

Markku Lehtimäki

MATKA JA MUUTOS

Ruumiillinen kokemus ja transsendenssin mahdollisuus Terrence Malickin elokuvakerronnassa

Terrence Malickin elokuviista puhuttaessa on usein korostettu hänen tuotantonsa filosofisia ja taide-elokuvallisia kytkeitä. Artikkelissa käsitellään kuitenkin myös Malickin elokuvien kertovuutta ja niiden liittymistä amerikkalaisen romaanikerronnan perinteeseen sekä klassiseen Hollywood-elokuvaan. Lisäksi artikkelissa yhdistellään fenomenologisen, kognitiivisen ja narratologisen elokuvateorian lähestymistapoja, joiden avulla voidaan havaita yhtäältä Malickin elokuvien ruumiillistuneet tajunnat ja toisaalta niiden transsendentaaliset ulottuvuudet. Malickin elokuvia, erityisesti Pocahontas-legendaa kierrättävää Uutta maailmaa (The New World), katsotaan artikkelissa matkan ja muutoksen käsitteiden avulla.

Terrence Malickin elokuvakerronnan "filosofia" on viime aikoina ollut tarkastelun ja keskustelun kohteena useissa tutkimuksissa, kuten Thomas Deane Tuckerin ja Stuart Kendallin toimittamassa antologiassa *Terrence Malick: Film and Philosophy* (2011) ja Steven Rybinin teoksessa *Terrence Malick and the Thought of Film* (2011b). Näissä tutkimuksissa korostetaan usein Malickin aatteellisia yhteyksiä mannermaiseen filosofiaan tai hänen elokuviensa tyyllillisiä kytköksiä eurooppalaiseen taide-elokuvaan. Rybinin (2011a, 37) mukaan Malickin poeettinen elokuvataide ei koskaan rakenna henkilöihahmosta samastumiskohdetta katsojalle, vaikka elokuvat hyödyntävätkin *voice over* -tekniikkaa eli kertojanääntä, joka mahdollistaa pääsyn henkilöiden kaikkein sisimpiin tuntemuksiin. Adrian Martin (2009, 213) puolestaan esittää, että Malickin henkilöihahmot ovat vähemmän "lihaa ja verta" olevia ihmisiä kuin erityisen elokuvallisia rakennelmia, jotka syntyvät

¹ Viitaan luontevuuden vuoksi elokuvan suomenkieliseen nimeen, jota on käytetty vain elokuvan televisioesityksissä. Sekä teatteri-että dvd-levityksessä on säilytetty elokuvan alkukielinen nimi. Olen aiemmin kirjoittanut *Uudesta maailmasta* enemmänkin kirjallisuustieteellisestä ja elokuvan epäkertovuutta korostavasta näkökulmasta (Lehtimäki 2010).

”varjojen, valon, värin, rytmin, leikkauksen, kuvan ja äänen” keskinäisessä leikissä. Yleisen käsityksen mukaan Malick tekee klassisesta Hollywood-elokuvasta poikkeavaa ja eurooppalaista taide-elokuvaa muistuttavaa ei-kertovaa ja filosofista elokuvaa.

Voidaan toki ajatella, että elokuvat voivat ”filosofoida”, ikään kuin esittää maailmaa ja todellisuutta koskevia väitelauseita (tai ainakin kysymyksiä) visuaalisessa muodossa. Mutta tällöinkin meidän tulee huomioida erityiset elokuvallisesti spesifit tekniikat ja konventiot, kuten kuvaus, väri, ääni, leikkaus ja *mise-en-scène*. Tässä artikkelissa korostetaan kuitenkin Malickin elokuvien kertovuutta ja niiden liittymistä amerikkalaisen romaanikerronnan perinteeseen sekä klassiseen Hollywood-elokuvaan, jonka keinojen kanssa Malick tietoisesti keskustelee. Lisäksi artikkelissa pyritään yhdistelemään fenomenologisen, kognitiivisen ja narratologisen elokuvateorian osittain toisiaan tukevia lähestymistapoja. Tällaisen monimetodisen välineistön avulla on mahdollista lähestyä Malickin elokuvakerronnan rikkautta ja mahdollisia ongelmakohtia.

Sekä kognitiivisessa kielitieteessä, narratologiassa että elokuvatuotkimuksessa on viime vuosina puhuttu runsaasti ruumiillisesta kokemuksesta ja tajunnasta (ks. Grodal 2009, 4–5; Herman 2010, 165–168). Malickin teoksessa *Uusi maailma* (*The New World*, USA 2005) ”ruumiillistaminen” (*embodiment*) koskee sekä elokuvan tarinamaailmaa, sen henkilöahmojen kokemuksia että katsojan tapaa hahmottaa ”luonnollisin” keinoin rakennettua audiovisuaalista kerrontaa.¹ Malickin elokuva rakentuu omassa katsomiskokemuksessani organiseksi kokonaisuudeksi, yhtä aikaa fyysiseksi ja henkiseksi matkaksi ”alhaalta” (maasta) ”ylös” (taivaaseen). Näin ollen *Uudessa maailmassa* liikutaan ruohonjuuritason kokemuksellisuudesta kohti transsendenssin mahdollisuutta.

Artikkelin teoreettisena kulmakivenä on David Bordwellin (2008) elokuvan poetiikka, joka paitsi tarkentaa analyysinsä yksittäisiin taideteoksiin myös hahmottelee elokuvakerronnan funktioita, malleja, sommitelmia, tarkoituksia ja prosesseja. Se istuukin hyvin osaksi uudemman kertomusteorian kehitystä, jossa korostuvat tarinan, juonen, henkilöahmojen ja tapahtumien tunnevaikutukset lukijaan tai katsojaan. Malickin elokuvia katsotaan artikkelissa erityisesti *matkan* ja *muutoksen* käsitteiden avulla. Tämänkaltaista elokuvallisen, sekä tarinan että esityksen tasolla tapahtuvan liikkeen ideaa on hahmotellut myös Dimitris Eleftheriotis tutkimuksessaan *Cinematic Journeys: Film and Movement* (2010). Esikoisteoksestaan *Julma maa* (*Badlands*, USA 1973) lähtien Malick on hyödyntänyt romanttisen *road movien* ja klassisen kasvukertomuksen konventioita, ja niin henkisen kuin fyysisen matkan ja muutoksen teema näkyy voimallisesti *Uudessa maailmassa*. Malick kierrättää intiaaniprinsessa Pocahontasin ”matkustavaa” tarinaa, mutta tekee siihen muutoksia tarinan ja esitystavan tasolla – niin, että käsite ”uusi maailma” kuvaa myös elokuvan itsensä avaamaa näkymää todellisuuteen.

Pocahontasin matkustava kertomus

Kuuluisassa matkakertomuksessaan *A Map of Virginia* (1612) kapteeni John Smith esittää Uuden Maailman ja sen luonnon luonteenomaisen englantilaisena, puhuen sen ”hedelmällisistä laaksoista” ja ”kristallinkirkaista lähteistä”. Smithin myöhempi teos *Generall Historie of Virginia, New-England, and the Summer Isles* (1624) puolestaan sisältää kuvauksen kapteenista itsestään intiaaniheimon vankina, jonka pelastajaksi tulee nuori intiaaniprinsessa nimeltä Pocahontas. (Ks. esim. Babb 1998, 50–58.) Malickin *Uusi maailma* hyödyntää näitä kuvauksia runollisessa tulkinnassaan Smithin ja Pocahontasin tarinasta, yhdestä Amerikan romanttisista perusmyyteistä.

Uusi maailma käynnistyy Smithin historiallisista kartoista, jotka piirittävät kuvaa englantilaisten kolonisoimasta Virginian maakunnasta, mutta elokuvan aloituskuvat korostavat samalla yhtä teoksen ydintee-
maa, ihmisen ja luonnon yhteenkuuluvuutta: näemme Pocahontasin eli Matoakan (Q’Orianka Kilcher) uivan veden alla samalla kun taivas heijastuu veden pinnalla. Tämä on tyypillinen malickilainen esittely elokuvan tarinamaailmaan, ja sen voi lukea myös Malickin tuotannon sisäisenä viittauksena *Veteen piirretyn viivan* (*The Thin Red Line*, USA 1998) aloittaviin paratiisimaisiin kuviin ihmisestä ja vedestä. Mutta Malickin elokuvien luontokeskeisestä lyyrisyydestä ja visuaalisten kuvien yksilöllisestä tenhovoimasta huolimatta näissäkin aloituksissa rakennetaan tarinan kaarta, jolloin juonellisuus, kerronnallisuus ja kokemuksellisuus tulevat mukaan kuvaan. *Uudessa maailmassa* kuulemme Matoakan äänen vesikuvien yllä leijuvana kertojanäänenä: ”Tule henki, auta meitä laulamaan tämä tarina maastamme. Sinä olet meidän äitimme (...). Me kasvamme sinun sielustasi.” Katsoja vedetään tässä refleksiivisesti mukaan elokuvan tarinan rakentamiseen. Elokuvan alku näyttää tarjoavan meille erilaisia mutta silti yhteenkuuluvia keinoja tarinan kertomista varten: ensinnäkin Smithin historialliset kartat, toiseksi kertojanäänen muodossa puhutut sanat ja kolmanneksi ”puhtaat” kuvat luonnosta.

Siinä missä puhdas visuaalinen kuvakerronta ja siihen toisinaan yhdistetty kertojanäänen keinoin toteutuva kerronta ovat muodostuneet *Julmasta maasta* lähtien Malickin tavaramerkiksi, on *Uusi maailma* erityisen kiinnostava tavassaan yhdistellä historiallisia kertomuksia, kuvia ja dokumentteja kerronnassaan. John Smithin matkakertomusten ja niihin liittyvien karttojen myötä *matkan* motiivi tulee *Uudessa maailmassa* erityisen näkyväksi. Malickin aiemmat elokuvat, erityisesti *Julma maa*, rakentuvat romanttis-intertekstuaaliselle *road movie* -kuvastolle, jonka historialliset ja dokumentaariset viittaus-suhteet todellisiin tapahtumiin ovat huomattavasti epäsuorempia kuin *Uudessa maailmassa*. Toisaalta matkan motiivin kiinnostavuus uudemmassa elokuvassa ei rajoitu Smithin historiallisiin teksteihin. Laajemminkin voimme nähdä, että monet kertomukset rakentuvat matkan idean tai metaforan varaan, ja samoin kertomusta itseään on usein pidetty ”matkustavana” käsitteenä (ks. Mikkonen 2007, 299). Elizabeth Bradburnin mukaan runous käsitteellistetään usein *lauluna*, kun taas kertomus käsitteellistetään usein *matkana* (2011, 138). Tässä mielessä *Uuden maailman* aloittava ”laulu” (Matoakan rukouksena)

² Kognitiivisen metaforateorian perusteos on George Lakoffin ja Mark Johnsonin tutkimus *Metaphors We Live By* (1980). Uudemista kehittelmistä, joita on paljon, ks. esim. Forceville 2011, joka kiinnostavasti hyödyntää matkan metaforaa elokuvatutkimuksessa.

³ Patrick Colm Hoganin mukaan tilallisuus, ymmärrettynä paikan eksistentiaaliseksi kokemukseksi, on pohjimmiltaan emotionaalinen kokemus; tässä Hogan viittaa filosofi Martin Heideggeriin, joka tekee erottelun kellolla mitattavan objektiivisen ajan ja inhimillisen kokemuksen subjektiivisen tempo-raalisuuden välillä. Näin ollen Hogan puhuu, *Uusi maailma* -elokuvan analyysiini soveltuvasti, karttojen "objektiivisen" tilan ja inhimillisen toiminnan subjektiivisen tilallisuuden välisestä erosta korostaen samalla inhimillisen maailmassa olemisen tilallisuutta eräänlaisena "emotionaalisen maantieteenä" (Hogan 2011, 29–31).

alkaa kehkeytyä "matkaksi", kun draamalliset jännitteet nousevat pintaan ja elokuva alkaa saada kertomuksen piirteitä.

