

**TERRENCE MALICKIN ELOKUVA *ELÄMÄN PUU* SIELUNMESSUN  
NÄKÖKULMASTA**

Paavo Kässi  
Maisterintutkielma  
Musiikkitiede  
Kesäkuu 2016  
Jyväskylän yliopisto

## JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen	Laitos – Department Musiikin laitos
Tekijä – Author Paavo Kässi	
Työn nimi – Title Terrence Malickin elokuva <i>Elämän puu</i> sielunmessun näkökulmasta	
Oppiaine – Subject Musiikkitiede	Työn laji – Level Maisterintutkielma
Aika – Month and year Kesäkuu 2016	Sivumäärä – Number of pages 70
<p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>Tässä tutkielmassa tarkasteltiin yhdysvaltalaisen elokuvaohjaajan Terrence Malickin elokuvaa <i>Elämän puu</i> sielunmessun näkökulmasta. Malickin elokuvia on tulkittu usein Martin Heideggerin eksistenssifilosofian sekä elokuvien sisältämien kristillisten aiheiden pohjalta. Tässä tutkielmassa lähtökohtana toimi Malickin <i>Elämän puu</i> -elokuvassa käytetyn musiikin narratiivisuus sekä sen vaikutus elokuvasta tehtävään tulkintaan.</p> <p>Tutkielman teoreettinen viitekehys muodostui elokuvamusiikin narratiivisuutta käsittelevistä teorioista metodologian edustaessa hermeneuttista taiteen tulkintaa. Musiikin narratiivisuutta tarkasteltiin musiikissa sekä lauluteksteissä toistuneiden aiheiden muodostamien teemojen kautta. Tutkielma oli luonteeltaan tulkinnallinen. Tulkinnan eräänä teoreettisena lähtökohtana oli pragmatistinen taidekäsitelmä, jonka mukaan taideteoksesta syntyvät tulkinnat muodostuvat tulkitsijan kulttuurillista taustaa vasten. Tutkielman aineistona toimi Malickin elokuva <i>Elämän puu</i> sekä kolme elokuvasta eriteltyä kohtausta. Näiden kohtausten temaattisten sisältöjen pohjalta elokuvaa tarkasteltiin katolisen sielunmessun näkökulmasta, kohtausten aiheiden sekä jäsentymisen muistuttaessa sielunmessun rakennetta.</p> <p>Tutkielman perusteella Malickin elokuvasta on mahdollista löytää musiikin temaattisen sisällön kautta elokuvan kuvalliselle kerronnalle rinnakkainen kerronnan taso. Tälle metakerronnalle on osoitettavissa toistuvia, rakenteellisia yhteneväisyyksiä sielunmessun kanssa, joita elokuvassa ei pelkästään kuvallisen kerronnan perusteella ole osoitettavissa yhtä selkeästi. Elokuvasta on mahdollista muodostaa erilaisia tulkintoja perustuen elokuvan eri henkilöhahmojen tarinalinjoihin sekä sielunmessun muodostamaan musiikilliseen ja kristilliseen viitekehykseen. Tutkielman perusteella elokuvamusiikin kerronnallisuudella on keskeinen rooli elokuvasta muodostettavien tulkintojen suhteen. Tutkimus avaa uusia mahdollisuuksia Malick-tutkimukselle sekä ylipäättään elokuvamusiikin narratiivisuuteen keskittyvälle tutkimukselle.</p>	
Asiasanat – Keywords elokuvamusiikki, narratiivisuus, johtoaihe, Terrence Malick	
Säilytyspaikka – Depository JYX	
Muita tietoja – Additional information	

## Sisällys

<b>1</b>	<b>JOHDANTO</b> .....	<b>2</b>
<b>2</b>	<b>TERRENCE MALICKIN ELOKUVAT</b> .....	<b>3</b>
2.1	Terrence Malickin elokuvista.....	3
2.2	<i>Elämän puun</i> esittely.....	5
<b>3</b>	<b>ELOKUVAMUSIIKIN KERRONNAN TEORIAT</b> .....	<b>9</b>
3.1	Elokuvan kuvallinen kerronta .....	9
3.2	Elokuvan musiikillinen kerronta.....	11
3.3	Lyriikka elokuvakerronnassa .....	19
<b>4</b>	<b>HERMENEUTTINEN TAITEEN TULKINTA</b> .....	<b>22</b>
4.1	Abduktiosta taiteentulkinnassa .....	22
4.2	Taideos tutkimisen ja tulkinnan kohteena.....	24
<b>5</b>	<b>KUVAUS KOLMESTA <i>ELÄMÄN PUUN</i> KOHTAUKSESTA</b> .....	<b>29</b>
5.1	Job ja mystinen valo .....	29
5.2	I: Avauskohtaus – idylli maalla .....	30
5.3	II: Maailman luominen – Jobin epätoivo.....	33
5.4	III: Jumalan karitsa – päätöskohtaus .....	35
<b>6</b>	<b><i>ELÄMÄN PUU</i> SIELUNMESSUN VIITEKEHYKSESSÄ</b> .....	<b>39</b>
6.1	Sielunmessu .....	39
6.2	Temaattisen yhtenäisyyden rakentuminen .....	42
6.3	<i>Elämän puun</i> rinnastaminen sielunmessuun .....	48
6.4	Kolme tulkintaa sielunmessusta .....	53
<b>7</b>	<b>YHTEENVETO</b> .....	<b>62</b>
	<b>LÄHTEET</b> .....	<b>66</b>

## 1 JOHDANTO

Tutkielmassani tarkastelen, miten yhdysvaltalainen elokuvaohjaaja Terrence Malick (s. 1943, Waco, Texas) käyttää elokuvassa *Elämän puu* (2011) musiikkia elokuvan kerronnan rakentamiseen. Malickin elokuvat ovat tunnettuja niiden visuaalisuudesta ja filosofisuudesta sekä rikkaasta musiikin käytöstä. Tässä tutkielmassa kiinnitän huomiota ohjaajan tapaan käyttää musiikkia *Elämän puussa* kerrontaa rakentavana tekijänä. Elokuvassa soiva musiikki muodostaa aina merkityksen suhteessa muihin elokuvan tapahtumiin sekä muihin elokuvassa soiviin kappaleisiin (Kassabian 2001, 52). Tarkoitukseni on tässä tutkielmassa osoittaa, että siinä missä perinteisessä tavassa käyttää elokuvamusiikkia musiikki toimii ensisijaisesti fantasian toteuttajana ja kuvakerrontaan kuuluvien ”aukkojen” eheyttäjänä (Gorbman 1987, 73), rakentaa musiikki *Elämän puussa* eläytymistä tukevan fantasian ohella myös laajemman kerronnallisen viitekehysten. Pyrin osoittamaan, että *Elämän puun* musiikin kautta elokuvasta on mahdollista tehdä laajempia, jopa koko tarinan kattavia tulkintoja, jotka eivät olisi mahdollisia pelkän kuvallisen materiaalin pohjalta.

Oma mielenkiintoni *Elämän puuta* kohtaan on herännyt siitä, miten poikkeuksellinen asema musiikilla elokuvassa on. Tyypillisesti musiikkiin suhtaudutaan elokuvien yhteydessä vain yksittäisten kohtausten tunnelmien rakentajina. Näin on etenkin silloin, kun on kyse lainamusiikin käyttämisestä. Temaattisuutta ja johtoaiheita elokuvissa on käytetty lähes elokuvan alkuvaiheista lähtien, mutta useimmiten näitä tehokeinoja hyödynnetään elokuvaa varten sävelletyn musiikin kautta. *Elämän puussa* musiikin häkellyttävä runsaus ja monipuolinen käyttö on niin poikkeuksellista, että se herätti välittömästi mielenkiintoni nähtyäni elokuvan ensi kerran.

Malickin elokuva hyödyntää mielenkiintoisella tavalla erilaisia kerronnallisia tasoja. Henkilöhahmojen vuoropuhelut ja mielensisäiset monologit eli voiceoverit, elokuvan kuvallinen sisältö sekä musiikin tekstuaaliset ja musiikilliset parametrit muodostavat tiheän audiovisuaalisen kokonaisuuden, jossa nämä osat vuorovaikuttavat toistensa kanssa. Malickin elokuvassa *Elämän puu* kuva, ääni ja tekstit toimivat samanarvoisina, kerrontaa rakentavina elementteinä, mikä tekee siitä mielenkiintoisen tutkimuksen kohteen.

## 2 TERRENCE MALICKIN ELOKUVAT

Tässä luvussa esittelen tutkimusaineistoni eli Terrence Malickin vuonna 2011 valmistuneen elokuvan *Elämän puu*, kontekstualisoiden sen osaksi ohjaajan muita elokuvia sekä niistä tehtyjä tutkimuksia ja tulkintoja.

### 2.1 Terrence Malickin elokuvista

Terrence Malickin elokuvia on tutkittu hänen elokuvissaan käsiteltävien filosofisten teemojen kautta sekä ohjaajan oman henkilöhistorian kautta. Erityisesti Martin Heideggerin filosofia on muodostunut hyvinkin vakiintuneeksi näkökulmaksi tarkastella Malickin elokuvia, (ks. esim. Välimäki 2015; Sihvonen 2013; Lehtimäki 2013), mutta myös muita filosofisia vertailukohtia on käytetty (ks. esim. Sihvonen 2013, 5).

Heideggerista on muodostunut hyvin perinteinen tapa tarkastella Malickin elokuvia osittain siksi, että Malick itse tutki Heideggeria, opiskellen Heideggerin filosofiaa Harvardissa ja Oxfordissa sekä kääntäen hänen kirjallista tuotantoaan myös englanniksi (Barnett 2013, 1; Välimäki 2015, 176). Filosofisten lähtökohtien lisäksi Malickia on tarkasteltu ainakin teologisessa (ks. esim. Manninen 2013; Barnett 2013; Hamner 2014), gnostilaisessa (TePaske 2012) sekä psykoanalyttisessä viitekehyksessä (ks. esim. Välimäki 2008 & 2015).

Malickilla on hyvin vahva ja tunnistettava ilmaisukieli, jolle on tyypillistä runsas voiceover-tekniikan käyttö (Hyppönen 2013, 72). Malickin elokuvista on nostettu esille niissä toistuva matkan ja muutoksen teema. Matkustaminen ja tarinan kertominen on nähty Malickin elokuvissa henkisen kasvun ja muutoksen vertauskuvina. (Lehtimäki 2013, 11–12.) Yhdysvaltalaistaustastaan huolimatta hänen elokuviaan on rinnastettu usein eurooppalaisen taide-elokuvan edustajiin (ks. esim. Välimäki 2008, Lehtimäki 2013). Kristillisuus tai hengellisyys on usein läsnä Malickin elokuvissa, mutta Malickin tapa käsitellä hengellisyyttä ei ilmene minään banaalina kristillisenä saarnana. *Elämän puusta* on esimerkiksi todettu, että siinä Jumalan läsnäoloa ei kuvata niinkään filosofisen väittelyn vaan musiikin ja kuvan muodossa (Manninen 2013, 1). Elokuvakriitikko Roger Ebert totesi Malickin *Elämän puun* olevan “eräänlainen rukous” (Ebert 2011).

Malickin ura elokuvantekijänä ei ole kaikkein tavanomaisin. Hänen ensimmäinen elokuvansa, *Julma maa* (*Badlands*, 1973), oli 1950-luvulle sijoittunut Bonnie ja Clyde -tyylinen rikoselokuva. Jo esikoisohjauksessa oli mukana monia Malickin myöhemmille elokuville tyypillisiä piirteitä: voiceoverit, tarinan sijoittuminen menneisyyteen sekä lainamusiikin – erityisesti länsimaisen taidemusiikin – merkillepantava asema elokuvan ääniraidalla. *Julman maan* lopputekstien aikana soi kokonaisuudessaan Carl Orffin *Musica Poetica* -sarjan avausosa *Gassenhauer*. Toisaalta Malickin 1970-luvun tuotannossa klassisella musiikilla ei ollut elokuvan äänimaiseman kannalta yhtä kokonaisvaltaista merkitystä kuin millaiseksi se myöhemmin muodostui.

Seuraava elokuva, *Onnellisten aika* (*Days of Heaven*, 1978), oli historiallinen kertomus nuorista irtolaisista, jotka kiertelivät 1900-luvun alussa Yhdysvaltoja töiden perässä. Malick palkittiin elokuvasta parhaan ohjaajan palkinnolla Cannesin elokuvajuhlilla vuonna 1979. Elokuvan alkutekstien aikana soi Camilla Saint-Saënsin *Eläinten karnevaali* -sarjan osa *Akvaario*. Muuten elokuvassa kuultava musiikki on pitkälti Ennio Morriconen elokuvaa varten säveltämää scorea eli taustamusiikkia.

*Onnellisten ajan* jälkeen Malick ei tehnyt elokuvia lähes kahteen vuosikymmeneen, kunnes häneltä yllättäen valmistui Toiseen maailmansotaan Tyynellemerelle sijoittuva sotakuvaus *Veteen piirretty viiva* (*The Thin Red Line*, 1998). *Veteen piirretyssä* viivassa musiikilla oli hyvin keskeinen rooli samaan tapaan kuin *Elämän puussa*. Elokuvassa oli pitkiä, musiikillisesti hyvin runsaita kohtauksia, joissa soi pitkiä otteita sellaisista teoksista kuin Charles Ivesin *The Unanswered Question* sekä Arvo Pärtin *Annum per annum*. *Veteen piirretyän* viivan jälkeen Malickilta valmistui löytöretkikuvaus *Uusi maailma* (*The New World*, 2005), jossa musiikki koostui pitkälti johtoiheiden tapaan elokuvassa toistuvista Mozartin 23. pianokonsertton osasta *Adagio* sekä Richard Wagnerin *Reininkullan* alkusoitosta. Vuonna 2011 valmistuneen *Elämän puun* jälkeen Malickilta on tullut vielä kaksi elokuvaa: vuonna 2012 ilmestynyt *To The Wonder* sekä vuonna 2015 ilmestynyt *Knights of Cups*. *Veteen piirretty viiva* edustaakin Malickin uralla eräänlaista käännekohtaa, hänen palattuaan ohjaamaan ja kirjoittamaan aktiivisesti uusia elokuvia. *Elämän puuta* voi puolestaan pitää käänteenä sikäli, että sen jälkeen Malickilta on tullut elokuvia lähes hengästyttävällä tahdilla, ainakin verrattuna 1970-lukuja seuranneeseen hiljaiseen kauteen.

## 2.2 *Elämän puun* esittely

Esittelen seuraavaksi tutkielmani aineiston, joka koostuu Malickin elokuvasta *Elämän puu* sekä sen ääniraidalla soivasta lainamusiikista.

*Elämän puu* on vuonna 2011 valmistunut kokeellinen draamaelokuva. Se on järjestyksessään Malickin viides kokopitkä elokuva, ja se palkittiin julkaisuvuonna Cannesin elokuvajuhlilla parhaan elokuvan palkinnolla. Elokuvan julisteissa näyttelijöistä mainitaan Sean Penn ja Brad Pitt, mutta elokuvan keskeisimmissä rooleissa ovat pikemminkin Jessica Chastain sekä Hunter McCrackenin.

Elokuva kertoo 1950-luvun Wacossa, Texasissa elävästä perheestä sekä erityisesti perheen Jack-pojan (Hunter McCracken) ristiriitaisista suhteista omiin vanhempiinsa. 1950-luvun lisäksi elokuvassa on useampikin aikataso, joista yksi sijoittuu 2000-luvun alkuun. Siinä aikuisikäinen Jack (Sean Penn) muistelee nuorena kuollutta pikkuveljeään (Laramie Eppler) sekä ongelmallista suhdetta omaan isäänsä (Brad Pitt). Vaikka elokuvan tarina rakentuu pääpiirteittäin näiden kahden jakson välille, on lopputulos huomattavasti monimutkaisempi. Kuten Kilby (2014) toteaa, elokuvan päähenkilö tuntuu olevan Jack, mutta useissa keskeisissä kohtauksissa elokuva keskittyy perheen äidin (Jessica Chastain) perspektiiviin (Kilby 2014). Elokuvan ensimmäisen kolmanneksen jälkeen tapahtuu merkittävä ajallinen siirtymä, jossa kuvataan maailmankaikkeuden syntyä. Lähes puolituntinen kohtaus on voimakkaassa ristiriidassa muun elokuvan kanssa. Tyyllillisesti sitä voisi kuvailla luontodokumentiksi, sillä luontodokumentille tyypilliseen tapaan kohtauksissa ei näy lainkaan ihmisiä. Sen sijaan nähdään otoksia avaruudesta, vesistöistä, kaloista – ja dinosauruksista.

Maailmanluomisjakson lisäksi elokuvassa on useita fantasiankaltaisia otoksia sekä yksi, pitkä fantasiajakso elokuvan lopussa. Kuvaustyylyltään tämä päätöskohtaus alkaa maailmanluomisjakson tavoin dokumentaarisenä, mutta sen jälkeen tyyli palaa samanlaiseksi muun elokuvan kanssa. Kohtaus ei kuitenkaan sijoitu enää elokuvan muihin aikatasoihin tai paikkoihin. Sen aikana nuori Jack johdattaa aikuista Jackia erämaassa, jonka jälkeen aikuinen Jack on lapsuudenaikaisten tuttujensa ympäröimä tuntemattomalla rannalla. Kohdattuaan perheensä elokuva siirtyy kokonaan ihmisten kuvaamisesta näyttämään otoksia luonnosta ja vedestä, jonka jälkeen elokuva päättyy.

Kuten aiemmin totesin, Malickin elokuville on ominaista voiceover-puheen käyttäminen. Voiceover on ääniraidalla käytettävä tekniikka, jossa elokuvan hahmolle kuuluva puhe kuuluu ääniraidalla, vaikka hahmo ei olisikaan läsnä kohtauksessa (Välimäki 2008, 103). Malickin elokuvissa voiceoverit ilmaisevat puhuvan hahmon sisäisiä tunteita. Kuvan, musiikin ja voiceoverin suhteesta muodostuu Malickin elokuvien persoonallinen kerronta. Useissa Malickin elokuvien kohtauksissa niiden ympäristöön kuuluvia ääniä katsoja ei kuule, ääniraidan koostuessa vain musiikin säestämästä voiceoverista. Tämä nostaa musiikin eri asemaan kuin jos se olisi pelkästään keskustelun ja ympäristön äänten taustalla vaikuttava äänimatto.

*Elämän puun* alku on samantyylinen kuin kahdessa Malickin edellisessä elokuvassa. Lyhyen alkutekstin jälkeen, jossa elokuvan nimen sijaan ilmestyy mustaa taustaa vasten sitaatti Jobin kirjasta, elokuvassa kuullaan ote John Tavenerin kuoroteoksen *Hautajaislaulu (The Funeral Canticle)* toisesta osasta. Teoksen päällä kuullaan tarinan päähenkilön äidin voiceover. *Hautajaislaululla* on samanlainen rooli kuin Pärtin *Annum per annumilla Veteen piirrettyssä viivassa*. Niiden musiikilliset parametrit ovat hyvin samantyyliiset: molemmat ovat hidastempoisia teoksia, joiden musiikillisessa tekstuurissa kuorolaululla on keskeinen asema. Yhtäläisyyksiä löytyy myös säveltäjien persoonissa: niin Tavenerin kuin Pärtin töissä ilmenee paljon viittauksia kristilliseen traditioon niin ohjelmallisesti kuin musiikillisesti. Lisäksi Tavenerin ja Pärtin teoksilla on keskeinen asema elokuvien avauskohtauksissa. Ne määrittelevät sen, miten loppuelokuvaa tulkitaan. Tarkastelen Tavenerin musiikin kristillistä viitekehystä myöhemmin aineistoni analyysijaksossa.

Musiikkia *Elämän puussa* on jopa Malickin elokuvaan nähden poikkeuksellisen paljon. Elokuvassa kuullaan Tavenerin lisäksi otteita Johann Sebastian Bachilta, Wolfgang Amadeus Mozartilta, Hector Berlioz'ltä, Johannes Brahmsilta, Bedřich Smetanalta, Modest Musorgskilta, Gustav Mahlerilta, Ottorino Respighiltä, Gustav Holstilta, Francois Couperinilta, Henryk Goreckilta sekä Zbigniew Preisnerilta ja monilta muilta. Muutamista elokuvissa esiintyvistä teoksista muodostuu toistuvia teemoja. Respighin *Muinaisia tansseja ja aarioita* -sarjan kolmannen jakson *Siciliana*-osa esiintyy elokuvassa teemana kahdessa otteessa, ensin orkesterimuodossa sekä myöhemmin Hanan Townshendin esittämä pianosovituksena. Respighin lisäksi temaattinen funktio on myös Preisnerin sävellyksen *Requiem for my friend* osalla *Lacrimosa (part 2)*, joka kuullaan Respighin *Sicilianan* tavoin orkesteriversiön jälkeen



Townshendin pianosovituksena. Draamallinen yhteys molemmilla on samanlainen. Elokuvan kerronnallisessa jatkumossa orkesteriteokset esiintyvät ensimmäisen neljänkymmenen minuutin aikana, pianosovitusten ilmestyessä reilua tuntia myöhemmin. Silloinkin teosten esiintymisjärjestys on kuitenkin eri: ensin pianosovitus kuullaan Preisnerin teoksesta, sitten Respighin. Näissä kohtauksissa niiden draamallinen funktio on tämän takia myös erilainen. Teeman tavoin elokuvassa esiintyvät myös Francois Couperinin *Les barricades mystérieuses*, jota kuullaan elokuvan tarinatasolla perheen isän ja keskimmäisen pojan esittämänä sekä Angela Hewittin versiona elokuvan ääniraidalla.

Keskeisimmiksi teoksiksi elokuvan tarinankerronnan nousevat Tavenerin, Preisnerin, Respighin, Smetanan, Couperinin sekä Berlioz'n teokset. Perusteena tälle ovat niiden ajalliset kestot elokuvassa, toistuvuus sekä kohtauksen kannalta merkityksellinen asema. Tutkielmani keskeisimmiksi tarkastelunkohteiksi nostan Tavenerin, Preisnerin sekä Berlioz'n teokset sekä niiden ohjelmallisen puolen että niiden elokuvan kerronnan kannalta keskeisen aseman takia.

Tavenerin *Hautajaislaulu* soi elokuvan aloituskohtauksessa, jossa määritellään elokuvan tarinan draamallinen perusajatus armon ja väkivallan välisestä suhteesta. Teos toistuu kohtauksessa, jossa nuori Jack seuraa sivusta vanhempiensa väkivaltaista yhteenottoa. Preisnerin teos esiintyy tarinan kannalta erittäin olennaisessa juonellisessa murroksessa, missä elokuva siirtyy paikallisesta, tarinan nykyhetkestä maailman luomiseen ja uudelleenmäärittelee siten koko elokuvan tulkinnallisen viitekehysten. Berlioz'n teos on merkityksellinen useastakin syystä. Toisin kuin kaikki muut elokuvan teokset, Berlioz'n *Requiem*-teoksen päätösosa *Agnus Dei* soi lähes kokonaisuudessaan alusta loppuun. Tavenerin *The Funeral Canticlesta* on leikattu ote teoksen toisesta jaksosta, kun taas Preisnerin *Lacrimosa (part 2)* – josta käytän vastaisuudessa lyhennettyä nimitystä *Lacrimosa* – on editoitu kertautumaan ennen teoksen päätöskadenssia. Lopulta teos häipyä ja sekoittuu osaksi elokuvan diegeettistä äänimaisemaa.

Sen lisäksi, että Tavenerin, Preisnerin ja Berlioz'n teokset sijoittuvat elokuvan kannalta olennaisiin jaksoihin, niillä on myös koherentti ohjelmallinen sisältö. Jokainen teoksista on mahdollista tulkita osaksi elämän ja kuoleman suhdetta, minkä lisäksi niitä määrittää kristillinen viitekehys. *Elämän puuta* onkin tulkittu usein kristillisen filosofian ja teologian pohjalta. Esiin ovat nousseet esimerkiksi Tuomas Akvinolainen (Kilby 2014) sekä Augustinus ja Søren Kierkegaard (Manninen 2013, 4, 8). *Elämän puussa* toistuvat jatkuvasti ihmisen ja Jumalan välisen yhteyden rikkoutumisen ja eheyttämisen teema. Jackin kokemat ristiriidat äidin

ja isän edustamien tunteiden välillä sekä äidin tuntema uskonnollinen ristiriita hänen poikansa kuoleman johdosta saavat molemmat henkilöt esittämään kysymyksiä omasta elämästään ja merkityksestä. Pojan ja äidin pohdiskelut menevät elokuvassa ristiin: pojan omat ristiriidat heräävät ja ratkeavat samanaikaisesti äidin kanssa, mitä myös musiikki ilmentää. Kuten Manninen (2013) toteaa, Malickin elokuvissa musiikin voi nähdä edustavan Jumalan läsnäoloa elokuvan maailmassa (Manninen 2013, 1).

Myös oma tulkintani elokuvasta liittyy läheisesti kristilliseen viitekehykseen sekä muutamiin siihen liittyviin kysymyksiin. Hypoteesini on, että elokuvassa rakennetaan musiikin ja lyriikoiden keinoin koko elokuvan kattava, kerronnallinen ylärakenne, joka muistuttaa katolista sielunmessua. Tavenerin teoksessa kristillisyys ei ole samalla tavalla ohjelmallisesti läsnä kuin Preisnerin ja Berlioz'n katolisen kirkon musiikiperinteelle pohjautuva sielunmessu sävellysmuotona. Preisnerin *Lacrimosa* kuuluu perinteiseen katolisen sielunmessun kaavaan, samoin kuin *Agnus Dei*, Jumalan Karitsa, joka kuullaan niin *Elämän puun* kuin tyypillisen sielunmessun loppupuolella.

