

Ohjaajakeskeinen johdatus elokuvamusikologiaan

Davison, Annette (2004), Hollywood Theory, Non-Hollywood Practice. Cinema Soundtracks in the 1980s and 1990s. Aldershot & Burlington: Ashgate. 221 s.

Ei liene yllätys, että elokuvissa on musiikkia, eikä se, että erilaisissa elokuvissa on erilaista musiikkia. Siinä missä joissakin elokuvissa viuhuu ufoja thereminin ujelluksen säestyksellä, toisissa saateetaan seurata sepitteellisten heavy metal -yhtyeiden komelluksia tai kadut täyttäviä tanssi- ja laulukohtauksia. Liioin se, että elokuvamusiikkia on tutkittu akateemisin kriteerein, ei liene yllätys – joskin monille nämä tutkimuksen erityispiirteet voivat olla vähemmän tuttuja. Tämän tilanteen muuttamiseen Leedsin yliopiston musiikin lehtorin Annette Davisonin kirjoittama *Hollywood Theory, Non-Hollywood Practice* tarjoaa käyttökelpoisen lähökohdan.

Davison on omien sanojensa mukaan kiinnostunut ensisijaisesti ”elokuvamusiikin sävellyskäytännöistä Hollywoodin ulkopuolella vuoden 1980 jälkeen tehdyissä elokuvissa” (s. 1). Tavoitteenaan hänellä on yhtäältä osoittaa, miten erilaiset elokuväsäveltämisen käytännöt voivat toimia Hollywood-elokuvatuotannon ja -ideologian kritiikkinä ja vastarintana. Toisaalta hän

pyrkii kehittämään elokuvatuotuksen ja musiikkitieteen synteisiä – jota hän nimittää ”elokuvamusikologiaksi” – sekä tarjoamaan lukijoilleen ”vähintään perustiedot muutamista keskeisistä teoreettisista aiheista ja kiistoista” (s. 8).

Hollywood Theory, Non-Hollywood Practice jakaantuukin selkeästi kahteen osaan. Näistä ensimmäisessä Davison käy kattavasti läpi aiempaa (englanninkielistä) tutkimuskirjallisuutta, ja tarjoaa käyttökelpoisen yhteenvedon eri painotuksista ja tulkinnoista. Käsittely nojaa kuitenkin suurimmalta osin jokseenkin suoraviivaiseen referointiin; kriittistä otetta olisi voinut tässä yhteydessä terävöittää. Toisaalta on muistettava, että Davisonin tarkoituksena on tämän kirjallisuuskatsauksensa avulla nimenomaan tarjota yleiskäsitys siitä, mitä ”klassisella Hollywood-elokuvamusiikilla ja -säveltämisellä” tarkoitetaan. Tässä hän käyttää apunaan sekä elokuväsäveltämisen oppaita että elokuvamusiikin analyysiin keskittyviä tutkimuksia niin positiivisessa kuin negatiivisessakin mielessä: esimerkiksi Claudia Gorbmanin, Kathryn Kalinakin ja Caryl Flinnin analyysien perusteella hän osaltaan kertoo, mistä ilmiössä on kysymys, kun taas esimerkiksi Sergei Eisensteinin sekä Theodor Adornon ja Hanns Eislerin ohjeistuksiin nojaten hän erittelee myös vaihtoehtoisia ratkaisuja. Samalla ilmiö asettuu myös laajempaan historialliseen kontekstiin, sillä vaikka Davison keskittyykin 1970-luvun puolivälin jälkeiseen elokuvatuotantoon, on

Hollywood-elokuväsäveltämisen ympärillä väännetty kättä käytännössä koko äänielokuvan valtakauden ajan – Eisensteinin osalta jo aiemmin.

Kirjan toinen osa koostuu neljästä yksittäiseen elokuvaan perustuvasta esimerkianalyysistä. Elokuvat ovat *Etunimi: Carmen (Prénom Carmen, Ranska 1983)*, *The Garden (Iso-Britannia & Saksa, 1990)*, *Berliinin taivaan alla (Der Himmel über Berlin, Saksa & Ranska, 1987)* sekä *Villi sydän (Wild at Heart, USA 1990)*. Analyysien yhteydessä Davison käyttää runsaasti palstatilaa kulloisenkin ohjaajan taustojen selvittelyyn, minkä seurauksena kirjan varsinainen aihe, elokuvamusiikki, vaikuttaa ajoittain katoavan taka-alalle. Davison kuitenkin perustelee ohjaajaprofiilejaan ”institutionaalisten tekijöiden” merkityksellä (s. 8), eikä käykään kieltäminen, etteivätkö Jean-Luc Godardin, Derek Jarmanin, Wim Wendersin ja David Lynchin erilaiset taustat osaltaan havainnollistaisi elokuvantekemisen erilaisia ulottuvuuksia, nimenomaan eri instituutioihin liittyviä rajoituksia ja mahdollisuuksia. Juuri elokuvamusiikkia ajatellen Davison onnistuukin esittelemään joukon erilaisia käytäntöjä: hänen mukaansa Godard liioittelee klassisia Hollywood-konventioita ja siten nakertaa niiltä pohjaa, Jarman luo kuvan ja äänen välille tietynlaisen aukon esimerkiksi musiikin ja muun äänen häilyvän rajan avulla, Wenders taas käyttää rock-musiikkia osoittaakseen Hollywoodin tuotanto- ja jakelujärjestelmän voiman

sekä vastaavasti länsimaista taidemusiikkia havainnollistaakseen Hollywoodin ulkopuolisen elokuvantekemisen voimattomuutta, ja Lynchin toiminta puolestaan tarjoaa esimerkin pitkälle yhteistyöhön perustuvasta ääniraidan tuottamisprosessista.