Malickin elokuvakerrontaa rinnastetaan usein lyyriseen kuvaan ja sen ilmentämiin hetkellisiin tuntoihin, mutta tarkemmin katsoen kertomukseen liittyvä muutos ja kehitys (progressio) ovat vähintäänkin yhtä keskeinen malickilainen tapa hahmottaa tarinaa ja maailmaa. Kognitiivinen perusmetafora ELÄMÄ ON MATKA, joka sekin hyvin kuvaa Malickin tarinamaailmoja ja niissä esiintyviä kokemuksia, on kytkettävissä toiseen laajaan käsitteelliseen metaforaan: KERTOMUS ON MATKA.² Tähän elämän, kertomuksen ja matkan suhteiden hahmottamiseen liittyy olennaisesti ihmisen ruumiillinen kokemus ympäristöstä ja tilasta sekä tuossa tilassa liikkuminen. Kertomusmuotoahan voi pitää yhtenä inhimillisenä, suorastaan biologisena selviytymiskeinona ankaran luonnon keskellä. Ihmisten aistit ja mielikuvitus ovat kehittyneet osana luonnollisessa ympäristössä toimimista ja siinä selviämistä, jolloin tarinoiden kertominenkin on lähtökohtaisesti luonnollinen maailmassa toimimisen ja selviytymisen keino (ks. Boyd 2009, 1–3, 384–391). Malickin henkilöiden matkanteko on korostetun fyysistä keskellä ei-inhimillisen luonnon vastustavia voimia, mutta fyysinen matkanteko on silti vain yksi puoli hänen poetikkaansa. Niin *Uudessa maailmassa* kuin hänen muissakin elokuvissaan matkustaminen merkitsee myös henkistä ja vertauskuvallista muutosta ja kehitystä.

Uuden maailman aloitusmontaasissa katsojalle tarjotaan kaksi erilaista näkökulmaa tekstien, äänien ja kuvien kautta avautuvaan maailmaan: yhtäältä alkuperäisasukkaiden usko Äiti Maahan, toisaalta englantilaisten valloittajien tunkeutuminen vieraaseen ympäristöön. Malickin elokuvan tekstuaalisuus ja kulttuurisuus paljastuvat heti alussa; kuvien taustalla kuultava Richard Wagnerin preludi *Reininkulta*-oopperaan tuo mukaan omaa kulttuurista kerrostumaansa, eikä myöskään vailla ironiaa (tai parodiaa). Näennäisestä luonnon ja alkuperäiskansojen kuvauksen autenttisuudesta huolimatta *Uusi maailma* on myös itsensä tiedostava elokuvallinen kommentti tämänkaltaista kuvauksen autenttisuutta kohtaan. Tässä mielessä Malickin elokuva osallistuu myös keskusteluun siitä, millä tavalla koloniaaliset matkakertomukset ovat olennainen osa laajempaa eurooppalaista maailman tietämisen, nimeämisen ja omistamisen projektia (vrt. Pratt 1992, 31). Sellaiset käsitteet kuin kuva ja kartta ovat kiinteä osa tilallista kuvittelua, mutta muutoksen, liikkeen, kehityksen ja prosessin korostaminen tuovat esiin tilallisen ajattelun ajallisuuden ja historiallisuuden. Näin ollen kartat ja kuvat osana matkakertomuksia eivät ole vain visuaalisia ja tilallisia; ne ovat myös kerronnallisia ja ajallisia ja liittyvät liikkumiseen, löytämiseen ja tuntemattoman kohtaamiseen.³

Samassa mielessä *Uusi maailma* ei korosta vain visuaalista ja optista näkemistä, vaan muitakin aisteja, kuten kuulemista ja koskettamista. Niin ikään elokuvan kuvat eivät ole liikkumattomia, vaan niissä tapahtuu jatkuvaa – Malickin elokuville ominaista – liikettä eteenpäin pitkin jokia, metsiä ja niittyjä. Kameran eteenpäin suuntautuva liike Malickin elokuvissa onkin itsessään metafora matkalle, muutokselle ja liikkeelle, toisin kuin tietynlaisen, tilaa leveyssuunnassa hahmottavan ja erittäin pitkiä otoksia suosivan eurooppalaisen taide-elokuvan tyyli (vrt. Theo Angelopoulos, Miklós Jancsó tai Andrei Tarkovski). Tässä mielessä

Malickin kerronta edustaa yhtä paljon klassisen Hollywood-elokuvan *kompositionaalista* motivaatiota – henkilöhahmojen psykologialle, tarinan etenemiselle ja kerronnan selkeydelle perustuvaa ihannetta – kuin eurooppalaisen taide-elokuvan realistista ja taiteellista motivaatiota, jossa usein korostuu subjektiivinen ajan ja tilan hahmottaminen sekä tapahtumien psykologisten ja kausaalisten yhteyksien tarkoituksellinen hämärtäminen (ks. Bacon 2000, 70–81).⁴

Intiaaniprinsessa Pocahontas – joka Smithin kertomuksissa esiintyy nimellä ”Pohahuntas”, ”leikillinen”, ja *Uusi maailma* -elokuvassa alkuperäisellä nimellään Matoaka – on esiintynyt lukuisissa kertomuksissa symbolisena sovituksen hahmona, joka edesauttoi Pohjois-Amerikan asuttamista luopumalla alkuperäisasukkaan taustastaan ja assimiloitumalla englantilaiseen kulttuuriin. (Ks. Edwards 1999; vrt. Tilton 1994.) Vaikka 11–12-vuotiaan Pocahontasin ja keski-ikäisen Smithin välinen rakkaustarina on myöhempien aikojen romantisoitu tuote (sellaista ei esiinny Smithin kertomuksissa), Pocahontas meni myöhemmin naimisiin englantilaisen miehen, tupakkaviljelijä John Rolfen, kanssa, otti kristillisen kasteen kautta nimen Rebecca ja matkusti miehensä kanssa Lontooseen, jossa kuoli tuberkuloosiin vuonna 1617, kymmenen vuotta hänen ja Smithin tapaamisen jälkeen.⁵

Leigh Edwardsin (1999, 148) analyysin mukaan Pocahontasin monikulttuurisuus ja ”rotujen” välisyys näkyy Disney-yhtymän animaatiossa *Pocahontas* (USA 1995) sensuellin piirroshahmon visuaalisessa toteutuksessa; Edwards huomauttaa, että hahmossa on ”disneyfikoituja” intiaanipiirteitä, mutta samalla mallina on käytetty moderneja länsimaisia kauneusihanteita. Disneylle ominaiseen tapaan Pocahontasin ja Smithin ensitapaaminen on täynnä jännitteitä ja epäluuloja, mutta he rakastuvat toisiinsa nopeasti, ja samalla hetkellä Pocahontas ymmärtää englantia. Pocahontas toki opettaa Smithille ”luonnon kieltä” – kuten animaation tunnetuimmassa laulussa ”The Colors of the Wind” – mutta tämäkin luonnon ymmärtämisen tapa on todettu tutkimuksessa kovin kliseiseksi ja romanttiseksi tulkinnaksi alkuperäiskansojen kompleksisesta luontosuhteesta (vrt. Schweninger 2008, 19). Ylipäänsä *Pocahontas*-animaatiota hallitsee paitsi romantisoitu, myös länsimainen, kolonisoiva ja maskuliininen tapa katsoa Amerikan alkuperäisasukkaiden historiaa, mikä tiivistyy Pocahontasin täydellisen vartalon ympärillä kiehnäävässä kamerassa (ks. Edwards 1999, 148). Tällä tavoin myös aikuinen (mies)katsoja rakennetaan osaksi Disney-animaation oletettua yleisöä. Tämä legendan uusiokäyttö ja kertomusten kierrätys kertoo osaltaan siitä, että myyteillä on kulttuurista selitysvoimaa – ja kassapotentiaalia – joka ylittää yhä niiden alkuperäisen historiallisen kehyksen ja kontekstin.

Tarinamaailman tasolla Malickin versio Smithin ja Pocahontasin kertomuksesta noudattaa tutuksi tulleita kuvioita; tällä tasolla se ei juuri poikkea Disneyn *Pocahontasin* romantisoidusta (ja epähistoriallisesta) asetelmasta. Kiinnostavaa onkin, kuinka *Uusi maailma* yhtäältä hyödyntää Smithin alkuperäisiä tekstejä sekä alkuperäisasukkaiden kielen ja kulttuurin autenttisia piirteitä ja toisaalta etsii tarinan ja juonen mallinsa konventionaalisista romanttisista tulkinnoista. Keskeiseksi kysymykseksi muodostuukin, kuinka Pocahontasin tarina on ”matkustanut” läpi vuosisatojen ja erilaisten verbaalisten ja visuaalis-

⁴ Kuten Seymour Chatman toteaa, esimerkiksi italialaisen modernistin Michelangelo Antonionin elokuvissa katsoja viedään pois juonellisuudesta ja tarinallisuudesta ”paikkaan, missä esineet loistavat puhtaampina, koska niiden pinnat on puhdistettu tarinan paineista” (Chatman 1990, 55; ks. Bacon 2000, 36).

⁵ Vaikka elokuvateattereissa menestyneen *Pocahontas*-animaation suoraan videolle mennyt jatko-osa *Pocahontas II: Journey to a New World* (USA 1998) kertaakin nämä sankarittaren myöhemmät vaiheet, se ei pääty Pocahontasin kuolemaan, vaan laivamatkan auringonlaskun maahan eli paluuseen Uuteen Maailmaan uuden romanttisen sankarin John Rolfen kanssa.

ten esitysten kautta. Tässä nähdään myös Malickin elokuvakerronnalle yleisempi piirre: kuvien lyyrisyydestä ja kertojanäänänen filosofoivasta luonteesta huolimatta kertomuksen kokonaisrakenteen noudattaa jokin genre-elokuvalla tyypillistä juonellista muotoa. *Julman maan* road movie -rakenteen, *Veteen piirretyn viivan* sotaelokuvan muoto ja *Uuden maailman* matkakertomusmalli ovat tästä esimerkkeinä. Lisäksi sekä *Onnellisten aika* (*Days of Heaven*, USA 1978) että Malickin uusimmat teokset *The Tree of Life* (USA 2011) ja *To the Wonder* (USA 2012) noudattavat osin *Bildungsroman*-kaltaisen kehityskertomuksen kaarta. Kaikki nämä elokuvat puhuvat sen puolesta, että Malickin teokset eivät kokonaisuutena ole suinkaan ”epäkertovia” – lyyrisiä, filosofisia, katkelmallisia – vaikka sen kaltaisia elementtejä niissä olisikin. Pikemminkin jokaista niistä kannattelee laajempi kerronnallinen ja juonellinen idea, romaanimainen rakenne tai myyttinen muoto, jossa lisäksi korostuu kognitiivisen kertomus- ja elokuvateorian korostama inhimillinen kokemuksellisuus.



Pocahontasin tarina matkustaa Disneyltä Malickille, muttei suinkaan muuntamatta matkan varrella. Kuva: FS Filmi.

