

MIKAEL LESKINEN & LEANDRO PENDINO

Kuva, aika, ääni

Musiikki elokuvallisena ilmaisuna

”Elokuvan elävä organismi, jonka verisuonissa sykkii aika, kuin elämännesteenä[.]”
(Andrei Tarkovski, *Vangittu aika*)¹

Musiikillisuus on kuulunut elokuvailmaisun piiriin taiteen alkuaajoista lähtien. Nauhoitettua ääniraitaa edeltävinä aikoina liikkuvaa kuvaa säesti pianisti tai pieni orkesteri. Usein muusikot improvisoivat, yrittivät antaa valkokankaan liikkeille äänellisen vastineen elävässä nykyhetkessä. Musiikkia myös sävellettiin erityisesti elokuvaesityksiä silmällä pitäen. Käytännön tasolla elokuvakokemus on siis vain harvoin – jos koskaan – ollut äänetön. Siksi elokuvayleisöön viittaaminen termillä ”katsoja” onkin harhaanjohtavaa. Elokuvakokemus ei ole koskaan vain yhden aistin varassa.

Musiikin ja elokuvan välinen suhde ei ole silti itsestään selvä. Varhaisen elokuvan säestämisperinteet synnyttävät kysymyksiä: miksi koimme tarpeen parittaa kuva ja ääni jo silloin, kun sille ei ollut mitään ennalta määrättyä tarvetta ja sen tekninen toteutus oli vielä vaikeaa? Vastaus lienee yksinkertainen: on luontaisesti miellyttävää seurata liikkuvan kuvan ja musikaalisen äänen yhteisleikkiä. Voimme aavistaa syvällisen yhteyden niiden välille; on kuin elokuva hiljaa kaipaisi musiikkia rinnalleen.

Musiikillisuus on yhteen sidottu elokuvaan muutenkin kuin vain käytännöllisessä mielessä. Elokuvia ja musiikkiä jaksavat ontologisen peruselementin. Molemmat tarvitsevat *aikaa* toimiakseen, kumpikaan ei voi ilmaista itseään ilman ajallista ulottuvuutta. Aika on molempien yhteinen elinehto.

Aika elokuvan alkuaineena

Aikaa ei tässä ymmärretä kronologisena (maailman abstraktina järjestämisenä menneisyyden, nykyhetken ja tulevaisuuden mukaan) vaan ennen kaikkea *konkreettisenä*, aistittavana ilmiönä. Kirjallisuudella on kyky ensimmäiseen mutta siltä tulee aina puuttumaan jälkimmäinen. Myös maalaustaiteelta konkreettinen aika puuttuu lähtökohtaisesti. Sen kronologisuus voidaan samoin kyseenalaistaa, ainakin se toimii eri tavoin. Musiikilla on ehkä vain välillisesti kronologinen ulottuvuus (osana oopperateosta tai muuta temaattista kokonaisuutta), kohtamme sen aina ensisijaisesti konkreettisesti nykyhetkessä. Teatterilla on käytössään molemmat ulottuvuudet, mutta tapa, jolla aika siinä konkretisoituu, eroaa oleellisesti elokuvalla ominaisesta. Siltä puuttuu kyky jakaa, raamittaa, rytmittää ilmaisuun. Elokuvantekijä on aina sidottu tekemään tietoisia valintoja siitä, mitä näkyy

ja miten näytetty näytetään: lähi-, puoli- vai yleiskuva; lyhyt vai pitkä otos; mikä kamerakorkeus, mikä kulma, mikä sommittelu; minkälainen äänimaailma, musiikkia vai ei? Mihin muotoon elokuvallinen todellisuus käännetään, taitetaan, leikataan, muovataan muiden nähtäväksi ja kuultavaksi? Ei-motivoitunutta elokuvallista hetkeä ei siksi ole olemassakaan. Elokuvia on aina ajallisen manipulaation tulos.