### **3 ELOKUVAMUSIIKIN KERRONNAN TEORIAM**

Tarkastelen tässä luvussa elokuvamusiikin teoriaa sen kerrontaa rakentavien ominaisuuksien näkökulmasta. Tarkoitukseni on esitellä ja jäsentellä niitä tapoja, joilla elokuvamusiikki tuottaa lisäarvoa suhteessa elokuvan kuvallisiin ominaisuuksiin. Nostan kirjallisuudesta esille näkökulmia, jotka korostavat musiikin merkitystä tarinallisena tekijänä, pitäen musiikkia siinä suhteessa kuvan kanssa tasa-arvoisena, tarinallisuutta tuottavana elementtinä. Käytän myöhemmin näitä tarinallisuutta rakentavia keinoja osoittamaan, millä tavalla elokuvamusiikki tuottaa merkityksiä ja kerronnallista jatkuvuutta elokuvaan.

Vaikka tämän tutkielman kohteena ovatkin musiikin kerronnalliset merkitykset, on elokuvan audiovisuaalisen ominaisluonteen vuoksi syytä ottaa huomioon sekä kuvan että äänen muodossa ilmenevän kerronnan erityispiirteitä. Tästä syystä esimerkiksi Välimäki ei puhu niinkään elokuvan katsojasta, vaan kuulija-katsojasta, viitaten elokuvaan audiovisuaalisena taidemuotona. (Välimäki 2008, 30). Tutkielmassani viitatessani elokuvan kokijaan niin katsojana kuin kuulija-katsojana, sisällytän elokuvan kokemiseen aina äänen ja kuvan tasot. Katsoja-käsite toimii tutkielmassani synonyymina kuulija-katsojalle, mikäli sitä on käytetty.

Tarkastelen ensin lyhyesti elokuvan kuvallisen kerronnan erityispiirteitä, keskittyen sen jälkeen elokuvassa käytettävän musiikin sekä laulettuun lyriikan narratiivisuuteen.

#### **3.1 Elokuvan kuvallinen kerronta**

Elokuvaa tutkittaessa on tärkeä huomata elokuvan olevan luonteeltaan audiovisuaalinen taidemuoto (Bacon 2004, 16). Elokuvana esitettävä tarina ei ilmene pelkästään kuvallisessa muodossa, vaan siihen vaikuttavat myös elokuvan ääniraidan tapahtumat. Elokuvassa kuultava ääni on erottamattomasti yhteydessä siihen, mitä katsoja näkee. Ääni ei ole autonominen suhteessa kuvaan, vaan se toimii aina suhteessa kuvaan ja sen herättämiin merkityksiin (Chion 1999, 3).

Kerronnalla tarkoitetaan kahden tai useamman peräkkäisen tapahtuman esittämistä toisiinsa liittyvinä. Kerrontaan liittyy tietty näkökulma asioiden tarkasteluun sekä kausaalisuhteen

esittäminen tapahtumien välille. Kerrontaa voi tapahtua niin puhutun tai kirjoitetun kielen muodossa, non-verbaalisesti tai kuvien ja äänien muodossa. Kerronnan tehtävä tai merkitys on luoda inhimillistä ymmärrystä jonkin toiminnan luonteeseen ja sen rooliin inhimillisessä toiminnassa. (Bacon 2004, 18.) Kertova elokuva saa muotonsa siitä, miten elokuvan tarina sekä elokuvassa käytettävät kuvat ja äänet suhteutuvat toisiinsa ja muodostavat kokonaisuuden (Bacon 2004, 20). Tarinaelokuvalla on omat konventionsa, jotka synnyttävät odotuksia elokuvassa ilmeneviä asioita ja tapahtumia kohtaan (Bacon 2004, 22).

Elokuvan kerrontaan vaikuttaa vahvasti se, minkätyyppisestä elokuvasta on kyse. Bacon käyttää nimitystä moodit siitä, minkälaisen konventioiden varaan elokuvat kulloinkin rakentuvat. Moodit edustavat kukin omanlaistaan suhdetta esitettävään tarinaan, mikä vaikuttaa elokuvakerronnallisten tehokeinojen käyttöön. Erilaisia moodeja ovat valtavirtaelokuvan, taide-elokuvan, tyylikeskeisen elokuvan, retorisen elokuvan sekä avantgarden moodit. Valtavirtaelokuva on tyyliiltään tarinallisesti ja kerronnallisesti selkeä, ja se vetoaa vahvasti tunteisiin. Taide-elokuvassa realistinen ja ilmaisullinen puoli korostuvat, kun taas tyylikeskeisessä elokuvassa tyyllilliset ulottuvuudet ovat pääasiassa. Retorinen elokuva pyrkii vakuuttamaan katsojan esittämästään ajatuksesta, ja avantgarde-elokuva pyrkii hylkäämään tai kyseenalaistamaan kerronnan konventiot kokonaan. (Bacon 2004, 13, 66–67.)

Moodien kuvatessa tapaa, jolla kerronta suhtautuu kerrottavaan tarinaan, ne myös asettavat rajat ja tietynlaiset konventiot sille, minkälaisia äänellisiä ja kuvallisia ratkaisuja on tavanomaista käyttää tietyn moodin elokuvissa. Pohdittaessa elokuvan musiikin narratiivisia vaikutuksia on tärkeää eritellä sitä, minkälaisiin kerronnallisiin konventioihin musiikki kyseisessä moodissa nojaa. Vaikka tämän pohjalta ei pystykään väittämään mitään täydellistä, tietyllä moodille tyyli puhdasta teosta, toimivat ne ikään kuin kohtaamispaikkana katsojien elokuvaan kohdistamille odotuksille sekä erilaisille kerrontatavoille (Bacon 2004, 68–69).

Kirjallisuudentutkimuksessa käytettyjä ekstra- ja intradiegeettisen kertojan käsitteitä voidaan soveltaa myös elokuvakerronnan yhteydessä. Intradiegeettisellä kertojalla viitataan tarinan sisäiseen kertojaan, ekstradiegeettisellä tarinan ulkopuoliseen, käytännössä voiceoverina ääniraidalla ilmenevään kertojaan. Intradiegeettinen kertoja jakautuu vielä homo- tai heterodiegeettiseen kertojaan, ensimmäisen viitatessa tarinaan osallistuviin ja jälkimmäisen tarinaan nähden ulkopuolisiin hahmoihin. (Bacon 2004, 223–224.)

## 3.2 Elokuvan musiikillinen kerronta

Musiikin on todettu auttavan katsojaa eläytymään elokuvan tapahtumiin (Bacon 2005, 253; Gorbman 1987, 58; Kassabian 2001, 2–3). Elokuvan on myös väitetty olevan riippuvainen musiikista tunnekokemusten tuottamiseksi (Kalinak 1992, 33). Musiikin ominaisuutta mahdollistaa samaistuminen elokuvan tapahtumiin voi pitää eräänä musiikin kerronnallisuuden lähtökohtana. Tähän vaikuttaa osaltaan se, käytetäänkö elokuvassa elokuvaa varten sävellettyä musiikkia eli alkuperäismusiikkia vai valmista, jo olemassaolevaa musiikkia eli lainamusiikkia (Välimäki 2008, 40). Lainamusiikkiin liittyy usein sellaisia valmiita kulttuurillisia merkityksiä, joita alkuperäismusiikissa ei välttämättä ole.

Elokuvamusiikin teoriassa keskityn musiikin narratiivisuuteen ja siihen, millä tavalla se rakentuu. Tästä syystä sivuutan esimerkiksi elokuvamusiikin viihdyttävyyteen ja nautintoon liittyvät piirteet, joita esimerkiksi Juva (2008) on käsitellyt (Juva 2008, 42–43).

### *Diegeettisyys ja ei-diegeettisyys*

Elokuvamusiikin tutkimuksessa tehdään tyypillisesti erottelu siihen, millä tavalla musiikki ilmenee osana elokuvan kerronnallista rakennetta. Tavanomaisesti jaottelu tapahtuu diegeettisen ja ei-diegeettisen musiikin välillä. Diegeettisyys käsitteenä on peräisin kirjallisuudentutkimuksesta, ja elokuvantutkimuksessa sillä tarkoitetaan sitä tilallis-ajallista maailmaa, jota elokuvassa esitetään. Diegeettisellä musiikilla tarkoitetaan musiikkia, jonka lähde sijaitsee elokuvan sisäisessä maailmassa eli elokuvan tarinassa. Ei-diegeettinen musiikki puolestaan sijaitsee tämän todellisuuden ulkopuolella. (Gorbman 1987, 20–23.)

Ei-diegeettiselle musiikille ominaista on se, ettei sitä selitetä elokuvan tarinatilassa. Diegeettinen musiikki esiintyy usein elokuvassa ilmenevän äänilähteen, kuten laulavan elokuvahahmon tai radion kautta. Nämä äänet ovat ikään kuin kaikkien kohtauksessa olevien henkilöahmojen kuultavissa. Sen sijaan ei-diegeettisyys on ennen kaikkea kerronnallinen keino, joka vaikuttaa elokuvassa vuorosanojen ja kuvan kanssa tasavertaisena kerronnallisena tekijänä. (Välimäki 2008, 40.)

Erilaiset diegeettisyyden tyypit vaikuttavat siihen, miten musiikki vaikuttaa elokuvan kerrontaan. Kerronnallisessa elokuvassa diegeettinen musiikki toimii pääasiassa elokuvaa taustoittavana äänenä. (Gorbman 1987, 23–25.) Baconin (2004) mukaan diegeettistä musiikkia voi käyttää tietyn paikan ja aikakauden tunnelman luomiseen. Lisäksi diegeettisen musiikin avulla voi vaikuttaa laajemminkin elokuvan tunnelmaan ja siten myös kerrontaan. Esimerkkinä Bacon käyttää Jean Renoirin *Ihmispeto*-elokuvan kohtausta, jossa diegeettisesti soiva laulelmamusiikki ilmaisee rakastettunsa surmanneen päähenkilön mielentilaa, mikä puolestaan heijastuu elokuvan kerrontaan. (Bacon 2004, 237–238.)

Toisaalta elokuvamusiikista on myös todettu, että vain ei-diegeettinen musiikki on puhdasta elokuvamusiikkia. Tämä tarkoittaa sitä, että pyrkiessään toimimaan elokuvamusiikin funktioiden mukaisesti, elokuvamusiikilla ei pidä olla minkäänlaisia sidoksia siihen todellisuuteen, jossa elokuvan henkilöt elävät. (Brown 1994, 22.) Huomio tuo esille diegeettisen ja ei-diegeettisen musiikin erot suhteessa elokuvaan samaistuvalla katsojalle, mutta toisaalta se myös rajoittaa tapoja tarkastella elokuvamusiikkia. Niin kuin Winters toteaa, elokuva viestintä- ja taidemuotona ei koskaan ole realistinen ja totuudenmukainen, minkä vuoksi sitä voisi tarkastella myös perinteisen diegeettisen ja ei-diegeettisen lähestymistavan ulkopuolella. (Winters 2010, 228–229) Kaksijakoisen diegeettisyyden vaihtoehdoksi Winters ehdottaa näkemystä, jossa kaikki elokuvissa kuultava musiikki toimii ikään kuin elokuvan omassa fantasiatodellisuudessa (Winters 2010, 235). Tämä puolestaan hämärtää hyödyllistä tulkinnallista jakoa diegeettiseen ja ei-diegeettiseen musiikkiin.

Diegeettisen ja ei-diegeettisen musiikin ohella voidaan puhua myös metadiegeettisestä musiikista. Sillä tarkoitetaan musiikkia, joka viittaa symbolisesti tarinatilän hahmon tunteisiin ja muistoihin (Gorbman 1987, 22; Pontara 2014, 3). Metadiegeettisen ja diegeettisen musiikin ero on diegeettistä ja ei-diegeettistä musiikkia tulkinnanvaraisempi. Siinä missä diegeettisen ja ei-diegeettisen musiikin välinen ero on yksinkertaisimmillaan jäsennettäviksi musiikiksi, jolla on lähde, sisältää metadiegeettinen paljon tulkinnanvaraisempia elementtejä.

*Parafraasi, polarointi, kontrapunkti*

Kohtausten ilmentämää tunnetta tukeva tai siihen ristiriitaisesti suhtautuvaa musiikkia kutsutaan parafraasiksi, polaroinniksi tai kontrapunktiksi. Parafraasi viittaa musiikkiin, joka tunnemerkeyksiltään yksiselitteisessä kohtauksessa tukee kohtauksen tunnelmaa. Polaroinnilla tarkoitetaan musiikkia, joka ilmaisee kohtauksen alussa sen tunnesisältöä, ja kontrapunkti tai kontrapunktointi viittaa kuvan tunnesisältöihin ristiriitaisesti suhtautuvaan musiikkiin. Kontrapunkti elokuvamusiikin tehokeinona pyrkii ikään kuin tuomaan kuvan tapahtumista esille jotain, mikä ei ilman musiikkia ilmenisi (Juva 1995, 211–215; Bacon 2004, 234–235; Bacon 2005, 255.)

Chion (1994) ilmaisee musiikin tunnefunktiot hieman toisesta näkökulmasta. Hänen mukaansa musiikilla on kaksi keinoa, joilla tuottaa tunteita ja merkityksiä suhteessa esitettyyn kohtaukseen. Musiikki voi suoraan ilmaista kohtauksessa esiintyvien hahmojen tunteita. Tähän liittyy kulttuurillisten koodien hyödyntämistä, jolloin musiikki ilmentää rytmillään, soinniltaan ja fraseerauksellaan eri tunteita, kuten suru ja onni. Toisaalta musiikki voi myös olla “piittaamatonta” kohtauksessa ilmaistua tunnetta kohtaan, jolloin musiikki luo ristiriitaa elokuvan tapahtumiin. (Chion 1994, 8.)

Yllämainitut käsitteet ovat myös saaneet osakseen kritiikkiä. Esimerkiksi Kärjän (2006) mukaan parafraasi, polarointi ja kontrapunkti ovat käsitteellisesti alisteisia suhteessa kuvaan. Kärjän mukaan käsitteet lähtevät liikkeelle siitä, miten musiikki niiden näkökulmasta tukee kuvaa, sen sijaan että musiikki ja kuva nähtäisiin audiovisuaalisena kokonaisuutena – ajatus, jota Kärjä peräänkuuluttaa käytettäväksi laajemminkin elokuvamusiikin tutkimuksessa. (Kärjä 2006.)

Chion puolestaan on kriittinen kontrapunktin käsitettä kohtaan, tosin hieman toisesta näkökulmasta. Chion kritisoi sitä, että kontrapunktilla tarkoitettaisiin kuvan ja äänen välistä ristiriitaisuutta. Jean-Luc Godardin elokuvan *Etunimi Carmen* (1983) eräässä kohtauksessa kuullaan lokkien kirkumista Pariisin metroissa. Chionin mukaan tyypillisesti tätä pidetään kontrapunktisena tapahtumana, lokkien äänten edustaessa elokuvan äänimaailmassa merenrantaa. Chionin mukaan kyseessä on kuitenkin vain yksi tapa muiden joukossa ilmaista äänellisesti jotain kohtausta. Kontrapunktin ymmärtäminen kuvan ja äänen välisenä ristiriitana on kuitenkin väärä tapa ymmärtää kontrapunktin merkitys, sillä se kaventaa tapoja tulkita

elokuva. Kontrapunktilla ei pitäisi hänen mukaansa tarkoittaa sitä, että tietty äänen kantama koodi symboloisi välttämättömästi jotain toista asiaa, kuten Godardin tapauksessa lokkien ääni viittaisi merenrantaan. Sen sijaan kontrapunktisesti kyseistä kohtausta voisi tarkastella vapaammin, niin että merkitystä ei tulkinnassa liittäisikään välttämättä johonkin merellisen näkymään vaan mihin tahansa muuhun ilmiöön. (Chion 1994, 38.)

Siinä missä lokin äänet ovat merkitykseltään hyvin konventionaalisia ja kulttuurillisesti määrättyjä, edustaa Chionin esimerkki Andrei Tarkovskin elokuvasta *Solaris* (1972) hänen mukaansa vapaata kontrapunktia. Kohtauksessa särkyvän lasin ääni taustoittaa hetkeä, jolloin päähenkilön vaimo herää avaruusasemalla henkiin. Äänen merkitys on Chionin mukaan kontrapunktinen, mutta siitä puuttuu Godardin kohtaukselle tyypillisempi selkeä ristiriita käsittelemänsä kuvallisen aiheen välillä, minkä takia sitä ei nähdä kontrapunktisena. (Chion 1994, 39.)

Määritelmällään kontrapunktisuudesta Chion pyrkii osoittamaan sen voivan tarkoittaa muutakin kuin kaksinapaista tapaa ilmaista tai tulkita tiettyä musiikillista tapahtumaa joko oikein tai väärin. Musiikki elokuvassa ei voi toimia tällaisen yksinkertaistuksen pohjalta, vaan siihen liittyy paljon tulkinnanvaraisia ja liikkuvia merkityksiä, joita ei voi pelkistää mihinkään oikeaan tai väärään merkitykseen. (Chion 1994, 38–39.) Chion havainnollistaa metodinsa äänen narratiivisuuden tarkastelemiseksi kohtauksella Ingmar Bergmanin elokuvasta *Persona* (1960), jossa poika reagoi pöydällä soivan puhelimen ääneen. Ensin kuulija-katsoja kiinnittää huomiota toistuvasti soivaan puhelimeen. Seuraavaksi katsoja tarkkailee poikaa, joka nousee sängyltä vastatakseen siihen, mutta palaa hetken kuluttua takaisin sänkyyn, ikään kuin hän ei olisikaan halunnut vastata puhelimeen. Kohtauksen musiikki ei perinteisen elokuvamusiikin käytön tapaan seuraa kuvan tapahtumia, vaan se rakentaa omaa todellisuuttaan, jota katsoja pyrkii ymmärtämään. (Chion 1994, 208.)

Chionin kontrapunktisen musiikin käsitteeseen kohdistama kritiikki ei kuitenkaan vähennä termin käytettävyyttä. Tavallaan se kohdistuu lattean kontrapunktisen musiikin käyttöön elokuvissa, ja toisaalta se on myös yksi esimerkki elokuvamusiikin monidiskursiivisuudesta. Monidiskursiivisuudella (Altman 1992) tarkoitetaan elokuvan kykyä sisältää todella monia merkitysulottuvuuksia, joihin eri yleisöt kykenevät samaistumaan. Tästä on seurauksena se, että elokuvia voidaan myös tulkita hyvinkin eri tavoin, riippuen aina tulkitsijasta ja hänen taustastaan. Lukuisten eri tulkintamahdollisuuksien mahdollisista ristiriidoista hyvän esimerkin



antavat tietyt sotaelokuvat, joista on ollut mahdollista löytää sekä sotaa puoltavia että sitä vastustavia tulkintoja. (Altman 1992, 9–10.)

Omassa tulkinnassani asetun Chionin ja Kärjän kannalle siinä, ettei kontrapunktia funktiona tule tarkastella sinänsä ristiriitaisena asiana. Kuvan ja äänen muodostamat kokonaismerkitykset tietyissä määrin mielivaltaisia, joskin täysin kontingentteja ne eivät voi olla. Tapa, jolla Chion käsittelee Godard-esimerkissään erästä konventiota tulkita ääniraidan ilmentämiä, on turhan kärkevä, sillä elokuvamusiikilla sekä äänimaailmalla on väistämättä omat konventionsa. Kaikkein vakiintuneimpia konventioita nimitetään topoksiksi, jolla tarkoitetaan vakiintunutta, tietyn äänikokonaisuuden muodostamaa, kulttuurillisesti latautunutta merkityskokonaisuutta (Välimäki 2008, 42).

Chionin kriittisyys kontrapunktin käsittämisestä pelkästään ristiriitaisena ääni-kuva-suhteen ilmentäjänä on perusteltua. Toisaalta jos käytetyt äänet muodostavat kuulijan korvissa intuitiivisesti tiettyjä, konventioihin perustuvia ristiriitaisia kuvia, on kyseenalaista sanoa kenenkään kuulevan musiikkia väärin. Teoreettisesta näkökulmasta Chionin kritiikki kuitenkin on paikallaan, sillä kontrapunktia ei pidäkään tarkastella liian kapea-alaisena merkityssuhteena, johtuen aiemmin mainitsemastani elokuvamusiikin monidiskursiivisesta luonteesta.

Millä tavalla musiikki sitten tuottaa kohtauksia toisiinsa liittävää narratiivisuutta? Miten tämä fantasiaa ja yhtenäisyyttä tuottava mekanismi toimii elokuvassa? Tiivistetysti kuvan ja musiikin välisestä suhteesta voisi sanoa, että musiikki lisää elokuvaan merkityksiä, joita itse kuvassa ei sinänsä ole (Chion 1994, 5). Musiikki rakentaa elokuvaan niin temaattista, draamallista kuin rakenteellistakin jatkuvuutta, ja näiden lisäksi musiikki voi muuttaa katsojan tapaa tulkita elokuvaa vaihtamalla kerronnan näkökulmaa (Gorbman 1987, 26). Määrittelemällä kohtauksen draamalliset merkitykset uudestaan musiikki pystyy tuottamaan kohtauksiin uusia merkityksiä. Musiikki asettaa elokuvalle tunnetilan ja opastaa kuulija-katsojan tapaa tulkita näkemäänsä sekä kirjaimellisesti että vertauskuvallisesti (Gorbman 1987, 11). Musiikin avulla kuvista muodostuu toisiinsa liittyvä kokonaisuus, niin että ääniraidalla oleva ääni luo jatkuvuutta kuvassa tapahtuvien murrosten päälle tuottamalla tunnelmaan sopivan äänimaiseman (Chion 1994, 47). Tämä äänimaisema puolestaan muodostuu aiemmin mainittujen diegeettisten sekä kontrapunktisten ja muiden musiikin tehokeinojen avulla.

Chionin mukaan musiikin ja äänen suhde elokuvaan on niin vahva, että elokuvan herättämä ajallisuus olisi kytköksissä äänelliseen vaikutelmaan (Chion 1994, 136). Elokuvan kronologia rakentuisi väitteen mukaan nimenomaan äänellisistä ratkaisuksista, jolloin näytellyn draaman ohella kerronnallisuuteen vaikuttaisi olennaisesti myös ääni. Chion toteaa musiikin auttavan hahmoja siirtymään ajasta ja tilasta toiseen. Lisäksi musiikki voi hidastaa tai pidentää vaikutelmaa kohtauksen ajallisesta kestosta. (Chion 1994, 81–82. Musiikin ajallisesta vaikutuksesta ks. myös Juva 2008, 49.)

Baconin (2004) mukaan narratiivinen musiikki pystyy tuomaan elokuvan henkilöiden luonteista ja tunnetiloista piirteitä, jotka eivät ilman musiikkia tulisi esille. Samalla tavoin musiikki voi myös nostaa kuulija-katsojan havaittavaksi esille asioita, joita ilman musiikin tuomaa ”lisäarvoa” ei voisi tietää. Erityisesti polarisoivalla ja kontrastoivalla musiikilla olisi näin ollen kertovia ominaisuuksia, kun taas paralleelisella eli kohtauksen tunneilmapiiriä tukevalla musiikilla ei. Musiikki voi keskeisellä tavalla vaikuttaa siihen, minkälaiseksi kuulija-katsojan käsitys esitettävästä kohtauksesta muodostuu (Bacon 2004, 239–241).

Elokuviissa osana tarinankerrontaa käytettävää musiikkia voi kutsua yleisemmällä tasolla *narratiiviseksi mediamusiikiksi*. Termillä viitataan tapaan käyttää musiikkia kerronnan keinona niin elokuvissa, tietokonepeleissä kuin muissakin visuaalisissa yhteyksissä. Samoin kuin kuulija-katsojan kokema visuaalinen materiaali määrittyy sen mukaan mitä hän kuulee, myös kuultu saa merkityksiä nähdyn perusteella. (Wingstedt et al. 2010, 194.) Näin ollen elokuva saa edetessään jatkuvasti uusia merkityksiä sen perusteella, mitä kuulija-katsoja on hetkeä aiemmin vastaanottanut (Kassabian 2001, 52).

Kalinakin ja Baconin kuvailemat musiikin kulttuurilliset konnotaatiot tuottavat musiikkiin kohtaukselle ulkopuolista sisältöä. Tällaista musiikin merkitysfunktiota Juva (2008) nimittää symbolisen representaation funktioksi. Sillä tarkoitetaan sitaatin kaltaista musiikillista aihetta, jonka kuulijat osaavat liittää johonkin ennalta tunnettuun kohtaukseen. Esimerkiksi häämarssin soidessa elokuvan ääniraidalla silloin, kun kuvassa esiintyy rakastunut nuoripari, antaa musiikki vihiä tietynlaisesta tarinallisesta odotuksesta. (Juva 2008, 46.) Samanlainen vaikutus liittyy myös jo mainittuun topoksen käsitteeseen.

### *Johtoaihe*

Parafraasi, polarointi ja kontrapunkti edustavat kuitenkin vasta otoskohtaista tapaa rakentaa käsityksiä siitä, mitä elokuvassa kulloinkin tapahtuu. Elokuvan tarinan kannalta pidempikestoista narratiivista funktiota vastaa johtoaihetekniikka. Johtoaiheella tarkoitetaan musiikillista fraasia, joka toiston kautta identifioituu edustamaan jotain hahmoa, kohtausta tai ajatusta (ks. esim. Kalinak 1992, 63; Bacon 2004, 241; Välimäki 2008, 164).

Toiston ja variaation kautta johtoaihe kytkee sarjan toisiinsa ajallisesti liittymättömiä kohtauksia yhtenäiseksi kokonaisuudeksi. Johtoaiheena toimiva musiikki vastaa tarinan kerronnallisiin tarpeisiin, sitoen visuaalisen materiaalin ja kuvan toisiinsa. Lisäksi herättäessään assosiaatioita katsojassa jokainen johtoaiheen toisto vaikuttaa katsojan tapaan kokea elokuvaa. (Kalinak 1992, 104.)