Malickin elokuvien tarinat ovat siis suhteellisen konventionaalisia, mutta toisaalta niiden perinteinen tarinamuoto on muotti, jonka avulla hän välittää elokuvallista ajatteluaan. Pocahontas-tarinan romanttinen fikcionalisointi ei niinkään vedä katsojaa tarkastelemaan tarinamaailman tapahtumia suhteessa jo tunnettuun ja tiedettyyn. Tarinaa enemmän katsojan huomio keskittyy sitä muokkaavaan esitystapaan. *Uusi maailma* onkin itsensä tiedostava – ja lähes parodinen – tavassaan kierrättää entuudestaan tuttua (populaari)kulttuurista materiaalia, ja siihen sisältyy erityistä elokuvallista kommentaaria Pocahontas-tarinan aiempia versioita kohtaan. Jo Smithin kartat ja kertomukset, joiden

kautta koko tarina meille välittyy, ovat tulkinnan ja reproduktion kohteena; lisäksi Malickin elokuvassa on useita tietoisia kuvallisia alluusioita Disneyn animaatioon, kuten lähikuvat Smithin kompassista, joka molemmissa elokuvissa toimii kulttuurisen kolonisaation merkityksiä täyteen ladattuna esineenä. Malickin elokuvassa esiintyy myös kaksi näyttelijää (muun muassa Christian Bale), jotka toimivat ääninäyttelijöinä *Pocahontasissa* (ks. Macdonald 2009, 105). Nämä viittaukset Disneyn romantisoivaan Pocahontas-versioon myös haastavat katsojan pohtimaan kertomusten kulttuurista kierrätystä ja kertomusten merkityksistä käytävää keskustelua (ks. Herman & Vervaeck 2009, 112). Malickin pyrkimyksenä on aktivoida katsojaa, jotta tämä pohtisi kertomusten, fiktioiden ja tulkintojen syntyä historiassa, taiteessa ja kulttuurissa. *Uusi maailma* yhtäältä hyödyntää näitä kertomuksia, mutta toisaalta pyrkii myös tuomaan ne uuteen valoon.

Kertomuksen teoria ja elokuvallinen käytäntö

Tavassaan rakentaa näennäisen yhteenkuulumattomia otoksia ja katkelmallista tarinankerrontaa sekä pyrkimyksessään pysähtyä ihmettelemään luonnollisen ympäristön yksityiskohtia Malickin elokuvat esittävät uusia haasteita perinteisille käsityksille elokuvallisesta kerronnasta. Niin ikään Malickin elokuvien ytimessä eivät ole monimutkaiset juonet tai psykologisesti kiinnostavat henkilöhahmot, vaan pikemminkin visuaalisten kuvien runous. Elokuvakerronnan narratologiset, kirjallisuudentutkimuksesta ammentavat teoriat (esim. Chatman 1990; Lothe 2000; Verstaten 2009; Kuhn 2011) tarjoavat usein voimakkaan tekstuaalisia ja kertojakeskeisiä tulkintoja elokuvallisesta esityksestä sen sijaan, että ottaisivat huomioon elokuvan audiovisuaaliset ilmaisukeinot ja tekniikat sekä välineen erityisen materiaalisuuden. Eräät klassiset elokuvateoriat – realistiset, formalistiset ja fenomenologiset – ovat puolestaan vähemmän kiinnittyneitä kertovaan muotoon. Sen sijaan ne korostavat enemmän yksittäisten kuvien tärkeyttä, esteettistä muotoa ja kameran käyttöä ja tällä tavoin rinnastavat elokuvaa maalaustaiteeseen ja valokuvaan.

Viimeaikaisessa kognitiivisesti painottuneessa elokuvanarratologiassa on tullut tavaksi ”luonnollistaa” ja eri tavoin normalisoida erityisiä elokuvallisia keinoja; samoin niissä saatetaan olla kiinnostuneita elokuvallisen tuotannon taustalla olevista tekijän intentioista (ks. Alber 2010). Vaikka nämä ovat omalla tavallaan kiinnostavia lähestymistapoja, niissä – kuten strukturalistisemmassa elokuvanarratologiassakin – elokuvan oma *medium* jää toisinaan vähemmälle huomiolle. Henry Bacon esittää, että ”standardi audiovisuaalinen kerronta on (...) sikäli varsin helposti seurattavaa, että sen ymmärtäminen perustuu eräässä keskeisessä suhteessa analogiaan eli vastaavuuteen todellisen elämän kanssa” ja että ”valokuvallisen ja elokuvallisen representaation monien piirteiden havaitseminen ja hahmottaminen (syvyys, elokuvallinen liike, jopa monet klassisen leikkauksen keinot) nojautuvat samoihin mentaaliin prosesseihin, joiden varassa myös todellisen maailman hahmottaminen tapahtuu” (Bacon 2000, 20; ks. myös Bacon 2010, 256–259). Sellaisenaan tämä väite ei vielä vakuuta, mutta Baconin

(2000, 20) lisäys, jonka mukaan ”elokuvia katsellessamme otamme huomioon, että kyseessä on tiettyjen keinojen puitteissa toimiva taideteos”, on uskottava. Yhtäläisyysmerkkien vetäminen taiteen ja todellisuuden välille ei voi olla ongelmatonta.

David Bordwell, kognitiivis-narratologisen elokuvateorian kenties tunnetuin edustaja, esittää, että kertomukset on tehty ja sommiteltu täyttämään tiettyjä tarkoituksia ja niiden tarkoitusten voi puolestaan nähdä tähtäävän tiettyihin tunnevaikutuksiin. Kritisoiden eräiden viimeaikaisten kertomuskeskeisten elokuvateorioiden ”neostrukturalistista” suuntautuneisuutta Bordwell korostaa, että kertomuksissa esiintyvät yksittäiset kuvat ja hahmot eivät ole välttämättä päämäärä sinänsä, vaan niitä voidaan kaikkein hedelmällisimmin ajatella ”holistisen strategian” sivutuotteina, vaikutuksiin tähtäävinä osatekijöinä (2004, 204). Bordwell on oikeassa painottaessaan elokuvateoksen kokonaisvaltaisuutta ja sen vaikutusta katsojaan, joskin hän kokonaiskuvan hahmotuksessaan saattaa sivuuttaa yksittäisten kuvien ja kerronnallisten detaljien perustavanlaatuisen affektiivisen merkityksen. Joka tapauksessa uskon Bordwellin hengessä, että elokuvan narratologiassa on huomioitava sekä formalistinen muotokeskeisyys että kognitiivinen havaintokeskeisyys. Malickin elokuvat korostavat valokuvallisin menetelmin esiin tuotuja luonnon ja ympäristön yksityiskohtia, jotka ovat arvokkaita itsessään eivätkä suoraan alistettavissa juonellisen kehityksen ehdoille. Samalla kuitenkin on riittämätöntä rajata Malickin elokuvat ainoastaan tuollaisten kuvien ja katkelmien sarjaksi, sillä käsitys kertovasta kokonaisuudesta ja sen tunnevaikutuksista katsojaan (bordwellilaisessa mielessä) on se taiteellinen ajatus, joka tekee Malickin elokuvista elokuvia (eikä vain sarjoja kauniita kuvia). Vaikka yksittäiset kuvat ja motiivit ovat olennainen osa elokuvan katsomiskokemusta, vasta teoksen kokonaistulkinnan kautta nekin saavat asemansa ja merkityksensä.

Samaan tyyliin kuin Monika Fludernik (2010) ”luonnollisessa narratologiassaan”, Bordwell puhuu tiettyjen elokuvallisten tekniikoiden normalisoitumisesta elokuvahistorian aikana – tai ainakin, kuten Fludernik romaanikerronnan osalta, hän haluaa nähdä niiden normalisoituneen ja luonnollistuneen. Tämänkaltainen kognitivistinen lähestymistapa pyrkii nimittäin merkityksellistämään ja selkeyttämään jopa kaikkein oudoimpia, häiritsevimpiä ja vaikeimmin määriteltäviä elokuvallisia keinoja. Bordwellin (2004, 212) mukaan myös tietyt keinot, jotka semioottis-strukturalistisesta, yksittäisiin elokuvallisiin ”lauseisiin” tai piirteisiin keskittyvästä näkökulmasta näyttävät ”anomaliolta”, tulevat nekin ymmärrettäviksi (hänen edustamastaan) muotoa ja kokonaisuutta korostavasta näkökulmasta. John Mullarkeyn (2009, 33) kriittisen arvion mukaan Bordwellin lähestymistavan keskiössä säilyy ajatus klassisen Hollywood-kerronnan kestävydestä ja yleispätevyydestä, joka muodostuu tietyistä aineksista: tapahtumajärjestyksen selkeys; psykologisesti yksilöidyt henkilöhahmot; syyn ja seurauksen lineaarinen jatkumo; pää- ja sivujuonien erottelu; alun, keskikohtan ja lopetuksen dynamiikka; selkeä (ja usein onnellinen) lopetus; sekä leikkauksen jatkuvuus.

Edelleen Mullarkey (2009, 45) toteaa, että Bordwell pyrkii ”kesyttämään elokuvan esteettiset ulottuvuudet”. Yksi kesyttämisen

tai luonnollistamisen keino Bordwellille on olla ottamatta huomioon filmillä esiintyvää ”ylimääräistä” ainesta, kuten realististen ja fenomenologisten elokuvateoreetikoiden juhlimaa esinemaailman rikkautta, joka hänen mukaansa ei juuri tarjoa ”kognitiivista hyötyä” katsojalle (Bordwell 1985, 53). Dimitris Eleftheriotis huomauttaakin, että Bordwellin ”mekanistinen” malli asettaa kerronnan jatkumon mielihyvän kokemuksen yläpuolelle, ikään kuin yksittäisten detajien paljous toimisi kerronnassa ”häiritseväenä poikkeamana” (2010, 45). Kysymys tämänkin artikkelin yhteydessä on siitä, missä määrin voimme antaa inhimillisiä merkityksiä valkokankaalle heijastetuille luonnon olioille ja objekteille, ja missä määrin meidän merkityksellistämisen ja luonnollistamisen keinomme jäävät vajavaisiksi jonkin vaikeasti selitettävän äärellä. Kiinnostavassa esseessään Werner Herzogin elokuvasta *Fitzcarraldo* (Saksan Liittotasavalta 1982) Richard John Ascárate (2007) keskittyy yhteen häiritsevään otokseen elokuvan alkupuolella: kuvassa nähdään kvasihistoriallinen kartta, joka toimii tulkinnan avaimena ja jonka kautta Ascáraten analyysi avautuu kohti laajempaa kulttuurista luentaa luonnosta ja kolonialismista Etelä-Amerikassa. Herzogin ja Malickin elokuvallisella poetiikalla onkin ilmeisiä yhtymäkohtia; Noël Carrollin (1998, 285) mukaan heidän teoksissaan asiat ja tapahtumat ovat ”liian painokkaasti läsnä” omana itsenään. Toisinaan ne jopa vastustavat tyydyttävää kerronnallista, juonellista ja psykologista tulkintaa.

Olemme jälleen Malickin elokuvakerronnan filosofisten ongelmien ytimessä, varsinkin kun useat tutkijat huomauttavat, miten Malickin kerronta näyttää vastustavan inhimillistä kokemuksellisuutta, kerronnallista funktiota ja psykologista henkilökuvausta. Iain Macdonaldin (2009, 88) mukaan valtavirtaelokuvan kerrontaan tottuneen yleisö- ja kriitikkokunnan näkökulmasta Malickin elokuvien ”ongelma” on, että ne keskittyvät pitkään, pohdiskeleviin otoksiin vedestä, ruohosta, metsistä ja hyönteisistä ja että dialogi ja toiminta ovat lähinnä toissijaisia näihin luontokuviin nähden. Tarkemmin ilmaisten – ja tarkemmin näitä elokuvia katsoen – kyse on kuitenkin siitä, että esimerkiksi *Uusi maailma* rakentuu nimenomaan Malickin tyypillisille, jo konventioiksi muodostuneille tarinamaailman hahmotustavoille. Näin ollen klassinen (tai heikoimmillaan kliseinen) Malick-otos muodostuu ihmishahmosta, joka liikkuu pitkässä ruohossa, hitaalla joella tai tiheässä metsässä lähes filosofisesti hahmotettujen maan, veden ja taivaan kehystäminä, mahdollisesti etäisesti pohdiskelevan kertojanäänien ja sitä toisinaan voimakkaampien lintujen ja hyönteisten äänien taustoittamana. Elokuvasta tulee tällä tavoin fyysinen kokemus, joka synnyttää ihmetystä katsojassa pikemminkin kuin saa hänet tulkitsemaan sitä juonen tai teeman tasolla.

