

Jukka Sihvonen

VÄLISSÄ OLEMISEN HOHTO

Koetun kerrokset Terrence Malickin elokuvassa *Veteen piirretty viiva*

¹ Malickin *Veteen piirretty viiva* on toinen adaptaatio James Jonesin alkuperäisromaanista *The Thin Red Line* vuodelta 1962, ensimmäisen ohjasi Andrew Marton vuonna 1964 (Suomen ensi-ilta vuonna 1965 nimellä *Ohut punainen viiva*). Adaptaatiosta erityisesti *The Thin Red Line* -elokuvien molempien filmatisointiversioiden osalta ks. Peebles 2007. Muokauksesta elokuvantutkimuksen perinteessä ja terminologiassa ks. esim. Robert Stam, "Introduction: The Theory and Practice of Adaptation" (Stam 2005, 1–52).

Me näemme maailman pala palalta, näemme auringon ja kuun, eläimen, puun, mutta sielu on kokonaisuus, jonka säteileviä osia nämä ovat.
(Emerson 1964, 166.)

*Tässä artikkelissa pohdin, miten Malick elokuvantekijänä rakentaa eri lähtökohdista ja lähestymistavoista tyyliään ilmentävään monikerroksisen teoksen elävien kuvien ja äänien keinoin. Määritelmällinen sitoutumattomuus täsmällisiin kysymyksiin tai vastaavasti tavoitteellinen pyrkimys olla esittämättä vastauksia on myös audiovisuaalisesta tyylistä tulkittavissa oleva ominaisuus. Malickille tunnusomainen välissä olemisen teema on jättänyt jälkensä kattavasti sekä aiheeseen että ilmaisuun. Miten tällainen "välissä olemisen tapa" on aistittavissa *Veteen piirretty viiva* -elokuovan (The Thin Red Line) audiovisuaalisen tyylin, kerronnan ja maailmankuvan alueilla?*

Joidenkin Terrence Malickin elokuvien kohdalla ainakin yksi perustavanlaatuisista kysymyksistä koskee adaptaatiota, elokuvan muotoutumista jonkin *mukaelmaksi*.¹ Lloyd Michaels (2009, 61) on hahmotellut asetelmaa seuraavasti: "Kaikki viittaa siihen, että Malickin pyrkimyksenä on ollut [--] rekonstruoida historiallisen tapahtuman ehdot siten kuin ne on kokenut ja sittemmin kuvannut joku (kuten James Jones tai John Smith), joka myös eli ne." Yleensäkin, kun elokuva rakentuu esimerkiksi romaanin adaptaatioksi, sen tulisi pystyä tuomaan aistittavaksi tuo koetun kuvaamistapaan liittyvä puoli. Tällöin ilmaisu ei tähtää tapahtumaan ikään kuin neutraalin objektiivisesti,

vaan jonkun tai joidenkin kokemusten ja kertoman kautta. Tapahtumat suodattuvat fiktiivisten henkilöhaahojen näkemänä ja kuulemina. Elokuvallinen kertomisen tapa ja tyyli, sanalla sanoen *ilmaisu*, ei tavoittele huomaamattomuutta ja läpinäkyvyyttä vaan samanaikaista, tapahtumien itsensä kanssa muotoutuvaa, etenevää ja muuttuvaa läsnäoloa. Tällaisessa rakenteessa koettu, josta kerrotaan ja jonka kertomistapahtuma esitetään, tavoittaa katsojan ja kuulijan väistämättä monille tasoille kerrostuneen ilmaisun muodossa. Lähtökohta kerrostuneisuuden pohdintaan on jo adaptaatiossa yleensä. Malickin tyyliin liittyviä piirteitä on mahdollista hahmotella esiin kerrostumia koossa pitäviltä välialueilta.

Terrence Malickin (s. 1943) elokuva *Veteen piirretty viiva* (*The Thin Red Line*, USA 1998) pohjautuu James Jonesin sotaromaaniin, joka puolestaan perustuu Jonesin omiin kokemuksiin toisen maailmansodan vuosilta. Tapahtumaympäristönä on Guadalcanalin saari Tyynellä valtamerellä. Asetelma on jo lähtökohtaisesti kerrostunut, ja siihen sisältyy sotavuosien poikkeustilaan kohdistuvien erilaisten lähestymistapojen kirjo. Toki todella tapahtunutta voi kuvitella sotaromaanin filmatisoinninkin kautta. Toisin kuin sotaelokuvassa usein, kyseessä ei ole pyrkimys todellisuuden suoraan ja välittömään taltiointivaikutelmaan esimerkiksi realistisen dokumenttielokuvan ihanteiden tyyliin. Yltääkseen näihin ihanteisiin sotaelokuva, sotaromaanin tapaan, rakentaa selkeitä näkökulmia ja niille ”näköjoutia” (Silberman 2007, 166).

Toisaalta myös nuo realistisen dokumenttielokuvan ihanteet ovat suhteellisia ja täydellistä todenvastaavuutta ajateltaessa tietysti sinällään tavoittamattomia.² Sen sijaan Malicki tähtää vaikutelmaan, että se mitä kuullaan ja nähdään, on nimenomaan jonkun kokema. *Julmassa maassa* (*Badlands*, USA 1973) tuo joku on Holly (Sissy Spacek) ja *Onnellisten ajassa* (*Days of Heaven*, USA 1978) vastaavassa roolissa on Linda (Linda Mantz).³ *Veteen piirrettyssä viivassa* rakenne mutkistuu entisestään, sillä yhdellä tasolla kertoja on elokuvan adaptoiman kertomuksen kirjoittaja James Jones, mutta toisella tasolla epämääräisemmin joukko sotilaita, jotka elokuvan eri vaiheissa saavat (kirjaimellisesti) ”suunvuoron”. Samaa tapaan elokuvassa *Uusi maailma* (*The New World*, USA 2005) ”kertoja” ovat sekä Colin Farrellin esittämä John Smith (jonka päiväkirjamerkintöihin kertomus nojautuu) että Pocahontas (Q’orianka Kilcher), jonka äänen kautta tapahtumia myös kommentoidaan. Kaikissa elokuvissa käytetty kertojanääni on yhteinen ilmaisukeino, jos kohta kukin esimerkki on erityinen ja omintakeinen muunnelma tästä keinosta. Malickin uudemmat elokuvat, kuten *The Tree of Life* (2011) ja *To the Wonder* (2012) jatkavat suhteellisen uskollisesti tätä jo vakiintuneeksi tulkittavissa olevaa tyylikeinoa. Näissä elokuvissa tuo ”jonkun kokema” poikkeaa aiempiin nähden eniten siinä suhteessa, että nyt ollaan kenties lähimpänä Malickin omaa kokemuspiiriä, sotienjälkeistä ja nykyaikaan sijoittuvaa elämää USAssa.

James Jonesin ja John Smithin tapauksissa taustalla on *itse eletty* (tosin sen ja kirjoitetun välistä suhdetta ei tietenkään tarvitse ymmärtää välittömänä), toisin kuin *Julman maan* Hollyn tai *Onnellisten ajan* Lindan kohdalla. Tai lievemmin sanottuna: ei ehkä niinkään ”toisin kuin”, sillä näissäkin tapauksissa Malicki tähtää samanlaiseen efek-

² Malickin elokuvissa todellisiin tapahtumiin suoraan viittaavat dokumentit (silloin harvoin kun niitä esiintyy) ovatkin yleensä välillisiä, kuten esimerkiksi *Julma maa* -elokuvassa sanomalehti uutisia tai autenttisia valokuvia.

³ Oikeastaan asetelma on näissäkin elokuvissa mutkikkaampi, sillä Holly ja Linda kokemusten ankkureina eivät tietenkään ole aivan kaiken aikaa henkilöinä läsnä tapahtumissa. Kertojanäänien ja näiden henkilöhaahojen yhteydestä enemmän ks. Latto 2007 ja Rybin 2012.

⁴ Ajoitus merkitään myös elokuvan alkuun: Yhdysvaltain keskilänsi 1958 (*Julma maa*); Texas Panhandle 1916 (*Onnellisten aika*); Guadalcanal 1942 (*Veteen piirretty viiva*); Virginia 1607 (*The New World*); Texas 1950-luvulla (*The Tree of Life*).

⁵ Hahmojen ja taustan välinen suhde on kuitenkin itse elokuvissa tutulla tavalla epävakaa. Ne suhtautuvat toisiinsa tunnetun hahmopsykologisen "ankea vai jänis"-testin tapaan, välillä korostuu toinen, välillä toinen. Amerikkalainen psykologi Joseph Jastrow kehitti esimerkiksi erilaisine muunnelmineen 1800-luvun lopulla todistaakseen, että ihmismieli ei ole pelkkä ulkoisia ärsykeitä vastaanottava reaktiokeskus, vaan monin eri tavoin havaitsemastaan tulkintoja sekä päättelyjä tekevä mutkikas järjestelmä. (Ks. Jastrow-verkkolähde.)

⁶ Malickin henkilöhahmojen "liitetydestä" ja elokuvallisista keinoista korostaa sitä ks. Michaels 2009, 7; 26.

tiin eli vaikutelmaan siitä, että nähty ja kuultu *tuntuisi* nimenomaan jonkun kokemalta. Silti tämä "jonkun kokemana" ei välttämättä vetoa haluun samastua. Miksi on niin, että kylläkin tunnistamme subjektin läsnäolon kokemuksen ankkurina, mutta emme koe, että meitä yllytettäisiin samastumaan häneen? Siksikö, että pikemmin kuin pelkkänä samastumiskohteena, joka joko puhuttelee tai ei puhuttele meitä, vetoaa tai ei vetoa meihin, meidän on tärkeää huomata tuon subjektin muotoutuminen kuviksi, ääniksi ja eleiksi?

