

TERRENCE MALICKIN FILOSOFIA

Varsin pitkään yhdysvaltalainen elokuvaohjaaja Terrence Malick (s. 1943) oli ”kahden elokuvan tekijä”: esikoistyö *Julma maa* (*Badlands*) valmistui ensi-iltaan vuonna 1973 ja *Onnellisten aika* (*Days of Heaven*) viisi vuotta myöhemmin 1978. Sen jälkeen kesti kaksikymmentä vuotta, ennen kuin Malickin seuraava (elokuva)tuotanto tuli levitykseen. Alkujaan vuonna 1962 ilmestyneen, James Jonesin samannimisen romaanin pohjalta mukailtu sotaelokuva *Veteen piirretty viiva* (*The Thin Red Line*) sai ensi-iltansa vuonna 1998. Tämän jälkeen Malick onkin ollut paljon ahkerampi: *Uusi maailma* (*The New World*) valmistui vuonna 2005 ja *The Tree of Life* vuonna 2011. Sen jälkeen *To the Wonder* (2012) on jo saanut Suomessakin ensi-iltansa, ja myös seuraava elokuva, *Knight of Cups* (2013), odottaa vuoroaan. Sitäkin seuraava, toistaiseksi nimetön produktio, lienee jo jälkityöstövaiheessa. Pitkää hiljaiseloa näyttäisi seuranneen varsinainen luova räjähdys.

Malick on siinä mielessä erityinen elokuvaohjaaja, että hänen tuotantonsa on kiinnostanut hyvin erilaisia tutkijoita, niin filosofeja, antropologeja, luonnon- ja uskontotieteilijöitä kuin taiteiden tutkijoitakin. Tyypillisesti Malickin elokuvat ovat olleet myös kiistakapuloina: kiihkeimmät fanit – kuten kuuluukin – ovat ehdoitta niiden pauloissa, ankarimmat kriitikot eivät voi niitä sietää. Usein syytkin ovat itse asiassa samantapaisia. Yksien mielestä elokuvien filosofiset pohdiskelut elämän, kuoleman ja rakkauden ikuisista kysymyksistä ovat syvästi liikuttavia. Toisten mielestä ne ovat lähinnä typerää ja yltiöromanttista jaarittelua. Yksien mielestä elokuvien näkymät ovat silmiä ja korvia hiveleviä kuvauksia luonnon ja ihmisen suhteesta. Toisten mielestä ne ovat imeliä postikorttikuvia, romanttista musiikkia ja käsittämättömiksi mystifioituja ihmissuhteita. Yksien mielestä elokuvat ovat verkkaisesti mosaiikkeina kerrottuja arvoituksellisia tarinoita. Toisten mielestä niissä on tökerö juoni, jonka yksinkertaisuutta yritetään kätkeä tekovaikean ilmaisukielen ja päälle liimatun kertojanäänän alle. Ja niin edelleen. Mielenkiintoista on ollut myös

havaita, että ”rintamalinjat” eivät ole vakiintuneita: useat Malickin aiempaan tuotantoon ihastuneet eivät ole enää sietäneet uusimpia elokuvia – ja myös päinvastoin.

