

ELOKUVA ON AJATTELUN KUMPPANI

Steven Rybin (2012): *Terrence Malick and the Thought of Film*. Lanham, MD: Lexington Books. 236 s.

Elokuva ja filosofia eivät ole toisilleen vieraat. Niillä molemmilla on yhtäläiset mahdollisuudet esittää maailmaa ja todellisuutta koskevia kysymyksiä sekä kyseenalaistaa vallitsevia ajattelumalleja. Elokuva voi pyrkiä saattamaan käsitteellisen ajattelun liikkeeseen poikkeuksellisen tarinankerronnan avulla, ja toisinaan taas filosofia suuntautuu kohti elokuvaa kysymällä esimerkiksi sen olemusta. Elokuvatutkimuksen suhteen edellinen tapa kallistuu enemmän katsojan puoleen, ja jälkimmäinen tulokulma nojaa tukevasti käsitteisiin sekä teoriaan. Sen sijaan tuntemattomampi on se lähestymistapa, joka yrittää ottaa selvää, miten elokuva ja katsoja ajattelevat filosofisesti yhdessä.

Yhdysvaltalaisen elokuvaohjaaja Terrence Malickin kohtuullisen harvakseltaan karttunutta elokuvallista tuotantoa näkee usein nimitettävän kokonaisuudessaan juuri filosofiseksi. Harvemmin kuitenkaan määritellään, mitä "filosofinen" tässä yhteydessä tarkoittaa. Elokuvatutkimuksen apulaisprofessorina Georgia Gwinnett Collegessa toimiva Steven Rybin kirjoittaa itsensä sisään perinteeseen, jonka mukaan Malickin elokuvat ovat olemukseltaan ennen kaikkea filosofisia. Hänen näkökulmansa on kuitenkin valtavirrasta poikkeava ja siksi tuore.

Rybin ei miellä Malickin teoksia filosofiksi siitä syystä, että ne (elo)kuvittaisivat joitakin valmiiksi annettuja ideoita tai käsitteellistyksiä. Elokuvat eivät ole filosofiaa myöskään siksi, että niiden tekijä on ennen ohjaajan uransa alkua opiskellut alaa yliopistossa. Terrence Malickin elokuvat ovat filosofisia, koska ne ajattelevat yhdessä katsojan kanssa. Esimerkiksi *Veteen piirretystä viivasta* (*The Thin Red Line*, 1998) eivät tee erityisen pohdiskeluvaa vain sen erilaiset

kertojaäännet tai kerronnan pintarakenne, vaan täysin omanlainen tapa vetää katsoja mukaan käsitteelliseen ajatteluun. *Julma maa* (*Badlands*, USA 1973) ja *Onnellisten aika* (*Days of Heaven*, USA 1978) eivät heijastele mitään valmista teoreettista – esimerkiksi heideggerilaista – käsittearsenaalia, vaan ne molemmat pyrkivät tutkimaan tapahtumia, joissa filosofiset käsitteet alkavat muodostua. Rybinin mukaan kyse on jatkuvasta vastavuoroisuudesta: filosofia voi auttaa meitä ymmärtämään elokuvaa, ja elokuva puolestaan opettaa meille jotakin olennaista ajattelusta. Katsoja ja elokuva ovat toisiinsa nähden rinnakkain, eivät napit vastakkain.

Ääneen ajateltu

Terrence Malick and the Thought of Film jakautuu johdantoon, viiteen varsinaiseen lukuun ja todella kattavaan jälkikirjoitukseen, johon kirjoittaja on koonnut omia huomioitaan hieman ennen kirjansa painoon menemistä ensi-iltansa saaneesta elokuvasta *The Tree of Life* (2011). Johdannon jälkeisessä luvussa Rybin esittelee ensin tulokulmansa keskeiset käsitteet, joita hän kuljettaa läpi koko tekstin. Tällaisia ovat muun muassa "maa" ja "maailma" (sekä jälkimmäisen omintakeinen tapa "maailmoida"). Nämä lainataan oikeastaan sellaisinaan Martin Heideggerin taideteoksen olemisen tapaa kysyvistä ajattelusta, vaikka ne osittain jäävätkin aavistuksen verran ohuiksi Rybinin käsittelyssä. Kun Heideggerin mukaan on olennaista pysytellä juuri taideteoksen ontologisella tasolla, Rybin ei oikeastaan pysähdy kysymään elokuvalla ominaista tapaa olla.

Toisaalta Rybin kiinnittyy myös suoraan elokuvatutkimukseen esimerkiksi Vivian Sobchackin elokuvakokemuksen fenomenologian sekä liikkuvan kuvan ja äänen välistä suhdetta – tai suhteettomuutta – teoretisoineen Michael Chionin *acousmètre*-termin kautta. Jälkimmäinen liittyy olennaisesti tapaan, jolla Rybin ensimmäisessä luvussa tarttuu Malickin elokuvien toisinaan psykologisesti ja ontologisesti "liukkaiksi" moitittuihin henkilöhaamoihin sekä ohjaajan tunnusmerkiksi muodostuneeseen kertoja-ääneen käyttöön.

