

MITEN

SOTA

Susanna Välimäki

SOI?

Sotaelokuva, ääni ja musiikki



MITEN SOTA SOI?

Copyright ©2008 Tampere University Press ja tekijä

Myynti

Tiedekirjakauppa TAJU

Kalevantie 5

PL 617

33014 Tampereen yliopisto

puhelin (03) 3551 6055

fax (03) 3551 7685

taju@uta.fi

www.uta.fi/taju

<http://granum.uta.fi>

Typografia ja taitto

Maaret Kihlakaski

Kansi

Mikko Reinikka

ISBN 978-951-44-7395-1

ISBN 978-951-44-7395-1 (pdf)

Tampereen Yliopistopaino Oy – Juvenes Print

Tampere 2008

Sisällys



1	Johdanto: sotaelokuvan soivat merkitykset	7
2	Tuntemattomat sotilaat, musiikilla ja ilman	63
3	Rautaristi: lastenlaulua, natsimarssia ja melankoliaa	107
4	Das Boot: pinnanalaisen sodan soinnit	160
5	Tule ja katso: rikkoutuneen mielen äänimaisema	207
6	Veteen piirretty viiva ja maailmankaikkeuden harmonia	243
	Lähteet	294
	Hakemisto.....	314
	Lopputekstit	332



DAS BOOT, ohjaus WOLFGANG PETERSEN
Valokuva: © Bavaria Film / Karlheinz Vogelmann

äänen ja musiikin kautta. Tässä kirjassa tarkasteluni alla on ääni- ja musiikkimaailma tietyssä toisen maailmansodan taisteluja kuvaavissa elokuvissa. Olen ollut erityisen kiinnostunut sellaisista sotaelokuvista, joiden ääniraita on mielestäni kiehtova, monimutkainen ja vaikuttava. Toisaalta olen ollut vartavastisen kiinnostunut niistä sotaelokuvista, jotka rakentavat pikemminkin sodanvastaista kuin sotahenkistä tai kansallismielistä ilmaisua (tässä suhteessa poikkeuksen kirjani elokuvista tekee Edvin Laineen ohjaama *Tuntematon sotilas*, joka on varsin isänmaallinen elokuva). Tai ainakin ne rakentavat kaksijakoista, sodanvastaisuuden ja sotahenkisyyden välillä heiluvaa ilmaisua.

Nämä kaksi seikkaa – vaikuttava ääniraita ja kriittinen eli tutkiva ja arvosteleva näkökulma sotaan – ovat sotaelokuvassa usein toistensa kääntöpuolia. Elokuvasa juuri äänisuunnittelu ja musiikki ovat omiaan kriittisen sanoman rakentamiseksi. Monet riipaiseimmista kohtauksista sotaelokuvissa rakentuvat vähintään yhtä oleellisesti äänelle ja musiikille kuin kuvalle tai vuorosanojen sanallisille sisällöille. Tällaista elokuvaa on lähestyttävä yhtä paljon *äänitaiteena* kuin kuvallisena esityksenä. Tämä on kokemukseni esimerkiksi Terrence Malickin ohjaamasta, Guadalcanalin taisteluita kuvaavasta elokuvasta *Veteen piirretty viiva* (1998).

Kirjassa tarkastelemani elokuvat ja elokuvien kuuntelua korostava lähestymistapani sotivat elokuvatutkimuksen piintyneitä, elokuvan äänimaailmaa ja musiikkia aliarvioivia ennakkoluuloja vastaan. Ennakkoluuloissa ei sinänsä ole mitään ihmeellistä, sillä ne ovat osa länsimaista kulttuuria kaikessa kokonaisuudessaan ja historiassaan luonnehtinutta tapaa asettaa yleensä näköaisti ja visuaalisuus kuuloaistin ja auditiivisuuden yläpuolelle. Viime vuosikymmeninä ihmistieteissä, kuten filosofiassa ja kulttuurin tutkimuksessa, on tehty purkutyötä, joka on kohdistunut länsimaisen ajattelun taipumukseen ammentaa aaterakennelmista, jotka perustuvat sortavan rakenteen sisältävälle käsiteparille. Tällaiset käsiteparit ilmentävät ankaraa arvojärjestystä siten, että käsiteparin arvostetumpi jäsen määrittäytyy suhteessa vastakohtaiseen ja vähemmän arvostettuun ”toiseen” (esim. mies/nainen, heteroseksuaali/homoseksuaali). Tällainen käsitepari on myös näkö/kuulo, visuaalisuus/auditiivisuus. Parin ensimmäinen jäsen on koettu

tärkeämmäksi ja se on liitetty järkeen ja tietoon, jälkimmäinen taas on yhdistetty tunteiden ja aistillisuuden ”hämärälle” ja vähemmän arvostetulle alueelle.¹

Haluan kirjallani vastustaa tällaista kaavamaisa ajattelua ja tukea audiovisuaalisessa kulttuurissa, sen tutkimuksessa sekä kulttuurissa ylipäättäänkin äänen emansipaatiota eli itsenäistymistä ja vapauttamista muulle merkityksenannolle alisteisesta asemasta. Tarkastelemieni elokuvien ääni ja musiikki ei ole huomaamatonta taustaa tai kuvaa tukeva lisä vaan vähintään yhtä keskeinen dramaturgian osa kuin kuva tai vuorosanojen sanalliset sisällöt. Käyttämäni ilmaus ”vuorosanojen sanalliset sisällöt” viittaa siihen seikkaan, että vuorosanatkin ovat *ääntä*: niillä on sanallisten merkitysten ohella runsaasti soinnillisia, ”musiikillisia” merkityksiä. Elokuvan vuorosanat vastaanotetaan ensisijaisesti kuulostaen eikä näköaistin välityksellä, paitsi silloin, kun luemme elokuvan tekstitystä tai luemme huulilta ilman ääntä. Tämä on totta siitä huolimatta, että kokemuksellisesti elokuva vastaanotetaan jakamattomana audiovisuaalisena esityksenä, jossa kuva ja ääni ovat yhtä.

Esimerkkinä siitä, miten elokuva suorastaan räjähtää käyntiin äänellä ja musiikilla, voidaan ottaa vaikka Pekka Parikan ohjaama *Talvisota* (1989), jonka äänisuunnittelusta vastasi Paul Jyrälä ja musiikista Juha Tikka. Ensimmäisen nähdään tekstikyltti: ”Tämä elokuva on omistettu talvisodan suomalaisille.” Kuulemme matalaa ja paikallaan pysyvää jousikenttää, johon tuntuu tiivistyvän kaikki se ahdistus, joka sanaan ”talvisota” voi yhden ihmisen mielessä liittyä. Mustavalkoinen kuva näyttää hiljaista eteläpohjalaista tupaa, sotaa tietäviin ylimääräisiin harjoituksiin lähteviä veljeksiä, heidän äitiään ja vanhemman veljen vaimoa ja poikia. Kukaan ei puhu mitään. Seuraa äänten rytmisen sarja: veden ääni pesuvadissa, askeleita tuvan lattialla, kiväärin lataus, liipaisimen narina, kiväärin lukon naksahdus yhdessä orkesterin soittaman pamauksen – ”laukauksen” – kanssa ja hevosen kireä hirnahdus. Äänisuunnittelu on erittäin valikoivaa: katsomme kuvaa melkein kokonaan ilman ääntä, jolloin ne äänet, jotka kuullaan, korostuvat äärimmilleen.

Laukaukseen viittaavasta naksahduksesta käynnistyy musiikki, elokuvan suuri sotateema, joka koostuu raskasmielisestä, kaksi oktaavia ylöspäin ontuvasta pahaenteisten sävelten sarjasta. Teeman sävelet ovat epäsäännöllisen, ennakoimattoman pituisia – niin kuin sotaan lähtevien miesten elämät. Sodan jylinää muistuttavat bassoiskut lyövät kuten sota lyö yksilöä: kovaa ja armotta. Teeman kansanmusiikkimainen modaalisuus ja eräänlainen sibeliaanisuus rakentaa siitä myös suomalaisen tuntuisen.² Musiikki kertoo, että *Talvisota*-elokuvassa on kyse sekä yhteisöllisestä (kansallisesta) että yksilöllisestä murhenäytelmästä. Sen siis *kuulee* jo elokuvan ensitahdeista. Teema jää ylös, ja hiljalleen siirrytään mustavalkoisesta kuvauksesta värikuvaukseen eli vertauskuvallisesta aloituksesta tarinan toiminnalliseen kuvaukseen kaikkine tarinatilan äänineen.

Äänet laukaisevat koko *Talvisodan* raskaan tarinan liikkeelle alkusoiton tapaan. Varsinainen tarina alkaa ”laukauksesta”, murheelisen musiikin vetämänä. Äiti pyytää vanhempaa veljeä katsomaan nuoremman perään, ja samalla kuullaan uhkaavia urkupisteitä sekä ukkosen ääntä, joka muistuttaa taistelun kumua. Miehet hypyvät kärryihin ja lähtevät. Sitten alkaa alkutekstit yhdessä elokuvan pääteeman kanssa. Samalla kuvakulma siirtyy lakeuksia näyttäväksi ilmakuvaiksi, jonka väliin leikataan lyhyitä lähikuvia elokuvan päähenkilöstä Martti Hakalasta (Taneli Mäkelä) rintamalla. Kasvokuvien yhdistäminen surumieliseen pääteemaan korostaa, että elokuvan kuvauksen kohteena on sodan ohella yksilön tunteet (samassa hengessä elokuva myös loppuu mustavalkoiseen pysäytyskuvaan Hakalan kasvoista). Pääteema, ns. ”luutnantti Haaviston teema”,³ on jousten vetämä, hidas, mollissa kulkeva, kansankoraalivaikutteinen ja sisältää Pohjanmaan lakeuksien laajuisia intervaleja. Jykevät bassot ja pidätykset ovat ahdistavia, peruuttamattomuudesta kertovia. Rytmisesti tarkan kohtauksen kerronta on oleellisesti äänellistä ja musiikillista, mihin juuri perustuu se tunneperäinen voima, jolla *Talvisota* tempaa kuulija-katsojan mukaansa.

Sotaelokuvat ovat kiinnostava tutkimuksen kohde musiikin ja äänellisen kulttuurin tutkijalle. Äänellä ja musiikilla on sotaelokuvassa jo elokuvan aiheen takia huomattava merkitys, sillä äänet ovat tärkeä

osa taistelun ja taistelukokemuksen kuvausta. Sotaelokuvien ääneen panostetaan usein erityisen paljon. Tämä pätee kaikkiin sotaelokuviin, ja äänitehosteiden ja ylipäättään ääneen liittyvän teknologian kehityksessä sotaelokuvilla on merkittävä rooli.

Sota – ja tarkoitan tässä ennen kaikkea toisen maailmansodan aikaista sotaa niin taisteluun osallistuvan sotilaan kuin siviilinkin näkökulmasta – on voimakkaan akustinen tapahtuma.⁴ Tämä korostuu niin sotaelokuvissa kuin sotaromaaneissa, jotka sisältävät paljon sodan akustista kuvausta. Oetaan esimerkiksi tyypillinen lause Väinö Linnan *Tuntemattomasta sotilaasta*: ”Pa, pa, pa, pa, pa, pa, pa, pa, pa, pa, pa, pa . . .”⁵ Jopa kuolleilla on oma äänimaisemansa, kuten voi todeta Erich Maria Remarquen ja William Faulknerin ensimmäiseen maailmansotaan sijoittuvista romaaneista, joissa hautaamattomien ruumiiden vatsat ja suolistot paisuvat kuumuudessa kuin ilmapallop⁶. Sodan akustisuutta ja kuuloaistin erityistä merkitystä sodassa korostavat niin sotakirjallisuus Linnasta Remarqueen, rintamamiesten kertomukset, sotapäiväkirjat, sotaelokuvien äänisuunnittelu kuin futuristiset julistukset Luigi Russolon tapaan⁷.

Kuuloaistilla on sodassa erityinen merkitys muun muassa sen takia, että äänten havainnointi on keskeinen osa taistelutaitoa, tiedustelua ja vartiointia. Sotilas joutuu toimimaan voimakkaasti kuuloonsa nojautuen esimerkiksi kun suojautuminen, pimeä tai muut poikkeusolosuhteet rajoittavat tilannetta näköaistin kannalta. Ylipäättään sodassa tehdään havaintoja näkymättömistä asioista – lähestyvän tulituksen laadusta, vihollisesta ja sen toiminnasta – äänten perusteella.⁸

Toiseksi sodan kaltaisessa eksistentiaalisessa, jatkuvan hengenvaarallisessa ja äärimmäisen rasituksen ja paineen hallitsemassa poikkeus-tilanteessa ihmisen varhaiskantaisten psyyken kerrokset tehostuvat ja tapahtuu psykologista taantumaa, jolloin kuuloaisti voimistuu ja ihmisestä tulee erityisen ääniherkkä. Esimerkiksi psykoanalyttinen musiikintutkimus on tuonut ilmi, miten alkukantaisella tasolla voimakas, äkillinen ja ennen kaikkea tunnistamaton ääni on aina ensisijaisesti uhka ja miten tällainen reagoititapa korostuu vaarallisissa tilanteissa.⁹ Sodan äänet, kuten pommien vihellykset ja jyrynät, ovat jo sinänsä keskeinen osa sodan (ja sotaelokuvan kuvaamaa) kauhua. Tätä äänen

psykologista ominaisuutta on myös käytetty sodassa hyväksi aina äänellisestä kidutuksesta kauhun luomiseen vihollisen joukkoihin. Esimerkiksi toisessa maailmansodassa saksalaiset yrittivät synnyttää liittoutuneiden joukoissa pakokauhua liittämällä ”Stuka”-syöksypommittajiinsa sireenit¹⁰ ja neuvostoliittolaiset asensivat itärintaman tankkeihinsa vastaavia äänilähteitä. Tunnettu esimerkki on niin ikään Stalinin urut -nimellä tunnettu Puna-armeijan rakettiase. Perinteinen ääniase on myös sotahuuto.¹¹ Yksi Francis Ford Coppolan ohjaaman *Ilmestyskirja*. *Nyt* -elokuvan (mus. suunn. Camille & F. F. Coppola, äänis. Walter Murch 1979) tunnetuimmista kohtauksista ilmentää niin ikään äänen käyttöä pakokauhua herättävänä aseena: yhdysvaltalainen helikopterilaiuvue huudattaa pommituslennollaan kaiuttimista Richard Wagnerin *Valkyyrioiden ratsastusta*. Kyseinen musiikki on vielä väkivaltaisempaa ja karneampaa – todellakin: apokalyptisempaa – kuin helikoptereiden lätke.

Sotaelokuvat ovat kiinnostava tutkimuksen kohde musiikin ja äänellisen kulttuurin tutkijalle myös siksi, että sotaelokuvat rakentavat voimakkaita ideologisia viestejä, ja ideologisissa viesteissä musiikki ja ääni ovat kavalan tehokkaita välineitä. Musiikki on kautta historian ollut armeijassa ja sodassa propagandataide numero yksi, jolla luodaan sotilaallista joukkoidentiteettiä ja nostetaan taistelutahtoa. Musiikki on tehokas propagandaväline myös niin sotahenkisissä kuin sodanvastaisissakin elokuvissa.¹² Se on tehokas muun muassa siksi, että sitä pidetään viattomana, ”pelkkänä taustana”, eli siksi, että musiikin merkitystä jatkuvasti aliarvioidaan visuaalisuutta painottavassa mutta yhä äänellisemmäksi käyvässä – yhä *audiovisuaalisemmassa* ja *medioituneemmassa* – kulttuurissamme. Äänisuunnittelun ja musiikin tehokkuus merkitysten rakentajana ja kulutuskansalaisen manipulooijana on varsin selvää esimerkiksi mainosten, kauppojen, ravintoloiden ja yritysten toiminnassa sekä ylipäättään audiovisuaalisen median piirissä. Propaganda on ikivanha musiikin muoto¹³.

Musiikin ja äänen ideologiseen vaikuttavuuteen liittyy viattomuuden harhan lisäksi se, että elokuvan ääni (ja musiikki) vastaanotetaan kokonaisvaltaisesti eli se ympäröi koko tilan ja kuulijan äänelliseen kääreeseensä. Ääni on tilallinen ja kolmiulotteinen viestin, siinä missä

kuva eli valkokangas on kaksiulotteinen¹⁴. Ääni ei paikallistu mihinkään kohteeseen (valkokankaaseen tai äänentoistolaitteisiin) paitsi vastaanottajaan itseensä: korvien väliin. Ääni on kaikkiallista, se on ”joka puolella”¹⁵. Tämä on erityisen totta nykyaikaisessa elokuvateatteri-salissa, jossa kaiuttimet on irrotettu valkokankaan läheisyydestä ja sijoitettu ympäri salia. (Vastaava on tilanne myös silloin, kun katsoo elokuvaa videolta kuulokkeiden kanssa.) Kuvan katsomiseen verrattuna äänen ja musiikin kuulemisesta puuttuu etäisyys vastaanottajan ja valkokankaan välillä; äänen paikka on vastaanottajan ruumiissa. Edelleen ääni ja musiikki vastaanotetaan pitkälti esitietoisesti (tietoinen kuunteleminen kohdistuu yleensä vuorosanoihin), mikä tekee äänestä ja musiikista huomaamattomuudessaan tehokkaan välineen kuulijakatsojan samastuessa äänen ja musiikin ehdottamaan kuulokulmaan itse tätä useinkaan tajuamatta.¹⁶ Esitietoinen vastaanotto ei siis tarkoita, ettemmekö osaisi lukea musiikin koodeja, vaan sitä, että ilman järjen valvontaa koodit löytävät ideologiset maalinsa huolestuttavan varmasti (eli meidän sitä huomaamatta), ellemme opi kiinnittämään niihin suurempaa huomiota ja ymmärtämään niiden toimintaa. Näin on laita esimerkiksi varsin voimakkaasti mieliä ohjailevissa, propagandistisissa sotaelokuvissa, joissa esitetään jokin yksi totuus ja poljetaan toiset totuudet vallan alle.

Yhtä lailla ääni ja musiikki voivat toimia kriittisen ajattelun herättäjinä, kuten on laita sodanvastaisissa elokuvissa, joihin kirjani keskittyy. Onkin huomattava, että kaikki mainitsemani erilaiset elokuvalliset äänen ja musiikin käytöt perustuvat yhteiselle kulttuuriselle koodistolle, jonka parempi luku- eli kuuntelutaito myös lisää ansiokkaasta elokuvasta nauttimista. Musiikkia ja ääntä tulee kuunnella myös tietoisesti, tarkasti ja harkitsevasti eli antaa sille ansaitsemansa huomio.

Otetaanpa esimerkiksi yksi kuulokuva toiseen maailmansotaan liittyvästä sotilaselämäkerta-elokuvasta, jossa päähenkilön luonnekuva rakentuu voimakkaasti kuvan ja puheen ohella musiikillisin keinoin. Franklin J. Schaffnerin ohjaamassa elokuvassa *Panssarikenraali Patton* (1970) Yhdysvaltojen armeijan kenraali George S. Patton (Georg C.

Scott) kävelee yli 2 000 vuotta sitten käytyjen taisteluiden tantereilla muinaisen Karthagon maisemissa Pohjois-Afrikassa.

Kohtauksessa nimenomaan Jerry Goldsmithin elokuvaan säveltämä musiikki rakentaa kuvaa kummallisen kenraalin tajunnasta, joka on yhdistelmä sotarunoilijaa, sotahistorioitsijaa, donquijotemaista entisten aikojen ritaria ja sielunvaellukseen uskovaa, estottomasti kiroilevaa toiminnan miestä, joka voi hyvin ainoastaan keskellä sota-toimia. Kuulemme modernistisia kenttämusiikin tehosteita, valtavia kaikuja, hengellisyyteen viittaavia mutta outoja urkuja, muinaisuuteen viittaavia ”itämisiä” aiheita, ”antiikkisia” huiluja, myyttisiä sointeja ja loputtomasti toistuvia, trumpetin lyhyen signaali aiheen heijastuksia kuin kaikuja lukemattomista historiallisista taisteluista, joita paikalla on käyty. Musiikillinen luonnehdinta kenraalin mielen maisemasta on yhtä syvä kuin samalla näkemämme aavikko on laaja. Myyttis-historiallis-uskonnollisesti modernin musiikin keinoin kaikuva äänimaisema kertoo saman kuin sielunvaellukseen uskovan kenraalin erikoiset vuorosanat antiikin tantereilla, niitä moninkertaisesti syventäen ja rikastaen: ”Minä olin täällä.” (Ks. kuva 1.)



Kuva 1. Panssarikenraali Patton: Patton (Georg C. Scott) Karthagon taisteluiden maisemassa ja Jerry Goldsmithin musiikin syväluotaamana.

Toisen maailmansodan taisteluelokuva

Tässä kirjassa tarkastelemani elokuvat kuuluvat *toisen maailmansodan taisteluelokuvan* lajityyppiin. Nojaan tämän lajityypin määrittämisessä sotaelokuvatutkija Jeanine Basingerin tutkimukseen¹⁷. *Taisteluelokuvan* käsite tarkoittaa, että huomattava osuus, ainakin noin kolmasosa elokuvasta keskittyy taistelukuvaukseen. Siten taisteluelokuva poikkeaa sellaisista sota-aikaa kuvaavista elokuvista, joiden tapahtumat keskittyvät enimmäkseen muuhun kuin taisteluun, kuten esimerkiksi kotirintamalle, siviiliväestön kokemuksiin, sotasairaalan tapahtumiin ja niin edelleen.¹⁸ Kuten John Belton on todennut, taistelukohtaukset jaksottavat taisteluelokuvaa kuten laulunumerot musikaalia¹⁹. Tässä suhteessa poikkeuksen tarkastelemistani elokuvista tekee neuvostoliittolainen sotaelokuva *Tule ja katso* (ohj. Elem Klimov 1985), joka ei ole perinteinen taisteluelokuva, sillä se ei sisällä tavanomaisia taistelukuvauksia vaan kuvaa sotaa lapsipartisanin näkökulmasta; elokuva on monessa mielessä epätyypillinen sotaelokuva. Kriittisesti sotaan suhtautuville elokuville onkin tyyppillistä kriittinen suhde sotaelokuvien lajityypillisiä piirteitä kohtaan. Antiggenre-elokuva on mahdollinen vain genreä vasten. Kaikkien tarkastelemieni elokuvien aihe ja asetelma on kuitenkin toinen maailmansota ja jokin sen erityinen taistelutanner tiettyinä aikana.

Lajityyppi- eli genrekäsitykset ovat aina suhteellisia ja kiistanalaisia, ja tämä on tilanne myös sotaelokuvien tutkimuksessa.²⁰ Sotaelokuvia määritellään, tyytitellään ja luokitellaan eri tavoin ja eri perustein (esim. sotaelokuva, taisteluelokuva, sotasairaalaelokuva, kotirintamaelokuva, ensimmäisen maailmansodan elokuva, toisen maailmansodan elokuva, Korean sota -elokuva, Vietnamin sota -elokuva, kylmän sodan elokuva, terrorismielokuva, intiaanisotaelokuva, historiallinen sota-elokuva, traumaelokuva, sodanvastainen elokuva jne.). Kaikki tutkijat eivät välttämättä hyväksyisi toisen maailmansodan taisteluelokuvaa omaksi lajityypikseen.²¹ Genreteoria ja sotaelokuvan lajityyppikysymykset eivät kuitenkaan kuulu kysymyksenasetteluuni. Sen sijaan toisen maailmansodan taisteluelokuvan käsite toimii tutkimuksessani lähtökohtana, joka auttaa jäsentämään sotaelokuvien massiivista kent-

tää, asettamaan kohde-elokuvani erityiseen (elokuva)historialliseen, sosiokulttuuriseen ja esteettiseen yhteyteen ja hahmottamaan tämän perinteen kerronnallisten, tyyllisten ja temaattisten piirteiden ja esitystapojen eroja ja yhtäläisyyksiä²².

Basingerin tavoin katson, että niin toisen maailmansodan taisteluelokuvalla kuin ensimmäistä maailmansotaa, Vietnamin sotaa tai jotakin muuta elokuvallisesti keskeistä sotaa käsittelevällä sotaelokuvalla on omat tyyppilliset piirteensä ja perinteensä²³. Näin siitä huolimatta, että kyseisillä lajeilla on tietenkin myös yhteisiä piirteitä, kuuluvathan ne kaikki laajempaan sotaelokuvan (tai taisteluelokuvan) luokkaan. Lajityypit ovat niin ikään limittäisiä ja taipuvaisia sekamuotoihin; lajityypit elävät ja muuntuvat jatkuvasti. Lajityypeillä on myös omat äänelliset ja musiikilliset perinteensä, kuten tunnistettavat äänimaisemat, jotka rakentuvat tietylle aikakaudelle tai paikalle luonteenomaisista äänistä²⁴. Esimerkiksi toisessa maailmansodassa Messerschmittit ja Spitfiret ulvovat ja gramofoni rätisee, mutta Vietnamin sodassa soi Rolling Stones, Doors ja helikopterit.

Se että tarkasteluni alla on nimenomaan *toisen maailmansodan* taisteluelokuva, merkitsee, että tarkastelen sota- ja taisteluelokuvien peruslajia²⁵. Toisen maailmansodan elokuvia on tehty huomattavasti enemmän kuin esimerkiksi ensimmäisen maailmansodan elokuvia, Vietnamin sota -elokuvia tai avaruussotaelokuvia. Toisen maailmansodan taisteluelokuva on sotaelokuvien suurin ja vaikutusvaltaisin laji. Toinen maailmansota on elokuvien perussota. Vasta toisen maailmansodan taisteluelokuvaa vasten hahmottuvat esimerkiksi ensimmäisestä maailmansodasta kertovaokuva ja Vietnamin sota -okuva omiksi tyypeikseen.²⁶

Elokuvien lajityypit voidaan nähdä nykyaikaisena mytologisena verkostona²⁷. Toiseen maailmansotaan liittyvät kansanomaiset käsitykset (myytit), joiden keskeisin levitysmekanismi onokuva, ovat keskeisessä roolissa medioituneessa ja globaalissa nykyculttuurissa. Uusia toisen maailmansodan taisteluelokuvia tuottamalla neuvotellaan toiseen maailmansotaan liittyvien käsityksien ohella myös nykysotien – kuten vaikka Irakin sodan – oikeutuksesta. Esimerkiksi Yhdysvallat voi toisen maailmansodan taisteluelokuvan avulla, ns.

hyvän sodan myyttiin nojaten, luoda yleistä kuvaa amerikkalaisista sotilaista maailman pelastajina. Hyvän sodan myytillä viitataan Yhdysvaltojen valtavirtakulttuurin tiukasti vartioimaan käsitykseen toisesta maailmansodasta eettisesti täysin ongelmattomana sotana, jossa hyvät liittoutuneet taistelivat selkeää pahaa (fasismia) vastaan ja jossa ei ole minkäänlaiselle arvostelulle mitään sijaa²⁸. Yhdysvallat on maailman suurin toisen maailmansodan taisteluelokuvien tuottaja, ja Pentagonin merkittävällä tavalla tukemien Hollywood-sotaelokuvien tuotanto on vain kiihtynyt viime vuosina Yhdysvaltojen sotahenkisen nykykulttuurin myötä²⁹.

Toisen maailmansodan elokuvien suuri määrä liittyy myös siihen, että 60–70 miljoonaa kuollutta tuottanut, ennen kuulumattoman monia kansakuntia ja ihmisiä koskettanut sota on yksinkertaisesti modernin maailmamme määrittävimpiä historiallisia tapahtumia. Elokuviin suuri määrä saattaa kyllä liittyä siihenkin seikkaan, että toinen maailmansota oli ensimmäinen sota, jonka aikana voitiin jo tehdä kunnollisella tekniikalla äänielokuvia ja josta on olemassa runsaasti dokumenttiaineistoa. Elokuvapropaganda oli tärkeä osa toista maailmansotaa³⁰. Elokuva- ja sotateknologian yhteydet ovat monet, kuten muiden muassa Paul Virilio on osoittanut teoksessaan *Guerre et cinema* (engl. *War and cinema: the logistics of perception*)³¹.

Paitsi että toisen maailmansodan taisteluelokuva on oma lajityyppinsä, sitä voidaan myös pitää kaikkien sotaelokuvien perusmuotona, joka elää ja muuntuu muissa sotaelokuvissa. Monet sotaelokuvajajit noudattavat pitkälle toisen maailmansodan taisteluelokuvan lajiantomia.³² Esimerkiksi *Tähtien sota* -elokuvia (ohj. George Lucas ym. 1977–2005) voidaan lukea toisen maailmansodan taisteluelokuvan lajipiirteiden ja yhdysvaltalaisen hyvän sodan myytin kautta³³. Elokuvan lajityyppien kehitystä luonnehtii se, että eri lajityypit sekoittuvat toisiinsa, ja esimerkiksi sotaelokuvalla ja varsinkin toisen maailmansodan taisteluelokuvalla on paljon yhtymäkohtia lännenelokuvaan³⁴. Itse asiassa sotaelokuva-termiä käytettiin Yhdysvalloissa ensin Yhdysvaltojen sisällissotaa ja 1800-luvun intiaanisotia kuvaavista elokuvista, joita myöhemmin alettiin kutsua lännenelokuviksi³⁵. Sotaelokuvilla ja lännenelokuvilla onkin molemmilla tärkeä rooli Yhdysvaltain kansallisen

identiteetin populaarikulttuurisessa määrittystehtävässä. Tässä kirjassa käsittelemilläni elokuvilla on puolestaan tarkasteluni sodanvastaisen ja ei-amerikkalaisen painotuksen vuoksi läheinen yhteys muun muassa ensimmäisen maailmansodan sotaelokuvaan, jossa sodanvastainen kerronta on lähes lajipiirre³⁶.

Toisen maailmansodan taisteluelokuvalla on varsin tiukat lajipiirteet,³⁷ jotka perustuvat ennen kaikkea yhdysvaltalaiselle lajityypille. Yhdysvaltalainen toisen maailmansodan taisteluelokuva on massiivinen elokuvateollisuuden haara, joka on tuottanut elokuvia jatkuvalla syötöllä pian jo 70 vuotta. Toisen maailmansodan taisteluelokuva on kuitenkin laji, jota on tehty myös muissa maissa, ennen kaikkea toiseen maailmansotaan osallistuneissa maissa. Lajityyppi on kehittynyt myös sotaan osallistuneiden valtioiden kansallisissa elokuvajärjestelmissä omine kansallisine merkityksineen. Eri maiden toisen maailmansodan taisteluelokuvat noudattavat jokseenkin pitkälle yhdysvaltalaisen lajityypin perusrakennetta mutta muuttavat sen omaan historialliseen, kansalliseen ja sosiokulttuuriseen tilanteeseensa soveltuvaan ja lisäten siihen paikallisia erityispiirteitä. Yhdysvaltalaiset, venäläiset (tai neuvostoliittolaiset), saksalaiset, italialaiset, japanilaiset, suomalaiset ynnä muut toisen maailmansodan taisteluelokuvat noudattavat monessa suhteessa samanlaista sankari/ryhmä/tehtävä-kerrontakaavaa, mutta niillä on myös omia kerronnallisia erikoispiirteitään.³⁸ Esimerkiksi suomalaisen talvi- tai jatkosotaa kuvaavan sotaelokuvan vakiopiirre on saunakohtaus.

Toisen maailmansodan taisteluelokuvan keskeisiin lajipiirteisiin kuuluu esimerkiksi se, ettäokuva kuvaa yhteiskuntaluokiltaan ja taustoiltaan (esim. etnisyys, koulutus, ikä) erilaisista miehistä ”demokraattisesti” koostuvaa ryhmää ja ryhmän suoriutumista tietyistä sotilaallisesta tehtävästä. Yleensä ryhmällä on karismaattinen ja isällinen johtaja, ja usein tarina myös sisältää sisäisiä ristiriitoja joidenkin ryhmän jäsenten tai ryhmän jäsenten ja ylempien upseerien välillä. Ristiriidat tulevat ratkaistuiksi sotatoimien edetessä, viimeistään elokuvan loppupuolelle sijoittuvassa päätaistelussa, josta selviytyminen huipentaa elokuvan ja on hitsannut miehet lujasti yhteen.³⁹

Toisen maailmansodan taisteluelokuva on valtagenre. Lajin elokuvat ovat usein järeitä hankkeita ja suuria mediatapahtumia. Ne saavuttavat suuren yleisön ja nostattavat laajaa keskustelua ja huomiota. Esimerkiksi *Pelastakaa sotamies Ryanin* (ohj. Steven Spielberg 1998) mainoskampanja oli samaa jättiluokkaa kuin sen tuotanto, ja elokuva voitti viisi Oscar-palkintoa. *Das Boot* sai vuonna 1982 kuusi Oscar-ehdokkuutta, mikä oli ennenkuulumatonta ei-amerikkalaiselle elokuvalle; elokuvasta tuli menestyksekkäin koskaan Yhdysvalloissa julkaistu ulkomainen elokuva⁴⁰. *Rukajärven tie* (ohj. Olli Saarela 1999) oli 1990-luvun katsotuin suomalainen elokuva elokuvateattereissa. Edvin Laineen ohjaama *Tuntematon sotilas* taas on edelleen kaikkien aikojen menestynein suomalainen elokuva 2,8 miljoonalla katsojallaan.⁴¹

On tietenkin kyseenalaista, voidaanko suomalaisesta toisen maailmansodan taisteluelokuvasta puhua omana lajinaan, koska sen edustajia on niin vähän, tiukasti määriteltynä alle kymmenen. Varsinaisesti lajityypiksihän ei riitä kymmenisen elokuvaa vaan se vaatisi monia kymmeniä, mieluiten satoja elokuvia. Tämä näkökulma on kuitenkin suurten elokuvamaiden näkökulma; Suomessa sellaisiin mittakaavoihin päästään harvoin, nykyaikana tuskin ollenkaan. Koska toisen maailmansodan taisteluelokuva on kansainvälinen lajityyppi, voidaan mielestäni hyvin perustein lähestyä suomalaisia talvi- ja jatkosodan taisteluelokuvia tämän kansainvälisen lajityypin suomalaisena muotona ja siinä mielessä puhua suomalaisesta toisen maailmansodan taisteluelokuvasta. Vaikkei kyseisten elokuvien tuotantohistoria täytäkään lajityypin määritelmän lukumäärään liittyvää ehtoa, niitä vastaanotetaan ja niistä puhutaan omana lajinaan. Suomalaisia sotaelokuvia verrataan aina toisiinsa, samoin kuin kansainväliseen lajityyppiin, ja juuri lajipiirteitä luonnehtiva pysyvyyden ja muuntelun suhde on näitä elokuvia koskevissa keskusteluissa keskeisellä sijalla.⁴²

Vaikka toisen maailmansodan sotaelokuvan lajipiirteitä, kuten sotaelokuvia yleensäkin, on tutkittu jokseenkin hartaasti, sotaelokuvan musiikkiin ei kuitenkaan ole kiinnitetty tarkempaa huomiota.⁴³ Siitä huolimatta, että toisen maailmansodan taisteluelokuva muodostaa suuren lajityypin ja voimallisen kulttuurisen kuvaston, jolla esitetään

käsityksiä sodasta, ihmisestä ja historiasta, sen äänellisiä ulottuvuuksia ei ole juurikaan tutkittu lukuun ottamatta joitakin ohimeneviä mainintoja elokuvan muihin ulottuvuuksiin keskittyvissä analyyseissa. Silti juuri musiikki on elokuvassa keskeinen merkitysten rakentaja. Sotaelokuvassa musiikki ja ääni rakentavat ratkaisevalla tavalla ideologisia ja identiteettillisiä merkityksiä kuten käsityksiä sodasta, historiasta, konflikteista, kansallisuudesta, rodusta, sukupuolesta, armeijasta, valtiosta ja niin edelleen. Sotaelokuvaa on *kuunneltava kulttuurisena teknologiana*, joka tuottaa – syöttää, ehdottaa ja kritisoi – sotaan, ihmisyyteen ja maailmaan liittyviä käsityksiä.⁴⁴ Esityksiä (”totuuksia”) sodasta on yhtä monia kuin elokuvassa risteileviä diskursseja⁴⁵; elokuvan totuudellisuus on aina ideologista.