Taustan ja hahmon välissä

Malick sijoittaa tapahtumat aina suhteellisen tarkasti ajan ja paikan yhteyksiin. Historiallinen aika-tila muodostaa tarpeellisen kontekstin sarjalle henkilökohtaisia kokemuksia, joiden läpi tuo aika-tila näkyy ja kuuluu elokuvien katsojille.⁴ Tällä tavalla välissä oleva ilmaisuus tapahtuma sisältää koettuun liittyvät edellytyksensä sekä historialliseen tilanteeseen kytkeytyvänä ilmiönä että yksityisenä ja henkilökohtaisena kokemussarjana. Se on tavallaan välttämätön tausta (*ground*), jota vasten elokuvien henkilöt muotoutuvat ja saavat hahmonsensa (*figure*).⁵

Asetelma sisältää elokuvan yhteen tai useampaan henkilöön sitoutuvan kuvaustavan, joka elää toisen, elokuvantekijään sitoutuvan kuvaustavan sisällä. Malickin esikoiselokuvassa tuon sisäisen kuvaustavan tuottaa teini-ikäinen Holly, jonka kertomana tarina tapahtumineen avautuu. Vastaavasti elokuvassa *Onnellisten aika* samantapaisen tason tuottaa Linda Manzin näyttelemä, muutamaa vuotta Hollya nuorempi tyttö. Molemmissa elokuvissa henkilöhahmojen kertojanääni toimii suoraan tällaisen sisäisen tason ankkurina. Hollyn tapauksessa tämä taso on kaiken lisäksi etäännytetty vielä pitemmälle siten, että kertojanääni vaikuttaa ikään kuin lukevan omaa päiväkirjaansa. Tällainen ääni on jo itsessään eräänlainen "kaksoisvalotus": se antaa samalla tietynlaisen kuvan paitsi puhujasta myös siitä, millaisena hän haluaa itsensä nähtävän.

Malickia ei silti suinkaan kiinnosta jonkin *aidon* minuuden ja minäkuvan välinen erottelu. Eron korostusten asemesta tällainen suhde jäsentyy hänen elokuvissaan tarkkailuksi ja läpikuultavuudeksi. Tarkkailuun liittyy tapa kuvata henkilöhahmoja pikemminkin etäältä kuin "iholta". Tämä käy ilmi esimerkiksi runsaana teleobjektiivin käyttönä. Kuvattaessa kohteita kaukaa kuvan terävyysalue lyhenee samalla kun kuva-ala litistyy mittasuhteessa tapahtuvan vääristymän takia: kuva-ala terävänä näkyvä hahmo irtoaa sumeasta taustastaan ja muuttuu samalla enemmän kuvankaltaiseksi. Läpikuultavuus puolestaan on nimenomaan kertojanäänen piirre. Siinä korostuu se, miten kertojan äänellään piirtämästä kuvasta kuultaa läpi sen kuvittelija: puheen ääni on aina sävyiltään jotakin, eikä tuota sävyä oikeastaan erota kuin tarkkaan kuuntelemalla sitä.⁶ Ilmaisullisissa tyylikeinoissa on käytössä niin kuvan kuin äänenkin osalta runsaasti aineksia, joilla koettu koostetaan havaittavaksi korostamalla tarkkailun ja osallisuuden välialuetta.

Jos välttämättä haluaisi etsiä Malickin elokuville yhteisiä *kerronnallisia* nimittäjiä, niitä voisi kutsua erilaisiksi versioiksi päiväkirjamaisesta elokuvallisesta ilmaisutavasta. Kertojanäänet, jotka kuulemme

elokuviissa *Julma maa* ja *Onnellisten aika*, voidaan kuvitella Hollyn lukemina ja Lindan ajattelemina katkelmina päiväkirjoistaan. *Veteen piirretyn viivoan* ja *Uuden maailman* taustoissa ovat vastaavasti James Jonesin sotapäiväkirja Tyyneltä mereltä toisen maailmansodan aikaan ja John Smithin matkapäiväkirja ”Uuteen Maailmaan” 1600-luvulta. Myös *The Tree of Life* tuntuu noudattavan tätä ”päiväkirjankaltaisia muistiin merkintöjä menneiltä vuosilta” -rakennetta, eikä ole kaukaa haettua asetella vastaava kehys myös *To the Wonder* -elokuvaan. Näkökulma kuhunkin historialliseen aika-tilaan on paitsi yksilöity myös ainakin pohjustuksiltaan koodattu tiettyyn ilmaisulliseen tapaan, päiväkirjamuotoon. Toki kaikki edellä mainitut määritteet – koodi, konventio ja muoto – tulisi ymmärtää ikään kuin lainausmerkeissä. Kyse on pikemminkin yhteisen elementin muunnelmista kuin jonkin yhden ja pysyvän rakenteen erilaisista vivahteista. Tietysti päiväkirja käsitteenä on yleinen nimike hyvin monille kirjoittamisen muodoille, kuten matka-, sota-, uni- ja sääpäiväkirjalle. Tästä moniaineksisuudesta esimerkkinä voisi olla jo se, että englannin kielessä käsitteet *diary* ja *journal* kääntyvät suomeksi kylläkin samalla sanalla, mutta viittaavat erilaisiin päiväkirjanomaisiin käytäntöihin.⁷

Kiinnostava kysymys on myös, missä merkityksessä päiväkirja toteuttaa saman kuin käsikirjoitus, mutta vain päinvastaisessa järjestyksessä. Päiväkirjaan kirjoitettu on *jo tapahtunut* kun taas käsikirjoitus on *tapahtuiseksi tarkoitettu* kirjaamista ylös. Tapahtumisen jatkumossa ne ovat samassa tilassa, mutta siinä missä päiväkirja viittaa taaksepäin ja menneeseen, käsikirjoitus taas viittaa eteenpäin ja tulevaan.⁸ Näin ajatellen voi perustella edelleen, miksi Malickin elokuvat ovat erityisen kiinnostavia paitsi kertojanääneen myös käsikirjoittamiseen liittyvän problematiikan kannalta – etenkin jos korostetaan sitä, että Malickin käsikirjoitukset varsinaisesti valmistuvat vasta elokuvien valmistumisen myötä. Malickin elokuvien kerronnallisen liikkeen voi mieltää tapahtuvaksi käsikirjoituksen ja päiväkirjan välialueella.

Toinen näkökulma taas voisi korostaa kirjallisten muotojen eroja. Tapahtumisen muuttaminen kielen sanoiksi esimerkiksi juuri päiväkirjamaisen kirjoittamisen muodossa on paitsi käsittämistä myös esi-neistämistä, menneen tallentamista sanojen hahmoilla ja hahmoihin. Tähän liittyvä lisäpiirre, joka erityisesti tuntuu Malickia kiinnostavan, on, miten ilmaisu tuo samalla esiin haasteelliset vaikeudet kääntää elettyä ja koettua kielen muotoon. Käsikirjoituksen suhde tulevaan on tässä toisenlainen: se ei ole ajassa edessäpäin olevaan viittaava tallenne, arkisto tai ennustus. Pikemminkin se on kartta tai rakennuspiirustus, jonka opastamana elokuva voidaan koota. Päiväkirja on nimensä mukaisesti kirjallis-kielellisen muodon antamista jo eletylle. Käsikirjoitus taas on käsityön eli ajattelun ja käsitteen muodostuksen graafinen toteutuma, joka on ikään kuin pysähtynyt odottamaan sisältönsä muuntautumista liikkeiksi, kuviksi ja ääniksi. Malickin ohjauksessa elokuvan tekstuaalinenkin kenttä, päiväkirjan tai käsikirjoituksen tapaan, paikantuu kerronnallisten lajien välimaastoon. Yksi samanlaisen pyrkimyksen heijastumista on Malickille tunnusomainen kuva-tila, jota sävyttää aivan erityinen luonnollinen valo, juuri laske-massa (tai nousemassa) olevan auringon alhaalta horisontista tuleva punertava kajastus. Ajoittamalla pysähtyneen tapahtuman tällaisen

⁷ Päiväkirjan käsitteestä kirjallisena genrenä ks. Merry 1979, sotapäiväkirjasta erityisenä ilmaisumuotonaan ks. Danchev 2009, 146–171.

⁸ Yksi harvoista elokuvien käsikirjoituksia teoretoisoina elokuvantekijöistä on Pier Paolo Pasolini, jonka kuuluisan toteamuksen mukaan käsikirjoitus on rakenne, jota määrittää ”halu olla toisenlainen rakenne” (ks. Pasolini 1988, 187–196).

⁹ *Veteen piirretyn viivan* kuvasta ja valosta yleisemminkin ks. Chion 2004. ”Maagisen tunnin” käsitteeseen viittaa juuri Chion (ibid., 36–37). Kokonaisesityksenä Malickin elokuvasta Chionin teos on yksi harvoista, jos kohta sen moniin ”omituisiin” tulkintoihin on kiinnittänyt huomiota esimerkiksi Ian-Malcolm Rijsdijk (2006).

¹⁰ *Ohut punainen viiva* (suom. 1963) on Jonesin sotatrilogian toinen osa; kolmas kirja, *Whistle* ilmestyi postuumisti vuosi kirjailijan kuoleman jälkeen vuonna 1978. Kirja kertoo neljän tykistössä taistelleen toipumis- ja takaisinsopeutumisen kokemuksista sotilassairaalassa. Kirjan henkilöt, vaikkakin eri nimillä, ovat tavallaan edeltävien kuten Bobby Prell aiempien Prewitt ja Witt -hahmojen muunnelmia.



”Maagisen tunnin” valo.