Sen sijaan, että Malickin tuotanto aseteltaisiin tällaiseen mustavalkoiseen ja arvottavaan valotukseen, *Lähikuovan* teemanumero pyrkii näkökulmien kirjon keinoin avaamaan itse elokuvien moninaisuutta. Kirjoitusten yhteinen intressi on pohtia Malickin tuotantoa elokuvaan ladatun, ajatuksia herättävän energian kannalta. Tekijän tuotanto ei ehkä vielä ole laaja ja monipuolinen määrältään. Se on kuitenkin sillä tavalla johdonmukainen, että sen voi hyvin mieltää omanlaisenaan kokonaisuutena. Aiheissa, tyyliissä ja ilmaisukeinoissa on toistuvia piirteitä, mutta ne varioituvat eri teoksissa luovasti tavalla, jonka voi uskoa antavan runsaasti aineksia tutkimuksellista mielenkiintoa varten. Tästä osoituksena on Malickia ja hänen elokuviaan käsittelevän kansainvälisen, etenkin englanninkielisen tutkimuskirjallisuuden runsastuminen viime vuosina. Tämän erikoisnumeron artikkeleissa nuo julkaisut ovat ahkerassa käytössä. Yksi tunnusomainen piirre niissä on Malickin liittäminen leimallisesti filosofiseen lähestymistapaan. Luonteva selitys tälle löytyy jo tekijän taustasta. Malick opiskeli filosofiaa 1960-luvulla Stanley Cavellin oppilaana Harvardin yliopistossa, käänsi englanniksi Martin Heideggeria, harjoitti jatko-opintoja Gilbert Rylen ohjauksessa Oxfordissa ja sittemmin myös opetti filosofiaa MIT:ssä Bostonissa. Erilaiset yhteensattumat veivät kuitenkin American Film Institutun elokuvakoulutukseen (samaa aikaan muiden muassa David Lynchin kanssa) ja sitä tietä lähtemättömästi elokuvien tekemisen pariin. Toisaalta ilman tällaisia taustatietojaakin tietty filosofinen vire on helposti koettavissa Malickin elokuvista, varsinkin uusimmasta tuotannosta.

Amerikkalainen Steven Rybin kattaa teoksessaan *Terrence Malick and the Thought of Film* (2012) Malickin tuotannon aina *The Tree of Life* -elokuvaan asti, ja hänen näkökulmansa on julkituodusti filosofinen. Rybinin pyrkimyksenä on asemoida Malickin elokuvat keskusteluyhteisten filosofien ja filosofisesti elokuvaan suhtautuvien tutkijoiden ja teoreetikoiden, kuten André Bazinin, Stanley Cavellin ja Vivian Sobchackin, kanssa. Myös tässä tarkastelussa Heidegger on kenties keskeisin yksittäisistä nimistä. Tavoitteena ei kuitenkaan ole soveltaa filosofisia lähtökohtia Malickin elokuvaan vaan, kuten Rybin (2012, xxxi) toteaa, reagoida ”Malickin luovaan mielikuviin joukolla käsitteitä”. Toistuvia korostuksia ovat luovuus ja eritoten se, miten Rybinin mukaan Malickin elokuvat synnyttävät, sysäävät liikkeelle ja laajentavat ajattelua. Kirjoittaessaan elokuvista tutkija tavallaan uudelleen katsoo ja kuuntelee niitä analyysin ja käsitteiden konteksteissa. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että analyysit pitäytyisivät maailmankuvien, aatemaailmoiden ja ajattelun elokuvallisten ilmentymien tarkastelussa. Pikemminkin tavoitteena on tarttua elokuvaan nimenomaan niiden audiovisuaalisen olomuodon ja ilmaisullisen tarkoituksen yhteyksissä. Rybin (2012, 13) kutsuu tätä sellaiseksi ”performatiiviseksi filosofiseksi kirjoittamiseksi”, joka on herkistynyt kulloinkin tarkastelemissaan elokuvallisen maailman rytmeille, liikkeille ja tekstuureille.

Rybinin monografian ohella toisena esimerkkinä voi mainita australialaisen Robert Sinnerbrinkin teoksen *New Philosophies of Film* (2011), jossa yhtenä esimerkkinä on Malickin elokuva *The New World*. Kirjan

takakannessa nykyisin Amsterdamin yliopistossa opettajana ja tutkijana toimiva Tarja Laine kirjoittaa, että Sinnerbrinkin teos "on 'must read' paitsi filosofeille ja elokuvantutkijoille myös jokaiselle, joka on vakavasti innoissaan elokuvasta yleensä". Sinnerbrinkille Malickin elokuva on yhtäältä mytologian ja kollektiivisen todellisuuden, toisaalta myös ruumiillisen ihmisen ja aineellisen maan välisen suhteen neuvotteluna ainutlaatuinen puheenvuoro. Tutkijat ovat pitäneet omintakeisena ja hyvin tunnistettavana tapaa, jolla Malick lähestyy elokuvissaan luontoa, maisemaa ja ihmisen elinympäristöä. Luonnon monimuotoinen kauneus "puhuu" jo itsessäänkin, mutta erityisen alleviivatuksi Malickin kamerankäytössä. Luennoissaan Malickin *The Tree of Life* -elokuvasta Turun yliopistossa syksyllä 2012 yhdysvaltalainen filosofi Joseph Almog kiteytti asetelman kolmioksi, jonka kärkiin hän kirjoitti (Platoniin viitaten) kolme sanaa – God, Nature, Man (Jumala, Luonto, Ihminen) – ja ehdotti, että Malickin elokuvan aiheena on eksyminen tällaiseen kolminaisuuteen rakentuvan, "kosmista kaikkeutta" viitoittavan maailmankuvan tieltä.