Tutkiessani toisen maailmansodan taisteluelokuvien soivia ulottuvuuksia olen tullut siihen tulokseen, että kaksi erittäin keskeistä tekijää sotaelokuvien ideologisessa rakentumisessa ovat juuri (1) musiikin ja äänen käyttö sekä (2) elokuvaa kehystävät alku- ja loppujaksot (n. 3–4 min.) yhdessä alku- ja lopputekstien kanssa. Alku- ja loppuosuudet teksteineen sekä kuvallisine ja musiikillisine tekijöineen luovat aatteelliset kehykset, joiden läpi kuulija-katsoja houkutelnaan elokuva vastaanottamaan. Ajateltakoon vain Jean Sibiliuksen *Finlandiaa* Laineen *Tuntemattoman sotilaan* alussa ja lopussa. Tai kahdentoista pianon ryskäämää natsimarssia, Pariisia ilmentävää musette-haitarin valssia sekä piccolohuilun kirkastamaa ja toiveikkaan tasaisesti pärisevää vastarintaliikkeen marssia *Joko Pariisi palaa?* -elokuvassa (ohj. René Clément 1966; alkuperäismus. Maurice Jarre). Tai ajatellaan Morsen viestitusaakkosissa V-kirjainta eli voittoa (engl. *victory*) merkitsevää, Ludvig van Beethovenin 5. sinfonian kohtalonkolkutusaikahetta patarummuilla *Atlantin valli murtuu* -elokuvan avauksessa (ohj. Annakin – Marton – Wicki – Zanuck 1962): ti-ti-ti-taa! Eurooppa on kohtalonsa aamussa ja etemme aukenee kertomusten kertomus, Normandian maihinnousu, jossa hyvä on voittamassa pahan ja jota varten kaikki Euroopan ja Yhdysvaltojen tähdet ovat paikalla John Wayneista Sean Conneryyn...

Sotaelokuvassa nimenomaan musiikki kertoo, miten kuvattuun sotaan ja esitettyihin tapahtumiin kuulija-katsojan ehdotetaan suh-

tautuvan. Se luo katsomisen näkökulman. Kuolemasta voidaan tehdä musiikilla esimerkiksi ylevä, mielekäs, sankarillinen, tarkoituksellinen, traaginen, hävettävä, järjetön, kauhea, irvokas, hyödytön, rikollinen ja niin edelleen. Sodasta voidaan *soittaa* esimerkiksi kansakunnan myyttinen (alku)kertomus kuten Laineen *Tuntemattomassa sotilaassa* tai isänmaallinen kunnianosoitus veteraaneille kuten *Pelastakaa sotamies Ryan* -elokuvassa.

Åke Lindmanin ohjaama *Etulinjan edessä* (2004) pyrkii historiallis-dokumentaariseen kuvaukseen sekä kunnianosoitukseen veteraaneille. Taistelukohtaukset tapahtuvat pääasiassa ilman musiikkia mutta taistelukohtausten jälkeen kuullaan sodan tuhoja kommentoivaa ja traagisuutta korostavaa, modaalissävyistä kamariorkesterimusiikkia, jonka on säveltänyt Lasse Mårtenson. *Talvisodan* (1989) ääni- ja musiikkiraita on yhdistelmä niin kansallista kuin yksilön murhenäytelmää heijastavaa, kamariorkesterin soittamaa mollivoittoista musiikkia sekä kauhua ja kuolemaa kuvaavaa ”postmodernia”, äänimaailmanomaista musiikkia. Tarinamaailmaan kuuluvalla musiikilla radiosta soivine iskelmineen ja korsulauluineen luodaan dokumentaarisen tarkkaa ajankuvaa, kuten sotaelokuville tyypillistä on. Sodasta voidaan soittaa myös tutkielma tappamisen psykologisista, mielen vaurioittavista vaikutuksista kuten Mikko Niskasen ohjaamassa *Sissit*-elokuvassa (1963). Erkki Ertaman säveltämä alkuperäismusiikki ammentaa elektronisesta musiikista, modernista jazzista, bebopista ja muista uuden aallon elokuvan musiikillisista keinoista kuvatakseen kaukopartiomiehen psyykkistä piinaa. Musiikki kertoo, miten sota soi yksittäisen miehen mielen sisällä.

Sotaelokuvasta voidaan siis musiikilla soittaa esimerkiksi ylistävä hyveellisten miesten taistelu, sairas tuho, surumessu kaatuneille, historiallinen tosiasia, ihmislajin ikuinen ongelma, ihmiskunnan suuri häpeä, eksistentiaalinen analyysi, ihmislunnon filosofinen tai psykologinen tutkielma ynnä muuta. Musiikki voi tehdä elokuvasta pasifistisen tai sotaa ja sotahenkisyyttä ihannoivan ja kaikkea siltä väliltä.

Sodanvastainen sotaelokuva?

Kuten mainittu, tarkasteluni kohteena eivät ole tavanomaisimmat toisen maailmansodan taisteluelokuvat vaan sellaiset elokuvat, jotka sisältävät selvästi sodan kritiikkiä eli sodan arvostelua, pohdintaa ja ylipäätään harkitsevaa ja tutkiskelevaa otetta aiheeseensa. Ongelmalista tässä on kuitenkin ensinnäkin se, että eri ihmiset voivat vastaanottaa eli ymmärtää saman elokuvan eri lailla. Tämä ei kuitenkaan ole mikään erityisesti sotaelokuvia luonnehtiva kysymys vaan se liittyy kaikkeen elokuvan tulkintaan. Rick Altmanin käsitettä käyttäkseni elokuva on loputtoman *monidiskursiivinen* ilmaisumuoto⁴⁶. Yksi ja sama elokuva on monien diskurssien sekoitus, ja eri yleisöt eri identiteettitehtijöineen vastaanottavat ja hahmottavat samasta elokuvasta eri diskursseja ja tulkitsevat siten elokuvia eri tavoin. Samassa elokuvassa voi olla myös toisensa poissulkevia diskursseja, ja elokuvan luonne voi olla ristiriitainen.⁴⁷ Koska elokuvan merkitykset muodostuvat aina vastaanottotapahtumassa eli tulkinnassa, ei elokuvalla ole yhtä yhtenäistä, yksisuuntaista ja -äänistä viestiä. Pikemminkin, kuten Altman kirjoittaa, elokuva on arpinen palimpsesti⁴⁸, josta paljastuu erilaisia diskursiivisia kerrostumia.⁴⁹ Omassa tutkimuksessani hahmottelen tarkastelemiäni elokuvien kerroksellisuudesta sodanvastaisuuden diskursseja, vaikka toisenlaisetkin tulkinnat – kuuntelut ja katselut – olisivat mahdollisia.

Sotaelokuvia luonnehtii siis oma erityinen tulkintaongelmansa: mikä toiselle on sodanvastainen elokuva, saattaa toiselle näyttäytyä sotahenkisenä. Tällaiset kiistat ovat luonteenomaisia sellaisista sota-elokuvista, jotka sisältävät aineksia lajityypin kummastakin ääripäästä, siis sekä sodanvastaisesta että sotahenkisestä elokuvasta. Monia sota-elokuvia luonnehtii tällainen kaksijakoisuus, jolloin ne sisältävät sekä sodanvastaisen että -myönteisen diskurssin. Sama elokuva voi sisältää enemmän ja vähemmän sodanvastaisia jaksoja tai aineksia.

Esimerkiksi *Pelastakaa sotamies Ryan* -elokuva luonnehtii sekä sodanvastaiset että sotamyönteiset taipumukset⁵⁰. Alun maihinnousujakso on ehdottoman sodanvastainen mutta loput elokuvasta noudattaa tyypillistä kansakunnan (Yhdysvaltojen) kunniaa ja uhrausmielialaa rakentavaa kaavaa, joka viestittää sodan välttämättömyydestä. Kaavaa

korostavat elokuvan kehukset, jotka muodostuvat Yhdysvaltain lipusta, sotilaallista kunniaa soivista trumpeteista ja arvokkaasta hymnistä. Vaikka *Pelastakaa sotamies Ryan* näyttää sodan helvetinä, se samalla kertoo, että tämä helvetti oli kerta kaikkiaan käytävä läpi (voitettava), toisin kuin elokuva, joka näyttää sodan helvetinä, johon kenenkään ihmisen ei pitäisi koskaan joutua⁵¹. *Rautaristin* (ohj. Sam Peckinpah 1976) aloitus ja lopetus taas muodostavat terävät sodanvastaiset viestit, mutta elokuvan tarina sisältää myös nostalgiaa sotaa kohtaan, eräänlaista romanssia sodan kanssa eli ainesta, jota on vähemmän yksinkertaista laskea sodanvastaisuuden piiriin. Samoin *Das Boot* sisältää kaihomielisyyttä ja sotakaveruuden maskuliinista romantisointia sekä myyttisen merielokuvan, -seikkailun ja toimintajännärin piirteitä. Näiden piirteiden tulkinta sodanvastaisuuden tarkastelu yhteydessä vaatii syvempää pohdintaa.

Laineen *Tuntematonta sotilasta* lukuun ottamatta valitsemani elokuvat edustavat sellaisia toisen maailmansodan taisteluelokuvia, joissa kriittisen viestin rakentaminen on kuitenkin selkeästi keskiössä esimerkiksi kansallisen kertomuksen, (yltiö)isänmaallisuuden tai sotahenkisyyden sijaan. Sodanvastaiset sotaelokuvat keskittyvät yksittäiseen tavalliseen sotilaaseen ja tämän kokemuksiin, kauhuihin ja niiden psykologiseen vaikutukseen. Kuten Juri Nummelin tiivistää, ”sotaelokuvat voi karkeasti jakaa kahteen ryhmään: on elokuvat, joissa sota on sankarillista ja myönteistä toimintaa ja tärkeintä on jännitys ja usein myös propaganda, ja on elokuvat, joissa sota on väärä ihmisyttä kohtaan”⁵².

Kysymys ei kuitenkaan ole kaikkien elokuvien kohdalla aivan yksinkertainen. Sodanvastaisuudessa voidaan hahmottaa erilaisia tyylejä ja asteita, ja tarkastelemani elokuvat poikkeavat toisistaan joiltakin osin suurestikin. Siinä missä esimerkiksi *Tule ja katso* ja *Veteen piirretty viiva* ovat alusta loppuun johdonmukaisesti sodanvastaisia elokuvia, *Rautaristi* ja *Das Boot* sisältävät, kuten jo edellä mainitsin, sodanvastaisen aineksen ohella myös sotaa romantisoivia aiheita varsinkin miestenkeskeisen taistelutoveruuden kuvauksessaan sekä tietynlaisessa ylevän estetiikassaan. Kuitenkin tämä romantisointi tapahtuu niissä peruskriittisten kehysten läpi, päinvastoin kuin esimerkiksi *Pearl*

Harbor -elokuvan (ohj. Michael Bay 2001) tyyppisessä yksiviivaisen ääri-isänmaallisessa ja patriarkaalisessa sotaromanssi-vihteessä. Lisäksi romantisointi on *Rautaristissä* ja *Das Bootissa* melankolista ja pakotettuun taistelutoveruuteen liittyvää eikä sisällä isänmaallisia tai muita vastaavia aatteita sen enempää kuin yltiösokeroitua heteronormatiivisuuttakaan⁵³. Siten myös nämä ainekset on mahdollista avata sodanvastaisen tulkinnan näkökulmasta, kuten tarkasteluissani ehdotan.

Sodanvastaisen sotaelokuvan mahdollisuudesta ja sen kriteereistä voidaan kuitenkin olla montaa mieltä⁵⁴. Esimerkiksi Paavo Haavikon mukaan ylipäätään ”todellinen sotaelokuva on mahdoton siinä mielessä että katsoja jää aina henkiin”⁵⁵. Vastaavasti henkilökohtaisiin sotakokemuksiinsa perustuvan *Voittamaton ykkönen* -elokuvan (1980) ohjaaja Samuel Fuller totesi: ”On mahdotonta esittää sotaa aidosti elokuvassa – kaikkea sitä verta ja niitä suolenpätkiä. Ainoa tapa olisi ampua yleisöä ja saada aikaan oikeita kuolonuhreja.”⁵⁶ Myös François Truffaut on todennut, että sodanvastaisen elokuvan tekeminen on mahdotonta, koska elokuvalla on taipumus saada sota näyttämään jännittävältä⁵⁷.

Vaikka nämä lausunnot sanovatkin jotakin oleellista sodanvastaisen sotaelokuvan pulmallisuudesta, olen itse sitä mieltä, että sama ongelma – todellisuuden ja sen esittämisen suhde – on olemassa kaikessa kantaa ottavassa fiktiossa, taiteessa ja kulttuurisissa esityksissä, eikä sotaelokuva ole mikään erityinen poikkeus. Kulttuuristen esitysten monidiskursiivisuutta ei voi sulkea: vastaanottajan merkityksenantoa voi lopulta ohjata vain tietyissä rajoissa. Elokuva ei pysty valvomaan ja hallitsemaan kaikkea vastaanottoa ja ennakoimaan kaikkia mahdollisia kuuntelija-katsoja-asemia; ristiriitaisia tulkintoja tehdään kaikista elokuvista. Sota on itsessään erittäin ristiriitainen asia. Sota myös vetoaa ihmiseen, ja sodanvastainen elokuva pystyy osoittamaan sodan ilmi-selvän kauheuden ja sodan tuomitsemisen lisäksi myös niitä (pimeitä) puolia, jotka siinä tenhoavat ja joita esimerkiksi psykohistoriallinen sodan tutkimus käsittelee.⁵⁸ Elokuva voi siis kosketella myös sodan vähemmän ilmi-selvää ja sitäkin katalampaa kauheutta.

Omasta mielestäni tehokkain sodanvastainen elokuva voi olla vain sotaelokuva, siitä huolimatta (tai ehkä juuri sen vuoksi?), että

pasifistinen sotaelokuva muodostaa toisen maailmansodan taisteluelokuvan lajityypissä sen toista ääripäätä, sotapropagandistista elokuvaa, sekä jonnekin ääripäiden väliin sijoittuvia elokuvia huomattavasti harvinaisemman ilmiön. Omissa tarkasteluissani sodanvastaisuus rakentuu tietenkin omissa tulkitsijan korvissani ja silmissäni, mutta tulkintani perustuvat aina osoitettavissa oleviin tekijöihin elokuvan ääniraidassa eli siihen puoleen merkityksen muodostumisessa, jonka kulttuurisen teoksen konkreettinen aines tarjoaa. Tutkija on kuitenkin aina myös esimerkki vastaanottajasta.

Myös vakiintunut vastaanottohistoria vaikuttaa kysymykseen elokuvan sotahenkisyydestä tai sodanvastaisuudesta. Vastaanottohistoriat lyövät ikään kuin lukkoon elokuvien tulkintoja (etu)oikeuttaen elokuvien tietyt diskurssit. Elokuva voi esimerkiksi saavuttaa lähes pyhän isänmaallisen symbolin aseman, kuten on käynyt Laineen *Tuntemattomalle sotilaille*. Sillä on vakiintunut vastaanotto isänmaallisena perustekstinä, mitä ylläpitää esimerkiksi sen esittäminen televisiossa itsenäisyyspäivinä. Kuten Sibeliuksen *Finlandiaan*, samoin Laineen *Tuntemattomaan sotilaaseen* on vaikea suhtautua tuoreesti avoimin mielin, koska sillä on niin järeä asema kansallisena ja isänmaallisena symbolina.

Kuten Jari Sedergren on todennut, sotaelokuvagenre koostuu elokuvista, joiden luomat mallit ja käsitykset ihmisestä ja maailmasta ovat jyrkästi ristiriidassa keskenään. Yksi keskeisimmistä ristiriidoista piilee siinä, miten elokuva suhtautuu väkivallan käyttöön ongelmien ratkaisijana.⁵⁹ Markku Varjolan mukaan taas oleellista on se, kuinka avoimesti sodan kauhuja näytetään – etenkin voittajan puolelta. Sotahenkistä elokuvaa luonnehtivat sellaiset teemat kuin kansallismielisyys, armeijan kunnia ja ylipäättään taistelunhaluiset aatteet, sodan oikeutus, miesten taistelutahto (taistelumoraali) ja sotasankaruus sekä usein toiminnan, väkivallan ja sodan näkeminen suurena seikkailuna.⁶⁰

Suurin osa toisen maailmansodan taisteluelokuvista on tällaiseen kansakuntaisuuteen, aatteellisuuteen ja propagandaan varsin sitoutuneita⁶¹. Mutta toisaalta sotaelokuvagenre tarjoaa myös mahdollisuuden eettisten ongelmien, kriittisten ja pasifistis-moralististen näkemysten esittämiseen, kuten Sedergren kirjoittaa, esimerkiksi sellaisilla teemoilla

kuin ”sodan julmuus” ja ”asein ei voida asioita ratkaista”⁶². Varjolan sanoin sodanvastaisessa elokuvassa ”sota nähdään järjettömänä ja tarkoituksettomana, uhraukset turhina, armeija ja sitä ruumiillistavat upseerit väkivaltakoneistona, joka nielee sotilaat kitaansa. Väkivallan välinearvo kielletään ja se nähdään täydellisen tuhoavana voimana.”⁶³ Sota hajottaa, tuhoaa ihmisen ja koko kulttuurin, jos ei fyysisesti niin henkisesti. Todellinen vihollinen on sota itse, ei mikään kansakunta. Tällaista vastarinnan estetiikkaa toisen maailmansodan sotaelokuvista edustavat jo mainitsemani elokuvat *Veteen piirretty viiva*, *Tule ja katso*, *Das Boot*, *Rautaristi* ja *Sissit* sekä esimerkiksi Joseph Vilsmaierin ohjaama *Stalingrad* (1993) ja John Irvinin ohjaama *When trumpets fade* (1998). Jälkimmäistä elokuvaa on esitetty Suomessa täysin virheellisellä suomenkielisellä nimellä *Kun aseet vaikenevat*. Elokuvan viesti on aivan päinvastainen: rintamalla aseet eivät ikinä vaikene mutta trumpetit eli ideologiat ja ”sankarit” kyllä. Saksassa elokuvaa levitettiin nimellä *Sodan ääni – Kun sankarit kuolevat* (*The Sound of War – Wenn Helden Sterben*).

Ongelmallista sotaelokuvien jaottelussa on kuitenkin se, että harvoin elokuvan tarjoama näkemys on selkeästi jompikumpi, ts. joko-tai. Kuten jo edellä toin esiin, elokuva voi sisältää aineksia lajityypin kummastakin ääripäästä. Sodanvastaisuutta voidaan jopa käyttää naamiointikikkana, jolla elokuvaan luodaan ”humanistinen kuorrutus muille päämäärille”⁶⁴. Monien lajityypin ääripäiden väliin sijoittuvien sotaelokuvien suhtautuminen sotaan on ristiriitainen, ambivalentti, jolloin niiden sodanvastaisuus/sotahenkisyys on varsin tulkinnanvaraista ja vastaanottajakohtaista.

Sodanvastaisuuden ongelmaa monimutkaistaa myös kysymys siitä, *minkä sodan* vastainen sodanvastainen elokuva on. Yhtenä sodanvastaisuuden kriteerinä voidaan nimittäin pitää sitä, onko kritiikin kohde vain jokin tietty sota tai sen osataistelu vai pikemminkin – tai samalla – sota yleensä, jolloin kyse on kaikkia sotia kritisovasta eli pasifistisesta elokuvasta. Esimerkiksi Vietnamin sota -elokuva voi sodan kritiikkinsä kautta kritisoida sotaa yleensä ja olla siten pasifistinen elokuva. Vietnamin sota -elokuvia luonnehtiikin yleensä ajatus pahasta sodasta. (Käsitykseen liittyy sotilaallisten ja poliittisten päämäärien

epämääräisyyden ohella tietenkin myös se, että Yhdysvallat hävisi kyseisen sodan.) Mutta yhtä hyvin Vietnamin sota -elokuva voi olla yksinomaan ja pelkästään Vietnamin sota eritellysti arvosteleva elokuva, jolloin se ei ole yleisesti sodanvastainen eli pasifistinen elokuva. Vietnamin sota voi esimerkiksi näyttäytyä pahana sotana verrattuna hyvään toiseen maailmansotaan; tällöin Vietnamin sota ei olisi paha sota siksi, että kaikki sodat olisivat pahoja, vaan pelkästään koska Vietnamin sota oli paha sota.

Tällaisista monimutkaisuuksista huolimatta on joka tapauksessa tärkeää huomioida sotaelokuvien jakaantuneisuus jatkumolla sota-henkiset–ristiriitaiset–sodanvastaiset elokuvat, koska erot ääripäiden välillä ovat niin selvät, samalla kun pitää mielessään myös elokuvan monidiskursiivisuuden.

Juuri se, että toisen maailmansodan taisteluelokuva muodostaa niin suuren ja vahvan lajityypin tiukkoine lajipiirteineen, mahdollistaa lajityypin kriittiset, vastareaktiomaiset nurinkäännökset. Valtavirtaa hallitsevia vakiintuneita kaavoja voidaan toistaa toisin siten, että ”vanhoilla merkitsijöillä” rakennetaan uudenlaisia merkityksiä. Toisen maailmansodan taisteluelokuvan lajipiirteisiin kuuluu muun muassa tietty sotilaallinen kuva-aiheisto, joka vakiinnutetaan heti elokuvan alussa karttoineen, univormuineen, sotilaallisine ja kansallisine musiikkeineen, sotahistoriallisten ja poliittisten henkilöiden sanojen lainauksineen, omistusteksteineen (esim. tietylle joukko-osastolle tai tietyssä taistelussa kaatuneille), sotilaallisten asiantuntijoiden mainintoineen ja viittauksineen tiettyihin historiallisiin tapahtumiin, taisteluihin ja joukko-osastoihin⁶⁵. Stereotyyppinen toisen maailmansodan taisteluelokuva alkaa ”suurten historiallisten tapahtumien” ylenmääräisillä merkeillä.⁶⁶ Keskeistä on historian ja fiktion rajojen häivyttäminen ja todenmukaiselta ja aidolta vaikuttavaan kuvaukseen pyrkiminen. Sodanvastaista elokuvaa taas luonnehtii juuri näiden kaavamaisten piirteiden välttäminen tai uudelleenneuvottelu.

Kaavamaisten lajipiirteiden nurinkääntämisen tehokkuudesta sodanvastaisen elokuvan tekniikkana mainittakoon esimerkkinä *Pelastakaa sotamies Ryanin* ja *Veteen piirretyn viivan* kanssa samana vuonna valmistunut mutta näiden varjoon jäänyt *When Trumpets Fade*

-elokuva. Jo elokuvan nimi ("Kun trumpetit vaikenevat") kääntää lajityypin stereotyyppisen vakiopiirteen nurin. Ylevä ja sankarillinen trumpetti on kliseiden klisee – sitä kuullaan esimerkiksi *Pelastakaa sotamies Ryanin* alussa juhlallisuuden, sankarillisuuden, isänmaallisuuden, ylevyyden, kunniallisuuden, kunnianosoituksen ja uhrimielen merkinä. *When Trumpets Fade* -elokuvan nimessä trumpetti edustaa juuri tätä musiikin ikiaikaista propagandatehtävää, taistelutahdon ja sotahenkisyyden nostatusta sodissa, armeijassa ja sotaelokuvissa, mutta osoittaa sen järjettömyyden, tyhjyyden, väkivaltaisuuden. *When Trumpets Fade* -elokuva toistaa tämän vakiomerkin toisin kuin yleensä: se haluaa vaientaa trumpetit (kaavamaisen ideologian) ja tarkastella sotaa propagandan ja kliseemäisten käsitysten takana.

When Trumpets Fade -elokuvassa on myös kysymys päähenkilöstä (David Manning / Ron Eldard), joka ei halua olla sankari ("trumpetti"). Päähenkilö on sodasta piittaamaton, pelkästään omasta hengissä selviämistään välittävä, hiljalleen hermoraunioksi muuttuva ja vastentahtoisesti kersantiksi ylenevä yhdysvaltalainen sotilas länsirintamalla Hürtgenin taistelussa syksyllä 1944. Tämä toisen maailmansodan esityksistä usein unohtettu taistelu ei muodosta mielekäästä, tarkoituksellista ja hyvin perusteltua sotilasoperaatiota, kuten kaavamaisessa sotaelokuvassa pitäisi. Sen sijaan elokuva koostuu yhdessä ja samassa paikassa ensimmäisen maailmansodan tapaan junnaavista järjettömistä taisteluista, jotka eivät ole muuta kuin nuorten miesten kaoottista joukkoteurastusta. Taisteluilla ei saavuteta yhtään mitään. Samalla miehet koko ajan hupenevat ja uusia tulokkaita virtaa loputtomasti kuolleita korvaamaan.⁶⁷

Useaan otteeseen *When Trumpets Fade* -elokuvassa toistuu sotilaiden riipaisevan lapsenomainen toive siitä, että sota loppuu ennen joulua ja he pääsevät jouluksi kotiin. Elokuvan lopussa päähenkilö kuolee aivan kuten kaikki elokuvan kuvaamat miehet ovat jo järjestäen kuolleet tai tulevat kuolemaan. Toisin kuin kaavamaisessa sotaelokuvassa, kukaan ei tunnu jäävän henkiin. Lopun kuva näyttää Siegfried-linjan panssariesteitä, ns. "lohikäärmeen hampaita", joille sataa lunta. Samalla alkaa Irvin Berlingin *White Christmas* Bing Crosby'n laulamana. Ristiriitainen, yllättävä musiikki on vastakoh-

taisuudessaan šokki ja niittaa elokuvan lohduttoman ironian asteen syvältä viiltävälle tasolle. Ylöspäin kapenevat betoniset panssariesteet rinnastuvat joulukuusiin: joulukuusen sijaan sodassa oleva maailma tarjoaa ihmisille panssariesteitä. Kukaan sotilaista ei päässyt kotiin eikä tullut koskaan pääsemään.⁶⁸

Kuten edellisestäkin esimerkistä ilmenee, sodanvastaista elokuvaa luonnehtii kaavamaisen lajipiirteiden uudelleenneuvottelun ohella moninaisten merkitysten tehokas luonti, johon kuulija-katsoja pakotetaan osallistumaan. Aiheiden käsittely on monitahoista ja moniulotteista: merkitystasoa ketjuuntuu kuin dominonappuloita.

Voidaan sanoa, että erilaiset sotaelokuvat keskittyvät erilaisiin sodan kokemuksellisiin tasoihin⁶⁹, jotka tuottavat erilaisia esityksiä (”totuuksia”) sodasta. Näitä kokemuksellisia tasoa ovat esimerkiksi yhteisön fyysinen, psykologinen, poliittinen ja esteettinen taso sekä yksilön fyysinen, psykologinen, poliittinen ja esteettinen taso⁷⁰. Yksilön kokemuksellisia tasoa määräävät lisäksi moninaiset identiteettitekijät, kuten asema ja tehtävä sodassa, kansallisuus, etnisyys, sukupuoli, ikä, koulutus, yhteiskuntaluokka ja niin edelleen. Sodanvastaisille elokuville on tyypillistä yksilöön, psyykeen, subjektiuteen keskittyminen, kansakunnan ja yhteisön sijaan.

Mikään sodanvastaisuuden luokittelu tai arviointi ei ole kuitenkaan tarkoitukseni. Sen sijaan pyrkimykseni on tulkita valitsemiani elokuvia sodanvastaisuuden kannalta eli eritellä ja pohtia näiden elokuvien sotaan kriittisesti, tutkiskelevasti ja pohdiskelevasti suhtautuvia kohtauksia, aineksia, yksityiskohtia ja merkityksenantoa. Tarkastelujeni lähtökohdan muodostaa aina kysymys siitä, miten äänellä ja musiikilla rakennetaan elokuvassa kriittisiä merkityksiä niin elokuvan kokonaisuuden kuin tiettyjen kohtauksien ja yksityiskohtien kannalta.

Elokuvan ääniraidan ulottuvuuksista

Tarkasteluni piiriin kuuluvat elokuvien ääniraidat kokonaisuudessaan, vaikka ennen kaikkea tarkastelenkin musiikkia ja äänisuunnittelua. Keskityn pelkästään siihen, miten ääniraita toimii valmiissa elokuvassa

merkityksiä tuottavana käytäntönä. En siis tarkastele ääniteknologian teknisiä ja tuotantoon liittyviä seikkoja vaan analysoin elokuvan ääneen ja musiikkiin liittyviä sisältöjä vastaanottajan kannalta. Tarkastelutapani voi nimetä elokuvien lähikuunteluksi.

En kuitenkaan irrota ääntä ja musiikkia elokuvan kokonaisuudesta vaan päinvastoin tarkastelen ääntä ja musiikkia nimenomaan elokuvan kokonaisuudessa eli sitä, miten musiikki ja ääni yhdessä kuvan kanssa muodostavat merkityksiä. Ääni ja musiikki muodostavat yhtä hedelmällisen ja mielekkään lähestymistavan elokuvaan kuin sen kuvallinen ulottuvuus tai vuorosanat. Tämän vuoksi käytän elokuvan vastaanottajasta termiä *kuulija-katsoja* tavanomaisen ”katsojan” sijaan: haluan korostaa elokuvan äänellistä ja musiikillista ulottuvuutta. Näin siitä huolimatta, että termi on kaksiosaisuudessaan hieman kömpelö; se on kuitenkin täsmällinen ja vastaa elokuvan vastaanottajan todellista asemaa.⁷¹

Perinteisesti elokuvan ääniraita on jaettu kolmeen alueeseen: puheeseen (vuorosanoihin), musiikkiin ja äänitehosteisiin⁷². Jako toimii hyvin klassisen Hollywood-mallin mukaisten elokuvien tarkastelussa, mutta esteettisesti tai taiteellisesti kunnianhimoisempien (nyky)elokuvien kohdalla se on liian jäykkä ja epämielekäs: esimerkiksi äänitehosteet ja musiikki voivat olla niin toisiinsa sulautuneita, ettei niitä voida erottaa toisistaan. Lisäksi klassinen jaottelu perustuu ääniraidan tekniseen erotteluun äänilähteen ja tuotantotekniikan perusteella eikä elokuvan kokemukselliseen vastaanottoon, johon taas merkitysten tulkinta ankkuroituu. Elokuvan merkityksenantoa tarkasteltaessa on lopulta ihan sama, miten jokin ääni on tuotettu, koska merkityksellistä on vain se, miltä se kuulostaa elokuvan kokonaisuudessa eli miten se vastaanotetaan.

Äänisuunnittelija David Sonnenschein jakaa elokuvan ääniraidan neljään alueeseen: konkreettisiin ääniin, musiikillisiin ääniin, musiikkiin ja ihmisääneen. Tämä jako ottaa jo enemmän huomioon äänen vastaanoton eli äänen merkityksiä rakentavana viestimänä. Sonnenscheinin jaottelussa konkreettisten ja musiikillisten äänien ero on siinä, että konkreettiset äänet liittyvät kuvaan tarinan realistisella ilmitasolla – ne ovat siis tarinatilan ääniä – mutta musiikilliset äänet

eivät.⁷³ Konkreettisen ja musiikillisen äänen laatu (lähde, ääniaines ja muokattu lopullinen ääni) voi siis olla ihan sama, eli konkreettinen ja musiikillinen ääni voivat teknisessä mielessä olla samat. Toisin sanoen sama ääni voi toimia niin konkreettisenä kuin musiikillisena äänenä riippuen siitä, minkälaisessa tehtävässä se elokuvassa toimii ja minkälaisia merkityksiä se rakentaa.

Esimerkiksi kellon tikitys voi olla konkreettinen ääni, kun kuva liittää sen yöpöydällä olevaan herätyskelloon. Mutta kun sama ääni kuullaan *Tunnit*-elokuvassa (ohj. Stephen Daldry, alkuper.mus. Philip Glass 2002) osana henkilöihahmon – Laura Brownin (Julienne Moore) – psyyken maisemaa, eikä siis (pelkästään) reaalitilanteen äänenä, se kuvaa henkilön ahdistuneisuutta ja hänen mekaanista, tyhjää elämäänsä, joka voi räjähtää käsiin hetkellä millä hyvänsä. Kyseessä on äänellinen vertauskuva (äänimetafora), Sonnenscheinin terminologialla sanottuna musiikillinen ääni. Tällaisesta äänimetaforasta mainitaan usein esimerkkinä *Kummisetä*-elokuvan (ohj. Francis Ford Coppola, äänis. Walter Murch 1972) kohtaus, jossa Michael Corleone (Al Pacino) istuu ravintolassa ja poistuu pöydästä vessaan hakeakseen sinne piilotetun aseensa, jonka kanssa palata ravintolasiiliin ampumaan kilpaileva gangsteri Sollozzo (Al Lettieri). Michaelin hakiessa asetta ja istuessa Solloztoa vastapäätä kuullaan voimakasta metallista ääntä, junan jyskyttävää kirskuntaa. Repivä ääni, joka on vastakohtainen Michaelin ulkoisesti tyynille kasvoille, kuvaa Michaelin mielen maisemaa, uhkaavaa vaaraa ja sitä, että murhan jälkeen hänen elämänsä muuttuu peruuttamattomasti.⁷⁴ Ääni voi myös toimia samanaikaisesti sekä konkreettisenä (realistisena) ympäristön äänenä että vertauskuvallisena (musiikillisena) äänenä. Jaottelu konkreettisiin ja vertauskuvallisiin ääniin, joka perustuu äänen merkitystehtävään elokuvassa eikä äänimateriaalin laatuun, vastaa jo hieman paremmin äänten merkityksiä tarkastelevan nykytutkimuksen tarpeita.

