

VILLE LÄHDE

Teodikean tarinoita

”Nunnat opettivat meille, että elämän läpi voi kulkea kahta reittiä – luonnon tai armon polkua. Sinun on valittava, kumpaa seuraat.”

Terrence Malickin *Tree of Life*n ensimmäiset vuorosanat kytkevät elokuvan lujasti kulttuurihistorian olennaisimpiin uskonnollisiin, moraalisiin ja yhteiskunnallisiin keskusteluihin. Pohdinta armon tilan (*state of grace*) ja luonnon-tilan (*state of nature*) suhteesta ei ole vain teologinen teema, vaan tuosta jaottelusta kumpuavat myös uuden ajan alun pohdinnat moraliteetin luonteesta sekä yhteiskunnallisen elämän synnystä ja oikeutuksesta. Elokuvan ydinteemaksi nouseekin se, millaiseksi ”luonto” ymmärretään ja sen kautta kaikki muu: ihminen, usko, yhteiskunta.

Elokvassa *Thin Red Line* (1998) luonto asettui jatkuvasti ihmisen tutkiskelun ja tulkinnan kohteeksi, mutta se oli läsnä myös omalla fyysisellä voimallaan. Sanastolla käyty ”luonnon” moraalinen määrittelykamppailu ja luonnon moninaisuus kulkivat rinta rinnan. Malick onnistui käsittelemään ”luontoa” toisaalta kontrolloimattomuuden, rauhan tai petomaisuuden symbolina, jonka avulla ihmiset pyrkivät tulemaan toimeen sodan keskellä, toisaalta sinä ei-inhimillisenä maailmana, joka vastustaa läsnäolollaan pakottamista metaforiksi ja symboleiksi. *Tree of Life*ssa ”luonnon” merkitykset syntyvät laajemmin kohtalon, pahuuden ja käsittämättömyyden kohtaamisissa. Elokuvia yhdistää tapa heittää luonnon problematiikka katsojan eteen lukuisina ristiriitaisinakin väitteinä ja kuvaelmina. Nunnien totuus ja sen määrittämä haaste on vain esimerkki, ei ainut lähtökohta.

Käsittelytavan samankaltaisuudesta huolimatta elokuvien välillä on merkittävä ero, sillä *Thin Red Linen* konteksti – sota – on selkeärajainen, ja käytössä on siten selkeämpi joukko luonnon tulkintoja. *Tree of Life*ssa ei ole samalla tavoin rajattua ohjaavaa kontekstia. Tämä synnyttää väistämättömän dramaturgisen ongelman, jossaokuva suorastaan piehtaroi.

Perinteisesti luonnon ja ”luonnoksi” nimettyjen ilmiöiden moninaisuutta otetaan inhimillisesti haltuun pakottamalla tarkastelua totunnaisiin yksinkertaistuksiin, joista nunnien opetus on vain yksi esimerkki. Kuten Raymond Williams totesi esseessään ”Luontokäsitykset”, luonnon käsitehistoria on yhä uusien kulttuuristen yleistysten kerrostuma¹. *Tree of Life* ei alistu yhdenkään yleistyksen alle. Mutta miten toteuttaa dramaturgisesti luonnon läsnäolo sortumatta valmiisiin kiteytyksiin ja naamioihin?

Missä sinä olit?

Tämä kysymys kytetään elokuvan alkusitaatista lähtien toiseen teologian ja filosofian perinteiseen teemaan: *teo-*

dikeaan, pahan olemassaolon ongelmaan. Elokuva alkaa katkelmalla *Jobin kirjasta*. Ystäviensä hylkäämä Job on joutunut hylkäämään yhteisönsä ja kamppailee sisäisessä tuskassaan, joka juontuu yhteisön ja jumaluuden sanelemien moraalikoodien mielettömyyden tunteesta. Jos hän ei ollut syntinen, miksi häntä rangaistiin? Kuka rankaisi? ”Jumala” vastaa hänelle tuulispäästä:

”Missä sinä olit, kun minä laskin maan perustukset?”