London (2000) lähestyy johtoaiheen tapaa viitata johonkin asiaan lingvistisen merkitsijän käsitteen näkökulmasta. Samoin kuin asioihin ei viitata muuttumattomilla käsitteillä, vaan sen sijaan merkitsijät toimivat mielivaltaisesti muuttuvan kielen ehdoilla, viittaa johtoaihe samalla tavalla konventioon perustuen kohteeseensa. Usein johtoaihe esiintyy samalla hetkellä, kun hahmo ensimmäistä kertaa esiintyy elokuvassa. Muodoltaan tyypillisen johtoaiheen tulee Londonin mukaan olla omaperäinen mutta tiivis, jotta sen pystyy yhdistämään selkeästi sen edustamaan henkilöön. (London 2000, 86–88.)

Juuri johtoaiheen toistuvuus erottaa sen kerronnallisena elementtinä elokuvan merkitysten rakentumisessa. Parafraasi, polarointi ja kontrapunkti voivat toistuessaan muodostua tarinallista jatkuvuutta rakentaviksi tekijöiksi, mutta vasta tietynlainen musiikillisen aiheen tai jakson viittaavuussuhde itseensä tai toiseen aiheeseen tai jaksoon on se, mikä omassa tutkielmassani on elokuvamusiikillisen kerronnan kannalta olennaista.

Wingstedtin ja muiden mukaan johtoaiheena toimiva musiikillinen motiivi on luonteeltaan kumulatiivinen, toisin sanoen sen kerronnallinen teho perustuu sen toistuvuuteen ja siihen, että sillä on tietty viittauskohde. Aina kun johtoaihe toistuu, se alkaa vähitellen muodostua viittauskohdettaan kuvaavaksi merkiksi. Esimerkkinä tästä Wingstedt ja muut käyttävät *Tappajahain* lyhyttä, hakkaavaa jousimotiivia. Elokuvan alussa se ei vielä varsinaisesti muodosta mitään viittaussuhdetta, sillä katsojalle ei ole ehtinyt muodostua miellelyhtymää tuon

motiivin ja sen edustaman kohteen välillä. Johtoaihe alkaa muodostua vasta toiston ja assosiaation kautta. Lisäksi tämä muotoutuminen edellyttää musiikin yhdistämistä sen edustamaan ilmiöön, tässä tapauksessa suuren valkohain ilmestymiseen osaksi elokuvan tarinaa. (Wingstedt et al. 2010, 198.)

*Tappajahai*-motiivi muodostaa merkityksiä äänen kautta tuottamalla tiettyjä hallitsevia ominaisuuksia (*possessive attributes*) sen kohteeseen, siis verenhimoiseen valkohaihin. Ominaisuudet, kuten väkivaltainen käytös ja uhkaavuus perustuvat vakiintuneisiin musiikillisiin konventioihin. Tällaisia konventioita hakkaava rytmi, matala äänenrekisteri, tumma sointiväri sekä harmoniset ratkaisut, kuten dissonoiva pieni sekunti. Musiikki kykenee sekä ilmaisemaan kohdettaan kuvaavaa sisällöllistä tietoa, että myös toteuttamaan sitä usealla eri tasolla. Vaikka *Tappajahai*-esimerkkikohtauksessa itse haita ei varsinaisesti nähdäkään, on valkohai kohtauksessa hyvin vahvasti läsnä, mikä on seurausta musiikin kyvystä tuottaa jatkuvasti merkityksiä sen läsnäolosta. (Wingstedt et al. 2010, 199.)

Musiikin yhtenäisyyttä rakentavien kerronnallisten elementtien lisäksi musiikilla on myös sisällöllisiä ulottuvuuksia. Ei ole samantekevää, minkälaista musiikkia tai mitä tiettyä teosta elokuvan ääniraidalla käytetään, sillä juuri tämä valittu teos rakentaa kohtauksen ja sitä kautta mahdollisesti myös laajempia kerronnallisia merkityksiä. Semanttisella kuuntelulla Chion tarkoittaa musiikin kulttuurillisten koodien havaitsemista. Samoin kuin puheen merkityksiä eli sen kulttuurillisia koodeja on mahdollista tulkita merkitykseltään erilaisten vaihtoehtojen välillä, myös musiikista voi löytää erilaisia merkitysulottuvuuksia. (Chion 1994, 28.) Näiden kulttuuristen koodien tulkitseminen edellyttää kuulija-katsojalta kompetenssia ymmärtää, mitä minkälainen musiikki mahdollisesti tarkoittaa (Kassabian 2001, 23). Elokuvamusiikki ei sikäli olekaan pelkästään kuulija-katsojalle yksipuolisesti fantasiaa ja lumoa vyöryttävä samaistumisen keino, vaan se edellyttää elokuvan vastaanottajalta kykyä ymmärtää elokuvamusiikin draamallisia lainalaisuuksia.

Vaikuttaessaan elokuvan rakenteeseen ja muotoon, musiikilla on rakenteellinen funktio. Toimiakseen elokuvalla muotoa tuottavana rakenteena musiikilla ei tarvitse olla mitään tiettyä sisältöä. (Juva 2008, 49.) Musiikki luo elokuvaan yhtenäisyyttä, selkeyttä sen muotoa ja rakennetta (Gorbman 1987, 90–91), mutta kuten Juva (2008) toteaa, tulee elokuvassa käytettävien musiikkikappaleiden olla tyylillisesti tai sisällöllisesti jollain tavalla keskenään koherentteja toimiakseen elokuvaa koossapitävinä elementteinä. Lopuksi Juva toteaa, kuinka

sopiva musiikki tai johtoaihen menetelmä toimivat elokuva kerronnallisesti selkeyttävinä tekijöinä. (Juva 2008, 50.)

### 3.3 Lyriikka elokuvakerronnassa

Seuraavaksi tarkastelen, millä tavoin laulettu musiikki voi toimia kerronnallisena tekijänä. Tyypillisesti elokuvakerrontaa tarkastellaan lähinnä musiikin ja kuvan vuorovaikutuksena, minkä vuoksi lyriikan tarkastelu kerronnallisesta näkökulmasta on jäänyt usein vähemmälle. Tutkielmani aineistona olevassa elokuvassa laulettu musiikilla on keskeinen asema.

Elokuvamusiikin sisältämän lyriikan vaikutusta elokuvan kerrontaa ei ole tarkasteltu kovin monipuolisesti. Tyypillisesti ääniraidalla soivan kappaleen lyriikoista tyydytään toteamaan, että se muuttaa tarkasteltavan kohtauksen merkityksiä: ilman musiikkia kyseisen kohtauksen ilmaisemat merkitykset olisivat erilaisia. Gorbman (1987) esimerkiksi toteaa lyriikoiden voivan häiritä musiikin ja elokuvakerronnan välistä suhdetta, jos laulettua musiikkia käytetään dialogia sisältävissä kohtauksissa. Toisaalta laulettu musiikki voi myös toimia kohtausten kommentaattorina sekä kohtauksen kerronnallista luonnetta ennaltamäärittävänä tekijänä. (Gorbman 1987, 20.)

Lyriikan ja kuvan vuorovaikutusta on tarkasteltu musiikkivideoiden tutkimuksessa paljonkin (ks. esim. Cook 1998; Vernallis 1998). Musiikkivideoiden tutkimuksessa lyriikoita käsitellään usein hyvin pintapuolisesti, poimien musiikista lähinnä yksittäisiä sanoja tai fraaseja ja suhteuttaen niitä siihen, mitä kuvassa samanaikaisesti tapahtuu. Näin lyriikoiden voi nähdä toimivan lähinnä parafrasoinnin, polarisoinnin tai kontrapunktin kautta, mutta johtoaiheelle ominainen kumuloituvan kerronnallisuuden ulottuvuus jää tällöin huomiotta. Mikään ei kuitenkaan viittaa, etteikö tällainen kerronnallisuus olisi mahdollista ja etteikö sitä voisi tutkia. Rwafa (2008) esimerkiksi toteaa lyriikoiden muodostavan omantyyppisensä kerronnallisen elementin, joka muodostuu elokuvan visuaalisesta, lyyris-verbaalisesta sekä äänellisestä kokonaisuudessa (Rwafa 2008, 195). Tämän sanottuaan Rwafa ei kuitenkaan tarkemmin erittele, miten tällainen kerronta teoreettisella tasolla toimii.

Omassa teoreettisessa viitekehityksessäni pyrin hahmottelemaan suuntaviivoja sille, miten laulettu lyriikka elokuvamusiikin yhteydessä voisi pitkäkestoisempaan kerronnallisena

tekijänä. Suhtaudun tutkimuksessani laulettuun lyriikkaan tekstinä. Pysin tarkastelemaan näitä tekstejä kerronnallisuuden näkökulmasta ja siten liittämään ne laajemmin elokuvailmaisun monidiskursiiviseen kontekstiin. Vaikka käytetty tekstillinen materiaali edustaisikin tyyllisesti runoutta eikä niinkään proosaa tai vuorosanoja, tarkastelen sitä laajemmalti narratiivisuuden näkökulmasta, hyödyntäen sekä kertomakirjallisuuden että runouden analyysin välineistä piiristä. Lyyriset teokset itsessään voivat toimia kuin runot, mutta osana tarinaelokuvaa ne toimivat osana monisyistä kokonaisuutta, jolloin ne voivat alkaa viitata toisiinsa ja muodostaa temaattisia kokonaisuuksia. Siksi hyödynnän menetelmiä sekä lyriikan että proosan analyysistä.

### *Kirjalliset johtomotiivit*

Kirjallisen tekstin kerronnan ymmärtäminen perustuu samanlaiseen jo koettujen ja aavistettujen tapahtumien malliin kuin elokuvamusiikin kerronnallisuus. Kantokorpi (1990) määrittelee kirjoitetun tarinan kerrotuksi tapahtumaksi, jonka lukija päättelee lukemansa tekstin pohjalta. Tekstin olemassaololle on edellytyksenä subjekti, joka tuottaa kyseisen tekstin, ja tämä tarinantuottamisprosessi on yhtä kuin kerronta. (Kantokorpi 1990, 111.) Merkitysten kokemiseen vaikuttaa lukijan hermeneuttinen esiyymmärrys tarkasteltavasta tekstistä (Lehtimäki 2009, 35). Tekstin kertomuksen analyysin eli narratologisen tutkimuksen taustalla onkin pyrkimys selvittää ja tarkastella kirjallisia konventioita, joiden avulla teksti rakentaa merkityksiä (Lehtimäki 2009, 28–29).

Kertomakirjallisuuden kolme keskeistä tarinaa rakentavaa käsitettä ovat aihe, teema ja motiivi. Aihe tarkoittaa tarinassa käsiteltävää, konkreettista ainesta. Teemalla tarkoitetaan aiheen takana olevaa, abstraktimpaa merkitystä, joka voidaan pelkistää ikään kuin kirjailijan tarinan kautta esittämäksi väittämäksi maailmasta. Merkitykseltään käsitteellisesti lähellä teemaa on motiivi, joka viittaa tarinassa tapahtuvaan tai toistuvaan tilanteeseen. Motiivilla voidaan myös tarkoittaa jotain esinettä tai ympäristöä. Johtomotiivilla puolestaan tarkoitetaan tietyissä tilanteissa toistuvaa asiaa, joka nimenomaan toiston kautta saa tulkinnallisen merkityksen. (Steinby 2013, 63–66.) Johtomotiivi tarkoittaa näin ollen käytännössä samaa asiaa kuin musiikillinen johtoaihe, jolloin tarinallinen johtomotiivi perustuu samalla tavalla kumuloitumiselle. Johtomotiivi onkin nimenomaan kirjallisuuteen sovitettu laina samasta musiikillisesta käsitteestä (Steinby 2013, 66). Laulettuun lyriikkaan merkityksiä tulee kuitenkin tarkastella runouden eikä kertomakirjallisuuden ehtojen pohjalta.

Myös runoanalyysissä aihe on tekstin käsittelemä kohde ja motiivi puolestaan johonkin konkreettiseen asiaan viittaava, runon teemaa tukeva merkityselementti. (Lummaa 2010, 41–43; Suomela 2008, 143–144.) Muodoltaan runo ja proosakertomus ovat erilaisia jo siksi, että runoissa sanojen merkitystihentymät ovat huomattavasti laveaa proosallista tekstiä tiiviimpiä. Siksi runoanalyysin yhteydessä motiivilla on hieman erilainen merkitys kuin proosan tapauksessa. Runon motiivien merkitykset muodostuvat vuorovaikutuksessa toisiinsa (Lummaa 2010, 50).

Tarkastelemalla sekä elokuvan kuvallista, musiikillista että laulutekstillistä jatkuvuutta ja temaattisuutta pyrin osoittamaan, millä tavalla aineistossani muodostuu näillä tasoilla merkityksiä rakentavaa kerronnallisuutta. Tämä antaa mahdollisuuksia tarkastella, onko elokuvassa käytettävien laululyriikkaa sisältävien teosten välillä jotain teemallista jatkuvuutta vai ei. Useimmiten tällaista varsinaista tematiikkaa ei vaikuttaisi olevan. Tyypillisesti laulettu teokset toimivat paralleeleina, kohtausten kuvallista asetelmaa tukevina yksittäistapauksina.

Toisaalta laulettuun musiikkiin liittyy hyvin vahvasti kulttuurillisen koodin tunnistaminen. Laulettu musiikki edellyttää kuulijan kykyä osata laulettavaa kieltä. Ilman tätä musiikki toimii ainoastaan musiikillisin parametrein, kun taas kielen ymmärtäminen voi ratkaisevasti muuttaa kuulijan tapaa tulkita kohtausta.

## 4 HERMENEUTTINEN TAITEEN TULKINTA

Tässä luvussa tarkastelen elokuvan tulkintaan liittyviä kysymyksiä. Näkökulmani taiteen tutkimiseen ja tulkintaan perustuu erilaisiin pragmatistisiin ja hermeneuttisiin taiteentulkinnan tapoihin. Taideteoksesta tehtävä tulkinta ei ole kiveen hakattujen totuuksien löytämiseen tähtäävä prosessi, vaan pikemminkin pyrkimys tunnistaa kohteesta temaattisia yhtäläisyyksiä, jossa samanaikaisesti voi olla olemassa erilaisia näkökulmia tulkintatavasta riippuen. Perustan tulkintani abduktiivisen päättelyn, kielifilosofian sekä pragmatistisen taidekäsitteiden pohjalta muodostamaani tulkintaviitekehukseen. Tulkintani lähtökohtana on Pentti Määttäsen John Deweyn pragmatistisen taiteenteorian pohjalta tekemä luonnehdinta: taideteos ei ole objekti vaan kokemus (Määttäsen 2012, 157). Konkreettinen taideartefakti, kuten maalaus, näytelmä tai sävellys, on olemassa sellaisenaan omassa materiaalisessa muodossaan, mutta vasta kun tämä teos koetaan taiteen vastaanottajan kehossa, se muuttuu todella *taideteokseksi*. Taidesiineen kokemiseen vaikuttaa keskeisellä tavalla sekä teoksen että kokijan konteksti.

### 4.1 Abduktiosta taiteentulkinnassa

Abduktio on induktiivisen ja deduktiivisen päättelyn ohella eräs loogisen päättelyn muoto. Induktiossa päättely etenee yksittäistapauksissa johdettuun yleistyksen ja deduktiossa yleisistä periaatteista johdettuun yksittäiseen väittämään. Abduktiivisessa päättelyssä hypoteesin merkitys on suurempi kuin kahdessa edellisessä. Abduktiossa väittämän perusteella ei ole esimerkiksi samanlaista, yksiselitteisesti määriteltävää otantaa kuin vaikka induktiivisen päättelyn pohjalla. Sen sijaan abduktiivisessa päättelytilanteessa tulkitsija tekee omaan tiedolliseen kompetenssiin perustuvia oletuksia, joiden pohjalta hän päätyy esittämään parhaan mahdollisen väittämän ilmiön luonteesta. (Douven 2011; Routila 1986, 32.)

Konkreettisesta abduktiivisesta päättelystä Routila (1986) esittää seuraavanlaisen esimerkin: Oletetaan, että luentosaliin saapuu henkilö, jonka on tarkoitus osallistua oikeuslääketieteelliseen konferenssiin. Tarkkaillessaan ympäristöään hän huomaa, että eräät luentosalissa olevat ihmiset ovat humanisteja. Tämän hän on päätellyt sen perusteella, minkälaisia teoksia luentosalin kuuntelijoilla on mukana ja mistä aiheista nämä ihmiset keskustelevat. Henkilö yllättyy ja ymmärtää pian olevansa väärässä paikassa. Ajatus ”Nämä



salissa olevat ihmiset ovat humanisteja” saa luentosaliin saapuneen luonnontieteilijän kysymään itseltään: ”Jos kaikki salissa olevat kuulijat ovat humanisteja, niin heidän täytyy olla myös olla osallistumassa jollekin luennolle, sen sijaan, että he olisivatkin oikeuslääketieteelliseen konferenssiin osallistuvia lääkäreitä tai oikeustieteilijöitä.” Edellä mainitussa tilanteessa abduktiivinen päättely ilmenee konferenssiin osallistuvan kykyä tehdä johtopäätöksiä ympäristöstään. Tämä eroaa induktiivisesta päättelystä siten, että induktio ikään kuin vahvistaisi tilastojen valossa abduktion perusteella tehdyn hypoteesin. Luonnontieteilijäesimerkin tapauksessa induktio ilmeni siinä tapauksessa, jos luonnontieteilijä, havainnoituun aikaansa ympärillä olevia humanisteja, tulisi seuraavanlaiseen johtopäätökseen: ”Kaikki salissa X olevat kuulijat ovat humanisteja.” (Routila 1986, 27.)

Jälkimmäinen, induktiivisesti päätelty väite perustuu luonnontieteilijän muutamien kuulijoiden otannasta tekemään yleistyksen. Abduktiivinen oletus ei vielä sisällä väitettä siitä, mikä salissa olevien henkilöiden asema oikein on. Abduktioon sisältyy vasta mahdollinen oletus siitä, minkälaisesta ihmisjoukosta voisi olla kysymys. Abduktiivisesta päättely- ja tulkintaprosessista seuraavaa johtopäätöstä nimitetäänkin tulkintahypoteesiksi (Routila 1986, 30), siis olettamukseksi siitä, mitä mahdollisesti voisi olla. Vasta induktiivinen päättely vie tulkintahypoteesia sellaiseen suuntaan, jossa olisi mahdollista esittää ”Kaikki salissa X olevat kuulijat ovat humanisteja” -tyylisiä, systemaattisesti koeteltavaa tietoa sisältäviä väitteitä.

Abduktiivisessa päättelyssä korostuu tulkitsijan tuottaman tiedon luonne. Tällöin tulkitsijan tiedollinen kompetenssi tai sen puute on ratkaisevassa asemassa sen suhteen, minkälaisia väittämiä tulkinnan kohteena olevasta ilmiöstä väitetään. Vaikka abduktiivinen päättely ei ole luonteeltaan niin yksiselitteistä kuin induktiivinen tai deduktiivinen päättely, se ei missään nimessä ole mielivaltaista. Siinä vain vahvistuu tulkitsijan näkemys sen suhteen, minkälainen on tulkittavasta ilmiöstä tuotettu tulkinta.

Abduktiivinen päättely liittyy läheisesti hermeneuttiseen tulkintaan, jossa tulkitsijan omat ennakko-oletukset tutkittavasta kohteesta vaikuttavat siihen, minkälaista tietoa ilmiöstä tuotetaan. Tämä saattaa tapahtua jo varhaisella luonnostelun asteella, jolloin tulkitsijan oma tiedolliset skeemat rakentavat kuvaa kohteena olevasta ilmiöstä. Tämä käy ilmi esimerkiksi kielen oppimisen prosessissa. Vieraskielistä lausetta opeteltaessa täytyy lähteä liikkeelle siitä, miten kyseisen lauseen sisäiset ilmaukset rakentuvat suhteessa lauseeseen sekä miten itse lause rakentuu suhteessa muuhun kieleen. Näin ollen yksittäinen tiedollinen prosessi liittyy aina

laajempiin kokonaisuuksiin. (Gadamer 2009, 29–32.) Taiteen tulkinnassa hermeneuttinen prosessi etenee Routilan (1986) mukaan siten, että tematisoidakseen tutkimaansa taideteosta, tutkijalla tulee olla valmis idea siitä, mitä asioita vaikkapa taiteen käsite kattaa. Taiteen käsite puolestaan muotoutuu inhimillisen kokemushistorian pohjalta. Yhdessä nämä muodostavat tutkijan mielessä tulkinnallisen viitekehyksen eli *regulatiivin*, joka ohjaa tutkijan tapaa tulkita taideteosta. (Routila 1986, 39.)

Abduktiossa voi nähdä myös fenomenologisen analyysin piirteitä. Fenomenologiseen analyysiin kuuluu ilmiöiden invarianttien eli muuttumattomien piirteiden löytäminen. Tämä tapahtuu fenomenologisen reduktion kautta, jolloin tutkija sulkeistaa tutkimuksen kohteesta ulkopuolelle kaikki ylimääräiset asiat (ks. esim. Taipale 2006, 25–36; Himanka 1995, 22–23). Vaikka täydellinen reduktio ei ihmismielen psykologisten skeemojen vuoksi varsinaisesti olekaan mahdollista, pystyy reduktiolla selventämään, minkälaisia eri tulkintoja kohteena oleva ilmiö voi saada. Tarkoitukseni ei ole kuitenkaan tehdä niinkään fenomenologista tutkimusta sinänsä. Fenomenologia toimii minulle pikemminkin eräänä abduktioon perustuvan tulkinnan sovellettuna lähtökohtana. Tulkintaprosessissani olen lähestynyt teosta aina oman ruumiillis-tiedollisen positionia pohjalta. Tulkintaani on aina vaikuttanut aikaisempi tietämykseni Malickin elokuvista ja elokuvamusiikin analyysistä. Katsoessani *Elämän puuta* ja tehdessäni huomioita elokuvan kompositiosta, tarinasta sekä kohtauksista ja niissä käytettävästä musiikista, pyrin vuorottelemaan tapaani katsoa elokuvaa muodostamani valmiin tulkintahypoteesin avulla sekä ilman sitä. Pidän tätä läpikäymääni tulkintaprosessia eräänlaisena fenomenologisena abduktiivisen päättelyn muotona.

## 4.2 Taideteos tutkimisen ja tulkinnan kohteena

Taideteoksen tutkiminen ja tulkinta edellyttää sekä tulkitsijan että tutkittavan roolien selvittämistä. Mitä asioita tutkijan on mahdollista selvittää tutkimuskohteesta? Miten tutkimuskohdetta on mielekästä lähestyä? Minkälaiseen keskusteluun tutkimuskohde tulee asettaa suhteessa muihin tekijänsä töihin? Taideteos tutkimuskohteena muodostuu sekä taideteoksesta korkealaatuisen teknisen taituruuden tuloksena että tulkinnanvaraisesta, kokemuksellisesta puolesta. Taideteoksen materiaalisia puolia on mahdollista eritellä yksiselitteisesti. Elokuvan tapauksessa tällaisia yksiselitteisiä elementtejä ovat elokuvan kesto, elokuvassa soivat teokset, otosten pituudet; näyttelijät, tuotantoryhmä, elokuvassa käytetty

kieli. Nämä muodostavat taideteoksen varman, fenomenologisin termein invariantin muodon, joihin ei vielä sinänsä liity mitään tulkinnallisia ulottuvuuksia. Uuden tiedon tuottamiseen pyrkivä tutkimus edellyttää kuitenkin tulkintaa, joka perustuu näiden jo tiedossa olevien tosiasioiden teoreettiseen tarkasteluun.

Omalla kohdallani tätä tulkintaprosessia on voinut kutsua hermeneuttiseksi Hans-Georg Gadamerin (2009) kuvaileman mallin mukaan sikäli, että tulkintaprosessini on kulkenut yksittäisiä elementtejä ja kokonaisuutta tarkastelevien merkitysodotusten vuorovaikutuksessa (Gadamer 2009, 29). Tulkintani lähti liikkeelle alun perin taideteoksen tarkastelusta ja sen osatekijöiden erittelystä. Lopulta teoksesta alkoi muodostua tulkinnallinen viitekehys abduktiivisen analyysin pohjalta. Abduktiivisen päättelyn tuottamaa tulkintahypoteesia voi nimittää myös *parhaaksi mahdolliseksi selitykseksi* (Douven 2011). Mielekkään tulkinnan tekeminen aineistosta liittyy elokuvassa käytetyn musiikin, sen tekstuaalisen sisällön sekä tarinakokonaisuuden muodostoman kokonaisuuden hahmottamiseen. Tarkastellessa taideteosta kommunikaation näkökulmasta, siis taideteoksesta viestinä, näyttäytyy taideteos jaetun kielen ilmenemänä (Gadamer 2009, 85; ks. myös Dewey 2010).

Tarkastelutavassani lähestyn taideteosta taiteilijan tekemänä artefaktina, josta en pyri selvittämään tekijän intentioita. Sen sijaan tarkastelen teosta itsenäisenä työnä, jota analysoin teoksen sisällön sekä siihen liittyvän kontekstin – tekijän muiden töiden, tutkimuskirjallisuuden sekä teorian – näkökulmasta. Audiovisuaalisen aineiston tarkasteluun muodostamani metodologia rakentuu Wittgensteinin analyttisen hermeneutiikan, pragmatistis-ekstistentiaalisen taidekäsityksen sekä abduktiivisen taiteentulkinnan varaan. Rinnastan lähestymistapani elokuvatutkimuksen perinteeseen, joka liikkuu jossain Baconin kuvaileman “tiukkapiipaisen strukturalismin ja lepsun hermeneutiikan” välissä (Bacon 2004, 11).