On toki ilmeistä, että Malickin elokuvien autenttiset luontoäänät ja kuvien puhtaus saavat katsojan usein keskittymään audiovisuaaliseen attraktioon kerronnallisen dramatiikan, juonellisen kehityksen tai henkilöhahmojen psykologian kustannuksella. Itse katson Malickin elokuvia, kuten *Uutta maailmaa*, kuitenkin myös amerikkalaisen unelman versioina, romanttisina seikkailukertomuksina ja realistisen romaanikerronnan perillisinä, mihin traditioon ne ovat myös sijoitettavissa (ks. Patterson 2003, 2). Ei olekaan sattumaa, että *Veteen*

piirretty viiva perustuu amerikkalaisen kirjallisuuden naturalistisen ja toiminnallisen perinteen jatkajan James Jonesin sotaromaaniin *Ohut punainen viiva* (*The Thin Red Line*, 1962). *Uuden maailman* pääosaa ei sittenkään esitä luonto – vaikka se onkin jatkuvasti ja voimallisesti läsnä – vaan kahden erilaisen maailman kohtaaminen esitettynä kahden näitä maailmoja symboloivan mutta psykologisesti koskettavan henkilöihahmon kautta. *Uudessa maailmassa* pienetkin yksityiskohdat alkavat kantaa huomattavaa kerronnallista ja temaattista merkitystä, ikään kuin itse elokuva olisi puu, joka kasvaa hauraasta taimesta mahdavamaksi tammeksi. Näin ollen, kuten David Bordwell elokuvateoriasaan nähdäkseni oikein huomauttaa, meidän tulee viime kädessä pyrkiä hahmottamaan yksittäisen elokuvateoksen ”holistinen strategia”. Toisin sanoen: on nähtävä metsä puilta. Itse kuvailisin tätä prosessia juuri *Uuden maailman* tapauksessa elokuvan orgaanisena, luonnonmukaisena rakentumisena, jossa pienet yksityiskohdat lopulta tukevat kokonaiskuvaa, aivan kuin pienet purot lopulta yhtyisivät suureksi virraksi – ajatus, jonka elokuvakerronnan merkittävin pioneeri D. W. Griffith esitti suurelokuvansa *Suvaitsemattomuus* (*Intolerance*, USA 1916) kunnianhimoisena rakenneperiaatteena.

Malickin elokuvakerronnassa pienetkin otokset on ladattu merkityksillä, vaikkei ole aina ilmiselvää, mikä eri yksityiskohtien merkitys on, sillä niiden tulkinta on usein avoin ja katsojasta riippuvainen. Oman tulkintani mukaan esimerkiksi yksittäiset sanat, joita Smith ja Pocahontas (eli elokuvan tarinassa Matoaka) opettavat toisilleen *Uudessa maailmassa* – sellaiset ympäröivään luontoon liittyvät peruskäsitteet, kuten ’aurinko’, ’taivas’, ’vesi’ ja ’tuuli’, ja toisaalta sellaiset inhimillisen havainnon ja kommunikaation perustekijät, kuten ’silmät’, ’korvat’ ja ’suu’ – eivät pelkästään muodosta kyseisen elokuvan kerronnallista peruskuvastoa; silmiin ja korviin viittaaminen korostaa myös niitä kanavia, joiden kautta audiovisuaalinen esitys itse koetaan. Tällä tavoin elokuvan katsomiskokemus pitkälti vastaa tarinamaailman ja sen henkilöiden ruumiillista kokemuksellisuutta. Malickin elokuvaallisuus on voimakkaan itserefleksiivistä, elokuvaalliseen välineeseen ja elokuvan katsomiskokemukseen liittyvää. Samassa hengessä sellaisten sanojen, kuten ’loisto’, ’kipinä’ ja ’säteily’, toistuminen *Veteen piirretyn viivan* dialogissa ja kertojanäänessä vastaa visuaalisen kuvaston hehkua, kuten otoksia valonsäteistä, jotka tunkeutuvat kasvien ja puiden latvojen läpi (ks. Mottram 2007, 20; Critchley 2009, 25). Kyseisen elokuvan viimeiset sanat, jotka tulevat kollektiivisen sotilastajunnan kautta, pyytävätkin katsomaan ”minun silmiäni läpi (...) kaikkia säteileviä asioita”. Sanojen ja kielen tuolla puolen on luonnon todellisuus, ja elokuva päättyy Malickin tuotannon kauneimpiin kuviin: puun oksalla istuviin värikkäisiin papukaijoihin ja vedestä nousevaan yksinäiseen mutta ylvääseen kasviin.

Uudessa maailmassa kertojanääni-jaksot on esitetty hallitsevissa määrin lyyristen kysymyslauseiden muodossa: ”Kuka olet sinä, jonka kuulen niin etäisesti?”; ”Äiti, missä sinä asut? Taivaassa, pilvissä, meressä?” John Smith myös ihmettelee ja kyseenalaistaa omaa ääntään omissa kertojanääni-jaksoissaan: ”Mikä on tämä ääni, joka puhuu sisälläni?” Malickin yhdeksi tavaramerkiksi muodostunut lyyrinen *voice-over* -kerronta (joka poikkeaa klassisen Hollywood-elokuvan

juonta ja motivaatiota selittävästä, psykologisoivasta muodosta) on ollut myös narratologisen analyysin kohteena. Puhuessaan Malickin esikoiselokuvasta *Julma maa* angloamerikkalaisen narratologian johtotähti Seymour Chatman esittää, että kuvanauha voi olla ristiriidassa ääninauhan kanssa ja tuottaa tunteen sekä epäluotettavasta kerronnasta että ”konfliktin kahden keskenään ristiriidassa olevan elokuvallisen kertojan komponentin välillä” (1990, 136). Chatmanin tulkinta kerronnan epäluotettavuudesta on oikeansuuntainen, sikäli kuin epäluotettavuus määrittellään subjektiivisen kertojan esityksen poikkeavuudeksi elokuvan kokonaissommitelmasta. Myöhemminkin Chatman on analysoinut Malickin elokuvien *voice-over*-kerrontaa – nyt *Onnellisten aikaan* liittyen – puhumalla siitä, kuinka tämä kerrontakeino dramatisoi ihmisen luontaista pyrkimystä hahmottaa ja tiedostaa maailmaa kielen avulla (ks. Chatman 1999, 316, 324–325). Henry Bacon (2000, 123) puolestaan esittää, että *Julman maan* kertojanaäni ilmentää eräänlaista kaksoisperspektiiviä, jossa tuodaan näkyviin tarinan ulkopuolisen kertojan näkökulma ja toisaalta johonkin tarinan epämääräiseen hetkeen sijoittuva näkökulma.⁶

Kuten David Bordwell (2008, 129) kuitenkin kysyy viitaten Chatmanin kertojakeskeiseen Malick-analyysiin: miksi emme yksinkertaisesti sanoisi, että kohtaamme kuvan ja äänen tarkoituksenmukaisen epäsuhdan, sen sijaan, että lisäämme kuvioon tarpeettoman oloisen kertojahahmon? Ei myöskään ole itsestään selvää, että elokuvakerronnassa kuvat olisivat aina luotettavia ja niistä poikkeava kertojanaäni olisi epäluotettava – kuvakerronnan epäluotettavuuden mahdollisuudenhan pohjusti jo Akira Kurosawa elokuvallaan *Rashomon* – pahalaisen portti (*Rashomon*, Japani 1950).

Chatmanin *Julma maa* -luennan mukaan naiivi tai epäluotettava kertojanaäni törmää kuvakerrontaan, joka puolestaan esittää objektiivisemmän ja uskottavamman näkemyksen. Tämä perusmalli, joka tulee romaanikerronnasta (Chatmanin itsensä kannattaman kommunikaatiomallin mukaisesti epäluotettavan kertojan ja teoksen impliittisen tekijän välisenä perustavanlaatuisena erona), ei sellaisenaan selitä esimerkiksi Malickin elokuvien kerrontatapauksia. Chatmanin analyysin mukaan *Julman maan* henkilökertoja (Sissy Spacek) on yksinkertainen nuori, joka elää omassa fantasiamaailmassaan ja törmää raakaan todellisuuteen. Kuitenkin juuri Malickin elokuvissa myös kuvat voivat olla epäluotettavia, sillä ne kantavat omia subjektiivisia näkökulmiaan usein vaikeasti tulkittavalla tavalla kertojanaäneen kytkeytyneinä. Tämä ei ole tietenkään yksittäinen elokuvatekninen keino, jollaisten analyysiin Bordwellin moittimat ”neostrukturalistit” (Chatman heidän joukossaan) syllistyvät laajemman näköalan kustannuksella. Lähtökohtaisesti voimme ajatella *Veteen piirretyn viivoan* ja *Uuden maailman* alussa esiintyviä paratiisimaisia kuvia, jotka kerronnan edetessä paljastuvat paljolti subjektiivisten näkökulmien ja puhetapojen tuotteiksi sen sijaan, että ne olisivat kuvien välittämää todellisuutta itseään edes elokuvan tarinamaailmassa.

Ylipäänsä kertojanaäni-jaksot synnyttävät Malickin elokuvissa usein tulkinnallisia ongelmakohtia. Puhuessaan ”merkityksen äänellistämistä” *Uudessa maailmassa* ja muissa Malickin teoksissa Steven Rybin ehdottaa, että ensimmäisen persoonan *voice-over* tarjoaa

⁶ Erityisesti *Julman maan* ja *Onnellisten ajan* nuoret naispuoliset *voice over*-kertojat on kytketty yhdysvaltalaisen puhekielisen romaanikerronnan perinteeseen, jossa kertova esitys rakentuu ja tarinamaailma avautuu naiivin ja kokemattoman (poika)kertojan äänen kautta, kuten Mark Twainin romaanissa *Huckleberry Finnin seikkailut* (*Adventures of Huckleberry Finn*, 1884) tai J. D. Salingerin romaanissa *Sieppari ruispellossa* (*The Catcher in the Rye*, 1951). Ks. esim. Latto 2003, 86–87.



Uuteen maailmaan saapunut John Smith kohtaa sisällään kumman äänen.
Kuva: FS Filmi.

katsojalle erityisen tehokkaan sisäänpääsyn elokuvien dynaamiseen ja monitulkintaiseen maailmaan ja että sisäänpäin suuntautunut, pohdiskelleva kertojanääni jo itsessään dramatisoi ruumiillisen kokemuksen ja maailmassa olemisen keskeisen tematiikan (2011a, 26, 28). Rybin on oikeilla jäljillä filosofisessa Malick-luennassaan; Malickin henkilöhahmot ovat aina myös ruumiillistuneita tietoisuuksia, jotka tekevät matkaa ja kehittyvät suuntaan tai toiseen kokemansa ja kohtaamansa maailman puitteissa. Olennaista on kuitenkin huomata, että henkilöhahmojen fyysinen toiminta tarinamaailmassa ja heidän toisinaan retrospektiivinen ja usein lyyris-filosofinen *voice-over* -kerrontansa eivät välttämättä ole samassa ajassa ja paikassa ja kerro samoista asioista. Tämä epäsuhta, jonka sekä Chatman että Bordwell huomioivat, liittyy luonnollisesti sekin Malickin itsensä tiedostavaan audiovisuaalisen välineen käyttöön; kyse on kuvan ja äänen välisen eron korostamisesta. Samalla *Uusi maailma*, joka hyödyntää sekä John Smithin että John Rolfen historiallisia tekstejä tarinamaailmansa raakamateriaalina, tematisoi sanan ja kuvan eli verbaalisen ja visuaalisen esittämisen eron voimallisemmin kuin Malickin muut teokset.