Tällaisten rajanvetojen tavoitteena on nostaa esiin elokuvataiteen erityinen tapa työstää aikaa. Siitä juontuu myös edellä mainittu ontologinen yhteissidos: täysin äänetönkin elokuva sisältää musiikillisen ulottuvuuden. Molemmissa taiteissa luominen on jatkuvasti väistyvän nykyhetken muovaamista, ”ajasta veistämistä”, kuten Andrei Tarkovski kirjassaan *Vangittu aika* (1984) kirjoittaa. Elokuvantekijälle aika on raaka-aine, samaa mitä kuvanveistäjälle marmori, taidemaalari väreille tai kirjailijalle sana. Musiikilliselle kompositiolle ajallisuus on samalla lailla välttämättömyys. Tässä mielessä elokuvantekijän ja säveltäjän työskentelytavat ovat kiistämättömistä eroistaan huolimatta vertailtavissa.

Tapa, jolla elokuvan aikaa on työstetty, määrittää teoksen luonnetta ratkaisevasti. Vastaavalla tavalla määrittää tekijän henkilökohtainen ajantaju hänen tuotantonsa. ”Leikkaus paljastaa ohjaajan käsialan”, kirjoittaa Tarkovski, ”Bergmanin, Bressonin, Kurosawan tai Antonionin leikkaus on aina tunnistettavissa”; ”heidän rytmisissä ilmaistu ajan kokemistapansa on aina sama”. (160)

Ohjaajalle ominainen ”ajan kokemistapa” ei joka tapauksessa ole koskaan vain puhtaasti teoreettinen tai tekninen lähtökohta. Se heijastaa tiettyä tapaa suhtautua maailmaan. Mistäpä aikamme *Zeitgeist* heijastuisi paremmin kuin suhteessamme jokapäiväiseen, elettyyn aikaan? Mitä meistä kertovat rannekellomme, herätyskellomme, unirytmimme? Mitä kalenterimme tai alati läsnä olevat kännykkämme siitä tavasta, jolla kulutamme

”Musiikki korostaa elokuvan aikaa, tekee siitä paksumman ja tiheämmän väliaineen.”

ja rajaamme jokapäiväisen aikamme? Elämänkaaremme, se tapa jolla käytämme aikamme, kertoo meistä tärkeimmän – luonne on toimintaa. Näin myös elokuvissa: elokuvalla on alku, keskikohta, loppu; syntymä ja kuolema, joiden välissä nuoruus, keski-ikä ja vanhuus. Tapa, jolla ohjaaja käyttää elokuvan sisään rajatun ajan, kertoo aina hänen suhteestaan elokuvan ulkopuoliseen aikaan. Tarkovski: ”ohjaajan ajantaju on sama kuin hänelle ominainen elämän kokemistapa”. Leikkauksesta ”ilmenee ohjaajan suhde teoksen perusajatukseen”, siinä ”taiteilijan maailmankatsomus saa lopullisen muotonsa”. (160)

Ohjaajan musiikinkäyttö on samalla lailla paljastava piirre. Musiikki korostaa elokuvan aikaa, tekee siitä paksumman ja tiheämmän väliaineen. Olemme katsojina harvoin elokuvan ajallisuudesta yhtä tietoisia kuin kuunnellessamme elokuvamusiikkia. Tapa, jolla musiikki sovitetaan elokuvan visuaaliseen ilmaisuun, on siksi yksi elokuvan tärkeimmistä ilmaisullisista välineistä. Koskaan se ei ole vain toissijainen ”lisuke” – se kertoo jotakin oleellista elokuvan ja tekijän asenteesta maailmaan ja elämään.

Myös Tarkovskin kädenjälki on välittömästi tunnistettavissa hänen elokuviensa ajasta. Tarkovskin elokuvissa aika on kuin käsin kosketeltavaa ainetta. Elokuvateatterin pimeydessä katsoja kohtaa sen konkreettisimmillaan, usein ruumiillistuneena epätodelliseksi nesteeksi. Se on jotakin paksua, sakeaa kuin veri, mutta samalla juoksevaa ja ailahtelevaista kuin sade. Tarkovskin elokuvat ovat kuin taiottu vesiastia, jonka syvyysiin vastaanottavainen katsoja voi upottaa kätensä ja kasvonsa, sukeltaa sen ihmeellisiin syvyysiin.

