

TAMPEREEN YLIOPISTO

Elina Mathlin

Sodan realismista runoudeksi.
James Jonesin romaanin adaptaatio
Terrence Malickin *Veteen piirretyksi viivaksi*.

Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma
Tampere 2011

Tampereen yliopisto
Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö
Mathlin, Elina: Sodan realismista runodeksi. James Jonesin romaanin adaptaatio
Terrence Malickin *Veteen piirretty viiva*.
Pro gradu -tutkielma, 77 s.
Yleinen kirjallisuustiede
Syyskuu 2011

Tutkielma käsittelee kerronnallisuuden eroja kirjallisessa esityksessä ja elokuvassa, kahdessa taidemuodossa, joiden ydinosaamista on kertomuksen välittäminen. Tutkimuskohteeni ovat Terrence Malickin ohjaama elokuva *Veteen piirretty viiva* ja James Jonesin romaani *Ohut punainen viiva*, johon elokuva perustuu. Vertailen kirjallista kerrontaa elokuvakerrontaan narratologisten teorioiden kautta ja pohdin samalla kirjallisuusadaptaation mahdollisuuksia ja rajoituksia elokuvaformaattissa. Molemmat tutkimuskohteeni ovat varsin subjektiivisella tavalla kerrottuja, mutta luovat toisistaan poikkeavat kokonaisvaikutelmat. Pyrin analysoimaan, miksi elokuvaversio poikkeaa niin voimakkaasti pohjanaan olevasta romaanista.

Tutkielman johdanto sisältää johdatuksen kysymyksenasetteluun ja esittelee tutkittavat teokset. Varsinainen teosten käsittely tapahtuu johdannon jälkeen neljässä luvussa. Toisessa luvussa esittelen narratologiset kerronnan tasoja kuvaavat käsitteet kertoja, sisäistekijä ja fokalisaatio pohtien niiden eroja kirjallisessa ja elokuvallisessa esityksessä. Oman erityishuomionsa saa elokuvan monikanavainen kerronta, johon kuvan ja dialogin lisäksi kuuluu myös musiikki.

Kolmas luku käsittelee adaptointia kirjasta elokuvaksi. Brian McFarlanen teorian pohjalta esittelen, minkä tyyppisiä piirteitä on mahdollista siirtää kirjallisesta teoksesta elokuvaan ja mitkä piirteet vaativat elokuvantekijän luovaa prosessia eli varsinaista adaptointia.

Kerronnan subjektiivisuus nousee neljännen luvun aiheeksi. Erityisen mielenkiintoisen eron kohdetekstien välille tekee se, että *Ohuen punaisen viivan* subjektiivisuus on psykologisesti painottunutta kun taas *Veteen piirretty viiva* on runollinen ja filosofinen teos. Teosten maailmankuvat poikkeavat toisistaan huomattavasti, mikä tekee adaptaation kysymyksistä aiheellisia.

Viides luku käsittelee kerronnallisuutta ja sen rajatiloja. Pohdin kerronnallisuutta muun muassa Monica Fludernikin luonnollisen narratologian ja Brian McHalen kehittämän heikon kerronnallisuuden kautta. Erityishuomion tässä luvussa saa *Veteen piirretty viiva*, joka kerronnallisten erikoispiirteidensä vuoksi sijoittuu runouden ja kerronnan välimaille.

Kuudes, tutkielman päättävä luku keskittyy lyhyelti pohtimaan ja kokoamaan tutkimuskohteiden tematiikkaa.

Asiasanat: Terrence Malick, *Veteen piirretty viiva*, kerronnallisuus, luonnollinen narratologia, James Jones, *Ohut punainen viiva*, voice-over, adaptaatio

SISÄLLYSLUETTELO

1. JOHDANTO	1
1.1 Päämäärät ja tutkimuksen eteneminen	2
1.2 <i>Ohut punainen viiva</i>	3
1.3 Terrence Malick ja <i>Veteen piirretty viiva</i>	5
2. KOMMUNIKAATION TASOT ELOKUVASSA JA KIRJALLISESSA ESITYKSESSÄ.....	9
2.1 Sisäistekijä	9
2.2 Kertoja kirjallisessa esityksessä	12
2.3 Elokuvallinen kertoja	13
2.4 Fokalisaatio	17
2.5 Ääniraidan kerronnallisuus	20
3. ROMAANIN SOVITUS ELOKUVAKSI.....	24
3.1 Funktiot ja indeksit	25
3.2 Kerronnan lajit ja niiden elokuvallinen potentiaali.....	27
3.3 Kirjasta elokuvaksi – mitä adaptaatiolla ymmärretään.....	29
3.4 Adaptaatio <i>Ohuesta punaisesta viivasta Veteen piirretyksi viivaksi</i>	30
3.4.1 Tarina ja näkökulmat	32
3.4.2 Luonto ja transsendentalismi	37
3.4.3 Henki ja ruumis.....	39
4. SODAN SUBJEKTIIVISUUS.....	44
4.1 <i>Ohuen punaisen viivan</i> psykologiset pelit	46
4.2 <i>Veteen piirretyn viivan</i> erilliset ja jaetut tajunnat	48
4.2.1 Tyytyväinen sydän	50
4.2.2 Ikuisuuden kysymykset.....	51
5. KERRONNALLISUUS JA PARADIGMAATTISUUS EPISODIMAISESSA ELOKUVASSA.....	54
5.1 Halu kertomukseen	54
5.2 Inhimillisen kokemuksen välittyminen kertomuksessa	56
5.3 Kertomuksen sisäiset ristiriidat ja vajavaisuudet	59
5.4 Heikko kerronnallisuus ja paradigmaattiset piirteet.....	61
5.5 Päähenkilön rikkonaisuus	63
5.6 Episodimaisen elokuvan loppu ja kuoleman merkitys.....	66
5.7 Klassisen valtavirtaelokuvan sivu-uomissa	68

6. LOPUKSI.....	70
6.1 Temaattiset erot.....	70
6.2 Yksinäisyys ja perspektiivin rajaukset.....	71
KIRJALLISUUS.....	74

1. JOHDANTO

Elokuva on, kuten Christian Metz huomauttaa, löytänyt suurimman yleisönsä ja voimansa juuri tarinankertojana (1974, 44). Elokuva on kertomisen tapansa suhteen läheisempää sukua romaanille kuin millekään muulle taidemuodolle. Elokuvan muoto alkoi pian alkuvaiheidensa jälkeen lähentyä 1800-luvun romaania (McFarlane 1996, 12). Niin kaupallisista kuin taiteellisistakin syistä johtuen erittäin suuri osa elokuvakäsikirjoituksista on adaptaatioita romaaneista tai novelleista. Novelli- ja romaanimatamisointeja puoltaa suosituksen kirjallisen teoksen tuoma mainos elokuvalle, romaaniaiteen nauttiman arvostuksen sädekehän siirtyminen elokuvalle ja myös se, että yleisöllä vaikuttaa olevan halu nähdä romaanien tapahtumat kuvina. Viimeksi mainitusta kaipuusta kertoo myös kuvitettujen romaani- ja novellipainosten suosio 1800-luvulla (McFarlane 1996, 7–8). Vaikutteet ovat kulkeneet myös toiseen suuntaan ja suosittujen elokuvien pohjalta on kirjoitettu kirjoja, mutta ne eivät toistaiseksi ole saavuttaneet suurta arvostusta.

Tämä pro gradu -tutkielma käsittelee kerronnan keinoja ja kerronnallisuutta sekä kirjallisessa teoksessa että erityisesti elokuvassa. Kirjallisuudella ja elokuvalla on ollut vahva sidos toisiinsa koko elokuvataiteen historian ajan. Tämä yhteys on nähtävissä edelleen esimerkiksi kirjallisuusadaptaatioiden suuressa määrässä elokuvateosten joukossa. Elokuvalle ja kirjallisuudelle on myös kerronnan keinojensa suhteen paljon yhteistä. Näitä kerronnan tapojen yhtäläisyyksiä ja eroavaisuuksia käsittelemässä gradussa. Käytän tutkimuskohteenani Terrence Malickin ohjaamaa elokuvaa *Veteen piirretty viiva* (*The Thin Red Line*, 1998) sekä romaania, johon elokuva perustuu, James Jonesin kirjoittamaa *Ohutta punaista viivaa* (*The Thin Red Line*, 1962/1998).¹ Koska *Veteen piirretty viiva* on kerronnaltaan varsin omaleimainen teos, tutkin myös, miten sen kerronnallisuus rakentuu ja missä kertomuksen rajat kulkevat.

Vaikka elokuva ja kertomakirjallisuus ovatkin sukua toisilleen, ei muodonmuutos kirjasta elokuvaksi ole helppo tai yksiselitteinen prosessi. Romaanin ja elokuvan kerronnallisuuteen liittyy myös huomattavia eroja ja niiden vahvuudet ja heikkoudet kerronnassa ovat erilaisia. Romaani voi kuvata vaivatta esimerkiksi ajan kulumista ja temporaalisia suhteita, kun taas elokuvalla temporalisten suhteiden esittäminen on hankalaa ja siihen on etsittävä kiertoteitä.

¹ Sekä elokuvan että kirjan alkuperäinen englanninkielinen nimi on *The Thin Red Line*, mutta käytän tutkimuksessani suomenkielisten käännösten nimiä, jotta teokset olisi helpompi erottaa toisistaan. Elokuvesta käytän nimeä *Veteen piirretty viiva* (lyhenne VPV) ja romaanista nimeä *Ohut punainen viiva* (lyhenne OPV).

Elokuva puolestaan esittää romaania tehokkaammin tilaa: yksi otos voi kuvata tehokkaasti tilan (tai joskus tunnetilan), jonka kuvaamiseen romaanilta voi mennä puoli sivua. Myös erityyppisten elokuvien välillä kerronnalliset erot ovat huomattavia. Valtavirtaelokuvan klassinen kerrontatapa poikkeaa taide-elokuvan kerrontatavasta.

1.1 Päämäärät ja tutkimuksen eteneminen

Lähtökohtana ja innoituksena tälle tutkimukselle on toiminut se ero, jonka *Veteen piirretty viiva* tekee *Ohueen punaiseen viivaan* siitä huolimatta, että teokset ovat kertomuksiltaan varsin samankaltaiset. Osa eroista johtuu taidelajien erilaisuudesta, kuten romaanien ja romaanifilmatisointien keskinäisessä suhteessa aina tapahtuu. Tutkimuskohteinani olevien teosten välillä erot ovat kuitenkin niin syvät, että ne johtavat radikaaliin eroon teosten maailmankuvassa. Pyrinkin tutkimuksessani analysoimaan, miksi elokuvaversio poikkeaa niin voimakkaasti pohjanaan olevasta romaanista. Johtolankana tutkimukselleni toimii kysymys ”mitä tapahtui”? Mitä elementtejä Terrence Malick lisäsi, mitä poisti, miten hän muokkasi James Jonesin raa’an naturalistisen sotaromaanin pohjalta hengellisen sotaelokuvan, jossa ruumiillisuus loistaa poissaolollaan?

Tutkimukseni päämääränä on selvittää *Veteen piirretyn viivan* syntyprosessia, jossa *Ohut punainen viiva* on merkittävä, mutta ei suinkaan ainoa interteksti. Samalla pohdin yleisemmin kirjallisen esityksen ja elokuvan suhdetta toisiinsa keskittyen nimenomaan kerronnan keinojen eroihin ja yhteneväisyyksiin näissä taidemuodoissa. *Ohut punainen viiva* muodostaa *Veteen piirretylle viivalle* pohjan, mutta elokuva sisältää huomattavan määrän muitakin voimakkaita vaikutteita, joista vähäisin ei ole ohjaaja Malickin oma tyyli. Yhteisiä piirteitä teoksille ovat subjektiivisen näkökulman korostuminen ja juonen episodimaisuus. Paneudun tutkimaan, kuinka erilaisin keinoin teoksissa käsitellään näitä yhteisiä kerronnallisia piirteitä ja kuinka katsojan ylipäänsä on mahdollista konstruoida kertomus *Veteen piirretyn viivan* kaltaisesta teoksesta, joka sisältää runsaasti henkilöihahmoja, mutta melko vähän juonta kuljettavaa toimintaa.

Johdannon jälkeen, tutkimukseni toisessa luvussa, pohdin yleisellä tasolla kerronnallista kommunikaatiota kirjallisessa esityksessä ja elokuvassa, kahdessa taidemuodossa, joiden välillä on huomattavia yhtäläisyyksiä mutta myös eroja. Keskityn kommunikaation kuvaamiseen erityisesti narratologisten peruskäsitteiden sisäistelijän ja kertojan kannalta sekä kiinnittäen huomiota fokalisaatioon, joka on tärkeä aihe subjektiivisuutta kuvaavien taideteosten analyysissä. Kolmas

luku käsittelee varsinaista adaptaatioprosessia romaanista elokuvaksi ongelmiseen ja mahdollisuuksiin. Tässä luvussa pohdin yleisesti adaptaation teoriaa eli kuinka elokuva suhteutuu alkuperäisromaanin ja minkälaisena kirjallisuusadaptaationa voidaan pitää *Veteen piirrettyä viivaa*, joka tekee voimakkaan irtioton alkuperäisteoksesta. Samassa yhteydessä tarkastelen myös kohdeteokseni ja sen pohjana olevan romaanin välisiä kerronnan yhtäläisyyksiä, sillä niitäkin ilmiselvästi löytyy. Esimerkiksi Jimmie E. Cain Jr. löytää *Veteen piirretystä viivasta* useita piirteitä, joiden perusteella hän luonnehtii Terrence Malickin romaanifilmatisointia James Jonesin romaanille uskolliseksi (2000, 2). Uskollisuus alkuperäisteokselle on aihealue, johon kiinnitetään paljon huomiota kirjallisuusadaptaatioita arvioitaessa, ja se on herättänyt keskustelua myös *Veteen piirretyn viivan* kohdalla. Neljännessä luvussa jatkan adaptaation pohdiskelua keskittyen tajunnankuvauksen eroihin kohdeteoksissani. Tajunnankuvauksen erot *Ohuessa punaisessa viivassa* ja *Veteen piirretyssä viivassa* ovat osittain sidoksissa teosten luomiin erilaisiin maailmankuviin. *Ohut punainen viiva* keskittyy henkilöhahmojensa psykologisiin reaktioihin, kun taas *Veteen piirretyn viivan* ote on yhtä lailla subjektiivinen, mutta runollisempi ja filosofisempi. Viidennessä luvussa keskityn käsittelemään kerronnallisuutta lähinnä *Veteen piirretyssä viivassa*. Kerronnallisuuden muodostuminen on mielenkiintoinen tutkimusalue tässä elokuvassa, koska se on kerronnaltaan episodimainen ja sisältää paljon materiaalia, jolla ei ole kerronnallista funktiota. Kuitenkin se pysyy yhtenäisenä kokonaisuutena ja säilyttää katsojan mielenkiinnon. Kuudes luku kokoaa lyhyesti tutkimuksen aiheita.

1.2 *Ohut punainen viiva*

Ohut punainen viiva pohjautuu James Jonesin omiin kokemuksiin Guadalcanalin taisteluista. *Ohuelle punaiselle viivalle* ja *Veteen piirretylle viivalle* yhteinen muodon piirre on juonen fragmentaarisuus ja henkilöhahmojen runsaus. *Ohuen punaisen viivan* etusivulta löytyy jopa henkilöhahmoluetelo, jonka avulla lukija voi saada paremman otteen vuoron perään esiintyvistä henkilöhahmoista ja heidän suhteistaan toisiinsa. Henkilöhahmoja on siis runsaasti, eikä selkeää päähenkilöä ole. Muutamia henkilöistä kuitenkin nousevat ehkä muita paremmin etualalle ja siten keskushenkilöiksi. Näitä ovat väepeli Welsh, alikersantti Fife, sotamies Bell ja kapteeni Stein. Heidän sielunelämänsä valotetaan syvemältä kuin muiden. Kiinnostavaa kyllä, eräät näistä henkilöhahmoista seikkailevat myös Jonesin varhaisemmassa, Pearl Harbourin pommitusta kuvaavassa teoksessa *Täältä ikuisuuteen* (*From Here to Eternity*, 1951) sekä kirjailijan viimeiseksi jääneessä romaanissa *Whistle* (1978). Jimmie E. Cain Jr. valottaa näiden teosten henkilöhahmojen välistä yhteyttä artikkelissaan (2000, 2).

Malick säilyttää *Veteen piirretyssä viivassa* suuren osan *Ohuen punaisen viivan* henkilöahmoista, mutta muokkaa heidän tekojaan, motiivejaan ja dialogiaan. Tärkeä elokuvasta puuttuva aihe on sotilaiden välinen homoseksuaalisuus. Ylipäänsä seksuaalisuuden kuvaus on elokuvassa huomattavasti laimentunut kirjaan verrattuna. Monien henkilöahmojen merkitys elokuvassa on erilainen. Kirjassa melko keskeisessä roolissa olevan Fifen osuus katoaa elokuvassa miltei näkymättömiin. Welshin rooli on kirjassa samoin kuin elokuvassakin tärkeä, mutta *Veteen piirretyn viivan* keskushenkilönä voi sittenkin paremmalla syyllä pitää sotamies Wittii. Witt esiintyy vain muutamassa kohdassa *Ohutta punaista viivaa* ja on romaanissa siten jokseenkin satunnainen sivuhenkilö. Elokuvassa hän kokee melkoisen muodonmuutoksen kirjallisesta hahmostaan. *Ohut punainen viiva* kuvailee Wittii pieneksi ja laihaaksi, malarian kellastuttamaksi mieheksi, joka on entinen huippunyrkkeilijä (OPV, 104–105) ja hänet esitetään äkkipikaisena ja pitkävihaisena henkilönä (OPV, 107–111). *Veteen piirretyn viivan* Witt on hyvin toisenlainen henkilöahmo, mutta hänessä on nähtävillä jäänteitä myös kirjan henkilöahmosta. Wittii näyttelee pitkä ja komea James Caviezel ja hänen luonteenpiirteitään elokuvassa luonnehtii parhaiten rauhallisuus ja seesteisyys, sekä ystävyys kaikkien kanssa. Elokuvan Witt ei myöskään ole rasistinen, vaan päinvastoin osoittaa hyväätahtoista kiinnostusta niin alkuasukkaita kuin japanilaisia kohtaan. Romaanissa on toisin, ja rasistisuus mainitaan yhdeksi Wittin tärkeimmistä ominaisuuksista (OPV, 239 & 442). Kuten Cain mainitsee artikkelissaan, Malick on käyttänyt elokuvan Wittin luomiseen runsaasti myös James Jonesin aikaisempaa romaania *Täältä ikuisuuteen*, jossa esiintyy kovasti Wittin kaltainen henkilö nimeltä Prewitt (2000,4). Wittin hahmolla on huomattavasti suurempi rooli *Täältä ikuisuuteen* -romaanissa, mutta vaikka Malick lainaa Wittiin (ja Welshiin) liittyvää materiaalia runsaasti myös tästä aiemmasta kirjasta, on epäselvää, voiko elokuvan Wittii pitää myöskään tämän romaanin henkilöahmoon perustuvana. Prewitt on armeijaa rakastava mies, joka tuhoutuu noudattaessaan voimakkaita eettisiä periaatteitaan. Hänessä on myös kostonhimoa, jollaista elokuvan Wittistä ei löydy. Ehkä voidaan ajatella, että Wittin luonteessa samoin kuin Wittin ja Welshin keskinäisessä suhteessa on jotain piirteitä *Täältä ikuisuuteen* -teoksesta, mutta suurimmalta osalta ne ovat pelkästään elokuvan luomusta. Palaan aiheeseen luvussa 5. ja pohdin myös, missä määrin henkilöahmon muutos on analoginen elokuvan yleisemmän temaattisen eronteon kanssa *Ohuen punaiseen viivaan* nähden.

Wittin hahmo käy elokuvassa läpi murroksen: alussa hänen kerrotaan karanneen armeijasta lukuisia kertoja ja hän vastustaa auktoriteetteja, aivan kuten Jonesin Prewitt ja Witt. Ilman selitystä tai henkilöahmon kehitystä elokuvan Witt muuttuu kuitenkin yhtäkkiä myötätuntoiseksi filosofiksi, joka ei näytä vihaavan ketään. Wittin henkilöahmon epämääräisyys johtunee käsikirjoitukseen

tehdystä muutoksista, mutta sen voi lukea myös oireeksi elokuvan juonellisesta epäjatkuvuudesta, joka on hypoteesini mukaan elokuvan kerrontaa määrittävä piirre.

1.3 Terrence Malick ja *Veteen piirretty viiva*

Terrence Malick on amerikkalaisen elokuvan eksentrikko, Stanley Kubrickiin verrattu auteur-ohjaaja. Uransa aikana Malick on ohjannut vain viisi elokuvaa, joista viimeisin, *The Tree of Life*, on valmistunut tänä vuonna (2011). Filosofiaa ja elokuvaa opiskellut Malick ohjasi ensimmäiset pitkät elokuvansa jo 1970-luvulla. *Julma maa* (*Badlands*, 1973) ja *Onnellisten aika* (*Days of Heaven*, 1978) olivat arvostelu-, joskaan eivät kassamenestyksiä, mutta ne ohjattuaan Malick katosi julkisuudesta kahdeksikymmeneksi vuodeksi. Malickin kolmas ohjaustyö, *Veteen piirretty viiva*, tuli ensi-iltaan vuonna 1998 ja neljäs elokuva *The New World* vuonna 2005. Elokuviinsa Malick kuvaa inhimillistä kokemusta, mutta yhtä tärkeänä välittyy kokemus luonnosta ja ihmisestä osana luontoa. Luonnon merkitys näyttää vahvistuvan elokuva elokuvalta. *Julman maan* pariskunta elää hetken luonnon paratiisissa, *Onnellisten ajan* maatyöläiset tekevät työtä ja nukkuvat viljelysmailla, ja *Veteen piirretyn viivan* sotilaat vaeltavat ja sotivat melanesialaisissa viidakoissa. *The New World* kuvaa kahden kulttuurin, kaupungistuneen eurooppalaisen ja Amerikan intiaanien luonnosta riippuvaisen elämäntavan yhteentörmäystä.

Malickin elokuvat eivät ole olleet suuria kaupallisia menestyksiä, mutta jo kaksi ensimmäistä herättivät kriitikoiden huomion kerrontansa epätavallisuudella ja poikkeuksellisella luonnonkuvauksellaan. Elokuvien kerronnassa huomio kiinnittyy kuvaustekniikkaan, joka pysähtelee kuvaamaan luonnon objekteja lähes dokumentaarisella hartaudella ja toisaalta rikkaaseen äänimaailmaan, jonka huomiota herättävin erikoispiirre on voice-overin voimakas ja poikkeuksellinen käyttö. Voice-over on kuvan päällä kuuluvaa puhetta, jonka lähde ei voida paikantaa elokuvakohtauksen sisälle, vaan se kantautuu toisesta ajasta ja paikasta, joko tarinamaailman sisältä tai sen ulkopuolelta (Chatman 1999, 319–320). Malickin kahdessa ensimmäisessä elokuvassaan voice-overin tuottavana kertojajäänä on nuori tyttö, elokuvan tapahtumiin osallistuva henkilö. Näihin voice-overeihin liittyy useissa kohtauksissa ironiaa suhteessa kuvaan, kuvattujen tapahtumien ollessa ristiriidassa kertojajäänen kanssa. Myös *Veteen piirretyssä viivassa* voice-over on tärkeä ja huomiota kiinnittävä kerronnan keino, mutta sen puhujana ei ole tietty henkilöhahmo, vaan se välittää eri sotilaiden ajatuksia ja näkökulmia maailmaan. Voice-over vaikuttaa sekoittuvan ja joskus jakaantuvankin eri henkilöhahmojen kesken. Siitä puuttuvat ne ironiset piirteet, jotka ovat ominaisia *Julman maan* Hollyn ja *Onnellisten ajan*

Lisan voice-over -kerronnalle. On myös merkillepantavaa, että *Veteen piirrettyssä viivassa* voice-over ei vaikuta kerronnalta vaan monissa tapauksissa vain puheelta, joka ei kuljeta tapahtumia eteenpäin tai selvennä niitä. Voice-over kuitenkin tuo esiin elokuvan tematiikkaa ja kirkastaa sitä.

Veteen piirretty viiva sijoittuu Tyynenmeren Guadalcanalille, jossa amerikkalaiset joukot kävivät raskaita taisteluita valloittaakseen strategisesti tärkeän saaren japanilaisilta. Historiallisuus ei kuitenkaan näyttele merkittävää roolia *Veteen piirrettyssä viivassa*. Monien tutkijoiden ja kriitikkojen mukaan Malick on tehnyt elokuvan, joka kertoo enemmän sodasta yleensä kuin jostain tietystä sodasta. Toisaalta löytyy niitäkin kriitikkoja, jotka näkevät *Veteen piirretyn viivan* kaltaisen elokuvan mahdollistuvan nimenomaan toisen maailmansodan kontekstissa. Ajatusmaailma, joka välittyy miesten voice-over -puheiden kautta, on niin naiivi ja viaton, ettei se istuisi esimerkiksi Vietnamin sodan sotilaille. *Veteen piirretystä viivasta* voi kuitenkin löytää sodan käsittelyä yleisellä tasolla, mikä loitontaa sitä historiallisesta tarkkuudesta. Guadalcanal mainitaan elokuvassa pariin otteeseen upseerien yhteydessä, mutta taistelua käyville rivimiehille näyttää olevan yhdentekevää, millä saarella he taistelevat. Isänmaallinen propaganda tai strategiset pohdinnat eivät ole elokuvassa tärkeässä roolissa, lähes kolmituntisen elokuvan aikana ne mainitaan ohimennen. *Veteen piirretty viiva* suuntaa sodan yksilöllisen kokemuksen välittämiseen.

Kerronnaltaan haastavina ja tempoltaan hitaina Malickin ohjaustyöt ovat innoittaneet varsin monimuotoisiin tulkintoihin. Koska Terrence Malick ei ole *Julman maan* jälkeen enää antanut haastatteluja tai esiintynyt julkisuudessa, ovat tutkijat ja kriitikot analyyseissään joutuneet turvautumaan yksinomaan elokuvateksteihin ja taustatietoihin ohjaajasta. Martin Heideggerin filosofia on noussut erääksi merkittäväksi viitekehyykseksi elokuvien tulkinnassa, koska Malickin tiedetään kääntäneen ja opettaneen Heideggerin filosofiaa.

Veteen piirrettyä viivaa on tulkittu sotaelokuvan genren edustajana ja sellaisena sitä on verrattu paljon samana vuonna ilmestyneeseen Steven Spielbergin ohjaamaan *Pelastakaa sotamies Ryan* -elokuvaan. Molempien voi katsoa edustavan toisen maailmansodan taisteluelokuvan lajityyppiä, kuten Susanna Välimäki luokittelee (2008, 15–16). Kyseinen lajityyppi sisältää valtavasti elokuvia, joiden välillä erot voivat olla suuriakin. Teoksina *Veteen piirretty viiva* ja *Pelastakaa sotamies Ryan* ovat varsin erilaisia, sillä Malickin elokuvassa on taide-elokuville tyypillistä uutta ilmaisua etsivää kerrontaa, kun taas Spielbergin ohjaustyö kierrättää suurelta osin toisen maailmansodan

taisteluelokuvan kliseitä ja vakiintuneita klassiselle valtaviirtaelokuvalla² tyypillisiä kerrontamuotoja.

Veteen piirretty viiva ei antaudu ongelmitta tietynlaisen ajattelutavan puolestapuhujaksi, vaikka sitä on paljon tulkittu esimerkiksi sodanvastaisuuden kautta. Tulkinnat, joissa elokuvan sodanvastaisuutta korostetaan tai se nähdään kommenttina Vietnamin sodalle ja amerikkalaisen sielun synkkyydelle, jättävät usein huomiotta *Veteen piirretyn viivan* kerronnalliset ominaispiirteet, luontokuvauksen ja voice-overin filosofiset ja uskonnolliset sisällöt. Samankaltaiset ongelmat kohtaavat myös niitä tulkintoja, joiden mukaan *Veteen piirretty viiva* horjuttaa katsojan sotaelokuvaan kohdistuvia geneerisiä odotuksia ja yrittää kuvata aihetta realistisemmalla tavalla. Tällaiset ongelmakohdat ovat johtaneet monet tulkitsijat näkemään elokuvan enemmän sodan myyttiä kuin mitään todellista sotaa käsittelevänä teoksena. Elokuva on tulkittu myös kristillisen symboliikan kautta sekä amerikkalaiselle tietoisuudelle keskeisten kadotetun paratiisin, vapahduksen mahdollisuuden ja pahuuden alkuperää koskevien myyttien kautta.

Luonnonkuvauksen ja voice-overin tulkinnat ovat usein johtaneet *Veteen piirretyn viivan* transsendentalistisiin lukutapoihin. *Veteen piirretty viiva* näyttää monien tutkijoiden mielestä liittyvän amerikkalaisen transsendentalismin perinteeseen Ralph Waldo Emersonin *Luonnon* (1854) ja Henry Thoreauin *Waldenin* (1854) jäljissä (Davies 2009b, 46). Transsendentalismissa ajatuksena on, että luonto ja sielu ovat elementit, jotka muodostavat maailmankaikkeuden ja että yksilö voi saavuttaa yhteyden maailmansieluun olemalla läheisessä kosketuksessa luontoon. Tukea transsendentalistiselle tulkinnalle on helppo löytää erityisesti Wittin yhdistyvistä voice-overeista, joihin sisältyy sellaisia ilmaisuja kuin ”ehkä kaikilla ihmisillä on yksi iso sielu, jonka osia kaikki ovat” ja Emersonin ajattelua kaikuva ”all things shining”. (Mts., 46–47.) Transsendentalismiin liittyy voimakas ajatus ihmisestä riippumattomasta luonnosta sekä idealistisen ajattelun mukainen luonnon sieluperäinen kuvaus vastakohtana materialistiselle ajattelulle ja filosofiselle realismille. Keskeistä on ajatus ihmisen ihanteellisesta henkisestä tilasta, joka ylittää fyysisen ja empiirisen todellisuuden ja joka on tavoitettavissa uskonnollisten opinkappaleiden sijaan yksilön oman välittömän tajuamisen avulla. Luonto on yhteys tähän syvempään todellisuuteen, toiseen maailmaan. (Välimäki 2008, 244.)

² Klassinen valtaviirtaelokuva on yleiskäsite, joka pitää sisällään muun muassa klassisen Hollywood-elokuvan. Kuitenkin muuallakin kuin Hollywoodissa tehdään elokuvia samojen periaatteiden mukaisesti.

Voice-over -puheille on löydetty myös toisenlaisia tulkintoja, ja esimerkiksi Simon Critchley pitää elokuvaa kokonaisuudessaan kuolevaisuuden pohdiskeluna. Hänen mukaansa Wittin sanat ja teot elokuvassa edustavat ajatusta, että yksilön pitäisi pyrkiä kohtaamaan kuolemansa ja elämän vastoinkäymiset tyyneydellä. (Critchley 2009, 23.) Muutkin tutkijat ovat tuoneet heideggerilaisia teemoja mukaan tulkintoihinsa, osittain ehkä siitä taustaoletuksesta, että Heideggerin tuntijana Malick hyödyntäisi hänen filosofiaansa myös elokuvassa. *Veteen piirretyn viivan* on nähty ilmaisevan heideggerilaista teknologiakritiikkiä ja Malickin toteuttavan ohjaustyössään heideggerilaisen köyhtyneen ajan runoilijaprofeetan tehtävää.

Tulkinnalliset erimielisyydet kiteytyvät erityisesti siinä, kuinka kriitikot näkevät luonnonkuvauksen *Veteen piirretyssä viivassa*. Aiemmin mainittu Critchley pitää Malickin luontokuvausta naturalistisena. Luonto ei ole lumottu, vaan sotaisa voima, joka kehystää inhimillistä sotaa, mutta on täysin välinpitämätön ihmistä kohtaan. Vain ihmisen tyyni suhtautuminen vastoinkäymisiin voi tarjota vastauksen luonnon heltymättömyydelle ja kuoleman väistämättömyydelle. (Critchley 2009, 26.) Ron Mottrammin näkemys Malickin luonnosta on aivan toisenlainen: hänen mielestään se sisällyttää itseensä voimakkaan viestin korkeammasta hyvästä. Luonnonkuvaus rakentaa sillan toiseen maailmaan ja on merkki sen olemassaolosta. Robert Silbermanin tulkinnassa luonnon läpäisemättömyys muodostuu teemaksi: mikä on luonnon olemus, onko se julma vai lempeä, kaunis vai ruma? Ja miten ihmisen tulee toimia tämän läpäisemättömyyden äärellä? (Davies 2009b, 48.) Nähdäkseni kysymys luonnon kuvauksesta liittyy myös narratologiseen kysymyksenasetteluun fokalisaatiosta. Se, kenen välityksellä kuvat ja äänet, elokuvan koko materiaali välittyy, kertoo myös siitä, millaisena luontoa ja maailmaa on elokuvassa pidettävä. *Veteen piirretyn viivan* tyyli on subjektiivinen, mutta kenen subjektiivisuudesta on kyse? Onko maailma kaunis vain siksi, että se nähdään kauniina vai onko se todella objektiivisesti kaunis? Tällaisiin kysymyksiin pyrin etsimään vastausta tutkimuksessani.

