

Karskeja sankarimiehiä ja avuttomia, kauniita neitoja?

Feministinen diskurssianalyysi miehuuden ja naiseuden rakentumisesta

Indiana Jones -elokuvissa

Emmi Urtti

Etnologian ja antropologian
maisterintutkielma

Kevätlukukausi 2019

Historian ja etnologian laitos

Jyväskylän yliopisto

Tiedekunta – Faculty: Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta	Laitos – Department: Historian ja etnologian laitos
Tekijä – Author: Emmi Urtti	
Työn nimi – Title: Karskeja sankarimiehiä ja avuttomia, kauniita neitoja? Feministinen diskurssianalyysi miehuuden ja naiseuden rakentumisesta Indiana Jones -elokuissa	
Oppiaine – Subject: Etnologia ja antropologia	Työn laji – Level: Maisterintutkielma
Aika – Month and year: Huhtikuu 2019	Sivumäärä – Number of pages: 114 sivua + liitteet (4 kpl)
<p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>Tässä maisterintutkielmassa tarkastelen Indiana Jones -elokuvien naiseuden ja mieheyden representaatioita sekä sitä, millaisia sukupuolidiskursseja ja valta-asetelmia nämä representaatiot rakentavat. Tutkimuksen tarkoituksena on myös selvittää representaatioiden suhdetta sukupuoli-ihanteisiin eli siihen, millainen mieheys tai naisuus kuvataan elokuvissa ihanteellisena tai ei-ihanteellisena. Olen lähestynyt aihetta poikkitieteellisesti risteyttäen antropologiaa sukupuolentutkimukseen sekä elokuvatutkimukseen. Tutkimukseni sijoittuu visuaalisen kulttuurin tutkimuksen, media-antropologian ja visuaalisen antropologian kenttien välimaastoon.</p> <p>Aineistoni koostui neljästä Indiana Jones -elokuvasta, joita analysoin diskurssianalyysin keinoin feministisellä tutkimusotteella. Vertasin aineistoani aiempiin Indiana Jones -tutkimuksiin sekä James Bond -tutkimukseen. Tutkimukseni teoreettisena selkärankana toimivat sellaiset klassiset antropologiset tutkimusteemat kuin sukupuoli, seksuaalisuus, ruumiin symboliikka ja sankarimyytti. Tutkielmani innoittajana on toiminut myös strukturalismin teoreettinen viitekehys. Sukupuolentutkimuksen piiristä nojasin erityisesti Judith Butlerin heteroseksuaalisen matriisiin käsitteeseen.</p> <p>Hypoteesini tutkimuksen alussa oli, että mieskuva elokuvissa tulee olemaan monipuolisempi, kyvykkäämpi, aktiivisempi ja näkyvämpi kuin naiskuva. Lisäksi ennakoin, että Indiana Jones pääsee loistamaan elokuvan sankarina siinä missä naiset näyttäytyvät pelastettavina uhreina. Tutkimus osoitti, että hypoteesini oli osittain paikkaansapitävä ja osin väärä. Havaintoni sekä tukevat, että eivät tue aiheesta tehtyä aiempaa tutkimusta. Analyysin perusteella voidaan sanoa, että Indiana Jonesin hahmot sopivat pääasiassa hyvin mediatutkija Tuuli Eltosen (2009) havaitsemiin hahmotyypittelyihin. Eltosen näkökulmat osoittautuivat käyttökelpoisiksi omalle analyysilleni.</p> <p>Kaiken kaikkiaan naisten ja miesten representaatiot ovat aineistossani melko moniulotteisia ja monitulkintaisia. Missään nimessä niitä ei voi kuvata yksiuulotteisen dikotomisiksi eli toisilleen vastakkaisiksi. Judith Butlerin (2006) heteroseksuaaliseen matriisiin viitaten Indiana Jones -elokuvat siis avaavat ”kumouksellisia sukupuolen epäjärjestyksen kehikoita” sekoittamalla feminiinisiä ja maskuliinisiä piirteitä siten, että myös naishahmolla voi olla perinteisesti maskuliiniseksi luokiteltuja piirteitä ja toisinpäin. Sosiaalinen sukupuoli ei siis aina seuraa biologisesta sukupuolesta, sen sijaan halu näyttäytyä aineistossa yksinomaan heteroseksuaalisena, eikä esimerkiksi homo- tai biseksuaalisena. Strukturalistisesta näkökulmasta katsottuna miehet ja naiset rikkovat Claude Levi-Straussin (mm. 1986) binääristen oppositioiden ja Mary Douglasin kategorioiden ajatusta ja siten Douglasin (2000 [1966]) teorian mukaisesti esimerkiksi Marionin hahmo voidaan nähdä anomaliana, sillä hän putoaa perinteisen mieheyden ja naiseuden väliin eli kategorioiden ulkopuolelle.</p>	
Asiasanat – Keywords: Indiana Jones, feministinen mediatutkimus, sukupuolentutkimus, elokuvatutkimus, media-antropologia, visuaalinen antropologia, sukupuoli, representaatio, diskurssianalyysi, toimijuus, subjekti, objekti, seksuaalisuus	
Säilytyspaikka – Depository: Jyväskylän yliopiston kirjasto, JYX-julkaisuarkisto	
Muita tietoja – Additional information	

SISÄLLYS

1. Johdanto	1
1.1. Tutkimuksen tausta	1
1.2. Tutkimuskysymykset ja tutkimusmenetelmä	7
1.3. Aineisto	8
2. Teoria	12
2.1. Visuaalinen mediatutkimus antropologian piirissä	12
2.2. Symboliikka, ruumis ja ruumiin symboliikka	22
2.3. Strukturalismi antropologisena teoriaperinteenä	25
2.4. (Sankari)myytti, valta ja sukupuoli	28
2.5. Hankala sukupuoli – sukupuoli käsitteenä ja tutkimuskohteena	30
3. Metodit ja näkökulmat	38
3.1. Diskurssianalyysi	38
3.2. Feministinen tutkimusote, tutkijan rooli ja tutkimuseettiset kysymykset	43
4. Analyysi	48
4.1. Ammattimaisuus, riippumattomuus ja vaikutusvalta	50
4.2. Pelastaminen	52
4.3. Taistelun ja tekniikan asiantuntijat	59
4.4. Seksuaalisuus & seksuaalinen katse	64
4.5. Nokkeluus – naiivisuus	74
4.6. Aktiivisuus (subjekti) – passiivisuus (objekti)	80
4.7. Persoonaa & ruumiillisuus	86
5. Johtopäätökset	94
5.1. Tutkimuksen tulokset	94
5.2. Tutkimuksen arviointi	102
Lähteet	105
Liitteet	115
Liite 1: Indiana Jones ja kadonneen aarteen metsästäjät	115
Liite 2: Indiana Jones ja tuomion temppeli	122
Liite 3: Indiana Jones ja viimeinen ristiretki	128
Liite 4: Indiana Jones ja kristallikallon valtakunta	136

1. JOHDANTO

1.1. TUTKIMUKSEN TAUSTA

Epätasa-arvo on Hollywoodissa rakenteellista. Valkoisen miehen on yksinkertaisesti helpompaa edetä urallaan tai ylipäättään päästä viihdemaailman keskukseen. Se varmasti myös selittää, miksi Hollywood-elokuvat ovat sellaisia kuin ovat: väkivaltaisia ja naisia esineellistäviä.

– Kari Angeria (2016)

Tässä pro gradu -tutkielmassa tarkastelen Indiana Jones -elokuvien naiseuden ja mieheyden representaatioita sekä sitä, millaisia sukupuolidiskursseja ja valta-asetelmiä nämä representaatiot rakentavat. Elokuvat kytkeytyvät sukupuoleen monilla eri tasoilla. Sukupuoli ja sukupuolittuneet ilmiöt ovat läsnä elokuvien tarinoissa ja kuvastoissa, mutta sukupuoli on läsnä myös elokuvien synnyssä: esimerkiksi tuottamisessa, ohjaamisessa, käsikirjoittamisessa, kuvaamisessa ja rahoittamisessa. Kaikkien näiden toimien takana on ihminen, jolla on sukupuoli. Elokuvientekijät päättävät, millaisia elokuvia tekevät ja millaisia tarinoita niillä haluavat kertoa.

On tilastollinen fakta, että valkoiset miehet hallitsevat Hollywoodia ja naiset ovat aliedustettuja niin kameran takana kuin edessäkin. Tuoreen Hollywood-viihteen tasa-arvoa (sukupuolen, etnisyyden sekä seksuaalisen suuntautumisen osalta) tutkineen raportin mukaan puhuvista hahmoista televisiosarjoissa ja elokuvissa yhteensä vain 33,5 % oli naisia. Kaikista vähiten puhuvia naisia oli elokuvissa (28,7 %). Näyttelijöiden sukupuolijakauma oli tasapainoinen vain 18 %:ssa sarjoista ja elokuvista. Elokuvien kohdalla sukupuolijakauma oli jälleen epätasapainoinen, sillä vain 8 %:ssa elokuvista se oli tasainen. Elokuvien päärooleja tarkasteltaessa naiset olivat myös vähemmistössä, vain 26,5 % päärooleista kuului naiselle, siinä missä sarjojen puolella naisia oli päärooleissa huomattavasti enemmän, reilu 40 %. Naiset ovat siis selvästi aliedustettuja niin valkokankaalla kuin televisiossakin. (Smith, Choueiti & Pieper 2016, 1, 5.)

Ikäyrjintä jo itsessään on Hollywoodissa ongelma (vain 35 % kaikista hahmoista on yli 40 vuotta vanhoja), mutta naisten ikäyrjintä on aivan erityinen ongelma, sillä yli 40-vuotiaiden rooleista meni jopa 74,3 % miehille. Elokuvissa iäkkäät naiset pääsivät kaikista vähiten estradille. (Smith, Choueiti & Pieper 2016, 2.)

Naisia kuvattiin miehiä useammin seksikkäässä asussa (34,3 % vrt. 7,6 %), osittain tai kokonaan alasti (33,4 % vrt. 10,8 %) ja fyysisesti puoleensavetävänä (11,6 % vrt. 3,5 %). Seksikkäitä asuja ja

alastomuutta oli enemmän sarjoissa, kun taas fyysistä puoleensavetävyyttä elokuvissa. Tutkijoiden mukaan naisten seksuaalisointi elokuva- ja tv-vihteessä on ongelmallista, koska naisten objektivointi voi tutkitusti johtaa naiskatsojien keskuudessa oman kehon objektivointiin, häpeämiseen ja ahdistukseen (ks. Fredrickson & Roberts 1997; Roberts & Gettman 2004 sekä Aubrey 2006 Smithin, Choueitin & Pieperin 2016, 3 mukaan). Pulmallista on lisäksi se, että tilastot osoittavat seksuaalisoinnin lisääntyvän elokuvissa ja sarjoissa laajemman naisedustuksen myötä. (Smith, Choueiti & Pieper 2016, 2–3.)

Entä sitten naiset kameran toisella puolella? Kaikkiaan elokuva- ja tv-sarjaohjaajista vain 15,2 % oli naisia. Tarkasteltaessa pelkästään elokuvaohjaajia naisia oli pöyristyttävän pieni luku: 3,4 %. Käsikirjoittajien puolella tilanne oli hieman parempi: 28,9 % naisia ja jälleen elokuvakäsikirjoittajien kohdalla naisten tilanne oli huonoin (10,8 %). TV-sarjojen luojista naisia oli 22,6 %. (Smith, Choueiti & Pieper 2016, 3–4.)

Kameran takana avainrooleissa (ohjaaja, käsikirjoittaja, sarjan luoja) toimivien henkilöiden sukupuoli korreloi roolihahmojen sukupuolen kanssa. Naisohjaajien elokuvissa ja tv-sarjoissa oli 5,4 % enemmän naishahmoja kuin miesten ohjaamissa. Sama korrelaatio oli nähtävissä – jopa selvemmin – naiskäsikirjoittajien (10,7 %) ja naissarjanluojien (12,6 %) kohdalla. Luonnollinen johtopäätös tästä tietysti on, että naishahmojen määrän lisäämiseksi tulisi lisätä naisten määrää kameran takana. On kuitenkin mahdollista, että johtoporras palkkaa naisia mielellään ohjaus- ja käsikirjoitustehtäviin vain naisvetoisiin tarinoin, mikä rajoittaa naisten työllistymismahdollisuuksia. Maailman suurimpien ja merkittävimpien mediayhtiöiden ylimmässä johtoportaan ei myöskään ole paljon naisia päättämässä palkkausasioista, sillä heidän osuutensa on noin 20 % erilaisissa johtoryhmissä. Tasapainoisin sukupuolijakauma on TV-puolella tarkasteltaessa varapääjohtajia. (Smith, Choueiti & Pieper 2016, 5–6.)

Kuten esittelemäni tilastot osoittavat, sukupuolten välinen epätasa-arvo Hollywoodissa on ilmeinen ongelma – pramean elokuvakulissin takana piilee monia sukupuoleen liittyviä ongelmia, joihin haluan tässä pro gradussa pureutua kriittisesti ja avoimesti. Tavoitteenani on tarkastella etnologisista, antropologisista, sukupuolentutkimuksellisista, feministisistä ja elokuvantutkimuksellisista lähtökohdista käsin Indiana Jones -elokuvien sukupuolidiskursseja eli sitä, miten miehiä ja naisia kuvataan elokuvissa ja millaista sukupuolikerronta rooleineen ja kuvastoineen on. Tutkimukseni edustaa visuaalisen kulttuurin tutkimusta, media-antropologiaa ja visuaalista antropologiaa (ks. luku 2.1.), joka tyyppillisesti hyödyntää monitieteisyyttä, sillä visuaalisesti havainnoitavissa oleva

kulttuurinen todellisuus vaatii monimuotoisuudessaan erilaisia tieteellisiä lähestymistapoja (Kupiainen & Häkkinen 2017, 7).

Huolimatta yhteyksistään muihin tieteenaloihin on tutkimukseni aiheeltaan etnologian ja antropologian ytimessä, koska ymmärrän sosiaalisen sukupuolen¹ kulttuurisesti luoduksi ilmiöksi, eräänlaiseksi historiasidonnaiseksi kulttuuriseksi sopimukseksi. Tämän logiikan mukaisesti myös sukupuolen representaatiot ovat siis yhtä lailla kulttuureihin sidottuja. (Ks. Rossi 2007, 15, 17–19.) Samoin elokuva on mediana tietynlaisen kulttuurikuvaston ylläpitäjä ja eteenpäin välittäjä (Eltonen 2009, 193). Tässä tutkimuksessa näen kulttuurin performatiivisesti (ks. Butler 2006; luku 2.5.) rakentuvana ilmiönä. Tämän teorian mukaan kulttuuri rakentuu ilmaisuissaan, ”puhe- ja esitystekoina käydyssä neuvottelussa, jossa kulttuurisia malleja uusinnetaan, toistetaan ja uudistetaan” (Saarikoski 2005, 179). Näkemyksen mukaisesti tulkitsen elokuvat kulttuurin ilmaisuina, joissa tietynlainen kulttuuri ajattelutapoineen muodostuu. Koska tarkastelukohteenani ovat Hollywood-elokuvat, voin olettaa niiden kertovan jotain nimenomaan Yhdysvaltain kulttuurista ja tšekäläisestä mies- ja naiskuvasta. Huomattavaa tietysti on, että Hollywood-tuotannot ovat levittäneet vaikutusalueensa ympäri maailmaa, myös Suomeen, jolloin Hollywood-representaatioilla voi olla kulttuurisia vaikutuksia kaikkialla, missä ne vain ovat ihmisten ulottuvilla. Oma tutkimukseni kytkeytyykin tässä mielessä globaaliin mediakulttuuriin (ks. Kupiainen 2017, 25–26).

Valitsin aiheekseni sukupuolidiskurssit Indiana Jones-elokuvissa, koska halusin tehdä elokuvatutkimusta sukupuolinäkökulmasta. Indiana Jones -elokuvat – ja elokuvat ylipäänsä – olivat minulle luontainen valinta, koska ne ovat varhaisesta lapsuudesta saakka olleet sydäntäni lähellä ja niissä on mielenkiintoisia sukupuoliasetelmia ja hahmoja analysoitavaksi. Graduaihetta valitessani en myöskään löytänyt juurikaan Indiana Jonesista aiemmin tehtyjä akateemisia tutkimuksia – varsinkaan sukupuolen näkökulmasta – joten aineisto on siinä mielessä tuore ja kenttä melko raivaamaton. Tutkimusten vähäisyys johtunee elokuvaan kohdistuvista asenteista: mediatutkija Veijo Hietalan (1996, 116) mukaan Indiana Jonesia ei ole otettu tutkijoiden piirissä kovinkaan vakavasti, sillä elokuvia on pidetty ”tavanomaisina seikkailuelokuvina vailla sen syvällisempiä tarkoituksia”. Hietala (1996, 116, 119) itse ihmettelee tällaista asennetta, sillä hän näkee Indiana Jonesien käsittelevän ihmiskunnan ”Suuria Kertomuksia” ja ihmiselämän peruskysymyksiä.

¹ ”Gender” = sosiaalinen sukupuoli vrt. ”sex” = biologinen sukupuoli, ks. luku 2.4.

Suomessa Indiana Jonesia jokseenkin eri näkökulmasta on tutkinutkin juuri Hietala (1996, 116–133) itse esseessään *Indiana, Jeesus ja Mooses – Indiana Jones uskonnon arkeologina*. Kyseisessä esseessä Hietala tarkastelee Indiana Jones -elokuvien uskonnollista mytologiaa sivuten hyvin lyhyesti noin sivun verran (118–119) myös naishahmojen (Marion, Willie ja Elsa) sukupuolten representaatiota elokuvissa. Hietalan Marion on passiivinen ja hankala mukana roikkuja, jota Indy ohjailee ja pelastaa tuon tuosta. Willietä Hietala kuvaa kiukuttelevaksi ja kirkuvaksi äkäpussiksi, jonka Indy kesyttää elokuvan aikana ja pistää ruotuun fallossymbolisella ruuskallaan. Elsan (jota Hietala virheellisesti nimittää Helgaksi) hän näkee ainoana itsenäisenä ja tasavertaisena toimijana, joka kuitenkin on paha ja näin ollen kuolee elokuvan lopussa. Hietalan mukaan koko trilogia onkin yksi homososiaalinen utopia, jossa miehet seikkailevat poikamaisesti keskenään.

Myöskään ulkomailla sukupuoleen keskittyviä Indiana Jones -aiheisia tutkimuksia ei ole tehty kovinkaan monia. Yksi, jossa sukupuolikin nousee esille, on Katherine Biberin (1995, erityisesti sivut 76–80) essee, jossa hän käsittelee Indiana Jones -elokuvien yhteyttä Ronald Reaganin ajan Yhdysvaltain poliittiseen ja kulttuuriseen ilmapiiriin, jossa pyrittiin pönkittämään Vietnamin sodan heikentämää perinteistä maskuliinisuutta ja kapitalistista yksilöllisyyttä. Osassa Indiana Jones -tutkimuksista näkökulma liittyy pääasiassa johonkin muuhun teemaan kuin sukupuoleen, mutta aihetta sivutaan lyhyesti tai rivien välistä. Jotkut tutkimukset toisaalta eivät välttämättä lainkaan liity sukupuoleen, mutta niissä muutoin on jotain omalle tutkielmalleni hyödyllistä tietoa. Näihin kahteen ryhmään kuuluvat esimerkiksi artikkelit jo aiemmin mainitulta Hietalalta (1996) ja Frank Tomasulolta (1982) sekä Steven Spielbergin elokuvia käsittelevä kirja Andrew Gordonilta (2008). Lisäksi George Zinkhan ja Jenna Drenten (2008) ovat kirjoittaneet psykologisen arvion viimeisimmästä Jonesin seikkailusta. Palaan edellä mainittuihin tutkimuksiin tarkemmin analyysiluvussa yhdessä oman analyysini kanssa.

Anne Pyburn (2008) puolestaan on kirjoittanut hyvin kriittisen pääkirjoituksen arkeologian alan aikakauslehteen, jossa hän nuhtelee arkeologeja näiden Indiana Jones -innostuksesta, joka Pyburnin mukaan lietsoo vääränlaista arkeologista tutkimusasennetta. Ohimennen artikkelissaan tuohtunut Pyburn (2008, 204) myös toteaa: "I am not even going to comment on the role of women in these movies." Ilmeisestikään Pyburn ei arvosta sitä tapaa, jolla naisia kuvataan Indiana Jones -elokuvissa. Manuel Hernández-Pérez ja José Gabriel Ferreras Rodríguez (2014) sen sijaan ovat tutkineet Indiana Jones -franchisea medioiden välisenä (engl. cross-media) ilmiönä testaten makrotarinoiden analyysiin uutta metodologiaa, joka perusuu narratiiviseen teoriaan, semiotikkaan ja fanitutkimukseen.

Narratiivisessa analyysissään he tarkastelevat Indiana Jonesia sekä muita sarjan hahmoja. Susan Aronstein (1995) tulkitsee Indiana Jonesia modernisoituna tarinana ritarillisuudesta. Hänen mukaansa Yhdysvallat vastaa kuningas Arthurin hovia, kolmas maailma seikkailujen metsää ja natsit sekä thuggeet ovat vihamielisiä ritareita, jota Indyn täytyy päihittää saadakseen takaisin ja vahvistaakseen Yhdysvaltain kulttuurinen kohtalo. Hänen mielestään elokuvista paljastuu tyystin erilaisia merkityksiä arthurilaisen romantiikan linssin läpi, verrattuna yleiseen tulkintaan (mm. Biber 1995), jonka mukaan Indyn seikkailut edustavat reaganilaista viihdettä.

Indiana Jones myös vilahtaa ohimennen esimerkkinä tutkimuksissa, joissa itse elokuvat eivät kuitenkaan ole keskeisesti tutkimuksen aiheena tai aineistona. Tällaisesta tutkimuksesta mainitsen esimerkkinä John Bintliffin (1993) arkeologian artikkelin, jonka aiheena varsinaisesti ovat erilaiset teoreettisen arkeologian koulukunnat, mutta jonka nimessä kuvitteellinen arkeologi Jones mainitaan ja jonka lopussa lyhyesti pohditaan tämän koulukuntasitoutumusta.

Indiana Jones -elokuvat ovat laajalti tunnettuja, ja siten ne sopivat hyvin tutkimukseeni, jonka aineistoksi halusin nimenomaan populaarielokuvia, joilla on suuri yleisö ja siten myös suuri vaikutusvalta. Indiana Jones on neljän elokuvan sarjana myös sopivan laajuinen pro gradu -tutkielman aineistoksi (tai näin ainakin aluksi ajattelin, ks. luvun 5.2. *Tutkimuksen arviointi*). Koska elokuvat sijoittuvat ajallisesti laajalle aikavälille vuodesta 1981 vuoteen 2008, on myös mahdollista tarkastella elokuvien välisiä muutoksia, mikä on mielestäni analyysia syventävä etu. Kiinnostukseni sukupuolikysymyksiin puolestaan kumpuaa käymistäni sukupuolentutkimuksen opinnoista sekä yleisestä kiinnostuksestani feminismiin, sukupuolten tasa-arvokysymyksiin ja sukupuoleen liittyviin ilmiöihin.

En ole rajannut tarkasteluani vain joko miehiin tai naisiin, koska toista on oikeastaan mahdotonta tarkastella ilman toista: naiseus ja mieheys rakentuvat aina suhteessa toisiinsa, eivätkä suinkaan tyhjiössä (Brod 1994 Connellin & Messerschmidtin 2005, 837 mukaan). Hedelmällisintä on siis tutkia naisia ja miehiä yhdessä, koska jotkin havainnot voisivat jäädä tekemättä, jos jättäisin täysin huomiotta jommankumman sukupuolen.

It's hard to be what you can't see.

– Marian Wright Edelman (2015)

Miksi aihetta sitten pitää tutkia? Näen sukupuolirepresentaatioiden ja -diskurssien tutkimuksen tärkeänä välineenä yhteiskunnan toiminnan ja toimimattomuuden ymmärtämiseen sekä sukupuolten

epätasa-arvoon liittyvien ongelmien ratkaisemiseen. Median tuottamien sukupuolirepresentaatioiden tutkiminen on tärkeää, koska median tuottamilla sukupuolikuvastoilla on tutkitusti todettu vaikutus siihen, millaisena naiset ja miehet näkevät itsensä ja esimerkiksi omat mahdollisuutensa elämässä. Elokuvien roolimallit ohjaavat voimakkaasti ihmisten uskoa siihen, millaisia he voivat olla ja millaisia heidän kuului olla. Esimerkiksi dokumenttielokuvassa *Miss Representation* (2011) on osoitettu, että median vääristyneet ja puutteelliset kuvat naisista tutkitusti vaikuttavat negatiivisesti tyttöjen ja naisten haluun pyrkiä johtoasemiin työelämässä ja politiikassa. Yllä oleva lainaukseni lastenoikeusaktivisti Marian Wright Edelmanilta osuu juuri ongelman ytimeen: on vaikeaa olla jotain sellaista, mitä ei ole koskaan nähnyt kenenkään muun olevan. Antropologi Arjun Appaduraita (2004) mukaillen täytyy ihmisellä olla siis kyky kuvitella (engl. capacity to aspire) parempi elämä, jotta siihen voidaan pyrkiä. Roolimallit helpottavat tuota paremman elämän kuvittelua.

Visuaalinen antropologia on antropologisena suuntauksena Suomessa hyvin marginaalisessa asemassa (Kupiainen & Häkkinen 2017, 8). Suomessa ei tällä hetkellä järjestetä maisteritason koulutusta visuaaliseen antropologiaan, minkä seurauksena alan asiantuntijat ovat harvassa. Visuaalinen etnologisantropologinen elokuvatutkimus onkin siksi Suomessa lähes olematonta, poikkeuksena kuitenkin esimerkiksi Jukka Jouhkin etnografiset dokumenttielokuvat (Jyväskylän yliopisto 2019). On siis selvää, että elokuvan visuaalinen tutkimuskenttä on tuore ja kiehtova kohde ja sen tutkimukselle on selkeä tieteellinen tarve.

Myös Liisa Häkkinen (2017, 98) allekirjoittaa tämän tarpeen, sillä hänen mukaansa ”jatkovasti kasvava ja kansainvälistyvä kulttuurin visualisoituminen tarvitsee monipuolista ja monitieteistä tutkimusta, jossa kulttuuriantropologeilla voisi olla merkittävä rooli”. Hänen mukaansa visuaalisen antropologian erityisintä visuaalisen kulttuurin tutkimukselle on vahva yhteiskunnallinen osaaminen sekä visuaalisen tutkimuksen metodien hallinta. Antropologista asiantuntemusta tarvitaan hänen mielestään etenkin median arkisen käytön, joukkoviestinnän luomien arjen rituaalien, eri kulttuurien digitaalisten tallenteiden omistusoikeuksien, sosiaalisen median luomien yhteisöjen sekä mediassa rakentuvien valtasuhteiden tutkimuksessa. Oma tutkimukseni käsittelee nimenomaan viimeksi mainittua ilmiötä sukupuolinäkökulmasta.

1.2. TUTKIMUSKYSYMYKSET JA TUTKIMUSMENETELMÄ

Tarkastelen Indiana Jones -elokuvien *naiseuden ja mieheyden representaatioita* sekä sitä, *millaisia sukupuolidiskursseja ja valta-asetelmia nämä reparaatiot rakentavat* (ks. luku 3.1. diskurssin ja representaation käsitteistä). Erityisesti minua kiinnostaa representaatioiden suhde sukupuoli-ihanteisiin eli siihen, *millainen mieheys tai naisuus kuvataan ihanteellisena ja tavoiteltavana ja millainen taas ei*. Kiinnostavaa on nähdä, ovatko naisten ja miesten reparaatiot yksiuotteisen dikotomisaa vai moniuotteisia ja monitulkintaisia. Kiinnitän myös huomiota siihen, tapahtuuko representaatioissa muutoksia elokuvasarjan aikana, erityisesti kolmen ensimmäisen (1980-luvulta) ja neljännen (2000-luvulta) elokuvan välillä.

Edellä mainittuihin tutkimuskysymyksiin paneudun tarkastelemalla aineistoani suhteessa aiempiin Indiana Jones -tutkimuksiin (ks. luku 1.1. sekä 4.) ja James Bond -tutkimukseen (ks. luku 4.) nojaten antropologiseen ja sukupuolentutkimukselliseen tutkimusperinteeseen, teoriaan ja käsitteistöön (ks. luku 2. ja 3.). Analyysini on lähtökohtaisesti rajattu viiteen hahmoon: Indiana Jonesiin, Marion Ravenwoodiin, Willie Scottiin, Elsa Schneideriin sekä Irina Spalkoon. Naishahmot olen valinnut sillä yksinkertaisella perusteella, että he ovat elokuvien ainoat yhtään merkittävämmässä roolissa olevat naiset. Kaikki muut naishahmot (joita ei niitäkään ole kuin kourallinen) ovat lähinnä statistin roolissa taustalla. Miehistä olen päättänyt keskittyä Indiana Jonesiin siitä luontevasta syystä, että hän on koko elokuvasarjan päähahmo ja yksi Hollywoodin tunnetuimmista ja ikonisimmista hahmoista kautta aikojen. Jossain määrin analyysini sivunee myös muita mieshahmoja lähinnä kuitenkin suhteessa edellä mainittuihin hahmoihin, eikä niinkään heidän omana analyysinaan.

Keskityn erityisesti hahmojen toiminnallisuuteen kiinnittäen huomiota siihen, onko hahmo pääasiassa aktiivinen vai passiivinen, onko hahmo toimija vai toiminnan kohde, onko hahmon toiminnalla (narratiivista) merkitystä, miten hahmon toiminnallisuus ilmenee (esim. osallistuuko hahmo taisteluihin, käyttääkö hän ajoneuvoja vai onko toiminta enemmän päänsisäistä kuin fyysistä, esimerkiksi älykästä päättelyä tai juonittelua) ja mihin se perustuu (esim. järkeen, tunteisiin vai taitoihin). Dialogin osalta puolestani seuraan, millaista dialogia hahmojen välillä käydään: ketkä puhuvat ja ketkä vaikenevat, mistä sekä miten hahmot puhuvat ja mitä käydyistä keskusteluista voidaan päätellä esimerkiksi hahmojen välisestä dynamiikasta. Lisäksi tarkastelen hahmojen ulkonäköä ja persoonaa sekä suhteita toisiinsa. Kerron tarkemmin analyysini näkökulmista analyysiluvussa.

Tutkimuksessani tulkitseen tekstejä käyttämällä diskurssianalyysia. Teksteillä viitataan tutkimuksessa niin elokuvan visuaaliseen aineistoon kuin puheeseenkin. Diskurssianalyysin avulla pyrin ”paljastamaan tekstien sisällään pitämiä merkityksiä, funktioita ja konteksteja, jotka aktualisoivat ja luovat sosiaalista todellisuutta”. (Tenhunen 2016, 43.)

Perustan hypoteesini tutkimuksen todennäköisistä lopputuloksista teorialuvussa esittelemiini aiempiin tutkimuksiin. Ennakoin mm. Cynthia Carteria ja Linda Steineria (2004) mukailleen, että mieskuva elokuvissa tulee olemaan yleisesti ottaen monipuolisempi kuin naiskuva. Uskon, että mieshahmoja on elokuvissa määrällisesti enemmän (erityisesti päärooleissa) ja että he ovat aktiivisempia ja näkyvämpiä ja heihin liitetään naisia enemmän positiivisia ominaisuuksia, kuten rohkeus, itsevarmuus, voimakkuus sekä erilaiset taidot (esimerkiksi erilaisten aseiden ja kulkuneuvojen käyttö). Ennakoin, että elokuvissa esitetään lähes ainoastaan naisia, joilla on seksuaalinen suhde Indiana Jonesiin. Hypoteesini mukaan he edustavat perinteistä läntisen elokuvamaailman naisdiskurssia, johon kuuluu viehättävä, ”naisellinen” ulkonäkö (kuten meikki, hiusten muotoilu, pukeutuminen) sekä käytös. Heidän roolinsa elokuvien tarinassa lienee olla ennen kaikkea pelastettava uhri, siinä missä Indiana Jones pääsee loistamaan elokuvan sankarina.

1.3. AINEISTO

Tutkimukseni aineistona toimivat seikkailuelokuvien genreen kuuluvat, Steven Spielbergin ohjaamat ja Harrison Fordin tähdittämät Indiana Jones -elokuvat, joista ensimmäiset kolme, Indiana Jones ja kadonneen aarteen metsästäjät (1981)², Indiana Jones ja tuomion temppeli (1984)³ sekä Indiana Jones ja viimeinen ristiretki (1989)⁴, ovat ilmestyneet 1980-luvulla. Tällä hetkellä viimeisin sarjan elokuva, Indiana Jones ja kristallikallon valtakunta (2008)⁵, on sen sijaan ilmestynyt 2000-luvulla, lähes 20 vuotta edeltäjiään myöhemmin. Kolme ensimmäistä elokuvaa sijoittuvat 1930-luvun loppuun, aikaan juuri ennen toista maailmansotaa, kun taas neljännen elokuvan ajallinen miljöö on 1950-luvun kylmä sota. Myös viidennestä, uudesta, samojen tekijöiden tekemästä ja tuottamasta Indiana Jones -elokuvasta, on liikkunut huhuja ja sen pitäisi tulla elokuvateattereihin 19.7.2019. (The Walt Disney Company News 2016.) Erityisesti alkuperäisen trilogian elokuvat ovat olleet huikeita

² Indiana Jones and the Raiders of the Lost Ark.

³ Indiana Jones and the Temple of Doom.

⁴ Indiana Jones and the Last Crusade.

⁵ Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull.

kassamagneetteja ja arvostelumenestyksiä Oscar-palkintojakaan unohtamatta (ks. Internet Movie Database 4.12.2016). Nähtäväksi jää, millaisen vastaanoton uusi elokuva saa.

Olen tietoisesti rajannut tutkimukseni koskemaan vain tätä elokuvasarjaa tiettyine elokuvallisine konventioineen ja hahmotyyppineen, enkä ole ottanut mukaan vertailevaa aineistoa eri tyyppisestä genrestä tai sukupuoliasetelmasta, jossa pääsankari olisi esimerkiksi nainen (kuten Nälkäpeli-kirjasarjan filmatisoinneissa tai "Lara Croft – Tomb Raider" -peleihin perustuvissa elokuvissa). Rajaamalla tutkimukseni tähän elokuvasarjaan pystyn syventymään tutkimuskohteeseeni perusteellisemmin, sillä liian laaja tutkimusaineisto voisi johtaa tutkimuksen pinnallisuuteen. Tekemäni havainnot täten luonnollisesti koskevat vain tätä aineistoa, eikä niistä tule vetää johtopäätöksiä, jotka koskevat muunlaista aineistoa. Havaintojeni pohjalta ei myöskään voida olettaa, etteikö muunlaisia sukupuolidiskursseja olisi olemassa seikkailuelokuvagenren tai ylipäänsä Hollywood-elokuvien sisällä.

Vaikka jokaisella Indiana Jones -elokuvalla on yksilöllinen juoni, rakentuvat ne kuitenkin tietyssä määrin samanlaisen tarinan kaavan ympärille. Indiana Jones-elokuvien tarinan keskiössä on esimerkiksi aina jokin esine, joka toimii historiallis-maagis-uskonnollisena motiivina ⁶ (ks. motiivikäsitteestä Hosiaislouma 2003, 600). Nämä esineet ovat elokuvien mukaisessa järjestyksessä liitonarkki, pyhä Sankaran kivi, Graalin malja sekä kristallikallo. Tarinaan kuuluu aina myös klassinen hyvän (yhdysvaltalainen Indiana Jones liittolaisineen) ja pahan (elokuvien mukaisessa järjestyksessä: natsit, intialainen paha kultti, natsit uudestaan sekä neuvostoliittolaiset) taistelu, jonka keskiössä on kunkin elokuvan motiivi. Paha pyrkii saamaan tuon motiivin haltuunsa valloittaakseen maailman, kun taas Jones tavoittelee sitä pelastaakseen maailman pahalta, mutta myös muista syistä (kuten löytääkseen ja pelastaakseen isänsä *Viimeisessä ristiretkessä*). Indiana Jones -elokuvat ovat siis hyvin tyypillisiä "amerikkalaisia"⁷ elokuvia, joissa Yhdysvallat esitetään hyvänä ja sankarillisena siinä missä muut maat ja kulttuurit ovat auttamatta "toisen" asemassa: huonompia ja suorastaan pahoja. Indiana Jonesia voidaankin siten tituleerata perinteiseksi "amerikkalaiseksi sankariksi". Indiana Jones-elokuville tyypillistä on lisäksi bondmainen sukupuoliasettelu: lähes kaikki päähenkilöt ovat miehiä

⁶ Motiivi on kaunokirjallisuuden termi, jota sovellan tässä yhteydessä elokuvaan, koska molemmissa on samantyyppinen tarinallinen rakenne. Motiivi on sanataideteoksen tematiikan tai rakenteen kannalta merkittävä toistuva elementti. Se voi olla esimerkiksi tietty henkilöahmo, tilanne, aate, kuva tai esine. Motiivi on pienin temaattinen tai narratiivinen yksikkö. Se kiinteyttää teoksen rakennetta. Motiiveille on tunnusomaista yleismaailmallisuus ja pitkäikäisyys. (Hosiaislouma 2003, 600.)

⁷ Käytän lainausmerkkejä käsitteen "Amerikka" yhteydessä termin epätäsmällisyyden takia. "Amerikkalaisuus" kun käsitteenä viittaa oikeastaan koko Pohjois- ja Etelä-Amerikkaan ja kattaa siten monta muutakin valtiota kuin Yhdysvallat, johon käsitteellä kuitenkin usein viitataan.

lukuun ottamatta niin sanottua Jones-tyttöä eli Indiana Jonesin rakastajaa, joka vaihtuu jokaisessa elokuvassa lukuun ottamatta viimeistä, jossa ensimmäisen elokuvan Marion Ravenwood tekee paluun.

Kuvailen tässä yhteydessä elokuvien juonet hyvin lyhyesti. Yksityiskohtaiset juonikuvaukset löytyvät liitteet-osiosta. Indiana Jones-elokuvien päähenkilö, arkeologian tohtori Henry Indiana "Indy" Jones junior (puhutellaan usein tuttavallisesti "Indianaksi tai "Indyksi" tai muodollisemmin "Doctor Jonesiksi"), ajautuu akateemisen yliopistouransa ohessa jatkuvasti vaarallisiin seikkailuihin ympäri maailmaa. Ensimmäisessä, vuoteen 1936 sijoittuvassa seikkailussaan Jones (Harrison Ford) metsästää liitonarkkia, jonka perässä ovat valitettavasti myös natsit. Jonesin tovereina elokuvassa nähdään Sallah (John Rhys-Davies), Marcus Brody (Denholm Elliott) sekä Marion Ravenwood (Karen Allen), jonka kanssa Indyllä on romanttinen suhde. Elokuvan aikana ehditään seikkailla niin Nepalissa, Egyptissä kuin Etelä-Amerikan viidakoissakin. (Ks. Internet Movie Database 4.12.2016; Lucas Film Limited 4.12.2016.)

Toinen Jonesin seikkailuista saa alkunsa vuonna 1935 Shanghaiin yökerhosta, kun Indy joutuu hankaluuksiin kiinalaisten gangsterien kanssa ja päätyy pakenemaan paikalta seuranaan nuori poika, Short Round (Jonathan Ke Quan) ja laulajatar Willie Scott (Kate Capshaw). Seurueen lentokoneen pudottua Intiaan päätyvät he pieneen kylään, jonka asukkaat pyytävät Indyltä apua saadakseen takaisin pyhän Sankaran kiven ja kylän lapset, jotka paha tuhon ja luomisen jumalatar Kalia palvova tugeeni-kultti on kaapannut. Indy ryhtyy auttamaan pelastusoperaatiossa ja joutuu jälleen vaarallisiin tilanteisiin, joissa on kirjaimellisesti menettää sydämensä. Willie Scott on elokuvan "Jones-tyttö" (vrt. James Bond -elokuvien "Bond-tytöt") eli Indiana Jonesin rakastajatar. (Ks. Internet Movie Database 4.12.2016; Lucas Film Limited 4.12.2016.)

Kolmannessa, alun perin sarjan viimeiseksi kaavailussa elokuvassa, nähdään aluksi vilaus Indyn nuoruutta hänen yrittäessään teini-ikäisenä (River Phoenix) anastaa kuuluisa Coronadon risti Fedoranimiseltä mieheltä (Richard Young) saattaakseen sen museokokoelmiin. Varsinaisessa pääjuonessa Indy etsii vuonna 1938 isäänsä professori Henry Jones senioria (Sean Connery) sekä Graalin maljaa miljonääri Walter Donovanin (Julian Glover) pyynnöstä. Jonesin mukana seikkailussa ovat tutut hahmot Sallah (John Rhys-Davies) sekä Marcus Brody (Denholm Elliott). Sekä nuoremman että vanhemman Jonesin viettelee petollinen natsi Elsa Schneider (Alison Doody), joka yrittää johdatella Jonesien mukana natsit Graalin maljan luokse. (Ks. Internet Movie Database 4.12.2016; Lucas Film Limited 4.12.2016.)

Viimeisin Indiana Jones -elokuva sijoittuu muista poiketen kylmän sodan aikaan vuoteen 1957. Indyä vastassa ovat tällä kertaa neuvostoliittolaiset, jotka Irina Spalkon (Cate Blanchett) johdolla etsivät Etelä-Amerikassa myyttistä kristallikalloa, jonka he uskovat pitävän sisällään uskomattomia psyykkisiä voimia, joilla Neuvostoliitto voisi mullistaa psyykkisen sodankäynnin, mikäli kallo vietäisiin salattuun Eldoradon kaupunkiin. Jo melko iäkäs Indy temmataan jälleen hieman vastentahtoisesti mukaan seikkailuun, jossa hänen kumppaninaan hyörii hänen poikansa Mutt Williams (Shia LaBeouf), joka haluaa löytää äitinsä Marion Ravenwoodin (Karen Allen) ja Harold Oxleyn (John Hurt), joka on Indianan vanha kollega. Indyille itselleen selviää vasta seikkailun aikana, että Mutt on hänen poikansa ja että tämän äiti on hänen vanha heilansa Marion. Elokuvan lopussa Jones ja Marion menevät naimisiin, jolloin voidaan (ainakin) kuvitella Jonesin naisseikkailujen päättyneen. Kaksoisagentin roolissa mukana on myös Indianan vanha ystävä "Mac" George Michale (Ray Winstone). (Ks. Internet Movie Database 4.12.2016; Lucas Film Limited 4.12.2016.)

2. TEORIA

Kuten johdannossa jo olen maininnut, tämän tutkimuksen kohteena ovat sukupuolidiskurssit Indiana Jones-elokuvissa. Tarkastelen, miten miehiä ja naisia sukupuolina rakennetaan elokuvassa visuaalisin ja verbaalisin keinoin. Millaisia toisin sanoen ovat diskurssit naiseudesta ja mieheydestä elokuvissa? Näitä kysymyksiä tarkastellakseni tarvitsen tutkimukseni tueksi teoriaa ja käsitteistöä niin etnologian, antropologian, sukupuolentutkimuksen, mediatutkimuksen kuin elokuvatutkimuksenkin alueilta. Tässä luvussa avaan tutkimukseni keskeiset teoreettiset ja käsitteelliset lähtökohdat sekä sen tutkimuksellisen viitekehyksen ja historian, jonka jatkumolle pro graduni tieteellisesti sijoittuu.

Ensimmäisessä alaluvussa esittelen visuaalisen tutkimuksen eri suuntauksia antropologian piirissä ja pyrin paikantamaan itseäni tällä kentällä. Toisessa alaluvussa pureudun antropologiseen symboliikan ja ruumiin käsitteistöön sekä symboliseen ruumiiseen. Kolmannessa alaluvussa avaan strukturalistista traditiota antropologisenä teoriana, joka on ollut merkittävästi vaikuttamassa siihen, miten nykyään havaitsemme sukupuolia ja niihin liittyviä ilmiöitä yhteiskunnassa. Neljännessä alaluvussa otan tarkasteltavaksi myytin käsitteen, sankarin monomyytin sekä myyttien yhteyden sukupuoleen ja valtaan. Viidennessä alaluvussa puolestaan sukellan sukupuolen maailmaan eli ruodin sukupuolen käsitteellistä historiaa, keskusteluja sukupuolen olemuksesta sekä sukupuolesta tehtyjä tutkimuksia. Kuudennessa alaluvussa tarkastelen sukupuolen, median ja populaarikulttuurin suhdetta ja esittelen tutkimustuloksia omalle tutkimukselleni rinnakkaisista tutkimuksista.

2.1. VISUAALINEN MEDIATUTKIMUS ANTROPOLOGIAN PIIRISSÄ

David Sutton ja Peter Wogan ihmetteivät, miksi antropologit ovat suhtautuneet suosittuihin Hollywood-elokuvaan tutkimuskohteena niin karsaasti vaikka näiden nykyistä asemaa ja merkitystä erityisesti amerikkalaisten elämässä voidaan hyvällä omallatunnolla verrata antropologeja suuresti kiehtoviin myytteihin ja pyhiin narratiiveihin. Yhdeksi mahdolliseksi syyksi he näkevät kassamagneettituotantojen arkipäiväisyyden, joka karkottaa eksoottisiin tutkimuskohteisiin kiintyneet tutkijat. Heidän mielestään antropologialla on tarjota uniikki panos ja tuoreita näkökulmia elokuvateksteihin, joiden tutkimus perinteisesti on kuulunut elokuvatutkijoiden ja kulttuurintutkijoiden tontille. Sutton ja Wogan peräänkuuluttavat myös elokuvatutkimuksen poikkitieteellisyyttä, eivätkä halua liian tiukasti erottaa toisistaan antropologista ja muunlaista elokuvatutkimusta. Kuitenkin heidän mukaansa elokuvien piiristä voidaan selvästi tunnistaa tiettyjä

tutkimusaiheita (kuten sukulaisuus, lahjojenvaihto, rituaalit, arjen toiminnot, merkitysjärjestelmät ja yleisesti vertaileva ote ihmisyhteisöihin), jotka eittämättä sopisivat erityisesti antropologeille. He korostavat, että antropologiset tekstuaaliset luennat elokuvista tähtäävät aivan samaan tavoitteeseen kuin etnografiset tutkimukset: uusiin oivalluksiin sekä antropologisen teorian ja käsitteistön laajentamiseen. (Sutton & Wogan 2009, 1–2, 7.)

Sutton ja Wogan ovat itse tehneet antropologiseen teoriaan ja käsitteistöön pohjautuvia tekstuaalisia luentoja muun muassa sellaisista Hollywood-elokuvista kuin *Tappajahai* ja *Kummisetä* ja korostavat, että ilman tekstuaalisia luentoja etnografista yleisötutkimusta voidaan verrata kenttätyöhön, jossa sohitään sokeasti pimeässä sen sijaan, että ennen kentälle lähtöä luotaisiin alustava teoria. Kuitenkin suuri joukko antropologeja ei ole innostunut muusta kuin ”puhtaasta” etnografisesta median tutkimuksesta ja nykyinen monipaikkainen etnografia onkin aiheuttanut skismaa tutkijoiden välille. Suurin kysymys kiistassa liittyy kenttätyön merkitykseen: ”Voivatko antropologit tutkia (erit. mediaa) muutoin kuin perinteisen etnografisen kenttätyön avulla?” Suttonin ja Woganin mukaan vastaus riippuu siitä, miten antropologia yleisesti ottaen määritellään. Heidän mielestään antropologia on muovautuvassa tilassa ja tieteenalan rajat uudelleenmäärittelyksen alla. Jo nyt on kuitenkin olemassa pieni mutta jatkuvasti laajeneva pitkiä elokuvia (engl. feature film) käsittelevä tutkimuskanta, jossa on huomattava osuus tekstuaaliseen lähestymistapaan pohjaavia tutkimuksia. (Sutton & Wogan 2009, 3–5, 7.)

Sutton ja Wogan eivät kuitenkaan lähtökohtaisesti kannata tiukkaa jakoa tekstuaalisen ja etnografisen tutkimuksen välillä. He korostavat esimerkkinä omaa natiivin amerikkalaisen kokemustaan amerikkalaisesta sielunmaisemasta, jonka avulla he voivat luoda onnistuneita tekstuaalisia tulkintoja. Tällöin heidän kokemuksensa amerikkalaisesta elämästä ja ihmisistä on ikään kuin ennakoivasti tehtyä kenttätyötä, jota heidän mukaansa voidaan hyvin verrata perinteiseen antropologin kenttätyöhön, joka kohdistuu eksoottisiin, vieraisiin kulttuureihin. He suosittelevatkin median tutkimukseen tekstuaalisen ja etnografisen lähestymistavan yhdistelmää sekä muutoinkin joustavaa ja moniulotteista, poikkitieteellistä otetta. (Sutton & Wogan 2009, 5–6.)

Sutton ja Wogan näkevät kassamagneettielokuvien tutkimuksen hyväksi puoleksi sen, että raaka tutkimusaineisto on monille ennestään tuttu ja helposti saatavilla, mikä tekee analyysistä läpinäkyvää ja avaa paremmin mahdollisuuksia keskustelulle, väittelylle ja tulkintojen kritisoinnille kuin tavallinen kentältä kerätty aineisto. He korostavatkin omien tulkintojensa henkilökohtaisuutta ja olettavat, että muut tutkijat voivat tehdä samasta aineistosta hyvinkin erilaisia havaintoja. Heidän mukaansa ainoat

edellytykset antropologiselle elokuvatutkimukselle ovat ensinnäkin se, että käsiteltävä elokuva on suosittu joidenkin yleisöjen keskuudessa, ja toisekseen se, että tutkija itse pitää mahdollisena sitä, että pystyy sanomaan aineistosta jotain kulttuurisesti kiinnostavaa. Jokainen kassamagneettielokuva ei heidän mielestään automaattisesti ole kiinnostava, kompleksinen kulttuurinen myytti, eikä jokaiseen myyttiin myöskään liity sosiaalisia jännitteitä. He jättävätkin aineiston kiinnostavuuden arvioinnin jokaisen tutkijan omalle kontolle todeten, että eri ihmiset voivat nähdä saman aineiston hyvin eri tavoin. (Sutton & Wogan 2009, 6–7, 142.)

Antropologisen elokuvatutkimuksen historiaa

Kuten jo johdannossa mainitsin, visuaalinen antropologia on pitkään ollut Suomessa marginaaliasemassa. Nyt se on kuitenkin tekemässä nousuaan tiedemaailman ja yleisön tietoisuuteen muun muassa vasta ilmestyneen suomenkielisen teoksen, *Kuvatut kulttuurit – johdatus visuaaliseen antropologiaan*, kautta (ks. Kupiainen & Häkkinen toim. 2017). Vaikka visuaalinen antropologia onkin pitkään ollut Suomessa enemmän tai vähemmän harvinaista, ei tämä kuitenkaan tarkoita, etteikö visuaalisen antropologian keinoin olisi koskaan Suomessa tehty tutkimusta. Esimerkiksi etnologiassa visuaalisen tutkimuksen traditio ajoittuu Suomessa ainakin 1930-luvulle asti, jolloin Kansatieteellinen Filmi Oy tuotti lyhyen ajan sisällä valtava määrä kansatieteellisiä filmejä katoavasta suomalaisesta kansanperinteestä. (Ks. Isien työt -verkkosivusto, luettu 7.4.2017.) Jostain syystä tämä tärkeä tutkimuksen traditio, jonka keskeisenä liikkeellepanijana toimi alamme merkittävimpiin tutkijoihin kuuluva Kustaa Vilkuna, kuitenkin katkesi lyhyen kultakautensa jälkeen ja jäi pitkäksi aikaa unohduksiin.

Visuaaliset menetelmät kuten valokuvaus ja piirtäminen olivat kiinteä osa sekä antropologian että etnologian ja kansatieteen alkuaikojen kansainvälisiä klassikkotutkimuksia (ks. esim. Bateson & Mead 1942 sekä Malinowski 1972 [1922] Kupiaisen 2017, 23, 25 mukaan). Sittemmin varsinkin piirtäminen on pudonnut antropologin työkalupakin vakiometodeista. Myös suhde valokuvaukseen monimutkaistui kuvaan liittyvän tietoteoreettisen problematiikan takia. (Kupiainen 2017, 21.) Antropologinen kiinnostus populaarielokuvaan puolestaan voidaan paikantaa alkaneeksi Margaret Meadin ja hänen kollegoidensa RCC-projektissa (Columbia University Research on Contemporary Cultures) toisen maailmansodan aikana. Projektissa analysoitiin temaattisesti elokuvia metodologialla, josta erityisesti Martha Wolfenstein (ks. esim. Wolfenstein 2000 [1953]; Wolfenstein

& Leites 1950 Suttonin ja Woganin 2009, 8 mukaan) on kirjoittanut laajasti. Toinen varhainen elokuvia tutkinut antropologi oli Gregory Bateson (1980 [1945] Suttonin ja Woganin 2009, 9 mukaan), joka analysoi natsien progandaelokuvaa *Hitlerjunge Quex* yhden ihmisen taiteellisen tuotoksen sijaan myyttinä. Hänen näkemyksensä elokuvan myyttisyydestä perustui elokuvan suosioon laajan yleisön keskuudessa. Sutton ja Wogan pitävät Batesonin lähestymistapaa mallina omalleen. (Sutton & Wogan 2009, 8–9.)

1960- ja 1970-luvuilla antropologinen populaarielokuvien tutkimus jäi lähes kokonaan katkolle lukuun ottamatta John Weaklandin (1966a; 1966b Suttonin ja Woganin 2009, 9 mukaan) tekemiä tutkimuksia kommunistisen Kiinan elokuvista. Weaklandin tutkimusten merkittävin anti liittyy hänen havaintoonsa siitä, että elokuvissa on mahdollista tarkastella visuaalisen ja verbaalin ilmaisun mahdollisia ristiriitoja. Lisäksi Weakland katsoi elokuvia yhdessä natiivikiinalaisten kanssa ollen näin edelläkävijä yleisötutkimuksen saralla. Hän myös oivalsi, että erilaiset poliittiset teemat ovat kätkeytyneet laajempiin kulttuurisiin teemoihin ja ristiriitoihin elokuvissa. Näin hän nosti esiin elokuvien roolia kulttuuristen kysymysten välittäjänä. (Sutton & Wogan 2009, 9–10.)

Seuraava merkittävä julkaisu antropologisen elokuvatutkimuksen saralla oli Elizabeth Trauben *Dreaming Identities: Class, Gender and Generation in 1980s Hollywood Movies* (1992). Traube nojaa teoksessaan yleiseen antropologiseen lähestymistapaan, jonka mukaan myytit ja rituaalit ilmaisevat ja joskus myös ratkaisevat tilapäisesti keskeisiä kulttuurin jännitteitä, ristiriitaisuuksia ja epäselvyyksiä. Esimerkiksi elokuvista *Vaihdetaan vapaalle Ferris* (*Ferris Bueller's Day Off*) ja *Rambo*, Traube tutki kodin ja työn, yksilön ja organisaation sekä luovuuden ja utilitarismin välisiä jännitteitä ja havaitsi, että nämä jännitteet oli peitetty sukupuoli- ja luokkaoletuksilla, jotka yhtäältä vahvistivat ja toisaalta myös haastoivat 1980-luvun keskiluokkaista patriarkaalista ideologiaa. Oman tutkimukseni kannalta Traubessa on vielä kaksi muuta kiinnostavaa seikkaa, jotka tulee mainita. Ensinnäkin hän tutki kulttuurisen Toisen representaatioita *Indiana Jones ja Tuomion Tempeli* -elokuvassa. Lisäksi hän oli ensimmäinen antropologi, jonka elokuva-analyysissä sukupuoli oli keskeinen analyttinen käsite; hän käytti tutkimuksessaan kriittistä teoriaa ja feminististä psykoanalyysia. Sen sijaan ongelmallisena Trauben tutkimukselle voidaan nähdä sen antropologisuuden puute, sillä Traube ei juurikaan viittaa aiempiin antropologisiin elokuvatutkimuksiin eikä myöskään omaan kenttätööhönsä Indonesiassa. (Sutton & Wogan 2009, 10–11, 16.) Joka tapauksessa voin havaita selviä yhteyksiä Traubeen omassa tutkielmassani. Ne ovat

sukupuoli, feministinen tutkimusote sekä ”ihmiselokuvat” (engl. ”people” movies, ks. Sutton & Wogan 2009, 17.)

Teoksessaan *American Dreamtime: A Cultural Analysis of Popular Movies and their Implications for a Science of Humanity* (1995) Lee Drummond otti kantaa oman aikansa antropologiseen teoriaan erottaen näin Traubesta. Samankaltaista heidän tutkimuksissaan oli näkemys elokuvista myyttisten kulttuuriristiriitojen välittäjänä. Drummondin kiinnostuksen kohteena oli erityisesti tutkia inhimillisen ja eläimellisen sekä orgaanisen ja teknologisen rajoja muun muassa *Tappajahaissa*, *Star Warsissa* ja *E.T.:ssä* strukturalismin ja semiotiikan linssin kautta. (Sutton & Wogan 2009, 11–12.) Omalle strukturalismista inspiroituneelle tutkimukselleni löytyy siis edeltäjä antropologisesta perinteestä. Myös Sutton ja Wogan (2009, 143) ovat opetuksessaan käyttäneet *Tappajahain* analyysia havainnollistaakseen opiskelijoille levi-straussilaista myyttianalyysia.

Trauben ja Drummondin yhteydessä on mainittava myös Louise Krasniewicz, joka jatkoi artikkelillaan *Round up the Usual Suspects: Anthropology Goes to the Movies* (2006) näiden viitoittamaa tietä elokuvista kulttuurisina myytteinä ja rituaaleina. Lisäksi hän yhdisti Batesonin ja kumppaneiden ajatuksen teemoista ja kaavoista modernimpaan strukturalistiseen kategoria-ajatteluun. (Sutton & Wogan 2009, 12.) Oma tutkimukseni seuraakin näiden kolmen antropologin sekä Suttonin & Woganin (2009, 16) ajattelua erityisesti siinä mielessä, että itsekkin tulkitseen elokuvia myytteinä, joiden avulla voidaan esittää ja käsitellä kulttuurisia ongelmakohtia ja haasteita. Drummondin tapaan (Sutton & Wogan 2009, 16) olen myös sitä mieltä, että kriittisesti analysoimistaan elokuvista voi myös pitää vaikka akateeminen maailma kannustaakin enemmän kritiikkiin kuin kehumiseen. Suttonin & Woganin (2009, 17, 141) kannustamana sovellan klassisia antropologisia teemoja kassamagneettielokuvan analyysiin pyrkien löytämään aineistosta jotain uutta ja ajatuksia herättävää sekä rikastamaan antropologista teoriaa kuitenkin tavoittelematta mitään uutta kaikenkattavaa mediakulttuurin teoriaa.

Yhteenvetona voidaan todeta, että antropologien analyysit ovat tyypillisesti olleet joko analyysieja elokuvista, joiden keskiössä ovat ihmisten ja koneiden väliset suhteet, tai analyysieja, jotka käsittelevät erityisesti toiseuden ja antropologien representaatioita populaarielokuvissa. Oma tutkimukseni luonnollisesti sijoittuu representaatiotutkimusten kategoriaan. Valitettavasti monen antropologisen elokuva-analyysin ongelmana on ollut Trauben tapaan vähäinen tai olematon viittaaminen kollegoiden vastaaviin tutkimuksiin. (Sutton & Wogan 2009, 13.) Antropologiset elokuvatutkimukset ovat siis helposti jääneet yksittäisiksi saariksi, joiden välillä ei kulje tieto. Pysin omassa tutkimuksessani

keskusteluttamaan aineistoani paremmin muiden tutkijoiden kanssa. Tavoitteenani on myös Suttonin & Woganin (2009, 16) tapaan pyrkiä kehittämään ja rikastamaan antropologisia käsitteitä ja teoriaa elokuva-analyysin kautta sen sijaan, että vain laiskasti soveltaisin vesitettyä antropologiaa elokuviin.

Visuaalinen antropologia, visuaalisen kulttuurin tutkimus ja media-antropologia

Visuaalinen antropologia on antropologisen tutkimuksen suuntaus, joten se siis noudattaa antropologisen tutkimuksen tutkimustraditioita: teoriaa, menetelmiä ja tutkimuseettisiä periaatteita. Visuaalisessa antropologiassa tallennetaan, analysoidaan, julkaistaan ja arkistoidaan yhteistyössä informanttien kanssa heitä koskevaa audiovisuaalista materiaalia. Visuaalinen antropologia ei kuitenkaan tarkoita pelkästään antropologisten tai etnografisten elokuvien tekemistä, vaan tutkimuksen kohteena tai metodina voivat olla myös muut kulttuuriset kuvasuhteet kuten esimerkiksi valokuvat, tutkittavien ihmisten tavat luoda, jäsentää ja tulkita erilaisia visuaalisia sisältöjä (kuten esineitä, taiteita, rituaaleja, arkkitehtuuria tai ympäristöä) tai kuva-aineistojen tarkastelu muun antropologisen tutkimustiedon valossa. Visuaalista antropologiaa voidaan hyödyntää siis monissa erilaisissa tutkimuksissa, myös muilla aloilla kuin antropologiassa. (Kupiainen 2017, 17–18.)

Keskeisiä käsitteitä visuaalisessa antropologiassa ovat luonnollisesti kuva, kuvallisuus ja visuaalisuus. Jari Kupiainen (2017, 17) määrittelee kaksi ensin mainittua käsitettä sisällöiksi, ”joita rajaavat joko todelliset tai ajatellut kehykset: kuvallisuus jäsentää visuaalisia sisältöjä teoksenkaltaisiksi kokonaisuuksiksi”. Esimerkkejä tällaisista sisällöistä ovat Kupiaisen mukaan esimerkiksi valokuvat, maisemat tai maalaukset. Myös elokuva täyttää mielestäni Kupiaisen asettamat kriteerit kuvallisuudelle. Kyseessä on toki liikkuva kuva, mutta sekin rakentuu still-kuvista, joita on asetettu tiheästi peräkkäin luomaan liikkuvan kuvan illuusio. Visuaalisuutta Kupiainen (2017, 17) puolestaan kuvaa yleiskäsitteeksi, ”joka viittaa kaikkeen potentiaalisesti näkyvään todellisuuteen, ja siihen sisältyy myös kuvallisuus – kuvatutkimus on osa visuaalisen tutkimuksen kenttää”.