”maagisen tunnin” puitteisiin Malick paikantaa sen samalla päivän ja yön välitilaan.⁹

Olemisen hohto

Malickin sotaelokuvan henkilöahmot muodostavat verkoston, jonka avulla sotilaiden välisistä suhteista tulee tärkeitä niin tapahtumien kuin niiden kuvaustyylinkin kannalta. Vastaanotossa ja tulkinnassa yksilöllistämisen paineesta voi kuitenkin tulla helposti rasite. Esimerkkejä tuon paineen voimasta tarjoavat monet Malickin *Veteen piirretystä viivasta* kirjoitetut artikkelit, joissa elokuvan sisältö, tematiikka tai eetos tulkitaan ja selitetään elokuvassa esiintyvän *tietyn* henkilöahmon kautta. Kenties tyypillisin esimerkki teoksen tämäntyyppisestä luen- nasta on nostaa etualalle sotamies Wittin (Jim Caviezel) hahmo – kuten muun muassa Michel Chion (2004) ja Susanna Välimäki (2008a) tekevät omissa tarkasteluissaan. Näissä tulkinnoissa Witt on nimensä myötä tapahtumien todistaja (*witness*). Edelleen hänet on voitu nähdä Jonesin tarinaperinteessä osana pitempää jatkumoa, tässä tapauksessa *From here to eternity* -romaanin (ja elokuvan) sotamies Prewittin (elokuvassa Montgomery Clift) ”henkisenä” perillisenä. James Jonesin romaani *From here to eternity* ilmestyi vuonna 1952 (suom. *Täältä ikuisuuteen*, 1961) ja siihen pohjautuva, Fred Zinnemannin ohjaama ja kahdeksalla Oscarilla palkittu samanniminen elokuva valmistui jo seuraavana vuonna. Sotamies Wittin hahmo myöhemmässä tarinassa on tavallaan jo aiemman nimen sisällä: Pre-witt, tai vastaavasti aiemman elokuvan hahmo on kirjaimellisesti Esi-Witt.¹⁰

Sotamies Wittin kohottaminen elokuvan pääosaan johtuu varmaan useastakin syystä, mutta ehkä luontevimmin siitä, että elokuva keskittyy ensimmäiseksi juuri häneen. Kuitenkin – kuten Leo Bersani ja Ulysse Dutoit (2004, 143) ovat korostaneet – Malickin elokuvan perusrakenne ei ole *yhdessä* ”todistajanlausunnossa”, vaan nimenomaan joukossa erilaisia tapoja katsoa, havainnoida ja mieltää maailmaa, joka vielä monin tavoin on poikkeustilassa.

Tietyn näkökulman määrittäminen elokuvalle jonkin henkilöahmon kautta tarkoittaa samalla elokuvan pakottamista määrättyyn tulkinnalliseen kehukseen. Jonesin romaania ja Malickin elokuvaa

yhdistää se, että yhden etusijalle asetetun näkökulman asemesta henkilöahmojen *kirjo* tarjoaa toisiinsa verrattuna hyvinkin erilaisten tulkinnallisten kehysten koosteen. Susanna Välimäen (2008a, 267–283) tulkinnan mukaan Malickin elokuva puhuu panteistisen tai kosmisen ”yhden ison itseyden” puolesta. Elokuvan voisi kuitenkin yhtä lailla nähdä nojautuvan pohdintaan, jonka keskiössä on pyrkimys itseydestä luopumiseen. Ehkä elokuvassa on ”yksi iso”, mutta mikä tai mitä se on: luonto, sielu, itseys, vai kenties jotakin vielä abstraktimpaa? Johdopäätökset saattavat vaihdella, mutta taustat omassakin luennassani ovat Välimäen tapaan amerikkalaisen transsendentalismin, eritoten Ralph Waldo Emersonin filosofiassa (ks. myös Michaels 2009, 74–78 ja Cavell 2003). Tähän teemaan palaan vielä tarkemmin tuonnempana.

Yksinkertaisin elokuvallinen ilmentymä ”kasvottomasta joukosta” toteutuu äänen alueella, jonka monologiosuuksia ovat tuon tuosta kuultavat, eri henkilöiden puhumat kertojanäänät. Niistä ensimmäinen kuullaan jo aivan elokuvan alussa ja samoin viimeinen sen lopussa. Toisin kuin tutkimuksessa toistuvasti väitetään (esim. Chion 2004, 86; Shapiro 2009, 138; Silverman 2009, 114 ja Välimäki 2008a, 254), aivan elokuvan alussa kuultava ensimmäinen kertojanääni ei tarkemmin kuunneltuna ole sotamies Wittiiä näyttelevän Jim Caviezelin puhuma, jos kohta se osuu yhteyteen, jossa kuvaus alkaa fokusoitua juuri Wittin hahmoon. Ääni kuuluu sotamies Trainille (John Dee Smith). Samoin elokuvan viimeinen kertojanääni on sekin sotamies Dollin (Dash Mihok) puhuma – ei suinkaan aiemmin tarinassa kaatuneen Wittin ääni ”haudan takaa”, kuten muun muassa Chion (2004, 86) spekuloi (ks. myös Silverman 2009, 130–131).¹¹ Michel Chion (2004, 60) on kuitenkin toisesta kuulokulmasta kiinnittänyt huomiota elokuvassa toteutuvan puheen rooliin todetessaan, että myös monet elokuvan dialogeista ovat itse asiassa yksinpuheluja, joissa keskustelukumppanin roolina on olla pelkkä kuuntelija.

Kertojanääntä ja päiväkirjamuotoa ajatellen *Veteen piirretty viiva* tarjoaa nimenomaan moniäänisyydessään poikkeuksellisen esimerkin. Osoittaessaan, että kertojanääntä ei tarvitse rajata yhteen henkilöahmoon, se samalla ehdottaa, ettei myöskään päiväkirjamuotoa ole pakko ajatella yhden näkökulman muotona – edes silloin, kun sen on kirjoittanut vain yksi kirjoittaja. Itse asiassa nämä monet äänet tulevat paradoksaalisesti ilmaisseeiksi itseyksien puuttumista *samalla* kun ne julistavat yhden ison itseyden sanomaa: “[–] elokuvassa kertominen kumpuaa siitä, mitä eri henkilöahmot sanovat, mutta myös etenee pitemmälle luoden eräänlaisen kelluvan näkökulman” (Polan 2006, 59). Tähän piirteeseen on viitannut myös Debra White-Stanley (2008, 226) todetessaan, että Malickin elokuva käyttää ”äänellisiä vääristymiä viestiäkseen sodan tuhoisuudesta suhteessa moraalisiin arvoihin ja siihen, miten sotilaan ’minuus’ saastuu tai pyyhkiytyy kokonaan pois.”

Veteen piirretyn viivan henkilöahmojen sekä heidän puhe- ja kertojanääniensä tunnistettavuus on oma erityinen ongelmansa. Tähän on monia syitä. Toisiaan muistuttavia henkilöahmoja on useita, samoin toisiaan muistuttavia puhumisen ja ääntämisen tapoja. Kuvassa nähdyn henkilöahmon ja äänessä kuullun kertojanäänän välillä ei välttämättä ole suoraa yhteyttä. Kuullut repliikit on koostettu useista erillisistä äänityksistä, joskus jopa yksittäiset sanat kerrallaan. Useissa

¹¹ Kertojanäänien ja roolihenkilöiden näyttelijöiden suhteista (sekä tyypillisimmistä ”virhetulkintoista”) ks. Millington 2010 ja Rybin 2012, 22–23. Ylipäätään kertojanäänien käyttöä tässä Malickin elokuvassa on myös vahvasti kritisoitu; esimerkiksi Colin MacCaben (1999) mukaan lopputulos on tältä osin ”katastrofaalinen suhteessa muuten niin loisteliaaseen saavutukseen”. Tosin MacCaben kommentti liittyy tässä lausumien sisältöjen banaaliuteen enemmän kuin epäselvyyteen siitä *kenen* ääntä kulloinkin kuullaan.

¹² Tällaista tulkintaa korostaa mm. Chion (2004, 57), jonka mukaan nämä kertojanäänät ovat yksi "yhtenäisen tekstin".

¹³ Tässä Michaels kritikoii Colin MacCaben (1999) *Sight & Sound* -lehdessä esittämää näkemystä, jonka mukaan Malickin elokuva (kuten myös Spielbergin sotaelokuva *Pelastakaa sotamies Ryan*, USA 1998) yrittää "unohtaa Vietnamin". Voi olla, että ero on enemmän käsitteissä kuin itse asiassa: Michaels puhuu Vietnamin *mindscreenistä*, kun taas MacCabe Vietnamin sodasta historiallisena tapahtumana. Oli miten oli, kuten jatkossa spekuloidaan, MacCaben ajatusta ei kannata aivan heti sen enempää hylätä kuin yrittää selittää historialla. *Mindscreen* -käsitteestä yleisemmin elokuvan yhteydessä, ks. Kawin 2006.

tapauksissa kuvan henkilöt ovat eri henkilöitä kuin ne, joiden ääntä kuullaan. Onko tämä yhteys ja sen rikkominen erityisen merkityksellinen ilmaisullinen piirre? Vai voidaanko väittää, että kertojanäänien sisältö ilmaisullisine korostuksineen (sävy, ääntämys, rytmitys) – ei se, *kuka* puhuu – on tärkeintä?¹² Tällä periaatteella esimerkiksi sotamies Wittin voi helposti nähdä elokuvan päähenkilönä riippumatta siitä, että hänen varsinaista kertojanääntään kuullaan lopulta aika vähän. Susanna Välimäki (2008a, 254) toteaaakin, että Wittin "maailmankuva" värittää elokuvaa kokonaisuudessaan: "Näiden kehysten vuoksi elokuvan metafyyminen – olevaisen olemusta pohtiva – luontokuvaus yhdistyy kiinteimmin juuri Wittiin, jonka kautta se ikään kuin leviää koko elokuvaan."