2. KOMMUNIKAATION TASOT ELOKUVASSA JA KIRJALLISESSA ESITYKSESSÄ

Kirjallisuudentutkimus on lainannut paljon käsitteistöään elokuvatutkimukseen. Tarkastelen tässä luvussa, miten sellaisia kirjallisuustieteen tutkimuskäsitteitä kuin sisäistekijä, kertoja ja fokalisaatio voidaan soveltaa elokuvatutkimuksessa. Kirjallinen teksti ja elokuva eroavat toisistaan jo synnyinolosuhteissaan. Kirjallisella tekstillä on tyypillisesti yksi tekijä, kirjailija. Elokuva puolestaan ei juuri koskaan ole yhden ainoan tekijän luomus, vaan tulos monimutkaisesta ja lukuisia eri alojen työntekijöitä vaativasta tuotantoprosessista. Tärkeässä roolissa tässä prosessissa ovat tuottaja, näyttelijät, kuvaajat, käsikirjoittaja ja myös kirjailija, mikäli käsikirjoitus perustuu kirjalliseen tekstiin. Jakob Lothe painottaa, että ohjaajaa pidetään kuitenkin yleensä elokuvan tekijänä, koska hänellä on päävastuu elokuvanteon tärkeysjärjestyksestä, tuotantoprosessin koordinoinnista sekä luovasta työstä suhteessa käsikirjoitukseen ja elokuvan tematiikkaan (2000, 31). Henry Baconin mukaan varsinkin taide-elokuvan kontekstissa ohjaajan taide on pitkälti luovaa työtä tekevien ihmisten ohjaamisen taidetta ja kokonaisuutta mahdollisimman hyvin palvelevien suoritusten puristamista esiin mukanaolijoista. Hyvä ohjaaja hyödyntää lahjakkaiden ihmisten kykyjä siinä missä taidemaalari värejään. (Bacon 2000, 214.)

Edward Braniganin mukaan elokuvantekijä, jota hän kutsuu historialliseksi tekijäksi, ei ole niinkään todellinen elävä henkilö vaan tekstin luoma kulttuurinen legenda, jonka avulla katsoja voi luoda tietyn ennakkokäsityksen elokuvasta, mikä tietysti osaltaan vaikuttaa katsomiskokemukseen (1992, 87). Hyvä esimerkki tällaisesta kulttuurisesta legendasta on Alfred Hitchcock, mutta samaan tapaan kulttuuriseksi legendaksi sopisi myös Terrence Malick, josta tiedetään vähän, mutta josta on omaleimaisten elokuviensa ja julkisuuteen tihkuneiden tietojen vuoksi muodostunut myyttinen henkilökuva. Historiallisen tekijän käsite muistuttaa myös siitä, että elokuva on syntynyt jossakin tietyssä historiallisessa ja tuotannollisessa kontekstissa (mts., 88). Tällainen historiallinen tekijä on varsin lähellä sisäistekijää, sellaisena kuin esimerkiksi Wayne C. Booth sen määrittelee.

2.1 Sisäistekijä

Sisäistekijä on narratologian käsite, jolla kuvataan teoksen tekijää irrallisena teoksen todellisesta, historiallisesta tekijästä. Sisäistekijän perimmäinen luonne ja koko käsitteen tarpeellisuus ovat alusta alkaen olleet kiistelyn ja uudelleenmäärittelyn kohteena, eivätkä kaikki kirjallisuustieteilijät ja elokuvatutkijat pidä tarpeellisena sisällyttää sisäistekijää kerronnallisen kommunikaation analyysiin. Luon seuraavaksi katsauksen erilaisiin näkemyksiin, joita sisäistekijästä on esitetty.

Sisäistekijän käsitteen loi Wayne C. Booth teoksessaan *The Rhetoric of Fiction* (1961). Booth määritteli sisäistekijän kirjailijan versioksi omasta itsestään kirjallisessa teoksessa (1961/1983, 70–71). Sisäistekijän ja todellisen kirjailijan välillä on kuitenkin selvä ero, koska lukija voi tekstin perusteella määrittellä vain sisäistekijän. Kirjailijan on myös mahdollista luoda eri teoksiinsa erilaisia sisäistekijöitä. James Phelanin (2005, 40) mukaan Boothin sisäistekijämääritelmää ongelmallistaa se, että hän määrittelee sisäistekijän tekstin muodostavaksi ulkoiseksi tekijäksi, mutta toisaalta vetää yhtäläisyysmerkit sisäistekijän ja tekstin muodon välille. Phelan itse hämmästelee sitä, että useimmat narratologit tuntuvat pitävän sisäistekijää enemmän tekstuaalisena funktiona kuin itsenäisenä agenttina. Boothin alkuperäinen ajatus sisäistekijästä todellisen kirjailijan tekstuaalisena versiona on jäänyt vähemmälle huomiolle.

Seymour Chatman on ollut sisäistekijän innokkaimpia tukijoita ja juuri häneltä on peräisin kuuluisa narratologinen viestintämalli, joka asettaa vastapareiksi lähettäjä- ja vastaanottajapuolen siten, että tekstin sisälle sijoittuvat paitsi kertoja ja yleisö, myös sisäistekijä ja sisäislukija (1980, 151). Varsinaisen tekstin ulkopuolelle jäävät kirjailija ja lukija. Chatman yhdistää sisäistekijän tekstin kokonaisuuteen, teoksen normeihin (mts., 149). Gérard Genette on puolestaan pitänyt sisäistekijää tarpeettomana ja ylimääräisenä entiteettinä kerronnallisessa kommunikaatiossa, jonka kompleksisuutta kuvaamaan riittävät hänen mukaansa todellinen kirjailija ja kertoja (1983/1988, 149). Genette kuitenkin myöntää käsitteen hyödyllisyyden apokryfisissa, haamukirjoitetuissa ja yhteistyössä kirjoitetuissa teksteissä, joissa tekijyyden määrittely on vaikeaa (mts., 146–147). Shlomith Rimmon-Kenanin (1983/1991, 112) mukaan sisäistekijä olisi ymmärrettävä implisiittisten normien valikoimana pikemmin kuin puhujana tai äänenä. Sisäistekijä ei siis Rimmon-Kenanin mukaan voi kirjaimellisesti olla narratiivisen kommunikaatiotilanteen osanottaja.

Chatman on jatkanut sisäistekijän määrittelyä myöhemmässä teoksessaan *Coming to Terms* (1990) painottaen käsitteen hyödyllisyyttä epäluotettavan kerronnan analysoinnissa. Juuri epäluotettava tai ironinen kerronta näyttääkin olevan se alue, jonka selittämiseen sisäistekijää useimmin tarvitaan. Chatmanin suhtautuminen sisäistekijään on ennen muuta pragmaattinen: hän käyttää sisäistekijän käsitettä, koska sillä voidaan määrittellä tekstin tarkoitusta ilman että tutkija joutuisi sortumaan todellisen tekijän intentioiden pohtimiseen (1990, 75). Chatmanin mukaan lukija tunnistaa usein merkitysaukon sen välillä, mitä kertoja kertoo ja millaisen käsityksen lukija tekstistä saa. Lukija siis tajuaa tekstuaalisen kommunikaation, joka on erillään kertojan tai henkilöahmon kommunikoinnista. Chatmanin mukaan tällaisen viestinnän lähteenä ei kuitenkaan voida pitää todellista kirjailijaa, koska silloin teoksen tulkinta alkaisi lähestyä liikaa todellisen kirjailijan

intentioiden tulkintaa ja osuu harhaan. Jos kuitenkin kommunikaation lähteeksi paikannetaan sisäistekijä, jota voi pitää kertojan ja koko tekstin keksijänä, voidaan selittää kommunikaation aukko samalla kuitenkin pysyen uskollisena anti-intentionaalille tekstintulkinnalle. (Chatman 1990, 75–76.) Chatmanille sisäistekijä ei ole inhimillinen agentti vaan muodostuu tekstistä itsestään, sen koodeista ja konventioista (mts., 83). Käytännössä sisäistekijän on ennen kaikkea väline epäluotettavan ja luotettavan kerronnan erottamiseen. Sisäistekijä luo standardin, jota vasten lukija voi testata kertojan väitteitä (mts., 85).

James Phelan kritisoi Chatmanin sisäistekijää siitä, että vaikka se voikin olla implisiittinen ('implied author'), niin tekijä se ei ole (2005, 42). Phelan itse palaa määritelmässään lähemmäs Boothin sisäistekijää, ja määrittelee sisäistekijän virtaviivaistetuksi versioksi todellisesta kirjailijasta, jolla on sama tai valikoitu valikoima todellisen kirjailijan kykyjä, ominaisuuksia, asenteita, uskomuksia, arvoja ja muita ominaisuuksia, joilla on aktiivinen rooli tietyn tekstin muodostuksessa (mts., 45).

Seymour Chatman on tuonut sisäistekijän kirjallisuustieteestä elokuvatutkimuksen piiriin (Bacon 2000, 218). Ehkä kirjallisuustieteellisen alkuperänsä vuoksi sisäistekijä tuntuu olevan elokuvatutkimuksessa vielä hankalampi käsite kuin kirjallisuudessa. Kertojan ja sisäistekijän erottaminen on elokuvassa ongelmallisempaa kuin kirjallisuudessa, mikä johtuu elokuvakerronnan keinojen läpinäkyvyydestä. Elokuvakerronta ei kiinnitä huomiota itseensä, etenkin silloin kun on kyse klassisen valtavirtatyylin elokuvasta. Sisäistekijä puolustaa paikkaansa elokuvakerronnan hierarkiassa esimerkiksi silloin, kun elokuvassa on tekstuaalista ironiaa. Tällöin myös kerronta tulee näkyväksi. Esimerkiksi voice-overin ja kuvan ristiriitatilanne kaipaa selittäjäkseen sisäistekijää. Sisäistekijästä saattaa löytyä selitys kerronnallisen hierarkian kysymysmerkkeihin *Veteen piirretyn viivan* niissä kohdissa, joissa kerronta tulee näkyväksi. Välittyneisyyden tiedostaminen kertoo jonkinlaisesta diskurssin metatasosta.

Elokuvallinen sisäistekijä vaikuttaa usein ylimääräiseltä lisäkkeeltä elokuvakerronnan hierarkiassa, joka tyypillisimmillään eroaa huomattavasti kirjallisesta kerronnasta. Kirjallinen teksti sisältää tavallisesti kertojan, joka on siis tekstin tuottava entiteetti. Jopa kirjeromaaneihin voidaan ajatella kertoja, joka olisi vastuussa tekstien järjestelystä (Bacon 2000, 221). Kuitenkin erityisesti valtavirtaelokuvan kerronnassa kertoja on usein niin näkymätön ja huomaamaton, että voidaan puhua Jostein Gripsrudin sanoin minimaalisesta kerronnasta. Sisäistekijä on Gripsrudin määritelmän mukaan kuva, jonka teoksen lukija tai katsoja muodostaa historiallisesta tekijästä

tekstin antamien vihjeiden vaikutuksesta. Se on siis idea niistä normeista, asenteista ja ideologioista, joiden voi vaistota löytyvän tekstin alta. Elokuvallisellakaan sisäistekijällä ei siis välttämättä ole paljoa tekemistä todellisen elokuvantekijän kanssa. Kuten Gripsrud huomauttaa, sisäistekijä on jokseenkin sellainen, millaiseksi kätketyn kertojan voisi olettaa, sillä minimaalisesti kerrotussa tekstissä kertoja ei anna juuri vihjeitä itsestään. Ero näiden välillä olisi täysin teoreettinen kätketyn kertojan kertoessa ja sisäistekijän määrätessä taustalla siitä, mitä kerrotaan. (Gripsrud 2002, 207.) Moni tutkija, muiden muassa Seymour Chatman, asettuu kuitenkin sille kannalle, että kaikilla teksteillä, myös elokuvalla on sisäistekijä (Chatman 1990, 86–87). On myös huomattava, että läheskään kaikki elokuvat eivät edusta valtavirtaelokuvaa, eivätkä kaikki valtavirtaelokuvatkaan ole tyyliltään yhtenäisiä, vaan niissä voi olla kerronnan keinoilla leikittelyä.

Henry Baconin mielestä sisäistekijä on tärkeä tekstin sisäisen logiikan ymmärtämisen kannalta. Kertojan uskottavuutta voidaan arvioida vain suhteessa tekstuaalisesti korkeampaan auktoriteettiin. Elokuvassa sisäistekijä vastaa elokuvan fiktiivisestä totuudesta esimerkiksi silloin kun voice-over ja kuvaraita ovat ristiriidassa keskenään. Sisäistekijä vastaa myös kokonaisuuden organisoinnista ja diskurssin eksplisiittisistä ja implisiittisistä merkityksistä. (Bacon 2000, 219.) Jakob Lothe pitää sisäistekijää synonyymina tekstin ideologiselle arvojärjestelmälle, jonka teksti esittää tai representoi epäsuorasti tai yhdistämällä kaikki keinonsa (2000, 19). Edward Braniganille sisäistekijän käsite edustaa sitä, että elokuva on organisoitu koherentiksi ja merkitykselliseksi diskurssiksi jonkin tekijän toimesta. Sisäistekijän taso on se, joka vastaa fiktiivisestä totuudesta. (Branigan 1992, 90–91.)

2.2 Kertoja kirjallisessa esityksessä

Jostein Gripsrudin mukaan kertomuksessa on aina kyse nimenomaan toiminnasta, kertomisen tapahtumasta. Tosielämän kerrontatilanteessa kertoja on aina ihminen tai usean ihmisen ryhmä. Kirjallisessa tekstissä ja elokuvassa ei ole välttämättä fyysistä kertojaa, mutta Gripsrudin mukaan lukija tai katsoja voi saada vaikutelman ihmisestä, joka kertoo tarinan, järjestelee tekstiä ja tuottaa näkökulmia siihen mitä kerrotaan. (Gripsrud 2002, 204.) Inhimillisen kertojan olemassaoloa on kyseenalaistettu silloin, kun teksti itsessään ei anna viitettä sellaisen olemassaoloon (Fludernik 2003/2010, 38). Narratologisen viestintämallin mukaan kertoja on astetta alemmalla tasolla kerronnan hierarkiassa kuin sisäistekijä. Kertojalla, toisin kuin sisäistekijällä, on ääni, joten se on helpommin paikannettavissa kirjallisessa tekstissä. Kertoja on narratologian peruskäsitteistöä ja edustaa tekstin sisällä sitä tahoja, joka tarjoaa tekstin lukijan luettavaksi niin että päästään eroon

ajatuksesta, että kaikki tekstin ajatukset ja asenteet olisivat suoraan peräisin varsinaiselta tekijältä. Tekijä voi luoda kertojan, joka poikkeaa hänestä kaikin tavoin.

Kertoja voi kirjallisessa tekstissä puhutella lukijaa suoraan ja asuttaa fiktiivistä maailmaa näkyvänä hahmona, joka joko osallistuu tapahtumiin tai ainoastaan tarkkailee ja kertoo niistä. Yhtä hyvin kertoja voi olla kätkeyty, jolloin hän on ulkopuolella kertomastaan maailmasta ja hänen läsnäolonsa tuskin huomaa. Tällainen kätkeyty kertoja on tyypillinen esimerkiksi realistiselle romaanille. Kertojan kätkeytyneisyys voi mennä niinkin pitkälle, että voidaan puhua poissaolevasta kertojasta tai minimaalisesta kerronnasta. Minimaalinen kerronta esiintyy kertomuksissa, joissa tarina koostuu dialogista ja toiminnankuvauksesta vailla tulkinnallisia huomautuksia tai kommentteja. Gripsrud huomauttaa, että monet valtavirtaelokuvat ovat minimaalisesti kerrottuja, koska ne pyrkivät antamaan vaikutelman avautumisesta katsojalle ilman kertojaa. Gripsrud painottaa kuitenkin, että hän ei halua puhua kertojattomista kertomuksista vaan mieluummin minimaalisesti kerrotuista. (Gripsrud 2002, 206.)

Monika Fludernik kritisoi kertojakäsityksen itsestäänselvyyttä ja sitä, että kertoja oletetaan sellaisiinkin teksteihin, joissa ei ole kertovan tahon olemassaoloon viittaavia deiktisiä ilmaisuja (2003/2010, 38). Fludernikin mielestä on lähtökohtaisesti virheellistä pyrkiä istuttamaan kaikki tekstit viestintämalliin, joka esittää kerronnan osatekijät vastapareina siten, että esimerkiksi sisäistekijää vastaa sisäislukija ja kertojaa teoksen sisäinen yleisö. Fludernikin huomio on tärkeä klassisen valtavirtaelokuvan kohdalla, jossa kertojaan ei usein millään tavoin viitata, eikä deiktisiä merkkejä kertojan olemassaolosta ole. Fludernikin näkemys pohjaa hänen omaan teoriaansa luonnollisesta kertomuksesta, joka myös eroaa klassisen narratologian kertomuskäsityksestä. Palaan Fludernikin luonnolliseen narratologiaan kerronnallisuutta käsittelevässä luvussa 4.

2.3 Elokuvallinen kertoja

Koska elokuvan tapahtumat näyttävät avautuvan silmien eteen kuin itsestään, voidaan kysyä, tarvitaanko elokuvassa kertojan käsitettä. David Bordwellin mielestä kertojaa ei tarvita, koska katsojina olemme harvoin tietoisia, että jokin inhimillisen kaltainen kertoisi meille tarinaa. Sen sijaan elokuvakerronta voidaan paremmin ymmärtää vihjeiden järjestelmänä, jonka perusteella tarina voidaan konstruoida. Tällöin viestille edellytetään vastaanottaja, mutta ei lähettäjä. (Bordwell 1985/1990, 62.) Kuitenkin Bordwell pitää kerrontaa keskeisenä osana elokuvan kommunikaatiota. ”Kerronta”, kirjoittaa Bordwell, ”on prosessi, jonka kautta juoni esittää

tarinainformaation katsojalle” (Bordwell & Thompson 1979/1993, 79). Tämä prosessi voi siirtyä rajoitetusta tietoisuudesta rajoittamattomaan ja liikkua subjektiivisuuden koko asteikolla. Kerronta voi Bordwellin mukaan myös käyttää kertojaa, joka voi olla yksi tarinan henkilöistä tai tarinan ulkopuolinen tekijä. (Mts., 79–80.) Katsoja konstruoi tarinan (fabula) sen mukaan mitä näkee ja kuulee, eli juonen (sjuzhet) välittämästä tiedosta ja siitä, mitä Bordwell kutsuu styleksi, eli elokuvamedialle erityisistä elementeistä kuten kamerankäytöstä, valaistuksesta, äänestä ja leikkauksesta (Gripsrud 2002, 209). Bordwellin teoria kertojattomasta kertomuksesta elokuvassa tuntuu houkuttelevalta siksi, että elokuva tuntuu kertovan itseään ilman kertojaa ja kertojaäännetkin tuntuvat usein olevan kerronnalle alisteisia (”kerronta käyttää kertojaa”).

Houkuttelevuudestaan huolimatta Bordwellin teoriaa on kritisoitu laajalti. Jostein Gripsrud huomauttaa, että teoria käsittää vain tietyn elokuvamoodin, klassisen valtavirtaelokuvan (2002, 209). Kuitenkin jopa klassiselle valtavirtaelokuvalla voidaan postuloida kertoja. Seymour Chatman katsoo, että Bordwellin kerronnan käsitykseen on itse asiassa sisäänrakennettu ajatus kertojasta, ja on oikeastaan makuasia, sanotaanko, että kerronta kertoo tai kertoja kertoo (1990, 128). Samalle kannalle asettuu myös Edward Branigan, jonka mielestä käsitteiden antropomorfisointi on juurtunut niin arkikieleen kuin analyttiseenkin keskusteluun ja niiden käyttö helpottaa asioiden mieltämistä ja niistä keskustelemistä (1992, 109–10).

Myös Jakob Lothen mielestä kertojan käsite on elokuvassa erittäin hyödyllinen, mikäli elokuvaa ajatellaan monimutkaisena kommunikaatiomuotona, sillä kommunikoinnin ajatus edellyttää jonkinlaista lähettäjä. Chatmanin tavoin Lotheikin tekee lähettäjäpuolelle mielellään jaon sisäistekijään ja kertojaan. Lähettäjän tullessa mukaan kuvioon voidaan ajatella, että katsoja ei rakenna tarinaa elokuvan tarjoamista palasista vaan pikemminkin kokoaa sen uudelleen niiden perusteella. Tämä ei tarkoita, että kaikki katsojat saisivat elokuvasta samanlaisen käsityksen vaan että elokuvakerronta luo rekonstruktiolle perustan ja ohjailee sitä samaan tapaan kuin kerronta proosatekstissä ohjaa lukemista. (Lothe 2000, 29.) Lothen mukaan suurin ero kirjallisen ja elokuvakertojan välillä on siinä, että kirjallinen kertoja kommunikoi yksinomaan verbaalisesti kun taas elokuvakertojan käytettävissä on suuri valikoima erilaisia teknisiä välineitä. Osa välineistä, kuten kamera, on täysin välttämättömiä elokuvalle. Toisia ei elokuvasta riippuen välttämättä edes tarvita, esimerkkinä tästä voice-over -kerronta. (Mts., 30.) Ehkä juuri tästä kerronnan välineiden heterogeenisyydestä osittain johtuu, että elokuvan kertojasta on vaikea saada otetta. Markku Lehtimäki pitää elokuvallisen kertojan olemassaoloa problemaattisena juuri siksi, että kuvattu tapahtuma välittyy katsojalle erilaisten elokuvallisten keinojen kautta (2010, 287).

Vaikutelma inhimillisestä kertojasta elokuvan takana on siis varsin ongelmallinen kysymys ja näkemys asiasta vaihtelee tutkijoittain. Toisille antropomorfoitu kertoja on kerronnan analyysiä helpottava apuväline, kun taas toiset vastustavat ajatusta kertojasta, koska elokuvakerronta ei sellaisenaan näytä viittaavan inhimilliseen alkuperään. Henry Bacon löytää kuitenkin yhdistäviä piirteitä etenkin klassisen valtavirtaelokuvakerronnan ja ihmisen kognitiivisen maailmaan suuntautuneisuuden välillä (2010, 259–262). Valtavirtaelokuvalla tyypillinen läpinäkyvä kerrontatapa on tehokas ja helposti tajuttava juuri siksi, että se perustuu samoille kognitiivisille skeemoille, jotka aktivoituvat todellisessa ihmiselämässä.

Valtavirtaelokuvassa kerronta pyrkii läpinäkyvyyteen ja välttää kiinnittämästä huomiota itseensä. Kerronnan tekniikat houkuttelevat katsojan unohtamaan kertojuuteen liittyvän kysymyksenasettelun. Vaikka elokuvakertoja ei klassisessa valtavirtaelokuvassa tee itseään näkyväksi, voidaan sen silti olettaa olevan elokuvassa. Seymour Chatman puolustaa kertojan olemassaoloa elokuvassa, mutta tarkentaa, että kyse ei välttämättä ole inhimillisestä entiteetistä (1990, 130). Elokuvallinen kertoja on Chatmanille elokuvan tarinan esittäjä ja osa elokuvan diskussia, kun taas sisäistekijä on tarinan ja diskurssin keksijä (mts., 133). Jostein Gripsrud huomauttaa tähän erotteluun, että sisäistekijän ja kertojan välinen ero on elokuvan kaltaisessa tekstissä usein täysin teoreettinen kertojan kertoessa ja sisäistekijän päättäessä taustalla siitä, mitä kerrotaan (2002, 207).

Gripsrud määrittelee tyypillisen elokuvakertojan kätkeytyksi kertojaksi ja elokuvan minimaalisesti kerrotuksi kertomukseksi (mts., 209). Elokuvakertojalle tyypillisiä piirteitä ovat laaja tietoisuus, joskaan ei yleensä täysi kaikkietävyys. Elokuvakertojan laaja tietoisuus näkyy siten, että yleisö on yleensä paremmin informoitu kuin elokuvan henkilöt eli katsoja voisi antaa henkilöihahmoille neuvoja. Tällainen ristiriita katsojan ja henkilöihahmon tietomäärän välillä voi yhdessä yllättävien kamerakulmien ja muiden huomiota herättävien kuva- tai äänielementtien kanssa toimia merkinä kertojan läsnäolosta. Erityisesti taide-elokuvassa kertojasta voidaan antaa selviäkkin merkkejä. Tällaisia ovat esimerkiksi hyppyleikkaukset (jump-cut), jossa leikkauksella poistetaan osia tapahtumista niin, että katsojan huomio kiinnittyy leikkauksen epäsuhtaisuuteen. (Mts., 210.) Tällaisessa elokuvassa kertoja ei toki enää ole niin näkymätön, eikä elokuva minimaalisesti kerrottu.

Voice-overia käyttävässä elokuvassa kertoja tulee esiin juuri puheen kautta. Mutta onko voice-over -kertoja vastuussa elokuvan kokonaisuudesta? Henry Baconin mukaan näin voi tietyissä tilanteissa olla ja elokuvan voice-overia käyttävä kertoja voi vastata täysin kirjallisuuden kaikkitietävää kertojaa. Kertojan tietävyys ei välttämättä rajoitu tapahtumiin, vaan se voi ulottua myös henkilöhahmojen psykologiaan ja moraalisiin tuntoihin. Tyypillisesti tällainen kertoja löytyy kirjallisuussovituksista. (Bacon 2000, 224–225.) Malickin elokuvat ovat voice-overin käytössään poikkeuksellisia, koska kertovankaan tahon voice-over ei viestitä kaikkitietävyyttä, vaan pikemminkin subjektiivista ja erehtyvää näkökulmaa.

Brian McFarlane vastustaa näkemystä, että romaanin kaikkitietävä kertoja voisi siirtyä elokuvan kaikkitietäväksi kertojaksi. Hänen mukaansa on yksinkertaistavaa ehdottaa, että *mise-en-scène* tai muokkaus leikkauksen kautta voisi ongelmitta täyttää kaikkitietävän kertojan roolin, tai että kamera voisi syrjäyttää tuollaisen kertojan näyttämällä, mitä tapahtuu. McFarlane perustelee näkemystään sillä, että elokuvakamera on diskurssin ulkopuolinen entiteetti, kun taas kaikkitietävä kertoja on erottamattomalla tavalla osa kirjallisen teoksen diskurssia. Kontrolloimalla elokuvan keinoja *mise-en-scène*stä leikkaukseen ohjaaja voi adaptoida vain joitakin proosan keinoista. Elokuvalla ei ole esimerkiksi proosalle tyypillistä välittömästi avautuvaa mahdollisuutta tapahtumien kommentointiin. McFarlane myöntää kuitenkin, että tietyssä mielessä kaikki elokuvat ovat kaikkitietäviä. Silloinkin kun elokuvakertoja pyrkii vaikutelmaan ensimmäisen persoonan kerronnasta voice-overin avulla, saa katsoja objektiiviseksi tiedoksi ymmärtämäänsä informaatiota kuvaraidan kautta, joka väistämättä sisältää paljon enemmän kuin mitä henkilöhahmot näkevät. (McFarlane 1996, 18.)

McFarlane ei tässä ota huomioon sitä tavallista vaihtoehtoa, jossa voice-over -kertoja on ekstradiegeettinen eli tarinamaailman ulkopuolinen. Tällöin voidaan Baconin tavoin olettaa, että niin kuvat kuin sanatkin ovat lähtöisin tältä kaikkitietävältä kertojalta. Näkemys kamerasta diskurssin ulkopuolisena entiteettinä ei mielestäni myöskään ole itsestään selvä. Kamera välineenä epäilemättä kuuluu diskurssin ulkopuolelle, mutta sen edustama toiminta, kuvaus, on nähdäkseni kuitenkin osa elokuvan diskurssia samalla tavoin kuin kirjallisen kertojan puhe nyansseineen on osa proosatekstin diskurssia. Juuri kuvaukseen liittyy elokuvan erikoislaatu tapahtumien auetessa välittömästi katsojan silmien eteen ja tämä piirre on mielestäni olennainen osa elokuvan diskurssia.

Branigan tekee kertojan käsitteeseen hyödyllisiä tarkennuksia, jotka saavat sen istumaan paremmin juuri elokuvakerrontaan. Branigan tarkentaa käsitettä omalla erottelullaan, jonka mukaan kertoja on

kaksijakoinen. Elokuvallinen kertoja kertoo kuvien, äänten, ei-diegeettisten tekstien, voice-overin ja henkilöiden toiminnan kautta sekä kaikkien näiden keskinäisen organisoinnin kautta mitä kuvitteellisessa maailmassa tapahtuu ikään kuin tuon maailman ulkopuolelta ja ajallisesti myöhemmästä hetkestä käsin, kun tarinan kokonaisuus on jo hahmotettavissa ja osatekijät suhteutettavissa kokonaisuuteen. (Bacon 2000, 230–231.) Implisiittinen diegeettinen tarkkailija on kuvitteellisen maailman sisäpuolella ikään kuin näkymätön ja aina kulloisessakin tarinanhetkessä läsnä oleva tarkkailija. Tämä diegeettinen kertoja voidaan kielellisesti muodostaa näin: ”jos paikalla olisi ollut joku, hän olisi nähnyt sitä tai tätä”. Implisiittisen diegeettisen kertojan kautta voidaan puhua audiovisuaalisen kerronnan kaikkein mediaspesifeimmästä ulottuvuudesta, eli siitä, miten elokuvan diegeettinen maailma avautuu ikään kuin välittömästi katsojan nähtävänä ja kuultavana. (Branigan 1992, 95.) Bacon lisää, että tällainen tarkkailija on ajateltava näkymättömäksi, neutraaliksi ja epäpersoonalliseksi, sillä kaikki sellaiset seikat kuin ikä, sukupuoli ja sosiaaliluokka menevät sisäistekijän piikkiin. Kaksijakoinen kertoisuus vastaa audiovisuaalisen kerronnan kaksijakoista luonnetta: sen esittämät tapahtumat ovat toisaalta jo tapahtuneita ja kuitenkin ne näyttävät tapahtuvan silmien edessä katsomishetkellä. (Bacon 2000, 231.) Branigan kontrastoi diegeettisen tarkkailijan myös sisäistekijän kanssa käsitelläkseen audiovisuaalisia metaforia. Sisäistekijä käyttää diegeettisen tarkkailijan lisäksi ei-diegeettistä kertojaa silloin, kun on tarkoitus välittää esimerkiksi enteitä tulevista tapahtumista, joita diegeettinen tarkkailija siis ei voi tietää eikä välittää katsojalle, koska hänellä ei ole käytettävissään koko elokuvan ajallista laajuutta. (Branigan 1992, 99.)

2.4 Fokalisaatio

Kirjallisuudessa tarina esitetään aina jostain perspektiivistä. Tätä ilmiötä kutsutaan yleisesti fokalisaatioksi. Fokalisaatio tarkoittaa sitä, missä määrin tarinainformaatio tarkentuu henkilöihin tai ohjautuu, määräytyy tai suodattuu henkilöiden kautta. Fokalisoiva taho voi olla kertoja, mutta yhtä hyvin se voi olla jokin henkilöahmo tai vaihdella eri tahojen välillä. Kerronta ja fokalisointi ovat teoreettisesti katsoen toisistaan erillisiä toimintoja, vaikka ne voivat olla saman henkilön toimintaa (Rimmon-Kenan 1983/1991, 93). Fokalisaation lajien laajan variaation vuoksi Seymour Chatman peräänkuuluttaa erilaisia termejä erilaisille fokalisaatioille (1990, 139). Chatmanin mukaan kertoja ei koskaan näe diegesiksen tapahtumia, sillä nähdä voi vain henkilöahmo, joka on osa diegesistä. Siksi fokalisaatio-termin käyttäminen sekä kertojan että henkilöahmon näkökulmasta sekoittaa ongelmallisella tavalla diskurssin ja tarinan tasot. (Chatman 1990, 145). Hän ehdottaakin kertojan fokalisaatiota kutsuttavaksi näkemykseksi (”slant”) ja henkilöahmon fokalisaatiota nimellä

suodatin ("filter") (mts., 143). Kertojalle diegesis sijoittuu menneeseen aikaan, henkilöhahmot elävät sen nykyisyyttä (mts., 146). Chatman ottaa esiin vielä kolmannen erilaisen fokalisaation lajin, keskittymisen tiettyyn henkilöhahmoon. Kertomus keskittyy tietyn henkilöhahmon ympärille, mutta tärkeydestään huolimatta lukija ei pääse yhtä syvälle hänen tajuntaansa kuin muiden henkilöhahmojen. Keskittyminen on hyvä tapa luoda arvoituksellisia henkilöhahmoja. Lisäksi on vielä mielenkiinnon keskus ("interest-focus"), jolla Chatman kuvaa sellaisen henkilön fokalisaatiota, jonka näkökulmaa tai ajatuksia lukija ei voi saada tietoonsa, mutta johon lukijan mielenkiinto ja kerronnallisen tilanteen tulkinta keskittyy. Mielenkiinnon keskusta Chatman pitää erityisen tärkeänä fokalisaation muotona elokuvassa. (Chatman 1990, 148.) Chatmanin hienojakoisesta erottelusta huolimatta pitäydyn mahdollisuuksien mukaan käyttämään sanaa fokalisaatio. Chatmanin pohdiskelut tuovat kuitenkin hyvin esiin kirjallisen fokalisoinnin erilaiset tavat.