Visuaalisen antropologian kenttää voidaan hahmottaa esimerkiksi välineellisten suuntauksien kautta, joista kaksi merkittävintä ovat elokuva ja valokuva. Elokuva ja valokuva ovat lähentyneet toisiaan, ja jossain määrin niiden välinen raja alkaa ollakin jo hämärtynyt, sillä nykyisin molempia voidaan tallentaa samalla teknisellä välineellä ja valokuvastakin voidaan erilaisien kamera-ajojen avulla luoda liikkuva. (Kupiainen 2017, 20–21.)

Visuaalisen antropologian piirissä ei olla päästy yksimielisyyteen siitä, millainen elokuva voidaan määritellä antropologiseksi tai etnografiseksi. Yhden määritelmän (Kupiainen 2017, 19) mukaan antropologisiksi elokuviksi voidaan kutsua antropologien tekemiä elokuvia, joilla on selvät tutkimuskytkökset. Sen sijaan etnografinen elokuva voi olla kenen tahansa tekemä dokumenttielokuva, joka käsittelee kulttuurisesti kiinnostavaa aihetta. Antropologisesta elokuvasta poiketen etnografisen elokuvan etnografisen kiinnostavuuden määrittää siis katsoja. Lisäksi voidaan puhua ”etnofiktioista” eli etnografisesti kiinnostavista elokuvista, joilla ei ole tutkimuskytköksiä ja jotka eivät ole dokumentteja vaan osin tai kokonaan lavastettuja. Kupiainen mukaan (2017, 20) on tärkeää tutkimusta tehdessään pitää myös mielessä, onko aineisto raakamateriaalia vai valmis teos, jonka materiaali on valikoitu jostain näkökulmasta.

Kupiainen (2017, 22–23) kirjoittaa myös kuvan ja tekstin suhteesta (antropologisessa) tutkimuksessa. Hänen mukaansa viime vuosina on käyty laajaa keskustelua tekstuaalistetun, kielellisen todellisuuden ylivallasta tieteellisessä tutkimuksessa, jonka pitäisi laajentua kattamaan myös visuaalinen, kuvallinen todellisuus. Vanha sanonta ”yksi kuva kertoo enemmän kuin tuhat sanaa” vaikuttaisi Kupiainen mukaan pitävän paikkansa, sillä hänen mukaansa kuva voi kertoa sellaisia asioita, joita on jopa mahdotonta ilmaista sanallisesti. Ongelmallista onkin toteuttaa kuvan analyysi siten, etteivät rikkaat havainnot latistu ja köyhdy niiden tekstuaalisen ilmaisun yhteydessä. Onnistunut tulkinta vaatii Kupiainen mukaan ”tulkitsejan omaan kokemukseen ja tietoperustaan tukeutuvaa intuitiivista, ei-kielellistä kohteen tunnistamista ja ei-kielellistettyjen omien tunnekokemusten reflektointia kuvan motivoimana”. Kupiainen mainitsee erääksi antropologiassa käytetyksi kuvalliseksi tutkimusmetodiksi proksemiikan eli ihmisten eleiden, ilmeiden, asentojen ja asemien analysoinnin, jossa omia tunnekokemuksia pystyy tehokkaasti hyödyntämään analyysin tukena.

Kupiainen (2017, 27–28) korostaa kaikkien aistien merkitystä todellisuuden havainnoinnissa, sillä hänen mukaansa katsomiskokemus muodostuu ”useiden aistien välittämistä tiedoista, jotka aivoissa syntetisoidaan katsomiskokemukseksi”. Esimerkiksi audiovisuaalisen elokuvan analyysissä visuaalisuuden tarkastelu ei itsessään riitä, vaan tutkimuksessa on syytä ottaa huomioon myös äänimaailma, sillä elokuvankatsojan havainnot kuvasta voivat muuttua, mikäli ääniraitaa elokuvassa muutetaan tai poistetaan (Chion 1994 & 2009 sekä Crawford 2010 Kupiainen 2017, 27 mukaan).

Visuaalinen antropologia ja visuaalisen kulttuurin tutkimus saattavat kuulostaa synonyymeilta toisilleen, mutta ne eivät kuitenkaan ole sama asia. Mitä eroa niillä siis on? Visuaalisessa antropologiassa käytetään kuvaamista ja kuvaa yhteiskunnallisen tutkimuksen aineistona ja

tutkimusformaattina, kun taas visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa käytetään aineistona jo olemassa olevia kulttuurin kuvallisia ilmentymiä ja niihin liitettyjä merkityksiä itse niiden tuottamisen sijaan. Erona näiden kahden välillä on myös teoreettinen pohja: visuaalisessa antropologiassa hyödynnetään antropologista teoriaa ja nojataan alan tutkimusperinteisiin, kun taas visuaalinen kulttuurin tutkimus ei edellytä tätä lähtökohtaa. (Häkkinen 2017, 87–88.)

Tieteenaloina molemmat tarjoavat omanlaistaan tietoa: visuaalisen kulttuurin tutkimuksen antia on ennen kaikkea analyttinen ote postmodernin yhteiskunnan arjen määritelmiin, funktioihin ja ilmentymiin kuluttajan näkökulmasta (Mirzoeff 2000, 3 Häkkisen 2017, 88 mukaan), kun taas visuaalisen antropologiaa erikoisalaa ovat aineistoon liittyvät kulttuuriset identiteetit erityisesti vieraiden kulttuurien kentällä sekä symbolisen toiminnan tulkinta. Molemmissa voidaan kuitenkin hyödyntää samoja keinoja ja välineitä, kuten dokumenttielokuvaa aineistona. (Häkkinen 2017, 87–88.)

Eräässä määritelmässä kuvataan visuaalisen kulttuurin tutkimuksen kohdistuvan sellaisiin visuaalisiin tapahtumiin, ”joissa kuluttaja hakee informaatiota, merkitystä tai mielihyvää visuaalista teknologiaa käyttäen” (Mirzoeff 2000, 3 Häkkisen 2017, 86 mukaan). Visuaalisen kulttuurin tutkimus on paitsi akateemisesti myös aineistollisesti moninainen tutkimuskohde, sillä visuaaliseen aineistoon voidaan lukea esimerkiksi mainokset, verkkomedia, elokuva, videot, postikortit, julisteet, valokuvat, performanssitaide ja kuvataiteet (Häkkinen 2017, 87).

Visuaalisen kulttuurin tutkimuksen määrittely ei edellä esitellystä määrittelystä huolimatta ole aivan yksiselitteistä, sillä kyseessä on laaja tieteenala, joka pitää sisällään monitieteisen teoreettisen keskustelun. Aiemmin erilaisia visuaalisen kulttuurin muotoja tutkittiin eri tieteenalojen piirissä varsin eriytyneesti keskittyen tiettyihin visuaalisiin medioihin. 1990-luvun loppupuolelta alkaen on kuitenkin syntynyt kasvava tarve luoda visuaaliselle kulttuurille oma erikoistunut tutkimusnäkökulma. Perustaksi visuaalisen kulttuurin tutkimukselle onkin tältä pohjalta syntynyt visuaalisen kulttuurin tutkimuksen kenttä, jossa yhdistyvät esimerkiksi sellaiset tieteenalat kuin sosiologia, taidehistoria, mediatutkimus ja elokuvataide. (Häkkinen 2017, 86.)

Kuten visuaalinen antropologia ja visuaalisen kulttuurin tutkimus, myöskään media-antropologia ei ole selvärajainen tieteellinen ala. Media-antropologia sijoittuu mediatutkimuksen ja antropologian väliselle harmaalle alueelle, ja sitä voisi kuvata lähestymistavaksi, jossa tutkitaan mediaa ja sen käyttäjiä etnografian keinoin erityisesti symboliikan, rituaalien ja myyttien näkökulmista käsin.

(Sumiala 2010, 12.) Media-antropologiassa voidaan tarkastella myös ”sitä, *miten kulttuuri muovautuu mediassa* erilaisten symbolisten, rituaalisten ja myyttisten käytäntöjen avulla” (Coman & Rothenbuhler 2005, 1 Sumialan 2010, 12 mukaan; kursivointi EU).

Keskeisiä tutkimuksen avainsanoja ovat myös merkityksen muotoutuminen, subjekti, identiteetti, ideologia ja valta. Valtaa ja eriarvoisuutta ovat analysoineet erityisesti kriittisen tutkimuksen perinteen edustajat suhteessa siihen, miten median symbolit, rituaalit ja myytit luovat ja ylläpitävät kulttuurisia merkityksiä eli esimerkiksi, miten valtavirtamediassa tuotetaan käsityksiä rodusta (tai sukupuolesta, oma huomioni) ja millaisia kytköksiä näillä käsityksillä on laajempaan yhteiskunnalliseen valtataisteluun. (Sumiala 2010, 14–15, 19 sekä ks. Spitulnik 1993, 303 Sumialan 2010, 19 mukaan.)

Keskeisenä media-antropologian tavoitteena monissa määritelmässä nähdään median analysointi ihmisille yhteisenä ”symbolisena järjestelmänä, joka rakentaa, järjestää ja muokkaa meitä ympäröivää sosiaalista todellisuutta ja jossa yksilöille tarjoutuu erilaisia mahdollisuuksia osallistua tuon sosiaalisen todellisuuden rakentamiseen” (Sumiala 2010, 13). Voidaan siis sanoa, että tärkeintä media-antropologille on selvittää, mikä on median rooli ja merkitys yhteiskunnan symbolisen järjestyksen luojana, muokkaajana sekä ylläpitävänä tahona sekä pohtia yksilöiden merkitystä tässä prosessissa. Alalla voidaan myös pohtia, miten media yhdistää tai hajauttaa ihmisiä toisistaan sekä miten mediaa käytetään tuottamaan käsityksiä yhteisesti jaetusta maailmasta. Media on siis merkittävä konstruoitumisen paikka kuvitellulle maailmalle. (Sumiala 2010, 13–14.)

Useat yhteiskunta- ja kulttuuritieteilijät pitävät sosiaalista maailmaa pääosin kuviteltuna. Kuvitteellisuudella viitataan sellaiseen asiaan tai ilmiöön, joka rakentuu mielikuvissa eli on imaginaarinen. Kuvitteellisuutta on tarkasteltu liittyen erityisesti yhteisöjen muodostumiseen ja yksilön liittymiseen osaksi yhteisöä. Tällä saralla ehdottomasti yksi merkittävimmistä tutkimuksista on Benedict Andersonin *Kuvitellut yhteisöt – Nationalismin alkuperän ja leviämisen tarkastelua* (2007/1983), joka on herättänyt huomiota pohdinnallaan ”tyypillisesti median välittämien, rakentamien ja ylläpitämien kuviteltujen maailmojen sosiaalisesta merkityksestä”. (Sumiala 2010, 9–10.)

Termi ”kuvitellut yhteisöt” herättää helposti mielikuvan illuusioista, jotka ovat vain kuvitelmia eivätkä mitään sen todellisempaa, jolla olisi merkitystä. Tällainen ajattelu on kuitenkin suuressa määrin virheellistä, sillä mielikuvissa on sosiaalista voimaa ja ne ovat osa ihmisen arjen todellisuutta.

Mielikuvat ohjaavat ihmisen toimintaa kuvittelun maailman hyvinkin materiaalisessa todellisuudessa, jonka osia ovat myös fyysiset tunteet, aistit ja kokemukset sekä tiedostamattomat fantasiat ja pelot. Tämä kuviteltu maailma rakentuu symbolisen kommunikaation varaan. Symboleita voivat olla erilaiset merkit, asiat, kuvat, aatteet ja sanat, jotka yhdistävät ainakin kaksi asiaa toisiinsa. Näin symbolit tuottavat assosiaatioita eli mielikuvituksen materiaalia. (Sumiala 2010, 10–11.)

Kuviteltujen yhteisöjen yhteen hitsautuneisuus kiteytyy mediarakenteisten ja -välitteisten tapahtumien, symbolien, kuvien, tarinoiden ja myyttien ympärille. Näitä analysoimalla tutkija voi saada selville, millainen on median vaikutus kuvitellun todellisuuden muovaamisessa, ja miten ihmiset linkittyvät tähän prosessiin. (Sumiala 2010, 14.)

Media-antropologiassa kehitetään visuaalisen antropologian menetelmiä ja näkökulmia liittyen erityisesti sähköiseen joukkoviestintään (kuten televisio, radio, internet, mobiililaitteet) ja sen käyttötapoihin ja strategioihin kulttuurisissa tai paikallisissa konteksteissa. Media-antropologian kiinnostuksen kohteena ovat erityisesti kysymykset ihmisten median käytöstä: kulttuuristen mediasisältöjen tuottamisesta, kulutuksesta ja jakelusta sekä mediavälineiden käytöstä identiteetin, toimijuuden ja yhteisten merkitysten rakentajana tai purkajana. Kohteena ovat siis digitaaliset mediakulttuurin ympäristöt ja joukkoviestinnän sisällöt. (Kupiainen 2017, 18, 25.) Median käytön lisäksi huomion kohteena ovat olleet aina myös visuaalisen viestinnän (elokuva, valokuva, video, televisio) sisällöt, jotka kytkeytyvät selvästi etnografisen elokuvan ja visuaalisen kommunikaation perinteisiin (Sumiala 2010, 18–19 sekä ks. Worth, Adair & Chalften 1997 Sumialan 2010, 19 mukaan).

Oman tutkimukseni näen sijoittuvan eräänlaiselle harmaalle alueelle visuaalisen antropologian, visuaalisen kulttuurin tutkimuksen ja media-antropologian kenttien väliin, koska en varsinaisesti edusta mitään näistä suuntauksista, mutta hyödynnän tutkimuksessani kuitenkin jossain määrin näiden tieteenalojen näkökulmia visuaaliseen kulttuuriin. Tutkimukseni hipoo visuaalisen antropologian kenttää, koska olen etnologi ja antropologi ja tutkimuskohteenani on visuaalinen elokuva-aineisto, jonka tarkastelussa hyödynnän antropologian teorioita ja tutkimusperinteitä ja tieteenalalle tyypillistä eettistä käytäntöä. Tutkimuskohteeni eli naisten ja miesten representaatiot symbolisen toiminnan kautta ovat myös visuaalisen antropologian alaa. Tarkastelemanani elokuvat voidaan myös (määritelmästä riippuen) nähdä jossain mielessä etnofiktioina, jotka liittyvät visuaaliseen antropologiaan.

Visuaalisen kulttuurin tutkimusta työni lähestyy taas siinä mielessä, että tutkimusaineistonani ovat jo olemassa olevat visuaaliset kulttuurin ilmentymät (Indiana Jones -elokuvat) ja niihin kiinnittyneet merkitykset (sukupuolidiskurssit), enkä itse kuvaa antropologista elokuvaa. Tutkimukseni viistää myös siinä mielessä visuaalisen kulttuurin tutkimuksen kenttää, että tutkimukseni hyödyntää media- ja elokuvatutkimuksen näkökulmia sekä yhteiskunnallista osaamista, joka tässä tapauksessa on etnologisantropologista.

Media-antropologiaan työni puolestaan linkittyy siten, että kohteenani ovat elokuvan välityksellä tapahtuvat joukkoviestinnän sisällöt, ja olen kiinnostunut mediavälineiden (elokuvien) käytöstä sukupuoli-identiteetin, sukupuolittuneen toimijuuden ja sukupuoleen liittyvien yhteisten merkitysten rakentajana tai purkajana. Haluan analyysissäni selvittää, mikä on Indiana Jones -elokuvien rooli ja merkitys yhteiskunnan symbolisen sukupuolijärjestyksen luojana, muokkaajana sekä ylläpitävänä tahona. Pohdin myös, miten mediaa käytetään tuottamaan käsityksiä yhteisesti jaetusta naisten tai miesten maailmasta eli toisin sanoen siitä, että naiseus on omanlaisensa olemisen maailma tiettyine toimintapoinen ja mieheys vastaavasti omansa. Aiemmin esittelemäni teorian pohjalta nojaan ajatukseen siitä, että kuviteltujen yhteisöjen yhteen hitsautuneisuus kiteytyy mediarakenteisten ja välitteisten tapahtumien, symbolien, kuvien, tarinoiden ja myyttien ympärille. Näitä analysoimalla voin saada selville, millainen on median vaikutus kuvitellun todellisuuden muovaamisessa.

Tällä moniulotteisella, eri suuntauksia sivuavalla median tutkimuskentällä tarkastelen sukupuolta feministisen diskurssianalyysin keinoin strukturalistisen teoriaperinteen kautta sukupuolikategorioita paikantaen ja murtaen.

2.2. SYMBOLIIKKA, RUUMIS JA RUUMIIN SYMBOLIIKKA

Sosiologi Max Weber on kuvannut ihmistä *merkityksen tekijäksi*, jolla on tarve antaa merkityksiä, luokitella, järjestellä ja säädellä asioita. Tätä toimintaa – merkitysverkostojen ja -maailmojen luomista – kuvataan termillä *symbolinen luokittelu*. Sukupuoli on yksi merkittävistä luokittelua ohjaavista merkeistä. Jokaisessa kulttuurissa ihmiset luokittelevat toisia ihmisiä heidän merkkiensä perusteella eri kategorioihin. On kuitenkin kulttuurista riippuvaista, millä perustein luokittelu tapahtuu ja millaisia merkityksiä kategoriat saavat. Kategorioiden merkitykset määrittävät käytöstämme muita ihmisiä kohtaan. (Bowie 2006, 34.)

Symboli on asia, joka merkitsee tai representoi toista asiaa. Symbolit ovat kulttuurisia konstruktioita, eivätkä siten läheskään aina universaaleja. Symboli onkin ymmärrettävissä vain suhteessa toisiin symboleihin, jotka kuuluvat samaan kulttuuriseen kompleksiin. Kenties suurin symbolinen lataus on ihmiskeholla, sillä se on läsnä kaikissa kulttuureissa ja muokattavissa kulttuurin tarpeiden mukaan: keho on samaan aikaan subjektiivinen ja objektiivinen, yksilöllinen ja yhteisöllinen. (Bowie 2006, 36.)

Antropologi ja sosiologi Marcel Mauss on tutkinut sosiaalista ruumiin harjoittamista ja ruumiin tekniikoita. Hänen mukaansa useat kyvyt, joita pidämme fysiologisina tai biologisina (kuten käveleminen tai uiminen), ovat todellisuudessa sosiaalisesti opittuja ja kulttuurista riippuvaisia: ihmiset oppivat usein kontrolloimaan kehoaan mukautuakseen yhteiskunnassa hyväksytyihin käytöstapoihin. Mauss kuvaa näitä opittuja tekniikoita käsitteellä *habitus*, jossa sekoittuvat biologiset, sosiaaliset ja psykologiset ulottuvuudet. Tekniikka, jota opettelemme, voi olla hyvinkin biologinen (kuten syöminen) tai oma biologisuutemme voi vaikuttaa tekniikan oppimiseen (esimerkiksi onko vauvalla hampaita, joilla syödä kiinteää ruokaa), mutta tapa, jolla syömme, on ennen kaikkea sosiaalinen (esimerkiksi syömmekö puikoilla vai haarukalla). Mauss kuvaa oppimista imitaatioksi, jossa ihmiset pyrkivät jäljittelemään auktoriteettiasemassa olevien ihmisten toimintaa – toisinaan vapaaehtoisesti ja toisinaan pakotetusti. Hänen mukaansa on tärkeää tarkastella, miten sosiaalisia merkityksiä merkitään fyysiseen ruumiiseen, ja millainen rooli yksilön toimijuudella ja sosiaalisten struktuureiden vallalla on toiminnan rajoittamisessa tai mahdollistamisessa. (Mauss 1979 [1935] Bowien 2006, 49–51 mukaan.)

Yksi esimerkki habituksesta, vallan käytöstä ja toiminnan rajoittamisesta on antropologi Judith Okelyn kuvaus 1950-luvun tyttöjen yksityisestä sisäoppilaitoksesta, jossa auktoriteettiasemassa olevat henkilöstö kontrolloi tyttöjen fyysistä olemisen tapaa pakottamalla nämä kävelemään, seisomaan ja istumaan tietyllä tavalla: selkä suorana, hartiat takana ja leuka ylhäällä. Pyrkimyksenä oli opettaa tytöt oikeanlaiseen luokka- ja sukupuolihabitukseen merkitsemällä tietyt sosiaaliset arvot heidän symbolisiin kehoihinsa. (Okely 1978 Bowien 2006, 53–54 mukaan.)

Kirsten Hastrup on tutkinut biologian semantiikkaa eli sitä, miten naisten ja miesten biologisiin eroavaisuuksiin kiinnitetään erilaisia symbolisia, erottavia sosiaalisia merkityksiä. Hastrup korostaa Mary Douglasin ajatteluun (ks. luku 2.3.) pohjaten, että kaikille yhteisöille on tärkeää erotella naisen ja miehen kategoria toisistaan, jotta tunnistetaan, mihin seksuaaliseen kategoriaan toinen osapuoli kuuluu. Naisen keho ja seksuaalisuus ovat naisidentiteetille keskeisiä symboleita. Erityisen kiinnostunut Hastrup on neitsyyden merkityksistä, ja hän onkin huomannut, että merkitykset

vaihtelevat riippuen eritoten siitä, onko tarkasteltava yhteisö matri- vai patrilineaarinen. Matrilineaarisessa yhteisössä esiaviollista neitsyyttä ei korosteta niin paljon, koska naisten seksuaalisuuteen suhtaudutaan rennommin ja isyyden merkitys ei ole kovin voimakas. Neitsyyden menettämisen tapa vaikuttaa myös merkittävästi sen merkitykseen. Ennen kaikkea neitsyyden merkitykset kuitenkin riippuvat sen suhteista muihin (ylä)kategorioihin, kuten naisseksuaalisuuteen, joka on neitsyyden semanttinen kenttä (sarja erilaisia merkityksiä, jotka tarjoavat kontekstin tietylle lausumalle). (Hastrup 1978 Bowien 2006, 93–94 mukaan.) Naisen neitsyys on niin merkittävä ja arvostettu piirre, että toisinaan naisneitsyitä on pidetty jopa kolmantena sukupuolena, jolle voidaan myöntää joitain normaalisti vain miehille kuuluvia oikeuksia: esimerkiksi nunnat voivat toimittaa sakramenteja (Ardener 1978 Bowien 2006, 95 mukaan).

Naisen elämänkaari erotetaan usein kolmeen vaiheeseen: neitsyt, äiti ja ”harppu” eli vanha nainen. Neitsyyteen liittyy seksuaalinen potentiaali ja synnytys on poikkeava jumalallinen anomalia (esim. Jeesuksen syntymä Neitsyt Mariasta, ks. anomaliasta luku 2.3.). Kulttuurista riippuen neitsyt siirtyy äitiyteen seksin, avioliiton, synnytyksen tai ympärileikkauksen välityksellä. Äiti on kategorisesti seksuaalisesti hedelmällinen ja mahdollinen hedelmättömyys nähdäänkin anomaliana ja häpäistynä tilana, jonka johdosta äitiä voidaan painostaa tappamaan itsensä tai tätä voidaan syyttää noituudesta. Äidistä tulee harppu menopaussin kautta, jolloin nainen epäseksualisoidaan. Harppu voidaan nähdä joko viisaana naisena tai noitana. Harpun synnytys on siunattu anomalia. Miehen keho ei merkitse vastaavalla tavalla elämänvaiheita, sillä mies on ”yleistetty”, eikä identiteetti riipu biologiasta tai seksuaalisesta statuksesta samalla tavoin kuin naisella. (Bowie 2006, 95–97.)

Perinteisessä biologisessa sukupuoliajattelussa (ks. luku 2.5.) sukupuoli on vahvasti kytköksissä juuri kehoon: keho symboloi sukupuolta ja antaa sille merkityksiä. Näihin kehollisiin merkityksiin pyrin weberiläisittäin kiinnittämään huomiota tarkastellessani tutkimusaineistoani. Tarkastelen millä tavoin keho ja sukupuoli ovat kytköksissä toisiinsa, ja millaista symboliikkaa naisten ja miesten kehollisuus edustaa eli toisin sanoen, millaisia sosiaalisia merkityksiä sukupuolitetut kehot saavat Indiana Jones -elokuviissa. Maussilaisittain puolestaan kiinnitän erityistä huomiota yksilön toimijuuden mahdollisuuksiin ja mahdollisiin vallan paikkoihin kategorioiden (naiset ja miehet) sisällä ja välillä. Keskityn huomioimaan, millainen on mies- tai naishahmojen habitus, ja millaisia mielikuvia se välittää mediankuluttajille toiminnan imitaattoreina.

2.3. STRUKTURALISMI ANTROPOLOGISENA TEORIAPERINTEENÄ

Strukturalismi antropologisena teoriaperinteenä on innoittanut minua tutkimaan tätä aihetta ja havainnoimaan sukupuolikategorioita yhteiskunnassa. Tutkimukseni tieteenfilosofinen suuntaus ei kuitenkaan ole strukturalistinen, sillä tavoitteenani ei ole verifioida tai vahvistaa kategorioiden ja luokittelujen voimaa ihmisten ajattelussa vaan päinvastoin kritisoida ja murtaa kategorista sukupuolijattelua. Strukturalistisen perinteen näkökulmia hyödyntämällä voin kuitenkin paremmin tiedostaa ja erottaa aineistosta niitä dikotomisen sukupuolten vastakkainasettelun rakenteita, joita mm. Leena-Maija Rossi (2007, ks. luku 2.5.), Katie Milestone ja Anneke Meyer (2012) sekä Cynthia Carter ja Linda Steiner (2004) ovat havainnoineet. Kuten todettua, tarkoitukseni ei missään nimessä ole etsiä näitä mahdollisesti aineistossa piileviä rakenteita niitä pönkittääkseen vaan purkaakseni niitä kriittisesti. Sukupuolentutkimuksen keskeinen missio on jälkistrukturalistinen dikotomiakriittikki ja arjen mytologisoituneiden sukupuolikäsitysten vastakarvainen tarkastelu. Feminiinisyyttä ja maskuliinisuutta ihanteineen tarkastellaan sukupuolentutkimuksen piirissä kulttuurisina sopimuksina, eikä niinkään yksioikoisina ja väistämättöminä naisten ja miesten attribuutteina. (Rossi 2007, 18.)

Strukturalistinen näkökulma sopii tutkimukseeni hyvin, sillä siinä pyritään ”etsimään tutkittavasta kohteesta rakenteellisia muotoja tai malleja tai soveltamaan rakennetta selittäviä muotoja tai malleja tutkimuskohteeseen”. Oma tarkoitukseni on siis nimenomaan etsiä sukupuolta rakentavia malleja elokuva-aineistosta. Strukturalistit uskovat, että erilaiset monimutkaiset kulttuuriset, sosiaaliset ja kielelliset ilmiöt merkityksineen muodostuvat yksinkertaisemmista elementeistä, jotka toistuvat abstrakteina malleina kaikkialla yhteiskunnassa (esim. kielessä, taiteessa ja kulttuurissa). Strukturalistista suuntausta ovat hyödyntäneet monet eri tieteenalat omaan tutkimukseensa soveltaen, ja sille vastakkaiseksi ajatteluksi voidaan nähdä eksistentiaalisuus. Strukturalistista ajattelua on kritisoitu paljon ja kritiikin jälkimainingeissa onkin syntynyt jälkistrukturalistinen suuntaus. (Jyväskylän yliopiston Koppa 2015.) Nykyään strukturalistisella teorialla onkin enää vähän innokkaita seuraajia, mutta sen vaikutukset näkyvät tutkimuksessa (Bowie 2006, 284).

Antropologisen tutkimuksen piirissä strukturalismin kuuluisin puolestapuhuja on Claude Lévi-Strauss, joka oli erityisen kiinnostunut myyttien tutkimuksesta (ks. antropologisesta myyttiteoriasta luku 2.4.) ja yhteisöjen eroista. Lévi-Straussin (1955, 443) mielestä myyttien tarkoitus on ratkaista ja helpottaa ristiriitaisuuksia, jotka ovat olemassaolollemme keskeisiä.

Lévi-Straussin mukaan ihmismieli järkeistää maailmaa samanlaisuuden ja erilaisuuden kautta. Hän hahmottaa tätä erilaisuutta *binäärioppositioiden* (ks. esim. Lévi-Strauss 1986; 1977, 148, 159–160) käsitteen avulla. Binäärioppositiot ovat kaksi toisilleen vastakohtaista kategoriaa, kuten mies ja nainen, vasen ja oikea, kylmä ja kuuma sekä raaka ja kypsä. Lévi-Strauss esittää, että Lévi-Strauss (1979, 21–23) käyttää myös käsitteitä binäärinen toimija (engl. operator) ja binäärinen ongelma, jotka liittyvät keskeisesti binääristen oppositioiden käsitteeseen. Käsitteet juontuvat länsikanadalaisesta myytistä, jonka mukaan rausku taltutti jatkuvan etelätuulen, jotta kalastaminen ja simpukoiden keruu olisi mahdollista. Lévi-Strauss esittää, että myytin eläimeksi on valittu juuri rausku, koska se on olemukseltaan binäärinen (eli se joko on tai ei ole): yläpuolelta katsottuna rausku on leveä ja litteä, jolloin se *on*; sivusta katsottuna rausku on kuitenkin kapea ja pitkä, jolloin se niin sanotusti *ei ole*. Rauskussa on siis kaksi tilaa. Samoin etelätuuli joko puhaltaa tai ei puhalla. Näiden kahden välillä siis vallitsee eräänlainen hengenheimolaisuuden suhde ja siksi juuri rausku binäärisenä toimijana pystyy taltuttamaan etelätuulen binäärisen ongelman.

Omalle tutkimukselleni binäärisyyden ajatus on keskeinen siinä mielessä, että ihmisten ajattelussa sukupuoli näyttäytyvät usein binäärioppositioina eli kahtena toisilleen vastakkaisena asiana. Lévi-Straussin hengessä tutkin, ovatko miesten ja naisten representaatiot aineistossani binäärioppositioita vai sekoittuvatko ne yhdeksi harmaaksi alueeksi.

Yksi hyvä esimerkki binäärioppositioista on sosiologi Robert Hertzin (2013 [1909]) tunnistama jako huonoon, profaaniin vasempaan ja hyvään, pyhään oikeaan. Länsimaissa vasemman ja oikean polaarisuuden symbolinen merkitys on vähentynyt, mikä voi viitata uskonnollisuuden vähenemiseen tai sukupuolierottelun heikkenemiseen (Bowie 2006, 39).

Lévi-Straussin lisäksi brittiläisen sosiaaliantropologian strukturalistista linjaa edustava Mary Douglas ja erityisesti hänen klassikkoteoksensa *Puhtaus ja vaara – Ritualistisen rajanvedon analyysi* (2000 [1966]) on ollut merkittävä vaikuttaja toisen maailmansodan jälkeisessä antropologisessa ja strukturalistisessa keskustelussa. Teoksessaan Douglas esittää omat ratkaisunsa antropologian perimmäisiin kysymyksiin liittyen ihmisen ajattelun tunnuspiirteisiin: eroihin ja yhtäläisyyksiin. Douglasin teoria puhtaasta ja epäpuhtaasta, sallitusta ja kielletystä sekä turvallisesta ja vaarallisesta taipuu moneen, ja siksi hänen teokseensa viitataan esimerkiksi tutkimuksissa, jotka pohtivat, miksi erottavat rajat sukupuolten välillä ohjaavat ihmisen ajattelua enemmän kuin yhtäläisyydet. (Anttonen & Viljanen 2000, 9–10.)

Douglasin (2000 [1966], 88) teorian kenties keskeisimmät käsitteet ovat *anomalia* ja *ambiguiteetti* (moniselitteisyys). Anomaliolla Douglas viittaa elementteihin, jotka eivät sovi annettuun joukkoon tai sarjaan, kun taas ambiguiteetti on useiden mahdollisten tulkintatapojen synnyttämä ominaisuus. Käytännössä Douglasin mukaan näiden termien erottelu ei kuitenkaan hyödytä. Esimerkkinä hän mainitsee siirapin: se ei ole nestettä, eikä kiinteää ainetta, jolloin voidaan todeta, että se antaa moniselitteisen aistivaikutelman (ambiguiteetti); toisaalta siirappia voidaan kuvata myös anomaliaksi, sillä se ei kuulu kumpaankaan (nesteisiin tai kiinteisiin aineisiin) joukkoon.

Douglasin (2000 [1966], 89–90) mukaan kulttuuri toimii välittäjänä yksilön kokemuksille antamalla meille joukon perusluokkia eli mallin, johon aatteet ja arvot järjestetään siististi. Kulttuurin kategoriat ovat tiukkoja kulttuurin julkisen ja yhteisen luonteen vuoksi. Kaikissa kulttuureissa tapahtuu asioita, jotka uhmaavat niiden perusarvoja, koska jokainen luokitusjärjestelmä synnyttää anomaliaita, jotka kyseenalaistavat luokittelua. Kulttuureissa on erilaisia tapoja kohdata sitä vastaan sattuva anomalia tai ambiguiteetti (ks. sivut 90–92). Aina tällaisen kohtaamisen tapahtuessa anomalia eli poikkeama terävöittää sen joukon rajat, johon se ei kuulu.

Sukupuolten erottaminen toisistaan on lähes aina ensisijainen sosiaalinen erottelu primitiivisissä kulttuureissa. Heikosti järjestyneessä sosiaalisessa rakenteessa sukupuolikumppanin valinta on vapaata, eikä sillä ole yhteiskunnalle kokonaisuutena vakavia seurauksia. Sen sijaan tiukasti jäsentyneessä rakenteessa tyyppillisesti säädellään ankarasti miesten ja naisten välisiä suhteita saastumiskäsityksillä, jotka sitovat ihmisiä heille määrättyihin rooleihin. On myös olemassa yhteiskuntia, joissa yhteisön sosiaalinen rakenne perustuu sukupuolten väliseen liittoon, mutta yksilöitä ei pakoteta tiettyihin sukupuolirooleihin sillä heidän toimintaansa ohjaavat suuntaantavasti velvoittavat instituutiot. Yhteiset lainomaiset oletukset siis suojelevat sosiaalista rakennetta, jolloin yksilöt voivat rajatussa määrin toimia yksilöllisesti. (Douglas 2000 [1966], 214.)

Douglasin ajatuksiin nojautuen on mielestäni kiintoisaa tarkastella, millaisena naiseuden ja mieheyden luokat näyttäytyvät aineistossani. Nouseeko joku hahmo tai ominaisuus esiin anomaliana tai ambiguiteettina, joka ei sovi mihinkään kategoriaan? Miten tiukkoina miesten ja naisten suhteet tulevat esiin: erotetaanko sukupuolet selkeästi toisistaan representaatioissa?

2.4. (SANKARI)MYYTIT, VALTA JA SUKUPUOLI

Myytit ovat yksi klassisimmista antropologisen tutkimuksen kohteista. Antropologit ovat ennen kaikkea keskittyneet myyttien rakenteisiin, funktioon, kontekstiin ja muistiin, eivät niinkään psykologiseen symboliikkaan, josta ovat kirjoittaneet mm. Joseph Campbell ja Carol Pearson (Bowie 2006, 290). Itse tarkastelen myyttejä molemmista näkökulmista.

Ensi alkuun myyteistä puhuminen voi vaikuttaa irrelevantilta tämän tutkimuksen kontekstissa, tarkasteltaessa siis 1980-luvulla ja 2000-luvulla tehtyjä elokuvia, sillä monet yhdistävät mielessään myyttisen ajattelun vain suullisiin yhteisöihin, kun taas kirjallisissa yhteisöissä tieteen ja historian on nähty korvanneen myytit. Tästä johtuen on esitetty, ettei olisi sellaista asiaa kuin moderni myytti. Empiirinen todistusaineisto kuitenkin kertoo, että myytit ovat nykyäänkin voimakkaita toiminnan, sosiaalisen järjestyksen ja vallan oikeuttajia, hyvänä esimerkkinä muun muassa natsit, jotka oikeuttivat toimintansa arjalaismyytillä tai monet hallitsijat, jotka perustelevat omaa yksinvaltaansa jumalallisen alkuperän myytillä. (Bowie 2006, 275–276.) Lähemmin tarkasteltuna onkin mielestäni selvää, että Indiana Jones -elokuvat ovat tyypillinen esimerkki klassisesta sankarimyytistä (ks. aiheesta tehdyt tutkimukset, kuten Tomasulo 1982; Gordon 2008) ja siksi koen aiheelliseksi avata hieman keskustelua myyttien voimasta, sankarimyytistä ja sankarimyytin sukupuolittuneisuudesta.

Kuten mainittua, myyttejä käytetään usein perusteluna (omalle) vallalle ja eri ihmisryhmien asemalle yhteiskunnassa. Myyttien avulla vallalle ja ihmisryhmien eriarvoisuudelle annetaan ”luonnollinen” alkuperä, jota on vaikea kiistää. Naiskuvaston vähäisyys (tai negatiivisuus) muun muassa kristityissä ja juutalaisissa luomismyyteissä vaikeuttaa naisten asemaa yhteiskunnassa, ja osa feministisistä tieteilijöistä ja länsimaisista pakanoista onkin uudelleentulkinnut patriarkaalisia myyttejä ja kehittänyt uusia oikeuttamaan naisten asemaa (Bowie 2006, 278).

Yksi hyvä esimerkki patriarkalisesta luomismyytistä on Raamatun kertomus Aatamista ja Eevasta, jonka avulla luonnollistetaan naisen asema miehen alaisena (Aatamin kylkiluusta tälle kumppaniksi tehtynä, eikä suinkaan itsenäisenä oliona) ja syntisenä (omenan ottaminen hyvän ja pahan tiedon puusta). Juutalaisessa perinteessä Eedenin myytti kulkee jokseenkin eri tavalla, sillä siinä Aatamin ensimmäinen vaimo on Lilith (maasta luotu kuten Aatami), joka kapinoi eikä suostu alistumaan Aatamille ja pakenee Eedenistä. Aatami valittaa tästä Jumalalle, joka käskää Lilithin joko palata ja alistua tai kieltäytyessään menettää joka päivä sata lasta. Lilith kieltäytyy palaamasta ja mieluummin hukkuu, jolloin Jumala luo Aatamin kylkiluusta Eevan, joka on näin automaattisesti Aatamille

alisteinen. Myytillä on peloteltu naisia tottelevaisiksi, jottei heitä kohtaisi Jumalan Lilithille antama kirous. Siitä on kuitenkin uudelleenkirjoitettu naisia voimauttava versio, jossa Lilith ja Eeva liittoutuvat sisaruuden hengessä ja Jumala ja Aatami jäävät ihmettelemään, mikä meni pieleen. Uusien myyttien ja rituaalien luominen voi näin olla vapauttavaa alistetuille ryhmille. (Bowie 2006, 278–279.) Omassa aineistossani minua kiinnostaakin analysoida, millaista sukupuolimyttiä se rakentaa, millaisia valtasuhteita ja asetelmia se edistää ja pohtia, voisiko tarinan kertoa toisin, emansipatorisemmin. Mary Douglasia mukailleen (1996, 39–45) puhun myyttien kontekstin tarkastelun puolesta: kuka kertoo tarinaa ja kenelle, missä yhteydessä, mitä seremoniaa se selittää ja mihin genreen se kuuluu. Esimerkiksi klassikkokertomus Punahilkasta osoittautuu Douglasin huolellisella kontekstin tarkastelulla selvästi kertomukseksi tytön initiaatiosta naiseksi.

Sankarin käsite on keskeinen lähes kaikissa kulttuureissa, sillä se kuvastaa kulttuurin ideaaleja. Sankarimyyttien hahmot ovat puolestaan universaalisti ymmärrettävissä, koska ne perustuvat universaaleihin arkkityyppeihin, sisäiseen psyykkiseen kasvuun ja ihmisyyden kehitykseen yleisesti (Bowie 2006, 285–268). Joseph Campbell (1967 [1949], 30) yksi merkittävimmistä myyttitutkijoista, on kuvannut kaikkien kulttuurien sankarimyyteissä toistuvaa kaavaa *monomyytin* käsitteellä. Monomyytti tarkoittaa sankarin kolmivaiheista matkaa, jossa sankari 1) lähtee matkalle/erotetaan yhteisöstä matkalle, 2) initioidaan erilaisten koettelemusten kautta ja 3) lopulta palaa takaisin. Matkan kolme vaihetta muistuttavat paljon klassista Arnold van Gennepin (1960 [1908], 11) siirtymäriittien vaiheistusta (erottaminen, välitila eli siirtymä ja takaisin liittäminen).

Ensimmäisessä vaiheessa sankari esitellään osana tavallista maailmaa, jossa hän – usein mysteerisen viestinviejän kautta – saa kutsun seikkailuun. Useinkaan sankari ei suoraan hyväksy kutsua, vaan häntä kannustaa matkalle viisas vanha nainen tai mies. Ensimmäisen kynnyksen (Victor Turnerin [2007/1969, 106–108] *liminaaltila* eli siirtymäriitin keskimmäinen, antistruktuurinen vaihe, jolloin siirtyjä ei ole missään) ylittäessään sankari joutuu monenlaisiin kokeisiin ja kohtaa erilaisia vaikeuksia, mutta myös auttajia. Saavuttaessaan ”sisimmäisen luolan” sankari kestää ylivertaisimman koettelemuksen, saavuttaa palkinnon ja pahojen voimien jahtaamana ja jonkun ulkoisen tahon pelastamana pääsee takaisin tavalliseen maailmaan kyeten jonkinlaiseen hyväntekemiseen (kuten siunauksien, aarteiden tai lahjojen antaminen) ihmisille. (Campbell 1967 [1949], 36, 245–246, passim.). Monomyytin kaavaa voivat noudattaa muutkin tarinat kuin varsinaiset myytit. Fiona Bowien (2006, 286) mukaan esimerkiksi *Taru Sormusten Herrasta* ja *Star Wars* ovat hyviä esimerkkejä monomyyttikaavasta.

Vaikka naissankareitakin löytyy, ovat monomyytit ennen kaikkea miehisiä tarinoita niihin liittyvän miehisen valloitusluonteen ja tiettyjen tapahtumien (esim. jumalattaren/houkuttelijan kohtaaminen sekä hyvityksen tekeminen isähahmon kanssa, ks. Campbell 1967 [1949], 109–149) takia. Naissankaritarinoissa tarina on yleensä mutkikkaampi ja viestii eri asioita kuin miessankaritarina. Tämä johtuu siitä, että naisten elämä liittyy enemmän kodin alueeseen, eikä initiaatio suinkaan ohjaa kasvumatkalle kauas elämänpiirin ulkopuolelle kuten miesten tapauksessa. (Bowie 2006, 286–289.) Naisten initiaatiolle (Arnold van Gennepin edellä esitellystä kaavasta poiketen) onkin ehdotettu omaa kaavaa (Lincoln 1981, 101), joka korostaa kodin alueen sidoksen vahvistamista ja liukuvampaa yhteyttä lapsuuden ja aikuisuuden välillä: suljettu alue (engl. *enclosure*) – metamorfoosi/suurennus (engl. *metamorphosis/magnification*) – emergenssi (engl. *emergence*).

Toisin kuin lähes aikuinen tai aikuinen miessankari, naissankari on yleensä prepuberteetti-ikäinen. Nainen joutuu usein lähtemään sankarimatkalle naamioituneena peittääkseen naiseutensa ja hylätäkseen naisellisen roolinsa (esim. Joan de Arc pukeutui mieheksi ja kuningatar Elisabeth I turvautui neitsyyteen). Päästäkseen auktoriteettiasemaan nainen joutuu tavallisesti odottamaan menopaussin ohittamista tai turvautumaan ylluonnollisiin näkyihin tai opastukseen. Naisen sankaruus ei edellytä normaalisti rohkeutta ja taikuutta kuten miehen sankaruus vaan kestävyttä, kärsivällisyyttä, päämäärätietoisuutta ja myötätuntoa. Nainen on sankaria todennäköisemmin jumalattaren, viettelijän, noidan tai viisaan naisen roolissa. (Bowie 2006, 288–290.) Enemmän naisillekin sopivia rooleja tarjoava sankarin matka on Carol Pearsonin kaava (1999 [1986] Bowien 2006, 290 mukaan), joka esittelee kuusi hahmoarkkityyppiä (orpo, vaeltelija, soturi, altruisti, viaton ja taikuri) sekä näihin linkittyvän juonirakenteen, erityisominaisuuden ja tehtävän.

2.5. HANKALA SUKUPUOLI – SUKUPUOLI KÄSITTEENÄ JA TUTKIMUSKOHTENA

Tässä luvussa tarkastelen tutkimukseni kenties keskeisintä käsitettä eli sukupuolta. Esittelen sukupuolen käsitteen historiaa, keskustelua sosiaalisesta ja biologisesta sukupuolesta sekä sukupuoleen kohdistunutta tutkimusta niin antropologian kuin sukupuolentutkimuksen piirissä. Luvun otsikko kuvaa sukupuolen käsitteen monimutkaisuutta ja moniulotteisuutta tutkimuskohtena. Otsikko viittaa myös Judith Butlerin teokseen *Hankala sukupuoli* (2006), jota tarkastelen tämän luvun loppupuolella.

Sukupuolen historia eli kädenvääntöä sukupuolen olemuksesta

Sukupuoli on hyvin problemaattinen käsite, joka itsessään jo kertoo kaksijakoisesta sukupuolikäsityksestä (sukupuoli). Tässä tutkimuksessa kiinnostuksen kohteena ovat kulttuurisesti (eli sosiaalisesti) rakennetut sukupuolidiskurssit, jotka liittyvät siis nimenomaan sosiaaliseen sukupuoleen.

Sukupuolta on hahmotettu historian aikana monin eri tavoin. Näkemys kahdesta erillisestä sukupuolesta on historiallisessa mielessä itse asiassa hyvin tuore, sillä vielä 1700-luvulle tultaessa vallitsevana oli käsitys yhdestä sukupuolesta, jolla on vain kaksi erilaista ilmenemismuotoa: sisään- (nainen) ja ulospäinkääntyneet sukupuolielimet (mies) (Carsten 2004, 65). Voimissaan on ollut pitkään myös näkemys siitä, että nainen on ainoa sukupuoli ja mies on sen sijaan universaali, sukupuoleton subjekti (Weedon 1999 & Cranny-Francis ym. 2003 Rossin 2007, 17 mukaan). Tämä ajatusmalli ei valitettavasti ole vieläkään hellittänyt otettaan, sillä esimerkiksi lehtien urheilu-uutisten otsikoinneissa voi toistuvasti havaita, että jos puhutaan pelkästään esimerkiksi ”jääkiekon MM-kisoista”, on sanomattakin selvää (toimittajalle itselleen ja hänen oletuksensa mukaan myös lukijoille), että kyseessä ovat nimenomaan *miesten* MM-kisat. Mikäli taas uutisoidaan naisten jääkiekosta, kirjoitetaan heti ”*naisten* jääkiekon MM-kisoista”. Mies on selvästi siis se oletettu, sukupuoleton ja neutraali subjekti, kun taas naiset ovat korostetusti naisia eli sukupuolisia subjekteja.

Suosittu on ollut myös jaottelu biologiseen (engl. sex) ja sosiaaliseen (engl. gender) sukupuoleen. Tämä jako erottaa toisistaan biologian ja ”sukupuoliroolit”, eikä siis näe niiden välillä automaattista sidosta. (Weedon 1999 & Cranny-Francis ym. 2003 Rossin 2007, 17 mukaan.) Sex–gender-erottelu on ollut myös antropologian piirissä suosittu. Erottelun nähtiin vapauttavan sukupuoliroolit biologisesta sidoksesta (Carsten 2004, 27).

Suuri vaikutus antropologiseen teoriaan sukupuolesta on ollut David Schneiderin tutkimuksella *American Kinship* (1980), joka esitti biologian kulttuuriseksi järjestelmäksi länsimaissa. Näin Schneiderin teoria loi tietä myöhemmälle feministiselle keskustelulle, jossa esitettiin, ettei käsityksiä naisten ja miesten kehoista tai lisääntymisestä voida pitää annettuna tai luonnollisena. (Carsten 2004, 59.)

Sukupuolesta voidaan siis puhua joko sosiaalisessa (engl. gender) tai biologisessa (engl. sex) mielessä. Hosiaisloman (2003) mukaan käsitteellisen jaon otti ensimmäisenä käyttöön psykiatrian professori Robert Stoller (1968, 9), joka määrittelee biologisen sukupuolen liittyväksi ennen kaikkea ihmisen

sukupuolielimiin, kromosomeihin, sukuruuhiin, hormonitoimintaan ja toissijaisiin sukupuolipiirteisiin. Lisäksi Stoller epäili, että tulevaisuudessa myös aivot määrittäisivät biologista sukupuolta. Stollerin mukaan useimmat ihmiset kuuluvat näiden kriteerien perusteella joko naisiin tai miehiin. Stoller huomauttaa kuitenkin, että sukupuolten välillä on jonkin verran tai jopa merkittävästi limittymistä (esim. hermafrodiittien kohdalla) ja geneettisesti tarkasteltuna on selvästi olemassa useampia sukupuolia kuin mies ja nainen (esim. kromosomiyhdistelmät XO, XXY ja XXXY).

Sosiaalisen sukupuolen Stoller (1968, 9–10) puolestaan määrittää liittyväksi ennen kaikkea psykologiaan ja kulttuuriin. Sosiaalisen sukupuolen yhteydessä Stoller puhuu maskuliinisuudesta ja feminiinisuudesta miehen ja naisen sijaan. Hänen mukaansa nämä piirteet voivat erota merkittävästikin yksilön biologisesta sukupuolesta. Stollerin mukaan yksilön sosiaalinen sukupuoli määrittyy maskuliinisuuden tai feminiinisuuden määrän mukaan. Hänen mukaansa on itsestään selvää, että jokaisessa ihmisessä yhdistyvät sekä maskuliiniset että feminiiniset piirteet, mutta normaalilla yksilöllä on enemmistö oman biologisen sukupuolensa mukaisia piirteitä.

Sukupuoli-identiteetti liittyy Stollerin (1968, 10) mukaan yksilön joko tietoiseen tai tiedostamattomaan ymmärrykseen siitä, että hän kuuluu jompaankumpaan biologiseen sukupuoleen. Identiteetti muuttuu iän myötä monimutkaisemmaksi, jolloin yksilö voi kokea olevansa esimerkiksi erityisen maskuliininen tai feminiininen mies tai nainen. Fiona Bowien (2006, 100) mukaan länsimaissa on tarjolla erilaisia sukupuoli-identiteettejä sekä miehille että naisille. Ongelmallista kuitenkin on, että vaikka naisillakin on – ainakin teoreettisesti – mahdollisuus erilaisiin identiteetteihin, liittyy kaikkiin vaihtoehtoihin miehistä (esim. menevä bisnesmies, huolehtiva perheenisä tai juhliiva homomies) poiketen lähes aina negatiivisia piirteitä (esim. uranainen on itsekäs, kotiäiti on riippakivi ja seksuaalinen nuori nainen on tyhmä ja/tai bimbo).

Sukupuoliroolin käsitteellä Stoller (1968, 10) puolestaan tarkoittaa yksilön pyrkimyksiä käyttäytyä siten, että hän vahvistaa sukupuoltaan muiden yhteiskunnan jäsenten silmissä. Stollerin mukaan ihmisen sukupuoli, sukupuoli-identiteetti ja sukupuolirooli ovat yleensä synonyymiset keskenään, mutta joissain epänormaaleissa tapauksissa ne voivat erota toisistaan. Stollerin mukaan ongelmallista biologisen ja sosiaalisen sukupuolen välisessä jaottelussa on se, että sosiaaliseen sukupuoleen liittyvä käytös on suurelta osin syntymän jälkeen opittua, mutta sillä on kuitenkin merkittävä vaikutus seksuaaliseen käyttäytymiseen, joka puolestaan on määritelty biologiseksi. Tällöin ihmisten käytöstä tutkittaessa voi olla vaikeaa erottaa, milloin käytös kytkeytyy biologiseen ja milloin sosiaaliseen sukupuoleen.

Vaikka kannatankin vahvasti sukupuolen ajattelua sosiaalisena ilmiönä, on siinäkin Bowien (2006, 100) mukaan omat ongelmansa: sosiaaliseen sukupuoleen takertuminen voi vaikeuttaa nimenomaan biologiseen sukupuoleen liittyvien ongelmien tunnistamista ja korjaamista. Esimerkiksi miesten naisiin kohdistama väkivalta ja alistaminen, kuten sukupuolielinten silpominen, ritualisoitu joukkoraiskaus tai ”likaisten” kuukautisten takia yhteisöstä eristäminen, on ehdottoman tärkeää tunnistaa sukupuolittuneeksi väkivallaksi, jossa on selvästi kaksi biologista osapuolta. Olenkin sitä mieltä, että biologinen sukupuoli on tärkeää tiedostaa nimenomaan sen takia, että vallankäyttö on usein jakautunut epätasaisesti kahden biologisen sukupuolen kesken. En kuitenkaan näe, että ihmisen käyttäytyminen tai persoonallisuus juontuisi essentialistisesti suoraan biologisesta sukupuolesta, vaan näen sen sosiaalisesti opittuna habituksena (ks. habituksesta luku 2.2.).

Sukupuoli tutkimuskohteena

Sukupuoli on ollut etnologian ja antropologian vakiintunut tutkimuskohde Suomessa jo pitkään. Kansatieteessä on tutkittu alusta alkaen naisiin liittyviä aiheita, kuten naisten käsitöitä maatalousyhteiskunnissa ja myös tutkijoina ovat toimineet jo alamme varhaishistoriassa usein naiset itse. (Olsson & Willman 2007, 7.) Viime aikoina sukupuolta ovat Jyväskylän yliopiston etnologeista tutkineet väitöskirjassaan esimerkiksi Arja Turunen (2011), Eerika Koskinen-Koivisto (2013) ja Kirsi-Maria Hytönen (2014), mikä kertoo alamme jatkuvasta kiinnostuksesta sukupuoleen liittyviä aiheita kohtaan.

Sukupuoli on ollut kiinteä osa jo 1800-luvun klassista antropologista tutkimusta (ks. esim. Bachofen 1861 & Morgan 1877 Carstenin 2004, 58 mukaan) sekä esimerkiksi Claude Lévi-Straussin teorioissa (ks. Lévi-Straussista luku 2.3.) 1900-luvun puolivälin tienoilla. Varsinainen sukupuolentutkimuksen buumi koettiin kuitenkin vasta 1970-luvulla feminismin toisen aallon vaikutuksesta, jolloin alettiin kiinnittää enemmän huomiota naisten ja miesten vaihteleviin rooleihin ja roolikäsityksiin ei-länsimaisissa kulttuureissa. Toiveissa oli löytää kulttuuri, jossa naisten ja miesten suhde olisi tasa-arvoisempi ja joka näin todistaisi läntisten sosiaalisten instituutioiden olevan vain yksi mahdollinen, muuttuva järjestelmä muiden (parempien) sukupuolijärjestelmien joukossa. Sukupuolen tutkimuksella on ollut suuri vaikutus antropologiaan myös siinä mielessä, että se ohjasi tieteenalan huomion siirtymistä sosiaalisten instituutioiden toiminnasta yhä enemmän kohti ihmisten ja ihmissuhteiden symbolista rakentumista. Lisäksi sukupuolen huomioiminen on nostattanut pintaan

kysymyksiä vallasta, sosiaalisesta kontrollista ja niistä prosesseista, joiden kautta valta muodostuu. (Carsten 2004, 27, 58–59, 61.)

Sukupuolen tarkastelua on tärkeää pitää yllä monipuolisesti eri tutkimusaiheissa, jottei siitä muodostu vain naisten antropologian alakäsite. Antropologinen sukupuolentutkimus on onneksi avarampaa kuin ennen: tutkimus ei pyöri enää vain naisten ympärillä vaan kohteena voi olla esimerkiksi maskuliinisuuden rakentuminen tai seksisuhteet tutkijan ja tutkittavien välillä. Keskeisesti sukupuoli näkyy antropologiassa tutkimusten aukkojen täydentämisessä, miesten ennakoasenteiden kritisoimisessa ja sukupuolikonstruktioiden tutkimisena. (Bowie 2006, 101.)

Sukupuolta ei ole, vahvasta kiinnostuksesta sukupuolentutkimusta kohtaan huolimatta, juurikaan suomalaisessa etnologiassa problematisoitu analysoimalla kriittisesti siihen liittyviä valtasuhteita, hierarkioita ja sosiokulttuurista merkitystä (Rossi 2007, 16; Olsson & Willman 2007, 7). Sen sijaan tutkimuksessa on pyritty tekemään naisia näkyviksi. Naistutkimuksella (nyk. esim. Jyväskylän yliopistossa sukupuolentutkimus) ja etnologialla on ollut aina omat pyrkimyksensä, mutta yhteisenä näille kahdelle tieteenalalle voidaan nähdä tavoite ”kuvata, analysoida ja purkaa toiseuksia – kulttuurista ’kansaa’ ja ’naista’”. (Olsson & Willman 2007, 7–8.)

Hilkka Helsti on korostanut sukupuolen tärkeyttä etnologisen tutkimuksen kontekstoinnissa. Hänen mukaansa sukupuoli tulisi nähdä ajan, paikan ja sosiaalisen kontekstin ohella neljäntenä avaintekijänä, jota ilman emme voi ymmärtää erilaisia kulttuurisia ilmiöitä (Helsti 2006 Olssonin & Willmanin 2007, 8–9 mukaan). Pia Olssonin ja Terhi Willmanin mukaan Helstin ajatus haastaa kansatieteellisen tutkimuksen perusulottuvuudet nostamalla sukupuolen pelkästä tutkimuksen näkökulmasta koko tutkimuksen epistemologiaa ja metodologiaa rakentavaksi lähtökohdaksi (Olsson & Willman 2007, 8–9).

Ruotsalainen etnologi Lena Martinsson on nostanut esille erään mielestäni melko keskeisen haasteen etnologisessa naistutkimuksessa: oletuksen siitä, että miesten ja naisten välillä lähtökohtaisesti on eroja. Martinsson haluaa siis korostaa, että ennako-olettamukset toiseuden kertomuksen löytymisestä voivat ohjata tutkijaa tekemään havaintoja, jotka ohittavat sukupuolikategorioita rikkovat ja ylittävät piirteet ja siten jättävät huomiotta sukupuolikategorioiden muuttuvaisuuden ja joustavuuden. Martinsson haluaa kehottaa tutkijoita myös pohtimaan kriittisesti, milloin nämä itse osaltaan rakentavat ja toisintavat tutkimuksessaan sukupuolikategorioita. Hän kuitenkin haluaa

korostaa, että edellä mainittujen riskien tiedostaminen ei tarkoita, etteikö tutkija voisi pitää miehen ja naisen kategorioita tutkimuksessaan merkityksellisinä (Martinsson 1996, 211–212.)

Pyrin kiinnittämään omassa tutkimuksessa huomiota Martinssonin esille tuomaan problematiikkaan tiedostamalla, että naisen ja miehen kategoriat ovat muokkautuvaisia ja että ne voivat ilmetä aineistossani odottamattomilla tavoilla sekä ylittyä ja rikkoutua. Pyrin purkamaan kategorioita kriittisellä tutkimusotteella ja tarkkaavaisella ja huolellisella analyysillä.

Judith Butlerin heteroseksuaalinen matriisi ja performatiivisuus-teoria

Uskon tutkimusaineistoni sukupuolidiskurssien sopivan queer-tutkimuksen edustajan, Judith Butlerin, modernissa klassikkoteoksessa *Hankala sukupuoli* (2006) kuvattuun heteroseksuaaliseen matriisiin. Allekirjoitan myös Butlerin esittämän ajatuksen sukupuolesta ja seksuaalisuudesta performatiivisesti tuotettuna.

Butler ”epäluonnollistaa” sukupuolia ja seksuaalisuuksia ja kritisoi ajatusta olemuksellisesta sukupuolesta ja siitä juontuvasta seksuaalisesta kiinnostuksesta toiseen sukupuoleen. Hänen performatiivisuusajattelunsa mukaan sukupuoli ja seksuaalisuus muotoutuvat toistuvan tuottavan tekemisen kautta. Sukupuolten muotoutumista voidaan kuvata lainaamiseksi (siteeraamiseksi), jossa alkuperäistä sukupuolta tai seksuaalisuutta ei voida löytää historiallisen muuntumisen vuoksi. Butlerin voidaan nähdä korostavan ajattelussaan kulttuurin vaikutusta subjektien muotoutumisessa. Toisaalta historialliset kontekstit rajaavat niitä mahdollisuuksia, joiden puitteissa sukupuolet ja seksuaalisuudet voivat muokkautua, mutta toisaalta aikajatkumo mahdollistaa muutosprosessit – sukupuolta voidaan tehdä toisinkin. (Rossi 2007, 18–19.)

Butlerin (2006, 69) mukaan henkilöiden ”koherenssi” ja ”jatkuvuus” ovat sosiaalisesti luotuja ymmärrettävyyden normeja. Koska ihmisen identiteettiä pyritään vakauttamaan sukupuolen ja seksuaalisuuden käsitteillä, joutuu itse identiteetti hyvin epävakaaseen tilaan, jos ihmiset eivät noudata ”niitä kulttuurisen ymmärrettävyyden sukupuolitettuja normeja, joilla ihmisyyttä määritellään”, vaan ovat ”epäkoherentisti” tai ”epävakaasti” sukupuolitettuja.