William E. Connolly korostaa esseessään ”Ääniä tuulispäästä”, miten Jobin ja ”Jumalan” tai ”Luonnon” keskustelu ei koskaan tuo *vastausta* Jobin kysymykseen ”Miksi?”. Vuoropuhelun tuloksena on tuon kysymyksen taustaoletusten murtuminen: ei ole sellaista normatiivista järjestystä, joka avautuisi lain ja sen rikkomisen tai puhtauden ja synnin dualismista käsin.² *Tree of Life*ssa toistellaan ihmisten kysymystä Jumalalle, kohtalolle tai normatiiviselle järjestykselle – ”Missä sinä olit?” – mutta kaikki vastaukset ovat sanattomia ja moninaisuudessaan mahdottomia tiivistää yksiksi Jumalan tai Luonnon kasvoiksi. Edellä kuvattu dramaturginen ongelma kytkeytyy tähän kasvottomuuden haasteeseen.

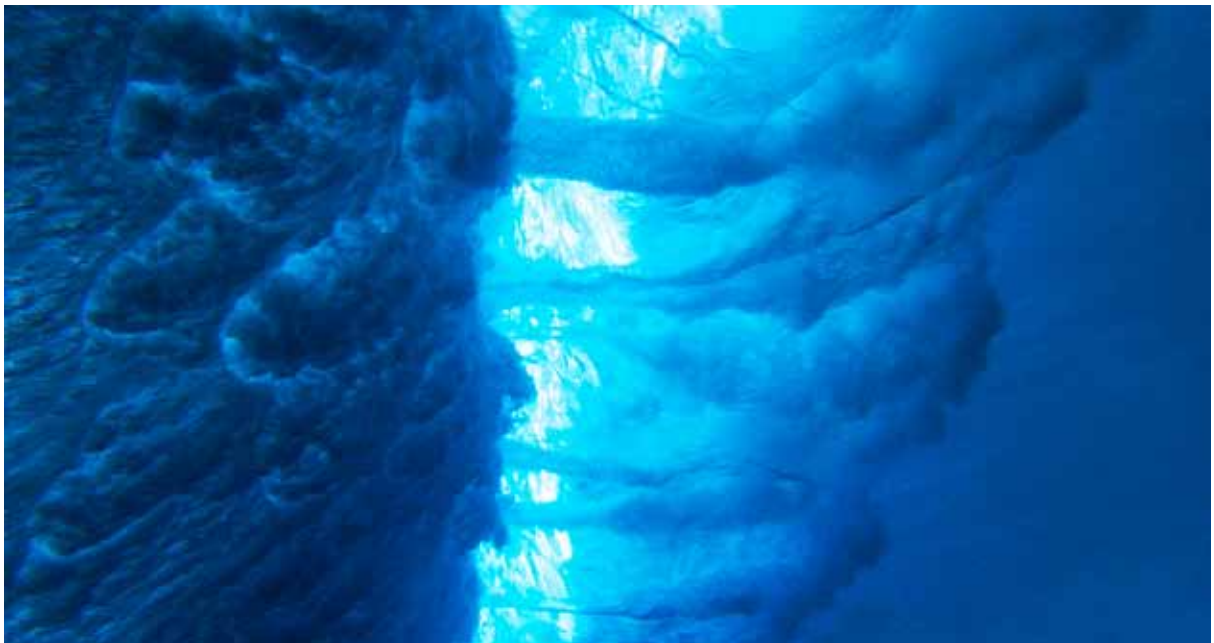
Jobin kirjan luennoista juontaa perinteinen papillinen latteus ”Tutkimattomia ovat Herran tiet”. Jobin alistuneelta kuulostavasta lopputulemasta kehkeytyy kristillisen alistuneisuuden perusta:

”Olen siis vaiti,
tyytyväisenä siitä, että olen tuhkaa.”