Elokuvamusiikkia vai elokuvallista musiikkia

Tarkovskin suhde elokuvamusiikkiin oli kaksijakoinen. Toisaalta hän ei uskonut elokuvan pohjimmiltaan tarvit-

sevan sitä ollenkaan: ”Maailma itse soi niin kauniisti, että jos me oppisimme kuuntelemaan sitä oikein, musiikkia ei tarvittaisi elokuvissa lainkaan.” (200) Mykkäkauden säästämisperinteisiin ohjaaja suhtautui kriittisesti, hän näki ne ”mekaanisena, mielivaltaisena ja yksiviivaisena tapana liittää musiikki kuvaan, helppohintaisena keinona värittää ja väkevöittää kunkin episodin vaikutusta” (193). Tuomio vaikuttaa turhan vähättelevältä, kun myönämme, että tässä hetkessä tiivistyy musiikin ja elokuvan suhde kauneimmillaan: kun muusikko, siis ihminen, jolla on tietty tausta, kyky ja koulutus – tietystä mielestä täysin toisenlaisen maailman asukki – tulkitsee intui-tionsa varassa valkokankaalle heijastuvalle, pölynhehkuiselle valolle äänellisen kumppanin. Tällaisen vuorovai-kutuksen mahdollisuus on elokuvalla valtava etuoikeus, kaikkea muuta kuin ”mekaaninen” tai ”helppohintainen” tehokeino.

Toisaalta on selvää, että musiikilla oli Tarkovskille suuri merkitys. Jo varhaisessa *Katujyrä ja viulu* -lyhyt-elokuvassa (1960) on ilmiselvää, että elokuvamusiikki kiinnosti häntä alusta asti ekspressiivisenä työkaluna. Yksi teoksen hienoimmista hetkistä on sen alkupuolella, kun viulistipoika Sasha ihmettelee hymyillen näyteikkunan peileistä heijastuvaa kadunelämää. Kaleidoskooppimaisesti sommitellun kuvan ja ilman luonnollista lähdettä soivan äänimaailman yhteisvaikutelma on kuin ihmeellinen, impressionistinen muotokuva lapsuudesta.

Musiikilla on ohjaajan työpaletissa yhtä itsenäinen rooli kuin väreillä, valaistuksella, dialogilla tai millä tahansa ilmaisuvälineellä. ”Musiikki ei ole vain kuvan lisäke [...] sen tulee olla niin täydellisessä ykseydessä visuaalisen kuvan kanssa, että jos se jostakin kohtauksesta poistettaisiin, kuvan ajatus ei jäisi vain vaikutukseltaan hatarammaksi, vaan se muuttuisi laadullisesti erilaiseksi.” (196) Ääni ei ole alistainen tarinalle tai kuvalle. Musiikin tehtäväksi ei saa jäädä vain toiminnan ja emotionaalisen sisällön yksinkertainen korostaminen.



Kaksi avainkohtausta: Sasha (*Katujuvä ja viulu*, 1960) ja Aljoshka (*Peili*, 1975). Tarkovskin elokuvissa peili on portti menneisyyteen, muistoihin, lapsuuteen ja itsetietoisuuteen.