”Ymmärrettävissä olevat” sukupuolet rakentavat koherenttista kehää eli eräänlaista käsitettävää koherenttien sukupuolinormien matriisia biologisen sukupuolen, sosiaalisen sukupuolen sekä seksuaalisen käytännön ja halun välille. Halun heteroseksualisoimiseksi ”miespuolisen” ja

”naispuolisen” ominaisuudet, ”maskuliinisuus” ja ”feminiinisyys” tuotetaan ”erillisiksi ja epäsymmetrisesti toisilleen vastakkaisiksi”. (Butler 2006, 69.)

Huvittavaa mielestäni on, että niin selvää kuin monille perinteisiin sukupuoli-identiteetteihin tarraajille tuntuu olevankin, että on olemassa sellaiset asiat kuin ”maskuliinisuus” ja ”feminiinisyys” ja että nämä kaksi asiaa ovat selvästi toistensa vastakohtia, ei edes psykoterapian isä Sigmund Freud osannut Butlerin (2006, 126) mukaan aikanaan sanoa, mistä nämä mystiset ”taipumukset” koostuvat, vaikka hänellä silti oli selvä mielipide siitä, että oidipuskompleksin samaistumisen joko äitiin tai isään ratkaisee luonteenlaadun ”maskuliinisuus” tai ”feminiinisyys”.

Tässä kulttuurin säänteleviin lakeihin pohjaavassa kulttuurisen ymmärrettävyyden matriisisissa kielletään epäjatkuvuudet. Mikäli sosiaalinen sukupuoli ei seuraa biologisesta sukupuolesta ja seksuaalinen halu näistä kahdesta, on muodostunut epäloogisuus, kehitysvika. Tällaista identiteettiä ei matriisin mukaan voi olla olemassa. Mikäli tällaisia matriisia rikkovia identiteettejä ilmenee, ne avaavat ”kumouksellisia sukupuolen epäjärjestyksen kehikoita”. (Butler 2006, 69–70.)

Butlerilaisesta analyysistä hyvä case-esimerkki on visuaalisen kulttuurin sekä sukupuolen ja seksuaalisuuden tutkija Leena-Maija Rossin (2007, 13–15, 19–22) analyysi lelu- ja vaatemainoksista. Hänen mukaansa (2007, 19) arjen mediakuvastot ovat hyvä aineisto sukupuolen ja seksuaalisuuden tekemisen tarkasteluun. Rossin performatiivisuusanalyysia seuraten hyödynnänkin tutkimuksessani Butlerin performatiivisuusteoriaa, jonka mukaisesti näen elokuvien sukupuolirepresentaatiot sukupuolta tuottavina performatiiveina.

Rossi (2007, 15–16) korostaa kulttuurin vaikutusta ihmistoimijuuden (millainen subjekti kukin yksilö on, mihin yksilö identifioituu ja mistä toisaalta erottautuu) muotoutumisessa. Rossin mukaan ”sukupuoli on yksi keskeisistä kulttuurista jäsentävistä seikoista” unohtamatta myöskään seksuaalisuutta, joka limittyä monin tavoin sukupuolen kanssa. Hän kuvaa oman kulttuurimme sukupuoli- ja seksuaalijäsennystä Butlerin heteroseksuaaliseen matriisiin viitaten voimakkaan kaksijakoiseksi (mies-nainen ja hetero-homo) vastakkainasetteluksi.

Rossin (2007, 13–15) mukaan kulttuurimme syöttämä kaksijakoinen sukupuoliajattelu näkyy esimerkiksi lasten leluissa: lelujen ja niiden mainoksien värimaailmassa (pinkki – tummansininen), lelujen tilasidonnaisuudessa (sisätilat eli yksityiset tilat – ulkotilat eli julkiset tilat), lelujen opettavaisuudessa (ihmissuhdetaidot, kuten ystävät, perhe, romantiikka – tekniset taidot, kuten rakentaminen, aseiden käyttö, instrumentin hallinta, kulkuvälineiden ohjaus). Silloinkin, kun pojille

tarjotaan sosiaalistavia leluja, liittyy niihin kilpailun ja kamppailun funktio, siinä missä tyttöjen sosiaalistaminen liittyy esimerkiksi treffitaitoihin (treffipeli). Tyttöjen leluissa korostuu myös ulkonäön merkitys (meikkaus), kun taas samaa ei ole havaittavissa poikien leluissa, jotka ovatkin ennen kaikkea muuta kuin ihmishahmoja (autoja ja muita teknisiä laitteita). Rossi toteaaakin lelujen kuvastavan hyvin kulttuurimme luomaa raja-aitaa sukupuolten välillä ja ennen kaikkea sen ylittämättömyyttä.

Lelujen lisäksi Rossi (2007, 19–22) on tarkastellut sukupuolta tuottavan performatiivisuuden näkökulmasta lastenvaatteiden mainoskuvia. Mainoskuviissa toistuvat perinteiset sukupuolen kuvaamisen konventiot. Tyttöjä kuvataan pehmeiden muotojen ja ”feminiinisten” värien kuten valkoisen ja vaaleanpunaisen keskellä, kun taas vertailukuvan pojat ovat sinisen, vihreän ja beigen värien maailmassa taustallaan teräväkulmainen kaappi. Vaikka molemmissa kuvissa on mahdollinen kamppailutoiminnan elementti (pojat näyttävät olevan keskellä kutituskamppailua ja tytöt viskovat ilmaan tynnyjen höyheniä ehkäpä tynnysojan jäljiltä), on tyttöjen liikkuvuus rajoitettu kuvassa käsiin toisen tytöistä vieläpä istuessa jalat siveästi yhdessä.

Eräässä toisessa kuvassa tytön toimijuutta rakennetaan esimerkiksi suoralla katseella kameraan, siinä missä vertailukuvan poika heijastaa katseen takaisin katsomalla itse käsissään pitämäänsä (tekniseen) kameraan, eikä täten ole katseen kohteena. Samassa kuvassa esitetään tytön toimijuutta ”naisellisella” poseerauksella kädet seksuaalisuutta viestivällä tavalla jo ennestään lyhyen hameen helmaa hävyn tuntumassa nostaen. Yllättäen vertailukuvan pojan asennosta löytyy myös ”feminiininen” elementti: kontrapostoasento (paino toisella jalalla). Poika on myös puettu sukupuolineutraaleihin vihreän ja keltaisen väreihin. (Rossi 2007, 19–20.)

Rossi (2003, 58–117 Rossin 2007, 20 mukaan) huomauttaa, että silloinkin, kun kuvaan on tuotu jokin konventionaalisen sukupuolen esittämisen kanssa ristiriidassa oleva elementti, kuten erään kuvan työkalupakki tytön askareissa, on tuota ristiriitaa lievennetty tuomalla esitys takaisin ”normin piiriin” feminiinisiksi miellettyillä merkeillä, kuten väreillä, tytön pitkillä hiuksilla, ”tyttömäisillä” asusteilla ja hiussomisteilla. Rossi tuo kuitenkin esille erot sukupuolten liikkumavarassa: poikamaiset piirteet toiminnassa (ei ulkonäössä) ovat olleet jossain määrin sallittuja kulttuurissamme tytöille ja naisille, kun taas miehille ei vastaavaa joustoa ole juurikaan suotu.

3. METODIT JA NÄKÖKULMAT

Tässä luvussa esittelen tutkimukseni metodeita ja näkökulmia sekä tutkimuseettisiä kysymyksiä ja tutkijan roolia. Olen toteuttanut tutkimuksen feministisestä näkökulmasta. Feministiset tutkijat voivat tarkastella lähes mitä vain aineistoja ja ilmiöitä, kuten esimerkiksi diskursseja, representaatioita ja tekstejä, joita itse tarkastelen tässä tutkimuksessa. Koska ei ole olemassa myöskään mitään tiettyä feminististä tutkimusmetodia, olen itse valinnut metodikseni tutkimuskysymyksiini sopivan diskurssianalyysin. (Ramazanoğlu & Holland 2002, 155.)

Feministinen tutkimusote viittaa siihen, mistä näkökulmasta tarkastelen aineistoa (kriittisesti vallan rakenteita tarkastellen ja purkaen) ja mihin aineiston analyysillä pyrin (emansipaatioon ja kategorioista vapautumiseen). Diskurssianalyysi tutkimukseni metodina puolestaan kuvaa sitä tapaa (aineiston diskursiivinen erittely ja luokittelu) ja kiinnostuksenkohdetta (tutkimuskohteenani ovat aineiston diskurssit), jonka pohjalta olen analysoinut aineistoani.

Esittelen diskurssianalyysia avaamalla metodiin liittyviä keskeisimpiä käsitteitä, jotka ovat diskurssi, diskurssintutkimus, diskurssianalyysi ja representaatio. Jokaisen käsitteen kuvaamisen yhteydessä määrittelen, mitä tämä käsite käytännössä tarkoittaa omassa tutkimuksessani. Tämä on tärkeää siksi, että diskurssianalyysin ja siihen liittyvien käsitteiden merkitys vaihtelee suuresti riippuen tieteenalasta (Pietikäinen & Mäntynen 2009, 22). Lisäksi on tärkeää todentaa, miksi oma tutkimukseni on nimenomaan diskurssintutkimusta, sillä diskurssintutkimuksen monitieteisyys voi johtaa kuvittelemaan, että oikeastaan mitä tahansa voi kutsua diskurssintutkimukseksi (Pietikäinen & Mäntynen 2009, 147).

3.1. DISKURSSIANALYYSI

Jørgensen ja Phillips (2002, 1) ehdottavat *diskurssin* määritelmäksi seuraavaa: "a particular way of talking about and understanding the world (or an aspect of the world)." Hieman samaan tapaan diskurssin määrittää Esa Väliverronen (1998) kutsuessaan sitä puhettavaksi. Hänen mukaansa diskurssin avulla "voimme hahmottaa erilaisia tapoja jäsentää ja kuvata todellisuutta". (Väliverronen 1998, 20.)

Feministiselle tutkimukselle keskeistä on analysoida vallan rakenteita. Siksi tutkimukselleni erityisen keskeinen on Michel Foucault'n diskurssikäsite, joka liittyy diskursseihin vallan (engl. power) ja

tiedon (engl. knowledge) käsitteen (ks. Foucault & Gordon 1980, 27 Hallin 2006, 167 mukaan). Foucault'n mukaan diskurssi koostuu useista lausumista, jotka muodostavat diskursiivisen muodostuman (engl. discursive formation) (Hall 2006, 165; Foucault 2005).

Näillä diskursseilla on paljon valtaa, sillä niiden tuottama tieto muodostaa vallan, jolla hallitaan diskurssin kohteena olevia (ihmisiä). Diskurssit muodostavat siis valtasuhteita (*power relation*). (Foucault & Gordon 1980, 201 Hallin 2006, 169 mukaan.) Valtaan liittyy myös mahdollisuus vahvistaa diskurssia ja sen pätevyyttä. Kun diskurssin totuudellisuutta vahvistetaan ja se vaikuttaa tehokkaasti, diskurssi tuottaa totuuden järjestelmän (*regime of truth*). Olennaista ei olekaan, onko diskurssi todellinen vai ei, vaan se, kuinka tehokas se on käytännössä. (Hall 2006, 169.) Hallia siteeraten (2006, 167):

It is power, rather than the facts about reality, which makes things "true".

Eero Suoninen (1999, 21) puolestaan määrittää diskurssin "verrattain eheäksi merkityssuhteiden kokonaisuudeksi tai merkitysulottuvuudeksi, joka rakentaa todellisuutta tietyllä tavalla". Myös Stuart Hall (2006, 165) on esittänyt paljon siteeratun (ks. esim. Väliaverron 1998, 20; Lehtonen 1996, 67) diskurssin määritelmän:

A discourse is a group of statements which provide a language for talking about – i.e. a way of representing – a particular kind of knowledge about a topic. When statements about a topic are made within a particular discourse, the discourse makes it possible to construct the topic in a certain way. It also limits the other ways in which the topic can be constructed.

Diskurssi on siis eräänlainen viitekehys tai puhetapa, joka toisaalta mahdollistaa tietyn näkökulman aiheeseen mutta toisaalta myös rajoittaa muita näkökulmia, joiden avulla aihetta voitaisiin lähestyä. Omassa tutkimuksessani voidaan siis puhua esimerkiksi 1980-luvun ja 2000-luvun seikkailuelokuvalla tyypillisistä sukupuolidiskursseista.

Teoreettinen lähtökohtani tässä tutkimuksessa on, että sukupuolieroja rakentavien diskurssien vaikutukset muodostavat epätasa-arvoa naisten ja miesten välille. Vastarinnan mahdollisuus piilee siten positiivisissa, voimauttavissa vastadiskursseissa. (Ramazanoğlu & Holland 2002, 151.)

Myös *representatio* on melko mutkikas käsite (ks. lisää esim. Fairclough 1997; Hall 1997; Pietikäinen & Mäntynen 2009). Termiä voisi aluksi lähestyä etymologisesti. Representatio viittaa jonkin tekemiseen uudelleen läsnäolevaksi. Asia voidaan ymmärtää kahdella eri tavalla: joko esittämisenä

tai edustamisena. Edustamisella viitataan siis konkreettiseen edustamiseen, josta Lehtonen mainitsee esimerkkinä eduskunnan edustamassa suomalaisia. Esittäminen puolestaan viittaa symboloimiseen tai kuvaamiseen. Lehtonen määrittääkin näiden ajatusten pohjalta representaation ”jonkin esittämiseksi jonkinlaiseksi”. Olennaista representaatiossa onkin, ”että representoitava ja representoitu eroavat toisistaan”. Esimerkkinä tästä Lehtonen mainitsee piippua esittävän piirroksen, joka on juuri sen takia representaatio, ettei se itse ole kyseessä oleva piippu. (Lehtonen 1996, 44–45.) Kuten Väliverronen (1998, 19) kirjoittaa, representaatio viestinnässä viittaa visuaalisten, sanallisten ja äänellisten merkkien ja symbolien käyttämiseen jonkin asian tai ajatuksen esittämisessä.

Representaatiot auttavat ihmistä jäsentämään ja ymmärtämään ympäröivää todellisuutta, ja niillä on merkittävä rooli kulttuuristen järjestysten ja hierarkioiden luomisessa, jotka ohjaavat ihmisten toimintaa. Visuaalisessa antropologiassa representaation käsite on erittäin hyödyllinen työkalu, sillä sen avulla voidaan tarkastella sosiokulttuurisia asemia, suhteita ja oikeuksia. (Kupiainen 2017, 28–29).

Kyse on signifiikaatiosta. Se viittaa merkitysten muodostamiseen. Signifiikaatiolla tuotetaan sellaisia merkkejä, jotka yhdistyvät ihmisten mielessä johonkin mielikuvaan, eli ihmiset antavat ajatuksissaan kyseiselle merkille jonkin merkityksen. (Lehtonen 1996, 45.) Samalla tavoin ihmiset yhdistävät mielessään tietynlaisen käytöksen, olemuksen tai puhettavan mielessään miehiin tai naisiin, sillä kyseiselle asialle on signifikoitu merkitys ”mies” tai ”nainen”. On tärkeää huomata, että viestiessämme toisille tukeudumme väkisin oman kulttuurimme piirissä jaettuihin käsityksiin eri merkkeihin liittyvistä merkityksistä. Eri kulttuurista tuleva henkilö ei välttämättä siis ymmärrä antamaamme viestiä tai ymmärtää sen hyvin eri lailla. (Väliverronen 1998, 19.) Representaatioiden ja niihin signifikoitujen merkitysten tulkinta on siis hyvin kulttuurisidonnaista.

Diskurssi ja representaatio ovat keskeisiä käsitteitä diskurssintutkimuksessa. Diskurssintutkimuksen peruslähtökohta on se, että se tutkii sosiaalisen toiminnan ja kielenkäytön välistä suhdetta. Diskurssintutkimuksessa on kuitenkin aina kyse tekstien ohella laajemmasta kontekstien tarkastelusta, kuten yhteiskunnallisten rakenteiden, valtasuhteiden, toimijoiden ja eri instituutioiden tutkimuksesta. Tutkimuskohde ei ole siis itse kielen rakenne vaan nimenomaan se, mitä kielellä *tehdään* ja miten. Diskurssintutkimus ei ole siten pelkästään kielitieteellistä, vaan se sijoittuu myös esimerkiksi yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden aloille. (Pietikäinen & Mäntynen 2009, 7, 18, 21.) Siksi tämä tieteenala soveltuu siis myös etnologeille ja antropologeille.

Olennaista tutkimuksessa on tarkastella kielenkäytön lisäksi myös kielenkäyttötilannetta. Kielenkäyttötilanne voidaan käsittää monin tavoin, niin makro- kuin mikrotasollakin. Tutkijan tulisi siis sekä lähestyä diskurssia aivan pienenä mikrotason vuorovaikutustapahtumana (kuten tavallisena jutusteluhetkenä) että tarkastella laajaa yhteiskunnallista makrotason tilannetta. Esimerkiksi mainos tai oppikirja tulisi sijoittaa laajempaan aika- ja tilannejatkumoon ja tätä taustaa vasten analysoida sen diskursseja. Tärkeää on pitää mielessä pääajatus siitä, että kielen taustalla vaikuttavat aina kielenkäyttäjien sosiaaliset käytänteet sekä rakenteet ja että kieli on kontekstiin sidoksissa. Ja koska kielellä ja tilanteella on vastavuoroinen vaikutussuhde, ei kieli ainoastaan kerro tutkijalle tutkittavan kulttuurin paikasta, ajasta ja normeista vaan se myös vaikuttaa niihin ja toisinpäin (Pietikäinen & Mäntynen 2009, 18, 20.)

Se mitä diskurssintutkimuksessa lopulta selvitetään, ei ole niinkään diskurssien totuudenmukaisuus vaan enemmänkin se, mitkä diskurssit ovat valtaapitäviä ja mitkä marginaalisia (Pietikäinen & Mäntynen 2009, 13). Juuri tätä aion itsekkin selvittää tutkimuksessani: millaisia diskursseja miehistä ja naisista on löydettävissä, ja mitkä diskurssit ovat aineistossa vallitsevia?

Kaikilla diskurssintutkimus-nimikkeen alle kuuluvilla tutkimuksilla on yhteinen teoreettinen pohja, mutta käytössä on useita eri analyysimenetelmiä (Pietikäinen & Mäntynen 2009, 163), joista seuraavaksi tarkastelen käyttämäni diskurssianalyysia.

Diskurssianalyysi on diskurssintutkimuksen piiriin kuuluva kvalitatiivinen eli laadullinen tutkimusmetodi, mikä tarkoittaa, ettei sillä mitata konkreettisia matemaattisia lukumääriä, esiintymistiheyttä tai esimerkiksi prosenttimääriä vaan laatua (Pietikäinen & Mäntynen 2009, 139). Diskurssianalyysi on suosittu tutkimusmetodi etnologian, antropologian ja sen lähitieteiden piirissä. Esimerkiksi etnologi Arja Turunen (2011) on käyttänyt diskurssianalyysia tutkimuksessaan, jossa hän tarkastelee suhtautumista naisten housujen käyttöön suomalaisissa naistenlehdissä vuosina 1889–1945. Turusen tutkimus muistuttaa paljon omaani, sillä tutkimme molemmat sukupuolta diskurssianalyysin avulla.

Uskontotieteilijä Teemu Taira (2004, 61) puolestaan on yhdistänyt saturaatio- eli kylläntymisprosessiin diskurssiteoreettisen näkökulman (vrt. diskurssianalyysi metodina), jonka avulla ”päästään käsiksi konteksteihin käyttämällä aineistoa mainostauluna ja kulkuneuvona, jotta lopulta voidaan keskittyä teoretisoimaan ilmiötä”. Tairan mukaan hänen käyttämänsä menetelmä voi kohdata kritiikkiä liittyen erityisesti puhuttelevuuteen ja kokemuksellisuuteen sekä aineiston

selittämiseen kontekstien rakentamisen kautta aineiston syntyajan sijaan. Taira (2004, 62) itse ei suosittele malliaan käytettäväksi pro gradu -tasoiseen työhön sen raskauden takia, mutta sen sijaan näkee mallinsa hedelmällisenä osana teoreettismetodologista keskustelua aineistojen käytöstä, johon olen sitä itsekin tässä yhteydessä käyttänyt.

Mihin diskurssianalyysissä sitten pyritään ja miten? Seppo Kangaspunta (luettu 26.3.2014) on vastannut tiiviisti: ”Diskurssianalyysissä tähdätään yksinkertaisesti sanottuna tulkintaan, joka perustuu systemaattiselle erittelylle.” Aineistoa siis eritellään ja jäsennetään ja analyysin pohjalta luodaan tulkinta. Analyysin välineet täytyy itse hahmotella mm. oman tutkimuksen tutkimuskysymyksen, aineiston ja valittujen pääkäsitteiden mukaan. (Pietikäinen & Mäntynen 2009, 165).

Itse toteutan diskurssianalyysini siten, että katson läpi aineistooni kuuluvat elokuvat ja teen katsomisen aikana muistiinpanoja teoriani pohjalta silmään tai korvaan pistävistä asioista. Kiinnitän huomiota sekä kuvalliseen kerrontaan että puheeseen (en siis keskity suomenkielisiin tekstityksiin, vaan alkuperäiskieliseen puheeseen eli englantiin) ja koodaan (ks. koodaamisesta Tenhunen 2016, passim.) aineiston. Lähtökohtaisesti keskityn analyysissani elokuvien päähenkilöihin, mutta mikäli näen sen tarpeelliseksi aineistoa läpikäydessäni, kiinnitän huomiota myös sivuhenkilöiden toimintaan. Tarkkailen esimerkiksi hahmojen ulkonäköä ja vaateusta, persoonallisuutta, toiminnan määrää, tapaa, motiiveja ja paikkoja, esilläolon määrää sekä hahmojen (välistä) sanatonta ja sanallista viestintää.

Mikäli analyysi tuntuu jäävän liian suppeaksi, käyn läpi aineistoa vielä syvemmin hakemalla siihen uusia tulokulmia ja etsimällä ”mahdollisimman laajasti erilaisia ’tapauksia’”, jotka loisivat ”uusia ominaisuuksia kategoriaan” (Tenhunen 2016, 32). Saavutettuani teoreettisen saturaation eli kun en enää löydä ”uutta aineistoa, joka kehittäisi kategorian (käsitelukan) ominaisuuksia” ja samantyyppiset ominaisuudet nousevat pintaan jatkuvasti (Tenhunen 2016, 32), kirjoitan tekemieni huomioiden pohjalta analyysini ja tulkintani auki.

3.2. FEMINISTINEN TUTKIMUSOTE, TUTKIJAN ROOLI JA TUTKIMUSEETTISET KYSYMYKSET

Toteutan tämän tutkimuksen feministisellä tutkimusotteella, koska sen avulla voidaan luoda valoa sosiaalisen olemassaolomme sukupuolittuneisuuteen, joka muuten jäisi huomaamatta. Feminismille itsessään ei ole olemassa mitään universaalia, yhtenäistä ja kaiken kattavaa määritelmää. Feministisen tutkimusotteen voi kuitenkin tunnistaa normatiivisesta viitekehyksestä, jossa yhdistyvät epäoikeudenmukaisuuden käsite, naispolitiikka ja epäoikeudenmukaisen vallankäytön karttaminen sekä teoriasta, joka käsitteellistää sukupuolen (gender) ja vallan kytköksiä tässä viitekehyksessä. Lisäksi feministinen tutkimus korostaa vastuun merkitystä ja pyrkii tuottamaan tietoa, joka johtaa emansipaatioon eli jonka avulla voidaan toteuttaa yhteiskunnallisia muutoksia sukupuolisdonnaisten alistamisen hävittämiseksi. Feministisestä lähestymistavasta on löydettävissä metodologisia yhtäläisyyksiä muihin sosiaalisen tutkimuksen lähestymistapoihin. (Ramazanoğlu & Holland 2002, 146–147.)

Feministisen tutkimuksen ei kuitenkaan tarvitse keskittyä vain naisiin tai edes sukupuoleen, eikä naisia liioin tarvitse nähdä vain viattomina vallankäytön uhreina. Feminististä tutkimusta tehdessä tulee myös varoa sudenkuoppaa, johon tutkija helposti putoaa unohtaessaan intersektionaalisen problematiikan eli sukupuolen kytkökset muihin ihmistä määrittäviin attribuutteihin, kuten rotuun, ikään, taloudelliseen asemaan, seksuaaliseen suuntautumiseen tai ruumiillisuuteen (ruumiillisia attribuutteja ovat esimerkiksi fyysinen toimintakyky, vammaisuus, ylipaino tai laihuus). Sukupuolta tarkastellessa tulee siis ottaa huomioon myös muut valtasuhteet, jotteivät esimerkiksi naisten väliset erot jäisi huomiotta. (Ramazanoğlu & Holland 2002, 147–148.)

Keskeistä feministiselle tutkimusotteelle on siis kriittinen asenne ja emansipaatioiset pyrkimykset tutkimuksessa. Feministisenä tutkijana pyrin paljastamaan yhteiskunnan valta-asetelmia sekä kritisoimaan ja purkamaan niitä. Pyrin aktiivisesti kumoamaan käsityksiä vallan ja alistamisen luonnollisuudesta, joka perustuu sukupuolten erilaisille kategorisille ominaisuuksille. Haluan tutkimuksessani siis osoittaa, etteivät naisten ja miesten ominaisuudet ole luonnollisia, vaan niitä tietoisesti rakennetaan jatkuvasti varsinkin mediassa. Feministinen tutkimusote kytkeytyy täten vahvasti Michel Foucault'n (2000, 450) näkemykseen kriittisestä tutkimuksesta luonnollisten käytäntöjen problematisointina osoittamalla, mitä on ja miksi sen ei tarvitse olla niin kuin se on. Teemu Taira (2014, 112) kuvaa tällaista kriittisyyttä mahdollisuuksien näyttämiseksi "vaihtoehtottomuuksien, välttämättömyyksien ja rajoitteiden keskellä". Jotta tähän päästäisiin,

vaaditaan tutkijalta Tairan (2014, 112) mukaan ”jähmettyneitä suhteita tuottavien mekanismien ja organisaatioiden analyysia, selvitystä siitä, miten konkreettisia suhteita ylläpidetään tavoilla, jotka saavat historiallisesti muodostuneet suhteet näyttämään väistämättömiltä”.

Sekä etnologian että feministisen tutkimustradition (ks. esim. Ramazanoğlu & Holland 2002) piirissä korostetaan voimakkaasti tutkijan itsereflektion merkitystä. Etnologi Outi Fingerroos on tarkastellut artikkelissaan (2003) *refleksiivisyyttä, paikantamista ja refleksiivistä paikantamista*. Paikantaminen liittyy enemmän ”tutkimuksen tekemisen prosessin ja sen subjektisidonnaisuuden hahmottamiseen”, kun taas reflektointi on tämän pohdinnan esiintuomista. Tämä johtaakin refleksiivisen paikantamisen käsitteeseen, jolla Fingerroos korostaa ”tutkijan tekemän paikantamisen merkitystä” ja sen aukikirjoittamista tutkimuksessa. Toisin sanoen refleksiivisellä paikantamisella halutaan avata tutkijan käyttämän työkalupakin (mm. persoona sekä käytetyt menetelmät, lähestymistavat ja teorit) merkitystä tutkimukselle (Fingerroos 2003). Mikä merkitys siis on sillä, että juuri minä teen tätä tutkimusta juuri näistä lähtökohdista? Voisivatko tutkimuksen lopputulokset olla erilaisia, jos joku muu tekisi tätä tutkimusta?

Etnologinen ja antropologinen tutkimus kuuluvat lähtökohtaisesti laadullisen tutkimuksen piiriin, mikä rajoittaa mahdollisuuksia tehdä yleistyksiä tutkimustulosten pohjalta (Ramazanoğlu & Holland 2002, 155). Toisaalta niihin ei etnologiassa ja antropologiassa pyritäkään, koska keskiössä ovat enemmänkin ihmisten tai pienten yhteisöjen yksilölliset kokemukset ja tarinat. Määrälliset tutkimusmenetelmät sitä paitsi eivät tarjoaisi samanlaista pääsyä kokemuksiin, merkitysten hienovaraisiin nyansseihin, sosiaalisten suhteiden rakenteisiin, muutoksiin ja ristiriitoihin (Ramazanoğlu & Holland 2002, 155).

Olen suorittanut yliopistossa sukupuolentutkimuksen sivuaineopinnot. Sukupuolentutkimuksen kautta olen siis perehtynyt sukupuolentutkimuksen teorioihin ja feministiseen tutkimusperinteeseen. Olen myös itse feministi, mikä tietysti vaikuttaa siihen, että tarkastelen sukupuoleen liittyviä kysymyksiä tasa-arvon kautta. Olen sukupuoleltani nainen, mikä voi vaikuttaa siihen, millaisia havaintoja aineistostani teen ja miten käsitan esimerkiksi miehuuden ja naiseuden. Koska en ole mies, tutkin miehuuden kuvastoja ulkopuolelta, kun taas naiseutta tarkastelen naisten ryhmän sisäpuolelta.

Intersektionaalisessa mielessä on toki myös huomioitava, että olen tutkijana länsimaalainen, suomalainen, valkoihoinen, nuori ja keskiluokkainen opiskelija. Aineiston kannalta olennaista on myös se, että pidän Indiana Jones-elokuvista, mikä voi vaikuttaa kykyyni tarkastella niitä kriittisesti. Minkään

edellä mainituista identiteettini piirteistä en näe kuitenkaan tuottavan estettä tai ongelmaa tutkimukselleni. Pidän kuitenkin tärkeänä tutkimuksen luotettavuudelle tuoda esiin nämä henkilökohtaiset ominaisuuteni ja sen, että tiedostan niiden voivan vaikuttaa tutkimuksen kulkuun ja lopputuloksiin. Pyrin pitämään edellä mainitut vaikutustekijät mielessäni koko tutkimusprosessin ajan.

Haasteeksi tutkimuksessa saattaa lisäksi osoittautua aineiston tuttuus: omat ennako-olettamukseni voivat alkaa ohjata havaintojani aineistosta liikaakin. Riskinä siis on, että alan huomaamattani työntää sivuun sellaisia havaintoja, jotka eivät tue omaa hypoteesiani. Joten olisiko ehkä parempi, etten tuntisi aineistoa laisinkaan vaan katsoisin sitä tuorein silmin?

Ensiksi on todettava, että jos minulla ei olisi ollut mitään ennakkokokemusta Indiana Jones-elokuvista, tuskin olisin koskaan edes tullut ajatelleeksi tutkia aihetta. Toiseksi on huomautettava, ennako-oletukset ja -tieto ohjaavat välttämättä ajatteluani jollain tasolla, mutta toisaalta ne myös tarjoavat hyvän punaisen langan tutkimukseni hahmottamiselle ja jouhevoittavat aineiston analyysia.

Aineistolähtöisen teorian edustajat ovat sitä mieltä, että aineiston analyysi tulisi tehdä – niin paljon kuin mahdollista – ilman esioletuksien ja- teorioiden vaikutusta. Aineisto tulisi tuntea mahdollisimman läpikotaisin ja tulkinta luoda nimenomaan aineiston ehdoilla. Aineistolähtöisyydessä ei kuitenkaan ole välttämätöntä olla näin ehdoton, esimerkiksi Esa Väliiverrosen mukaan on olemassa toinenkin vaihtoehto: tietoinen tukeutuminen esioletuksiin- ja teorioihin, joiden pohjalta tulkinta rakennetaan. (Väliverronen 1998, 33.)

Kumpikin lähestymistapa on hyvä, kunhan sitä ei toteuteta liian ehdottomasti. Aineistolähtöisyydessä positiivista on, ettei aineistoa käytetä pelkästään oman teorian todentamiseen tai havainnollistamiseen. Toisaalta taas puhdas aineistolähtöisyys ei ole edes mahdollista, koska kaikilla tutkijoilla on joitain tiedostettuja – tai tiedostamattomia – teoreettisia lähtökohtia mielessään. Teorioissakin on omat vahvat puolensa: ilman teorioita tutkija saattaa päätyä vain kuvailemaan aineistoaan. Teorioiden avulla aineistoa voidaan myös tulkita jonkin laajemman kontekstin puitteissa. (Väliverronen 1998, 33.)

Kulttuurintutkimuksen piirissä teorian ja aineiston välisestä suhteesta on kirjoittanut Teemu Taira (2004, 52–53). Tairan mukaan diskurssien identifiointi on itsessään jo tulkitseminen, sillä diskurssit eivät nouse aineistosta itsestään. Diskurssien identifioimiseen Taira näkee kaksi erilaista lähestymistapaa, jotka ovat mielestäni melko verrannollisia Väliiverrosen kuvaamien

lähestymistapojen kanssa: aineistoläheinen aineiston moninaisuuden järjestäminen sekä aineistosta etäisempi strateginen identifiointi. Moninaisuuden järjestämisessä on kyse siitä, että tutkija pyrkii tunnistamaan aineiston diskurssit, kun taas strategisessa identifioinnissa tutkija keskittyy johonkin tiettyyn aineistoa järjestävään diskurssiin. Molemmille lähestymistavoille välttämätöntä on kysyä itseltään, miksi on valinnut juuri tietyt diskurssit, ja miten nuo valinnat vaikuttavat analyysiin. Millaisia rajoituksia tai mahdollisuuksia ne luovat lopullisille tulkinnoille?

Tutkijan on tärkeää myös kysyä itseltään, millä eettisillä, poliittisilla, strategisilla ja tutkimusongelmallisilla perusteilla hän on toteuttanut diskurssien identifioinnin. Kaikki aineiston luokittelut, tutkimuskäsitteet ja päätökset siitä, mitä otetaan ja mitä ei oteta aineistosta esiin tuotavaksi, ovat tutkijan valintoja. Tutkijana minun on tiedostettava, että tulkintani aineistosta on vallankäyttöä, tekemilläni päätöksillä on seurauksia ja olen itse vastuussa omasta tutkimuksestani. On tärkeää kiinnittää huomiota siihen, kuka aineistossa puhuu ja kuka on vaiti. Van Maanen (1988 Ramazanoğlun & Hollandin 2002, 161 mukaan) käyttää käsitettä ”etnografian hiljainen hierarkia” kuvaamaan sitä, mitkä asiat aineistosta nousevat tai nostetaan esille, ja mitkä eivät. (Taira 2004, 52–53; Ramazanoğlu & Holland 2002, 161.)

Oma lähestymistapani aineistoon lienee jotain kahden esitellyn lähestymistavan väliltä. Minulla on joitain ennako-oletuksia mahdollisista diskursseista, joita aineistosta voi nousta. En ole kuitenkaan tietoisesti haravoimassa aineistoa jokin tietty diskurssi suuntaviittana vaan pyrin koluamaan aineiston läpi perinpohjaisesti löytääkseni olettamieni valtaapitävien diskurssien lisäksi myös mahdollisia vastadiskursseja. Pyrin suhtautumaan aineistoon avoimesti ja ”tyhjin mielin”, vaikka se onkin minulle ennestään tuttu. Tairan (2004, 53) mukaan diskurssien identifioimisen kirjoa voi olla pakkokin karsia strategisesti kiinnostavien diskurssien tarkasteluun, varsinkin opinnäytetöissä, joissa usein muuten päädytään vain pintaa raapaisten kuvailemaan monia löydettyjä diskursseja sen sijaan, että keskityttäisiin syvällisemmin vain muutamaaan. Saatan siis itsekkin joutua käytännön keskittymään muutamiin diskursseihin, mikäli löydökset osoittautuvat ”liiankin” hedelmällisiksi.

Pintapuolisesti voi näyttää siltä, että tutkimuksessani ei ole suuria eettisiä haasteita tai ongelmia, sillä elokuva-aineistoa voin tutkia vapaasti, koska se on julkista ja yleisesti kaikkien saatavilla, aiheeni ei liity erityisen arkaluontoisiin ja henkilökohtaisiin teemoihin, enkä käsittele tutkimuksessani esimerkiksi haastatteluaineistoa, jonka anonymiteetin ja tietosuojan käytön kanssa tulisi olla tarkkana (Kuula 2011). Sen sijaan tutkimuksessani eettisiä haasteita ovat luoneet esimerkiksi kuva-aineiston käyttöoikeudet, sillä olisin halunnut havaintojeni tukena hyödyntää gradussani itse otettuja

kuvakaappauksia analyysille olennaisista elokuvien kohtauksista. Olen joutunut valitettavasti luopumaan kuvien käytöstä työssäni eettistä käytäntöä noudattaakseni. Pysin tästä johtuen kuvailemaan elokuvien visuaalisia elementtejä mahdollisimman tarkasti, mutta toki vain siinä suhteessa, kuin se on analyysin ymmärtämisen kannalta olennaista. Aineisto on onneksi julkista ja melko helposti saatavilla, joten kiinnostuneet lukijat voivat halutessaan itse tutustua elokuvaan.

Lisäksi tutkimukseeni liittyy olennaisesti tutkijan eettinen vastuu tutkittavilleen eli tässä tapauksessa kaikille naisille ja miehille, joita elokuvieni sukupuolidiskurssit olennaisesti koskettavat. Tutkittaessa elottomia objekteja, kuten tässä tapauksessa representaatioita miehistä ja naisista, ovat tutkijan ja tutkittavien vallankäyttöön liittyvät kysymykset vähemmän keskeisellä ja kriittisellä sijalla kuin tutkittaessa todellisia, eläviä ihmisiä (Ramazanoğlu & Holland 2002, 156). Tässäkin tapauksessa on kuitenkin syytä pitää mielessä, että vaikka median tuottamat kuvastot ja representaatiot eivät välttämättä kuvaa todellisuutta itsessään, tuottaa ja tarjoaa media kuitenkin identiteettejä valtavalle joukolle ihmisiä, jotka katsovat esimerkiksi Indiana Jonesin kaltaisia kassamagneetteja (Gledhill 1999, 173 Eltonen 2009, 194 mukaan). Ei ole siis yksi ja sama, mitä tutkija elokuvan sukupuolirepresentaatioista kirjoittaa – elokuvilla ja siten myös niistä kirjoitetulla tutkimuksella voi olla suuriakin merkityksiä ihmisten itseidentifikaation rakentumiselle. Audiovisuaalinen kulttuuri on yksi hyvin keskeinen kenttä sukupuolioletusten horjuttamiselle ja uudelleenneuvottelulle (Eltonen 2009, 193).

4. ANALYYSI

Tässä luvussa analysoin aineistoani suhteessa Tuuli Eltosen (2009) James Bond -tutkimukseen, jonka hahmokatgoriat ja analyysin näkökulmat toimivat pohjana ja vertailukohtana omalle aineistolleni. Eltosen tutkimuksen lyhyen taustoituksen jälkeen alkava varsinainen aineiston analyysi (luvusta 4.1. lähtien) on jaoteltu temaattisesti alalukuihin. Keskityn jokaisen alaluvun alussa kyseisen tematiikan esittelyyn ja Eltosen tutkimustuloksiin, minkä jälkeen analysoin omaa aineistoani tuoden esiin keskeisimpiä ja kiinnostavimpia havaintoja. Havainnot perustuvat aineistosta kirjoittamani juonikuvausten temaattiseen koodaukseen.

Veijo Hietalan (1996, 123) mukaan Jones- ja Bond-elokuvilla on monia yhtäläisyyksiä, joista yksi on kerronnan rakenne: hahmoissa, prologimaisessa alkujaksossa, miljöissä, motiivissa (ks. aineistoluku) sekä toistuvissa hyvä-paha-asetelman speaktaakkelimaisissa välienselvittelyissä on paljon samankaltaisuutta. Lisäksi Bond-elokuvat edustavat hauskoina toimintaseikkailuina samaa genreä kuin Indiana Jonesit. Näistä syistä nojaan tutkimuksessani vahvasti Eltosen teokseen eräänlaisena rinnakkaistutkimuksena ja analyysin vertailukohtana ottaen kuitenkin huomioon, että tutkimuksemme sijoittuvat eri tieteenalojen piiriin. Oma lähestymistapani tutkimukseen on ensisijaisesti etnologisanthropologinen siinä missä Eltonen on mediatutkija.

Tärkeitä analyysin paikkoja sekä Eltosen aineistossa, että omassani ovat naisten kohdalla erityisesti erilaiset (ammattilliset) taidot sekä sijoittuminen akselille *toiminnallisuus-passiivisuus, itsenäisyys-alistuneisuus* ja *nokkeluus-naivius*. Eltonen korostaa, että Bond-naisten roolit eivät ole läheskään niin stereotyyppisiä ja yksipuolisia kuin usein annetaan ymmärtää, sillä lähes aina esimerkiksi hyvin passiivisesta hahmosta löytyykin jokin aktiivisuuden elementti. Olennaista on tarkastella sitä, mikä nousee hahmon hallitsevaksi piirteeksi kokonaisuudessa. Tärkeää olisi muistaa myös se, että representaatioiden tulkinta ja arvottaminen on aina henkilökohtaista, sillä ihmiset tulkitsevat kuvia (ja puhetta) hyvin eri tavoin ja representaatiot voivat merkitä eri ihmisille eri asioita. (Eltonen 2009, 104–105, 143.) Olen tästä Eltosen kanssa samaa mieltä ja pyrinkin omassa analyysissäni tekemään aineistostani mahdollisimman neutraaleja havaintoja ja välttämään yksioikoisia tulkintoja ja arvotuksia esimerkiksi sen suhteen, onko aineistossani kuvattu naiseus tai mieheys totuudenmukaista tai väärää.

Eltonen on havainnut tutkimuksessaan, että (toisin kuin usein kuvitellaan), naiskuvien kehitys ei ole Bondeissa lineaarista vaan tekee jatkuvaa heiluriliikettä. Naiseuden ihanne ei ole siis muuttumaton

vaan elää läpi Bondien vuosikymmenien aina 1960-luvulta tähän päivään. Jonkinlainen siirtymä voidaan silti havaita ihannenaudessa, sillä perinteisiä naiskuvia ei ole smokkimiehen seikkailuissa nähty enää 1980-luvun puolenvälin jälkeen. Syyksi tähän Eltonen näkee sen, etteivät perinteiset naiset vastaa nykyajan naisideaalia eivätkä liioin representaatioille suunnattuja tasa-arvo-odotuksia. Sen sijaan vahvoja naiskuvia on nähty Bondeissa tasaisesti aina 1960-luvulta nykypäivään. Lisäksi Eltonen on havainnut, että heikoimpien ja vahvimpien Bond-tyttöjen kuvat kulkevat käsi kädessä feminismien aaltojen ja vasta-aaltojen kanssa: edistyksellisyys ja taantumuksellisuus seuraavat toisiaan kausittain. Kun 1960-luvulla naiskuissa koettiin vapautumista, iski 1970-luvun alkupuolella konservatiivisuuspiikki, jota seurasi 1970-luvun loppupuolella uusi vapautuminen, jonka jälkeen nähtiin 1980-luvun puolessa välissä taas takaisku. (Eltonen 2009, 129–130.)

Bond-hahmot edustavat eittämättä lähes identtistä ja paljon kritisoitua kauneusihannetta läpi elokuvien, mutta toiminnallisesti ja persoonallisesti he eroavat hyvinkin paljon toisistaan. Häivyttämällä sukupuolten välisiä eroja elokuvasarja tuo näkyviin sukupuolten sisäisiä eroja, jolloin erityisesti naishahmojen yksilöllisyys omina persooninaan (yleisen naiseuden kategorian sijaan) korostuu. On kuitenkin huomattava, että Bond-elokuvat ovat sarjan alusta alkaen kulkeneet vahvasti käsi kädessä kaupallisen kulutuskulttuurin kanssa ja naisten poikkeukselliset roolit liittyvät ainakin osin varmasti uusien naiskuvien kaupalliseen vetovoimaan, eikä niillä siten välttämättä ole suoranaisesti tähdätty uuteen representaatiopolitiikkaan. Taustalla mahdollisesti piilleistä motivaattoreista huolimatta Bondin rajoja rikkovat naiskuvat voidaan nähdä kantaaottavina. (Eltonen 2009, 105, 140.)

Eltonen jakaa Bond-tytöt kolmeen kategoriaan: perinteisiin, moderneihin ja vahvoihin naisiin (ks. lisää luvusta 5.1.). Bond-tytöt ovat Bond-elokuvien keskeisimpiä naiseuden edustajia ja tuovat ilmi populaaria ihannenaisuutta sen eri muodoissa (Eltonen 2009, 105). Näiden lisäksi naisroistoilla on oma kategoriansa. Naisroistot kuuluvat voimakkaimpiin naishahmoihin Bond-elokuvissa, sillä he ovat usein sekä itsenäisiä että aktiivisia. Nainen saattaa olla elokuvan pääroisto, pääroiston oikea käsi tai muutoin korkeassa asemassa rikollisjärjestössä. Naisroistot voidaan ulkonäkönsä perusteella jakaa kahteen pääkategoriaan: ulkoisesti epäilyttäviin sekä epäilyttävän kauniisiin. (Eltonen 2009, 130–131.) Kaiken kaikkiaan naishahmokatgoriat ovat karkeita, joten on selvää, että heikommistakin naishahmoista löytyy myös vahvempia piirteitä ja toisinpäin (Eltonen 2009, 110). On olennaista huomata, että mies- ja naiskuva rakentuvat suhteessa toisiinsa ja siten myöskään Bond ei pysy samanlaisena elokuvasta toiseen tai välttämättä edes saman elokuvan sisällä (Eltonen 2009, 106).

Bondeissa pahojen ja hyvien naisten kesken ei nähdä hirveän jyrkkää vastakkainasettelua, sillä hyväkin Bond-tyttö voi olla esimerkiksi seksuaalinen. Tyypillisessä Bond-elokuvassa on kuitenkin vain yksi vahva naishahmo, joka naisroiston puuttuessa tarinasta, on yleensä Bond-tyttö. Erityisesti 1960-luvulla ja 1980-luvulla vahvat naisroistot toimivat vastapainona syrjään jääville Bond-tytöille, kun taas 1970-luvulla painopiste siirtyi Bond-tyttöjen representaatioihin, jolloin varsinaisille naisroistoille ei jäänyt tilaa. 1990-luvulta eteenpäin naisroistot ja Bond-tytöt ovat olleet rinnakkain vahvasti esillä murtaen aiempaa yhden vahvan naisen kaavaa. (Eltonen 2009, 135, 138.)

4.1. AMMATTIMAISSUUS, RIIPPUMATTOMUUS JA VAIKUTUSVALTA

Verrattaessa 1960-luvun Bond-elokuvien naiskuvaa 1950-luvun brittelokuvien naiskuvaan Bond-tytöt rikkoivat voimakkaasti perinteistä naisten esittämisen tapaa: aiemmasta poiketen Bond-tytöt toimivat kodin ja yksityisen ulkopuolella ja useimmilla oli ammatti sekä sen tarjoama itsenäisyys ja riippumattomuus. 1960-luvulta alkaen naisten ammatit ovat Bondeissa vaihdelleet perinteisemmistä naisvaltaisista aloista hyvinkin miehisinä pidettyihin tehtäviin, kuten ydinfyysikkoon, astronauttiin ja tietokoneohjelmoijaan. Yleisin ammatti on agentti. Useille Bondien naishahmoille ammatti (erityisesti agenttina) on tuonut riippumattomuuden lisäksi vaikutusvaltaa; joskus jopa siinä määrin, että naiset ovat samalla vallan tasolla Bondin kanssa tai jopa tämän yläpuolella. (Eltonen 2009, 139–141.)

Eltosta (2009, 140) siteeraten naisten sijoittaminen ”miesten töihin” on:

yksi tapa sekoittaa sellaista sosiaalisesti ja kulttuurisesti rakentunutta sukupuolijakoa, jonka mukaan tietystä sukupuolesta seuraavat tietynlaiset ominaisuudet, tietynlainen käyttäytyminen sekä tietty yhteiskunnallinen paikka ja rooli.

Luvussa 2 esittelemääni teoriaan viitaten kyse on siis Butlerin (2006) matriisin murtamisesta ja strukturalistisen maailmankuvan rikkomisesta ylittämällä binäärioppositioiden rajoja.

Omassa aineistossani kaikilla analysoimillani hahmoilla on jokin selkeä ammatti: Marion omistaa oman baarin, jossa hän toimii ilmeisesti niin baarimestarina kuin johtajanakin. Sekä Elsa että Indy ovat arkeologian tohtoreita, minkä lisäksi Indy saa viimeisessä elokuvassa varadekaanin tittelin. Willie on laulaja ja Irina lääkintäeversti Neuvostoliiton armeijassa, minkä lisäksi hän on toiminut KGB:n agenttina ja meediona. Irina on hahmoista selkeästi vaikutusvaltaisimmassa ja korkeimmassa asemassa suoraan Stalinin lähipiirissä. Hänellä on paljon (mies)alaisia ja käskyvaltaa. Hänen

vaikutusvaltansa ylittääkin selvästi Indyn aseman. Willietä lukuun ottamatta voidaankin todeta päänaishahmojen olevan melko miehisissä töissä etenkin, kun ottaa huomioon, että elokuvat sijoittuvat 1930-luvulle ja 1950-luvulle, jolloin monet naiset ovat länsimaissa vielä olleet kotiäitejä. Tässä mielessä naishahmot ovat ammattinsa puolesta taloudellisesti muista riippumattomia ja erityisesti Irinalla, mutta myös Elsalla on vaikutusvaltaa. Willie on siinä mielessä kuitenkin poikkeuksellinen, että hänen työnsä on sidottu kiinalaisiin gangstereihin, jotka vaikuttavat pompottavan tätä mielensä mukaan ja pitävät tätä omaisuutenaan, jolla ei paljon arvoa ole. Tämä ilmenee kohtauksessa, jossa Indy uhkaa Willietä haarukalla, jollei saa vastamyrkkyä ja Che toteaa, että Indy voi pitää tytön, sillä hän voi etsiä toisen.

Ammatin tuomista taidoista on myös hyötyä kaikille hahmoille Willietä lukuun ottamatta. Indy loistaa arkeologisella tietämyksellään joka elokuvassa ja hänestä annetaan todella ammattitaitoinen kuva. Elsa on ammatillisen tietämyksen osalta verrattavissa Indyn ja hänen roolinsa on elokuvassa olla nimenomaan oman alansa asiantuntija. Myös Marion hyödyntää elokuvassa todennäköisesti ammattinsa kautta kehittyntä vahvaa viinapäättä ja pyrkii sen avulla vapauttamaan itsensä jäätyään kiinni. Irina näyttäytyy Elsan tapaan merkittävänä asiantuntijana, joka on elementissään koko elokuvan ajan, haluaa kehittää itseään (tietoaan) ja tavoittelee voimakkaasti ammatillisia tavoitteitaan.

Indyn ja Elsa Schneiderin ensikohtaaminen nostaa hyvin esiin oletuksen miesten ja naisten ammasteista. Kohtaus muistuttaa paljolti Bond-elokuva *Kuuraketin* kohtausta, jossa Bond tapaa Holly Goodheadin. Molemmat miehet olettavat tavattavan tohtorin olevan mies. Bond saapuu Goodheadin toimistoon ja luulee lehtiön kanssa toimistossa kävelevää Goodheadia todennäköisesti tohtorin sihteeriksi ja sanoo etsivänsä tohtori Goodheadia, mihin Holly vastaa Bondin juuri löytäneen hänet. Bond on silminnähdän äimistynyt ja toteaa vain: "nainen?", minkä johdosta Holly kommentoi terävästi Bondin havainnointikykyä. Bond tiedustelee, onko Goodhead opiskelemassa astronautiksi, mihin närkästyneen oloinen Holly vastaa olevansa jo täysin koulutettu astronautti yllättäen jälleen Bondin. Samaan tapaan Indyn saapuessa Brodyn kanssa Venetsiaan, käydään seuraava dialogi (kursivoinnit kirjoittajan omat):

Brody: How will we recognize this Dr. Schneider when we see *him*?

Indy: I don't know, maybe *he'll* know us.

4.2. PELASTAMINEN

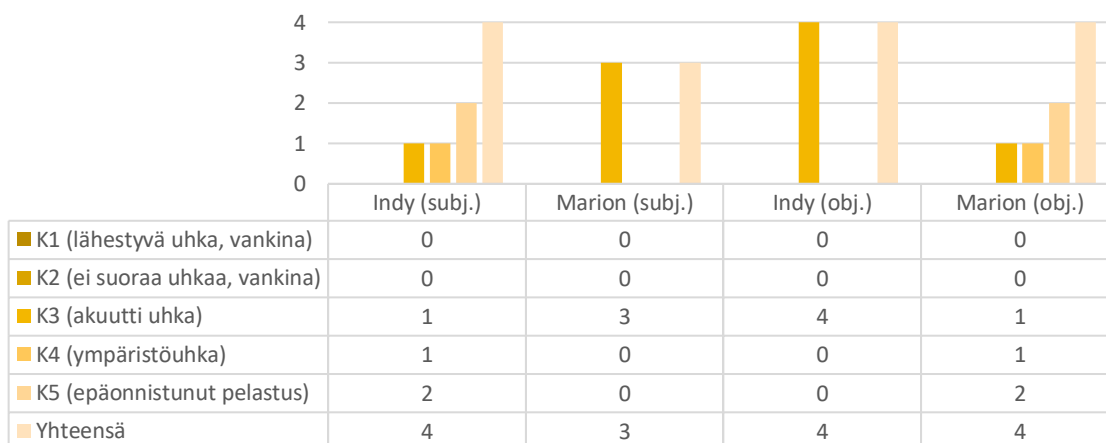
Hahmojen toiminnallisuuden analysoimisessa keskeistä on tarkkailla, kuinka usein, millaisissa tilanteissa ja miten hahmo pelastaa jonkun tai tulee pelastetuksi. Tyypillisesti Bond-tytön pelastaa yhden elokuvan aikana kerran tai kahdesti itse Bond, mutta tärkeää olisi huomioida, että myös puolet Bond-tytöistä pelastaa Bondin, muutama kahteen otteeseen. Lisäksi Bond ei kertaakaan suoraan pelasta Tatiana Romanovaa, Pussy Galorea tai Vesper Lyndiä. Eniten Bond-tytöistä pelastetaan Wai Liniä (neljää kertaa yhdessä elokuvassa), joka ironista kyllä on erittäin kyvykäs ja fyysinen taistelija, jonka taidot ylittävät jopa Bondin omat. Eltonen näkeekin Wai Linin jatkuvan pelastamisen jonkinlaisena kompensationsa tämän muulle kyvykkyydelle. Vastaavasti useiten Bondia pelastetaan (aina pelastajat eivät tosin ole Bond-tyttöjä), jopa neljä tai viisi kertaa tulkinnasta riippuen, elokuvassa *Erittäin salainen* (1981). (Eltonen 2009, 147–148, 150.)

Bond-elokuvien pelastamistilanteet voidaan jakaa neljään kategoriaan (=K). Ensimmäisessä ja samalla kaikkein klassisimmassa pelastamistyyppissä (K1) Bond vapauttaa vangitun naisen pelastaen tämän samalla joltain pikkuhiljaa lähestyvältä uhalta, kuten esimerkiksi Honey Riderin nousuvedeltä. Toisessa (K2), kaikkein harvinaisimmassa kategoriassa Bond etsii roistoa vapauttaen samalla vangiksi jääneen naisen. Toisen kategorian ero ensimmäiseen on siinä, ettei pelastettavaan henkilöön kohdistu suoraa fyysistä uhkaa ja kaapattu saa liikkua kaapparinsa tiloissa vapaasti. Ensimmäisen tyyppin kanssa lähes yhtä tavallisessa kolmannessa kategoriassa (K3) nainen pelastetaan erittäin akuutista, roiston aiheuttamasta vaaratilanteesta viime hetkellä. Hyvä esimerkki tällaisesta tilanteesta on se, kun Bond pelastaa viime sekunnilla Anya Amasovan Jawsin kuolettavalta puraisulta kaulaan. Eltonen esittelemän neljännen kategorian (K4) melko erilaisia pelastamistilanteita yhdistää mielestäni se, että ne lähes kaikki liittyvät jollain tapaa ympäristön aiheuttamiin vaaroihin (tulipalo, kaasuhukkuminen), eivätkä roistoihin. Pelastettavat henkilöt eivät ole vangittuina eikä kukaan uhka heitä väkivallalla, vaan he ovat esimerkiksi jääneet jumiin, eivät huomaa vaarivaa uhkaa, ovat shokissa tai eivät muutoin kykene itse auttamaan itseään, jolloin Bond joutuu auttamaan heitä. (Eltonen 2009, 148–149.)

Kuvailen alla muutamia esimerkkitalanteita erilaisista pelastuksista aineistossani. Aineiston laajuudesta ja pelastustilanteiden suuresta määrästä johtuen en kuvaile niistä jokaista tarkasti, mutta olen tehnyt taulukot (ks. alla) pelastustilanteiden määrästä ja tyypeistä kunkin elokuvan ja hahmon kohdalla. Pelastamistilanteiden analyysi oli haastavampaa kuin osasin odottaa siinä mielessä, että joissain tapauksissa oli vaikea määrittellä, onko kyseessä varsinaisesti pelastus vai ei. Myös tilanteiden

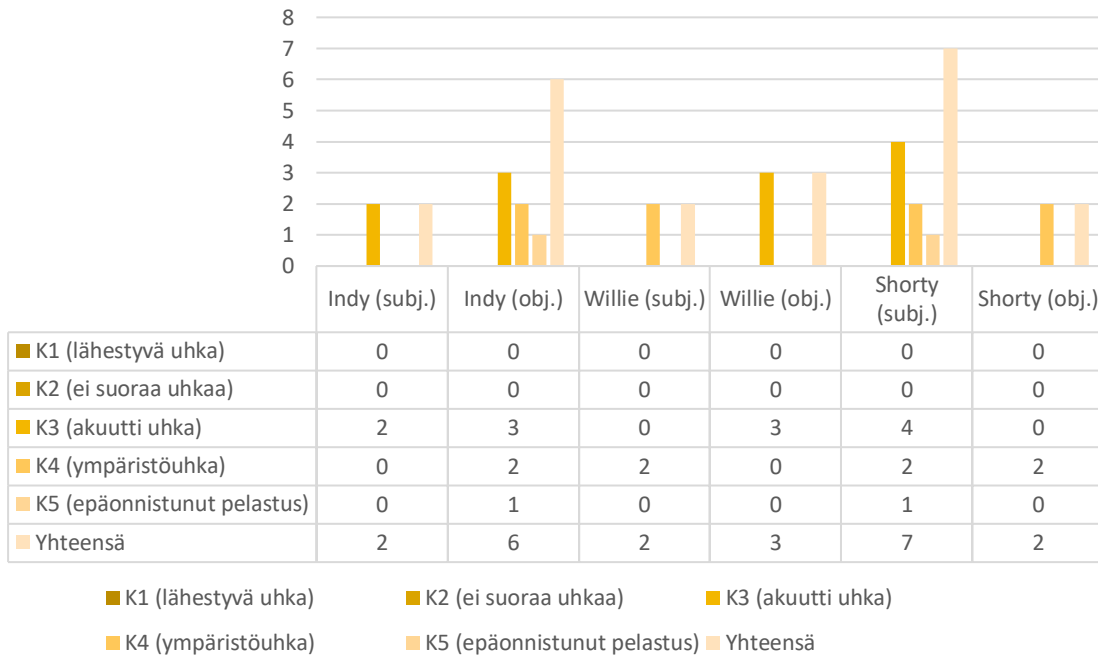
lajittelu Eltosen esittämiin kategorioihin oli joissain tapauksissa haastavaa. Eltosen kategorioiden lisäksi kehitinkin aineistoa tutkailtuani yhden lisäkategorian: epäonnistuneet pelastukset (K5). Tähän kategoriaan lukeutuvat nimenmukaisesti siis tilanteet, joissa hahmo yrittää pelastaa toisen hahmon, mutta syystä tai toisesta ei tässä onnistu. Pelastustilanteiden kriteerinä olen pitänyt sitä, että pelastettava henkilö selvästi on sellaisessa tilanteessa, josta hän ei selviäisi ilman pelastajan apua eli toisin sanoen hän on itse avuton tilanteessaan. Usein tilanne on niin akuutti, ettei hahmolla ole aikaa tai muuten mahdollisuutta reagoida uhkaan (esim. häntä osoitetaan aseella ja sormi on jo liipaisimella). Toisinaan pelastamisen tarve ilmenee myös hyvin eksplisiittisesti pelastettavan avunpyyntöinä. Tekemiini taulukoihin en ole laskenut mukaan tilanteita, joissa pelastaja on itse samassa pulassa pelastettavan kanssa (esimerkiksi Indy on jumissa Sielujen kaivossa Marionin kanssa ja keksii tavan pelastaa heidät sieltä), koska tuolloin pelastaja pelastaa myös itsensä samalla. Myöskään sellaisia avunantotilanteita, jotka eivät johda pysyvämpään pelastumiseen, en ole laskenut mukaan (esim. Shorty puskee kumoon Indya voodooonukella kiduttavan Singhin, mutta he eivät pääse Shortyn avusta huolimatta pakoon vaan joutuvat molemmat ruoskittavaksi). Näitä tilanteita analysoin sen sijaan luvussa 4.6.