Jacques Derridan (2003) mukaan kontekstia ei voi koskaan määritellä ehdottomasti. Kirjoitettuun ja kommunikoituun tekstiin – tutkielmani tapauksessa taideteokseen – kuuluu teoksen irtautuminen välittömästä tietoisuuden läsnäolosta (Derrida 2003, 284), millä ymmärrän tarkoitettavan sitä, ettei teksti pysy enää tekijänsä alkuperäisessä merkityksessä. Teksti alkaa elää merkitysten virrassa ja jatkaa olemassaoloaan tekijästä riippumatta. Tällöin tuotettu teksti välittyy vastaanottajalle vasta tämän vastaanottamisprosessin kautta. Hieman samaan tapaan kuin Derrida tarkastelee kaikkea inhimillistä merkityksenantoa kirjoituksena ja tekstinä, määrittelee Roland Barthes (1994) kielen ja puheen osaksi kokonaisvaltaista kuvallis-

sanallista merkityksenantoprosessia. Tämän yhteydessä Barthes puhui myytistä, jonka voi ymmärtää tarkoittavan historiallisesti muodostunutta tapaa tulkita jokin asia. (Barthes 1994, 173–174.) Taideteoksesta muotoutuvat tulkinnat perustuisivat Barthesin näkökulmasta taideteoksen muuttumattomiin piirteisiin sekä tulkitsijaan vaikuttavan myytin kulttuurillisiin ehtoihin.

Dewey tekee jaon taide-esineeseen ja taideteokseen, jolloin taide-esineellä viitataan konkreettiseen taideartefaktiin ja taideteoksella yleisön artefaktista saamaan kokemukseen (Dewey 2010, 198). Deweyn mukaan taideteokset ovat ilmaisuvoimaisia olioita, jotka kommunikoivat taideteoksen kielen avulla. Rinnastaen taideteoksen syntymisen kielen toiminnan logiikkaan, joista jälkimmäiseen kuuluu puhujan, sanotun asian ja puheen vastaanottajien vuorovaikutus, kuuluu taideteoksen olemukseen olla taiteilijan yleisölleen välittämä tuote. (Dewey 2010, 72; 130–133.) Deweyn pragmatistisen taidekäsitteksen pohjalla on eräänlainen hermeneuttinen käsitys nähdyn ja havaitun maailman aktiivisesta kokemisesta (Dewey 2010, 36–37).

Heideggerin tapa tarkastella taideteosta on tietyiltä osin hyvin samanlainen kuin Deweyllä. Määttäsen mukaan Heidegger jaottelee taiteen kolmeen osaan: oloon, tarvikkeeseen ja teokseen (Määttänen 2012, 170). Olio edustaa taideteoksen materiaalista puolta, tarvikkeella viitataan esineeseen tai asiaan, jonka luonne on instrumentaalinen: se on väline jonkin asian toteuttamiseksi, ja toisin kuin teos, se ei itse sinänsä ole huomion kohteena. Teos puolestaan muodostuu olion tarjoamasta raakamateriaalista, ja se on täynnä merkityksiä. Teos on kokemus. (Heidegger 1995, 28–31; Määttänen 2012, 171–172.)

Heidegger näkee taideteoksen hyvin konkreettisena toiminnan tuloksena: taiteilijaa sorvaa taideteoksen todellisuuteen. Taideteos on ikään kuin olion raa'asta materiaalisuudesta sorvattu uusi, merkityksellinen olio, josta sitä aistiva ja sen tunteva ihminen kokee erilaisia merkityksiä. Deweyn ja Heideggerin taidekäsitteiden pohjalta oma elokuvamusiikkia käsittelevä tulkintaprosessini näyttäytyy vuorovaikutuksellisenä toimintana, jossa oma kokemus ja ymmärrys tarkasteltavasta teoksesta vaikuttavat keskeisesti siihen, minkälaista tulkintaa siitä voi tehdä.

Tutkielmani tulkinnan kannalta tärkeä merkitys on Wittgensteinin tavalla lähestyä kuvaa tai puhetta aspektuaalisena ilmiönä. Samasta ilmiöstä on mahdollista löytää erilaisia tulkintoja

niiden ollessa samanaikaisesti läsnä kyseissä objektissa. Kuuluisana esimerkkinä tästä Wittgenstein käyttää jänis-ankka-päätä, jossa samasta piirretystä hahmosta on mahdollista nähdä jäniksen tai ankan pää. (Wittgenstein 1999, 302–303.) Erilaisten aspektien toteutuminen ja paikallistaminen taideteoksesta tapahtuu silloin kokijan omien hermeneuttisten ennakkoehtojen sekä taideteoksessa ilmenevien elementtien pohjalta. Kielipeleillä Wittgenstein viittaa prosessiin, jossa sanojen ja siten kielen käytön lainalaisuudet muodostuvat ja joka myös uusintaa tätä tapaa käsitellä käsitteitä (Wittgenstein 1999, 27). Wittgenstein problematisoi kielen (ja kommunikaation) varmuuden, todeten, kuinka sama käskyilmaisu on mahdollista tulkita usealla tavalla (Wittgenstein 1999, 137).

Jotta kieli, jolla Dewey esittää taideteoksen puhuvan, tulisi yleisön puolesta ymmärretyksi, tulisi yleisön edustajan kyetä tulkitsemaan tätä kieltä. Wittgensteinin kielipelien näkökulmasta kielen ymmärtäminen tarkoittaa tekniikan hallitsemista (Wittgenstein 1999, 133), millä Wittgenstein viittaa kielipelien hallintaan. Oma taiteentulkintani onkin eräänlaista kielipelin tekniikan soveltamista elokuvamusiikin tarkastelemiseksi. Nämä elementit ovat merkityksellisiä myös perheyhtäläisyyden näkökulmasta, jolla Wittgenstein viittaa tapaan liittää käsitteitä tiettyihin laajempiin kokonaisuuksiin (Wittgenstein 1999, 66–69). Veri, tomaatti ja paloposti ovat kaikki punaisia asioita, jolloin nämä on mahdollista asettaa samanlaisen perheyhtäläisyysjoukon sisälle. Samanaikaisesti nämä ovat toisaalta täysin erilaisia käsitteitä, jolloin niistä on vain satuttu poimimaan väri kokonaisuutta tematisoivana aspektina. Taideteoksen kommunikoivuuteen liittyy olennaisesti Baconin kuvailema jako erilaisiin elokuvien moodeihin (Bacon 2004, 66–67). Konventionaalista kuvakieltä käyttävä elokuva ei välttämättä vaadi sen erityisempää tulkintaprosessia tullakseen ymmärretyksi. Sen sijaan Malickin *Elämän puun* tai jonkin toisen taide-elokuvan moodia edustavan elokuvan kohdalla tulkintaprosessi voisi olla hyvinkin paljon monimutkaisempi.

Eryityisesti viimeaikaisessa pragmatistisessa visuaalisten aineistojen tutkimuksessa on korostunut käsitteiden riippuvuus sosiaalisen todellisuuden, kulttuurin ja yhteiskunnan ehdoista (ks. esim. Seppänen 2005; Kunelius 2010). Kunelius (2010) esittää pragmatistisen merkitysteorian pohjalta visuaalisen aineiston tulkinnasta seuraavanlaisen neliosaisen mallin:

I) Tulkinta on jatkuva *prosessi*

II) Tulkinnat syntyvät sosiaalisen toiminnan luomissa käytännöissä ja niiden *konteksteissa*

III) Merkitykset ja tulkinnat todellisuudesta ovat *yhteisöllisiä*

IV) Koska merkitykset liittyvät viime kädessä käytäntöihin ja todellisuudessa toimimiseen, ne eivät voi olla kokonaan sopimuksenvaraisia.” (Kunelius 2003, 171.)

Tutkiessani elokuvan yhteydessä tapahtuvaa kuvan, musiikin ja tekstin vuorovaikutusta, pätevät siinä Kuneliuksen mallissa esittelemät piirteet. Omalle tulkinnalleni keskeistä on määrittellä se, minkälainen prosessi kyseessä oikein on. Aiemmin esitteleväni abduktiivinen taiteentulkinta toimii edellä kuvailemani taidekäsityksen yhteydessä seuraavalla tavalla. Anderson (1987) toteaa kommentoidessaan Charles Sanders Peircen abduktioteoriaa abduktion olevan läsnä kaikkialla inhimillisen elämän osa-alueilla. Andersonin mukaan Peircen käsitykseen tulkinnasta kuuluu se, että tulkinta on aina luonteeltaan abduktiivista. Abduktio toimii perinteisen deduktiivisen päättelyn ulkopuolella, ja sen voi nähdä olevan keino tuottaa hypoteesi tarkasteltavasta ilmiöstä. (Anderson 1987, 15–16.)

Tällöin periaatetta, jolla väri on valittu tarkasteltavien kohteiden yhteiseksi tekijäksi jonkin toisen ominaisuuden sijaan, voisi nimittää tulkinnalliseksi, abduktiiviseksi prosessiksi. Tuomalla esiin tulkinnan abduktiivisuuden sekä sen erilaiset piirteet pyrin osoittamaan tulkintaan liittyviä argumentatiivisia ja loogisia periaatteita, jotka toimivat metodologiana perustana. Tulkintaan liittyy niin empiirisen aineiston kuin taideteoksenkin kohdalla kuitenkin aina tulkitsijan vastuu, jolloin tulkitsijan on kyettävä esittämään jollain tavalla loogisesti pitävä näkemys tulkintansa pohjalta. Tämä on hankalaa toisaalta siksi, että kuten Määttänen (2008) toteaa, muuttuvat taideteoksiin liittyvät merkitykset ajan kuluessa. Määttänen kuitenkin jatkaa, ettei tällaisesta kulttuurillisesta relatiivisuudesta vielä seuraa mitään nihilististä, jyrkkää relativismia. Syynä tälle on se, että taidetta tulkitseva taho on ihminen, ja että ihmiset ovat – kulttuurillisista taustaeroista huolimatta – biologisina ja ruumiillisina olioina aina jollain tavalla samanlaisia. Yhteisöllisyys ja historiallisuus taideteosten merkitysten pohjalta tarkoittaa sitä, että taiteen tulkinta on kontekstuaalista, mutta sen inhimillisyyden vuoksi myös tietyssä määrin rajattua, toimintaa. (Määttänen 2008, 245.)

Pragmatistinen käsitys merkityksistä sosiaalisina käytäntöinä (Määttänen 2008, 245) tarjoaa hyvän lähtökohdan tulkita taideteosta, sillä sen kautta on mahdollista eritellä tulkitsijan omaa asemaa suhteessa tulkitsemaansa ilmiöön. Tässä tulkinnassani esiin nostamani asiat ovat seurausta tietyssä kulttuuris-historiallisessa tilanteessa seuranneista ehdoista ja mahdollisuuksista, joiden tiedollisten ehtojen pohjalta lopullinen tulkintani muodostuu.

## 5 KUVAUS KOLMESTA *ELÄMÄN PUUN* KOHTAUKSESTA

Tässä analyysiluvussa tarkastelen ja erittelen *Elämän puun* musiikkia. Sen jälkeen osoitan, millä tavalla musiikki rakentaa omaa kerronnallista merkitystä elokuvan draamallis-visuaalisen kerronnan rinnalle. Tarkastelen ensin kolmea elokuvan kannalta keskeistä kohtausta. Sen jälkeen suhteutan niitä osaksi perinteistä elokuvamusiikillista kerrontaa ja pyrin osoittamaan, miten elokuvan musiikki rakentaa musiikillisista parametreista muodostuvan vaikutelman ohella omaa kerronnallista tasoaan. Pyrin osoittamaan, että tämä kuvallisen kerronnan rinnalle muodostuva kerronnallinen taso rakentuu elokuvassa käytetystä lainamusiikista, jossa on havaittavissa yhtenäisiä ohjelmallisia, tekstillisiä ja musiikillisia piirteitä.

### 5.1 Job ja mystinen valo

Ennen kuin *Elämän puussa* nähdään tai kuullaan mitään draamallista eli ihmisten vuorovaikutukseen liittyvää, nähdään aivan elokuvan alussa ote Thomas Wilfredin 1960-luvulla valmistuneesta valotaideteoksesta *Opus 161*. Ennen sitä mustaa taustaa vasten on ilmestynyt sitaatti Vanhan testamentin Jobin kirjasta (Job 38: 4, 7): “Where were you when I laid the foundations of the Earth? When the morning stars sang together and all the sons of God shouted for joy?” Jobin kertomus ilmentää inhimillistä kärsimystä ja sen selittämättömyyttä. Elokuvan teemoja ja merkityksiä tämä määrittää hyvin vahvasti. Kassabianin (2001) ajatusta elokuvallisten tapahtumien ja musiikin välisestä vuorovaikutuksesta mukailien (Kassabian 2001, 52), Jobin sitaatti luo pohjan tulevan tarinan eksistentiaaliselle luennalle, joka perustuu kristillisiin aiheisiin ja käsityksiin. Käsitystä vahvistaa se, että elokuvassa on jatkuvasti läsnä kristillinen maailma tarinan sijoittuessa 1950-luvun Texasiin.

Wilfredin valoteos nähdään elokuvassa neljä kertaa. Ensimmäisen kerran se näkyy aivan alussa, kohdassa 00:35. Taustalla kuuluu meren kohinaa. Hetken päästä ääniraidalla alkaa puhua aikuisen Jackin ääni: ”Veli. Äiti. He johdattivat minut puoleesi.” Voiceoverin jälkeen Tavenerin *Hautajaislaulun* alkaa soida, ja elokuva siirtyy kuvaamaan äidin lapsuutta. Seuraavan kerran valoteos nähdään kohdassa 10:18, jolloin 1960-luvun perhekuvauksesta hypätään aikuisen Jackin elämään. Sen jälkeen teos nähdään kohdassa 16:26, jolloin siirrytään maailmanluomiskohtaukseen. Preisnerin *Lacrimosan* aloittava kontrabassomelodia alkaa siis

soida jo Wilfredin teoksen aikana. Viimeisen kerran Wilfredin teos nähdään aivan elokuvan päätteeksi. Teoksen taustalla ei kuulu juurikaan ääntä, joten muuhun elokuvaan nähden sen hiljaisuutta voi pitää hyvinkin merkityksellisenä. Siinä missä elokuvamusiikki rakentaa jatkuvasti tarinaan eläytymistä helpottavaa fantasiaa, korostaa sen poikkeuksellinen poissaolo kohtauksessa kuvaan liittyviä tapahtumia. Mitä Wilfredin mystinen valoteos oikein tarkoittaa? Elokuvan kristillis-eksistentiaalisessa viitekehyksessä sen voisi tulkita edustavan Jumalaa tai jotain muuta, ei-persoonallista hahmoa, jolle elokuvan hahmot mystiset voiceover-puheensa kohdistavat. Wilfredin teos jää kuitenkin niin avoimeksi sitaatiksi, ettei sitä ole mieltä sitoa mihinkään tiettyyn merkitykseen. Sen taustalla oleva hiljaisuudella on kuitenkin tärkeä merkitys muun elokuvan ollessa täynnä jatkuvaa ”kosmista kutsua”, kuten Välimäki elokuvan monisäikeistä äänimaisemaa kuvailee (Välimäki 2015, 166). Hiljaisuus alleviivaa kuvassa tapahtuvia asioita, tässä tapauksessa tummaa taustaa vasten lepattavaa, salaperäistä valoa. Toisaalta kohtaus ei ole täysin hiljainen: sekä elokuvan alussa että lopussa nähtävien Wilfred-kuvien aikana taustalla kuuluu meren kohinaa. Vedestä muodostuu käsitys jonkinlaisesta oseaanisesta, heijaavasta voimasta. Saman motiivin toistuminen alussa ja lopussa herättää ajatuksen siitä eräänlaisesta staattisuudesta: alku ja loppu ovat audiovisuaalisina kohtauksina identtisiä. Juuri mikään ei ole muuttunut.

Jobin näkökulma on noussut usein esiin *Elämän puuta* käsittelevissä tulkinnoissa (ks. esim. Hamner 2014; Välimäki 2015). Kilby (2014) korostaa kyseisen sitaatin liittyvän nimenomaan Jumalan Jobille kohdistamaan puhutteluun, jota edeltää Jobin ja hänen ystäviensä keskustelut Jobin kärsimyksen merkityksestä. Job vaatii Jumalaa selittämään tämän tekonsa, mutta lopulta, kun Jumala Jobin kauhistukseksi ilmestyykin, puhutellen tätä pyörremyrskystä, Jumala ei tarjoakaan armoa, vaan pikemminkin osoittaa Jobille tämän asemansa ihmisenä ja Jumalan aseman Kaikkivaltiaana. Kilbyn tulkinnassa tämä näkökulma on keskeinen, sillä juuri Jumalan näkökulmaa kärsimykseen Malick pyrkii elokuvallaan esittämään. (Kilby 2014.)

## 5.2 I: Avauskohtaus – idylli maalla

Pimeyttä seuraa seesteinen kohtaus maaseudulla. Nähdään haaleita kuvia luonnosta, maaseudulta, eläimistä. Taustalla alkaa soida ote John Tavenerin isänsä hautajaisiin säveltämästä orkesteriteoksesta *Hautajaislaulu*. Tavenerin minimalistisen teoksen lisäksi ääniraidalla voiceover lausuu elokuvan ensirepliikit: ”The nuns taught us there are two ways



through life.” Kuvassa näkyy vesisadetta ikkunasta seuraava, punatukkainen tyttö. Otokset vaihtelevat assosiatiivisesti tilasta toiseen. Seuraavaksi kuva leikkaa otokseen, jossa tyttö pitelee pientä vuohta sylissään. Kuvataan sinisellä taivaalla paistavaa aurinkoa ja auringonkukkia. Tyttö seisoo isänsä kanssa pellolla laiduntavien lehmien edessä. Nautojen taustalla nousee uljas puu. Kuvista välittyy rauha ja lempeys.

Seuraavassa kuvassa tyttö lepää miehen olalla silmät kiinni. Kuva muuttuu mustaksi ja leikkaa otokseen, jossa punatukkainen nainen keinuu puusta roikkuvassa keinusssa. On tapahtunut ajallinen siirtymä: tuo tyttö on muuttunut äidiksi, ja hänellä on kolme poikaa ja mies. Maaseudulta on siirrytty yhdysvaltalaiseen omakotitalolähiöön 1950-luvulla. Noin 9–13-vuotiaat pojat leikkivät pihalla, äiti leikkii poikien kanssa. Nähdään tilanne, jossa perhe istahtaa isän johdolla pöydän ääreen. Luetaan ruokarukous. Diegeettisen maailman äänet jäävät naisäänen voiceoverin taakse musiikin kanssa. Kohtaus päättyy sanoihin ”I will be true to you, whatever comes”, jotka voiceover lausuu juuri ennen kuin postimies tuo perheen ovelle keltaisen kirjekuoren. Samalla myös taustalla soiva musiikki vaimenee. Tämän jälkeen siirrytään jälleen yksi aikataso eteenpäin, jolloin perheen vanhin poika Jack on aikuinen. Hän alkaa ajatella keskimmäisen veljensä varhaista kuolemaa, mikä saa hänet muistelemaan nuoruuttaan sekä omia ristiriitojaan väkivaltaisen isän kanssa.

Avauskohtauksen aikana Tavenerin minimalistinen musiikki soi eteerisesti. Siitä erottuu selkeästi kuorotekstuuri ja sopraanojen terssinousu, joka laskeutuu diatonisesti ison terssin verran motiivin alkupisteeseen. Kappaleesta tunnistaa, että siinä on mukana sekakuoro, mutta alttojen ja miesäänten äänen kuljetus sekoittuu kokonaisuuteen. Musiikki on vellovaa ja paikallaan pysyvää. Vaikka teoksessa voikin kuulla siirtymistä toiselle sointuteholle, muodostavat sointuhajotukset, pidätykset ja äänenkuljetus vaikutelman staattisuudesta. Tempo on hidas, ja dynaamisesti kappale pysyttelee rauhallisena, äkillisiä muutoksia äänen dynamiikassa ei ole. Teos kuulostaa siltä kuin se ei pyrkisi mihinkään. Se on meditatiivista ja kuulasta.

Kaikesta huolimatta musiikista välittyy haikeus. Tonaalista harmoniaa noudattava teos liikkuu pääosin duurivoittoisesti, mutta sen kokonaisuudessa on etäistä kaihoa. Laulajien stemmoista ei saa selvää, mitä sanoja ne laulavat tai millä kielellä teksti on kirjoitettu. Vokaaliosuudet ovat pitkiä, vokaalista toiseen liukuvia äänneitä, jotka saavat laulun kuulostamaan pikemminkin instrumentilta muiden joukossa sen sijaan, että se ilmaisisi mitään konkreettisia sanoja.

Tavenerin teoksesta soi elokuvassa seuraava säkeistö:

*What earthy sweetness remaineth unmixed with grief?*

*What glory standeth immutable on earth?*

*All things are but shadows most feeble,*

*but most deluding dreams*

*Yet one moment only, and death shall supplant then all.*

*But in the light of thy countenance*

*oh Christ, and in the sweetness of thy beauty,*

*give rest to him whom thou hast chosen, because thou lovest mankind*

—

*Onko mitään maallista kauneutta, johon ei olisi sekoittunut surua?*

*Onko kunniaa, joka säilyy sammumattomana maan päällä?*

*Kaikki nämä ovat vain heikkoja varjoja*

*tai pettäviä unia*

*Tarvitaan vain yksi hetki, ja kuolema peittää ne*

*Mutta sinun varjeluksessasi,*

*oi Kristus, ja kauneutesi lapeudessa,*

*anna lepo hänelle jonka sinä olet valinnut, sillä sinä rakastat ihmiskuntaa.*

(Käännös kirjoittajan.)

Musiikillinen surumielisyyys paljastuukin sanoitusten myötä hieman Vanhan testamentin Saarnaajan kirjaa muistuttavaksi ilmaukseksi menetyksestä ja kaiken katoavaisuudesta. Säkeistön päätteeksi tyyli vaihtuu rukoukseen. Konnotaatiot muistuttavat tavallisia kristillisiä hautajaissanoja: ihmiselämän väliaikaisuus, Kristuksen ylösnousemus sekä toive kuolemanjälkeisestä elämästä pyrkivät tuomaan lohtua ja selittämään käsittämätöntä kuolemaa. Laulun sanoitukset viittaavatkin suoraan kuolemaan. Sanoitusten ymmärtäminen on käytännössä mahdotonta pelkän kuulokuvan perusteella, ja diegeettisen maailman äänien sekä voiceoverien seassa tämä olisikin vielä vaikeampaa. Huomio kiinnittyikin pääasiassa paralleelista soivaan, utuiseen musiikkiin.

Toisaalta kohtauksessa soiva musiikki ei toimi pelkästään musiikillisella tasolla, vaan siinä mukaan tulee sanoitusten kautta myös kertomuksellinen taso. Gorbman toteaa, että elokuvan tapahtumia lyriikoiden tasolla kommentoiva musiikki muistuttaa antiikin Kreikan näytelmissä

mukana ollutta kuoron tehtävää (Gorbman 1987, 20). Klassisessa kreikkalaisessa näytelmässä kuoro kommentoi 1–3 näyttelijästä koostuvan esityksen tapahtumia, esittäen lisäksi tarinasta tekemiään johtopäätöksiä (Bacon 1995, 20). Kuoro ei kuitenkaan osallistunut tapahtumiin, vaan se toimi lähinnä kommentoijana. Kuvailun lisäksi kuoro saattoi ennakoida tulevia tapahtumia ja varoittaa niistä. Merkityksellistä on myös klassisen kolmiosaisen kreikkalaisen draaman rakenne. Aluksi kuultiin *parodos*, alkulaulu, jonka kuoro esitti soittimien säestämänä. Seuraavaksi vuorossa olivat dialogit, *epeisodion* sekä kuoron lauluosuudet, *stasimon*. Näytelmän päätösosa oli loppuhuipentuma, *eksodos*, johon sisältyi joko jumalan ilmestyminen lavalle tai sitten esitettiin laulua. (Vartiainen 2009, 59–62.)

Samanlainen kommentoiva ja hieman ennakoiva rooli on myös Tavenerin teoksesta valitulla otteella. Kokonaiskestoltaan itse teos on vuoden 1996 äänitteellä lähes 24 minuuttia, mutta elokuvaan on päätyntä vain kahden ja puolen minuutin mittainen ote, joka sisältää juuri kohtaukseen sopivan tarinallisen sisällön.

### 5.3 II: Maailman luominen – Jobin epätoivo

Elokuvan juonen kannalta toinen keskeinen kohtaus on maailman luomista edustava jakso, jota edeltää perheen äidin voiceover. Kohtausta edeltää jakso, jossa perheen keskimäinen poika on todettu kuolleeksi. Pojan hautajaiset on pidetty. Katsojalle tuntematon nainen yrittää lohduttaa perheen äitiä.

Kosmisen taustahälyn soidessa taustalla pimentynyt kuva alkaa paljastaa avaruudellisia muotoja, jotka elokuvassa viittaavat alkuräjähdyksen jälkeiseen tilaan. Seuraa jakso, jossa maailmankaikkeus alkaa muotoutua. Visuaalisesti voimakas kohtaus on tempoltaan hyvin verkkainen: nähdään pitkiä, staattisia otoksia avaruudesta, auringosta, jonkinlaisista pilvimuodostelmista. Pimeyden keskellä siirrytään visuaalisten fade out -siirtymien kautta väri- ja tähtimuodostelmista toiseen. Välillä avaruuden pimeydestä raukeaa esiin suuri, valkoisen valon ympärille levittäytynyt viininpunainen pilvimuodostelma, josta siirrytään toisiin, vastaavanlaisiin näkyihin. Ainut inhimillinen tekijä kohtauksessa on äidin voiceover. Kaiken taustalla soi Preisnerin *Lacrimosan* surumielinen musiikki. Vähitellen kuvan planetaariset tapahtumat alkavat yhdessä musiikin kanssa voimistua. Valtava tulimassa nielee toistuvan ja

hiljaisuuteen häipyvän, pakahduttavan musiikin. Musiikki päättyy, ja elokuvassa seurataan jonkinlaisten magmapurkausten muodostumisia.