Myös elokuvakertojalla on Chatmanin mukaan slant eli näkemys. Klassisessa Hollywood – elokuvassa kertojan näkemys on usein porvarillinen tai kapitalistinen.³ Chatman tulkitsee klassisen valtavirtaelokuvan saumattoman kerrontatavan luonnollistavan tapahtumia ja henkilöhahmoja ja pönkittävän siten status quo -tilannetta. Yksittäisen tyylin tasolla ohjaajilta löytyy paljon erilaisia näkemyksiä. (Chatman 1990, 154.) Kertojan näkemyksen ja henkilöhahmon filterin erottaminen on elokuvaa katsottaessa haasteellista. Henkilöhahmon katse on osa tarinamaailmaa, kun taas kertojan representaatio on osa diskurssia. Henkilöhahmon havainnollinen suodatin tulee aina objektiivisen tarinamaailman tapahtuman ja kameran representoimien kuvien välille. Henkilöhahmon havainnollinen suodatin välittyy usein selkeiden elokuvateknisten keinojen, kuten otos-vastaotos -parin tai voice-over -kerronnan kautta. (Mts., 157.)

Henkilöhahmojen fokalisaatio voi Edward Braniganin termein olla ulkoista tai sisäistä, ja sisäinen fokalisaatio pinnallista tai syvää (1992, 103–104). Valtavirtaelokuvassa fokalisaatio on voimakkaasti esillä, koska kerronta rakentuu pääsääntöisesti henkilöiden toiminnan varaan. Fokalisaation kautta säädellään katsojalle annettavan tiedon määrää ja syvyyttä. Ulkoinen fokalisaatio tarkoittaa sitä, että kerronta seuraa mitä henkilöt havaitsevat sulautumatta kuitenkaan heidän näkökulmaansa. Katsoja näkee ja kuulee saman kuin henkilöhahmo, mutta ikään kuin tämän vierestä. Sisäinen, pinnallinen fokalisaatio tarkoittaa, että kuvan tai äänen voi mieltää vastaavan

³ Elokuvakertojan läpinäkyvyyden vuoksi on pohdittava myös sitä vaihtoehtoa, että fokalisoiva näkemys olisi peräisin sisäistekijältä. Henry Bacon huomauttaa kerronnan tasoja kuvatessaan, että braniganilainen implisiittinen diegeettinen tarkkailija on kertojana täysin neutraali ja sellaiset ihmistä määrittävät tekijät kuin sukupuoli ja sosiaaliluokka menevät sisäistekijän piikkiin (2000, 231).

henkilön näkö- tai kuuloaistimusta. Syvä sisäinen fokalisaatio avaa henkilön tunne- ja kokemusmaailmaa katsojalle tavalla tai toisella. Tämä toteutetaan elokuvassa usein irrallaan kahdesta edellisestä kerronnan tasosta, eli näemme todennäköisemmin ihmisen itsensä ja hänen ilmeensä ja eleensä kuin sen, mitä hän näkee tai kuulee. Tämä fokalisaation taso vaatiikin enemmän päättelyä ja empatiaa kuin toiset. Syvää sisäistä fokalisaatiota voidaan tehostaa esimerkiksi musiikin avulla (Bacon 2000, 232–233).

Aiemmin mainittu, Chatmanin kuvailema mielenkiinnon keskus toimii erilaisella tavalla. Siinä fokalisaatiota ei toteuteta niinkään kuvaustekniikalla, vaan luomalla sosiaalinen tilanne, joka ohjautuu tulkittavaksi yhden tai useamman henkilöhahmon näkökulmasta. Käytännössä tämä voidaan toteuttaa *mise-en-scène*n kautta ja viittaamalla elokuvan laajempaan kontekstiin. Elokuva mahdollistaa katsojalle useita positioita, sen, jossa kamera on ja toisaalta kuvatun tai kuvattujen henkilöhahmojen luona. (Chatman 1990, 158.)

Branigan huomauttaa, että etenkin *valtavirtaelokuva* on kameleonttimaisen sopeutuvainen monenlaisiin tulkintoihin, eikä vaadi katsojalta erikoisia tai intuitionvastaisia selityksiä. Klassinen *valtavirtaelokuvakerronta* ei yleensä anna vaikutelmaa moniselitteisyydestä tai rohkaise useisiin eri tulkintoihin. (Branigan 1992, 97–98.) Katsoja voi kuitenkin tehdä yhdestä ja samasta kohtauksesta monia eri tulkintoja, jotka kaikki ovat omalla tavallaan oikeita, sillä usein kerrontatilanteessa toimii samaan aikaan useita kerronnantasoja erilaisine tarkkuuden ja yhteensopivuuden asteineen (mts., 96). Tämä johtuu siitä, että kerronnan tasot on voitu asetella muodostamaan erikoisia vaikutelmia, jotka voivat olla toisiaan tukevia tai vastustavia. Branigan löytää elokuvista kolmea eri tavoin välittyntä kerronnan tasoa. Kertoja tarjoaa lausuntoja jostakin, toimija toimii tai on toiminnan kohteena ja fokalisoija välittää kokemusta jostakin. Kerronta, toiminta ja fokalisaatio ovat vaihtoehtoisia tapoja kuvailla miten tietoa voidaan ilmaista tai saavuttaa. Nämä erilaiset kerronnan tavat voivat kuvailla samaa kohdetta. Koska monta erilaista kerrontaa voi operoida yhtä aikaa, voidaan elokuvakohtaus tulkita eri tavoin riippuen siitä, mitä havaitsemisen lajia painotetaan. (Mts., 105.) Bacon tiivistää, että Braniganin kertomusmallissa ylemmät kerronnan tasot ehdollistavat alemmat tasot alistamatta niitä kuitenkaan täysin. Elokuva johdattaa katsojaa olemaan vaihtelevassa määrin tietoinen kerronnan eri tasoista. Alemmille tasoille siirrytään vain, mikäli elokuva johdattaa niin tekemään. Kyse on tulkinnan ekonomiasta; katsoja voi olettaa kuvan olevan objektiivinen, mikäli elokuva ei jollain keinoin kannusta subjektiiviseen tulkintaan. (Bacon 2000, 230.)

2.5 Ääniraidan kerronnallisuus

Käsittelen luvun lopuksi ääntä ja sen merkityksen elokuvakerronnassa. Siitä huolimatta, että äänielokuva on audiovisuaalinen kokonaisuus, on äänen analysointi yleensä jäänyt lapsipuolen asemaan elokuvatutkimuksessa. Kuitenkin ääni, ja erityisesti musiikki, ovat voimakkaasti ja jopa salakavalasti vaikuttava kerronnan keino elokuvassa. Ääni ja musiikki muodostavat yhtä hedelmällisen ja mielekkään lähestymistavan elokuvaan kuin sen kuvallinen ulottuvuus tai vuorosanat, huomauttaa Susanna Välimäki (2008, 59). Välimäen mukaan erityisesti sotaelokuvassa musiikki ja ääni rakentavat ratkaisevalla tavalla ideologisia ja identiteettillisiä merkityksiä, kuten käsityksiä sodasta, historiasta, kansallisuudesta, rodusta, sukupuolesta ja armeijasta. Välimäki kehottaaakin kuuntelemaan sotaelokuvaa kulttuurisena teknologiana, joka tuottaa sotaan, ihmisyyteen ja maailmaan liittyviä käsityksiä. Monidiskursiivisena taidemuotona elokuva sisältää monia erilaisia esityksiä sodasta ja elokuvan totuudellisuus on aina ideologista. Välimäen mukaan kaksi keskeistä tekijää sotaelokuvien ideologisessa rakentumisessa ovat musiikin ja äänen käyttö sekä elokuvaa kehystävät muutaman minuutin pituiset alku- ja loppujaksot yhdessä alku- ja lopputekstien kanssa. Alku- ja loppuosuudet teksteineen sekä kuvallisine ja musiikillisine tekijöineen luovat aatteelliset kehykset, joiden läpi kuulija-katsoja⁴ houkutellessaan elokuvaa katsomaan. Sotaelokuvassa nimenomaan musiikki kertoo, miten kuvattuun sotaan ja esitettyihin tapahtumiin kuulija-katsojan ehdotetaan suhtautuvan.

(Välimäki 2008, 20–21.)

Elokuvan äänimaailmaa voidaan hahmottaa jaolla sound-on, sound-off ja sound-over, joista jälkimmäiseen sisältyy myös voice-over. Selkeästi tarinamaailmasta peräisin olevia äänityyppejä ovat sound-on ja sound-off. Seymour Chatmanin erottelun mukaan sound-on -ääni korreloi kuvan kanssa siten, että äänen lähde on löydettävissä kuvasta. Sound-on -ääntä on esimerkiksi henkilöhahmon puhe, jossa kuullut sanat sopivat yhteen näyttelijän suun liikkeisiin. Sound-off -äänen lähde ei puolestaan näy kuvassa, vaan on jossain kuvan ulkopuolella ja pääteltävissä asiayhteydestä. Esimerkki sound-off -äänestä on musiikki, joka voi kuulua kameran kuvatessa paria tanssilattialla: vaikka orkesteria ei näytettäisi, sen voi olettaa soittavan samassa tilassa. (Chatman 1999, 319.)

⁴ Välimäki haluaa musiikintutkijana käyttää elokuvan katsojasta nimitystä kuulija-katsoja, koska kokonaiskäsitys elokuvasta muodostuu yhtä lailla auditiivisen kokemuksen myötä (208, 30).

Sound-over -äänelle ei löydy lähdettä kuvasta eikä lähdettä voi olettaa myöskään kuvan ulkopuolelle. Sound-over voi olla tarinamaailman sisäistä tai peräisin diskurssin tasolta, eronteko tapahtuu kontekstin perusteella. Jos sound-over on kuvassa näytetyn henkilön puhetta, eli puhe kuuluu vaikka henkilöahmon ei näytetä puhuvan, puhe voidaan tulkita hänen ajatuksikseen tai muistokseen. (Chatman 1999, 319.) Sarah Kozloff tulkitsee tämän sound-over -puheen tyypin sisäiseksi monologiksi (1988, 5). Mikäli sound-over on jonkin toisen henkilöahmon puhetta, musiikkia tai ääni, voidaan se tulkita muistoksi tai (erityisesti musiikki ja ääni) esimerkiksi sellaisen tunteen symboliksi, jota ei voi pukea sanoiksi. (Chatman 1999, 319.) Tällaisissa tapauksissa ääni on peräisin tarinamaailmasta ja on diegeettistä sound-overia, koska ääni on merkki henkilöahmon, ei kertojan, ajatustoiminnasta. Henkilöahmon ajatukset voivat olla peräisin vain tarinamaailmasta. (Mts., 319–320.) Musiikin kohdalla eronteko diegeettisen ja diskursiivisen välillä on joskus vaikeaa ja varsin riippuvaista kontekstista. Sound-over voi olla peräisin myös diskurssista, jolloin se kommunikoi suoraan yleisölle, olkoon tämä sisäisyleisöä tai todellisen maailman elokuvankatsoja. Tällöin sound-over on vaihtoehto tai täydennys kuvalle. (Chatman 1990, 320.) Esimerkki tällaisesta sound-overista on taustamusiikki, jota henkilöahmot eivät kuule, mutta joka ohjaa katsojan reaktioita näytettyyn tapahtumaan (mts., 321).

Henry Baconin mukaan kognitiopsykologia selittää elokuvamusiikin käytön sillä, että ihmisellä on tarve suhteuttaa tärkeimpien aistien kautta saadut ärsykkeet yhtenäiseksi kokonaisuudeksi. Liikkuvaan kuvaan yhdistetty ääni auttaa katsojaa keskittämään huomion käsillä olevaan asiaan silloinkin, kun ääni ei suoranaisesti liittyisikään kuvaan. (Bacon 2005, 253.) Susanna Välimäen mukaan elokuvan ääniraita on perinteisesti jaettu kolmeen alueeseen: puheeseen, musiikkiin ja äänitehosteisiin. Jako toimii klassisen Hollywood-elokuvan tarkastelussa, mutta esteettisesti tai taiteellisesti kunnianhimoisempien elokuvien kohdalla se on liian jäykkä ja epämielikä. Esimerkiksi äänitehosteet ja musiikki voivat olla niin toisiinsa sulautuneita, ettei niitä voida erottaa toisistaan. Elokuvan merkityksenantoa tarkasteltaessa on lopulta yhdentekevää, kuinka jokin ääni on tuotettu, koska merkityksellistä on vain se, miltä se kuulostaa elokuvan kokonaisuudessa, eli miten se vastaanotetaan.

(Välimäki 2008, 30.)

Veteen piirretyn viivan kerronnan auditiivinen erikoispiirre on siinä voimakkaasti käytetty voice-over -puhe. Branigan ei kerronnan tasojen esityksessään mainitse lainkaan voice-overia, ja Bacon katsoo sen olevan hankala asettaa tiettyyn kohtaan Braniganin järjestelmää. Voice-overit voivat olla erityyppisiä ja sijoittuisivat siis eri kohtiin Braniganin järjestelmää, mutta sijoittelua ei välttämättä

voisi tehdä yksiselitteisesti. (Bacon 2000, 232.) *Veteen piirretyn viivan* voice-over on tärkeä kerronnallinen keino, mutta yksikään voice-over -puhe ei vaikuta olevan lähtöisin kertojalta, vaan alemmilla kerronnan tasoilta, fokalisovilta henkilöahmoilta. *Veteen piirretyn viivan* voice-over -puheet ovat fragmentaarisia ja eri miesten puhumia. Koska voice-overit eivät edistä kertomusta mitenkään, niistä suurinta osaa ei voida pitää varsinaisena kerrontana. Ne välittävät kuitenkin henkilöahmojen subjektiivista näkökulmaa, vaikka katsojalle jää jonkin verran epävarmuutta siitä, kenelle henkilöahmoista mikäkin voice-over kuuluu.

Malickin elokuvissa ihmisäänen ei-sanallisilla, musiikillisilla piirteillä kuten hengityksellä, murteen soinnilla ja kaikilla äänen tunnepitoisilla tekijöillä on tärkeä merkitys. Vuorosanoissa tekstin sanalliset sisällöt ovat vain yksi osa merkitysten muotoutumista. (Välimäki 2008, 32.) Puheena ja äänenä voice-over -katkelmat ovat myös osa elokuvan musiikkia, kuten Susanna Välimäki esittää (2008, 255). Voice-overin kerronnallinen ja musiikillinen tehtävä elokuvassa toteutuvat yhtä aikaa Wittin ensimmäisessä voice-overissa *Veteen piirretyn viivan* alussa (VPV, 0:04:00): ”I remember my mother when she was dying. [--] I asked her if she was afraid...” Tässä verkkaisessa voice-over -puheessa Witt kertoo pienen tarinan, joka itse asiassa motivoi hänen pyrkimyksiään lopussa elokuvassa. Näyttelijä Jim Caviezelin ääni kuulostaa elokuvalla epätyypillisen inhimilliseltä ja hauraalta, ja puheessa korostuvat äänen sointi ja murteellisuus.⁵ Hauraudessaan ja epäröivyydessään voice-over sointuu hienosti kohtauksessa soivaan, Hans Zimmerin säveltämään musiikkiin. Molemmat äänet rikastavat toisiaan, ihmisääni tuo esiin epävarmuuden kokemuksen kuoleman äärellä ja musiikki surun ja toisaalta hengellisen ulottuvuuden. Molemmat äänimaton osat, samoin kuin ääniraidan muut äänet, valtameren kohina ja häkkilinnun sirkutus, muodostavat akustista kuvaa.

Välimäki ottaa esiin myös Michel Chionin hahmotteleman emanaatiopuheen. Emanatiopuhe on elokuvan henkilön ulottuvuus, hahmon akustinen siluetti. Sitä ei välttämättä kuulla selvästi tai ymmärretä, eikä se ole sidoksissa toimintaan. (Välimäki 2008, 32.) Musiikkia ja muuta ääntä ei nykyelokuvassa enää ymmärretä niin erillisiksi tekijöiksi kuin klassisessa elokuvassa ja elokuvateoriassa. Elokuvaa saattaa luonnehtia kokonaisvaltainen äänisuunnittelu, jota hallitsee yhtenäinen estetiikka kaikenlaisten äänityyppien suhteen. Tällöin musiikkia, äänitehosteita ja puheen soinnillisia ulottuvuuksia määräävät samat kokonaissuunnittelun taiteelliset periaatteet ja

⁵ Monissa voice-over -puheissa jää epävarmaksi, kuka lopulta on puhuja, mutta tässä hienossa ja varsin monimutkaisesti kerrostetussa kohtauksessa puhuja varmistuu, koska voice-over lipsahtaa hetkeksi voice-on -puheeksi, eli katsoja näkee nimenomaan Wittin muodostavan puhetta.

ideat. Niillä voidaan rakentaa samoja merkityksiä. Tämä käsitys vastaa myös elokuvan vastaanottajan tilannetta, sillä yleisöllä on lopulta yksi jakamaton äänikokemus, jossa äänimaailman eri osatekijät sekoittuvat. (Mts., 33.)

Kaikilla elokuvan äänellisillä tekijöillä on mahdollisuus toimia vertauskuvallisesti ja siten rakentaa elokuvan keskeistä merkityksenantoa (Välimäki 2008, 33.). Tällöin musiikki ei niinkään tue tai väritä kuvaa ja kerronnallisia tilanteita, vaan toimii omanlaisenaan itsenäisenä ”akustisena kuvana”. Tällainen musiikki ohjaa Välimäen mukaan yleisöä lukemaan elokuvan muita kuvia pikemminkin esityksinä kuin objektiivisen todellisuuden korvikkeina tai jäljitelminä. Elokuvat äänellistävät teemojaan siinä missä visualisoivatkin niitä. (Mts., 34.) Henry Bacon puhuukin johtoaihetekniikasta, jossa musiikki esiintyy systemaattisesti tiettyjen henkilöahmojen tai tapahtumien yhteydessä. Valtavirtaelokuvassa johtoaiheiden käyttö on kuitenkin yleensä varsin mekaanista yhdistäen tietyn musiikillisen teeman aina tiettyyn henkilöön. Tällöin musiikki ei tuo itsenäistä kerronnallista lisää elokuvaan, vaan ainoastaan tukee sitä, mikä tulee jo ilmi kuvauksen kautta. (Bacon 2000, 241.) Klassisessa Hollywoodin perinteessä musiikki ymmärretään vuorosanoille ja kuvalle alisteiseksi lisäksi, jonka tehtävä on kertovan tunnelman luominen, tunteiden vahvistaminen sekä elokuvallisen yhtenäisyyden ja jatkuvuuden takaaminen. (Välimäki 2008, 35.) Taustamusiikki voi tyypillisesti toimia myös kertojan kommentaarina (Bacon 2005, 255).

Elokuvamusiikilla voi olla myös selvästi kerronnallinen merkitys. Ei-kertovan musiikin erottaminen kertovasta musiikista ei kuitenkaan ole yksiselitteistä. Bacon kiteyttää, että kertova musiikki voi tuoda esiin asiantiloja tai henkilöiden luonteenpiirteitä, jotka eivät muuten tulisi esiin tai olisi kyllin selviä (2000, 239). Ei-kertovalla musiikilla on enemmän käyttöä, sillä sen avulla voidaan muun muassa saada elokuvan tapahtumat vaikuttamaan elämää suuremmilta, ohjata katsojaa suhtautumaan jollain tietyllä tavalla esitettyihin tapahtumiin ja antaa elokuvalla koherenssia ja tuntua sulkeumasta. Sillä voidaan myös johdattaa katsojaa kokemaan jännitystä, pelkoa, iloa tai muita haluttuja tunteita ja ehdollistaa katsojaa tiettyihin tunnevasteisiin. Musiikki voi toki palvella useissa tehtävissä yhtä aikaa, niin kertovissa kuin ei-kertovissa (mts., 240–241).

3. ROMAANIN SOVITUS ELOKUVAKSI

Romaani ja novelli ja kirjallinen proosakerronta yleensä on se taidemuoto, jota klassinen valtavirtaelokuva kerronnaltaan kaikkein eniten muistuttaa. Kerronnan muotojen samankaltaisuus juontaa juurensa elokuvan alkuvaiheista, jolloin vaikutteet välittyivät puolin ja toisin elokuvan ja kirjallisen esityksen välillä. Vaikka elokuvan kieli on olennaisesti erilainen kuin romaanin, huomauttaa Jakob Lothe, että molemmissa vallitsevat samat kerronnalliset peruskomponentit aika, tila ja kausaalisuus. Sellaiset kerronnan piirteet kuin juoni, toisto ja henkilöhahmot ovat molemmille taidemuodoille tärkeitä. Molemmat ovat perustaltaan kertovia taidemuotoja. Kerronnallisuudella ei toki ole yhtä selkeää asemaa kaikissa elokuvissa sen enempää kuin kirjoissakaan, mutta usein kerronnallisuus liittyy korvaamattomalla tavalla siihen tapaan, jolla elokuva toimii ja siihen miten elokuva vaikuttaa yleisöönsä. (Lothe 2000, 8.)

Kirjallisen teoksen ja elokuvan kielet ovat taidemuotojen samankaltaisuuksista huolimatta niin erilaisia, että kirjaa ei voi koskaan täysin ongelmitta kääntää elokuvan kielelle. Romaani ja elokuva edustavat kahta erilaista merkkijärjestelmää. Romaani on yleensä puhtaasti kieleen perustuva merkkijärjestelmä, kun taas elokuvassa on visuaalisen merkkijärjestelmän lisäksi tavallisesti äänen ja kielen merkkijärjestelmät käytössä. (McFarlane 1996, 26.) Lisäksi romaani on muodoltaan lineaarinen siinä missä elokuva on spatiaalinen. Informaatio kertyy kirjasta sana sanalta eteenpäin luettaessa. Erityisesti valtavirtaelokuvassa voi kokea samanlaisen lineaarisen eteenpäin pyrkimisen, mutta yksittäisten sanojen sijaan elokuva koostuu toisiinsa sulautuvista ruuduista. Jo yksi ruutu kertoo enemmän kuin yksi sana elokuvan avautuessa siinä tilallisesti. Ruudusta saatu informaatio on siksi usein hyvin monipuolista. Kuvalliseen informaatioon yhdistyy usein myös ääni-informaatio. (Mts., 27.)

Romaanifilmatisointi ei voi olla täysin uskollinen alkuperäistekstille, sillä se perustuu väistämättä elokuvantekijän tulkinnalle kirjallisesta tekstistä. Adaptaation ongelmakenttä muodostuu siitä, mitä piirteitä kirjasta on siirretty suoraan elokuvaan ja mitkä piirteet elokuvassa ovat seurausta varsinaisen adaptoinnin prosessista. Tekstissä voidaan ilmaista helposti monia asioita, joiden esittäminen elokuvassa on vaikeaa ja vaatii adaptoimista eli muokkaamista elokuvan kielelle. Brian McFarlane esittää, että dialogin siirtäminen kirjasta elokuvaan on vaivatonta, mutta metakielen kohdalla pelkkä siirtäminen ei enää onnistu, vaan elokuvan tekijän on käytettävä luovuuttaan pystyäkseen ilmaisemaan haluamansa asian elokuvan kielellä. Metakielen antamat ohjeet siitä, kuinka dialogia on luettava tai henkilöhahmon sisäisen maailman analysointi ovat elokuvalla

haasteellisia ja katoavat helposti adaptaatioprosessissa. (McFarlane 1996, 54.) Merkittävä ero elokuvan ja kirjan välillä on se, että kirjan välittäessä kerrottavansa pääasiassa tekstin kautta, on elokuvalla käytössään useita väyliä informaation välittämiseen. Elokuva käyttää liikkuvan kuvan lisäksi graafisia merkkejä kuten kirjoitusta, ja näiden lisäksi dialogia, musiikkia ja ääniefektejä. Äänielokuva ei siis ole vain kuvaa, vaan myös ääntä. Alain Resnaisin mukaan ääni on elokuvan ilmaisukanavista tärkeämpi, sillä ”yleisö voi kyllä sulkea silmänsä, mutta ei korviaan” (sit. Chatman 1999, 316). Näiden elokuvan käyttämien kahden ilmaisuväylän, kuvan ja äänen vuoksi Seymour Chatman huomauttaa, että elokuvalla olisi mahdollisuus huomattavasti rikkaampaan ja kompleksisempaan kerronnallisuuteen kuin millaista voi löytää esimerkiksi tavallisesta valtavirran Hollywood-elokuvasta (mts., 315).

Elokuvasovitusta erottavat alkuperäistekstistä myös muut vaikutteet, joilla ei ole tekemistä alkuperäistekstin kanssa. Kun tekstiä sovitetaan elokuvaksi, on elokuvantekijän luotava oma ratkaisu ja tulkinta monesta asiasta, jota tekstissä ei ilmaista. Henry Baconin sanoin elokuva pystyy romaania paremmin esittämään ihmisen osana tiettyä fyysistä ja sosiaalista ympäristöä sen ulkoisten ilmenemismuotojen täydessä rikkaudessa (2005, 116). Sisältämänsä kuvailun runsauden vuoksi elokuva väistämättä sisältää paljon sellaista informaatiota, jota ei voida jäljittää suoraan takaisin alkuperäistekstiin, vaan joka on peräisin muista lähteistä. Bacon käyttää tästä esimerkkinä historiallista elokuvaa: runsaastikaan kuvaileva teksti ei voi antaa kaikkea elokuvan tekoon tarvittavaa informaatiota. Aikalaiskuvauksissa kirjailija ei välttämättä käytä paljoa tilaa ympäristön kuvaukseen, koska hänelle samoin kuin lukijakunnalle ympäröivä maailma on selviö eikä kaipa kuvailua. Historiallisen elokuvan puvustuksessa ja lavastuksessa on etsittävä apua muistakin lähteistä kuin alkuperäistekstistä, mikä tuo elokuvaan väistämättä lisää intertekstuaalisia ulottuvuuksia. (Mts., 127.) Periodikuvauksen huolellinen valmistelu voi johtaa elokuvantekijöitä myös harhaan saaden heidät kiinnittämään kohtuutonta huomiota johonkin aikakauden piirteeseen, jolla ei ole relevanttia merkitystä kohdetekstin kannalta, huomauttaa McFarlane (1996, 9).

3.1 Funktiot ja indeksit

Romaanin sovittaminen elokuvaksi on monisyinen prosessi, jonka ymmärtämistä helpottaa kun erotellaan piirteet, jotka voidaan siirtää sellaisenaan kertovasta mediumista toiseen ja ne piirteet, joiden kohdalla tarvitaan adaptaatiota. Tähän erontekoon McFarlane soveltaa alun perin Roland Barthesin määrittelemiä narratiivisia funktioita, jotka jaetaan varsinaisiin funktioihin ja indekseihin. Varsinaiset funktiot ovat luonteeltaan horisontaalisia ja sitoutuneita toisiinsa lineaarisesti läpi

tekstin. Ne liittyvät toimintaan, tekoihin ja tapahtumiin. Indeksi puolestaan on enemmän tai vähemmän hajanainen käsite, joka kuitenkin on välttämätön tarinan merkitykselle. Indeksi käsitteenä kattaa muun muassa henkilöhahmoja kuvaavan psykologisen informaation, heidän identiteettiään käsittelevän tiedon sekä tunnelmaan ja tilaan liittyvät piirteet. Indeksit ovat luonteeltaan vertikaalisia ja vaikuttavat kertomuksen lukemiseen läpitukevalla enemmän kuin lineaarisella tavalla. Ne eivät viittaa toimintoihin vaan olemisen funktionaalisuuteen. (McFarlane 1996, 13.)

Tärkeimmät kirjallisesta tekstistä elokuvaan siirrettävät piirteet kuuluvat varsinaisten funktioiden kategoriaan. Barthes jakaa varsinaiset funktiot edelleen kardinaalifunktioiden ja katalysaattoreiden alaluokkiin. Kardinaalifunktiot ovat kertomuksen saranakohtia, eli niiden edustamat toiminnot avaavat vaihtoehtoisia seurauksia tarinan kehitykselle. Ne luovat kertomukseen riskihetkiä. Kerronnallisuudelle on olennaista, että lukija tunnistaa vaihtoehtoisten seurausten mahdollisuuden. Kardinaalifunktiot ovat kertomuksen kululle niin merkittäviä, että niiden linkittäminen peräkkäin rakentaa kertomuksen luurangon. (McFarlane 1996, 13.) Kardinaalifunktiot ovat siirrettävissä suoraan kirjasta elokuvaan, sillä ne eivät ole riippuvaisia merkkijärjestelmästä, vaan vastaavat tarinasisällön siitä osasta, joka voidaan esittää verbaalisesti tai audiovisuaalisesti. Ollakseen alkuperäisteokselle uskollinen elokuvan onkin säilytettävä tärkeimmät kardinaalifunktiot muuttumattomina. Kardinaalifunktiot voivat vääristyä ja muuttua, jos niitä ympäröiviä katalysaattoreita muutetaan. Katalysaattorit toimivat kardinaalifunktioita täydentävästi ja niitä tukien. Ne ovat pienimuotoista toimintaa ja tekoja, joka antavat sävyä ja painotuksia kardinaalifunktioille. Niiden rooli on istuttaa kardinaalifunktiot tietynlaiseen todellisuuteen ja rikastaa kardinaalifunktioita. Toisin kuin kardinaalifunktiot, jotka luovat kerrontaan riskihetkiä, katalysaattorit edustavat turvallisuutta ja vastaavat kertomuksen mikrotason jatkuvuudesta. (Mts, 14.)

Varsinaiset funktiot eivät ole kielestä riippuvaisia, joten ne voidaan siirtää suoraan mediumista toiseen. Indeksit, eli kertomuksen olemisen funktionaalisuuteen liittyvät piirteet jaetaan varsinaisiin indekseihin ja informantteihin. Varsinaiset indeksit ovat hajanainen joukko, ne liittyvät tunnelman ja luonteen kaltaisiin käsitteisiin ja vaativat adaptoimista siirtyäkseen mediasta toiseen. Informantit puolestaan voidaan usein siirtää suoraan, sillä ne ovat puhdasta tietoa, jolla on välitön merkitys. Informantteja ovat henkilöhahmojen nimet, iät, ammatit ja tietyt fyysiset ympäristön piirteet. Informantit jakavat katalysaattoreiden kanssa todenmukaistavat ja yksilöllistävät tehtävät kertomuksessa. (McFarlane 1996, 14.)

McFarlane haluaa erottaa adaptaatioprosessissa kaksi erilaista osuutta: ne elementit, jotka ovat siirrettävissä, koska ne eivät ole sidottuja semioottiseen järjestelmään eli kertomuksen ja ne elementit, jotka on adaptoitava. Jälkimmäistä ryhmää voidaan kutsua yhteisnimellä enunsiatio. Enunsiatiolla McFarlane tarkoittaa kertomuksen ilmaisua, miten jokin lausuma välitetään ja terminä sillä on siis paljon yhteistä sellaisten termien kanssa kuin kerronta, *sjuzhet* ja diskurssi. McFarlane suosii termiä enunsiatio, koska se ei viittaa yksinomaan henkilöön ja aikamuotoon, vaan laajemmin koko ilmaisulliseen apparaattiin, joka määrittää narratiivin esittämistä ja vastaanottoa. (McFarlane 1996, 20.)