Tarkovski etsi jatkuvasti uusia muotoja elokuvamusiikilleen. Erityisesti häntä kiinnostivat epätodelliset äänimaailmat, jotka kerronnallisen johdonmukaisuuden rikkomalla loivat jännitteitä kuullun ja nähdyn välille. Tarkovski ymmärsi kuvan ja äänen välisen suhteen dialektisena: vasta ristiriidat elokuvan eri tasojen välillä antavat sille persoonallisen ilmaisukyvyn, saavat sen ”resonoimaan” (200). *Peilin* (1975) loppupuolella pikkupoika Aljoshka istuu yksinään vieraassa maalaistalossa, kämmenot yhteen puristuneina, kyynärpäät polviin nojaten. Hän odottaa äitiään, joka on juuri astunut viereiseen huoneeseen sulkien oven perässään. Hänen paljaat jalkansa ovat likaiset metsän mutaisessa maassa kulkeemisesta. Nurkkapöydän päälle pystytetty öljylamppu valaisee huoneen lämpimällä valollaan. Poika pälyilee ympärilleen, kamera seuraa hitaasti hänen katsettaan. Lähikuva: pöydälle on kaatunut maitoa, pisaroita tippuu verkkaiseen tahtiin lattialle. On hiljaista, mutta odottamatta, kutsumatta ja (jälleen) vailla mitään luonnollista lähdettä tunnistamme Johann Sebastian Bachin musiikin häivytyksen sisäntulon. Seinälle on ripustettu peili, Aljoshka katsoo siihen, korjaa hiuksiaan, takinkaulustaan ja painaa päänsä kohti lattiaa. Mutta kohta hän kääntyy taas peiliin päin ja jää hiljaa katselemaan omaa heijastustaan. Kuva lähestyy peiliä hitaasti samalla kun musiikki vahvistuu. Emme osaa tarkalleen sanoa, mitä on tapahtumassa tai mitä on tapahtunut, mutta jonkun selittämättömän voiman ansiosta kykenemme samastumaan Aljoshan katseeseen. Kuvan ja äänen yhteisliike kertoo meille hänestä jotain sanoinkuvaamatonta, mitä kumpikaan ei voisi yksinään ilmaista. Pian musiikki jo loppuu, mutta lähtiessään se jättää jälkeensä jotakin, mikä ei aiemmin ollut läsnä. Hiljaisuus, aika ei ole enää sama.

Kohtausta omii kaiken huomiomme, vaikka mitään konkreettista toimintaa ei tapahdu eikä oleteta tapahtuvan. Musiikki ei säestä, koska mitään säestettävää ei ole. Kuvan ja äänen suhde on orgaaninen silti olematta

itsestään selvä. Kaikki ratkaiseva tapahtuu sanattomalla tasolla, visuaalisen ja auditiivisen yhteisessä liikkeessä.

Mikä siis Bachin musiikin merkitys kohtauksessa on? ”Mitä merkitsevät käytännön kannalta vaikkapa da Vinci tai Bach? Eivät kerrassaan mitään – paitsi sitä, mitä he itsessään merkitsevät” (151), kirjoittaa Tarkovski. Musiikki on juonen kannalta täydellisen epäkerronnallinen ja samalla se tiivistää elokuvan salaperäisen ytimen vain muutama hetkeen. Da Vincin muotokuvien kasvopiirteiden tavoin olisi turhaa eritellä tyhjentyvästi, mistä Aljoshan katse kertoo. Aavistamme siinä nuoren ihmisen tietoisuuden, egon heräämisen, mutta samalla kyse on paljon muustakin: hämmennyksestä, uteliaisuudesta, ehkä pelostakin oman minuuden edessä. Olisi käytännössä turhaa yrittää purkaa sanallisesti, mitä tällainen kokemus lopulta merkitsee. Kohtauksessa on elokuvallisesti ilmaistuna jotakin, mikä pakenee ilmaisukykyämme ja jää vain epämääräisesti tavoiteltavaksi. Alkukantaisuudessaan se on sanallisen määrittelyn rajoilla. Sen luonnollinen paikka on elokuvalliseen aikaan, kuvaan ja ääneen veistettyä.

Säestyksellinen ja ekspressiivinen elokuvamusiikki

Tarkovski lienee oikeassa todetessaan, että mykkäkaudelta peritty säestyksellinen perinne on säilynyt valtavirrassa enemmän tai vähemmän samanlaisena aina tähän päivään saakka. Valtavirtaelokuvaa vaivaa vieläkin kovin mielikuvituksen ja banaali suhde musiikkiin. Musiikin ja elokuvan erityissuhdetta hyväksikäytetään virtaviivaisen mutta tasapaksun ja mitäänsanomattoman loppuotteen valmistamiseksi. Ääniraita liimataan päälle ylimääräisenä koristeena, usein vain muutaman sekunnin pätkänä, joka lisää kokonaisuuden ilmaisun kannalta hyvin vähän mitään arvokasta. Se sysätään katsojalle kuin turvariepuna, kun hän pelkää tai kun hän ei tiedä tarkalleen, mitä tuntee. ”Kohtauksia ikään kuin pönki-