Preisnerin *Requiem For My Friend* -teoksen *Lacrimosa (part 2)* on sopraanolle ja orkesterille sävelletty, uusromanttinen teos. Se alkaa lyhyellä, laskeutuvalla kontrabassoaiheilla, jota seuraa sopraanon ja puhaltimien pianossa kulkeva jakso. Vahvojen kolmisointuharmonioiden varaan rakentuva teos kasvaa kohti voimallisempaa orkestraatiota ja huipentuu lopulta mahtipontiseen orkesterin, kellojen ja solistin *tuttina* esittämään finaaliin.

*Lacrimosa, lacrimosa*

*Lacrimosa, lacrimosa*

*Lacrimosa dies illa*

*Qua resurget ex favilla*

*Judicandus homo reus*

*Huic ergo parce, Deus*

*Pie Jesu Domine*

*Dona eis requiem*

*Lacrimosa, lacrimosa*

Lainaten Välimäen (2015, 178) suomennosta:

*Kyynelinen, kyynelinen*

*Kyynelinen, kyynelinen*

*Kyynelinen on se päivä*

*Jona tomustansa nousee*

*Tuomittavaksi syyllinen ihminen*

*Armahda häntä, Jumala*

*Laupias Jeesus Herra*

*Anna heille lepo*

*Kyynelinen, kyynelinen*

Musiikin hiljentyessä äänenvoimakkuudeltaan kasvavaan taustahälyn sekaan, kohtaus päättyy suurten tulimassojen vyöryessä esiin. Tämän jälkeen elokuvassa seuraa pitkä,

dokumenttimainen jakso, jossa nähdään lähikuvia mikro-organismeista, kaloista, linnuista ja myöhemmin dinosauruksista. Kärsimys on häipynyt. Jäljelle on jäänyt vain luonnon kauneus.

#### **5.4 III: Jumalan karitsa – päätöskohtaus**

Elokuvan päätöskohtaus alkaa, kun musta, planeetan kaltainen objekti lipuu suurta, tulista kaasuplaneettaa kohti. Leikkaus magmaattinen maisemaan, jonka jälkeen nähdään lähempi otos samasta liekkeihin lipuvasta planeetasta. Ääniraidalla kuuluu matalaa, kosmista hälyä.

Kuva pimenee. Pimeydessä alkaa näkyä sinistä valoa. Leikkaus siirtyy tarkastelemaan lähemmäksi kenties aiemmin nähtyä mustaa planeettaa, joka tulisen kaasuplaneetan sijaan on alkanut lähestyä uutta sinertävää valoa. Tässä vaiheessa alkavat soida Berlioz'n *Agnus Dei* ensimmäisten tahtien raukeat puhallinaiheet. Sama musta planeetta liikkuu pimeydessä sinistä valoa kohti. Sitten pimeässä näkyy kynttilää kuljettavia ihmisiä, kynttilä sytyttää toisen. Käsi koskettaa kynttilän sytyttäneen lapsen päätä. Ollaan huoneessa, jonka puuoven raoista vuotaa valoa. Nuori tyttö työntää oven auki ja astuu pimeydestä valoon. Samalla katsoja näkee vanhan Jackin astuvan eteenpäin kivierämaassa, missä hän seuraa nuorta Jackia. Nuori Jack johdattaa vanhaa Jackia eteenpäin. Tapahtumaympäristö on muuttunut rajusti: 1950-luvun Texasista on siirrytty rakennuskannan ja maisemien perusteella todennäköisesti johonkin päin Etelä-Amerikkaa. Historiallisella ajalla ja tilalla ei kohtauksessa sinänsä ole merkitystä: kyseessä on selkeästi unijakso, joka toimii hyvin vahvasti kuvallisten symbolien pohjalta. Vuorosanoja ei kuulla, kuvassa silloin tällöin näkyvät ihmiset ovat hiljaa. Elokuva etenee kuvan, musiikin ja äänimaiseman keinoin.

Leikkaukset kohtauksessa ovat hyvin tiiviitä. Kuvat toimivat assosiativisella voimalla. Otokset ovat symbolisesti niin rikkaita, ettei niiden sisältämää informaatiota ehdi jäsentää. Nähdään puinen silta ja vanha kirkko, niiden jälkeen nurmella kaksi valkoiseen kankaaseen käärittyä ruumista. Nähdään kuva tikapuista, josta seuraa leikkaus hautaan. Haudan reunalla nainen ojentaa kättään. Haudasta nousee käsi, joka kurkottaa naista kohti. Kädet kohtaavat. Seuraavaksi astutaan sisään pimeään taloon, missä morsian makaa sängyllä. Hetken kuluttua morsian on noussut seisomaan, valmiina astumaan ovesta ulos.

Ollaan rannalla, ilta alkaa hämärtyä. Seurataan veden aaltoilua tuulessa. Vanha Jack katselee ympärillään vaeltavia ihmisiä. Jack polvistuu, ja hänen luokseen tulee haudan yllä kättään ojentaneen naisen kaltainen hahmo. Nähdään ihmisiä Jackin lapsuudesta: tulipalossa arpeutunut poika, Jackin nuorempi pikkuveli ja muu perhe. Linnut lentävät, vesi hyökyy. Musiikki kasvaa asteittain koko ajan.

Käännekohta tulee, kun Jack kohtaa äitinsä, joka syleilee Jackia. Hän hyväilee lempeästi poikansa selkää. Sen jälkeen nähdään jälleen kuva mustasta planeetasta, jonka takana voimistuu yllättäen valtava, sininen valo. Planeetan matka pimeydessä on kuin herättänyt jonkin voiman, ja tismalleen samalla hetkellä musiikki voimistuu äkillisesti. Kuoron laulama melodia muuttuu pianosta äkilliseen forteen, nousten samalla pienen sekstin verran ylöspäin, laskien sen jälkeen asteittain alas, mikä luo vahvan kontrastin lähinnä diatonisesti liikkuneeseen musiikkiin. Väkevälle musiikilliselle tapahtumalle on syynsä: seuraavaksi nähdään, kuinka Jack kävelee isänsä kanssa. Pitkin elokuvaa käytyjen isän ja pojan välisten konfliktien jälkeen nähdään, kuinka he kävelevät sovussa.

Assosiativinen leikkausrytmi jatkuu. Isän kohtaamisen jälkeen myös siirtymät ajassa ja tilassa voimistuvat. Nähdään kuva lapsuuden puusta, taskulamppua katsovasta pikkuveljestä. Äiti syleilemässä Jackin nuorta pikkuveljeä, kuin jotain kollektiivista muistoa. Vanha Jack saattaa menehtyneen veljensä isänsä syliin. Isä ja Jack katsovat toisiaan, kuin viitaten keskusteluun, jonka he ovat elokuvassa aiemmin käyneet. Koko perhe on yhdessä, paitsi nuori Jack. Ollaan vedenalaisessa talossa, jonka ovi aukeaa. Punahiuksinen nainen ui ovesta ulos kohti pintaa. Ei ole selvää, onko kyseessä perheen äiti vai joku muu hahmo. Aurinko laskee, lintu lentää jälleen taivaalla. Nähdään sama kynttilä, joka on palanut aikuisen Jackin keittiön pöydällä.

Pimeys laskeutuu läpitunkemattomaksi. Seuraavassa otoksessa on päivä: ollaan valoisalla suola-aavikolla. Äiti on polvillaan, kosketellen keskimmäisen pojan kasvoja. Näkyy otos vedestä leijuvasta naamiosta. Äiti hyvästelee keskimmäistä poikaansa aikuisen Jackin seuratussa vieressä. Sen jälkeen äiti päästää irti ja seuraa pojan kulkua aavikolla. Jack koskettaa äitinsä selkää, kuin ilmaistakseen myötätuntoa. Poikaa ei enää näy, sen sijaan näkyy tuntematon naishahmo, joka syleilee äitiä. Tunnelma on harras. Nainen pitelee vuoroin äidin päätä ja käsiä. Berlioz'n teos on siirtynyt kohtauksessa päätöstaitteeseensa, jossa laskeva, suurieleinen kolmisointumotiivi on muuttunut alkutaitteen lempeään variaatioon. Puhaltimien soittaman perusaiheen päällä soivat ylös ja alas diatonisesti kulkevat jouset. Äiti sanoo ”I give

him to you. I give you my son”, tehden sen jälkeen eleitä käsillään, jotka muistuttavat kristillisessä kuvataiteessa esiintyvää rukousasentoa.

Lopuksi ollaan auringonkukkapellolla. Nähdään kuva kaupungista, jonka vieressä virtaa vesi. Musiikista ovat jäljellä enää kontrabassojen yksittäiset pizzicatot. Koko elokuvan päättää sama hiljaisuuden siivittäjä valotaideteos, joka nähtiin avauskohtauksessa. Vaikka *Elämän puun* päätöskohtaus muodostuukin pitkälti assosiattiivisen kuvaus- ja kerrontatyylin varaan, siinä on paljon yhtymäkohtia elokuvan aiempiin osiin. Se sisältää samanlaisia kuvallisia ja tekstillisiä motiiveja ja teemoja, joita elokuvassa on sitä ennen esitetty. Päätöskohtauksessa on samanlaisia visuaalisia motiiveja kuin luomiskohtauksessa. Luomiskohtauksen tulipurkaukset ovat hyvin lähellä tähden nielemää mustaa planeettaa. Avaruudellisilla näyillä ei kuitenkaan ole yhtä hallitsevaa asemaa, vaan kohtauksessa yhdistyy muita elokuvassa ilmeneviä motiiveja: kynttilöiden sytyttäminen, rituaalinomaiset hetket, valkoisiin pukeutuneet ihmiset. Aivan elokuvan lopussa palataan aikuisen Jackin näkökulmaan, hänen katsoessaan ympärilleen lasisten kerrostalojen keskellä. Kohtauksessa Jack hymyilee. Tämä on merkillepantavaa, sillä kaikissa aiemmissä kohtauksissa aikuisen Jackin ilmeestä on voinut päätellä lähinnä surumielisyyttä tai välinpitämättömyyttä. Hymyn voi nähdä viittaavan Jackissa tapahtuneeseen henkiseen muutokseen.

Aloituskohdaukselle ominaiset kuvalliset aiheet, kuten kukat ja eläimet, toistuvat päätöskohtauksessa. Vanhemman ja lapsen välinen rakkaus sekä ihmisten välinen vuorovaikutus ylipäättään on kohtauksessa vahvasti läsnä. Päätöskohtauksessa esiintyy samanlainen, ylöspäin kulkeva otos valossa kylpevästä puusta, kuin joka nähdään juuri ennen avauskohtauksen loppua. Yhdistettynä yksinäisiin, kosmisiin näkyihin, päätöskohtaus on molempien kohtausten synteesi. Musiikiltaan ja lyriikoiltaan kohtaus on kuitenkin näitä kahta edeltävää kohtausta lohdullisempi: Tavenerin haikeus ja Preisnerin pateettinen suru vaihtuvat Berlioz'n *Agnus Deissä* lempeisiin, vahvasti duuritonaalisiin aamen-fraaseihin.

Berlioz'n *Agnus Dei* koostuu seuraavista sielunmessun säkeistöistä:

*Agnus Dei,  
quitollis peccata mundi,  
dona eis requiem sempiternam*

*Te decet hymnus, Deus, in Sion,  
et tibi redettur votum in Jerusalem  
Exaudi orationem meam  
ad te omnis caro veniet*

*Requiem aeternam dona defunctis, Domine;  
et lux perpetua luceat eis, cum sanctis tuis in aeternum  
quia pius es*

---

*Jumalan karitsa,  
joka pois otat maailman synnin.  
anna heille ikuinen rauha*

*Luoja, sinä olet ylistetty Siionissa,  
ja sinun vuoksesi uhrataan Jerusalemissa.  
Kuule minun rukoukseni,  
kaikki maallinen saapuu sinun luoksesi.*

*Herra, anna edesmenneille ikuinen lepo,  
ja anna ikuisen valon loistaa heille.  
niin kuin Sinun pyhillesi ikuisuudessa,  
sillä sinä olet armollinen  
(Käännös kirjoittajan.)*

Berlioz'n teoksen päätyttyä elokuvan diegeettinen äänimaisema palaa. Aikuinen Jack seisoo korkeiden lasikerrostalojen keskellä. Kamera leikkaa kuvaamaan joen takana nousevaa kaupunkia. Kuva pimenee, ja tyhjyyteen ilmestyy sama Wilfredin valotaideteos. Sen sammuttua alkavat lopputekstit.



## 6 ELÄMÄN PUU SIELUNMESSUN VIITEKEHYKSESSÄ

Seuraavaksi tulkitsen elokuvaa sielunmessun näkökulmasta ja tarkastelen sitä kautta elokuvan esittämää tulkintaa sielunmessusta. Esittelen ensin lyhyesti, minkälaisia osia sielunmessuun kuuluu sekä mitä kristillis-teologisia ja musiikillisia merkityksiä sielunmessuun liittyy. Sen jälkeen tulkitsen elokuvan kolmea avainkohtausta siten, että etsin niistä yhtymäkohtia tyypillisen sielunmessun rakenteeseen. Tämän jälkeen teen elokuvan tarinan ja musiikin pohjalta kolme erilaista tulkintaa sielunmessusta, jotka olen nimennyt elokuvan keskeisten hahmojen pohjalta *Pojan tulkinnaksi*, *Miehen tulkinnaksi* ja *Äidin tulkinnaksi*.

### 6.1 Sielunmessu

Sielunmessu on eräs katolisen messun muoto. Messun historia alkaa myöhäisantiikista roomalaisen kulttuurin sisällä kasvaneesta kristillisestä kulttuurista. Kristillinen musiikki rakentui roomalaisen sekä seemiläisen kulttuurin traditioille. Ajan kuluessa katoliseen messuun muodostuivat sekä päivittäin muuttuvat ohjelmat että vuorokaudesta riippumattomat palveluksen aiheet. Kirkkovuoden päivien mukaan vaihtuvia messulauluja kutsuttiin *Proprium Missaeksi*, kirkkovuoden kulusta riippumaton messurakenne *Ordinarium Missae*. (Jeanson & Rabe 1977, 17–23. Ks. myös Karp 2016.) Laulun ja musiikin on todettu olleen läsnä kristillisen seurakunnan toimituksissa niiden alusta asti (Sariola 2001, 163–164; Chase 2003, xv).

Vanhin sielunmessun muoto on gregoriaaninen messu, joka sai nimensä vuosina 590–604 vallassa olleen Paavi Gregorius I:n mukaan. Gregoriuksen aloitteesta alettiin kerätä musiikkia, jota esitettäisiin kaikkialla kristillisessä maailmassa osana kirkonmenoja. Tätä musiikkia käytettiin niin päivittäisissä jumalanpalvelusmenoissa kuin erikoismessuissa. Alun perin gregoriaaninen sielunmessumusiikki oli monofonista, säestämätöntä laulumusiikkia miesäänille. (Chase 2003, 1–2.) 800–1400-lukujen aikana gregoriaaninen messu säilytti pitkälti harmonisen monofonisuutensa, huolimatta tuona aikana tapahtuneesta kehityksestä musiikin moniäänisyydessä ja mitallisuudessa. Ensimmäiset moniääniset sielunmessut Keski-Euroopassa sävellettiin 1400-luvun alussa, ja Trentin konsiilissa vuosina 1545–1563 sielunmessu sai vakiintuneen muotonsa, jolloin *Dies irae* -jakso sisällytettiin osaksi sen peruskaavaa (Chase 2003, xv – xvi).

Messun tehtävä oli esittää vertauskuvallisesti Kristuksen opetuslapsilleen jakama viimeinen ehtoollinen. Siinä pappi jakaa Kristuksen verta ja ruumista symboloivan leivän ja viinin seurakunnalle. Sitten messuun alettiin liittää myös muita rituaaleja, kuten rukouksia, Raamatun lukemista sekä psalmien laulamista. Messu liittyi laajemmin kirkon eettisiin ja elämäntarkoituksellisiin tehtäviin, joihin kuului opettaa kristinuskoa ihmisille ja tarjota pelastusta kadotukselta. Roomalaiskatolisen kirkon perusopetukseen kuului ajatus jokaisen ihmisen kuolemattomasta sielusta, Jumalan kolmiyhteydestä, Jeesuksen kärsimyksestä ja ylösnousemuksesta sekä uskovaisten pelastumisesta iankaikkisesta elämästä ja pakanoiden joutumisesta kadotukseen. Uskonnollisten menojen tehtävänä oli vahvistaa näitä oppeja, mikä syntyi pääosin liturgisin eli uskonnollisiin menoihin sisältyvien tekstien avulla. Musiikin tarkoituksena oli säestää uskonnollisia menoja ja tukea sanomaa. Messu toimi seurakunnalle osoitettuna opetuksena siitä, miten heidän tulisi elää. (Burkholder et al. 2010, 48–49.)

Katolinen sielunmessu, latinaksi *Missa pro defunctis*, tunnetaan myös nimellä *Requiem*. Nimi juontuu messun aloittavasta Introitus-osasta, joka alkaa sanoilla ”Requiem aeterna dona eis, Domine” (”Anna heille ikuinen rauha, oi Herra”, käänös kirjoittajan). Muita sielunmessusta käytettyjä nimityksiä ovat *Missa de defuncti*, *Misa di defuntos*, *Messe des morts* sekä *Totenmesse*. (Chase 2003, xv). Esimeriksi Berlioz’n sielunmessusta käytetään myös nimitystä *Grande messe des morts*. Karpin (2016) mukaan sielunmessua esitetään tyypillisesti Pyhäinpäivän yhteydessä tai edesmenneen ihmisen muistoksi. Eräs varhaisimmista länsimaisen taidemusiikin piirissä edelleen tunnetuista sielunmessuista on Johannes Ockeghemin *Requiem*, joka on peräisin 1400-luvun lopulta. Itsenäisenä taideteoksena messuja ovat Ockeghemin ohella säveltäneet monet, eräänä tunnetuimmista Mozartin ja Berlioz’n puhdasoppiset messut sekä Brahmsin *Ein deutsches Requiem* sekä Verdin *Requiem*, jotka eivät noudata tyypillistä katolisen sielunmessun kaavaa tai sisältöä. (Karp 2016.)

Tavallisen jumalanpalvelusmessun rakenteeseen kuuluvat Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus ja Agnus Dei (Kotila & Haapasalo 2004, 122). Kyrie eli Herra, armahda -laulu aloittaa messun muuttumattoman osan eli ordinariumin. Se on luonteeltaan rukous, jossa Jumalalta pyydetään anteeksiantamusta ja apua huolien keskelle. Ordinariumiin sisältyvät joka pyhä toistuvat tekstit, laulut ja rukoukset. Propriumilla viitataan kirkkovuoden mukaan vaihtuviin osiin, kuten virsiin ja psalmeihin. (Kotila & Haapasalo 2004, 122.) Kyrieta seuraa Gloria eli Jumalan ylistämistä tarkoittava osa. Anteeksiantamus ja ylistäminen kuuluvat kristillisessä rukouksessa ja siten

myös messussa yhteen. Lopuksi kuultava Agnus Dei, Jumalan karitsa, viittaa Vanhan testamentin uhrattavaan pääsiäislampaaseen ja Kristuksen pelastavaan olemukseen sekä ehtoollisleipään Kristuksen symbolisena ruumiina. (Haapasalo 2004, 129–135.) Karitsa puolestaan symboloi Kristuksen uhraamista (Chase 2003, 8).

Sielunmessun musiikillinen rakenne on muiden messuasetusten kanssa pitkälti samanlainen. Eroavaisuuksia löytyy kuitenkin sielunmessun ordinariumista, missä osat Gloria ja Credo on poistettu. Lisäksi ordinariumin päätössanat ovat sielunmessussa erilaiset. Ordinariumin päätössanat “Agnus Dei, Miserere nobis, Dona eis pacem” (“Jumalan karitsa / ole meille armollinen / anna heille rauha”, käännös kirjoittajan) ovat taas sielunmessussa “Dona eis requiem, Dona eis requiem sempiternam” (“Anna heille ikuinen lepo / anna heille ikuinen rauha”, käännös kirjoittajan). Lisäksi sielunmessuun kuuluva Dies irae -jakso erottaa sen tavallisesta messusta. (Chase 2003, 2.)

Katolisen sielunmessun teologinen periaate perustui ajatukseen, että uhrauksen ja rukouksen kautta elävät voivat auttaa edesmenneitä läheisiään pakenemaan kiirastulesta. (Chase 2003, xvii). Sielunmessu toimi eräänlaisena omaisten tapana käsitellä läheisen poismenosta syntynyttä surua. Musiikillisesti tämä on tehnyt sielunmessun yleistunnelmasta tavallista messua tummasävyisemmän ja vakavamman. Lösel (2009) esimerkiksi nostaa Mozartin *Requiemista* Dies irae -jakson kokonaisuuden keskiöön. Tavallisen messun osat jäävät Mozartin käsittelyssä tunnetasoltaan neutraalimmiksi, sielunmessulle ominaisen *Dies irae* -jakson saadessa dramaattisemman sekä teoksen kannalta painoarvoltaan keskeisemmän roolin. Jakson päätteeksi kuultava surumielinen *Lacrimosa* viittaa Tuomionpäivän saapumiseen, jota edeltävät osat *Dies irae*, *Tuba mirum*, *Rex tremendae majestatis*, *Recordare* sekä *Confutatis*. Nämä kokonaisuudessaan kuvastavat sielunmessua symbolisena Tuomionpäivän ja sielujen ylösnousemisen hetkenä. Tässä *Requiem*in jaksossa Mozart tuokin Löselin mukaan esille ihmisen toivon saada pelastus Kristuksen uhrautumisen johdosta. (Lösel 2009, 366–369.)

## 6.2 Temaattisen yhtenäisyyden rakentuminen

Jos messu toimi alkukirkossa eräänlaisena institutionalisoituneena Jumalan opetusten muotona, ja jos sielunmessuun osallistumalla ihmiset halusivat auttaa edesmenneiden läheistensä pelastumista kiirastulesta, pitäisi *Elämän puusta* löytyä vastaava viitekehys. Ollakseen tulkittavissa messuna, *Elämän puun* täytyisi jollain tavalla täyttää messun rakenteelliset ehdot. Malickin elokuvalla pitäisi olla jollakin tavalla messun kaltaista tekstillistä tai liturgista sisältöä, ja sillä pitäisi olla messua muistuttava rakenne. Lisäksi sen yhteydessä pitäisi kuulua sellaista musiikkia, joka tukee sielunmessun sisältöä.

Tarkastelen seuraavaksi sitä, millä tavalla *Elämän puussa* toteutuvat nämä yllä mainitut kohdat. Etsin audiovisuaalis-tekstuaalisesta aineistosta temaattista yhteneväisyyttä, jonka voi nähdä olevan yhtenäinen messun osatekijöiden kanssa. Sen ohella, että kiinnitän tulkinnassani huomiota elokuvassa ilmeneviin yhtäläisyyksiin sielunmessun peruskaavan kanssa, tarkastelen myös niiden välisiä eroavaisuuksia. Eroavaisuuksien kautta on mahdollista esittää Malickin elokuvan oma näkemys sielunmessusta.

Elokuvan musiikki rakentaa temaattista yhtenäisyyttä seuraavalla tavalla: Avauskohtauksessa teksti ilmaisee surua ja menetystä, kuvan ja musiikin huokuessa rauhaa ja seesteisyyttä. Luomiskohtauksessa kuvasto on kylmää ja etäännytettyä. Siinä teksti ja voiceover ilmaisevat surua, ja ne kytkevät kohtauksen temaattisesti ensimmäisen osan motiiveihin. Musiikki vahvistaa kohtauksessa erityisesti surun merkitystä. Päätöskohtauksen visuaalinen valoisuus ja keveys sekä paluu aiempien osien visuaalisiin ja tekstillisiin teemoihin tekee siitä eräänlaisen päättävän synteessin, tekstin, musiikin ja kuvat ilmaistessa jo avauskohtauksessa mainittua armoa.

### *Avauskohtaus petaa odotuksia*

Elokuvan avauskohtaus on luonteeltaan lempeä mutta surumielinen. Job-viittaus sekä vellovan orkesteritekstuurin päällä soiva, laskeva melodialinja tekevät tunnelmasta odottavan. Tavenerin teoksen sanat kallistavat kohtauksen rakentaman odotuksen kohti tragediata. Säe “Yet one moment only and death shall supplant then all” ennakoi menetystä, säkeiden “Oh Christ, and

in the sweetness of thy beauty / Give rest to him whom thou hast chosen” viitatessa mahdolliseen, lopussa odottavaan pelastukseen.

Musiikillinen avauskohtaus alkaa muodostaa elokuvan myöhempiä kohtauksia ennakoiden kertomusta surusta ja pelastuksesta. Avauskohtauksessa Gorbmanin kreikkalainen kuoro - metafora tuntuu erityisen painavalta. Musiikin voi nähdä kommentoivan suoraan elokuvan tapahtumia, tarinan edetessä juuri kuoron ennustamaan suuntaan. Toisessa kohtauksessa toistuvat ensimmäisen osan temaattiset elementit. Teksti on sisällöllisesti lähes identtinen: kärsimyksen ja pelastuksen tematiikka on yhtäläillä *Lacrimosassa* läsnä, joskin alun toisteinen kyynelinen-jakso tuo kohtaukseen väkevyyttä, mitä vahvistaa musiikin tasolla sopraanon dramaattinen tulkinta. Lisäksi *Lacrimosasta* puuttuu Tavenerin teoksen musiikillinen lempeys. Sielunmessun sequentia-jaksoon kuuluva *Lacrimosa* liittyy kristilliseen mytologian ajatukseen maailman lopussa odottavasta tuomionpäivästä (Chase 2003, xvii). Sielunmessu-tematiikan mukaisesti sekä Löselin (Lösel 2009, 366–369) Mozart-tulkinnan tapaan armoa seuraa kärsimys.