Rybinin mukaan Malickin tarinoiden fiktiiviset henkilöt eivät ole olemassa, jotta ne tarjoaisivat katsojalle helppoon samastumiseen houkuttelevan psykologisen pinnan. Sen sijaan niiden tärkein funktio on yksinkertaisesti esittää ontologisia kysymyksiä ja etsiä asioiden merkityksiä. Katsoja voi elokuvan tapahtumassa ottaa osaa tähän kysyvään ja etsivään tapahtumaan. Elokuviin henkilöt yrittävät ilmaista ääneen omaa identiteettiään, joka kaikesta huolimatta aina pakenee määrittelyä. Kriitikot ovat olleet oikeassa ja samalla väärässä: Malickin henkilöt ovat ympäristöstä – ja itsestään – irrallaan, mutta niihin eivät päde perinteisen Hollywood-kerronnan lainalaisuudet. Tähän alistuu myös kertojaääni, joka klassisen kerronnan puitteissa on ottanut elokuvallisen tilan haltuun; Malickin ympäristöstä irti kytketty kertojaääni on eräänlainen ”*semi-acousmètre*”, joka etsii vastausta (ja toisinaan paikkaa, kehoa) sitä kuitenkaan löytämättä. Kysymyksen esittäminen ääneen on eksistentiaalisesti tärkeämpää kuin vastauksen saaminen.

Irrallaan luonno(i)sta

Steven Rybinin Malick-kirjan konkreettinen Heidegger-yhteys itse asiassa juontuu elokuvaohjaajan omista filosofian opinnoista. Terrence Malick nimittäin opiskeli 1960-luvulla Stanley Cavellin oppilaana Harvardin yliopistossa ja käänsi englanniksi muutamia Martin Heideggerin keskeisiä tekstejä. Tästä johtuu, että Malickin elokuvia koskevissa tulkinnoissa nimenomaan Heideggerin nimi nostetaan toistuvasti esiin.

Myös Rybin lainaa käsitteensä Heideggerilta ja niiden tulkinnat Cavellilta, mutta lopputulos ei tästä huolimatta ole teoreettisesti jäykkä tai päälleliimattu. Monien vastaavien elokuva-analyysien ongelma on ollut nimenomaan edellä mainittu tapa sovittaa jokin tietty filosofinen käsite tai aatesuuntaus sellaisenaan Malickin elokuvien päälle. Samalla on jäänyt kysymättä, voisiko elokuva oikeastaan olla filosofiaa ”sellaisenaan” – siis onko mahdollista lukea elokuvaa filosofisena ajatteluna eikä vain tietyn ajatuksen filmatisointina. Filosofian historian puhuvat päät

eivät dominoi Rybinin teosta. Toisin sanoen pääosassa eivät ole valmiiden filosofisten käsitteiden (uudelleen)määrittelyt, vaan Rybinin oma elokuvateoreettinen luenta Malickin elokuvista ajattelun apulaisina ja katsojan kumppanuksina.

Ensimmäisen teoreettisen näkökulman esittelevän luvun jälkeen kaikki neljä seuraavaa käsittelevät aina yhtä Malickin elokuvaa kerrallaan niiden ilmestymisjärjestyksessä. Ja vaikka Rybin onnistuukin nostamaan esiin *Julmasta maasta*, *Onnellisten ajasta*, *Veteen piirretystä viivasta* ja *The New Worldista* (USA 2005) jokaisesta jotakin omaa, monet hänen käyttämistään käsitteistä ja valitsemistaan teemoista leikkaavat läpi Malickin filmografian. Ainoastaan jälkikirjoituksessa laueammin analysoitu *The Tree of Life* nähdään jonkinlaisena murroksena sekä Malickin käyttämässä elokuvallisessa ilmaisussa että sen esittämässä filosofisissa kysymyksissä. Yksi keskeinen eksistentiaalinen kysymyksenasettelu kaikissa Malickin elokuvissa on ihmisen suhde luontoon. Erityisesti elokuvissa *Onnellisten aika* ja *Veteen piirretty viiva* yritetään etsiä vastausta siihen, miksi ihminen tuntee olevansa ympäröivästä luonnosta niin irrallaan. Tähän kysymiseen osallistuvat elokuvien henkilöt (puhumalla eksistentiaalisen huolensa ääneen), kertojaäänät (esittämällä kysymyksiä luonnon olemuksesta) ja elokuvallinen ilmaisu (esimerkiksi rajaamalla henkilöhahmot ympäröivästä luonnosta ”irti”). Ristiriita nousee luonnon välinpitämättömyyden ja ihmisen hyvää kohti suuntautuvien pyrkimysten välillä; tosin elokuvien henkilöiltä usein unohtuu, että tragedia itse asiassa syntyy heidän turhista pyrkimyksistään inhimillistää luontoa esimerkiksi kielen avulla.

Näissä ajatuksissaan Rybin nojaa Stanley Cavellin Heidegger-tulkintoihin. Sen sijaan on kummallista, että nimenomaan Cavellin suhteen jätetään yksi keskeinen kortti kokonaan kääntämättä. Heideggeria käsittelevän ajattelun lisäksi Cavell on nimittäin tunnettu Ralph Waldo Emersonia, Henry David Thoreau’ta ja koko niin kutsuttua amerikkalaista transsendentalismia koskevasta tutkimuksestaan. Kun juuri luonnon ja ihmisen suhde on vieläpä niin merkittävä

temaattinen voimakenttä kaikissa Malickin elokuvissa, olisi tällaisella transsendentalis-
mi-kytkennällä aivan varmasti ollut paljon
annettavaa Rybinin tutkimukselle. Luonto-
kuvauksissaan Malick tuntuu lähentyvän
nimittäin hyvinkin voimakkaasti esimerkiksi
Emersonin esittämiä ajatuksia alkuperäisestä
suhteesta maailmaan ja hänen hyvää elämää
koskevia huomioitaan.

Juha Wakonen