Valitut elokuvat kielivät kaikesta huolimatta vahvasta auteuristisesta, ohjaajan merkitystä korostavasta otteesta. Ote osoittaa kuristusvoimansa erityisesti siinä, miten Davison antaa vain ohjaajien puhua kirjansa sivuilla: jopa yhteistyötä painottavassa *Wild at Heart* -analyysissä elokuvan tekijäkaartista suoraan lainataan vain David Lynchin haastatteluita. Elokuvan alkuperäismusiikin säveltäjä Angelo Badalamenti sekä äänisuunnittelija Randy Thom mainitaan vain nimeltä, ja heidän osuutensa jää edelleen ainoastaan Lynchin sanojen varaan. Vastaavasti *Berliinin taivoan alla* -elokuvaa käsittelevässä jaksossa kyllä mainitaan useampiinkin Wendersin ohjaamiin elokuviin musiikkia säveltänyt Jürgen Knieper, mutta hänenkin omat kokemuksensa ja käsityksensä elokuvasäveltämisestä jäävät hämärän peittoon.

En pidä analyysin auteuristisia lähtökohtia sinänsä ongelmallisina, sillä ohjaajakeskeinen ajattelutapa on kaikesta osalleen saamastaan kritiikistä huolimatta hyvin hallitseva elokuvia arvioitaessa ja niistä keskusteltaessa. Davison olisi voinut kuitenkin kirjoittaa tämän selvästi julki sen sijaan, että antaa ikään kuin ymmärtää käsittelevänsä Hollywood-elokuvasäveltämisestä poik-

keavia käytäntöjä eräänlaisen edustavan otoksen avulla. Näin käsitteleyä voi luonnehtia myös avoimen eurosentriseksi, sillä "dialogi Hollywood-elokuvien kanssa" kävisi yhtäläillä perusteeksi vaikkapa Bollywood- tai senegalilaisten elokuvien musiikillisten ratkaisujen analysoinnille. Toki on huomattava, että aivan esityksensä lopussa Davison korostaa sitä, miten "elokuvayleisöt pääasiallisesti tunnustavat ja ymmärtävät institutionaaliset erot eri elokuvien välillä" (s. 198).

Erittelemättä jäävän ohjaajakeskeisyyden lisäksi pidän Davisonin esityksen toisena merkittävänä ongelmakohdana ajatusta "elokuvamusiikologiasta" työtä ohjaavana keskeisenä metodologisena viitekehystenä. Davison ei tarjoa termille kovinkaan tyhjentävää määritelmää, joskin aivan kirjansa alussa hän vetää yhtäläisyysviivat sen ja "elokuvamusiikkia koskevan akateemisen tutkimuksen" välille. Toisin sanoen oletuksena vaikuttaa olevan, että elokuvamusiikin tutkijoiden tulee olla edes jossain määrin musiikkitieteilijöitä. Tällä on edelleen se merkittävä metodinen seuraus, että elokuvamusiikin tekstuaalinen lähiluku ja tulkinta – eli musiikkianalyysi – korostuu ikään kuin "oikeana" elokuvamusiikin tutkimusmenetelmänä. Näin ollen elokuvamusiikki pelkistyy Davisonin käsitteilyssä säveltasojen ja rytmien rakenteellisiksi suhteiksi, joiden tulkinnessa erilaisilla yleisöillä tai vastaanotto-tilanteilla ei ilmeisesti ole juurikaan merkitystä. Tässä

suhteessa erityisen outoa on se, että Davison kritisoi Gorbmanin aiempaa tutkimusta nimenomaan samasta. Muutenkin Davison tunnustaa sen, että elokuvamusiikologian piirissä olisi tärkeää pyrkiä soveltamaan muun muassa reseptiotutkimusta sekä sosiologiaa ja sosiaalipsykologiaa tarkasteluita.

Kaikien kaikkiaan *Hollywood Theory, Non-Hollywood Practice* tarjoaa asianmukaisen johdatuksen elokuvamusiikin tutkimukseen, ja näin ollen Davison on onnistunut tavoitteissaan hyvin ainakin osittain. Lukijan on vain muistettava, että käsitteilyssä tietynlainen elokuvamusiikin tutkimustapa painottuu, eikä mistään kokonaisvaltaisuudesta ole syytä haaveilla. Itse asiassa kirjan alaotsikko lupaa tässä suhteessa liikaa: "ääniraidan" sijaan olisi syytä kirjoittaa "elokuvasäveltämisestä", sillä esimerkiksi populaarimusiikin ja elokuvan yhteydestä kiinnostuneille lukijoille käsitteily ei lopulta tarjoa kovinkaan paljoa. Mutta onneksi Davisonin kirjan lähdeluettelon perusteella voi tällekin alueelle etsiä. Erityiskiitoksen arvoinen on myös esityksen ymmärrettävyys, sillä musiikkitieteellisestä pohjavireestä huolimatta musiikkianalyttisiä käsitteitä ja termejä selvennetään esimerkillisesti. Toisin sanoen lukijan ei todellakaan tarvitse olla musiikkitieteilijä pystyäkseen seuraamaan Davisonin analyysija – ja tätä on syytä ajatella nimenomaan kohteliaisuutena.

Antti-Ville Kärjä