#### *Luomiskohtaus lunastaa kärsimyksen*

Luomiskohtauksessa musiikin voi tulkita olevan sekä ei-diegeettistä että metadiegeettistä. Preisnerin *Lacrimosan* valitus ei ole pelkästään kohtausta taustoittavaa musiikkia, vaan se ilmentää äidin surua ja kärsimystä. Äiti ei ole kohtauksessa fyysisesti läsnä, minkä voi nähdä tarkoittavan sitä, että koko kohtausta ilmentää nimenomaan äidin kokemusta. Kyseessä ei olekaan varsinainen draamallinen kohtausta siinä mielessä, että siinä merkitys tapahtuu näyttelevien henkilöiden aktiivisessa vuorovaikutuksessa. Musiikin voisi kuvailla edustavan Pontaran (2014) kuvailemaan metadiegeettisen musiikin tasoa. Pontara tarkastelee Tarkovskin elokuvan *Solaris* kohtausta, jossa mies muistelee edesmennyttä vaimoaan, metadiegeettisyyden näkökulmasta. Kohtauksen aikana ääniraidalla soi ei-diegeettisenä J.S. Bachin koraalialkusoitto *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* kokoelmasta *Orgelbüchlein*. Pontara tulkitsee musiikin liittyvän päähenkilön mielenmaisemaan poikkeuksellisen vahvasti, jolloin musiikki lakkaa olemasta pelkästään fantasiaa tuottava elementti. Se ei ole pelkästään ei-diegeettistä, vaan voimakkaampaa, henkilöihahmon mielenmaisemaa kuvaavaa metadiegeettistä musiikkia (Pontara 2014, 1–3.)

Samalla tavalla *Lacrimosan* voi tulkita kuvastavan perheen äidin subjektiivista kokemusta. Metadiegeettisenä musiikkina se korostaisi paikkaansa yhtenä elokuvan avainkohtauksista. Samanlainen metadiegeettisyyden aspekti on mahdollista osoittaa myös elokuvan avaus- ja päätöskohtauksista, mitä voi pitää näiden kohtauten erityispiirteenä. Metadiegeettisyyttä voi pitää *Elämän puussa* musiikillisia jaksoja painottavana piirteenä. Tarinayhteydestä ja äänimaisemasta irrotettuna kohtauksen kuvasto on luonteeltaan neutraalia. Kerronnallisesti kohtaus muistuttaa kuvalliselta narratiivisuudeltaan pikemminkin tiededokumenttia tai sarjaa visuaalisia efektidemoja kuin tyypillistä draamaelokuvaa. Kohtauksen merkitykset alkavat muodostua varsinaisesti vasta musiikin sekä aiemmista kohtauksista tutun voiceoverin jatkuessa kohtauksen taustalla. Äidin vaatii Jumalalta vastausta omaan kärsimyksensä, kysyen “Who are we to you? Answer me.” Samaan aikaan taustalla soi sopraanon laulamana molliasteikko diatonisesti laskeva melodia.

Kohtauksen esittelemä kärsimys on kuitenkin pedattu jo elokuvan hiljaisessa Job-jaksossa, joka nostaa Jobin kärsimyksen koko elokuvaa tematisoivaksi tekijäksi. *Lacrimosa* on musiikillinen vastine Jobin kärsimykselle. Lopun kyynelinen-sanan toisto yhdistyy kuvassa esitettäviin, valtavien tulimaisemien kaikennielevään näkyyn, joka ilmentää äänimaiseman matalasti vyöryvään massaan vaipuvan musiikin kanssa kärsimyksen armottomuutta ja loputtomuutta. Kärsimys on niellyt kaiken.

Musiikillisesti surua ilmentävät hidas tempo, laskeva melodiakulku sekä soinnillinen raskaus. Vahvasti kaikuisa musiikki alkaa kontrabasson nousevalla molliaiheella, joka kvintille noustuaan laskee takaisin toonikaan, jääden soimaan paikalleen ja muuttuen urkupisteeksi sopraanon ja huilun puhjetessa ääneen. Kuvallisen kerronnan kontrapunktisuus suhteessa musiikkiin sekä kohtausten välinen visuaalinen ristiriitaisuus aiheuttaa sen, että musiikilla on keskeinen asema kohtausten välisen yhtenäisyyden rakentamisessa. Kohtauksen kontrapunktisuutta voi myös ajatella Chionin kontrapunktin määritelmän kautta (Chion 1994, 80). Preisnerin vähäeleinen, uusromanttinen sävelkieli ei liity millään tavalla reaalisesti maailman syntymiseen liittyviin tapahtumiin, vaan sen sijaan se toimii juuri Brownin (1994) mainitsemassa absoluuttisessa, fantasiaa rakentavassa elokuvamusiikin roolissa (Brown 1994, 22).

Toisaalta lainamusiikilla on aina omat kulttuurilliset merkityksensä, jotka kuullessaan katsoja tulee liittäneeksi osaksi kohtausta. Elokuvaa varten sävelletyllä musiikilla kulttuurilliset koodit

liittyvät pikemminkin elokuvamusiikin sekä sen käyttämän tyylin konventioihin. Valmiiksisävelletyissä musiikissa merkityksiä tuovat kuitenkin myös itse musiikkiteoksen kulttuurissa saamat merkitykset. Jos valmiiksisävellettyä musiikkia käyttää elokuvassa, siihen liittyy riski, että musiikin sisältämät mahdolliset koodit ylittävät musiikin fantasiaa luovat musiikilliset elementit.

Tähän Chion osaltaan viittaa puhuessaan musiikin kontrapunktisuudesta (Chion 1994, 80). Musiikin pitäisikin olla mahdollisimman ”puhdasta” erilaisia sille asetetuista merkityksistä, jos sen ei halua saavan tahattomia merkityksiä. Aram Hatshaturjanin *Sapelitanssi* baletista *Gayaneh* sekä Antonio Vivaldin *Neljän vuodenajan* Kevät-sarjan ensimmäinen osa ovat esimerkkejä teoksista, jotka kantavat hyvin vahvoja kulttuurillisia koodeja, ja joita ei siten pysty käyttämään perinteisen, fantasiaa rakentavan musiikin keinoin.

Chionin kontrapunktin määritelmän mukaan Preisnerin teoksen kulttuurilliset merkitykset osallistuvat fantasiaa tuottavan narratiivisuuden rakentamiseen, mutta kuitenkin niin, että seurauksena ei ole mikään selkeästi johonkin konkreettiseen ilmiöön viittaava teos. Musiikin ilmentämä suru ei ilmene banaalisti, kuten olisi vaarana, jos musiikkina käytettäisiin Mozartin *Requiem*in *Dies irae* -osaa. Mozartin teos on kyllästetty niin monilla kulttuurillisilla merkityksillä, että sen käyttäminen osana kerrontaa rakentaisi väistämättä mielikuvia näihin yhteyksiin. Teoksen käyttäminen esimerkiksi Milos Formanin *Amadeus*-elokuvan (1984) ääniraidalla luo siihen omat, elokuvallisesti intertekstuaaliset konnotaationsa. Esimerkiksi Bacon (2005) nostaa *Dies irae* -teemaa edustavan kappaleen kulttuurillisesti niin vahvasti konnotoituneeksi musiikilliseksi materiaaliksi, että se väistämättä viittaa johonkin osaan elokuvaa katsovaa yleisöä (Bacon 2005, 253–254).

Preisnerin *Lacrimosa* on kuitenkin huomattavasti vähemmän tunnettu teos, jolloin sen kantama kulttuurillisten merkitysten painolasti on pienempi. Tällöin musiikki voi myös toimia itsenään, niin ettei se kärsi populaarikulttuurin ironisista merkityksistä, jolloin sitä voi käyttää paremmin elokuvafantasian rakentamiseen. Näin musiikin kontrapunktisuus on enemmän peräisin musiikin omista ohjelmallisista ja musiikillisista sisällöistä kuin musiikin käytöstä osana intermusiikillista ja intertekstuaalista verkostoa.

*Päätöskohtaus aiempien osien synteessä*

Päätöskohtauksessa visuaaliset motiivit palaavat luomisjakson aiheisiin. Rinnakkain kulkee kaksi kuvallista tasoa: avaruustaso sekä inhimillinen taso. Avaruustasossa seurataan mustan planeetan liikkumista jonkinlaisen kaasupallon sisälle ja sieltä pimeyteen. Inhimillisellä tasolla kuvissa nähdään ihmishahmoja. Pääosassa ovat Jack ja muut ihmiset, jotka nähdään merenrannalla ja suola-aavikolla. Välillä kuitenkin palataan avaruustasolle, joka tyyllisesti viittaa luomiskohtauksen kuvastoon. Näin luomiskohtauksen kärsimys on visuaalisesti edelleen läsnä, mutta sitä käsitellään musiikin ja tekstin keinoin eri tavalla. Avaruusmaisema ei ole enää kylmä ja täynnä kärsimystä, vaan sen sijaan siellä soi anteeksianto ja armahdus. Samojen visuaalisten aiheiden käyttäminen uudessa musiikillis-tekstillisessä viitekehyksessä antaa ymmärtää, että jokin on muuttunut. Maailmankaikkeus, johon Jack ja hänen perheensä elokuvien audiovisuaalis-tekstillisten rinnastusten kautta liitetään, ei ole enää samanlainen. Toisaalta kuvien sekoittuminen sekä se, että elokuvan alussa ja lopussa palataan samoihin aiheisiin – lasisessa pilvenpiirtäjässä elämäänsä pohtivaan Jackiin sekä pimeässä syttyvään valotaideteokseen – tuntuu osoittavan, että kaikki nämä hetket ovat samanaikaisesti läsnä. Jackin ja hänen perheensä edustama mikrokosmos rinnastetaan olevan maailmankaikkeuden makrokosmukseen, ja tämä kaikki on läsnä jatkuvasti. Ihmisen kärsimys ei ole vain mennyt tapahtuma, joka hyväksytään ja surraan pois. Se on jatkuva, uudistuva teko, trauma, johon kärsimyksen kokenut joutuu palaamaan jatkuvasti. Samalla tavalla kuin perheen omat jännitteet eivät epäonnistumisen ilmaisemisen jälkeen katoa, niitä pystyy kuitenkin käsittelemään, jos vain tunnustaa tämän kärsimyksen ja jakaa sen muiden kanssa.

Tavenerin ja Preisnerin teosten tekstillisten sisältöjen tuodessa hyvinkin paljon uusia merkityksiä elokuvan tapahtumiin, suhtautuu päätösjakson taustalla soiva Berlioz'n teos elokuvan tapahtumiin kaikkein maltillisimmin. Kohtaus on visuaalisesti niin täynnä viittauksia ylösnousemukseen, armoon ja laupeuteen, että oikeastaan Berlioz'n musiikki toimii kerronnaltaan pitkälti paralleelista suhteessa kohtauksen kuvastoon. Voiceovereita kohtauksessa on musiikin alettua soida vain yksi, ja sen esittää perheen äiti. Hän toteaa luovuttavansa poikansa Jumalalle, lausuen sanat jaksossa, jossa hän kahden enkelimäisen naisen ympäröimänä nostaa rukoukseen painetut kätensä kohti taivasta. Musiikki on siirtynyt voimakkaimmista taitteista kohti seesteistä päätösjaksoa, jossa lempeät jousiarpeggiot alkavat vähitellen hiipua hiljaisuuteen ennen lopuksi kuultavia kontrabassopizzicatoja.



Täydellistä, taivaallista harmoniaa Berlioz'n teos ei kuitenkaan edusta, vaan se sisältää myös kipeitä, traumaattisia tunteita, joita elokuvan henkilöt ovat kokeneet. Pimeässä välähtävän planeetan ja isän ja pojan kohtaamisen sovittaminen musiikin raastavan tunteikkaan nostatuksen kanssa tuo mieleen Preisnerin teoksen musiikilliset ominaispiirteet, mutta taitetta seuraava seestyminen sekä äidin armoon samaistettava kuvasto kuljettavat kohtauksessa käsitystä kärsimystä seuraavan armon läsnäolosta. Samalla tämä yhdistyy myös elokuvan alussa olevaan Job-sitaattiin, jolloin kärsimys olisi saamassa ehkä sittenkin jonkinlaisen vastauksen. Kuoron laulama teksti ("Jumalan karitsa / joka otat pois maailman synnit / armahda meitä") tukee kohtauksen ilmentämää armon tunnetta. Toimiessaan sekä elokuvan että Berlioz'n *Requiem*in päätösosana, *Agnus Deillä* on myös oma tekstuaalis-narratiivinen funktionsa koetun tarinan yhteenvetäjänä.

Musiikilla ja laulettuilla tekstillä on tässä mielessä keskeinen asema kärsimyksen ja anteeksiannon toisteisuuden ilmaisemisessa. Toistuvat tekstilliset aiheet, kolmessa avainkohtauksessa käytetyn musiikin muodostama draamallinen rakenne sekä elokuvassa jatkuvasti läsnä oleva äänimaisema tekee elokuvasta soivan kokonaisuuden, jossa musiikki ja kuva ovat erottamattomasti kiinni toisissaan. Berlioz'n *Requiem*in päätösosassa *Agnus Dei* tekstuaalisia viittauksia ilmenee armoon viittaavien sanojen kautta. Tavenerin ja Preisnerin teoksissa vielä mukana ollut kärsimys on jäänyt tekstuaalisena motiivina pois. Jäljelle jää vain motiivi Jumalan armahtavuudesta. Elokuvassa päätösjaksoa on edeltänyt nuoren Jackin ja hänen isänsä välisen kiistan sopiminen. Pitkin elokuvaa autoritäärisen julmana hahmona esiintynyt isä paljastaa oman epäonnistumisensa ja heikkoutensa pojalleen, jonka kapinointi on ollut seurausta vanhempien edustamien elämänmallien käsittelystä. Isän armahdus muuttaa koko tarinassa käydyn vastakkainasettelun armon puolelle: Jack pystyykin valitsemaan armon tien, eikä hän ole pakotettu seuraamaan isänsä edustaman väkivallan ja hävityksen elämää.

Tätä isän ja pojan kokemaa armoa ilmaisee myös musiikki ja sen tekstuaalinen sisältö. Rukous lohduttomuuden keskellä on muuttunut hyväksynnäksi, joka ilmentää sekä isän ja pojan välistä suhdetta että perheen äidin valmiutta olla viimein valmis luopumaan kuolleesta pojastaan. Armo ei ilmennä pelkästään pojan valintaa vanhempien edustamien maailmojen välillä vaan myös pojan elämässä armoa edustavan äidin mahdollisuutta hyväksyä poikansa kuolema. Tarinassa tapahtuvan eheytyksen voikin nähdä tapahtuvan äidille, jonka kokemaa kärsimystä heijastuu myös hänen poikaansa.

Juonen kannalta valinta on tehty. Tarinassa armo vie kärsimyksestä voiton. Armon seurauksena myös ihmisen kyky tehdä valintoja ja toimia toisin. Elokuvan symboliikan kautta armon merkityksen voisi viedä vielä pidemmälle: armo voi synnyttää ihmisen uudelleen. Päätöskohtauksen esittämä kuvasto, jossa nainen ojentaa kätensä haudasta nousevalle ihmiselle, ilmentää ylösnousemusta. Samaa symboliikkaa edustaa vedessä kelluva naamio, jonka Välimäki (2015) tulkitsee viittaavan vilpittömyyteen ja siihen, että on saavuttu tilaan, jossa naamioita ei enää tarvita (Välimäki 2015, 189).

### 6.3 *Elämän puun* rinnastaminen sielunmessuun

Musiikillis-tekstuaalisen tematiikan ohella *Elämän puusta* on mahdollista löytää myös messua rakenteellisesti muistuttavia piirteitä. *Elämän puussa* on mahdollista tunnistaa käytettävän messun eri osia samassa järjestyksessä kuin miten messu tyypillisesti etenee. Esimerkiksi Mozartin *Requiemissa* Introituksen ja Requiem aeternamin jälkeen kuullaan Kyrie, jota seuraa Dies irae -kokonaisuus, mikä on hyvin tyypillinen sielunmessun rakenne. Sen jälkeen tulevat osat vaihtelevat teoksesta riippuen. Esimerkiksi Toveyn (1967) mukaan messun tärkeimmät kohdat ovat avausjakso Kyrie, keskeistä jumalanpalveluksen sanomaa käsittelevät Sanctus ja Benedictus sekä messun päättävä Agnus Dei (Tovey 1967, 85). Sielunmessulle ominaisen Dies irae -jakson voi nähdä näiden kanssa messua keskeisesti määrittelevänä elementtinä, sillä sitä ei esiinny muissa messurakenteissa.

*Elämän puun* tapauksessa nostan keskeisemmiksi Dies irae -jaksoon kuuluvan Lacrimosan sekä *Agnus Dein*. Berlioz'n *Requiem*in Sanctus soi elokuvassa juuri ennen *Agnus Dei* -jaksoa. Elokuvassa sen draamallista puolta ei kuitenkaan tuoda yhtä vahvasti esille kuin *Agnus Dei* -jakson tapahtumia, keskityn tarkastelussani vain jälkimmäiseen. Toisaalta *Agnus Dein* tarkastelua puoltaa myös se, että musiikillisesti samantyyppisenä musiikillisena jaksona *Sanctuksen* voi ajatella kuuluvan osaksi samaa draamallista jatkumoa tai ennakoivan sitä. *Lacrimosan* ja *Agnus Dein* ohella tärkeä asema on myös elokuvan avaavalla Tavenerin *Hautajaislaululla*, joka Preisnerin ja Berlioz'n teoksista poiketen ei ole sävelletty osaksi mitään valmista sielunmessua. Tyypillisesti sielunmessu alkaa Requiem aeternam- ja Kyrie-jaksoilla, joiden jälkeen kuullaan Dies irae -jakso. *Elämän puun* alussa kuultava Tavenerin

*Hautajaislaulu* on mahdollista kuitenkin mieltää Requiem aeternamin ja Kyrien korvaajaksi, sillä se on tekstillis-temaattisesti niin lähellä sitä, mitä Requiem aeternam- ja Kyrie-osissa käsitellään.

*Kyrie eleison / Kriste eleison / Kyrie eleison*

(Chase 2003, 3).

---

*Herra armahda, Kristus armahda, Herra armahda*

(Käännös kirjoittajan.)

Requiem aeternam -jaksossa puolestaan lauletaan:

*Requiem aeternam dona eis, Domine*

*et lux perpetua luceat*

*Requiescat in pace*

*amen*

(Chase 2003, 2).

---

*Anna hänelle ikuinen rauha, Herra*

*ikuinen valon loistakoon hänelle*

*Anna hänelle rauha*

*amen.*

(Käännös kirjoittajan.)

Tavenerin *Hautajaislaulussa* toistuvat samanlaiset motiivit kuin ylläolevissa teksteissä: pelastava Kristus, Jumalan suoma rauha sekä puhujan rukous kärsivän tai kärsineen puolesta. Teoksessa esitellään toive, johon tekstin puhuja anoo vastausta. Teksti tulee asemoineeksi puhujan heikoksi, apua tarvitsevaksi henkilöksi, joka on joutunut kokemaan valtavan menetyksen omassa elämässään. Tavenerin tekstissä tätä kuvausta ja kokemusta käydään tyypillistä sielunmessukaavaa seikkaperäisemmin läpi, mutta tyyllillisesti siinä on läsnä sielunmessun avauskaavaa muistuttava ihmisen mitättömyys Jumalan edessä. Tässä yhteydessä se on mahdollista liittää sielunmessun alussa tyypillisesti kuultaviin Requiem aeternam -ja Kyrie-osiin.

Lacrimosa puolestaan edustaa Dies irae -jaksoa, joka on tyypillinen sielunmessun osa. Surumielinen, laskeva musiikki ja pateettisen sopraanon sointi ilmentävät musiikillista surumielisyyttä. *Agnus Dei* puolestaan toimii esimerkiksi Berlioz'n oman sielunmessun päätösosana, jolloin osaa voi itsessään pitää rakenteellisesti sielunmessun loppuunsaattavana osana.

Toisaalta Preisnerin ja Berlioz'n sävellysten tulkitsemisesta sielunmessun näkökulmasta voi pitää myös latteana kerronnallisena tehokeinona niiden toimiessa jo lähtökohtaisesti sielunmessun osina. Mikään ei estä, etteikö kohtauksissa toimisi myös mikä tahansa muu musiikkikappale, joka edustaisi musiikillisesti tai tekstillisesti samanlaisia aiheita. Toisaalta sielunmessun osina Preisnerin ja Berlioz'n teokset rakentavat selkeämpää temaattista viitekehystä, jonka pystyy Malickin elokuvassa osoittamaan näin analogian tasolla.

Niin Tavenerin, Preisnerin kuin Berlioz'n teokset noudattavat sielunmessulle tyypillistä puhuttelevaa ilmaisutapaa, jossa tekstin puhuja anoo rauhaa ja pelastusta kärsimyksen uhreille. Siinä missä tällainen ilmaisutyyli sekä puhujan positio ovat vakiintuneita sielunmessuille, vastaava ohjelmallinen sisältö ei olisi välttämättömästi Tavenerin teokselle. Jokaiselle kolmelle teokselle ovat yhteisiä päätössäkeet, joissa rukoillaan rauhaa. Tavenerilla rukous on muodossa "Anna lepo hänelle jonka sinä olet valinnut / sillä sinä rakastat ihmiskuntaa", Preisnerillä "Armahda häntä, Jumala / Laupias Jeesus Herra / Anna heille lepo" ja Berlioz'lla "Jumalan karitsa / joka pois otat maailman synnin: armahda heitä / anna heille ikuinen lepo". Jumalan puhuttelemisen sekä suoraan Jumalan nimellä että Jumalaan viittaavalla pronomiinilla muodostaa toistuvan, näissä kolmessa teoksessa ilmenevän motiivin. Sama ilmenee myös Tavenerin teoksessa, joka ei ohjelmallisesti kuulu osaksi laajempaa sielunmessua. *Hautajaislaulun* tekstuaalinen sisältö saakin sen sopimaan yhteen katolisen sielunmessun kontekstiin.

Tämän tekstillisen motiivin yhteydessä voi tarkastella myös elokuvan hahmojen lausumia voiceover-monologeja. Aloituskohdauksessa lyriikoiden ja voiceoverin välinen suhde on polarisoiva. Äidin voiceoverissa puhutaan nunnien elämänohjeista, ja Tavenerin sävellyksen lyriikoissa rukoillaan Jumalalta rauhaa edesmenneelle. Tässä tapauksessa niin lyriikoiden kuin musiikin voi nähdä toimivan polarisoivasti, niiden ilmentäessä tunteita ja merkityksiä, joita ilman niitä ei kohtauksessa ilmenisi. Musiikin ja tekstin polarisoivuus toimii tällöin

sielunmessutematiikan rakentamisessa, sillä edesmenneen puolesta on rukoileminen Chasen mukaan keskeinen sielunmessun ajatus (Chase 2003, xvii). Hieman samalla tavalla toimii lyriikan ja voiceoverin suhde myös Preisnerin kohdalla, kun *Lacrimosan* surusta kertova puhuja kohtaa katkeran ja olemassaolon mielekkyyttä kyseenalaistavan voiceoverin. Niin musiikki kuin tekstikin luo polarisoivia merkityksiä kuvastoon, joka ilman tämä jäisi hyvin abstraktiksi. Surullisen musiikin ja kärsimystä ilmentävien lyriikoiden läsnäolo kohtauksessa rakentaakin keskeisellä tavalla kerronnallista jatkuvuutta, ihmisiä sisältävien kohtausten muuttuessa maailmankaikkeuden syntyä kuvaaviksi tapahtumasarjoiksi. Kohtauksessa musiikki ja siinä laulettu lyriikka edustaa tällöin Juvan määrittelemää sisältöfunktiota sen ilmaistessa ja selventäessä henkilöiden tuntemuksia (Juva 2008, 45).

Seuraavalla sivulla esitetyssä taulukossa (Taulukko 1) näkyvät sielunmessun rakenne, *Elämän puun* kolmen kohtauksen ja niissä soivien teosten kronologinen järjestys sekä elokuvan pohjalta tehdyt tulkinnat sielunmessun sisällöstä. Vaikka sielunmessulle onkin muotoiltu tietty perusrakenne, on sielunmessujen välillä hyvin paljon eroavaisuuksia sen suhteen, mitä osia niihin on sisällytetty. Oxford Dictionary of Musicissa tyypillisessä sielunmessun rakenteessa on seitsemän osaa: Requiem aeternam / Kyrie, Dies irae, Domine Jesu Christe, Sanctus, Agnus Dei, Lux aeterna ja Libera me (Oxford 2016). György Ligetin *Requiemissa* esimerkiksi on vain neljä osaa: Introitus, Kyrie, De judicii sequentia ja Lacrimosa (Smallman 2016). Tutkielmassani asetan sielunmessun vertailukohtaksi Mozartin kahdeksanosaisen *Requiem*in siksi, että se on rakenteellisesti lähellä perinteistä messukaavaa, painotuksen ollessa kuitenkin sielunmessun ominaispiirteissä. Löselin Mozartin sielunmessun tulkinnassa mainitsema armon ja kärsimyksen vuoropuhelu saa sen sopimaan myös *Elämän puun* teemaan. Kolme viimeistä saraketta liittyvät seuraavassa luvussa käsiteltäviin tulkintoihin elokuvan tarinasta eri henkilöiden näkökulmien pohjalta. Agnus Dei -rivi toimii jokaisessa tulkinnassa synteessä, jonka kautta tulkitaan elokuvaa kokonaisuutena. Muissa riveissä eri tulkintojen kohdalla olen nostanut esiin teemoja, jotka ovat nousseet näiden hahmojen kohdalla elokuvasta esiin.

Taulukko 1. *Elämän puun* musiikilliset jaksot rinnastettuna sielunmessuun.