Kaikki tällaiset ääniraidan luokittelut on kuitenkin ymmärrettävä joustaviksi, sillä jokin ääni voi samanaikaisesti sopia useampaan luokkaan tai toimia pikemminkin joidenkin luokkien välimaastossa. Esimerkiksi elokuvan henkilöihahmon ääni voi elokuvan ääniestetiikan kannalta kuulua jokaiseen Sonnenscheinin erottelemaan neljään luok-

kaan. Näin on usein laita esimerkiksi Malickin ohjaamissa elokuvissa, joissa ihmisäänen ei-sanallisilla, musiikillisilla piirteillä – hengityksellä, äänenvärillä, murteen soinnilla ja kaikilla äänen tunnepitoisilla tekijöillä – on ratkaiseva merkitys. Vuorosanoissa tekstin sanalliset sisällöt ovat vain yksi osa merkitysten muodostumista. Loput tulevat ihmisäänen akustisista piirteistä kuten äänenvoimakkuudesta ja korkeudesta, tunneperäisestä voimasta, äänenväristä ja sävyistä sekä sellaisista puheen erityispiirteistä kuin murre, korostus ja ylipäättään ääntiöllinen ulosanti⁷⁵.

Michel Chion erotteleekin elokuvassa kuultavasta puheesta kolme käyttötapaa: (1) teatteripuhe (2) tekstuaalinen puhe ja (3) emanaatiopuhe (ransk. *parole-émanation*, engl. *emanation speech*). Teatteripuhe tarkoittaa tavanomaisinta elokuvassa kuultavaa puhetta, hahmojen vuorosanoja, jotka liittyvät selkeästi kuvassa nähtävään toimintaan. Tekstuaalinen puhe on harvinaisempi laji. Se tekee jotakin kuvassa olevaa näkyväksi ja muuttaa tapamme nähdä kuva. Emanatiopuhe on kaikkein harvinaisin elokuvapuheen laji. Sitä ei välttämättä kuulla selvästi, saati ymmärretä, eikä se ole edellisten puheen lajien tavoin sidoksissa toimintaan. Pikemminkin emanaatiopuhe on elokuvan henkilön ulottuvuus, hahmon akustinen silhuetti.⁷⁶

Varsinkin taide- ja nykyelokuvassa äänitehosteiden ja musiikin välinen raja on liukuva, jopa rauennut. Tätä muutosta kuvaa se, että äänitehosteiden sijaan puhutaan nykyään usein äänisuunnittelusta ja äänisuunnittelijasta. Äänisuunnittelu tarkoittaa elokuvan kokonaisäänestä, sen luonteesta ja tuotannosta vastaamista, ja äänisuunnittelijalla viitataan koko elokuvan äänestä taiteellisesti ja teknisesti vastuussa olevaan henkilöön. Äänisuunnittelija-termiä alettiin käyttää yleisemmin 1970-luvun puolivälistä alkaen. Marc Mancinin mukaan termiä käytti ensimmäisenä Walter Murch, joka on suunnitellut äänen esimerkiksi George Lucasin ohjaamaan *THX 11 38* -elokuvaan (1970) ja Francis Ford Coppolan *Ilmestyskirja. Nyt* -elokuvaan (1979). Aikoinaan termi yhdistettiin kiinteästi myös Ben Burttiin, jonka käsialaa ovat esimerkiksi *Tähtien sota* -elokuvien (1977–2005) äänet valomiekkojen surinoineen, robottien piipityksineen, Darth Vaderin hengityssuhoineen, paineovien puhkuineen ja niin edelleen.⁷⁷

Musiikkia ja muuta ääntä (puhetta ja äänitehosteita) ei nykyelokuvassa välttämättä ymmärretä niin erillisiksi tekijöiksi kuin klassisessa elokuvassa ja elokuvateoriassa. Ääniraita, joka käyttää konkreettisia ääniä musiikillisesti, tuo paikoin mieleen 1900-luvun kokeilevan musiikin, esimerkiksi konkreettisen ja elektronisen musiikin keinot – ääntä käsitellään musiikinomaisesti, ja musiikki voi rakentua konkreettisista äänistä⁷⁸. Tärkeintä tässä on kuitenkin ymmärtää kaikkien elokuvan äänellisten tekijöiden mahdollisuus toimia vertauskuvallisesti ja siten rakentaa elokuvan keskeistä merkityksenantoa.

Elokuvaa saattaa esimerkiksi luonnehtia kokonaisvaltainen äänisuunnittelu, jota hallitsee yhtenäinen estetiikka kaikkien äänien suhteen. Tällöin musiikkia, äänitehosteita ja puheen soinnillisia ulottuvuuksia määrää samat kokonaissuunnittelun taiteelliset periaatteet ja ideat. Niillä voidaan rakentaa samoja merkityksiä. Tämä käsitys kokonaisvaltaisesta äänisuunnittelusta myös vastaa itse asiassa elokuvan vastaanottajan tilannetta. Kuten Sonnenschein huomauttaa, lopulta yleisöllä on yksi jakamaton äänikokemus⁷⁹. Tämä on omien tarkastelujeni lähtökohta: kokonaisvaltainen äänikudos⁸⁰. Kuten Rick Altman, MacGraw Jones ja Sonia Tatroe ilmaisisivat, olen kiinnostunut elokuvien ääniohjauksesta ja -lavastuksesta, *mise-en-bandesta*. Kyseessä on *mise-en-scèn*en (näyttämöllepanon, ohjauksen) akustinen vastine eli ääninauhallepano.⁸¹ Vastaavasti Robynn J. Stilwell puhuu elokuvallisesta äänimaisemasta ja Chion yleisestä äänitekstistä⁸².

Tällä ääniestetiikan kehityksellä on ääniteknologisetkin syynsä, kuten esimerkiksi digitaalisen äänenkäsittelyn tuleminen elokuvaan, mikä mahdollisti uudenlaisen ääniraidan kokonaissuunnittelun ja käsittelyn. Ääniteknologian kehitys on aina lisännyt yleisön huomiota ja kiinnostusta elokuvien ääneen ja musiikkiin, mikä taas on vaikuttanut edelleen elokuvien ääniestetiikkaan. Ääniteknologiset keksinnöt ovat myös merkittävä osa elokuvien ja elokuvateattereiden markkinointia. 1970-luvulla sellaiset elokuvat kuin esimerkiksi *Tähtien sota* (ohj. George Lucas, äänis. Ben Burtt, alkuper.mus. John Williams 1977) toivat yleisön tietoisuuteen uutta ääniteknologiaa ja yleisö alkoi odottaa esimerkiksi Dolby-äänellä⁸³ varustettuja äänentoistolaitteita, aiempaa laajempaa taajuus- ja voimakkuusasteikon käyttöä sekä mo-

niraitaisempaa ääntä. 1990-luvulta alkaen digitaalinen ääni valloitti ainakin suuren budjetin elokuvat.⁸⁴ Dolbyn ja digitaalisen äänen keksimisen jälkeen on voitu asettaa päällekkäin huomattavasti aiempaa yksityiskohtaisempia, tiheämpiä ja monimutkaisempia äänikerroksia, jotka kuitenkin erottuvat toisistaan terävästi. Samoin voidaan käyttää kuulemisen raja-alueilla olevia ääniä.⁸⁵ Tänä päivänä melkein kaikissa uusissa elokuvissa on suorastaan käsittämättömän kirkas, selkeä ja tiheä ääniraita. Vastaavasti dvd:n suosion nousu on tapahtunut yhdessä korkealaatuiseen äänentoistoon panostavien kotiteatteri-järjestelmien kanssa.⁸⁶ Nykyelokuvassa ”musiikillisesti” käsitelty äänisuunnittelu on usein korvannut ns. klassisen (Hollywoodin) ääniraidan ja elokuvamusiikin, ja musiikkia luodaan kuten ääniympäristöä⁸⁷.

Ääniteknologisten seikkojen ohella kokonaisvaltaiseen äänisuunnitteluun ja itsenäisen ääniraidan estetiikkaan on vaikuttanut elokuvamusiikin estetiikassa havaittava suuntaus, joka on määritelty uudelleen musiikin roolin suhteessa elokuvan kuvalliseen maailmaan. Kuten Royal S. Brown on tuonut esiin, tällainen yleiskehitys on voimistunut 1980–90-luvuilla ja edelleen. Suuntauksen juuret voidaan jäljittää 1960-lukuun, jolloin alkoi huomattava valmiin länsimaisen taidemusiikin käyttö elokuvan musiikkiraidassa (esim. Jean-Luc Godard, Ingmar Bergman ja Stanley Kubrick). Tässä lähestymistavassa musiikki ei toiminut Hollywoodin klassisen elokuvamusiikin perinteen tapaan kohtausten tunteenomaisena vahvistajana vaan pikemminkin eräänlaisena esteettisenä rinnakkaistodellisuutena. Elokuvan musiikkia alettiin ymmärtää voimakkaammin omana erillisenä esteettis-taiteellisenä maailmanaan, joka kykenee ilmaisemaan toisella välineellä sen, mitä elokuva ilmaisi kuvallis-kerronnallisesti. Tällöin musiikki ei niinkään tue tai väritä kuvaa ja kerronnallisia tilanteita vaan toimii omanlaisenaan, itsenäisenä ”akustisena kuvana”. Tällainen musiikki ohjaa yleisöä lukemaan elokuvan muita kuvia pikemminkin esityksinä kuin objektiivisen todellisuuden korvikkeina tai jäljitteinä. Elokuvat äänellistävät – audioivat – elokuvallisia teemojaan siinä missä visualisoivatkin. Tämä suuntaus elokuva(musiikki)n estetiikassa on huomattavasti vaikuttanut myös alkuperäismusiikkiin nojaavaan

elokuva(musiikin ja ääne)n estetiikkaan, ja nykyään musiikkiraidat usein yhdistävät valikoivasti alkuperäis- ja valmista musiikkia.⁸⁸

Yleisesti voidaan todeta, että musiikkia ja ääntä käytetään nykyelokuvassa kokonaisvaltaisemmalla tavalla kuin klassisessa Hollywood-elokuvassa. Tämä tietysti pätee vain osaan nykyelokuvia. Monet elokuvat, varsinkin kassamagneeteiksi pyrkivät valtavirtaelokuvat, perustuvat edelleen pitkälle Hollywoodin kulta-ajan, 1930–40-lukujen vakiinnuttamalle elokuvamusiikin käytännölle, siitä huolimatta, että ne käyttävät hyväkseen uutta ääniteknologiaa. Klassisessa Hollywoodin *underscore*-perinteessä musiikki ymmärretään vuorosanoille ja kuvalle alisteiseksi lisäksi, jonka tehtävänä on kertovan tunnelman luominen, tunteiden vahvistaminen sekä elokuvallisen yhtenäisyyden ja jatkuvuuden takaaminen.⁸⁹ Musiikki on ennen kaikkea ”tunteen merkki sinänsä”⁹⁰ – pikemminkin kuin esimerkiksi terävien vertauskuvien rakentaja. Musiikki ei saa kiinnittää ”liikaa” huomiota. Samalla äänitehosteiden ja puheen tehtävä on ennen kaikkea rakentaa kertomuksen realismia⁹¹. Tämän valtakäytännön rinnalla on kuitenkin kehittynyt muunkinlaisia elokuvamusiikin käytäntöjä, joihin olen jo edellä viitannut.

Musiikin ja äänen vertauskuvallinen käyttö on tyypillisempää taide-elokuvan kuin kaupallisemmän valtavirtaelokuvan piirissä. On myös huomattava, että jo elokuva- ja ääniteknologian kehittymisen ja varsinkin digitaalisen tekniikan vuoksi ääniraidat ovat nykyään paljon suuremmassa määrin käsiteltyjä ja tyylliteltyjä kuin vanhemmissa elokuvissa. Toisaalta nykykulttuurissa musiikki – etenkin mediassa oleva musiikki – on ylipäättään estetiikaltaan ja tekniikaltaan lähentynyt äänitaidetta. Joidenkin ohjaajien elokuvia, kuten esimerkiksi Malickin elokuvia, voisikin tarkastella kuvaraidan sisältävänä äänitaitena.⁹²

Edellä mainittujen seikkojen vuoksi olen ottanut tarkasteluni alle myös ne elokuvan ääniraidan ulottuvuudet, jotka eivät vastaa perinteistä käsitystä elokuvamusiikista. Pelkkä elokuvamusiikin tarkastelu ilman muun äänisuunnittelun huomioimista ei tarjoa riittävää lähtökohtaa sotaelokuvan, kuten ei muidenkaan elokuvien, soivien sisältöjen pohtimiselle. Musiikkia ei voi irrottaa muusta äänellisestä

– kuten ei kuvallisestakaan – merkityksenannosta. Monissa nykypäivän taisteluelokuvissa sodan kuultavia tapahtumia kuten sekasortoista melua monine äänilähteineen korostetaan, ja tässä myös piilee yksi kriittisten merkitysten rakentamisen mahdollisuuksista: kauniisti yhteen sointuvien marssilaulujen sijaan tarjotaan ääriahdistavaa ja päälletunkevan hukuttavaa hälyä.

Äänisuunnittelun merkityksestä nykyelokuvassa käy hyväksi esimerkiksi *Pelastakaa sotamies Ryanin* alun maihinnousujakso Omaha Beachilla (äänisuunnittelu on Gary Rydstromin). Sen ”traumaattinen” äänisuunnittelu seuraa kapteeni Millerin (Tom Hanks) pois ja päälle kytkeytyvää kuuloa niin ruumiillisen kuin henkisen vammautumisen oireena. Elokuvan vastaanottaja näkee maihinnousun Millerin silmin, koska hän kuulee sen Millerin korvin. Altmanin esittelemää termiä käyttäkseni kyseessä on näkökulmaotokseen verrattavissa oleva *kuulokulmaaäni* (engl. *point-of-audition sound, POA*). Elokuvan kuulijakatsoja tunnistaa äänen sen kuultavien ominaisuuksien – esimerkiksi äänen vaimennuksen tai muunlaisen voimakkuuden vaihtelun – takia tietylle elokuvan hahmolle kuuluvaksi, ts. hänen näkökulmastaan kuulluksi ääneksi. Tällainen kuulokulmaaäni voimistaa elokuvan kuulijakatsojan samastumista elokuvaan.⁹³

Pelastakaa sotamies Ryan -elokuvan maihinnousujaksossa nimenomaan äänisuunnittelu samastaa elokuvan vastaanottajan Millerin traumatisoituneeseen kuulokulmaan, joka välillä mykistää ympäristön äänet tehden tilaa päänsisäiselle verenkierron kohinalle,⁹⁴ kunnes taas ympäristön äänet räjähtävät päälle kuulon palautuessa. (Ks. kuva 2.) Niin ikään äänisuunnittelu seuraa kuvaa veden alle, jolloin kuulokuva vaimenee vedenalaiseksi, pehmeän kaikuisaksi äänimaisemaksi, kunnes kameran leikatessa takaisin veden päälle täydellisen kovat, terävät, kirkkaat, lävistävät ja repivät taistelun äänet räjähtävät jälleen päälle ja niin edelleen.⁹⁵ Juuri äänisuunnittelun takia *Pelastakaa sotamies Ryan* -elokuva rakentaa aiempiin samaa aihetta käsitelleisiin elokuviin, kuten esimerkiksi *Atlantin valli murtuu* -elokuvaan verrattuna hyvin erilaisen – sisäelimityksen tuntuvaan, voimakkaasti samastavan ja ajattelua herättävän – esityksen Normandian maihinnoususta.



Kuva 2. Pelastakaa sotamies Ryan: Alun maihinnoisukohtauksen äänisuunnittelu seuraa kapteeni Millerin (Tom Hanks) vammautunutta kuuloaistia.

Äänen musiikkiin verrattavista ideologisista merkityksistä todistaa sekin, miten äänitehosteet todellisuudessa rakennetaan. Elokuvan ääniraita laaditaan ns. jälkituotantovaiheessa, jolloin suurin osa äänitehosteista luodaan. Nykyelokuvassa kuvausvaiheessa on yleensä äänitetty vain vuorosanat sekä mahdollisesti jotakin muuta suoraa kuvauspaikan ääniaimesta tehosteäänien rakentamista varten. Lopullinen ääniraidan muoto rakentuu miksausvaiheessa erityyppisistä äänistä kuten puheesta, *foley*- ja muista äänistä ja musiikista. *Foley*-äänet ovat äänen jälkikäsitteily-vaiheessa luotavia tehosteita, jotka yleensä liittyvät tiukasti kuvassa nähtävien hahmojen toimintaan, minkä takia niistä joskus puhutaankin synkronitehosteina⁶. Tavanomaisia *foley*-ääniä ovat muun muassa lyönnit (tuotetaan esim. vesimelonin sisustaa peukaloimalla), luun murtava isku (bambukepin tai keräsalaatin kannan katkaisu), hevosen laukka (kookospähkinän kuorien koputtelu toisiaan vasten) ja askeleet lumessa (maissijauhon puristelu).

Äänet eivät ole neutraaleja vaan kantavat kulttuurisia merkityksiä. Äänisuunnittelu ei ole harmitonta äänellistä kuvittamista vaan hienosyinen ja voimakas dramaturgian lähde ja kerronnan keino, joka tehokkaimmillaan lataa elokuvaan huimia merkityssyvyyspieniä yksityiskohdillaan, joita tietoisesti kuuntelun on vaikea edes huomata ilman erityistä keskittymistä.

Elokuvan äänet ovat yleensä kaikkea muuta kuin ”oikeita”, ”aitoja” tai ”luonnollisia”. Kun sinä haukkaat omenaa, vieressäsi oleva äänisuunnittelija kuulee puun kaatuvan kaikuisassa metsässä⁹⁷. ”Oikeankuuloinen” ääni ei elokuvassa ole ääni, joka on äänitetty kuvaa vastaavassa todellisen maailman tilanteessa, vaan ääni, jollainen on elokuvassa totuttu kuulemaan kyseisessä yhteydessä. Esimerkiksi todellista käsiaseen laukausta ei elokuvan kuulija-katsoja todennäköisesti ymmärtäisi laukaukseksi, vaan laukauksen pitäisi kuulostaa siltä kuin se elokuvassa yleensä kuulostaa, jolloin sitä pitäisi muokata huomattavasti muun muassa madaltamalla äänenkorkeutta. Niin ikään luodin ääni viestittää elokuvassa vaikkapa murhan laatua: kylmäverisen salamurhan luoti on ilmavan kuiva ”thfäk”, jonka jälkeen ruumis luisuu alas hiljaa seinää raapien. Raivoisassa murhassa taas kuullaan veren roiskuvan ja luiden (lue: bambukeppien ja salaatinkerien kantojen) murskaantuvan.⁹⁸

Elokuvien äänitehosteet ovat yleensä monenlaisten ainesten yhdistelmiä ja monella tavalla muokattuja. Ääniaineksella, josta ääniobjekti koostuu, ei useinkaan ole mitään tekemistä kuvassa nähtävän objektin kanssa; mikä ääni elokuvassa on, on siis aivan eri asia kuin mistä ääni on tehty⁹⁹.

Niinpä kylmän sodan sukellusvene-elokuvassa *Punaisen lokakuun metsästyks* (ohj. John McTiernan, äänis. Frank Serafine 1990) torpedojen ääni koostuu erilaisten eläimien karjahduksista ja kirkumisista, Ferrarin moottorista ja liukuoven rullauksesta¹⁰⁰. Suihkuhävittäjät aina *Tähtien sota* -elokuvista *Top Gunin* (ohj. Tony Scott, äänet Cecelia Hall, George Watters II ym. 1986) lentävät leijonien, tiikereiden, apinoiden ja norsujen karjunnan, huutojen ja töräyksien siivittämänä¹⁰¹. Villieläimien äänillä, joihin ihminen reagoi jokseenkin alkukantaisesti, saadaan äänitehosteisiin muun muassa vaaran, kuolemanvaaran, raivokkuuden ja hurjuuden merkityksiä¹⁰²; niitä kuullaankin aseteknologian ohella usein raivoisien tulipalojen äänissä. Äänisuunnittelija Walter Murch taas rakensi raivoisan suihkuhävittäjän äänen äänittämällä kaikuisassa kylpyhuoneessa kiljuvaa naisryhmää ja muokkaamalla sitten kyseistä ääniaainesta sopivaksi muun muassa erottamalla matalataajuisen sykkeen ja lisäämällä Doppler-efektin¹⁰³.

Toisaalta oikean hävittäjän ääntä on käytetty elokuvassa esimerkiksi hieman sekopäisen pikku leipomom koneiden äänenä¹⁰⁴. *Kuin raivo härkä*-elokuvan (ohj. Martin Scorsese, äänet Frank Warner ym. 1980) nyrkkeilykohtausten äänet on niin ikään orkestroitu konkreettisen musiikin tapaan. Ottelun alkupuolella iskujen äänet tuotettiin iskemällä lihakimpaleita. Ottelun edetessä lihakimpaleita myös revitään ja survotaan. Ottelun loppupuolella iskuihin tulee mukaan veden ääniä, kun nyrkkeilijöiden liha alkaa antaa periksi. Hurjaa tunnetta lisätään eläinten äänillä, ja huipennuksessa kuullaan muun muassa lentokoneiden, hävittäjien ja lentävien nuolien hidastettua ääntä.¹⁰⁵ Muun muassa tällä tavoin elokuvan ääniin ladataan moninaisia dynaamisia, psykologisia, tunteellisia ynnä muita merkityksiä. Eläinten äänien ohella suurta muotia elokuvien ääniraidoilla on bassojen lisääminen ”niin että tuntuu”.

Myös puhetta käsitellään elokuvan jälkituotannossa, ja joskus jopa kaikki vuorosanat äänitetään tällöin uudelleen (ns. ADR, *automatic dialogue replacement*). Puheeseen voidaan esimerkiksi lisätä bassoa lämpimämmän luonteen tai johtajavaltaisen ja voimakkaan hahmon rakentamiseksi. Vinkunaa tai rahinaa niin hahmon puheääneen kuin aamutossuihinkin lisäämällä voidaan rakentaa ilkeämpää hahmoa. Hengitysääniä ja ”ilmaa” lisätään merkitysten rakentamiseksi aina ahdistuksesta aistillisuuteen. Hengitysääntä lisäämällä yhdessä kaiun ja ympäristön äänien poistamisen kanssa voidaan tuottaa vaikka ahtaanpaikankammoinen tunnelma.¹⁰⁶

Musiikin suhteen on todettava, että tarkasteluni alle kuuluvat elokuvien musiikkiraidat kokonaisuudessaan eli tarkastelen *kaikkea* elokuvassa kuultavaa musiikkia. Tarkastelun piiriin kuuluu siten sekä diegeettinen että ei-diegeettinen musiikki ja sekä alkuperäismusiikki että lainamusiikki eli ns. valmis musiikki. *Diegeettinen* musiikki tarkoittaa elokuvan tarinamaailmaan kuuluvaa musiikkia ja *ei-diegeettinen* musiikki elokuvan tarinamaailman ulkopuolista musiikkia.¹⁰⁷ Toisin sanoen diegeettinen musiikki on tarinatilassa selityksensä saavaa musiikkia,¹⁰⁸ kuten esimerkiksi henkilöahmon laulelua tai radiosta kumpuavaa musiikkia. Se on musiikkia, jonka elokuvan henkilöahmot kuulevat. Nämä käsitteet siis kertovat, mikä on kuultavan musiikin

suhde tarinaan (diegesikseen¹⁰⁹) – ei kuvaan¹¹⁰. Nimitän tarinatilaan kuuluvaa musiikkia paikoin myös lähdemusiikiksi. Jälkimmäinen nimitys viittaa siihen, että tarinatilaan kuuluvan musiikin lähde on kuvassa nähtävissä tai kuvasta pääteltävissä.

Ei-diegeettinen musiikki ei saa tarinatilassa selitystä. Se on kerronnallinen keino, josta perinteisesti on käytetty aliarvostavaa ja harhauttavaa nimitystä taustamusiikki. Taustamusiikki on terminä huono siksi, että se asettaa musiikin toissijaiseen asemaan kuvaan ja vuorosanoihin nähden. Monissa äänellisesti ja musiikillisesti kiinnostavissa elokuvissa kyse on kuitenkin pikemminkin elokuvan etualalla kuin taustalla kuultavasta musiikista eikä musiikkia ymmärretä kuvalle ja vuorosanoille alistaiseksi lisäksi vaan tasaveroiseksi kerronnalliseksi tekijäksi. Tarkastelemissani elokuvissa musiikki on yhtä keskeinen osa elokuvan merkitysmaailmaa ja estetiikkaa kuin sen kuvalliset ja sanalliset ulottuvuudet.

On vielä huomautettava, että diegeettisen ja ei-diegeettisen musiikin käsitteiden käyttö ei ole aina ongelmaton. Elokuvan musiikki saattaa joskus olla diegeettisen ja ei-diegeettisen rajalla tai esimerkiksi vaihtua toisesta toiseksi.

Alkuperäismusiikki tarkoittaa varta vasten elokuvaa varten sävellettyä musiikkia ja *lainamusiikki* aiemmin olemassa olevan musiikin käyttöä (ns. kompilaatio-musiikki eli valmis musiikki)¹¹¹. Nykyelokuvassa näitä musiikin tyyppejä usein yhdistellään. Näidenkin käsitteiden raja on kuitenkin liukuva, sillä alkuperäismusiikki voi lainata valmiita musiikkeja suoran lainauksen tai epäsuoran lainauksen eli alluusion muodossa. Esimerkiksi Tuomas Kantelisen säveltämässä *Rukajärven tie* -elokuvan (ohj. Olli Saarela 1999) alkuperäismusiikissa kuullaan paikoin lainauksia Gaetano Donizettin aariasta *Una furtiva lagrima*, joka on peräisin oopperasta *Lemmenjuoma*. Kohtauksessa, jossa sotilaat istuvat syömässä puoliksi räjähtäneen talon raunioissa ja jossa eräs sotilas laulaa kyseistä aariaa (ks. kuva 3), myös diegeettisen ja ei-diegeettisen musiikin raja rikkoutuu tarinatilaan kuulumattoman sinfoniaorkesterin yhtyessä säestämään tarinatilassa tapahtuvaa laulua.

On vielä huomattava, että kaikki mainitsemani ääniraitaan liittyvät jaotellut ovat usein liian karkeita toimimaan elokuvakohtauksen

tulkinnassa analyttisinä käsitteinä, silloin kun halutaan tarkastella hienosyistä äänellistä merkityksenantoa. Tällöin on vain yksityiskohdaisesti kuvattava äänen toiminta merkityksenannossa ääniraitojen luokituksista ja jaotteluista piittaamatta ja käyttämällä tavanomaisten musiikintutkimuksellisten käsitteiden lisäksi hyväksi sellaisia käsitteitä, joita on luotu äänen erilaisten merkitystehtävien ja ylipäättään äänen vertauskuvallisen käytön näkökulmasta. Sellaisia ovat laatineet esimerkiksi Michel Chion ja Rick Altman¹¹².

Musiikki ja äänisuunnittelu kulttuurisena kuvastona

Tutkimukseni lähestymistapa nojaa kulttuuriseen musiikintutkimukseen, joka tarkastelee musiikkia ideologiana ja kulttuuristen merkitysten yhteiskunnallisena taistelukenttänä. Erilaisten kulttuuriteorioiden avulla kulttuurinen musiikintutkimus pyrkii tulkitsemaan sitä, miten musiikki rakentaa käsityksiämme todellisuudesta eli kulttuurista todellisuutta itseään. Tällainen tutkimus kuuntelee musiikkia kuten mitä tahansa kulttuurista kuvastoa, sen sisältöjä ja merkityksenannon mekanismeja eritellen ja tulkiten.

Kuten jo toin esiin, tarkastelen elokuvissa musiikin lisäksi myös muuta äänellistä merkityksenantoa (vaikka musiikki välillä saakin muuhun äänelliseen merkityksenantoon verrattuna suuremman huomion). Siten lähestymistapani on myös äänellisen kulttuurin tutkimusta. Tässä mielessä tarkoitukseni on edistää sitä musiikintutkimuksen nykysuuntausta, joka on siirtynyt suppeasti käsitetyistä musiikin tutkimuksesta ylipäättään äänellisen kulttuurin tutkimukseen. Siten haluan kehittää sekä nykykulttuurin soivien ulottuvuuksien huomioimista yleensä että musiikin ja äänellisten sisältöjen tarkempaa huomioimista elokuvatutkimuksessa.

Elokuvan musiikin ja äänen tutkimus sekä ylipäättään audiovisuaalisen kulttuurin musiikintutkimuksellinen tarkastelu on viime vuosina kasvanut huomattavasti¹¹³. Kulttuurinen elokuvamusiikin tutkimus korostaa ylipäättään musiikin ja äänen merkitystä audiovisuaalisessa nykykulttuurissa¹¹⁴ sekä äänen ja musiikin liukuvaa rajaa¹¹⁵. Tulkitseen

elokuvien soivia merkityksiä pitämällä kaikkia ääniraidan ääniä osana yhtä kulttuurista äänitekstiä ja jakamatonta äänikokemusta. Merkityksiä tulkitsevan otteeni vuoksi ääniraidan eri tekijöiden tekniset erittelyt ja luokitukset saavat tarkasteluissani vain vähän sijaa.

Lähestymistapani, jossa merkitys ja merkityksenanto ovat keskeisiä käsitteitä, ammentaa kulttuurisen musiikintutkimuksen ja -analyysin ohella semiotiikasta. Ennen kaikkea nojaan siihen musiikkisemiotiikkaan, joka tarkastelee musiikin sisältöjä vakiintuneiden aiheilmien (ns. toposten) kuten musiikin tyyli- ja genrekoodien retoriikkana¹¹⁶. Kutsun tätä musiikin kulttuuristen koodien tarkasteluani musiikillisen ikonografian tulkinnaksi, lainaten ikonografian käsitteen taidehistoriasta. Tarkoitan sillä soivan musiikillisen kuvaston ja sen kulttuurisen kierrätyksen tutkimusta. Käytän siis musiikki-ikonografian termiä toisella tavalla kuin mitä perinteisessä musiikintutkimuksessa on ollut tapana: en tarkoita sillä kuvien, kuten esimerkiksi maalausten, sisältämien musiikkiin liittyvien aiheiden taidehistoriallista tarkastelua vaan soivan musiikin sisältömaailman (aiheiston) musiikintutkimuksellista tarkastelua. Musiikillisen ikonografian tarkastelu merkitsee musiikissa kaikkien semanttisesti merkityksellisten tekijöiden tarkastelua kulttuurisen merkityksenannon kannalta aina genreistä, affekteista, topoksista ja melodisista ja harmonisista kuluista sointiväreihin, saundeihin, orkestraatioon ja kokoonpanoon, äänirekistereihin, rytmikkaan, komppeihin ja niin edelleen.

Musiikin kulttuuriset koodit kehittyvät ja rakentuvat sosiaalisesti, historiallisesti ja esteettisesti ammentuen merkityksiään musiikin tyylien ja lajien käyttöyhteyksistä, -tilanteista ja käyttäjistä, erilaisista musiikin ilmaisukaavoista. Esimerkiksi topokset – aina luisevasta ksylofonivoittoisesta kalmantanssista Fender Stratocasterin sähköis-tämään cowboihin¹¹⁷ – ovat musiikin semanttisen ilmaisun vakiosanastoja, tunnistettavia musiikillisia kommunikaatiokaavoja, tyyliin, lajeihin ja muihin sovituihin merkityksiin viittaavia merkkejä. Tässä mielessä musiikillisia konstruktioita voi verrata metaforiin, allegorioihin, juonikaavoihin, kliseisiin ja muihin retoriikan ilmaisukuvioihin. Musiikilliset topokset voivat esiintyä esimerkiksi lajityyppinä, kappaleina, muotokaavoina, tyyleinä, erilaisina musiikillisina kuvioina,

affekti- ja sanamaalailukaavoina tai ohimenevinä viittauksina edellä mainittuihin. Musiikki merkitsee tällaisten diskursiivisten koodien retorisella ”polyfoniolla”; musiikki on kulttuurin soivaa sommittelua. Ymmärrän siis musiikillisen topoksen käsitteen hyvin väljästi ja osittain päällekkäisenä esimerkiksi genren ja tyylin käsitteiden kanssa.¹¹⁸ Topoksen käsitteen käyttäminen kuitenkin painottaa musiikkia merkityksenmuodostuksena ja musiikin merkityksiä laajojen historiallisten, sosiaalisten ja monimediaalisten kulttuuriverkoston tuotteina, eli se myös painottaa musiikin väistämätöntä yhteyttä kirjallisuuteen, kuviin ja muihin kulttuurisiin kuvastoihin.

Vaikka topoksia on tutkittu erityisesti länsimaisessa taidemusiikissa ja varsinkin wieniläisklassismin musiikissa, vastaava topos-tutkimuksellinen lähestymistapa toimii missä tahansa länsimaisen musiikin lajissa ja aikakaudessa¹¹⁹. Musiikin lajit rakentavat omia topiikillisia maailmojaan, ja juuri topokset vaeltavat hanakasti myös lajeista toisiin, aina Monteverdistä Morriconeen. Tämä kuuluu erityisen hyvin elokuvamusiikissa, joka tyyppillisesti on eri musiikin lajien sekakoosteista ilotulitusta. Elokuvamusiikin merkitykset juontuvat kirjavasti kaikenlaisista musiikkikäytännöistä, lajeista ja kulttuureista. Uudet musiikin lajit löytävät nopeasti tiensä elokuvaan, ja elokuvamusiikin ja ”muun” musiikin vuorovaikutus – sikäli kuin tällainen ero on tehtävissä – on vain kiihtynyt ja monimutkaistunut viime vuosikymmeninä, kun elokuvasta on tullut yksi populaarimusiikin suurimpia tuottajia, kasvualustoja ja välineitä. Elokuvamusiikissa elää virkeää elämää muun muassa barokin, wieniläisklassismin, romanttiikan, modernismin, ”absoluuttisen musiikin”, ohjelmamusiikin, oopperan, operetin, salonkimusiikin, ryppyotsaisen musiikin ja ”kevyen klassisen”, paperi- ja käyttömusiikin ja koko 1900-luvun populaarimusiikin eri lajien topokset honky tonkista gangsta rappiin. Merkittävä vaikutus on ollut koodistolla, joka vakiintui varhaisen mykkäelokuvan säestysperiaatteista¹²⁰.