Mutta voisiko Malickin elokuvan maailmankuvan kiinnittää yhtä hyvin myös kersantti Welshin (Sean Penn) hahmoon? Onhan hän juuri se, johon elokuvan lopussa keskitytään eniten, ja lisäksi Sean Penn mainitaan lopputeksteissä näyttelijöistä yksin ja ensimmäisenä. Welshin ja Wittin kesken saattaisi hahmottua peräti eräänlainen eettisten periaatteiden jänneväli, jonka varaan elokuva rakentaa kehityskertomuksellisen kuvauksensa. Tässä tapauksessa elokuvan maailmankuvaan sisältyvä "sanoma" olisi kuitenkin hyvin toisenlainen kuin se, mihin Välimäki edellä viittaa esimerkkinään sotamies Witt. Kiinnostavan "ristiriidan" Välimäen (2008a, 243) tarkasteluun tässä suhteessa tuo se, että hän on kuitenkin varustanut Malickin elokuvaa käsittelevän luvun kirjassaan *Miten sota soi?* sitaatilla, joka on juuri Welshin ajattelema (ja lausuma) elokuvan loppujaksosta: "He haluavat sinut hengiltä. Tai valheeseensa." Sotamies Wittin maailmankuvaan tällainen ajattelutapa ei oikein istu. Witt on rekisteröivä tarkkailija, jolle maailman moni-ilmeisyys sinällään on ihme, eikä hän välitä ihmisten arvioista, tuomitsemisesta puhumattakaan. Simon Critchley puolestaan (2009, 19) luonnehtii suhteen näin: "Welshin nihilistisen fysikalismin kanssa kasvojen on Wittin emersoniaaninen ja metafyyminen panpsykismi [--]."

Johtaako huomion kiinnittäminen kertojanääneen, puhujiin, sanojen sisältöihin ja ilmaisutapoihin liian helposti visuaalisen puolen unohtamiseen? Bersani ja Dutoit (2004, 161–165) kiinnittävät runsaasti huomiota siihen, miten Malickin elokuva tavallaan kirjaimellistaa yrityksen *antaa sodalle kasvot*. Laajasti ajatellen kyse on pyrkimyksestä nähdä sota inhimillisenä tragediana – eikä ainoastaan inhimillisenä, vaan myös luontoa tuhoavana toimintana. Vastaava asenne käy ilmi Malickin tavassa kiinnittää huomiota kuva-alaan rajaamiensa henkilöiden kasvoihin sekä niissä tapahtuviin mikromuutoksiin. Kyse ei lopulta oikeastaan ole edes kasvojen vaan nimenomaan *katsomisen* näkemisestä. Keskeistä kuva-alaan rajattuna olevissa kasvoissa on se, miten kamera kykenee rekisteröimään niissä näkyvän erityisen tavan katsoa.

Nimenomaan tietty tapa katsoa – pikemmin kuin kuullun puheen sisältö – on Bersanin ja Dutoit'n (2004, 163) tulkinnassa se määrite, jonka avulla sotamies Witt on mahdollista nähdä koko elokuvan näkökulmana: "Malickin lähes pakonomainen tapa keskittyä Wittin kasvoihin voitaisiin ajatella kateutena, jota tekninen kamera tuntee ihmissilmää kohtaan." Oivallinen esimerkki tästä on Wittin kuolinkohtaus: joukko

vihollisotilaita on piirittänyt hänet metsäaukiolla, eikä Witt näytä mitenkään reagoivan japaniksi annettuun antautumiskäskeyn, hän vain katsoo, mutta mitä? Malickin tapa leikata kuvat yhteen tarjoaa mahdollisuuden nähdä, mitä Witt katsoo: aivan parilla, nopealla askelella lähemmäksi astuvan japanilaissotilaan takaa lentoon pyrkivää kaksi valkoista perhosta. Elottomalta koneelta toki puuttuu elolliseen ihmissilmään liittyvä ”sielu”, mutta teknisellä kameralla on kyky tallentaa kasvoissa näkyvät sielunliikkeet tavalla, johon ihmissilmä ei pysty. Tätä kykyä tutkivat ja sen mysteeriä ylistivät monet elokuvantekijät ja -tutkijat jo 1920-luvulla, kenties tunnetuimpana heistä ranskalainen Jean Epstein (ks. Lundemo 2001). Elokuvantekijänä Malick on mahdollista paikantaa yhdeksi tämän perinteen jatkajista.

Lloyd Michaelsin (2009, 65) mukaan Malickin elokuvan sotakuvaus heijastelee toista maailmansotaa Vietnamin sotaan liittyvän mielenmaiseman (*mindscreen*) läpi nähtynä.¹³ *Veteen piirretyn viivan* antamaa kuvaa sodasta voi toki tulkita Simon Critchleyn (2009, 20–21) tapaan myös kysymyksenä, joka liittyy sen mahdolliseen jalostavaan ulottuvuuteen. Tässä mielessä sotakokemus lujittaa miesten välistä ystävyyttä ja aitoa (taistelu)toveruutta. Keskittyessään sotamies Wittin hahmoon ”melankolisena todistajana” (Bersani & Dutoit 2004, 171) Malickin elokuva sotakuvauksena avaa myös nostalgian kautta suunnan vastaavaan tulkintaan.

Varsinkin Korean, Vietnamin ja Persianlahden sotien jälkeinen sotaelokuvan tuottama *mindscreen* nojaa nostalgisesti sodankäyntiin, jossa – ympäristöä ja luontoa tuhoavasta voimastaan huolimatta – kuitenkin on myös vielä jotakin sankarillista ja siinä mielessä puhdasta tai sielukasta, peräti kenties hohdokasta (*shining*).¹⁴ Ajallisestikin lähellä Malickin elokuvaa oleva David O. Russellin ohjaama *Kolme kuningasta* (*Three Kings*, USA 1999) voisi olla yksi ensimmäisistä esimerkeistä, joissa tuollaista sodankäyntiin liitettyä jalostavaa hohtoa ei enää ole – ainakin osaltaan juuri siksi, että siinä sodankäynnin kuvaus on jo siirtynyt Persianlahden sodan yhteyteen. Tämän hohdon ratkaiseva himmeneminen uudemman Hollywood-elokuvan puitteissa alkoi viimeistään Michael Cimiron Vietnam-kuvauksesta *Kauriinmetsästäjä* (*The Deer Hunter*, USA 1978).¹⁵ Juuri tämän perinteen tuottaman sotakuvaston läpi nähtynä on Colin MacCaben tapaan mahdollista epäillä, että Malick yrittää ”unohtaa Vietnamin”. Toisin sanoen hän yrittää unohtaa sen *perinteen*, jossa sodankuvaukseen liitetty sankaruuden hohto haluttiin tietoisesti pyyhkiä olemattomiin. Malickin elokuvassa hohdon halutaan säilyvän. Ihmiskeskeisen sielun, sankaruuden tai edes taistelutoveruuden asemesta se kuitenkin koskee elämää, luontoa ja rauhassa tapahtuvaa uudistumisen kiertokulkua sekä ennen kaikkea keinoja tutkia tällaisen moninaisuuden ilmaisemista elokuvallisin keinoin. Se, mihin elokuva tähtää, on yrittää tavoittaa *olemisen* hohto: ”Me katsomme, miten ilmiöt tyynesti hohtavat, sellaisina kuin ne ovat, selityksiä torjuen” (Critchley 2009, 26).¹⁶ Tuollainen olemisen korostus ei kuitenkaan ole Malickin elokuvan ilmiöissä ”sellaisinaan”, kuten Critchley ehdottaa, vaan nimenomaan asioiden, tapahtumien, ilmiöiden ja ilmaisujen välivyöhykkeissä.

¹⁴ Hohtamisen käsite esiintyy Malickin elokuvassa useampaankin otteeseen ja siihen ovat kiinnittäneet erityistä huomiota elokuvan ”filosofiset” tulkitsijat, kuten Kaja Silverman (2009, 107–132), Michel Chion (2004, 50–52), Simon Critchley (2009, 24–26) ja Susanna Välimäki (2008a, 278–286). Tämän artikkelin mottona olevassa sitaatissa Emersonin esseestä ”Ylisielu” on myös *shining*, mutta J. A. Hollo on kääntänyt sen säteilemiseksi.

¹⁵ *Kolme kuningasta* kohtelee sodankuvauksen hohtoa monin tavoin ironisesti. Miesryhmän päämääränä ei ole ”vapauden puolustaminen”, vaan Saddamin joukkojen kättömän kulta-aarteen varastaminen. *Kauriinmetsästäjä* on lohduton kuvaus siitä, että sota ei tuhoa yksinomaan taistelutapahtumien kautta maantieteellistä ympäristöä vaan ulottuu aina myös kotirintamalle vaikuttaen monin tavoin ja pitkäksi aikaa yksilöiden ja yhteisöjen elämään (ks. Eberwein 2007, 34–37 ja Ryan & Kellner 1988, 194–216). *Kauriinmetsästäjän* suhteesta Malickin *Veteen piirrettyyn viivaan* ks. Shapiro 2009, 137–150. Yhdysvaltojen käymä uusin sota Irakissa (vuodesta 2003 alkaen) on tuottanut elokuvalliseen ilmaisuun jälleen uudenlaisia muodonmuutoksia ja korostuksia, kaikkein ilmeisimpänä useaan osaan jaetun kuva-alan käyttö (tästä enemmän ks. Pisters 2010).

¹⁶ ”Things simply are, and are not molded to a human purpose. We watch things shining calmly, being as they are, in all the intricate evasions of ‘as.’” Alkutekstin muotoilussa siis korostuu ilmiöiden (*things*) riippumattomuus sekä ihmisestä että kenties tästä syystä myös niiden mieltämisestä jollakin tavalla vertauskuvallisina (*as*).