Mikäli kutsumme Smithin ja Rolfen kerrontaa ”epäluotettavaksi”, joudumme samalla tiedostamaan historiallisten dokumenttien mahdollisen epäluotettavuuden (mikä ei kuitenkaan tee niistä fiktiota). Malick pyrkii antropologiseen täsmällisyyteen kuvauksessaan Uuden Maailman valloituksesta sekä englantilaisten ja alkuperäisasukkaiden

kohtaamisesta ja välttelee jälkiviisauden tuomaa etäisyyttä tapahtumiin. Elokuvasa Smithin ja Rolfen historiallisista dokumenteista periytyvä *voice-over* -kerronta rinnastetaan visuaalisiin kuviin alkuperäisasukkaista ja luonnosta, joita kumpikaan miehistä ei täysin kykene ymmärtämään. Smithin romantisoivan käsityksen mukaan alkuperäisasukkaat eli Pohjois-Amerikan eteläosien intiaanit (ja nimenomaisesti tarinan keskiössä oleva historiallinen Powhatan-heimo) ovat ”ystävällisiä, rakastavia, uskollisia, ja heiltä puuttuu pettämisen taito; heidän keskuudessaan ei ole kateutta eikä käsitystä omistamisesta”.⁷ Kuitenkin Malickin elokuvassa näiden sanojen yhteydessä nähtävät kuvat kertovat toisenlaista tarinaa todellisuudesta: ne paljastavat alkuperäisasukkaiden heimossa esiintyvät jännitteet, kateuden, mustasukkaisuuden ja väkivallan mahdollisuuden.

Erityisen kiinnostavalla tavalla henkilöiden puhe ja toiminta *Uudessa maailmassa* ilmaisee heidän olevan oman aikansa puhetapojen käyttäjiä ja myös noiden diskurssien tuottamia – kun taas audiovisuaalinen kerronta itse luo modernin jälkikäteisvalotuksen tarinassa kuvattuihin kohtaamisiin ja tapahtumiin. Katsojaa pyydetään näin ollen erottelemaan toisistaan paitsi tarinan ja kerronnan tasot – sen suhteen, millä tavoin Malick muokkaa tuttua Pocahontas-legendaa uuteen muotoon – myös näkemään sanallisen ja kuvallisen esityksen erot. Tällä tavoin Malick aktivoi katsojan refleksiivistä toimintaa. Tämä näkyy siinäkin, kuinka kirjoitetut historialliset dokumentit kohtaavat uudenaikaisen elokuvallisen välineen. Silti tämänkaltainen refleksiivisyys ei peitä alleen tarinan draamallisia, juonellisia ja inhimillisesti kiinnostavia piirteitä. Elokuvan luovassa ja kekseliäessä aloitusmontaasissa näemme ja kuulemme alkuperäisasukkaiden uskomuksen Äiti Maasta ja samalla englantilaisten valloittajien saapumisen heille vieraaseen maailmaan hyvin erilaisesta perspektiivistä käsin, uskonnollisen diskurssin kehyksissä (”Eeden on edessämme”; ”Jumala on antanut meille luvattun maan”). Uuden Maailman ihme kytkeytyy näissä puhetavoissa suoraan sen materiaaliseen omistamiseen, kuten Stephen Greenblatt on osoittanut oivaltavassa tutkimuksessaan *Marrowvellous Possessions: The Wonder of the New World* (1991).

Kuten Malickin elokuvissa usein, esittelykuvat, jotka tutustuttavat katsojan fiktiiviseen maailmaan, saattavat olla lyhyissä katkelmallsuudessaan monimielisiä ja tarjota tuosta maailmasta vähemmän informaatiota kuin katsoja toivoisi. Omasta formaalis-funktionaalisesta teoriapositionaan David Bordwell (2004, 209) kirjoittaa, että elokuvien aloitukset tyypillisesti sijoittavat meidät kerrottuun maailmaan kameran sisäänpäin suuntautuvalla, syvyysuunnassa tapahtuvalla liikkeellä osallistuen tällä tavoin jo johonkin kehittymässä olevaan tapahtumien ketjuun. Kysymys on elokuvallisesta initiaatiosta ja ekspositiosta, jossa vieras maailma tehdään katsojalle tutuksi. Siinä esitellään jo alustavasti joitakin motiiveja, joista kertomuksen edetessä tulee tärkeitä. Tämänkaltainen vähittäinen liike eteenpäin – elokuvallisen apparaatin mahdollistama ”matka” – synnyttää luonnollisesti myös katsojan kiinnostuksen ja uteliaisuuden: mihin tällä kehystyksellä ja näkökulmalla pyritään, mikä on sen päämäärä?

Olennaista on myös, että John Smithin (Colin Farrell) ja John Rolfen (Christian Bale) kertojanäänät tarjoavat meille keskenään hyvinkin

⁷ Yhtäältä Smithin kerronta hyödyntää Thomas Moren *Utopian* (1516) luomaa fantasiaa yhteisomistukselle perustuvasta ihannevaltiosta – Moren kuvittelema saari on usein paikannettu Amerikan tienoilille – ja toisaalta taas kuvaus muistuttaa myöhempiä Uuden maailman fiktioita, kuten Aphra Behnin (esi) romaania *Oroonoko* (1688), jossa alkuperäisasukkaiden tietämättömyys kulttuurista ja uskonnosta vain lisää heidän yhteisönsä tasa-arvoisuutta (ks. Bradburn 2011, 146–147).



Erilaiset vaikutelmat intiaaniprinsessasta asettuvat osaksi kerronnan organista kehitystä. Kuva: FS Filmi.

poikkeavia näkökulmia tarinan varsinaiseen päähenkilöön, Matoakaan eli Pocahontasiin. "Hän ylitti kaikki muut paitsi kauneudessa ja sopusuhtaisuudessa myös älykkyydessä ja henkisytydessä", pohtii Smith ensitapaamisen tunnelmissa; "Kun näin hänet ensimmäisen kerran, häntä pidettiin rikkinäisenä ja eksyneenä", rekisteröi puolestaan Rolfe tarinan myöhemmässä vaiheessa. Nämäkään näkökulmat Pocahontasiin eivät kuitenkaan ole erillisiä tai varsinaisesti ristiriidassa keskenään; ne ovat osa elokuvan kerronnan kaarta, sen organista kehitystä, ja tulevat yksittäisinä elementteinä ymmärrettäviksi osana kokonaisuutta.

"Luonnollinen" elokuva digitaalisella aikakaudella

Siinä missä Disneyn *Pocahontas* oli aikoinaan tietokoneen suomia mahdollisuuksia kokeileva animaatioelokuva (ks. Whitley 2008, 82–95)

ja siihen rinnastettu James Cameronin *Avatar* (USA 2009) puolestaan tekohetkensä edistyksellisintä digitaalista ja 3D-tekniikkaa hyödyntävä produktio, on Malickin *Uusi maailma* lähes ohjelmallisesti ”luonnollisia” ja ”analogisia” elokuvauksen keinoja käyttävä teos. Pyrkinessään tavoittamaan Uuden Maailman viehätysten ja ihmetyksen Malick ja hänen kuvaajansa Emmanuel Lubezki rakentavat kuvansa hyödyntämällä laajakankaan mahdollisuuksia; suhteellisen harvoin käytettyä 65 millimetrin filmiä, joka antaa rikkaamman ja sävykkäämmän kuvapinnan; hyvin pitkiä otoksia, jotka avaavat maiseman koko laajuudessaan (vaikka kehystettynäkin); runsasta luonnollisen valon käyttöä ilman keinotekoisia valaistustekniikoita sekä elävästi liikkuvaa käsivarakameraa. Tähän tarkoin rakennettuun luonnollisuuden ja autenttisuuden vaikutelmaan kuuluvat myös lyyrisen, pikemminkin puheenomaisen kuin kertovan *voice-overin* käyttö, autenttiset kuvauspaikat historiallisissa tapahtumaympäristöissä – niin Jamestownissa Virginiassa kuin Hampton Courtissa Lontoossa – sekä alkuperäisasukkaiden (Powhatan-heimon) kielen ja esinemaailman mahdollisimman tarkka rekonstruointi (ks. myös Mottram 2007, 23). Malickin tietoisesti käyttämät ”analogiset” tekniikat – jotka hän vie *Uudessa maailmassa* kenties vielä pidemmälle kuin muissa elokuvissaan – toimivat myös eräänlaisena elokuvallisesti refleksiivisenä, jopa teoreettisena kommenttina nykyelokuvassa yleistyneitä digitaalisia tekniikoita kohtaan.

Malickin poetiikan mukaisesti digitaaliset tekniikat etäännyttävät katsojan todellisen maailman ja luonnollisen ympäristön kokemuksesta, mistä Cameronin *Avatar* on paljonpuhuva esimerkki: elokuva pyrkii luomaan kokonaisvaltaisen kokemuksen luonnollisesta maailmasta (kuvitteellisesta Pandoran planeetasta, johon Maan asukkaat tunkeutuvat) käyttämällä teknisesti sofistikoitunutta 3D-tekniikkaa. Kuitenkin tarinamaailman fyysinen tuntu – sen syvyys, äänet, elävyys – vaikuttaa kliiniseltä ja ”tehdyltä” pikemmin kuin karhean ja sattumanvaraisen luonnolliselta. Toki *Avatarilla* voi olla puolustajansa: Pandoran fantasiamaailma on digitaalinen konstruktio, Maan todellisuudesta poikkeava. Mimeettisellä (tarinan) ja temaattisella (tulkinan) tasolla tämä synteettisen konstruktioaluonteen korostus kuitenkin ontuu: elokuva pyrkii viestittämään, että Pandoran alkuperäisasukkaiden mystinen luontousko on jotakin Maan ihmisten teknologiauskoisuudesta poikkeavaa, alkuperäistä ja aitoa. Tekniikka ei siis palvele sisältöä, vaan siitä tulee itsetarkoitus ja jopa ristiriita. Vastaavia esimerkkejä voisi löytää muistakin luonnon pyhyyttä ja ykseyttä palvovista elokuvista, joissa digitaalinen kuori ei anna katsojalle edes valokuvallisen tekniikan välittämää pääsyä luonnon olioiden ja äänten äärelle. (Lehtimäki 2013, 34.)

On toki selvää ja historiallisesti johdonmukaista, että elokuvateknologia on opettanut katsojat omaksumaan ja hyväksymään erilaisia tekemisen ja näkemisen tapoja; mutta totaalisen digitalisoidussa erikoistehoste-elokuvassa ei enää ole tilaa *luonnolle* jonkin todellisen, yllättävän, häiritsevän ja inhimillisiä kertomusmalleja vastustavan mielessä (ks. emts.). On kuin tietokoneanimaation ja digitaalisen elokuvan aikana kasvaneet katsojat tarvitsisivat tämänkaltaisen synteettisen muodon tuomaa turvallisuutta, sillä se ei päästä analogisen

⁸ Cavell on Malickin entinen filosofian opettaja, jonka ohjauksessa Malick tutustui Wittgensteinin ja Heideggerin ajatteluun ja joka kiittää Malickia tutkimuksessaan *The World Viewed* ensimmäisen laitoksen (1971) esipuheessa (ks. myös Kendall & Tucker 2011, 1–6).

valokuvauksen mahdollistamaa arkipäivän ja luonnon yllättävyyttä, satunnaisuutta ja hallitsemattomuutta elokuvateattereiden tai olohuoneiden keskelle. Kuten Berys Gaut esittää teoksessaan *A Philosophy of Cinematic Art*, digitaalisessa elokuvassa luonnollisten, ylimääräisten ja häiritsevien yksityiskohtien kontrolli on suurempaa kuin perinteistä valokuvallista menetelmää hyödyntävässä elokuvassa. Koska digitaalinen elokuva ei edellytä todellisuuden rekisteröintiä, se tuottaa oman synteettisen versionsa luonnollisesta maailmasta. (Gaut 2010, 49–50.)