Lisäksi elokuvamusiikki on kehittänyt elokuvan lajityyppeihin ja muihin elokuvallisiin käytäntöihin liittyen omia topiikoitaan. Elokuvan lajityypeillä on omat vakiintuneet topoksensa, ja tämän päivän elokuvissa musiikilliset topokset viittaavat yhtä hyvin vanhempiin

elokuvamusiikkien käytäntöihin kuin taide-, populaari- tai jonkun muun musiikin topoksiin¹²¹. Stereotyyppisestä elokuvasta kuulemme ilman kuvan katsomistakin, milloin veitsi koholla etenevä psykopaatti lähestyy uhria – siis toistuvista korkeista, kireistä ja riitasointuisista jousi-iskuista. Tyypillinen sotaelokuvassa kuultava topos on esimerkiksi sotilaallinen trumpetti, jonka vaellushistoria ulottunee romantiikasta ja wieniläisklassismista aina keskiaikaan ja antiikkiin. Sotilaallinen trumpetti tai rummunpärinä on hyvä esimerkki siitä, miten jokainen topos kytkeytyy laajaan kulttuuriseen merkitysverkostoon.

Musiikillisesta ikonografiasta voisi puhua väljästi yksinkertaisesti musiikin sisältöjen ja kulttuuristen koodien tutkimuksena. Musiikillisen ikonografian käsitteellä haluan kuitenkin painottaa ensinnäkin musiikin *sisältömaailman* tarkastelua aikakausista, taiteen lajeista ja merkkijärjestelmistä toisiinsa kulkevien *vakioaihelmien* avulla, joilla on tarkat mutta väljät vertauskuvalliset perusmerkityksensä. Toiseksi se tarjoaa mallin, jolla teoretisoida merkitysten rakentumista elokuvassa äänellisten ja kuvallisten aineiden *yhteistyönä* ilman, että kuvan ja musiikin välille oletetaan mitään lukkoonlyötyä arvojärjestystä. En siis alista ääntä tai musiikkia kuvalle, sillä elokuvassa on kyse *audiovisuaalisesta* mediasta, jossa eri aineiden vuorovaikutus on jatkuvasti monimuotoisessa tapahtumisen tilassa. Lisäksi on huomioitava, että musiikki on jokapäiväisessä kulttuurissamme käsitettävä sekoittuneeksi (moni)mediaksi, jossa äänelliset ulottuvuudet yhdistyvät ja sekoittuvat kuvallisiin ja kirjallisiin ja vaikka mihin ulottuvuuksiin.

Kuten Antti-Ville Kärjä on tuonut esille, pohdittaessa elokuvamusiikkia perinteisen elokuvatutkimuksen musiikille varaamilla käsitteillä, musiikki ja kuva pidetään analyttisesti toisistaan erillään¹²². Näitä käsitteitä ovat esimerkiksi *parafraasi/paralleeli*, joka tarkoittaa, että musiikki vahvistaa kuvan merkitystä eli musiikin ja kuvan merkitykset ovat yhtäläiset; *polarointi*, joka tarkoittaa, että kuvan merkitystä selvennetään musiikilla; ja *kontrapunkti*, joka tarkoittaa, että musiikki luo ristiriidan kautta kuvalle uuden merkityksen¹²³. Tällainen tarkastelu nojaa usein ennako-oletukseen siitä, että musiikki on toissijainen kuvan tuki, jolloin kuvalle annetaan etusija merkitysten ja tulkintojen rakentumisessa. Kuten Kärjä toteaa, tämän kuvan ja musiikin välistä

eroa ylläpitävän tarkasteluasetelman sijaan nykytutkimuksen tulisi keskittyä siihen, miten tarkasteltu audiovisuaalinen kohtaaminen toimii kokonaisuudessaan sen erityispiirteitä ja kuvan ja musiikin vaikutussuhteita eritellen.¹²⁴

Tähän ajatukseen nojaten tarkoitukseni ei ole erottaa elokuvan äänellisiä tekijöitä sen kuvallisista ja muista kerronnallisista sisällöistä, siitä huolimatta, että tarkastelujeni lähtökohtana on aina musiikki ja ääni. Sen sijaan haluan esittää sellaisen reitin elokuvan ymmärtämiseen ja tulkitsemiseen, joka avautuu sen musiikista ja äänestä. Tarkoitukseni on siis tutkia *elokuva* sen äänen ja musiikin kautta – pikemminkin kuin tutkia vain elokuvan ääntä ja musiikkia. Tällainen tarkastelutapa on valitsemisiani elokuvissa vähintään yhtä mielekäs kuin kuvan ja vuorosanojen pohjalta ponnistava tarkastelu. Mikä tulkitsejan reitti ikinä onkin, elokuvan eri ulottuvuuksien eristynyt tarkastelu ilman toistensa huomioimista ei ole mielekästä.

Elokuvassa ääni ja musiikki eivät koskaan rakenna merkityksiä muista tekijöistä irrallaan. Tämä on aina tilanne siitä huolimatta, että ääni ja musiikki kantavat ja rakentavat *mise-en-bandessaan* myös itsenäisiä merkityksiä: nämä itsenäiset merkityksetkin joutuvat väistämättä kuvallisten merkitysten kanssa vuorovaikutukseen (ellei sitten elokuvaa pelkästään kuunnella kokonaan ilman kuvaa). Silloinkin kun musiikki pauhaa ja kangas on pitkään täysin musta, kuten esimerkiksi Laineen *Tuntemattoman sotilaan* alussa, musiikilla on kyseisessä kohtauksessa se merkitys, mikä sillä on, juuri siksi että kangas on musta. Mitä yhteensulautuneempi audiovisuaalinen kokonaisuus elokuva on, sitä vaikeampi on rajoittua vain musiikkiin ja ääneen. Tämä tarkoittaa myös sitä, että mitä uudempi (vrt. ääniteknologian kehitys) ja taiteellisesti kunnianhimoisempi elokuva on, sitä yhteensulautuneempi audiovisuaalinen kokonaisuus usein on kyseessä ja itse asiassa sitä *äänipainotteisempi* elokuva monesti on.

Tarkasteltaessa äänen ja musiikin vertauskuvallisia merkityksiä, ja ymmärrettäessä äänen ja musiikin raja liukuvaksi, elokuvan ääniraidasta voitaisiin kokonaisuudessaan puhua jopa yksinkertaisesti musiikkina siinä mielessä kuin musiikilla tarkoitetaan *merkityksen-antoon – eli vertauskuvalliseen käyttöön – alistettua ääntä*. Tämän

takia Sonnenscheinkin kutsuu elokuvassa vertauskuvallisesti toimivia ääniä musiikkillisiksi ääniksi¹²⁵. Tällöin elokuvamusiikki lähestyy sitä musiikkikäsitystä, joka määrittää konkreettisen, elektronisen ja muiden vastaavien nykymusiikin lajien ja äänitaiteen kirjoa, jossa mikä tahansa äänimateriaali voi toimia musiikkillisena aineksena. Tässäkin on kyse on eräänlaisesta äänen emansipaatiosta.

Toisaalta ääniraidasta voitaisiin kokonaisuudessaan puhua myös äänisuunnitteluna, jonka yksi osa musiikki (perinteisesti ymmärrettynä) on. Omissa tarkasteluissani ymmärrän äänitehosteen paikoin osaksi musiikkia ja paikoin taas musiikin osaksi äänisuunnittelua; kulloinenkin kohta ratkaisee puhetapani.

Musiikin ja äänen vertauskuvallisia merkityksiä rakentavaa toimintaa audiovisuaalisessa kokonaisuudessa voidaan edelleen lisävalaista *troopin* käsitteellä. Samalla käsite lisävalaisee musiikkillista ikonografiaakin merkityksenannon kannalta. Retoriikassa trooppi tarkoittaa kuvallista ilmaisua, kielikuvaa. Koska musiikin kohdalla olisi liian sekavaa puhua kielikuvista, käytän mielummin trooppi-termiä. Trooppi viittaa mekanismiin, jossa yksi vakiintunut aihe (topos) vaikuttaa toiseen aiheeseen rakentaen yhdistelmästä kokonaan uuden merkityksen¹²⁶. Musiikillinen/äänellinen aihe voi tällä tavoin ”troopata” kuvallista ainetta ja kuvallinen aihe musiikillista/äänellistä ainetta siten, että ne vasta yhdessä rakentavat uuden (vertauskuvallisen) merkityksen; usein on yhdentekevää kummin päin ajattelee tämän tapahtuvan, koska pääasia on niiden yhteisvaikutus. Toisaalta musiikillinen/äänellinen aihe voi troopata toista musiikillista/äänellistä ainetta (musiikillinen/äänellinen vertauskuva) ja samoin kuvallinen aihe toista kuvallista ainetta (visuaalinen vertauskuva). Samoin audiovisuaalinen aihe voi troopata toista audiovisuaalista ainetta. Elokuvan yhdessä kohtauksessa kaikki trooppaus-tyypit voivat esiintyä vaikka samaan aikaan; audiovisuaalinen merkityksenanto ei ainakaan äänellisesti kunnianhimoisemmissa elokuvissa ole koskaan aivan niin yksinkertaista kuin mitä perinteiset parafrasoin/paralleelin, polaroinnin ja kontrapunktin käsitteet antavat ymmärtää.

Elokuvan monidiskursiivisuuden ajatusta¹²⁷ voidaan soveltaa ideologisten diskurssien hahmottamisen lisäksi elokuvan monimedi-

aalisuuteen eli elokuvan eri osatekijöihin (ääni, kuva) ja vielä näiden osatekijöidenkin osatekijöihin (esim. ääni = musiikki, äänitehosteet, puhe). Ääniraita rakentaa audiovisuaalisten (yhteis)diskurssien lisäksi omia diskurssejaan. Vaikka ääni rakentaa merkityksiä yhdessä kuvan kanssa, se voi muodostaa myös itsenäisiä, kuvasta riippumattomia merkityksiä. Samoin ääniraidan eri osatekijät (esim. musiikki, äänitehosteet, puhe) voivat rakentaa omia itsenäisiä diskurssejaan kuvasta tai ääniraidan muista osatekijöistä riippumatta. Ne voivat rakentaa merkityksiään keskinäisessä äänellisessä vuorovaikutuksessa (*mise-en-bandessa*). Ääniraita, musiikki tai äänisuunnittelu voi siis rakentaa elokuvassa omia itsenäisiä diskurssejaan ja se voi myös kantaa erityistä vastuuta jonkin tietyn diskurssin rakentumisesta elokuvassa.¹²⁸ Esimerkiksi *Veteen piirrettyssä viivassa* ääniraita toimii juuri näin sekä itsenäisenä filosofisena diskurssina että sitä kautta myös sodanvastaisena diskurssina audiovisuaalisessa kokonaisuudessa.

Monidiskursiivisuuden ajatus voidaan ulottaa myös yksittäiseen musiikilliseen tai äänelliseen tekijään elokuvassa. Millään musiikillisella aineksella (esim. C-duuri tai käyrätorven sointi) ei ole mitään tiettyä yhtä kulttuurista merkitystä sinänsä, vaan ääni on jo sinänsä merkityksenannon kannalta aina monimielinen, monimutkainen, sekakoostainen¹²⁹ – siis monimerkityksellinen – puhumattakaan siitä, kun se yhdistyy elokuvassa audiovisuaaliseen ja kerronnalliseen yhteyteen. Elokuvan monidiskursiivisuuden ajatus on siis yksi tapa huomioida kulttuuristen käytäntöjen merkityksenannon kontekstuaalisuus.

Psykoanalyttisen semiotiikan näkökulmasta merkityksenanto on aina ihmisen minuuden ylläpitoa. Elokuvamusiiikin ymmärtämisessä identifikaatio- eli samastumisprosessin tuottajaksi nojaan psykoanalyttisen semiotiikan¹³⁰ lisäksi Anahid Kassabianin kehittämään malliin, jossa elokuvamusiiikkia tarkastellaan identiteettillisten merkitysten tarjoajana¹³¹. Musiikki herättää kuulija-katsojassa samastumisprosesseja ja tuottaa niiden kautta identiteettiä rakentavia merkityksiä. Nämä merkitykset ovat aina ideologisia. Tällä tavoin musiikki toimii aate-tekniologiana, identiteettejä tarjoavana kulttuurisena käytäntönä.

Kokonaisvaltaisena psykologisena kääreenä kuuntelija-katsojaan uppoava musiikki on sotaelokuvassa samastumisprosessin ja sen sisäl-

tämän ideologisen ehdollistamisen päätuottaja. Tiivistettynä voidaan todeta: (1) musiikki saa havaitsijan sitoutumaan psyykkisesti elokuvaan, (2) samastuminen tapahtuu keskeisesti musiikin ja ylipäättään äänimaailman kautta ja (3) erilaiset ääni- ja musiikkiraidat tarjoavat erilaisia identiteetti-rakennelmia¹³².

Kassabianin mukaan elokuvamusiikki tarjoaa havaitsijalle periaatteessa kahdenlaisia samastumisprosesseja: sulauttavia identiteettejä ja liittännäis-identiteettejä. *Sulauttavat samastukset* lyövät yhtä merkitystä lukkoon ja siten rajoittavat psyykkistä (merkitysten) kenttää. Liitännäissamastumiset kiihdyttävät monien merkitysten ketjuuntumista ja siten laajentavat psyykkistä kenttää. *Liitännäissamastumiset* mahdollistavat myös brecht-eislermäisen musiikin kriittisen käytön.¹³³

Sulauttavasta samastuksesta käy esimerkiksi John Williamsin alkuperäismusiikki *Pelastakaa sotamies Ryan* -elokuvan alussa ja lopussa. Vaskia, sotilasrumpua ja juhlallista koraalia hyväksikäyttävä musiikki kansallislaulumaisine ja Aaron Coplandiin¹³⁴ viittaavine amerikkalaisine merkkeineen sekä sotilaallisine ja sankarillisine viitteineen lyö lukkoon isänmaallista merkitystä ja uhrimielialaa hyvän sodan ja Yhdysvaltojen puolesta. Mitään ei kyseenalaisteta, merkitykset osoittavat vain yhteen suuntaan: yksilön (sotilaan) oli kunniakkaasti uhrauduttava yhteisön (Yhdysvaltojen) puolesta.

Liitännäissamastumisesta eli monitahoisten merkitysketjujen sikiämisestä taas käy esimerkiksi jo aiemmin mainitsemani *Rukajärven tien* kohta, jossa kuullaan Gaetano Donizettin *Una furtiva lagrima* (suom. *Kätkeyty kyynel*). Sotilaat ovat haudanneet erään ryhmän sotilaan ja syövät puoliksi ilmaan räjähtäneessä talossa eräänlaisen muistoaterian, ja yksi miehistä laulaa aarian kuolleen sotakaverin muistoksi. Miesten manieristiset tai varhaisbarokkiset asennot ovat kuin Caravaggiolta kopioituja. Renessanssityyppinen asetelma ja tilavaikutelma viittaavat Leonardon *Pyhään ehtoolliseen* (n. 1495–1498, Santa Maria delle Grazie, Milano).

Kohtauksen kristillinen kuvakieli on vahva. Miehet ovat viimeisellä ehtoollisella ennen todellisten sotatoimien alkamista, ennen miesten muodonmuutosta tappajiksi. Monet sotilaista tulevat kuolemaan. Rakkaudesta kertova *Kätkeyty kyynel* korostaa sodan ja kulttuurin,

tappamisen ja rakkauden (niin romanttisen kuin lähimmäisen rakkauden) täydellistä ristiriitaa. Rakkaudesta kertova musiikki asettaa kuulija-katsojan eteen valtavan repeämän elokuvan merkitysavarudessa – kuin miesten asetelman takaisen maiseman. Huomionarvoista ja poikkeuksellista suomalaiselle sotaelokuvalla on, että kohtauksen visuaalinen ja musiikillinen kuvasto ei ammenna suomalais-kansallisesta varastosta vaan Italiasta. Vastaavasti sen kristillinen kuvakieli ei ole luterilaista vaan yhtä paljon ortodoksista ja katolista – yleiskristillistä rakkauden sanomaa. Nämä seikat ovat esimerkkejä siitä, että kohtausta ei lyö lukkoon yhtä merkitystä (identiteettiä) vaan avaa monien merkitysten ja projisointimahdollisuuksien kirjon. (Ks. kuva 3.)



Kuva 3. *Rukajärven tie*: Sotilaiden ”viimeinen ehtoollinen” ja Gaetano Donizettin rakkausaaria *Una furtiva lagrima* (”Kätetty kyynel”), jonka tuottama äänisulauma nostaa kohtauksen tematiikan yleiselle tasolle.

Merkityksenmuodostuksen kannalta kohtauksessa on oleellista musiikin muuntuminen tarinatilaan kuuluvasta musiikista – sotilaan laulusta – tarinatilan ulkopuoliseksi orkesterimusiikiksi; musiikki voimistuu ja täyttää äänitilan tarinatilan äänien häilyessä taustalle pisteellisiksi säestysääniksi. Altmanin käsitteellä ilmaistuna kyseessä on *äänisulauma* (engl. *audio-dissolve*), joka korottaa kohtauksen tematiikan yleiselle tasolle. Diegeettinen musiikki toimii siltana aikaan ja paikkaan sidotusta kertomuksesta ei-diegeettisen musiikin ”ajattomaan” ja ”transsendenttiin” maailmaan. Juuri *ylidiegeettinen* musiikki yleispätevöittää kohtauksen esittämän tunteen ja merkityksen.¹³⁵

Vaikka Kassabianin mukaan alkuperäismusiikki useimmin tähtää sulauttavaan identiteettiin ja lainamusiikilla taas on yksinkertaisempaa rakentaa liitännäisidentiteettejä,¹³⁶ kummankin tyyppistä identiteetin tarjoamista voidaan rakentaa sekä alkuperäis- että lainamusiikilla. Esimerkiksi Laineen *Tuntemattomassa sotilaassa* rakennetaan sulauttavaa suomalaiskansallista identiteettiä sekä alkuperäismusiikilla että lainamusiikilla.

Tarkastellut elokuvat

Lähikuuntelen tässä kirjassa kuutta elokuvaa. Kaikkien tarkastelemi-
eni elokuvien aihe ja asetelma on toinen maailmansota ja jokin sen
erityinen taistelutanner tietynä aikana. Elokuvat noudattavat usein
selkeästi mutta usein myös uudistavat kiinnostavasti ja paikoin vas-
tustavat toisen maailmansodan taisteluelokuvan lajityypin piirteitä.
Kuudesta elokuvasta vain kaksi on kuvattu voittaneen valtion puolelta,
mutta toisaalta suomalaista sotaelokuvaa värittää voimakkaasti ajatus
torjuntavoitosta, mikä erottaa sen aika lailla esimerkiksi saksalaisesta
sotaelokuvasta.

Tätä johdattelevaa lukua seuraava luku 2 käsittelee Edvin Laineen
ja Rauni Mollbergin *Tuntemattomien sotilaiden* musiikkia ja ääntä.
Lukija saattaa ihmetellä, miksi Laineen ohjaama elokuva on mukana,
vaikkei se edusta samalla tavalla sodanvastaista elokuvaa kuin muut
käsittelemäni elokuvat. Tähän on monta syytä. Ensinnäkin Mollbergin
ohjaamaa *Tuntematonta sotilasta* olisi epämielekäästä käsitellä ottamatta
perinnettä eli aiempaa elokuvaa huomioon ja olemalla vertaamalla
keskenään näitä kahta sovitusta samasta, kansallisen symbolin aseman
saaneesta romaanista. Toiseksi Laineen ohjaama *Tuntematon sotilas*
on suomalaisen sotaelokuvan peruselokuva, johon muita sotaeloku-
via aina Suomessa verrataan. Se on myös suomalaisen kulttuurin ja
suomalaisuuden perusteksti.

Samalla Laineen *Tuntematon sotilas* tuo tarkasteluun mukaan
yhden kaavamaisemman toisen maailmansodan taisteluelokuvan,
jonka musiikilliset perusratkaisut ovat suhteellisen klassisia perin-

teisen Hollywood-elokuvan tapaan vaikkakin suomalaiskansalliseen kulttuuriin sovitettuja. Tällaisen elokuvan tarkastelua vasten myös epäkaavamaisempien esimerkkielokuvieni erikoispiirteet ja niiden sodanvastainen estetiikka tulevat paremmin esiin. Halusin myös ottaa mukaan yhden iältään ja ääniraidan estetiikaltaan vanhemman elokuvan; Laineen elokuva on vuodelta 1955 ja muut käsittelemäni elokuvat ovat 1970–1990-luvuilta. Lisäksi minua on aina ihmetyttänyt tämän kanonisoidun elokuvan mykkäelokuvamainen käsittely tutkimuksessa ja kirjallisuudessa – siihen oli vihdoin saatava muutos. Laineen elokuvan käsittelyissä ei musiikista yleensä ole mainittu juuri mitään tai sitten on korkeintaan mainittu Sibeliuksen *Finlandian* käyttö.

Laineen ohjaama *Tuntematon sotilas* noudattaa varsin klassista ääniraitaa, jossa musiikki, äänitehosteet ja vuorosanat toimivat hyvin erillisinä tekijöinä. Äänitehosteet rakentavat lähinnä realistisia kuvaan liittyviä ääniä, ja vuorosanat vievät kerrontaa eteenpäin perinteiseen tapaan. Tarkasteluni keskittyy siihen, minkälaisin musiikillisin keinoin elokuva rakentaa sulauttavaa suomalais-kansallista identiteettiä.

Mollbergin *Tuntemattoman sotilaan* ääniraidallinen ratkaisu taas on poikkeuksellinen: elokuvaan ei ole sävelletty ollenkaan alkuperäis-musiikkia, eli kyseessä on ainutlaatuisen musiikiton elokuva. Juuri tämä musiikittomuus on yksi ratkaiseva tekijä elokuvan sodanvastaisen viestin rakentumisessa.

Kaikki suomalaiset sotaelokuvat muodostavat kulttuurisen kuvaston, jolla muokataan käsityksiä Suomesta, suomalaisuudesta ja Suomen historiasta ja sitä myötä myös tulevaisuudesta. Samalla ne noudattavat kiinnostavasti amerikkalaisen ja/tai eurooppalaisen toisen maailmansodan taisteluelokuvan lajityyppiä. Erikoista niissä kuitenkin on se, että ne on kuvattu häviäjän puolelta, ja kuitenkin ne rakentavat – yksilön kokemukseen keskittyvää *Sissejä* sekä tietystä miehestä myös Mollbergin *Tuntemattoman sotilasta* lukuun ottamatta – varsin voitokkaita kertomuksia kansakunnan äärimmäisistä ponnisteluista. *Sissit*, *Talvisota*, *Rukajärven tie*, *Etulinjan edessä* ja *Tali-Ihantala 1944* (ohj. Åke Lindman & Sakari Kirjavainen 2007) ansaitsisivat kaikki oman tarkastelunsa, niin kiinnostava niiden kaikkien äänisuunnittelu ja musiikki on. Tässä yhteydessä se ei kuitenkaan ollut mahdollista.

Myös luvussa 3 tarkastelemani elokuva kuvaa sotaa häviäjän puolelta, tällä kertaa saksalaisten. Kyseessä on Sam Peckinpahin ainut sotaelokuva, *Rautaristi*. Keskeinen käsite tarkastelussani on kriittinen montaasi, jolla hahmotan *Rautaristin* sodanvastaisten merkitysten rakentumista.

Luvun 4 kohde-elokuva kuvaa sotaa niin ikään saksalaisten puolelta ja on *Rautaristin* tavoin sotaelokuvien harrastajien keskuudessa kulttimaineessa. *Das Bootin* kiinnostavuutta tutkimuskohteena lisää sen alkuperäismusiikin populaarikulttuurinen suosio sekä se, että kyseessä on – toisin kuin *Rautaristin* kohdalla – saksalainen tuotanto. Tarkastelen *Das Bootin* äänisuunnittelua ja musiikkia niiden luomien psykologisten merkitysten kannalta: miten ääni ja musiikki kuvaavat sotilaiden kokemuksellista mielen maisemaa ja miten tämä rakentaa sodasta (ja elokuvasta) yleisen murhenäytelmän?

Luku 5 käsittelee neuvostoliittolaista *Tule ja katso* -elokuvaa. Viuhollinen ei kuitenkaan elokuvassa ole Suomi vaan natsi-Saksa. Kuten jo aiemmin toin esille, elokuva ei ole varsinainen taisteluelokuva, koska se ei sisällä tavanomaisia taistelukohtauksia eikä se myöskään keskity minkään kiinteän sotilasryhmän suoritukseen. Tässä suhteessa se muodostaa kumouksellisen poikkeuksen tavanomaisesta toisen maailmansodan taisteluelokuvasta. Kansanmurhaa käsittelevän elokuvan päähenkilö on valkovenäläinen lapsipartisaani. Venäläisestä taide-elokuvan perinteestä ammentava elokuva on äänellisesti erittäin kiintoisa ja kunnianhimoinen. Musiikki on selkeästi vain osa äänisuunnittelua, joka rakentaa päähenkilön vammautunutta psyykeä ilmentävän ääniraidan. *Tule ja katso* on myös elokuva, jossa kuvallinen ja äänellinen estetiikka noudattavat poikkeuksellisen kiehtovasti samaa, yhtenäistä logiikkaa.

Luku 6 tarkastelee *Veteen piirrettyä viivaa*, joka tuli elokuvateattereihin vain hieman *Pelastakaa sotamies Ryanin* jälkeen. *Pelastakaa sotamies Ryan* muodostaakin *Veteen piirretylle viivalle* kiinnostavan vertauskohdan. Vertailu osoittaa, miten *Veteen piirretyin viivan* sodanvastaisuus rakentuu huomattavissa määrin toisen maailmansodan taisteluelokuvan lajipiirteistä poikkeamiselle, lajityypinvastaisuudelle ja lajityyppiirteiden uudelleenmuotoiluille.

Tapani tarkastella *Veteen piirrettyä viivaa* on filosofisesti tulkitseva. *Tule ja katso* -elokuvan tavoin *Veteen piirretyn viivan* kuvallinen ja äänellinen estetiikka noudattavat samaa logiikkaa, mutta ”psykoakustisen” ääniraidan sijalla on filosofinen ääniraita. Ääniraita rakentaa elokuvaan kosmisen, ihmisen paikkaa maailmankaikkeudessa pohdittavan vertauskuvan. Elokuvan teemat ovat metafysisiä, olevaisen ja olemisen perimmäisiä kysymyksiä ilmentäviä, sekä yksilön etiikkaa, hyvyttä ja itseyttä koskettelevia. Nämä teemat eivät olleet tavallisia sotaelokuvassa vuonna 1998 eivätkä sen jälkeenkään¹³⁷.

Tarkastelemistani kuudesta elokuvasta vain kaksi viimeistä on voittajavaltion joukkojen puolelta kuvattu: *Veteen piirretty viiva* ja *Tule ja katso*. Juuri nämä elokuvat sattuvat olemaan mielestäni sodanvastaisissa viesteissään rajuimmat. Tämä saattaa johtua yksinkertaisesti siitä, että ne ovat hyvin poikkeuksellisia elokuvia. Tarkastelemistani elokuvista ne sotivat eniten toisen maailmansodan taisteluelokuvan stereotyyppistä kaavaa vastaan.

Elokuvien tarkastelujärjestys on kronologinen eli valmistusvuoden mukainen, paitsi Mollbergin elokuvan kohdalla, jonka olen sijoittanut Laineen elokuvan tarkastelun yhteyteen. Muuten tarkasteluissa siirrytään vanhemmasta elokuvasta koko ajan uudempaa kohti. Kaikkien tarkastelemiäni elokuvien äänelliset ja musiikilliset ratkaisut ovat erilaisia ja tuovat esille, miten moninaisin tavoin ääni ja musiikki voivat luoda elokuvallisia merkityksiä.

Vielä muutama tekninen huomio tarkasteluistani. Suluissa olevat aikakoodit (tunnit:minuutit:sekunnit) toimivat niissä elokuvien dvd-versioissa, jotka on lähdeluetteloon merkitty. *Tule ja katso* -elokuvasta käytössäni ollut dvd-versio jakaantuu kahdelle levyllä, joita aikakoodin edessä oleva roomalainen numero osoittaa. *Rautarivistä* käyttämäni dvd-version aikamittari ei ala elokuvan alusta vaan jo sitä edeltävisiä tuotanto- ja levitysyhtiöiden tunnuksista. Aikakoodini viittaavat kuitenkin pelkästään elokuvaan (eli aika, joka tuotanto- ja levitysyhtiöiden tunnuksiin menee, on vähennetty merkinnöistä). Kuvat on otettu suoraan elokuvista, mutta niiden rajausta ei välttämättä noudata alkuperäistä kuvaa. Siten ne eivät tee oikeutta elokuville mutta ovat toivoni mukaan riittävän havainnollisia. Myöskin nuottiesimerkkien

tarkoitus on havainnollistava, ja nuottien kieltä puhumaton lukija voi huoletta pomppia esimerkkien yli.

Äänellisesti ja musiikillisesti kiinnostavia toisen maailmansodan taisteluelokuvia on runsaasti, ja on sääli, ettei yhden kirjan puitteissa voi yksityiskohtaisesti tarkastella kuin joitakin niistä. Kansainvälisiä elokuvia ajatellen valikoima olisi pohjaton. Toisen maailmansodan taisteluelokuvalla ei näy loppua, vaan uusia elokuvia on koko ajan tulossa ja niiden joukossa myös niitä, jotka kysyvät yhä uudestaan, miksi ihminen sotii.

Tämä miksi-kysymys on sodanvastaisten elokuvien peruskysymys, joka selittämättömydessään ja ainaisessa ajankohtaisuudessaan tekee tilaa musiikillisille vastauksille. Elokuva *Anzion taistelu* (ohj. Edward Dmytryk 1968, alkuper.mus. Riz Ortolani) kertoo liittoutuneiden maihinnoususta Italian Anzioissa tammikuussa 1944 ja sitä seuranneesta, yhdestä toisen maailmansodan kiistellyimpiin kuuluvasta osataistelusta, jossa 767:stä liittoutuneen miehestä selvisi hengissä vain seitsemän.¹³⁸

Anzion taistelu alkaa bossanovamaisen huolettomalla ja franksinatramaisen viihteellisellä *This World is Yours* -laululla, jonka esittää Jack Jones makealla *Lemmenlaiva*-äänellään. Musiikkityylinsä puolesta Riz Ortolanin säveltämällä laululla ei tunnu olevaan mitään tekemistä sodan kanssa. Pikemminkin se sopisi 1960-luvun hotellin aulabariin. Tai jos sanoja ei huomioida – ja kukapa nyt sanoja tietoisesti kuuntelee lounge-musiikissa – niin se sopisi johonkin niistä lukuisista *Lemmenlaivan* tapaisista TV-sarjoista, joiden tunnusmusiikin Jack Jones on laulanut. Kyseessä on kiinnostava ”genre-riike” kaavamaisista sotaelokuvaa vastaan. Samalla sotareportteri (Robert Mitchum) kävelee liittoutuneiden käytössä olevan marmorisen luksusalatsin käytäviä, ja Jack Jones laulaa:

Where have you gone, you bright-eyed, gentle dreamer
Where is the man, you thought you knew so well
When did you change, into a fearsome soldier
Who finally found the war, if necessary have

When did you learn, how much life is worth living
And that these lands were everything you're giving
Are you so brave and are you so cold-hearted
Or was it fear that started, that raged inside of you

This world is yours, you men who found no answers
Who lost your dreams, who lost your way, and went to war
This world is yours, all you men, take the land, take the sea, its yours!

Kuullessamme saman laulun elokuvan lopussa – tällä kertaa ilman laulua – liittoutuneiden marssiessa Roomassa Colosseumin ja Forum Romanumin ohi, laulun ironia on vahvistunut äärimmilleen ja sotareportteri toteaa tuhatvuotisten raunioiden ja riemukaarien keskellä, että ”ihmiskunnan historiassa mikään ei muutu paitsi univormut ja kulkuneuvot”. (Ks. kuvat 4–5.)



Kuvat 4–5. *Anzion taistelu:* Liittoutuneet marssivat Roomaan. Sotareportteri (Robert Mitchum) toteaa, ettei mikään muutu ihmiskunnan historiassa, ja Riz Ortolanin hunajainen musiikki kaikaa.

Kyse on samasta viestistä kuin elokuvan loppupuolen kuuluisissa vuorosanoissa, joilla sotareportteri lopulta vastaa pitkin elokuvaa esittämäänsä kysymykseen siitä, miksi ihmiset sotivat:

- Ihmiset tappavat toisiaan, koska he pitävät siitä.
- Pitävät? Siinäkö kaikki?
- Siinä. He yksinkertaisesti pitävät siitä. Historiasta selviää, ettei sota ratkaise mitään. Mutta kun kohtaa toisen ihmisen ase kädessään, sillä hetkellä elää kiihkeämmin kuin koskaan muulloin, koska silloin pelkää kuollakseen ja joutuu tappamaan toisen.
- ”Tapamme toisiamme, koska pidämme siitä.” Se on helvetinmoinen tuomio ihmiskunnalle.
- Niin taitaa olla, mutta jos ymmärrämme sen ja myönnämme sen itsellemme, saatamme oppia tulemaan toimeen keskenämme.
- Toivotaan niin.