Steven Rybin ja Robert Sinnerbrink kirjoittavat muiden muassa myös Thomas Tuckerin ja Stuart Kendallin (2011) toimittamassa antologiassa *Terrence Malick, film and philosophy*, joka jo nimessään määrittelee näkökulmansa rajauksen filosofian kenttään. Artikkeleissaan kirjoittajat paikantuvat tähän kehykseen eri tavoin. Esimerkiksi kirjoittaessaan *Veteen piirretty viiva* -elokuvasta Russell Manning pohtii Malickin elokuvaa suhteessa niin Hegelin kuin Marxinkin ajatuksiin dialektiikasta (Tucker & Kendall 2011, 164 passim.). Manningin tekstin lähtökohtana on huomion kiinnittäminen Malickin elokuvien toistuvaan piirteeseen, itsepintaiseen haluun asettaa kysymyksiä. Toisaalta Tuckerin ja Kendallin (2011, 58) antologian kirjoittajista esimerkiksi Thomas Wall kytkee Malickille ilmeisen "sentimentalisuuden" romantiikan aikakauden perinteeseen ja eritoten Friedrich Schilleriin.

Wallflower-kustantamon 'Directors' Cuts' -sarjassa ilmestynyt Hannah Pattersonin toimittama artikkelikokoelma *The Cinema of Terrence Malick – Poetic Visions of America* (I painos 2003 ja II laajennettu painos 2007) puolestaan määrittelee useammankin tekstin voimin Malickin tuotantoa pikemmin tietyntyyppisen kerronnallisen ilmaisen kuin filosofian kautta. Tässä yhteydessä hän on runoilija eikä niinkään ajattelija, jos kohta myös näiden epiteettien välillä on usein vain 'veteen piirretty viiva'. Konventionaalisempi tekijätutkimus on Lloyd Michaelsin (2009) monografia Illinoisin yliopistopainon julkaisemassa 'Contemporary Film Directors' -sarjassa. Tosin filosofisen perusvirityksen ja poettisen ilmaisukielen ohella myös Michaels korostaa luonnon ja sen kuvauksen kehittyvää sekä ainutlaatuista roolia kautta Malickin tuotannon. Tässä katsannossa Malickin voi sijoittaa vaikkapa Friedrich von Schellingin luonnosteelman luonnonfilosofian perinteeseen.

Yllättävästi Malick on kuitenkin esimerkiksi *Film-Philosophy* -lehden sivuilla suhteellisen harvinainen elokuvantekijä verrattuna vaikka Lars von Trieriin tai David Lynchiin. Samoin Felicity Colmanin toimittamassa laajassa antologiassa *Film, Theory, and Philosophy* (2009) Malickiin on vain pari pientä viittausta. Ehkä toistuvien, myös tämän teemanumeron artikkeleissa näkyvä, yhteinen ja yleinen tunnuspiirre

erilaisissa Malick-luonnehdinnoissa onkin kysymysmerkkien runsaus. Kuvaavasti keskeinen musiikillinen teema elokuvassa *Veteen piirretty viiva* on Charles Ivesin sävellys ”The Unanswered Question”, vastaamaton kysymys, jonka pohjana on sitaatti Ralph Waldo Emersonin runosta. Tuon runon nimihenkilö, Sfinks, on mytologian hahmona paitsi vastaamisen ja kysymisen keskinäissuhteen merkki myös arvoituksellisuudessaan Malickin itsensä potentiaalinen embleemi. Julkisuudessa Malick näyttäytyy vaikenavana sfinksinä, joka ei anna haastatteluja tai kuvata itseään.