Katsoja viedään elokuvassakin tuon latteuden äärelle, mutta se on vain yksi lukuisista inhimillisistä ymmärryksen yritelmistä, jotka heitetään katsojan eteen. Sillä vaikka *Tree of Life*ssa on joukko päähenkilöitä, joiden tarinat ja kohtalot käydään läpi näennäisen perinteisesti, elokuvan henkilöiden ei ole tarkoituskaan olla psykologisesti uskottavia yksilöitä. Elokuva ei kerro heistä, eikä heidän kohtalonsa ole olennaista.

Naamiot

Äiti, isä ja lapset ovat persoonia etymologisessa mielessä, naamioiden kantajia, katsojille puhujia, välineitä heittää katsojalle inhimillisen luonto-, kohtalo- ja jumaltuskailun moninaisuus. *Thin Red Linen* Guadalcanalissa taistelevat sotilaat eivät heidän olleet psykologisia henkilöitä vaan sodasta ja luonnosta puhujia. Itse taistelun aika ja paikka oli merkityksetön – paitsi siltä kannalta, että Malick sai suuren yleisön huijattua katsomaan oletettua kuvausta kansallisesta sankaritarinasta, jossa kunniaa ei tarvinnut jakaa eurooppalaisten kanssa.



Juuri toistuvien *latteuksien* esittäminen onkin olennaista tälle rakenteelle, ja Malickin elokuvalliset keinot on tarkoitettu tukemaan niitä. Viipyilevät kohtaukset ja hidas rytmitys eivät niinkään tavoittele mitään kokemuksen puhtauden tapaista, vaan Malick anelee katsojaa kiinnittämään huomiota. Juuri äsken sanottu ja näytetty oli tärkeää, ei sen sanoja tai konteksti. ”Henkilöiden” lausumista syntyy kollaasi, joka taistelee rikkonaisuudellaan perinteistä henkilöpsykologista tulkintatapaa samoin kuin naiivia ”elokuvan sanoman” etsimistä vastaan.

Sisällön ja muodon eron olemattomuudesta tai suhteen dialektisuudesta puhutaan paljon ylimalkaista. *Tree of Life* ja *Thin Red Line* ovat kouriintuntuvimpia esimerkkejä siitä, miten esteettisen muodon tukemana voidaan myös päästä irti sisällöllisistä totunnaisuuksista³. Edellinen elokuva *The New World* (2005) sen sijaan jäi rikkonaiseksi: vaikka Malick rakensi elokuvaa samanlaisiin muotoihin, aihe ei tukeutunut siihen eikä tukenut sitä.

Rakenteen ansiosta teodikean ongelma voi nousta

*Tree of Life*n aiheeksi yleistasolla, ei kytkettynä tiiviisti vain yhteen näkökulmaan tai yhteen inhimilliseen kohtaloon. Teodikean käsittely laajeneekin klassisesta asetelmasta (kuoleman ja vääryyksien kohtaaminen) yleiseen inhimilliseen hybriikseen ja egoismiin kysymyksen ”Missä sinä olit?” taustalla. Jumalalle esitetyn haasteen rinnalla kuljetetaan ihmissuhteiden murtumista, isä- ja äiti-ihanteiden haipumista⁴, oman kohtalon pakkomielteistä vertaamista muiden kohtaloihin ja elämäntavan perustan kyseenalaistumista.

Kysymys ”Miksi?”, joka monoteistisessä moraalissa tahtoo muuntua kysymykseksi ”Missä sinä olit?”, irtoaa näiden paralleelien avulla uskonnollisesta sidoksestaan. Sen avulla käsitellään yleisemmin ihmisen aseman pohdintaa ja laajennettua itsekkyyttä, joka paistaa läpi kysymyksestä. Kysymys on lähtökohtaisesti itsekeskeinen, koska se olettaa maailman olevan oman moraalisen järjestyksen mukainen ja ihmisen mitassa.