Viitteet

1. Visuaalisuuden etusijalle asettavasta ideologiasta elokuvassa ja sen tutkimuksessa ks. esim. Doane 1985a, erit. 55 & 1985b, 165; Kalinak 1992, 3, 20–29; vrt. myös Stilwell 2001, 171, 182. Theodor Adorno ja Hanns Eisler (1994 [1947], 20; ks. myös Kalinak 1992, 27) esittävät klassisen Hollywood-musiikin kritiikissään, että tämä mieltymys visuaaliseen liittyy jälkiteollisen yhteiskunnan kapitalismiin, jossa todellisuus rakentuu aineellisesta omaisuudesta. Kuulo ei heidän mukaansa rakenna samanlaista suhdetta aineelliseen maailmaan kuin näköaisti.
2. Ylöspäin oudosti etenevä teema muistuttaa esimerkiksi Jean Sibeliuksen neljännen sinfonian hitaan osan (3.) matalalta nousevaa jousiteemaa eli yhtä Sibeliuksen ahdistuneimmista ja psykologisimmista teoksista. *Modaalisuus* viittaa duurista ja mollista poikkeaviin sävelsukuihin (ns. moodit ja kirkkosävellajit), joita esiintyy runsaasti muun muassa vanhassa suomalaisessa perinнемusiikissa, kansanmusiikissa ja kansallisromanttisessa taidemusiikissa.
3. Juha Tikan alkuperäismusiikin pääteema on Jukka Haaviston säveltämä.
4. Sen sijaan nykysodan yhteydessä on erityisesti 1980-luvulta alkaen korostettu sodan visuaalisuutta niin tämän päivän taistelu- kuin mediateknologiainkin vuoksi. Audiovisuaalisissa mediassa, kuten esimerkiksi televisiuutisissa, äänillä on kuitenkin keskeinen merkitys.
5. Linna 1972 [1954], 218.
6. Sonnenschein 2001, 180.
7. Vrt. Kahn 1999, 63.
8. Outi Ampuja (2007) on tarkastellut sodan äänimaisemaa kiinnittäen huomiota äänten tunnistamisen merkitykseen sotilaan eloonjäämiselle sekä melun, kuulovaurion ja psyykkisen vamman yhteyksiin.
9. Kohut & Levarie 1990, 4–8, 24; ks. myös Välimäki 2005, 75.
10. Kohut & Levarie 1990, 6; Ampuja 2007, 319.
 11. Ampuja 2007, 314–316, 321. Äänestä aseena sodassa ks. Ampuja 2007, 312–323; Kohut & Levarie 1990, 5–6; Donnelly 2005, 5.
12. Oma tutkimusalueensa on musiikin propagandistinen käyttö sotaa käyvyissä kulttuureissa (esim. Potter 1998). Ylipäätään sodan ja musiikin kytköksen tutkimuksesta ks. esim. Perris 1985; Pettan (toim.) 1998; Välimäki 2006; Holmqvist 2006.
13. Perris 1985, ix.
14. Altman 1992a, 5.
15. Alten 1999, 3, 11.
16. Kuuloaistin erityisyyteen on viitattu fysikaalisten ja fysiologisten tekijöiden ohella myös kehityspsykologisilla ja psykoanalyttisilla tekijöillä. Esimerkiksi kuulo on ensimmäinen aisti, joka kehittyy kohdussa (Sonnenschein 2001, 71). Näön ja kuulon vertailusta elokuvan näkökulmasta ks. Kalinak 1992, 20–29; Alten 1999, 2–3, 11; Stilwell 2001; Sonnenschein 2001, 151–152; psykoanalyttisesta teoretoinnista esim. Doane 1985a–b; Silverman 1988; Flinn 1992; Würtzler 1992, 100–103; Stilwell 2001, erit. 171–172.
17. Basinger 2003 [1986].
18. Basinger 2003 [1986], 9–13 & passim; Neale 2000, 125–126; vrt. myös Belton 2005, 164.
19. Belton 2005, 164.
20. Lajityypin käsitteestä ja lajityypeistä ks. esim. Pramaggiore & Wallis 2005, 346–

- 365; Bordwell & Thompson 2008, 318–328; Altman 2002; Hietala 1994, 163–172; Kärjä 2005, 63–71.
21. Ks. esim. Neale 2000, 125–133, joka sisältää myös kritiikkiä Basingerin (2003 [1986]) lähestymistapaa kohtaan.
 22. Vrt. Herkman 2001, 85, 108; Kärjä 2005, 63.
 23. Vrt. Basinger 2003 [1986], 9–10.
 24. Vrt. Altman 1992d, 252.
 25. Basinger 2003 [1986], 9.
 26. Basinger 2003 [1986], erit. 1–13; ks. myös Doherty 1993, erit. luku 5; Chambers & Culbert (toim.) 1996; vrt. myös Slocum (toim.) 2006; Boggs & Pollard 2007, erit. luku 4.
 27. Esim. Pramaggiore & Wallis 2005, 362.
 28. Esim. Streamas 2003, 139; Rogin 2006, 81; Boggs & Pollard 2007, erit. 99–111 ja luku 4.
 29. Ks. Boggs & Pollard 2007.
 30. Ks. esim. Doherty 1999; Koppes & Black 1987; May 2006; Roeder 2006; Schatz 1998; Basinger 2003 [1986].
 31. Virilio 1989. Ensimmäistä maailmansotaa on usein pidetty ensimmäisenä ”medioitu(nee)na sotana” (vrt. esim. Virilio 1989, 69–70) eli sotana, jossa aseteknologia oli entistä massiivisempaa ja ”medioituneempaa”, jossa media ja suhteellisen nopea tiedonvälitys (esim. valo- ja elokuvat, sanomalehdet) oli uudessa modernissa roolissa ja joka elää median vaikutuksesta voimakkaana kuvina ja kertomuksina yhteisöllisessä tajunnassamme. Äärimmäisen analyysin mediasodasta on antanut Jean Baudrillard (1993) esittäessään kysymyksen siitä, mitä ymmärrystä ja käsitystä länsimaissa voi olla [Persianlahden] sodasta 24 tunnin uutislähetysten mediaation ulkopuolella. Sota- ja mediateknologian yhteyksistä postmodernissa kulttuurissa ks. myös esim. Žižek 2004; Huhtinen & Rantapelkonen 2002; Huhtinen 2003.
 32. Basinger 2003 [1986], 9, 13; Slocum 2006, 2–3.
 33. Vrt. Basinger 2003 [1986], xii. George Lucas on *Tähtien sota* -elokuvien dvd-versioiden kommenttiraidoilla yhdistänyt kyseiset elokuvat periamerikkalaisesti Vietnamin (episodit IV–VI, 1977–1983) ja Persianlahden sotiin (episodit I–III, 1999–2005), kuten Antti-Ville Kärjä tiesi minulle kertoa.
 34. Basinger 2003 [1986], 128–129, 158–159, 192, 238–240.
 35. Neale 2000, 125.
 36. Vrt. esim. *Länsirintamalta ei mitään uutta* (ohj. Lewis Milestone 1930), *Länsirintama* (ohj. Georg Pabst 1930, elokuva tunnetaan suomeksi myös nimellä *Länsirintamalla 1918*), *Kannian polut* (ohj. Stanley Kubrick 1957) tai *Gallipoli* (ohj. Peter Weir 1981). Vrt. myös esim. Chambers 1996; Basinger 2003 [1986], 89.
 37. Basinger 2003 [1986]; vrt. myös esim. Kaminsky 1985; Solomon 1976.
 38. Sotaelokuvien kansallisten lajiiperteiden vertaaminen vaatisi laajan tutkimusprojektin eikä kuulu kysymyksenasetteluuni.
 39. Basinger 2003 [1986], 67–72.
 40. Rosenqvist 1998.
 41. Toiviainen 2002, 200.
 42. Suomessa sotaelokuvista ovat kirjoittaneet esim. Bagh 1986 & 1989 & 2003; P. Alanen 1986; Helén 1986; Jokinen & Linko 1987; Uusitalo 1987; Laine 1990, vrt. myös 1994; Wilhelmsson 1990; Salminen 1990; Salmi 1995; Sedergren 1996 & 2002a–b; Majuri 1999; Waarala 1999; Honka-Hallila 2000; Toiviainen 2002, 198–210; Varjola 2003; Liukkonen 2003; Timonen ym. 2003; Pöyhönen 2006; Sihvonen 2008; vrt. myös Nieminen 2003 ja Kinnunen 2006.

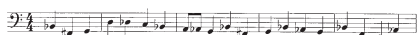
43. Ks. kuitenkin Chion 2004, joka antaa *Veteen piirretyn viivan* tarkastelussaan musiikille sijaa.
44. Käytän tässä yhteydessä *teknologia*-termiä väljästi Teresa de Lauretiksen (esim. 1987) mielessä viitaten elokuvaan merkityksiä ohjailevana ja hallitsevana yhteiskunnallisena *valtakoneistona*: ideologisia merkityksiä tuottavana kulttuurisena representatiivikäytäntönä, jonka rakentamat merkitykset omaksutaan elokuvan synnyttämässä voimakkaassa samastumisprosessissa.
45. *Diskursilla* viitataan laajasti tiettyjä arvoja, asenteita, normeja ja aatteita ilmentävään ajattelu- ja representatiiviseen tapaan, jolla on kulttuurista valtaa.
46. Altman 1992a, 9.
47. Elokuvan monidiskursiivisuus ja ylipäättään sekakoosteisuus tekee ymmärrettäväksi myös vastakulttuuriset tulkinnat, kuten queer- ja camp-luennat.
48. *Palimpsesti* (vrt. kreik. *palin* = uudestaan, *psestos* = raaputettu) tarkoittaa moneen kertaan käytettyä pergamenttia eli aiemman tekstin päälle kirjoittamista siten, että aiemmat kirjoitukset hämmöttävät alta. Kirjallisuustieteessä sillä viitataan tekstin tulkintoja avaavaan kerroksellisuuteen.
49. Altman 1992a, 10.
50. Slocum 2006, 11–12.
51. Vrt. Basinger 2003 [1986], 89–90.
52. Nummelin 1999, 42.
53. *Heteronormatiivisuudella* viitataan ajatusrakennelmaan, joka perustuu oletukselle kahdesta luonnollisesta sukupuolesta (miehestä ja naisesta) ja näiden välisestä yksiselitteisestä erosta sekä tähän eroon perustuvasta ”luonnollisesta” ja ”normaalista” heteroseksuaalisuuden mallista.
54. Ks. esim. Chambers 1996; S. P. Power 2003, 155; Varjola 2003, 9–11; Sedergren 2002a & 2002b; Wilhelmsson 1990; Bagh 1986; Slocum 2006, 11–13; vrt. myös Boggs & Pollard 2008.
55. Ks. Bagh 1986, 14.
56. Ks. Toiviainen 2003, 42.
57. Ks. Ebert 1997; Clarke 2006, 18.
58. Sodan psykohistoriasta ks. esim. J. Siltala 2006.
59. Sedergren 2002a.
60. Varjola 2003, 9.
61. Sedergren 2002b. Tuoreen selvityksen yhdysvaltalaisista sotaelokuvista Yhdysvaltojen sotahenkisen ja ylitiöisänmaallisen kulttuurin ilmentymänä ja keskeisenä ylläpitäjänä tarjoavat Carl Boggs ja Tom Pollard (2007) teoksessaan *Hollywoodin sotakone. Yhdysvaltain militarismi ja populaarikulttuuri*.
62. Sedergren 2002a & 2002b.
63. Varjola 2003, 9.
64. Varjola 2003, 9.
65. Vrt. Basinger 2003 [1986], 67–69.
66. Musiikin merkityksestä historiallisuuteen liittyvien mielikuvien rakentumisessa elokuvassa ks. Salmi 1996. Myös Salmi korostaa alkumusiikin merkitystä.
67. Belgian ja Saksan rajalla olevassa Hürtgenin metsässä käyty taistelu käytiin 129 km²:n laajuudessa ”käytävässä”, ja se oli pisin Yhdysvaltojen käymä yksittäinen taistelu koko sodassa (19.9.1944–10.2.1945). Yhdysvaltojen voittoa kyseisessä taistelussa tavataan kuvata Pyrrhoksen voitoksi.
68. Loppu on myös ironinen viite sotaelokuvalle laajittypilliseen rintamajoulukehäytävään.
69. Vrt. Slocum 2006, 13.
70. Vrt. Slocum 2006, 13.
71. Anahid Kassabian (1997, 269) käyttää elokuvan vastaanottajasta termiä *perceiver* (suom. havaitsija), jonka Pirkko Moisala (2001, 100–101) on havainnollisesti

- suomentanut *kokija-tulkitsijaksi*. Suomennos heijastaa sitä seikkaa, että elokuvan vastaanottajat edustavat erilaisia identiteettikategorioita: elokuvan vastaanottaja ei koskaan ole yksi.
72. Elokuvan äänituotannon tekninen sanasto sisältää tuotantoteknisistä ominaisuuksista juontuvia luokituksia ja nimityksiä erilaisille äänitehosteille, mutta ne eivät kuulu tarkasteluni piiriin. Ks. kuitenkin esim. Alten 1999; Honka 2006; vrt. myös Sonnenschein 2001.
 73. Sonnenschein 2001, 19.
 74. Vrt. Bordwell & Thompson 2008, 272; Honka 2006, 44.
 75. Pramaggiore & Wallis 2005, 212–218.
 76. Chion 1992, 105.
 77. Mancini 1985, 361, 366.
 78. *Konkreettinen musiikki* on yksi elektronisen musiikin muoto, joka käyttää aineksenaan perinteisesti ei-musiikillisena pidettyä ääntä, hälyä, siis konkreettisia ääniä.
 79. Sonnenschein 2001, 19.
 80. Ilmaisu on Kevin Donnellyn (2005, 93; engl. *single enveloping soundtexture*).
 81. Altman – Jones – Tatroe 2000, 341. Altmanin, Jonesin ja Tatroen ehdottama *mise-en-bande*-analyysi keskittyy kuitenkin ennen kaikkea ääniraidan eri osatekijöiden väliseen keskinäiseen vuorovaikutukseen, siinä missä itse keskityn elokuvan tulkintaan analysoimalla audiovisuaalisia tilanteita kokonaisvaltaisen ääniraidan kuulokulmasta.
 82. Stilwell 2001, 167 (engl. *cinematic soundscape*); Chion 1994, 189 (engl. *general audio-text*). Ontologiselta kannalta Chion kuitenkin kieltää erillisen, kuvaraitaan verrattavan yhtenäisen ääniraidan olemassaolon, toisin kuin monet muut nykytutkijat itseni mukaan lukien. Chionin mukaan ääniraidalla ei ole yhtenäisen mediallyn ”raitouden” takaavaa ”säiliötä” siten kuin kuvaraidalla, eikä ääniraidalla ole Chionin mukaan kuvasta riippumattomia merkityksiä. En lähde tätä akateemista saivartelua tässä enempiä purkamaan.
 83. *Dolby* viittaa tässä signaaliprosessoinnin järjestelmään, joka vähentää äänimediasta johtuvaa hälyä (kohinaa) varsinaiseen ääniobjektiin vaikuttamatta. Dolby on tuotemerkki, joka viittaa myös muihin ääni- ja äänitysteknologian järjestelmiin ja jolla on ollut keskeinen rooli elokuva(teattereide)n äänentoiston kehityksessä.
 84. Bordwell & Thompson 2008, 264; Pramaggiore & Wallis 2005, 205–206.
 85. Donnelly 2005, 26.
 86. Bordwell & Thompson 2008, 264.
 87. Donnelly 2005, 26, 33 viite 41.
 88. Brown 1994, 239–241.
 89. Ks. esim. Gorbman 1987, 70–91, 170–172, ks. erit. 73; Kalinak 1992; Juva 1995, 46–64, erit. 216–227.
 90. Gorbman 1987, 73.
 91. Hickman 2006, 35.
 92. Äänellisesti painottuneita ohjaajia ovat myös esimerkiksi Robert Bresson, Jean-Luc Godard, Stanley Kubrick, David Lynch ja Andrei Tarkovski; ehkä vähän edellisiin verrattuna valtavirtaisempia elokuvia tehneistä mainitaan vaikka Robert Altman, Michael Cimino, Francis Ford Coppola, Milos Forman, George Lucas, Martin Scorsese ja Steven Spielberg. Suomalaisista ohjaajista mainitaan Aki Kaurismäki.
 93. Altman 1992d, 251; ks. myös Lastra 1992, 76–77. Tyypillinen kuulokulma-ääni elokuvassa on puhelimen läpi suodattunut puheääni (Sonnenschein 2001, 163).
 94. Maria Pramaggiore ja Tom Wallis (2005, 222) ovat kuvanneet kyseistä valkoista kohinaa ”kuin tuuli puhaltaisi tyhjässä käytävässä”.

95. Vrt. Sonnenschein 2001, 64; Pramaggiore & Wallis 2005, 222. Elokuvan monidiskursiivisuuden nimissä kerrottakoon, miten eri lailla Maria Pramaggiore ja Tom Wallis ovat kohtausta ja sen ääntä tulkinneet. He viittaavat otokseen, jossa näemme Millerin ryhmään kuuluvan nuoren sotilaan kysyvän tältä tulituksen keskellä ”Mitä me teemme nyt?”. Emme kuule kysyjän ääntä, koska Miller ei kuule mitään, mutta luemme kysymyksen sotilaan huuilta. Kuulemme vain vihellystä, joka voimistuu ja muuttuu sävelkorkeudeltaan koko ajan korkeammaksi, kunnes se tietystä pisteestä murtuu räjähdysten, tulituksen ja muun taistelun ääniksi, jolloin Miller on taas todellisuudessa kiinni. Pramaggioren ja Wallisin mukaan äänisuunnittelu korostaa elokuvan keskeistä teema, velvollisuuden ja itsensä uhraamisen tärkeyttä: Miller ei voi jäädä kauhun (trauman) vangiksi vaan hänen pitää opastaa sotilaitaan. (Pramaggiore & Wallis 2005, 223.) Itse luen kohtauksesta sodan kauheutta ja järjettömyyttä korostavan sodanvastaisen merkityksen, väkivallan esityksen pelkkänä helvetillisenä väkivaltana eikä minään muuna.
96. Ks. esim. Sonnenschein 2001, 40–41, 57–58; Honka 2006, luku 4.5. *Foley*-ääniin erikoistuneita tekijöitä kutsutaan *foley*-(ääni)taiteilijoiksi (engl. *foley artists*). Nimi juontuu alan pioneerista, Jack Foleyta.
97. Vrt. Sonnenschein 2001, 195.
98. Sonnenschein 2001, 192.
99. Sonnenschein 2001, 190, 194.
100. Sonnenschein 2001, 191–192.
101. Sonnenschein 2001, 193. Joskus mukana voi olla myös todellisten hävittäjien ääntä mutta pitkälle muokattuna.
102. Sonnenschein 2001, 180.
103. *Doppler-efekti* tarkoittaa taajuuden eli äänenkorkeuden havaittua nousua tai laskua äänilähteen liikuessa kuuntelijaa kohti tai tästä etääntyen.
104. Sonnenschein 2001, 193.
105. Sonnenschein 2001, 191.
106. Pramaggiore & Wallis 2005, 214–218.
107. Diegeettisen ja ei-diegeettisen musiikin käsitteet vakiinnutti Claudia Gorbman (1987, 21, ks. myös 14–26). Ks. myös esim. Bordwell & Thompson 2008, 278–286; Juva 1995, 209–210; Bacon 2000, 236–239; Kassabian 2001, 42–47; Kärjä 2005, 138–142; Hickman 2006, 37.
108. Juva 1995, 209.
109. *Diegesiksellä* viitataan elokuvan kuvitteelliseen maailmaan, tarinatiltaan.
110. Buhler 2001, 40.
111. Esim. Kassabian 2001, 2. Joskus *kompilaatiomusiikilla* viitataan lainamusiikille perustuvaan mykkäelokuvan musiikkiraitaan kun taas äänielokuvan aikakauden lainamusiikkiin perustuvasta musiikkiraidasta puhutaan *sovitetuna* musiikkiraitana (esim. Hickman 2006, 38). Itse kuitenkin pidän kompilaatio- ja lainamusiikkia synonyymisinä termeinä.
112. Chion 1992 & 1994 & 1999; Altman 1992a–d. Elokuvan äänestä ylipäättään ks. myös Weis & Belton (toim.) 1985; Altman (toim.) 1992; Sonnenschein 2001; Sider – Freeman – Sider (toim.) 2003; Bordwell & Thompson 2008, 264–303; Pramaggiore & Wallis 2005, 202–244; sekä www.filmsound.org. Hyvä tekninen yleisesitys on Alten 1999.
113. Suomalaista alan tutkimusta edustavat esim. Alitalo 1988; Jalkanen 1990 & 1992; Juva 1995 & 1996 & 2008; Falck 1996 & 2000; Sarjala 1996; Salmi 1996; Tani 1996; Saarela 2000; Moisala 2001; Richardson 2004 & 2008; Kärjä 2005 & 2006 & 2007; Kilpiö 2005; Pekkilä 2005 & 2007; Mantere 2006, 191–205; Heinonen 2007; Richardson & Hawkins (toim.) 2007; Välimäki 2007 & 2008a; vrt. myös Kari (toim.) 2004; A. Alanen 2005; Kuusisaari 1999.

114. Esim. Chion 1994 & 1995 & 1999; Brown 1994; Tagg 2000 [1979]; Cook 1998; Kassabian 2001 & 2007; Tagg & Clarida 2003; Donnelly 2001 & 2005; R. Power 2003; Wierzbicki 2003; Kärjä 2005; Hickmann 2006; Richardson & Hawkins 2007; Davison 2007; Välimäki 2007 & 2008a; vrt. myös Buhler – Flinn – Neumeyer (toim.) 2000; Donnelly (toim.) 2001; Mera & Burnand (toim.) 2006; Richardson & Hawkins (toim.) 2007; vrt. myös DeNora 2000.
115. Esim. Burch 1985, erit. 203; Chion 1994 & 1999; Altman – Jones – Tatroe 2000, erit. 339, 341; Sonnenschein 2001; Buhler 2001, erit. 52–58; Stilwell 2001; R. Power 2003, erit. 101; Wierzbicki 2003, erit. 111; Davison 2004 & 2007, erit. 143; Richardson 2004; Donnelly 2005, erit. 2, 25–26, 93–94; Richardson & Hawkins 2007, 14–15; Välimäki 2007, erit. 186–191, 208; 2008a; vrt. myös Brown 1994, 265; Hanlon 1985; A. Williams 1985; Truppin 1992.
116. Esim. Tagg 2000 [1979]; Tagg & Clarida 2003; Ratner 1980; Monelle 1992, 226–232, 279–294 & 2000 & 2006; Hatten 1994; Välimäki 2005, erit. 119–123.
117. Sähköisestä cowboysta ks. Tagg & Clarida 2003, 366–378.
118. Olen selvittänyt topoksen käsitettä, musiikin topostutkimusta ja musiikillista ikonografiaa tarkemmin toisaalla (Välimäki 2005, erit. 119–123).
119. Esim. Philip Taggin (2000 [1979]; Tagg & Clarida 2003) tutkimukset elokuva- ja televisiomusiikista voidaan ymmärtää topostutkimuksiksi.
120. Ks. esim. Sarjala 1996; Neumeyer & Buhler 2001, 24.
121. Neumeyer & Buhler 2001, 25; vrt. myös 23–26.
122. Kärjä 2006.
123. Ks. esim. Juva 1995, 211–215; Bacon 2000, 234–236 & 2005, 255–256; Kärjä 2005, 148–149 & 2006.
124. Kärjä 2006; ks. myös Kalinak 1992, 24, 29.
125. Sonnenschein 2001, 19–20.
126. Vrt. Hatten 1994, 74, 295.
127. Altman 1992a, 9.
128. Vrt. Altman 2002a, 10.
129. Vrt. Altman 2002b, 16.
130. Tästä tarkemmin ks. Välimäki 2005.
131. Kassabian 2001.
132. Kassabian 2001, 13.
133. Kassabian 2001, 2–3, 12–13, 59.
134. Aaron Copland merkitsee musiikin kansallisten merkitysten kannalta Yhdysvalloille samaa kuin Jean Sibelius Suomelle.
135. Altman 1987, 62–70, 110; vrt. myös Buhler 2001, 41–43; Donnelly 2005, 23; Davison 2007, 151 viite 8. Äänisulaumat ovat vakiopiirre musikaaleissa, joissa ne merkitsevät siirtymistä tosiasiallisesta maailmasta ihanteelliseen maailmaan (Altman 1987, 67).
136. Kassabian 2001, 2–3, 12–13.
137. Flanagan 2003, 128.
138. Musiikinhistoriallisena harhapolkuna mainittakoon, että Pink Floydin *The Wall* -elokuvan (1979) *Bring the Boys Back Home* -laulu ja hiljattain remasteroidun *The Final Cut* -albumin (2004) laulu *When the Tigers Broke Free* liittyvät Anzion taisteluun, jossa yhtyeen jäsenen Roger Watersin isä kuoli.

2 TUNTEMATTOMAT SOTILAAT, MUSIIKILLA JA ILMAN



kansallis-kulttuurinen perusteksti. Suomalaisessa kulttuurissa talvi- ja jatkosotaa kuvaava sotaelokuva onkin erityisen voimallinen laji, jonka edustajan saapuminen elokuvateatteriin tai esittäminen televisiossa ajoitetaan usein isänmaalliselle merkkipäivälle, kuten itsenäisyyspäivälle tai talvisodan alkamispäivälle.³

Tarkastelen seuraavassa Edvin Laineen (1955) ja Rauni Mollbergin (1985) ohjaamien, Väinö Linnan romaaniin perustuvien *Tuntematon sotilas* -elokuvien musiikkia.⁴ Elokuvat edustavat hyvin erilaisia elokuvamusiikillisia ratkaisuja ja Linnan romaanin elokuvallisia musisointeja. Tästä kertoo jo se tosiasia, että Laineen elokuvassa on musiikkia noin 30 % elokuvan ajasta mutta Mollbergin elokuvassa vain noin 5 %. Lisäksi Mollbergin elokuvan musiikki on pelkästään tarinatilassa selityksensä saavaa⁵ eli diegeettistä musiikkia. Perinteistä elokuvamusiikkia ei siinä ole ollenkaan. Lisäksi voidaan vielä tarkentaa, että kaikki tarinatilassa oleva musiikki on valmista musiikkia. Elokuvaan ei siis ole lainkaan sävelletty alkuperäismusiikkia.

Tuntematon sotilas -elokuvia on vertailtu tutkimuskirjallisuudessa sekä varsinkin yleistajuisemmissa kirjoituksissa, kuten elokuva-arvioissa ja -esittelyissä, suhteellisen paljon.⁶ Elokuvien ääntä ja musiikkia ei ole kuitenkaan tutkittu, aivan niin kuin ei Linnan romaaniakaan ole tarkasteltu äänellisyyden eli akustisten kuvausten näkökulmasta⁷, niin paljon kuin sekä elokuvista että romaan(e)ista⁸ onkin kirjoitettu – aina viime aikojen kiihtynyttä Linna-tutkimusta, juhlavuosia ja yleistä mielenkiintoa myöten.

Metsämusiikkia ja muuta kansallista retoriikkaa

Edvin Laineen ohjaama *Tuntematon sotilas* sisältää runsaasti musiikkia. Elokuvan musiikki on sekoitus Ahti Sonnisen elokuvaan säveltämää alkuperäismusiikkia ja moninaista valmista musiikkia, joista osa toimii lainausten tavoin Sonnisen musiikissa ja osa tarinatilassa kuuluvana musiikkina. Tarinatilassa kuuluvaa musiikkia ovat sotilaiden laulamien laulut, soittokuntien soittamat marssit sekä radiosta ja gramofonilta kuuluva musiikki. Viittaan jatkossa elokuvan ei-diegeettiseen

musiikkiin myös elokuvan partituurina ja musiikkiraitana (joka siis tarkoittaa aina tarinatilaa ulkopuolista musiikkia).

Elokuvan musiikkiraita perustuu hyvin pitkälle valmiin musiikin lainauksiin, ennen kaikkea elokuvan sinfoniseen partituuriin upotettujen isänmaallisten musiikkien lainauksiin, kuten esimerkiksi sotilasmarsseihin, maakuntalaulujen ja Jean Sibeliuksen *Finlandian* katkelmiin. Lisäksi kuullaan Neuvostoliiton valtiohymnin ja itäkarjalaisen *Ljuuli, ljuuli* -laulun lainauksia. Tyyllisesti Sonnisen laatima musiikkiraita muodostuu toisaalta suomalais-kansallisesta ja toisaalta modernistis-ekspressiivisestä, ”kansainvälisestä” tyylistä.

Elokuvan musiikkiraidan sisältämä lainamusiikki koostuu taulukossa 1 luetelluista sävellyksistä ja lauluista, jotka kaikki kuullaan Sonnisen alkuperäismusiikkiin sisältyvinä, sinfoniaorkesterille sovitettuina lainauksina. Sovituksellisen poikkeuksen muodostaa elokuvan lopussa kuultava *Finlandia*-hymni, joka alkaa mieskuoron hyminänä ilman sanoja ja *a cappella* eli ilman soitinsäestystä. *Finlandian* käyttö elokuvan alussa ja lopussa on kyllä tarkkaan ottaen Sonnisen alkuperäismusiikista riippumaton ratkaisu: kyseessä on alkuperäinen Sibeliuksen versio eikä Sonnisen alkuperäismusiikkiin sisältyvä lainaus. Mutta kuulokokemuksessa *Finlandia* sulautuu soinnillisesti täysin yhteen Sonnisen paljon lainauksia sisältävän sinfonisen alkuperäismusiikin kanssa.

	Musiikki	Alkusanat	Säveltäjä	Sanat
1	<i>Finlandia</i>	[Hymni] Oi Suomi katso sinun päiväs koittaa	Jean Sibelius	[Hymnin sanat] V. A. Koskenniemi
2	<i>Muistoja Pohjolasta</i>	Rakkaana säilyy rinnassain muisto kauniin kotimaan	Sam Sihvo	Sam Sihvo
3	<i>Matka-säveliä</i>	Yi' kasteisten vuorten	ruotsal. kansansäv. / Edward Erikson	trad.
4	<i>Maanpuolustajat</i>	Ei onnea ole meillä suurempaa kuin suojella syntymämaata	Nicholas von Weymarn	Reino Hirviseppä ⁹
5	<i>Sillanpään marssilaulu</i>	Kotikontujen kätköstä tervehtien	Aimo Mustonen	F. E. Sillanpää
6	<i>Karjalaisten laulu</i>	Suloisessa Suomesamme oisko maata armaampaa	P. J. Hannikainen	P. J. Hannikainen
7	<i>Nälkämaan laulu</i>	Kuulkaa korpeimme kuiskintaa	Oskar Merikanto	Ilmari Kianto
8	<i>Kymmenen virran maa</i>	Maa ponteva Pohjolan ääriellä on	Oskar Merikanto	A. V. Koskimies
9	<i>Satakunnan laulu</i>	Kauas missä katse kantaa yli peltojen	A. Törnudd	Aino Voipio
10	<i>Porilaisten marssi</i>	Pojat kansan urhokkaan	Chr. Fredrik Kress	J. L. Runeberg
11	<i>Maantie on kova kävellä</i>	Maantie on kova kävellä ja kivääri on raskas kantaa	kansanlaulu, vanha sotilaslaulu	trad.
12	<i>Jääkärien marssi</i>	Syvä iskumme on, viha voittamaton	Jean Sibelius	Heikki Nurmio
13	<i>Ljuuli, ljuuli</i>	Ljuuli, ljuuli, ljuuli lastu	itäkarjalainen kansanlaulu	trad.
14	<i>Neuvostoliiton valtiohymni</i>	Oi suuri ja mahtava Neuvostoliitto	A. Aleksandrov	S. Mihalkov & I. Registan, suom. Elvi Sinervo

Taulukko 1. *Tuntematon sotilas* (1955): Ei-diegeettisen musiikkiraidan sisältämät lainamusiikit.

Petroskoin kuvauksessa käytettyä, Itä-Karjalaan viittaavaa *Ljuuli, ljuuli* -laulua ja Neuvostoliiton suurhyökkäyksen kuvaamisessa käytettyä Neuvostoliiton valtiohymniä¹⁰ lukuun ottamatta elokuvan partituurin lainamusiikki on suomalais-kansallista, isänmaallista ja miehistä¹¹. Marssit ja vieläpä sotilaalliset marssit hallitsevat. Marssi-poljentoisia isänmaallisista musiikeista ovat kaikki paitsi *Finlandia*. Sotilaallisia marsseja eivät ole vain *Muistoja Pohjolasta, Matkasäveliä, Maanpuolustajat, Sillanpään marssilaulu, Porilaisten marssi*, joka on Suomen armeijan kunniamarssi, *Maantie on kova kävellä*, joka liittyy Oulun tarkk'ampujapataljoonan perinteeseen, ja *Jääkärien marssi*, joka on myös Jääkäripataljoonan kunniamarssi (nrot 2–5 ja 10–12). Nimittäin myös monet muut elokuvassa kuultavat maakunta- ja isänmaalliset laulut ovat sotilaallisessa käytössä. Esimerkiksi *Karjalaisten laulu* on Viipurin rykmentin kunniamarssi.

Kaikkiin näihin musiikkeihin (nrot 1–12) liittyy siis voimakas kansallinen, isänmaallinen, sotilaallinen ja miehinen merkitys. Kaikkiin näihin musiikkeihin liittyy myös sanat, jotka (suomalaisessa kulttuurissa tarpeeksi kiinteästi elänyt) kuulija-katsoja tajunnassaan rekonstruoi. Sanojen rekonstruointi tapahtuu kuulija-katsojalla lähinnä esitietoisesti eli tämän sitä itse huomaamatta, mikä vain lisää ideologisen kansallisuus-teknologian tehoa.

Erikseen on painotettava sitä seikkaa, että Sibeliuksen *Finlandia* muodostaa koko elokuvan musiikilliset kehykset. Tämä suomalaisuuden, isänmaallisuuden, uhrautumisen ja itsenäisen Suomen musiikillinen perisymboli sekä aloittaa että päättää elokuvan. Sen luoman soivan kansallisuus-aaterakennelman väliin kuulija-katsojan tajunta virittyy vastaanottamaan elokuvan ja sen sisältämän muunkin musiikin (palaan tähän seikkaan tarkemmin myöhemmin).

Elokuvan kansallisesti sävyttynyt sävelkieli rakentaa ”suomalais-ta” sointia isolla sinfonisella orkesterilla, luonnonmyyttisillä sävyillä, modaalisilla¹² harmonioilla sekä suomalaisten laulujen ja sävellysten suorilla lainauksilla ja epäsuoremmilla tyyliviitteillä. Tämä musiikki hallitsee eppistä kerrontaa, kuten vuorosanattomia jaksoja, joissa kuvataan joukko-osastojen siirtymisiä paikasta toiseen, maisemien ja vuodenaikojen vaihtumista, luontoa, ajan kulkua – niin maantie-

teellisiä, ajallisia kuin muitakin siirtymiä. Musiikki on tonaalista ja teleologista eli liikettä, tarkoitusta ja päämäärää ilmaisevaa. Usein se rakentaa 1–2 minuutin kokonaisuuksia, jotka päättyvät pontevan selkeästi kadenssoiden. Kuten sotilaallinen musiikki ja marssi, samoin eteenpäinmenoa ja vahvaa toimijuutta ilmaiseva tonaalis-teleologinen peruskerrontakaava vahvalle tahdin osalle päättyvine lopukkeineen mielletään länsimaisen musiikin stereotyyppien perinteessä miehi-
seksi musiikiksi¹³.

Elokuvassa on useita joukkojen etenemistä ja siirtymiä kuvaavia vuorosanattomia jaksoja, joissa käytetään dokumentaarista kuva-aineistoa ja kansallista tai modernistis-ekspressiivistä marssia. Esimerkiksi elokuva alkaa vajaan kuuden (5'50") minuutin musiikkivideo-
maisena jaksoneen, jossa soi *Finlandian* uhkaa ja ahdistusta ilmentävä alkuosa sekä marssit *Muistoja Pohjolasta* ja *Matkasäveliä* (nrot 1–3). Lähtiessään kuorma-autoilla paloaukealta rintamalle sotilaat laulavat *Maanpuolustajat*-laulua: ”Ei onnea meil’ ole suurempaa kuin suojata syntymämaata, sen rakkaita rantoja puolustaa, sen turva ja kunnia taata” (ks. taulukko 2, nro 19). Laulu vaihtuu noin 15 sekunnin kuluttua ei-diegeettiseksi isänmaallisten marssilaulujen sinfoniseksi kollaasiksi (taulukko 1, nrot 4–9), joka yhdistyy dokumentaariseen kuva-ainekseen, kun miehet matkaavat rintamalle havumetsien halki. Leiriydyttyään miehet keskeyttävät radiosta tulevan presidentti Risto Rytin puheen kuuntelemisen ja alkavat katsoa ohikulkevaa sotakalustoa, mitä Sonnisen musiikkiraitaan upotettu *Porilaisten marssi* (nro 10) ja puheet Pohjanmaan pojista tukevat.