Taulukko 1: Indiana Jones ja kadonneen aarteen metsästäjät
– pelastukset

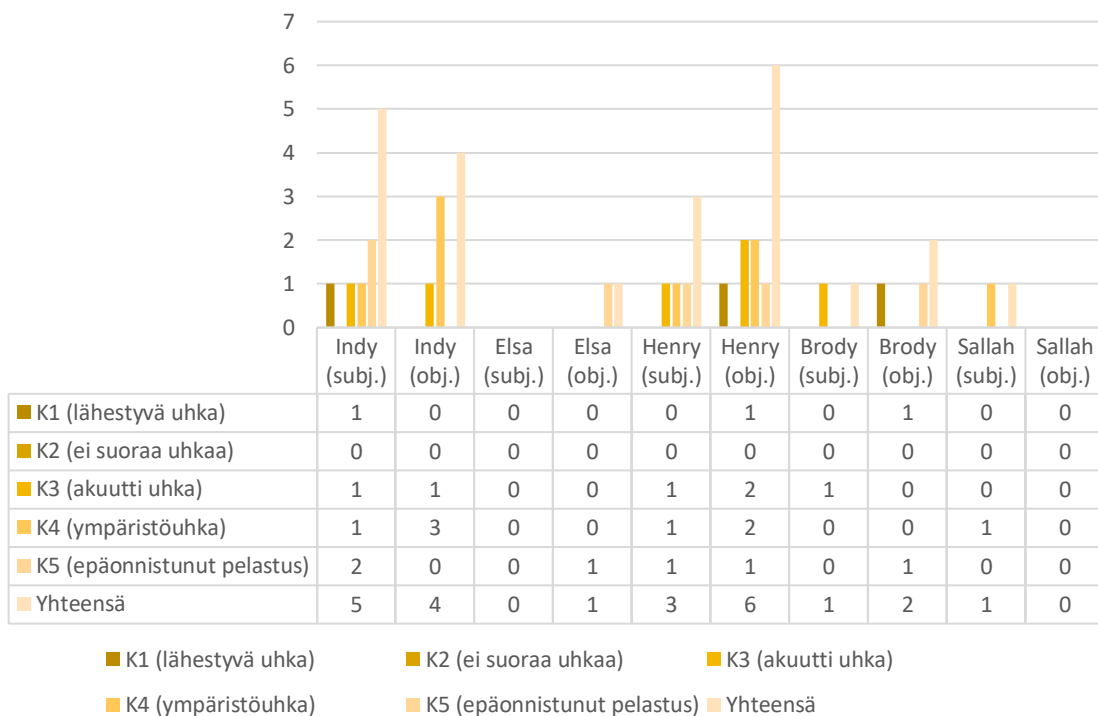


■ K1 (lähestyvä uhka, vankina)
 ■ K2 (ei suoraa uhkaa, vankina)
 ■ K3 (akuutti uhka)
■ K4 (ympäristöuhka)
 ■ K5 (epäonnistunut pelastus)
 ■ Yhteensä

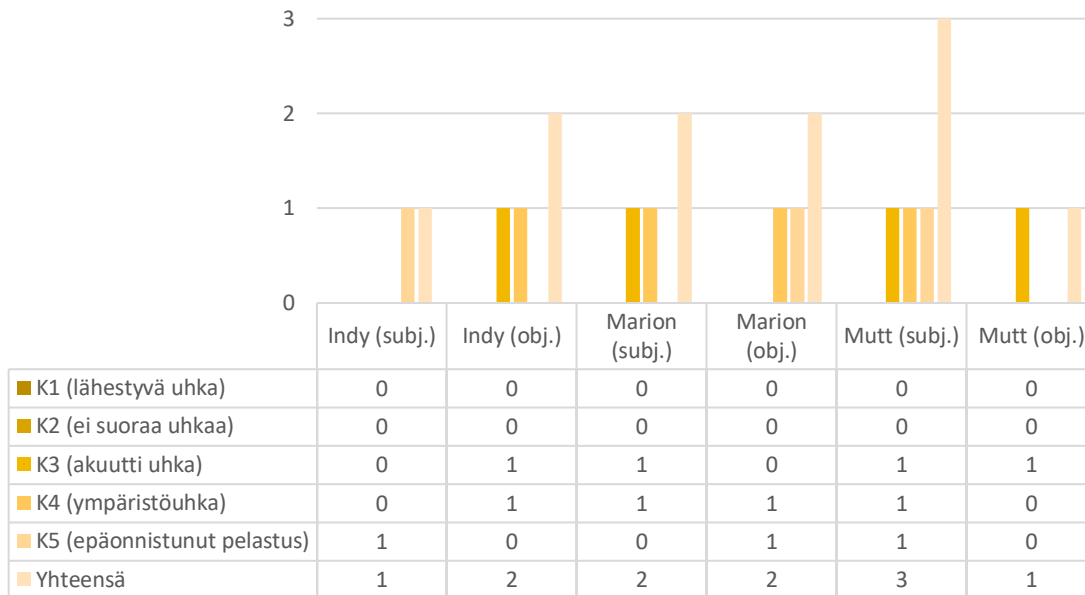
Taulukko 2: Indiana Jones ja tuomion temppeli – pelastukset



Taulukko 3: Indiana Jones ja viimeinen ristiretki: pelastukset



Taulukko 4: Indiana Jones ja kristallikallon valtakunta: pelastukset



■ K1 (lähestyvä uhka) ■ K2 (ei suoraa uhkaa) ■ K3 (akuutti uhka)
 ■ K4 (ympäristöuhka) ■ K5 (epäonnistunut pelastus) ■ Yhteensä

Indiana Jones

Yksi mielenkiintoinen huomio pelastamisesta on se, että kaikki tapaukset, joissa Indy pelastaa jonkun muun, ovat niin sanotusti suoria, eivätkä välillisiä/epäsuoria pelastuksia. Suoralla pelastuksella viitataan siihen, että toiminta johtaa suoraan pelastettavan pelastumiseen siten, *ettei tämän tarvitse itse tehdä mitään pelastukseksi* (esim. kun Indy löytää Graalin maljan ja juottaa siitä parantavaa vettä kuolevalle isälleen). Epäsuorassa/välillisessä pelastuksessa sen sijaan pelastajan toiminta *mahdollistaa pelastettavan itsensä toimia siten, että hän pelastuu* (esim. kun Marion antaa Indylle pullon, jolla tämä voi itse lyödä hyökkääjäänsä ja siten vapautua tämän otteesta). Indyn asema suorien pelastusten tekijänä korostaa hänen kyvykkyyttään ja toiminnallisuuttaan ja toisaalta pelastettavan kyvyttömyyttä ja toimettomuutta. Epäsuora pelastus ei liikaa horjuta Indyn sankariasemaa, sillä se mahdollistaa Indyn oman toiminnan uhkaavan tilanteen lopullisena ratkaisijana. Indy saa niin sanotusti viimeisen sanan.

Edellä mainitun Marionin tapauksen (*Kadonneen aarteen metsästäjistä*) lisäksi löysin *Tuomion tempelistä* kaksi kohtaa, joissa Shorty pelastaa välillisesti Indyn: ensimmäisellä kerralla hän antaa Indylle ruoskan, jolla tämä taltuttaa hyökkääjäänsä. Toisella kerralla hän saa Indya esittävän

voodooonuken pois Singhiltä, jolloin Indy saa napattua sahan ja lyötyä päävartijaa, joka yrittää työntää Indyn pyörivän telan alle. Myös *Viimeisessä ristiretkessä* sekä Brody että Henry pelastavat Indyn kerran epäsuorasti: Brody kolkkaa aseensa kanssa tankissa heiluvan saksalaisen, jolloin tämän ase laukeaa ja ammus kimpoaa sattumalta kuljettajaan, joka kuollessaan nojautuu ohjauskeppiin, joka puolestaan kääntää tankin suunnan siten, että lähellä liiskaantumista ollut Indy pääsee kapuamaan pois tankin sivusta ja taistelemaan Vogelien kanssa paremmissa asemissa. Henry puolestaan ampuu tykillä tankin vierellä ajavan auton, jolloin tankin päällä Indya tankin telaketjua vasten painanut Vogel lennähtää räjähdysten voimasta pois Indyn kimpusta ja Indy saa mahdollisuuden päihittää Vogelien.

Marion Ravenwood

Pelastustilanteiden analyysini osoittaa Marionin pärjäävän itse asiassa hyvin suhteessa Indyyneen, vaikka muut Indiana Jones -elokuvia analysoineet tutkijat (mm. Hietala 1996) parhaavat Marionia passiiviseksi riippakiveksi, jota Indyn täytyy ohjailta ja pelastaa. On totta, että Marion joutuu Indya useammin vangiksi, mutta loppujen lopuksi Marion on se, joka pelastaa Indyn onnistuneesti kolme kertaa ja Indy Marionin kaksi kertaa. Molemmat ovat pelastettavana neljä kertaa. Ennen Marionin tuomitsemista avuttomaksi neidoksi on myös huomioitava hänen asemansa roistojen silmissä: medaljonki ja siihen liittyvä tieto on hänellä, joten hän on Indyyneen verrattuna paljon kiinnostavampi jahdattava. Indy ei myöskään ole täydellinen sankari, sillä kahdesti hän epäonnistuu Marionin pelastamisessa ja kerran jättää tämän pelastamatta, kun mahdollisuus siihen tarjoutuu.

Hyvä esimerkki Indyn ja Marionin vuorottaisesta toistensa pelastamisesta on Marionin baariin sijoittuva jakso Nepalissa. Toht osoittaa Marionia hiilihangolla kasvoihin, kun Indy ilmaantuu viime hetkellä paikalle ja kiskaisee ruuskallaan hiilihangon Tohtin kädestä. Tämä on ensimmäinen kerta, kun Indy pelastaa (K3) Marionin. Myöhemmin Indy joutuu kiperään tilanteeseen, jossa yksi roistoista painaa häntä pöytää vasten samalla, kun tuli lähestyy. Indy pyytää viskiä ja Marion ojentaa hänelle pullon, jolla Indy saa viime hetkellä lyötyä roistoa: näin Marion pelastaa välillisesti Indyn (K3). Pian yksi roistoista meinaa ampua Indyn, mutta Marion ampuu tämän pelastaen jälleen, tällä kertaa ilman välikäsiä, Indyn (K3). Itse asiassa Marion pelastaa Indyn kahteen kertaan ja Indy Marionin vain kerran Nepaliin sijoittuvan baarijakson aikana. Molemmat joutuvat hetkellisesti roistojen vangiksi.

Taulukkoon en ole mukaan laskenut poikkeuksellista tilannetta, jossa Indy voisi pelastaa Marionin muttei tee sitä. Väistellesään Kairon kaivauksilla natsien katseita Indy piiloutuu teltaan ja löytää

sattumalta elossa olevan Marionin sidottuna ja suu kapuloituna. Indy on helpottunut nähdessään Marionin, mutta sanoo, että ei voi vapauttaa häntä, koska muuten he jäisivät kiinni. Hän lupaa palata hakemaan Marionin myöhemmin, mistä Marion raivostuu. Vaikka toisaalta Indyn toiminnan voi ymmärtää, herättää kohtaaminen kuitenkin kysymyksen siitä, eikö Mariona voisi naamioida jollain teltasta löytyvällä vaatteella samaan tapaan kuin Indy itse on naamioitunut tai eikö Indy voisi kuitenkin avata Marionin käsisiteitä, jolloin tällä olisi mahdollisuus tehdä jotain itse Indyn poistuttua. Joka tapauksessa Marion on jälleen vankina ja tarvitsee Indyn apua. Kyseistä tilannetta Tomasulo (1982, 335) tulkitsee siten, että Indy on kiinnostuneempi arkin löytämisestä kuin rakkaudesta ja seksuaalisuudesta, mikä on mielestäni varsin pätevä teoria ja se sopisi yhteen myös omien havaintojeni kanssa liittyen Indyn seksuaaliseen hämmentyneisyyteen ensimmäisessä elokuvassa (ks. luku 4.4.).

Elsa Schneider

Elsa ei toimi kertaakaan pelastajana, mutta toisaalta hän ei ole myöskään pelastettavan asemassa kuin kerran, aivan elokuvan lopussa, jolloin Indy yrittää estää tätä tippumasta maanrakoon Graalin maljan perässä, mutta epäonnistuu. Pelastettavuuden kannalta Elsa näyttäytyykin paremmin pärjävänä kuin Indy. Toisaalta suora vertailu Indyn tai hyviin naishahmoihin ei ole mielekäs, koska Elsa ei osallistu fyysisiin taisteluihin, joissa helposti joutuu pelastettavan asemaan. Lisäksi Elsa osoittautuu pahaksi tai oikeastaan hyvän ja pahan välimaastossa liikkuvaksi hahmoksi, jolloin hänen asemansa myös takaa hänelle tietyn turvan pelastettavuutta vastaan, sillä pahat hahmot eivät yleensä joudu vangiksi vaan ovat itse nimenomaan vangitsijoita, kuten Elsakin Brunwaldin linnassa sekä Graalin maljan tempelissä on. Viimeisessä ristiretkessä sankari pääseekin pelastamaan eniten isäänsä Henryä (kolme onnistunutta ja yksi epäonnistunut pelastusta). Kaiken kaikkiaan Henry on elokuvassa muutenkin eniten pelastuksen kohteena (kuusi kertaa). Toiseksi eniten pelastetaan Indya (neljä kertaa), mutta hän myös itse toimii pelastajana viisi kertaa, eli kaikista eniten.

Willie Scott

Willien analyysi yllätti minut. Vaikka Willie päällisin puolin vaikuttaa kaikista elokuvien naishahmoista selvästi avuttomimmalta ja passiivisimmalta, ei häntä itse asiassa pelasteta *Tuomion tempelissä* kuin kolme kertaa, siinä missä elokuvan sankari joudutaan pelastamaan peräti kuusi kertaa. Willie ei ole

samanlaisen jahdin kohteena kuin Marion, eikä siksi jää sen useammin roistojen haaviin kuin Indy tai Shortykan. Tästä ei kuitenkaan voida vielä vetää johtopäätöstä, että Willie olisi jotenkin ovelampi tai taitavampi kuin Marion, heidän roolinsa vain ovat erilaiset. Hämmästyttävää on myös se, että pelastajina Indy ja Willie menevät tasoihin kahdella pelastuksella siinä missä Indyn nuori toveri Shorty toimii pelastajana jopa seitsemän kertaa ja pelastettavana vain kaksi kertaa. *Tuomion temppeli* eroaa monin tavoin (muun muassa synkkyytensä ja väkivaltaisuutensa puolesta) sarjan muista elokuvista, mutta vaikuttaa siltä, että myös Shortyn rooli Indyn kumppanina (ja ikään kuin ”harjoittelijana”) tasaa sankarillisten ominaisuuksien jakoa elokuvassa, mikä asettaa Indyn poikkeuksellisen haavoittuaiseen asemaan, vaikka hän tietysti edelleen elokuvan ykkössankari onkin. Sama ilmiö on havaittavissa lievempänä versiona *Kristallikallon valtakunnassa*, jossa Mutt (kaksi onnistunutta pelastusta ja kerran pelastettavana) toimii Indyn (ei yhtään onnistunutta pelastusta, kahdesti pelastettavana) (oppi)poikana.

Irina Spalko

Irinaa ei *Kristallikallon valtakunnassa* tulkinnasta riippuen tarvitse pelastaa kertaakaan, eikä hän myöskään itse pelasta ketään. Siksi hän ei ole mukana tekemässäni taulukossa. Vähäiset pelastukset suuntaan ja toiseen johtuvat hänen kohdallaan luonnollisesti siitä, että hän on alusta loppuun pahojen puolella, joten tietenkään kukaan Indyn seurueesta ei häntä pelasta, eikä hänkään pyri heitä pelastamaan. Irina tosin pärjää muutenkin hyvin itsekseen. Ainoa kerta, josta voitaisiin sanoa, että hänet pelastetaan, on kun hän on kavunnut puuhun turvaan jättiläismuurahaisia ja neuvostojoukot ajavat autonsa puun alle, jotta Irina pääsee hyppäämään näiden kyytiin. Tilanne ei kuitenkaan yksiselitteisesti määrity pelastukseksi, sillä Irina olisi saattanut päästä puusta muutenkin turvallisesti pois, mutta järkevintä oli odottaa autoa. Analyysin pohjalta voidaan siis joka tapauksessa todeta, että Irinaa ei tarvitse (lähes) ollenkaan pelastaa, eikä hänellä pahiksena myöskään ole elokuvan sankareille varattua roolia toimia itse pelastajana.

Koonti

Kaiken kaikkiaan pelastuksien analyysistä voisi todeta, että sen suhteen (tai ainakaan pelkästään siihen perustuen) en vetäisi mitään kovin jyrkkiä johtopäätöksiä yhdenkään mies- tai naishahmon representaatiosta elokuvissa. Pelastajana tai pelastettavana toimiminen on kuitenkin vain yksi pieni

osa hahmojen toiminnallisuutta. Pelastustilanteiden tunnistaminen ja luokittelu ei ole myöskään yksiselitteistä, kuten luvun alussa jo totesin. Olennaista kuitenkin on mielestäni säilyttää analyysissa sama logiikka, jolloin tilanteiden tunnistus ja luokittelu noudattaa samoja sääntöjä ja ehtoja jokaisen hahmon kohdalla. Tällöin suuret linjat ovat kohdallaan, vaikka jokin yksittäinen tilanne saattaisikin jäädä tulkinnanvaraiseksi. Enemmän pelastuksien määriin vaikuttaisi vaikuttavan hahmon rooli kuin sukupuoli: mitä aktiivisemmin hahmo osallistuu toimintaan tai on roistojen silmissä kiinnostava, sitä useammin hän joutuu muiden pelastettavaksi. Toisaalta aktiiviset ja keskeiset hahmot toimivat myös usein pelastajina. Tietysti on huomioitava myös hahmon keskeisyys tarinalle ja seikkailugenren konventiot: on odotettavissa, että elokuvan pääsankari (oli tämä sitten mies tai nainen) toimii usein pelastajana, mutta jännityksen kannalta on tärkeää, että toisinaan myös sankari pelastetaan pulasta. Koomiset hahmot, kuten Brody ja Henry, puolestaan ovat useammin pelastettavina, koska se on osa heidän hahmonsäköisyyttä. Indya ja naisia vertaillaessa voidaan todeta, että kovin suuria eroja ei synny suuntaan tai toiseen ainakin, kun puhutaan hyvistä naishahmoista eli Marionista ja Williestä. Pelastamistavoissakaan ei juuri ole eroa: kaikki hahmot käyttävät pääosin väkivaltaa toistensa pelastamiseen.

4.3. TAISTELUN JA TEKNIIKAN ASIANTUNTIJAT

Taistelutaidot (asein tai oman kehon avulla) sekä kyky käyttää ajoneuvoja ja muuta tekniikkaa ovat tärkeitä toimintaelokuvissa ja luonnollisesti siten tärkeä osa toiminnallisuuden analyysia. Bondeissa näitä perinteisesti miehille varattuja taitoja on suotu myös naisille. Useimmin naishahmojen aseina nähdään erilaisia ampuma-aseita, mutta myös miekkoja ja veitsiä. Erikoisimpia aseita lienevät Xenia Onatoppin reidet, Melina Havelockin varsijousi sekä Rosa Klebbin kengän myrkkypiikki. Eltosen mukaan aseiden omistaminen kertoo hahmon itsenäisyydestä, hallintakyvystä ja vallasta, ja muutamat naishahmot, kuten Tatiana Romanova, Dominot sekä Camille Montes, saavuttavatkin nämä ominaisuudet suoraan tai välillisesti aseita käyttämällä, tyypillisesti ampumalla heitä hallinneen henkilön. Xenian lisäksi omaa kehoaan taistelussa käyttävät useat naiset, joista Bondiakin kyvykkäämpiä fyysisessä kamppailussa ovat lihaskimppu May Day sekä kamppailulajien salamannopea mestari Wai Lin. May Day ei jää kakkoseksi suurille toimintaelokuvatähdille Arnold Schwarzeneggerille tai Sylvester Stallonelle, sillä hänen kehonsa toimii samaan tapaan lihaksikkuuden

ja voiman speaktaakkelinä muun muassa kohdassa, jossa hän nostaa Bondin kaivoksen pohjalta. Kyseinen tehtävä olisi Bondille liian raskas. (Eltonen 2009, 186–187, 191.)

Naiset ottavat myös haltuunsa voimaannuttavasti monenlaisia kulkuneuvoja autoista avaruusaluksiin. Bond-tytöt (Tracy, Anya Amasova, Melina Havelock ja Camille Montes) käyttävät autoa niin sanotun tavanomaisen ajamisen lisäksi pakovälineenä Bondin kanssa ja naisroistot (mm. Fiona Volpe ja Xenia Onatopp) Bondin kanssa kisailuun tai tämän hermojen testaamiseen. Vain Melina joutuu luovuttamaan ohjauspyörän Bondille kesken ajon, kun auto pyörähtää katon kautta ympäri. Anya puolestaan saa kuulla Bondilta naljailua ajotaidoistaan, mutta saa viimeisen sanan täräyttäessään autollaan päin Jawsia. Fionan kyydissä ollessaan Bondille tulee kylmä hiki pintaan tämän hurjapäisestä ajotyylisestä ja Fionan voikin sanoa kohtauksessa hallitsevan auton lisäksi myös Bondia. Xenian kanssa Bond puolestaan ajaa kilpaa, joka päättyy Xenian tappioon. (Eltonen 2009, 187–189.)

Lentotaitoisia naisia Bondeista löytyy useita: Pussy Galore, Pam Bouvier, Jinx, Helga Brandt sekä Xenia Onatopp. Nähdäänpä naisia myös moottoripyörän ja sukellusaluksen ohjaimissa. Merkittävimmäksi kulkuvälineistä nousee kuitenkin Holly Goodheadin ohjaama avaruusalus, sillä sitä Bond ei osaa ohjata ja kertomuksen kulku jääkin näin Hollyn käsiin. Toinen vastaava tapaus, jossa naisen taito hallita tekniikkaa on ratkaisevassa asemassa, on Natalya Simonova ja tietokoneet: hän muuttaa kultaisen silmän turvakoodien salasanan ja siten estää roistoja käyttämästä asetta. Tällaiset roolihahmot vahvistavat naisrepresentaatiota antamalla naisille juonen kannalta välttämättömiä taitoja, joita Bondilla (miehenä) ei ole. Sen sijaan esimerkiksi ydinfyysikko Christmas Jones ei pääse käyttämään harvinaista taitoaan ydinpommin purkamisessa, sillä pakottavaa tarvetta ei nouse esiin. Tällöin taito jää narratiivin kannalta hyödyttömäksi ja naishahmo passiiviseksi. (Eltonen 2009, 189–190.)

Indiana Jones

Indyn rooli ei oikeastaan muutu taistelutaitojen ja ajoneuvojen asiantuntijuuden suhteen elokuvasta toiseen: hän on jokaisessa elokuvassa ylivoimaisesti paras ja monipuolisin aseiden käyttäjä sekä ajoneuvojen hallitsija. Lähimmäksi Indya naishahmoista pääsee Irina. Juonellisista syistä hän ei kuitenkaan elokuvan aikana ole yhtä paljon esillä kuin Indy, eikä siten pääse yhtä paljon näyttämään kykyjään. Indyn tärkein ase on hänen ruuskansa, jota hän käyttää monipuolisesti niin aseistariisuntaan kuin liikkumiseenkin. Lisäksi hän käyttää jokaisessa elokuvassa ampuma-aseita: pistoolia ja jopa sinkoa. Fyysisiä tappeluita nähdään neljän elokuvan aikana lukuisia. Yleensä Indy päihittää niissäkin

mennen tullen suuria joukkoja paitsi ainakin kerran hän joutuu turvautumaan puremiseen ja hiekan heittämiseen hyökkääjän silmiin, kun hyökkääjä on häntä huomattavasti suurikokoisempi. Ehkä erikoisimmat Indyn käyttämistä aseista ovat liekehtivä lihavarras ja rumpusetin hi-hat *Tuomion temppelissä*, lipputanko *Viimeisessä ristiretkessä* sekä myrkkynuoli *Kristallikallon valtakunnassa*. Ajoneuvoista Indy käyttää monenlaisia autoja, pikavenettä, moottoripyörää, lentokonetta (joskin hän itse sanoo, ettei osaa laskeutua, mutta onnistuu siinäkin sujuvasti) ja hevosta.

Marion Ravenwood

Kadonneen aarteen metsästäjissä Marion ei pääse loistamaan kulkuneuvojen ohjaamisessa (kerran hän pääsee lentokoneen ohjaamoon, mutta onnistuu jäämään sinne vain jumiin), mutta sen sijaan hän osallistuu melko monipuolisesti taisteluihin eri asein. Kahdesti Marion käyttää ampuma-asetta: Nepalissa hän ampuu pistoolilla Indya uhkaavan roiston ja Kairossa käyttää lentokoneen rynnäkkökivääriä tappaen sillä useita natsisotilaita. Lisäksi hänet nähdään useammankin kerran kolkaamassa joku tai muutoin lyömässä jotakuta jollain esineellä (halolla, paistinpannulla, laatikolla, lentokoneen pyörien kiiloilla, kerran myös paljaalla nyrkillä – Indya). Marion ottaa aseeseen myös veitsen ollessaan Belloqin vankina ja uhkaa tätä sillä, mutta ei varsinaisesti käytä sitä. Lisäksi hän vahingossa huitaisee peilillä vakoojan/palkkamurhaajan pois hytin ikkunasta. Marion näyttäytyy siis melko kyvykkäänä ja ennen kaikkea monipuolisena taistelijana, joka ei paljoa kalpene Irinan taistelutaidoille.

Yleisesti ottaen Marion on mukana niissä taisteluissa missä Indykin, mutta hevostakaa-ajoon Indy lähtee jostain syystä ilman Marionia. Selitystä tähän ei anneta. Lisäksi Kairon basaariin sijoittuvassa kamppailussa Indy käskee Marionin häipyä ja tönäisee tämän taistelusta syrjään. Marion jää silti ja nappaa paistinpannun käteensä. Hän ei kuitenkaan ehdi tässä välissä käyttää asettaan, kun Indy jo heittää Marionin heinäkärriyn turvaan ja alkaa ruoskia roistoja kauemmas. Marion siis selvästi pyrkii osallistumaan toimintaan aktiivisena subjektina ja olemaan avuksi, mutta Indy puolestaan toistuvasti pyrkii tekemään Marionista toimeettoman sivustaseuraajan.

Yksi roistoista tulee hieman myöhemmin paistinpannun kanssa puolustautuvan Marionin luokse pitkän veitsen kanssa ja nauraa. Olettavasti roisto nauraa Marionin aseelle. Pidemmälle viedyssä tulkinnassa paistinpannun voidaan myös nähdä symboloivan yksityistä, kotia ja naiseutta, jolloin mies nauraisi varsinaisesti Marionin naiseudelle ja kömpelölle yritykselle osallistua taisteluun. Joka

tapauksessa mies ei pitkään ehdi nauraa, sillä Marion kolkkaa hänet ovelasti nurkan takaa. Lopulta Marion siis saa viimeisen sanan ja pilkka osuu niin sanotusti roiston omaan nilkkaan.

Kristallikallon valtakunnassa Marion pääsee aiemmasta roolistaan poiketen autokuskiksi ja hoitaakin homman ensiluokkaisesti. Koko pitkän viidakkotakaa-ajon ajan Marion on amfibiauton ratissa Indyn pyynnöstä (mikä ärsyttää Muttia, joka haluaisi ajaa). Koko seurue on Marionin kyydissä heidän paetessaan autolla jättimuurahaisia. Indy yrittää estää Marionia ajamasta alas jyrkän teeltä, mihin Marion vastaa, että Indyn pitää luottaa häneen (pätevänä toimijana) ja kaasuttaa jyrkän teeen yli. He osuvat puuhun, joka taipuu sopivasti alhaalla virtaavaan jokeen, johon he laskeutuvat amfibilla. Takaisin sinkoutuva puu pudottaa osan neuvostojoukoista alas jyrkän teeen seinämältä. Sen sijaan, että esimerkiksi kiittäisi hyvästä työstä, Indy sanoo ärtyneenä Marionille, ettei tämä saa enää ikinä tehdä mitään vastaavaa. Marion hymyilee tyytyväisesti ja vastaa sarkastisesti ”kyllä, kultaseni”. He tippuvat kolmesta toinen toistaan suuremmasta vesiputouksesta alas. Rannalla Marion puristaa yhä irronnutta rattia käsissään hieman hysterisen oloisena, kunnes Indy kiskoo sen häneltä rauhoitellen. Kohtaus on mielenkiintoinen kaikkine käänteineen: alussa Marion selvästi hallitsee tilannetta ja ajoneuvoa ja pelottomasti tekee hurjan stunttinsa amfibilla. Hän ei myöskään ole moksiskaan Indyn palautteesta. Sen sijaan kolmen hurjan vesiputouksen jälkeen Marion on shokissa ja Indy riistää tältä auton ratin ja samalla Marionin aktiivisen toimijuuden auton kuljettajana. Jälleen tilannetta voidaan tulkita siten, että Indy yrittää kaikin keinoin estää Marionia toimimasta: kahdesti kieltämällä ja sitten ratin pois ottamalla.

Taistelusta Marion jää jälleen aiemmasta roolistaan poiketen lähes täysin syrjään. Hän pääsee vain ikään kuin välillisesti osalliseksi Muttin miekkailuun antaessaan tälle askelohjeita. Mutt ottaakin elokuvassa Marionin aiemman melko toiminnallisen kamppailijan roolin.

Elsa Schneider

Muutoin älykäs ja nokkela Elsa näyttäytyy selvästi vähiten aktiivisena aseiden ja ajoneuvojen käyttäjänä. Ainoa hänen näyttönsä tällä saralla on kohtaus, jossa hän ajaa Venetsiassa pikavenettä silloin, kun Indy ei taistelemiseltaan jouda sitä ajamaan. Kaiken kukkuraksi Indy ottaa häneltä veneen hallintaansa heti, kun ehtii ja vielä moittii tätä ohjeidensa vastaisesta ajamisesta. Elsan kohdalla tosin vähäinen osallistuminen taisteluun ei suurimmalta osin niinkään johdu hänen passiivisuudestaan vaan hänen poissaolostaan näissä kohtauksissa: hän ei yksinkertaisesti ole siis ollenkaan läsnä

taistelukohtauksissa. Tässä mielessä hän eroaa suuresti esimerkiksi Irinasta, joka pääsee loistamaan sekä taistelun että ajoneuvojen asiantuntijana.

Willie Scott

Elsan lisäksi Willie on ainoa neljästä naishahmosta, joka ei käytä elokuvan aikana mitään varsinaista asetta (ampuma-asetta, veistä tms.). Hän saa kyllä *Tuomion temppelin* alun autotakaa-ajossa Indyltä hetkeksi käsiaseen, mutta vain heittää sen ikkunasta, koska se on kuuma ja on katkaissut häneltä kynnen. Willie näyttäytyy siis erityisen kehnona aseiden käsittelijänä. Täysin toimeton Willie ei kamppailullisessa mielessä kuitenkaan ole, sillä hän auttaa Indya heittelemällä kiviä ja antamalla Indylle aseeksi sekalaisia tavaroita tämän taistellessa päävartijaa vastaan. Lisäksi hän potkii Shortyn kanssa Molaa, kun he roikkuvat riippusillassa ja Mola yrittää kiivetä heidän ohitseensa. Raivoissaan Indyn käytöksestä hän myös lyö Indya naamaan, kun Indy on ollut mukana uhraamassa Willietä Kalille ollessaan Kali Man mustassa unessa. Willien kohokohta kuitenkin on kaivosvaunutakaa-ajossa, kun hän täysin odottamatta lyö heidän vaunuunsa hypännyttä roistoa, joka suistaa vaunusta pudotessaan vielä edeltävänkin roistojen vaunun raiteiltaan. Melko avuttomalla Willielläkin on siis hetkensä, vaikka hän jääkin selväksi kakkoseksi Indylle ja Shortylle, joka ajaa pakoautoa sekä kaivosvaunua ja osallistuu taisteluun lyönnein, potkuin, painien sekä ruoskalla.

Irina Spalko

Irina on naishahmoista kyvykkäin aseiden (konekivääri, pistooli ja pistomiekkä) käyttäjä, minkä lisäksi hän osoittaa hallitsevansa myös perinteisen nyrkkitappelun. Irinan taidot nousevat parhaiten esiin naisia voimaannuttavassa viidakotakaa-ajossa, jossa hän päihittää Muttin näyttävästi pistomiekallaan ja iskuillaan: hän nappaa Muttilta kristallikallon, viiltää tätä poskeen miekalla ja toteaa iskevästi: ”Nuoren miehen tyyli: hätäinen alku, nopea loppu.” Mutt saa vielä lyönnin vatsaansa. Marion käskee Muttia irtautumaan Irinasta, mutta tämä jää vahingossa autojen väliin jalat haralleen miekkaillen yhä Irinan kanssa. Mutt saa puista ja puskista iskuja haaroväliinsä. Indy törmää autollaan Irinan autoon, jolloin Mutt ja Irina lennähtävät toistensa autoihin. Mutt nappaa kallon. Marion tekee äkkiihdytyksen, jolloin Irina tippuu auton konepellille ja jää roikkumaan konekivääriin tällä tulittaen. Marion ajaa kiinni edellä ajavaan autoon, jolloin Irina lennähtää samaan kyytiin Muttin kanssa ja alkaa hakata ja potkia tätä, kunnes Mutt lennähtää tätä pahasti katsovan Indyn kyytiin. Kallolla on Irinalla ja

tämä katsoo Indya ja Muttia voitonriemuisesti. Mutt takertuu lopuksi vielä auton konepellillä seistessään liaaniin ja sinkoutuu ylös apinoiden kaveriksi.

Vaikka Mutt kohtuullisen vastuksen Irinalle tarjoaakin, nousevat Irinan taidot korostetusti kohtauksessa Muttin taitoja paremmiksi. Mutt saa niin fyysisen (haava poskeen, lyönnit ja potkut kehoon, oksien iskut haaroväliin) kuin henkisenkin löylytyksen, joka kohdistuu erityisesti tämän miehuuteen: Irinan kommentti nuoren *miehen* tyylistä; iskut *haaroväliin*, jotka ovat eittämättä symbolisia iskuja myös Muttin miehuutta kohtaan; Indyn paha katse, joka tuntuu viestivän: ”Et sitten edes tytölle pärjää” sekä lopullinen niitti – sinkoutuminen ulos taistelusta apinoiden joukkoon eli symbolisesti alempitasoisten ja hölmöjen kerhoon.

Irina näyttää kykynsä myös autokuskina, vaikka lopulta ”hyvikset” vievätkin voiton. Alun varastokohtauksessa Indy tyrkkää Irinan pois tämän autosta, kun taas viidakkotakaa-ajossa Irina yrittää tyrkätä autolla Indyn seurueineen kallion kielekkeen yli ja varmaan tässä onnistuisikin, jollei Mutt hyppäisi liaanilla auton kyytiin ja nappaisi tältä kalloa.

4.4. SEKSUAALISUUS & SEKSUAALINEN KATSE

Kuten aiemmin mainittua, 1960-luvun Bondeissa uudistettiin voimakkaasti naisrepresentaatioita siirtämällä (myös) naiset kodin ja yksityisen ulkopuolisiksi toimijoiksi. Tämän johdosta myös naisten seksuaalisuus vapautettiin kodin ja avioliiton piiristä kuitenkin naisia syyllistämättä tai rankaisematta: näin ollen Bondin ja Bond-tytön suhde ei perustunut omistamiseen vaan sitoutumattomuuteen. Bondeissa sekä miesten että naisten suhtautuminen seksuaalisuuteen on välitöntä ja ruumiillisuutta ei peitellä. (Eltonen 2009, 139, 152–153.)

Muuan muassa Bennettin ja Woollacottin mukaan (1987, 173, 195–196, 241–242) seksuaalisuuden modernisaatio oikeastaan loi miehille vain uuden mahdollisuuden käyttää hyväkseen naisia; uusi, seksuaalisesti ”vapaa” nainen vapautettiin perheen, avioliiton ja kodin kahleista vain ollakseen aina valmis ja vapaa harrastamaan seksiä kenen vain halukkaan miehen kanssa – kuten esimerkiksi Bondin. Naisten seksuaalisuus muotoiltiin siis modernin miehen tarpeisiin lainaten sopivasti fallisia attribuutteja miehiltä pitäen samalla naiset kuitenkin tiukasti omalla paikallaan ja sidottuna traditionaaliseen feminiinisyyteen siinä määrin, etteivät naiset voisi koskaan saavuttaa miesten

paikkaa. Esimerkiksi Anya Amasovan hahmo rakennettiin tietoisesti Bondin venäläiseksi alter egoksi, joka on periaatteessa hänen kanssaan ammatillisesti samalla tasolla, mutta kuitenkin antautuu Bondille seksuaalisesti elokuvan kuluessa.

Eltonen (2009, 153) ei kuitenkaan yhdy tähän mielipiteeseen, sillä hänen mielestään edellä mainitussa argumentaatiossa ei oteta huomioon seksuaalisuuden suhdetta valtaan ja niitä merkittäviä vaikutuksia, joita seksuaalinen vapaus on tuonut naisille (muun muassa ruumiillinen itsemääräämisoikeus liittyen erityisesti omaan lisääntymisen säätelyyn sekä mahdollisuus tuoda esiin ja nauttia omasta seksuaalisuudesta). Lisäksi Eltonen huomauttaa, että mikäli sekä naisten seksuaalisuuden kontrollointi ja vapautuminen tulkitaan negatiivisesti miesten vallan lisääntymiseksi ja naisten vapauden kahlitsemiseksi, ollaan umpikujassa.

Eltonen ei myöskään yhdy yleiseen mielipiteeseen (mm. Bennett & Woollacott 1987, 173), jonka mukaan Bondien tapa kuvata seksuaalisuutta on heteroseksuaaliselle mieskatsojalle luotu naista objektivoiva fantasia. Hän korostaa elokuvien kulttuurihistoriallista kontekstia, joka yhdistää ne selvästi edellä mainittuun seksuaalisuuden vapautumiseen ja naisten seksuaaliseen aktiivisuuteen. Suhteet perustuvat Eltonen mukaan molemminpuoliseen haluun, josta todistavat muun muassa useiden eri naisten (Tatiana Romanova, Tracy, Tiffany Case, Mary Goodnight, Anya Amasova, Pam Bouvier ja Jinx) tekemät aloitteet, kuten Bondin huoneeseen livahtaminen, agentin suuteluun vetäminen ja sänkyyn kaataminen. (Eltonen 2009, 153–154, 161–162.)

Eryteisesti Bennettin ja Woollacottin (1987, 41, 194) tulkinta Bond-elokuvien klassisesta loppuratkaisusta, jossa pari saa toisensa, herättää Eltonessa (2009, 158–161) ihmetystä. Bennettin ja Woollacottin mukaan elokuvien loppu demonstroi Bondin ”herruutta” (engl. mastery) suhteessa Bond-tyttöihin, kun hän laittaa naiset seksuaalisesti takaisin paikalleen näiden kanssa rakastelemalla eli valloittamalla nämä seksuaalisesti. Eltonen kummastelee näin pessimististä ja ennako-oletuksilla latautunutta näkemystä molemminpuoliseen haluun perustuvasta heteroseksuaalisesta parisuhteesta. Hänen mielestään edellä mainittu tulkinta jättää täysin huomiotta naisnäkökulman seksiin: myös naisilla on halua, he saavat nautintoa seksistä ja voivat nähdä Bondin naisten seksifantasiana, aina seksiin valmiina miehenä, jolla on halu tyydyttää naisia. Itse asiassa naisen nautinto on Bondeissa hyvin keskeisessä asemassa, sillä se määrittää seksikokemuksen onnistuneisuutta ja mittaa siten Bondin pätevyyttä ihannemieheyden edustajana. Seksuaalisuus näyttäytyykin Bondeissa Eltonen mielestä nautinnollisena heteroseksuaalisena fantasiana.

Eltosen (2009, 158–159) mielestä Bennettin ja Woollacottin tulkinta tekee heteroseksuaalisesta suhteesta automaattisesti epätasa-arvoisen ja naisia alistavan, mikäli oletetaan heidän tapaansa, että naisen päätyminen miehen kanssa sänkyyn riittää ilman muuta tältä toimijuuden ja itsehallinnan ja tekee hänestä miehelle alistuvan. Eltosen mukaan näin negatiivinen ja maskuliinista kontrollia korostava teoria ei ole mielekäs, mikäli elokuvan perinteinen loppuratkaisu tulkitaan tasa-arvoiseen heteroseksuaalisuuteen ja genrekonventioihin nojaavaksi narratiiviseksi sulkeumaksi.

Bond ei todisteiden valossa ole itse asiassa yhtään sen enempiä peluri naisten kanssa kuin nämä Bondin kanssa. Esimerkiksi Magda voidaan nähdä pelinaisena siinä missä Bond on pelimies. Kun heistä otetaan kuva ravintolassa, Magda kertoo kuvan tulevan hänen leikekirjaansa, johon hän kerää ”muistoja” (valloittamistaan miehistä). Myöskään esimerkiksi Holly Goodhead ja Jinx eivät suinkaan jää yhteisen yön jälkeen miestä surkuttelemaan vaan toiminnan naisina lähtevät jatkamaan tehtäväänsä. (Eltonen 2009, 154.)

Suurinta osaa Bondin naissuhteista voidaan kuvata hetken huumana, mutta poikkeuksiakin löytyy, suurimpana näistä eittämättä romanssi Tracyn kanssa, joka parin vihkimisen jälkeen päättyy Tracyn traagiseen kuolemaan. Tuo menetys aiheuttaa Bondille trauman, jonka johdosta lähes kaikki tulevat suhteet Vesper Lyndiä, Akia, Kara Milovya, Paris Carveria ja Elektra Kingiä lukuun ottamatta jäävät pinnallisiksi. Joka tapauksessa voidaan siis todeta, että Bondilla on myös romanttinen puolensa, eikä hän ole vain seksinjanoinen playboy. (Eltonen 2009, 155–156.)

Bond-elokuvien naisia ei voida niputtaa yhteen seksuaalisuutensa puolesta, sillä seksuaalisuuden ilmeneminen on hyvin hahmokohtaista. Bond-tyttöjen seksuaalisuus näyttäytyy pääosin luonnollisena esimerkiksi eroottisen vetovoiman kautta. Naisroistojen seksuaalisuudessa on sen sijaan enemmän vaaran, rajuuden ja päälleikäymisen tuntua, joka ilmenee muun muassa lyömisenä ja uhkailuna ennen seksiä sekä puremisena sängyssä. Kauniista roistoista vain Xenia Onatopp ei päädy petipuuhiin Bondin kanssa, mikä selittyy hänen sadomasokistisilla viehtymyksillään, joiden seurauksena ainakin yksi mies on jo menettänyt henkensä. Xenian seksuaalisuus on Bondille jo liiankin rajua. Naisroistoista ulkoisesti epäilyttävät Rosa Klebb ja Irma Bunt eroavat seksuaalisuuden kuvaamisessa, sillä ensin mainittu esitetään lesbona ja toinen aseksuaalina. Klebbin lesboseksuaalisuutta kuvataan ulkoisen maskuliinisuuden ja seksuaalisen ahdistelun kautta, joka kohdistuu Tatiana Romanovaan. Näin katsoja vieraannutetaan epämiellyttävän representaation avulla lesboudesta samaan tapaan kuin Xenian väkivaltaisista seksimieltymyksistä. (Eltonen 2009, 161–163.)

Mielenkiintoinen on myös Bond-tyttö Pussy Galoren hahmo, joka alkuperäisromaanissa kuvataan lesbona, mutta elokuvassa heterona muutamia hyvin hienovaraisia, potentiaalisesti lesbouteen viittaavia merkkejä (muun muassa housujen käyttäminen ja Galoren ääneen toteama immuniteetti Bondin liehittelylle) lukuun ottamatta. Vaikka Bond itse onkin lähes ainoa mies, johon elokuvissa kiinnitetään seksuaalista vetovoimaa ja toimijuutta hänen ideaalimieheytensä korostamistarkoituksessa, ei Bond-tyttöjen seksuaalisuutta kiinnitetä vain häneen, sillä osa naisista on roistojen heiloja, kun osa taas kertoo, että heillä on ollut muita aiempia suhteita tai avioliitto. Anya Amasova jopa näytetään sängyssä agentti Sergei Borzovin kanssa. (Eltonen 2009, 157–158, 160, 162.)

Seksuaalisuuden (subjekti–objekti-suhteen) tarkastelussa olennaista on myös huomioida katse: kuka katsoo ja ketä? Onko katsottu passiivinen katsomisen kohde vai kääntäkö hän katseen omaksi edukseen? Eltonen suhtautuu kriittisesti klassiseen, mutta paljon kritisoituun ja jäykkään Laura Mulvey'n (1999) katseen teoriaan, jonka mukaan vain nainen voi olla katseen kohde ja mies katsoja, sillä mies ei voi kantaa seksuaalisen objektifikaation taakkaa (Eltonen 2009, 164).

Viehättävä keho ja katseen kohteena oleminen ei Eltonen mukaan ole este hahmon toiminnallisuudelle ja aktiivisuudelle. Katsottu ei myöskään ole automaattisesti (miehisen tirkistelyn) uhri vaan katsottu saattaa kontrolloida katsetta ja siten olla tilanteen todellinen hallitsija. Esimerkiksi Jinx pääsee pakenemaan, koska hänen takaa-ajajansa jäävät tuijottamaan tämän päällysvaatteiden riisumista, minkä jälkeen Jinx hyppää mereen. Toisessa samantyyppisessä tilanteessa Octopussin alaiset tekevät iskun Kamal Khanin palatsiin ja hämäävät vartijoita tanssillaan ennen kuin käyvät näiden kimppuun. Myös Xenia Onatopp käyttää miesten katsetta hyväkseen varastaessaan Tiger-helikopteria: hän antaa lentäjien ymmärtää, että hänellä on heille jonkin sortin kiihottava ”yllätys” ja ampuu heidät. Näissä tilanteissa katsojien subjektipositio on näennäinen, sillä valta on todellisuudessa katsotulla. Näin katsojista tulee passiivisia objekteja. Toisinaan em. asetelmaa käytetään myös korostetusti mieshahmon parodioimiseksi, jolloin katsojan katse käännetään elokuvan sisäiseen katsojaan ja nauretaan pakonomaiselle tarpeelle katsoa naisvartaloa. (Eltonen 2009, 165–167.)

Mulvey'n (1999) teorian vastaisesti Eltonen näkee, että myös miesruumis, erityisesti Conneryn ja Craigin kausilla, toimii halun ja katseen kohteena. Usein näissä tilanteissa kuvataan Bondin itsensä lisäksi naisten Bondiin kohdistamaa katsetta, mikä tekee selväksi, että nimenomaan naiset katsovat häntä. Eltonen korostaa, että vaikka miesten ja naisten katsomisen taustat ovat niin yhteiskunnallisesti kuin historiallisestikin erilaiset, eivät katseet eroa kuitenkaan toisistaan. Näen

itsekin tämän huomion olennaisena aineistoni analyysissä: naisten ja miesten katsomista ei tulisi arvioida eri kriteereillä, mutta toki konteksti ja historia tulee tiedostaa. Bondeissa sekä naiset että miehet ovat melkoisen paljon katsottavina, mikä liittyy Eltonen mukaan seksuaalisuuden avautumiseen ja tämän seikan jopa yltäkylläiseen hyödyntämiseen Bond-elokuvien syntyaikana. Sekä naisten että miesten erotisointiin liittyy yleensä paikallaan olo tai rento kuljeskelu. Kaiken kaikkiaan Bond-elokuvissa sekä rikotaan että seurataan perinteisiä katseen konventioita. (Eltonen 2009, 165–169.)

Indiana Jones

Indiana Jones -elokuvat eivät näyttäytyä analyysini perusteella heteroseksuaalisen miehen naista objektivoivana fantasiana. Indyn suhteet Marioniin, Willieen ja Elsaan perustuvat molemminpuoliseen haluun ja kuten Bond-elokuvissakin, myös Jonesin seikkailuissa naiset ovat aloitteellisia ja mukana flirtissä siinä missä Indykin. Indyn suhteet kaikkiin kolmeen naiseen ovat melko myrskyisiä ja ailahtelevia ja suhteet tuntuvatkin olevan jatkuvaa kamppailua siitä, kumpi pääsee niskan päälle.

Vaikka Indy itse onkin lähes ainoa mies, johon elokuvissa kiinnitetään seksuaalista vetovoimaa ja toimijuutta hänen ideaalimieheydensä korostamistarkoituksessa, ei naisten seksuaalisuutta kiinnitetä pelkästään häneen. Marion myöntää pitävänsä Belloqista (vaikka tämä pitääkin Marionia vankinaan), minkä lisäksi viimeisessä elokuvassa ilmenee, että hän on Indyn kanssa rikkoutuneen suhteen jälkeen ollut naimisissa toisen miehen kanssa ja kuten Marion itse hyvin ponnekkaasti toteaa, hänellä on ollut ”hemmetin hyvä elämä” Indyn jälkeen, eikä hän missään nimessä lähtisi tämän kanssa enää uuteen suhteeseen (vaikka sitten kyllä lähteekin). Elsa harrastaa seksiä Indyn lisäksi tämän isän kanssa, Willie on *Tuomion temppelin* alussa kiinalaisen gansterin kanssa yhdessä ja Irina ei osoita pienintäkään kiinnostusta Indyy, eikä liioin muihinkaan miehiin.

Indiana Jones -elokuvissa myös miesruumis toimii halun ja katseen kohteena. Kuten Bondeissa, myös Indyn tapauksessa näissä tilanteissa kuvataan Indyn itsensä lisäksi naisten häneen kohdistamaa katsetta, mikä tekee selväksi, että nimenomaan naiset katsovat häntä. Indy on seksuaalisen katseen kohteena pitäessään luentoa yliopistolla sekä *Kadonneen aarten metsästäjissä* että *Viimeisessä ristiretkessä*. Myös *Kristallikallon valtakunnassa* Jones nähdään opettamassa yliopistolla, mutta

naisopiskelijoiden katse ei ole enää luonteeltaan seksuaalinen, sillä on Indy jo vanha mies (Harrison Ford oli tuolloin 65-vuotias).

Ensin mainitussa tapauksessa luokka on suurimmaksi osaksi täynnä naisopiskelijoita, jotka nojailevat käsiinsä haaveilevasti. Yksi heistä on jopa kirjoittanut silmäluomiinsa "love you" ja vilauttaa niitä Indylle flirttailevasti. Seksuaalisen katseen kohteena olo hämmentää Indya: hän sekoilee sanoissaan ja jää tuijottamaan opiskelijaa. Kiinnostavaa on, että *Viimeisessä ristiretkessä* sen sijaan Indy ei enää hämmenny katseesta vaan vastaa siihen hymyllä. Muutos Indyn käytöksessä korreloi Indyn seksuaalisuuden kehittymisen ja "oppimisen" kanssa. Ensimmäisessä elokuvassa Indy nukahtaa kesken kiihkeän suudelman ja elokuvan lopussa naama nyrpeänä ottaa vastentahtoisen oloisesti kättään tarjoavan Marionin käsikynkkään. Toisessa osassa Indy jo "osaa" flirttailla normaalisti (ks. esimerkki Willien alaluvusta), kolmannessa elokuvassa harrastaa seksiä Elsan kanssa ja sarjan finaalissa menee naimisiin Marionin kanssa. Indyn seksuaalisromanttinen ura on siis nousujohteinen, vaikka kaikki suhteet ovatkin melko räiskyviä.

Marion Ravenwood

Indyn ja Marionin suhde on kipinöivä niin sarjan ensimmäisessä kuin viimeisessäkin elokuvassa. *Kadonneen aarten metsästäjissä* Indy ei tunnu kestävänsä sitä, että myös Belloq on kiinnostunut Marionista, ja Marion on puolestaan katkera Indylle hänen hylkäyksestään kymmenen vuotta aiemmin sekä siitä, että Indy jättää tämän pelastamatta Belloqilta. Marion tuntuukin olevan kiistakapula Indyn ja Belloqin välillä: kaikki haluaisivat omistaa hänet. Hämmentävää on, että Marionin ja Indyn suhteessa Indy kuitenkin vaikuttaa olevan se, jolla on Bond-henkistä sitoutumishaluttomuutta, sillä viimeisessä elokuvassa Marion paljastaa, että Indy on perunut aikanaan heidän hänsä. Tällainen toiminta on melkoisessa ristiriidassa Indyn omistushaluisuuden kanssa. Ilmeisesti Indy haluaisi olla Marionin kanssa, mutta hänellä on vaikeuksia sietää tämän omapäisyyttä, vahvaa temperamenttia ja argumentoinnin lahjoja (ks. lisää luvuista 4.5. ja 4.7.). *Kristallikallon valtakunnassa* Indy ottaa Marionin kanssa toistuvasti yhteen menneisyyden tapahtumista, mutta lopussa he päätyvät onnellisesti naimisiin ja Indylle selviää Muttin olevan hänen ja Marionin yhteinen lapsi, jolloin Indyn seksuaalinen ympyrä sulkeutuu. Indyn ja Marionin suhdetta voidaan siis verrata Bondin ja Tracyn suhteeseen, joka on ainoa avioliittoon päättynyt suhde Bond-elokuvissa.

Marionin ollessa Belloqin vankina Kairossa antaa Belloq Marionille mekon sanoen, että haluaisi nähdä sen Marionin yllä. Marion nauraa pilkallisesti vastaukseksi ja sanoo, että niin tämä varmaan haluaisi. Sitten hän kuitenkin muuttaa mielensä ja nappaa mekon hieman uhmakkaasti. Belloq näkee peilin kautta Marionin lähes paljaan selän ja jää hetkeksi tuijottamaan tätä lumoutuneena. Marion tulee pois sermin takaa ja pyörähtelee tarkoituksellisen viehkeästi Belloqin edessä tämän ihastellessa mekkoa. Samalla Marion nappaa huomaamatta veitsen pöydältä. Marion toteaa osana pakosuunnitelmaansa, etteivät he tarvitse esiliinaa ja Belloq käskää vartijan teltansuulta pois.

Tässä kohtauksessa Marion on Belloqin seksuaalisen katseen ("I would very much like to see you in it.") kohteena. Kun Indyn reaktio katseen kohteena olemiseen on *Kadonneen aarteen metsästäjissä* hämmentynyt, osaa Marion sen sijaan odottaa naiseuteen kohdistuvaa tirkistelevää katsetta ("Ha! I bet you would.") ja suhtautuu siihen pilkallisesti. Aluksi Marion kieltäytyy asettautumasta Belloqin (miehisen) katseen kohteeksi, mutta sitten nokkelasti ymmärtää, että voi kääntää katseen omaksi hyödykseen hämätäkseen Belloqia. Kuten useista Bond-esimerkeistä käy ilmi, tällaisessa tilanteessa Belloqin eli katsojan subjektipositio on näennäinen, sillä valta on todellisuudessa katsotulla. Näin katsojasta tulee passiivinen objekti. Tapa, jolla Belloq katsoo peilin kautta sermin takana pukeutuvaa Marionia niin, ettei tämä tiedä Belloqin näkevän häntä, korostaa katseen voyeristista, tirkistelevää luonnetta. Tilanne nähdään Belloqin silmien kautta, jolloin myös elokuvan katsoja katsoo väkisinkin Marionia. Belloqin takeltelu hänen katsellessaan Marionin paljasta selkää tuo mieleen Eltosen (2009, 167) esittelemän Bond-kohtauksen, jossa Barton-niminen mies jää toljottamaan laivan komentajan hytissä suihkussa olevan majuri Anya Amasovan silhuettia. Paikalla oleva komentaja toteaa hänelle: "Mikä hätänä matruusi? Etkö ole ennen nähnyt majuria suihkussa?" Vielä pois lähtiessäänkin Barton tuijottaa sivusilmällä Amasovaa. Kohtauksessa katsetta käytetään korostetusti mieshahmon parodioimiseksi, jolloin katsojan katse käännetään elokuvan sisäiseen katsojaan ja nauretaan pakonomaiselle tarpeelle katsoa naisvartaloa. Hieman samaan tapaan katsojan huomio kiinnittyy Indiana Jonesin kohtauksessa nimenomaan Belloqin katseeseen.

Tomasulo (1982, 335) tulkitsee tilannetta huomattavasti negatiivisemmasta näkökulmasta. Hänen mukaansa kohtauksessa Marion typistetään aiemmasta vahvasta ja maskuliinisesta itsestään naiseksi, joka pelastavan miehen puutteessa joutuu käyttämään seksuaalisuuttaan. Tomasulon näkemys vaikuttaa kiinnittyvän perinteiseen katseen teoriaan, jonka mukaan katsottavalla naisella ei voi olla valtaa vaan hän on pelkkä objekti.

Willie Scott

Willien sisääntulo toisen elokuvan alussa on näyttävä, suorastaan speaktaakkelimainen show, jossa hän astuu ulos lavastelohikäärmeen suusta kimaltavassa asussa laulaen kiinaksi. Hän rikkoo elokuville tyypillisen neljännen seinän katsomalla suoraan kameraan (eli katsojaan). Willie asettuu siis sekä yleisönä olevien elokuvan muiden hahmojen kuin myös elokuvan katsojan katsottavaksi. Jo työnsä kautta Willien tehtävä on esiintyä ja viihdyttää. Esitys on hyvin flirttaileva: hän iskee silmää, tekee leikkisästi toruvia eleitä ja sivelee lanteitaan keimailevasti. Willien esiintymistä voidaan siis perustellusti kutsua seksuaalisoiduksi speaktaakkeliksi.

Tuomion tempelissä nähdään Indyn ja Willien välillä flirttikohtaus, joka havainnollistaa hyvin heidän, kuin myös Indyn ja Marionin sekä Indyn ja Elsan, suhteen ailahtelevuutta vihan ja rakkauden välillä sekä molempien periksiantamattomuutta ja halua hallita suhdetta omilla ehdoillaan:

Indy: Ah... I've got something for you. (Indy pitää hedelmälautasta käsissään selän takana.)

Willie: There's nothing you have that I could possibly want.

Indy: Right. (Indy kääntyy ja rouskaisee omenaa. Willie kuulee ääneen ja säntää haukkaamaan yhä Indyn kädessä olevasta omenasta voihkien onnellisesti, kun saa tavallista ruokaa apinanaivojen ja silmämunakeiton jälkeen. Indy ojentaa tälle hedelmälautasen, jonka Willie vie huoneeseensa.)

Willie: Oh, you are a very nice man. Maybe you could be my palace slave. (Indy näyttää ensin nyrpeältä tämän kommentista, mutta kävelee lopulta Willien luokse hymyillen.)

Indy: Wear your jewels to bed, princess?

Willie: Yeah... and nothing else. Does that shock you?

Indy: Nothing shocks me. I'm a scientist. (Indy on kävellyt aivan Willien viereen ja haukkaa omenaa Willietä tuijottaen.)

Willie: So, as a scientist, do you do a lot of research?

Indy: Always.

Willie: And what sort of research would you do on me? (Willie haukkaa omenaa ja Indy ottaa silmälasinsa pois.)

Indy: Nocturnal activities.

Willie: You mean like what sort of cream I put on my face at night? Or the position I like to sleep in?

Indy: Mating customs.

Willie: Love rituals?

Indy: Primitive sexual practices.

Willie: So you're an authority in that area?

Indy: Years of field work. (Indy ja Willie suutelevat kiihkeästi.)

Willie: I don't blame you for being sore at me. I can be hard to handle.

Indy: I've had worse.

Willie: But you'll never have better. (Willie nojaa päänsä suudelmaan.)

Indy: I don't know. As a scientist I musn't prejudice my experiment. I'll let you know in the morning. (Willie hermostuu ja flirttailu vaihtuu kiistelyksi.)

Willie: Why, you conceited ape. I'm not that easy.

Indy: I'm not that easy either. The trouble with you is, Willie, that you're too used to getting your own way.

Willie: And you're just too proud to admit you're crazy about me, Dr. Jones!

Indy: If you want me Willie, you know where to find me.

Willie: Five minutes. You'll be back over here in five minutes.

Indy: I'll be asleep in five minutes.

Willie: Five. You know it and I know it.

Tuomion temppelein loppukohtaus on juuri sellainen, jota moni tutkija (mm. Biber 1995, 78) eittämättä pitäisi Indyn herruutta korostavana seksuaalisena valloituksena, jossa sankari saa naisen ja laittaa tämän oikealle paikalleen eli omien halujensa tyydyttäjäksi. Itse en kuitenkaan kallistu tällaiseen tulkintaan. Kohtauksessa Willie sanoo, että seikkailut Indyn kanssa saavat riittää. Indy ottaa Willien leuasta kiinni ja toteaa (sarkastisesti), että heillähän oli niin hauskaa yhdessä. Willie kimpaantuu ja sanoo, että lähtee Missouriin, jossa on turvallista, sillä hänellä *ei* ole ollut hauskaa. Indy kaappaa pois pyrkivän Willien kuitenkin ruoskallaan kiinni ja vetää luokseen suuteluun.

Ruoskan käyttö Willien ”kaappaamiseksi” muistuttaa eittämättä karjan kaitsemista (ks. Hietala 1996) varsinkin, kun Willie on juuri sanonut, ettei hänellä ole ollut hauskaa, eikä hän kaipaa jatkoa Indyn kanssa. Kun kohtauksessa kuitenkin kiinnittää huomiota Willien ilmeeseen, kun Indy vetää tätä luokseen, huomaa kuka tahansa katsoja tämän hymyilevän Indyn eleelle ja lähtevän sitten mieluusti suuteluun tämän kanssa. Jos Willie ei todellisuudessa olisi yhtään kiinnostunut Indysta, olisi tämä todellakin tarpeeksi topakka persoona ilmaisemaan asian jollain tavalla. En myöskään yhdy Biberin (1995, 78) ja Hietalan (1996) tulkintaan, jonka mukaan Willie kesytetään elokuvan aikana alistuvaisemmaksi ja naisellisemmaksi. Mielestäni Willien topakka vastaus elokuvan lopussa nimenomaan osoittaa, että hän osaa edelleen pitää päänsä.

Elsa Schneider

Elsa on ainoa nainen, jonka kanssa Indy päätyy elokuvan aikana seksuaaliseen kanssakäymiseen. Heidän suhteensa rakentuukin alusta alkaen seksuaaliselle vireelle (kursivointi kirjoittajan oma):

Elsa: Dr. Jones?

Indy: Yes.

Elsa: I knew it was you. You have your father's eyes.

Indy: And my mother's ears. *But the rest belongs to you.*

Elsa: Looks like the best parts have already been spoken for.