¹⁷ Yhdistäviä esimerkejä on monia, kuten Charles Ivesin sävellyksessä *The Unanswered Question* ("Vastaamaton kysymys", 1906), jota Malickin *Veteen piirretyn viivan* ääniraidalta kuullaan ja jonka nimi on suora lainaus Emersonin runosta "The Sphinx" (1841): "Thou art the unanswered question; / Couldst see thy proper eye, / Always it asketh, asketh; / And each answer is a lie. / So take thy quest through nature, / It through thousand natures ply; / Ask on, thou clothed eternity; / Time is the false reply" (ks. Sphinx-verkkolähde). Aiemmin käsiteltynä päiväkirjamaisuuteen Emerson niin ikään liittyy läheisesti: "Hengellisestä päiväkirjasta vaikutteita saaneet 1800-luvun amerikkalaiset transsendentalistit tekivät harrastuksestaan lähes elämäntyön. Ralph Waldo Emerson täytti 16 päiväkirjaa, Henry Thoreau lähes yhtä paljon." (Makkonen 1997, 228.)

¹⁸ Deleuzen ajattelusta nimenomaan transsendentaalisena empirisminä, ks. Bryant 2008. Deleuzen transsendentaalisuus on myös ollut yksi keskeinen kritiikin kohde, ks. esim. Badiou 2000.

¹⁹ Stanley Cavell (1979, xvi), tosin viittaamatta Emersoniin ainakaan suoraan, esittää tällaisen tulkinnan tarkastellessaan *Onnellisten aikaa*.

²⁰ "That your days may be multiplied and the days of your children, in the land which the LORD sware unto your fathers to give them, as the days of heaven upon the earth" (*King James Bible*). Vanhassa raamatunkäännöksessä (vuoden 1776 *Biblia*) vastaava kohta on kuulunut suomeksi näin: "Että sinä ja sinun lapses kauvan eläisitte maan päällä, jonka

Yksi luonto?

Kysymys olemisen hohtamisesta avaa mahdollisuuden pohtia Malickin elokuvaa suhteessa yhtäältä amerikkalaiseen transsendentalismiin (Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau ym.) ja toisaalta transsendentaaliseen tyyliin siten kuin Paul Schrader (1972) sitä on käsitellyt Yasujiro Ozun, Robert Bressonin ja Carl Theodor Dreyerin elokuvien yhteydessä. Malickin mahdollista yhteyttä Emersonin perinteeseen on käsitellyt Lloyd Michaels (2009, 5, 70; ks. myös Peebles 2007, 157–158 ja Välimäki 2008a, 244, 254).¹⁷ Kolmas käsitteellinen yhtymäkohta voisi olla "transsendentaalinen empirismi" sellaisessa merkityksessä, missä Gilles Deleuze on omaa filosofiaansa tällä paradoksaalisella käsitteparilla nimittänyt. Tämän artikkelin rajat eivät kuitenkaan anna mahdollisuutta pureutua tähän ulottuvuuteen seikkaperäisemmin.¹⁸

Paul Schraderin käyttämässä yhteydessä "Transsendenssi" tarkoittaa kaiken olevaisen luoja, joka kuitenkin on tuon luomakunnan ulkopuolella. Tämän käsityksen vastaparina on immanenssi, jolla puolestaan viitataan siihen, että kaikki olevainen on havaittavissa ja täysin läsnä ympäröivässä maailmassa. Keskiaikainen käsitys korostaa muotoilua "transsendentaalinen" ja viittaa sillä käsitteisiin, jotka ovat laajempia kuin aristoteliset, todellisuutta käsitteellisesti järjestävät ja järjkeitävät termit kuten olemassaolo, totuus, ja hyvyys. Modernin ajan filosofinen käsitys periytyy Immanuel Kantilta, jolle transsendentaalisen käsite tarkoittaa tiedon mahdollisuuden ehtoja. Tässäkin käytössä ja merkityksessä säilyy käsitteen alkuperäinen latinankielinen merkitys: *transcendere* – ylittää, käydä ylös, mennä ulkopuolelle.

"Ylittämisen" käsitteellinen piirre vahvistuu entisestään fenomenologisessa käytössä: transsendentaalinen viittaa siihen, mihin ymmärryksemme ja tajumme ei yllä, mutta mikä silti on olemassa ja tavalla tai toisella koettavissa. Lyhyesti voisi määritellä, että Paul Schraderilla on käytössään tällainen kantilais-fenomenologinen muunnos yhdistettynä käsittehistoriaan, jossa terminologian teologinen aspekti on voimakkaasti läsnä. Schraderin (1972, 6) omin sanoin: "Ihmisen tekemät teokset eivät voi antaa tietoa (*inform*) Transsendentista, ne voivat vain ilmaista sitä. Tämä tutkielma keskittyy transsendentaaliseen taiteeseen, joka ilmaisee Transsendenttia inhimillisen peilin kautta." Tästä lähtökohdasta Schrader (1972, 11) kiteyttää transsendentaalisen tyylin perustavia tuntomerkkejä: irrationalismi, toisto, pyhä, jumalallinen, älyllinen realismi, kaksiulotteisuus, traditio, nimettömyys.

Malickin tyyliä voisi hyvinkin kutsua transsendentaaliseksi samassa merkityksessä kuin missä Schrader käsitettä käyttää. Keskeisin erottava piirre on ehkä siinä, miten yhteys pyhään jäsentyy Malickin tuotannossa – ei niinkään teologisenä tai edes uskonnollisena asetelmana, vaan nimenomaan immanentisti. Pyhä ei ole havaittavissa ja koettavissa olevan tämän maailman ulkopuolinen ilmiö, vaan kuuluu siihen erottamattomasti. Tätäkin voisi pitää piirteenä, jota kautta Malick ja Emerson on mahdollista kytkeä samaan transsendentalismin filosofiseen perinteeseen. Tässä tarkastelussa *Veteen piirretyn viivan* yhteyteen kytketty kysymys hohtamisesta (*shining*) on ajatteluperinteitä ja tyyliä koskeva peruskysymys.

Emersonin hengessä muotoiltu vastaus olisi kenties tämättyppi-

nen: valkokankaalle heijastetut esineet, henkilöt, asiat ja ilmiöt ovat refleksiivisiä, ne viittaavat vain itseensä hohtaen omaa fysikaalista olemassaoloaan, mutta niiden kuvallis-äänellinen läsnäolo on myös poissaolon merkki, sillä esineinä, henkilöinä, ilmiöinä ja asioina niitä ei enää ole, on vain niiden hohto (kuvina ja ääninä).¹⁹ Enemmän kuin jonnekin toisaalle ja tuonpuoleiseen transsendentaalinen tyyli tähtää Malickin käytössä läsnä olevasti näkyvän ja kuuluvan kyvykkyyteen ilmaista itseään (kykynä olla läsnä). Sen mahdollinen transsendentaalisuus (jossakin toisaalla olevan läsnäolo) on immanenssin tuottama vaikutelma tai kokemus ja liittyy sellaisenaan elimellisesti elokuvan kerroksisuuteen. Kuten Steven Carter (1998) on pohtinut, tietty ”orientalismiin” viittaava viritys, joka on helppo kytkeä transsendentalismin perinteen yhteyteen, oli myös James Jonesin maailmankuvan henkinen sisältö.

Artikkelissaan ”An Emerson Mood” yhdysvaltalainen filosofi (ja Malickin opettaja ja ystävä) Stanley Cavell (2003, 29) viittaa ohimennen *Onnellisten ajan* englanninkieliseen nimeen *Days of Heaven* ja toteaa sen sitaatiksi Viidennen Mooseksen kirjan luvun 11 jakeesta 21.²⁰ Mooseksen kirjan tässä yhteydessä käsittelemä asia on yksinkertainen: jos sitoudut Jumalan säätämiin lakeihin ja noudatat niitä, osaksesi koituu ”onnellisten aika” Jumalan sinulle antamassa maassa, mutta jos poikkeat niistä, maa otetaan sinulta pois. Tämä asetuksellinen sidos rakentaa kylläkin nimensä kautta reunaehdot Malickin elokuvalle, mutta elokuvan tapahtumat itsessään eivät sitä aseta esille. Sen sijaan ne keskittyvät niihin reunaehtoihin, joiden seurauksena ”onnellisten aika” ei voi jatkua.

Tässä asetelmassa siis ”päivät taivaasta maan päällä” muodostavat elokuvaan sen audiovisuaalisen ja kerronnallis-tyylillisen immanenssin tason. Niiden transsendentaalisuus on viitteellistä (sekä kielellistä) ja avautuu kirjaimellisesti nimensä kautta. Vastaava viattomuuden menettämisen teema ei kuitenkaan ole keskeinen vain *Onnellisten ajalle*, vaan sen voi tunnistaa Malickin muistakin elokuvista. Myös tulkinta tuntuu pysyvän samantapaisena. Paratiisillinen olotila kestää aikansa, mutta katkeaa sivistyksen nimissä asetelmaan tunkeutuvan ympäröivän maailman ja sen mukanaan tuoman teknologian toimesta.²¹ Tällainen katkos ei kuitenkaan ole itsetarkoituksellinen tai korostamassa jonkinlaista kehitysoptimismin kritiikkiä. Pikemminkin se on jälleen yksi ilmaisullinen tyylikeino, jonka avulla olevan päältä kuoritaan totunnaisia esityskerroksia, jotta alla olevassa tapahtuva muutos näkyisi entistäkin kirkaammin.