3.2 Kerronnan lajit ja niiden elokuvallinen potentiaali

Elokvakerronta ei suoraan vastaa mitään kirjallisen kerronnan muotoa, vaikka saattaakin pyrkiä jäljittelemään niitä. Ensimmäisen persoonan kerronta kirjassa kääntyy vain vaivoin elokuvalliseen muotoon. McFarlanen mukaan ensimmäisen persoonan elokuvakerrontaa löytyy subjektiivisen elokuvan kokeiluista tai sitä voidaan toteuttaa suullisen kerronnan kautta (1996, 16). Subjektiivisen elokuvan keinoja on vain harvoin kokeiltu valtavirtaelokuvassa ja siitä tärkein ja useimmin siteerattu esimerkki on *The Lady in the Lake* (1946), jossa kertojapäähenkilöä ei enimmäkseen näytetä lainkaan, mutta tapahtumat välittyvät ikään kuin hänen silmiensä kautta. Henry Baconin mukaan tällainen kerronta on katsojalle vieraannuttavaa, sillä katsojalla on tarve ymmärtää henkilöahmon emotionaalista suhtautumista elokuvan esittämiin tilanteisiin, ja tämä mahdollisuus puuttuu silloin, kun henkilöahmoa ei näytetä (2005, 118). Elokuva on kirjaa nopeampi ja notkeampi väline fyysisen näkökulman muutoksissa, mutta soveltuu huomattavasti heikommin pitkäkestoiseen henkilöahmon psykologisen näkökulman välittämiseen (McFarlane 1996, 16). Kuten Linda Hutcheon esittää, elokuvakerronnan monilla keinoilla voidaan kuitenkin esittää henkilöahmon sisäistä tilaa varsin tehokkaasti ja oivaltavasti. Yksi näistä keinoista on erottaa kuva- ja ääniraita toisistaan, jolloin syntyy vaikutelma henkilöahmon sisäisen tilan välittymisestä katsojalle ilman, että se välittyy muille kuvan henkilöahmoille. (Hutcheon 2006, 58–59.) Toisaalta kirjallinen teos voi jossain tapauksissa olla elokuvaa tarkempi ulkoisen todellisuuden esittämisessä. Kirjallisessa kuvauksessa tarkasteltavaksi voidaan valita kerronnallisesti merkittävä yksityiskohta. Esimerkiksi henkilöahmon ulkoiset piirteet voivat elokuvassa näkyessään luonnollistua merkityksettömiksi, mutta kirjallinen kerronta voi säilyttää niiden tehon, koska kuvailevaa kerrontaa tarvitaan taidemuodon sanallisuudesta johtuen vähemmän. (Mts., 61–62.)

Suullisen kerronnan käyttäminen elokuvassa voi olla tärkeä kerronnan keino, mutta se ei voi koskaan nousta yhtä tärkeäksi ja jatkuvaksi ilmiöksi kuin ensimmäisen persoonan kertojaääni kirjallisessa tekstissä. Kirjan diskurssi välittyy yksinomaan kirjoitetun kielen kautta, kun taas elokuva kerrotaan ensisijaisesti kuvakerronnan kautta. Elokuvassa kertojaääni jätetään tavallisesti pois jaksoittain, eikä jatkuva diegesiksen ulkopuolinen kertojaääni kuulu valtavirtaelokuvan keinoihin. Sen sijaan taide-elokuvassa kertojaääni on verraten yleinen piirre. Kuvien päälle puhuttu kerronta ei myöskään poista sitä tosiasiaa, että kuvilla on oma objektiivinen totuutensa. Katsoja ei saa vaikutelmaa, että maailma ei välittyisi pelkästään puhuja-kertojan tietoisuuden kautta vaan näkee kaiken, mitä kamera näyttää. McFarlanen mukaan voice-over -kerrontaa käyttävissä elokuvissa katsojan käsitys kertojan hahmosta liittyy tavallisemmin hänen osallisuuteensa elokuvan toiminnassa kuin toiminnan kommentointiin. (McFarlane 1996, 16.)

McFarlanen mukaan kaikkietävä kertoja ei ole mahdollinen elokuvassa. Elokuvakertoja ei esimerkiksi pysty kirjan tavoin välittämään henkilöhahmojen ajatuksia. Kamera ja muut elokuvan kerronnan keinot voivat täyttää tiettyjä kaikkietävän kertojan tehtäviä. *Mise-en-scène*llä voidaan muodostaa tapahtumapaikka ja vaikuttaa henkilöhahmon fyysiseen ulkomuotoon. Sen sijaan henkilöhahmon puheen sävy, ja monet seikat, jotka välittyvät nimenomaan romaanikertojan sanavalintojen ja kerronnan sävyn kautta, ovat elokuvan kerronnalle hankalia, jopa mahdottomia jäljitellä. Kamera voi toimia kertojana vain keskittyessään kuvaamaan tiettyjä *mise-en-scène*nen aspekteja, miltä näyttelijät näyttävät, miten he liikkuvat ja ovat asettuneet kohtauksen sommittelussa ja miten heitä kuvataan. Tällaisia seikkoja kuvatessaan kamera voi kyetä kommentoimaan ja määrittelemään sitä, mitä henkilöhahmot oikeastaan sanovat. (McFarlane 1996, 17.)

McFarlanen mielestä on yksinkertaistavaa sanoa *mise-en-scène*nen ja sen hyödyntämisen elokuvallisten keinojen, esimerkiksi leikkauksen, avulla voivan helposti täyttää kaikkietävän kertojan roolin tai että kamera, näyttämällä, mitä tapahtuu, voisi syrjäyttää tällaisen kertojan (1996, 17–18). McFarlane perustelee näkemystään sillä, että kamera ja sen käyttäjä ovat diskurssin ulkopuolisia entiteettejä, kun taas kaikkietävä kerronta on väistämättä osa romaanin kertomuksen diskurssia. McFarlane huomauttaa kuitenkin, että elokuvantekijä voi *mise-en-scène*nen, ääniraidan ja leikkauksen keinoin adaptoida elokuvaan osan kaikkietävästä kerronnasta. Proosatekstin ilmaistessa adverbialisesti äänensävyn, jolla henkilöhahmo puhuu, voidaan elokuvakameralla saavuttaa samanlainen vaikutelma kohdistamalla huomio näyttelijän kasvojenilmeeseen tai asentoon eli *mise-en-scène*nen aspekteihin, tai leikkaamalla siten, että paljastetaan reaktio tuohon lauseeseen,

mikä ohjaa puolestaan katsojan reaktiota. Puheen sävy voidaan luoda myös näyttelijäntyöllä eli ääniraidan kautta. (Mts., 18.)

Elokuvassa ei voi olla sellaista välittömästi ilmenevää kommentaaria avautuvasta toiminnasta, jollaisen romaanin proosakerronta hyvin usein tarjoaa. Kaikkietävässä romaanissa jatkuva tapahtumien välittäminen on tiedon statuksessaan takuu lukijalle tapahtumien fiktiivisestä todenmukaisuudesta. Tietyissä mielessä kaikki elokuvat kuitenkin ovat kaikkietäviä. Silloinkin, kun ne käyttävät voice-over -tekniikkaa simuloidakseen ensimmäisen persoonan romaanikertojaa katsoja on tietoinen nähdyn materiaalin objektiivisuuden tasosta. Hän näkee saman, mitä päähenkilökin näkee, mutta myös paljon muuta sen lisäksi. (McFarlane 1996, 18.) McFarlanen mielestä elokuvakerrontaan vertautuu parhaiten rajoitetun tietoisuuden kuvaus kirjallisuudessa. Tällaisessa kirjassa lukija on tietoinen siitä, että olemassa on myös tarjottua henkilöahmon näkökulmaa laajempi näkökulma. Elokuvassa tämä käy ilmi kameran kuvatessa henkilöahmon näkökulmasta: katsoja saa sekä henkilöahmon näkökulmaotoksen, että hieman laajemman näkökulmaotoksen, jossa henkilöahmo on mukana. (McFarlane 1996, 19.)

3.3 Kirjasta elokuvaksi – mitä adaptaatiolla ymmärretään

Keskusteltaessa elokuvasovituksen uskollisuudesta alkuperäistekstille unohdetaan usein muiden intertekstuaalisten vaikutteiden merkitys elokuvalle. McFarlanen mukaan näitä ovat muut kuin kirjalliset vaikutteet, jotka vaikuttavat kaikissa elokuvissa, perustuivatpa ne kirjaan tai eivät. Alkuperäisteksti on vain osa elokuvaan liittyvää intertekstuaalisuutta, mutta muiden intertekstien analysointi on kenties vaikeampaa kuin elokuvan ja kirjan välisen uskollisuuden punnitseminen. Elokuvan ei-kirjallisiin interteksteihin lukeutuvat elokuvateollisuuden olosuhteet kuten tähtinäyttelijöiden imago, studion tyyli, ohjaaja ja genre. Lisäksi elokuvaan vaikuttaa ympäröivä sosiaalinen ja kulttuurinen ilmasto, joka on McFarlanen mukaan tärkeimpiä elokuvaan vaikuttavia tekijöitä, olipa kyse adaptaatiosta tai ei. (McFarlane 1996, 21.) Kerronnallisuuteen liittyvien kysymyksien muodostaminen on kuitenkin helpompaa kuin laajempaan kulttuuriympäristöön ja sosiaaliseen ilmastoon liittyvien pohdintojen tekeminen, mikä vaikuttaa ainakin osaksi siihen, että adaptaation vastaanotossa juuri suhde alkuperäisteokseen nousee usein niin tärkeäksi kysymykseksi. McFarlanen mielestä tällöin on mahdollista valita kaksi tutkimuslinjaa: mitä piirteitä on mahdollista siirtää sellaisenaan tai adaptoimalla kirjasta elokuvaan ja toisaalta, mitkä muut tärkeät tekijät kirjan lisäksi ovat vaikuttaneet elokuvaan. (Mts., 22.) Kaksi samanlaisen kertomuksen sisältävää teosta

tarjoavatkin hyvän lähtökohdan tarkastella esimerkiksi yhteiskunnallisissa oloissa tapahtuneita eroja.

Vaikka uskollisuus alkuperäisteokselle näyttää olevan riittämätön arvosteluperuste minkä tahansa elokuvan kohdalla, on selvää, että elokuvat eroavat toisistaan sen mukaan, kuinka tarkasti ne noudattelevat alkuperäisromaania. Elokuvat eivät aina pyri kirjaimelliseen uskollisuuteen alkuperäisteosta tai edes sen henkeä kohtaan, vaan tekevät selkeitä poikkeamia siihen. Linda Hutcheon tosin huomauttaa, että taideteoksen henki on teorian kannalta varsin epäpätevä ja subjektiivinen käsite, jonka varaan on vaikea perustella näkemyksiä adaptaation uskollisuudesta (2006, 10). Adaptaation alkuperäistekstiin tekemät poikkeamat voidaan nähdä kommentaareina lähdeteokseen tai radikaalimmassa tapauksessa ne voivat dekonstruoida alkuperäisteosta kohdistuen huomion sisäisiin ristiriitoihin sen näennäisesti koherentissa systeemissä. Elokuvaa analysoitaessa on McFarlanen mukaan hyvä pyrkiä ymmärtämään, minkälaisesta adaptaatiosta on kyse, eikä kritisoida elokuvaa puutteista, joita se ei edes pyri täyttämään. (McFarlane 1996, 22.)

Pohdittaessa, mitä piirteitä voidaan siirtää suoraan kirjallisesta esityksestä elokuvaan ja missä kohdissa on käytettävä varsinaista adaptaatiota, on tehtävä ero narratiivin ja enunsiation välille. Niitä elementtejä, jotka vaativat varsinaista adaptoimista voidaan McFarlanen termein kutsua yhteisnimellä enunsiatio. Kertomuksen rakenne voidaan siirtää, mutta enunsiatiota ei voi, koska se on riippuvainen nimenomaan merkitysjärjestelmästä. Kirja ja elokuva voivat sisältää saman tarinan, mutta juoni ei välttämättä ole siirrettävissä sellaisenaan. Elokuvan juonessa tapahtumien järjestys ja niiden painotus voivat erota alkuperäisestä. (McFarlane 1996, 23.) Siirrettävissä ovat myös henkilöhahmojen funktiot kertomuksessa. Myyttiset ja psykologiset juonteet voivat myös siirtyä kirjasta elokuvaan jokseenkin muuttumattomina. (Mts. 25–26.) Vaikka elokuva säilyttäisikin kirjan tärkeimmät kardinaalifunktiot, henkilöhahmojen funktiot ja psykologiset langat, voi se silti sekä mikro- että makrotasolla tai ilmaisussaan aiheuttaa katsojassa kirjasta poikkeavia vasteita. Se, miten erilainen katsojan vasteesta tulee, riippuu siitä, kuinka voimakkaasti ohjaaja on muokannut uudelleen niitä osia, joita ei voi suoraan siirtää kirjasta elokuvaan, eli enunsiatiota. (Mts., 26.)

3.4 Adaptaatio *Ohuesta punaisesta viivasta Veteen piirretyksi viivaksi*

Veteen piirrettyä viivaa on kehuttu uskolliseksi adaptaatioksi *Ohuesta punaisesta viivasta*, mutta myös kritisoitu niistä poikkeamista, joita se juonessaan ja kerronnassaan tekee alkuperäistekstiin.

Itse näen poikkeavat piirteet elokuvan ja romaanin välillä niin suurina, että aluksi on helpompaa hahmotella, mitkä piirteet romaanista ovat siirtyneet elokuvaan kuin se missä kohdin on käytetty varsinaista adaptoimista. Lisäksi on huomioitava se, että *Veteen piirrettyssä viivassa* on paljon sellaista, mikä ei ole peräisin romaanista vaan on päätynyt elokuvaan muun intertekstuaalisuuden ja yhteiskunnallisten muutosten kautta sekä tietysti tekijäkaartin ja erityisesti ohjaajan näkemyksen kautta. *Veteen piirretty viiva* ei nähdäkseni edes pyri olemaan pelkästään romaanifilmatisointi.

Linda Hutcheonin mukaan keskustelu uskollisuudesta perustuu siihen käsitykseen, että adaptoija pyrkii yksinkertaisesti toistamaan adaptoidun tekstin. Adaptaatio on toistamista mutta ei jäljentämistä. Syyt adaptoimiseen ovat moninaisia: halu kyseenalaistaa tai kirjoittaa adaptoitu teksti uudelleen voivat olla yhtä todennäköisiä syitä adaptaatiolle kuin pyrkimys kunnioittaa alkuperäistekstiä kopioimalla. Halu kunnioittaa ja kyseenalaistaa voivat myös sekoittua adaptaatiossa. (Hutcheon 2006, 7.) Hutcheon ehdottaa, ettei adaptaation mahdollinen epäonnistuminen johdukaan uskollisuuden puutteesta vaan tekijän luovuuden ja taidon puutteesta tehtäessä tekstistä omaa ja alkuperäisestä riippumatonta (mts., 20).

Tarinan kardinaalifunktioiden tasolla *Veteen piirrettyä viivaa* voi pitää jokseenkin uskollisena sovituksena romaanista. Sen juonesta on hahmoteltavissa samankaltainen kertomuksen luuranko, joka romaanistakin löytyy. Subjektiiivinen painotus on teoksia yhdistävä temaattinen ja kerronnallinen piirre. *Ohut punainen viiva* käyttää paljon henkilöhahmojen fokalisaatiota ja *Veteen piirrettyssä viivassa* subjektiviisuus tulee laajalti esiin erilaisina fokalisoinnin ja tajunnankuvauksen keinoina. Romaanissa sen enempää kuin elokuvassakaan miehet eivät ymmärrä käymiensä taistelujen laajempaa strategista merkitystä, vaan heidän näkökulmansa on sidottu ruohonjuuritasolle, omaan lähiympäristöön ja omiin ajatuksiin. Näkökulma vaihtelee useiden eri sotilaiden välillä molemmissa teoksissa. Monia sivujuonia ja henkilöhahmoja on väistämättä kadonnut siirrettäessä materiaalia kirjasta elokuvaan. Tämä on ymmärrettävää, sillä *Ohut punainen viiva* on pituudeltaan yli 500 sivua. *Veteen piirretyn viivan* kerrotaan olleen jopa yhdeksäntuntinen teos ennen kuin suuri osa elokuvan materiaalista oli kaupallisista syistä leikattava pois (Maskula 1999).

Suurimmat muutokset tarinassa ovat sijoittuneet elokuvan alkuun ja loppuun, joissa Wittin hahmon kautta saadaan muodostettua draaman kaaren alku ja loppu. Elokuvan alku on Malickin omaa keksintöä, mutta se on selvästi saanut innoitusta Jonesin *Täältä ikuisuuteen* -romaanista. *Veteen piirretyn viivan* alussa Witt on karannut armeijan palveluksesta Tyynenmeren saarelle ja elää alkuasukaskylässä ihailien ihmisten onnellista ja rauhanomaista elämää. Alun monologissaan Witt

asettaa itselleen tavoitteen: kohdata kuolema yhtä rauhallisesti kuin Wittin äiti kohtasi omansa. Wittin monologi on miltei sanasta sanaan samanlainen kuin katkelma *Täältä ikuisuuteen* -romaanissa, jossa kerrotaan päähenkilö Prewittin äidin kuolemasta. Tämän yhteneväisyyden on huomionnut Jimmie E. Cain Jr. Cain puoltaa *Veteen piirretyn viivan* uskollisuutta *Ohuelle punaiselle viivalle* ja James Jonesin koko sotatrilogialle (2000, 4). Cainin artikkeli on vastakirjoitus sellaisille kritiikeille, joissa *Veteen piirrettyä viivaa* kritisoidaan juuri alkuperäistekstistä erkaantumisen vuoksi. Cain löytää miltei joka aspektista elokuvassa yhteyden Jonesin romaaneihin, ja tuntuu vetävän yhtäläisyysmerkit elokuvan kirjauskollisuuden ja laadukkuuden välille. *Veteen piirretyn viivan* alussa ja lopussa on kuitenkin selvät poikkeamat romaanin tarinaan. Lopussa Witt uhrautuu toveriensa puolesta lähtemällä johdattamaan japanilaista osastoa heistä pois päin. Hän kohtaa kuolemansa tyynenä, aivan kuten alussa toivoi ja draaman kaari sulkeutuu. Uusi kohtaus juontaa juurensa sekä *Ohueen punaiseen viivaan* että *Täältä ikuisuuteen* -romaaniiin. *Ohuessa punaisessa viivassa* Witt lähtee mukaan pahaenteiselle tiedusteluretkelle, jonka miltei kaikki osanottajat saavat surmansa. *Täältä ikuisuuteen* -romaanin lopussa Prewitt ammutaan, mutta hän kokee kuolemansa hetkellä olonsa tyyneksi ja pelottomaksi.

3.4.1 Tarina ja näkökulmat

Veteen piirretyssä viivassa tarinan käsittely on samankaltaista kuin *Ohuessa punaisessa viivassa*. Kuten jo todettu, juoni on varsin hajanainen sekä kirjassa että elokuvassa. Amy Coplan kutsuu tällaista kerrontaa episodimaiseksi (2009, 70). Niin romaanissa kuin elokuvassa kerronta siirtyy henkilöahmosta toiseen eli vaikka juoni ei ajallisesti siirry juuri eteenpäin, se saa spatiaalista muhkeutta laajasta henkilöahmogalleriasta ja näiden erilaisista ajatuksista ja kohtaloista. *Ohut punainen viiva* käyttää myös runsaasti viittauksia menneeseen selventääkseen eri yksilöiden suhtautumista aiemmin tapahtuneisiin asioihin. Myös *Veteen piirretyssä viivassa* takaumia on runsaasti, mutta ne ovat välähdyksenomaisia hetkiä, joilla ei ole juonta rakentavaa merkitystä. Yksi selvimmän kirjasta siirtyneistä kerronnallisista piirteistä on fokalisaation liukuminen henkilöahmosta toiseen. *Ohuen punaisen viivan* kerronnalle on tyypillistä, että henkilöahmo katsoo toista, ehkä tekee tulkintoja hänen ajatuksistaan ja samalla, kuin katseen kautta siirtyen, kerronnan fokalisaatio liukuu tuohon toiseen henkilöahmoon, jonka todellisista ajatuksista saadaan näin selvä.

Malickin elokuvakerronta muistuttaa monissa kohdin *Ohuelle punaiselle viivalle* tyypillistä fokalisaation vaihtelua. *Veteen piirretyssä viivassa* kamera jää usein tarkkailemaan ihmisiä, liukuen

välillä kasvoista toisiin. Elokuvan välineellisen erilaisuuden vuoksi henkilöhahmojen ajatuksiin on vaikea päästä yhtä suoraan käsiksi kuin kirjallisessa tekstissä, eikä voice-over -puhe pyri valottamaan yksittäisen henkilöhahmon psykologiaa. Kuten todettu, pitkäkestoinen psykologinen kuvaus on vaikea toteuttaa elokuvassa. Toisten henkilöhahmojen ajatusten ymmärtäminen ja väärinymmärtäminen eivät *Veteen piirretyssä viivassa* muodostu samanlaiseksi teemaksi kuin *Ohuessa punaisessa viivassa*. Ennen kaikkea pyrkimyksiä ymmärtää toista ihmistä ei kuvata tapauskohtaisesti vaan ennemmin laajemmin temaattisesti. Näistä Michel Chion nostaa esiin esimerkiksi vieraan kielen käytön. Japanin ja kreikan kieliä ei *Veteen piirretyssä viivassa* ole käännetty, ja tämä kertoo eräästä ymmärryksen rajasta ihmisten välillä. (Chion 2004, 60–61.)

Kirjallisena esityksenä *Ohut punainen viiva* voi kuvata henkilöhahmojen psykologista elämää paljon vaivattomammin kuin *Veteen piirretty viiva*. Taisteluun liittyvä turtumus tulee esiin kerronnassa muutamia kertoja eri henkilöiden, muun muassa Welshin refleктоimana.

Welsh was perhaps the only one as far as he knew who had never yet felt the combat numbness. [--] He did not know whether this was because life had already made him numb like that years ago and he had never realised it, whether his foreknowledge of what to expect plus his superb natural intelligence heh heh had made him immune to it [--]. (OPV, 423–424.)

Katkelmassa henkilöhahmon oma subjektiivinen näkemys ja ironia (”heh heh”) sekoittuu kertojan kieleen vapaalle epäsuoralle esitykselle tyypilliseen tapaan. Myöhemmin myös Welshin kerrotaan saavuttaneen tämän turruttavan kokemuksen:

He had known the combat numbness now – for the first time, at Boola Boola – and it was his calculated hope and belief that if he pursued long enough and often enough, it might really become a permanent and mercifully blissfull state. It was all he asked. (Mts., 510.)

Welshin hieman omintakeisia ajatuksia selittää romaanissa se, että hänet on alusta alkaen kuvattu olevan terveen järjen ja hulluuden rajamailla. *Veteen piirretyssä viivassa* Welshin hahmo on tavanomaisempi, mutta edelleen varsin kyyninen. Elokuvana *Veteen piirretyn viivan* on esitettävä Welshin ajatukset ja tunnelmat omilla keinoillaan. Dialogi on elokuvassa usein helpoin ja luontevin keino välittää henkilöhahmon ajatuksia. Welsh näytetään keskustelemassa Stormin kanssa, he istuvat haavoittuneiden keskellä. Kohtaus on aseteltu siten, että molemmat näyttelijät ovat väsyneen oloisia, kohtauksen väritys on harmaansävyinen ja jopa äänensävy kertoo turtumuksen tunteesta.

” I look at that boy dying, I don’t feel nothing. I don’t care about nothing anymore.”
pohdiskelee Storm.

“Sounds like bliss. I don’t have that feeling yet. That numbness. Not like rest of you guys. Maybe cos I knew what to expect. Maybe I was just frozen up already.” Welsh vastaa. (VPV, 2:04:06)

Elokuvan keinoin on yhdessä kohtauksessa saatu dialogin, näyttelijäntyön ja mise-en-scène:n avulla esitettyä melko hyvin, mistä romaanin useammalla sivulla kuvaamassa tunnetilassa on kysymys. Se, mikä romaanissa esitettiin vapaan epäsuoran kerronnan avulla, on elokuvassa siirretty dialogiksi, muuten ajatuksia ei voisi sellaisenaan välittää katsojalle. Sanat on poimittu suurelta osin alkuperäistekstistä, mutta kohtauksen tunnelma, se, mitä taistelun aiheuttama turtuminen todella tarkoittaa, välitetään kohtauksessa ennen muuta elokuvallisin keinoin. Dialogi kuitenkin tarkentaa katsojalle, mistä kohtauksen välittämä ankea tunnelma johtuu. *Veteen piirretty viiva* ei palaa taisteluturtumuksen aiheeseen enää uudelleen, mutta *Ohuessa punaisessa viivassa* se nousee esiin useita kertoja romaanin loppupuolella.

Elokuvan erilainen esitystapa vaikuttaa kuitenkin myös siihen, miten millaisena henkilöhahmona Welsh näyttäytyy. Romaanissa hän on eksentrisen ja äärimmäisen hankala persoona. Hän ei koskaan antaudu intiimiin keskusteluun muiden henkilöiden kanssa, vaan kanssakäyminen muiden kanssa koostuu alaisten haukkumisesta ja esimiehille irvailusta. Elokuvan Welsh näyttäytyy väistämättä inhimillisempänä ja myös tavanomaisempaan hahmona, koska hän avaa ajatteluaan Stormille ja Wittille. Miksi elokuva ei sitten käytä Welshin ajatusten kuvaamiseen voice-over -puhetta, jota muuten viljellään ahkerasti? Yksi selitys voisi olla siinä, että voice-over keskittyy tässä elokuvassa lähes yksinomaan filosofiseen ja runolliseen ajatteluun. Yksilön psykologia avautuu dialogissa ja näyttelijäntyössä, sekä musiikin käytön kautta.

Katseleminen nousee elokuvassa ainakin yhtä tärkeään asemaan kuin kirjassa. Visuaalisuus korostuu *Veteen piirretyssä viivassa* erityisesti huomiota herättävän kauniin ja erikoisen kuvaustekniikan vuoksi. Usein kamera jää tarkastelemaan jonkin henkilöhahmon kasvoja, olkoon tämä joku keskushenkilö tai jokin uusi, nimeämätön henkilöhahmo. Tarkastelu on samankaltaista kuin luontodokumentissa, tai *Veteen piirretyin viivan* luontokuvissa, joissa kamera hetkeksi pysähtyy kuvaamaan lehteä, lintua tai puuta. Elokuva ei pyri psykologiseen kuvaukseen, kuten siihen, mitä joku ihminen arvelee toisen ajattelevan, vaan on yleismaailmallisempi, se painottuu näkemään ihmisen luonnon osana. *Ohut punainen viiva* puolestaan sisältää lähes elokuvallisen

visuaalisia kohtauksia: rantauduttuaan saarelle C-komppania katselee kauhun ja ihailun sekaisin tuntein näytelmää, jossa pommikoneet käyvät joukkojenkuljetusaluksen kimppuun ja amerikkalaiset hävittäjät puolestaan hyökkäävät niitä vastaan (OPV, 38–43). Myöhemmässä kohtauksessa tuntemattomat miehet katselevat C-komppanian hitaan tuskallista etenemistä viidakkotiellä, passiivisina kuin elokuvayleisö (mts, 113–114).

Veteen piirretyssä viivassa katseleminen on usein persoonatonta, jopa niin, että on vaikea sanoa, onko katse kertojan vai välittykö se fokalisoijan kautta. Kameran kohteena eivät ole suuret panoraamat ja joukkokohtaukset, vaan yksityiskohdat ja yksilöt. Kuvakulma esimerkiksi taistelukohtauksissa ei koskaan näytä laajaa kokonaisuutta, vaan moni taistelukohtaus näytetään usein ruohonjuuritason taivalluksena ja kiemurteluna läpi maaston, sellaisena kuin maastossa etenevä sotilas voi sen nähdä (Coplan 2009, 76). Niinpä *Veteen piirretyn viivan* kameran katse tuntuukin varsin subjektiiviselta ja ihmisen kokoiselta. Kuten Michel Chion huomauttaa, Malickin teoksissa ihmiset eivät koskaan valloita tilaa. Sotilaiden päästyä valloitetun kukkulan laelle Malick välttää kaikkia kuvia, joista voisi välittyä dominanssi suhteessa vallattuun alueeseen. (Chion 2004, 49.) Tämä ruohonjuuritason näköala on kuvainnollisesti tuttu myös *Ohuen punaisen viivan* miehille, jotka eivät missään vaiheessa ymmärrä operaatioittensa laajempia yhteyksiä Tyynenmeren sodassa. Selvä on, ettei suuren mittakaavan strategioilla ole merkitystä miehille, jotka välittömässä kuolemanvaarassa yrittävät selvitä hetkestä toiseen. Romaani kuitenkin kuvaa kirjaimellisesti laajoja näköaloja kuten edellä mainitussa kohtauksessa, jossa sotilaat pääsevät aitiopaikalta seuraamaan japanilaisten pommittajien hyökkäystä joukkojenkuljetusaluksen kimppuun. Tällaisia panoraamoja ei *Veteen piirretystä viivasta* löydy. Maisema ei kuvattaessa tunnu fokalisoituvan kenenkään tietyn henkilöahmon katseeseen, eikä elokuva anna viitteitä siitä, että katse olisi millään tavoin subjektiivinen.

Kamera tuntuu liukuvan subjektiivisesta katselusta objektiiviseen ja persoonattomaan. Elokuva sisältää joitakin eriskummallisia kuvakulmia, joiden kohdalla on vaikea sanoa kenen katseesta on kyse ja kysymys kertojasta tulee akuutiksi. Kertoja tuntuu tulevan esiin juuri kameran ajoittaisen epätavallisen liikkeen kautta. Yksi tällainen on elokuvan alkupuolella lyhyessä otoksessa laivan kannella seisovista miehistä. Laivan kansi miehineen nousee ja laskee, mutta kamera pysyy paikallaan eikä seuraa liikettä ja juuri tämä ristiriita tekee mahdolliseksi huomata kameran olemassaolon (VPV, 0:16:48). Kertoja paljastaa olemassaolonsa kohdissa, joissa kuvaus selvästi poikkeaa tyypillisestä valtavirtaelokuvan saumattomasta kuvavirrasta. Esimerkiksi eversti Tallin keskustelusta esimiehensä kanssa leikataan yhtäkkiä edellä mainittuihin kannella seisoviin,aaltojen

mukana nouseviin ja laskeviin miehiin, mutta kameran kulma ilmaisee selvästi, että kyse ei ole Tallin näkemästä asiasta. Vaikutelma on pikemminkin tasa-arvoistava, koska tähtinäyttelijän ja keskushenkilön merkitys ikään kuin vähenee koska hän ei ole jatkuvasti kameran huomion keskipisteenä. *Veteen piirretty viiva* sopii Baconin kuvailemaksi välitilan elokuvaksi taide-elokuvan ja Hollywood-elokuvan välillä, jossa kertovat ja ei-kertovat elementit, ennen kaikkea pyrkimys kuvan käsittelyyn samalla vapaudella kuin maalaustaiteessa, ovat vuorovaikutuksessa keskenään (2005, 177). Temaattisella tasolla elokuvan kuvaustyyli viestittää arvokkuuden uusjaosta. Luonto suhtautuu välinpitämättömästi ihmisen tärkeäksi katsomiin asioihin, ja puun oksalla istuvat linnut ovat yhtä tärkeitä kuin ihmisten ympärillä käymä sota. Luonto ei piittaa ihmisen egosentrisyydestä. Sama tasa-arvoistava ilmiö on nähtävissä siinä, että kamera kuvaa nimeämättömiä, tuntemattomia sivuhenkilöitä samalla hartaudella kuin keskushenkilöitä, joiden tarinasta katsoja on paremmin perillä.

Tämänkaltainen sivuhenkilöiden kuvaaminen ei ole tuntematonta *Ohuelle punaiselle viivallekaan*. Kirja sisältää useita anekdootteja ja lyhyempiäkin mainintoja sivuhenkilöistä, jotka eivät palaa kertomukseen enää uudelleen. Kirjassa tulee esiin myös kertojan kaikkitietävyys ja tietoisuus hahmojen tulevista kohtaloista, kun taas elokuvakertoja on sidottu presenssiin. Häivähdykset muista ajoista vaikuttavat *Veteen piirretyssä viivassa* tulevan menneisyydestä ja olevan muistoja tai menneeseen kiinnittyneitä unelmia. Myös elokuvassa tapahtuva kohtaaminen Wittin ja polveen haavoittuneen Ashin välillä saa romaanissa pienen jatkon kertojan lakonisesti kertoessa Ashin menehtyvän lopulta kuolioon useiden amputaatioiden jälkeen (OPV, 321). *Veteen piirretyssä viivassa* kohtaaminen jää vähän kuin ilmaan, yhdeksi anekdootiksi, kohtaamiseksi muiden joukossa. Ash jää luottavaisesti niitylle odottamaan, että joku lopulta muistaa hänet sieltä noutaa, eikä hän enää ilmaannu tarinaan. *Veteen piirretyssä viivassa* mistään ei käy myöskään ilmi, että Ash olisi huumautunut hänelle annetuista kipulääkkeistä, kuten *Ohuessa punaisessa viivassa* todetaan. Elokuvan Ash on hyväntuulisen rento ja kohtausta kokonaisuudessaan vaikea asettaa tiukkaan tulkinnalliseen lokeroon. Kohtauksen käsittelyssä ilmenee myös ero *Ohuen punaisen viivan* ja *Veteen piirretyyn viivan* asennemaailman välillä. *Ohuen punaisen viivan* näkemys on jopa nihilistisen kyyninen ja pessimistinen, se kertoo rivisotilaan lohduttoman kohtalon yhtenä esimerkkinä sodan mielipuolisesta pahuudesta. *Veteen piirretty viiva* armahtaa katsojiaan ja myös haavoittunutta sotilasta, sillä hänen kohtaloaan ei lyödä lukkoon, se jää avoimeksi ja yhtä vastaanottavaiseksi niin onnelliselle kuin surullisellekin päätökselle.