Edellä mainitussa kohtauksessa Elsa punaisine huulineen ja vaaleine hiuksineen on Indyn seksuaalisen katseen kohteena. Indyn viettely ja siten hänen luottamuksensa voittaminen on Elsan tavoite, jotta hän saisi käsiinsä Graalin maljaa koskevan muistikirjan. Elsa siis hallitsee Indya seksuaalisuudellaan ja houkuttelee tätä katsomaan. Ja Indy astuu suoraan ansaan, kuten astui hänen isänsäkin ennen häntä. Elsa on tyyppiesimerkki *epäilyttävän kauniista* naisroistosta (ks. luvun 2.6. alaluku: *Naisroistot*), joka "vie miehen lankeemuksen tielle" yliseksuaalisuudellaan.

Elsa siis huijaa sekä Indyn että Henryn sänkyyn kanssaan, mistä varsinkin Indy on järkyttynyt. Elsa vääntää veistä Indyn haavassa kohtauksessa, jossa Indy ja Henry on sidottu tuoleihin selät vastakkain. Elsa kumartuu heidän väliinsä ja kuiskaa kiusoittelevasti, ettei voi unohtaa, miten ihanaa "se" oli. Henry luulee tämän puhuvan hänelle ja kiittelee tyytyväisenä. Indy kääntyy katsomaan Henryä epäuskoisesti. Elsa kuitenkin kääntää Indyn pään puoleensa nappaamalla tätä leuasta kiinni ja suutelee sitten mykistynyttä Indya intensiivisesti Henryn pyöritellessä silmiään. Kohtauksessa korostuu Elsan rooli pahana viettelijänä, joka käyttää seksuaalisuuttaan rikkoakseen isän ja pojan jo valmiiksi melko heikot välit.

Elsaa voidaan siis pitää itse asiassa suurempana pelinaisena kuin Indya pelimiehenä. Täydellisen paha tai Indysta piittaamaton peluri Elsa ei kuitenkaan ole. Hän sinnikkäästi yrittää selittää Indylle valintojaan ja toimintaansa ja vielä elokuvan lopussa hän ehdottaa Indylle, että he voisivat yhdessä pitää Graalin maljan. Hän selvästi siis kuitenkin välittää siitä, mitä Indy ajattelee hänestä ja toivoo, että he voisivat jollain tapaa kuitenkin olla yhdessä. Indykin yrittää vielä elokuvan lopussa auttaa Elsaa, mutta Elsan ahneus (= pahuus) Graalin maljan perään tuhoaa hänet siinä missä Indy lopulta pystyy vastustamaan maljan kiusausta (= hyvyys).

Elsan seksuaalisuus toistaa naisroistoille tyypillistä rajuutta ja päällekkäymisen tuntua jopa siinä määrin, että Indyn silmät pullistuvat yllättyneinä, kun Elsa suutelee tätä Venetsiassa intensiivisesti. Myös seksiin johtava kohtaaminen, jossa Indy ja Elsa riitelevät Indyn luottamuksen puutteesta Elsaan kohtaan, on tunnelmaltaan vaarallisen ja aggressiivinen tuntuinen. Siinä myös Indy käyttää kovia otteita napaten Elsaa kädestä kiinni tämän yrittäessä poistua huoneesta ja kiskaisten Elsan suuteluun:

Indy: Knock it off. You're not mad.

Elsa: No?

Indy: No. You like the way I do things.

Elsa: It's lucky I don't do things the same way or you'd still be standing at the Venice pier! (Elsa yrittää rynnätä vihaisena ulos huoneesta, mutta Indy nappaa tästä kiinni.)

Indy: What do you think is going on here? Since I've met you, I've nearly been incinerated, drowned, shot at and chopped into fish bait. We're caught in the middle of something sinister here, and my guess is that Dad found out more than he was looking for. And until I'm sure, I'm gonna continue to do things the way I think they should be done. (Indy suutelee Elsaa kiihkeästi.)

Elsa: How dare you kiss me? (Elsa suutelee Indya rajusti takaisin.)

Indy: Leave me alone. I don't like fast women.

Elsa: And I hate arrogant men. (Elsa suutelee Indyn korvaa. He kaatuvat sängylle ja loppu jää katsojan mielikuvituksen varaan.)

Irina Spalko

Irina on naishahmoista ainoa, jonka seksuaalisuus ei ilmene oikeastaan millään tavalla elokuvan aikana. Hän lukeutuukin tässä mielessä *ulkoisesti epäilyttävien naisroistojen* kategoriaan, jossa tyypillistä on ambivalentti sukupuoli ja seksuaalisuus. Ottaen huomioon, että *Kristallikallon valtakunta* sijoittuu kylmän sodan aikaan ja elokuvassa korostuu Yhdysvaltojen ja Neuvostoliiton vastakkainasettelu, voidaan Irinan seksuaalisuuden kuvaamista normaalista poikkeavana (ei-ilmenevänä, kenties aseksuaalisena) pitää yhtenä tapana tuottaa ja voimistaa representaatiota ideologisesti epäilyttävästä neuvostoliittolaisesta kommunistista. (ks. Eltonen 2009, 131–132.)

4.5. NOKKELUUS – NAIIVIUUS

Dialogilla on keskeinen merkitys sukupuolirepresentaatioiden ja sukupuolten välisten, varsin jännitteisten suhteiden rakentamisessa Bond-elokuvissa. Leikkisällä, ironisella ja haastavallakin

sanailulla tyypillisesti vahvistetaan naishahmojen kompetenssia ja kritisoidaan Bondia tai vitsaillaan tämän kustannuksella samalla perinteisiä sukupuoliin liittyviä odotuksia säröittäen. Erityisesti ideaalimaskuliinisuuteen kohdistuva naisten nauru vahvistaa naisrepresentaatioita ja laventaa sukupuolimalleja. Yleisesti ottaen Bondien naiset kuvataankin melko kekseliäinä ja nokkelina, eikä vain dialogin vaan myös tekemisen tasolla. 007 jääkin yleensä kakkoseksi verbaalisissa mittelöissään naisten kanssa, kun taas miesroistojen kanssa tämä nappaa näistä usein niskalenkin terävillä sanansäilän sivalluksillaan. (Eltonen 2009, 171–172, 175.)

Vaikka nokkelia naishahmoja löytyy kaikilta Bondin vuosikymmeniltä, leimaa jokaista vuosikymmentä omat piirteensä ja liikehdintä eri naiskuvien välillä. Sekä 1960-luvun että 1970-luvun alkupuolen Bond-tytöt (kuten Honey Ryder) eivät vielä tehneet vaikutusta verbaalisilla kyvyillään, mutta näiden vuosikymmenten loppupuolella nähtiin jo monia sanallisesti (ja toiminnallisesti) lahjakkaita naisia, kuten Pussy Galore, Fiona Volpe ja Tracy. Vahvimpina esiin nousevat kuitenkin 1970-luvun lopun elokuvissa seikkailevat agentin kollegat Anya Amasova ja Holly Goodhead, joiden Bondia pilkkaavat ironiset letkautukset ovat omaa luokkaansa. Erityisesti heidän kohdallaan vahva sanallinen valmius korreloi positiivisesti myös muiden hyvien ominaisuuksien, kuten aktiivisuuden ja oma-aloitteisuuden kanssa. 1980- ja 1990-luvuilla nokkela dialogi sai väistyä nokkelan toiminnan tieltä, eikä tällä vuosikymmenellä kuultukaan samassa määrin agenttiin kohdistuvia ironisia heittoja kuin aiemmin. Harventuneen dialogin tyyli myös muuttui aiempaa suuremmaksi ja aggressiivisemmaksi, sillä aiemmin huumorin muotoon puettua seksismin kritiikkiä ei enää naamioitu rivien väleihin. 2000-luvulla puolestaan dialogi palautettiin kunniapaikalleen agentin ja Bond-tyttöjen suhteen määrittäjänä, ja uuden vuosituhannen alussa kuultiinkin sekä leikkimielistä flirttiä (Jinx) että 1970-luvun lopun keskusteluja muistuttavaa ironistaa haastamista (Vesper Lynd). (Eltonen 2009, 174–175, 178–181, 183, 185.)

Erityisesti Miss Money pennyn ja M:n kohdalla sanailut ovat suuressa osassa heidän rooliaan Bond-elokuvissa, sillä heitä ei muuten juuri nähdä varsinaisesti toimimassa fyysisesti. Money pennyn hahmo on nykyään huomattavasti piikikkäämpi ja laaja-alaisesti nokkelampi kuin vanhemmissa Bondeissa, vaikka hänen suhteensa Bondiin on edelleen rakentunut flirttailun ja yksipuolisen ihastuksen varaan. Myös M on todella sanavalmis ja vahva hahmo, joka löylyttää viileän sarkasmin voimin alaisenaan työskenteleviä miehiä – Bond mukaan lukien. M:n roolia on kasvatettu ja hänen suhteensa Bondiin on muuttunut kireästä komentamisesta molemminpuoliseen kunnioitukseen rehellistä palautetta kuitenkaan unohtamatta. (Eltonen 2009, 183–185.)

Indiana Jones

Indy on äärimmäisen nokkela sankari ja älykkyys onkin hänen fyysisen etevyytensä kääntöpuoli, joka kumpuaa hänen yliopistotaustastaan. Indyn kohdalla nokkeluus näyttäytyy ehkä enemmän toiminnallisena nokkeluutena kuin jatkuvien one-linereiden laukomisena, vaikka niitäkin kyllä elokuvista löytyy (ks. lisää esimerkkejä tämän luvun muista alaluvuista sekä erityisesti luvun 4.4. flirttidialogi Indyn verbaalisista kyvyistä):

Sapito hyppää rotkon yli Indyn ruoskalla. Indy huutaa häntä heittämään ruoskan takaisin, mutta Sapito vaatii kultaista apinapatsasta. Indy heittää patsaan.

Sapito: Adios senior. (Sapito jättää ruoskan rotkon toiselle puolelle ja jatkaa matkaansa. Indy hyppää rotkon yli ilman ruoskaa ja löytää hetken kuluttua Sapiton seivästyneenä ja ottaa tältä patsaan.)

Indy: Adios stupido.

Irina: How fortunate our failure to kill you, Dr. Jones. You survive to be of service to us once again.

Indy: Well, you know me, always glad to help.

Indyn toiminnallisesta nokkeluudesta voisi mainita montakin esimerkkiä (ks. myös esimerkit luvusta 4.6.), sillä hän usein (lähestulkoon aina) on se, joka keksii pakosuunnitelman tai esimerkiksi missä etsittävä objekti on (oli kyseessä sitten asia tai ihminen) ja miten siihen päästään käsiksi. Indya kuvata siis sekä operaatioiden aivoiksi, että toteuttajaksi. Yksi hyvä esimerkki Indyn nokkeluudesta tukalassa tilanteessa on esimerkiksi *Tuomion temppelin* kohta, jossa hän keksii käyttää kumista pelastusvenettä pakkolaskun apuna lentokoneesta, kun roistot ovat hypänneet pois koneesta mukanaan ainoat laskuvarjot. Toinen hyvä esimerkki on hänen piiloutumisensa lyijyvuorattuun jääkaappiin ydinpommien testausalueella *Kristallikallon valtakunnassa*.

Marion Ravenwood

Marion on naisista selvästi verbaalisesti nokkelin, itse asiassa niin nokkela, että Indy toteaa *Kristallikallon valtakunnassa* sen olleen yksi syy heidän kihlauksensa kaatumisen taustalla; hänen on ollut vaikea sietää Marionin paremmuutta väittelyissä:

Marion: I think you gave up your vote on who I married when you decided to break it off a week before the wedding!

Indy: I think we both knew, Marion, it wasn't going to work.

Marion: You didn't know that. Why didn't you ever talk to me about it?

Indy: Because we never had an argument I won!

Marion: It's not my fault if you can't keep up!

Indy: I didn't want to hurt you!

Kadonneen aarteen metsästäjissä Marionin baarissa sattuneen taistelun jälkeen (joka on polttanut koko baarin poroksi) Marion demonstroi ensimmäisen kerran ironian tajuaan:

Marion: Well, Jones! At least you haven't forgotten how to show a lady a good time.

Indy: Well, you're something!

Marion: Yeah, tell you what! Until I get back my 5000 dollars, you're getting more than you bargained for. I'm your goddamn partner!

Marionin sananvalinnalla "partner" Indyn ja Marionin suhdetta rakennetaan lähtökohtaisesti tasa-arvoiseksi suhteeksi, jossa kumpikaan ei toimi toisen alaisena. Marion näyttäytyy kohtauksessa aktiivisena toimijana, joka itse päättää lähteä Indyn matkaan toisin kuin esimerkiksi *Tuomion temppelin* alussa Willie, jonka Indy väkisin nappaa mukaansa saadakseen vasta-aineen myrkkyynsä.

Indy ja Marion ovat kävelyllä Kairon basaarissa apina mukanaan, kun heidän välillään käydään molemminpuolista verbaalista nokkeluutta osoittava dialogi:

Indy: Do we need the monkey?

Marion: I'm surprised at you talking that way about our baby. He's got your looks, too.

Indy: And your brains.

Marion: I noticed that. She's a smart little thing. Smart.

Myös *Kristallikallon valtakunnassa* Marion hallitsee nokkelat come-backit niin hyvin, että Indy meinaa jäädä täysin sanattomaksi. Hän antaa myös hyvin vahvasti ymmärtää, ettei ole jäänyt haikailemaan Indyn perään:

Indy (Muttille): Marion Ravenwood is your mother?

Marion: Oh, for God's sake, Indy, it's not that hard.

Indy: No, I mean... I just... I never thought...

Marion: I would have a life after you left?

Indy: That's not what I meant...

Marion: A damn good life.

Indy: Well, that's fine, I just...

Marion: A damn good, *really* good life!

Indy: Well, so have I!

Marion: Yeah? You still leaving a trail of human wreckage or have you retired?

Indy: Why, you looking for a date?

Marion: With anybody but you.

Indy: Oh, Marion, you had to go and get yourself kidnapped.

Marion: Not like you did any better.

Marion on myös toiminnallisessa mielessä nokkela, esimerkiksi lyödessään hyökkääjäänsä paistinpannulla kulman takaa, piiloutuessaan koriin Kairon basaarin takaa-ajossa sekä juoniessaan pakoan Belloqin luota (ks. tästä tarkemmin luku 4.4.).

Elsa Schneider

Indyn ja Elsan ensikohtaaminen tuo esiin Elsan verbaalisen nokkeluuden, jota hän ei muuten kyllä juurikaan esittele. 1970-luvun Bond-tyttöjen tyyliin Elsan sivallus kohdistuu Indyn miehuuteen, kun hän antaa ymmärtää, että tämän fyysinen miehisuus ei ehkä ole niin korkeatasoista kuin tämä itse kuvittelee:

Elsa: Dr. Jones?

Indy: Yes.

Elsa: I knew it was you. You have your father's eyes.

Indy: And my mother's ears. But the rest belongs to you.

Elsa: Looks like the best parts have already been spoken for.

Elsalla on myös nopeat hoksottimet ja hän nokkelasti tajuaakin muun muassa, että Indy on antanut Graalin maljan muistiinpanoista puuttuvat sivut Brodylle. Hänen nokkeluudestaan kertoo erityisesti myös onnistunut Indyn huijaaminen: Elsa sotkee Venetsiassa huoneensa ja esittää, että joku muu olisi käynyt etsimässä huoneessa jotain, minkä lisäksi hän esittää olevansa Vogelien vanki Brunwaldin linnassa.

Willie Scott

Willie ei loista verbaalisella tai sen paremmin toiminnallisellakaan nokkeluudella, vaikka teräsanainen ja kriittinen osaa ollakin. Willien naiivi representaatio muistuttaakin eniten koomista tyhmän blondin stereotyyppiä. Tämä ilmenee hyvin mm. seuraavissa keskusteluissa:

Che: This is Willie Scott. This is Indiana Jones, the famous archeologist.

Willie: Well, I thought archeologists were always funny little men searching for their *mummies*.

Indy: *Mummies*.

Willie: Who on earth is this Nurhachi?

Indy: Here he is. (Indy antaa pienen lasisen uurnan gangstereille.)

Willie: This Nurhachi's a real small guy.

Willie: Uuh, what big birds!

Indy: Those aren't big birds, sweetheart. They're giant vampire bats.

Willie joutuu usein Indyn ja Shortyn verbaalisen herjan kohteeksi, minkä nämä ilmeisesti kokevat oikeutetuksi, koska Willie on heidän mielestään rasittava kiljukaula. *Tuomion temppeli* on elokuvista kuitenkin selvästi synkin ja pelottavin, joten Willien pilkkaaminen tämän hysteerisyydestä ja taidottomuudesta hänelle vieraassa ympäristössä tuntuu melko kohtuuttomalta. Sukupuolesta riippumatta harva henkilö todennäköisesti kohtaisi samat asiat kuin Willie (sydämen repiminen rinnasta elävältä ihmiseltä, valtavien ötököiden valtavat laumat pimeässä loukossa, villieläimet viidakossa sekä karmivat ateriat, kuten silmämunakeitto ja apinan aivot suoraan kallost) tyyneen rauhallisesti. Sanoisin, että Willien käytös tällaisissa tilanteissa ottaen huomioon tämän taustan viihdelaulajana ja kokemattomuuden seikkailijana, on varsin normaalia. Tästä huolimatta Willie saa jatkuvasti kuulla mm. seuraavanlaista pilkkaa, eikä suinkaan rauhoittelua tai apua kokeneemmilta seikkailijoilta:

Willie: The whole place is completely surrounded. The entire place is crawling of living things.

Indy: That's why they call it the jungle, sweetheart.

Willie: What are you supposed to be, a lion tamer?

Indy: I'm allowing you to tag along so why don't you give your mouth a rest... okay, doll?

Indy: The biggest trouble with her is the noise. (Willie kiljuu taustalla, koska valtava lepakko on tarrautunut häneen kiinni.)

Irina Spalko

Irina on ehdottomasti enemmän nokkela kuin naiivi. Hän on kuitenkin hyvin vakavamielinen, lähes huumorintajuton, joten nokkelia letkautuksia hänen suustaan ei pahemmin kuulla. Ainoa

verbaalisesti nokkela herja on oikeastaan hänen kommenttinsa Muttin taistelutyylistä (ks. tästä analyysi luvusta 4.3.). Irinan nokkeluus onkin keskittynyt enemmän hänen toimintaansa ja ajatteluunsa: hän on operaation aivot.

4.6. AKTIIVISUUS (SUBJEKTI) – PASSIIVISUUS (OBJEKTI)

Lähes kaikkien genrejen narratiiveissa naisille varattu paikka on olla joko tarinan tavoite tai tavoitteen saavuttamisen myötä saatava palkinto, kun taas miehet keskeisimpinä päähenkilöinä ja aktiivisina toimijoina kuljettavat narratiivia eteenpäin omalla toiminnallaan (Dyer 2000, 98). Onneksi tämä ei päde suurimpaan osaan Bondien naishahmoista (pois lukien heikot ja passiiviset Bond-tytöt), sillä varsinkin vahvat Bond-tytöt (joista monet ovat agentteja) ja naisroistot ovat pääosin itsenäisiä, elämäänsä hallitsevia ja *aktiivisia narratiivisia toimijoita, jotka kuljettavat juonta eteenpäin*, eivätkä suinkaan (kauneudestaan huolimatta) ole pelkästään palkintoja, ruumiin speaktaakkelisaatioita tai objekteja. Olennaista hahmojen toiminnallisuuden ja aloitteellisuuden arvioimisessa on kokonaisvaikutelma, sillä useimmat hahmot sijoittuvat jonnekin näiden kahden kategorian välimaastoon. (Eltonen 2009, 142–143.)

Toki myös niitä passiivisempia naisia, ei-oma-aloitteisia, sivussa toiminnasta pysytteleviä seuraajia ja suojelun kohteita joukosta löytyy. Tähän ryhmään kuuluvat myös ne muutamat alistetut naishahmot (Domino Derval, Solitaire, Domino Petachi sekä Tatiana Romanova), jotka elävät roistojen ikeessä näiden omaisuutena ja jatkuvan uhkailun kohteena ilman valtaa päättää omasta elämästään. Onneksi useassa tapauksessa passiiviset hahmot muuttuvat aktiivisemmiksi (väkivaltaisemmiksi) ja saavat näin myös itsehallintansa takaisin, pystyvät pelastamaan Bondin ja tuhoamaan pahan. Näin ollen naisten toiminnallisuus näyttäytyy siis hyvänä ja tavoiteltavana asiana. (Eltonen 2009, 145–146.)

Valitettavasti aktivoituvan ryhmän ulkopuolelle jää kaksi hahmoa, Kissy Suzuki ja Solitaire, joiden kohtalona on olla passiivisia ja toiminnallisesti näkymättömiä elokuvan alusta loppuun. Lisäksi aktiivisen ja passiivisen kategorian väliin jää muutamia naishahmoja (Tiffany Case, Mary Goodnight, Stacey Sutton ja Vesper Lynd), joista kolme ensin mainittua *yrittävät olla aktiivisia ja oma-aloitteisia, mutta heidän toimintansa on tehotonta tai aiheuttaa suoranaista hallaa*. Tyypillinen esimerkki tällaisesta toiminnasta on roiston seuraaminen ja itse kiinni jääminen sekä asioiden väärin käsittäminen, kuten Tiffanyn tapauksessa, kun hän ymmärtää Bondin hänelle vaivalla hankkiman satelliittia ohjaavan kasetin olevan väärä, vaikka se on oikea ja yrittäessään auttaa laittaa sen takaisin

paikalleen roistojen aluksessa. Tällainen toiminta mukailee stereotyyppistä ”bimborepresentaatiota”. Viimeksi mainittu Vesper Lynd puolestaan toimii järkevästi ja onnistuu esimerkiksi pelastamaan Bondin sydämentahdistimella, mutta ei loista taistelu- tai aseenkäyttötaidoilla, mikä tekee hänestä enemmän suojeltavan kuin osallistuvan. (Eltonen 2009, 146–147.)

Indiana Jones

Indyn hahmo on narratiivisesti keskeisin hahmo elokuvissa ja juonen kuljettaminen eteenpäin on pitkälti hänen harteillaan. Indy on lähestulkoon aina aktiivinen subjekti. Silloinkin, kun hän jää vangiksi, toimii hän aktiivisesti vapauttaakseen itsensä ja mahdollisen kumppaninsa. Sellaiset hetket, joissa Indy jäisi täysin toimeettomaksi ja olisi muiden toiminnan varassa, ovat hyvin harvassa. Esitän esimerkkejä molemmista tilanteista.

Kadonneen aarteen metsästäjissä Indy ja Marion suljetaan yhdessä Sielujen kaivoon, jolloin Indy on se, joka keksii kaataa Anubiksen patsaan murtaakseen kammion seinän ja myös konkreettisesti toteuttaa suunnitelman Marionin hoputtaessa vieressä. Saman elokuvan lopussa he molemmat ovat jääneet Belloqin vangiksi syrjäisellä saarella ja Indy käskee Marionia sulkemaan silmänsä, kun arkki avataan, jolloin he molemmat pelastuvat. Aivan selvää tosin ei ole, onko tämä silmien sulkemisen ansiota vai olisivatko he pelastuneet muutenkin.

Tuomion temppelissä hän keksii esimerkiksi käyttää kumista pelastusvenettä pakkolaskun apuna lentokoneesta, kun roistot ovat hypänneet pois koneesta mukanaan ainoat laskuvarjot ja toiminnallaan pelastaa itsensä, Shortyn ja Willien. Kaivosvaunutakaa-ajossa hän myös hyppää viime hetkellä vaunun jarruksi, kun tajuaa, ettei vaunua voi muuten pysäyttää ja sekä hän, Shorty että Willie kuolisivat. Aivan elokuvan lopussa riippusilta-kohtauksessa hänen hoksottimensa käyvät taas kuumina ja piiritetty Indy keksii katkaista riippusillan miekallaan, jolloin taas hän kumppaneineen pelastuu. Objektin asemaan hän joutuu juotuaan vankina Kalin verta ja siten lumouksen valtaan. Hän ei selviäisi tilanteesta ilman Shortyn apua.

Viimeisessä ristiretkessä Indy jää Elsan kanssa loukkuun Venetsian vetisiin ja öljyisiin katakombeihin tulipalon keskelle. Indy kaataa ristiritarin arkun ja he menevät ilmataskuun sen alle. Indy käskee Elsan odottaa ja sukeltaa itse etsimään ulospääsyreittiä, minkä löytääkin. Samassa elokuvassa Indy ja Henry jäävät Elsan (subj.) ja hänen kumppaneidensa vangeiksi (obj.) Brunwaldin linnassa ja heidän sidotaan tuoleihin selät vastakkain. Indy ohjeistaa isäänsä kaivamaan syyttimen taskustaan ja polttamaan

heidän köytensä poikki. Henry onnistuu tiputtamaan sytyttimen ja sytyttämään tulipalon. Onneksi Indylla on keinot tähänkin hätään ja hän saa vapautettua heidät molemmat. Indyn ja Henryn paetessa natseja Indy ei kuitenkaan keksi enää, mitä tehdä ja Henry toimii tilanteen ratkaisijana asettaen Indyn poikkeuksellisesti passiiviseksi sivustaseuraajaksi: he ovat jumissa Brunwaldin linnassa, kunnes Henry toteaa istumisen yleensä tuovan ratkaisun ja sopivasti tuoli, johon hän istahtaa, onkin piilokytkin, joka avaa salaportaat.

Indy ottaa tilanteen taas haltuunsa Vogelin jäljitettyä heidän zeppeliiniin ja viskaa tämän ulos zeppeliinistä henkilökunnaksi naamioituneena. Kun zeppeliini kuitenkin yllättäen kääntyy takaisin kohti Saksaa, ottaa Indy jälleen komennon ja hyppää pienoislentokoneen ohjaimiin hänen isänsä yrittäessä olla avuksi konekiväärin käyttäjänä, mutta onnistuen lähinnä ampumaan heidän omaa peräsintään. Pitkän takaa-ajon päätteeksi, jonka aikana kulkupelikin on jo vaihtunut lentokoneesta autoon, he päätyvät avoimelle rannalle ja Indylla on aseestaan luodit ja päästään ideat loppu. Henry yllättää tilanteessa nokkeluudellaan jättäen toistamiseen Indyn sivustaseuraajaksi: hän alkaa rämpsytää sateenvarjoaan kiinni ja auki samalla lokeille kaakattaen. Nämä säikähtävät Henryn esitystä ja lentävät suoraan parivaljakkoa vainoavan lentokoneen moottoreihin. Mutta kuten sanottua, tällaiset tilanteet ovat hyvin poikkeuksellisia ja pääasiassa Indy on aina se, joka keksii ratkaisun ja toimii, joskus muiden avustamana.

Kristallikallon valtakunnassa Indya ja Muttia painostaa kahvilassa kaksi KGB:n agenttia. Indy keksii tavan päästä tästäkin pälkähästä ja käskee Muttia lyömään college-opiskelijaa, jolloin rasvisten ja opiskelijoiden välille syttyy tappelu, jonka turvin Indy ja Mutt pääsevät livahtamaan agenteilta. Toisessa kohtauksessa vanhalla hautapaikalla Perussa Indy pyytää Muttia odottamaan paikallaan ja keksii yllättää puhallusputkella häntä ja Muttia vaanivan intiaanin niin, että puhaltaa putken toisesta päästä myrkkynuolen intiaanin omaan kurkkuun. Sekä Indy että Mutt joutuvat elokuvassa Irinan (subj.) vangeiksi (obj.) ja Mutt on se, joka poikkeuksellisesti onnistuu heidät vapauttamaan – tosin vain hetkeksi, koska paetessaan Indy ja Marion juuttuvat juoksuhiikkaan.

Vaikka siis luvussa 4.2. havaitsin, että loppujen lopuksi Indy ei juuri sen useammin pelasta naisia kuin nämäkään häntä ja toisaalta hän on myös usein pelastettavana, on tärkeää huomioida juuri edellisen kaltaiset esittämäni tilanteet, joissa Indy itsekin on pulassa ja joita en siksi ollut laskenut pelastustilanteisiin mukaan. Kun tarkastellaan tällaisia tilanteita, voidaan havaita, että Indy on lähestulkoon aina se, joka keksii ratkaisun tukalaan tilanteeseen ja pelastaa seurueen. Tässä mielessä

hän nousee siis selvästi aktiivisemmaksi toimijaksi kuin yksikään naisista *tai* muista miehistä. Tämä ominaisuus on mielestäni osa Indyn sankaruutta.

Marion Ravenwood

Marionista puhutaan Willien tapaan objektina ja palkkiona, jonka voi noin vain luvata jollekin hänen mielipidettään kysymättä. Erityisesti Belloq viittaa Marioniin omaisuutenaan (myös Tomasulo [1982, 335] on huomannut saman), muun muassa kohdassa, jossa natsit heittävät Marionin Sielujen kaivoon tarkoituksenaan tappaa tämä, johon Belloq ärähtää: "The girl was *mine!*". Erityisen hyvin Marionin objektius ilmenee kuitenkin keskustelussa, joka käydään laivassa, jonka natsit ovat miehittäneet etsiessään liitonarkkia ja Indya (kursivoinnit kirjoittajan omat). Katanga viittaa Marioniin (vaikkakin Marionin suojelutarkoituksessa) objektina, jolla on "tiettyä arvoa", "häneestä saa hyvän hinnan" ja "hän vähentäisi laivan kokemia tappioita". Lisäksi hän nuuhkii Marionia ja pyörittelee tämän hiuksia sormissaan kuin arvioiden tuotteen laatua. Dietrich antaa ymmärtää, että natsit voivat ottaa *mitä* (ei siis kenet) haluavat (Marionilta kysymättä). Belloq huipentaa keskustelun vaatimuksellaan saada Marion kompensatioksi (= palkkioksi) vaivoistaan. Hänkään ei Marionin omaa mielipidettä kysele vaan toteaa kylmästi, että jollei Marion häntä miellytä, voivat natsit tehdä *hänellä* (taas hyvin objektimainen ilmaisu) mitä haluavat. Eli kuten kaupassa, hän voi käyttää tuotteen palautusoikeutta, mikäli se ei toimi toivotulla tavalla.

Katanga: Jones is dead. I killed him. He was of no use to us. *This girl, however, has certain value where we're headed. She'll bring a very good price.* Mm? (Katanga nuuhkii Marionin hiuksia.) Herr Colonel, that cargo you've taken, if it's your goal, go in peace with it, but leave us the girl. *It would reduce our loss on this trip.*

Dietrich: Savage! You are not in the position to ask for anything. *We will take what we wish.* (Dietrich nappaa Marionin Katangalta.) And then decide whether or not to blow your ship from the water.

Belloq: *The girl goes with me. She'll be part of my compensation.* I'm sure your führer would approve. *If she fails to please me, you may do with her as you wish.* I will waste no more time with her now. (Belloq antaa takkinsa Marionin harteille ja vie hänet mukanaan.)

Indy jatkaa samanhenkistä puhetta Marionista ("minä haluan, joten minä otan – häneltä itseltään ei tarvitse kysyä, haluaako hän lähteä ylipäänsä kenenkään miehen mukaan") uhatessaan Belloqia ja natsveja singolla näiden kuljettaessa liitonarkkia syrjäisellä saarella. Lisäksi jälleen Marionia, aikuista

naista, tytötellään. Varsinkin Indyn tapauksessa tämä tuntuu kummalliselta, eikö hän voisi kutsua Marionia tämän omalla nimellä? Tytöttely vaikuttaa jälleen yhdeltä tavalta riistää Marionilta tämän identiteetti yksilönä ja ihmisenä ja tehdä tästä kategorinen ja vähäinen tyttöobjekti:

Indy: *All I want is the girl.*

Indy ja Marion lentävät Kairoon, jossa heitä vastassa on Indyn ystävä Sallah perheineen. Indy ja Sallah istuvat keskustelemaan Sallahin vaimon tarjoillessa heille juotavaa. Kohtauksessa kiinnittää huomiota naisten rooli: Sallahin vaimo tarjoilee ja Marion oleilee Sallahin lasten seurassa apinan kanssa. Erityisesti Marionin poissaolevuutta tilanteessa on pohdittava, koska Indy ja Marion ovat Arkin etsintäretkellä tasaveroisina kumppaneina. Indyn ja Sallahin keskustelun luulisi olevan siis olennainen myös Marionille. Näin hänet kuitenkin sysätään syrjään aktiivisesta toimijuudesta ja osallistumisesta lasten kanssa, kun ”miehet puhuvat”. Indy syyllistyy samaan uudestaankin Kairon kaduilla tapahtuvassa taistelussa, kun Marion yrittää olla avuksi sekä lentokenttäkohtauksen jälkeisessä takaa-ajossa (ks. luku 4.3.).

Vaikka Marion joutuukin usein vangiksi, ei häntä voi pitää kuitenkaan erityisen passiivisena (ks. Biber 1995, 77; vrt. Hietala 1996, luku 1.1.). Kairon kaivauksilla Belloqin vankina ollessaan Marion aktiivisesti pyrkii vapauteen tässä kuitenkin lopulta epäonnistuen. Myös syrjäisellä saarella vankina ollessaan Marion yrittää juosta karkuun, mutta jää sotilaiden haaviin. Marion pyrkii siis olemaan aktiivinen ja osana toimintaa mahdollisuuksiensa mukaan, toisinaan menestyksekkäästi ja toisinaan ei. Sielujen kaivossa Indy antaa Marionille soihdun, jolla pitää käärmeet loitommalla ja käskee tätä sohimaan sillä kaikkea mikä luikertelee. Hämärässä kammiossa Marion erehtyy luulemaan Indyn ruoskaa käärmeeksi ja polttaa vahingossa Indya. Tämä on tyyppitilanne koomisesta toiminnasta, jonka tarkoituksena on auttaminen, mutta lopputulos jotain muuta. Marionin manttelin kaapattavana ja ajoittain koomisena toimijana perii toisessa elokuvassa Willie ja kolmannessa Indyn isä Henry. ”Kaapattavan koomikon” rooli ei siis ole sukupuoleen sidottu, kyse on enemmänkin tietynlaisesta sivuroolista, jonka tarkoitus on buustata pääsankarin paremmuutta. En kuitenkaan kategorisoi Marionia varsinaiseksi koomiseksi sivuhahmoksi, sillä edellä mainittu esimerkki on hyvin yksittäinen tapaus verrattuna esimerkiksi Henryyn tai Willieen, jotka toilailevat tuon tuosta.

Elsa Schneider

Elsa on natsien operaation aivot ja hänen toiminnallisuutensa onkin pääosin juonimista ja muuta vastaavaa aivotyötä fyysisen toiminnan (ks. luku 4.3.) sijaan, kuten esimerkiksi Belloqilla. Hänen subjektiivisuus on vahvaa, sillä häntä ei kaapata vaan hän on itse kaappaaja. Hänen objektiivisuus, silloin kun sitä on, on lumetta, sillä Elsa on yleensä tilanteen todellinen hallitsija ja objektiivisuus on tarkoituksellista hämäystä esimerkiksi hänen asettautuessaan Indyn katseen ja himon kohteeksi (ks. luku 4.4.) sekä kun hän on Vogelien ”vankina” (Indy luopuu aseestaan, jotta Vogel säästäisi Elsan ja paljastuu, että Elsa onkin natsien puolella ja kyseessä on huijaus. Elsa käyttää siis hyväkseen Indyn sankarillisuutta ja tarvetta pelastaa neito pulasta.). Elsa onnistuu hyvin huijaamaan molempia Joneseja kuin myös Donovania elokuvan lopussa aiheuttaen tämän kuoleman. Elokuvan koko pääjuoni rakentuu Elsan petoksen ympärille ja hänen takinkääntönsä eli Donovanin pettäminen ja samalla tämän välillinen kuoleman aiheuttaminen määrittää elokuvan lopun. Elsan toimintaa voi siis kuvata narratiivisesti erittäin merkittäväksi.

Willie Scott

Samaan tapaan kuin Marionia pompotellaan Indyn ja Belloqin välillä koko ensimmäisen elokuvan ajan, joutuu Willie pelinappulaksi (objektiksi) Indyn ja Chen väliseen kamppailuun *Tuomion temppelin* alussa. Molemmat rinnastuvat haluttuun objektiin: Marion liitonarkkiin (ks. esim. Gordon 2008, 117–119) ja Willie timanttiin (ja toisaalta myös Henry rinnastuu Gordonin [2008, 143] mukaan Graalin maljaan, joten kyseessä ei ole naiseuteen vaan hahmotyyppiin sidottu objektiivisuus), jonka Indy haluaa vastineeksi Willien säästämisestä. Willien miesystävä Che ei osoita suurtakaan huolta Willien terveydestä ja sanookin lopulta Indylle tämän uhatessa Willietä, että tämä *voi pitää tytön* (aivan kuin Willie olisi Indyn otettavissa lupaa kysymättä!), sillä hän voi etsiä toisen. Willie näyttäytyy kauppatavarana, jonka voi korvata toisella, milloin vain eikä arvokkaana ja uniikkina ihmisenä. Indyn ja Chen neuvottelujen päätyttyä massakaaokseen Willie nappaa itselleen maasta Indyn myrkyn vasta-aineputkilon ja työntää sen rintamukseensa. Näin Williestä tulee taas vasta-aineeseen rinnastuva tavoiteltava objekti. Indyn tapaa ottaa vasta-aine Willien rintamuksesta on vähintäänkin kyseenalainen: kysymättä lupaa tämä työntää kätensä Willien mekon sisälle Willien voihkiessa, että hän ei ole ”sellainen tyttö”. Toki Indy on kuolemassa myrkytykseen, joten ehkä tässä tapauksessa Indyn lähestymistapa on ymmärrettävä: hänellä ei yksinkertaisesti ole aikaa neuvotella Willien kanssa

vasta-aineesta. Toisaalta en näe mitään syytä, miksi Willie ei vasta-ainetta Indylle antaisi tämän kysyessä.

Willie on varsin passiivinen hahmo. Silloinkin, kun hän yrittää tehdä jotain, on lopputulos yleensä huono. Hänellä on vaikeuksia asioissa, jotka muille tuntuvat olevan itsestäänselvyksiä, kuten elefantin kyytiinnousu intialaisessa kylässä sekä sängyllä pysyminen tämän yrittäessä asettautua viehkeästi odottamaan Indya flirttikohtauksen jälkeen. Pääasiassa Willie tekee jotain vain muiden vaatimuksesta, ei oma-aloitteisesti, kuten esimerkiksi Indya ja Shortya ansahuoneesta pelastaessaan.

Irina Spalko

Irina on ehdottomasti kaikista naisista aktiivisin subjekti, eikä hän oikeastaan missään vaiheessa joudu objektivoidun asemaan. Irinalla on myös naisista kaikista merkittävin narratiivinen rooli elokuvan pääroistona: hänen toimintansa keskeisesti kuljettaa juonta eteenpäin. Irina on aktiivisuutensa puolesta täysin verrattavissa aiempien elokuvien miespääroistoihin, joskin hän eroaa esimerkiksi Belloqista ja Donovanista fyysisellä toiminnallisuudellaan. Irina vaikuttaakin olevan yhdistelmä perinteistä Jones-pääroistoa ja tämän ylintä käytyriä, kuten Donovanian/Elsaa (aivot) ja Vogeliana (fyysinen toiminta).

4.7. PERSONA & RUUMIILLISUUS

Indiana Jones

Taskerin tavoin näen Indyn klassisena toimintasankarina (Tasker 1993, 75), jolla on sankarin persoona ja ideaalisankarimiehen ruumis. Kuten Gordonkin (2008, 113, 142) on havainnut, Indyn persoona on jakautunut supersankarimaisesti kahtia yliopistossa opettavaan siistiin, pukua pitävään arkeologian tohtoriin ja ryvettyneeseen, hikiseen ja arpiseen seikkailijaan. Seikkailijan roolissa korostuu hänen fyysisyytensä ja kehonsa lähes loppumattomalta vaikuttava kestävyys. Taskerin (1993, 91) mukaan Indyn ruumiillista etevyyttä ja lihaksikkuutta tuodaan *Tuomion temppelissä* esiin vähäpukaisuuden kautta, mistä olen samaa mieltä. Muissa osissa mielestäni Indyn fyysinen etevyys kuitenkin välitetään katsojalle enemmänkin kestävyuden ja toiminnallisuuden kuin paljaan pinnan välityksellä. Tässä mielessä Indy erottautuu oman aikansa muista toimintasankareista, kuten Arnold

Schwarzeneggeristä ja Sylvester Stallonesta, joiden representaatioissa erityisesti yläruumiin paljastaminen ja ”lihaksilla mässäily” on iso osa.

Indyn fyysisyyteen yhdistyy tutkijan älykkyys ja valtava tietomäärä lähes aiheesta kuin aiheesta, joka mitenkään vain liippaa läheltä arkeologiaa. Indy tulkitsee vaivatta alta aikayksikön ikivanhoilla kielillä kirjoitetut tekstit ja osaa ajoittaa löydöt hämmästyttävällä nopeudella. Lähellä Indyn etevyyttä alansa asiantuntijana ovat hänen isänsä, keskiaikaisen kirjallisuuden professori sekä Elsa, arkeologian alan tohtori hänkin. Siinä missä itse tulkitseen Indyn jakautuvan persoonallisesti älykköön (tieto ja päättelykyky) ja fyysiseen sankariin (kestävyys ja toiminnallisuus), näkee Tasker (1993, 75) Indyn ”silmälasipuolen” verbaalisesti ketteränä ja seikkailijapuolen fyysisenä. Toki Indy on mielestäni myös verbaalisesti nokkela, mutta itse yhdistän hänen verbaalisen ja vitsikkään puolensa enemmän seikkailijan suunsoittoon kuin hänen akateemiseen, hieman jähmeämpään opettajan rooliinsa.

Tasker (1993, 75) kuvaa Indya tietäväiseksi, nopeaälyiseksi, fyysisesti vahvaksi ja naisten kanssa menestyväksi. Allekirjoitan hänen kuvauksensa muuten, mutta naisten kanssa menestymistä en sulata suorilta. Indyn naissuhteet, kun oman analyysini perusteella vaikuttavat varsin ongelmaisilta. Kaikissa suhteissa Indy saa enemmän tai vähemmän kuulla kunniansa (olevansa mm. omahyväinen ja piittaamaton), ja erityisesti Marion pitää Indya sydäntenmurskaajana, joka ei välitä, vaikka kohtelisi naisia kaltoin. Toki kaikki elokuvat loppujen lopuksi päättyvät Indyn onnelliseen pariutumiseen naisen kanssa lukuun ottamatta *Viimeistä ristiretkeä*, jonka lopussa Elsa kuolee. Heidän välilläänkin lopussa kuitenkin nähdään sovinto. Jossain määrin pidän Indya kuitenkin itse asiassa melko epäsensitiivisenä ja epäromanttisena miehenä, joka onnistuu aina saamaan suksensa ristiin naisten kanssa. Tasker (1993, 75) pitää myös mahdollisena, että Indy edustaa mennyttä maskuliinista ideaalia, koska hän sijoittuu ajallisesti menneisyyteen. Itse pidän Indyn edustamaa sankari-ideaalia melko ajattomana.

Kuten Gordonkin (2008, 112) toteaa, niin Indyn persoona kuin hänen ruumiilliset ominaisuutensakin esitellään hyvin pähkinänkuoressa ensimmäisen elokuvan alussa, jossa keskitytään luomaan suorastaan ylivertaista kuvaa Indystä, erityisesti hänen rohkeudestaan ja fyysisistä kyvyistään. Tälle pohjalle rakentuu koko trilogian Indyn persoonallisuuden ja fyysisyyden kuvaus. Indy suhtautuu huolestuttaviin merkkeihin (pelottava patsas, myrkkynuoli puussa, aseella uhkaus, valtavat hämähäkit, seivästynyt ruumis) rauhallisen analyttisesti siinä missä hänen matkakumppaninsa pakenevat ja/tai ovat peloissaan. Hän myös käyttää kehoaan harjaantuneesti ja helpon oloisesti heivatessaan itsensä ruoskallaan rotkon yli, siinä missä Sapito selviytyy samasta tehtävästä juuri ja juuri. Indyn representaatio on siis voimakkaassa kontrastissa muihin (mies)henkilöihin, mikä antaa

viitteitä Indyn edustavan yksin ideaalimieheyttä. Myös esimerkiksi *Kristallikallon valtakunnassa* on havaittavissa selkeää kontrastin luomista Indyn ja Muttin välille. Vaikka Mutt näyttäytyykin ”sankarin (oppi)poikana” ja siis varsin pätevänä toimijana, on hän kuitenkin Indyyyn verrattuna Zinkhanin ja Drentenin (2008) mukaan tunteellinen, uhkarohkea, spontaani ja hätäinen siinä missä Indy taas on kärsivällinen, looginen, rationaalinen ja kokenut.

Sankari ei ole täysin peloton, sillä Indy pelkää (ja vihaa) kuollakseen käärmeitä. Käärmepelko on sankaria inhimillistävä tekijä ja myös hyvä huumorin lähde esimerkiksi tässä *Kadonneen aarten metsästäjien* kohtauksessa:

Indy: There’s a big snake in the plane Jock!
 Jock: Oh, that’s just my pet snake Reggie!
 Indy: I hate snakes, Jock! I hate them!
 Jock: Come on, show a little back bone will ya?

Kohtausta voidaankin tulkita siten, että Indy joutuu komiikan kohteeksi ja hänen miehuutensa kyseenalaistetaan (”älä ole tuollainen mammanpoika”) tai toisaalta tilannetta voidaan myös tulkita ideaalimiehuuden kohtuuttomille vaatimuksille nauramisena (edes valtavaa sylissä luikertelevaa käärmettä ei saisi säikähtää).

Indyn käärmepelko on saanut alkunsa tämän nuoruuden kokemuksesta; sirkusjunaan sijoittuvassa takaa-ajossa (*Viimeinen ristiretki*) Indy pakenee varkaita matelijavaunuun. Kattoteline, jolla Indy, Half Breed ja Rough Rider kiipeävät, ei kestä näiden painoa vaan romahtaa suoraan valtavan vesikäärmeen altaaseen. Indy järkyttyy käärmeen nähdessään ja hyppää toiseen altaaseen, joka on täynnä pikkukäärmeitä. Indy karjuu ollessaan yltä päältä käärmeissä ja pinkoo äkkiä ulos vaunusta. Yksi käärme on vielä jäänyt luikertelemaan Indyn paidan sisään ja tämä heittää sen kauhuissaan huutaen pois. Käärmepelko nousee esiin jokaisessa elokuvassa:

"Snakes. Why did it have to be snakes?" (*Kadonneen aarten metsästäjät*)

Indy: I’d sleep closer if I were you. For safety’s sake.
 Willie: Dr. Jones. I’d be safer sleeping with a snake. (Käärme laskeutuu Willien olalle ja Indy huitoo kauhuissaan.)
 Willie: I said, cut it out! (Willie karjaisee ja viskaa käärmeen olaltaan luullen sitä norsun kärsäksi. Indy kompuroi kauhuissaan kauemmas henki salpautuneena.)
 Willie: I hate that elephant. (*Tuomion temppele*)

Mutt: Grab on!
 Marion: Just grab it, Indy.
 Mutt: It’s a rat snake.

Indy: Rat snakes aren't that big.

Mutt: Well this one is! It's not even poisonous, now grab on!

Indy: Go get something else.

Mutt: Like what!

Indy: Like... like a rope or something.

Mutt: Grab the snake!

Indy: Stop calling it that!

Mutt: It's a snake, what do you want me to call it!

Indy: Say rope!

Mutt: What?

Indy: Say "grab the rope"!

Mutt & Marion tuskastuneina: Grab the rope! (*Kristallikallon valtakunta*)

Marion Ravenwood

Yvonne Tasker (1993, 27) kuvaa Marionia Indyn aisapariksi, jonka roolina ei ole olla (vain) sankarin romanttisen kiinnostuksen kohde, vaan sen sijaan toimia tämän kumppanina seikkailuissa. Taskerin mukaan tällaiset apurihahmot ovat tyypillisesti koomisia hahmoja, joiden koomisuus perustuu perinteisten feminiinisten ominaisuuksien kääntämiseen päällelleen. Esimerkkinä Tasker mainitsee Marionin kovan viinapään, jonka avulla tämä juo raavaankin miehen pöydän alle. Olen Taskerin kanssa ehdottomasti samaa mieltä Marionin roolista, jonka osana on olla kumppani Indyn seikkailuissa. Itse asiassa heidän välisensä romantiikka jää hyvinkin vähälle huomiolle ja tuntuu olevan melkoisen hankalaa. Marionin hahmoon liittyy mielestäni (ks. myös Tomasulo 1982, 334–335) myös tietynlaista komiikkaa, esimerkiksi kohdassa, jossa hän käyttää aseenaan paistinpannua tai kohdassa, jossa hän Kairon basaarissa kiinni jäädessään huutaa korista: "You can't do this to me! I'm an American!". Sen sijaan Marionin kyky juoda miehet pöydän alle tai muutoinkaan hänen vahva luonteensa ja kova kielenkäyttönsä ei omasta mielestäni saa koomisia sävyjä varsinkaan elokuvan alussa (ks. lisää alta). Tunnelma Indyn ja Marionin ensikohtaamisessa on mielestäni hyvinkin vakava.

Marionia voisi luonnehtia rohkeaksi, kursailemattomaksi, kovapintaiseksi, hyvin puolensa pitäväksi, maanläheiseksi, älykkääksi, verbaalisesti hyvin kyvykkääksi ja karskiksi. Marion rikkoo perinteistä tyttöyden esittämisen kaavaa heti ensimmäisessä kohtauksessaan ja alla kuvatut Nepalin baariin sijoittuvat tapahtumat kuvaavatkin hyvin Marionin persoonaa (samaan jaksoon ovat kiinnittäneet huomiota muutkin, mm. Tomasulo 1982, 333).

Hän on baarissa ottamassa shottikisaa kiipeilijämiehen kanssa. Heidän ympärillään joukko paikallisia seuraa kisa intensiivisesti. Hetken he luulevat Marionin hävinneen, ja vedonlyöntirahat alkavat jo vaihtaa omistajaa, kun Marion vielä pystyykin jatkamaan ja yleisö hurraa. Mies kaatuu ja Marion voittaa keräten rahat.

Marionin ensikohtauksesta ilmenee, että hän on kovapintainen persoona, joka menen tullen juo kookkaankin miehen pöydän alle. Marionin erityiskykyä, kovaa viinapäätä, ei perinteisesti ole pidetty naisten vahvuutena johtuen naisten keskimäärin pienemmästä kehosta, joka kestää vähemmän alkoholia kuin miehen keho. Marionin ruumis sen sijaan näyttäytyy kyvykkäänä ja (viinaa) kestäväenä samoin kuin hänen persoonansa sinnikkäänä ja rauhallisena. Ulkoisesti Marionin olemus ei myöskään ole erityisen tyttömäinen löysässä kauluspaidassa ja housuissa, jotka tosin vaihtuvat mekkoon myöhemmin elokuvassa (ja samoin tuntuu vaihtuvan Marion tyystin erilaiseen rooliin).

Marionin tunteet nousevat pintaan Indyn saapuessa baariin: hän on raivoissaan, koska Indy on hylännyt hänet vuosia aiemmin, eikä ole edes kuullut tämän isän eli Abnerin, Indyn entisen ystävän poismenosta. Marion on itse asiassa niin raivoissaan, että lyö Indyä päin näköä ja sanoo oppineensa vihaamaan tätä viimeisen kymmenen vuoden aikana. Indy pyytelee käytöstään anteeksi, mutta Marion ei lepy helposti ja käskeekin Indya poistumaan. Hän valehtelee, ettei tiedä, missä Indyn etsimä Ran sauvan medaljonki on, vaikka se on hänen omassa kaulassaan piilossa paidan alla. Kun Indy tarjoaa (tai enemmänkin puoliväkisin työntää rahat Marionin lyöntiin matkalla olleeseen käteen) medaljongista 5000 euroa, Marion pyytää hymyillen tätä palaamaan seuraavana päivänä. Indy kysyy, miksi. Marion toteaa: ”koska minä sanon niin”. Indyn ja Marionin ensikohtaamisessa molempien (erityisesti Marionin) otteet ovat kovat.

Indyn poistuttua Marion suhtautuu rauhallisesti paikalle saapuviin roistoihin, jotka vaativat medaljonkia. Hän sytyttää miehekkäästi tupakan ja puhaltaa savut kylmäpäisesti suoraan Tohtin naamaan. Kun Toht jatkaa vaatimuksiaan uhkailevaan sävyyn, Marion sanoo tiukasti, ettei kukaan komentele häntä hänen omassa baarissaan ottaen näin haltuun oman toimijuutensa sen sijaan, että antautuisi uhrin asemaan. Pahikset ottavat Marionin kiinni ja Toht tulee häntä kohti kuuman hiilihangon kanssa, jolloin Marion lopulta hätäntyy ja sanoo kertovansa kaiken. Baarikohtauksesta ilmenee Marionin pelottomuus, joka vasta äärimmäisen uhan alkaa karista.

Vaikka myös Willie on melko kova ärhentelemään Indylle, on kovasuinen Marion aivan omassa luokassaan. Hän osaa pitää puolensa ja on tarkka rajoistaan ja omasta kehostaan, kuten alla olevista sitaateista ilmenee:

“This is my place! Get out!” (Indylle, *Kadonneen aarten metsästäjät*)

“Listen, Herr Mac, I don't know what kind of people you're used to dealing with, but nobody tells me what to do in my place.” (Tohtille, *Kadonneen aarten metsästäjät*)

“Get your hands off me! Take your lousy hands off!” (Tohtin kätyreille, *Kadonneen aarten metsästäjät*)

“You bastard, I'll get you for this!” (Belloqille, *Kadonneen aarten metsästäjät*)

“You traitor, you get your hands off of me!” (Indylle, *Kadonneen aarten metsästäjät*)

“Don't you touch me!” (natseille, *Kadonneen aarten metsästäjät.*)

“Get your hands off me, you rotten Russki son of a bitch!” (neuvostojoukoille, *Kristallikallon valtakunta*)

Elsa Schneider

Elsan persoonassa korostuu älykkyys, kunnianhimoisuus ja omiin tavoitteisiin pyrkiminen keinolla millä hyvänsä. Tässä mielessä hän rinnastuu paljolti Belloqiin: molemmat lyöttäytyvät natsien kanssa yhteen saavuttaakseen haluamansa (liitonarkin ja Graalin maljan). Elsa sopii *epäilyttävän kauniiden* naisroistojen kategoriaan (ks. Eltonen 2009, 132–134) hyvin: hän on kaunis (vaaleahiuksinen ja punahuulinen), mutta vaarallinen ja lisäksi vahva, peloton, seksuaalinen, viehättävä, viettelevä, viileä, hallittu ja hallitseva. Elsa haluaa näyttäytyä varsin kovapintaisena, mutta loppujen lopuksi hän kuitenkin näyttää myös naisroistolle epätyypillisesti tunteitaan muun muassa Berliiniin sijoittuvassa natsien kirjanpoltto-kohtauksessa, joka selvästi ahdistaa Elsaa kuin myös sitä seuraavassa kohtauksessa, jossa hän epätoivoisesti yrittää vakuuttaa Indylle, ettei usko natsiaatteeseen vaan Graalin maljaan. Elsassä on myös empaattinen, myötätuntoinen puolensa, sillä hän herkistyy nähdessään Kazimin joukkojen ja Henryn ampumisen. Hän on siis varsin monitulkintainen hahmo (ks. Gordon 2008, 145–146). Lähimmäksi Elsan hahmoa osuvat Bondin naisista Elektra King vaikutusvaltaisena, manipuloivana ja sensuellina roistona samoin kuin Miranda Frost, joka (kuten Elsa) suhtautuu aluksi kylmästi sankariin, mutta lämpenee yllättäen suutelemaan tätä. Todellisuudessa suudelma on vain osa juonta, jolla hän uskottelee sankarille olevansa hänen kanssaan

samalla puolella. Pussy Galoren tavoin Elsa on puolestaan kiintoisa esimerkki naisroistosta, joka toimii roistojen puolella, muttei ideologisesti ole näiden leirissä.

Willie Scott

Naishahmoista Willie kuvataan ehdottomasti negatiivisimmassa valossa, kun puhutaan persoonasta: hän on turhamainen, ulkonäkökeskeinen, ahne, hemmoteltu, kiittämätön, hysteerinen, pelokas, hölmö ja avuton. Vaikka sekä hänen kiinalainen heilansa että Indy ja Shorty kohtelevat häntä kohtuuttoman huonosti, hän ei ole kuitenkaan kenenkään kynnysmatto vaan itse asiassa varsin kovapäinen ja omia puoliaan pitävä vahva persoona (ks. esim. flirttikohtaus luvusta 4.4.). Hietala (1996) on tulkinnut ilmeisestikin juuri Willien kovapäisyyttä ”kiukutteluksi”, mihin minun täytyy sanoa, että itse näen Willien käytöksen enemmänkin omien rajojen asettamisena ja kohtuullisena kritiikkinä ottaen huomioon, että Willie käytännössä *kaapataan* mukaan vastoin tämän omaa tahtoa. Se ”kiukuttaisi” eittämättä ketä tahansa varsinkin, kun *Tuomion temppelin* nähneet tietävät, että kyseessä on sarjan pelottavin ja monella tapaa ällöttävin elokuva eli ”seikkailu”, jolle moni ei varmasti lähtisi ilman vastalauseita.

Willien *ulkonäkökeskeisyys ja turhamaisuus* nousee esiin elokuvan alussa useamman kerran: ensimmäisen kerran, kun hän puuteroi nenäänsä Indyn ja gangstereiden keskustellessa, toisen kerran, kun Willie närkästy pariisilaiseen mekkoonsa tulleista re’istä ja kolmannen kerran takaa-ajokohtauksessa, jossa hänen kyntensä katkeaa ja aiheuttaa kriisin. Muutenkin elokuvan alku korostaa Willien (kimaltavassa asusteessa meikattuna hienostoklubilla Shanghaissa) eroavaisuutta varsinkin Marioniin (arkisessa housuasussa Nepalin vuoristobaarissa tavallisten ihmisten kanssa). Willie vaikuttaakin tietoisesti rakennetulta vastakohtalta Marionille.

Willien *ahneus* puolestaan paljastuu, kun vieressä Indy heittää lihavartaalla yhtä gangstereista ja taistelee henkensä edestä myrkyn vasta-aineesta ja Willie tuijottaa haltioissaan timanttia. Seuraavassa kaoottisessa ajohahdissa Indy juoksee vasta-aineen perässä ja Willie timantin. Heidän tavoitteensa asetetaan vastakkaisiksi. Sama tapahtuu myös myöhemmin thugien kaivoksessa, kun Willie alkaa himoita Sankaran kiviä näiden arvon takia ja ihmettelee lopussa, miksei Indy pitänyt kiveä itsellään vaan palautti sen köyhille kyläläisille.

Kohtaus, jossa köyhät intialaiset kyläläiset tarjoavat Willielle, Indylle ja Shortylle ruokaa kuvaa Willien puolestaan *hemmoteltuna ja kiittämättömänä*. Ruoassa pörrää karpäsiä, eikä se muutenkaan ole

erityisen houkuttelevan näköistä. Indy ja Shorty patistavat kuitenkin vastentahtoisen Willien syömään, jotteivat he loukkaisi nääntyneitä kyläläisiä. Willien *hienohelmaisuus* ja *herkkyys* puolestaan ilmenee kohtauksessa, jossa hän kaataa norsunsa päälle hajuvettä, koska ei kestä sen hajua. Norsu ei innostu hajuvedestä ja töräyttää kärsällään vesisuihkun Willien päälle, joka tipahtaa lammikkoon ja purskahtaa itkuun.

Willien *pelokkuus* ja *hysterisyys* ilmenee monessa kohtauksessa. Yksi esimerkki on kohtaaminen, jossa hän pelastaa Indyn ja Shortyn kuolemasta piikkeihin ansahuoneessa. Jälleen hän voivottelee katkennutta kynttä ja valittaa pimeydestä ja inhottavista ötököistä, joita luikertelee hänen hiuksissaan. Willie kiljuu, ettei hän pysty laittamaan kättään ötököitä kuhisevaan limaiseen koloon, jossa ansan vapautusvipu on. Indyn painostuksesta hän lopulta suostuu siihen ja pelastaa viime hetkellä Indyn ja Shortyn muutoin varmalta kuolemalta. Toinen esimerkki on viidakkokohtaaminen, jossa Willie säikkyä ja kiljuu milloin minkäkin eläimen (lepakon, käärmeen, pöllön, liskoeläimen) takia. Kun Willie säikähtää jostain kuuluvaa murinaa, Indy yrittää lopulta rauhoittaa tätä, jolloin Willie säikähtää myös Indya. Willien lähes jatkuva hysterinen kiljunta (jonka myös Hietala 1996, on pannut merkille) on jäänyt monelle katsojalle hänestä parhaiten mieleen jopa siinä määrin, että Willien kiljunnasta on tehty Youtubeen vajaan kolme minuuttia kestävä koostevideo. Willie eroaa tässä(kin) suhteessa merkittävästi muista naisista, joista Irina ei kilju lainkaan, Marion vain joutuessaan kammottavien mumioiden keskelle Sielujen kaivossa ja Elsa kahdesti: rottien purressa tätä katakombeissa sekä Donovanin muuttuessa luurangoksi ja lopulta tomuksi Elsan edessä vieläpä tästä kiinni pitäen.

Irina Spalko

Eltosen naisroistotyypittelyssä Irina putoaa jonnekin kahden naisroistokategorian väliin. *Ulkoisesti epäilyttävien* kategoriaan (ks. Eltonen 2009, 131–132) häntä yhdistää jo aiemmin mainittu seksuaalisuuden puute, huumorintajuttomuus, keski-ikäisyys (vaikkakin hän on hyvin nuorekkaan näköinen), ulkoinen maskuliinisuus ja militanttius (lyhyt polkkatukka, miehekäs sotilasasu ja meikkaamattomuus). Toisaalta Irinaa ei mielestäni voi pitää erityisen epäviehättävänä, mikä erottaa hänet tästä kategoriasta. Omanlaisensa viehättävyyden lisäksi Irinaa yhdistää *epäilyttävän kauniiden* kategoriaan (ks. Eltonen 2009, 132–134) kovapintaisuus, vahvuus, pelottomuus, viileys, hallitsevuus ja itsehillintä. Hän on myös persoonana hyvin kunnianhimoinen ja tavoitteellinen. Bondin naisista Irina muistuttaa eniten Miranda Frostia, joka myös hänen tapaansa on viileän asiallinen, hallittu ja kunnianhimoinen kilpatason miekkailija.