tetään musiikkisäestyksellä, jossa perusteemaa toistetaan tunnevaikutuksen voimistamiseksi – tai joskus yksinkertaisesti vain epäonnistuneen kohtausten pelastamiseksi.” (193) Jo ainoastaan teknisesti arvioituna elokuvamusiikki on kömpelöä: sitä joko käytetään kun ei pitäisi tai ylikorostaen – kuin tunneskaalassaan eksynyt näyttelijä

Säestävään musiikkiin liittyy toinen Tarkovskille vieras aspekti: tehokeinona se on hyvin läpinäkyvä. Katsojalle käy helposti ilmi, millä tavoin hänen toivotaan vaikuttuvan. Sitä käyttäessään tekijä paljastaa tarkoituksensa ja tekee oman läsnäolonsa ilmiselväksi. Tarkovski uskoi, etteivät ”taiteilijan käyttämät keinot saisi missään tapauksessa olla havaittavissa” (147). Musiikin itsenäisyys onkin tietyssä mielessä vain johdettua elokuvan itsenäisyydestä laajemmassa mielessä. Taideteokset ovat Tarkovskille olemassa ”osana luontoa, osana totuutta, tekijöistään ja yleisöstään riippumatta” (205). Taiteilijan ja yleisön suhde on siksi aina jännitteinen: henkilökohtaisuus on kaiken taiteen ennakkoehto, mutta toisaalta monitulkintaisuudelle kuuluu antaa tilaa.

Tarkovskille suuri taideteos on aina kompleksinen, ristiriitainen, hermeneuttisesti avoin, mystinen: se synnyttää ”monimutkaisen, keskenään vastakohtaisten, joskus jopa toisensa poissulkevien tunteiden yhtäaikaisen kokemuksen” ja ”sen syvintä olemusta tavoiteleva joutuu harhailemaan loputtomissa labyrinteissä niistä ulospääsyä löytämättä” (146–147). Vaikka taiteilija luo aina muita ihmisiä varten, ei hänellä ole velvoitetta tehdä teoksestaan yksiselitteistä. Tällainen ehto olisi Tarkovskin mukaan ”yhtä mieletön kuin vastakohtansa, käsittämättömyyden tavoite” (206). Päinvastoin, tekijän on päästettävä luomuksestaan irti, jotta se saisi tilaa hengittää ja herätä eloon omassa riippumattomuudessaan ja vastaavasti jotta yleisö saisi tilaa luoda oman henkilökohtaisen suhteensa teokseen. Vasta sitten katsoja on valmis uskomaan elokuvan todellisuuteen. Jos etäisyyttä ei ole, lakkaa hän ”samassa eläytymästä valkokankaan tapahtumiin” (149).

Pyrkimys tulkinnalliseen avoimuuteen on Tarkovskilla ehkä vahvimmin ilmaistuna juuri hänen ajankäytössään. Tarkovski venyttää elokuvallisen ajan äärimilleen ja välttää huomiota ohjailevaa leikkausta. Hän toivoo katsojan luovan oman suhteensa teokseen, ja juuri siksi hän vaatii samalla tulkinnallista aktiivisuutta ja avoimuutta vaikutteille. Tällaisesta vapaudesta ei katsojan ole aina helppoa saada otetta, monelle luontainen reaktio on torjuminen.