Malickin ilmaisukeinojen korostaman immanenssin voi nähdä myös erottavana tekijänä suhteessa Emersoniin, ainakin jos halutaan korostaa ekstaattisen vision keskeisyyttä hänen ajattelussaan: ”Seisessäni taivasalla nostaa tuuli mieleni korkeuksiin pyyhkien siitä kaiken alhaisen itsekkyyden pois. Minusta tulee silkkaa läpinäkyvää silmää. Olen ei-mitään. Näen kaiken. Universaalien olevaisen voimat tulvivat lävitseni, minä olen osa Jumalaa.” (Emerson 2002, 28–29; ks. myös Peebles 2007, 157).²² Tällaiseen visioon sisältyvän eetoksen voi kyllä tunnistaa Malickin tuotannosta, mutta hänen ilmaisukielensä ei tähtää siihen ”silkan läpinäkyvän silmän” tekniikalla vaan päinvastoin monin tavoin hyödyntäen audiovisuaalisen ilmaisuvälineensä

Herra teidän isillenne vannoi antaaksensa heille, niinkauvan kuin päivät taivaasta maan päällä ovat.” Sen sijaan uudemmat käännökset korostavat maan päällä olevien taivaallisten päivien asemesta toisenlaista perspektiiviä: “[...] jotta te ja teidän lapsenne eläisitte vanhoiksi siinä maassa, jonka Herra teidän esi-isillenne vannonmallaan valalla lupasi heille niin pitkäksi aikaa, kuin taivas kaareutuu maan yllä.” (*Raamattu* 1992.) Tältä kannalta ajateltuna elokuvan suomenkielisen nimen pitäisi olla *Kuin päivät taivaasta* – siis että myös sen viittausyhteys *Raamattuun* kävisi ilmeiseksi. (Ks. Raamattu-verkkolähde.) *Raamattu* kehystää Malickin tuotannossa myös muualla, esimerkiksi *The Tree of Life* alkua sitaattilla Jobin kirjasta (38:4,7).

²¹ Vaikka tällainen tulkinta voisikin perustellusti kiinnittyä esimerkiksi Martin Heideggerin (j jonka tuotantoa Malick hyvin tuntee, onhan hän kääntänyt Heideggerin teoksen *The Essence of Reasons* englanniksi [alk. 1928, engl. 1969]) näkemyksiin teknologian ja kulttuurin suhteista, tulkinta on kuitenkin karkea yksinkertaistus ja edellyttäisi laajempaa käsitteilyä kuin mihin tässä yhteydessä on mahdollisuus. Tähän kehykseen paikantuvat monet artikkelit Hannah Pattersonin (2007) toimittamassa artikkelikokoelmassa (ks. myös Välimäki 2008b ja Rybin 2012). Toisaalta esimerkiksi Kaja Silverman (2009, 107–113) on korostanut myös erityisiä eroavuuksia Heideggerin ja Malickin lähestymistavoissa.

²² Puhuessaan ”voimista” Emersonin käyttämä käsite on *currents*, jonka voisi myös kääntää virtauksiksi. Samoin korottaessaan olevansa ”osa Jumalaa” hän kirjoittaa siihen toiston *part and parcel*; toisin sanoen, ei

vain pelkkä osa, vaan myös erityinen rakennosa. Sitaattiin sisältyy myös se laaja näkökulma, jollaisen esimerkiksi P. Adams Sitney (2008) on tunnistanut vahvana amerikkalaisen kokeellisen elokuvan traditiossa. Sille tunnusomainen tematiikka keskittyy Sitneyn (2008, 5–8) mukaan kaikkein eniten kahteen asiaan: näkyvään ja muutokseen.

tarjoamia mahdollisuuksia. Olla osa yhtä suurta sielua on toki teema, joka julkilausutusti liittyy myös *Veteen piirrettyyn viivaan* (Michaels 2009, 62; Silverman 2009, 111). Lisäksi Emerson on ”tekijä”, joka Stacy Peeblesin (2007, 156) mukaan ei ainoastaan erota Malickin ja Martonin Jones-adaptaatioita toisistaan, vaan toimii myös perusteluna sille, että sotamies Wittiiä voi pitää Malickin elokuvan päähenkilönä. Wittin kaatumisen jälkeen painotus sitten siirtyy Welshin hahmoon ja samalla elokuvan tunnelma muuttuu ikään kuin kylmemmäksi. Malickin elokuva on sotaelokuva, joka myös ”*transsendoi* sotaelokuvan lajityypin” (Peebles 2007, 162, korostus alkutekstissä).

Transsendentaalisuuteen pureutuva filosofia loittonee representaatioiden alueelta tarkastellakseen kokemusta. Samalla siitä voi tulla transsendentaalista *empirismiiä*, tajuttavissa olevan ja aistimellisen tutkimusta. Kokemuksen kerroksellisuuteen ei päästä sellaisen ilmaisua sisällön kautta määrittävän representaation kautta, jossa todellisuuden tallentamisen keskeisin kriteeri olisi välineen häivyttäminen eli ”epä-dramaattisuus” (Deleuze 1994, 56–57). Objektista palataan kokemukseen, jossa jo on olemassa – ei ehkä vielä kokevaa subjektia, mutta ainakin jonkinlaisia kokijan ehtojen kehystyksiä. Empirismistä tulee transsendentaalista, kun subjektin tai kokijan rajallisuus ylitetään, toisin sanoen, kun kokemuksen ehtoja tarkastellaan tajunnan prosessien ulkopuolisina tapahtumina. Tietoisuus tavoittaa aistimellisestä sitä, mikä on tajuttavissa. Tajuttavissa ja aistittavissa olevasta tulee tällöin transsendentaalista eli itseyden ulkopuolista. Se hohtaa ja on olemassa sinällään, mutta sen hohto voidaan havaita vain relatiivisena eli siksi, että se toteutuu erilaisissa suhteellisuutta ilmentävissä välitiloissa. Kun tämä oletamus siirretään Malickin elokuvan yhteyteen, voidaan sen intentioksi täsmentää pyrkimys käsitellä elokuvan keinoin tajuttavissa ja aistittavissa olevan tiedostamiseen liittyvää prosessia.



Bell (Ben Chaplin) ja Hyvä John -kirje.

Hyvä John

Suhteessa lajityyppiin Malickin elokuva rinnastuu Vietnam-elokuvien perinteeseen ainakin siinä mielessä, että myös tässä tapauksessa tekijän, *auteurin*, ote on lyönyt selvästi havaittavan puumerkkinsä lopputulokseen (Polan 2006, 59). Sotaelokuvan lajityyppiin, Malickiin tekijänä ja tähän tiettyyn elokuvaan linkittyviä piirteitä voidaan vielä koota yhteen tarkastelemalla lähemmin lyhyttä kerronnallista jaksoa elokuvan loppupuolelta. Perustana on sotatarinoissa yleinen kerronnallinen, lähes genretyypillinen topos: sotilas saa vaimoltaan tai tyttöystävältään niin kutsutun 'Dear John'- eli erokirjeen.²³ Kyseinen jakso kestää Malickin elokuvassa hieman yli kolme minuuttia. Sen keskellä on tasan minuutin mittainen yhtenäisenä otoksena kuvattu tilanne, johon tapahtuman olennaisin sisältö kiteytyy.

Bell (Ben Chaplin) on saanut vaimoltaan kirjeen, ja jaksossa kuullaan tuon kirjeen sisältö Marty-vaimon (Miranda Otto) kertojanaänen "lukemana". Kyseinen ääni onkin elokuvan ainoa naispuolinen kertojanaäni.²⁴ Jaksossa ääniraidan muut elementit ovat vaimeana kuuluva Hans Zimmerin elokuvaan säveltämä teemamusiikki sekä muutamat diegeettiset äänet, kuten taustalla laskeutuva lentokone tai ohi ajava kuorma-auto. Bellillä on ollut keskeinen rooli komppanian onnistuneessa kukkulan valtauksessa. Lisäksi Bellin ja hänen vaimonsa välistä suhdetta on sivuttu aiemmin tuomalla korostuneesti esiin heidän erityisellä tavalla läheistä rakkaussuhdettaan. Tähän nähden kirjeen sisältö, kuten Susanna Välimäki (2008a, 246–247) on korostanut, on tietysti yllättävä kontrasti:

Rakas Jack. Olen tavannut ilmavoimien kapteenin. Olen rakastunut häneen. Haluan eron, että voin mennä naimisiin hänen kanssaan. Tiedän, että voit sanoa ei, mutta kysyn silti... yhteisten muistojemme takia. Anna anteeksi. Tulin vain niin yksinäiseksi Jack. Me tapaamme vielä jonakin päivänä. Ihmiset, jotka ovat olleet yhtä läheisiä kuin me, aina tapaavat uudelleen. Minulla ei ole oikeutta puhua sinulle tällä tavalla. Mutta en voi sille mitään. Se on niin vahvasti osa minua. Voi ystäväni noina kaikkina hohtavina vuosina, auta minua jättämään sinut.²⁵

Alusta siihen saakka, kun Jackiä puhutellaan kirjeessä nimeltä (*It just got too lonely, Jack*), kamera seuraa kokokuvassa ulkona lähellä lentokenttää, öljytynnyreiden ja armeijan koneiden keskellä kirjettä lukevaa Belliä. Tämän asetelman katkaisevat kaksi lyhyttä otosta, jotka muistuttavat niitä muisti- tai mielikuvia, jotka Bellin yhteydessä on totutusti liitetty kotiin ja hänen vaimoonsa: "Wittin paratiisisaaren tapaan nämä Bellin muistot vaimostaan rakentavat sellaista yhteenkuuluvuuden utopiaa, johon hän voi vetäytyä taistelujen lomassa" (White-Stanley 2008, 224).²⁶ Otokset ovat lyhyitä ja lähes abstrakteja: peilissä kahtena heijastuva naishahmo selin, ryppyiset lakanat vuoteessa. Jakson lopussa on vielä yksi vastaava kuva, tuulessa rauhallisesti heilahteleva pitsiverhon alareuna. Lisäksi naisäänen tapa tauottaa virkkeitä vaikuttaa noudattavan Zimmerin musiikin rytmiä.

Sotamies Bell saa Marty'n kirjeen James Jonesin romaanissa sen loppusivuilla. Jones kuvaa kirjeen sisällön kokonaisuudessaan epä-

²³ Kirjan suomennos kuvaa tilanteen näin: "Kun hän aukaisi sen ja näki kuinka se alkoi, hän tiesi mikä kirje se oli. Hyvä John, siinä sanottiin. Ruokailuvälilinetä holtittomasti toisessa kädessään riiputtaen hän meni pois muiden joukosta lukeakseen sen. Hyvä John. Muissa kirjeissä oli aina ollut puhuttelusana 'rakas' tai 'rakkaani' tai 'kultaseni' tai jotakin muuta sentapaista soopaa." (Jones 1963, 388.)