Malickin ja filosofian kylläkin ilmeiseen, mutta konkreettisten tutkimusesimerkkien valossa sittenkin melko harvalukaiseen yhteyteen voi olla syynä edellä viitattu ”sfinksimäisyys” eli arvoituksellisuus: tekijästä ja hänen elokuvistaan ei tahdo saada otetta. Tällainen vaikutelma kuitenkin johtunee siitä, ettei Malick ylipäättään ole antanut elämästään juurikaan tietoja tai paljastanut esimerkiksi haastatteluissa lähtökohtiaan, päämääriään ja näkemyksiään elämästä, taiteesta, elokuvasta, politiikasta ja niin edelleen. Toisaalta tämän ei pitäisi olla este tutkimukselle, jolle Malickin työryhmineen tekemät elokuvateokset tietysti ovat yhtä lailla ja edelleenkin tutkittavina. Päinvastoin, voisi jopa kuvitella, että tästä näkökulmasta arvoituksellisuus – ei niinkään tekijän biografian vaan itse elokuvien – vain kehottaisi entistä hana-kammin tarttumaan niihin myös tutkimuksellisin tavoittein.

Mytologisen sfinksin esittämistä arvoituksista tunnetuin lienee se, johon tarinan mukaan vasta Oidipus tiesi vastauksen: ihminen. Olisiko liiallista pelkistämistä ehdottaa, että *ihmisyys* on Malickin elokuvien pysyvä aihe, hänen filosofiansa ydin? Elokuvasta toiseen Malick tuntuu pohtivan, millä tavalla ihmisyyden voisi tuoda – olkoonkin vastaamattomien, mutta kuitenkin *mahdollisten* – kysymysten ääreen. Tai vielä abstraktimmin: millä tavalla ihmisen maailmassa olemisen kokemuksen voisi tuoda elokuvallisen, audiovisuaalisen käsittelyn aiheeksi. Ihmisyys ei tietenkään ole valmis ja määritelty asia vaan pikemmin pysyvästi arvoituksellinen tapahtuma. Tuorein Suomessa nähty Malick-elokuva, *To the Wonder*, on pohdiskeluna rakkauden arvoituksellisuudesta jälleen osoitus tekijälleen tunnusomaisen tyylin pysyvyydestä, mutta myös sen muuttuvuudesta.

Toisaalta silloin kun aiheita ja teemoja määritellään tällä tavalla, Malick on vain yksi monen elokuvantekijän joukossa. Tutkimuksellisesti asetelma korostaa kuitenkin taas tarvetta tarkastella niitä erityisiä tyyllisiä tekijöitä, joiden keinoin Malick operoi työsteessään ”ihmisyyden suuria kertomuksia” elämästä, rakkaudesta ja kuolemasta elokuvien muotoon. Häntä voi hyvällä syyllä pitää kosmisten, meitä kaikkia koskevien asioiden käsittelijänä. Mutta myöskään kaikkeus ei ole objektiivinen tosiasia, vaan sekin tietynlaiseksi kuvitellun ihmisyyden mittakaavalla ikuisuudesta leikattu kappaleensa. Itse kunkin halu sovittaa tai olla sovittamatta tällä kaavalla kudottua vaatepartta ylleen on toki vapaavalintainen. Sellaisenaan se sopii kaikille yhtä hyvin tai huonosti eikä sitä univormuksi ole kaikeksi tarkoitettukaan. Vasta itse kukin, omaa ihmisyyttä tehdessään muokkaa siitä omankokoisen ja -tuntuisen versionsa. Malickin elokuvien läpi kulkee juuri tällainen yleisen ja erityisen, äärettömän ja pienen, etäisen ja läheisen välinen, arvoituksellisesti värähtelevä sointi.