3.4.2 Luonto ja transsendentalismi

Luonnon merkitys on *Veteen piirretyssä viivassa* erilainen ja läpitunkevampi kuin *Ohuessa punaisessa viivassa*. Yksi syy saattaa löytyä jo taidemuotojen erilaisuudesta. *Veteen piirretyssä viivassa* luonto ottaa romaania näkyvämmän roolin elokuvataiteen ominaispiirteiden vuoksi: elokuva näyttää kuvaamansa maailman spatiaalisessa rikkaudessaan. Koska *Veteen piirretty viiva* sijoittuu Guadalacanalin viidakoihin, luonto on vahvasti läsnä lähes jokaisessa kohtauksessa. Malick käyttää luontoa kuitenkin paljon suuremmassa roolissa kuin pelkkänä kulissina. Kamera viipyilee luonnon eksoottisissa muodoissa ja henkilöhahmot pohtivat omaa paikkaansa luonnossa. Elokuvan yleishengellisyyteen liittyvä luonnon voimaperäinen kuvaus on olennainen osa *Veteen piirretyn viivan* kerrontaa. Luonto ottaa kerronnassa usein etualan, ja ihminen sotatoimintaan näyttäytyy vain osana luontoa. Malickin muissakin elokuvissa on samankaltaista luontokuvausta kuin *Veteen piirretyssä viivassa*. Runollista luonnonkauneutta Malick on aikaisemmin löytänyt kotimantereeltaan Pohjois-Amerikasta esimerkiksi *Onnellisten aika* -elokuvassa.

Joidenkin luonnonilmiöiden kuvaus on toistuvaa niin, että niistä muodostuu symboleita ja metaforia tietyille tunteille, kuten pelolle ja kaipaukselle tai eräille henkilöhahmoille. Veden elementti yhdistyy voimakkaasti Wittin henkilöhahmoon ja se on muutenkin tärkeä metafora *Veteen piirretyssä viivassa*, samoin kuin Malickin muissa elokuvissa. Veden merkitys tuntuu *Veteen piirretyssä viivassa* syvästi siunaukselliselta, jopa pyhältä. Vesi on tärkeä elementti elokuvan alun paratiisillisessä alkuasukaskylässä, jossa Witt viettää onnellisia päiviä. Witt saavuttaa elokuvan myötä vähitellen miltei pyhimysmäisen eksistenssin, ja samanlainen hengellinen sädekehä liittyy myös hänelle rakkaaseen vesielementtiin. Veteen liitettäviä pyhiä ominaisuuksia luo muun muassa veden kuvaus valon kirkastamana kauniin, Susanna Välimäen sanoin (2008, 266) valtamerellisen, musiikin soidessa taustalla. Alussa alkuasukaslapsat sukellelevat vedessä ja myöhemmin virtaava vesi näyttää kuljettavan Wittin ajatukset alkuasukaskylään. Valtameren pauhu merkitsee hänen ajatustensa siirtymistä alun paratiisillisuuteen ja kauemmas, äitinsä kuolinvuoteelle ja kuolemattomuuden kysymyksiin. Lisäksi vedellä on kristilliseen kulttuuritaustaan liitettynä kasteen ja sitä myötä pyhän hengen ominaisuus: Witt nähdään kaatamassa vettä loukkaantuneen toverinsa niskaan ja hiuksiin, joen rannalla kuten Johannes Kastaja. Juuri Wittiin, veteen, valoon ja jumalaiseen musiikkiin liittyvät hengelliset piirteet ovat sellaisia, joita ei aidosti löydy *Ohuesta punaisesta viivasta*.

Jimmie E. Cain Jr:n mukaan luonnolla on tärkeä rooli myös Jonesin romaanissa (2000, 20–22), mutta nähdäkseni luonto esiintyy romaanissa ennen muuta vieraana ja koettelevana ympäristönä. Guadalcanalin luonto mainitaan romaanissa ennen muuta koettelemusten lähteenä. Saaren kauneus mainitaan, mutta luonnon kauneudella ja rikkaudella ei ole merkittävää osuutta romaanin kerronnassa. Kauneus on sivuseikka miehille, jotka käyvät läpi kiirastultaan jatkuvan kuolemanuhan paineessa. *Ohuen punaisen viivan* kerronnassa nousevat tärkeään asemaan trooppisen taistelutantereen miehille asettamat haasteet: hikoilu, nesteitten puute, lämpöuupumus ja malaria sekä viidakon aavemainen tunnelma. *Veteen piirretty viiva* ei koskaan uppoudu samanlaiseen naturalismiin kuin *Ohut punainen viiva*: Guadalcanal on paratiisi kauneudessaan, eivätkä miehet näytä olevan sairaita tai toivottoman uupuneita. Muutama kuva tosin näyttää raiskattua sademetsäluontoa ja uupuneita janoisia miehiä, mutta tuolla kärsimyksellä ei mässäillä. Veden puute nousee tosin myös elokuvassa tärkeäksi aiheeksi ja sen voi nähdä yhtenä vesisymboliikan piirteenä: veden puute on siunauksen puutetta ja miehet kärsivät. Se kertoo myös armon puutteesta: Tall kääntää miehiään eteenpäin oman kunnianhimonsa vuoksi, säälimättä kuumuudesta ja janosta kärsiviä miehiään.

Lukuisat tutkijat ja kriitikot (esim. Chion 2004, Smith 1999, Välimäki 2008) ovat kiinnittäneet huomiota Malickin luontokuvauksen transsendentalistisiin piirteisiin ja elokuva tukeekin hyvin transsendentalistista tulkintaa. Transsendentalismi on amerikkalainen filosofinen suuntaus, joka syntyi Connecticutissa 1800-luvulla. Sille on ominaista ajatus ihmisen ihanteellisesta henkisestä tilasta, joka on tavoitettavissa intuition kautta. Luonto on yhteys tähän syvempään todellisuuteen. (Välimäki 2008, 244.) Mielenkiintoista kyllä, Jimmie E Cain Jr. löytää transsendentalistista ajattelua myös James Jonesin teksteistä, hänen kirjeistään ja *Täältä ikuisuuteen* -romaanista (Cain 2000, 13–14). Transsendentalismi on siis jossain määrin läsnä myös alkuperäistekstissä. James Jones kehitti sotatrilogiassaan ajatusta sotilaan evoluutiosta, jonka hän pohjaa Emersonin, transsendentalismin isän, ajatteluun. Sotilaan evoluutiolla Jones tarkoittaa kehitystä, jossa individualistisesti ajattelevasta ihmisestä muodostuu koneiston osa. Emersonin ajatukset Ylisielusta, universaalista sielusta, jonka osia kaikki olennot ovat, heijastuvat Jonesin sotatrilogiassa siten, että samoista henkilöihahmoista muodostuva ydinporukka toistuu joka kirjassa inkarnoituneina toisen nimiksi. (Cain 2000, 14–15.) Tällä tavoin Jones voi käyttää *Ohuessa punaisessa viivassa* Wittin hahmoa, vaikka tätä vastaava hahmo Prewitt kuolee *Täältä ikuisuuteen* -romaanin lopussa.

Cain on vakuuttunut, että Malick tuntee Jonesin tuotannon läheisesti ja tuo tuntemus on siirtynyt *Veteen piirrettyyn viivaan* tehden siitä uskollisen Jonesin teksteille ja ajattelulle. Onkin totta, että

suuri osa *Veteen piirretyn viivan* dialogista on poimittu nimenomaan *Täältä ikuisuuteen* -romaanista. Silti Cainin näkemys Jonesin transsendentalismista tuntuu ohuesti perustellulta. *Ohutta punaista viivaa* voi tuskin pitää erityisen transsendentalistisena teoksena, koska transsendentalismissa painottuu voimakkaasti sielun olemassaolo ja luonnon merkityksen korostaminen ihmisen valaistumisen lähteenä. Jonesin mahdollinen transsendentalismi tulee näkyviin ennen muuta *Täältä ikuisuuteen* -romaanissa ja teosten trilogisessa kokonaisuudessa, johon kolmantena osana kuuluu suomentamaton romaani nimeltä *Whistle* (1978). Tätä viimeistä teosta tai sen mahdollisia yhteyksiä *Veteen piirrettyyn viivaan* Cain ei kuitenkaan artikkelissaan käsittele.

Cain löytää *Veteen piirretylle viivalle* vahvan pohjan Jonesin trilogian kokonaisuudesta, mutta jättää analyysissään huomioimatta elokuvan ne piirteet, jotka selvästi poikkeavat *Ohuesta punaisesta viivasta* ja *Täältä ikuisuuteen* -romaanista. Sillä, kuten McFarlane painottaa, elokuvasovitukseen liittyy siirrettävien varsinaisten funktioiden lisäksi runsaasti indeksejä, joita ei voi toteuttaa elokuvassa muuten kuin adaptoimalla ja jotka voivat muuttaa lopputulosta huomattavasti huolimatta siitä, että funktiot siirtyisivät kirjasta elokuvaan täysin muuttumattomina. Funktioiden siirtyminen on siis elokuvasovituksen uskollisuuden lähtökohta, mutta ei lopullinen määritelmä.

3.4.3 Henki ja ruumis

Stacey Peebles on analysoinut kiinnostavasti temaattisia eroja *Ohuen punaisen viivan* ja *Veteen piirretyn viivan* välillä. Nähdäkseni juuri tematiikka on merkittävin *Veteen piirrettyä viivaa* ja *Ohutta punaista viivaa* erottava piirre. Teemojen ero saadaan toki aikaan pitkälti erilaisilla kerronnallisilla ratkaisuille, mutta myös käsikirjoituksen eroilla. On vaikea uskoa, että Malick olisi edes pyrkinyt uskolliseen sovitukseen romaanista, onhan hän lisännyt elokuvan kerrontaan voice-over -puheen, joka tuo elokuvaan aivan uuden, tärkeän piirteen, hengellisen tematiikan. McFarlanen teorian mukaan eronteko tapahtuisi juuri indeksien ja katalysaattorien kautta, sillä kardinaalifunktiot ovat suurelta osin samanlaiset niin elokuvassa kuin romaanissa. *Veteen piirretty viiva* on mielestäni myös selkeästi oma teoksensa, jonka painotukset ovat enemmän sukua Malickin muille töille kuin alkuperäiselle romaanitekstille. *Veteen piirretyn viivan* mahdollinen uskollisuus tai uskottomuus *Ohuelle punaiselle viivalle* ja tai *Täältä ikuisuuteen* -romaanille ei ole olennaisin kysymys pohdittaessa, millainen adaptaatio tämä elokuva on. Elokuvasovituksen uskollisuus on varsin monisyinen aihe, niinpä *Veteen piirretystä viivasta* voidaan löytää runsaasti piirteitä, jotka tukevat uskollisuutta romaanille ja toisaalta paljon piirteitä, jotka tekevät siitä hyvin erilaisen teoksen.

Yhteenvedon voisi esittää arvion, että Malick on käyttänyt *Ohutta punaista viivaa* raaka-aineena ja materiaalin lähteenä, sekä kertomuksen runkona, mutta on lähtenyt kehittämään aihetta uuteen suuntaan, kuten James Jonesin vaimon kerrotaan kehottaneen: ”Sinulla on aviomieheni ääni, ja kirjoitat hänen nuottiensa mukaan. Nyt sinun täytyy improvisoida.” (Cain 2000, 4).

Ruumiillisuuden ja henkisyiden esittäminen on valaisevimpia vertailukohtia *Veteen piirretyn viivan* ja *Ohuen punaisen viivan* välillä. Stacey Peebles kiteyttää tämän eron kiinnittämällä huomion Jonesin romaanin väkevään rumiillisuuden kuvaukseen ja toisaalta ruumiin lähes täydelliseen poissaoloon Malickin elokuvassa (2003/2007, 153). *Ohuessa punaisessa viivassa* rumiillisuus on keskeisessä asemassa, sillä Jones kuvaa yksityiskohtaisesti ihmisruumiin heikkoutta mekaanisen sodankäynnin ytimessä ja sotilaiden seksuaalista reagoitua sodankäynnin kauhuihin. Romaanissa seksuaalisuus suuntautuu taistelutovereihin olosuhteista johtuvan homoseksuaalisuuden muodossa tai oudommin itse sodankäyntiin ja taisteluun, joiden kuvataan aiheuttavan seksuaalisia vasteita sotilaissa (mts., 154–155). Peebles huomauttaa myös, että ruumis on häivytetty olemattomiin Malickin elokuvassa, vaikka *Veteen piirretty viiva* sisältää kaikkein rumiillisimmat haavoittumisen kuvaukset, jotka *Ohuesta punaisesta viivasta* löytyvät. Jones kuvaa Keckin ja Tellan vakavat haavoittumiset hyperrealistisesti kuvaillen muun muassa rikkoutuneesta ruumiista pilkistävät sisäelimet. *Veteen piirretty viiva* välttää näyttämästä itse haavoja rajaten ne kuvan ulkopuolelle ja keskittyy kasvojen ja dialogin ilmaisuvoimaan. (Mts., 153.) Elokuvan alkupuolella tosin näytetään kaksi silvottua vainajaa, mutta he eivät ole elokuvassa ennestään tuttuja, ja näyn inhottavuus välittyy pitkälti henkilöahmojen reagoinnin kautta. Katsojan kokemusta pehmenetään myös sillä, että näky kuvataan etäältä. *Ohuessa punaisessa viivassa* kertoja kuvailee kohtauksessa ruumiita kursailematta, mainiten muun muassa silvotut sukupuolielimet, joista elokuva puolestaan ei anna viitteitä.

Naisilla ei ole kummassakaan teoksessa merkittävää asemaa, mutta sekä elokuvassa että romaanissa keskeisessä roolissa on sotamies Bell, joka jatkuvasti haaveilee kotona odottavasta vaimostaan Martysta. Kuvaavaa on, että *Veteen piirretyn viivan* Bellin unelmat ovat romanttisia kuten edellä kerrottiin, mutta *Ohuen punaisen viivan* Bellin rakkaus näyttäytyy ennen kaikkea lihallisena. ”We were always very sexual together.” (OPV, 28) kertoo Bell romaanissa, mutta elokuvan dialogista kyseinen lause puuttuu ja Bellin kokema fyysinen kaipaus tulee esiin vain viitteellisesti. Ehkä groteskeimmassa Martyyn liittyvässä kohtauksessa *Ohut punainen viiva* kuvaa Bellin näkemää unta synnyttävästä vaimostaan kaikkine fysiologisine yksityiskohtineen: ”Her rectum had come out until it looked like a doughnut.” (OPV, 409). Kohtaus puuttuu *Veteen piirretystä viivasta*, ja ylipäänsä

elokuvan Martya kuvaavista kohtauksista puuttuu fyysisyys. Marty elää miltei yksinomaan Bellin unelmissa, aineettomana ja saavuttamattomana.

Synnytyiskohtaukseen liittyy myös yksi *Ohuessa punaisessa viivassa* elävä teema, joka puuttuu *Veteen piirretystä viivasta*, rotu. Bellin unessa Marty synnyttää ”hiilenmustan” lapsen ja hänen on siis täytynyt pettää Belliä. Rotukysymys on olemassa myös kapteeni Steinin kohdalla, joka on juutalainen ja kokee alemmuutta täydellisen arjalaisen eversti Tallin rinnalla (OPV, 254). Myös Witt kuvataan romaanissa rasistiksi, joka ”vihaa neekereitä, koska he haluavat äänestää” (mts., 442). *Veteen piirretyssä viivassa* kapteeni Stein on muutettu amerikankreikkalaiseksi kapteeni Starosiksi, joten juutalaisuuteen liittyvä rotutematikka puuttuu elokuvasta. Wittin hahmo on kokenut niin perusteellisen muutoksen alkuperäisestä, että rodulla ei näytä olevan hänelle mitään merkitystä vaan hän kohtelee kaikkia ihmisiä nimenomaan ihmisolentoina, ei rotunsa edustajina. Yhdessä *Veteen piirretyn viivan* hienoimmista kohtauksista japanilainen ruumis puhuttelee Wittii vetäen suoran rinnastuksen itsensä ja tämän välille: ”Are you righteous? Kind? Does your confidence lie in this? Are you loved by all. Know that I was, too.” Kohtaus on tulkinnallisesti monimerkityksinen, mutta olennaista on se, että japanilainen ja amerikkalainen rinnastuvat toisiinsa ihmisinä. Toisessa kohtauksessa Dale kiusaa kuolevaa japanilaista vankia ja pohtii voice-over -puheessa ”What are you to me? Nothing.” (VPV, 1:49:32). Kohtauksessa katsojan sympatia on kuitenkin japanilaisen, ei vainajia pilkkaavan Dalen puolella.

Ohuen punaisen viivan japanilaiset ovat selvästi myös kärsiviä ihmisiä, sodan olosuhteiden uhreja siinä missä amerikkalaisetkin, mutta heidän kärsimyksensä kuvataan niin raadollisesti, että samaistuminen siihen on miltei mahdotonta. Romaani ei yritä paneutua japanilaisten näkökulmaan, vaikka sisäistekijän voikin tulkita paheksuvan sotavankien kohtelua:

[Man] had just finished kicking one of the wounded Japanese resoundingly in the ribs.
[--] The wounded Japanese man simply stared back at him with acquiescent, paindulled, animal eyes. (OPV, 312.)

Japanilaiset vangit kuvataan ulkoa käsin fokalisoituina (Rimmon-Kenan 1983/1991, 98). Amerikkalaisilla sotilailta ei ole pääsyä heidän ajatuksiinsa, eikä myöskään kiinnostusta niitä kohtaan. Japanilainen näyttäytyy heille sairaana ja kurjana, mutta tuskin myötätuntoa herättävänä olentona.

Half-starved, his ribs and shoulder bones showing starkly through his sick-looking yellow skin, he looked more like some lower grade type of animal and really did not appear to be worth saving. (OPV, 368.)

Japanilaisten sielunmaisema jää suljetuksi myös lukijalta, sillä kertoja pysyttelee tiukasti amerikkalaisten sotilaiden kollektiivisessa näkökulmassa. Amerikkalaiset kantavat oksentelevan ja ripuloivan japanilaisen mukanaan mätkäytellen häntä tahallaan maahan. Myöhemmin Stormin kuvataan kuitenkin järkyttyvän omaa piittaamatonta käytöstään, joka ilmeisesti johtui paljolti taistelun aiheuttamasta turtumuksen tilasta.

How long ago had it been? that all that had happened? Only a couple of hours. And laughing. [-] But he did not believe in kicking a man while he was down, taking advantage of a weak person or stealing from the poor. That was his code and he had always tried to live by it. (OPV, 372.)

Veteen piirretty viiva näyttää Dalen katumuksen kuvallisesti näyttämällä hänet sateessa itkemässä (VPV, 2:01:12). Dalen aiemmin piinaama japanilainen mies näyttäytyy kohtauksessa pikaisessa takaumassa. Dale paistaa tuskan vallassa pois kultahampaat, jotka keräsi pihdeillä japanilaisvainajien suusta. Kohtausta ei ole *Ohuessa punaisessa viivassa*, mutta sitä voi pitää elokuvallisena vastineena Stormin katumukselle. *Veteen piirretty viiva* ei anna läheskään yhtä paljon tietoa Dalesta ja hänen moraalistaan kuin *Ohut punainen viiva* kertoo Stormista, mutta näkemänsä kautta katsoja pystyy samaistumaan Dalen tuntoihin.

Peebles huomauttaa, että suuri osa elokuvan dialogista on peräisin *Ohuesta punaisesta viivasta*, mutta voice-overit ovat nimenomaan Malickin keksintöä. Peebles atribuoii voice-over -puheet suurelta osin Wittin hahmolle. Juuri voice-overissa elokuvan keskittyminen sieluun käy ilmeiseksi. Peebles pitää olennaisena myös kirjan ja elokuvan Witt-hahmojen erilaisuutta. (Peebles 2003/2007, 156.) Malick käyttää Wittin hahmoa tehdäkseen olennaisimmat temaattiset muutokset sovituksensa. Wittin ajatukset ja elokuva kokonaisuudessaan kaikuu transsendentalismia ja Ralph Waldo Emersonin ajatuksia sellaisina kuin ne välittyvät hänen teoksessaan *Luonto*. (Mts., 157.) Sielu puuttuu miltei kokonaan Jonesin romaanista, mutta Malickin elokuvassa se on vahvasti läsnä (mts., 156). Susanna Välimäen mukaan esimerkiksi *Veteen piirretyn viivan* musiikkiin sisältyvät hengelliset aiheet rakentavat yleishengellisyyttä, joka ei ole sidoksissa mihinkään tiettyyn uskontoon tai ideologiaan (2008, 259).

Ruumiin poissaolo on erittäin poikkeuksellista sotaelokuvalla, ja osittain tämän vuoksi Peebles pitää *Veteen piirrettyä viivaa* uudistuksellisenä teoksena, joka muuttaa sotaelokuvagenren tyylipiirteet jopa tunnistamattomiksi (2003/2007, 162). Malickin päätös poistaa ruumis sotakertomuksesta on niin radikaali ratkaisu, että se muuttaa niin kertomuksen sisältöä kuin sen tematiikkaakin. Toiminta elokuvassa on samanlaista kuin romaanissa, mutta se saa aivan toisen sävyn, koska sitä kuvaillaan eri tavoin. (Mts., 156.) Äänielokuvan kohdalla on kiinnitettävä kuvan lisäksi huomiota myös siihen, mitä kuvan taustalla kuuluu. Välimäen mukaan ääniraidalla on *Veteen piirretyssä viivassa* varsin hallitseva asema, ja vaikka ääni tuntuu usein jäävän kuvaa huomaamattommaksi, määrittelee se silti, kuinka kuvaa on katsottava (2008, 269). Peeblesin mukaan Malick on ohjannut sotaelokuvan, joka ei enää kerro sodasta. Hänen mukaansa *Veteen piirretty viiva* on paremmin asetettavissa Malickin muiden ohjaustöiden jatkumoon, jolloin genreä määrittää pikemminkin auteur-ohjaaja kuin aihepiiri. (Peebles 2003/2007, 162.) Susanna Välimäki puolestaan pitää *Veteen piirrettyä viivaa* nimenomaan johdonmukaisesti sodanvastaisena sotaelokuvana (2008, 23). Hänen mukaansa kriittisesti sotaan suhtautuville elokuville on tyyppillistä kriittinen suhde sotaelokuvan lajityypillisiä piirteitä kohtaan (mts., 15).

4. SODAN SUBJEKTIIVISUUS

Tässä luvussa tutkin, kuinka erilaisilla keinoilla *Veteen piirretty viiva* ja *Ohut punainen viiva* välittävät molempia yhdistävää kerronnallista teemaa, subjektiivista kokemusta. Kummatkin teokset kuvaavat samaa taistelua nimenomaan yksilöiden näkökulmasta ruohonjuuritasolta pitäytyen sodankäynnin preesensissä. Ohut punainen viiva tosin käyttää kerronnassa imperfektiä, mutta henkilöhahmojen kokemukset ovat tiukasti kiinni nykyhetkessä. Elokvakerronnassa preesens on kirjallista esitystä läpituokevampi jo taidemuodon ominaispiirteiden vuoksi. *Veteen piirretyssä viivassa* nämä presentuaaliset piirteet vielä korostuvat, koska elokuva jättää paljon katsojan aistikokemuksen varaan sen sijaan, että pyrkisi luomaan kognitiivisesti havaittavia juonikulkuja, mikä on tyypillinen tapa valtavirtaelokvakerronnassa.

Ohut punainen viiva on keinoiltaan perinteinen romaani, mutta subjektiivisuudessa sitä yhdistää *Veteen piirrettyyn viivaan* se, että kummassakaan henkilöhahmot eivät kykene tai edes pyri laajempaan näkemukseen kokemistaan tapahtumista. *Ohut punainen viiva* keskittyy kuvaamaan yksilöiden psykologiaa ja James Jones tunkeutuu sumeilematta kaikkein synkimmillekin alueille ihmisen yksilöllisessä mutta myös kollektiivisessa psyydessä. Pyrkimys ymmärtää ja tulkita toisen ihmisen ajattelua on *Ohuessa punaisessa viivassa* juuri sellaista kuin Lisa Zunshinen esittelemä ajatustenluvun teoria kertoo.

Zunshine on soveltanut kognitiivisessa evoluutiopsykologiassa luotua mielen teoriaa (Theory of Mind) kirjallisuuteen löytäen lukemattomia esimerkkejä siitä, kuinka ihmisen synnynnäinen halu lukea toisen ihmisen ruumiin kieltä ja saada sen kautta tietoa hänen ajatuksistaan saa tyydytystä tietyistä hetkistä kirjallisuudessa. Samanlaisia henkilöhahmon salatut ajatukset paljastavia kohtauksia on myös elokuvissa, tv-sarjoissa ja maalaustaiteessa. Mielenteorian lähtökohtana on ihmisen pyrkimys selittää omaa ja muiden ihmisten käyttäytymistä ajatuksien, tunteiden ja halujen avulla. Näihin perustuvat tulkinnat toiminnan syistä ovat usein väärä, mutta ne ovat kuitenkin ainoa keino hahmottaa sosiaalista ympäristöä ja toimia siinä. (Zunshine 2008, 67.) Toisen ihmisen käyttäytyminen, ilmeet ja eleet antavat usein paikkansapitäviä vihjeitä siitä, mitä hän ajattelee, vaikka täyttä varmuutta noista ajatuksista ei koskaan voidakaan saavuttaa. Kirjallisuus asettaa lukijalle samankaltaisen mielen lukemisen haasteen kuin toinen ihminen, sillä kirjallisuudessa on usein kyse tulkimisesta kuten todellisten ihmisten kanssa toimimisessakin (Zunshine 2003, 273). Ihmisen jatkuvaa tarvetta ajatustenlukuun tyydytetään joko aidolla kohtaamisella toisten ihmisten

kanssa tai kohtaamisen simuloinnilla kohtaamista representoivan taiteen kautta (Zunshine 2008, 68).

Ihmisruumis on erittäin informatiivinen, mutta samalla epäluotettava opas ihmisen mieleen (Zunshine 2008, 69). Epäluotettavuus aiheutuu siitä, että ihminen on tietoinen ruumiinsa kielestä ja pyrkii muuntelemaan sen lähettämää informaatiota haluamallaan tavalla. Ruumiinkielen tulkitsija puolestaan on tietoinen siitä, että ruumiin välittämään viestiin pyritään vaikuttamaan niin, että se vaikuttaisi tulkitsijaan halutulla tavalla. (Mts., 69–70.) Kulttuuriset representaatiot hyödyntävät tätä tiedonsaannin ja väärinymmärryksen epävarmaa asetelmaa ja monet juonikuviot perustuvat juuri siihen, miten ajatustenluenta epäonnistuu. Zunshine puhuu jopa esitystraditiosta, joka manifestoituu eri tavoin eri genreissä, mutta asettaa päähenkilönsä tilanteisiin, joissa heidän ruumiinsa paljastavat heidän todelliset tunteensa spontaanisti, jopa vasten heidän tahtoaan. Tällaiset hetket ovat kertomuksen huolellisesti pohjustamia, kontekstista riippuvaisia ja kestoaltaan lyhyitä. Lukijan kannalta on suuri ero siinä, kertooko kertoja sen, mitä henkilöhahmo tuntee, vai jääkö se lukijan pääteltäväksi. Ruumiin läpinäkyvyyden hetket tuottavat Zunshinen mukaan lukijalle erityisesti sosiaalista mielihyvää luoden illuusion sosiaalisesta tarkkanäköisyydestä ja vallasta. (Mts., 72.) Ollakseen uskottava todelliset ajatukset paljastavan tilanteen on oltava ohikiitävän lyhyt, muuten astuu aina esiin epäily tunteiden esittämisestä (mts., 77).

Ohut punainen viiva ei liity suoraan osaksi Zunshinen kuvailemaa esitystraditiota, mutta henkilöhahmojen pyrkimys ajatustenlukuun nousee siinä merkittäväksi teemaksi. Eräässä kohtauksessa marssista uupunut korpraali Fife menettää malttinsa ja väittää kovaäänisesti vastaan Steinille, komppanian kapteenille. Myöhemmin kun Fife ei ilmaannu paikalle neuvonpitoon Stein arvelee hänen välttelevyytensä johtuvan huonon käytöksen aiheuttamasta nolostumisesta. ”Fife [--] was nowhere to be seen. Probably he was embarrassed.” (OPV, 120–121.) Kertoja kuitenkin paljastaa fiktiivisen totuuden:

The reason Fife was not present [--] had nothing to do with embarrassment. Not only was Fife not embarrassed by his outburst of the afternoon, he was rather proud of it. He had not thought he was that brave. (OPV, 121.)

Usein henkilöhahmojen ajatukset ovat aivan erilaiset kuin toinen henkilöhahmo ajattelee, mikä korostaa toisen ihmisen ymmärtämisen mahdottomuutta sekä ihmisen perimmäistä eksistentiaalista yksinäisyyttä. Kapteeni Stein pohtii, mitä hänen komppaniansa miehet ajattelevat hänestä: ”[--]Stein could not be sure he had not lost face with his company by deciding to ignore Fife. This tormented

him [--].”(OPV, 117.) Tällainen kysymyksenasettelu on romaanissa toistuvaa ja tematiikka on myös kertojan tiedostama, sillä romaanin lopussa todetaan: ”One day one of their number would write a book about all this, but none of them would believe it, because none of them would remember it that way” (OPV, 510).

4.1 *Ohuen punaisen viivan* psykologiset pelit

Näkemykseni on, että vaikka sekä *Ohut punainen viiva* että *Veteen piirretty viiva* kertovat ihmisen tajunnasta, ne keskittyvät tajunnan eri puoliin. *Ohuessa punaisessa viivassa* korostuu ihmisen reaktioiden psykologisuus ja henkilöhahmojen väliset yhteentörmäykset. *Veteen piirretty viiva* käsittelee puolestaan tajunnan filosofisia ja runollisia ulottuvuuksia. Silti molemmat teokset kertovat ihmisen yksinäisyydestä ja toisen ihmisen ymmärtämisen mahdottomuudesta.

Ohut punainen viiva kuvaa paljon negatiivisia tunteita kuten henkilöhahmojen kokemaa pelkoa ja häpeää. Monet henkilöhahmot kokevat voimakasta pelkoa, mutta samalla he häpeävät tuota tunnetta ja yrittävät peitellä sitä. Fife on se henkilöhahmo, jonka pelon kokemusta kuvataan laajimmin. Haavoituttuaan hän puhuukin asiasta Stormin kanssa. Kuitenkin vaikuttaa siltä, että vaikka he molemmat myöntävät pelkäävänsä, he eivät täysin ymmärrä toisiaan.

“I’m a coward,” he [Fife] said to Storm.
“So am I,” Storm said immediately. “And so is everybody who aint a fucking goddamn fool.”
“Some guys aint. Witt, and Doll, and Bell. Even Charlie Dale.”
”Then they’re fools,” Storm said without hesitation.
“You don’t understand,” Fife began [--]. “I mean *really* a coward,” he said.
“What did you think I meant?” Storm said.
“But with you it’s different.” (OPV, 374–375.)

Keskustelu tuo esiin kaksi asiaa: kaikki sotaan joutuneet pelkäävät, kuten järkevä Storm toteaa. Toiset pystyvät kuitenkin esittämään muita onnistuneemmin rohkeaa, kuten keskustelussa mainittu Doll. Fifen kuvitelmissa huolimatta *Ohuen punaisen viivan* muissa kohtaauksissa kertoja toteaa Dollin pelkäävän aivan kuten muutkin. Doll on kuitenkin Fifeä taitavampi peittämään niin muita kuin itseään. ”Doll also found out he could convince everybody he had not been afraid [--] You acted out your fiction story and everybody accepted it.” (OPV, 93.) Doll etsii toverinsa Carrie Arbren seuraa, mutta kieltäytyy myöntämästä, että olisi hiukkaakaan homoseksuaalinen. ”If he wanted to pogeey Arbre and look after and adopt him, that didn’t make *him* homosexual. It only made Arbre homosexual, if he accepted it [--].” (OPV, 477.)