²⁴ "Minä-ääni" (*I-Voice; Voix-je*) on Michel Chionin (1999, 49–54) antama termi kertojanaänelle, joka on sekä "mielensisäinen" että "universaali". Toisin kuin Malickin elokuvan monet "mies-minä-äänät" Marty'n kirje on kuitenkin paikannettu Bellin "mielensisäiseksi".

²⁵ Dear Jack. I've met an Air Force Captain. I've fallen in love with him. I want a divorce to marry him. I know you can say no but I'm asking you anyway... out of the memory of what we had together. Forgive me. It just got too lonely, Jack. We'll meet again some day. People who've been as close as we've been, always meet again. I have no right to speak to you this way. I can't stop myself. I have it so strong. Oh my friend of all those shining years. Help me leave you. (Oheinen suomennos on omani.)

²⁶ Kaja Silverman (2009, 113–130) on tarkastellut näitä takautumia yksityiskohtaisesti ja tulkinut sekä niiden sisällön ja tyyliin että paikantumisen kautta Bellin ja tämän vaimon välisen suhteen aivan keskeiseksi *koko* elokuvan eetokselle. Tämän korostuksen kautta myös *Veteen piirretystä viivasta* muotoutuu Malickin koko tuotannonle tyyppillinen rakkauselokuva.

²⁷ Alkutekstissä ilmaisu on vieläkin suorasukaisempaa: "She wanted a divorce to marry him. She knew that he, Bell, could refuse to give her one. But she was asking him anyway – out of the memory of what they had had together. [-]. *Come on, I used to fuck you, Baby!* He sat with it, shaken all over and, as a professional soldier, quite ready to die. Marty! Marty!" (Jones 1998, 504–505.) Luettuaan kirjeen Bell näyttää sen komentajalleen kapteeni Boschelle, jota kirjeen sisältö suuresti ärsyttää ja hän kehottaakin Belliä olemaan myöntymättä Martyn pyyntöön, mutta suostuu sitten kuitenkin kirjoittamaan luonnoksen lupakirjettä varten. Tämän jälkeen Bell saa myös kuulla ylennyksensä luutnantiksi.

suorasti Bellin kautta, mutta ei hänen lukemanaan, vaan hänen *ajattelemanaan*. Jonesin vapaa epäsuora kerronta kerrotaa Bellin lukeman ja ajatteleman lukemistaapahtuman ja ympäristön kuvaukseen: "Hän halusi avioeron mennäkseen naimisiin kapteeninsa kanssa. Hän tiesi kyllä, että Bell voisi kieltää sen häneltä. Sittenkin hän pyysi sitä, heidän yhteisten muistojensa nimessä. [-] Kuulehan nyt, Baby, me olemme olleet naimisissa keskenämme! Hän istui kirje kädessä järkyttyneenä ja ammattisotilaan tavoin valmiina kuolemaan. Marty! Marty!" (Jones 1963, 389.)²⁷ Jonesin romaanissa toteutuu kertojan erityinen tapa yhtäältä näyttäytyä (kielen keinoin) ikään kuin omillaan, toisaalta samastua kulloinkin kuvauksen kohteena olevan romaanihenkilön "nahkoihin". Tämän lisäksi asetelma voi vielä kerrostua siten, että myös joku kolmas henkilö – kuten Dear John -jaksossa Bellin vaimo Marty – saa tahollaan puheenvuoron. Näin rakentuvan monikerroksisuuden Malick on siirtänyt elokuvaan käyttämällä mahdollisuuksia paitsi sekä liittää että erottaa kuva ja ääni toisistaan, myös korostaa niihin itseensä sisältyviä ilmaisullisia ulottuvuuksia. Ilmaisumuotona kirjeen voi tässä liittää päiväkirjaan, tietysti sillä erotuksella, että kirjeen oletettu lukija, vastaanottaja on joku toinen kuin sen kirjoittaja. Kyseisessä kohtauksessa tapahtumaan sisällytetty ajallisten ja tilallisten etäisyyksien (eli välien) immanentti läsnäolo on toteutettu oivaltavasti: *samalla* kun kuulemme kirjeen lähettäjän ja kirjoittajan äänellä sen sisällön, näemme sen lukemisen aiheuttamat seuraukset sen vastaanottajassa.

Kokonaisuuden etenemisrytmiin vaikuttavat tapahtumatilaa liittyvät taustäännet ja kameran tapa liikkua. Otos alkaa ikään kuin kyseessä olisi jonkun tietyn henkilön näkökulma: kamera siirtyy ja kääntyy kuorma-auton lavanreunan takaa esiin niin, että Bell ja kuvan laajempi tausta-alue tulevat näkyviin. Bell vilkaisee pariinkin otteeseen suoraan kameraan ja hänen yrityksensä tukahduttaa kirjeen aiheuttama liikutus kielii siitä, että hän kokee olevansa tarkkailtuna. Koko jakson kestävä kameran pieni liike seuraa kyllä Bellin hahmoa, mutta toimii toisaalta ikään kuin oman tahtonsa ohjailemana. Tilanteessa on kaiken



Marty Bell (Miranda Otto) kahden vaiheilla.

aikaa läsnä kolme tahoa: kirjettä lukeva Bell, hänen vaimonsa ääni ja ”joku kolmas”, jonka paikkaan meidät katsojina kameran avulla asemoidaan. Asetelma on muistuma hieman aiemmasta kuvasta, jossa Bellin vaimo, täsmälleen kuva-alan keskellä, seisoo taustanaan asuinparakilta näyttävä rakennus: vasemmalta lähestyy sotilas vaaleassa asepuvussa ja oikeassa reunassa näemme kauempana toisen hahmon. Voisiko olla niin, että jo ennen kirjettä tämä otos on kiteyttänyt Marty Bellin paikan (kauempana tilannetta tarkkailevan) miehensä ja (paikalle astelevan) ilmavoimien kapteenin välissä?

Kuvatut tapahtumat ovat ajassa ja tilassa toisaalla, kirje on muualta tullut, emmekä näe orkesteria, jonka soittaman musiikin kuulemme. Kuulemme tässä tuon kirjeen sisällön oletettavasti sen kirjoittajan lukemana yhdessä sen kanssa, miten meidät paikannetaan näkemään sen lukemisen aiheuttamat seuraukset. Tällainen ”kaksoisvalotus” tekee tapahtumasta meille sekä kuvassa että äänessä läsnä olevan, immanentin tilanteen. Kohtauksen sisältämä visuaalinen aines näyttää, miten Bell reagoi kirjeen sisältöön, mutta myös sen äänellinen aines antaa runsaasti juuri sentapaisia vihjeitä, jotka Michel Chion on sisällyttänyt kertojanäänän laaja-alaisiin mahdollisuuksiin ”kaksoisolentona, omatuntona, instrumenttina, vetäytymisenä, epäilynä” (Chion 1999, 98; ks. myös White-Stanley 2008, 225). Osaltaan tässä käy kiteytetyksi ilmi se, mitä aiemmin on käsitelty yhtäältä välissä olemisen monikerroksisuutena ja toisaalta koetun kuvaamistapaan liittyvinä piirteinä. Ikään kuin elokuva ei väsyisi muistuttamasta, että tässäkin on kyse suhteista, joissa on aina läsnä vähintäänkin kolme osapuolta.

Rintamien välissä

Kaja Silverman (2009, 117) erottaa Malickin elokuvasta kolme henkilöä, joiden tapa suhtautua ympäröivän kaaoksen asettamiin haasteisiin on kylläkin inhimillinen, mutta perustuu haaveisiin. Sotamies Witt kuvittelee luonnontilassa elävän ja saarilla aina asuneen kyläyhteisön paratiisiksi, jollainen se kuitenkin ei ole. Kapteeni Staros (Elias Koteas) rukoilee ennen hyökkäystä korkeampia voimia apuun, sitä kuitenkin saamatta. Bellin mielestä rakkaus hänen ja hänen vaimonsa välillä on kaikkivoipa ja ikuinen, ja kuitenkin Dear John -kirje todistaa toista. Vaikka nämä fantasiat eivät ole samanlaisia, niiden merkitys henkilöahmojen kannalta on yhtäläinen. Ruokkimalla kuvitelmia kukin koettaa pitää loitolla alati uhkaavaa kuolemaa ja tällä tavalla samalla ikään kuin kieltää oman lopullisuutensa.

Kaja Silvermanin tulkinnalle tärkeitä taustahahmoja ovat Martin Heidegger ja Sigmund Freud. Johtopäätöksenä on tuttu argumentti Malickin elokuvasta yhden ison itseyden tai yksien kasvojen manifestina. Jo luvun otsikko ”All Things Shining” (joka on sitaatti elokuvan lopulla kuultavasta, sotamies Dollin kertojanäänestä) viittaa ideaan, jonka mukaan hohtaminen tai säteily on kaikkea yhdistävä ominaisuus. Heideggerin pohjalta Silverman (2009, 108–9) tuntuu esittävän, että vasta kääntyminen äärellisyyden (*finitude*) puoleen voi aikaansaada mahdollisuuden havaita olemisen hohto.