Kyky arvostaa elokuvaa on samaa kuin kyky samaistua ja sopeutua sille ominaiseen aikaan. Tarkovski näki tämän paitsi luonnollisena myös ”valitettavan väistämättömänä” ehtona aidon elokuvataiteen kannalta. André Bazin seuraten hän jakoi ohjaajat niihin, jotka luovat oman maailmansa ja toisiin, jotka replikoivat todellisuutta. Hän laski itsensä epäroimattä edellisten joukkoon ja ymmärsi, että hänen maailmansa voi ”kiinnostaa jotakuta ja jättää taas jonkun toisen välinpitämättömäksi”. Osa yleisöstä tulee aina jäämään yksilöllisesti muovautun ajan ulkopuolelle. Yhteisen tahdin löytäminen

ei ole aina mahdollista, katsoja joko lankeaa tai ei lankeaa ”ohjaajan rytmiin, hänen maailmaansa”. (156–158)

Elokuva aikana, arkkitehtuurina

Astuessaan ohjaajan aikaan katsoja asettuu ikään kuin asumaan elokuvaan. Ei kuitenkaan sen narratiiviseen maailmaan, vaan siihen outoon välitilaan, jossa elokuvakokemus tapahtuu, jossakin todellisen ja fiktiivisen maailman välissä (elokuva on aina jotakin muutakin kuin tarina, jonka se meille kertoo). Ajallisen vertauskuvan voi siksi ymmärtää myös avaruudellisena. Siinä missä Goethe luonnehtii arkkitehtuuria ”jäädetytyksi musiikiksi”, voidaan elokuvaa kenties kutsua sulaksi arkkitehtuuriksi: ohjaajan tehtävänä on pystyttää elokuva, mutta työnsä päätteeksi hänen on päästettävä siitä irti ja jätettävä se yleisön asuttavaksi². Teos seisoo omien perustuksiensa varassa, se ei pystyttämisen jälkeen tarvitse tekijäänsä kannattelijakseen. Mutta koti ilman asukkaita on hylätty, unohtettu ja kuollut; taideteos syntyy ja pysyy elossa vain niin kauan kun sen sisällä käy virtaus, jonka sen katsojat muodostavat. Katsojalle elokuvasta kehittyy samaistuttava tila, eräänlainen ”koti”, jonka huoneissa hän löytää luontevan paikan elää. Tekijän kädenjäljet ovat aina tunnistettavissa, mutta teos on aina muutakin kuin näiden jälkien summa (eikä yleisö astunut sisään tutkiakseen niitä). Kumpikin osapuoli on siksi välttämätön, mutta kumpikaan ei saisi vallata tätä tilaa yksin itselleen.

Elokuvan ajallisuus jää ehkä juuri tämän takia niin helposti ajattelematta elokuvateatterin pimeydessä. Vaipuessaan elokuvan maailmaan sen ajallisuudesta tulee katsojalle tuttu ja itsestään selvä ulottuvuus. Eläytyminen on ajallisuuden unohtamista, samaan tapaan kuin arkinen aikakokemuksemme on riippuvainen suhteestamme nykyhetkeen. Aika on siksi eräänlainen kehys, josta tulemme tietoisiksi vasta päästäessämme siitä irti. Samalla se on niin hienovarainen, epämääräinen aines, että se haihtuu käsittelykykymme ulottumattomiin melkein heti kun yritämme saada siitä otteen. Siksi musiikki onkin niin paljastava: se nostaa elokuvan ajallisuuden esille. Harva elementti vaikuttaa elokuvan loppuvaikutelmaan ja sen sävyvivahteisiin yhtä paljon kuin sen musiikki. Aika ei siksi ole koskaan vain abstrakti ilmiö, ikään kuin ennalta määriteltä tahtilaji. Musiikki, tai sen puute, tuo ennen kaikkea esille elokuvan asenteen sen ulkopuoliseen maailmaan, sen filosofisen aspektin.