Pelon lisäksi Fifen motivaationa toimii usein ylpeys, joka saa hänet tekemään valintoja, joita hän myöhemmin katu. Taistelussa haavoittuneelle Fifelle tarjotaan turvallista asemaa kirjurina, mutta koska Fifen inhoama Welsh on ollut myötävaikuttamassa tarjoukseen, hän ei lopulta kykene ottamaan sitä vastaan. Psykologisen kuvauksen tehoa ja intensiivisyyttä kohtauksessa lisää se, että Fifen ajatukset on kerrottu osittain vapaan epäsuoran esityksen kautta.

All his fury returned, his fury at Band, his fury at Welsh, his fury at the world. Fuck them. [--] He was alone. There was nobody in the world who gave a damn whether he lived or died. So be it. He would die alone then. He knew what he felt was unrealistic; he knew he would regret it immediately; he was sure he was signing his own death warrant; but in spite of the fear and terror which filled him in equal parts with and right alongside the fury and sorrow, he would not go back there to work for Draino. He would show these bastards. (OPV, 390.)

Fife kykenee hyvin eritelemään omaa ajatteluaan, vaikka ei kykenekään tekemään itselleen edullisia päätöksiä. Welshin ajatuksenjuoksu ei kuitenkaan aukene aina edes hänelle itselleen. Welsh julistaa kyynistä maailmankuvaa, jossa ainoa merkityksellinen asia on omaisuus. Kuitenkin hän huomaa arvomaailmansa vastaisesti juoksevansa konekiväärin pyyhkimän taistelulentän läpi kuolettavasti haavoittuneen Tellan luo auttaakseen tätä. Jälkeenpäin Welsh ihmettelee toimintaansa. Kertoja käyttää siteeraa Welshin ajatuksia suoraan, koska tapahtumat ovat tuoreena ja hämmentävänä tämän mielessä. *Ohuen punaisen viivan* yhtenä tyylikeinona on puhekielisyyden käyttö erityisesti dialogissa. Puhekieliset ilmaisut tunkeutuvat myös henkilöhahmojen ajatuksiin.

Why in the Name of Foolish Bastardly God had he ever done it in the first place? Sobbing audibly for breath, he made himself a solemn unspoken promise never again to let his screwy wacked-up emotions get the better of his common sense. (OPV, 252–253.)

Myöhemmin, kun hän on ehtinyt pohtia kokemustaan paremmin, Welshin ajatuksista kerrotaan epäsuorasti, mutta jossain määrin mimeettisesti:

He was triumphant because everything had turned out exactly as he had expected and anticipated [--]. The only thing that really bothered him was that dumb punk ass Tella. But he had thought that all out carefully, and had realized that some penancemaking, selfdestructive thing in his nature which had made him go after Tella would almost certainly make him liable to other such acts in future, and had accepted that. (OPV, 387–388.)

Ohuen punaisen viivan henkilöhahmot pohtivat usein, mitä toiset ajattelevat, mutta vain harvoin he pääsevät siitä todella perille. Sodan keskellä miehillä ei tunnu olevan todellista myötätuntoa toisiaan kohtaan ja suhteet ovat erilaisten henkilökohtaisten kaunojen sävyttämiä. Oman kunnian ja

julkisivun säilyttäminen on miltei yhtä suuressa osassa kuin pelontunteiden hallitseminen. Tämä johtaa kyräilyyn ja toisten henkilöhahmojen ajatusten arvailuun. Henkilöhahmoille itselleen toisten ajatukset eivät juuri avaudu, mutta kerronnan siirtyessä fiktiivisestä mielestä toiseen lukijalle muodostuu kuva kollektiivisesta emotionaalisesta koettelemuksesta, jossa pelon hallinta ja julkisivun ylläpito ovat suurimmassa roolissa.

4.2 *Veteen piirretyn viivan* erilliset ja jaetut tajunnat

Veteen piirretty viiva jatkaa *Ohuen punaisen viivan* tematiikkaa ihmisen erillisyydestä ja perustavanlaatuisesta yksinäisyydestä, mikä näkyy jo elokuvan mainoslauseessa ”Every man fights his own war”. *Veteen piirretyssä viivassa* kollektiivisen tajunnan vaikutelma on kuitenkin armollisempi ja lohdullisempi kuin romaanissa. Tämä johtuu pitkälti siitä, että hengelliset aiheet tulevat elokuvassa voimakkaasti esiin kerronnan eri keinojen kautta, ja vaikutelma on Susanna Välimäen termiä mukaillen yleishengellinen. *Ohuessa punaisessa viivassa* hengellisyydellä ei ole merkitystä, vain materiaalisella todellisuudella.

Veteen piirretty viiva ei kuitenkaan paneudu romaanin tavoin henkilöidensä kognitiiviseen psykologiaan, vaan korostaa heidän hetkeen sidottua tunnekokemustaan esimerkiksi kuvauksen keinoin. *Veteen piirretty viiva* on kerronnan keinoiltaan subjektiivinen, mikä on noteerattu lukuisissa tutkimuksissa. Tämä subjektiivisuus on paikoitellen nimenomaan ensimmäisen persoonan subjektiivisuutta. Amy Coplan kiinnittää huomionsa kameran subjektiivisuutta promotoivaan liikkeeseen erityisesti *Veteen piirretyn viivan* taistelukohtauksissa. Hänen käyttää esimerkkinään ruohon tasolla ryömivää kuvaustapaa, joka on toteutettu erityisen Akela-varren päähän kiinnitettyllä kameralla. Pitkän varren ja notkean liikkeen avulla kamera pystyy eläytyvästi välittämään vaikutelman paitsi näkymästä, myös kokemuksesta, joka ruohikon läpi ryömivällä sotilaalla tilanteessa on. Vaikutelma on, kuten Coplan huomauttaa, subjektiivinen ilman, että subjektiivisuus personoituisi johonkin tiettyyn henkilöhahmoon. Kohtaus ei siis fokalisoitu kenenkään tietyn henkilöhahmon tajunnan kautta, vaan kokemus on yleistettävissä keneen hyvänsä taistelukentälle joutuneeseen amerikkalaisotilaaseen. Tämä puolestaan vapauttaa katsojan kokemaan kohtauksen aistivoimaisesti, ilman edeltävän kertomuksen kognitiivista painolastia. (Coplan 2009, 76–77.)

Veteen piirretyn viivan kerrontaan liittyy siis voimakas subjektiivisuus. Silloinkin kun tapahtumia ei välitetä jonkun henkilöhahmon fokalisoimina, kerronnassa voi olla vahva subjektiivinen ote, joka

tekee elokuvan diskurssin poikkeukselliseksi. Amy Coplanin mielestä *Veteen piirretyn viivan* subjektiivisuus on tavallista välittömämpää, koska se ei useinkaan kytkeydy henkilöhaahmoon vaan katsoja saa ikään kuin suuremman kosketuksen itse tarinamaailmaan ilman, että henkilöhaahmon ajatukset, pyrkimykset ja tunteet tulisivat katsojan elokuvasta saaman kokemuksen sävyttäjäksi. Elokuva luo vaikutelman suorasta, välittämättömästä kokemuksesta ja päästää katsojan sisälle elokuvan tapahtumiin ilman, että hänellä on tilaisuutta pohtia kognitiivisesti, mikä merkitys kohtauksella on juonen kannalta. (Coplan 2009, 77.) Tämä aistinvarainen eläytyminen ei toki ole vallalla kuin paikoittain elokuvassa, hyvänä esimerkkinä juuri taistelukohtaus rinteessä. Nähdäkseni subjektiivinen vaikutelma vahvistuu katsottaessa elokuvaa valkokankaalta, jolloin kuvaustekniikka todella pääsee oikeuksiinsa.

Mielenkiintoista kyllä, *Ohut punainen viiva* ei kuvaa kuoleman kokemusta kuolevan itsensä fokalisoimana vaan aina ulkoapäin. Tella kuollessa Welsh fokalisoii: "It had no reality to Welsh. Tella was dying, maybe it was real to Tella [--], it had no more reality for Welsh than a movie." (OPV, 250.) Näkökulma kuolemaan on aina eloon jäävän ihmisen, sillä *Ohut punainen viiva* kertoo tiukasti vain materiaalisesta todellisuudesta. Lisäksi keskeisessä kuolinkohtauksessa kuolema näyttäytyy sitä todistavalle Welshille etäännyttynä, epätodellisena ja jopa elokuvamaisena. Ihminen ei pääse mukaan toisen tuskaan.

Veteen piirretty viiva sen sijaan on kiinnostunut kuoleman hetkestä sen kokijan kannalta, onhan kuolemattomuuden etsintä eräs elokuvan kantavia teemoja. Erikoisella kuvaustavalla luodaan vaikutelmia esimerkiksi tajunnan hämärtymisestä ihmisen kuollessa. Keck kuolee oman virheensä seurauksena käsikranaattiin (VPV, 0:54:08). Hänen maatessaan kuolevana rinteessä kamera tekee selvästi useita selittämättömiä leikkauksia, joissa poistuu määrittelemätön ajanjakso. Yhdessä kohdassa näkyy myös välähdyksenomainen kuva rinteiden kasvillisuudesta, mitä ilmeisimmin Keckin fokalisoimana, koska kuvakulma sopii hänen spatiaaliseen asemaansa (VPV, 0:55:17). Kuolevasta Keckistä leikataan nopeasti kuvaan sekavasta kasvillisuudesta (ehkä Keckin yläpuolella jonne hän näkisi niskaansa taivuttamalla) ja yhtä nopeasti takaisin. "Whoa, where am I?" kysyy Keck. Leikkaustapa ja kuvauksen horjuvuus välittää katsojalle vaikutelman kuolevan ihmisen horjuvasta tajunnasta. Vaikka Keckin toverit eivät voikaan olla mukana hänen kuolinkamppailussaan, katsoja on siinä mukana hiljaisena todistajana.

4.2.1 Tyytyväinen sydän

Voice-over on *Veteen piirretyssä viivassa* voimakkaasti käytetty kerronnan keino. Yhdessä väläyksenomaisten takaumajaksojen kanssa se välittää tehokkaasti tajuntaa. Erikoisiksi tällaiset tajuntaa kuvaavat jaksot tekee kuitenkin niiden heikko kerronnallisuus. Voice-over on enimmäkseen filosofista tai runollista ja yhdistyessään kuvamateriaaliin luonnosta ja ennestään tuntemattomista ihmisistä se synnyttää jopa impressionistisia vaikutelmia. Voice-over ei kuljeta juonta eteenpäin tai pohjusta sitä. Lisäksi useiden voice-over -puheiden kohdalla jää selittämättä, kenen ajatuksista lopulta on kyse, koska kamera kuvaa vuorotellen eri henkilöitä. Samalla voice-over toimii myös eri henkilöitä yhdistävänä tekijänä, koska sen voi katsoa koostuvan heidän yhteisestä tajunnastaan. Monissa voice-over -monologeissa puhutut sanat saavat erilaisia painotuksia riippuen siitä ketä kuvataan, ja henkilöitä saavat erilaisia tulkintoja sen mukaan, millaisia sanoja heidän kohdallaan puhutaan. Kamera näyttää myös välähdyksiä toisista paikoista ja ihmisistä, jotka on tulkittava jonkun henkilöitä muistoiksi tai unelmiksi. Elokuvan alkupuolella kuullaan voice-over -puhe, jonka kestäessä kamera tuo oman lisänsä vaikutelmaan.

Who are you to live in all these many forms? Your death that captures all. You, too, are the source of all that's gonna be born. Your glory. Mercy. Peace. Truth. You give calm a spirit, understanding, courage. The contented heart. (VPV, 0:29:36)

"Who are you to live in all these many forms?" kysyy ääni ja kamera näyttää alkuasukasveistoksen viidakon hämärissä, auringon siilautuvan valon isojen lehtien läpi ja oksilla istuvat värikkäät papukaijat. "Your death that captures all." Sotilaat kulkevat vastahakoisen näköisinä oudossa ympäristössä, kitisevien ja narskuvien bambunvarsien keskellä. "You, too, are the source of all that's gonna be born." Miehet kulkevat samassa bambuviidakossa, mutta katsoja voi mietiskellä kahta vastakohtaista lausetta. Jälkimmäinen on lohdullinen, kertoen ehkä siitä, että pieniksi itsensä tuntevat sotilaat ovat kuitenkin luonnon sylissä ja sen osia. Sitten kuva muuttuu ruohikkoiseksi kukkulaksi jota miehet nousevat alkuasukasoppaan kanssa. "Your glory", kuuluu samalla kun taustamusiikki nousee ylevästi ja kamera keskittyy yksinäiseen sotilaaseen, joka on todennäköisesti Bell. "Mercy", "Peace" vaikuttaa tulevan Bellin ajatuksista ja katsoja miettii, onko tähänastinen voice-over ollut hänen ajatteluaan. "Truth" kuuluu kuvattaessa alkuasukasopasta, jota totuudellisuus näyttää määrittelevän hänen selittäessään jotain amerikkalaisille sotilaille. "You give calm a spirit", jatkuu puhe kameran yhä kuvatessa opasta. "Understanding" kuuluu kameran näyttäessä Belliä, joka näyttää kuuntelevan ja ehkä ymmärtävän. "Courage" kuuluu kamera näyttäessä naisen käsiä, ilmeisesti Bellin vaimon, jota hän on jo aikaisemmin elokuvassa kaivannut. Elokuvan nykyhetkestä

siirrytään muistelijan kautta muistoon, ehkä unelmaan. Ehkä vaimo on se, jonka muisto antaa Bellille rohkeutta ja päättäväisyyttä kestää sodan kauhut. ”The contented heart” kuuluu ja kamera kuvaa vaimon viehättävää hymyä. Kuvailemani voice-over -monologi ei ole peräisin sen kummemmin *Ohuesta punaisesta viivasta* kuin *Täältä ikuisuuteen* -romaanistakaan. Se on siis joko Terrence Malickin omaa keksintöä tai mahdollisesti peräisin jostain toisesta lähteestä. Suuri osa *Veteen piirretyn viivan* voice-over -puheesta onkin sellaista, mitä ei voida johtaa *Ohueen punaiseen viivaan* tai *Täältä ikuisuuteen* -romaaniiin. Ne ovat osa sitä aineistoa, joka erottaa elokuvan alkuperäisteoksista.

Voice-over loppuu, mutta taustamusiikki jatkuu ja kamera näyttää miehen ja naisen käsien elegantin yhdistymisen, suudelman, vaimon pitsiverhot⁶ taustanaan ja uuden kuvan, jossa vaimo istuu ja kamera keskittyy hänen polviinsa. Bellin muistikuvissa on paljon aistillisuutta ja herkkyyttä, mutta ei lainkaan avointa seksuaalisuutta. Tulkitsen tämän merkiksi kuvauksen henkilökohtaisuudesta, muisto käsittelee niitä asioita, jotka Bell muistaa parhaiten ja jotka ovat hänelle rakkaimpia. Kuvasto ei ole seksuaalisuuden maksimointiin pyrkivää tusinatavaraa, vaan käsittää sellaisia yksityiskohtia, jotka välittävät muistikuvan aistillisuuden katsojalle seksuaalisuutta viistäen, mutta säilyttävät romanttisen ja herkän vireen. Kohtauksen koko voice-over -puhetta voi tuskin säilyttää Bellille. Kuvakerronta ei tue tätä käsitystä, koska vasta voice-overin lopussa Bellin romanttiseen muistoon uppoaminen näyttää antavan voice-over -kertojuuden kokonaan hänelle. Muuten vaikutelma on liukuvasta puheesta ja jatkuvasti muuttuvasta näkökulmasta. Mikäli voice-overin lähde halutaan välttämättä määrittää, tässä olisi paikka Ylisielulle, tuolle emersonilaiselle transsendentalismin käsitteelle. Ylisielu on kokonaisuus, johon kaikki sielut ovat osallisia.

4.2.2 Ikuisuuden kysymykset

Elokuvan kuvallinen kerronta ja äänisuunnittelu voivat antaa paljon lisäulottuvuuksia puhuttuun tekstiin. *Veteen piirretyn viivan* alussa on erittäin hienosti toteutettu ja monitasoinen kohtaus, jossa Witt kertoo äitinsä kuolemasta. Kuten Jimmie E. Cain Jr. on todennut (2000, 5–6), kohtauksen voice-over -monologi on poimittu miltei sellaisenaan James Jonesin *Täältä ikuisuuteen* -romaanista:

⁶ Erikoinen yksityiskohta Bellin ja myös Wittin muistelmissa on naisen, kodin ja pitsin yhteys: pitsiä näkyy Bellin kodin verhoissa ja Wittin perheen naisten yöpaidoissa. Pitsi näyttää muodostuvan jonkinlaiseksi naisiin ja kotiin liittyväksi symboliksi. Ehkä se liittyy myös amerikkalaisuuteen, onhan pitsi leimallisesti länsimainen tuote. Monissa kotiin liittyvissä unikuvissa on samanlainen tunnelma kuin Malickin aikaisemmassa, ensimmäistä maailmansotaa edeltävässä elokuvassa *Onnellisten aika*.

“Give me your hand on it, boy. It is a deathbed promise, and you’ll never break it.”

“Yes maam”, he said, giving his hand, drawing it back quickly, afraid to touch the death he saw in her, unable to find anything beautiful or edifying or spiritually uplifting in this return to God... He wondered often after his own death, how it would come, how it would feel, what it would be like to know that this breath, now, was the last one. It was hard to accept that he, who was the hub of his known universe, would cease to exist, but it was inevitability and he did not shun it. He only hoped that he would meet it with the same magnificent indifference with which she who had been his mother met it. Because it was there, he felt, that the immortality he had not seen was hidden. (TI, 28.)

Veteen piirretyissä viivassa puhuttuun tekstiin liitetään runsaasti kuvallista, ajallista ja spatiaalista vaihtelua ja ääniraidan myötävaikutuksella vaikutelma on paljon runollisempi kuin romaanissa.

Kohtauksen alussa kamera kuvaa lasten kanssa vedessä leikkiviä naisia. Lastensa kanssa kylpevistä äideistä leikataan Wittiin, eli kyseessä on Wittin subjektiivinen näkemys. Katsoja voi aavistaa miellelyhtymän syntymisen Wittin mielessä, sillä hän alkaa muistella omaa äitiään. Monologissa, joka huojuu voice-over - ja voice-on -puheen välillä, Witt sanoo:

I remember my mother when she was dying. Looked all shrunk up and grey. I asked her if she was afraid. She just shook her head. I was afraid to touch the death I seen in her. I couldn’t find anything beautiful or uplifting about her going back to God.
(VPV, 0:04:00)

Tämän jälkeen voice-over muuttuu voice-on -puheeksi ja Witt näytetään toisessa paikassa puhumassa ystävälleen. ”I heard people talk about immortality, but I ain’t seen it (VPV, 0:04:30).”

Wittin mietiskelevistä kasvoista leikataan kuvaan kädestä, joka silittää toista, nuorempaa miehen kättä. Kyse on Wittin takaumasta äitinsä kuolemaan ja kädet koskettavat kuten *Täältä ikuisuuteen* – romaanissa kerrotaan. Ihmisten liikkeet takaumassa ovat unenomaisen hitaita, mutta taustamusiikin lisäksi kuuluu lintujen piipitystä, ne hyppivät häkissä ikkunan vieressä. Kamera kääntyy tikittäväan kelloon ja siitä huoneen nurkkaan. Upeassa siirtymässä, joka korostaa sitä, että kyse on Wittin subjektiivisen mielen tuottamasta takaumasta, siirrytään takaisin Wittin nykyhetkeen Tyynen valtameren saarella. Huone näyttää kallistuvan, katon kohdalla on vain ilmaa ja kulman laskeutuessa alkaa meri kuultaa katon kohdalla yhä selvemmin samalla kun loputkin huoneesta himmenee ja liukenee trooppiseksi rantamaisemaksi. Voice-over jatkuu:

I wondered how it’d be when I died. What it’d be like to know that this breath now was the last one you was ever gonna draw. I just hope I can meet it the same way she did. With the same... calm. Cos that’s where it’s hidden – the immortality I hadn’t seen.
(VPV, 0:05:39.)

Pitkä kohtaus sisältää monia eri aikatasoja. On alkutilanne, jossa Witt seisoo rannalla ja pohtii samalla voice overissa kuolemattomuutta, toinen tilanne, jossa sama voice-over puhe jatkuu Wittin voice-on-puheena ystävälleen, takauma ja tilanne takauman jälkeen, jossa Wittillä on erilaiset vaatteet kuin voice-overin alkaessa. Lisäksi tulevat verbien aikamuodot. Voice-overin alussa ja voice-on -puheessaan Witt ei tiedä, mitä kuolemattomuus on ("I ain't seen it"), mutta takauman jälkeen rannalla hän näyttää ymmärtäneen sen salaisuuden ("cos that's where it's hidden [- -]"). Myös takauman sisällä on eri aikatasoja. Kyse on selvästi Wittin subjektiivisen mielen tuotteesta, mikä tuodaan esiin kuvien seepian sävyllä, liikkeiden oudolla hitaudella, äänimaailmalla, jossa vain lintujen piipitys ja kellon tikitys nousee esiin taustamusiikin alta. Lisäksi takaumaan äidin kuolinvuoteesta näyttää sekoittuneen osia jostain muusta tilanteesta, sillä pieni tyttö (Wittin sisko?) näytetään yhtäkkiä halaamassa toista, vain osittain kuvattua henkilöä, joka vaatteiden ja leuan perusteella mahdollisesti on Wittin äiti. Hypähtävä leikkaus sairaushuoneesta halaavaan tyttöön on äkillinen ja motivoimaton. Halattu henkilö on jalkeilla, toisin kuin Wittin äiti, jonka takauma näyttää vuoteessa makaamassa.

5. KERRONNALLISUUS JA PARADIGMAATTISUUS EPISODIMAISESSA ELOKUVASSA

Veteen piirretyn viivan ja *Ohuen punaisen viivan* juonten fragmentaarisuus on ehkä selvimmin näitä teoksia kerronnallisesti yhdistävä piirre. *Veteen piirrettyä viivaa* on pidetty jopa juonettomana. Juonta on kuitenkin pidetty kertomukselle olennaisena osana, erotetaanhan kertomuksesta fabula ja sjuzhet eli karkeasti ilmaistuna tarina ja juoni. Tarina tarkoittaa kertomuksen tapahtumia siinä järjestyksessä kuin ne fiktiivisen maailman todellisuudessa tapahtuvat ja juoni taas on se tapahtumien järjestys, joka välittyy elokuvasta (Bordwell 1990, 49–52).

5.1 Halu kertomukseen

Kertomuksen osatekijöiksi oletetaan klassisen narratologian mukaan tyypillisesti toimijat ja itse toiminta. Tapahtumien välillä on oltava jonkinlainen merkityksellinen yhteys ja kertomuksessa on oltava jokin subjekti, joka elää tapahtumien läpi (Gripsrud 2002, 196). Narratologian saralla kertomusta on määritelty monin tavoin. Jakob Lothe käyttää esimerkkinä Gerald Princen minimaalista kertomusta: Joni oli iloinen, sitten hän tapasi Petterin ja tämän seurauksena hän tuli onnettomaksi. Tässä kertomuksessa on vain yksi tapahtuma, joka merkitsee siirtymistä onnellisesta olotilasta onnettomaan. (Lothe 2000, 3.) Tasapainotilan järkkäminen ja tasapainon uudelleen löytyminen ovatkin ne peruspiirteet, joilla klassinen narratologia määrittelee kertomuksen. Juoni nähdään tällöin olennaisena osana kerronnallisuutta. Kertomus esittää sarjan tapahtumia, jotka johtavat alun suhteellisen vakaasta tilanteesta lopun uuteen suhteellisen vakaaseen tilanteeseen, joka kuitenkin poikkeaa lähtötilanteesta. (Gripsrud 2002, 193.)

Nimenomaan kertomus onkin olennainen osa yleisintä ja suosituinta elokuvamoodia, klassista valtavirtaelokuvaa. Valtavirtaelokuvan perusominaisuus on pyrkimys ykseyteen, mikä tarkoittaa, että kaikki elokuvan elementit tukevat kokonaisuutta ja erityisesti tarinan tarpeita (Bacon 2000, 23). Valtavirtaelokuvaa hallitsevat kompositionaaliset ja transtekstuaaliset motivaatiot. Motivaatiolla tarkoitetaan tässä syytä sille, miksi jokin elokuvan elementti on sellainen kuin se on. Kompositionaalinen motivaatio liittyy elokuvan elementtien järjestämiseen mielekkääksi kokonaisuudeksi: elokuva alkaa tavalla, joka tempaa mukaansa, jatkuu mielenkiintoa ylläpitävällä tavalla ja päättyy tyydyttävään loppusulkeumaan. (Mts., 60.) Transtekstuaalisessa motivaatiossa on kyse jonkin elokuvallisen elementin esiintymisestä konventioon perustuen. Tällainen konventio voi olla lajityyppiin kuuluva klisee, kuten vakiotyyppinen henkilöahmo tai juonenkehittely, mutta myös elokuvanäyttelijät voivat edustaa transtekstuaalista motivaatiota, mikäli heillä on vakiintunut

tähtikuva. (Bacon 2000, 61.) Valtavirtaelokuvan ykseyden ihanne johtaa siihen, että kertomuksen edetessä tarinan logiikka eli ennen muuta kompositionaalinen ja transtekstuaalinen motivaatio muuttuvat yhä hallitsevammaksi (mts., 72.).

Peter Brooksia mukaan syy lukea kirjaa tai katsoa elokuvaa on halu kertomusta kohtaan. Jokin kertomuksen alun tasapainotilaa järkyttävä tapahtuma sysää liikkeelle tekstin sisäisen energian, eli halun (Hietala 1996, 231). Halu saa lukijan ahmimaan tekstiä, vaikka halun noudattaminen ristiriitaisesti jouduttaakin nautinnon loppumista kirjan päättyessä. Halu kertomukseen on luonteenomaisesti tyydyttymätöntä, sillä tyydytystä, johon halu pyrkii, ei todellisuudessa voi saavuttaa. Kertomuksen halun eteenpäinpyrkivyyttä johtuu siitä, että kertomuksen merkitystä ei koskaan voi täysin lyödä lakkoon. (Brooks 1984, 55.) Lukemisen halu onkin tulkittavissa loppumisen haluksi, psykoanalyttisesti ajateltuna kuolemanvietin toteuttamiseksi (mts., 52). Klassisissa kertomuksissa päädytään usein kerronnalliseen sulkeumaan, johon halun liike päättyy ja tasapaino palautuu, eli tilanne raukeaa jälleen elottomuuden tilaan kuten Veijo Hietala kirjoittaa. Tällainen tilanne on usein klassisessa elokuvakerronnassa. Kuten Hietala huomauttaa, hyvää elokuvaakaan ei voi tunnetusti jättää kesken, sillä katsoja haluaa tietää, kuinka siinä käy ja nähdä loppuratkaisun, *The Endin*. (1996, 231.)

Vaikka kertomus on Brooksia mukaan pyrkimystä kohti loppua, loppu ei saa tulla liian pian. Lisäksi sen on oltava oikeanlainen, kunnollinen loppu. Freudia mukaan ”kaiken elämän päämäärä on kuolema”, mutta elämää säilyttävät vaistot varmistavat, että eliö seuraa omaa polkuaan kohti kuolemaa karistaen pois kaikki ne tavat palata epäorganiseen, jotka eivät ole eliölle ominaisia. Eliön on taisteltava sellaisia tapahtumia vastaan, jotka kuljettaisivat sen päämäärään liian nopeasti, oikotietä. (Brooks 1984, 102.) Veijo Hietalan tarkoittama *The End* lieneekin juuri tällainen sulkeuma: teksti saavuttaa oman kuolemansa jatkuttuaan riittävän pitkään ja kierrettyään riittävän monta kiertotietä. Silloin tekstin loppuminen tuntuu katsojasta sopivalta ja tyydyttävältä. *Veteen piirretyssä viivassa* keskikohta on täynnä anekdootteja, kuvia, tunnelmia ja toki myös taistelua, kertoohan elokuva sodasta. Juonta kaipaavat katsojat saattavat väsyä juonenkuljetuksen hitauteen ja taustamateriaalin runsauteen. Kuitenkin toisille katsojille *Veteen piirretty viiva* on hyvin kiehtova ja vangitseva elokuvakokemus ja he löytävät elokuvan syvimmän sisällön muualta kuin sovinnaisesta yhtenäisestä juonenkuljetuksesta.

Veteen piirretyksen viivan kohdalla juonellisuuden merkitys elokuvanautinnolle ja katsojan halulle kertomusta kohtaan kyseenalaistuu. Jonkinlainen kompositionaalinen motivaatio ja tietty ykseyden

aste ovat kuitenkin välttämättömiä myös valtavirran ulkopuolella pysyttelevälle elokuvateokselle, jotta sen tarina pysyisi koossa. Sekä *Veteen piirrettyä viivaa* että *Ohutta punaista viivaa* voidaan pitää jokseenkin juonettomina teoksina. Silti niiden kerronnassa on ominaisuuksia, jotka saavat aikaan jännitteen alun ja lopun välille ja houkuttavat lukijaa seuraamaan teoksia eteenpäin. Erityisesti *Veteen piirretyssä viivassa* ainekset, joilla ei ole kerronnallisuutta edistävää tehtävää ovat erittäin tärkeässä asemassa. Voidaankin pohtia, onko *Veteen piirretty viiva* varsinaisesti juonellinen teos, vai onko se lähempänä esimerkiksi lyriikkaa. Brian McHale on esittänyt, että kertovan ja ei-kertovan teoksen väliltä voisi löytyä välimuoto (2001, 165).

5.2 Inhimillisen kokemuksen välittyminen kertomuksessa

Vaikka juonta on yleensä pidetty välttämättömänä osana kertomusta, on sen merkitystä kerronnallisuudelle myös kyseenalaistettu. Monika Fludernikin kehittämän luonnollisen narratologian mukaan kaikkien kertomusten, myös kirjallisten, perusta on prototyyppisessä inhimillisessä kerrontatilanteessa (2003/2010, 24). Fludernikin mukaan kerronnallisuus ei riipu juonen olemassaolosta vaan sitä, että kertova taho on kokenut henkilökohtaisesti kertomansa asiat ja kykenee välittämään kokemuksensa kertomuksessa (1996, 77). Tärkein kertomusta määrittelevä ominaisuus on siis sen välittämä kokemuksellisuus. Tarinankerronnan tarkoitus ja funktio on vangita kertojan mennyt kokemus ja muodostaa se uudelleen elävällä tavalla. Tapahtumista tulee kerronnallisia nimenomaan siksi, että ne ovat alkaneet merkitä kertojalle jotain tunnetasolla. Kerronnallisuus muodostuu kokemuksen tarkastelusta, uudelleenjärjestelystä ja arvottamisesta. Fludernikin mukaan kerronnallisuuteen liittyy tapahtumista vain siinä mielessä, että useimmat muistettavat kokemuksemme liittyvät tapahtumiin. (Fludernik 2003/2010, 20.) Lisäksi Fludernikin mukaan kerronnallisuus ei ole tekstiin kiinteästi liittyvä ominaisuus, vaan lukijan siihen liittämä piirre. Lukija tulkitsee tekstin kertomukseksi ja siten kerronnallistaa tekstin. (Mts., 18.) Esimerkiksi *Ohut punainen viiva* tukeutuu materiaalisen todellisuuden seikkaperäiseen kuvaamiseen ja se paneutuu myös yksilöiden psykologiaan. Vähäisestä juonellisuudesta huolimatta lukijan on helppo kerronnallistaa se, koska inhimillinen näkökulma on teoksessa niin voimakkaasti läsnä.

Luonnollisen narratologian teoria keskittyy nimenomaan kirjallisiin esityksiin. Markku Lehtimäen mukaan Fludernikilla ei ole aivan selkeää käsitystä siitä, voidaanko elokuvaa pitää kertovana taidemuotona. Elokuva on visuaalinen esitys ja kameran käyttö saattaa häivyttää inhimillisen kokemuksen ja tajunnan, joita Fludernik pitää keskeisinä kertomusta määrittävinä piirteinä. (Lehtimäki 2010, 286.) Elokuvakerronnanhan ei kaikissa kohdin voi katsoa välittyvän inhimillisen

tajunnan läpi, vaikka sillä onkin yhteyksiä kirjalliseen kameransilmäkerrontaan. Fludernik hyväksyy kuitenkin yhdeksi kerronnan muodoksi myös pelkän näkemisen, sellaisen havainnoinnin, jolla on tyhjä deiktinen keskus, koska sitä ei voi henkilöidä kehenkään henkilöön tai kertojaan (2003/2010, 28–29). Tällainen neutraali kerronta voisi selittää myös sellaisia elokuvalla tyypillisiä osuuksia, joiden ei voi katsoa suodattuvan inhimillisen tajunnan kautta. Henry Bacon soveltaa tällaisiin elokuvakohtauksiin Vivian Sobchackin luomaa käsitettä anonyymi toinen, jonka näkemisenä ja kuulemisena elokuva katsojalle avautuu (2010, 259). Anonyymi toiseus ilmenee elokuvassa jatkuvasti, jos kerronta ei fokalisoidu keneenkään henkilöahmon kautta. Voidaan ajatella, että tällainen fokalisoija tulee elokuvassa korostetummin esiin tilanteissa, joissa kameran läsnäolo tulee implisiittisesti esille.⁷ (Bacon 2010, 265.)