Tässä *Lähikuva*n numerossa Markku Lehtimäki pohtii Malickille tunnusomaisen audiovisuaalisen kerronnan ja filosofian yhtymäkohtia etenkin *Uusi maailma* -elokuvan kannalta. Lehtimäki on aiemminkin pohtinut luonnon roolia sekä kuvauksen että kerronnan elementtinä *Uusi maailma* -elokuvassa (Lehtimäki 2010). Nyt käsillä olevassa luennassa keskeisiä käsitteitä ovat matka ja muutos. Tähtäimessä oleva ”jokin uusi” on paitsi konkreettinen myös vertauskuvallinen, ehkä jossakin mielessä jopa ihanteellinen asia.

Malickin sotaelokuva, *Veteen piirretty viiva* on erityisesti esillä kolmen erillisen tekstin kiinnekohtana. Omassa artikkelissani tarkastelen *Veteen piirretyin viivan* kerroksellisuutta ja sitä, miten tässä muodossa voi nähdä laajemminkin Malickille tunnusomaisia ilmaisullisia pyrkimyksiä, yrityksiä yhdistää tai jopa sisällyttää transsendentaalinen immanenttiin. Tällaista läsnä olevan ja ylimaallisen välistä jännitettä voi toki pitää paradoksaalisenakin mahdottomuutena ja siten yhtenä syynä vastauksia vaille jättävään luonteeseen, joka Malickin ”ilmaisukielelle” on niin tunnusomaista. Toisaalta sitä voi pitää pinttyneenä kiinnostuksena juuri niihin teemoihin, jotka ajattelun pitkässä historiassa ovat aina olleet tavalla tai toisella ajankohtaisia.

Teo Välimäki tarkastelee omassa tekstissään näkymättömyyden teemaa kyseisen elokuvan kontekstissa ja etsii tarttumapintaa Martin Heideggerin ajatteluun. Välimäki käsittelee seikkaperäisesti elokuvan eri henkilöiden suhdetta sekä toisiinsa että etenkin sodan poikkeustilan määrittämään ympäristöön. Näkyvän ja näkymättömän keskinäissuhteet hahmottuvat moniulotteisena verkostona, joka saa useita eri ilmentymiä niin elokuvan kerronnassa kuin ilmaisussakin. Tässä yhteydessä on aiheellista mainita myös Susanna Välimäki, joka on toisaalla aiemmin tutkinut Malickin elokuvien heideggerilaisuutta etenkin niiden äänimaisemien ja koostetun musiikin kuulokulmista (Välimäki 2008a, 243–286; 2008b).

Risto Hyppösen katsaus puolestaan erittelee yksityiskohtaisemmin Malickille poikkeuksellisen tunnusomaista kerrontakeinoa, kertojanäänän (*voice over narration*) käyttöä *Veteen piirretty viiva* -elokuvassa. Malickin käytössä tämä ”kirjalliseksi” perinteisesti mielletty ilmaisukeino toteutuu muunnelmoina, jotka on mahdollista liittää jopa ilmauksiksi tekijän maailmankatsomuksen luonteesta. Numeron Malick-kokonaisuutta täydentää vielä Juha Wakosen kirja-arvio edellä mainitusta Steven Rybinin Malick-tutkimuksesta.

Turussa 25.6.2013
Jukka Sihvonen

Lähteet

Colman, Felicity (ed.) (2009) *Film, Theory and Philosophy; The key thinkers*. Durham: Acumen.

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.

Michaels, Lloyd (2009) *Terrence Malick*. Urbana & Chicago (Contemporary Film Directors Series): University of Illinois Press.

Patterson, Hannah (ed.) (2007) *The Cinema of Terrence Malick. Poetic Visions of America*. Second edition. London & New York: Wallflower Press.

Rybin, Steven (2012) *Terrence Malick and the Thought of Film*. Plymouth: Lexington Books.

Sinnerbrink, Robert (2011) *New Philosophies of Film: thinking images*. London & New York: Continuum.

Tucker, Thomas Deane & Stuart Kendall (eds.) (2011) *Terrence Malick, film and philosophy*. New York & London: Continuum.

Välimäki, Susanna (2008a) *Miten sota soi? Sotaelokuva, ääni ja musiikki*. Tampere: Tampere University Press.

Välimäki, Susanna (2008b) Olemisen soinnit – Heideggerilainen tulkinta musiikin ja äänen merkityksistä Terrence Malickin elokuvassa *The New World*. *Musiikki* 1, 49–88.