Hans Ulrich Gumbrechtin (2006, 306, 318) mukaan kulttuurimme medioituminen ja digitalisoituminen on itse asiassa johtanut siihen, että ihmiset ovat uudella tavalla kiinnostuneet todellisen maailman raasta materiaalisuudesta, asioiden ja esineiden käsin kosketeltavasta läsnäolosta. Tämä näkyy myös Malickin elokuvissa, joskin ne jatkuvasti tiedostavat elokuvallisen välineen refleksiivisyyden todellisuuden kuvaamisen ja synteettisen artefaktin tuotteena. Kuten Lloyd Michaels (2009, 82) huomauttaa, *Uudessa maailmassa* tietävästi ainoastaan yksi otos oli digitaalisesti generoitu; vain tällä tavoin voitiin kuvata sukupuuttoon kuollutta lintulajia (Kalifornian papukaijaa).

Edustaako Malick kuvaustekniikkansa puolesta siis klassisen elokuvateorian realististen ja fenomenologisten suuntausten esittämiä ihanteita? André Bazin tunnetusti korosti pitkien otosten ja syvätarakan kuvan merkitystä, sillä ne paljastivat sosiaalisen ja luonnollisen maailman todellisuuden kaikessa rikkaudessaan (1967, 28–33). Bazinin mukaan elokuvan todentuntuisuus rakentuu valokuvan ontologialle, sillä elokuva rekisteröi ja dokumentoi maailmaa hyödyntämällä valoa, joka tulee tuosta maailmasta (ks. Mullarkey 2009, 115). Myös Stanley Cavellin muotoilema ”elokuvan ontologia” rakentuu filmauksen valokuvalliselle perustalle ja ajatukselle valokuvasta indeksikaalisena merkinä: kuvatut materiaaliset objektit ovat fyysisesti, kemiallisesti ja kausaalisesti kytkeytyneitä valmiisiin valokuviin. Cavellin mukaan valokuvat eivät ole niinkään maalausten kaltaisia *representaatioita* maailmasta, vaan pikemminkin *transkriptioita*; realistinen maisemamaalaus pyrkii kuvan ja kohteen todentuntuisuuteen ja samankaltaisuuteen esittämättä kuitenkaan väitettä niiden samuudesta. Valokuva taas korostaa kohteensa olemassaoloa ja tuon kohteen rekisteröintiä luonnollisesta maailmasta tulevan valon avulla (Cavell 2005, 118).

Analyyssissään Malickin *Onnellisten ajasta* Cavell esittää, että ohjaajan merkittävänä pyrkimyksenä on tutkia läsnäolon ja poissaolon leikkiä visuaalisen ja erityisesti valokuvallisen representaation keinoin. Cavellin mukaan valkokankaalle projisoidut esineet ja oliot ovat ”refleksiivisiä” ja aina myös itseensä viittaavia heijastellen omaa fyysistä alkuperäänsä maailmassa (1979, viii).⁸ Cavellin mukaan valokuvatut objektit – kuten Malickin elokuvissa nähtävät puut, vesi, linnut ja taivas – pakottavat katsojan pohtimaan näiden asioiden todellisuutta ja olemassaoloa ja samalla tiedostamaan niiden riippuvaisuuden valokuvallisesta ja elokuvallisesta välineestä. Cavellin teorian ytimessä onkin elokuvallisen esityksen ja katsojan refleksiivisen tajunnan välinen vuorovaikutus, joka ohjaa myös Malickin omaa poetiikkaa. Kuten James Morrison ja Thomas Schur runollisesti ilmaisevat, visuaaliset kuvat muistuttavat fyysistä maailmaa, mutta eivät imitoi tai reprodusoi sitä – ja tässä mielessä ”elokuvien katsominen on kuin todistaisimme

omaa karkottamistamme myyttisestä puutarhasta” (2003, 67). Vaikka tämä kommentti Malickin tuotannosta ei vielä yllä koskemaan *Uutta maailmaa*, tavoittaa se hyvin juuri tuon elokuvan ”eedenisen” idean.

Digitaalisen elokuvan synteettiseen tekstuuriin verrattuna Malickin ja hänen kuvaajansa käyttämä melko rakeinen filminlaatu antavat hänen elokuvilleen erityisen visuaalisen ilmeen. Laura Marks puhuu toisessa yhteydessä filmin ”ihosta” ja korostaa kuvan materiaalista läsnäoloa, joka pakottaa katsojan keskittymään kuvaan sen sijaan, että tulisi kertomuksen kuljettamaksi (2000, 162–163). Mutta ei ole poissuljettua, että elokuvallinen ilmaisu saisi katsojan kiinnittämään huomiota kuvan materiaalisuuteen ja samalla eläytymään kertovaan esitykseen. Kuten Eleftheriotis huomauttaa, kameran liikkeen tietoinen käyttö vetää huomion itseensä ja tällä tavoin ”häiritsee tarinamaailman itsერიითისuutta, luonnollisuutta ja läpinäkyvyyttä” (2010, 42) – samalla hän korostaa elokuvaa nimenomaan liikkuvana välineenä ja kertovana muotona, jonka keskeisenä motiivina ja teemana sekä tarinan että esitystavan tasolla on usein *matka*.

Kohti elokuvallista transsendenssia

Stanley Cavellille valokuvan ja elokuvan olemus on aina myös jotakin mystistä, pikemminkin emotionaalisen kokemuksen kuin rationaalisen analyysin tasolla syntyvää. Kuitenkin elokuvallisen kokemuksen ihmetys ja mystiikka on vain yksi – ja helposti liioiteltu – puoli Malickin poetiikkaa. Hänen elokuvansa ovat tuloksia sofistikoituneen ja itsensä tiedostavan audiovisuaalisen välineen käytöstä ja sellaisina pikemminkin funktionaalisia ja päämäärähakuisia kertomuksia kuin vain luonnon mystisyyden ääressä lumoutunutta kvasifilosofiaa. Kirjassaan *Terrence Malick Lloyd Michaels* (2009, 15) esittää, että elokuvallisen ilmaisun runsaus itsessään ”kristallisoi Malickin vision transsendentista todellisuudesta” ja tuottaa ”tunteen ’läsnäolon ihmeestä’, joka synnyttää hänen elokuviensa oudoksuttavan vaikutelman.”

Toisinaan puhe Malickin elokuvien ”transsendentista todellisuudesta” kuitenkin irrottaa hänen elokuvakerrontansa sen fyysisestä, ruumiillisesta ja materiaalisesta perustasta. Kuten uusimmassa, elokuvan ”ruumiillista” poetiikkaa ja narratologiaa korostavassa tutkimuksessa esitetään, abstrakti ja käsitteellinen ajattelu palautuu sekä ihmisen ruumiilliseen vuorovaikutukseen maailman kanssa (ks. Wojciehowski & Gallese 2011; Coëgnarts & Kravanja 2012). Esimerkiksi kuvaskeemat (*image schemas*) ovat toistuvia malleja ja muotoja, jotka muodostuvat meille merkityksellisiksi ympäristössä liikkumisen ja havainnoinnin kautta; ne ovat myös metaforisesti laajennettavissa koskemaan abstraktimpia asioita kuten aikaa ja hyvyyttä (ks. Johnson 1987, 29). Tässä mielessä *Uudessa maailmassa* tapahtuva horisontaalis-vertikaalinen matka alhaalla olevasta vedestä ylhäällä olevaan taivaaseen rakentuu perustavanlaatuisille ”maallisille” skeemoille, joilla on myös korkeampi ulottuvuutensa.

Gilles Deleuze (1992, 138) esittää filosofisesti painottuneessa elokuvateoriassaan, että ”modernissa elokuvassa (...) aika-kuva ei enää ole empiirinen, vaan ’transsendentaalinen’ sanan kantilaisessa mer-

kityksessä: aika irtoaa saranoiltaan ja näyttäytyy puhtaassa muodossaan”. Tämän artikkelin johtajatuksena on kuitenkin kokemus, jonka mukaan *Uuden maailman* ruumiillistuneet mielet ovat luonnollinen lähtökohta elokuvan tavoittelemalle transsendenssille (joka on hyvä tässä yhteydessä erottaa kantilaisesta transsendentalismista). Lisäksi sen sijaan, että Malickin teokset olisivat amerikkalaisen transsendentalismin suoria perillisiä – Emersonin ”läpinäkyviä silmämunia”, jotka ”näkevät kaiken” jonkin ideamaailmasta ja luonnosta kumpuavan valaistumisen hetkellä (vrt. Asselineau 1980, 5–9) – ne toimivat jossakin immanentin materiaalisuuden ja transsendentin materian ylittämisen välimaastossa.

Immanentti, fyysinen ja materiaallinen perusta näkyy Malickin elokuvallisen välineen käytössä (kuvan, äänen, valon, näyttelijöiden ja autenttisten ympäristöjen hyödyntäminen), mutta kuten Gérard Genette esittää, taideteos aina myös ylittää (transsendenssin mielessä) oman immanentin, fyysisen ja materiaalisen perustansa. Hylkäämällä transsendenssin ideamaailmaan tai ylimaallisuuteen kytkeytyvät konnotaatiot Genette (1997, 11n) haluaa palauttaa käsitteen latinankieliseen etymologiaansa, joka on vahvasti maallinen, luontoon kytkeytyvä: transsendenssi merkitsee ”rajan ylittämistä, suljetun tilan ulkopuolelle virtaamista”, jolloin taideteoksen transsendenssi vertautuu ”jokeen, joka on virrannut yli äyräidensä ja on tästä syystä, hyvässä tai pahassa, entistäkin voimakkaampi”. Nähdäkseni nämä luonnollisesta maailmasta tulevat metaforat – suljetun tilan rajat murtava, äyräidensä ylitse virtaava joki – kuvaavat toimivalla tavalla Malickin *Uuden maailman* orgaanista rakennetta ja virtaavaa luonnetta, samalla kun ne kytkevät transsendenssin mahdollisuuden fyysisen ja materiaalisen maailman ehtoihin. Genetten tarkoittamassa mielessä kyseessä on taideteos, joka ”ylittää” lähdemateriaalinsa (Pochontas-tarinan) samoin kuin materiaalisen ja fyysisen (elokuvallisen) perustansa, jota ilman sitä ei kuitenkaan olisi. Transsendenssi taiteessa on kuitenkin samalla aina katsojan kokemus: valaisemalla asioita, näyttämällä tutun vieraassa valossa ja avaamalla silmiemme edessä uusia maailmoja taideteokset ovat aina myös avoimia erilaisille tulkinnoille ja katsomiskokemuksille.

Ajatus nimenomaan elokuvassa ilmenevästä transsendentista palautuu Bazinin fenomenologiseen käsitykseen ”yliluonnollisen fyysisestä representaatiosta” (ks. Nolan 2009, 11–12). Kiistellyssä teoksessaan *Transcendental Style in Film* ohjaaja-käsikirjoittaja-kriitikko Paul Schrader puolestaan esittää, että elokuvallinen tyyli tavoittelee transsendentin kokemusta ja että eri elokuvantekijät etsivät transsendentaalista tyyliä ”ilmaistaakseen pyhyttä” (1972, 3). Schraderin hieman hatarasti teoretisoima ”transsendentaalinen” tyyli (vrt. Deleuze 1992, 147) koostuu kolmesta elokuvallisesta ”liikkeestä”: ensinnäkin arkielämän tavanomaisten asioiden ja esineiden yksityiskohtainen kuvaus; toiseksi ihmisen ja hänen sosiaalisen tai luonnollisen ympäristönsä vastakkainasettelu; ja kolmanneksi ”jähmettynyt kuva elämästä”, joka ei niinkään ratkaise tuota ihmisen ja ympäristön vastakkainasettelua vaan ylittää (transsendentoi) sen (Schrader 1972, 49). Tällainen jähmettynyt kuva, joka valaistuneiden ihmiskasvojen kautta ilmaisee jotakin arkitodellisuuden ylittävää henkistä kokemusta, on tunnetusti olennainen osa Robert Bressonin ja Carl Theodor Dreyerin poetiikkaa.