Kyseinen musiikki muodostaa suomalais-kansallisen ja miehisen¹⁴ musiikkiraidan. Mutta samalla se muodostaa myös maantieteellisesti ja ”etnisesti” Suomen eri osiin, kotiseutuihin ja heimoihin viittaavien musiikkien sekoituksen. Toisen maailmansodan taisteluelokuvan lajipiirre on, että kuvauksen kohteena olevan ryhmän sotilaat muodostavat ”demokraattisen” kokoelman miehiä, joilla on erilaiset yhteiskunnalliset (luokka), etniset (rotu, heimo), maantieteelliset (kotipaikka, murre), koulutukselliset, ammatilliset ja sosiaaliset (ikä, aviosääty, aiempi sotakokemus) taustat¹⁵. Maakunta- ja muut isänmaalliset laulut – kuten myös edempänä käsiteltävä tarinatilaa kuuluvan

musiikin valikoima – rakentavat omalta osaltaan tätä sotilasryhmän ”demokraattista” kirjoa.

Samalla maakunta- ja muut isänmaalliset laulut muodostavat yhtenäisen yhteis- eli joukkoidentiteetin: moniheimoiset miehet edustavat yhtä kansaa yhdellä – kansakunnan, isänmaan – asialla. Kyseiset laulut myös viittaavat toisiinsa. Jo yksi laulu kytkee päälle koko isänmaallisten laulujen varaston eli edustaa koko sitä osastoa, joka 1940–60-luvun laulukirjoista löytyy ”Isänmaa”-otsikon alta. Esimerkiksi Lauri Parviaisen *Koulun laulukirjan* ”Isänmaa”-osaston jokaisesta neljästä alaosastosta löytyy Sonnisen partituurin käyttämiä musiikkejä: 1) Juhla- ym. lauluja (*Finlandia*-hymni, *Kymmenen virran maa*, *Nälkämaan laulu*), 2) Maakuntalauluja (*Karjalaisten laulu* ja *Satakunnan laulu*), 3) Historiallisia marsseja ja lauluja (*Porilaisten marssi* ja *Jääkärien marssi*) sekä 4) Uusia lauluja ja marsseja (*Sillanpään marssilaulu*)¹⁶.

Nimenomaan se, että maakunta- ja muut isänmaalliset laulut elävät yhteisöllisessä tajunnassa toisiinsa liittyvinä ja tulkitaan samalla tavalla, tekee niistä yhtenäisen diskurssin, tiettyjen arvojen, käsitysten ja ajattelun sääntöjen kiteytyneen kokonaisuuden¹⁷. Kyse ei siis ole vain niistä lauluista, joihin suoraan viitataan, vaan koko olemassa olevasta maakunta-, kansallis- ja isänmaallisten laulujen massasta, joka elävöityy kuulijan mielessä jo yhden laulun laukaisemana. Tämä musiikki on yhden yhtenäisen yhteisön ja kansakunnan musiikkia.¹⁸ *Finlandian* muodostamien kehyksien sisällä maakunta- ja muut isänmaalliset laulut ”todistavat” musiikillisesti, miten kaikki ympäri Suomea kotoisin olevat miehet ovat sulautuneet yhdeksi rintamaksi vihollista vastaan. Niin erilaisia kuin he ovatkin, sodassa he ”tekevät sen mikä pitää”.

Tämä musiikin rakentama suomalais-kansallinen identiteetti perustuu isänmaallisten laulujen arkkityypiselle *metsäkuvastolle*, johon kuuluu myyttinen alkusuomalainen raivaajamies, sekä reippaalle, kansanmiesomaisen yksinkertaiselle ja suoraviivaiselle marssipoljennolle ja tonaalis-teleologiselle harmoniselle ja melodiselle kaarrokselle. Tämä musiikki on korpisoturin ja korpiarmeijan musiikillinen esitys, jota elokuvassa käytetään kuvattaessa sotilaiden etenemistä maastossa erilaisissa luonnonolosuhteissa.

Metsä on keskeinen osa kansallista mielikuvastoa. Metsä on suomalaisuuden perusmielikuva ja identiteettisymboli – ja nimenomaan kohottuneen suomalaisuuden symboli, kuten Eero Julkunen ja Altti Kuusamo ovat todenneet metsän mielikuvia isänmaallisissa lauluissa ja metsämainoksissa tarkastelevassa artikkelissaan¹⁹. Nämä metsäkäsitykset luotiin pääasiassa 1800-luvun puolivälin ja Suomen itsenäisyyden alun välissä romanttisen kansallisuusaatteen ja itsenäisyyden alkuaajan maskulismien²⁰ pohjalta. Ne kertovat Suomen myyttisestä menneisyydestä, maakuntien alku-uroista, jotka raivasivat korven (metsät ja suot), jotta sivistys (pelto) saattoi tulla. Niihin liittyy esi-isien (”taattojen”) velvoittava jatkumo puolustaa kansallisuutta eli metsää, raivat- tuja peltoja, ”kotiliettä” (naista) ja ylipäätään kotikontuja vainoajaa vastaan. Metsä on suomalaisuuden alkukertomusten ja myyttisen alkuaajan pyhä näyttämö, joka symboloi pyhiä kansallis-ihanteellisia arvoja, kotia ja isänmaata. Metsäaiheet ovat korvanneet valtiolliset tunnukset niin isänmaallisissa lauluissa kuin Suomen valtion koliko- ja setelirahoissakin markan aikana.²¹ Isänmaallisten ja kansallisten juhlien koristeet ja näyttämötarpeistot (vrt. esim. juhannuskoivu) ja isänmaallissuomalaisiksi koetut populaari- ja klassisen musiikin teokset – aina levynkansia myöten – sisältävät usein metsäkuvastoa. Metsäkuvaston ”tunnusten alaisuudessa valta on pyrkinyt esittämään itsensä koko kansan mielenilmaisujen edustajana”²².

Lähes kaikki *Tuntemattoman sotilaan* musiikkiraidan maakunta- ja muut isänmaalliset laulut (ks. taulukko 1) sisältävät mainintoja metsistä.²³ Esimerkiksi:

- kuulkaa korkeimme kuiskintaa (nro 7)
- missä kaartaa taivon rantaa salo sininen (nro 9)
- suurten selkäin, korpisoiden mailta tullen tuo (nro 9)
- säveleitä salot huokuu, ikihongat humajaa (nro 6)
- yli peltojen metsien tunturien (nro 5)
- nyt metsiköt mahtavat humisee, ja hyminänä urkujen ne kaikue- lee (nro 4).²⁴

Julkunen ja Kuusamo ovat kiinnostavasti huomioineet, että usein maakunta- ja isänmaallisten laulujen sanastojen metsäkuvasto on *au-*

ditiivista eli ääntä (kuuloaistia) koskevaa. Tämä ilmenee edellisistäkin lainauksista: metsä huokailee, kuiskii, huokuu säveleitä, humajaa, humisee ja urkuina kaikuelee²⁵.

Samalla laulut sisältävät mainintoja esi-isien urotöistä, muistoista ja maineesta. Esimerkiksi:

- ❑ se on entistaistojen tanner. Niin rohkea, reima ja horjumaton: se on muistojen mainio manner (nro 8)
- ❑ olen kuullut kuin kansan huulilta soi uroaikojen muistelot siellä (nro 8)
- ❑ meidänpä mainetta mainivat nuot: koskien ärjyt ja surkeat suot (nro 7)
- ❑ siellä Satakunnan kansa / tyynnä kyntää aurallansa maata isien (nro 9)
- ❑ räällä muinoin töin ja toimin raatoi rauhan mies (nro 9)
- ❑ pojat kansan urhokkaan (nro 10)
- ❑ kauniina väikky muisto urhojemme (nro 10).

Muisteluihin liittyy puolustamisretoriikkaa, vainon ja uhkan kuvia:

- ❑ Vainojen virmat? Oi vaijetkaat! Rapparit, ryöstäjät? – kaijotkaat! Miekkaa ei tarvis – tarmoa vaan / puolesta hengen ja heimon ja maan (nro 7)
- ❑ Kansani siellä taistellen kesti kaikk' ja voiton toi. Sankarten heimoa ja raatajain unhoittaa en konsaan voi (nro 2)
- ❑ Suomi Puolan, Lützin, Leipzigin ja Narvan mailla vertaa vuoti (nro 10)
- ❑ voi vainolaisen hurmehella peittää maan (nro 10).

Vainooja-kuvastolle perustuu myös sota-ajan kenties keskeisin virsi, ns. talvisotavirsikirjan²⁶ nro 170 (*Jumala ompi linnamme*), joka kuullaan molemmissa *Tuntematon sotilas* -elokuviissa. Keskeistä on myös vainon torjunnan kautta saavutettu maan uusi huomen, kuten *Finlandia*-hymnissä. Yksi kaikkien aikojen suosituimpia suomalaisia lauluja, talvisodan ajan ykkösiskelmä *Sillanpään marssilaulu* (nro 3) tiivistää alkuraivaaja-korpisoturi-mielenlaadun tuttuine puolustusretoriikkoineen:

[k]umpujen kätköstä mullasta maan isät katsovat poikiaan [– –].
Tapa tuttu jo taattojen / nyt on hoidossa poikasten [– –].
Tää’ on suorana seistä ja kaatua joka miehellä oikeus.
Siis te lapset ja vanhukset, ja te äidit ja morsiamet:
Niin kauan teillä on suojattu lies, kun on pystyssä ykskin mies.

On huomattava, että nimenomaan korpea, villiä ja kesyttämätöntä metsää merkitsevä *havumetsä* on suomalaisen alkumieheyden symboli²⁷ – ei feminiininen lehtimetsä tai ”epäpuhdas” (androgyyini? hermafrodiitti?) sekametsä. Topeliuskin kirjoittaa *Maamme kirjassaan* havumetsästä ”erämaan voimakkaana poikana”²⁸. Kuten Julkunen ja Kuusamo toteavat: ”’Oikea’ Suomi on maskuliininen, alkutilassa oleva havupuiden maa.”²⁹

Julkusen ja Kuusamon analyysin mukaan kulttuuria merkitsevä lehtimetsä (tai lehto) ja ei-kulttuuria merkitsevä havumetsä muodostavat toisiaan määrittävän vastakohta-parin. Havumetsään liittyviä merkityksiä ovat muun muassa: työstämätön, luonto, raataminen, raivaaminen, sankarillinen, kuolema, sota, menneet sukupolvet (taatot), metsän keskellä, auditiivisuus, pohjoinen Suomi ja maskuliininen. Lehtimetsään liittyviä merkityksiä ovat muun muassa työstetty kulttuuri, hoivaaminen, valmis maisema, intiimi, kasvaminen, syntyminen, metsän laidassa, näköhavainnot, yksityiskohdat, eteläinen Suomi ja feminiininen.³⁰ Havumetsä ja lehtimetsä muodostavat siis perusvastakkaisuuden, joka määrittää myös eron sodan ja rauhan välillä eli elämänpiiri-eron kulttuurin laitaa (tai ei-kulttuuria) merkitsevän rintaman ja kulttuurin keskusta (tai kulttuuria) merkitsevän kodin välillä.³¹ Kuten Julkunen ja Kuusamo toteavat: ”Isänmaallisten laulujen todellinen, isänmaallinen metsä on [– –] havupuumetsä. Siihen liitetään mies, taatot, sodat, vaino: kansallisen olemassaolon kohtalonkysymykset ja miesten rooli siinä.”³²

Isänmaallisten laulujen loputtomat lainaukset *Tuntemattoman sotilaan* musiikissa rakentavat suomalaisen perusmetsämaiseman musiikillista panoraamaa sekä sen sisältämän alkusuomalaisen, villissä luontoyhteydessä elävän raivaaja-korpisoturin.³³ Kansallista metsäkuvastoa sisältäviä lauluja käytetään nimenomaan jaksoissa, joissa

kuvataan sotilaiden siirtymistä ja etenemistä sekä vuodenaikojen vaihtelua metsää vasten. Kansallis-ihanteelliseen käyttöön valjastettu metsään liittyvä luonnonmystiikka rakentuu siis sekä kuvallisesti että musiikillisesti.

Paikoin hyökkäysvaiheen etenemismusiikki muistuttaa 1940–50-luvun amerikkalaisten lännenelokuvien eepistä sointia, joka niissä viittaa maisemaan (preeriaan), rajaseutuun, ratsuväkeen, tarmokkaiisiin uudisasukkaisiin, ulkoilmaelämään ja luontoyhteyteen. Myös lännenelokuvien miehet ovat luonnon ja kulttuurin välissä toimivia rajaseudun (uudis)raivaajia, taistelijoita ja villissä luonnossa pärjääviä myyttisiä ulkoilmamiehiä – nämä soinnit on Sonnisen musiikissa valjastettu alkusuomalaisen korpisoturin kuvaukseen. Lännenelokuvan tapaisia sointuja kuullaan dokumenttimateriaalia käyttävissä, etenemistä palavassa rajaseudun maisemassa ja vauhdikasta ratsastusta sisältävissä kuva–musiikki-kollaaseissa, joissa esimerkiksi laukkaavat hevoset vetävät tykkejä. Kyseisen western-tyyppisen suomalaisen (kotoitetun) impressionismin saattaa yhdistää myös amerikkalaisesta western-musiikista vaikutteita saaneeseen suomalaisen tukkilaiselokuvan musiikkiin, jossa siinäkin metsä on keskeisellä sijalla. Luonnon ja sivilisaation välissä elävänä suomalaisena myyttisenä ulkoilmamiehenä Laineen korpisoturi muistuttaakin tukkilaiselokuvista tuttua ”suomalaisen lännenmiehen arkkityyppiä”, ”perusjätkää”, joka Veijo Hietalan sanoin ”operoi puoliksi teknistyvän sivistyksen, puoliksi armottoman erämaan ja vesien ehdoilla”.³⁴

Juuri suomalais-impressionistisesti sävyttyneen western-musiikin siivittämänä saavutetaan *Tuntemattomassa sotilaassa* kaksi tärkeää päämäärää: vanha raja ja Petroskoi. Molemmilla kerroilla musiikki merkitsee tapahtuman huomiota herättävällä marssilopetuksella (ks. esimerkki 1), jonka jälkeen jouset jäävät soittamaan ”sarastavaa” tremolokenttää³⁵. Kyseessä on musiikillinen kruunaus, sädehtivä ylitysele.



katkelmia käytetään aiheina monissa eri yhteyksissä ja tarkoituksissa. Sitä kuullaan paitsi marssikollaaseissa myös koomisissa sekä modernistis-ekspressiivisesti sävyttyneissä kuvauksissa. Lisäksi sekin vahvistaa korpisoturi-kuvastoa, kuten jo aiemmin toin esiin. Kuten historioitsija Ville Kivimäki kirjoittaa sotavuosien kokemusmaailmasta,

sota yhdenmukaistaa kokemusmaailmaa. Yhteiskunta keskittyi ja yksinkertaistui sotaponnistelun ympärille, sodasta tuli tärkeä identiteetin määrittäjä liki kaikille suomalaisille, ja kokemusmaailmaa vahvasti eriyttäneet luokka ja sosiaalinen tausta menettivät ainakin näennäisesti merkitystään. Vahvemmin kuin koskaan valtiolta ja sen kontrolloima julkisuus tuotti yksinäistä kansallista kertomusta, johon kansalaisten odotettiin sopeuttavan kokemuksensa ja identiteettinsä.⁴¹

Juuri tällaiseen kokemushistoriaan, yksinäiseen kansalliseen kertomukseen Laineen elokuvan suomalais-kansallinen musiikki viittaa.

Eksistentiaalisen ja farssimusiikin välimaastossa

Suomalais-kansallinen marssipoljentoinen musiikki maakunta- ja isänmaallisten laulujen lainauksineen kuvittaa elokuvan ensimmäistä puoliskoa eli hyökkäysvaihetta. Erityisesti sitä kuullaan joukkojen siirtymisen, etenemisen ja marssimisen kuvauksen yhteydessä. Viimeinen isänmaallinen marssi kuullaan Petroskoin paraatissa, noin elokuvan puolivälissä. Sen jälkeen ei enää käytetä maakunta- tai muita isänmaallisia marsseja vaan ainoastaan modernistis-ekspressiivistä marssia: kansallis-ihanteellinen sointi on kadonnut jatkosodan kestäessä vuodesta toiseen. Elokuvan jälkipuoliskolla (Petroskoista eteenpäin) modernistis-ekspressiivinen musiikki korvaa kokonaan kansallisen musiikin kuin kertoen, että sotilaiden mielissä sodan tarkoituksellisuuden kokemuksesta on siirrytty yhä useammin mielettömyyden ja tarkoituksettomuuden tunteeseen. Kansallisesta kokemuksesta siirrytään eksistentiaaliseen, sotilaan yksilölliseen olemassaoloa koskevaan kokemukseen. Elokuvan alkupuolta hallitsevaa kansallista musiikkia

ei kuulla elokuvan jälkipuoliskolla ennen kuin aivan lopussa *Finlandian* muodossa.

Elokuvan edetessä riitasointuisampi ja ahdistavampi modernistis-ekspressiivinen musiikki saa siis koko ajan enemmän tilaa – myös etenemisen ja siirtymien kuvauksessa. Paikoin modernistis-ekspressiivinen marssi saa myös modaalisia ja muinaisaikaisen myyttisiä sävyjä, esimerkiksi kun se yhdistyy kansanomaisen *Maantie on kova kävellä* -marssin (nro 11) aiheistoon loputtoman raskaan marssimisen kuvauksessa. Varsinaisissa taistelukuvauksissa ja kuolemien yhteydessä käytetään jo elokuvan alusta alkaen pääasiassa modernistis-ekspressiivistä musiikkia: kyseessä on aina yksilön kuolema. (Mutta samalla voidaan huomauttaa, että yksilön kuolemat kuitenkin oikeutetaan välttämättömiksi kansallisiksi uhreiksi elokuvan kehyksiä hallitsevalla kansallisella musiikilla, kuten *Finlandialla* ja isänmaallisilla lauluilla.)

Myös modernistis-ekspressiivistä marssia aletaan kuulla heti varsinäisten taistelukuvausten alettua, joten yksilönkin tason kokemuksen ääntä kuullaan. Suomalais-kansallisen ja modernistis-ekspressiivisen musiikin vuorottelu muodostaa elokuvassa jännitteen kansakunnan ja yksilön äänten välille. Sitä voidaan luonnehtia myös jännitteeksi kansallisen ja eksistentiaalisen kokemuksen välillä. Yhteisön/valtion sotilaallisen ideologian ja yksittäisen sotilaan kärsimysten välinen ristiriita tulee siten musiikillisesti esitetyksi.

Jos suomalais-kansallinen musiikki rakentaa Laineen elokuvassa yhteisöllisen isänmaallisen identiteetin, ”objektiivisen” ryhmän ja kansan äänen, niin modernistis-ekspressiivinen musiikki rakentaa subjektin, yksilön äänen. Se kuvaa miesten eksistentiaalista kamppailua, kärsimystä, piinaa ja kuolemia. Tätä musiikkia luonnehtivat pienemmät kokoonpanot sekä lyhyille ja toistuville katkelmallisille eleille perustuva ekspressiivinen tai uusklassistinen niukka tekstuuri. Iskevät lyömäsoittimet ja puhaltimet hallitsevat, tai sitten värisevät, piinallisen oloiset jousilinjat. Pääasiassa musiikki on harmonisesti epävakaata, se on myös mollivoittoista tai ei-tonaalista, sekä ei-teologista eli ”päämäärätöntä”, ”tarkoituksetonta”. Se perustuu usein yhden aiheen, kvartti/kvintti-hypyn, pisteellisen iskevän rytmin ja kromaattisia säveliä sisältävän aiheen muunnoksille. Muunnokset

esiintyvät esimerkiksi lyhyinä ja vääristyneen fanfaarinomaisina eleinä (kuolemat). Paikoin ne esiintyvät toisteisena jännitteisenä mattona (eteneminen etulinjassa). Välillä ne esiintyvät hitaana, suhteellisen hiljaisena ja kolkkona marssina, kuten esimerkiksi kuvattaessa tilannetta Koskelan (Kosti Klemelä) kuuroutumisen jälkeen, etenemistä vanhan rajan takana, ruumiskärkyjä ja miehiä lumipuvuissa siirtymässä Petroskoista eteenpäin (ks. esimerkki 2). Paikoin musiikki esiintyy lyhyinä, irrallisina katkelmina äänimaailman tapaan, joskus vain yhden tai kahden sekunnin ajan.



Esimerkki 2. *Tuntematon sotilas* (1955): Katkelma modernistis-ekspressiivisen marssin yhdestä muunnelmasta (säv. Ahti Sonninen).

Kuten suomalais-kansallinen musiikki, myös modernistis-ekspressiivinen musiikki värityy stereotyyppisesti miehiseksi, vaikka eri tavalla. Tämän musiikin maskuliinisuus liittyy väkivaltaan, sinnikkyyteen, sisuun, peräänantamattomuuteen, ruumiillisuuteen, riskinottoon, loukkaantumiseen, hengen vaarantamiseen ja menettämiseen, kipuun ja kivun sietämiseen ja niin edelleen⁴². Tällainen musiikki säestää muun muassa Kariluodon (Matti Ranin) tulikastetta ja sisäistä kamppailua, Rokan (Reino Tolvanen) ja Lampisen (Aimo Hiltunen) toimittamaa venäläisten tappoa jäälle sekä useiden miesten, kuten Kaarnan (Pentti Irjala), huoltoväepelin (Aarne Laine), Lehdon (Åke Lindman), Riitaojan (Olavi Ahonen), Mäkilän (Vilho Siivola) ja Sarastien (Tauno Palo) kuolemia. Kaarnan kuolemassa lyhyen, vaskilla ja lyömäsoittimilla soitetun ei-tonaalisen, ”vääristyneen” fanfaarin ensimmäinen isku osuu yhteen kypärään verhotun pään retkahtamisen kanssa. Täten sävelmaalataan nimenomaan kuolinisku.

Hieman erilaista modernistis-ekspressiivistä musiikkia kuullaan Riitaojan, teloitettavien suomalaisten sotilaiden, kirjettä kirjoittavan Kariluodon sekä kiljuun liittyvän toiminnan taustalla. Kun ensimmä-

mäisen taistelun jälkeen Kariluotoa kuvataan kirjoittamassa kirjettä kihlatulleen ja vanhemmilleen (kuulemme *voiceoverina*⁴³ Kariluodon lukevan kirjettä hiljaa mielessään), sitä säestää modernistinen jousikudos. Se luo toisaalta kuulokuvaa Kariluodon käymästä sisäisestä kamppailusta ja päätöksestä ryhtyä ammattisotilaaksi sekä toisaalta sivistyneestä ja koulutetusta, kaupunkilaisesta ja virkamiestaustan omaavasta miehestä. Jousimusiikki luo kuvaa Kariluodon pehmeämmästä siviilimieheydestä ja rauhan ajan elämästä, joka jää toteutumatta. Tätä korostaa uhrautumiseen, isänmaalliseen velvollisuuteen ja sen määräämään sotilasidentiteettiin viittaavan *Finlandian* käyttö Kariluodon kuolemassa. Kariluodon kuolemaa seuraa *Finlandian* dramaattiset ensi tahdit, joista kuva siirtyy suolle ja elokuvan alun suohautajaiskohtaus toistuu.

Suomalaisten sotilaiden teloitusta elokuvan puolivälin paikkeilla rakentaa piinaava, polyfoninen musiikki, joka alkaa pitkällä klarinetin ja huilun sävelellä, joka eroaa kaksiaäniseksi kudokseksi. Teloittajien kiväärien noustessa ekspressiivinen, sielullisen ja sisäisyyden merkityksen saava viulu soittaa teloitettavien yksilöiden hauraat, viimeiset elinhetket. Laukauksen jälkeen orkesteri soittaa sotahenkiset sointuisut.

Kiinnostavan erikoistapauksen muodostaa Riitaojaa kuvaava musiikki, jota hallitsevat klarinettien sekavat, minnekään päätyttömät kromaattiset luritukset ylös ja alas. Riitaojan musiikki muodostaa vastakohdan miehekkäälle ja päämäärätietoiselle suomalais-kansalliselle alkuraivaaja-musiikille. Se siis merkitsee epämiehekkyyttä ja epäsankarillisuutta. Musiikki on epäsotilaallista ja epäisänmaallista ja rakentaa Riitaojan kuvaa tarmottomana, kyvyttömänä ja hämmentyneenä eli huonona sotilaana, pelkurina, joka ei koskaan ole siellä missä pitäisi ja joka ei tee mitään pitäisi. (Ks. kuva 6.) Farsseissa koomisille hahmoille varattu korkea klarinetti on mukana jopa Riitaojan kuolemassa, mikä omiin korviini kuulostaa erityisen julmalta ja järkyttävältä.

Riitaojan hahmon lisäksi klarinetti säestää kiljun valmistamiseen, sen juomiseen ja juomisen jälkivaikutuksiin liittyvää toimintaa muistuttaen sotilasfarsssien humoristisia tehoja. Kiljun tekeytymistä ja valmistumista kuvittavat klarinettien ”poreilevat” ja ”kihisevät”

trillit ja muut humoristiset äänitehosteet. Krapulakohtauksessa kuullaan ”hiipiviä” pizzicatoja, jotka vertautuvat varovaiseen kävelyyn, ja piccolohuilua, joka vertautuu päänsärkyyn.⁴⁴ Mannerheimin syntymäpäivään liittyvässä juominkikohtauksessa (vrt. taulukko 2, nrot 24 ja 28), jossa miehet tanssivat härkäpareina keskenään, musiikkiraita sekoittaa tarinatilaan kuuluvaa gramofonimusiikkia ja miesten laulua taustalla kuuluvaan Sonnisen alkuperäismusiikkiin, jonka tarkoitus on lisätä kohtauksen humalaista sekavuutta ja huvittavuutta.

Kuten modernistis-ekspressiivinen musiikki, myös tarinatilaan kuuluva musiikki toimii pääasiassa yksilön äänenä rakentaen eri miesten luonteita, taustoja, historiaa, yhteiskuntaluokkaa ja paikoin myös elämämpiiriä siviilissä ennen sotaa. Poikkeuksen tästä muodostaa kaksi yhteisöllistä kansallista identiteettiä rakentavaa yhteislaulua, *Jumala ompe linnamme* -virsi ja *Maanpuolustajat*-laulu (ks. taulukko 2, nrot 15 ja 19). Muutoin tarinatilan musiikki rakentaa erilaisia henkilökuvia, miestyyppejä ja miesten välisiä eroja sekä toimii akustisena ajan kuvana.⁴⁵ Esimerkiksi kansakoulun käyneen Hietasen (Heikki Savolainen) laulamat laulunpätkät ovat turunmurteellisia kansansävelmiä. Ne edustavat mahdollisimman ”matalaa” (kansan)kulttuuria (nrot 16–18), mistä aisalle kakkivasta hevosesta kertovan ”Polle polle polle”-laulun (nro 18) kuplettiperinteestä tuttu äänitehostekin (”prrrts”) kertoo. Kaupunkilainen ja koulutettu kapteeni Lammio (Jussi Jurkka) kuuntelee korsussaan radiosta saksankielistä, sivistyneempää kulttuuria: Theo Mackebenin Goethen sanoihin säveltämää *Warum*-laulua koloratuurisopraano Miliza Korjuksen esittämänä (nro 21; ks. myös kuva 7). Laulun aikana Rokka ja Susi (Kale Teuronen) ilmestyvät ensi kertaa komppaniaan.⁴⁶

Kuten Sonnisen musiikkiraidan lainamusiiikin, niin myös tarinatilaan kuuluvan musiikin repertoaari on Laineen elokuvassa runsas. Se on lueteltu taulukossa 2 elokuvan aikajärjestyksessä kerrontayhteyksineen.

Nro	Aika	Musiikki	Kuva
15	0:13:13	<i>Jumala omi linnamme</i> (virsi 170) (saksal. virsisävelmä, Martti Luther)	Sotilaat laulavat kenttähartauksessa paloaukealla sotaan lähdön aattona.
16	0:15:32	"Taatali lunkut politia lunkut / taatali politia politia lunkut..." (kansansävelmä)	Hietanen laulaa sotaan lähdön aattoiltaan. ⁴⁷
17	0:18:44	"Ikkunasta katselin kun höyrylaiva seilaa Aurajoen siliätä pintaa..."	Kuten kohdassa 16; kuva nousee lammelle.
18	0:18:57	"Polle polle polle älä aisalles kaki, sillä huomenna on markkinapäivä..." (kansansävelmä)	Kuten kohdissa 16–17.
19	0:20:17	"Ei onnea ole meillä suurempaa kuin suojata syntymämaata" (<i>Maanpuolustajat</i> , säv. Nicholas von Weymarn, san. Reino Hirviseppä)	Sotilaat laulavat kuorma-auton lavalla lähtiessään paloaukealta rintamalle; muuntuu ei-diegeettiseksi orkesterimusiikiksi n. 15 s. kuluttua.
20	0:42:00	"Ei taivahassa kuolon vaaraa, ei kyyneleitä, yötäkään" (<i>Musta Saara</i> , trad. pyhäkoululaulu <i>Harpunsäveljä</i> -kokoelmasta) ⁴⁸	Sotilas laulaa parodisesti vartiovuorossa.
21	0:56:31	<i>Warum?</i> (säv. Theo Mackeben, san. J. W. Goethe, es. Miliza Korjus ja viihdeorkesteri)	Lammio kuuntelee radiosta korsussa.
22	1:10:24	"Viulut ne huutaa hiialahiiala, haitar halituli halituli hiiala" (<i>Nujulan talkoopolka</i> , kansansäv., san. Alfred Tanner)	Rokka soittaa ruokailuvälineitä, markkeeraa viulunsoittoa ja laulamista ym. tavoin irvaillee uudelle huoltovääpelille, miehet säestävät.
23	1:30:54	<i>Kalinka</i> (venäläinen kansanlaulu, sov. Aleksandr Aleksandrov ⁴⁹ , es. Puna-armeijan kuoro ja orkesteri)	Kuullaan Petroskoissa gramofonilta Veran kotona, Vera yhtyy lauluun tanssiessaan.
24	1:49:50	<i>Kalinka</i> (venäläinen kansanlaulu, sov. Aleksandr Aleksandrov, es. Puna-armeijan kuoro ja orkesteri)	Kuullaan gramofonilta Vanhalan toimesta Mannerheimin syntymäpäivänä, juopuneet sotilaat mölyävät, tanssivat, laulavat.
25	1:51:14	"Mä kaipaen ain, mä kaipaen Helsinkiin..."	Eräs vänrikki laulaa humalassa Mannerheimin syntymäpäivänä komentokorsussa.
26	1:51:32	"[sinun tankos], di-di-dii..."	Humalainen Kariluoto laulaa Mannerheimin syntymäpäivänä komentokorsussa.
27	1:51:40	"Die Fahne hoch" (<i>Horst Wessel Lied</i> , trad.; natsi-Saksan marssi ⁵⁰)	Mannerheimin syntymäpäivänä komentokorsussa silmälasipäinen vänrikki aloittaa laulun, Lammio naputtaa sormilla pöytään tahtia, muut osallistuvat mutteivät osaa sanoja, ja laulu etenee ilman sanoja hoilaten.

28	1:52:25	"Jokkantii, jokkanta" (vrt. <i>Kalinka</i>)	Mannerheimin syntymäpäivänä juopuneet sotamiehet hoilaavat ja tanssivat "härkäpareina" yms., taustalla ei-diegeettistä humalaa kuvaavaa orkesterimusiikkia.
29	1:53:22	<i>Erika</i> (säv. & san. Herms von Niel)	Mannerheimin syntymäpäivänä upseerit komentokorsussa (erityisesti silmälasipäinen vänrikki) tapailevat iskelmää saksaksi.
30	1:54:28	"Tararampampaa..."	Mannerheimin syntymäpäivänä komentokorsussa humalainen Koskela hoilaa riitaa haastavasti.
31	1:54:34	<i>Ratiriti ralla</i> (suomalainen kansansävelmä)	Kuten kohdassa 30.
32	1:54:49	"Tuli Iso-Antti Härmästä päin / laulo tullessaan huh hah hei näin" [Koskela iskee nyrkillä vänrikkiä] (<i>Kuularuiskulaulu</i> , säv. & san. Reino Hirvisepä)	Kuten kohdissa 30–31.
33	1:55:13	"Byrokraatit kuolevat, vankilat ja tuonelat..." (<i>Punakaartin marssi</i> , trad.)	Vanhala laulaa Mannerheimin syntymäpäivänä, kun suurin osa sotilaista on sammunut.
34	2:05:17	<i>Vartiossa</i> ("Mä vartiossa seison nyt yössä yksinään", säv. Lassi Utsjoki, san. Elli Tuomisto)	Honkajoki laulaa katkelman kertoessaan Määtälle ihmettelevänsä miten yhtä ja samaa miestä voidaan pitää Yleisradiossa vartiossa koko ajan.
35	2:08:16	<i>Elämä juoksuhaudoissa</i> (säv. G. Dubrianski, san. Usko Kemppi, es. A. Aimo, Sointu-orkesteri ja Vili Vesterinen) ⁵¹	35.1 Kuullaan gramofonista sotilaiden korsussa instrumentaaliversio, johon Rahikainen osallistuu hyräillen ja laulaen
36	2:11:43	"Kuinka kauan vielä, teurastusta siellä, harjoitetaan kunnes omi kansan vapaus..." (<i>Punakaartin marssi</i> , trad.)	"Elo tää juoksuhaudoissa on". 35.2 Kuten edellä, "Oi vaalea armahani, tule sitomaan haavojani". Vanhala laulaa lähtiessään vartioon.
37	2:30:45	"Byrokraatit kuolevat, vankilat ja tuonelat..." (<i>Punakaartin marssi</i> , trad.)	Vanhala laulaa poterossa perään-tymistaistelun lomassa.

Taulukko 2. Tuntematon sotilas (1955): Tarinatilaan kuuluva musiikki kerrontayhteyksineen.

Saksankielistä musiikkia kuullaan komentokorsussa myös Mannerheimin syntymäpäivänä humalaisten upseerien laulaessa natsi-Saksan kansallismarssia (ja epävirallista kansallislaulua) *Horst Wessel Liedii* ja *Erika*-marssi-iskelmää (nrot 27 ja 29). *Horst Wesselin* sanoja ei kuitenkaan kuulija-katsoja hevin erota, joten laulu ei välttämättä tule edes tunnistetuksi. Laulavat upseerit eivät juuri muista sanoja vaan lähinnä hoilaavat melodiala tavulla. Sen sijaan *Erikan* sanat muistetaan paremmin ja sitä lauletaan reippaammin silmälasipäisen ja koomisen oloisen vänrikin johdolla.⁵² (Ks. kuvat 22–23.)