Tuulispään tuomisia

Varmasti eniten ylistystä ja kritiikkiä ovat saaneet *Tree of Life*n julmetun pitkät osiot luomakunnan historiasta. Malick vie katsojan matkalle koko elämän kehityksen historiaan ja etäämmäskin, koko aineen itseorganisoidumisen monikerroksiseen tarinaan⁵. Aineen elämää seurataan vaiheesta toiseen, ja jälleen Malick tukee koko pyrkimystä rytmityksellään: kuvan ja äänen hyöyn hidastuessa katsoja alkaa jo odottaa lopputulemaa, mutta sen sijaan tulee jälleen uusi nurinkäänös, uusi mullistuksen näkökulma. Toistuvasti taustalla kaikuvan kysymyksen ”Missä sinä olit?” pienuus ja itsekkyys korostuu näiden siirtymien myötä.

Jumala, Luonto, tuulispää antaa Jobille vastauksia, joiden on tarkoituskin olla käsittämättömiä. Kuten William E. Connolly korostaa, tuulispään viesti ei ole ”tutkimattomia ovat herran tiet”, vaan se osoittaa maailman yhtäaikaista läsnäoloa ja käsittämättömyyttä. Jobin resignaatio on vain yksi ratkaisu epätoivoiselle ihmiselle, joka ei pysty painamaan tähän moninaisuuteen järjestyksen leimaa. (Connolly perustaa ratkaisunsa väitteeseen, että *Jobin kirja* on ”rauhoitettu” jälkikäteisellä epilogilla, joka peittää tämän kumouksellisen tulkinnan.⁶) Malickin dramaturginen ratkaisu saa mielensä tästä asetelmasta, ja ilman tätä ymmärrystä se vaikuttaakin väistämättä keinotekoiselta ja kikkailevalta. Jos luonnon tarina luetaan valmiiden metaforien kautta eikä haasteena luonnosta kerrotuille tarinoille, sillä ei ole mielekäästä paikkaa elokuvassa. Luonto ei puhu sanoin vaan läsnäolollaan⁷.

Myös elokuvan kristillisyyttä irtaantuu kaikista personoiduista jumalkäsityksistä ja kirkollisuudesta. Se palautuu eräänlaiseen äärimmäiseen henkilökohtaisen uskon tematiikkaan: liekki pimeässä ei kasva valaisemaan, se ei selitä mitään, vaan se on vain keino pärjätä.

Irti pakkopaidasta

Luonto on sanattomuudestaan huolimatta väistämättä läsnä, ja ihmiset joutuvat rakentamaan suhteensa siihen vailla tyhjentäviä selityksiä tai ”luonnon” naamioita, jotka auttaisivat hallitsemaan elämää. Sekä ihmisen että luonnon naamiot uppoavatkin valkokankaalla kirjaimellisesti syvyyksiin. Ongelmallisimmiksi elokuvassa osoittautuvat ne inhimilliset kysymykset, joissa asetutaan maailman eteen tai sitä vasten, kysymään vastausta. Tätä vasten nousee maailmaan osallistuminen ja merkityksen löytäminen sen kautta⁸.

Monet ovat tulkinneet elokuvan lopun latteaksi ve-toamiseksi uskoon ja uskovien yhteisöön, joka ratkaisee teodikean ongelman. Aavikolla ja nimettömällä rannalla harhailevat ihmiset on helppo lukea uskottomuudessaan eksyneiksi, jotka astuvat lopulta ovesta löytääkseen Jumalan (Jumalan seurakunnassa tai viimeisellä rannalla, tulkinnasta riippuen). Malickin uskonnollisuus ja elokuvan osittainen elämäkerrallisuus vahvistavat luenta-tapaa, sillä sen oletetaan antavan oikeutuksen ”tekijän intention” ja ”sanoman” etsinnälle.

Mutta tällainen luentatapa edellyttää yksinkertaisesti, että on nukkunut kaksi tuntia. Teodikean ylittäneet ihmiset eivät ”löydä Jumalaa” tai ratkaise kysymystään, vaan löytävät ehkä mahdollisuuden yhteisöön, jossa kysymystä ”Missä sinä olit?” ei tarvitse kysyä. Yhteisön luonteesta ja pyrkimyksestä voi ja pitääkin kiistellä, mutta kiistely ja tulkinta on elokuvan olemassaolon tarkoitus. Edes lopun provokatiivinen kutsuhuuto ei ole elokuvan ”sanoma”.