5. JOHTOPÄÄTÖKSET

Tässä luvussa esittelen tutkimukseni johtopäätökset. Ensimmäisen alaluvun alussa kuvailen lyhyesti tutkimukseni tutkimuskysymykset, tutkimuskentän, aineiston, metodit, teorit ja hypoteesin. Tämän jälkeen esittelen tutkimuksen tulokset hahmoittain sekä yhteenvetona. Toisessa alaluvussa arvioin tutkimuksen onnistuneisuutta, haasteita, rajoituksia, merkitystä sekä jatkotutkimuksen mahdollisuuksia.

5.1. TUTKIMUKSEN TULOKSET

Tässä maisterintutkielmassa olen tarkastellut Indiana Jones -elokuvien naiseuden ja mieheyden representaatioita sekä sitä, millaisia sukupuolidiskursseja ja valta-asetelmia nämä representaatiot rakentavat. Tutkimuksen tarkoituksena oli myös selvittää representaatioiden suhdetta sukupuoli-ihanteisiin eli siihen, millainen mieheys tai naisuus kuvataan elokuvissa ihanteellisena tai ei-ihanteellisena. Olen lähestynyt aihetta poikkitieteellisesti risteyttäen antropologiaa sukupuolentutkimukseen sekä elokuvatutkimukseen. Tutkimukseni sijoittuu visuaalisen kulttuurin tutkimuksen, media-antropologian ja visuaalisen antropologian kenttien välimaastoon.

Aineistoni koostui neljästä Indiana Jones -elokuvasta, joita analysoin diskurssianalyysin keinoin feministisellä tutkimusotteella. Vertasin aineistoani aiempiin Indiana Jones -tutkimuksiin sekä James Bond -tutkimukseen. Tutkimukseni teoreettisena selkärankana toimivat sellaiset klassiset antropologiset tutkimusteemat kuin sukupuoli, seksuaalisuus, ruumiin symboliikka ja sankarimyytti. Tutkielmani innoittajana on toiminut myös strukturalismin teoreettinen viitekehys. Sukupuolentutkimuksen piiristä nojasin erityisesti Judith Butlerin heteroseksuaalisen matriisiin käsitteeseen.

Hypoteesini tutkimuksen alussa oli, että mieskuva elokuvissa tulee olemaan monipuolisempi, kyvykkäämpi, aktiivisempi ja näkyvämpi kuin naiskuva. Lisäksi ennakoisin, että Indiana Jones pääsee loistamaan elokuvan sankarina siinä, missä naiset näyttäytyvät pelastettavina uhreina. Tutkimus osoitti, että hypoteesini oli osittain paikkaansapitävä ja osin väärä. Havaintoni osin tukevat ja osin eivät tue aiheesta tehtyä aiempaa tutkimusta. Analyysin perusteella voidaan sanoa, että Indiana Jonesin hahmot sopivat pääasiassa hyvin Tuuli Eltosen (2009) havaitsemiin hahmotyypittelyihin.

Lisäksi Eltosen käyttämät analyysinäkökulmat (ammattimaisuus, pelastaminen, taistelu, tekniikka, seksuaalisuus, nokkeluus ja aktiivisuus) osoittautuivat käyttökelpoisiksi omalle tutkimukselleni.

Indiana Jones – myyttinen ja miehinen sankarihahmo

Indiana Jones näyttäytyy elokuvissa ylivoimaisena, lähes tulkoon jumalallisena ja *myyttisenä sankarina*, joka selviää pinteestä kuin pinteestä, usein kylläkin rimaa hipoen. Levistraussilaisesta sekä douglasilaisesta näkökulmasta on kiinnostavaa, että Indysa on kaksi puolta: akateeminen ”*puhdas*” tohtorismies puvussa yliopistossa sekä ”*likainen*”, ryvettynyt ja väkivaltaan taipuvainen seikkailija eksoottisissa ympäristöissä. Sankariasemansa vuoksi Indy nousee parhaaksi lähestulkoon kaikissa analyysini kategorioissa, joskin joissain kategorioissa hyvin tasaväkisiä kumppaneita on ja esimerkiksi Irinan ammatillinen asema ja vaikutusvalta on jopa korkeampi kuin Indyn. Indylla ei ole heikkouksia lukuun ottamatta hänen käärmepelkoaan.

Seikkailijan roolissa korostuu hänen fyysisyytensä ja *kehonsa* lähes loppumattomalta vaikuttava kestävyys. Siihen kuitenkin yhdistyy tutkijan älykkyys ja valtava tietomäärä lähes aiheesta kuin aiheesta, joka mitenkään vain liippaa läheltä arkeologiaa. Indy tulkitsee vaivatta alta aikayksikön ikivanhoilla kielillä kirjoitetut tekstit ja ajoittaa löydöt. Jollain tapaa Indy muistuttaaakin Sherlock Holmesia hämmästyttävällä päättelykyvyllään. Lähellä Indyn etevyyttä alansa asiantuntijana ovat hänen isänsä, keskiaikaisen kirjallisuuden professori, sekä Elsa, arkeologian alan tohtori hänkin.

Indyn representaatio on melko voimakkaassa kontrastissa muihin (mies)henkilöihin. Tyypillisesti muut miehet ovat koomisia sivuhahmoja (Henry ja Brody), Indyn ”oppipoikia” (Mutt, Shorty ja Sallah) tai hänen arkkivihollisiaan (Belloq, Donovan, Vogel, Mola Ram). Indy edustaa siis yksin myyttistä sankaruutta ja ideaalimieheyttä.

Indy ei kuitenkaan ole täydellinen sankari: hän epäonnistuu pelastuksissa, joutuu itse pelastettavaksi sekä jättää pelastamatta tilaisuuden tullen. *Tuomion tempelissä* hänestä nousee esiin myös seksistinen puoli, jonka ivan kohteeksi Willie toistuvasti joutuu. Toisaalta Indyn kommentit voidaan nähdä myös kritiikkinä ennen kaikkea Willien edustamaa perinteistä naiseutta kohtaan. Samanlaisia kommentteja ei ole nimittäin havaittavissa muissa elokuvissa. Tässä mielessä toiminnallisempi ja voimakkaampi naiseus nousee toivottuna, positiivisena ominaisuutena esiin.

Marion Ravenwood – moderni nainen

Tutkimuksen alussa asetin mielessäni hypoteesin, että Marion tulisi istumaan parhaiten vahvan naisen ja Willie perinteisen naisen kategoriaan. Willien kohdalla vaikuttaa siltä, että osuin oikeaan, mutta Marion on vaikeampi tapaus: hän ei yksiselitteisesti vaikuta istuvaan mihinkään Eltonen kategoriaista vaan hänen roolinsa tuntuu vaihtelevan vahvan naisen ja pulaan joutuvan perinteisen naisen roolin välillä. Parhaiten hän vaikuttaisikin istuvan ikään kuin näiden kahden puoleen väliin, *modernien naisten* ryhmään (ks. Eltonen 2009, 117–121), joka on nimensä mukaisesti modernimpi ja aktiivisempi tyyppi kuin perinteinen nainen. Hahmotyyppi on sekoitus perinteisiä feminiinisyyden ja maskuliinisuuden määrittelyjä sekä perinteistä ja toimintasankaruuteen kiinnittyvää naiskuvaa. Modernia naista määrittävät ennen kaikkea emansipatoriset piirteet, joista yksi keskeisin on hahmon ammatti, Marionin tapauksessa baarin omistajuus. Marion on yrittäjänä johtavassa asemassa omassa organisaatiossaan (valtaa), minkä hän hyvin eksplisiittisesti tuokin esille häätäessään Indya pois (“This is *my* place! Get out!”). Hänen ammatillinen osaamisensa näyttäytyy elokuvassa erityisesti kovana viinapäänä, mistä hänelle on myös hyötyä hänen yrittäessään paeta juomalla Belloq pöydän alle (ja hän olisi varmaan onnistunutkin, jollei Indyn toiminta olisi paljastunut ja Marionia ei olisi heitetty hänen kanssaan Sielujen kaivoon). Muita erityisiä, uniikkeja taitoja Marionilla ei ole.

Luonteeltaan Marion on modernille naiselle tyypillisesti sisukas, rohkea, nokkela, kekseliäs, älykäs, ovela ja aloitteellinen. Toiminnallisesti Marion on myös melko kyvykäs: hän hallitsee useammankin eri aseiden käytön ja *Kristallikallon valtakunnassa* hänet nähdään myös ajoneuvon kuljettajana varsinaisissa extreme-olosuhteissa. Hänellä ei kuitenkaan ole, toisin kuin joillain muilla kategorian naisilla Bond-elokuvissa, tehtävän kannalta välttämätöntä taitoa, jota varsinaisella sankarilla ei olisi. Marion pelastaa Indyn muutamia kertoja ja lisäksi edesauttaa sankarin toimintaa roistoja kolkaamalla. Indyyne Marion suhtautuu suurella varauksella (välillä hyvinkin vihamielisesti), eikä jää tämän perään surkuttelemaan. Kivestä Marionia ei kuitenkaan ole tehty, sillä hän antaa molempien elokuvien alussa ymmärtää, että Indy on satuttanut häntä ja syvältä: “Do you know what you did to me and my life?”. Marion on modernina naisena itsenäinen, vahva persoona, joka on erittäin sanavalmis. Vahvaan naiseuteen häntä yhdistää (vaikkei hän muuten täytäkään kaikkia tämän kategorian vaatimuksia) erityisesti ensimmäisen elokuvan Nepali-jakso, jossa hänen perinteisesti miehisiksi luetut ominaisuutensa korostuvat (housupuku, juominen, tupakointi, karski käytös, pelottomuus ja väkivaltaisuus eli Indyn lyöminen).

Emansipatoristen eli voimauttavien ominaisuuksien lisäksi Marionilla, kuten muillakin moderneilla naisilla, on omat heikkoutensa, jotka yhdistävät häntä negatiiviseen perinteiseen naiskuvaan. Hänen tapauksessaan heikkous on ennen kaikkea taipumus joutua kaapatuksi ja tarvitta pelastajaa. Lisäksi Marion joutuu helposti (ei omasta tahdostaan) toiminnasta syrjään: ensimmäisessä elokuvassa häntä ei nähdä kuljettamassa ajoneuvoa, mutta sen sijaan hän osallistuu taisteluihin; viimeisessä elokuvassa puolestaan hän ei pääse taistelemaan, mutta sen sijaan on merkittävässä osassa kuskina. *Kadonneen aarten metsästäjissä* häntä myös kohdellaan objektina ja omaisuutena.

Willie Scott – perinteinen nainen

Analyysini perusteella *Willie Scott* näyttäisi sijoittuvan Eltosen jaottelussa hyvin selkeästi *perinteisen naisen* kategoriaan (ks. Eltonen 2009, 110–116), sillä hänen tunnuspiirteensä ovat *pääasiassa* kahlitsevia ja negatiivisia. Willie on melko passiivinen ja toiminnallisesti rajoittunut sivustaseuraaja, joka astuu mukaan toimintaan vasta, kun on aivan pakko. Silloinkin kun hän saa jotain hyödyllistä aikaiseksi, kuten pelastaessaan Indyn ja Shortyn ansahuoneesta, hän saman tien istahtaa mekanismin käynnistävän vivun päälle, jolloin ansamekanismi käynnistyy uudelleen ja seurue hädin tuskin ehtii huoneesta ulos. Hän on Indyn ja Shortyn suojelusta ja toiminnasta riippuvainen eli melko avuton ja Willien ensimmäinen reaktio mihin tahansa uhkaavan tilanteeseen onkin kiljuminen. Willien koulutustausta ei elokuvasta selviä, mutta hänen ammatinsa on kuitenkin laulaja. Elokuvassa myös mainitaan hänen olevan kuuluisa, mistä voidaan päätellä hänen ammattitaitonsa olevan vahvaa. Tässä mielessä hän poikkeaa perinteisen naisen kategoriasta. Hänen laulutaidostaan ei kuitenkaan elokuvassa ole varsinaisesti mitään hyötyä, joten siinä mielessä muiden naisten ammatillisuus on vahvempaa. Laulamisen lisäksi Williellä ei ole mitään erityisiä taitoja.

Willien suhde miehiin, erityisesti Chehen, on alisteinen ja häntä kohdellaan kuin omaisuutta. Indy ja Shortykin suhtautuvat Willieen alentuvasti rasittavana taakkana ja aivottomana kiljukaulana, joka oli pakko ottaa mukaan vasta-aineen takia. Willie on varsin naiivi, mutta kuitenkin omalla tavallaan tarmokas ja päättäväinen. Willien roolia voidaan luonnehtia elokuvalla keskeiseksi, joskin hänen funktionsa selvästi onkin olla huumorin kohteena. Häntä voidaan kuvata klassiseksi ”tyhmän blondin” stereotyyppiksi, joka joutuu toilailuillaan Indyn, Shortyn, kyläläisten – ja katsojien – katseen ja naurun kohteeksi (ks. Gray 1994, 6 Eltosen 2009, 114 mukaan). Indiana Jones -elokuvista löytyy kuitenkin myös miesvastineita (erityisesti *Viimeisessä ristiretkessä* Brody ja ajoittain Henry) ”tyhmälle blondille”, ja sekä naisten että miesten kohdalla voimakas stereotyyppisyys ohjaa katsojaa

nauramaan hahmolle nimenomaan koomisena henkilönä, ei naisena tai miehenä. Todella stereotyyppiset hahmot eivät siis niinkään kiinnity sukupuoleen vaan koomisuuteen. (ks. Eltonen 2009, 115).

Willien rooli ei juurikaan muutu elokuvan aikana, vaikka tietynlaista kasvua ja muutosta on havaittavissa. Elokuvan lopussa hän muuttuu hetkellisesti aktiiviseksi toimijaksi lyödessään yhden roistoista kaivosvaunun kyydistä, minkä lisäksi hän kylään palatessaan osaa jo nauraa, kun elefantti ruiskauttaa vettä hänen ja Indyn päälle (toisin kuin elokuvan alussa, jossa hän melko samassa tilanteessa itki). Ja kuten aiemmin sanottua, on Willie persoonaltaan kuitenkin hyvin omanarvontuntoinen ja kärkeväkin, eikä suinkaan mikään kynnysmatto ja hän vastustaakin Indyn liehittelyjä, kun kokee, että Indy pitää häntä ”helppona”.

Elsa Schneider – vahva mutta vaarallinen

Kuten luvussa 4.7. jo havaitsin, Elsa sopii *epäilyttävän kauniiden* naisroistojen kategoriaan (ks. Eltonen 2009, 132–134) hyvin: hän on kaunis, mutta vaarallinen ja lisäksi vahva, peloton, seksuaalinen, viehättävä, viettelevä, viileä, hallittu ja hallitseva. Mutta miten hänen hyvä-paha-hahmonsa asettuu perinteinen – moderni – vahva nainen -akselille? Elsan hahmo on herättänyt tutkijoissa hyvinkin vaihtelevia tulkintoja: toisten mielestä Elsa on stereotyyppinen ”natsiämmä”, jonka representaatio on kaikista seksistisin sarjan naisista (Leayman 1989, 99; Klawans 1989, 862 Gordonin 2008, 145 mukaan), kun taas toisten mielestä hän on vahva ja tasaveroinen Indyn kanssa (White 1989, 11; Corliss 1989, 83 Gordonin 2008, 145 mukaan; Hietala 1996). Mielestäni Elsan ominaisuudet kiinnittävät hänet pääasiassa *vahvan naisen* kategoriaan (ks. Eltonen 2009, 121–129), sillä se murtaa rajoja feminiinisten ja maskuliinisten piirteiden välillä ja erottaa ne niiden perinteisistä liitoksista naisiin ja miehiin. Olen sitä mieltä, että Elsa on selvästi tasavertaisimmassa asemassa suhteessa Indyn toimien tämän ammatillisena kollegana ja elokuvan päähenkilönä, kun sen sijaan esimerkiksi Marion pyrkii tähän asemaan ja itsekin toteaa olevansa Indyn *kumppani*, mutta tuntuu kuitenkin usein jäävän keskeisimmästä toiminnasta sivuun. Huomattava kuitenkin on, että Marion on ainoa, jolle Indy ei totea, että hän on *antanut* tämän tulla mukaansa, sillä Marion itse päättää lähteä Indyn mukaan taloudellisen sopimuksen pohjalta (ks. Tomasulo 1982, 334), kun taas esimerkiksi Willien Indy vain nappaa matkaansa.

Elsaan liittyy vahvana naisena paljon emansipatorisia attribuutteja. Elsa on vahva ja nokkela ja ennen kaikkea, *hänen toiminnallaan on narratiivista merkitystä*. Elsalla on haastava akateeminen ammatti, jossa hän on oman alansa huippu ja myös tuntee tässä suhteessa oman arvonsa. Yksi tekijä, joka kuitenkin työntää Elsa kauemmas vahvan naisen kategoriasta, on hänen lähes olematon osallistumisensa fyysiseen toimintaan, kuten aseiden, ajoneuvojen ja muun tekniikan käyttöön. Hän ei myöskään pelasta Indya, mikä toisaalta johtuu suurelta osin hänen pahasta roolistaan. Elsa on myös kekseliäs ja ovela niin verbaalisesti kuin muutenkin jääden kuitenkin jossain määrin kakkoseksi Indylle, mikä toisaalta selittyy Indyn suorastaan jumalallisilla sankarikyvyillä: kukaan ei voi häntä voittaa sukupuolesta riippumatta.

Elsan käsissä on poikkeuksellisen paljon valtaa: hänellä olisi valta jopa tapattaa Indy ja Henry, mutta päättää säästää nämä tulevan tarpeen varalle (ja kenties elätellen toiveita romanssin onnistumisesta Indyn kanssa). Elsan yllätyskäännös lopussa pääroisto Donovania vastaan vaikuttaa merkittävästi tarinan lopputulemaan, sillä Elsa tappaa Donovanin antamalla tälle väärän maljan, josta juominen on kuolemaksi. Elokuvan loppuratkaisu on siis oikeastaan kiinni Elsasta ja hänen valinnastaan, ollako lopulta hyvä vai paha. Tässä tilanteessa Indy jää poikkeuksellisesti sivustaseuraajaksi ratkaisun hetkillä ja lopulta he yhdessä löytävät oikean maljan. Elsa on muutenkin aktiivisesti mukana operaatioiden suunnittelussa ja toteutuksessa itsenäisenä toimijana, jota ei tarvitse pelastaa kuin elokuvan lopussa. Parhaiten Elsa kuvaavat sellaiset adjektiivit kuin ovela, älykäs, omapäinen, aktiivinen, päättäväinen, voimakastahtoinen ja taitava.

Vahvaan naiskuvaan kuuluvista hahmoista on ennen kaikkea hyötyä tehtävälle, jota elokuvassa suoritetaan. Elsan tapauksessa hänen taidoistaan hyötyvät ennen kaikkea natsit, mutta myös Indyn seurue. Hän toimii järkevästi ja kylmäpäisesti todistaen oman pätevyytensä. Elsa onnistuu jopa huijaamaan Indya ja käyttää tätä hyväkseen saavuttaakseen haluamansa.

Elsalla, kuten jokaisella vahvalla naisella, on kuitenkin oma akilleenkantapänsä: ahneus Graalin maljan perään, joka lopulta koituu hänen kohtalokseen. Lisäksi Elsa on, kuten mainittua, hyvin vähän mukana fyysisessä toiminnassa ja luonteeltaan itse asiassa melko herkkä, sillä pariinkin otteeseen hän tiristää kyyneleitä. Elsan positiiviset ja voimauttavat ominaisuudet ylittävät kuitenkin selvästi heikkoudet.

Irina Spalko – kylmä vallankäyttäjä

Irina sijoittuu naisroistotyyppittelyssä kahden kategorian väliin. *Ulkoisesti epäilyttävien* kategoriaan (ks. Eltonen 2009, 131–132) häntä yhdistää seksuaalisuuden puute, huumorintajuttomuus, keski-ikäisyys, ulkoinen maskuliinisuus ja militanttius. Toisaalta Irinaa ei mielestäni voi pitää erityisen epäviehättävänä, mikä erottaa hänet tästä kategoriasta. Omanlaisensa viehättävyyden lisäksi Irinaa yhdistääkin *epäilyttävän kauniiden* (ks. Eltonen 2009, 132–134) kategoriaan kovapintaisuus, vahvuus, pelottomuus, viileys, hallitsevuus ja itsehillintä. Hän on myös persoonana hyvin kunnianhimoinen ja tavoitteellinen. Koska Irina on puhtaasti paha hahmo ja häntä siten koskettavat erilaiset toiminnan odotukset ja säännöt hahmona, hän ei ole suoraan verrattavissa muihin naishahmoihin tai näiden luokitteluun. Jos hänet pitäisi kuitenkin asettaa perinteinen – moderni – vahva nainen -jatkumoon, hän paikantuisi päivän selvästi vahvojen naisten ryhmään (ks. Eltonen 2009, 121–129) paljolti samoin perustein kuin Elsa, joskin vielä selvemmin.

Irian hahmo murtaa rajoja feminiinisten ja maskuliinisten piirteiden välillä. Hän on erittäin keskeisessä asemassa elokuvan pääroistona, mikä asettaa hänet samalle viivalle Indyn kanssa. Hänen *toimintansa on narratiivin keskiössä*. Irina on korkeimmassa ammatillisessa asemassa (jopa korkeammassa kuin Indy), hän on ehdottomasti alansa huippu ja hyvin korkeasti koulutettu ja hän todellakin tuntee oman arvonsa, sillä hän Indyllekin esittäytyessään luettelee omat saavutuksensa ja saamansa mitalit Neuvostoliitolta. Siinä missä Elsan heikkous on lähes olematon osallistuminen fyysiseen toimintaan, on Irina kaiken toiminnan keskiössä sekä aseiden, ajoneuvojen että tekniikan (jonkinlaista aivokäyrien lukulaitetta hän ainakin käyttää) hallitsijana. Irian hahmo on vakava, joten häneltä ei pahemmin nokkelia letkautuksia kuulla, mutta muuten hän on kyllä nokkela.

Irinalla on paljon valtaa hänen korkeasta asemastaan johtuen. Kaikki hänen alaisensa ovat miehiä. Elsan tapaan myös Irina jättää Indyn sivustaseuraajaksi elokuvan lopussa palauttaessaan kristallikallon oikealle paikalleen. Irina on operaatioiden suunnittelussa ja toteutuksessa kaikista keskeisin toimija, jota ei tarvitse pelastaa (tulkinnasta riippuen) kertaakaan. Parhaiten Irinaa kuvaavat sellaiset adjektiivit kuin ovela, älykäs, aktiivinen, päättäväinen, voimakastahtoinen ja taitava. Irina käyttää Indya saavuttaakseen haluamansa ja toimii järkevästi ja kylmäpäisesti todistaen oman pätevyytensä. Irian kohtalona, kuten Elsallakin, on ahneus. Muuten hänellä ei oikeastaan ole heikkouksia. Positiiviset ja voimauttavat ominaisuudet ovatkin vahvasti vallitsevia.

Yhteenveto – Naiseuden ja mieheyden representaatiot Indiana Jones -elokuvissa

Samaan tapaan kuin Bond-elokuvissa (Eltonen 2009), voi aineistossani huomata taipumuksen kompensoida naisten taitoa jollain saralla tekemällä näistä heikompia jollain toisella. Esimerkiksi Marion on verbaalisesti Indya nokkelampi ja muutenkin vahva persoona. Hänet kuitenkin vangitaan toistuvasti, jolloin hänen toiminnallisuutensa kahlitaan, eikä hän pääse (liikaa) loistamaan. Elsa puolestaan on operaation aivot, erittäin ovela ja älykäs, ja hänet sysätään myös (Marioniakin enemmän) fyysisestä toiminnasta syrjään. Willie on representaatioiden pohjanoteeraus, sillä hän ei loista juuri millään osa-alueella kenties hänen pippurisuuttaan lukuun ottamatta. Irina on naisista poikkeus, sillä häntä ei heikennetä millään osa-alueella vaan hän on tyypillinen sankarin veroinen ”pääpahis”. Ehkäpä sarja onkin tullut eteenpäin sitten 1980-luvun. Jään mielenkiinnolla odottamaan, millaisia representaatioita viides Indiana Jones -filmatisointi tuo mukanaan. Neljännessä elokuvassa päärooleissa on ollut jopa kaksi naista. Jospa seuraava elokuva pistäisi vielä paremmaksi ja naiset saisivat lisää näkyvyyttä ja narraatiivisesti vielä merkittävämpiä rooleja.

Kaiken kaikkiaan siis naisten ja miesten representaatiot ovat aineistossani melko moniulotteisia ja monitulkintaisia. Missään nimessä niitä ei voi kuvata yksikulotteisen dikotomisiksi eli toisilleen vastakkaisiksi. Judith Butlerin (ks. luku 2.5.) heteroseksuaaliseen matriisiin viitaten Indiana Jones -elokuvat siis avaavat ”kumouksellisia sukupuolen epäjärjestyksen kehikoita” sekoittamalla feminiinisiä ja maskuliinisiä piirteitä siten, että myös naishahmolla voi olla perinteisesti maskuliiniseksi luokiteltuja piirteitä ja toisinpäin. Sosiaalinen sukupuoli ei siis aina seuraa biologisesta sukupuolesta, sen sijaan halu näyttäytyä aineistossa yksinomaan heteroseksuaalisena, eikä esimerkiksi homo- tai biseksuaalisena. Strukturalistisesta näkökulmasta (ks. luku 2.3.) katsottuna miehet ja naiset rikkovat Claude Levi-Straussin binääristen oppositioiden ja Mary Douglasin kategorioiden ajatusta. Siten Douglasin teorian mukaisesti esimerkiksi Marionin ja Irinan hahmot voidaan nähdä *anomaliana*, sillä he putoavat perinteisen mieheyden ja naiseuden väliin eli kategorioiden ulkopuolelle.

Kuten sanottua, naiset poikkeavat toisistaan suuresti, mutta kuitenkin joukossa on kaksi vahvaa naista (Irina ja Elsa), yksi moderni (Marion) ja vain yksi perinteinen (Willie). Naiseuden representaatiot ovat siis monipuolisia. Mieshahmoista en ole analysoinut johdonmukaisesti muita kuin Indya, mutta pintapuolisemmallakin analyysillä olen huomannut, että miesten representaatiotkin ovat hyvin vaihtelevia: mukana on hyvinkin koomisia pelastettavia, toilailevia ”tyhmiä blondeja” kuin myös Indyn tasoa tavoittelevia ”oppipoikia”. Sekä naisista että miehistä löytyy siis voimauttavampia ja heikkoja representaatioita. Hahmon representaatio ei ole suurelta osin sukupuoli- vaan roolisidonnainen.

Eryityisesti pahat hahmot ovat vahvoja sukupuolesta riippumatta. Ehkäpä juuri hyvin naishahmojen riveissä voisi olla enemmän yhtä vahvoja hahmoja kuin pahoissa naishahmoissa. Yksi asia on kuitenkin selvä: Indy on elokuvan myyttinen ja ylivoimainen sankari ja loppujen lopuksi kukaan ei voi nousta *aivan* hänen tasolleen (lähimmäksi hänen tasoaan nousevat pahat hahmot kuolevat aina ahneuteensa), koska hän edustaa ideaalia ja muut tavallisia ihmisiä.

Suurin puute Indiana Jones -elokuvien representaatioissa on sukupuolten tasa-arvon kannalta vähäinen naiskuva. Indy sankarihahmona tietysti korostaa miehistä sankaruutta, mutta samaa toimii toisinkinpäin: elokuva, jonka pääsankari on nainen, korostaa naisellista sankaruutta. Kyse on siis puhtaasti valinnasta: ”Onko elokuvan päähahmo mies vai nainen?” Varsinkin viime vuosina on nähty lukuisia uusia elokuvia, joissa sankari on nainen (esim. Nälkäpeli-trilogia). Tavoiteltavana ja ihanteellisena mieheytenä näyttäytyy Indyn *hyvä* sankarimiehuus. Tavoiteltavan naiseuden elementit ovat hyvin samanlaisia, sillä sankarimme Indy menee naimisiin voimakkaan Marionin kanssa päästen lopulta sinuiksi tämän voimakastahtoisuuden ja hänen omat kykynsä ylittävän nokkeluuden kanssa. Valta-asetelmatkin ovat moniulotteisia: toisaalta esimerkiksi Marion ja Willie joutuvat objektiuden kohteeksi ja miesten kauppatavaraksi, mutta toisaalta esimerkiksi Elsa ja Irina ovat korkeassa asemassa vallankahvassa. Oman tutkimukseni arvoksi näen sen kriittisen ja kyseenalaistavan asenteen, joka näkee representaatiot monimutkaisina ilmiöinä, joista ei pitäisi ilman perusteellista analyysia ja vankkoja perusteluita tehdä tuomioita ja vetää viivoja suoriksi, kuten joillain aiemmilla Jones-tutkijoilla (erit. Hietala 1996) on ollut tapana.

5.2. TUTKIMUKSEN ARVIOINTI

Pidän tutkimusta pääosin varsin onnistuneena ja hedelmällisenä vaikkakin hieman turhan laajaksi levinneenä pro gradu -tutkielmana. Olen mielestäni saanut aikaan melko kattavan ja monipuolisen analyysin sekä kyennyt koostamaan tuon analyysin pohjalta uskottavia johtopäätöksiä. Suurin haaste ja kompastuskivi tässä työssä oli ehdottomasti sen pitäminen pro gradun (eikä väitöskirjan) mitoissa. Kyseisen kompastuskiven olisin välttänyt reilusti tiukemmalla aineiston, teorian ja tutkimuskysymyksen rajauksella. Aineistoni osoittautui yllättävänkin rikkaaksi, mikä sinällään on positiivinen asia tutkimuksen mielekkyyden ja hedelmällisen analyysin kannalta, mutta toisaalta tuo mukanaan haasteita: ”Miten pitää työ riittävän tiiviinä ja fokusoituneena?” Jouduinkin toistuvasti pohtimaan, mitkä havainnot ovat niin keskeisiä, että ne pitää saada mukaan analyysiin, ja mitkä

havainnot puolestaan voisi kylmästi jättää pois. Olen karsinut analyysiluvusta monia mielenkiintoisia esimerkkejä ja yksityiskohtia pitääkseni analyysin riittävän ytimekkäänä. Toivon kuitenkin, että olen pystynyt nostamaan esiin ne kaikista tärkeimmät ja teoriani kannalta mielenkiintoisimmat huomiot niin, että lukija saa kattavan kuvan aineistosta ja sen merkityksistä. Lopputulemana voin aineiston osalta todeta, että aineistoksi olisi riittänyt hyvin yksi elokuva.

Taustateorian kanssa taas intouduin tutkimuksen edetessä ja se laajeni monenlaisiin suuntiin, joita en alun perin ollut tullut ajatelleeksikaan. Taustateoriaankin olisi siis hyvin riittänyt esimerkiksi 2-3 teoreetikkoa/näkökulmaa ja myös tutkimuskysymyksen olisi voinut rajata sukupuolen sisällä spesifimmin johonkin alateemaan, kuten sankaruuteen, toimijuuteen tai seksuaalisuuteen. Nämä rajaamiseen liittyvät haasteet liittyvät paljolti tutkimukseni melko uraauurtaavaan luonteeseen etnologian ja antropologian opinnäytekentällä Suomessa: minulla ei tutkimuksen alkuvaiheessa ollut mallina yhtään samantyyppisestä aineistosta tehtyä alamme pro gradua, jolloin minun oli vaikeaa arvioida (muiden kokemuksiin pohjautuen) sopivaa tutkimusaineiston ja kysymyksenasettelun laajuutta. Koen viisastuneeni rajaamisen suhteen paljon tutkimukseni aikana, joten maisterintutkielman kirjoittaminen on ehdottomasti ollut hyvä oppimiskokemus.

Kun aloitin tekemään tätä tutkimusta, en alkuun löytänyt yhtään samankaltaista Indiana Jones -tutkimusta, joten ajattelin kentän olevan hyvinkin raivaamaton. Sittemmin, ollessani jo melko pitkällä tutkimuksessani, aloin löytää aiheesta aiemmin tehtyjä tutkimuksia, joissa (kiinnostavaa kyllä) sattui olemaan melko samankaltaisia taustateorioita ja osin myös havaintoja. Olen siis jossain määrin tutkinut jo muidenkin tarkastelemaa aihetta, jolloin kaikki havaintoni eivät tietenkään ole uusia. Osa tuloksistani kuitenkin poikkeaa (merkittävästikin) aiemmin tehtyjen tutkimusten tuloksista, joten tässä mielessä olen tehnyt uusia löytöjä. Näen kuitenkin, että myös samankaltaiset tulokset ovat merkittäviä, sillä ne antavat validiteettia aiemmille tutkimuksille ja osoittavat, että subjektiivisessa tekstuaalisessa analyysissä on mahdollista päätyä samanlaiseen lopputulemaan hyvinkin erilaista tutkimuksellisista lähtökohdista ja taustoista (aiemmissa Indiana Jones -tutkimuksissa korostuu erityisesti psykoanalyttinen näkökulma) käsin. Tutkielmani on joka tapauksessa melko uniikki *täysin* sukupuolitematiikkaan keskittyvänä Indiana Jones -tutkimuksena, jonka verrokkiaineistona ovat James Bond -filmit. Jos kuitenkin mietin tältä kantilta, mitä jatkossa tekisin toisin aihetta ja näkökulmia tutkimukseen valitessani, kaivaisin vielä tarkemmin esiin kaikki aiemmat tutkimukset voidakseni keksiä jonkin aivan uuden lähestymistavan, joka vielä enemmän voisi tuottaa uutta tietoa jo olemassa olevan tiedon vahvistamisen tai kumoamisen sijaan.

Tutkimukseni rajoitukset ja varaukset liittyvät ennen kaikkea subjektiiviseen tekstuaaliseen lähestymistapaani, joka rajaa pois sellaisen tiedon, jota etnografinen yleisötutkimus voisi tuottaa. Tutkimukseni tarjoaakin hyvän lähtökohdan ja haasteen jatkotutkimukselle, jossa etnografisella yleisötutkimuksella tarkasteltaisiin, tekeekö tutkimusyleisö aineistosta samanlaisia tulkintoja kuin mitä itse olen tehnyt. Aineistoani ja siitä tekemiäni havaintoja voisi olla myös kiinnostavaa peilata samantyyppisiin seikkailu- ja toimintaelokuviin, jotka rakentuvat sankarillisen monomyytin ympärille, kuten *Taru Sormusten Herrasta* -trilogiaan, *Harry Pottereihin* tai *Star Wars* -sarjaan, muutamia mainitakseni. Kyseisenlaisessa tutkimuksessa voitaisiin testata, nouseeko vertailuaineistosta esiin samankaltaisia tulkintoja, ja ovatko Eltosen (2009) esittämät hahmokatgoriat tyypillisiä muissakin aineistoissa.

Tutkimukseni tuloksia ei voi yleistää koskemaan laajemmin muiden elokuvien sukupuolirepresentaatioita, koska elokuvien tekstuaalinen analyysi on hyvin subjektiivista ja aineistokohtaista. En ole pyrkinytkään luomaan mitään kaikenkattavaa sukupuolirepresentaatioiden teoriaa, vaan nimenomaan luomaan mahdollisimman perusteellisen syväluennan omasta aineistostani. Käytännössä toivoisin tutkimustulosteni herättävän ihmisiä suhtautumaan kriittisesti elokuvien sukupuolirepresentaatioihin. Toivottavasti tutkimukseni luo pohjaa myös uudentilaisille, entistä monipuolisemmille ja rohkeammille representaatioille. Tutkielmani merkittävyys liittyykin ennen kaikkea siis kriittisen feministisen tutkimuksen kykyyn ravistella sukupuolta koskevia toksisia kulttuurisia diskursseja.

LÄHTEET

Tutkimusaineisto

- Indiana Jones ja kadonneen aarteen metsästäjät (Indiana Jones and the Raiders of the Lost Ark) 1981. Tuottajat: Howard G. Kazanjian, George Lucas, Frank Marshall ja Robert Watts. Ohjaaja: Steven Spielberg. Kuvaus: Douglas Slocombe. Käsikirjoitus: Lawrence Kasdan. Leikkaus: Michael Kahn. Lavastus: Norman Reynolds. Musiikki: John Williams. Näyttelijät pääosissa: Harrison Ford (Indiana Jones), Karen Allen (Marion Ravenwood), Paul Freeman (Dr. René Belloq), Ronald Lacey (Major Arnold Toht), John Rhys-Davies (Sallah), Denholm Elliot (Dr. Marcus Brody).
- Indiana Jones ja tuomion temppeli (Indiana Jones and the Temple of Doom) 1984. Tuottajat: Kathleen Kennedy, George Lucas, Frank Marshall ja Robert Watts. Ohjaaja: Steven Spielberg. Kuvaus: Douglas Slocombe. Käsikirjoitus: Willard Huyck ja Gloria Katz. Leikkaus: Michael Kahn. Lavastus: Elliot Scott. Musiikki: John Williams. Näyttelijät pääosissa: Harrison Ford (Indiana Jones), Kate Capshaw (Willie Scott), Jonathan Ke Quan (Short Round), Amrish Puri (Mola Ram), Roshan Seth (Chattar Lal) ja Philip Stone (Captain Blumburtt).
- Indiana Jones ja viimeinen ristiretki (Indiana Jones and the Last Crusade) 1989. Tuottajat: Arthur F. Repola, George Lucas, Frank Marshall ja Robert Watts. Ohjaaja: Steven Spielberg. Kuvaus: Douglas Slocombe. Käsikirjoitus: Jeffrey Boam. Leikkaus: Michael Kahn. Lavastus: Elliot Scott. Musiikki: John Williams. Näyttelijät pääosissa: Harrison Ford (Indiana Jones), Sean Connery (Professor Henry Jones), Denholm Elliott (Marcus Brody), Alison Doody (Elsa), John Rhys-Davies (Sallah), Julian Glover (Walter Donovan), River Phoenix (Young Indy), Michael Byrne (Vogel), Kevork Malikyan (Kazim), Robert Eddison (Grail Knight) ja Richard Young (Fedora).
- Indiana Jones ja kristallikallon valtakunta (Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull) 2008. Tuottajat: Arthur F. Repola, George Lucas, Frank Marshall ja Robert Watts. Ohjaaja: Steven Spielberg. Kuvaus: Douglas Slocombe. Käsikirjoitus: David Koepp. Leikkaus: Michael Kahn. Lavastus: Elliot Scott. Musiikki: John Williams. Näyttelijät pääosissa: Harrison Ford (Indiana Jones), Cate Blanchett (Irina Spalko), Karen Allen (Marion Ravenwood), Shia LaBeouf (Mutt Williams), Ray Winstone ("Mac" George Michale), John Hurt (Professor Oxley), Jim Broadbent (Dean Charles Stanforth) ja Igor Jijikine (Dovchenko).

Elokuvat

- Miss Representation -dokumenttielokuva 2011. Tuottajat: Vicki Abeles, Taylor Allbright, Jacoba Atlas, Debbie Brubaker, Susie Thompkins Buell, Julie Costanzo, Claire Dietrich, Geralyn White Dreyfous, Renée Gasch, Sarah E. Johnson, Barbara Lee, Alana Leigh, Joslyn Rose Lyons, Sharon Nichols, Jamel Perkins, Amy Rao, Kara Ross, Regina Kulik Scully, Jennifer Siebel Newsom, Roselyn C. Swig, Kyra Thompson & Diane B. Wilsey. Ohjaajat: Jennifer Siebel Newsom & Kimberlee Acquaro. Kuvaukset: John Behrens, Norman Bonney, Svetlana Cvetko, Nathan Levine-Heaney, Nicole Hirsch Whitaker & Benjamin Wolff. Käsikirjoitus: Jacoba Atlas, Jessica Congdon, Claire Dietrich, Jenny Raskin & Jennifer Siebel Newsom. Leikkaus: Jessica Congdon. Lavastus: Scott Harris & Ed Rudolph. Musiikki: Eric Holland. Näyttelijät pääosissa (mm.): Condoleezza Rice, Lisa Ling, Nancy Pelosi, Katie Couric, Rachel Maddow, Rosario Dawson, Jean Kilbourne & Gloria Steinem.

Uutiset, kolumnit ja arvostelut

Angeria, Kari 2016. Valkoisen miehen elokuvat. – *Keskisuomalainen* 5.5.2016. <<http://www.ksml.fi/mielipide/kolumni/Valkoisen-miehen-elokuvat/765734>> [luettu 29.3.2017].

Edelman, Marian Wright 2015. It's Hard to Be What You Can't See. *CDF (Children's Defence Fund) Child Watch Column* 21.8.2015.

<<http://www.childrensdefense.org/newsroom/child-watch-columns/child-watch-documents/ItsHardtoBeWhatYouCantSee.html?referrer=https://www.google.fi/>> [luettu 12.6.2017].

Corliss, Richard 1989. Show Business: What's Old is Gold: A Triumph for Indy 3. – *Time* 133 (22), 82–84.

Klawans, Stuart 1989. Review of *Indiana Jones and the Last Crusade*. – *The Nation* 19.6.1989, 862.

Leayman, Charles 1989. Review of *Indiana Jones and the Last Crusade*. – *Cinefantastique* 19 (4), 98–99, 118.

The Walt Disney Company News 2016. Spielberg and Ford Reunite as Indiana Jones Returns to Theaters July 19, 2019. Uutinen on julkaistu verkkosivustolla 15.3.2016. <<https://thewaltdisneycompany.com/spielberg-and-ford-reunite-as-indiana-jones-returns-to-theaters-july-19-2019/>> [luettu 4.12.2016].

White, Armond 1989. Keeping Up with the Joneses. *Film Comment* 25 (4), 9–11.

Kirjallisuus

Anderson, Benedict 2007 [1983]. *Kuvitellut yhteisöt – Nationalismin alkuperän ja leviämisen tarkastelua*. Sivilisaatiohistoria-sarja. Tampere: Vastapaino.

Anttonen, Veikko & Anna Maria Viljanen 2000. Mary Douglas ja ajattelun yhteisöllisyys. Esipuhe teoksessa Mary Douglas, *Puhtaus ja vaara – Ritualistisen rajanvedon analyysi*, 7–25. Tampere: Vastapaino.

Appadurai, Arjun 2004. The Capacity to Aspire: Culture and the Terms of Recognition. Teoksessa Vijayendra Rao & Michael Walton (toim.), *Culture and Public Action – A Cross-Disciplinary Dialogue on Development Policy*, 59–84. Washington DC: World Bank Publications.

Ardener, Shirley 1978. Introduction: the nature of women in society. Teoksessa Shirley Ardener (toim.), *Defining Females: The Nature of Women in Society*, 9–48. Lontoo: Croom Helm.

Aronstein, Susan 1995. "Not Exactly a Knight": Arthurian Narrative and Recuperative Politics in the "Indiana Jones" Trilogy. – *Cinema Journal* 34 (4), 3–30. Austin: University of Texas Press.

Aubrey, Jennifer Stevens 2006. Effects of Sexually Objectifying Media on Self-Objectification and Body Surveillance in Undergraduates: Results of a 2-year Panel Study. – *Journal of Communication* 56, 366–386.

Bachofen, Johan 1861. *Das Mutterrecht*. Basel: Schwabe.

Bateson, Gregory 1980. An Analysis of the Nazi Film "Hitlerjunge Quex". – *Studies in Visual Communication* 6(3), 20–55.

Bateson, Gregory & Margaret Mead 1942. *Balinese Character. A Photographic Analysis*. New York: New York Academy of Sciences.

Bennett, Tony & Janet Woollacott 1987. *Bond and Beyond. The Political Career of a Popular Hero*. Lontoo: MacMillan Education.

Biber, Katherine 1995. The Emperor's New Clones: Indiana Jones and Masculinity in Reagan's America. – *Australasian Journal of American Studies* 14 (2), 67–86.

Bintliff, John 1993. Why Indiana Jones is Smarter Than the Post-Processualists. – *Norwegian Archeology Review* 26 (2), 91–100.

Bowie, Fiona 2006. *The Anthropology of Religion – An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing.

Butler, Judith 2006. *Hankala sukupuoli – feminismi ja identiteetin kumous*. Helsinki: Gaudeamus.

Brod, Harry 1994. Some thoughts on some histories of some masculinities: Jews and other others. Teoksessa Harry Brod & Michael Kaufman (toim.), *Theorizing masculinities*, 82–96. Thousand Oaks: Sage.

- Campbell, Joseph 1966 [1949]. *The Hero with a Thousand Faces*. Cleveland: The World Publishing Company.
- Carsten, Janet 2004. *After Kinship*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Carter, Cynthia & Linda Steiner 2004. Mapping the Contested Terrain of Media and Gender Research. Teoksessa Cynthia Carter & Linda Steiner (toim.), *Critical Readings: Media and Gender*, 11–35. Maidenhead: Open University Press.
- Chion, Michel 1994. *Audio-vision. Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.
- Chion, Michel 2009. *Film, a Sound Art*. New York: Columbia University Press.
- Coman, Mihai & Eric W. Rothenbuhler 2005. The Promise of Media Anthropology. Teoksessa Eric W. Rothenbuhler & Mihai Coman (toim.), *Media Anthropology*, 1–11. Thousand Oaks: Sage.
- Connell, R.W. & James Messerschmidt 2005. Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. – *Gender & Society* 19 (6), 829–859.
- Cranny-Francis, Anne, Wendy Waring, Pam Stavropoulos & Joan Kirby 2003. *Gender Studies. Terms and Debates*. Basingstoke & New York: Palgrave Macmillan.
- Crawford, Peter 2010. Sounds of Silence: The Aural in Anthropology and Ethnographic Film. Teoksessa Gunnar Iversen & Jan Ketil Simonsen (toim.), *Beyond the Visual. Sound and Image in Ethnographic and Documentary Film*, 22–49. Højbjerg: Intervention Press.
- Douglas, Mary 1996. Children consumed and child cannibals: Robertson Smith's attack on the science of mythology. Teoksessa Laurie L. Patton & Wendy Doniger (toim.), *Myth and Method*, 29–51. Charlottesville ja Lontoo: The University Press of Virginia.
- Douglas, Mary 2000 [1966]. *Puhtaus ja vaara – Ritualistisen rahanvedon analyysi*. Tampere: Vastapaino.
- Drummond, Lee 1995. *American Dreamtime: A Cultural Analysis of Popular Movies, and Their Implications for a Science of Humanity*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Dyer, Richard 2000. Male sexuality in the media. Teoksessa *The Matter of Images. Essays on representation*, 89–99. Lontoo & New York: Routledge.
- Eltonen, Tuuli 2009. *007 ja tähtäimessä sukupuoli*. Helsinki: Multikustannus.
- Fairclough, Norman 1997. *Miten media puhuu*. Virpi Blom & Kaarina Hazard (suom.). Tampere: Vastapaino.
- Fingerroos, Outi 2003. Refleksiivinen paikantaminen kulttuurien tutkimuksessa. – *Elore* 10 (2). <http://www.elore.fi/arkisto/2_03/fin203c.html> [luettu 24.3.2014.]
- Foucault, Michel & Colin Gordon (toim.) 1980. *Power/Knowledge – Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*. Brighton: Harvester Press.

- Foucault, Michel & James D. Faubion (toim.) 2000. *Essential Works of Foucault 1954–1984, Volume 2: Aesthetics, Method, and Epistemology*. Lontoo: Penguin.
- Foucault, Michel 2005 [1969]. *Tiedon arkeologia*. Tampere: Vastapaino.
- Fredrickson, Barbara L. & Tomi-Ann Roberts 1997. Objectification Theory: Toward Understanding Women's Lived Experiences and Mental Health Risks. – *Psychology of Women Quarterly* 21, 173–206.
- Gledhill, Christine 1999. Pleasurable Negotiations. Teoksessa Sue Thornham (toim.), *Feminist Film Theory. A Reader*, 166–179. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Gordon, Andrew 2008. *Empire of Dreams: The Science Fiction and Fantasy Films of Steven Spielberg*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Gray, Frances 1994. *Women and Laughter*. Houndsmill, Basingstoke, Hampshire, Lontoo: The MacMillan Press.
- Hall, Stuart (toim.), Peter Hamilton, Henrietta Lidchi, Sean Nixon & Christine Gledhill 1997. *Representation – Cultural Representation and Signifying Practices*. Lontoo: SAGE Publications.
- Hall, Stuart 2006. The West and the Rest: Discourse and Power. Teoksessa Maaka, Roger G. A. & Chris Andersen (toim.), *The Indigenous Experience – Global Perspectives*, 184–227. Toronto: Canadian Scholar's Press.
- Hastrup, Kirsten 1978. The semantics of biology: virginity. Teoksessa Shirley Ardener (toim.), *Defining Females: The Nature of Women in Society*, 49–65. Lontoo: Croom Helm, yhteistyössä Oxfordin yliopiston naistutkimuksen komitean kanssa.
- Helsti, Hilikka 2006. *Naistutkimus ja kansatieteen lähteet*-luento (4.12.2006). Genderluentaa-luentosarja. Helsingin yliopisto, kansatieteen oppiaine.
- Hernández-Pérez, Manuel & José Gabriel Ferreras Rodríguez 2014. Serial Narrative, Intertextuality, and the Role of Audiences in the Creation of a Franchise: An Analysis of the *Indiana Jones* Saga from a Cross-Media Perspective. *Mass Communication and Society* 17, 26–53.
- Hertz, Robert 2013 [1909]. The pre-eminence of the right hand: A study in religious polarity. – *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 3 (2), 335–357.
- Hietala, Veijo 1996. Indiana, Jeesus ja Mooses – Indiana Jones uskonnon arkeologina. Teoksessa *The end: esseitä elävän kuvan elämästä ja kuolemasta*, 116–133. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu.
- Hosiaislouma, Yrjö 2003. *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.
- Hytönen, Kirsi-Maria 2014. *"Ei elämäni lomaa mahtunut" – naisten muistelukerrontaa palkkatyöstä talvi- ja jatkosotien ja jälleenrakennuksen aikana*. Jyväskylän yliopisto. Historian ja etnologian laitos. Väitöskirja. Joensuu: Suomen kansantietouden tutkijain seura.

Häkkinen, Liisa 2017. Visuaalisen kulttuurin tutkimus yhteiskuntatieteissä. Teoksessa Jari Kupiainen & Liisa Häkkinen (toim.), *Kuvatut kulttuurit – johdatus visuaaliseen antropologiaan*, 85–99. SKS:n tietolipas 253. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Internet Movie Database-verkkosivusto (IMDB). Julkaisuajankohdat eivät tiedossa.

- *Indiana Jones and the Raiders of the Lost Ark*.

<http://www.imdb.com/title/tt0082971/?ref_=fn_ft_tt_1> [luettu 04.12.2016].

- *Indiana Jones and the Temple Of Doom*.

<http://www.imdb.com/title/tt0087469/?ref_=tt_rec_tt> [luettu 04.12.2016].

- *Indiana Jones and the Last Crusade*.

<http://www.imdb.com/title/tt0097576/?ref_=tt_rec_tt> [luettu 04.12.2016].

- *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*.

<http://www.imdb.com/title/tt0367882/?ref_=tt_rec_tt> [luettu 04.12.2016].

Isien työt – Kansatieteellinen Filmi Oy:n lyhytelokuvia vuosilta 1936–1939. Julkaisuajankohta ei tiedossa. <<http://www.kansatieteellisetfilmit.fi/isientyot.htm>> [luettu 07.04.2017].

Jørgensen, Marianne & Louise Phillips 2002. *Discourse Analysis as Theory and Method*. Lontoo: SAGE Publications.

Jyväskylän yliopisto 2019. Historian ja etnologian laitos: Jukka Jouhki. <<https://www.jyu.fi/hytk/fi/laitokset/hela/helan-henkilokunta/jouhki-jukka>> [luettu 15.04.2019.]

Jyväskylän yliopiston Koppa 2015. *Tieteenfilosofiset suuntauokset: strukturalismi*. <<https://koppa.jyu.fi/avoimet/hum/menetelmapolkuja/menetelmapolku/tieteenfilosofiset-suuntauokset/strukturalismi>> [luettu 14.04.2017.]

Kangaspunta, Seppo. Julkaisuajankohta ei tiedossa. *Diskurssi ja diskurssianalyysi*. <http://oppimateriaalit.internetix.fi/fi/avoimet/Oviestinta/tiedotusoppi/p2_media-analyysi/1_johdatus/5_diskurssi> [luettu 26.03.2014.]

Koskinen-Koivisto, Eerika 2013. *A Greasy-Skinned Worker – Gender, Class and Work in the 20th Century Life Story of a Female Labourer*. Jyväskylän yliopisto. Historian ja etnologian laitos. Väitöskirja.

Krasniewicz, Louise 2006. "Round up the Usual Suspects": Anthropology Goes to the Movies. – *Expedition* 48 (1), 8–14.

Kupiainen, Jari 2017. Visuaalinen antropologia 2010-luvulla. Teoksessa Jari Kupiainen & Liisa Häkkinen (toim.), *Kuvatut kulttuurit – johdatus visuaaliseen antropologiaan*, 17–39. SKS:n tietolipas 253. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Kupiainen, Jari & Liisa Häkkinen 2017. Kuvatut kulttuurit tieteen ja taiteen kentillä. Teoksessa Jari Kupiainen & Liisa Häkkinen (toim.), *Kuvatut kulttuurit – johdatus visuaaliseen antropologiaan*, 7–14. SKS:n tietolipas 253. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Kuula, Arja 2011. *Tutkimusetiikka: aineistojen hankinta, käyttö ja säilytys*. Tampere: Vastapaino.

Lehtonen, Mikko 1996. *Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia*. Tampere: Vastapaino.

Lévi-Strauss, Claude 1955. The Structural Study of Myth. – *The Journal of American Folklore* 68 (270), Myth: A Symposium, 428–444. <<http://www.jstor.org/stable/536768>> [luettu 17.07.2018.]

Lévi-Strauss, Claude 1977. *Structural Anthropology 1*. Lontoo: Penguin.

Lévi-Strauss, Claude 1979. *Myth and Meaning*. New York: Schocken Books.

Lévi-Strauss, Claude 1986. *The Raw and the Cooked: Introduction to a Science of Mythology: 1*. Harmondsworth: Penguin Books.

Lincoln, Bruce 1981. *Emerging from the Chrysalis: Studies in Rituals of Women's Initiation*. Cambridge & Lontoo: Harvard University Press.

Lucas Film Limited-verkkosivusto. Julkaisujankohdat eivät ole tiedossa.

- *Indiana Jones*. <<http://lucasfilm.com/indiana-jones>> [luettu 04.12.2016].
- *Indiana Jones and the Raiders of the Lost Ark*. <<http://lucasfilm.com/indiana-jones-and-the-raiders-of-the-lost-ark>> [luettu 04.12.2016].
- *Indiana Jones and the Temple Of Doom*. <<http://lucasfilm.com/indiana-jones-and-the-temple-of-doom>> [luettu 04.12.2016].
- *Indiana Jones and the Last Crusade*. <<http://lucasfilm.com/indiana-jones-and-the-last-crusade>> [luettu 04.12.2016].
- *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*. <<http://lucasfilm.com/indiana-jones-and-the-kingdom-of-the-crystal-skull>> [luettu 04.12.2016].

Malinowski, Bronislaw 1972 [1922]. *Argonauts of the Western Pacific. An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*. Lontoo: Routledge & Kegan Paul.

Martinsson, Lena 1996. Komplexitet och likhet – Det mångtydiga talet om kön. Teoksessa Britta Lundgren, Inger Lövkrona & Lena Martinsson, *Åtskilja och förena – Etnologisk forskning om betydelser av kön*, 183–228. Tukholma: Carlssons.

Mauss, Marcel 1979 [1935]. Body techniques. Teoksessa *Sociology and Psychology. Essays by Marcel Mauss*. Lontoo ja Boston: Routledge ja Kegan Paul, 95–123.

Milestone, Katie & Anneke Meyer 2012. *Gender & Popular Culture*. Cambridge: Polity Press.

Mirzoeff, Nicholas 2000. *An Introduction to Visual Culture*. Lontoo: Routledge.

Morgan, Lewis Henry 1877. *Ancient Society: Researches in the Lines of Human Progress from Savagery through Barbarism to Civilization*. New York: Holt.

Mulvey, Laura 1999 [1975]. Visual Pleasure and Narrative Cinema. Teoksessa Leo Braudy & Marshall Cohen (toim.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford UP, 833–844.

- Okely, Judith 1978. Privileged, schooled and finished: boarding education for girls. Teoksessa Shirley Ardener (toim.), *Defining Females: The Nature of Women in Society*, 109–139. Lontoo: Croom Helm, yhteistyössä Oxfordin yliopiston naistutkimuksen komitean kanssa.
- Olsson, Pia & Terhi Willman 2007. Sukupuoli ja etnologia. Teoksessa Pia Olsson & Terhi Willman (toim.), *Sukupuolen kohtaaminen etnologiassa*, 7–10. Ethnos-toimite 13. Helsinki: Ethnos ry.
- Pearson, Carol 1999 [1986]. *The Hero Within: Six Archetypes We Live By*. San Francisco: HarperSanFrancisco.
- Pietikäinen, Sari & Anne Mäntynen 2009. *Kurssi kohti diskurssia*. Tampere: Vastapaino.
- Pyburn, Anne 2008. Public Archaeology, Indiana Jones, and Honesty. – *Archaeologies: Journal of the World Archaeological Congress* 4 (2), 201–204.
- Ramazanoğlu, Caroline & Janet Holland 2002. *Feminist Methodology: Challenges and Choices*. Lontoo: SAGE Publications.
- Roberts, Tomi-Ann & Jennifer Gettman 2004. Mere Exposure: Gender Differences in the Negative Effects of Priming a State of Self-Objectification. *Sex Roles* 51 (1), 17–27.
- Rossi, Leena-Maija 2003. *Heterotehdas – televisiomainonta sukupuolituotantona*. Helsinki: Gaudeamus.
- Rossi, Leena-Maija 2007. Lasten leikkiä vai kovaa työtä? Sukupuoli tutkimuksen näkökulmana. Teoksessa Pia Olsson & Terhi Willman (toim.), *Sukupuolen kohtaaminen etnologiassa*, 13–25. Ethnos-toimite 13. Helsinki: Ethnos ry.
- Saarikoski, Helena 2005. Tyttöjen leikit Spice Girls-kertomuksen inspiroimina. Teoksessa Helena Saarikoski (toim.), *Leikkikentiltä. Lastenperinteen tutkimuksia 2000-luvulta*, 178–201. Tietolipas-sarjan julkaisu 208. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Schneider, David 1980 [1968]. *American Kinship: A Cultural Account*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Smith, Stacy L., Marc Choueiti & Katherine Pieper 2016. *Inclusion or Invisibility? Comprehensive Annenberg Report on Diversity in Entertainment*. USC's Annenberg School for Communication and Journalism: Media, Diversity, & Social Change Initiative (MDSC). <<http://annenberg.usc.edu/pages/~media/MDSCI/CARDReport%20FINAL%2022216.ashx>> [luettu 11.04.2017].
- Spitulnik, Debra 1993. Anthropology and Mass Media. *Annual Review of Anthropology* 22 (1), 293–315.
- Stoller, Robert 1968. *Sex and Gender: The Development of Masculinity and Femininity*. Lontoo: Karnac Books.
- Sumiala, Johanna 2010. *Median rituaalit – johdatus media-antropologiaan*. Tampere: Vastapaino.

- Suoninen, Eero 1999. Näkökulma sosiaalisen todellisuuden rakentumiseen. Teoksessa Arja Jokinen, Kirsi Juhila & Eero Suoninen (toim.), *Diskurssianalyysi liikkeessä*, 17–36. Tampere: Vastapaino.
- Sutton, David & Peter Wogan 2009. *Hollywood Blockbusters: The Anthropology of Popular Movies*. Oxford & New York: Routledge.
- Taira, Teemu 2004. Kartanpiirtäjän kulkuneuvo – kirjoituskilpakeruun lukumahdollisuuksista. Teoksessa Tuulikki Kurki (toim.), *Kansanrunousarkisto, lukijat ja tulkinnat*, 40–64. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1002. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Taira, Teemu 2014. *Väärin uskottu? Ateismin uusi näkyvyys*. Turku: Eetos.
- Tasker, Yvonne 1993. *Spectacular Bodies: Gender, Genre, and the Action Cinema*. London & New York: Routledge.
- Tenhunen, Sirpa 2016. *Laadullisten aineistojen analyysi*. ETNS104 Etnologian maisteriseminaarikurssin luentodiat. Jyväskylän yliopisto, etnologian oppiaine. <<https://moodle.jyu.fi/course/view.php?id=693>> [luettu 04.12.2016].
- Tomasulo, Frank 1982. Mr. Jones Goes to Washington: Myth and Religion in *Raiders of the Lost Ark*. – *Quarterly Review of Film Studies* 7(4), 331–340.
- Traube, Elizabeth 1992. *Dreaming Identities: Class, Gender and Generation in 1980s Hollywood Movies*. Boulder: Westview Press.
- Turner, Victor 2007 [1969]. *Rituaali: rakenne ja communitas*. Helsinki: Summa.
- Turunen, Arja 2011. "Hame, housut, hamehousut! Vai mikä on tulevaisuutemme?" – Naisten päällyshousujen käyttöä koskevat pukeutumisohteet ja niissä rakentuvat naiseuden ihanteet suomalaisissa naistenlehdissä 1889–1945. Jyväskylän yliopisto. Historian ja etnologian laitos. Väitöskirja. Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistys.
- van Gennep, Arnold 1960 [1908]. *The Rites of Passage*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Van Maanen, John 1988. *Tales of the Field: On Writing Ethnography*. Chicago: University of Chicago Press.
- Väliverronen, Esa 1998. Mediatekstistä tulkintaan. Teoksessa Anu Kantola, Inka Moring & Esa Väliverronen (toim.), *Media-analyysi – tekstistä tulkintaan*, 13–39. Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskuksen oppimateriaaleja 78. Helsinki: Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.
- Weakland, John 1966a. Chinese Political and Cultural Themes: A Study of Chinese Communist Films. *Studies in Deterrence* #14. China Lake: U.S. Naval Ordnance Test Station.
- Weakland, John 1966b. Themes in Chinese Communist Films. *American Anthropologist* 68(2), 477–484.
- Weedon, Chris 1999. *Feminism, Theory and the Politics of Difference*. Oxford & Malden: Blackwell.