Vastavirtauksia

Musiikin hienovaraisesta voimasta kertoo se, miten selvistä vaikutussuhteista huolimatta erot elokuvamusiikissa paljastavat syvällisiä vastakohtia eri tekijöiden välillä. Tarkovskin vaikutusvaltaisuuden voi tunnistaa nykyään monesta eri suunnasta, mutta tanskalainen Lars von Trier lienee seuraajista tunnetuin ja poleemisin. Tyyllillisiä yhteispiirteitä eläinsymboliikasta visuaalisesti ilmaisuvormiin hidastettuihin otoksiin on jo von Trierin ensimmä-

mäisessä täyspitkässä *The Element of Crimessa* (1984). Vaikutteet vaipuvat myöhemmin taka-alalle, mutta uusimmassa, epävirallisesti ”depressiotrilogiana” tunnetussa tuotannossaan von Trier tekee itsetietoisien paluun oppi-isänsä jäljille. Tarkovski on trilogiassa vahvasti läsnä. Ensimmäinen osa *Antichrist* (2009) on omistettu hänelle. Myöhempi *Melancholia* (2011) sekä uusin, kaksiosainen *Nymphomaniac* (2013 ja 2014) ovat täynnä enemmän tai vähemmän selkeitä viittauksia.

Musiikilla on kaikissa trilogian osissa tärkeä ja harjittu sijansa, se täyttää erityisen esteettisen tehtävän. Musiikki ei ole mielikuvituksetonta tai banaalia. Päinvastoin, erityisesti *Melancholian* alku- ja päätösepisodit, joissa ääniraidan valtaa Richard Wagnerin *Tristanin ja Isolden* preludi, ovat apokalyptisessä ilmaisuvoimassaan upeita, eivät lainkaan ”mekaanisia” tai mielikuvituksettomia Tarkovskin kritisoiessa mielessä. Siltikin von Trierin elokuvamusiikki on lopulta säästyksellistä: kuva ja ääni eivät ole jännitteisessä tai orgaanisessa suhteessa keskenään. *Melancholian* episodit ovat esteettisesti vaikuttavia, mutta niille ominainen estetiikka ei ole elimellisesti musiikista riippuvainen. Kuva johtaa ja ääni seuraa.

Tätä havainnollistaa *Nymphomaniacin* ensimmäisen osan loppukohtaus. Seksiaddikti Joe (Charlotte Gainsbourg) samaistaa kolme rakastajaansa Bachin sävellyksen *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* (BWV 177) polyfoniseen rakenteeseen: jokainen ääni noudattaa omaa melodiaansa, mutta sopusointuinen yhteispeli luo kokonaisuudelle harmonian, jota ei olisi ilman jokaisen yksilöllistä roolia. Pientä punaista autoa ajava, aina etuajassa saapuva, ylipainoinen F on bassoääni: ”monotoninen, ennalta-arvattava, ritualistinen” mutta ”luotettava ja lohdullinen”; kokonaisuuden välttämätön ja tukeva perusta, vaikei ”yksinään merkitsekään paljoa”. Vasemman käden melodiaa vastaa G, ainoa, jonka vierailuja Joe sekä saa että haluaa odottaa. Hän liikkuu ”kuin jaguaari tai leopardi”, arvaamattomasti, määrätietoisesti. Tärkein osuus, johtava melodia eli niin sanottu *cantus firmus* -ääni kuuluu Jérômelille, Joen ainoalle tosirakkaudelle.

Melancholian tavoin musiikilla on kohtauksessa säästyksellinen rooli: voimme kuvitella kohtauksen vailla säästystä ilman, että se muuttuisi merkittävästi. Bachin sävellyksellä ei ilmaise mitään, mitä ei olisi jo ilmaistu dialogin tai visuaalisen työn kautta. Kuva ja ääni eivät muodosta orgaanista ykseyttä; paradoksaalisesti kohtauksen ilmaisukeinot eivät ole polyfonisessa suhteessa toisiinsa, vaan kerronnalliset ja visuaaliset tasot alistavat auditiivisen.

Tämä ei sellaisenaan ole kritiikkiä von Trieriä kohtaan. Olisi tiedostettava, että säästyksellisellä musiikilla voi olla oikeutettu sijansa elokuvallisten ilmaisukeinojen joukossa. Tarkovskin asenne oli turhan kriittinen ja rajoittava: ei ole järkevää rajata minkään kielen työkaluja vain yhteen käyttötapaan. Kyse on kahdesta eri tavasta soveltaa samaa ilmaisukeinoja, teknisesti katsoen molemmat voivat olla yhtä onnistuneita. Samalla olisi huomattava, ettei ero säästyksellisen ja ekspressiivisen

musiikin välillä ole ehkä koskaan absoluuttinen. Mikään kohta ei ilmaise täysin samaa erilaiseen äänimaailmaan yhdistettynä, oli musiikin rooli mikä tahansa. Musiikki värjää läsnä- tai poissaolollaan minkä tahansa hetken, sitä on mahdotonta jättää huomiotta.