Dualistisessa maailmankuvassa armo ja luonto ovat vaihtoehtoja, tai toisenlaisessa asussaan kulttuuri ja luonto, tai sivistys ja primitiivisyys. Mutta ne eivät lopulta voi olla vastinpari, sillä luonto ei ole yksikasvoinen. Dualismin ehtona on molempien puolien homogenisointi ja alistaminen totalisoivalle tulkinnalle⁹. Nunnien antama moraalinen, teologinen ja yhteiskunnallinen dualismi on ahdistava pakkopaita, joka estää maailman moninaisuuden havaitsemisen. William E. Connolly kuvaakin esseessään *Jobin kirjan* rinnalla teosta *Herculine Barbin*. Hermafrodiitti Alex/ina kokee kovan kohtalon luostarilaitoksen selkeässä normatiivisessa järjestyksessä. Kuten Job, hänkään ei sovi dualistisen moraliteetin määrittämään maailmaan. Hän ei mahdu edes syntisen lokeroon.

Luonto ei ole yksi, joten se ei ole minkään vasta-kohta. Sen sijaan se on kehkeytyvä, versova ja haarautuva kokonaisuus, josta ei löydy yhtä tarinaa.

Vain ääniä tuulispäästä.

Viitteet & Kirjallisuus

- 1 Raymond Williams, Luontokäsitykset (Ideas of Nature, 1980). Suom. Mikko Lehtonen. Teoksessa *Luonnon politiikka*. Toim. Yrjö Haila & Ville Lähde. Vastapaino, Tampere 2003, 37–66.
- 2 William E. Connolly, Ääniä tuulispäästä (Voices from the Whirlwind, 2002). Suom. Topi Makkonen. Teoksessa *Luonnon politiikka*. Toim. Yrjö Haila & Ville Lähde. Vastapaino, Tampere 2003, 105–148.
- 3 Ks. Herbert Marcuse, *Taiteen ikuisuus* (Die Permanenz der Kunst, 1977). Suom. Ville Lähde. niin & näin -kirjat, Tampere 2011.
- 4 Malickin huumori on purevaa, kun hän upottaa kohtauksiin irvailua karrikoiduille kasvatuksen muodoille: rajojen opettaminen mielivaltaisina, rousseaulainen käytännön opetus puuta istuttamalla, Nooan arkki leikkikaluna...
- 5 Nimettömällä rannalla nähdään myös Jobin kirjan käsittämätön Leviathan: ”Katso petoa, jonka olen tehnyt... Se on Jumalan luomisteista suurin, / vain minun käskettäväni...” (Connolly 2003, 118.) Monia ihmetyttäneen armollinen dinosaurius on sekin ilmeinen viittaus Jesajan kirjan näkyyn armon valtakunnasta, jossa leijona ja lammas lepäävät yhdessä herran tarhassa. Jos sitä yritetään lukea sitkeästi Malickin tulkintana luonnosta, seuraa varmasti hämmennystä, mutta luennassa ei ole juuri mieltä.
- 6 Connolly 2003, 139–140.
- 7 Ks. *How Nature Speaks*. Toim. Chuck Dyke & Yrjö Haila. Duke University Press, 2006.
- 8 Jonka tarjoaa ”pyhimysmäinen” äiti. On hämmäntävää, miten useissa arvioissa on tartuttu vain äitihahmon kuvaamisen estetiikkaan, ei tämän sanomisiin. ”Pyhimysäiti” on ilmeisesti niin vahva mielikuva, että se leimaa koko katsomiskokemusta ja kirjoittaa siihen valmista sisältöä – aivan kuin totunnaiset luonnon kuvajaiset.
- 9 Ks. Val Plumwood, *Feminism and the Mastery of Nature*. Routledge, London 1993.