Suuri osa tarinatilaan kuuluvasta musiikista liittyy jermu-mielenlaatuun tai on muuten humoristista.⁵³ Käytännön ideologia-kriitikko-
na toimiva Vanhala (Leo Riuttu) laulaa useaan otteeseen *Punakaartin marssia* (nrot 19, 22–23). Samantyyppistä ivamukaelmaa edustaa tunnistamattoman vartiomiehen lauluvalinta ”Ei taivahassa kuolon vaaraa, ei kyyneleitä, yötäkään” (nro 20).⁵⁴ Musiikkiraitaan on tässä kohdassa rakennettu vitsi. Ironisoivaa pyhäkoulu- ja lähetyslaulua edeltää modernistis-ekspressiivinen kolkko marssi, jonka *harpun* murtoisoinnut keskeyttävät – vartiomiehen esittämä laulu kuuluu *Harpunsäveliä*-nimiseen hengellisten laulujen kokoelmaan.

Keskeinen ideologia-kriitikko on myös Honkajoki, jota näyttelee Laineen elokuvassa Tarmo Manni. Yhdessä kohtauksessa Honkajoki esittää olevansa syvästi järkyttynyt siitä, että Yleisradiossa pidetään yhtä ja samaa miestä koko ajan vartiossa. Honkajoki laulaa katkelman viittaamastaan *Vartiossa*-laulusta (”Mä vartiossa seison nyt yössä yksinään”; nro 34) (ks. kuva 8). Lassi Utsjoen talvisodan aikana laatima laulu oli yksi koko sota-ajan suosituimpia ja soitetuimpia kappaleita. Sonninen luonnehtii myöhemmin Honkajokea viittaamalla juuri tähän lauluun trumpetin soittamalla leikkisällä katkelmalla.

Tämän päivän näkökulmasta tarkasteltuna homoseksuaalina ja aseistakieltäytyjänä tunnetun Mannin luoma Honkajoen teatraalinen, marginaalinen maskuliniteetti nousee ainakin toiseen potenssiin ja hokuttelee queer-tulkintaan. Näin siitä huolimatta, että elokuvassa vältetään kaikkea sekä homoseksuaalisuuteen yleensä että rintamahomoseksuaalisuuteen viittaavaa. Elokuvassa ei esimerkiksi ole viihdytysjoukkoja eikä rintamaviihteeseen oleellisena osana kuulunutta

ns. rintamatransvestismia⁵⁵. Niukasti homoseksuaaliselle tulkinnalle soveltuvaa heijastuspintaa sisältävässä elokuvassa rintamavarietee-tyyppiä muistuttavaan käpyjenkeräilijään ja jousipyssymieheen queer-merkityksiä latautuu sitäkin enemmän. *Queer-* eli *pervotutkimushan* ei pyri löytämään tai todistamaan jonkin hahmon tai kulttuurisen esityksen homoseksuaalisuutta vaan osoittamaan homoseksuaalisten tulkintojen mahdollisuuksia ja olemassaolon kaikkialla kulttuurissa. Se pyrkii tulkinnoillaan ”pervouttamaan” kulttuurisia teoksia ja ilmiöitä tavalla, joka kyseenalaistaa heteronormatiivisen vallan.



Kuvat 6–9. *Tuntematon sotilas* (1955): (6) Riitaoja (Olavi Ahonen) suolla sekavien klarinetin luritusten kuvaamana; (7) Lammio (Jussi Jurkka) kuuntelee radiosta Miliza Korjuksen *Warumia*; (8) Honkajoki (Tarmo Manni) laulaa katkelman *Vartiossa-laulusta*; (9) rintamahautaristinä toimiva karahka, jota vasten alkutekstit ja marssikollaasi ilmestyvät.

Finlandia-kehykset: ahdistuksesta vapauteen

Sibeliuksen *Finlandialla* on erityinen asema elokuvassa. Tämä itsenäisen Suomen ja suomalaisuuden musiikillinen perisymboli toimii ladattuna kansallisena ja isänmaallisena identiteetti-merkkinä. Sen ahdistuksesta vapauteen -kerrontakaava kuvaa massiivisen uhan voittamista suurten uhrausten ja melkein mahdottomien ponnistusten avulla. Sen erityinen voima elokuvassa perustuu siihen, että elokuva sekä alkaa että päättyy tällä musiikilla ilman kuvaa. *Finlandia* luo siis koko elokuvan kehykset: koko elokuva ikään kuin syntyy *Finlandian* sisästä. Elokuva todellakin kertoo siis Suomen (synty)tarinan. *Finlandian* alun (uhkaavat vaskitöötäykset ja muu taisteluelokuvasto) ja lopun (hymnin vapaussymboliikka) väliin jännittyy myyttinen suomalais-kansallinen alkukertomus.⁵⁶

Elokuvan ensimmäiset 30 sekuntia rakentuvat tyhjästä harmaasta elokuvakankaasta ja musiikista, jonka ainakin jokainen suomalainen kuulija-katsoja tunnistaa ja joka luo kuulija-katsojalle sulauttavan suomalaisen identiteetin⁵⁷. Kuulemme *Finlandian* alkua, uhkaavia vaskituuttauksia ja patarumpujen jytinää. Pelkästään äänellisesti toimivan aloituksen jälkeen ilmestyy ensimmäinen kuva (kun *Finlandia* on ehtinyt partituurissa tahtiin 14)⁵⁸. Se on sinivalkoinen, poutapilvinen taivas – suomalaisuuden merkki sekini. Kamera siirtyy autioon maisemaan, suomaahan, sotilaiden jalkoihin, marssiin.

Puupuhallinaiheeseen päästyä kuvataan haavoittuneiden kantamista (t. 24), rintamahautausta (t. 40), Rokkaa konepistoolin kanssa (t. 44) sekä hautaristiksi Vanhalan valitsemaa puukarahkaa (t. 70) ja sen iskemistä haudalle (t. 80). Kuten Julkunen ja Kuusamo ovat todenneet: ”Yksi kakkärämänty tai karahka riittää herättämään mielikuvan suomalaisuudesta.”⁵⁹ Suomea ja isänmaallista uhria symboloivaa karahkaa vasten alkavat alkutekstit ilmestyä (ks. kuva 9). Samalla siirrytään vajaat kolme minuuttia kestäneestä *Finlandiasta* (t. 89) Sonnisen *Muistoja Pohjolasta*⁶⁰ ja *Matkasäveliä*-marsseista ammentavaan kollaasimusiikkiin. Marssien väli on ommeltu kiinni sotilasrumpusoololla isorummun, lautasten ja roolihahmojen/näyttelijöiden nimien rullauksen säestäessä. Vasta vajaan kuuden minuutin (0:05:50) kuluttua kuullaan ensimmäiset vuorosanat kerronnan siirtyessä paloukealle.

Sekä karahka että *Finlandian* alku ovat tässä uhrisymboleja. Kuten Tuomas Tepora on kirjoittanut Suomen lipusta, samoin karahka ja *Finlandian* alku edustavat tässä kansakunnan suorittamia ja siltä odotettavia uhrauksia⁶¹. Yksilön uhrautumisen koetaan samalla vahvistavan yhteisöä. Uhrisymbolit ovat – Teporan sanoin – äärimmäisen ladattuja toteemisia merkitystihentymiä ja tunteiden säilöjiä.⁶²

Uhrisymbolit ovat tavanomaisia sotaelokuvien aluissa ja lopuissa. Esimerkiksi *Pelastakaa sotamies Ryan* -elokuva alkaa ja loppuu Yhdysvaltain tähtilipulla, josta elokuva tarjoaa visuaalisen kuvan lisäksi voimakkaan lepatusäänen.

Elokuvan alun jälkeen *Finlandiaa* (sen alun vaskisointuja) kuuluu seuraavan kerran Kariluodon kuoleman jälkeen, jolloin palataan alun suokohtaukseen. Kuoleva sotilas sanoo viimeiset sanansa, puupuhallinaiheen kohdalla (t. 24) kuollutta ruumista nostetaan ja Vanhala ottaa karahkan. Musiikki katkeaa (t. 37) ja alkaa myöhemmin uudestaan Rokan haavoittumisen jälkeen tämän sanoessa ”Mie en lähe täält jalat iel”. (Tässä välissä Koskela on kuollut musiikkita, mikä tekee Koskelan kuolemasta muista kuolemista poikkeavan.) Nyt musiikki katkeaa sodan ääniin. Seuraava äänellisesti merkittävä tapahtuma on hiljaisuus: sota on loppunut. Tätä ennen on näytetty pitkään, miten vihollisen tykistökeskitys tuhoaa havumetsää ääniraidan koostuessa pelkästä tykkitulen ja kaatuvien puiden äänestä.⁶³ Miehet ovat ampumahaudassa paikalleen kyyristyneinä (selin kameraan). Sitten tulee hiljaisuus ja vänrikki Jalovaara (Saulo Haarla) kääntää kasvonsa kameraan päin, nostaa katseensa ylös taivaalle, ja hiljaisuus jatkuu (ks. kuva 10).

Miehiä nousee ampumahaidoista ylös seisomaan: säilyneet puunrungot ja hengissä selvinneet miehenvarret vertautuvat toisiinsa. Kuuluu tuulen ääni. (Ks. kuva 11.) Pelkkää tuulta kuunnellaan noin 15 sekunnin ajan. Sitten alkaa *Finlandia*-hymni, suhteellisen vaimeana kuin tuulen ja puiden huminasta muodostuen. Se alkaa mieskuoron hyminänä ilman sanoja ja ilman orkesteria (orkesteri tulee mukaan vasta puolentoista minuutin eli ensimmäisen säkeistön jälkeen): runnellun metsikön mahtava humina puhaltaa miehistä *Finlandia*-hymniä. Metsän *Finlandia*-alkutuuli ei voisi olla naisten (tai sekakuoron) laulama feminiininen tuuli, koska se on urojen

maskuliininen tuuli: taatot ovat nousseet kumpujen (ampumahautojen) yöstä hyräilemään vainoojan torjumisen ja säilytetyn vapauden sekä uuden Suomen koiton kunniaa. Tässä kohden on kiinnostavaa muistaa, kuten aiemmin mainitsin, että isänmaallisten laulujen sanoitusten metsäkuvasto on auditiivista⁶⁴: äänellistä, soivaa. Hymnin syntyminen puiden huminasta vastaa suomalais-kansallista kuvastoa tässäkin mielessä. Kuoro hymisee ilman sanoja, mikä vain vahvistaa sanojen voimaa kuulija-katsojan tajunnassa; kuulija-katsoja osallistuu itse aktiivisesti suomalaisen identiteetin rakentamiseen laulamalla sanoja mielessään – tuskin kukaan (suomalaisessa kulttuurissa elänyt) kuulija-katsoja voi sitä välttää:

(1) Oi Suomi, katso, Sinun päiväs koittaa,
yön uhka karkoitettu on jo pois,
ja aamun kiuru kirkkaudessa soittaa
kuin itse taivahan kansi sois.
Yön vallat aamun valkeus jo voittaa,
sun päiväs koittaa, oi synnyinmaa.

(2) Oi nouse, Suomi, nosta korkealle,
pääs seppelöimä suurten muistojen,
oi nouse, Suomi, näytit maailmalle
sa että karkoitit orjuuden
ja ettet taipunut sa sorron alle
on aamus alkanut, synnyinmaa.⁶⁵

Nyt *Finlandiaa* kuullaan elokuvan loppuun saakka. Vanhalan repliikki – joka on koko elokuvan viimeinen – kiteyttää tämän musiikin ja samalla koko elokuvan viestin: ”Sosialististen Neuvostotasavaltojen Liitto voitti, mutta hyvänä kakkosena tuli maaliin pieni ja sisukas Suomi.” Monet kuulija-katsojat varmasti kokevat elokuvan *Finlandia*-hymnille perustuvan lopetuksen terapeutiseksi, eheyttäväksi. Sekä musiikki että kuva elokuvan lopussa ”korjaavat” kansallista traumaa esittämällä sodan kertomuksena, joka päättyy mielellisellä tavalla. *Finlandia*-uhrisymbolin avulla sodasta ja historiallisesta traumasta rakennetaan siedettävä kertomus: Suomi säilytti itsenäisyytensä, mikä edellytti sotaa, uhrauksia, kuolemaa, mutta minkä jälkeen seuraa Suomen uusi päivän koitto.

Hymni voimistuu, kuva näyttää korviketta tai teetä juovia sotilaita, siirtyy sodan runtelemaan metsään, ruumiskärryihin ja autioituneeseen maisemaan (ks. kuva 12⁶⁶), savuaviin raunioihin. Kun hymni on edennyt kohtaan, jossa sanat kuuluisivat ”sun päiväs koittaa, oi synnyinmaa” (1. säkeistö) ja ”on aamus alkanut, synnyinmaa” (2. säkeistö), runneltu maisema vaihtuu elokuvan muutamaksi viimeiseksi sekunniksi ehjäksi suomalaiseksi kansallismaisemaksi, jossa aurinko säteilee havupuiden runkojen välistä (ks. kuva 13). Kohta on esimerkki siitä, miten kuva voi suoraan kuvittaa – ”maalata” – musiikkia. Sekä kuva (ehyt metsä) että *Finlandia*-hymni toimivat sulauttavina kansallisina identiteettimerkkeinä. Tämä jää elokuvan viimeiseksi visuaaliseksi kuvaksi, kirkastuneeksi, pyhäksi havupuu-Suomen alkutilaksi, Suomen turvatuksi uuden päivän koitoksi. Kuva häviää, ja musiikki yksin päättää elokuvan. Myöskään lopputekstejä ei tule.



Kuvat 10–13. *Tuntematon sotilas* (1955): Loppujakso, jossa kansallinen trauma korjataan. (10) Hiljaisuus; (11) tuuli, josta syntyy *Finlandia*-hymni mieskuoron hyminänä; (12) sodan runtelema maisema vaihtuu (13) eheään kansallismaisemaan.

Finlandian käyttöä on juuri sen vahvasta isänmaallisesta latauksesta johtuen myös arvosteltu. Esimerkiksi sotaveteraani Einar Englund arvosteli sitä heti elokuvan valmistuttua. Hänen mukaansa Sonnisen musiikki oli erinomaista mutta *Finlandia* ei siihen sopinut ollenkaan: ”Olisi pitänyt olla aivan tuollainen karmaiseva oma alkusoittonsa. Sen olisi pitänyt tuoda esiin samaa, mikä oli Linnan romaanissa: ei ainoastaan isänmaallista taistelua, vaan yksilön taistelua elämästä ja kuolemasta.”⁶⁷ Englundin kritiikki tuo esiin sen, miten *Finlandian* käyttö kehyksinä lyö vahvasti lukkoon elokuvan musiikin merkityksen kansakunnan, yhteisön (valtion) äänenä. Jos *Finlandian* tilalla olisi elokuvaa varten sävelletty (modernistis-ekspressiivinen) ”karmaiseva alkusoitto”, myös marssit ja maakuntalaulut sävyttyisivät eri tavalla ja pikemminkin kuvaisivat sodan alkuvaiheen innokasta mielialaa, joka myöhemmin vaihtuu kriittisemmäksi, mitä ekspressiivis-modernistinen ja ”subjektiivisempi” musiikillinen kuvasto heijastaa.

Tuntematon sotilas epämusiikilla

Rauni Mollbergin vuonna 1985 ohjaama *Tuntematon sotilas* muodostaa musiikillisesti Laineen elokuvan vastakohdan. Siinä missä Laineella on rikas, suorastaan ylenmääräinen musiikkiraita, Mollbergin versiossa ei ole perinteistä elokuvamusiikkia (ei-diegeettistä, alkuperäismusiikkia) ollenkaan. Se vähä tarinatilaan kuuluva musiikki, joka elokuvassa on, saa epämusiikin merkityksen ja siten vain korostaa elokuvamusiikittomuutta: tarinatilaan kuuluva musiikki on tarkoituksellisesti ”rumaa”, äärirealistista, irvokasta, anti-ylevää ja usein itsessään niin mölyvää tai sitten muuten niin meluisan kohtauksen taustalla, ettei musiikkia varsinaisesti edes erota. Se ei tarjoa sulauttavaa kansallista tai muutaakaan samastumista, ei myöskään musiikillista kuvitusta eikä tunteellisen purkautumisen kanavaa. Pikemminkin se pitää brechtiläisittäin yllä etäännyttävää pohdintaa ja kriittistä kuulokulmaa. Mollbergin elokuvan ratkaisu on perinteisen elokuvamusiikin vastainen.

Elokuvasta noin 95 % tapahtuu ilman mitään musiikkia.⁶⁸ Musiikittomuus luo äärirealistisuuden ja dokumentaarisuuden tuntua,

sillä ääniraita koostuu vain ”todellisuusperäisistä” äänistä. Kyse on tosiseikkoja tähdentävästä ratkaisusta. Äännet ovat vain niitä, jotka elokuvan henkilöhahmotkin kuulevat, ei mitään muuta – ei siis kerrottavasta elokuvamusiikista. Elokuvan kuulija-katsojan korvat eivät saa mitään erikoiskohtelua, kuulokulmaa, joka poikkeaisi henkilöhahmojen kuulokulmasta. Estetiikaltaan tämä musiikittomuus käy hyvin yhteen runsaan käsivarakuvausten kanssa.

Musiikittomuudesta johtuen muut äännet saavat suuren merkityksen.⁶⁹ Niitä ovat esimerkiksi sotakaluston ja -toimien äännet, kuljetusten ja taisteluiden äännet (autot, lentokoneet, tankit, marssiminen, räjähdyskaset, aseet, lataamiset, haavoittuneiden ja kuolevien paraukset, tulen ääni), luonnon äännet (metsän äännet, veden äännet, ampieiset) ja muut äännet (esimerkiksi kiukaan sihinä, sairaalautossa kuljetettavien valitus, itku ja huuto, saappaiden kiillotus ja niin edelleen). Esimerkiksi voimakasta lintujen laulua kuullaan, kun sotilaat löytävät ensimmäistä kertaa vihollisen ruumiin, jonka taskujen sisältöä tarkastellaan. Lintujen laulu ja ruumiin löytäminen vertautuu metsästyskulttuuriin. Taistelun (sodan) äänien ja linnunlaulun (luonnon) äänien vuorottelu vertautuu myös lakkaamattomaan taisteluun ja levon vuorotteluun eli tyypilliseen rintamatilanteeseen ja taisteluelokuvan rytmiikkaan. Linnunlaulu luonnehtii voimakkaasti useita muitakin sotaelokuvia, kuten myöhemmin käsiteltäviä *Rautaristiä*, *Tule ja katso* -elokuvaa sekä *Veteen piirrettyä viivaa*.⁷⁰

Musiikittomuus tarkoittaa sitä, että myös elokuvan lähes neljä minuuttia kestävät alkutekstit rullaavat ilman musiikkia (siinä missä Laineen elokuva alkaa pelkällä musiikilla ilman kuvaa). Niiden aikana ei kuulla mitään muutakaan ääntä eikä taustalla nähdä kuvaa vaan yksinkertaiset vaaleaväriset tekstit ilmestyvät mustaa kangasta vasten. Erittäin harvoin sota- tai muussakaan elokuvassa ei ole alku- ja loppu-tekstien aikana kuultavaa musiikkia, joka sulauttaisi kuulija-katsojan elokuvan kuvitteelliseen maailmaan ja kertoisi miten elokuvaan tulee suhtautua. Musiikittomuus myös estää kuulijaa vaipumaan musiikin myötä varhaiskantaisiin mielen maisemiin, eli ratkaisu pitää katsojan tietoisena ajattelun rankemmin hereillä. Musiikiton ratkaisu luo kuulijalle tunteen siitä, että elokuvan aihe on erityisen poikkeuksellinen

ja vakava, esimerkiksi ”pyhä” tai ”dokumentaarinen” ja ankan ”autenttisuuden” estetiikan määräämä. Se myös luo epäkaupallisuuden tunnun ja todella on epäkaupallinen ratkaisu, sillä nimenomaan musiikki on elokuvan keskeisimpiä markkinointikeinoja ja ylipäättään viihteellisyyden ja kulutuksen takaaja.

Nro	Aika	Musiikki	Kuva
1	0:07:17	”Kun ei tiedä kenellek- kä sydämensä antaa...” (<i>Maantie on kova kävel- lä</i> , kansanlaulu, vanha sotilaslaulu)	Sotilaat laulavat ensimmäisen säkeistön jälki- puoliskoa marssiensa koulutuksessa ennen rintamalle lähtöä.
2	0:14:39	<i>Katariinan kammaris- sa</i> (jenkka, säv. Georg Malmstén, san. Martha Katri Ryyänen)	Katkelma (instrumentaaliversio) kuullaan kanttii- nin gramfonista rintamalle lähtöä edeltävänä iltana taustalla, sotamiehet ostavat lotilta rinkeleitä ja tupakkaa.
3	0:16:39	<i>Böömiläinen polkka</i> (säv. Jaromir Vejvoda, es. Arthur Fuhrmannin puhallinorkesteri)	Katkelma kuullaan kanttii- nin gramfonista taustalla, mutta muun melun vuoksi sitä ei juuri erota. Kariluoto puhuu samalla ylevää sotahenkistä paa- tosta: ”Me menemme kauaksi unelmiemme rajoille asti. [– –] Me olemme sukupolvi, joka kääntää historian kulun...”
4	0:18:32	<i>Jumala ompi linnamme</i> (virsi 170, saksalainen virsisävelmä / Luther)	Sotilaat laulavat viren 1. säkeistön kenttähartauk- sessa paloaukealla.
5	0:19:56	”Lai lai lai...” (<i>Kalinka</i> , venäläinen kansan- laulu)	Sotilas hoilaa <i>Kalinkaa</i> (melodia on vaikeasti tun- nistettavissa) lai-tavulla viimeisenä iltana paloau- kealla ennen rintamalle lähtöä; miehet viettävät ilttaa ulkona mm. esittäen irvokkaita akrobaattisia temppeja.
6	1:44:46	Tunnistamatonta, mö- lyvää laulua	Petroskoissa humalaisten sotilaiden epämääräistä laulua. Tämän aikana kuvataan mm. ryöstelyä ja naisten jahtaamista sekä myöhemmin Lammiota ja Sarastea lotta Kotilaisen kanssa saunassa.
7	1:45:45	Katkelmallista mandoliini- soittoa, josta vaikea erottaa kappaleita. 7.1 <i>Laulu Dnjeprille</i> (ve- näläinen kansanlaulu) 7.2 <i>Elämä juoksuhau- doissa</i> (säv. G. Dub- rianski) 7.3 <i>Kalinka</i> (venäläinen kansanlaulu)	Kuten kohdassa 6.

8	1:51:25	<i>Kalinka</i> (venäläinen kansanlaulu, es. kuoro ja balalaikkaorkesteri)	Kuullaan Vanhalan gramofonista Vanhalan ja Hietasen vieraillessa Veran luona, Vera tanssii.
9	1:52:58	<i>Jääkärien marssi</i> (säv. Jean Sibelius, san. Heikki Nurmio)	Torvisoittokunta soittaa paraatissa Petroskoissa (ei laulua).
10	2:14:09	"Köyhä Suomen kansa, katkoo kahleitansa..." (<i>Punakaartin marssi</i> , trad.)	Vanhala laulaa Mannerheimin syntymäpäivänä kiljun juonnin lomassa; Koskela puhuu lapsuudesta, setiensä teloituksesta ja vankileiriltä selvinneestä isästään.
11	2:16:59	"Varjossa honkien..." (<i>Eldankajärven jää</i> , säv. Fred Markush, san. Erkki Tiesmaa)	Humalaiset sotamiehet hoilaavat katkelman, laulu menee sekavaksi.
12	2:18:05	<i>Kalinka</i> (venäläinen kansanlaulu)	Rokka ym. laulavat katkelman Mannerheimin syntymäpäivänä kiljun juonnin lomassa, Hietanen tanssii; miehet laulavat, nauravat ja huutavat; mieskuntoisuuden esittämistä.
13	2:20:15	<i>Lesken lempi</i> (jenkka, säv. Erkki Salama, es. Matti Jurva ja orkesteri)	Mannerheimin syntymäpäivänä humalaiset sotamiehet tanssivat "härkäpareina" gramofonin säestyksellä metsässä, oksentelevat, kaatuilevat, sopertelevat; kuullaan instrumentaaliversiona.
14	2:20:38	<i>Sinitaivas</i> (tango, säv. Joe Rixner, san. Martti Jäppilä ⁷² , es. Dallapé ja A. Aimo)	Kuten kohdassa 13.
15	2:21:24	"Zum letzten Mal..." (<i>Horst Wessel Lied</i> , trad.)	Mannerheimin syntymäpäivänä humalaiset upseerit laulavat kahteen otteeseen Saksan Natsi-puolueen virallisen marssin 3. säkeistöä, rumuttavat pöytää, ja vänrikki päättää ensimmäisellä kerralla laulun Heil Hitler -huudahdukseen.
16	2:23:29	"Tararai-tararai..."	Kohdassa 15 kuvatun tilanteen jälkeen Koskela alkaa luetella venäjänkielisiä sanoja ja laulaa tararaita ja haastaa riitaa.
17	2:27:09	<i>Eldankajärven jää</i> (säv. Fred Markush, san. Erkki Tiesmaa)	Rokka ja Vanhala hyräilevät laittaessaan sammuneita miehiä nukkumaan.

Taulukko 3. *Tuntematon sotilas* (1985): elokuvan musiikkikohtaukset kerrontayhteyksineen.

Kuten sanottu, suurimman osan ajan Mollbergin *Tuntemattomassa sotilaassa* ei ole mitään musiikkia. Vain viisi prosenttia elokuvasta pitää sisällään musiikkia, ja se on siis kaikki tarinatilaa kuuluvaa musiikkia, joka kaikki on myös ”dokumentaarista” eli kuvatun aikakauden musiikkia. Tämä musiikki koostuu taulukossa 3 kerrontayhteyksineen luetelluista kohtauksista. Niistä valtaosa (kaikki paitsi nrot 1–4 ja 8–9) liittyy humalaisten sotilaiden käyttäytymiseen. Puolet musiikeista (nrot 10–17) liittyvät ryyppäjäisiin Mannerheimin syntymäpäivänä. Humalaisten laulu on rumaa, irvokasta ja katkelmallista, usein lähinnä mölinää.⁷¹ Mutta myös raittiiden sotilaiden laulusta puuttuu nuotti, rytmi ja melkein kaikki muutkin musiikilliset tekijät.

Ensimmäinen musiikkia sisältävä kohta on sotilaiden marssihoulaus ennen rintamalle siirtymistä (ks. taulukko 3, nro 1). Kyseessä on vanha kansanomaisen sotilaslaulu, jonka melodiaa Sonninen käyttää Laineen elokuvassa loputonta marssimista kuvittavassa musiikissa. Laulu ei liity erityisesti talvi- tai jatkosotaan vaan yleensä vanhaan kansanomaiseen sotilasperinteeseen. Se on siitä tyyppillinen (heteronormatiivinen) sotilaallinen harjoitusmarssilaulu, että siinä puhutaan sotapojan suhteesta tyttöihin. Kohtauksen yhteydessä Rahikainen (Mika Mäkelä) puhuu Hietaselle (Pirkka-Pekka Petelius) naisista rivoon ja seksuaalisesti esineellistävään alatyylisiin. Alkoholin lisäksi seksuaalisuuden käsittely on Mollbergin 1980-luvun elokuvassa selvästi runsaampaa ja irvokkaampaa kuin Laineen 1950-luvun versiossa tai kuin muissakaan suomalaisissa aiemmissä tai myöhemmissä sotaelokuvissa lukuun ottamatta *Sissit*-elokuvaa, jossa seksuaalisuus on keskeinen teema.⁷³

Molemmista *Tuntematon sotilas* -elokuviissa sotilaat laulavat paloauealla *Jumala ompe linnamme* -virren ensimmäisen säkeistön rintamalle lähden aattona (nro 4; vrt. myös taulukko 2, nro 15). Laineen versiossa sotilaat laulavat komeasti yksinäisesti mieskuoron tavoin ja tapahtuma kuvataan kaukaa siten, että koko joukko on kuvassa koko ajan (ks. kuva 14). Yhtenäinen kansallinen yhteisö-identiteetti tulee voimakkaasti rakennetuksi. Samalla uskonto sovittuu osaksi sotilaallista ideologiaa.

Mollbergin versiossa laulu koostuu pikemminkin yksilöllisistä (sora)äänistä, jotka eivät löydä tai ehkä edes etsi yhteistä tahtia ja nuottia. Laulu on huonoa ja vastentahtoista joukkolaulua. Se on epäviereistä, epätahtista – melkein kuin kaanonian – ja epäreipasta sekä epäuskonnollisen oloista. Laulun edetessä voimakkuus ja yhteislaulullisuus kyllä kehittyvät mutta kuin pakotettuna ja tunnelman pysyessä synkkänä, kolkkona. Laulavia sotilaita kuvataan lähempää kuin Laineen elokuvassa (ks. kuva 15); Laineen elokuva kuvaa koko ajan laulavaa *joukkoa* eli miehet ovat yhtä, Mollbergin elokuva kuvaa yksilöitä. Omaa tahtiaan ja muita halukkaammin ja paremmin laulavan Mäkilän (Jaakko Kuusisaari) kasvoja kuvataan lähikuvana (ks. kuva 16). Mollbergin versiossa ei virsilaululla rakenneta yhteisöllistä – sotilaallista, uskonnollista tai kansallista – ykseyttä vaan kuvataan sekakoosteista joukkoa armeijaan värvättyjä nuoria miehiä. Kohtauksen loppupuolella näytetään kaukokuvaa (ks. kuva 17) samalla kun voimakkaan äänen kaikua on lisätty huomattavasti, jolloin syntyy kolkko kaikukuva rumassa maisemassa (”julma hirmuinen...”). Mollbergin rakentama suomalainen mieheys on tässä lähempänä Jouko Turkan (vrt. esim. *Seitsemän veljestä*) kuin Laineen käsitystä.



Kuvat 14–17. *Tuntemattomat sotilaat* (1955 & 1985): *Jumala omi linnamme* -virren laulukohtaus (14) Laineen ja (15–17) Mollbergin ohjaamassa elokuvassa.

Myös Petroskoissa Veran kotona tapahtuvia *Kalinka*-kohtauksia on kiinnostava verrata. Laineen versiossa Vera (Helena Vinkka) on kotoutettu *femme fatale* -tyyppi, jonka tanssi ja laulu on eroottista, tulista ja kohtalokasta. Vera edustaa yleiseksoottista (”mustalaista”) toiseutta

ja ”antautuvaa” naista varsin tyyppillisen Suomi-filmin tapaan.⁷⁴ Vera esimerkiksi kääntelee päätään puolelta toiselle, sulkee silmiään ja katsoo miehiä ”aistillisesti”. Myös Hietasen innostunutta – Suomi-filmi-hupailun tapaisesti vähän lapsenomaista eli varsin harmitonta – katsetta kuvataan. Toisen naisen sekä miesten jalat taputtavat tahtia. Mollbergin Vera (Eeva Kankaanpää) on Laineen Veraa nuorempi, tyttömäisempi ja vakavampi hahmo. Mollbergin Vera on meikitön, ja hänellä on pitkä yksinkertainen letti. Hänen tanssinsa on kansantanssimaisempaa eikä hän laula musiikin mukana. Laineen elokuvassa musiikki ja tanssi kestää puolitoista minuuttia, Mollbergin elokuvassa vain kolmekymmentä sekuntia.

Petroskoin kuvauksen yhteydessä kuullaan elokuvan ainoa sota-henkinen musiikkikappale, Sibeliuksen *Jääkärien marssi*, jota kuvassa näkyvä soittokunta soittaa valloitusparaatissa. Tämäkään musiikki, pituudestaan (1’20”) huolimatta, ei tarjoa kuulija-katsojalle sulauttavaa samastumisprosessia. Siihen tarvittaisiin marssin muuntuminen ei-diegeettiseksi musiikiksi, esimerkiksi tarinaan kuuluvien äänten vaimentamisella, musiikin äänentoistoa ja soiton laatua (nautittavuutta) parantamalla ja siirtymällä tosiperäisyyden vaikutelman tavoittelusta ylevän elokuvamusiikin ulottuvuuteen eli äänisulaumalla⁷⁵. Nyt marssi on kokonaisuudessaan vieraannuttava korostaessaan sotilaallisen teknologian ulkoisia merkkejä, tyhjää valtarakenteen ääntä. Tällä tavalla esitettyinä Sibeliuksen vuonna 1918 sävelletty laulu myös viittaa valkoiseen Suomeen eli poliittisiin ja luokkaristiriitoihin, sekä Suomen ja Saksan aseveljeyteen ja Suur-Suomi-pyrkimyksiin. Kuten Erik Tawaststjerna on laulun musiikillista sisältöä analysoinut, siinä ”tuhon tai voiton vaihtoehdot pelkistyvät äärimmillen”⁷⁶.

Kriittisiä viestejä

Mollbergin elokuvassa luokkaristiriidat ja sisällissodan traumat tuodaan selvästi esille, toisin kuin Laineen elokuvassa. Luokkaristiriitoihin ja sisällissotaan viitataan juuri musiikin kautta, *Jääkärien marssin* lisäksi Mannerheimin syntymäpäivän juomingeissa *Punakaartin marssin* ja

natsi-Saksan *Horst Wessel* -marssin ympärille rakentuneilla vuorosanoilla ja tapahtumilla.