Siltikin on eri asia ilmaista musiikillisesti kuin käyttää musiikkia kerronnallisten tai visuaalisten tasojen *tehostamiseksi*. Voimme ehkä kuvitella Aljoshan katseen täydellisessä hiljaisuudessa, mutta paljon vaikeampaa on kuvitella sen kertovan enää samaa ilman juuri tätä musiikkia juuri tällä tavalla käytettynä. Vertauskuvallisesti puhuen musiikillinen aika ei siinä asetu visuaalisen ajan ylle tai sen alapuolelle, vaan ne sulautuvat lomittain toistensa sisään ja ympärille. Lopputulos ei ole osiensa synteettinen summa vaan emergentti ykseys. Jos riisuisimme Bachin sävellyksen *Nymphomaniacin* kohtauksesta, menettäisimme sävyllisen eron, mutta sisällöllisesti se pysyisi samankaltaisena (joskaan ei silti enää täysin samana).

Toinen ero on merkityksellisempi. Provokaattorina tunnetulle von Trierille on tyypillistä soveltaa musiikkia siten, että näytetty asettuu häiritsevällä tavalla ristiriitaan kuullun kanssa. Näin esimerkiksi *Antichristin* alkuepisodissa soi Handelin kaunis *Lascia ch'io pianga* samalla kun katsojille näytetään – useista eri kuvakulmista, mustavalkoisena ja hidastettuna – ensin lähikuvia yhdynnästä ja lopuksi pienen lapsen kuolema. Kriittiselle katsojalle ei jää epäselväksi, mitä tunnereaktioita hänestä yritetään saada irti, varsinkaan jos hän tuntee ohjaajan tuotannon entuudestaan. Esimerkiksi *Europassa* (1991) rakastavien ensimmäinen seksuaalinen kohtaaminen esitetään rinnakkain verisen itsemurhan kanssa. Taustamusiikin optimistinen sävy orientoi katsojan samaistumaan pariskunnan onnenhetkeen, mutta rinnakkaiskohtauksen brutaaliksi kääntää kohtauksen sävyn kieroutuneeksi ja vastenmieliseksi.

Von Trierin ja Tarkovskin suhde yleisönsä ilmenee vastakkaisena Silti voitaisiin sanoa, että molemmat harjoittavat eräänlaista vastarintaa katsojaansa vastaan. Tarkovski kieltäytyy tekemästä elokuvistaan helposoutuisia tai kirkkaita. Toisaalta hän ei ole koskaan samalla tavoin vastatusten kuin von Trier, joka hakee aina vahvaa reaktiota yleisöltään. Hänen läsnäolonsa on aina havaittavissa, hän valtaa juuri sen tilan teoksen ja yleisön välissä, joka Tarkovskille oli ensisijaisen tärkeää jättää vapaaksi. Tarkovskin musiikkia puolestaan ei voi koskaan selittää tyhjentävästi.

Viitteet & Kirjallisuus

- 1 Andrei Tarkovski, *Vangittu aika* (Zapetšat'jonnaja Vremja, 1984). Suom. & toim. Risto Mäenpää, Velipekka Makkonen, Antti Alanen. Gummerus, Jyväskylä 1989.
- 2 Elokuvan, arkkitehtuurin ja Tarkovskin leikkauspisteistä ks. Juhani Pallasmaa, *Ihmisen paikka. Aika, muisti ja hiljaisuus arkkitehtuurikokemuksessa*. Teoksessa *Ympäristö, arkkitehtuuri, estetiikka*. Toim. Arto Haapala, Martti Honkanen, Veikko Rantala. Yliopistopaino, Helsinki 2006, 243–266.