Malickin oma elokuvallinen mielikuviutus kuitenkin poikkeaa uskonnollisesta – ja Schraderin tapauksessa vielä korostuneen kalvinistisesta – transsendenssin ulottuvuudesta. Schraderin kolmitasoista elokuvallisen liikkeen esittämistä seurataksemme Malickin elokuvat kylläkin pyrkivät arkielämän tavanomaisten asioiden ja esineiden yksityiskohtaiseen kuvaukseen sekä ihmisen ja hänen sosiaalisen ja luonnollisen ympäristönsä vastakkainasettelun esittämiseen. Sen sijaan ”jähmettyneiden”, usein uskonnollisesti henkistyneiden ihmiskasvojen asemesta Malick pyrkii edellä mainittuun ihmisen ja luonnon harmoniaan, näiden yhteenkuuluvuuden osoittamiseen. Malickille transsendentti ilmenee ihmisen kokemuksessa luonnosta, kuten auringonvalon siivilöityessä keskeisellä eksistentiaalisella hetkellä puiden latvojen tai ruohonkorsien lomasta. Tämä kuolemankin hetkellä rauhallinen luonnonvalo poikkeaa Schraderin (1972, 48) näkemästä ”sokaisevasta uskon valosta”, joka päättää hänen tutkimiansa ohjaajien elokuvallisen etsinnän. Vaikka Schraderin kolmiportainen transsendentaalisen tyylin malli on osin käyttökelpoinen myös *Uutta maailmaa* lähestyttäessä, on tuon mallin rakenteellinen hierarkia korvattava orgaanisen virtaavuuden ja kasvun kielikuvilla.

Pocahontas-tarinan ”ylittämiseen” liittyen tärkeä kysymys onkin, mitä uutta *Uusi maailma* tuo lukuisiin kuvauksiin Pohjois-Amerikan valloittamisesta ja alkuperäisasukkaiden ja englantilaisten kohtaamisesta. Ron Mottram mukaan elokuvan keskeinen hahmo on juuri Pocahontas, jossa tiivistyy kuva ”ihmisen ja luonnollisen ympäristön harmonisesta yhdistymisestä” (2007, 23). Viitaten elokuvan alkukuviin, joissa näemme Pocahontasin uimassa veden ja taivaan kehystämänä, Mottram tulkitsee, että tämä ihmisen ja luonnon yhteenkuuluvuus on asetettu elokuvan motiiviksi ja teemaksi heti alusta alkaen. Lähes homeeriseen tyyliin sointuva pyyntö runottarelle tai tässä tapauksessa Äiti Maalle – ”auta meitä laulamaan tämä laulu maastamme” – kehittää koskemaan elokuvaa itseään, josta tulee *tämä laulu*.⁹

Sikäli kuin näemme (ja kuulemme) Pocahontasin hahmon (ja hänen ensimmäisen kertojanäänensä) koko elokuvan liikkeen kannalta keskeisenä, voimme metodisesti hyödyntää James Phelanin uusarisoteelista kertomusteoreettista mallia, jossa henkilöhahmon kehitys nähdään osana juonen rakentumista ja siten myös merkityksellisenä tekijänä koko teoksen sommitelmassa. Phelanin progressiivisen ajatuksen mukaisesti Pocahontas on hahmo, joka kehittyy kertomuksen edetessä mutta myös sitoo tarinan alun, keskikohdan ja lopetuksen toisiinsa. Lisäksi tuo hahmo, kehittyessään osana juonta ja toimiessaan teoksen rakenteellisena komponenttina, sisältää kolme funktiota ja ulottuvuutta: *mimeettisen* (Pocahontas inhimillisenä, todenkaltaisena henkilöhahmona), *temaattisen* (Pocahontas Uuden ja Vanhan Maailman toisiinsa kytkevänä ideaalisena ja symbolisena hahmona) sekä *synteettisen* (Pocahontasin hahmo elokuvan kokonaisrakenteen kannalta olennaisena, eri osia yhteen sitovana ”elementtinä”, mutta myös intertekstuaalisena ja kulttuurisena merkinä). (Ks. Phelan 2007, 4–6, 15–22.) *Uusi maailma* alkaa siis vedestä ja Pocahontasin vetoamuksesta Äiti Maalle (ja samalla katsojalle); kertomuksen keskivaiheilla John Rolfen kertojanääni puolestaan tarjoaa tulkinnallisen avaimen, jonka mukaan Pocahontas ”kutoo kaikki asiat yhteen”. Virtaava vesi on

⁹ Vrt. Homeroksen *Iliaan* alku Otto Mannisen suomenkoksena: ”Laulaos, oi runotar...” Homeerista Malick-tulkintaa tukee myös *Veteen piirretyn viivan* eversti Tall (Nick Nolte), joka siteeraa *Iliasta* taistelun tuoksinassa: ”Kun huomensynty jous rūsosorminen Eos.” Näistä ”rūsosormisen aamunkoiton” kuvista (englanniksi ”rosy-fingered dawn”) tulee samalla osa elokuvan visuaalista tyyliä. Ks. esim. Silberman 2003, 164. Homerosta läheisempänä kertomusmallina ja pohjatekstina *Uudelle maailmalle* lienee silti toiminut Saksan kansalliseepos *Nibelungeinlaulu*, johon myös Wagnerin ”sormusoppera” perustuu.

¹⁰ On tärkeää huomata, että Bordwellin prosessia, funktioita, päämääriä ja vaikutuksia korostavan kertomusteorian pohjalla ovat israelilaisen kertomustutkijan Meir Sternbergin kehittämät, jotka asettuvat mahdollisesti strukturalistisen narratologian luokittelevaa ja "objektivoivaa" menetelmää vastaan. Ks. esim. Sternberg 2010, joka toimii hyvänä katsauksena Sternbergin jo vuosikymmenien mittaiseen poleemiseen projektiin.

klassinen ajan metafora, kun taas kankaan kutominen on samaa etymologista perustaa kuin *tekstin* tuottaminen, mikä osaltaan korostaa elokuvan synteettisyyttä ja itsensä tiedostavuutta. Lisäksi löydämme elokuvasta kolmannen ja kaikkein voimallisimman liikkeen, muutoksen ja kehityksen kuvan, nimittäin kasvavan puun, jollainen toistuu Malickin uudemmassa elokuvassa *The Tree of Life*. *Uuden maailman* kuvat kohti taivasta kurkottavista puista antavat meille alusta asti käsityksen niiden keskeisyydestä kertomuksessa; keskellä tarinaa Pocahontasin englantilainen palvelijatar pyytää juurensa kadottanutta ja elämänuskonsa hetkeksi menettänyttä nuorta naista ajattelemaan "puuta, joka jatkuvasti suuntautuu kohti valoa". Tämä ajatus on paitsi metaforinen kuvaus Pocahontasista myös elokuvasta itsestään sen etsiessä omaa muotoaan ja laajetessaan alusta keskikohdan kautta kohti loppua.

Sen sijaan, että näkisimme teoksen kuvat ja motiivit vain erillisinä tehokeinoina ja attraktioina, meidän on hyvä katsoa *Uutta maailmaa* organaisena kokonaisuutena, jossa osat liittyvät johonkin laajempaan suunnitelmaan. Tässä kohdataan myös David Bordwellin esiin nostama ajatus "neostukturalististen" elokuvanarratologioiden analysoimien funktioiden erillisyydestä suhteessa hänen itsensä korostamaan formaalis-funktionaaliseen, teoksen kokonaisvaikutuksen ja päämäärän huomioon ottavaan lähestymistapaan.¹⁰ Kuten johtava amerikkalainen kertomusteoreetikko David Herman asian muotoilee luontometaforia viljelevässä ohjelmanjulistuksessaan, "koko narratologisen tutkimuksen maisema" hyödyntää nykyisin "erilaista topografiaa" kuin strukturalismin kartoittama kenttä, ja hänen mukaansa tämä teoreettinen muutos näkyy "siirtymänä tekstikeskeisistä tai formaalisista malleista sellaisiin malleihin, jotka ovat yhtä aikaa formaalisia ja funktionaalisia" (1999, 8). Bordwell liikkuu Hermanin kanssa samoilla, yhtäältä venäläisen formalismin menetelmiä ja toisaalta uudemman kognitiivisen tutkimuksen kehittimiä yhdistelevillä, linjoilla korostaessaan elokuvallisen kertomuksen kokonaisvaltaista ymmärrystä. Hän toteaa, että elokuvateokset on analysoitava kokonaisuuksina, jotta pystymme ylipäänsä huomioimaan ja selvittämään niiden erityiset kerronnalliset keinot, sen sijaan että vain erittelisimme ja luokittelisimme nuo keinot strukturalistisen kaavion mukaisesti (Bordwell 2004, 211–212). Vaikka Bordwellin "holistista" mallia heikentää sen hienoinen sokeus yksityiskohtien ja erillisten otosten voimalle, osoittautuu se silti kuvausvoimaisemmaksi teoriaksi elokuvakerronnasta ja sen hahmottamisesta kuin kielikeskeinen semioottis-strukturalistinen luenta elokuvatekstin yksittäisistä merkeistä ja "lauseista".

Kun puhumme *Uusi maailma* -elokuvan tarinan ja kerronnan tasoilla tapahtuvasta "matkasta" ja noilla tasoilla tapahtuvista "muutoksista", joudumme analysoimaan sitä, millä tavalla erilliset kuvat ja motiivit liittyvät yhteen muodostaakseen kerronnallisen teoskokonaisuuden. Tietyt luontokuvat – vesi, taivas, puut, linnut – sekä tietyt ihmiskasvojen ominaisuudet – silmät, korvat, suu – toimivat malickilaisina johtomotiiveina, jotka rinnastuvat wagnerilaisen musiikin *Leitmotiv*-ideaan. Ei ole sattumaa, vaan nimenomaan elokuvan komposition kantava ajatus, että elokuva alkaa *Reininkulta*-oopperan preludilla, johon palataan eri merkityksissä elokuvan keskivaiheilla ja lopussa.

Alussa musiikki esittelee saapumisen Uuteen Maailmaan; keskivaiheilla se alleviivaa Smithin ja Pocahontasin välille syntyvää lyyristä, luonnonläheistä yhteyttä, ja lopussa se kohoaa subliimiksi ylistyslauluksi Pocahontasin kuolemansa hetkellä löytämälle elämän, luonnon ja kulttuurien väliselle yhteydelle (ks. Sinnerbrink 2011, 188–192). Samoin kuin Pocahontasin hahmo sekä toistuvat kuvalliset motiivit, Wagnerin musiikki kytkee pitkän ja kerronnaltaan verkkaisen sekä suhteellisen epädramaattisen elokuvan alun, keskikohdan ja lopun dynaamisesti toisiinsa. Elokuvan kohottavassa lopussa Pocahontas toteaa: ”Äiti, nyt tiedän, missä sinä asut.” Pocahontas – ja samalla koko elokuva ja sen katsoja – palaa alun mystiikkaan, josta laulu lähtee liikkeelle; on kuin ”uusi maailma” löytyisi ihmisen, luonnon ja kulttuurin välisestä harmoniasta.¹¹ Pocahontasin kuoleman hetkellä elokuva rakentaa vaikuttavan montaasin taivaasta, vedestä ja puista, samalla kun kamera siirtyy valtamerelle ja leikkaus vie katsojan takaisin Uuteen Maailmaan. Kuoleman jälkeen sanat ja musiikki häipyvät, ikään kuin olisi tultu symbolisen representaation tuolle puolen. Elokuvan viimeiset kuvat esittävät vapaana virtaavaa vettä ja korkeaa puuta, jonka latvan ja lehtien välistä pilkottavat taivas ja auringon valo. Pocahontasin tarina on matkustanut aloituksen syvistä vesistä keskikohdan niittyjen ja metsien kautta tähän viimeiseen kuvaan, puiden ja taivaan loistoon.