Messun osat	<i>Elämän puun</i> musiikki	Kolmen avainkohtauksen tapahtumat	Pojan tulkinta	Miehen tulkinta	Äidin tulkinta
Introitus / Requiem aeternam	<i>Hautajaislaulu</i>	Idylli maalla: Äidin lapsuus.			
Kyrie					
Dies irae / Lacrimosa	<i>Lacrimosa</i>	Maailman luominen: Jobin epätoivo.		Veljen menettäminen.	Pojan menettäminen.
Offertorium	<i>Moldau</i> <i>Siciliana</i>		Lapsuuden riemu ja imaginaarinen onni.		Perherakkaus ja pojan syntymä.
Sanctus	<i>Hautajaislaulu</i> <i>Lacrimosa</i> <i>Les barricades mystérieuses</i>		Veljen loukkaamisesta seurannut kärsimys.	Muisto veljen kuolemasta.	Äidin pyyteetön rakkaus lapsiaan kohtaan.
Benedictus	<i>Siciliana</i>		Sovinto isän kanssa, perherakkauden palaaminen.		
Agnus Dei	<i>Agnus Dei</i>	Jumalan karitsa: Fantasia merenrannalla.	Äidin edustama armo pelastaa pojan.	Toistuva kriisin kohtaaminen pelastumisen ehtona.	Kriisi seurausta Jumalan rakkauden unohtamisesta. Armo palaa uskon myötä. Äiti ”pelastaa itse itsensä”.
Communion					

## 6.4 Kolme tulkintaa sielunmessusta

Kuten aiemmin totesin, Malickin elokuvia on tulkittu usein Martin Heideggerin filosofian kontekstissa. Vapauden, luonnon ja olemassaolon teemat ovat hyvin usein Malickin elokuvissa toistuvia teemoja, ja tällaisia tulkintoja on tehty myös *Elämän puusta*. Eksistenssifilosofiaan kuuluva eettinen olemassaolon pohdinta on mahdollista nähdä myös sielunmessun näkökulmasta. Tällöin sielunmessu ei olisi niinkään tietyn suljetun kristillisen piirin pelastusta ilmentävä taidemuoto, vaan ihmisen eettisen kasvun mahdollisuus.

Voikin kysyä, minkälainen vastaus loppuelokuva on elokuvan alussa esitettävään toteamukseen? Entä jos kärsimys ei olisikaan pelkästään maailmalta vastaanotettava ilmiö vaan ihmisessä kysymyksiä herättävä, reflektiivinen tai terapeutin tapahtuma? Jobin kirjassa Jumalan puhuttelu kohdistuu ylpistyneeseen ihmiseen, jonka pitää ymmärtää nöyryytensä Jumalan edessä. *Elämän puussa* tämä nöyryys ei kuitenkaan tapahdu vain jonkin opin toistamisen kautta vaan kärsimyksen ja oman inhimillisen merkityksen ymmärtämisen kautta. Perheen äiti vaatii Jumalaa vastaamaan, mikä edustaa Jobin asemaa kärsivänä ihmisenä. Elokuvan lopussa äiti kuitenkin hyväksyy surun ja menetyksen, luovuttaen edesmenneen poikansa Jumalalle.

Onko äidin lopputuloksessa sitten kyse alistumisesta vai oman asemansa hyväksyvistä nöyryydestä? Sen sijaan, että lopputuloksena olisi kärsimyksen ja pojan kuoleman mielivaltaisuuden hyväksyminen, äiti olisi voinut kapinoida tätä kohtaloa vastaan. Tuloksena olisi voinut olla uskosta luopuminen ja Jumalan merkityksen hylkäävä nihilismi. Toisaalta Jackin kohtalona on kokea tätä nihilismia: pyrkiessään löytämään oman asemansa suhteessa vanhempiinsa hän kapinoi vanhempiaan vastaan huutamalla heille ja puhumalla heille omasta apaattisesta itsetuhoisuudestaan. Ennen elokuvan päätösjaksoa Jackin isä kertoo pojalleen epäonnistumisistaan. Työpaikan menettäminen sekä väistämätön muutto saa isän paljastamaan Jackille omat heikkoutensa, isän oman, nihilismiin pyrkivän tyhjyyden. Tätä on se luonnon ja väkivallan tie, joka elokuvassa liitetään perheen isään. Ympäristöään hallitsemaan pyrkivä voima kuitenkin epäonnistuu. Isän tunnustus esitetään sen jälkeen, kun Jack on yrittänyt toistaa isänsä keinoja omaan ympäristöönsä. Tätä seuraa lopulta Berlioz'n ylevöittävä musiikillinen jakso, joka päättää koko elokuvan. Kuolema käynnistää koko tarinan ja myös päättää sen. Siinä mielessä kuolema toimii opetuksena, herättävänä voimana, joka saa ihmiset näkemään oman menneisyytensä ja itsensä uudelleen.

Sen lisäksi, että elokuvasta on osoitettavissa sielunmessua muistuttava tulkinnallinen perusrakenne, *Elämä puuta* voi kertomuksena tulkita eri tavalla riippuen siitä, kenen kertomuksena sitä tarkastelee. Kuten elokuvaa kuvatessani totesin, *Elämän puulle* on hankala osoittaa yhtä selkeää päähenkilöä. Elokuvassa ensimmäisenä nähtävä ja kuultava hahmo on perheen äiti, jonka voiceover myös päättää elokuvan. Ajallisesti suurimman osan kameran ja sitä kautta myös tarinan kohteena on toisaalta nuori Jack, jonka kokemat sisäiset konfliktit 1950-luvun Texasissa ovat elokuvan konkreettisenä aiheena. Toisaalta itse elokuvan draamallinen käänne tapahtuu vasta, kun elokuvan alkupuoliskolla aikuinen Jack astuu tarinaan. Sen lisäksi aikuinen Jack on myös viimeinen elokuvassa nähtävä henkilö. Muilla elokuvan henkilöillä ei ole samanlaista, toistuvaa tai henkilöahmon persoonan muutosta kuvaavaa asemaa elokuvassa.

Elokuvasta on mahdollista löytää ainakin kolme erilaista näkökulmaa, joita voi kerronnan teorioiden mukaan nimittää eri fokalisoijoiksi, jolla tarkoitetaan fiktiivisen maailman esittämistä eri henkilöiden näkökulmista (Steinby & Lehtimäki 2013, 120). Nämä näkökulmat ovat nuoren Jackin, aikuisen Jackin ja äidin näkökulmat, joista jokaiselle on mahdollista osoittaa erilaiset musiikilliset teemat elokuvan sielunmessurakenteen lisäksi. Nimitän näitä *Pojan tulkinnaksi*, *Miehen tulkinnaksi* ja *Äidin tulkinnaksi*. Tarkastelen seuraavaksi, miten nämä tulkinnat muodostuvat ja millä tavalla ne muuttavat tapaa tulkita elokuvaa sekä sen tapaa lähestyä sielunmessua.

### *Pojan tulkinta*

Musiikillisesti nuoren Jackin näkökulma yhdistyy Bedřich Smetanan sinfoniseen runoon *Moldau*, joka kuullaan perheen lasten varttumista kuvaavassa siirtymäjaksossa. Lisäksi Jackiin liittyvät myös pianosovitukset Preisnerin *Lacrimosasta* sekä Respighin *Sicilianasta*, jotka toisaalta musiikillisina motiiveina liittyvät hyvin vahvasti perheen äitiin. Käsittelen *Sicilianaa* tarkemmin äidin näkökulmasta tuonnempana.

Ajallisesti pojan tulkinta on kaikkein selkein. Nuori Jack sijoittuu kokemuksiinsa 1950-lukulaiseen perhejaksoon, jolloin pojan pohtimat ja kokemat asiat on mielekästä tulkita tämän mielenmaiseman pohjalta. Nuori Jack ei pohdi olemassaolonsa kysymyksiä peilaten niitä veljensä kuolemaan, vaan sen sijaan veli tarkoittaa hänelle pikemminkin vanhempien



edustamien arvojen määrittelemää toiminnan kohdetta. Moraalisena subjektina nuori Jack toimii suhteessa elävään veljeensä, ja tämä toiminnan mahdollisuus ilmenee hänelle ensimmäistä kertaa. Elokuvan kuvauksessa nuoren Jackin moraalinen toimijuus on heräävä piirre, oikein ja väärin tekemisen pohdintaa aikuistumisen kynnyksellä.

Pojan tulkinnassa korostuukin asioiden neitseellisyys ja lapsenmielisyys. Smetanan *Moldaun* lyyrinen, tanssimainen ja elinvoimainen musiikki taustoittaa hetkeä, kun perheen pojat leikkivät riemuisasti vailla maallisia huolia. Oseanista riemua pohjustaa vielä äidin sylissä pitämälle Jackille osoittamat sanat, äidin näyttäessä sormella taivaaseen: “That’s where God lives”. Jumalan ja äidin yhteenkietoutunut harmonia sekä loputon onni ovat kuin syntiinlankeamista edeltävä hetki Paratiisissa, jota lacanilaisin termein voisi nimittää imaginaariseksi dyadiksi, vaiheeksi, jolloin äidin ja lapsen välillä vallitsee erottamaton side, ja jolloin lapsen identiteetti ja ego eivät ole vielä irtautuneet äidistä (Evans 2010, 49–50).

Tämä dyadi kuitenkin rikkoutuu välittömästi Smetanan teoksen päätyttyä, kun veljiensä kanssa myöhään illalla leikkinyt Jack joutuu väkivaltaisen isänsä puhutteluun. Tästä käynnistyy draamallinen jakso, jossa nuori Jack joutuu pohtimaan asemaansa vanhempiensa arvomaailmojen välillä. Tyrannimaisen isän käytös on räikeimmillään kohtauksessa, jossa nuori perheen isä hyökkää kesken ruokailun häntä uhmanneiden poikien kimppuun. Myöhemmin isän lähdettyä työmatkalle Aasiaan, tunnelma perheen sisällä alkaa rauhoittua. Leikkiessään äitinsä kanssa pojat alkavat parodioida isänsä tyrannimaista käytöstä. Elokuvassa nuoren Jackin ja hänen isänsä välistä konfliktia kuvaava jakso päättyy siihen, kun työpaikkansa menettänyt isä on joutunut tunnustamaan pojalleen epäonnistumisensa, pyytäen tältä anteeksi raakuuttaan ja ilmaisemaan rakkautensa tätä kohtaan. Kohtauksen taustalla soi Townshendin vähäeleinen pianotulkinta Respighin *Sicilianasta*. Tämän jälkeen nuorta Jackia ei nähdä elokuvan keskushenkilönä enää muualla kuin lopun fantasiajaksossa, jossa tällä on kuitenkin selkeästi sivuun jäävä rooli.

Pojan tulkinnassa sielunmessu toimii moraalisen heräämisen ja aikuistumisen mukanaan tuoman vastuun symbolina. Ampuessaan veljeään ilmakiväärillä sormeeseen, nuori Jack havahtuu tekojensa väkivaltaisuuteen. Saadessaan anteeksi isältään Jack itse menee ja esittää anteeksipyynnön veljelleen. Tällöin kuullaan Townshendin pianosovitukset Preisnerin ja Respighin teoksista, jolloin ne toimivat temaattisessa funktiossa menetykseen ja äitiin viittaavina johtoaiheina. Pojan tulkinnassa sielunmessun kärsimys pysyttelee vanhempien ja

veljen välisiin konflikteihin liittyvänä kärsimyksenä ja sen seurauksena tapahtuvana anteeksiantona.

### *Miehen tulkinta*

Aikuisen Jackin fokalisaatio eli Miehen tulkinta poikkeaa Pojan tulkinnasta erityisesti sen aikatasojen vuoksi. Aikuinen Jack nähdään tarinassa sen jälkeen, kun perheen äiti on vastaanottanut poikansa kuolinuutisen. Elokvassa tapahtuu lähes puolen vuosisadan mittainen siirtymä 1960-luvulta 2000-luvulle, jolloin aikuinen Jack alkaa muistella edesmennyttä veljeään. Tämä aikataso nähdään elokuvan alussa sekä myöhemmin elokuvan loppupuolella ja aivan elokuvan lopussa.

Sielunmessun kärsimyksessä ei ole kyse nyt-hetkessä tapahtuvasta, kertaluontoisesta loukkaamisesta, vaan se asettuu huomattavasti pidempään perspektiiviin. Elokvassa on kohtaus, jossa aikuinen Jack puhuu isänsä kanssa, käyden läpi samaa kiistaa sekä veljeään koskevaa rakkautta, joita myös nuori Jack on käynyt läpi. Kohtauksen voi tulkita niin, ettei isän hetyminen ja anteeksipyyttäminen muuttanut isän luonnetta ratkaisevasti. Sen sijaan muutoksen onkin kenties kokenut Jack, joka omassa nyt-hetkessään pohtii elämänsä merkitystä, muistellen veljeään sekä pohtien suhdettaan oletettavasti Jumalaan, voiceoverin kohdistuessa puhuttelunsa tuntemattomalle henkilölle.

Oikeastaan Miehen tulkinnassa samoin kuin Pojan ja Äidin näkökulmissa, nimenomaan kriisi ja sen luonne vaikuttaa ratkaisevasti siihen, miten tarinaa voi eri näkökulmista tulkita. Aikuinen Jack herää pohtimaan menneisyyttään huomattaessaan oman elämänsä olevan kylmää ja armotonta: kriisi herättää muistamaan toisen kriisin. Kriisi puolestaan saa Jackin pohtimaan suhdettaan Jumalaan ja sitä kautta omaan olemassaolonsa. Tällöin sielunmessu olisi paljon muutakin kuin pelkkä yksittäinen kärsimyksen hetki. Miehen tulkinnassa korostuu sielunmessun toistuva, elämän läpi kulkeva eksistentiaalinen luonne. Aikuinen Jack palaa nuoruuteensa konkreettisesti muistojen muodossa sekä vertauskuvallisesti fantasiajaksossa, jossa Jackin esittämät pohdinnat saavat vastauksen. Rannikolla kulkevat ihmiset eivät ole konkreettisia nyt-hetken hahmoja, vaan heidän voi nähdä olevan näiden ihmisten ja heihin liittyvien kokemusten ideoita. Nuoren Jackin johdattaessa aikuisen Jackin aavikon läpi hiekkarannalle, aikuisen Jackin voi nähdä käyvän läpi introspektiivisen matkan omiin

kokemuksiinsa, jossa hän käy läpi uudestaan elämänsä traumaattiset kipupisteet: isän väkivallan ja rakkaan veljen menettämisen.

Fantasiakohtauksen päätteeksi kamera leikkaa yllättäen aikuisen Jackin todelliseen nyt-hetkeen. Hämmästyneen näköinen ja hymyilevä Jack näyttää siltä kuin hän olisi täysin yllättäen palannut jostain toisesta paikasta – mielensisäisestä todellisuudesta. Siirtymää korostaa myös nyt-hetken ympäristöstä kuuluvat hälyisät äänet, jotka tekevät selvän leikkauksen Berlioz'n *Agnus Dei* kuulaaseen sointimassaan. Erityisesti tämä kohtaus nostaa elokuvan draamalliseen keskipisteeseen aikuisen Jackin, kohtauksen korostaessa vaikutelmaa kaikista muistoista ja fantasiaista nimenomaan hänen näkökulmastaan tarkasteluina kokemuksina.

Musiikillisesti aikuiseen Jackiin liittyy hyvin vahvasti Berlioz'n *Agnus Dei*, mikä liittää hänet synteetinomaiseen asemaan kokonaisuudessa. *Agnus Dei* sielunmessun päätösosana summaa kaikki siihenastiset messussa käsitellyt asiat, jolloin sen rooli on viitata kaikkiin menneisiin tapahtumiin. Periaatteessa samalla tavalla elokuvan kaikkea musiikkia voi tarkastella yhtälailla aikuisen Jackin kokemuksia kuvaavina musiikillisina motiiveina, mutta juuri *Agnus Dei* sekä Berlioz'n teoksen päättävänä että Malickin *Elämän puun* summaavana teoksena kuvastaa aikuisen Jackin näkökulmaa elokuvan laajan kaaren ylittävänä elementtinä.

Tulkintani aikuista Jackia esittelevästä jaksosta on hyvin lähellä Välimäen näkemystä samasta jaksosta. Välimäki kiinnittää kohtauksessa huomiota kuvaston symbolisuuteen, Jackin uudistuneeseen tapaan nähdä fantasiajaksossa kaikki elämänsä ihmiset samalla hiekkarannalla sekä menneisyyden ja nykyisyyden läsnäoloon samassa hetkessä. Välimäki tulkitsee elokuvan ilmaisevan aikuisen Jackin henkistä etsintää, jota koko muu elokuva edustaa. Katsojalle elokuva esittelee itsensä etsimisen tien sekä oman sitoutumisen osana maailmankaikkeutta. Syväekologinen viesti ei kuitenkaan sisällä mitään oikeaoppista pelastuskäsitystä uskonnollisessa mielessä. Jättäessään katsojan pohtimaan olemisen kysymyksiä yksin ilman jotain tiettyä keinoa pelastautua, Välimäki pitää elokuvaa ennen kaikkea filosofisena ja psykoanalyttisena. (Välimäki 2015, 189–191.)

Kuten aiemmin totesin, on oma tulkintani Välimäen tulkinnan kanssa pitkälti sama. Aikuisen Jackin näkökulma tekee elokuvan tarinasta taaksepäin viittaavan. Toisin kuin nuori Jack, jonka elämää koskevat moraaliset pohdinnat tapahtuivat ajallisesti nyt-hetkessä, koskettavat nämä samat tapahtumat sekä veljen kuolema aikuista Jackia muistojen ja menneeseen viittaavien

kokemusten kautta. Fenomenologisin termein nuoren Jackin kokemus oli ajallisesti immanenttia, nyt-hetkessä tapahtuvaa, kun taas aikuisen Jackin kokemus on transsendenttia, oman kokemushetken ylittävää, tietyllä tavalla interpersonaalista pohdintaa omasta olemuksesta.

Eroavaisuus omassa ja Välimäen tulkinnassa liittyy kysymykseen elokuvan tarjoamasta pelastusopista, jota Välimäen tulkinnan mukaan elokuvassa ei ole (Välimäki 2015, 191). Sielunmessun perspektiivissä tällainen on kuitenkin mahdollista löytää. Pelastus liittyy oman henkilökohtaisen kriisin tapahtumiseen ja sen kohtaamiseen. Tukahduttamalla traumaattiset tunteet ja pakottamalla ne syrjään ihminen vieraantuu, jolloin elämä muuttuu merkityksettömäksi, niin kuin aikuinen Jack elokuvan alussa toteaa. Vasta palatessaan nuoruutensa traumaattisiin ja toisaalta kriisin kautta vapauttaviin hetkiin, Jack kykenee löytämään itsensä uudelleen. Tästä kertoo esimerkiksi kohtaus, jossa perheriidan päätteeksi Jack jää kuuntelemaan oven taaksen vanhempiensa väkivaltaista yhteenottoa. Ääniraidalla alkaa soida ei-diegeettisenä ja metadiegeettisenä Tavenerin *Hautajaislaulu*, jolloin musiikin voi tulkita viittaavan Jackin nuoren veljen menehtymiseen. Koska nuori Jack ei kuitenkaan voi tietää veljensä tulevasta kuolemasta, voi musiikin tulkita olevan peräisin nuoruuttaan muistelevan aikuisen Jackin kokemuksesta. Tällöin Tavenerin teos edustaisi metadiegeettistä, henkilöhahmon tunnetiloja kuvaavaa musiikkia. Kohtauksessa myös kiteytyvät aikuisen Jackin nuoruudessaan kokemat traumat, veljen kuolemaan viittaavan musiikin soidessa vanhempien ahdistavan riidan hetkellä.

Sen sijaan, että kieltäisi elokuvan edustavan mitään uskonnollista pelastusoppia, voi sen nähdä tarjoavan Miehen tulkinnassa eksistentiaalistisen näkökulman vaikkapa kristilliseen pelastuskäsitykseen. Pitäen mielessä Jobin kirjan eksistentiaalismin, voi jumalallisen rakkauden nähdä ilmenevän vasta oman olemassaolonsa hyväksynnän ja pohdinnan – tanskalaisfilosofi Søren Kierkegaardin termein eksistentiaalisen uskon hypyn – kautta.

### *Äidin tulkinta*

Nuoren ja aikuisen Jackin lisäksi hyvin keskeinen asemassa on perheen äidillä. Toisin kuin Jack, jonka lapsuudenvaiheita seurataan hyvin intensiivisesti ja yksityiskohtaisesti, perheen äiti jää hahmona etäiseksi, Jackin elämää kommentoivaksi hahmoksi. Toisaalta vaikka hän jääkin edustamaan lähinnä Jackin mielessä alati väikkyvää tunnetta armosta ja rakkaudesta, hänen

läsnäolonsa elokuvassa on hyvin vahva, minkä vuoksi elokuvasta on mielekästä esittää tulkinta myös hänen näkökulmastaan.

Äitiin liittyy kaksi olennaista teosta, *Les barricades mystérieuses* ja Respighin *Muinaisia tansseja ja aarioita* -sarjan kolmannen jakson osa *Siciliana*. Ensimmäinen soi alun perin perheen keskimmäisen pojan ja tämän isän kanssa esittämänä duona, jolloin musiikki soi diegeettisesti osana tarinatilaa. Myöhemmin kappale soi ääniraidalla Angela Hewittin tulkitsemana kohtauksessa, jossa perheen isä on lähtenyt työmatkalle Aasiaan ja lapset ovat jääneet äitinsä kanssa kotiin. Isän väkivaltaisen voiman ollessa poissa Jack ja hänen veljensä uskaltavat jälleen leikkimään äitinsä kanssa, jota perheen isä on soimannut tämän liiallisesta lempeydestä lapsiaan kohtaan. Leikkimiskohtauksessa äidin lapsiaan rakkauteen ja armoon kannustava voiceover sekoittuu Hewittin pianotulkintaan Couperinin teoksesta. Musiikin siirtymä diegeettisestä tilasta ei-diegeettiseen ilmentää sitä myös metadiegeettisenä, äitiin liittyvänä armon kokemuksena.

Kohtaus on merkityksellinen etenkin siksi, että siinä äidin ja perheen keskimmäisen, sodassa kuolevan pojan, välille tehdään temaattinen rinnastus soittamalla samaa Couperinin teosta heitä molempia kuvaavissa kohtauksissa. Äidin ja pikkuveljen välisen rinnastuksen on tehnyt myös Manninen (2013, 3). Perheen äiti ja keskimäinen poika asettuvat näin edustamaan samaa armoa, jonka Jack rinnastaa hyvin vahvasti äitiinsä. Tästä syystä Jackin väkivalta veljeään kohtaan on niin dramaattista: ampuessaan veljeään sormeen, hän tulee samalla satuttaneeksi myös äitiään.

Couperinin ohella äitiin rinnastuu myös Respighin teos, joka soi ensi kerran kohtauksessa, jolloin aikuisen Jackin voiceover pohtii, milloin Jumalan rakkaus ensimmäisen kerran kosketti häntä. Kysymystä seuraa ekspressiivinen kohtaus, jossa Jackin vanhemmat ovat nuoria ja rakastuneita. Emotionaalisen kohtauksen aikana esitetään vertauskuvallisesti vanhempien rakastelu ja siitä seuraava Jackin syntymä. Vaikka kohtauksessa perheen äidillä ja isällä on yhtä vahva rooli, liitän musiikin tässä tulkinnassa äitiin, sillä toistuessaan myöhemmin pianosovituksena kohtauksessa, jossa nuoren Jackin ja hänen isänsä välille syntyy armon ja anteeksiantamisen hetki, teos edustaa nimenomaan armoa eikä väkivaltaa. Respighin teoksen voi tulkita myös edustavan isän monimerkityksellisyyttä ja haavoittuvuutta. Toisaalta, kuten Välimäki huomauttaa, Sicilianalla on tyypillisesti viitattu kristilliseen perheonneen, mikä

viittaisi nimenomaan äidin edustamaan (kristilliseen) armoon, isän julman luonnon sijasta (Välimäki 2015, 188–189).

Mitä äidin armo sitten tarkoittaa sielunmessun näkökulmasta? Samoin kuin Jack, jonka elämää ovat riepottelleet suhtautuminen äidin armoon ja isän väkivaltaan, järkyttyy äiti poikansa kuolemasta. Äiti kyseenalaistaa ensin uskonsa, mutta lopulta hyväksyy poikansa kuoleman ja luovuttaa tämän elokuvan lopussa olevassa fantasiakohtauksessa (lähes kirjaimellisesti) Jumalalle. Tällöin sielunmessu määrittäisi nimenomaan äidin menetysten, rakkauden ja armon kautta. Elokuvan alussa kuultava Tavenerin *Hautajaislaulu* olisi kuvaus äidin surulaulusta pojalleen, Preisnerin *Lacrimosa* epätoivoisen kärsimyksen ilmaus tyhjyyden keskellä, ja Berlioz'n *Agnus Dei* kaiken surun päätteeksi kuultava hyväksymisen ja surusta luopumisen hetki. Tällöin pohdinta armon ja luonnon välillä ei tapahtuisi niinkään Jackin kontemplaationa hänen vanhempiansa maailmojen välillä, vaan sen sijaan se olisikin äidin kokema kriisi, josta hän kuitenkin onnistuu toipumaan. Tällöin Jackin tarina olisikin vertauskuvallinen kertomus siitä, miten hetkellisesti unohtunut armo herättää ihmisten ja eläinten välillä tuhoa ja kärsimystä, kun taas palautuessaan armo herättää hyväksynnän ja rakkauden maailmankaikkeudessa.

Kristillisessä perinteessä moraalisten valintojen tekeminen on nähty – Jumalan taustavaikuttamisesta huolimatta – ihmisen omana tekona. Loppujen lopuksi ihminen itse on toiminnastaan vastaava moraalinen agentti. Holopaisen (2008) mukaan keskiajalla ajateltiin kirkkoisä Augustinuksen tavoin ihmisessä olevan huonoja haluja, joista ihminen itse oli. Suostuminen hyvään tai pahaan toimintaan ymmärrettiin vapaan tahdon suorittamaksi teoksi. (Holopainen 2008, 147–148.) Annalan (2001) mukaan varhaiskristillisessä teologiassa ajateltiin, että epäsuorasti maailmaan vaikuttava Jumala oli luonut itselleen toiminnan agentteja, jumalan tekoja välillisesti toteuttavia toimijoita. Myöhemmin Jeesusta alettiin tarkastella Jumalan inkarnoituneena logoksena, lihaksi tulleet Jumalana. (Annala 2001, 48–49, 86.) Kristus-Logos oli platonilainen ideamaailman heijastuma Jumalasta. Kristuksen inhimillisestä olomuodosta seurasi se, että jokainen sielullinen ihminen kykenee Kristus-Logoksen opastamana kasvamaan Jumalan kaltaiseksi. (Annala 2001, 84.)