Wolfenstein, Martha 2000 [1953]. Movie Analysis in the Study of Culture. Teoksessa Margaret Mead & Rhoda Metraux (toim.), *The Study of Culture at a Distance*, 293–308. New York: Berghahn.

Wolfenstein, Martha & Nathan Leites 1950. *Movies*. Glencoe: Free Press.

Worth, Sol, John Adair & Richard Chalfen 1997 [1972]. *Through Navajo Eyes*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Zinkhan, George & Jenna Drenten 2008. Adventure, Courage, and Perseverance: A Review of Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull. *PsycCRITIQUES* 53 (42), Article 9.

LIITTEET

LIITE 1: INDIANA JONES JA KADONNEEN AARTEEN METSÄSTÄJÄT

Alkujakso: Etelä-Amerikka

Ensimmäinen Indiana Jones -elokuva alkaa Etelä-Amerikassa vuonna 1936. Edessä siintää vuori ja taustalla kuuluu pahaenteisen musiikin lisäksi viidakon ääniä. Kuvaan astuu Indy, josta katsoja näkee silhuettimaisen selän vuorta vasten. Indyn perässä tulee miehistä koostuva seurue, joista kaksi Sapito (Aldred Molina) ja Barranca (Vic Tablian, joka esittää elokuvassa myös nimetöntä silmälappumiestä) kääntyvät katsomaan kameran suuntaan, jolloin heidän kasvonsa näkyvät.

Seuraavaksi kuvataan seurueen kulkua eri kuvakulmista viidakkomaisemassa. Mukana on edellä mainittujen hahmojen lisäksi paikallisen alkuperäiskansan ihmisiä aaseineen ilmeisesti oppaina ja kantajina. Yksi heistä löytää viidakon kasvillisuuden seasta suuren patsaan, jonka nähtyään tämä (ja ilmeisesti muut, joita ei kuitenkaan näytetä) juoksee huutaen kauhuissaan pois. Indy menee tarkastelemaan patsasta lähempää ja jatkaa matkaa. Hänen perässään tulevat toisiaan vilkuilevat Sapito ja Barranca. Seurueessa ei ole enää muita.

Seuraavaksi Indy löytää puun, jossa on kiinni myrkkynuoli. Hän tarkastelee sitä rauhallisesti hetken ja jatkaa matkaa. Sapito ja Barranca juoksevat nuolen luokse. Sapito toteaa myrkyin olevan kolme päivää vanhaa, ja että asialla ovat heitä seuraavat hovitot (paikallinen heimo). Barranca vastaa, että jos hovitot tietäisivät heistä, he olisivat jo kuolleita.

He pysähtyvät veden äärelle katsomaan repaleista karttaa, jonka Sapito antaa Indylle. Indyn tarkastellessa karttaa kaivaa Barranca esiin revolverin aikoen ampua selin olevan Indyn. Indy kuitenkin aavistaa tämän ja kääntyy iskemään ruuskallaan aseensa Barrancan kädestä. Kättään pitelevä mies juoksee karkuun. Tässä kohtaa katsoja näkee ensi kerran Indyn kasvot. Hänen ilmeensä ei hievahtakaan ja taas hän jatkaa matkaa, nyt mukanaan enää vain suu ammollaan Indyä katsova Sapito.

Indy ja Sapito saapuvat luolan suulle. Indy sanoo erittäin hyvän kilpailijansa Forrestalin matkan päättyneen sinne, mistä katsoja voi jo päätellä, että luolan sisällä on jotain hyvin vaarallista. Sapito sanoo hädissään, ettei kukaan ole palannut luolasta elävänä. He menevät kuitenkin sisään. Luola on täynnä ansoja, joista ensimmäinen on valtavien hämähäkkien lauma, joka on ilmaantunut Indyn ja Sapiton takinselkämyksiin. Indy pyyhkäisee hämähäkit ruuskallaan rauhallisesti pois, jopa hieman tylsistyneen oloisena, mistä katsoja saa viitteitä tämän olevan Indylle melko arkipäiväistä.

Seuraavaksi he kohtaavat valonsädeansan. Indy käskyy Sapitoa pysymään poissa valosta. Sitten hän laukaisee ansan laittamalla kätensä valoon, jolloin seinästä syöksyy rivi piikkejä, joihin on seivästynyt Forrestalin ruumis. Sapito huutaa kauhuissaan, kun taas Indy on tapansa mukaan kylmän rauhallinen.

Seuraava este on rotko, jonka yli he menevät Indyn ruuskalla: Indy sulavasti ja Sapito juuri ja juuri selvittelevät. Viimein he saapuvat perimmäiseen saliin etsimänsä kultaisen apinapatsaan luokse. Sapito intoutuu ja sanoo, ettei salissa ole mitään pelättävää. Indy pysäyttää tämän ja sanoo, että sehän se juuri pelottaakin. He huomaavat lattialaattojen keskustojen olevan ansoja. Indy lähtee etenemään yksin ja päästyään apinan luokse vaihtaa sen sujuvasti samanpainoiseen pussukkaan, jossa on hiekkaa. Indy luulee vaihdon onnistuneen ja on kääntymässä lähteäkseen, kun hirveä jyrinä säestää

luolan alkavaa romahdusta. Indy lähtee juoksemaan laattojen yli myrkkynuolisateessa, jonka hän onnistuu väistelemään.

Sapito hyppää rotkon yli Indyn ruoskalla. Indy huutaa häntä heittämään ruoskan, mutta Sapito vaatii patsasta. Indy heittää patsaan, mutta Sapito jättää ruoskan toiselle puolelle jatkaen matkaansa. Indy hyppää rotkon yli ja saa kiinni juuresta. Edessä oleva ovi alkaa sulkeutua, mutta Indy kiipeää juuri ajoissa ylös reunalta ja vilahtaa oven ali ensimmäistä kertaa tuskainen ilme kasvoillaan. Hän löytää Sapiton seivästyneenä Forrestalin luota ja ottaa tältä apinan. Seuraavaksi valtava kivipallo alkaa vyöryä Indyn perässä. Indy ehtii juuri ja juuri ulos luolasta yltä päältä hämähäkin seitissä. Ulkona kuitenkin odottavat aseistautuneet hovitot myrkkynuolilla tappamansa Barrancan kanssa sekä Indyn vanha vihollinen, ranskalainen arkeologi Rene Belloq (Paul Freeman), joka vaatii saada patsaan. Indy alkaa kaivaa asetta esiin, mutta päätyy antamaan sen Belloqille, kun hovitot virittelevät aseitaan Indya kohti. Indy antaa ymmärtää, että Belloq on huijannut hovitot puolelleen, eivätkä nämä tiedä tämän todellista luonnetta ja Belloq myöntää tämän. Indy antaa patsaan Belloqille, joka kääntyy esittelemään sitä hovitoille. Sillä aikaa Indy lähtee juoksemaan pakoon ja saa hovitot peräänsä.

Indy lähestyy jokea ja alkaa huutaa siellä odottavalle toverilleen Jockille (Fred Sorenson), että tämän täytyy käynnistää moottorit vesitasostaan. Jock on juuri kalastamassa vesitason päällä, eikä meinaa aluksi haluta ryhtyä toimeen, mutta Indyn jatkaessa huutamista vihaiset hovitot kannoillaan hyppää Jock vihdoin koneen ohjaksiin. Indy hyppää jokeen ja hovitot ampuvat häntä nuolilla rannalta. Indy onnistuu välttämään nuolet ja kiipeää koneeseen samalla, kun se nousee ilmaan. Koneen kyydissä Indy huomaa, että hänen sylissään on suuri käärme. Kun Indy kertoo asiasta Jockille, tämä sanoo, että kyseessä on vain hänen lemmikkikäärmeensä Reggie. Indy on suunniltaan ja karjuu vihaavansa käärmeitä. Jock vastaa rennosti, että älä ole tuollainen mammanpoika. He lentävät auringonlaskuun.

Toinen jakso: Yhdysvallat

Seuraava jakso alkaa yliopistolta, jossa Indy opettaa arkeologiaa. Luokka on suurimmaksi osaksi täynnä naisopiskelijoita, jotka nojailevat käsiinsä haaveilevasti. Yksi heistä on kirjoittanut silmäluomiinsa ”love you” ja vilauttaa niitä Indylle flirttailevasti. Indy hämmentyy ja jää tuijottamaan opiskelijaa, jolloin tämä sulkee silmänsä uudestaan. Indy on hetken aivan hämillään, eikä meinaa saada sanoja suustaan. Sitten soikin kello ja tunti päättyy. Opiskelijat poistuvat Indyn huudellessa heille kotitehtäviä ja vastaanottonsa aikoja. Luokan reunalla tunnin päättymistä on odottanut dekaani Marcus Brody (Denholm Elliot). Indy kertoo Brodyille viimeisimmästä seikkailustaan Etelä-Amerikassa ja että haluaisi yrittää vielä saada patsaan käsiinsä. Brody mainitsee museon ostavan Indyn löytämiä esineitä. Hän kertoo Indylle myös, että tiedustelupalvelu haluaa jutella Indyn kanssa jostain asiasta. Indy epäilee olevansa vaikeuksissa.

Armeijan tiedustelupalvelun tapaamisessa Indya jututtavat eversti Musgrove (Don Fellows) sekä majuri Eaton (William Hootkins). Eaton sanoo kuulleensa Indysta paljon hyvää ja kysyy, tietääkö Indy, missä tämän entinen opettaja professori Abner Ravenwood on. Indy ei ole ollut yhteydessä häneen kymmeneen vuoteen erimielisyyksien takia, mutta epäilee tämän olevan Aasiassa. Musgrove kertoo, että Kairosta Berliiniin on edellisenä päivänä lähetetty viesti. Eaton keskeyttää sanoen, että kahtena viime vuotena saksalaiset ovat etsiskelleet kaikenlaisia uskonnollisia esineitä Hitlerin pakkomielteen takia ja tällä hetkellä he kaivavat jotain Kairon lähellä. Musgrove kertoo natsien viestin, jossa mainitaan myös Ravenwood, ja Indy tulkitsee, että natsit ovat löytäneet Taniksen muinaisen kaupungin, jossa kadonnut, kymmenen käskyä sisältänyt liitonarkki mahdollisesti lepää ”sielujen

kaivossa”. Indy ja Brody kertovat tiedustelupalvelun miehille liitonarkin historiasta. Indy epäilee, että natsit jahtaavat Ravenwoodia saadakseen puuttuvan osan Ran sauvasta, joka tarvitaan arkin löytämiseen. Brody kertoo, että arkilla on mahtavia voimia, jotka tekisivät (natsien) armeijasta voittamattoman.

Seuraava kohta sijoittuu Indyn kotiin. Brody kertoo, että Indy saa lähteä etsimään arkkia. Indy on innoissaan ja sanoo luultavasti tietävänsä, mistä aloittaa etsimään professoria. Hän pohtii, onko ”tyttökin” (Marion Ravenwood) siellä. Brody uskoo sen olevan mahdollista, mutta sanoo ”tytön” olevan Indyn murheista pienin, sillä arkki voi olla hyvin arvaamaton.

Kolmas jakso: Nepali

Indy lähtee Nepaliin lentokoneella, jonka kyydissä nähdään klassisesti sanomalehden takana piilotteleva ”pahis”, Toht (Ronald Lacey). Nepalissa nähdään ensi kertaa Indyn entinen heila, Marion Ravenwood (Karen Allen), professorin tytär. Hän on baarissa ottamassa shottikisaa punakan australialaisen kiipeilijämiehen (Patrick Durkin) kanssa. Heidän ympärillään joukko paikallisia seuraa kisaa intensiivisesti. Hetken he luulevat Marionin hävinneen, ja vedonlyöntirahat alkavat jo vaihtaa omistajaa, kun Marion vielä pystyykin jatkamaan ja yleisö hurraa. Mies kaatuu ja Marion voittaa keräten rahat. Yleisö poistuu Marionin jäädessä yksin.

Indy tulee pubiin ja Marion sanoo arvanneensa tämän tulevan. Indy kertoo tarvitsevänsä Abnerilta erään esineen. Marion suuttuu ja sanoo vihaavansa Indya ja käskää tämän poistua. Indy sanoo, että he voisivat kuitenkin auttaa toisiaan ja kyselee Abnerista. Marion kertoo Abnerin kuolleen ja Indy on pahoillaan. Marion on todella vihainen. Indy pyytelee anteeksi. Marion valehtelee, ettei tiedä, missä Indyn etsimä medaljonki Ran sauvaan on ja Indy koittaa tarjota rahaa siitä, sillä asia on tärkeä. Marion pyytää häntä tulemaan seuraavana päivänä uudestaan. Indy lähtee. Marionilla on medaljonki ketjussa kaulassaan ja jää katselemaan sitä yksin. Hän ripustaa sen pöydälle.

Saksalainen Toht ja paikalliset pahikset tulevat pubiin vaatien medaljonkia. Marion sytyttää tupakan rauhallisesti ja valehtelee, ettei hänellä ole sitä. Kun Toht jatkaa vaatimuksiaan uhkailevaan sävyyn, Marion sanoo tiukasti, ettei kukaan komentele häntä hänen omassa baarissaan. Pahikset ottavat Marionin kiinni ja Toht tulee häntä kohti kuuman hiilihangon kanssa. Marion hätäntyy ja sanoo kertovansa kaiken. Toht osoittaa häntä hiilihangolla kasvoihin, kun Indy tulee takaisin ja kiskaisee ruoskallaan sen Tohtin kädestä. Baari syttyy palamaan hiilihangosta ja Indy aloittaa ammuskelun. Marion riistäytyy vapaaksi. Yksi roistoista syttyy palamaan ja Indy ampuu tämän. Marion kyyhöttää piilossa ja kauhistuu kaatuvaa ruumista. Hörpättyään vuotavasta juomatynnyristä hän onnistuu kuitenkin kolkkaamaan yhden roistoista halolla. Indy joutuu kiperään tilanteeseen, jossa yksi roistoista painaa häntä pöytää vasten samalla, kun tuli lähestyy. Indy pyytää viskiä ja Marion ojentaa hänelle pullon, jolla hän saa viime hetkellä lyötyä roistoa. Indy painii roiston kanssa, kun Toht käskää ampua heidät molemmat. Indy ja roisto ampuvat yhdessä heidän uhkaajansa ja jatkavat taisteluaan. Toht huomaa medaljongin ja yrittää ottaa sen, mutta se on kuumunut ja polttaa hänen kätensä pahasti. Toht huutaa tuskissaan ja juoksee ulos baarista sen ikkunalasin läpi viilentämään kättään lumeen. Yksi roistoista meinaa ampua Indyn, mutta Marion ampuu tämän. Marion juoksee hakemaan medaljonkinsa ja he poistuvat yhdessä ulos lumituiskuun ilmilieikeissä olevasta rakennuksesta. Marion huutaa, että Indy osaa edelleen järjestää tytölle hauskan illan. Indy vastaa, että Marion on aikamoinen. Marion toteaa, että kunnes hän saa sovitun 5000 dollaria niin hän toimii Indyn kumppanina.

Neljäs jakso: Kairon basaari

Indy ja Marion lentävät Kairoon, jossa heitä vastassa on Indyn ystävä Sallah (John Rhys-Davies) ja tämän perhe, vaimo ja liuta lapsia. Lapset nauravat apinalle, joka on tullut heidän luokseen. Apina kiintyy heti Marioniin, joka ei ole asiasta niin innostunut. Indy ja Sallah istuvat keskustelemaan Sallahin vaimon tarjoillessa heille. Sallah kertoo, että saksalaiset ovat palkanneet kaikki Kairon kaivajat, mukaan lukien hänet ja arkeologiksi Belloqin, mutta hän tuntee erään henkilön, joka voisi kertoa medaljongin merkinnöistä. Häntä huolestuttaa arki.

Indy ja Marion ovat kävelyllä basaarissa apina mukanaan. Indy on närkästynyt sen mukana olost. Marion kysyy, miten Indy voi puhua niin heidän ”lapsestaan”, joka on perinyt Indyn ulkonäön. Indy vastaa, että se on perinyt myös Marionin aivot. Marion vastaa huomanneensa, sillä apina on fiksu otus. Yhtäkkiä se kuitenkin karkaa omille teilleen ja Marion huolestuu. Indy tarjoaa Marionille taateleita ja sanoo, että apina pärjää kyllä. Apina juoksee silmälappumiehen (Vic Tablian) luokse, joka vie viestin saksalaisille. Silmälappumies ja saksalaiset alkavat seurata Indya ja Marionia ja lähettävät paikalliset iskujoukot heidän peräänsä. Marion kyselee Indyltä, miksei hänellä ole vaimoa ja lapsilaumaa niin kuin Sallahilla. Indy kysyy, mistä hän tietää, ettei ole. Marion nauraa ja sanoo tietävänsä, koska hänen isänsä tunsivat Indyn hyvin. Abner oli kutsunut Indya lahjakkaaksi pummiksi, joka oli hänelle rakas, kuin oma poika. Marion sanoo, että vaati paljon, että heidän välinsä katkesivat. Indy toteaa, että se vaati vain Marionin.

Paikallinen ryhmä hyökkää heidän kimppuunsa ja he molemmat taistelevat. Indy käskee Marionin häipyä, mutta tämä jää paikalle paistinpannun kanssa. Indy työntää Marionin heinäkärriin ja alkaa ruoskia roistoja kauemmas. Toiset roistot huomaavat heinäkärriin ja alkavat jahdata Marionia, joka hyppää pois kärriästä. Marion nappaa paistinpannun aseeseen, mutta roisto tulee pitkän veitsen kanssa ja nauraa hänelle. Ei kuitenkaan pitkään, sillä Marion onnistuu kolkaamaan hänet. Lisää roistoja tulee ja Marion joutuu piiloutumaan suureen koriin. Apina antaa merkin Marionin sijainnista ja hänet kaapataan korissa. Indy huomaa Marionin kadonneen, mutta tielle tulee miekkamies. Indy ampuu tämän tylsistyneesti ja alkaa korin jahtaus ympäri kujia Marionin huutaessa apua. Marion viedään räjähteitä täynnä olevan auton kyytiin. Indy onnistuu ampumaan auton kuljettajan, jolloin auto suistuu tieltä ja räjähtää. Indy luulee Marionin kuolleen.

Indy istuu juomaan suruaan kadulle apinan kanssa. Saksalaiset ja silmälappumies löytävät hänet ja vievät Belloqin luokse. Indy on raivostunut ja haluaa tappaa Belloqin, mutta Belloq taivuttelee tämän istumaan ja alkaa puhua siitä, miten samanlaisia he ovat. Indy saa tarpeekseen ja meinaa ampua Belloqin oman kuolemansa uhalla, mutta Sallahin lapset juoksevat paikalle viime hetkellä hakemaan hänet.

Indy ja Sallah menevät tapaamaan imaamia (Tutte Lemkow), joka kertoo medaljongin merkintöjen perusteella, miten pitkä Ran sauvan tulee olla, jotta se näyttää karttahuoneessa arkin paikan. Sallah kertoo, että Belloqilla on medaljongin kopio (Tohtin käteen palanut toinen puoli), mutta siitä puuttuu osa merkinnöistä, joten natsit kaivavat väärästä paikasta. Indy nakkaa taatelin ilmaan syödäkseen sen, mutta Sallah huomaa viime hetkellä lattialla makaavan myrkyttyneen apinan ja pelastaa näin Indyn myrkytaatelilta, joka on silmälappumiehen tekosia.

Viides jakso: Kairon kaivaukset

Indy laskeutuu köydellä karttahuoneeseen, jossa on Tanisin kaupungin pienoismalli. Natsit nappaavat Sallahilta köyden, kun he näkevät hänet karttahuoneen ulkopuolella. Indy määrittää liitonarkin paikan Ran sauvan avulla ja Sallah kiskoo hänet ylös natsilipusta ja lakanoista tehdyllä köydellä. Väistelllessään natsien katseita Indy piiloutuu teltaan ja löytää sattumalta elossa olevan Marionin sidottuna ja suu kapuloituna. Indy sanoo, että ei voi vapauttaa häntä, koska muuten he jäisivät kiinni. Hän lupaa palata hakemaan Marionin myöhemmin, mistä Marion raivostuu. Indy menee kukkulalle katsomaan kaukoputkella ja paikantaa arkin sijainnin karttahuoneessa tekemiensä havaintojen pohjalta.

Natsit Dietrich (Wolf Kahler) ja Gobler (Anthony Higgins) haluavat Tohtin kuulustevan Marionia medaljonkiin liittyen. Belloq vastustaa ajatusta. Indy alkaa kaivaa liitonarkkia maasta Sallahin ja muiden apureiden kera. Myrsky nousee, kun Indy löytää kammion, jossa arkki on. Maanalainen kammio on täynnä käärmeitä, mistä Indy ei tietenkään innostu.

Belloq vapauttaa Marionin, joka yrittää karata, mutta muuttaa mielensä, kun Belloq kertoo heidän olevan aavikon keskellä. Belloq tarjoaa tälle ruokaa (jota Marion alkaa syödä ahnaasti samalla puhuen) ja pahoittelee natsien käytöstä. Lisäksi Belloq antaa Marionille mekon sanoen, että haluaisi nähdä sen Marionin yllä. Marion nauraa pilkallisesti vastaukseksi ja sanoo, että niin tämä varmaan haluaisi. Sitten hän kuitenkin muuttaa mielensä ja nappaa mekon hieman ummakaasti. Belloq näkee peilin kautta tämän lähes paljaan selän ja alkaa takellella sanoessaan, että Marionin pitäisi kertoa jotain hyödyllistä, minkä avulla häntä voisi suojella kuulustelijoilta. Belloq ihastelee mekkoa ja sanoo Marionin olevan kaunis samalla, kun Marion nappaa huomaamatta veitsen pöydältä. Marion toteaa, etteivät he tarvitse esiliinaa ja Belloq käskee vartijan teltansuulta pois.

Indy laskeutuu käärmeiden keskelle vastentahtoisesti, ruiskuttaa bensaa niiden päälle ja sytyttää ne palamaan. Belloq ja Marion juovat toisiaan pöydän alle: Belloq yskii ja Marion näyttää tyytyväiseltä. Indy ja Sallah avaavat arkin. Marion ja Belloq nauravat päissään, kun yhtäkkiä Marion uhkaa Belloqia veitsellä (sanoen kuitenkin samalla pitävänsä tästä) ja yrittää lähteä, mutta jää Tohtin käsiin. Marion juoksee turvaan Belloqin syliin, ja Toht alkaa kuulustella häntä. Indy ja Sallah kantavat liitonarkin sisääntuloaukon kohdalle, ja sitä aletaan nostaa ylös. Belloq huomaa Indyn kaivauksen ja tekee hälytyksen. Arkki saadaan ylös, mutta siellä odottavat natsit ja Belloq. Toht heittää Marionin alas, tämä saa kiinni Anubiksen patsaasta ja tippuu sitten Indyn syliin. Marion ei ole tyytyväinen vaan karjuu, että Indy on petturi ja että hänen pitää irrottaa otteensa. Hypätessään käärmeiden keskelle hän tulee kuitenkin nopeasti katumapäälle ja kapuaa Indyn selkään turvaan. Belloq sanoo vihaisesti natseille, että tyttö oli hänen ja huikkaa vielä Marionille pahoittelunsa. Indy ja Marion suljetaan kammioon. Belloq ja Sallah puristavat silmänsä kiinni Marionin huutaessa.

Indy antaa Marionille soihdun, jolla huitoa käärmeitä. Marion luulee Indyn vyötäisillä olevaa ruoskaa käärmeeksi ja polttaa häntä. Indy kysy pilkkaavaan sävyyn Marionin mekosta, mihin Marion vastaa vihaisesti yrittäneensä paeta ilman Indyn apua. Indy epäilee, ettei Marion yrittänyt tosissaan. Marion kysyy kipakasti, missä Indy oikein viipyi. Indy repii ison palan Marionin mekosta sytykkeeksi. Indy kiipeää Anubiksen patsaan päälle ja kaataa sen seinään, joka romahtaa. Marion jää Indya etsiessään seinän takaa paljastuneiden muumioiden keskelle jumiin ja kiljuu kauhuissaan. Indy tulee hätiin ja he pääsevät ulos.

Kuudes jakso: lentokenttä, takaa-ajo, satama ja laiva

Ulkona he näkevät lentokoneen, jolla arkki aiotaan lennättää Berliiniin. Indy joutuu tappeluun pistoolilla ampuvan pilotin (Frank Marshall) sekä valtavan mekaanikon (Pat Roach, joka esittää elokuvassa myös yhtä Marionin baariin tulevista roistoista) kanssa käynnissä olevan propellilentokoneen luona. Koska mekaanikko on fyysisesti selvästi Indya vahvempi ja suurempi, joutuu Indy turvautumaan ”likaisiin” keinoihin, kuten puremiseen ja hiekan heittämiseen tämän silmiin. Marion kolkkaa pilotin, joka kaatuu ohjaimien päälle, jolloin kone alkaa liikkua. Marion hyppää ohjaamoon, jonka kansi lukittuu. Marion huutaa Indya apuun, mutta saakin siirrettyä pilotin itse. Hän ampuu rynnäkkökiväärillä lähestyviä saksalaisjoukkoja ohjaamosta. Koneen siipi kaataa bensatynnyreitä, jolloin bensaa leviää ympäriinsä. Belloq ja muut natsit huomaavat kauempaa, mitä tapahtuu, kun Marion räjäyttää yhden tynnyrin. Marion on jumissa koneen sisällä ja huutaa apua, kun tajuaa, että kone tulee räjähtämään. Mekaanikko kuolee pyörivään propelliin lyötyään Indyn maahan. Indy ampuu ohjaamon kannen auki ja pelastaa Marionin. He juoksevat pois ennen kuin kone räjähtää. Belloq ja natsit tulevat paikalle ja päättävät kuljettaa arkin autolla Kairoon.

Indy lähtee hevosella autosaattueen perään. Hän hyppää hevosen selästä yhden kuorma-auton kyytiin ja kamppailee kuskin kanssa päästen lopulta rattiin. Hän kiilaa takaa-ajavat autot tieltä. Indyn ajaman auton kyydissä on natseja, jotka yrittävät kiivetä ohjaamoon. Indy taltuttaa heidät, mutta tulee ammutuksi käsivarteen. Viimeinen kyydissä ollut natsi heittää Indyn ulos tuulilasista, jolloin Indy jää roikkumaan auton nokkaan. Indy hilaa itsensä auton alle ja kiipeää takaa takaisin auton kyytiin heittäen samalla kuskin auton alle. Indy kiilaa Belloqin ja natsit pois tieltä ja ajaa kylään, jossa kyläläiset piilottavat auton ja hämäävät roistoja. Kyläläiset hurraavat, kun roistot ajavat pois.

Indy tulee satamaan, jossa odottavat Sallah ja Marion. Arkki on laivassa. Sallah hyvästelee Indyn ja Marionin. Marion suutelee Sallahia poskille ja suulle ja Sallah lähtee iloisesti lauleskellen pois. Marion ja Indy ovat kaksin hytissään. Marion on saanut mekon, tällä kertaa kapteeni Katangalta (George Harris). Indy kehuu mekkoa kauniiksi. Marion huitaisee vahingossa vakoojan hytin ikkunasta peilin avulla. Indy riisuu paitansa tuskaisena, mutta sanoo ettei tarvitse apua. Marion sanoo, ettei Indy ole sama mies kuin kymmenen vuotta aiemmin ja alkaa hoitaa Indyn haavoja tämän vastustelusta huolimatta. Hän kysyy, mihin ei satu ja suutelee Indya kyynärpäähän, otsaan, poskelle ja lopulta huulille. Indy kuitenkin nukahtaa kesken intensiivisen suutelun. Marion sanoo ilmeettömänä, ettei heitä taida ikinä onnistaa.

Aamulla natsit ovat pysäyttäneet laivan. Natsit kaappaavat liitonarkin ja Marionin ja tiedustelevat, missä Indy on. Katanga valehtelee tappaneensa Indyn ja pyytää jättämään tytön (samalla tämän hiuksia nuuhkien), jotta hän voisi myydä tämän. Dietrich ottaa kiinni Marionista ja sanoo, ettei Katanga voi vaatia heiltä mitään. Belloq astuu esiin ja vaatii Marionia palkkioksi vaivoistaan. Hän sanoo, että jollei Marion miellytä häntä niin natsit saavat tehdä Marionille, mitä lystäävät. Samalla hän antaa takkinsa Marionin harteille. Indy ui natsien sukellusveneelle Katangan ja muun miehistön iloitessa.

Seitsemäs jakso: syrjäinen saari ja paluu Yhdysvaltoihin

Syrjäisellä saarella Indy kolkkaa yhden natseista ja varastaa tämän vaatteet. Takki on kuitenkin hänelle liian pieni, ja hän joutuu kolkaamaan toisenkin natsin, joka tulee ihmettelemään ”nukkuvaa sotilasta”. Arkkia siirretään rituaalipaikalle Indyn kulkiessa joukon mukana naamioituneena sotilaaksi.

Indy uhkaa saattuetta ja arkkia singolla ja vaatii saada Marionin, jota sotilaat pitävät kiinni. Marion yrittää karata, muttei onnistu. Belloq neuvottelee Indyn kanssa ja lopulta Indy ei voi tuhota liitonarkkia sen historiallisen arvon takia ja hänet piiritetään.

Indy ja Marion on sidottu pylvääseen keskellä erämaata Belloqin suorittaessa rituaaleja. Liitonarkki avataan ja sisällä on hiekkaa. Toht nauraa mielipuolisesti. Sähkölaitteet alkavat temppuilla ja tapahtuu räjähdyksiä. Arkin sisältä tulee jonkinlaisia henkiä, joita kaikki roistot ihastelevat. Indy ja Marion sulkevat silmänsä Indyn käskystä. Henget muuttuvat uhkaaviksi. Belloqin kautta sinkoaa palavia energiasäteitä, jotka tappavat natseja. Kaikki huutavat. Dietrich ja Toht sulavat ja Belloqin pää räjähtää. Taivaalle nousee valtava pyörre, joka palautuu arkkuun ja kansi menee kiinni. Indy ja Marion ovat ainoat elolliset. Heidän köytensä ovat palaneet poikki.

Washingtonissa tiedustelupalvelu kiittelee Indya. Brody haluaa tutkia arkkia, mutta tiedustelupalvelu ei kerro, missä arkki on ja ketkä sitä tutkivat. Indy ja Marion kävelevät portaita ja Indy kritisoi tiedustelupalvelua, joka ei tiedä, mitä heillä on. Marion toteaa, että hän tietää, mitä hänellä on ja haluaa drinkeille. He lähtevät käsikynkässä. Viimeisessä kohtauksessa vanha mies työntää liitonarkkia tiukasti suljetussa laatikossa valtavaan Alue 51:n varastoon.

LIITE 2: INDIANA JONES JA TUOMION TEMPPELI

Alkujakso: Shanghai

Toinen Jonesin seikkailuista alkaa edeltäjäänsä verrattuna hyvin erilaisissa, suorastaan hilpeissä, tunnelmissa. On vuosi 1935 shanghailaisessa yökerhossa Obi Wanissa, jossa on meneillään speaktaakkelimainen show. Lohikäärmeen suusta astuu ulos kimaltavassa asussa vaaleahipiäinen ja -hiuksinen kuuluisa amerikkalainen laulaja Willie Scott (Kate Capshaw), joka laulaa kiinaksi Anything Goes -kappaleen kimaltaviin asuihin pukeutuneiden naistanssijoiden ympäröimänä.

Esitykselle taputtaa mafiosomainen kiinalaisten miesten seurue, jonka keskiössä on Lao Che (Roy Chiao). Paikalle saapuu Indy muista poiketen valkoisessa puvussa. Ohi kulkeva tarjoilija, Indyn vanha ystävä Wu Han (David Yip) pyytää Indya olemaan varovainen. Indy asettuu miesten seuraan ja Che kysyy, onko Indy löytänyt Nurhachin hänelle. Indy kertoo, että hän on löytänyt sen ja Chen poika Kao Kan (Ric Young) on yrittänyt anastaa sen häneltä ilman maksua. Paikalle saapuu Willie, joka pyytää Chetä esittelemään itsensä Indylle. Willie on yllättynyt Indyn ulkomuodosta ja toteaa, että eivätkö arkeologit yleensä etsi mummojaan (engl. moms), johon Indy korjaa: mumioita (engl. mummies). Williistä annetaan näin heti hieman hölmö kuva, kun hän sekoittaa kaksi selvästi eri asiaa toisiinsa.

Che kertoo, että Indy aikoo antaa hänelle nyt Nurhachin, samalla kun hänen poikansa osoittaa Indyä aseella. Indy puolestaan nappaa Willien otteeseensa ja uhkaa tätä haarukalla, jollei Kao laske asettaan ja he maksa velkaansa. Che nyökkää ja Kao tottelee. Che antaa maksun, kultakolikoita ja timantin, Indylle. Willie on tuohtunut hänen pariisilaiseen mekkoonsa tulleista rei'istä, mikä kertoo hänen pinnallisuudestaan. Che ärähtää Willielle ja käskee tätä istumaan. Indy antaa Chelle Nurhachin, joka osoittautuu pieneksi ruukuksi, jonka sisällä on Nurhachin, Kiinan muinaisen keisarin jäännökset. Tyytyväisenä vaihdosta Indy juo cocktailinsa, joka osoittautuu myrkytetyksi. Che vaatii timanttiaan takaisin, jotta antaisi Indylle vasta-aineen. Indy antaa timantin ja kaappaa Willien takaisin kainaloonsa tätä uhaten. Che sanoo, että Indy voi pitää tytön, sillä hän voi etsiä toisen. Wu tulee paikalle roistoja aseella osoittaen ja Indy sanoo, ettei peli ole vielä pelattu. Chen (Chua Kah Joo), yksi Chen käytyreistä, ampuu kuitenkin Wun kuoliaaksi.

Myrkky alkaa vaikuttaa Indyyin ja tämä hoipertelee pöydästä suoraan tarjoilukärryn luo, josta hän nappaa leimuavan lihavartaan ja heittää sen suoraan Chenin rintaan. Yökerhossa syntyy kaaos ja paniikki, jonka keskellä Indy yrittää saada vasta-aineen ja Willie timantin käsiinsä. Willie löytää vasta-aineen ja työntää sen mekkonsa rintamukseen. Yhdessä he hyppäävät ikkunasta ja laskeutuvat autoon, jota ajaa Indyn kiinalainen ystävä Short Round eli Shorty (Jonathan Ke Quan), joka on lapsi. He ajavat pakoon pitkin kujia Willien kiljuessa kydyssä. Indy kaivaa vasta-aineen Willien rintamuksesta tämän voihkiessa, että ei ole "sellainen" tyttö. Roistot saavat heitä kiinni, Indy ampuu ja Willie voihtii. Indy antaa aseensa hetkeksi Willielle, mutta tämä heittää sen ikkunasta, koska se on kuuma ja katkaisi tältä kynnen (jälleen turhamaisuuden merkkejä).

He saapuvat lentokentälle, jossa heille on varannut paikat koneesta (siipikarjan osastolta) Weber (Dan Aykroyd). Kone osoittautuu valitettavasti olevan Chen omistuksessa. Ensimmäisen elokuvan alkujakson tapaan he lentävät kohti (ilmeisesti tällä kertaa) auringonnousua. Nähdessään Indyn ruoskan Willie kysyy, onko tämä leijonankesyttävä. Indy vastaa, että Willie voisi olla hiljaa välillä, koska hän antaa tämän roikkua mukana. Sitten hän lisää vielä, "sopiiko tyyppi" (engl. doll). Willie suuttuu tästä ja sanoo, ettei Indy saa silmiään irti hänestä. Indy vetää hatun silmilleen.

Kun Indy, Willie ja Short Round (lyhennetty tästä eteenpäin SR) nukkuvat, kiinalaiset pilotit (Dr. Akio Mitamura ja Michael Yama) hyppäävät laskuvarjoilla pois koneesta. Willie herää ja hätäntyneenä alkaa herättää Indya kutsuen tätä herraksi (engl. mister). SR huomauttaa Willielle, että hänelle Indy on tohtori Jones ja lisää Indyn tapaan vielä: ”typykkä”. Indy hyppää koneen ohjaksiin, vaikkei osaa lentää konetta. Bensa on kuitenkin loppumassa, joten heidän täytyy hypätä koneesta pelastusveneeseen kera Willien kiljuessa täyttä kurkkua. He onnistuvat laskeutumaan pelastusveneellä sulavasti lumiseen rinteeseen, jota pitkin he laskevat vuoren reunalle, jolta he tippuvat jokeen. Willie huutaa vihaavansa kastumista ja Indya.

Toinen jakso: intialainen kylä ja viidakko

He ajautuvat virran mukana intialaisen kylän tienoille. Rannalla heitä seisoo vastassa kylän shamaani (D.R. Nanayakkara), joka vie heidät kylään. Kylä kärsii kuivuudesta ja asukkaat piirittävät heti Indyn seurueen palvovien elein heitä sivellen. Seurue pääsee kylän päällikön (Dharmadasa Kuruppu) luokse ja heille tarjotaan ruokaa. Willie ei halua aluksi syödä epäilyttävää, karpäsiä pörräävää ruokaa, mutta Indy suostuttelee tämän syömään, jotteivat he loukkaisi nälkää näkeviä kyläläisiä, joille pienikin ruoka-annos on kaikki kaikessa. Myös Shorty patistaa Willietä syömään ja Indyn ilme on suorastaan vahingoniloinen, kun Willie irvistellen alkaa syödä. Tässä selvästi jälleen asetetaan Willie huonoon valoon kiittämättömänä ja hemmoteltuna.

Päällikkö lupaa, että Sajnu (Stany De Silva) lähtee opastamaan Indyn seuruetta Delhiin. Heidän pitäisi kuitenkin pysähtyä matkalla Pankotin palatsissa etsimässä kylästä varastettu Šivalinga, pyhä suojeluskivi. Shamaani kertoo, että Pankotin palatsista leviää pahuus, joka tappaa kylän ja lopulta koko maan ja hän uskoo, että Šiva on johdattanut Indyn auttamaan kylää. Kivi ja kaikki kylän lapset on varastettu, koska kyläläiset eivät suostuneet palvomaan Pankotin palatsin maharadžan (Raj Singh), Zalim Singhin, paha jumalaa.

Illalla yksi nälkiintynyt, kuoleman kourissa oleva poika hoippuu kylään Pankotin palatsista hokien sanaa ”Šankara” ja antaa Indylle palan kangasta, jossa on kuva ja tekstiä sanskritiksi. Indy ymmärtää, että kylästä varastettu kivi on yksi Šankaran kadonneista kivistä, joka tuo rikkautta ja kunniaa. Tarujen mukaan Šankara-niminen pappi kiipeää vuorelle, jolla Šiva antaa hänelle viisi taikakiveä paha vastaan.

Indy seurueineen on lähdössä liikkeelle kylästä. Willie on ainoa, joka ei meinaa päästä elefanttinsa kyytiin. Kyläläiset katsovat häntä epäuskon vallassa. Indy käskee häntä lopettamaan pelleilynsä. Lopulta Willie pääsee kyytiin, mutta väärinpäin. Indy kutsuu Willietä jälleen typykäksi. Willie ei haluaisi mennä Pankotiin, koska on laulaja ja hänellä olisi ilmeisesti esiintymisiä. Matkalla Willietä ällöttää elefantin haju, joten hän kaataa hajuvettä sen päähän Indyn katsellessa epäuskoisesti. Shorty sen sijaan antaa suukon norsulleen ja sanoo sen olevan hänen paras ystävänsä. Sitten Willie luulee näkevänsä lintuja, mutta Indy korjaa niiden olevan vampyyrilepakoita, ”kullanmuru” (engl. sweetheart). Willien norsu kyllästyy hajuveteen ja töräyttää kunnan vesisuihkun Willien päälle niin, että tämä tippuu lammikkoon ja alkaa itkeä. Shorty nauraa vieressä ja Indyn ilme on lähinnä säälivä. Willie valittaa, miten hän haluaisi takaisin Shanghain, jossa hän kävi juhlissa rikkaiden ystäviensä kanssa, eikä tykkää olla ulkoilmassa. Hän pelkää menettävänsä äänensä ja alkaa yskiä vinkuen. Indy päättää, että on aika leirytyä yöksi.

Indy ja Shorty pelaavat pokeria nuotion ääressä samalla, kun Indy kertoo, miten hän tutustui Shortyyn tämän elässä kadulla taskuvarkaana menetettyään vanhempansa japanilaisten pommituksissa. Willie yrittää väistellä norsunsa huomionkipeyttä ja lepakko pelmahtaa hänen eteensä pyykinripustuksen aikana, jolloin Willie tapansa mukaan kiljuu. Indy toteaa rasittuneesti, että kamalinta Williessä on tämän mekastus. Willie kiljuu nähdessään apinan, käärmeen, pöllön ja jonkin liskoeläimen pusikossa ja Indy ja Shorty kiistelevät mahdollisesta huijauksesta pelissä. Willie palaa kiljumiseltaan nuotiolle ja sanoo, että paikka kuhisee eläimiä. Indy toteaa sarkastisesti, että siksi sitä kutsutaan viidakoksi, ”kullanmuru”. Willie säikähtää jostain kuuluvaa murinaa, Indy yrittää rauhoittaa tätä, jolloin Willie säikähtää myös Indya. Indy sanoo Willielle, että tämän olisi turvallisinta nukkua lähempänä heitä. Willie toteaa, että turvallisempaa on nukkua käärmeenkin vieressä, jolloin samaan aikaan käärme laskeutuu Willien olkapäälle. Willien luullessa käärmettä norsun kärsäksi hän kiskaisee sen raivoissaan pois Indyn viittoessa kauhuissaan vieressä.

Kolmas jakso: Pankotin palatsi

Läheltä Pankotin palatsia Indy löytää pelottavia patsaita, joissa roikkuu irtosormia ja verta. Saattajat norsuineen kääntyvät kauhuissaan takaisin. Lepakkoparvet lentävät taivaalla. Indyn seurue jatkaa matkaa kävellen. He saapuvat palatsiin, jossa heitä on vastassa miellyttävän oloinen Oxfordin kasvatti Chattar Lal (Roshan Seth), pääministeri. Indyn seurue saa majailta palatsissa, jossa on jonkinlaiset juhlat naistanssijoihin. He huomaavat, että paikalla on myös toinen yllätysvieras, kapteeni Blumburt (Philip Stone) brittien armeijasta. Willie on puettu paikallisiin, todella hienoihin vaatteisiin, ja hän on tästä ilahtunut. Indyn kehaisee Willietä todella kauniiksi, johon tämä vastaa epäilevänsä maharadžan olevan todella rikas. Indy sanoo, että Willie on kuin prinsessa. Willielle selviää, että maharadžalla ei ole vaimoa ja hän ilahtuu entisestään. Käy kuitenkin ilmi, että Singh on vasta lapsi ja Willie pettyy.

Indy nostaa Lalin ja Blumburtin kanssa puheeksi brittiarmeijan lakkauttamaksi uskotun thugien kultin, jossa on palvottu Kalia ihmisuhreilla. Indy sanoo suoraan, että epäilee kultin olevan voimissaan ja palatsin kukoistavan tämän pahuuden ansiosta. Lal kiistää väitteet. Indy jatkaa kertomalla kylästä varastetusta kivistä. Lal alkaa suuttua isäntää kohtaan tehtävistä loukkauksista ja sanoo kyseessä olevan väärinkäsitys, jonka kohteeksi Indy itsekin on usein joutunut. Singh puuttuu keskusteluun ja sanoo olevansa pahoillaan menneisyydestä, mutta vakuuttaa, ettei nykyään kulttia enää ole. Samaan aikaan pöytään tarjoillaan toinen toistaan karmivampia ruokalajeja (suuri käärme, joka leikataan auki ja sisältä tulee eläviä pikkukäärmeitä; valtavia kovakuoriaisia; silmämunakeitto; jäähdytettyjä apinan aivoja suoraan irtopäästä) Willien ja Shortyn eteen, jotka ovat järkyttyneitä. Lopuksi Willie pyörtyy.

Juhlien jälkeen Indy sanoo Shortylle menevänsä katsomaan, miten Willie voi. Shorty virnuilee asialle ja pyytää kertomaan myöhemmin, miten meni. Willie ei ole ilahtunut Indyn näkemisestä, kunnes tajuaa, että tällä on hedelmiä mukanaan. Hän ehdottaa, että Indy voisi olla hänen palatsiorjansa. Indy kysyy, pitääkö Willie koruja myös öisin, johon Willie vastaa, ettei muuta pidäkään. Flirttailu jatkuu, kun Willie kysyy, millaisen tutkimuksen Indy tekisi hänelle tiedemiehenä. Lopulta he suutelevat. Willie pahoittelee, että on joskus hankala, johon Indy vastaa tavanneensa pahempiakin. Willie toteaa, ettei kuitenkaan parempaa. Indy sanoo kertovansa vastauksen aamulla, kun on saanut ”koetulokset.” Willie kimpaantuu Indyn omahyväisyydestä ja sanoo, ettei ole niin helppo, mihin Indy vastaa, ettei ole hänkään. Indy sanoo, että Willie on liian tottunut saamaan tahtonsa läpi, kun taas Willien mielestä Indy on liian ylpeä myöntämään, että on hulluna Williehen. He menevät omiin huoneisiinsa vanhoen

molemmat, että toinen tulee hänen luokseen viidessä minuutissa. He tiirailevat itseään peilistä ja jäävät sängyilleen odottamaan (jolta Willie tietysti onnistuu tippumaan).

Indy ihmettelee, ettei Willie tule, eikä hän mene, kun yhtäkkiä seinään maastoutunut tappaja iskee hänen kimppuunsa kuristuslangalla. Willie huutaa vihaisena käytävässä, eikä tajua, mitä on tekeillä, mutta Shorty kuulee ääniä Indyn huoneesta ja juoksee apuun ruoskan kanssa. Ruoskansa avulla Indy saa tappajan hoideltua ja juoksee Willien huoneeseen. Willien ihmetellessä vieressä Indy löytää salakäytävän, jossa on sama piirros ja teksti kuin kankaassa, jonka hän sai aiemmin. Hän ja Shorty menevät sisään Willien jäädessä huutelemaan perään. Indy vannottaa Shortya koskemasta mihinkään, mutta heti hän vetää vivusta ja ruumiita ponnahtaa seinästä. Shorty lupaa tästä eteenpäin totella. Willie yrittää työntää toista patsasta Indyn tapaan toisen salakäytävän toivossa. Willien inhonsekainen ilme on huvittava hänen laittaessaan kätensä naispatsaan rinnoille.

Indy ja Shorty huomaavat kävelevänsä hyönteismeren päällä, mutta molemmat ottavat rauhallisesti. Sitten he joutuvat lukituksi huoneeseen, jossa on luurankoja Shortyn astuessa vivun päälle. Indy pyytää Shortya nojaamaan seinään ja olemaan tekemättä mitään, mutta Shorty tietysti nojaa kohtaan, jossa on toinen vipu ja huoneen katto alkaa laskeutua uhkaavasti samalla, kun piikkejä työntyy esiin katosta ja lattiasta. He huutavat Willietä apuun. Willie tulee paikalle voihkien likaiseksi tulemista, pimeyttä ja kynnen katkeamista ja kiljuen ruumiiden ja ötököiden takia. Indy pyytää Willietä olemaan hiljaa. Viime hetkellä Willie saa työnnettyä kätensä koloon, jossa on vapautusvipu ja juoksee Indyn ja Shortyn luokse huutaen ötököistä, joita on joka puolella. Hän painaa takamuksellaan vahingossa vipua, joka laskee katon. Onneksi seurue ehtii ulos huoneesta ennen tien sulkeutumista.

Neljäs jakso: thugien kaivokset

He tulevat punertavakajoiseen tippukiviluolastoon, jossa majailee thugien kultti. Thugeilla on meneillään rituaali, jossa pappi Mola Ram (Amrish Puri) vetää uhrin (Nizwar Karanj) sydämen elävältä irti rinnasta Kalille. Willie kiljuu ja alkaa hyperventiloida ja Shorty järkyttyy sanattomaksi. Willie ei pysty enää katsomaan. Uhri on yhä elossa, kun hänet lasketaan metallihäkissä kasvot edellä tuliseen pyörteeseen, jossa hän palaa elävältä samalla, kun hänen sydämensä syttyy palamaan Molan kädessä tämän nauraessa. Tyhjä häkki vedetään ylös.

Palvojat ottavat esille Šankaran kivet. Indy kertoo niiden hehkuvan niiden sisällä olevien timanttien takia. Timanteista kuullessaan Willie kääntyy takaisin katsomaan. Palvojat poistuvat paikalta ja Indy lähtee hakemaan kiviä pyytäen Shortya huolehtimaan Williestä. Willie yrittää estää Indya ottaen tätä takin rinnoista kiinni ja sanoen, että tämä on hullu ja tulee kuolemaan. Indy suutelee Willietä ja laskeutuu ruoskansa avulla alas. Hän nappaa kolme kiveä ja meinaa palata, mutta kuulee tuskaisia huutoja ja menee katsomaan, mistä ne tulevat. Shorty jää kiinni ja Willie juoksee pakoon.

Indy löytää kaivoksen, jossa lapset työskentelevät orjina. Yhtä heistä on ruoskimassa päävartija (Pat Roach). Indy raivostuu ja heittää tätä kivellä. Indy jää kiinni ja joutuu samojen kaltereiden taakse Shortyn kanssa. Samassa sellissä on kaksi poikaa, jotka pelkäävät muuttuvansa muiden lapsiorjien kaltaisiksi, jota nukkuvat Kali Man mustaa unta juotuaan Kalin verta. He rukoilevat Šivalta kuolemaa.

Indy joutuu Molan käsiin. Mola kertoo lapsiorjien etsivän jalokiviä ja kahta puuttuvaa Šankaran kiveä. Saatuaan kaikki viisi Mola sanoo thugien saavan vallan ja kukistavan britit ja muut pääuskonnot. Hän yrittää juottaa päävartijan avustuksella Indylle Kalin verta tehdäkseen tästä palvelijansa. Indy sylkee

veren pois. Lumottu Singh alkaa kiduttaa Indya voodooonukella, mutta Shorty puskee hänet kumoon. Päävartija alkaa ruoskia Indya samalla, kun Singh ruoskii Shortya. Ruoskittu Indy saadaan juomaan verta ja hän vaipuu painajaiseen kouristellen ja voihkien.

Shorty joutuu töihin kaivokseen. Uusi uhrausrituaali alkaa lumotun Indyn ja Lalin avustuksella. Uhrina on kiinniotettu Willie, joka huutaa Indya apuun tietämättä tämän lumouksesta. Mola haluaa Indyn toimittavan uhrauksen. Itkuinen Willie yrittää puhua järkeä Indylle samalla, kun Shorty onnistuu pakenemaan kaivoksesta. Willie sylkee Indya kasvoihin tämän suljettua hänet häkkiin ja yrittää vakuuttaa itselleen kaiken olevan unta. Häntä aletaan laskea tuleen. Kiljunta siivittää laskeutumista. Shorty pääsee uhrauspaikalle ja yrittää ravistaa Indya hereille, mutta saa vain nyrkin naamaansa. Hän keksii kuitenkin napata soihdun ja polttaa sillä Indyn hereille. Indy ja Shorty alkavat mätkiä Kalin palvoja. Indy saa palvojat pois pelistä ja alkaa kiskoa Willietä ylös. Lal on kuitenkin vielä paikalla ja hyökkää Indyn kimppuun. Indy saa viskattua tämän vivun väliin, joka pysäyttää Willien laskemisen. Indy ja Shorty saavat Willien ylös. Ensin Willie lyö Indya, mutta kun tajuaa tämän olevan taas normaali, suutelee tätä. Indy ja Shorty halaavat ja Indy pahoittelee käytöstään.

Indyn seurue sekä kaivoksen lapset tekevät yhteistyötä ja päihittävät useita vartijoita. Lapset juoksevat vapauteen. Indy taistelee päävartijan kanssa Shortyn yrittäessä auttaa. Taustalla häälly Singh, joka pistelee taas Indyn voodooonukkea. Indy ja päävartija ajautuvat kaivoshihnalle, jonka päässä odottaa murskautuminen. Willie antaa Indylle hyödyllisiä tavaroita, joita käyttää aseena ja heittelee päävartijaa kivillä. Shorty painii Singhin kanssa ja saa viime hetkellä napattua piikin nukesta, jolloin Indy pääsee lyömään päävartijaa sahalla. Taistelu kääntyy Indyn eduksi ja lopulta päävartija päättyy murskautumaan valtavan telan alle. Willie katsoo järkyttyneenä pois. Singh saa pistettyä Shortya, mutta Shorty nappaa soihdun ja polttaa Singhin hereille. Singh neuvoo, miten kaivoksesta pääsee ulos kaivosvaunulla.

Shorty päihittää yksin monta vartijaa ja pelastaa myös Willien. Paikalle tulee kuitenkin Mola lisäjoukkojen kanssa, jotka lähtevät Indyn seurueen perään vaunuilla ja ampuvat heitä. Indy laittaa Shortyn ohjaamaan vaunua ja ampuu itse taakse sekä heittelee tientukkeita. Yksi vaunu saadaankin pois pelistä. Toisen vaunullisen roistot yrittävät napata Shortyn siinä onnistumatta. Heidän vaunustaan onnistuu kuitenkin yksi hyppäämään Indyn vaunuun. Yllättäen Willie on se, joka saa tintattua roiston pois kyydistä, minkä seurauksena myös edeltävä vaunu suistuu raiteiltaan. Tällä aikaa Mola ja tämän kätyrit ovat hajottaneet vesisäiliön, jonka vesi syöksyy kohti Indyn seuruetta ja heidän jarrunsakin hajoaa. Niinpä Indy hyppää itse jarruksi ja saa vauhdin pysähtymään. Vesisyökseä kuitenkin lähestyy ja he välttävät sen täpärästi.

Viides jakso: riippusilta ja kylä

Päästyään ulos kaivoksesta Indysta erilleen joutuneet Shorty ja Willie tulevat riippusillalle. Shorty meinaa tippua alas krokotiilien kitaan. Indy puolestaan kohtaa kaksi miekkamiestä ja yrittää ampua heidät, mutta huomaakin nolosti revolverinsa olevan hukassa. Hän päihittää heidät nyrkin ja ruoskan avulla, mutta pian perässä tulee kokonainen lauma lisää. Indynkin saapuu sillalle ja pääsee puoleenväliin Shortyn ja Willien ollessa jo toisella puolella, kun vastaan tulee Mola joukkoineen. Indy on piiritetty sillan keskelle, eivätkä Shorty ja Williekään pääse pakoon. Indy uhkaa tiputtaa kivet veteen, jos Mola ei päästä Willietä ja Shortya. Mola vain nauraa ja sanoo, että kivet kyllä löytyvät. Joukot lähestyvät Indya molemmin puolin siltaa. Mola työntää Willien ja Shortyn sillalle ja tulee itsekin perässä. Indy huutaa Shortylle kiinaksi ohjeen pitää kiinni ja katkaisee miekalla sillan kahtia, jolloin suurin osa roistoista tippuu veteen. Indy kamppailee Molan kanssa, joka yrittää repiä Indyn sydämen

rinnasta. Indy selviää, mutta pian toiselta puolen siltaa sataa nuolikuuro. Indy onnistuu väistämään senkin, kunnes Willien ja Shortyn potkima Mola tippuu hänen päälleen. He kamppailevat Indyn kassista, jossa kivet ovat. Indy alkaa kirotta Mola ilmeisesti hindiksi, jolloin kivet polttavat tiensä ulos laukusta. Kaksi niistä tippuu veteen, Mola nappaa viimeisen, mutta se polttaa hänen kättään, Indy saa kiven ja Mola tippuu veteen. Armeija saapuu paikalle molemmin puolin siltaa ja piirittävät Molan viimeiset jousijoukot. Indy hilaa itsensä ylös sillalta.

Kylään ovat palanneet värit niin luontoon kuin ihmistenkin asuihin. Indy seurueineen saapuu paikalle ja jopa Willie osaa kumartaa paikalliseen tapaan. Heidän perässään kylään ryntäävät lapset. Indy sanoo ymmärtävänsä nyt, mikä voima kivessä on. Willie pohtii, miksei Indy pitänyt kiveä itsellään ja hankkinut mainetta ja vaurautta. Indy toteaa, että museossa kivi olisi jäänyt vain pölyttymään ja ei tiedä, olisiko kivi selvinnyt edes Delhiin asti. Willie sanoo, että seikkailut Indyn kanssa saavat riittää. Indy ottaa Willien leuasta kiinni ja toteaa sarkastisesti, että meillähän oli niin hauskaa yhdessä, kultaseni. Willie kimpaantuu ja sanoo, että lähtee Missouriin, jossa on turvallista, sillä hänellä *ei* ole ollut hauskaa. Indy kaappaa Willien ruoskallaan kiinni ja vetää luokseen. Suutelu on lähellä, mutta Shorty antaa heille elefantilla vesisuihkun ja kaikki nauravat yhdessä. Suutelukin vielä tapahtuu, Shorty peittää silmänsä, ja elokuva päättyy kuvaan Indyn ja Willien ympärille juoksevista iloisista lapsista ja yhdessä nauramisesta.

LIITE 3: INDIANA JONES JA VIIMEINEN RISTIRETKI

Alkujakso: Yhdysvallat, takauma

Kolmannessa, alun perin sarjan viimeiseksi kaavaillassa elokuvassa, nähdään aluksi vilaus Indyn nuoruutta Utahissa vuonna 1912. Teini-ikäinen Indy (River Phoenix) on partiolaisten retkellä ratsastamassa huikeiden kivimuodostelmien keskellä erämaassa. Tunnelma ja musiikki on hyvin samankaltainen kuin ensimmäisen elokuvan alussa. Partiolaisten johtaja Mr. Havelock (Larry Sanders) ohjeistaa poikia pysymään lähellä, mutta Indy ja hänen tukeva ja kömpelö kaverinsa Herman Mueller (J. J. Hardy) lähtevät tietysti omille teilleen. Herman epäilee, ettei tämä ole kovin hyvä ajatus. Indy huomaa eräässä luolassa kiellettyjä kaivauksia tekevän miesjoukkion – Rough Rider (Vince Deadrick), Half Breed (Jeff O’Haco) ja Roscoe (Bradley Gregg) –, jota johtaa Fedora (Richard Young), hyvin paljon aikuisen Indyn näköinen ja kuuloinen mies. Vasta kun Fedoran kasvoja kuvataan, käy katsojalle selväksi, ettei tämä voi olla Indy. Juuri tällöin Herman kysyy Indyltä (tämän nimeä ensi kerran käyttäen), mitä miehet ovat tekemässä. He ovat löytäneet Coronadon ristin 1500-luvulta, jonka Indy tunnistaa helposti etäältä ja valistaa Hermania tästä. Indy toteaa ristin olevan merkittävä löytö, joka kuuluu museoon, ja käskeekin kovin ottein Hermanin mennä kertomaan varkaista Mr. Havelockille. Samalla pieni käärme luikertelee Hermanin syliin. Indy nappaa tämän huoletta pois ja toteaa sen olevan vain käärme. Herman lähtee ja Indy nappaa ristin varkaisten ollessa selin. He kuitenkin kuulevat hänet, kun hän kiipeää pois ja alkaa takaa-ajo.

Indy huhuilee luolaston ulkopuolella muita partiolaisia, mutta ketään ei näy. Hän viheltää hevosensa paikalle, muttei onnistu hyppäämään tämän selkään kallon päältä. Onneksi normaali kyytiin nousu onnistuu. Valitettavasti varkaat ovat Indyn kannoilla kahdella autolla. Indy hyppää hevosensa selästä liikkuvan sirkusjunan kyytiin varkaat perässään. He juoksevat vaunujen katoilla, kunnes Indy menee matelijavaunuun. Siellä Indy potkaisee hänen perässään olevaa varasta, Half Breediä, joka kuitenkin onnistuu roikkumaan Indyssä. Kattoteline, jolla Indy, Half Breed ja Rough Rider kiipeävät, ei kestä näiden painoa vaan romahtaa suoraan valtavan vesikäärmeen altaaseen. Indy kauhistuu käärmeen nähdessään ja hyppää toiseen altaaseen, joka on täynnä pikkukäärmeitä. Indy huutaa taas kauhuissaan ollessaan yltä päältä käärmeissä ja pinkoo äkkiä ulos vaunusta lukiten varkaat sinne. Yksi käärme on vielä jäänyt luikertelemaan Indyn paidan sisään, ja hän heittää sen kauhuissaan pois.

Seuraavaksi Roscoe kamppaa Indyn sarvikuonovaunun päällä. Tömähdyksen tiputtama lyhty suututtaa sarvikuonon, joka alkaa tökkiä reikiä vaunun kattoon sarvellaan. Sekä Indy että Roscoe välttyvät täpärästi haarovälin osumalta ja lopettavat kamppailunsa. Matelijavaunun roistot ampuvat lukon auki. Indy huomaa vastaan tulevan pylvään ja Half Breediä potkaisten kiepsauttaa itsensä kauemmas roistoista vain joutuakseen vastakkain Fedoran kanssa. Indy tippuu kuitenkin leijonavaunuun, jossa hän onnistuu pitämään (ensin itseään vahingossa viiltäen) ruuskalla leijonan kaukana. Indy joutuu turvautumaan varkaisten apuun päästäkseen ylös leijonan luota. Nämä yrittävät ottaa tältä ristin, mutta Indyn hihaan piiloutunut käärme hajaannuttaa joukon ja Indy pääsee hyppäämään taikatemppuvaunuun. Siellä hän onnistuu jekuttamaan Fedoraa katoamislaatikolla ja pinttelee tiehensä ennen kuin varkaat ehtivät perään.