Tässä tekstissä olen yrittänyt osoittaa, että itseyden tai kasvojen

asemesta säteily on pikemminkin seurausta niiden pois pyyhkiytymisestä. Siksi välissä olemisen tapahtuma nousee etualalle. Koetun kerroksisuus tulee havaittavaksi Malickin tavassa kuoria sitä auki ikään kuin sipulia. Kerros kerrokselta välissä olemisen hohto kirkastuu, kun naamioksi muuttuneista kasvoista ja minuutena käytetyistä haarniskoista vapaudutaan. Kertomus itsessään (sotakokemuksista romaaniksi ja edelleen kirjasta elokuvaksi), kuvan ja äänen ominaisuudet ja keskinäissuhteet sekä henkilöhahmot suhteissa toinen toisiinsa mielletään Malickin elokuvassa välissä olemisen korostusten kautta. Tähtäimessä eivät ole ikään kuin kaiken alta paljastuvat aidot (tai edes yhdet) kasvot, vaan ylipäätään kerroksisuuden auki taittaminen. Tällainen purkaminen ei voi toteutua vailla vastustusta ja väkivaltaa. Siksi sota kontekstina teeman käsittelyä varten on perusteltu, ja tässä tapauksessa sen ainekset löytyvät tietysti jo James Jonesin romaanista.

Varsinainen sotataistelu on Malickin sotaelokuvassa vain lyhyt episodi. Elokuva keskittyy tarkkailemaan erilaisia taistelijoita. Tavoitteena on tehdä selkoa itse kunkin kyvystä löytää yhteys ei niinkään sodan kuin taistelun "ontologiaan". Tämä on samalla piirre, jonka avulla ero samana vuonna valmistuneeseen Steven Spielbergin elokuvaan *Pelastakaa sotamies Ryan* käy ytimekkäästi ilmi. Spielbergin elokuva kertoo sotilaista, sotimisesta ja sodasta, jossa aina on valittava puolensa. Malick puolestaan on kiinnostuneempi taistelusta ja "väliin jäävistä" taistelijoista.

Enemmän kuin sotaa sinänsä, niin Jones kuin Malick tarkastelevat taistelua ja sitäkin vertauskuvallisesti taisteluna pikemmin Itsen kanssa kuin Toista vastaan: "Taistelu ei suinkaan ole sotaa. Sota on pelkästään vastaantaistelua, tuhoamisen halua, Jumalan tuomio, joka tekee tuhoamisesta jotain 'oikeaa'. Jumalan tuomio on sodan eikä suinkaan taistelun puolella. [...] Taistelu ei ole jumalan tuomio vaan tapa päästä eroon jumalasta ja tuomitsemisesta." (Deleuze 2007, 204; 206.) Taistelu tarkoittaa sodan ja tuomitsemisen kasvojen vastustamista sekä muutoksen tekemistä olemassa olevaksi. Toisin kuin sotilas, jonka on valittava puolensa, taistelija "hohtaa" aina välissä. Niin sotamies Wittin hahmon kuin kersantti Welshin pohdintojenkin keinoin Malickin elokuva kuitenkin epäilee, että taistelijan on sodan läpikotaisin myrkyttämässä maailmassa kovin vaikea pysyä vakaumuksessaan, saati säilyä hengissä.

Kirjallisuusluettelo

Badiou, Alain (2000) *Deleuze. The Clamor of Being*. Käänt. Louise Burchill. Minneapolis & London: University of Minnesota Press (*Deleuze: La clameur de l'Être* 1997).

Bersani, Leo & Ulysse Dutoit (2004) *Forms of Being. Cinema, Aesthetics, Subjectivity*. London: BFI Publishing.

Bryant, Levi (2008) *Difference and Givenness: Deleuze's Transcendental Empiricism and the Ontology of Immanence*. Evanston: Northwestern University Press.

Carter, Steven R. (1998) *James Jones: An American Literary Orientalist Master*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.

Cavell, Stanley (2003) *Emerson's Transcendental Etudes*. Toim. David Justin Hodge. Stanford: Stanford University Press.

- Cavell, Stanley (1979) *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Enlarged Edition. Cambridge, Mass. & London: Harvard University Press (alk. 1971).
- Chion, Michel (2004) *The Thin Red Line*. Käänt. Trista Selous. London: BFI Publishing (BFI Modern Classics Series).
- Chion, Michel (1999) *The Voice in Cinema*. Käänt. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press (*La Voix au cinéma* 1982).
- Critchley, Simon (2009) Calm – On Terrence Malick's *The Thin Red Line*. David Davies (ed.) *The Thin Red Line*. London & New York: Routledge (Philosophers on Film Series), 11–27.
- Danchev, Alex (2009) *On Art and War and Terror*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Deleuze, Gilles (2007) Lopettakaamme puhe tuomiosta. G. Deleuze, *Kriittisiä ja kliinisiä esseitä*. Käänt. Anna Helle, Merja Hintsa ja Pia Sivenius. Helsinki: Tutkijaliitto, 194–207 (*Critique et clinique* 1993).
- Deleuze, Gilles (1994) *Difference and Repetition*. Käänt. Paul Patton. London: The Athlone Press (*Différence et répétition* 1968).
- Eberwein, Robert (2007) *Armed Forces; Masculinity and Sexuality in the American War Film*. New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press.
- Emerson, Ralph Waldo (1964) *Esseitä*. Suom. J. A. Hollo. Porvoo: WSOY (*Essays* 1836).
- Emerson, Ralph Waldo (2002) *Luonto*. Suom. Antti Immonen. Tampere: *niin & näin* -lehden filosofinen julkaisusarja 23°45 (*Nature* 1836).
- Jones, James (1963) *Ohut punainen viiva*. Suom. Oiva Oksanen. Helsinki: Tammi.
- Jones, James (1998) *The Thin Red Line*. New York: Dell Publishing (The Delta Paperback) (alk. 1962).
- Kawin, Bruce F. (2006) *Mindscreen: Bergman, Godard, and First-Person Film*. Dalkey Archive Printings (alk. 1978).
- Latto, Anne (2007) Innocents Abroad: The Young Woman's Voice in Badlands and Days of Heaven, with an Afterword on The New World. Patterson, Hannah (toim.) *The Cinema of Terrence Malick. Poetic Visions of America*. Second edition. London & New York: Wallflower Press, 88–102.
- Lundemo, Trond (2001) *Jean Epstein – intelligensen hos en maskin / The Intelligence of a Machine*. Stockholm: Svenska filminstitutet.
- MacCabe, Colin (1999) Bayonets in Paradise. *Sight & Sound* vol. 9, no. 2 (February), 10–14.
- Makkonen, Anna (1997) Valkoisen kirjan kutsu eli löytöretkellä päiväkirjojen maailmoissa. A. Makkonen, *Lukija, lähdetkö mukaan?: tutkielmia ja esseitä*. Helsinki: SKS, 227–238.
- Merry, Bruce (1979) The Literary Diary as a Genre. *The Maynooth Review* vol. 5:1 (May), 3–19.
- Michaels, Lloyd (2009) *Terrence Malick*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press (Contemporary Film Directors Series).
- Millington, Jeremy (2010) Critical Voices; Points of View in and on *The Thin Red Line*. *Cineaction* vol. 81 (June), 28–38.
- Pasolini, Pier Paolo (1988) *Heretical Empiricism*. Toim. Louise K. Barnett. Käänt. Ben Lawton ja Louise K. Barnett. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press (*Empirismo eretico*, 1972).

- Patterson, Hannah (ed.) (2007) *The Cinema of Terrence Malick. Poetic Visions of America*. Second edition. London & New York: Wallflower Press.
- Peebles, Stacy (2007) The Other World of War: Terrence Malick's Adaptation of *The Thin Red Line*. Patterson, Hannah (ed.) *The Cinema of Terrence Malick. Poetic Visions of America*. Second edition. London & New York: Wallflower Press, 152–163.
- Pisters, Patricia (2010) Logistics of Perception 2.0: Multiple Screen Aesthetics in Iraq War Films. *Film-Philosophy* vol. 14:1, 232–252.
- Polan, Dana (2006) Auteurism and War-teurism: Terrence Malick's War Movie. Robert Eberwein (ed.) *The War Film*. New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press, 53–61.
- Rijsdijk, Ian-Malcolm (2006) Apprehending Beauty: Michel Chion on Terrence Malick's *The Thin Red Line*. *Film-Philosophy* vol. 10:1, 46–54.
- Ryan, Michael & Douglas Kellner (1988) *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Bloomington and Indiana: Indiana University Press.
- Rybin, Steven (2012) *Terrence Malick and the Thought of Film*. Plymouth: Lexington Books.
- Schrader, Paul (1972) *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. New York: Da Capo Press.
- Shapiro, Michael J. (2009) *Cinematic Geopolitics*. London & New York: Routledge.
- Silberman, Robert (2007) Terrence Malick, Landscape and 'What is this war in the heart of nature?'. Patterson, Hannah (ed.) *The Cinema of Terrence Malick. Poetic Visions of America*. Second edition. London & New York: Wallflower Press, 164–178.
- Silverman, Kaja (2009) *Flesh of My Flesh*. Stanford: Stanford University Press.
- Sitney, P. Adams (2008) *Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Stam, Robert (2005) Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. Robert Stam & Alessandra Raengo (eds.) *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Oxford: Blackwell Publishing, 1–52.
- Välimäki, Susanna (2008a) *Miten sota soi Sotaelokuva, ääni ja musiikki*. Tampere: Tampere University Press.
- Välimäki, Susanna (2008b) Olemisen soinnit – Heideggeriläinen tulkinta musiikin ja äänen merkityksistä Terrence Malickin elokuvassa *The New World*. *Musiikki* 1, 49–88.
- White-Stanley, Debra (2008) 'Sound Sacrifices' – The Postmodern Melodramas of World War II. Jay Beck & Tony Grajeda (eds.) *Lowering the Boom; Critical Studies in Film Sound*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 218–232.

Verkkolähteet (tarkistettu 15.6.2013)

Jastrow: <http://mathworld.wolfram.com/Rabbit-DuckIllusion.html>.

Raamattu: www.evl.fi/raamattu/.

Sphinx: [http://eserver.org/poetry/Emerson\(Sphinx\).html](http://eserver.org/poetry/Emerson(Sphinx).html).