¹¹ *Uutta maailmaa* voi kuvata ”vapautuksen elokuvaksi”, joka dramatisoi ”kamppailun eettisen transsendenssin saavuttamiseksi alistamalla oman itseyyden toista kohtaan koetun velvollisuuden vuoksi”, mutta kuvaavaa – tai julman ironista – on, että tämän vapautuksen ja sovituksen saavuttaminen vaatii naisen uhrausta (ks. Girgus 2010, 5, 216). Vertailukohtana tulee mieleen Lars von Trierin ongelmallinen *Breaking the Waves* (Tanska 1996), varsinkin sen taivaallisten kirkonkellojen juhlistama lopetus, joka edustaa Dreyerin perintöä ja Schraderin korostamaa jähmettyntä uskon tiivistymää. Ks. myös Itäranta 2001, 21.

Lopuksi

Artikkelissa hyödynnetyn kognitiivisen ja formaalis-funktionaalisen elokuvanarratologian mukaisesti Terrence Malickin *Uusi maailma* hahmottaa sekä ruumiillista kokemuksellisuutta korostavaksi fyysiseksi matkaksi että transsendenssin mahdollisuutta etsiväksi filosofiseksi ajatukseksi. Uusintaessaan Pocahontasin ”matkustavaa” tarinaa ja tuottaessaan siihen elokuvallisesti itsensä tiedostavia muutoksia *Uusi maailma* ei ole pelkästään kertaus Pohjois-Amerikan kolonisaation historiasta tai yksinkertainen uusintaversio John Smithin ja Pocahontasin tapaamisesta. Pikemminkin se ylittää – transsendenssin mielessä – tutunomaiset kuviot esittämällä elokuvallisessa muodossa idean mutta myös kertomuksen ihmisten ja kansojen kohtaamisesta luonnollisessa, historiallisessa ympäristössä. Hyödyntämällä erilaisia ”luonnollisia” kuvaamisen menetelmiä digitaalisen kulttuurin valtakaudella Malick tarkastelee luonnon ideaa ja olemusta elokuviensa muodossa ja tekniikassa ja pohtii samalla, millä tavoin elokuva itse voisi olla osa luonnollista maailmaa ja millä tavoin se voisi avata silmämme (ja muut aistimme) näkemään ja kohtaamaan maailman uudella tavalla. Tässä mielessä elokuvan nimi, *Uusi maailma*, on myös elokuvallisesti itsensä tiedostava.

Kirjallisuus

- Alber, Jan (2010) Hypothetical Intentionalism: Cinematic Narration Reconsidered. Teoksessa Jan Alber & Monika Fludernik (eds.) *Postclassical Narratologies: Approaches and Analyses*. Columbus: The Ohio State University Press, 163–185.
- Ascárate, Richard John (2007) "Have You Ever Seen a Shrunken Head?": The Early Modern Roots of Estatic Truth in Werner Herzog's *Fitzcarraldo*. *PMLA* vol 122:2, 483–501.
- Asselineau, Roger (1980) *The Transcendentalist Constant in American Literature*. New York: New York University Press.
- Babb, Valerie (1998) *Whiteness Visible: The Meaning of Whiteness in American Literature and Culture*. New York & London: New York University Press.
- Bacon, Henry (2000) *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Bacon, Henry (2010) Elokuvakerronnan luonnolliset ja luovat ulottuvuudet. Teoksessa Mari Hatavara, Markku Lehtimäki ja Pekka Tammi (toim.) *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset: Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Helsinki: Gaudeamus, 255–276.
- Bazin, André (1967) *What Is Cinema? Vol. 1*. Käänt. Hugh Gray. Berkeley: University of Carolina Press.
- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David (2004) Neo-Structuralist Narratology and the Function of Filmic Storytelling. Teoksessa Marie-Laure Ryan (ed.) *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press, 203–219.
- Bordwell, David (2008) *Poetics of Cinema*. New York: Routledge.
- Boyd, Brian (2009) *On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bradburn, Elizabeth (2011) 1620–1700: Mind on the Move. Teoksessa David Herman (ed.): *The Emergence of Mind: Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English*. Lincoln: University of Nebraska Press, 132–158.
- Carroll, Noël (1998) *Interpreting the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cavell, Stanley (1979) *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge: Harvard University Press.
- Cavell, Stanley (2005) *Cavell on Film*. Ed. William Rothman. Albany: State University of New York Press.
- Chatman, Seymour (1990) *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Chatman, Seymour (1999) New Directions in Voice-Narrated Cinema. Teoksessa David Herman (ed.) *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: The Ohio State University Press, 315–339.
- Coëgnarts, Maarten & Peter Kravanja (2012) Toward an Embodied Poetics of Cinema: The Metaphoric Construction of Abstract Meaning in Film. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media* vol. 4. www.alphavillejournal.com/Issue4/HTML/ArticleCoegnarts&Kravanja.html. Linkki tarkistettu 17.6.2013.
- Critchley, Simon (2009) Calm – On Terrence Malick's *The Thin Red Line*. Teoksessa David Davies (ed.) *The Thin Red Line*. London: Routledge, 11–27.
- Deleuze, Gilles (1992) *Autiomaan Kirjoituksia vuosilta 1967–1986*. Toim. Jussi Kotkavirta, Keijo Rahkonen ja Jussi Vähämäki. Helsinki: Gaudeamus.

- Edwards, Leigh (1999) *The United Colors of Pocahontas: Synthetic Miscegenation and Multiculturalism*. *Narrative* vol. 7:2, 147–168.
- Eleftheriotis, Dimitris (2010) *Cinematic Journeys: Film and Movement*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Fludernik, Monika (2010) Luonnollinen narratologia ja kognitiiviset parametrit. Suom. Sanna Katariina Bruun. Teoksessa Mari Hatavara, Markku Lehtimäki ja Pekka Tammi (toim.) *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset: Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Helsinki: Gaudeamus, 17–41.
- Forceville, Charles (2011) The Journey Metaphor and the Source-Path-Goal Schema in Agnès Varda's Autobiographical *Gleaning* Documentaries. Teoksessa Monika Fludernik (ed.) *Beyond Cognitive Metaphor Theory: Perspectives on Literary Metaphor*. London: Routledge, 281–297.
- Gaut, Berys (2010) *A Philosophy of Cinematic Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Genette, Gérard (1997) *The Work of Art: Immanence and Transcendence*. Käänt. G. M. Goshgarian. Ithaca: Cornell University Press.
- Girgus, Sam B. (2010) *Levinas and the Cinema of Redemption: Time, Ethics, and the Feminine*. New York: Columbia University Press.
- Greenblatt, Stephen (1991) *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*. Oxford: Clarendon Press.
- Grodal, Torben (2009) *Embodied Visions: Evolution, Emotion, Culture, and Film*. Oxford: Oxford University Press.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2006) Aesthetic Experience in Everyday Worlds: Reclaiming an Unredeemed Utopian Motif. *New Literary History* 37, 299–318.
- Herman, David (1999) Introduction: Narratologies. Teoksessa David Herman (ed.) *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: The Ohio State University Press, 1–30.
- Herman, David (2010) Narrative Theory after the Second Cognitive Revolution. Teoksessa Lisa Zunshine (ed.) *Introduction to Cognitive Cultural Studies*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 155–175.
- Herman, Luc & Bart Vervaeck (2009) Narrative Interest as Cultural Negotiation. *Narrative* vol. 17:1, 111–129.
- Hogan, Patrick Colm (2011) *Affective Narratology: The Emotional Structure of Stories*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Itäranta, Emmi (2001) Ei enää mitään nähtävää?: Melodraama, tunteet ja sukupuoli-ideologia elokuvassa *Dancer in the Dark*. *Lähikuva* 3, 21–33.
- Johnson, Mark (1987) *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Kendall, Stuart & Thomas Deane Tucker (2011) Introduction. Teoksessa Thomas Deane Tucker & Stuart Kendall (eds.) *Terrence Malick: Film and Philosophy*. New York: Continuum, 1–12.
- Kuhn, Markus (2011) *Filmmnarratologie: Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin: De Gruyter.
- Lakoff, George & Mark Johnson (1980) *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Latto, Anne (2003) Innocents Abroad: The Young Female Voice in *Badlands* and *Days of Heaven*. Teoksessa Hannah Patterson (ed.) *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*. London: Wallflower Press, 86–99.

- Lehtimäki, Markku (2010) Luonto kuvassa: Kerronnan keinot Terrence Malickin elokuvassa *Uusi maailma*. Teoksessa Mari Hatavara, Markku Lehtimäki ja Pekka Tammi (toim.) *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset: Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Helsinki: Gaudeamus, 277–302.
- Lehtimäki, Markku (2013) Kuvia ja kertomuksia metsästä: Luontoelokuva digitaalisen todellisuuden aikakaudella. *niin & näin* vol. 2, 31–35.
- Lothe, Jakob (2000) *Narrative in Fiction and Film: An Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Macdonald, Iain (2009) Nature and the Will to Power in Terrence Malick's *The New World*. Teoksessa David Davies (ed.) *The Thin Red Line*. London: Routledge, 87–110.
- Marks, Laura U. (2000) *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press.
- Martin, Adrian (2007) Approaching *The New World*. Teoksessa Hannah Patterson (ed.) *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*. 2. painos. London: Wallflower Press, 212–221.
- Michaels, Lloyd (2009) *Terrence Malick*. Contemporary Film Directors. Urbana: University of Illinois Press.
- Mikkonen, Kai (2007) The 'Narrative Is Travel' Metaphor: Between Spatial Sequence and Open Consequence." *Narrative* vol. 15:2, 287–305.
- Morrison, James & Thomas Schur (2003) *The Films of Terrence Malick*. London: Praeger.
- Mottram, Ron (2007) All Things Shining: The Struggle for Wholeness, Redemption and Transcendence in the Films of Terrence Malick. Teoksessa Hannah Patterson (ed.) *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*. 2. painos. London: Wallflower Press, 14–26.
- Mullarkey, John (2009) *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Nolan, Steve (2009) *Film, Lacan and the Subject of Religion: A Psychoanalytic Approach to Religious Film Analysis*. New York: Continuum.
- Patterson, Hannah (2003) Introduction: Poetic Vision of America. Teoksessa Hannah Patterson (ed.) *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*. London: Wallflower Press, 1–12.
- Phelan, James (2007) *Experiencing Fiction: Judgments, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative*. Columbus: The Ohio State University Press.
- Pratt, Mary Louise (1992) *Imperial Eyes: Studies in Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge.
- Rybin, Steven (2011a) Voicing Meaning: On Terrence Malick's Characters. Teoksessa Thomas Deane Tucker & Stuart Kendall (eds.) *Terrence Malick: Film and Philosophy*. New York: Continuum, 13–39.
- Rybin, Steven (2011b) *Terrence Malick and the Thought of Film*. Lanham: Lexington Books.
- Schrader, Paul (1972) *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: University of California Press.
- Schweninger, Lee (2008) *Listening to the Land: Native American Literary Responses to the Landscape*. Athens: The University of Georgia Press.
- Silberman, Robert (2003) Terrence Malick, Landscape, and 'This War at the Heart of Nature'. Teoksessa Hannah Patterson (ed.) *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*. London: Wallflower Press, 160–172.

- Sinnerbrink, Robert (2011) Song of the Earth: Cinematic Romanticism in Malick's *The New World*. Teoksessa Thomas Deane Tucker & Stuart Kendall (eds.) *Terrence Malick: Film and Philosophy*. New York: Continuum, 179–196.
- Sternberg, Meir (2010) Narrativity: From Objectivist to Functional Paradigm. *Poetics Today* vol. 31:3, 507–659.
- Tilton, Robert (1994) *Pocahontas: The Evolution of an American Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Verstraten, Peter (2009) *Film Narratology*. Käänt. Stefan van der Lecq. Toronto: University of Toronto Press.
- Whitley, David (2008) *The Idea of Nature in Disney Animation*. Hampshire: Ashgate.
- Wojciehowski, Hannah Chapelle & Vittorio Gallese (2011) How Stories Make Us Feel: Toward an Embodied Narratology. *California Italian Studies* vol. 2:1, 3–37.