Indy juoksee hullun lailla kotiinsa isänsä tohtori Henry Jonesin (Sean Connery) luokse. Henryllä on kuitenkin Graalin maljaan liittyvä tutkimus kesken, ja hän pyytää Indya laskemaan kahteenkymmeneen kreikaksi. Sillä aikaa Herman tulee hakemansa sheriffin (Marc Miles) kanssa paikalle torvea naama punaisena ja hikisenä toivottaen, kunnes Indy keskeyttää tämän. Indyn

pettymykseksi sheriffi toteaa Fedoran jengeineen palkanneen panamahattuisen miehen (Paul Maxwell) olevan ristin oikea omistaja. Indy joutuu luopumaan ristikä välttääkseen syytteet. Muut paitsi Fedora poistuvat. Tämä toteaa Indyn hävinneen tänään ja ettei siitä tarvitse pitää. Sitten hän antaa Indylle tämän ikoniseksi tunnusmerkiksi muodostuneen lierihatun (engl. fedora).

Toinen jakso: Portugali ja Yhdysvallat, nykyaika

Alkujaksosta siirrytään vuoteen 1938 myrskyiselle Portugalin rannikolle laivaan, jossa Indya hakataan. Asialla ovat panamahattuisen miehen kätyrit. Indy on onnistunut nappaamaan Coronadon ristin uudestaan, mutta nyt joutuu taas luovuttamaan sen. Panamahattuinen mies kääsee heittää Indyn laidan yli, mutta Indy voittaa kätyrit ja panamamiehen ja nappaa ristin. Hän hyppää laivasta ennen kuin se räjähtää ja uppoaa. Panamahattu jää kellumaan meren pintaan viitaten sitä pitäneen miehen kuolemaan.

Seuraavaksi siirrytään yliopistolle, jossa Indy on opettamassa ensimmäisen elokuvan tapaan. Jälleen ihastelevat naisopiskelijat nojailevat käsiinsä Indya kuunnellen. Tunti päättyy Brodyn tullessa sisään. Indy hymyilee poistuville opiskelijoille, antaa ristin Brodylle ja lähtee työhuoneeseensa. Huoneen ulkopuolella Indya odottaa yhteen ääneen kailottava lauma opiskelijoita sekä sihteeri Irene (Julie Eccles) puhelinviestien, esseiden ja tapaamislistan kanssa. Indy änkeytyy huoneeseensa ja löytää pöydältään paketin, jossa lukee "Venetsia, Italia". Hän kyllästyy opiskelijoiden huutoon käytävässä ja pakenee ikkunasta. Ulkona odottaa tumma auto ja joukko miehiä, jotka uhkaavan oloisesti ottavat Indyn kyytiin.

Indy on viety useita lahjoituksia museolle tehneen iäkkään miehen, Walter Donovanin (Julian Glover) luokse. Donovan esittelee Indylle puolikasta kivitaulua, joka kertoo Graalin maljasta, pikarista, jota kuningas Arthurin legendan mukaan Kristus on käyttänyt viimeisellä ehtoollisella ja johon on kerätty ristikä tämän verta. Maljaa on vahtinut Joosef Aramatialainen, kunnes se katosi tuhanneksi vuodeksi ja sen löysi kolme ristiritaria. Yksi ritareista on kertonut tarinansa munkille, jonka teksti Donovanilla on. Sen mukaan maljan sijainnin pitäisi paljastua kahden merkin avulla, joista toinen on Donovanin kivitaulu ja toisen merkin pitäisi olla toisen ritarin haudassa Venetsiassa. Graalin maljan pitäisi antaa ikuinen elämä ja nuoruus. Indy pitää legenda pelkkänä tarinana. Ilmenee, että Indyn isä on Graalin maljan asiantuntija. Donovanin vaimo (Isla Blair) tulee huomauttamaan, että Donovan ei ole läsnä omilla juhlissaan, jotka ovat meneillään oven toisella puolella. Donovan ja Indy jatkavat keskustelua ja Donovan kertoo, että maljan etsintä on aloitettu. Etsijänä on toiminut Indyn isä, joka on kuitenkin kadonnut selittämättömästi tämän kollegan, tohtori Elsa Schneiderin (Alison Doody) mukaan. Donovan haluaa Indyn jatkavan Henryn ja maljan etsintää.

Indy ja Brody menevät etsimään Henryä tämän kotitalolta tuloksetta. Talo on sotkettu ja posti avattu. Tällöin Indy muistaa saamansa paketin Venetsiasta ja avaa sen. Paketissa ovat Henryn kaikki muistiinpanot maljasta, joiden perässä talon sotkijat ovat olleet. Indy ei ymmärrä, miksi hänen isänsä olisi lähettänyt muistiinpanonsa hänelle. Indy ja Brody keskustelevat siitä, onko maljaa olemassa. He päättävät lähteä Venetsiaan. Donovan neuvoo lentokentällä heitä olemaan luottamatta kehenkään.

Kolmas jakso: Venetsia

Perillä Venetsiassa gondolivenelaiturilla Indy ja Brody olettavat Schneiderin olevan mies, sillä he eivät ole kuulleet vielä tämän etunimeä. He yllättyvät nähdessään Elsan, joka on vaaleahiuksinen, punahuulinen nuori itävaltalaisnainen harmaassa jakkupuvussa ja koroissa. Elsa sanoo tunnistaneensa Indyn tämän silmistä, jotka muistuttavat Henryn silmiä. Tähän Indy vastaa, että hänellä on myös äitinsä korvat, mutta muu (keho) on Elsan (käytettävissä). Elsa toteaa näpäkästi, että parhaat osat on siis jo varattu. Indy hymyilee tälle ja Elsa tervehtii Brodya.

Kävellessään Venetsian kaduilla Elsa kertoo nähneensä Henryn viimeksi kirjastossa, josta tämä etsi ristiritarin hautaa. Henrylta oli jäänyt jälkeen vain yksi paperinpala, jossa oli roomalaisia numeroita. Elsa kertoo Henryn olleen innoissaan ja riehakas kuin koulupoika. Indy on yllätynyt ja kysyy: ”Professori Attilako? Hän ei ole ollut riehakas edes koulupoikana.” Samalla hän nappaa kukan kävellessään ja antaa sen Elsalle ensin lupaa kysyen. Elsa toteaa, ettei yleensä salli moista, johon Indy vastaa, ettei hänkään, jolloin Elsa myöntyy ottamaan kukan jakkunsa rintataskuun.

He saapuvat ennen kirkkona toimineeseen vanhaan kirjastoon. Elsa lähtee pyytämään heille lisää aikaa, sillä kirjasto on sulkeutumassa. Sillä aikaa Indy kertoo Brodylle nähneensä kirjaston ikkunan lasimaalauksen aiemminkin Henryn muistiinpanoissa ja pyytää Brodya, etteivät he vielä kerro Elsalle muistikirjasta. Elsa tulee paikalle. Indy ymmärtää, että Henry ei ollut kirjastossa etsimässä haudasta kertovaa kirjaa vaan itse hautaa. Indy huomaa lasimaalauksen roomalaisten numeroiden löytyvän myös kirjaston pilareista. Viimeisin numero X on kirjaston lattiassa. Indy hajottaa lattian metallitolpalla. Elsa sanoo, että Indy ei tuota pettymystä ja tämä on kuin isänsä. Indy vastaa tähän, että aivan, paitsi että hän ei ole kateissa toisin kuin isänsä. Elsa käskee Indya laskemaan hänet alas lattian reiästä pimeisiin katakombeihin. Indy tiputtautuu alas annettuaan ensin muistikirjan Brodylle, joka jää odottamaan. Alhaalla Indy nostaa Elsan hieman lattiaa korkeammalta tasolta lattialle. Elsa tunnistaa seinästä pakanallisia symboleita, jotka on tehty noin 600 vuotta ennen ristiretkiä. He päättävät jatkaa syvemmälle katakombeihin, joissa voisi olla uudempia hautoja.

Sillä aikaa Brodyn kolkkaa aseensa perällä Kazim (Kevork Malikyan) ja hänen Ristimiekan veljeskuntaan kuuluvat joukkonsa, jotka suojelevat Graalia. Elsa kysyy Indyltä eräästä seinämaalauksesta, ja Indy vastaa sen esittävän liitonarkkia. Seuraavaksi Indy murtaa kehonsa voimalla kiviseinän ja kaatuu suoraan raakaöljylähteeseen. Indy tekee soihdun vanhasta luusta ja kankaasta ja sytyttää sen Elsan sytyttimellä. He saapuvat rottia kuhisevaan paikkaan, Elsa hieman säpsähtää nähdessään rotat ja kiljahtelee rottien tarttuessa hänen jalkoihinsa. Indy nappaa Elsan olalleen. Seuraavassa käytävässä he kävelevät eri puolin öljykujaa ja myös Indy vaikuttaa hieman ahdistuneelta rottien ja luiden keskellä puikkelehtiessaan. Lopulta he saapuvat hautakammioon, jossa on useita arkkuja. Elsa ihastelee arkkujen koristekaiverruksia. Ilmeisesti hänen jakkunsa on kastunut, koska hän ottaa sen pois päältään. Elsa sanoo tietävänsä oikean arkun, jonka kannen he työntävät yhdessä auki. Sisältä paljastuu ristiritari, jonka sylissä on kilpi, jossa on sama kirjoitus kuin Donovanin kivitalussa. Indy kopioi sen paperille. Elsa toteaa Indyn olevan isänsä lailla riehakas kuin koulupoika. Indy toteaa, ettei hänen isänsä olisi koskaan selvinnyt viimeiseen hautakammioon asti, koska pelkää rottia kuollakseen.

Kazim sytyttää öljyn palamaan. Indy ja Elsa kuulevat tulen kohinan jo kaukaa. Indy käskee Elsan seinää vasten ja kaataa ristiritarin arkun. He menevät sen alle ilmataskuun. Indy käskee Elsaa olemaan harhailemasta minnekään ja sukeltaa löytäen ulospääsyn. Sillä aikaa rotat purevat Elsaa ja tämä kirkuu. Sitten he sukeltavat yhdessä pois ilmaantuen maan pinnalle viemäriin kautta kirjaston vieressä. Kazim joukkoineen juoksee ulos kirjastosta ja alkaa ajaa heitä takaa. Indy ja Elsa juoksevat toisiaan kädestä pitäen, kunnes hyppäävät pikaveneen kyytiin. Elsa irrottaa köyden ja Indy ajaa. Yksi Kazimin

miehistä hyppää kyytiin ja loput jakaantuvat eri veneisiin. Elsa siirtyy kuskin paikalle, ja Indy alkaa painia miehen kanssa veneen perässä. Mies ammuskelee. Elsa näyttää vihaiselta vilkuillessaan taaksepäin. Lähestyessään kahta laivaa Indy huutaa Elsalle, ettei tämä ajaisi niiden välistä. Elsa kuulee väärin ja luulee Indyn kärkevän mennä juuri niiden välistä. Indy saa lyötyä miehen pois kyydistä ja tulee takaisin rattiin samalla huutaen, että käski mennä ympäri. Elsa huutaa, että Indy käski mennä välistä. Indy korjaa, että hän käski olla menemättä. Indy ja Elsa ehtivät juuri pois laivojen välistä, mutta jahtaajien vene räjähtää laivojen puristuksessa.

Toinen vene on kuitenkin yhä näiden kannoilla, ja Kazim ampuu heitä konekiväärillä. Indy painaa Elsan päätä alas. Kazim ajaa Indyn veneen kiinni ja veneet ajelehtivat pyörivän laivan potkurin viereen Indyn alkaessa kamppailla kahden jäljellä olevan takaa-ajajan kanssa. Elsa ajaa veneen kauemmas. Jäljellä ovat enää toisessa veneessä Indy ja Kazim. Indylle selviää, että Kazim jahtaa heitä, koska he etsivät Graalia, mutta ettei hän liity Henryn katoamiseen. Indy retuuttaa Kazimia potkurin koko ajan lähestyessä heitä ja kysyy, missä hänen isänsä on. Viime hetkellä Elsa ajaa heidän veneensä viereen ja molemmat miehet hyppäävät kyytiin. Kun Kazimille selviää, että Indy ei etsi Graalia vaan isäänsä, hän kertoo, että Indyn isä on vankina Brunwaldin linnassa Itävallan ja Saksan rajalla ja toivottaa onnea tämän etsintään.

Indy ja Brody tutkivat Indyn jäljennöstä ristiritarin kilvestä. Tekstissä puhutaan Aleksandrettan tuhoutuneesta kaupungista, jonka paikalle on rakennettu Iskenderun. Henry on piirtänyt muistikirjaansa kartan, josta puuttuu lähtöpaikka. Nyt Indy ja Brody tietävät sen olevan Iskenderun. Indy käskee Brodyn lähteä sinne ja tavata Sallah. Indy aikoo lähteä hakemaan isäänsä. Indy menee kylpytakissa ensin omaan huoneeseensa ja sitten Elsan huoneeseen, jotka on molemmat sotkettu.

Elsa on omassa kylpyhuoneessaan ja tullessaan sieltä ulos on ihmeissään huoneensa sotkuisuudesta. Hän kysyy, mitä sotkijat ovat etsineet. Indy vilauttaa muistikirjaa. Elsa on loukkaantunut, ettei Indy ole kertonut hänelle muistiinpanoista. Indy vastaa, ettei tuntenut Elsaa, mutta antoi tämän kuitenkin tulla mukaan. Elsa vastaa loukkaantuneena: ”Niin, anna naiselle kukka niin hän seuraa minne tahansa.” Indy ei usko Elsan olevan vihainen, koska epäilee tämän oikeasti pitävän Indyn tavasta toimia. Elsa vastaa kipakasti, että onneksi hän ei toimi samalla tavalla, sillä muuten Indy seisoi yhä laiturilla.

Elsa kääntyy lähteäkseen, mutta Indy tarttuu tätä kädestä ja kysyy, mitä tämä luulee olevan tekeillä, sillä siitä asti, kun Indy tapasi Elsan, on häntä yritetty jatkuvasti tappaa. Indy epäilee, että hänen isänsä sai tietää liikaa ja on siksi kadonnut. Siihen asti, kun Henry löytyy, Indy sanoo tekevänsä asiat niin kuin näkee parhaaksi. Sitten hän tarttuu Elsasta kiinni ja suutelee tätä rajusti. Kuinka kehtaat suudella minua, Elsa sanoo muka-vihaisesti ja suutelee sitten Indya samalla mitalla takaisin. ”Lopeta, en pidä helpoista naisista”, vastaa Indy ja suutelee taas Elsaa. ”Ja minä vihaan ylimielisiä miehiä”, Elsa vastaa ja suutelee Indyn korvaa. Indy hymyilee autuaasti ja he kaatuvat sängylle.

Neljäs jakso: Itävalta ja Iskenderun

Indy ja Elsa saapuvat Brunwaldin linnalle. Elsa kertoo, että Brunwaldit keräävät taidetta. Indy kaivaa ruoskansa esiin ja Elsa kysyy hieman huolestuneena, mitä hän aikoo tehdä. Indy sanoo keksivänsä jotain ja saa idean Elsan baskerista. He esittävät taiteesta kiinnostuneita skottilaisia. Esitys ei kuitenkaan mene läpi hovimestarista (Vernon Dobtcheff) ja Indy joutuu tinttaamaan tämän tainnoksiin. He löytävät natsien komentokeskuksen. Indy löytää Henryn huoneen sen piuhoituksen avulla. Hän joutuu hyppäämään sinne ikkunasta ulkokautta ruoskansa avulla. Hän sanoo Elsalle, ettei

tämän tulisi huolestua, koska tällainen on hänelle lastenleikkiä. Hypättyään ikkunalasista sisään Indy saa ruukusta kumautuksen päähänsä Henrylta, joka luulee tätä ensin natsiksi. Indy kertoo, että hän on löytänyt Sir Richardin haudan ja kilven. Henry puolestaan kertoo, että natsit haluavat hänen muistikirjansa ja hän lähetti sen siksi Indylle, mahdollisimman kauas. Natsit pelmahtavat huoneeseen ja vaativat saada muistikirjan. Indy ja Henry alkavat tapella, kun Henrylle selviää, että Indy on tuonut muistikirjan mukanaan. Tappelun päätteeksi Indy nappaa aseensa yhdeltä natsista ja ampuu heidät kaikki. Henry on järkyttynyt tästä ja Indy vetää tämän mukanaan pois huoneesta.

He tulevat toiseen huoneeseen, jossa Vogel-niminen natsikomentaja (Michael Byrne) uhkaa ampua Elsan, jos Indy ei laske asettaan. Henry kertoo, että Elsa on myös natsi, mutta Indy ei usko tätä ja luovuttaa aseensa. Elsa nappaa muistikirjan ja toteaa, että Indyn olisi pitänyt uskoa isäänsä. Indy ja Henry vangitaan. Indy ihmettelee ääneen, miten hän lankesi Elsan hämähäköön, kun tämä oli sotkenut oman huoneensa. Sitten hän kysyy Henrylta, mistä tämä tiesi Elsan olevan natsi. Henry vastaa tämän puhuvan unissaan. Indy ja Henry katselevat hetken toisiaan, kunnes Henry kimpaantuu ja kysyy, miksi Indy luotti Elsaan. Koska hän ei kuunnellut neuvoani, sanoo Donovan, joka ilmaantuu paikalle. Paljastuu, että Donovan on myös natsien puolella. Hän huomaa muistikirjasta puuttuvan sivuja, mukaan lukien kartta. Elsa arvaa, että Indy on antanut ne Brodylle.

Brody saapuu Iskenderuniin, jossa Sallah on häntä vastassa. Brody on juuri esittelemässä karttaa Sallahille, kun paikalle saapuu kaksi Gestapon agenttia (Wayne Michaels ja Dickey Beer), jotka väittävät, että paikallisesta museotoimesta on lähetetty auto Brodya varten. Sallah tietää, ettei Iskenderunissa ole museota ja yrittää varoittaa Brodya. Brody kuitenkin reagoi hitaasti eikä tajua paeta, joten Sallah joutuu lyömään agentteja. Kun agentit ovat tainnoksissa, Sallah hoputtaa Brodya menemään sisäänkäynnistä, joka osoittautuu olevan rekan verhottu perä, ja Brody jää kiinni Sallahin katsellessa rekan perään.

Indy ja Henry on sidottu tuoleihin selät vastakkain. Elsa sanoo Indylle, että he kummatkin tekisivät Graalin vuoksi mitä vain (ja siksi Indyn tulisi ymmärtää hänen petoksensa). Indy ei ole asiasta samaa mieltä. Elsa kuiskaa kiusoittelevasti (ja selvästi tarkoituksenaan aiheuttaa skismaa isän ja pojan välille) Indyn korvaan, ettei voi unohtaa, miten ihanaa "se" oli. Henry luulee tämän puhuvan hänelle ja kiittelee tyytyväisenä. Indy kääntyy katsomaan Henryä epäuskoisesti, mutta Elsa nappaa tämän leuasta kiinni ja suutelee intensiivisesti mykistynyttä Indya. Natsit poistuvat paikalta, sillä Elsa on lähdessä Berliiniin tapaamaan itse Hitleriä ja näyttämään tälle muistikirjaa.

Indy ohjeistaa Henryä kaivamaan sytyttimen taskustaan ja polttamaan köydet poikki. Henry kuitenkin tiputtaa vahingossa sytyttimen ja sytyttää tulipalon. Henry sanoo haluavansa kertoa Indylle jotain. Indy vastaa, että ei halua isän käyvän tunteelliseksi. Henry toteaa, että on syttynyt tulipalo. He alkavat liikkua tuolillaan kauemmas tulesta. Takana kohdalla ollessaan Indy polkaisee vahingossa vipua, joka pyöräyttää takan ympäri natsien komentokeskuksen puolelle ja taas takaisin. Indy painaa vahingossa vipua uudestaan ja tällä kertaa he jäävät natsien puolelle. Naisnatsiupseeri (Nicola Scott) huomaa heidät ja tekee hälytyksen. Indy painaa vipua kuitenkin uudestaan ja he pyörähtävät toiselle puolelle. Indy saa itsensä vapaaksi köysistä ja vapauttaa Henryn. Naisupseeri kääntää miehet avaamaan salaoven, mutta kun he pääsevät toiselle puolelle, ovat Indy ja Henry kiivenneet takkahormiin piiloon, tulevat sieltä alas, pyörähtävät toiselle puolelle ja telkeävät natsit tulipalahuoneeseen.

He tulevat umpikujalta vaikuttavaan huoneeseen. Henry istahtaa tuoliin miettimään ja avaa vahingossa salaportaatin, joihin Indy tipahtaa. Ulkona linnasta Indy hämää natsia laskemalla moottoriveneen vesille itseksensä ja ottamalla sivuvaunun moottoripyörään. Hän ajaa kumoon kaksi sotilasta Henry katsoessa häntä pahasti. He saavat peräänsä kuitenkin ison joukon sotilaita moottoripyörillä. Yksi heistä ajaa heitä vastaan, mutta Indy keksii napata lippusalon ja tuupata sillä

sotilaan pyörältään kuin ritari peitsellä turnajaisissa – tälle Henrykin hymyilee. Kaksi perässä tulevaa motoristia törmää vastaan tulevaan moottoripyörään ja kaatuu. Viimeisen vierelle ajavan motoristin Indy kampittaa lippusalon pätkällä, jonka hän työntää tämän renkaan väliin. Indy ja Henry saapuvat risteykseen, jossa he kiistelevät mennäkö Berliiniin muistikirjan perässä vai Brodyn luokse Iskenderuniin. Henry kertoo, että muistikirjassa on ohjeet siitä, miten ohittaa kolme ansaa maljan luona.

Viides jakso: Saksa

Berliinissä Indy kolkkaa natsin ja naamioituu tämän univormuun. Meneillään on natsien paraati ja kirjat palavat rovioissa, mitä Elsa katselee tuskaisena. Indy nappaa muistikirjan Elsalta ja väittää syyksi sen, ettei Henry halua sitä poltettavan. Elsa väittää, ettei usko natsiaatteeseen vaan Graaliin. Indya ei kuitenkaan tämä kiinnosta, sillä Elsa on liittynyt maljan edustamien aatteiden vihollisiin. Elsa kuitenkin sanoo itkuisesti, että uskoo Indya kiinnostavan. Indy asettaa kätensä tämän kurkulle sanoen, että hänen tarvitsee vain puristaa. Elsa vastaa tähän, että hänen tarvitsee vain huutaa. Indy irrottaa otteensa ja jatkaa matkaa Elsan jäädessä katsomaan apeana tämän perään. Indy ja Henry ajautuvat ihmismassan mukana suoraan Hitlerin (Michael Sheard) luokse. Heidän onnekseen Hitler ei tunnista heitä ja kirjoittaa vain nimikirjoituksensa muistikirjaan.

Indy ja Henry pääsevät zeppeliiniin, joka on suuntaamassa pois Saksasta, muttei vielä liikkeellä. Pahaksi onneksi Vogel on etsimässä heitä zeppeliinistä. Indy on kuitenkin hankkinut itselleen zeppeliinihenkilöstön valepuvun (todennäköisesti jälleen kolkaamalla) ja vaatii Vogelilta matkalippua. Kun matkalippua ei ole, viskaa Indy Vogelien ikkunasta. Hätäntyneet matkustajat tyrkyttävät lippujaan Indylle ulosheittämisen pelossa.

Zeppeliinin ollessa ilmassa Indy sanoo isälleen, että hänen tulisi hävetä Elsan kanssa pelehtimistä, koska on tarpeeksi vanha ollakseen tämän isoisä. Tähän Henry toteaa, että sortuu siinä missä muutkin miehet. Indy vastaa, että hän oli juuri se muu mies. Indy kertoo isälleen, että viimeksi, kun he joivat lasilliset yhdessä, hän joi (vielä) pirtelöä. Indy nostaa esille heidän etäisen suhteensa ja isänsä huonot kasvatustimet. Henry on asiasta hyvin eri mieltä ja väittää halunneensa tehdä Indysta itsenäisen.

Alus kääntyy ympäri ja on palaamassa Saksaan. Indy ja Henry ottavat zeppeliinin pohjassa olevan pienlentokoneen Indyn kertoessa, että hän osaa lentää sitä, muttei laskeutua. He saavat peräänsä kaksi hävittäjää. Indy käskee isänsä ampuu konekiväärillä, mutta Henry ei aluksi ymmärrä Indyn antamia kellotaulun mukaisia suuntimia. Henry ampuu vahingossa heidän oman koneensa peräsintä, mutta väittää saksalaisten olleen asialla. He tekevät pakkolaskun, joka sujuu hyvin ottaen huomioon Indyn väitteen siitä, ettei hän osaa laskeutua. Henry on järkyttynyt, että heitä yritetään tappaa, johon Indy huutaa tietävänsä sen kyllä. Henry sanoo hämmentyneenä, että tämä on hänelle uutta, johon Indy vastaa huokaisten, että hänelle tätä tapahtuu yhtenä.

He varastavat auton ja ajavat tunneliin, johon lentää perään heitä edelleen takaa-ajava lentokone. Lentokoneen siivet katkeavat ja se ajaa heidän ohitse ja lopulta räjähtää. Toinen lentokone pudottaa pommin heidän eteensä, he tippuvat kuoppaan ja joutuvat jättämään auton. Avoimella rannalla luodit aseestaan loppuneena Indy ei tiedä enää, mitä tekisi. Indyn katsellessa hölmistyneenä vieressä Henry keksii säilyttää lokit lentoon kotkottamalla ja sateenvarjoaan pumpaten. Lokit lentävät lentokoneen eteen ja kone räjähtää vuorensiin.

Kuudes jakso: Hatai

Donovan ja Vogel lahjovat Hatain tasavallan sulttaania (Alexei Sayle) kultaesineillä ja Rolls Roycella saadakseen liikkuu maassa ja viedä maljan pois. Sulttaani lupaa heille mittavasti materiaalista ja sotilaallista apua Kazimin kuunnellessa. Elsa kertoo Donovanille ja Vogelille Indyn ja tämän isän karanteen.

Indy, Henry ja Sallah tarkkailevat natsien saattuetta erämaassa, kunnes heidät huomataan kiikarien kimalluksen takia. Henry käskee Indyn pysyä matalana, johon tämä väittää, että he ovat tykinkantaman ulkopuolella. Pian heidän takanaan oleva auto kuitenkin räjähtää, mikä osoittaa Indyn olevan väärässä. Natsit siirtävät varmuuden vuoksi Brodyn tankkiin avoautosta. Kazim joukkoineen alkaa tulittaa natsien pysähtynyttä saattuetta, mutta jää alakynteeseen, mikä aiheuttaa Elsassä järkytystä. Indy ja Sallah lähtevät varastamaan hevosia ja kameleita natseilta ja käskvät Henryä pysymään paikoillaan. Tämä hiippalee kuitenkin tankkiin, jossa Brody on, ja jää kiinni Vogelien tullessa paikalle. Vogel läpsii tätä hansikkaallaan kasvoilleen ja tiedustelee, miksi he hakivat muistikirjaa Berliinistä. Hän ei kuitenkaan ehdi saada haluamaansa vastausta, koska Indy on pääsemässä pakoon, ja hän joutuu lähtemään tankilla takaa-ajoon.

Indy väistelee hevosellaan tankin ammunnat ja onnistuu törmäyttämään väistöliikkeellään tankin autoon. Seuraavaksi hän tukkii kivellä tankin sivutykin, jolloin ammus kimpoaa ampujansa kasvoille. Vogel tulee ulos tankista, ja hetken he ampuvat Indyn kanssa toisiaan kumpikaan osumatta. Indy ratsastaa korkealle kalliolle ja hyppää tankin kyytiin. Vaunullinen natsija ajaa kuitenkin tankin viereen, ja he hyppäävät kyytiin. Indy saa ammuttua kolme heistä kerralla ja katsoo hämmästyneenä asettaan. Vogel pääsee kuristamaan rautaketjulla Indya, joka tiputtaa aseensa isälleen. Indy onnistuu lyömään yhden natsin pois kimpustaan, mutta painii yhä Vogelien kuristusotteessa. Henry taistelee aseiden hallinnasta natsin kanssa, ja Vogel painaa Indya kohti tankin pyörivää telaa. Henry saa ruiskutettua musteen kynästä natsin silmään ja ampuu tykillä tankin viereen ajaneen auton, jolloin Indy pääsee myös irti Vogelista, tippuen kuitenkin sivutykin piipunsuuhun roikkumaan. Vogel talloo Indyn sormia ja hakkaa tätä lapiolla, ja Indy on vähällä litistyä tankin ja kallion väliin. Indyn pelastaa kuitenkin viime hetkellä Brody, joka tainnuttaa aseiden kanssa heiluvan natsin, jolloin tämän ammus kimpoilee tankissa osuen lopulta onnekaasti kuljettajaan, jolloin tämä kaatuu ohjaussauvan päälle muuttaen tankin suuntaa.

Indy sisuuntuu, kiipeää takaisin kyytiin ja lyö Vogelien. Brody ja Henry tulevat tankin katolle ja Indy tönäisee Brodyn vahingossa pois kyydistä. Henry kaatuu telan päälle ja on vähällä luisua tankin alle, mutta Indy nappaa ruuskallaan tämän jalasta kiinni. Sallah ratsastaa paikalle ja auttaa Henryn hevosensa kyytiin Vogelien hakatessa Indya. Indy saa Vogelista kiinni ja hakkaa tämän päätä tankkiin. Tankki kaatuu kallionreunan yli pitkään pudotukseen, josta käy selväksi, että Vogel kuolee. Henry, Sallah ja Brody tulevat kallionreunalle luullen myös Indyn tippuneen kuolemaansa. Henry on erityisen järkyttynyt ja kertoo, miten olisi halunnut kertoa Indylle jotain tärkeää. Tämä kiipeää näiden huomaamatta ylös ja Henry heittäytyy Indyn kaulaan helpottuneena. Liikutus menee kuitenkin nopeasti ohi ja Henry, Sallah ja Brody lähtevät rivakasti liikkeelle Indyn jäädessä huohottamaan maahan. Henry kysyy, miksi tämä istuskelee lepäämässä, kun he ovat jo melkein maalissa.

Seitsemäs jakso: Graalin maljan temppeli

Indyn seurue saapuu Graalin maljan temppeliin, jossa Donovan ja Elsa joukkoineen jo ovat lähettämässä kandidaattia hakemaan maljaa. He eivät tiedä matkalla kohdattavista haasteista ilman

muistikirjaa, ja kaikki kandidaatit kokevat mestauskuoleman ensimmäisen haasteen kohdalla. Natsivartijat huomaavat Indyn seurueen. Donovan ampuu Henryä pakottaakseen Indyn hakemaan maljan, jolla tämä voisi pelastaa isänsä hengen ja sittemmin antaa sen Donovanille. Elsa järkyttyy Henryn ampumisesta, ja Donovan joutuu käskemään häntä pysymään paikoillaan.

Indy läpäisee ensimmäisen haasteen, kun hän ymmärtää, että hänen täytyy polvistua ("vain katuva pääsee läpi") välttääkseen kaulankatkaisun. Seuraavassa haasteessa hänen täytyy astella kirjainlaattojen päälle oikeassa järjestyksessä niin, että ne muodostavat sanan "Jehova". Aluksi hän tekee virheen ja on vähällä tippua tyhjyyteen, mutta selviää loppuun. Viimeisessä haasteessa Indyn täytyy ottaa uskon hyppy, astua tyhjyyteen, jossa todellisuudessa kulkee illuusion peittämä kivipaasi.

Indy saapuu erilaisia maljoja täynnä olevaan maljahuoneeseen, jossa häntä odottaa 700 vuotta vanha ristiritari (Robert Eddison). Ritari yrittää lyödä Indya miekalla, mutta kaatuu miekkansa painon alle vanhuuttaan. Hän sanoo, että koska Indy on päihittänyt hänet, hänestä tulee uusi Graalin vartija. Donovan ja Elsa tulevat huoneeseen. Elsa valitsee tarkoituksella väärän maljan Donovanille, joka juotuaan siitä vanhenee pikavauhtia ja kuolee. Indy vetää Elsan pois luurangoksi muuttuneen Donovanin luota, joka pitää tästä kiinni Elsan huutaessa kauhuissaan.

Elsa sanoo, että malja ei ole tehty kullasta. Indy tunnistaa puusepän karun maljan, juo siitä kokeeksi ja ritari toteaa maljan olevan oikea. Ritari kertoo, että maljaa ei voi viedä suuren sinetin ohi. Indy juottaa Henrylle vettä maljasta ja kaataa sitä tämän haavaan, joka paranee heti. Paikalliset sotilaat kauhistuvat maljan voimaa ja pakenevat. Natsit antautuvat Sallahin osoittaessa näitä aseella. Elsa ottaa maljan ja sanoo, että se voi olla heidän yhteisensä. Hän astuu Indyn varoituksista huolimatta sinetin yli ja paikka alkaa romahtaa. Ryminässä Elsa tiputtaa maljan maanrakoon ja ryömii sen perässä. Indy saa kiinni Elsan käsistä tämän ollessa vähällä tipahtaa kuiluun. Elsa yrittää kurkottaa maljaan toisella kädellään, jolloin hänen toinen kätensä lipeää hanskasta, josta Indy pitää kiinni ja Elsa tippuu usvaan. Maa romahtaa Indyn alta, mutta Henry saa tämän kädestä kiinni. Indy meinaa tehdä saman virheen kuin Elsa, mutta Henry saa taivuteltua hänet antamaan toisenkin kätensä. He juoksevat ulos temppelistä sen romahtaessa. Henry sanoo, että Elsa ei uskonut maljaan vaan halusi aarteen. Brody lähtee vauhdikkaasti liikkeellä ratsullaan ja on vähällä tippua sen selästä. Kaikki neljä ratsastavat yhdessä kohti aurinkoa.

LIITE 4: INDIANA JONES JA KRISTALLIKALLON VALTAKUNTA

Alkujakso: Alue 51

Viimeisin Indiana Jones -elokuva sijoittuu muista poiketen kylmän sodan aikaan vuoteen 1957. Alkujaksossa neljän iloisen nuoren (kaksi miestä edessä ja kaksi naista takana) autoseurue ottaa nopeuskisaa armeijan autojen kanssa Nevadan erämaassa Elviksen Hound Dogin soidessa taustalla. Nuoret jatkavat matkaansa, ja armeijan autojen letka kääntyy kohti suljettua sotilasaluetta. Tarkastusportilla sotilaspoliisi (Kevin Collins) kertoo, että alueella tehdään asekokeita ja alue on siksi suljettu. Autoletka osoittautuu neuvostoliittolaisten tunkeilijoiden saattueeksi, ja se ampuu kaikki sotilaspoliisit portilla ja siirtyy sitten suljetulle alueelle.

Neuvostoliittolaisilla on mukanaan kaapattuna Indy sekä tämän toveri George "Mac" McHale (Ray Winstone). Neuvostoupseeri Antonin Dovchenko (Igor Jijikine) kysyy Indylta, tunnistaako tämä rakennuksen, jonka luona he ovat. Indy ei suostu vastaamaan, joten Dovchenko valmistautuu lyömään tätä. Paikalle tulee kuitenkin lääkintäeversti Irina Spalko (Cate Blanchett), joka haluaa kätellä Indya ilman vastakaikua. Hän kertoo saaneensa paljon kunnianosoituksia, koska tietää asioita ennen muita. Sitten hän sanoo haluavansa tietää jotain, mikä on Indyn pään sisällä, ja osoittaa tätä silmät kiinni kädellään kuin voisi imeä tiedon Indyn päästä. Indy nauraa ja Irina läpsäyttää tätä kevyesti poskelle.

He siirtyvät Alue 51:n varastoon. Irina käskee pistomiekillä uhaten, että Indy etsii hänelle laatikon, jossa on muumioituneet jäännökset, joita Indy on tutkinut kymmenen vuotta aiemmin. Indy pyytää saada kompassin, mutta koska kenelläkään ei sellaista ole, hän pyytää ruutia, sillä etsitty laatikon sisältö on magneettista. Ilmaan heitetty ruuti hakeutuu metallinsa vuoksi oikean laatikon luokse. Laatikko löytyy ja sotilaat kantavat sen autoon, jossa he avaavat sen. Irina leikkaa metallikuoren auki, ja sisältä paljastuu palaneen näköinen käsi. Kaikkien huomion ollessa laatikossa Indy onnistuu nappaamaan aseensa itselleen ja Macille ja uhkaa ampua Irinan. Mac kuitenkin osoittaa aseensa Indyn ja käy ilmi, että hän onkin rahan takia töissä neuvostoliittolaisilla. Indy heittää aseensa maahan luovutuksen merkiksi, ase laukeaa ja kaaoksessa Indy livahtaa karkuun. Hän yrittää hypätä Irinan autoon ruuskallaan, mutta tipahtaakin takana ajavaan autoon, josta heivaa ulos kaksi sotilasta. Hän ajaa Irinan kiinni, hyppää tämän autoon ja työntää tämän pois kyydistä.

Indy ajaa autollaan päin Macin autoa ja hyppää lampun kautta kattopalkkien päälle. Hän liukuu ketjulla alas ja Dovchenko saa hänet kiinni. Yhdessä he kaatuvat ovista sisään ja tippuvat lasin läpi metallilevyn päälle. Indy potkaisee Dovchenkon toisen lasin läpi jonkinlaiseen ohjaushuoneeseen, jossa käynnistyy aikalaskuri. Dovchenko onnistuu saamaan Indyn kaulastaan roikkumaan metallikettinkiin, jossa tämä ottaa iskuja vastaan. Indy saa potkaistua Dovchenkon irti, mutta saman tien he lentävät G-voimia uhmaten ulos ohjuksella, joka pysähtyy kauas erämaahan. Dovchenko on menettänyt tajuntansa. Indy piiloutuu neuvostojoukkojen etsiessä häntä.

Tulee aamu Indyn harhaillessa ydinpommien testausalueelle, joka muistuttaa tavallista lähiötä, mutta on täynnä nukkeja. Tulee kuulutus, jonka mukaan laukaisu tapahtuu minuutin päästä. Indy etsii epätoivoisesti paikkaa piiloutua, kunnes keksii mennä lyijyllä vuorattuun jääkaappiin, joka sinkoaa räjähdysvoimasta kauas. Indy on kuitenkin hyvissä voimissa. Indy joutuu FBI:n kuulusteluun neuvostoliittolaisten auttamisesta. Selviää, että Irinan haluama laatikko liittyy Roswellin tapahtumiin

vuonna 1947, joissa Indy on ollut mukana, mutta hänelle ei ole koskaan selvinnyt, mitä hän oikeastaan näki tuolloin. Eikä selviä nytkään. Indyn ystävä kenraali Robert "Bob" Ross tulee paikalle ja menee takuuseen Indysta. Indylle selviää, että Irina on kiinnostunut ylikuulauksellisten artefaktien sotilaskäytöstä.

Toinen jakso: yliopisto, juna-asema ja kahvila

Indy on edellisten elokuvien tapaan luennoimassa yliopistolla, joskin enää opiskelijatyöt eivät katso häntä kuulaten. Dekaanin Charles Stanforth (Jim Broadbent) tulee keskeyttämään luennon ja kertomaan Indylle, että FBI on tutkinut Indyn työhuoneen ja painostanut erottamaan Indyn. Charles on kuitenkin saanut neuvoteltua Indylle palkallisen virkavapaan ja eronnut itse. Indy pakkaa kotonaan ja suunnittelee lähtöä Eurooppaan opettamaan mahdollisesti Leipzigiin. Selviää, että Indyn isä Henry, samoin kuin tämän hyvä ystävä Brody on kuollut. Charles toteaa sen olevan osa vanhuutta.

Indy on jo hypännyt junaan, kun junalaiturille ajaa moottoripyörällä nuori rasvismies Henry "Mutt" Williams (Shia LaBeouf), syntymänimeltään Henry Walton Jones III, joka kertoo Jonesille, että heidän yhteinen ystävänsä professori Harold "Ox" Oxley (John Hurt) aiotaan tappa.

Indy istuu kahvilassa Muttin kanssa, joka kertoo, että Oxley on toiminut hänen kasvatti-isänään hänen oikean isänsä, Colin Williamsin, kuoltua sodassa. Indy puolestaan kertoo, ettei ole nähnyt Oxleytä 20 vuoteen. Mutt kertoo, että puoli vuotta aiemmin hänen äitinsä on saanut Oxleyltä kirjeen Perusta, jonka mukaan hän oli löytänyt kristallikallon ja lähtenyt sen kanssa Akatoriin, myyttiseen El Doradon kultaiseen kaupunkiin. Indy ei usko kaupungin olemassaoloon, mutta sanoo, että legendan mukaan se, joka palauttaa varastetun kristallikallon Akatoriin, saa sen voimat. Mutt kertoo, että hänen äitinsä oli lähtenyt etsimään Oxleytä, mutta hänelle selvisi, että Oxley onkin kaapattu ja hänkin joutui kaapatuksi. Oxley on piilottanut kallon, ja jos Muttin äiti ei sitä löydä, molemmat tapetaan.

Muttin äiti on sanonut Muttille, että Indy auttaa. Indy ihmettelee tätä ja kysyy Muttin äidin nimeä, joka on Mary Williams. Indy ei tajua, kuka Mary on ja sanoo, että heitä on ollut paljon. Mutt kimpaantuu tästä ja Indy sanoo, että tämän on turha suuttua esittääkseen kovaa. Mutt kertoo, että hänen äitinsä on soittanut kaksi viikkoa aiemmin Etelä-Amerikasta päästyään pakoon ja lähettänyt hänelle Oxleyn kirjeen. Mutt antaa oudoilla kirjaimilla kirjoitetun kirjeen Indylle. Samalla heidän luokseen tulee kaksi KGB:n agenttia, jotka vaativat heitä tulemaan mukaansa ja antamaan kirjeen. Indy käskee Muttia lyömään yliopisto-opiskelijaa, mikä aiheuttaakin tehokkaasti joukkotappelon, jonka turvin Mutt ja Indy pääsevät livahtamaan ulos kahvilasta.

Indy hyppää Muttin moottoripyörän kyytiin ja agentit seuraavat autolla. Agentit ajavat Muttin vierelle ja saavat Indyn vedettyä auton kyytiin. Indy lyö ja potkii itsensä takaisin Muttin kyytiin. Mutt ajaa yliopistokampuksen läpi ja saa agentit ajamaan päin Brodyn muistopatsasta, jonka pää irtaantuu kuskien syliin. Mutt nauraa, mutta Indy ei ole niin innostunut asiasta. He ajavat yliopiston kirjaston läpi, jossa Indy neuvoo opiskelijoita poistumaan kirjastosta tullakseen hyviksi arkeologeiksi.

Kolmas jakso: Peru

Indy kääntää kirjettä kotonaan Muttin kommentoimissa tämän olevan hyvä tappelija, vaikka on jo vanha. Selviää, että kirje on arvoitus, joka viittaa Perun Nazca-linjoihin, valtaviin piirustuksiin maassa, joiden lähellä kallon pitäisi olla. Indy ja Mutt matkustavat Peruun, jossa heille selviää, että Oxley on ollut siellä kaksi kuukautta aiemmin ja joutunut parantolaan raivohulluuden takia. Kävellessään parantolalle Mutt kertoo lopettaneensa koulun, koska piti sitä hyödyttömänä ja on sen takia tapellut äitinsä kanssa. Mac seurailee heitä huomaamatta.

Parantolan hoitaja kertoo Indylle, että pyssymiehet ovat vieneet Oxleyn. Oxleyn parantolasellin seinät ovat täynnä piirustuksia ja tekstejä. Muttin silmiin nousevat kyneleet, kun hän näkee, miten sekaisin Oxley on mennyt. Indy laskee kätensä tämän hartialle lohduttavasti. Oxley on piirtänyt sellinsä lattiaan Akatoria 1500-luvulla etsiessään kadonneen Fransesco de Orellanan hautapaikan, jonka on löytänyt. Oxley on viitannut hautaan, – jonka Indy ensin virheellisesti tulkitsi Orellanan syntymäpaikaksi – arvoituksellisessa kirjeessään, joten Indy ja Mutt lähtevät sinne.

Hautapaikalla Indyn ja Muttin kimppuun käy joukko paikallisia haudanvartijoita pääkallonaamioissa. Indy onnistuu nujertamaan yhden heistä puhaltamalla myrkkynuolen tämän puhallusputken toisesta päästä hyökkääjään itseensä, ja toisen hän häätää uhkaamalla aseella. Mutt ei tahdo uskoa Indyn olevan opettaja, johon Indy vastaa olevansa osa-aikainen. Mutt kampaapäätä käsin hiuksiaan haudassa, jolloin Indy pyytää tätä laittamaan kamman pois ja tulemaan näyttämään valoa. Indy löytää köyden, josta vetämällä avautuu salaovi. Muttin kimppuun käy lauma skorpioneja, jolloin hän alkaa hyppiä ympäriinsä kauhuissaan. Indy toteaa tynesti, että tämä saisi tanssia omalla ajallaan. Mutt on häätäntynyt, että kuolee, koska yksi skorpionin puri häntä. Indy toteaa, että ei ole hätää, koska isot skorpionit eivät ole vaarallisia.

Hautakammiossa on jalanjälkiä. Indy löytää Orellanan ruumiin, jonka joku on jo käynyt avaamassa kääreistään ja selvästi etsinyt jotain. Kultakolikoita käsissään pyöritellessään ne sinkoavat yhtäkkiä Orellanan leuan alle. Indy nostaa ruumiin Muttin syliin, mitä Mutt hieman säpsähtää. Alta löytyy pitkä kristallikallo. Indy ja Mutt ihmettelevät, miten kallo voi vetää puoleensa kultakolikoita, kun kumpikaan aines ei ole magneettista. He epäilevät kallon olleen aikoinaan jumala nazcaintiaaneille, mutta eivät keksi, miten se on tehty tai miksi Oxley on tuonut sen takaisin löytöpaikkaansa, kun ilmeisesti oli vienyt sen Akatoriin. Hautakammioista ulos tullessaan he jäivät suoraan Macin ja neuvostojoukkojen haaviin ja heidät viedään Amazonille Ilha Aramacáan.

Neljäs jakso: viidakoleiri

Keskellä viidakkoa olevassa leirissä Indy ottaa ensin sanallisesti yhteen juopottelevan Macin kanssa, joka sanoo haluavansa rikkauksia Akatorista ja joutuu sitten Irinan kuulusteltavaksi. Irina kertoo tavoittelevansa Oppenheimerin ylittämistä ja psykologisen sodankäynnin uuden aseiden luomista Stalinin jalanjäljissä. Hän haluaa saada lännen pelkäämään. Indy nauraa ja sanoo ymmärtävänsä, miksi Oxley palautti kallon – jottei se joutuisi Neuvostoliiton käsiin. Irina esittelee Roswellin pitkäkalloisen alienin ruumista, jonka luuranko on kristallia. Irina epäilee kristallikallon olevan avaruudesta.

Oxley tuodaan paikalle. Hän on selvästikin sekaisin, ja Indy epäilee Irinan olevan tämän takana. Mac sanoo, että hulluus johtuu kallosta. Irina haluaa Indyn tulkitsevan Oxleyn outoja puheita ja johdattavan heidät siten Akatoriin. Hän pakottaa Indyn tuijottamaan kalloa sen hulluksi tekeviin

silmiin ja siten saamaan yhteyden Oxleyhyn. Akatorin kallojen avulla Irina haluaa saada hallintaansa ihmismielen ja muuttaa kaikki kapitalistit kommunisteiksi ja Neuvostoliiton alaisiksi. Hän sanoo yleensä saavan haluamansa. Indy tuijottaa kalloa, kunnes Mac pyytää Irinaa lopettamaan pelätessään Indyn kuolevan. Mac vapauttaa Indyn ja saa heti murtuneen nenän Indyltä. Indy kieltäytyy tulkitsemasta Oxleyta, jolloin Irina uhkaa Muttia. Mutt ei antaudu, jolloin Irina hakee teltasta Marionin, joka osoittautuu olevan Muttin äiti. Indy ilahtuu Marionin näkemisestä, mutta saa äreän vastaanoton ja Marion menee suoraan halaamaan Muttia. Marion tekee Indylle selväksi, että on elänyt hyvän elämän Indyn jälkeen, eikä ole tästä pätkääkään kiinnostunut.

Marionia osoitetaan aseella ja Indy sanoo, että hän on antanut kidnappauttaa itsensä. Marion toteaa, että ei Indyllä sen paremmin itselläänkään mene. Indy saa vihdoinkin yhteyden Oxleyhyn, joka piirtää ideogrammeja. Indy tulkitsee merkkien viittavaan maantieteellisiin paikkoihin. Hänen selvityksensä jää kesken, kun Mutt lyö yhtä sotilaista, kaataa pöydän ja he (Mutt, Indy, Marion ja Oxley) pakenevat. Indy ja Marion oppoavat kuivahiekkaan ja lähettävät Muttin ja Oxleyn hakemaan apua. Sillä aikaa Marion kertoo Indylle, että Mutt on tämän poika. Mutt palaa takaisin ja saa äitinsä hiekasta. Hän auttaa Indya heittämällä tälle käärmeen toisen pään köydeksi. Indy ei pysty tarttumaan siihen ennen kuin Mutt kutsuu sitä köydeksi käärmepekonsa takia. Oxley palaa takaisin tuoden neuvostojoukot mukanaan, koska ei ole aivan järjissään ja ymmärrä ettei heistä ole seurueelle apua.

Indya seurueineen kuljetetaan autolla viidakossa, kun Mutt kuulee Indyn olevan isänsä. Hän on epäuskoinen. Indy on järkyttynyt kuullessaan entisen ystävänsä Colin Williamsin toimineen isänä Muttille, koska Indy oli aikanaan esitellyt Marionin ja Colinin toisilleen. Marion toteaa, että Indyllä ei ole ollut sananvaltaa hänen miesasioihinsa sen jälkeen, kun aikanaan purki heidän kihlauksensa viikkoa ennen häitä. Indy sanoo, ettei heidän liittonsa olisi toiminut, johon Marion vastaa, että sitä ei voi tietää, kun Indy ei keskustellut asiasta hänen kanssaan. Indy sanoo, ettei voinut, koska Marion voitti jokaisen väittelyn, joka heillä oli. Marion toteaa tähän, ettei se ole hänen vikansa, jos Indy ei pysynyt hänen tahdissaan. Indy sanoo, ettei halunnut satuttaa Marionia. Neuvostosotilas alkaa kapuloida Marionia, koska ei jaksa kuunnella heidän kinasteluaan. Indy saa tilaisuuden potkaista tätä, samoin kuin Marion ja Mutt. Mutt saa ongittua veitsen lahkeestaan ja heitettyä sen Indylle, joka vapauttaa heidät. Marion tiedustelee epäsuorasti, onko Indyllä ollut naisia hänen jälkeensä, johon Indy toteaa, että jokunen kyllä, mutta kukaan heistä ei ollut Marion. Hymy nousee Marionin kasvoille. Indy pujahtaa auton katolle.

Viides jakso: viidakkotakaa-ajo

Indy on päässyt auton rattiin, jonka hän antaa Marionin ohjattavaksi. Hän ampuu autosta löytyneellä singolla edellä ajavaa ajoneuvoa, josta lentää irti sirkkeli, joka halkoo heidänkin autonsa. Alkaa takaa-ajo, jossa he hyppäävät amfibi-auton kyytiin. Irina ampuu heitä konekiväärillä. Indy huomaa Oxleyn olevan kallon kanssa toisessa autossa ja pyytää taas Marionin rattiin, mikä ärsyttää Muttia, joka haluaisi ajaa. Indy hyppää Oxleyn autoon, jossa hän päihittää nyrkein Macin ja joukon sotilaita ja hyppää rattiin. Yksi sotilaista saa heitettyä kallon Irinalle. Mac väittää olevansa kaksoisagentti ja oikeasti Indyn puolella.

Marion ajaa Irinan rinnalle, Mutt saa napattua kallon ja alkaa miekkailla Irinan kanssa. Marionin antaessa Muttille askelohjeita Mutt toteaa, ettei ole ottelussa. Irina saa napattua Muttilta kallon takaisin, viiltää tätä poskeen miekalla ja sanoo: "Nuoren miehen tyyli: hätäinen alku, nopea loppu" ja

lyö tätä vielä vatsaan. Marion käskee Muttia irtautumaan Irinasta, mutta tämä jää vahingossa autojen väliin jalat haralleen miekkaillen yhä Irinan kanssa. Mutt saa puista ja pusvista iskuja haaroväliinsä. Indy törmää autollaan Irinan autoon, jolloin Mutt ja Irina lennähtävät toistensa autoihin. Mutt nappaa kallon. Marion tekee äkkikiihdytyksen, jolloin Irina tippuu auton konepellille ja jää roikkumaan konekivääriin tällä tulittaen. Marion ajaa kiinni edellä ajavaan autoon, jolloin Irina lennähtää samaan kyytiin Muttin kanssa ja alkaa piestä tätä, kunnes Mutt lentää tätä pahasti katsovan Indyn kyytiin. Kallo on Irinalla, ja hän katsoo Indya ja Muttia voitonriemuisesti. Mutt takertuu auton konepellillä seistessään liaaniin ja sinkoutuu ylös apinoiden kaveriksi.

Hän ottaa apinoista mallia ja sinkoaa itseään eteenpäin liaanien avulla. Irina hyppää kuskin paikalle ja yrittää singota Indyn sekä kauhistuneen Oxleyn ja Macin autoineen jyrkänteeltä alas. Mutt ja joukko apinoita hyppää liaanillaan kuitenkin Irinan kyytiin, nappaa tältä kallon ja hyppää nyt edellä ajavan Indyn kyytiin. Hurjan ajojohdin päätteeksi molemmat autot lentävät pieneltä harjanteelta alas ja pysähtyvät. Irina osoittaa Indyn seuruetta aseella, mutta valtava sotilasmuurahaisten lauma keskeyttää tämän. Kaikki lähtevät juoksemaan karkuun. Paikalle tulee lisälastillinen neuvostojoukkoja, ja Dovchenko hyppää autosta Indyn ja Oxleyn kimppuun. Indy kamppailee Dovchenkon kanssa, mutta muurahaiset kiertävät heidät, koska Oxley paljastaa kallon. Mutt ja Mac hyppäävät paikalle kurvanneen Marionin kyytiin ja välttyvät luotisateelta. Irina kiipeää muurahaisia turvaan. Indy jää alakynteen, mutta saa taas otteen kamppailusta alkaen mäiskiä Dovchenkoa puunkarahkalla. Muurahaiset kuljettavat tämän pesäänsä.

Neuvostojoukot nappaavat Irinan kyytiin. Indy ottaa Oxleyn kalloineen syliinsä, ja he hyppäävät Marionin kyytiin. Irina joukkoineen alkaa laskeutua köysillä jyrkännettä alas. Indy yrittää estää Marionia ajamasta alas jyrkänteeltä, tämä huutaa, että Indyn pitää luottaa häneen ja kaasuttaa jyrkänteen yli. He osuvat puuhun, joka taipuu sopivasti alhaalla virtaavaan jokeen, johon he laskeutuvat amfibilla. Takaisin sinkoutuva puu pudottaa osan neuvostojoukoista alas. Indy sanoo ärtyisästi Marionille, ettei tämä tee enää ikinä vastaavaa. Marion hymyilee tyytyväisesti ja vastaa ”kyllä, kultaseni”. He tippuvat kolmesta toinen toistaan suuremmasta vesiputouksesta alas.

Kuudes jakso: Akator ja kirkko

Rannalla Marion puristaa yhä irronnutta rattia käsissään, kunnes Indy kiskoo sen häneltä rauhoitellen. Indyn seurue (Indy, Marion, Mutt, Oxley ja Mac) kulkee vesiputouksen läpi luolaan Oxleyn mystisten ohjeiden mukaan, jotka Mutt on tulkinnut. Luola on täynnä maalauksia pitkäkalloisista hahmoista sekä intiaaneista, joille on opetettu maanviljelyä ja kastelua. Oxley johdattaa seuruetta eteenpäin Indyn pyynnöstä. Pian he saavat kuitenkin peräänsä seinistä ulos tulevien vihaisten intiaanien joukon. He juoksevat ulos pyramidin kaltaisesta temppelistä mutta eivät pääse pitkälle, kun intiaanit saavat heidät piiritettyä. Intiaanit kavahtavat kuitenkin kalloa, ja sen avulla joukko pääsee jatkamaan eteenpäin. He kapuavat portaat ylös valtavan kivirakennelman päälle. Keskellä on obeliski, jota Oxley tutkii tarkkaan. Ilmenee, että Oxley ei aiemmin ollut päässyt temppelin sisälle, sillä hän ei ollut tiennyt, mitä tässä kohtaa tehdä. Hän on keksinyt kuitenkin sisäänpääsyn luultavasti parantolassa ollessaan. Indy ymmärtää, mitä Oxley yrittää näyttää, ja he alkavat kaikki irrottaa obeliskista päänmuotoisia kiviä, jolloin se tyhjenee hiekasta. Neljä suurta palkkia kohoaa ja yhdistyy muodostaen pitkän tornin. Aluksi muuta ei näytä tapahtuvan, mutta sitten koko joukko valahtaa alas hiekan läpi.

He ovat tippuneet suoraan kierreportaisiin, jotka alkavat vetäytyä seinään heidän altaan. He juoksevat alaspäin, mutta eivät aivan ehdi ja molskahtavat alas veteen välttämättä kuitenkin siinä olevat piikit. Indy ja Marion ovat lähellä suudella helpotuksen hetkellä, mutta Mutt työntää Indyn syliin vedestä luurangon ja kaivaa Oxleyltä tipahtaneen kristallikallon sen alta. Mutt sanoo ponnekkaasti, että lähdetään liikkeelle, mutta ei olekaan ihan varma suunnasta. Indy hymyilee tälle ja matka jatkuu.

Katsojalle paljastuu, että Mac ei olekaan kaksoisagentti. Hän on tiputellut matkalla jäljittäjiä, ja Irina joukkoineen on aivan heidän kannoillaan. Indyn joukko saapuu kammioon, joka on täynnä esihistoriallisia aarteita, patsaita ja muita esineitä eri kulttuureista. Kammion perällä on ovi, jota Oxley tuijottaa haltioituneesti. Mac alkaa kerätä aarteita itselleen muiden pohtiessa, miten ovi aukeaa. Indy ottaa Oxleyltä kallon ja painaa sen oven päänmuotoiseen koloon, jolloin ovi aukeaa. He tulevat perimmäiseen pyöreään kammioon, jonka reunoilla istuu kristalliluurankoja valtaistuimilla. Yhden luurangon pää puuttuu ja Oxley on laittamassa kalloa paikalleen, kun Mac osoittaa heitä aseella Irinan astellessa silmät laajentuneina huoneeseen. Irina ottaa kallon Oxleyltä ja vie sen paikalleen moittiessaan Indya uskonpuutteesta, johon Indy vastaa kyllä uskovansa ja sen vuoksi pysyvänsä kaukana, ”sisko”.

Luuranko suoristautuu ja alkaa puhua Oxleyyn välityksellä. Se sanoo haluavansa antaa lahjan osoitukseksi kiitollisuudestaan. Irina sanoo haluavansa tietää kaiken. Huone alkaa rapistua ja pyöriä luurankojen silmien hehkuessa ja sauhutessa. Mac juoksee edelliseen aarrehuoneeseen ja alkaa kahmia aarteita mukaansa. Oxley on palautunut normaaliksi ja kertoo olioiden olevan interdimensionaalisia. Huoneen kattoon avautuu portaali toiseen ulottuvuuteen. Indy joukkoineen hyppää ulos huoneesta. Irina saa vihdoinkin haluamansa tiedon ja on haltioitunut. Indy yrittää edelleen auttaa Macia ja hoputtaa tätä liikkumaan aarrehuoneesta, mutta Mac sinkoutuu portaaliin iskien ennen tätä tyypilliseen tapaansa silmää Indylle ja sanovansa pärjäävänsä. Irina pyytää oliota lopettamaan tiedonantamisen, koska ei kestä sitä. Lopulta hänen silmänsä syttyvät palaamaan ja hän haihtuu ilmaan.

Indy, Mutt, Marion ja Oxley pakenevat romahtavasta temppelistä. Temppeli alkaa täyttyä vedellä ja he nousevatkin sen mukana ulos avoimesta tornista. Ulkona he näkevät, miten pyramidi hajoaa ja sen alta nousee klassisen ufon mallinen alus. Alue täyttyy vedellä. Oxley sanoo olioiden menneen avaruuksien väliseen tilaan. Selviää, että Akatorin aarre ei ollutkaan legendojen kulta vaan tieto. Muttilla on kiire lähteä alas vuorelta, mutta Indy sanoo, ettei vuotta kannata laskeutua alas pimeässä.

Yliopistolla Indy on nimitetty apulaisdekaaniksi. Indy ja Marion ovat menossa naimisiin. Papin sanoessa ”voit suudella morsianta”, hyppää Marion Indyn kaulaan suudellen tätä intensiivisesti. Indyn silmät laajenevat, vieraat hymyilevät ja Mutt on hieman epämurkavan näköinen. Muttin ottaessa kuvaa tuoreesta hääparista puhaltaa kirkkoon tuuli, joka heittää Indyn ikonisen lierihatun Muttin jalkoihin. Mutt on laittamassa hattua päähänsä, kun Indy tulee ja nappaa sen itselleen nauraen. Hääpari ja vieraat kävelevät ulos kirkosta Muttin korjatessa vielä hiuksiaan kammalla.