Toisin kuin Fludernik, Bacon pitää elokuvakerrontaa kerronnan muodoista luonnollisimpana siitäkin huolimatta, että se paradoksaalisesti perustuu pitkälle kehittyneeseen tekniikkaan. Bacon huomioi, että erityisesti valtavirtaelokuvakerronta perustuu samaan tekijään kuin ihmisten välinen vuorovaikutus, ihmisruumiin ekspressiivisyyteen ja maailmaan suuntautuneisuuteen. (Bacon 2010, 255.) Luonnollinen narratologia perustuu nimenomaan ajatukselle, että kaikki kertomukset pohjautuvat inhimilliseen suulliseen kerrontatilanteeseen. Baconin mukaan elokuvakerronta ilmentää tätä kerronnallista perustaa tarjoamalla kanavan erityisesti nonverbaalille ilmaisulle. Valtavirtaelokuva ilmentää kaikkein voimakkaimmin tätä inhimillistä perusvirettä, sillä sen kerronnan läpinäkyvyys perustuu juuri tälle luonnollisuudelle. (Mts., 255.) Klassisen valtavirtaelokuvan kerronta perustuu eleisiin, ilmeisiin ja ylipäänsä ruumiilliseen maailmaan suuntautumiseen ja toisaalta katsojan kykyyn tulkita tätä ilmaisua. (Mts., 256.) Elokuvalla on sanataiteeseen verrattuna omat lisäkeinonsa: se näyttää henkilöahmojensa ilmeet, joihin katsoja reagoi ja lisäksi se näyttää henkilöahmonsa osana merkityksellistä ympäristöä (mts., 258–259). Useimmat klassisen elokuvakerronnan keinot toimivat muodostamalla analogioita ruumiilliseen tilaan ja sosiaaliseen tilanteeseen orientoitumiselle. Elokuvakatsoja jäsentää elokuvan tarjoamaa materiaalia havaitsemiseen ja maailman mieltämiseen liittyvien skeemojen kautta. Esimerkiksi eri kuvakoot muodostavat analogioita siihen, miten kulttuurissa mielletään sosiaalisesti hyväksyttävät etäisyydet. Esimerkiksi lähikuva vastaa intiimiä läheisyyttä toiseen ihmiseen, kun taas yleiskuva vastaa sosiaalisuutta julkisessa tilassa. (Mts., 260.) Kameran kääntymisen vaakatasossa voi mieltää vastaavan pään kääntämistä (mts., 261). Elokuvakerronnan keinot toimivat, koska ne vastaavat todellisen elämän tilanteita ja koska katsojan skeemat ovat kyllin joustavia soveltuakseen muihinkin

⁷ Bacon tarkoittaa tässä kameralla hypoteettista kuvan ulkoista kertovaa toimijaa, joka tuo tietyn materiaalin nähtäville. (Bacon 2010, 265.)

kuin tosielämän yhteyksiin. Klassinen elokuvakerronta on Baconin mukaan enemmän kuin tyyli muiden joukossa, koska se on erikoistunut tarinan etenemisen tekemiseen mahdollisimman selväksi ja muotoutumalla tämän vuoksi vastaamaan mahdollisimman hyvin ihmisen ruumiillista maailmaan orientoitumista. (Bacon 2010, 262.)

Fludernik on kehittänyt luonnollisen narratologiansa selittämään kaikenlaisia tekstejä. Hän toteaa kuitenkin, että kerronnallistamisella on rajansa, ja nuo rajat ovat tavanneet löytyä teksteistä, jotka kurkottavat kohti lyriikkaa tai kielen dekonstruoinnista. Fludernik pitää luonnollista kertomusmalliaan sopivana suurimpaan osaan teksteistä, mutta myöntää, että joihinkin kokeellisiin, postmoderneihin teksteihin sitä ei voi soveltaa. Esimerkkinä hän mainitsee sellaiset tekstit, joissa referenttien subjektiivisuus on hajanaista eikä niistä koskaan tule täysivoimaisia päähenkilöitä. Fludernik näkee tuollaisten tekstien olevan lähempänä runoutta kuin kertomusta ja niitä voi arvioida parhaiten muilla kuin narratiivisilla teorioilla. Vähentäessään juonen merkitystä jotkut modernit tai postmodernit tekstit näyttävät liikkuvan kohti lyriikkaa. (Fludernik 2003/2010, 35.) Fludernikin huomio on kuvaileva *Veteen piirretyn viivan* kohdalla, jossa esimerkiksi monet henkilöahmot jäävät viitteellisiksi tai hajanaisiksi. *Veteen piirretyssä viivassa* on paljon runollista, onhan esimerkiksi Markku Lehtimäki kirjoittanut Terrence Malickin elokuvallisesta runoudesta (2008, 221). Lehtimäki huomauttaa, että Fludernikin teoria on niin ihmiskeskeinen, että luonnon kuvaukseen painottuvat teokset, jollaisia Malickin elokuvat ovat, voivat sen perusteella vaikuttaa epäluonnollisesti kerrotuilta (2010, 285). Onkin totta, että erityisesti luonnon objekteja kuvaavat otokset *Veteen piirretyssä viivassa* ja *The New World* -elokuvassa ovat vaikeita kerronnallistaa. Sen sijaan *Veteen piirretyssä viivassa* on paljon kerrontaa, joka tuntuu välittyvän nimenomaan subjektiivisesta näkökulmasta ja on siten otollista maaperää Fludernikin kerronnallisuuden määritelmälle. *Veteen piirretty viiva* hyödyntää klassisen elokuvakerronnan kuvauksen ruumiillisen maailmaan suuntautumisen jäljittelyä, mutta vie sen astetta pidemmälle siten, että se muuttuu omaksi tyylikeinokseen.

Amy Coplanin mukaan *Veteen piirretyn viivan* on kuvattu subjektiivisuudestaan huolimatta siten, että tarkoituksena ei ole kiinnittää huomiota kerronnan tekniseen välittyneisyyteen (2009, 79). Monessa kohtauksessa kuvaustapa jäljittelee ruumiillista kokemusta, jonka sotilaat käyvät läpi. David Davies puhuukin ruumiillisuuden ja kosketuksen välittämisestä kameratyöskentelyn avulla (2009b, 57). Amy Coplan pitää *Veteen piirrettyä viivaa* voimakkaasti valtavirtaelokuvasta poikkeavana, koska katsojan kokemus siitä on vain vähäisessä määrin kognitiivinen. Tässä prosessissa tärkeä osa on heikko juonellisuus: *Veteen piirretty viiva* on Coplanin termein enemmän

episodimainen kuin yhtenäinen elokuva. Episodimaisuus antaa katsojalle tilaa reagoida näkemäänsä spontaanisti, koska tunnevasteita ei provosoida juonikuljetusten kautta vaan ne ilmenevät katsojassa välittömästi havainnon hetkellä. (Coplan 2009, 71.) Valtavirtaelokuvasta *Veteen piirrettyä viivaa* eroaa Coplanin mielestä ennen kaikkea subjektiivisella näkökulmallaan, impressionistisilla kuvillaan ja katkelmallisella kerronnallaan (mts., 66). Koska kerronta antaa hyvin vähän tietoa henkilöhahmoista ja heidän suhteistaan toisiinsa, reagoi katsoja sitäkin voimakkaammin henkilöhahmojen kasvonilmeisiin ja omiin aistihavaintoihinsa (mts., 74).

5.3 Kertomuksen sisäiset ristiriidat ja vajavaisuudet

Peter Brooks'n mielestä kertomuksen mallin on tarjottava keinoja tarkastella juonen liikettä ja sen liikkeellä pitävää voimaa, inhimillistä halua sekä juonen suhtautumista alkuihin ja loppuihin. Brooks löytää tällaisen mallin Freudin esseestä ”Mielihyväperiaatteen tuolla puolen” (1920) ja hänen mielestään sovittamalla ihmisen psyykkisen toiminnan mallia kerronnallisen mallin päälle voidaan paremmin ymmärtää, miten tekstuaalinen dynamiikka toimii ja millaisia ovat sen psyykkiset vastineet. (Brooks 1984, 90.) Juoni sellaisena kuin Brooks sen määrittelee, on helpointa ymmärtää lukijan toimintana, järjesteleväna operaationa, jolla lukija yrittää saada selvää merkityksistä, jotka kehittyvät vain tekstuaalisen ja temporaalisen peräkkäisyyden kautta. Lukijan panos elävöittää merkityksenannon prosessin ja on pääainesosa merkityksen intohimossa. (Mts., 37.)

Myös Edward Braniganin lähestymistapa elokuvan kerronnallisuuteen pohjautuu vastaanottajalähtöisyyteen. Braniganin mukaan kertomus koostuu useista eri tasoilla kulkevista keskenään rinnakkaisista ja toisinaan ristiriitaisista prosesseista. Kerronta ohjaa katsojan tulkintaa rohkaisemalla tiettyjä tulkintoja ja estämällä toisia. Kielletytkin tulkinnat voivat kuitenkin jäädä jäljelle oireina pinnanalaisista peloista. Ristiriidat, pelot ja epämääräiset metaforat ovat usein tärkeitä vihjeitä kertomuksen ymmärtämiseksi ja katsojan osallistumiseksi kertomukseen. Kerronta voi luoda monimutkaisia, jopa näennäisesti mahdottomia kausaalisuhteita tapahtumien välille. (Branigan 1992, 31.) Susanna Välimäki huomauttaa, että kulttuuristen esitysten monidiskursiivisuutta ei voi sulkea pois, sillä vastaanottajan suorittamaa merkityksenantoa voidaan ohjailla vain tietyissä rajoissa (2008, 24). Elokuvaa on monien eri diskurssien sekoitus, ja eri yleisöt eri identiteettitekijöineen vastaanottavat samastakin elokuvasta eri diskursseja ja tulkitsevat siksi elokuvaa eri tavoin. Elokuvan luonne voi olla ristiriitainen, sillä se voi sisältää myös toisensa

poissulkevia diskursseja. Monia sotaelokuvia luonnehtii kaksijakoisuus, ja ne sisältävät sekä sodanvastaisia että sodalle myönteisiä diskursseja. (Välimäki 2008, 22.)⁸

Jos loppu kirjoittaa merkityksen kertomukselle kuten Brooks katsoo, tarkoittaa se, että kertomusta luetaan tai katsotaan lopusta käsin. Se, mikä elokuvassa näkyy katsojan silmien edessä, on katsomishetkellä jo mennyttä. Kirjallisuudessa tähän viittaa usein verbien mennyt aikamuoto. Elokuvassa tapahtumat vaikuttavat aina tapahtuvan nykyhetkessä, mutta tämäkään ei ole itsestäänselvyys. Branigan esittää, että elokuvan aikamuoto on historiallinen preesens: valkokankaalla tapahtumat esiintyvät ikään kuin nykyhetkessä, mutta katsoja tietää, että ne ovat menneisyyttä (Branigan 1992, 164). Kertomuksen ymmärtäminen ei olekaan progressiivisesti etenevä prosessi, vaan siinä tapahtuu sekä ennakoitua että retrospektiä (Brooks 1984, 23). Henry Bacon toteaa, että tarinaa seurataan kaksoisperspektiivistä, samaan aikaan sisältä- ja ulkoapäin. Toisaalta katsoja kiinnittyy kulloiseenkin tarinan hetkeen eläytyvästi, ja toisaalta hän seuraa tarinan kehittymistä kokonaisuutena tietoisena tarinankerronnan konventioista. (Bacon 2010, 264.) Tämä kaksoisfokus on selvä myös *Veteen piirretyssä viivassa*. Elokuva pyrkii kerronnassaan vaikutelmaan preesensistä ja näyttämään tapahtumansa tuoreella tavalla, uusia kertomisen tapoja etsien. Tämä tuoreus välittyy kuvauksen luonnonmukaisuudessa ja subjektiivisessa otteesta ja rikkaassa, sotaelokuvalla epätyypillisessä ääniraidassa, jossa esimerkiksi musiikki sulautuu muihin ääniaineksiin. Kuitenkin *Veteen piirretty viiva* sisältää myös valtavirtaelokuvalla tyypillisen transtekstuaalisen motivaation vakiotyyppisten henkilöhahmojensa tarinoissa ja ykseyden ihanne alkaa toteutua loppua kohden yhä voimakkaammin. Katsoja pystyy tunnistamaan tyyppihahmoja ja arvaamaan henkilöhahmojen kohtaloita. Palaan tähän aiheeseen käsitellessäni päähenkilö Wittiiä.

Markku Lehtimäki kuvaa Malickin *The New World* -elokuvan luomaa vaikutelmaa, että tapahtumat tapahtuisivat ikään kuin tässä ja nyt ja että elokuva ei tämän preesensinsä vuoksi pyri kuvaamaan henkilöhahmojen motiiveja tai psykologiaa (2010, 289). Hänen *The New World* -elokuvan estetiikkaa koskevat havaintonsa ovat laajennettavissa koskemaan myös *Veteen piirrettyä viivaa*, sillä kerrontatavoiltaan nämä kaksi elokuvaa ovat varsin samankaltaiset. Myös *Veteen piirretty viiva* vaikuttaa pyrkivän vaikutelmaan preesensistä. Enemmän kuin juonesta tai edes sivujuonista, *Veteen*

⁸ Steven Spielbergin *Pelastakaa sotamies Ryan* on hyvä esimerkki monidiskursiivisesta, samaan aikaan sotaa vastustavasta ja sotilaskunniaa pönkittävästä elokuvasta. Musiikintutkija Susanna Välimäki huomauttaa, että elokuvan alun kuuluisa maihinnousukohtaus on raakuudessaan erittäin sodanvastainen, mutta loppu elokuva noudattelee tyypillistä kunniaa ja uhrimielialaa nostattavaa sotaelokuvan kaavaa. Kaavaa pohjustavat alun ja lopun kuvat Yhdysvaltain lipusta ja erityisesti ääniraita, jossa trumpetti soi sotilaallista kunniaa. (Välimäki 2008, 22–23). Myös *Veteen piirretyssä viivassa* on nähtävissä samanlaista monidiskursiivisuutta, sillä se ei Markku Lehtimäen sanoin ole ohjelmallisesti sodanvastainen elokuva (2008, 222), vaikka sekoittaakin sodanvastaiset ja -myönteiset diskurssinsa huomattavasti Spielbergin elokuvaa hienostuneemmin.

piirretty viiva koostuu nimenomaan peräkkäin asettuvista kohtauksista ja otoksista. Toiminnan sekaan on leikattu lähikuvia luonnon objekteista. Nämä otokset ovat dokumentaarisuudessaan erilaisia kuin elokuvan muu ilme. Kuten Lehtimäki huomauttaa, luontokuvia on erittäin vaikea kerronnallistaa tekemättä tulkinnallista väkivaltaa elokuvalla (2010, 294).

5.4 Heikko kerronnallisuus ja paradigmaattiset piirteet

Brian McHale on pohtinut heikon narratiivisuuden mahdollisuutta modernissa runoudessa. Ajatus kerronnallisuuden eri asteista on mielestäni yhdistettävissä myös *Veteen piirrettyyn viivaan* juuriksi, että elokuva tuntuu kerronnallisuutensa puolesta asettuvan jonnekin kertomuksen ja runouden välimaastoon. McHalen mukaan runo voi tuoda lukijan mieleen koherentteja kerronnallisia muotoja, vaikka ei täysin antautuisikaan niille. McHalen käyttämässä esimerkkirunossa *Oxotassa* ei ole pääkertomusta, mutta se sisältää ”lukuisia pienempiä kertomusgenrejä: anekdootteja, [--], unikertomuksia ja ekfrasiksia kertomuksellisista maalauksista”. Nämä pikkukertomuksista on fragmentaarisesti ripoteltu yksittäisiä lauseita ja sekoitettu vieraiden aineksien kanssa. Jää lukijan tehtäväksi päätellä, mikä fragmentti yhdistyy mihinkin. (McHale 2001, 162.) McHalen heikko kertomus kuvaa hyvin *Veteen piirretyn viivan* juonen pirstaleisuutta ja vieraiden, ei juonellisten elementtien sekoittumista juonen kuljetukseen. McHale jatkaa analyysiansä *Oxotan* heikosta kerronnallisuudesta pohtimalla, onko kerronnallisuus runossa laadullinen vai määrällinen ominaisuus. Tekstien skaala voi kulkea kerronnattomasta täysin kerronnalliseen. McHalen tulkinnan mukaan *Oxotan* kerronta on heikkoa, koska se tuo mieleen kerronnallisen koherenssin samalla kun se pidättäytyy sitoutumisesta kerronnallisuuteen ja horjuttaa luottamusta siihen. Määrällinen ero kerronnallisuudessa johtaa eroon myös kerronnan laadussa. (Mts., 165.) McHalen havainto selittää myös *Veteen piirrettyä viivaa*. Elokuvallisessa runoudessaan se sisältää myös kerronnallisia osuuksia, jotka katsoja voi järjestää kertomukseksi, eli kerronnallistaa. Kerronnallistamisen prosessi helpottaa katsojaa myös henkilöihahmon sisäisten ristiriitojen hyväksymisessä. Samalla kokonaisvaikutelma elokuvasta saattaa kuitenkin olla lähempänä lyriikkaa kuin kertovaa tekstiä.

Rick Altmanin termein *Veteen piirretyssä viivassa* huomio kiinnittyy syntagmaattisten piirteiden sijaan paradigmaattisiin. Altmanin mukaan kertomuksella on kaksoisfokus, josta syntagmaattinen fokus koostuu kronologisesta ja kausaalista etenemisestä kertomuksessa ja paradigmaattinen fokus sisältää staattisten elementtien binaarioppositioita, jotka ovat olemassa kausaalisen etenemisen ajan ulkopuolella. Paradigmaattisesti toimiva tekstuaalinen elementti vihjaa

paralleeliseen suhteeseen toisen tekstielementin kanssa. Paralleelinen suhde voi olla kontrastoiva tai samankaltaisuuteen perustuva. (Altman 1987, 16–27.) Paradigmaattisilla piirteillä on poikkeuksellisen tärkeä rooli *Veteen piirretyssä viivassa*. Luonnon elementtien ja tuntemattomien henkilöiden kasvojen tutkiskelu ajaa elokuvan kerronnassa usein ohi syntagmaattisista elementeistä, siis juonen kehittelystä. Juonen kuljetus pysähtelee kuin viestiäkseen, ettei juoni ole se alue, joka tässä elokuvassa todella on merkityksellinen.

Eräs *Veteen piirretyn viivan* paradigmaattisista piirteistä on motiivien eli aiheilmien runsas käyttö. Aiheilma on keskeinen kertautuva, kerronnallisesti tai temaattisesti painottunut elementti. Eräs tärkeä aiheilma *Veteen piirretyssä viivassa* on kipinä. Liekki tai kipinä esiintyy elokuvassa sekä kuvallisena että sanallisena metaforana ja liittyy läheisesti niihin transsendentteihin merkityksiin, joita voi liittää myös elokuvan luontokuvaukseen. Kipinällä on myös Welshin ja Wittin suhteeseen liittyvää symboliarvoa. Elokuvan ensimmäinen kipinä on oikeastaan pieni tulenliekki Wittin sytyttämässä tulitikussa (VPV, 0:13:50). Hän on juuri riidellyt Welshin kanssa, mutta tulitikun raapaiseminen johdattaa hänet muistikuvaan lapsuudesta: pieni poika on mukana heinätoissa ja taustalla häilyy tummatukkainen nuori mies. Mies voi olla Wittin veli tai isä, mutta hän näyttää nuorelta Welshiltä. Tämä takauma vaikuttaa merkiltä siitä, että Witt kaikesta huolimatta näkee Welshin ystävänsä, ja onhan hän juuri sanonut vankitoverilleen ”I never felt he hated me. Cos I don’t hate him.” Witt raapaisee toisen tulitikun ja tuijottaa liekkiin mietiskellen. Pimeässä sellissä tulenliekki onkin ainoa muistuma taivaan valosta, jota elokuva jatkossa näyttää runsain mitoin. ”I love Charlie Company. They’re my people.” lausuu Witt. Kohtauksessa liekki näyttää yhdistyvän niihin lämpimiin tunteisiin, joita Wittillä on ympärillään olevia ihmisiä kohtaan.

Myöhemmin, elokuvan lopussa, Welsh ja Witt puhuvat kipinästä (VPV, 2:16:30). ”You still believing in the beautiful light, are you?” kysyy Welsh. ”I still see a spark in you.” vastaa Witt. Kipinä kuvallistuu hetkeä myöhemmin nuotiossa, jota potkitaan sammuksiin sekä Welshin sytytetyssä, pimeydessä hehkuvassa tupakassa. Kipinä voi olla myös inhimillisyyden kipinä, joka Welshissä elää hänen rynnätessään oman henkensä uhalla auttamaan kuolevaa Tellaa (VPV, 1:00:00). Ironista tai ei, Welsh puhuu Wittille itsensä uhraamista vastaan hieman tuon kohtauksen jälkeen (VPV, 1:18:20). Öisen tummassa maisemassa Welshin sytytetty tupakka hehkuu tulisena kipinä. Tuli ilmenee myös hänen kielenkäytössään: ”There’s nothing you can do for anybody else. You’re just running into a burning house where nobody can be saved.” Welshin puhe on ristiriidassa hänen oman toimintansa kanssa, sillä juuri Welsh kaikista elokuvan henkilöistä on se,

joka juoksee palavaan taloon, josta ketään ei voi pelastaa. Sekä Welshin oma toiminta, että hehkuvan tupakan visuaalinen metafora puhuvat hänen julistamaansa nihilismia vastaan.

Kipinälle voi lukea myös hengellisiä merkityksiä, erityisesti kohtauksessa jossa kipinät nousevat yötaivaalle kun japanilaisen kylän palaessa buddha-patsaan ympärillä (VPV, 1:57:00). Kipinä näyttää kantavan voimakkaita inhimillisiä ja sielullisia merkityksiä. Wittin kuoleman jälkeen murheellinen Welsh kysyy retorisesti ”Where’s you’re spark now?” (VPV, 2:30:30).

Kipinä on monin tavoin varioiva aihe. Se esiintyy monissa kohtauksissa visuaalisesti ja dialogissa verbaalisesti. Kipinälle ei voi myöskään antaa lukittua merkitystä, vaan merkitys muuntuu kohtauksesta toiseen. Puheen tasolla sillä toki on selvä inhimillisyyteen vertautuva merkityksensä, mutta kuvallisessa esityksessä sen lopullista merkitystä on vaikeaa, ja myös tarpeetonta lyödä lukkoon. Pikemminkin aiheksen merkitys näyttää olevan liikkeessä hieman samalla tavoin kuin juonen kuljetus episodeista koostuvassa kokonaisuudessa. Heikossa kerronnallisuudessaan *Veteen piirretty viiva* ylipäänsä välttää merkitysten lukkoon lyömistä.

5.5 Päähenkilön rikkonaisuus

Veteen piirretty viiva esittää ihmisiä kahdella tavalla, joko kuvaten heitä syntagmaattisesti osana kertomusta tai paradigmaattisesti kuten luonnon objekteja, jolloin he sijoittuvat varsinaisen kertomuksen ulkopuolelle. Ehkä siksi, että elokuva kuvaa kollektiivia ja että kukaan henkilöahmoista ei nouse paljoa muita tärkeämpään osaan, näytetään henkilöahmoista enimmäkseen erillisiä, toisiinsa linkittymättömiä kohtauksia. Linkittymättömyydellä tarkoitan sitä, että elokuva ei rakenna useimpien kohtausten välille selvästi tulkittavia psykologisia jatkumia. Useampien katselukertojen jälkeen elokuvan henkilöistä on kuitenkin löydettävissä erilaisia luonteita ja erilaisia pyrkimyksiä, vaikka he etenkin ensimmäisellä katselukerralla helposti sekoittuvat ja sulautuvat yhteen osittain sen vuoksi, että Malickin valitsemista näyttelijöistä hyvin monet ovat keskenään samannäköisiä, nuoria tummahiuksisia miehiä. Samankaltaisuus ja yhteensulautuminen kuuluvat myös ääniraidalla voice-overissa. Voice-over -puheet voivat kuvauksen perusteella näyttää yhdistyvän eri henkilöihin, mutta niitä puhuva ääni kuulostaa samalta niin äänen soinnin kuin murteen perusteella.

Monella henkilöahmolla on oma pieni tarinansa, joka täydellistyy elokuvan kuluessa. Esimerkiksi Bell kaipaava alusta lähtien kauas kotiin jäänyttä vaimoaan ja rakkauden kokemus auttaa häntä selviytymään sodassa. Elokuvan lopussa Bell saa tietää, että vaimo onkin rakastunut toiseen

mieheen. Fifen tarina ei pääse kunnolla käyntiin, hän vilahtelee monissa kohtauksissa ahdistuneen näköisenä, mutta kohtaukset eivät muodosta keskenään yhtenäistä juonta. Merkillepantavaa on, että Fife on *Ohuessa punaisessa viivassa* kenties keskeisin henkilöahmo, jonka kokemaa pelkoa ja ahdistusta romaani paneutuu kuvaamaan. Myöskään Fifen romaanissa kuvattu homoseksuaalinen suhde toiseen sotilaaseen ei tule mitenkään esiin elokuvassa, vaikka mukana onkin kohtaus, jossa hän tarttuu kuolevan toverinsa käteen.

Rikkonaisuus romaaniin verrattuna ilmenee myös Wittin hahmossa, jota pidän elokuvan keskeisimpänä. Hänessä on uusia piirteitä, jotka eivät kaikilta osin ole sopuissa romaaneista poimittujen piirteiden kanssa. Elokuvan Witt ei olekaan sama henkilöahmo kuin *Ohuen punaisen viivan* Witt tai *Täältä ikuisuuteen* -romaanin Prewitt, vaikka hänen hahmonsa rakentuu näiden kahden hahmon perustalle. Wittin henkilöahmon käsittely ja rakentuminen on elokuvassa analogista juonen episodimaisuuden ja hajanaisuuden kanssa. Hän on kohtauksesta toiseen erilainen ja ennalta-arvaamaton, kuten taide-elokuvan henkilöahmo usein on. Toisaalta juuri Wittin kohtalossa on nähtävillä valtavirtaelokuvalla tyypillinen transtekstuaalinen motivaatio. Lähtökohtana Wittin hahmolle ovat siis Jonesin kahden romaanin henkilöahmot. *Ohuessa punaisessa viivassa* Wittin osuus on varsin vähäinen. *Veteen piirretty viiva* lainaakin runsaasti Wittiin liittyvää dialogia ja henkilökuva-aineksia *Täältä ikuisuuteen* -romaanin Prewitt-hahmosta. *Veteen piirretyn viivan* Witt kehittyy kuitenkin aivan omanlaisekseen henkilöahmoksi samaan tapaan kuin *Veteen piirretty viiva* nousee *Ohuen punaisen viivan* realistisilta perustuksilta kasvaen uudelleen teokseksi ja osaksi Malick-elokuvien kaanonin. Silti elokuvan Wittissä näkyy aineksia niin Prewittistä ja kuin Wittistä, eikä niistä muodostu täysin yhtenäistä henkilöahmoa Malickin lisätessä joukkoon vielä uusia aineksia.

Wittin jännitteinen ja samalla hieman arvoitukselliseksi jäävä suhde Welshiin on suureksi osaksi poimittu *Täältä ikuisuuteen* -romaanista. Ensimmäisessä yhteisessä kohtauksessa, jossa Welsh läksyttää Wittia tämän luvattomasta poissaolosta, miesten välillä on uhoa ja jopa keskinäistä vihamielisyyttä. Witt näyttää reagoivan tukahdutetulla raivolla Welshin määräykseen tehdä hänestä paarinkantaja ja haavoittuneiden hoitaja, ja näyttää siltä kuin tehtävä olisi hänelle äärimmäisen vastenmielinen. Tämä tulee ilmi erityisesti Jim Caviezelin näyttelijäntyön kautta. Tämänkaltaisen miehyyden jännitteitä kasaava kohtaus on arkkityyppinen monissa sota- ja vankilaelokuvissa ja edustaa nähdäkseni transtekstuaalista motivaatiota. Siksi onkin kiinnostavaa, että elokuva ei hyödynnä kohtauksessa viriteltyä vihan- ja myötätunnontäyteistä jännitettä, vaan itse asiassa antaa

sen raueta miltei saman tien.⁹ Welshin poistuttua Witt huomauttaa sellitoverilleen: ”I never felt he [Welsh] hated me, cose I don’t hate him” (VPV, 0:14:10). Tämän jälkeen Welshin ja Wittin välillä ei nähdä enää vihamielistä vastakkainasettelua, jollei oteta huomioon kohtausta, jossa Witt puhuu itsensä takaisin C-komppaniaan. Siinä Wittin ivallisuus on läsnä ohikiitävien katseiden ja puheensävyyn tasolla. Witt on paarinkantajan ominaisuudessa tullut noutamaan loukkaantunutta sotilasta ja kysyy Welshiltä, kuka on kyseessä. Welsh vastaa haavoittuneen olevan Jacques, mihin Witt huomauttaa kylmään sävyyn ”Old Jockey? That’s, that’s a pity.” (VPV, 0:47:04)¹⁰ Tässä kohtauksessa on näkyvissä myös *Ohuen punaisen viivan* kiivaampaa ja kostonhimoista Wittä. Henkilöhahmon kokonaisuuden kannalta piittaamattomuus toverista on oudossa ristiriidassa sen myötätunnon kanssa, jota Witt yleensä osoittaa muita ihmisiä kohtaan. Witt esiintyy tämän kohtauksen jälkeen syvällisenä ja filosofisena uneksijana ja käy Welshin kanssa keskusteluita ystävällisessä hengessä, kuin kahden erimielisen mutta toisiaan kunnioittavan filosofin kesken. Paarinkantajantyössäänkin Witt on myötätuntoinen ja lempeä haavoittuneita kohtaan. Hän kaataa viilentävää vettä kärsivän toverinsa päälle virran rannalla niin, että teko vaikuttaa miltei kristilliseltä kasteelta (VPV, 0:35:52). Näin Wittin lempeys saa jo elokuvan alkupuolella hengellisiä ulottuvuuksia.

Witt näyttää siis elokuvan alussa risteilevän kohtaus kohtaukselta erilaisten identiteettien välillä, haaveilijasta machoksi, laupeudentyöläisestä muista piittaamattomaksi. Elokuvan edistyessä Wittin pyhimysmäiset piirteet tulevat kuitenkin yhä selvemmin esille. Tämä puolestaan olisi yhdenmukaista valtavirtaelokuvassa tyypillisen esteettiseen ihanteen, ykseyden tavoittelun kanssa. Ykseyden ihanne tarkoittaa Henry Baconin mukaan, että elokuvan osatekijät palvelevat kokonaisuutta ja erityisesti tarinan tarpeita. Tarinan edetessä ykseyden ihanne johtaa siihen, että tarinan logiikka tulee yhä hallitsevammaksi. (Bacon 2000, 71–72.) Niinpä *Veteen piirretyn viivan* edetessä loppua kohti Witt esiintyy yhä yhtenäisemmän identiteetin omaavana henkilöhahmona ja hänen tarinansa loppu tietää sulkeumaa myös elokuvan suuremmalle kertomukselle.

Myötätunto ja rakkaus tovereita kohtaan on ominaista myös Jonesin Prewitt- ja Witt-hahmoille. *Veteen piirretyn viivan* Wittin lähimmäisenrakkaus on kuitenkin paljon laajempaa ja epäitsekäämpää. Hän osoittaa ystävytyttään myös vierasmaalaisia ihmisiä kohtaan ja jopa

⁹ Michel Chion huomauttaa, että *Veteen piirretty viiva* sisältää sotaelokuvaksi epätavallisen vähän henkilöhahmojen välisiä yhteenottoja, ja yhteentörmäyksistä vakavinkin, eversti Tallin ja kapteeni Starosin välinen, tapahtuu puhelimen välityksellä (2004, 34).