Matteuksen evankeliumissa Jeesukselta kysytään, mikä on jumalallisen lain suurin käsky, ja Jeesus antaa vastaukseksi: ”Rakasta Herraa, Jumalaasi, koko sydäimestäsi, koko sielustasi ja mielestäsi.” Tämä rakkaus ei ole perästään uskoon perustuvaa rakkautta, vaan myös

intellektuaalista, Jumalaa kohti pyrkivää liikettä, joka tapahtuu uskon ja ajattelun liikkeessä. (Annala 2001, 11–12.) Ajatus Jumalan rakastamisesta muunakin kuin sokeaan uskoon perustuvana, dogmaattisena tekona on lähellä sitä pohdintaa, mitä Malickin elokuvan päähenkilö Jack joutuu käymään läpi. *Elämän puussa* tällaisena kristillisen teologian toiminnan agenttina ei toimi niinkään Kristus-Logos, vaan Jackin läheiset ihmiset – ja erityisesti Jackin äiti. Äiti on saanut opin armosta nunnilta, armon, jota hän itse pyrkii harjoittamaan, ja jonka kanssa hän joutuu kriisiin poikansa kuoltua. Toisaalta tämä armo kamppailee myös perheen pojassa, jolle armon ja luonnon tie ovat molemmat edustettuina hänen perheessään. Isän edustama luonnon tie edustaisi Augustinuksen nimeämää syntiinlankeemusta, ja äidin edustama armo puolestaan moraalisen ihmisen tekemää valintaa. Tällöin äiti olisi varhaisen kristillisen teologian mukainen toiminnan agentti, jonka roolina on toimia oikein lähimmäisiään kohtaan. Toisaalta asetelmassa voi nähdä myös partenogeneettisiä piirteitä. Vaikka Jumalan toiminnan agentin näkökulmasta äiti saa pelastuksensa Jumalan armosta ja viisaudesta, äidin edustaessa elokuvassa armoa hän tavallaan tulee pelastaneeksi itse itsensä. Neitseellistä syntymää, jos mitä, voi pitää kristillisen uskon eräänä peruskivenä.

## 7 YHTEENVETO

Tässä tutkielmassa tarkastelin sitä, millä tavalla musiikki rakentaa kerrontaa Terrence Malickin elokuvassa *Elämän puu*, tulkiten kokonaisuutta sielunmessun näkökulmasta. Määrittelin ensin, miten elokuvamusiikki sekä musiikissa käytettävä lyriikka rakentavat temaattisuutta elokuvan visuaalisen tarinan rinnalle. Tämän temaattisen pohjalta pyrin osoittamaan elokuvasta eräänlaisen kerronnallisen metarakenteen, joka muodostui musiikin ja lyriikoiden pohjalta. Muodostuneen kerronnallisen metarakenteen muistutettua sielunmessun rakennetta, rinnastin elokuvan musiikillisen ja tekstuaalisen sisällön sielunmessussa käsitelyihin teemoihin ja aiheisiin. Tämän pohjalta esitin elokuvasta tulkinnan sekä tarkastelin sitä, minkälaisen tulkinnan elokuva esittää sielunmessusta.

Tutkielmassani halusin selvittää, millä tavalla musiikki rakentaa narratiivisia merkityksiä Malickin elokuvana. Tarkastelun lähtökohtana oli elokuvassa käytetty musiikki sekä sen ohjelmallinen että tekstuaalinen sisältö. Tarkastelin sitä, miten musiikki tuottaa elokuvan rinnalle yhtenäisen, temaattisen kokonaisuuden, jonka kautta elokuvaa on mahdollista tulkita. *Elämän puussa* aiheiden tasolla muodostuva yhtenäisyys perustui sielunmessuun rinnastettaviin osatekijöihin. Tämän pohjalta tulkitsin elokuvaa sielunmessuna sekä tarkastelin sitä elokuvan sielunmessusta esittämiä tulkintoja. Sielunmessu-tulkintahypoteesin kautta elokuvasta oli mahdollista esittää musiikin avulla tulkinta, jollaista siitä ei ole vielä tehty. Vaikka *Elämän puusta* on tehty monia tulkintoja eri näkökulmista, alkaen gnostilaisesta viitekehystä teologisiin ja filosofisiin tulkintoihin, ei elokuvan musiikkia ole tarkasteltu narratiivisuuden näkökulmasta siinä mittakaavassa kuin mitä omassa tutkielmassani olen käsitellyt.

Haasteita tutkimukselleni asetti yllättäen se, miten vaikea oli löytää sielunmessua käsittelevää tutkimuskirjallisuutta. Vaikka sielunmessu kuuluu länsimaisen taidemusiikin perinteeseen, on sen musiikillisia ja teologisia taustoja käsitelty ainakin Suomessa hyvin vähän. Toisaalta sielunmessua käsittelevä kirjallisuus on ollut hyvin vanhaa ja vaikeasti saatavissa. Samaa on pohtinut Chase, joka sielunmessua käsittelevän kirjansa esipuheessa kummastelee sitä, miten vähän sielunmessun historiasta on kirjoitettu (Chase 2003, xv). Osaltaan tämän vuoksi sielunmessu tutkielmassani muodostui pikemminkin erilaisten messukäsityksen yhdistelmäksi, systemaattisen musiikillis-teologisen analyysin sijaan. Tätä puutetta olen pyrkinyt korvaamaan



painottamalla erilaisten musiikillisten, visuaalisten ja tekstillisten motiivien temaattista analyysia. Musiikin narratiivisuuden tarkastelu olikin pitkään tutkimusprosessini pääongelma. Metodologiselta kannalta tutkimusprosessi eteni hyvinkin vaihtelevasti. Alun perin tutkimus lähti liikkeelle *Elämän puun* katsomisen yhteydessä heränneestä ajatuksesta, että olisiko elokuvan musiikilla mahdollisesti jotain temaattista yhteyttä. Tästä oikeastaan lähti liikkeelle tutkimukseni hermeneuttinen prosessi, pyrkiessäni etsimään toistuvia elementtejä elokuvan eri teosten välillä. Keskeinen asema oli laulettu musiikilla tietyissä elokuvan kohtauksissa, jotka saivat hahmottamaan elokuvasta hieman samaan tapaan kuin luonnontieteilijä tulkitsee abduktiivisesti ympäristöään Routilan esimerkissä (Routila 1986, 27). Nimenomaan laulettu musiikin kautta aloin paikallistaa aineistosta tällaisia fenomenologisia invariantteja tehdessäni tutkimusta, sillä laululyriikkaan myös liittyi tutkielmani keskeisin uutuusarvo suhteessa elokuvamusiikin tutkimukseen. Mielikuvani elokuvamusiikkia käsittelevästä kirjallisuudesta oli tutkimuksen alkuvaiheessa sellainen, ettei laulettu lyriikalle ollut juurikaan annettu sijaa. Tämä sai miettimään elokuvantekijän (käyttämättömiä) mahdollisuuksia hyödyntää musiikkia ja lyriikkaa kerronnallisuutta rakentavana keinona. Ajatus siitä, että musiikilla sekä sen tekstuaalisella sisällöllä, siis laululyriikalla, olisi jotain erityistä kerronnallista arvoa, oli ensin vain ”ällyn välähdys” tai ”kirkkaan hetken oivallus”, kuten Routila toteaa (Routila 1986, 29), ilman mitään varmaa lopputulosta tulkintahypoteesin onnistumisesta.

Katsoessani ja kuunnellessani elokuvaa tehdessäni tutkimusta pyrin aina redusoimaan sitä kohtaan rakentamani ennako-oletukset mahdollisimman pieniksi löytääkseni elokuvasta vaihtoehtoisia tulkintahypoteeseja. Tämä osaltaan liittyi siihen Routilan kuvaamaan prosessiin, missä abduktiota harjoittavan tulkitsijan pitäisi kuvitella itsensä esittelemässä hypoteesiaan kuvitteelliselle tiedeyhteisölle (Routila 1986, 33). Tällainen oman hypoteesin kriittinen tarkastelu sekä mahdollisten vastahypoteesien etsiminen olisi voinut olla hyvinkin hankalaa, jos oletamukseni musiikin narratiivisuudesta ei olisi toiminut niin kuin olin kuvitellut. Ryhdyttäni tällaisen redusoidun tulkinnan jälkeen perehtymään elokuvamusiikkia käsittelevään kirjallisuuteen, ennako-oletukseni alkoi saada vahvistusta olemassaolevasta tutkimuskirjallisuudesta. Erityisesti Baconin audiovisuaalisen kerronnan teoria sekä Wingstedtin ja muiden, Kassabianin sekä Kalinakin johtoihteita sekä elokuvamusiikin kokemuksellista fantasiaa käsittelevät tekstit antoivat lähinnä tukea alkuoletukselle musiikin narratiivista mahdollisuuksista. Myös laulutekstien tarkastelu narratiivisten kirjallisuusteorioiden kautta vahvisti käsitystä siitä, miten erilaiset kulttuuriartefaktit rakentavat tuttuutta toistuvien temaattisten elementtien kautta.

Siinä mielessä tutkimuksen yhteydessä oli mielenkiintoista huomata eräänlainen synkronismi visuaalisten, musiikillisten sekä tekstillisten käsitteiden välillä. Gorbmanin hyödyntämä diegeettisyyden käsite on peräisin kirjallisuustieteestä, kun taas Steinbyn kirjallisuudentutkimuksen yhteydessä soveltama johtomotiivin käsite puolestaan on peräisin musiikintutkimuksen piiristä. Elokuvamusiikin narratiivisuutta ja jatkuvuutta tarkasteltaessa voisikin ehkä olla mahdollista käyttää yhteisiä nimityksiä niin musiikin, kuvan kuin tekstinkin analysoimisessa.

Tutkielmani taustalla ollut pragmatistinen taidekäsitys puolestaan asemoi minut riittävän selkeästi taideteosta lähestyväksi tutkijaksi. Tähän nimittäin liittyi eräs tutkielmani keskeisimmistä ongelmista: minkälainen oikeus ja mahdollisuus minulla olisi esittää mitään tulkintoja Malickin elokuvasta? Tulkintaan liittyvä kompetenssi tuntui ongelmalliselta, sillä en osannut ankkuroida näkemyksiäni mihinkään järkevään argumentatiiviseen pohjaan. Yritin selvittää, mikä olisi oma asemani suhteessa taideteokseen ja mitä mitä siitä oikeastaan voisin sanoa. Vasta Derridan jälkistrukturalismi sekä ennen kaikkea Wittgensteinin kielifilosofia perheyhtäläisyyksineen sekä tulkinta-aspekteihineen alkoivat avata minulle mahdollisuuksia perustella omia, elokuvasta esittäminäni tulkintoja. Taideobjektin muuttumattomat piirteet sekä sen kokeminen teoksena eli inhimillisen tulkinnan – Routilan termin regulatiivin – läpikäyneenä kokemuksena saivat minut asettamaan oman tulkintani muiden tulkintojen joukkoon. Tämä deweylainen jako yhdessä Wittgensteinin aspektuaalisuuden kautta saivat tulkinnalleni riittävän argumentatiivisen pohjan, minkä vuoksi saatoin myös alkaa pitää *Elämän puusta* esittämäni tulkintaa oikeutettuna.

Kuten aiemmin totesin, liittyi tutkielmani keskeinen puute sielunmessun käsitteen pintapuoliseen käsittelyyn. Hieman syvemmän teologisen analyysin kautta sen olisi voinut liittää paremmin osaksi muuta teologista Malick-tutkimusta, jota esimerkiksi Hamner (ks. 2014) ja Manninen (ks. 2013) ovat tehneet. Samanlaiseen tulkinnalliseen viitekehykseen tutkielmani toki asettuu, mutta sitä ei ollut mahdollista saada kunnolliseen dialogiin näiden kanssa. Siihen olisi tarvittu vielä analyttisempää tutkimuskirjallisuutta sielunmessun musiikillisista ja tekstuaalisista piirteistä. Nyt tutkielman pääpaino pysytteli musiikin ja tekstin narratiivisuuden tarkastelussa, jonka pohjalta tulkintaa olisi laajemman sielunmessua käsittelevän tutkimuskirjallisuuden avulla voinut syventää.

Mahdollinen jatkotutkimus voisi käsitellä Malickin elokuvia yleisemminkin. Jos kerran *Elämän puusta* on mahdollista löytää elokuvassa käytetystä musiikista kerronnallista tematiikkaa, niin voisiko sama päteä myös Malickin muihin töihin? Tämä puolestaan voisi toimia eräänä näkökulmana tarkastella yhden taiteilijan taiteellista tuotantoa. Elokuvamusiikin tutkiminen sekä elokuvamusiikin merkitys osana elokuvan tarinankerrontaa tuntuisi tässä tapauksessa entistä perustellummalta sen pyrkiessä vastaamaan Kärjän ja Välimäen kritiikkiin elokuvamusiikin väheksytystä asemasta.

Samaa musiikin tematiikka voisi soveltaa myös muidenkin ohjaajien töihin, jolloin olisi mahdollista muodostaa uudenlainen kategorisointi elokuvamusiikin käyttötavoille. Laulettuun ja soitettuun musiikkiin kuvallisen kerronnan suhteen olisi mielenkiintoinen näkökulma elokuvien tutkimiseen. Tämä voisi tarjota uusia avauksia esimerkiksi Lars von Trierin musiikkia voimakkaasti hyödyntäviin elokuviin *Antichrist* (2009) ja *Melancholia* (2011). Niissä musiikki kommentoi Malickin *Elämän puun* tapaan musiikillisella ja kuvallisella tasolla elokuvan kohtauksia hyvinkin kokonaisvaltaisesti. von Trierin käyttäessä molemmissa elokuvissa musiikkia tismalleen samalla tavalla molempien elokuvien avaus- ja päätöskohtauksissa, voisi niistäkin mahdollisesti löytää *Elämän puun* kaltaisen musiikillisen metanarratiivin, joka toimisi myös tekijän eri elokuvien välillä.

## LÄHTEET

Tutkimusaineisto:

Green, S., Pohlada, B., Pitt, B., Gardner, D., Grant, H. (tuottajat) & Malick, T. (ohjaaja). (2011). *Elämän puu (The Tree of Life)*. Yhdysvallat: Riverroad Company.

Kirjallisuus:

Altman, R. (1992). General Introduction: Cinema as event. Teoksessa R. Altman (toim.), *Sound Theory / Sound Practice* (s. 1–14). New York, NY: Routledge.

Anderson, D. R. (1987). *Creativity and the Philosophy of C.S. Peirce*. Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers.

Annala, P. (2001). *Antiikin teologinen perintö*. Helsinki: Yliopistopaino.

Bacon, H. (1995). *Oopperan historia*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Bacon, H. (2004). *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Bacon, H. (2005). *Seitsemäs taide: elokuva ja muut taiteet*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Barnett, C.B. (2013). Spirit(uality) in the Films of Terrence Malick. *Journal of Religion & Film*, 17(1), 1–31. Artikkelin nro. 33.

Barthes, R. (1994). *Mytologioita* (käänt. P. Minkkinen). Tampere: Gaudeamus. Alkuperäisjulkaisu 1957.

Brown, R. S. (1994). *Overtones and undertones: Reading film music*. Berkeley, California: University of California Press.

Burkholder, P., Grout D. & Palisca, C. (2010). *A History of Western Music*. New York: W. W. Norton & Company cop.

Chase, R. (2003). *Dies Irae: A Guide to Requiem Music*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press.

Chion, M. (1994). *Audio-vision. Sound on screen* (käänt. C. Gorbman). New York: Columbia University Press cop. Alkuperäinen julkaisu 1990.

Chion, M. (1999). *The Voice in Cinema* (käänt. C. Gorbman). New York: Columbia University Press cop. Alkuperäinen julkaisu 1982.

Cook, N. (1998). *Analysing musical multimedia*. Oxford: Clarendon Press.

- Derrida, J. (2003). Allekirjoitus, tapahtuma, konteksti (käänt. A. Kauppinen). Teoksessa T. Ikonen & J. Porttikivi (toim.), *Platonin apteekki ja muita kirjoituksia* (s. 274–300). Helsinki: Gaudeamus.
- Dewey, J. (2010). *Taide kokemuksena* (käänt. A. Immonen & J.S. Tuusvuori). Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura *niin & näin*. Alkuperäinen julkaisu 1934.
- Douven, I. (2011). Abduction. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2011 Edition), Edward N. Zalta (ed.). Haettu 16.2.2016 osoitteesta <http://plato.stanford.edu/archives/spr2011/entries/abduction/>
- Ebert, R. (2011). A Prayer Beneath The Tree of Life. *Roger Ebert's Journal*. Haettu 11.5.2016 osoitteesta <http://www.rogerebert.com/rogers-journal/a-prayer-beneath-the-tree-of-life>
- Evans, D. (2010). *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. Routledge: London. Alkuperäisjulkaisu 1996.
- Gadamer, H.-G. (2009). *Hermeneutiikka. Ymmärtäminen tieteissä ja filosofiassa* (käänt. I. Nikander). Tampere: Vastapaino. Alkuperäisjulkaisu 1986, 1987.
- Gorbman, C. (1987). *Unheard melodies: Narrative Film Music*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Haapasalo, J. (2004). Messun kulku. Teoksessa J. Haapasalo, L. Lauerma, M. Nissinen & P. Suikkanen (toim.), *Kirkkomusiikki* (s. 125–143). Helsinki: Edita.
- Hamner, G.M. (2014). Filming Reconciliation: Affect and Nostalgia in The Tree of Life. *Journal of Religion & Film*, 18(1). Artikkelin nro. 43.
- Heidegger, M. (1995). *Taideteoksen alkuperä* (käänt. H. Sivenius). Helsinki: Taide. Alkuperäinen julkaisu 1950.
- Holopainen, T.M. (2008). Etiikka. Teoksessa V. Hirvonen & R. Saarinen (toim.), *Keskiajan filosofia* (s. 145–168). Helsinki: Gaudeamus.
- Himanka, J. (1995). Esipuhe teoksessa E. Husserl, *Fenomenologian idea* (s. 9–23). Helsinki: Loki-Kirjat.
- Hyppönen, R. (2013). Vastaamattomia kysymyksiä – Kertojanääni ja Veteen piirretty viiva. *Lähikuva*, 26(2), 72–78.
- Jeanson, G. & Rabe, J. (1977). *Musiikki kautta aikojen 1. Kreikan antiikista rokokoohon*. Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Otavan painolaitokset. Suomentaneet Kotilainen, T. & Branch, H.
- Juva, A. (1995). *Valkokangas soi!: kirja elokuvamusiikista*. Helsinki: Kirjastopalvelu.

- Juva, A. (2008). *“Hollywood-syndromi”, jazzia ja dodekafoniaa. Elokvamusiikin funktioanalyysi neljässä 1950- ja 1960-luvun vaihteen suomalaisessa elokuvassa.* Turku: Åbo Akademi University Press.
- Kalinak, K. (1992). *Settling the score. Music and the Classical Hollywood film.* Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Kantokorpi, M. (1990). Proosan runousoppia. Teoksessa M. Kantokorpi, P. Lyytikäinen & A. Viikari (toim.), *Runousopin perusteet* (s. 105–171). Helsinki: Helsingin yliopisto, Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.
- Karp, T. (2016). Requiem Mass: 1. Chant. *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Haettu 4.5.2016 osoitteesta [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43221?source=om\\_o\\_gmo&source=omo\\_t237&source=omo\\_t114&search=quick&q=requiem&pos=4&start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43221?source=om_o_gmo&source=omo_t237&source=omo_t114&search=quick&q=requiem&pos=4&start=1#firsthit)
- Kassabian, A. (2001). *Hearing Film. Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music.* New York & London: Routledge.
- Kilby, K. (2014). Seeing as God sees: Terrence Malick’s The Tree of Life. *Commonweal*, sivustolla *Literary Resource Center.* Haettu 11.5.2016 osoitteesta <http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CA356582543&v=2.1&u=jyva&it=r&p=LitRC&sw=w&asid=3587fbbaced11a3b23b10aa1b828b9cd>
- Kotila, H. & Haapasalo, J. (2004). Messun rakenne. Teoksessa J. Haapasalo, L. Lauerma, M. Nissinen, & P. Suikkanen (toim.), *Kirkkomusiikki* (s. 122). Helsinki: Edita.
- Kunelius, R. (2010). *Viestinnän vallassa.* Helsinki: WSOYpro OY.
- Kärjä, A-V. (2006). Elokvamusiikin tutkimus: tieteenala puun ja kuoren välissä. Haettu 14.4.2016 sivustolta [www.wider-screen.fi](http://www.wider-screen.fi), internetosoite [www.widerscreen.fi/2006/1/elokvamusiikin\\_tutkimus.htm](http://www.widerscreen.fi/2006/1/elokvamusiikin_tutkimus.htm)
- Lehtimäki, M. (2009). Fiktiivisen kertomuksen analyysi ja tulkinta. Teoksessa S. Hägg, M. Lehtimäki & L. Steinby (toim.), *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen* (s. 28–49). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lehtimäki, M. (2013). Matka ja muutos – Ruumiillinen kokemus ja transsendenssin mahdollisuus Terrence Malickin elokuvakerronnassa. *Lähikuva*, 26(2), 9–33.
- London, J. (2000). Leitmotifs and musical references in the Classical film score. Teoksessa J. Buhler, C. Flinn & D. Neumeyer (toim.), *Music and Cinema* (s. 85–98). Hanover: Wesleyan University Press.

- Lummaa, K. (2010). Aihe, motiivi, teema ja topos. Miksi runossa kuvataan kukkaa? Teoksessa S. Kainulainen, K. Kesonen & K. Lummaa (toim.), *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin* (s. 41–68). Tampere: Vastapaino.
- Lösel, S. (2009). “May Such Effort Not Be In Vain”: Mozart on Divine Love, Judgment, and Retribution. *The Journal of Religion*, 89(3), 361–400.
- Manninen, B. A. (2013). The Problem of Evil and Human’s Relationship with God in Terrence Malick’s *The Tree of Life*. *Journal of Religion & Film*, 17(1), 1–23.
- Määttänen, P. (2008). Pragmatismien näkökulma taiteen tutkimiseen. Teoksessa E. Kilpinen, O. Kivinen & S. Pihlström (toim.), *Pragmatismi filosofiassa ja yhteiskuntatieteissä* (s. 231–256). Helsinki: Gaudeamus.
- Määttänen, P. (2012). *Taide maailmassa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Oxford Dictionary of Music. *Requiem*. Haettu 10.6.2016 sivustolta <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e8452?q=requiem&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>
- Pontara, T. (2014). Bach at the Space Station. Hermeneutic Pliability and Multiplying Gaps in Andrei Tarkovsky’s *Solaris*. *Music, Sound, and the Moving Image*, 8(1), 1–23.
- Routila, L. (1986). *Miten tehdä tiedettä taiteesta?* Keuruu: Clarion.
- Rwafa, U. (2008). Lyrical film: The case of Tanyaradzwa. *Muziki*, 5(2), 188–195.
- Vartiainen, P. (2009). *Länsimaisen kirjallisuuden historia*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Räisänen, H. (2011). *Mitä varhaiset kristityt uskoivat*. Helsinki: WSOY.
- Sariola, Y. (2001). *Jumalanpalveluksen käsikirja*. Helsinki: Kirjapaja.
- Seppänen, J. (2005). *Visuaalinen kulttuuri*. Tampere: Vastapaino.
- Sihvonen, J. (2013). Terrence Malickin filosofia. *Lähikuva*, 26(2), 3–8.
- Smallman, B. (2016). Requiem Mass: 4. After 1900. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Haettu 10.6.2016 osoitteesta [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43221?source=om\\_o\\_gmo&source=omo\\_t237&source=omo\\_t114&search=quick&q=requiem&pos=4&start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43221?source=om_o_gmo&source=omo_t237&source=omo_t114&search=quick&q=requiem&pos=4&start=1#firsthit)
- Steinby, L. (2013). Kertomakirjallisuus. Teoksessa A. Mäkikalli & L. Steinby (toim.), *Johdatus kirjallisuusanalyysiin* (s. 59–95). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Steinby, L. & Lehtimäki, M. (2013). Kertomisen analyysi. Teoksessa A. Mäkikalli & L. Steinby (toim.), *Johdatus kirjallisuusanalyysiin* (s. 96–134). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

- Suomela, S. (2008). Teemasta ja sen tutkimuksesta. Teoksessa O. Alanko-Kahiluoto & T. Käkälä-Puumala (toim.), *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä* (s. 140–161). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden seura.
- TePaske, B. (2012). Tell Us a Story from Before We Can Remember: Gnostic Reflections on Terrence Malick's *The Tree of Life*. *Psychological Perspectives*, 55(1), 118–125.
- Tovey, D. F. (1967). *The Forms of Music*. Cleveland and New York: The World Publishing Company.
- Vernallis, C. (1998). The aesthetics of music video: an analysis of Madonna's "Cherish". *Popular music*, 17(2), 153–185.
- Wingstedt, J., Brändström, S. & Berg, J. (2010). Narrative Music, Visuals and Meaning in Film. *Visual Communication*, 9(2), 193–210.
- Wittgenstein, L. (1999). *Filosofisia tutkimuksia* (käänt. H. Nyman). Helsinki: WSOY. Alkuperäinen julkaisu 1953.
- Välimäki, S. (2008). *Miten sota soi? Sotaelokuva, ääni ja musiikki*. Tampere: Tampere University Press.
- Välimäki, S. (2015). *Muutoksen musiikki. Pervoja ja ekologisia utopioita audiovisuaalisessa kulttuurissa*. Tampere: Tampere University Press.