¹⁰ Mielenkiintoista on, että *Ohuessa punaisessa viivassa* Wittin äänensävyä ei tässä kohtauksessa kuvailla mitenkään, hän voi yhtä hyvin lausua nämä sanat myötätuntoisesti (OPV, 215).

japanilaisille vihollisilleen. Siten Witt täyttää kristusmaisella tavalla vaikeimman käskyn rakastaa vihamiestään. Wittin hahmossa tiivistyy *Veteen piirretyn viivan* yleishengellinen olemus. Yleishengellisyys on musiikintutkija Susanna Välimäen tulkinta *Veteen piirretyn viivan* uskonnollisuuteen viittaavista piirteistä, jotka eivät kuitenkaan voi yhdistää mihinkään tiettyyn yksittäiseen uskontoon. Välimäki näkee yleishengellisyyden rakentuvan muun muassa erilaisten musiikkiaiheiden ja kuvasommitelmien kautta. (Välimäki 2008, 259–261.) Hengellisyys on läsnä myös puheen tasolla, voice-over pohdiskelee usein juuri filosofiaan ja uskontoon liittyviä aiheita ja erityisesti Wittin dialogi sisältää paljon tämän alueen käsittelyä. Witt etsii toista maailmaa, jota elokuvan tutkijat ovat tulkinneet lukemattomilla eri tavoilla. Kristillisessä viitekehityksessä toisesta maailmasta puhuminen viittaa ilmiselvästi elämään kuoleman jälkeen ja samoin elokuvassa käytetyille valon sanallisille ja kuvallisille ilmauksille on helposti löydettävissä kristillistä viitekehystä. Tästä huolimatta kristillinen selitys ei ole ainoa oikea tai tyhjentävä tulkinta Wittin puheille tai elokuvan kuvallisille metaforille. Mielestäni Witt on kuitenkin luontevimmin tulkittavissa arkkityypiksi Kristus-hahmoksi, eikä vähiten hänelle elokuvan aikana muodostuvan hengellisen aspektin vuoksi. Ennen kaikkea Wittin kohtalo elokuvassa näyttäytyy hyvin kristusmaisena, hän kuolee toisten puolesta, uhraten itsensä, vaikka on muita parempi ja viattomampi. Samalla Witt on vain ihminen, sillä hänen uhrinsa ei voita eloonjääneille tovereille sen autuaampaa olotilaa. Kuitenkin elokuvan viimeinen voice-over on usein tulkittu juuri Wittin puhumaksi. Onko se kaiku elokuvan menneisyydestä vai Wittin löytämästä toisesta maailmasta, jää katsojan päätettäväksi.

5.6 Episodimaisen elokuvan loppu ja kuoleman merkitys

Veteen piirretyn viivan juonellisuus rakentuu katkoksista huolimatta. Wittin tarinan voi katsoa muodostavan jonkinlaisen draaman kaaren elokuvalle, joskin muut juonet myötäilevät tätä kehitystä. Elokuvan alussa Witt asettaa itselleen tavoitteen, kuolla tyynesti ja pelotta, koska se on ainoa tapa saavuttaa kuolemattomuus. Hän joutuu takaisin armeijaan ja Guadalcanalille, jonne tapahtumat keskittyvät.¹¹ Seuraa pitkä ja vaiheikas keskikohta, jossa käydään läpi taisteluita ja monia anekdootteja. Lopussa Witt kuolee, uhrautuen muiden puolesta ja katsoja saa käsityksen, että hänen kuolemansa on paitsi tietoinen valinta, myös juuri niin tyyni kuin hän alussa toivoi. Pian Wittin kuoleman jälkeen elokuva loppuu ja sotilaat poistuvat saarelta. Kiinnostavaa tässä on episodimaisessa elokuvassa muodostuva kertomuksellinen materiaali.

¹¹ Jälleen ristiriita: miksi Witt karkaa armeijasta, jota hän ei näytä vastustavan muuten ja kun hän rakastaa tovereitaan? Romaaneissa Prewitt ja Witt ovat ikään kuin armeijaan tuomittuja oman luonteensa vuoksi.

Peter Brooksia mukaan vain loppu voi määrittellä kertomuksen merkityksen ja juuri loppu tavallaan kirjoittaa kertomuksen (1984, 22). Loppu merkitsee hyvin usein myös kuolemaa, joka antaa merkityksen kerrotuille tapahtumille. Brooksia mukaan erityisesti 1800-luvun kaunokirjallisuudessa kuolinvuodekohtaukset ovat romaanien toistuva avainkohtaus, joka toimii yhteenvedona ja tiedon siirtona. Kuolinkohtaukset tarjoavat lupauksen retrospektiosta, yhteenvedosta ja päätöksestä ”täydelliselle lauseelle”. (Brooks 1984, 95–96.) Walter Benjaminia mukaan lukija etsii fiktiosta tietoa kuolemasta, jota hän ei eläessään muulla tavoin voi saavuttaa. Kuolema kirjoittaa elämälle lopun ja antaa sille siten merkityksen. (Benjamin 1936/1969, 7.) Sotaelokuvan yhteydessä Benjaminin sanat tuntuvat erityisen yhteensopivilta, voihan koko genren katsoa kuvaavan kuolemaa. Transtekstuaaliseen motivaatioon kuuluu, että mitä merkittävämpi henkilöahmo on kyseessä, sitä merkityksellisempi on hänen kuolinkohtauksensa. Kuolinkohtauksella on tärkeä merkitys myös *Veteen piirrettyssä viivassa*. Elokuvan alussa käsitellään takaumana Wittin äidin kuolemaa, jonka yhteydessä esitetään taide-elokuvalla tyypillisesti (ks. Bacon 2005, 107) eksistentiaalinen kysymys: kuinka kohdata oma kuolema hyvin ja tyynesti? Tämä ongelmanasettelu on peräisin *Täältä ikuisuuteen* -romaanista, jossa Prewitt todistaa nuorena poikana äitinsä kuolemaa ja haluaa kohdata omansa samanlaisella ”suurenmoisella välinpitämättömyydellä”. Romanin lopussa Prewitt kuolee, ja hänen ajatuksiaan omassa kuolemassaan kuvataan yksityiskohtaisesti. Hän kuolee tyynenä ja vailla pelkoa. Samanlainen tyyni kuolema on tulkittavissa myös Wittille *Veteen piirretyn viivan* lopussa, vaikka se tapahtuukin nopeasti.

Witt asettuu *Veteen piirretyn viivan* päähenkilöksi juuri sitä kautta, että hänen ajatuksensa kuolemasta ja kuolemattomuudesta aloittavat elokuvan ja hänen kuolemansa on viimeinen joka elokuvassa näytetään, vaikka elokuva jatkuukin vielä jonkin aikaa sen jälkeen. Voidaan myös ajatella, että elokuvan kuvaus ja musiikin käyttö kuvastavat pitkälti Wittin tapaa nähdä maailma. Välimäki kuvailee *Veteen piirretyn viivan* äänimaailmaa jäsentyneeksi, säteileväksi ja transsendentiksi. Vaikka *Veteen piirretty viiva* kuvaakin helvettiä, paratiisi on läsnä koko ajan toisena havaitsemisen tapana. (Välimäki 2008, 257.) Tämä toisenlainen havaitsemisen tapa on ominainen juuri Wittille, joka puhuu usein toisesta maailmasta. Mikään muu kuin epäitsekäs kuolema ei voisi täyttää Wittin kohtaloa, sillä kuolemattomuuden salaisuutta hän etsii koko elokuvan ajan. Jonesin romaanissa ja Malickin elokuvassa esitetään molemmissa ajatus siitä, että ainoa kuolemattomuus on tavoitettavissa kuoleman kohtaamisessa tyynin mielin. Witt kohtaa japanilaiset ja ymmärtää tullessa elämänsä päähän. Katsoja ei voi tietää hänen ajatuksiaan, mutta hän näyttää tyyneltä. Heti sen jälkeen kun hän kaatuu japanilaisen laukauksesta elokuva näyttää hänet sukeltellessa meressä alkuasukaslasten kanssa. Sukeltelua kuvaava otos on moniselitteinen,

mutta olipa kyse viimeisistä ajatuksista tai takaumasta, edustaa kuvattu tilanne Wittille suurinta onnea. Katsoja tietää tämän, koska on huomannut koko elokuvan ajan hänen kaipaavan melanesialaisesta kylästä löytämäänsä paratiisia. Niinpä vaikutelmana Wittin kuolemasta on täydellinen päätös hänen tarinalleen, kuolema kirjoittaa pisteen täydelliselle lauseelle. Lause, eli Wittin henkilökuvan rakentuminen elokuvassa on toki kaukana täydellisestä tai yksiselitteisestä. Katsoja kuitenkin kerronnallistaa myös henkilöhahmoa pyrkien luomaan hänestä tyydyttävän kokonaiskuvan. Kuolema omalla tavallaan sinetöi sen ja lukitsee Wittin identiteetin tietynlaiseksi, vaikka henkilöhahmo koostuukin monidiskursiivisista aineksista. Voimakkaimmin katsojan mieleen jäänee Wittin epäitsekkyys ja pyhimysmäinen aura hänen viimeisen jäävän urotekonsa aikana.

Wittin henkilökohtainen kertomus on juonellista koherenssia luova tekijä *Veteen piirrettyssä viivassa*. Olisi kuitenkin liioiteltua väittää että se olisi elokuvan ydin tai tärkein sisältö, sillä Wittille elokuvassa suotu aika on lopulta varsin vähäinen. Wittä kuvaavissa kohtauksissa elokuva on lopulta sangen vähän kertova. Hänen kertomuksensa muodostuu vain muutaman kerronnallisen kohtauksen kautta. Wittä kuvaavat kohtaukset sisältävät paljon pohdiskelua voice-over -puheessa sekä päämäärättömältä vaikuttavaa toimintaa. Witt kuljeskelee toveriensa seurassa, puhuttelee heitä ja uneksii löytämästään onnellisten ajasta alku-asukkaiden luona. Wittin toiminnassa on paljon maailman joutilasta ihmettelyä.

5.7 Klassisen valtavirtaelokuvan sivu-uomissa

Veteen piirretty viiva yhdistelee klassisen valtavirtaelokuvan ja taide-elokuvan moodien piirteitä. Kuten Amy Coplan toteaa, *Veteen piirretyn viivan* on kuvattu keinoin, joilla pyritään välittämään autenttista todellisuutta (2009, 78 & 80–83). Pyrkimys todenmukaisuuden vaikutelmaan on tyypillinen taide-elokuvan moodille (Bacon 2000, 77). Realismin voi katsoa tulevan elokuvaan erityisesti kuvauksen ja äänen laadussa. *Veteen piirretty viiva* on kuvattu luonnonvalossa ilman keinotekoisia lamppuja ja suodattimia siitä huolimatta että tällainen tallennustapa hävittää informaatiota ylivalottuneisuuden tai valon puutteen vuoksi (Coplan 2009, 82–83). Koska elokuvassa ei ole käytetty digitaalisia tehosteita, voidaan kuvaukseen katsoa pätevän samat indeksisyyden määreet kuin analogiseen valokuvaan. Kuvauksen kohde on todella ollut olemassa ja olemassaolollaan mahdollistanut valokuvan tai tässä tapauksessa elokuvan (Lehtimäki 2010, 297). Luonnon objektit ovat olemassa kuvassa omana itsenään, presentoiden itseään. Luontokuvat istuvat nimenomaan taide-elokuvan moodiin dokumentaarisuutensa vuoksi, ne näyttävät nimenomaan kuvaavan objektiaan sellaisena kuin se on, vapaana symboliikasta. Kuvan ohella myös äänimaailma

on tarkoin harkittu ja sisältää erityisen paljon luonnon ääniä kuten ruohon kahinaa, lintujen laulua ja veden solinaa.

Jotta elokuvassa olisi yhtenäisyyttä ja imua, siinä on oltava ainakin jossain määrin valtavirtaelokuvalla ominaista juoneen suuntautuneisuutta. *Veteen piirretyissä viivassa* aivan ilmeisesti on myös sitä, koska se pysyy teoksena kasassa eikä jätä yleisvaikutelmaksi vain toisiinsa liittymättömiä impressioita. Ei-kerronnallisella, paradigmaattisella materiaalilla ja sen mukanaan tuomalla maailmankuvan laajuudella on kuitenkin varsin merkittävä rooli elokuvan jättämässä vaikutelmassa. Katsoja on saanut Guadalcanalin saaresta paljon laajemman kuvan kuin elokuvalta voi yleensä odottaa, ja tuo kuva sisältää nimenomaan maailman spatiaalisen laajuuden kaikessa uhkeudessaan. *Veteen piirretyn viivan* episodimainen kerronta ja erikoiset kerronnan keinot eivät kuitenkaan ole välttämättä helppoa katsottavaa yleisölle, joka on tottunut valtavirtaelokuvan juonivetoisuuteen. McHalen esittelemä heikko kerronnallisuus on yksi tapa ymmärtää sitä, kuinka *Veteen piirretty viiva* pysyy kasassa myös juonellisena konstruktiona samalla kun se sisältää suuret määrät täysin kerronnatonta materiaalia ja on kerronnaltaan episodimainen.

6. LOPUKSI

Romaanin ja elokuva-adaptaation välinen suhde on täynnä kompromisseja ja tulkinnallisuutta silloinkin kun ohjaaja pyrkii mahdollisimman uskollisesti toteuttamaan romaanin elokuvamuodossa. Tämän vuoksi kirjan lukenut henkilö harvoin saa samanlaista kuvaa elokuvasta ja voi olla jälkimmäiseen pettynyt – etenkin mikäli alkuperäisromaanin on ollut hänelle tärkeä. Elokuvan tekeminen kirjallisen teoksen pohjalta on prosessi, joka pohjautuu tulkintaan teoksesta. Jokaisella romaanin lukijalla on lukemastaan hieman erilainen käsitys, johon vaikuttavat lukijan omat yksilölliset persoonallisuuden piirteet ja elämäkokemukset. Ohjaajan tai käsikirjoittajan tulkinta ei myöskään ole ainoa lopulliseen elokuvaversioon vaikuttava asia, vaan lopputulos riippuu lukemattomista seikoista, joista vähäisimpiä eivät ole elokuvaamisen tekniset edellytykset ja tekijäjoukkoon sisältyvät ihmiset. Näyttelijän valinta tiettyyn rooliin voi vaikuttaa paljon siihen, millaisena elokuvan katsoja lopputulosta pitää. Lukija, joka on muodostanut kirjallisen tekstin perusteella oman näkemyksensä henkilöahmosta voi nähdä hänet aivan toisenlaisena tyyppinä kuin osaan valittu näyttelijä on. Parhaimmillaan molemmat henkilöahmon versiot jäävät eloon ja elokuvaversio henkilöahmosta voi toimia rikastuttavana tekijänä ja ehkä poimia hänestä esiin jonkin ennestään varjoon jääneen aspektin. Vaatimatonkin romaani voi tarjota hyvän lähtökohdan taiteellisesti kunnianhimoiselle elokuvalle, mikäli ohjaaja ei jää kiinni kirjauskollisuuden ihanteeseen. Liioiteltu uskollisuus alkuperäisromaanin kohtaan voi olla elokuvalla riippakivi ja johtaa elokuvakerronnan kangistumiseen. Elokuvan ja kirjallisen esityksen vahvuudet ovat erilaisia ja tuota eroa tulisi kunnioittaa, mutta myös hyödyntää.

6.1 Temaattiset erot

Veteen piirretty viiva ja *Ohut punainen viiva* ovat mielenkiintoinen pari, koska ne antavat niin erilaisen vaikutelman kuvaamastaan maailmasta. Kuitenkin molemmat sisältävät Brian McFarlanen määritelmien mukaan samat kardinaalifunktiot eli juonen rungon. Uskollisuuden päälähtökohta, yhtenevä juoni on siis olemassa. *Veteen piirretyn viivan* uskollisuus tai uskottomuus *Ohuelle punaiselle viivalle* on ollut kiistelty aihe siitä huolimatta, että esimerkiksi McFarlanen mielestä elokuvaversioiden uskollisuus sinänsä ei ole merkki laadusta. Kuitenkin uskollisuutta käytetään usein määrittelemään myöhemmin ilmestynyttä taideteosta aivan kuin sen taso olisi jotenkin riippuvainen nimenomaan uskollisuudesta juuriaan kohtaan. Ymmärrettäväksi tämän vaateen tekee joissain tilanteissa se, että alkuperäisteos on ollut lukijan mielestä hyvin korkeatasoinen. Kuitenkin elokuvalla olisi toisenlaisen kerronnan tapansa vuoksi selvä tilaus kommentoida tai täydentää

alkuperäisteosta. Tällainen tilanne on etenkin silloin, kun ajallinen etäisyys kahden teoksen välillä on huomattava, kuten käsittelemieni teosten välille jäävät vajaa neljäkymmentä vuotta. *Ohut punainen viiva* on edelleen hätkähdyttävä teos, eikä vastaavaan ihmisluonteen synkimpien varjojen tai ruumiintoimintojen sumeilemattomaan kuvaukseen usein törmää kirjallisuudessa eikä varsinkaan elokuvataiteessa. Aika on saattanut ajaa raadollisimpien kohtausten ohi, eikä kirjan jokseenkin objektiivinen suhtautuminen hirvittävässä alennustilassa oleviin japanilaisiin enää vastaisi käsitystä poliittisesta korrektiudesta. Vihollisilta riistetty inhimillisyys lähentelee romaanissa rasismin rajaa, vaikka ei välttämättä ylitä sitä. Oli miten oli, elokuvamediassa ulkoinen kuvailu on väistämättä kirjaa yksityiskohtaisempaa eikä elokuvamuodossa voisi helposti kuvitella esitettävän sellaisia ilmiöitä kuin mädäntyneiden ruumiiden häpäisyä (OPV, 72–79) tai lähitaistelua housut kintuissa (OPV, 170–173). Kirjallisessa muodossa tuollaisten kohtausten kerronta on lukijalle vielä siedettävää, koska kielen kautta välitettynä ne eivät saa samanlaista ikonista todellisuusstatusta kuin elokuvaan kuvattuina. On tosin huomattava, että elokuvan alalla on Malickin ohjaustyön ohella toinenkin yritys muokata *Ohut punainen viiva* elokuvamuotoon. Andrew Martonin vuonna 1964 ohjaama *The Thin Red Line* -teos pyrkii samanlaiseen sävyyn ruumiillisuuden ja erityisesti seksuaalisuuden kuvauksessaan kuin *Ohut punainen viiva* -romaanin, mutta ei ole yhtä yksityiskohtainen (Peebles 2003/2007, 155).

Veteen piirretty viiva välttelee ruumiillisuuden ja seksuaalisuuden kuvausta silloinkin, kun tilanne näyttäisi sitä edellyttävän (Chion 2004, 87). Tässä se tekee voimakkaan irtioton niin *Ohuesta punaisesta viivasta* kuin toisen maailmansodan taisteluelokuvan genrestä. Ruumiin kuvauksen tilalle tulee henki, joka puolestaan puuttuu lähes täysin *Ohuesta punaisesta viivasta*. Hengelliset aiheet soivat *Veteen piirretyn viivan* musiikissa, ne kuuluvat sen voice-overissa ja näkyvät tajunnankuvauksen hetkissä, kun takauma siirtää kerronnan hetkeksi henkilöhahmon mielen sisälle. Erityishuomio on kiinnitettävä musiikkiin, joka soi kuvan päällä. Susanna Välimäen mukaan *Veteen piirretyn viivan* musiikki on tuskin koskaan niin sanottua underscorea eli vuorosanoille alisteista taustamusiikkia (2008, 256). Musiikki ja siihen sulautunut muu ääniaines vaikuttaakin voimakkaasti siihen, millaisia tulkintoja katsoja tekee *Veteen piirretyn viivan* kohtauksista. Elokuvaa analysoidessa ei voida siis pitäytyä vain kuvan ja dialogin tasolla.

6.2 Yksinäisyys ja perspektiivin rajaukset

Veteen piirretystä viivasta ja *Ohuesta punaisesta viivasta* saatavat vaikutelmat ovat siis varsin erilaisia. Kiinnostavia ovat myös niiden yhtäläisyydet ja näihin yhtäläisyyksiin sisältyvät erot. En

pidä *Veteen piirrettyä viivaa* uskollisena Jonesin teksteille, vaikka se käyttääkin paljon dialogia lähes suoraan *Täältä ikuisuuteen* -romaanista tai *Ohuesta punaisesta viivasta*. Uskon kuitenkin Jimmie E. Cain Jr:n tavoin, että Malick tuntee Jonesin tekstit perusteellisesti. Malick ei ole kuitenkaan antanut taustatekstien tuntemuksensa rajoittaa omaa taiteellista näkemystään luodessaan elokuvateostaan. *Ohuen punaisen viivan* ja *Veteen piirretyn viivan* tärkeä yhteinen kerronnallinen piirre on pitäytyminen rivisotilaan, tavallisen ihmisen näkökulmaan. *Veteen piirretty viiva* kuvaa tosin myös yhden ylemmän tason upseerin, eversti Tallin ajatuksia, mutta tekee sen esittääkseen hänet inhimillisessä valossa. Muuten kuin voice-over -puheessaan Tall esiintyy häikäilemättömän koneellisena uraupseerina, aivan kuten *Ohuessa punaisessa viivassa*, jossa häntä fokalisoidaan ainoastaan ulkoa päin.

Veteen piirretyn viivan sotilaat eivät koskaan pääse hallitsemaan maisemaa, ja Malick välttää näyttämästä sellaisia kuvia, joista välittyisi dominanssi suhteessa ympäröivään tilaan. Tämä perspektiivin rajallisuus rinnastuu sotilaiden rajattuun mahdollisuuteen vaikuttaa omaan kohtaloonsa. Storm huomauttaa: "No matter how much training you got, how careful you are, it's a matter of luck whether or not you get killed." (VPV, 2:04:05). Sotilaat ovat onnen ja muiden korkeampien voimien armoilla. *Veteen piirretyn viivan* luonto on voimakkaana ja ikuisena heidän ympärillään, mutta se ei tarjoa mitään suojaa tai lohdutusta, kuten käy ilmi kohtauksessa, jossa kaksi tiedustelijaa ammutaan ruohoiseen rinteeseen (VPV, 0:44:40). He katoavat ruohomereen ja tuuli käy rinteiden yli auringon seuraamana. On kuin heitä ei olisi koskaan ollutkaan. Yksinäisyyden ja katoavaisuuden teemat nousevat elokuvassa esiin visuaalisesti mutta myös auditiivisesti. Chion käyttää tästä esimerkkinä Charles Ivesin sävellystä *The Unanswered Question*, joka esiintyy osana *Veteen piirretyn viivan* ääniraitaa. Vastaamaton kysymys on trumpettilla soitettu teema, joka soi jousilla soitettuna äänikudoksen päällä saamatta aikaan mitään vastinetta jousissa. Trumpettiteema on kuin yksinäinen ääni, jota kukaan ei kuuntele. (Chion 2004, 9–12.)

Ohuessa punaisessa viivassa sotilaiden kokemaa yksinäisyyttä kuvataan suorasti todeten, kuten kohtauksessa, jossa Fife kokee, että kukaan ei välitä siitä eläisikö vai kuolisiko hän. Kyyninen Welsh on ottanut romaanissa asiakseen opettaa Fifelle että kukaan ei todellakaan välitä, vaan ihminen on täysin yksin:

He [Welsh] was getting damn tired of forever teaching punk asshole kids that to the world, the war, the nation, the company, none of them meant a goddamn thing; that they were spendable like dollarbills; that they could all die day by day and one by one and it

wouldn't mean a goddamn fucking thing to anybody as long as there were replacements. (OPV, 387.)

Katkelmassa on toki kyse Welshin omasta ajattelusta, jonka voi katsoa selittävän enemmän hänen omaa filosofiaansa kuin asioita laajemmin, mutta mikään *Ohuessa punaisessa viivassa* ei osoita Welshin ajatustapaa virheelliseksi, vaan välinpitämättömässä suhtautumisessaan ihmisten kuolemaa kohtaan kertoja näyttää pikemminkin vahvistavan tämän ajattelutavan oikeutuksen. Siitä huolimatta, että jokainen henkilöahmo on itselleen äärettömän kallisarvoinen, hän pysyy yksinäisyytensä vankina kykenemättä saavuttamaan yhteyttä toiseen ihmiseen. Tämä manifestoituu lukemattomissa romaanin kuvaamissa kohtauksissa, joissa käy ilmi, etteivät henkilöahmot ymmärrä toisiaan lainkaan. Se käy erityisen voimakkaasti ilmi kohtauksissa, joissa kuvataan toisen ihmisen kuolemaa. Kuolema tapahtuu aina ulkoapäin kuvattuna, kuin elokuvassa näytettynä, kauhistuttaen sen näkeviä muita henkilöahmoja, mutta ilman yritystä paneutua kuolevan kokemukseen.

Tyylin ja painotusten eroista huolimatta *Veteen piirretty viiva* ja *Ohut punainen viiva* käsittelevät myös yhteistä tematiikkaa, yksinäisyyttä maailmankaikkeudessa ja yksilöllistä kokemusta kollektiivin keskellä. *Veteen piirretyssä viivassa Ohuen punaisen viivan* raadollisen tavanomaisista psykologisista peleistä muotoutuu tutkielma ihmissielun kyvystä voittaa ajan ja paikan rajoitukset, kuten takaumat ja voice-over antavat ymmärtää. Tämä psykologisen painotuksen muuttuminen taiteellisempaan ja runollisempaan suuntaan johtuu varmasti osittain taidemuotojen välineellisistä eroista. Se, mitä kirjassa on helppo kuvata sanallisesti, on joskus yllättävän vaikeaa kuvata elokuvallisilla keinoilla. Voice-overin käyttö elokuvan kerronnallisena keinona tuntuu usein liian helpolta, ei-elokuvalliselta ratkaisulta. *Veteen piirretyssä viivassa* voice-over on valjastettu nimenomaan luomaan runollisia vaikutelmia sekä rikastamaan ja täydentämään visuaalisen kerronnan filosofisia merkityksiä. *Veteen piirretty viiva* ei pyri psykologisen kuvauksen tarkkuuteen. Sen voima on ainutlaatuisen runollisessa ihmisen henkisen tilan kuvauksessa. Kauneudessaan ja herkkyydessään *Veteen piirretty viiva* on poikkeuksellinen kannanotto sielullisen maailmankatsomuksen puolesta kovin materialistisessa nykymaailmassa.

KIRJALLISUUS

Kohdetekstit

OPV, *Ohut punainen viiva* = JONES, JAMES 1962 /1998: *The Thin Red Line*. New York: Delta publishing.

TI, *Täältä ikuisuuteen* = JONES, JAMES 1951: *From Here to Eternity*. New York: Dell.

VPV, *Veteen piirretty viiva* = MALICK, TERRENCE 1998: *The Thin Red Line*. Twentieth Century Fox Film Corporation.

Tutkimuskirjallisuus

ALTMAN, RICK 1987: *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana UP.

BACON, HENRY 2000: *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: SKS.

BACON, HENRY 2005: *Seitsemäs taide. Elokuva ja muut taiteet*. Helsinki: SKS.

BACON, HENRY 2010: Elokuvakerronnan luonnolliset ja luovat ulottuvuudet. Teoksessa Hatavara, Lehtimäki & Tammi, 255–276.

BENJAMIN, WALTER 1936/1969: *The Storyteller. Reflections on the Works of Nikolai Leskov*. Käännös Harry Zohn. Sähköinen artikkeli osoitteessa

http://www.slought.org/files/downloads/events/SF_1331-Benjamin.pdf (Haettu 1.9.2011)

BOOTH, WAYNE C. 1961/1983: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.

BORDWELL, DAVID 1985/1990: *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge.

BORDWELL, DAVID & THOMPSON, KRISTIN 1979/1993: *Film Art. An Introduction*. New York: McGraw Hill.

- BRANIGAN, EDWARD 1992: *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge.
- BROOKS, PETER 1984: *Reading for the Plot*. London: Harvard UP.
- CAIN, JIMMIE E. Jr. 2000: "Writing in His Musical Key": Terrence Malick's vision of *The Thin Red Line*. *Film Criticism* 25:1, 2–24.
- CHATMAN, SEYMOUR 1980: *Story and Discourse. Narrative Discourse in Fiction and Film*. Ithaca & Lontoo: Cornell UP.
- CHATMAN, SEYMOUR 1990: *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca & Lontoo: Cornell UP.
- CHATMAN, SEYMOUR 1999: New Directions in Voice-Narrated Cinema. Teoksessa *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis*. Toim. David Herman. Columbus: Ohio State UP, 315–339.
- CHION, MICHEL 2004: *The Thin Red Line*. Käännös Trista Selous. Lontoo: British Film Institute.
- CRITCHLEY, SIMON 2009: Calm – on Terrence Malick's *The Thin Red Line*. Teoksessa Davies 2009a, 11–27.
- COPLAN AMY 2009: Form and Feeling in Terrence Malick's *The Thin Red Line*. Teoksessa Davies 2009a, 65–86.
- DAVIES, DAVID (toim.) 2009a: *The Thin Red Line. Philosophers on Film*. New York: Routledge.
- DAVIES, DAVID 2009b: Vision, touch, and embodiment in *Thin Red Line*. Teoksessa Davies 2009a, 45–64.
- ELSAESSER, THOMAS 1973: Film and the Novel: Reality and Realism of the Cinema. *Twentieth Century Studies* 9, 58–62.
- FLUDERNIK, MONIKA 1996: *Towards a 'Natural' Narratology*. Lontoo: Routledge.

FLUDERNIK, MONIKA 2003/2010: Luonnollinen narratologia ja kognitiiviset parametrit. Suomennos Sanna Katariina Bruun. Teoksessa Hatavara, Lehtimäki & Tammi, 17–43.

GENETTE, GÉRARD 1983/1988: *Narrative Discourse Revisited*. Käännös Jane E. Lewin. Ithaca & New York: Cornell UP.

GRIPSRUD, JOSTEIN 2002: *Understanding Media Culture*. Lontoo: Arnold Publishers.

HATAVARA, MARI, LEHTIMÄKI MARKKU & TAMMI, PEKKA (toim.) 2010: *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Helsinki: Gaudeamus.

HIETALA, VEIJO 1996: *The End. Esseitä elävän kuvan elämästä ja kuolemasta*. Helsinki: BJT Kirjastopalvelu Oy.

HUTCHEON, LINDA 2006: *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.

KOZLOFF, SARAH 1988: *Invisible Storytellers: Voice-over Narration in the American Fiction Film*. Berkeley: California UP.

LEHTIMÄKI, MARKKU 2008: ”All things shining”. Olioiden luonto amerikkalaisessa runoudessa ja elokuvassa. Teoksessa *Äänekäs kevät. Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus*. Toim. Toni Lahtinen & Markku Lehtimäki. Helsinki: SKS, 210–234.

LEHTIMÄKI, MARKKU 2010: Luonto kuvassa. Kerronnan keinot Terrence Malickin elokuvassa *Uusi maailma*. Teoksessa Hatavara, Lehtimäki & Tammi, 277–302.

LOTHE, JAKOB 2000: *Narrative in Fiction and Film. An Introduction*. Oxford: Oxford UP.

MASKULA, TAPANI 1999: Sodan inhimillinen tekijä. Sähköinen artikkeli osoitteessa <http://www.turunsanomat.fi/kulttuuri/?ts=1,3:1005:0:0,4:5:0:1:1999-03-20,104:5:24953,1:0:0:0:0>: (Haettu 1.9.2011)

- McFARLANE, BRIAN 1996: *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Oxford UP.
- McHALE, BRIAN 2001: Weak Narrativity: The Case of Avant-Garde Narrative Poetry. *Narrative* 9:2, 161–167.
- METZ, CHRISTIAN 1974: *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. New York: Oxford UP.
- PATTERSON, HANNAH (toim.) 2003/2007: *Poetic Visions of America. The Cinema of Terrence Malick*. Lontoo: Wallflower Press.
- PEEBLES, STACEY 2003/2007: The Other World of War: Terrence Malick's Adaptation of *The Thin Red Line*. Teoksessa Patterson, 152–163.
- PHELAN, JAMES 2005: *Living to Tell About It. Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca: Cornell UP.
- RIMMON-KENAN, SHLOMITH 1983/1991: *Kertomuksen poetiikka*. Suom. Auli Viikari. Helsinki: SKS.
- SMITH, GAVIN 1999: Let There Be Light. *Film Comment* 35:1, 8–11.
- THOREAU, HENRY 1854/1990: *Elämää metsässä*. Suomennos Mikko Kilpi. Helsinki: WSOY. [Alkuperäisteos *Walden, or, Life in the Woods*]
- VÄLIMÄKI, SUSANNA 2008: *Miten sota soi? Sotaelokuva, ääni ja musiikki*. Tampere: Tampere UP.
- ZUNSHINE, LISA 2003: Theory of Mind and Experimental Representations of Fictional Consciousness. *Narrative* 11:3, 270–291.
- ZUNSHINE, LISA 2008: Theory of Mind and Fictions of Embodied Transparency. *Narrative* 16:1, 65–92.