Ensin kuvataan sotamiesten kiljun juontia. Vanhala (Tero Niva) laulaa humalassa vuoden 1918 sisällissotaan liittyvää *Punakaartin marssia* ”Köyhä Suomen kansa, katkoo kahleitansa...”. Vanhala laulaa *Punakaartin marssia* myös Laineen elokuvassa, mutta siinä sillä on lähinnä humoristinen vaikutus. Sävy on jermumainen tavalla, joka ei erotu Vanhalan muusta käytännön ideologia-kritiikistä, kuten *Vänrikki Stoolin tarinoiden* ja virallisen sotapropagandan parodioinista. Mollbergin elokuvassa sillä sen sijaan on kriittinen teho, koska sisällissodan trauma tuodaan esille. Jonkun ehdottaessa kiljun juonnin lomassa ylipäällikön maljaa Vanhala sanoo voivansa kyllä ”laulaa sotavoimiemme ylipäällikön laulun” ja alkaa laulaa *Punakaartin marssia* (ks. nro 10). Kohtaus jatkuu seuraavasti (ks. myös kuva 18):

Vanhala [laulaen]:	<i>Köyhä Suomen kansa, katkoo kahleitansa, kärsimysten</i>
[muut säestävät]	<i>malja se jo kukkuroillaan on.</i>
Rokka:	Kapinalauluiha sie hitto laulat.
Koskela:	Joo joo joo mutta laula Vanhala.
Vanhala [laulaen]:	<i>Raakaa sortovaltaa vastaan nosta maasta</i>
[muut säestävät]	<i>armeijastaan jalon kansan parhaat pojat taistelohon.</i>
Koskela [laulun jälkeen]:	Oli muuten tuttu laulu poikana ja varsinkin setämies laulo. Mutta... laulut loppu Aleksilt ja Aku-sedältä. Seisoin rappusilla ja kattelin kun kiväärimiehet vei. Molemmat setämiehet meni. No mutta. Täikka eihän ne mitään setämiehiä ollu. Miehiä ollu. Tuommosia poikia niin kuin te nyt.
Joku:	Koskela, siitäkö kapina...
Koskela:	Semmosta, juu.
Muut:	Semmosta... semmosta juu.
Koskela:	En ollu ku viisivuotias mutta muistan kuin eilisen. Kun isäukko tuli vankileiriltä, senkin muistan.



Kuvat 18–21. *Tuntematon sotilas* (1985): Humalaiset sotilaat Mannerheimin syntymäpäivänä. (18) Koskela (Risto Tuorila) kertoo setämiehistään ja isästään Vanhalan (Tero Niva) laulaman *Punakaartin marssin* jälkeen; (19) Vanhala ja gramofoni; (20–21) *Sinitai-vaan* tahtiin tanssivia miehiä.



Kriittistä musiikkia edustavat myös viittaukset *Eldankajärven jää* -lauluun (ks. nrot 11 ja 17). Tämän sota-ajan tunnetuimman korsulaulun hirtehis-realistinen sanoitus herätti kiistaa sodan aikana, ”kun kaikki eivät tahtoneet julistettavan, että hevosilta puuttui heiniä”⁷⁷. Laulu joutui Yleisradiossa soittokielttoon mutta levisi silti salamavauhtia. Rintamaradiot, kuten esimerkiksi Aunuksen radio, soittivat sitä sitäkin enemmän. Sota-ajan levyiskelmätuotantoa tutkinut Einari Kukkonen kuvailee Erkki Tiesmaan sanoitusta ratkiraadolliseksi ja raadollisrealistiseksi⁷⁸, mutta myös seksuaalisuus – tarkemmin sanottuna sen kiertoilmaisu ulostehuumori – on Königsbergin yliopiston suomen kielen lehtorin (ja sota-ajan valistusupseerin) sanoittamassa laulussa oleellista, kuten



Pekka Jalkanen on tuonut esiin⁷⁹. Laulu ei esiinny Laineen elokuvassa ollenkaan. Siinä missä Mollberg ei päästä yhtään maakunta- tai muuta vastaavaa laulua elokuvaansa, Laine ei päästä *Eldankajärven jäätä*. Mollbergin elokuvassa siihen viitataan pariin otteeseen nimenomaan eräänlaisena sotilaiden yhteisenä lempilauluna. Lisäksi siinä viitataan muun muassa juuri kriittiseen kohtaan ”ei hevosilla heiniä, vaan syövät ne tallista seinää”, joka ajan levytysversioissa oli joko ”isänmaallistettu” (”Ei ryssillä heiniä, syö hevoset tallista seinää”) tai epämääräistetty (”Ryssillä heiniä, syö vastasta tallista seinää”).⁸⁰

Rajussa humalatilassa olevat sotilaat mylvivät myös muita iskelmiä joko gramofonin säestyksellä tai ilman. Gramofonista kuultava tanssimusiikki (nrot 13–14) toimii elokuvassa vieraannuttamistehosteena eli kriittisenä etäännyttäjänä juopuneiden sotilaiden tanssiessa keskenään, kaatuillessa ja oksennellessa metsässä. (Ks. kuvat 19–20.) Kaikki radiosta ja gramofonista kuultava musiikki elokuvassa on tanssimusiikkia (nrot 2–3, 8, 13–14), kuten sota-ajalle tyypillistä olikin.⁸¹

Juopuneet upseerit laulavat komentokorsussaan kahteen otteeseen natsi-Saksan kansallismarssia *Horst Wessel Liediä* ja lyövät tahtia nyrkillä pöytään. Kyseinen laulu on *Jääkärien marssin* ohella elokuvan pisin musiikkinumero. Laulu on perimiehekästä stereotyyppisen sotilaallisuuden mielessä. Sävelpuhtauden tai äänen laadun sijaan keskeistä on yksinkertainen rytmi ja karjuva esittämistapa maljojen juonnin lomassa. Kohtaus on irvokkuudessaan kuin kuvitusta psykohistorioitsija Klaus Theweleitin psykoanalyyttiseen natsimiehisyyden analyysiin⁸². Osuvaa onkin, että sotamiehet nimittävät Lammiota (Kari Väänänen) ”keskoseksi”: Theweleitin mukaan natsikulttuuri perustuu vertauskuvallisesti kohdunkaulaan juuttuneelle puolisyntyneelle mies-subjektille äärimmäisine lohkoutumisineen ja puolustusmekanismeineen⁸³.

Mollbergin elokuvan musiikillis-kriittinen viesti ei voi jäädä kuulija-katsojalle epäselväksi, sillä musiikkinumeron ensimmäinen laulukerta loppuu *Heil Hitler* -huutoon (ks. kuvat 24–25). Kuten jo aiemmin toin esiin, vaikka Laineenkin elokuvassa lauletaan *Horst Wesseliä*, ei sitä keskiverto-vastaanottaja edes huomaa, koska sanat ovat niin epämääräiset ja lisäksi laulu on säilytetty naurettavan oloiselle hahmolle (ks. kuva 23), joka esiintyy vain tässä kohtauksessa. Näin Laineen versiossa annetaan ymmärtää, etteivät suomalaiset upseerit oikeastaan edes osanneet kyseistä laulua. Mollbergin elokuvassa viesti on päinvastainen. Siinä komentokorsuun saapunut Koskela (Risto Tuorila) hermostuu nimenomaan *Horst Wesselistä*, kun taas Laineen elokuvassa Koskela keskeyttää *Erikan*, joka Laineen versiossa muodostuikin *Horst Wesseliä* keskeisemmäksi saksalaisuutta (liittolaisuutta?) kuvaavaksi lauluksi *Warumin?* ohella.

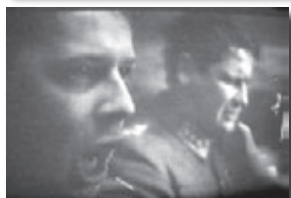
Mollbergin elokuva tuo Laineen elokuvaa huomattavasti enemmän esiin poliittisia ristiriitaisuuksia, luokkatietoisuutta ja ylipäättään

miesten erilaisia yhteiskunnallisia taustoja. Siinä missä Laineen elokuvassa miesten erot rakentuvat lähinnä kaupunkilaisten ja maalaisten välille sekä kouluttamattomien kansanmiesten (tai ”villien”) ja sivistyneiden koulutettujen miesten välille, Mollbergin elokuvan keskeisissä musiikillisissa kohtauksissa nousee etualalle poliittinen. Osaltaan elokuvien eroja selittää tietenkin jo elokuvien väliset kolmekymmentä vuotta, jolloin Suomen yhteiskunnallinen, sosiaalinen ja poliittinen tilanne muuttui.⁸⁴

Kuvat 22–25. *Tuntemattomat sotilaat* (1955 & 1985): (22–23) *Horst Wesselin* ja *Erikan* laulukohtaus Laineen ohjaamassa elokuvassa; (24–25) *Horst Wessel* ja sen päättäminen natsitervehdykseen Mollbergin ohjaamassa elokuvassa.



Laineen versiossa musiikilla järkeistetään kansallista traumaa eli esitetään sota muodossa, jossa sitä sietää ajatella; Mollbergin elokuvassa musiikittomuus sekä elokuvassa kuultava vähäinen, äärirealistisuuden pyrkivä tarinatilan musiikki rakentavat vieraannuttavan ja kriittisen merkityskäytännön. Laineen elokuvan musiikki kertoo erityisestä, tietyn kansan tietystä historiallisesta sodasta, joka oli käytävä – sen ääni on kansakunnan. Mollbergin elokuvan musiikilliset ratkaisut rakentavat kertomuksen yleisestä sodasta, joka on aina pelkästään kauhea – ääni on ajattelevan ja tuntevan yksilön.



Tätä tulkintaa tukee myös Mollbergin elokuvan aloitus- ja loppukuva. Elokuvan ensimmäinen kuva (0:03:40) näyttää nuoren miehen alastoman keskivartalon



ikkunaa vasten. Sotilaan kasvoja ei ensin näytetä, joten kysymyksessä on tuntematon sotilas. Ikkunan puitteista muodostuu valkoinen risti, joka vertautuu sankarihautaan.⁸⁵ Elokuvan viimeinen kuva on kuolleen nuoren miehen alaston rinta, jonka päällä näkyy tuntolevy: tuntematon sotilas ei ole tuntematon vaan aina joku. Tätä ennen on näytetty kärryt, jossa kyseisen suomalaisen sotilaan ruumis makaa rinnan venäläisen sotilaan ruumiin kanssa: myös venäläinen sotilas on tuntematon sotilas ja aina joku. Tämä seikka viestii, että siinä missä Laineen elokuvassa Neuvostoliitto voitti ja pieni Suomi oli hyvä kakkonen, Mollbergin elokuvassa kaikki ovat häviäjiä; sota merkitsee nuorten miesten mieletöntä ja väkivaltaista kuolemaa. Jälkimmäinen näkemys on ollut sodanvastaisten sotaelokuvien keskeinen viesti aina Lewis Milestonen ohjaamasta *Länsirintamalta ei mitään uutta* -elokuvasta (1930) alkaen.

Vakiokaavaa noudattavassa sotaelokuvassa musiikki toimii kerroksen ylevöittäjänä ja korostaa sodan ja historian välttämättömyyttä, väistämättömyyttä ja sotilaiden sankarillisuutta. Mutta usein sotaelokuvassa musiikki toimii myös kuulija-katsojan ahdistuksen lieventäjänä; yksi sotaelokuvan musiikin keskeinen tehtävä on tarjota kuulijakatsojan tunteille purkautumisen väylä, kanava elokuvan herättämille tunnekuohuille. Mollbergin elokuva ei tarjoa tätä mahdollisuutta. Sen sijaan elokuvan ylevänvastainen tarinamaailman musiikki korostaa sodan järjenvastaisuutta, mielettömyyttä, kaameutta. Sen vähä musiikki on ”vääristynyt” liian realistiseksi toimiakseen tavanomaisilla tavoilla.

Tavanomaisen elokuvamusiikin puute yli kolme (elokuvaversio) tai melkein neljä tuntia (televisioversio) kestävässä elokuvassa on voimakas tehokeino. Mollbergin elokuvan musiikki ja musiikkittoisuus muodostaa selkeän sodanvastaisen lausunnon. Musiikillisen ratkaisunsa takia se on myös raskas ja yhteiskunnallisesti valveutunut elokuva.⁸⁶ Tätä ”musiikitonta” ratkaisua voidaan pitää paitsi kriittisenä estetiikkana ja poliittisena kannanottona myös Laineen elokuvan kritiikkinä.

Jos Mollbergin elokuvassa olisi ns. taustamusiikkia, sillä voitaisiin antaa sotatoimille ja tapahtumille mielekkyyttä, tarkoitusta, merkitys-

tä ja päämäärä. Juuri tämän täydellinen välttäminen on Mollbergin elokuvamusiikittoman ratkaisun ydin. Tässä lienee myös syy siihen, miksi Mollbergin elokuva ei kuulu Suomen puolustusvoimien ope-
tuselokuvaan mutta Laineen elokuva kuuluu.⁸⁷ Voitaisiin myös pohtia, miksi Yleisradion itsenäisyyspäivän elokuva on vuodesta 2000 alkaen ollut joka vuosi Laineen *Tuntematon sotilas*, vaikka aiemmin on esitetty välillä myös Mollbergin versiota.⁸⁸ Onko se merkki kulttuurimme sota-
henkistymisestä? Vai miksei kansakunnan myyttisen alkukertomuksen sijaan välillä nähdä *Tuntemattoman sotilaan* pasifistisempää versiota?

Viitteet

1. Vänrikki Kariluoto Väinö Linnan (1972 [1954], 88]) *Tuntematon sotilas* -romaanissa ja Rauni Mollbergin ohjaamassa samannimisessä elokuvassa.
2. Laulu (san. S. Virtanen, säv. J. Salo, sov. K. Nyqvist) löytyy mm. albumilta *Tapio Rautavaara, Reissumiehen taival 1915–1979* (1979) (HELMi HLP 600–601). Laulun sanat puhutaan *parlandona* eepseille ja hengellisille sävyille rakentuvan musiikin ja kuoron vokaliisin (sanattoman vokaaleilla laulun) päälle. Laulu kertoo sotamiehestä, joka sota-aikana jumalanpalveluksessa levittää eteensä rukouskirjan sijasta korttipakan, koska hänellä ei muuta ole. Tästä kenttäoikeuteen joutuneena ja ankaraa rangaistusta odottaessa sotamies perustelee sotatuomarille, miten korttipakka on hänelle sekä Raamattu, almanakka että rukouskirja. Laulu loppuu sanoihin: ”Hyvät kuulijat, tämä tarina on tosi.”
3. Laineen *Tuntematon sotilas* sai ensi-iltansa jouluaatonaattona 23.12.1955, Mollbergin *Tuntematon sotilas* itsenäisyyspäivänä 6.12.1985, *Talvisota* (ohj. Pekka Parikka 1989) Talvisodan syttymisen 50-vuotispäivänä 30.11.1989 ja *Tali-Ihantala 1944* (ohj. Åke Lindman ja Sakari Kirjavainen) itsenäisyyspäivän läheisyydessä 7.12.2007. *Sissien* (ohj. Mikko Niskanen 1963), *Rukajärven tien* (ohj. Olli Saarela 1999) ja *Etulinjan edessä* -elokuvan (ohj. Åke Lindman 2004) ensi-illat eivät olleet kansallisia tai kansallis-historiallisia merkkipäiviä (22.2.1963, 22.1.1999 ja 5.3.2005) – vaikka viimeksi mainittu osuikin Stalinin kuolinpäivän vuosipäivälle.
4. Tarkasteltavina versioina olen käyttänyt Laineen ja Mollbergin elokuvista yleisessä levityksessä olevia dvd-versioita. Mollbergin elokuvasta käyttämäni dvd-versio on sama kuin elokuvan ensi-iltaversio elokuvateattereissa eli kestoltaan 3 t 20 min. Yleisessä levityksessä olleen VHS-version kesto on 3 t 8 min ja Yleisradion televisioversion 3 t 50 min.
5. Ilmaisu on Anu Juvan (1995, 209).
6. Ks. esim. *Suomen kansallisfilmografia* 5, 411–420; *Suomen kansallisfilmografia* 9, 504–513; Bagh 1986 & 1989; Ahto 1986; P. Alanen 1986; Helén 1986; Jokinen & Linko 1987; Honka-Hallila 2000; Toiviainen 2002, 198–210; Pöyhönen 2006. Suomalaisesta sotaelokuvasta yleensä ks. myös Uusitalo 1987; Laine 1990, vrt. myös 1994; Salmi 1995; Sedergren 1996 & 2002b; Majuri 1999; Liukkonen 2003; vrt. myös Nieminen 2003 sekä Kinnunen 2006. Jukka Sihvoselta (2008) on tulossa *Tuntemattomiin sotilaisiin* liittyvä tutkimus, joka käsittelee niin Linnan romaanin kuin sen elokuvaversioiden ”elokuvaluusua”.
7. Vrt. kuitenkin Nyyttäjä 2006, 36–37.
8. Viittaan monikkomuodolla *Tuntemattomaan sotilaaseen* ja sen myöhemmin julkaistuu alkuperäiseen, toimittamattomaan käsikirjoitukseen, *Sotaromaaniin* (2000).
9. Käytän nimeä Reino Hirvisoppi aina kun kyse on Reino Wilhelm Palmrothista eli Pallesta.
10. Neuvostoliiton valtiohyminn katkelmalliset viitteet ennakoivat perääntymisen alkamista; suurella orkesterilla se tulee välittömästi, kun asemasodan aikaisesta korsusta tulee lähtö ja perääntymisvaihe alkaa.
11. *Musiikin sukupuolisilla merkityksillä* tarkoitan aina sosiaalisia rakennelmia (ns. konstruktioita) eli erilaisia kulttuurisia esityksiä ja niiden luomia käsitteitä miehisyydestä ja naisuudesta – en olemuksellisia ominaisuuksia. Ks. esim. Välimäki 2005, 153–154, 213.
12. *Modaaliset* harmoniat eivät ole luonteeltaan duuri–mollitonaalisia vaan kirkkosvel-lajeja muistuttavia. Suomalaisessa kansanmusiikissa on paljon modaalisia piirteitä.

13. Esim. McClary 1991, 10–15, 70–71; Monelle 2000, 38; Sivuoja-Gunaratnam 2003, 22. Sinfoninen musiikki on ylipäättään – ja varsinkin 1940–50-luvuilla – mielletty suomalaisessa taidemusiikkikulttuurissa miehiseksi ja miesten lajiksi (Sivuoja-Gunaratnam 2003, 15). Anne Sivuoja-Gunaratnam (2003) on tarkastellut Einar Englundin 1. sinfonian (*Sotasinfonian*) sotaviitteitä (esim. marssiaiheita) miehisenä sukupuoli-teknologiana, sen suosiota toisen maailmansodan jälkeisessä Suomessa naisviihaisen ”miesfantasian” ilmentymänä sekä ylipäättään suomalaista sinfoniaa miehisenä ja miesten lajina. Sodan esityksiä Englundin sinfonioissa on tutkinut myös Christian Holmqvist (2006).
14. Suomalaisessa kulttuurissa isänmaallista kuvastoa ja kansallista identiteettiä hallitsee ylipäättään miehisyys (ks. esim. Lehtonen 1995, 95–114), mikä pätee isänmaallisiin musiikkeihinkin.
15. Basinger 2003 [1986], 56, 68.
16. Parviainen 1942 & 1945. Vastaavasti esimerkiksi *Kansanopiston laulukirja* (Löthman-Koponen & Aulanko 1947) sisältää ”Isänmaa ja kansa”-nimisen ja 1960-luvun koululaulukirja (Ingman 1963) ”Rakas isänmaa”-nimisen osaston.
17. Julkunen & Kuusamo 1987, 352.
18. Miestutkimuksen näkökulmasta voitaisiin puhua *hegemonisen mieheyden* musiikista. Hegemoniselle miehyydellä (vrt. hegemonia=johtoasema) viitataan yhteiskunnassa vallitsevaan jähmettyneeseen käsitykseen perinteisestä, ”oikeanlaisesta” mieheydestä (esim. Connell 1995; Sipilä 1994).
19. Julkunen & Kuusamo 1987, 351–352.
20. *Maskulismi* on miehen oikeuksia korostava aatesuuntaus, joka perustuu käsitykseen kahdesta luonnollisesta sukupuolesta ja näiden välisestä olemuksellisesta erosta.
21. Julkunen & Kuusamo 1987, 352, 354.
22. Julkunen & Kuusamo 1987, 352, 354.
23. Julkunen ja Kuusamon (1987, 352) mukaan ylipäättään kaikista maakuntalauluista vain Uusmaalaisen, Pohjois-Pohjanmaan ja Lapin lauluissa (Kymmenen virran maa) ei mainita puita tai metsää.
24. Laulujen sanoituksista löytyy erilaisia versioita eri lähteissä (vrt. lähdeluettelo).
25. Julkunen & Kuusamo 1987, 252.
26. *Talvisotavirsikirjalla* tarkoitetaan vuoden 1938 virsikirjaa, joka oli käytössä vuoteen 1986 asti. Olen ilmauksen velkaa Inkeri Pietikäiselle.
27. Julkunen & Kuusamo 1987, 353–354.
28. Topelius 1982, 86; ks. myös Julkunen & Kuusamo 1987, 354.
29. Julkunen & Kuusamo 1987, 354, vrt. myös 352.
30. Julkunen & Kuusamo 1987, 353–354. Kuusamon (henkilökohtainen keskustelu tekijän kanssa) mukaan isänmaallisten laulujen teksteissä tämä näyttäytyy nimenomaan lingvistisenä oppositioparina: *takavokaali*/auditiivinen/havumetsä/tummuus (esim. ’u’ < ”kuulkaa korpeimme kuiskintaa”) vs. *etuvokaali*/visuaalinen/lehtimet-sä/valoisuus (esim. ’e’).
31. Sodan yhteydessä luonto siis symboloi villiä *alkumiehyttä*, toisin kuin siinä kaavamaisessa länsimaisen kertomuksen mallissa, jossa luonto on nainen, jota kulttuuri/mies hallitsee (vrt. esim. de Lauretis 1987). Sodan aikana nainen liitetään kulttuuriin (kotiin, lieteen, lehtimetsään), kun luontoyhteydessä elävä alkusuomalainen raivaajamies tekee työtään rintamalla. Kuitenkin puolustettavana kansallisomaisuutena luonto nähdään naisisena eli miehen omaisuutena (vrt. myös äiti-maa, Suomen neito).
32. Julkunen & Kuusamo 1987, 354. Metsäkuvasto määrittää *Tuntemattomassa sotilaassa* myös vihollisen: neuvostoliittolainen ei ole metsäihminen kuten suomalainen vaan ”*puskaryssä*” eli Honkajoen termillä ”*pensas*neuvostoliittolainen”.

- Pensas/puska ei ole arvokasta raaka-ainetta kuten metsä, eikä se ole kulttuurinen saavutus kuten pelto. Se ei myöskään edusta puhtaasti maskuliinista tai feminiinistä vaan on pikemminkin ”seksikiö”, ei puu muttei kukkakaan vaan jotakin siltä väliltä. Vihollista ei kuitenkaan musiikilla kuvata elokuvassa mitenkään, lukuun ottamatta Neuvostoliiton valtiohymniä suurhyökkäyksen ja vihollisen ylivoiman kuvauksessa.
33. Mieheydestä ja luontokuvastosta suomalaisessa asiayhteydessä ks. esim. Soikkeli 1994. Myyttisestä suomalaisuudesta ja puolustuksen ihanteesta ks. myös esim. Knuuttila 1994.
 34. Hietala 1998. Tukkilaiselokuvat saivat erityistä kaikupohjaa juuri sodanjälkeisessä Suomessa. Lännelokuvien ja tukkilaismytologioiden yhtäläisyyksiä on painotanut mm. Hietala (1998). ”Siinä missä westernit tarkastelevat amerikkalaisen modernin yhteiskunnan perustamisen vaikeita vaiheita, uitto-genre keskittyy yhtä vaikeaan ’alkutilan’ kesyttämisen problematiikkaan, sivilisaation ja luonnon kohtaamiseen.” (Ibid.) Sama kansakunnan identiteetin määrittely myyttisen maaseudun, alkusuomalaisen mieheyden ja luonnon ja sivilisaation rajankäynnin kautta toimii mytologisena käyttövoimana myös Laineen *Tuntemattomassa sotilaassa*.
 35. *Tremolo* on musiikillinen tehokeino, joka syntyy saman sävelen jatkuvasta mahdollisimman nopeasta toistamisesta. Jousisoittimien tremoloa luonnehtii työntö- ja vetojousen nopea vaihtelu.
 36. Kukkonen 1985, 14. *Muistoja pohjolasta* soi vuoden 1940 ykköslistalla Kullervo Hurttian vuoden 1939 levytyksenä. *Sillanpään marssilaulua* soitettiin talvisodan aikana Yleisradion omana ns. pikalevynä, ja siitä tehtiin useita kaupallisia levytyksiä vuosien 1940–1941 vaihteessa. Sota-ajan musiikista ks. Jalkanen 2003, 318–339.
 37. YH-vaihe tarkoittaa yleisten harjoitusten eli sotaa edeltäneen liikekannallepanon aikaa.
 38. Kukkonen 1985, 14–15; Jalkanen 2003, 332.
 39. Ks. Kukkonen 1985, 15.
 40. Jalkanen 2003, 332–333.
 41. Kivimäki 2006, 83.
 42. Vrt. A. Jokinen 2003, 242.
 43. *Voiceover* tarkoittaa ääniraitaa hallitsevaa, kuvan ”päällä” kuuluttavaa puheääntä, joka kuuluu kertojalle tai jollekin elokuvan hahmolle mutta jonka tuottamistapahtumaa ei kuvassa nähdä. *Voiceover* on tyypillinen tekniikka esimerkiksi mainitunkaltaisessa tilanteessa, jossa esitetään henkilöhahmon mielen sisäistä puhetta, kuten kirjeen lukua.
 44. Farssimaisia hupitehoja saa osakseen myös muutaman kerran Lammio, jota tällöin kuvittavat *Sillanpään marssilaulun* alkua matkivat torvitörähdykset. Yksinkertaisuudessaan vastaavia vaskien ja sotilasrumpujen signaalinomaisia äänimerkkejä kuullaan myös esimerkiksi kun leiriä näytetään kaukaa tai kun komppaniassa on herätys. Elokuvan alussa kuullaan paloaukealla valtaiset fanfaarit joukkueenjohtajien marssiessa Kaarnan luo.
 45. Tarinatilan musiikki siis myös rakentaa erilaisten mieheyksien arvojärjestystä. Luvon alussa mainitsemani *Tuntematon sotilas* -juhlapelikorttipakkaa voidaan myös tulkita miesten ja miehekkyyksien arvoasteikkona: miehekkyyden yläpäässä (”kovimmat miehet”) ovat Rokka (ässä) ja Lehto (jätkä), alapäässä Riitaoja (kolmonen) ja Lammio (kakkonen). Koko korttipakka on seuraava: Rokka (ässä), Vera (kuningatar, johon pakan selostuskortissa viitataan miehekkäästi ”akkana”), Salo (kuningas), Lehto (jätkä), Määttä (10), Kariluoto (9), Asumaniemi (8), Vanhala (7), Rahikainen (6), Hietanen (5), Kaarna (4), Riitaoja (3), Lammio (2).

- Jokerina on Edvin Laine. Kommunisti Lahtinen, Rokan äidillisesti hoivaama Susi ja rintamavarietee-tyyppistä marginaalia mieheyttä edustava Honkajoki eivät ole mahtuneet mukaan.
46. Sävelmä on alkujan peräisin saksalaisesta elokuvasta *Der Student von Prag* (1935). ”Miksi” (saks. *warum*) on sotaelokuvien keskeinen kysymys. Vertailun vuoksi mainittakoon, että Mollbergin elokuvassa vastaavassa kohtauksessa, siis Rokan ja Suden saapussa Lammion teltaan, äänimaisemana on Lammion saappaiden kiillotuksen ääni.
 47. Kuulija ei hahmota Hietasen laulamia sanoja ilman Linnan (1972 [1954], 29) romaanin apua.
 48. Sävelmä on ruotsalainen kansansävelmä. Alkuperäiset ruotsinkieliset sanat on tehnyt Lina Sandell-Berg englantilaisen lähetyslehden kertomuksen pohjalta vuonna 1865. Suomentajasta ei minulla ole tietoa.
 49. Neuvostoliiton valtiohymnin säveltäjä.
 50. Melodian alkuperästä ollaan montaa mieltä. Useimmiten alkuperäiseksi lähteeksi mainitaan Etienne Méhuelin ooppera *Joseph*. Sanat ovat ”natsi-marttyyriin” Horst Wesselin, jonka mukaan marssi on nimetty. Palaan tähän marssiin luvussa 3 (ks. s. 154 viite 24).
 51. Sävelmä mainitaan joissakin lähteissä vanhaksi venäläiseksi kansansävelmäksi (Kukkonen 1985, 10), joissakin Venäjän Itämeren laivaston Laatokan osaston ylikapellimestarin I maailmansodan ampumahaidoissa laatimaksi (Vuoristo et al. 1983, 170). Suomalaiset sanat Kemppi laati talvisodan juoksuhaudoissa Kannaksella (Kukkonen 1985, 10).
 52. *Erika* oli käsittääkseni suomalaisten SS-joukkojen marssi. Suomessa tämä aikoinaan suosittu sotilaallis-romanttinen laulu tunnetaan myös Reino Hirvisepän suomenoksena *Kaarina* (ks. Kukkonen 1985, 24–25). Ehkä koska elokuvassa laulua laulavat useerit eivätkä sotamiehet, käytetään laulusta ”sivistyneempää” saksalaista versiota. Siten myös vältetään suomenkielisen version tunnetut alatyyliset mielle-yhtymät (ks. Kukkonen 1985, 25). Toisaalta kuulija-katsoja saattaa silti yhdistää kuulemansa nimenomaan suomenkieliseen versioon, mikäli se on hänelle tuttu. Jatkosodan aikana suosituista saksalaisista marssi-iskelmistä ja niiden suomalais-versioista ja -jäljitelmistä ks. Jalkanen 2003, 333.
 53. Huumori on homososiaalisessa yhteisössä keskeinen miesten ystävyyttä ja läheisyyttä säätelevä käytäntö, jolla rakennetaan hegemonista mieheyttä (esim. A. Jokinen 2003, 240–241; Mikkola 2003). Miehekäs huumori on myös huolettomuuden esittämistä – jopa tai ehkä erityisesti keskellä jatkuvaa hengenvaarallista elämää.
 54. Rasistisesti sävytynyt laulu kertoo Mustasta Saarasta, joka taivaassa saa valkoisen ihon värin. Linnan (1972 [1954], 104) *Tuntemattomassa sotilaassa* laulaja on Rahikainen. *Sotaromaanin* (2000, 141) kohdassa, joka poistettiin *Tuntematon sotilas*-romaanista, Rahikaisen ääntä kuvaillaan pehmeäksi ja kauniiksi ”niin kuin usein voimakkaasti eroottisilla ihmisillä, joiden eros kaiken lisäksi on tuollaista hieman mälvävää laatua”. Laineen elokuvassa Rahikainen ja hänen äänensä ovat laadultaan pikemminkin humoristisia kuin eroottisia.
 55. Rintamalla sekä viihdytysjoukkojen että sotilaiden keskenään järjestämään rintamaviiteeseen kuului, että miehet esitivät myös naisia. Rintamatransvestismin hetero- ja homoseksuaalisista tulkinnoista ks. esim. Niiniluoto 1994, 14; Juvonen 2002, 150–152.
 56. *Finlandian* Sibelius muokkasi vuoden 1899 sanomalehdistöpäiville laatimansa kuvaelmamusiikin (*Historiallisia kuvia*) osasta *Suomi herää* (teksti oli Eino Leinon). Päivät oli suunnattu venäläisten sortavaa sensuuripolitiikkaa vastaan. Sittemmin *Finlandian* vapaussymboliikkaa on aikojen kuluessa valjastettu moniin käyttöihin.

Hymniosa on toiminut esimerkiksi Biafran kansallishymninä (1967–1970) ja Kiinan opiskelijoiden demokraattisen liikkeen tunnusmusiikkina. Se on myös omaksuttu erinäisiin amerikkalaisiin protestanttisiin virsikirjoihin nimellä *Be still my soul*, ja sitä käytetään paljon hautajaisissa (esim. Ronald Reaganin hautajaisissa vuonna 2004), ja sitä on myös kuultu paljon 9/11-muistotilaisuuksissa. Tämä on esimerkki siitä miten ideologisesti joustavaa musiikillinen symboliikka on. *Finlandian* elokuvahistorialliseen käyttöön kuuluvat mm. *Die Hard 2* (ohj. Renny Harlin 1990) sekä *Arvottomat* (ohj. Mika Kaurismäki 1982), jossa se kuullaan Anssi Tikanmäen sovituksena (tästä huomiosta kiitän syksyllä 2006 *Musical semantics and interpretation traditions* -luentokurssilleni osallistuneita Helsingin yliopiston opiskelijoita). *Finlandia*-hymnin käyttö *Sibelius*-elokuvassa (ohj. Timo Koivusalo 2003) on taas sikäli väärajoitteista, että sitä lauletaan tsarinaikaisessa konsertissa V. A. Koskenniemen vuonna 1940 laatimilla sanoilla; tämä on kuitenkin sopusoinnussa myyttisen kansallisen kertomuksen kanssa ja sellaisena ajaa asian elokuvassa oikein hyvin. Jari Halosen ohjaama, suomalais-kansallisen kuvaston stereotyyppioita ratkihilpeän henkevästi purkava *Aleksis Kiven elämä* (2002) käyttää lopputeksteissä *Finlandia*-hymniä naisduon esittämänä. Ratkaisu on hätkähdyttävä ja etäännyttävä, kuulija-katsojan kriittistä ajattelua entisestäänkin tehostava ääni-isku. *Finlandiasta* Kristian Smedsin ohjaamassa *Tuntematon sotilas* -näytelmässä (2007) ks. tämän luvun viite nro 84. Viime aikoina osa suomalaisista ihmisistä on esittänyt toivovansa, että Suomen kansallislauluksi tulisi Fredrik Paciuksen *Maamme*-laulun sijaan *Finlandia*-hymni. Suomalaisia on viime aikoina myös kuohuttanut saksalaisten uusnatsien tapa käyttää *Finlandia*-hymnin sävelmää omiin tarkoituksiinsa mielenosoituksissa.

57. Vrt. Kassabian 2001, 1–13.

58. Viittaan siis tässä ja jatkossa *Finlandian* partituuriin (ks. Sibelius 1991) tahtinumeroihin.

59. Julkunen & Kuusamo 1987, 352.

60. Marssin säveltäjä Sam Sihvo tunnetaan *Jääkäriin morsian* -näytelmän säveltäjänä. Sihvo oli itsekin jääkäri ja sävelsi marssin vuonna 1917 Lockstedtin leirillä.

61. Tepora 2006, 92.

62. Tepora 2006, 91. Tepora nojaa tutkimuksessaan Carolyn Marvinin ja David W. Inglen (1999) kulttuuri- ja sosiaalihistorialliseen tutkimukseen Yhdysvaltain tähtilipusta.

63. Elokuvan äänestä vastaavat Taisto Lindegren, Kaarlo Nissilä, Yrjö Saari ja Kurt Vilja.

64. Julkunen & Kuusamo 1987, 252.

65. V. A. Koskenniemen sanat ovat vuodelta 1940. Sibelius sovitti *Finlandian* hymniteemasta *Finlandia*-hymnin mieskuorolle vuonna 1938 (tällöin Wäinö Solan sanoihin, joita edelleen suositaan vapaamuurarien keskuudessa). 1940-luvun lopussa Sibelius sovitti hymnin myös sekakuorolle.

66. Tätä samaa dokumenttikuvaa käytetään myös *Sissit*-elokuvassa.

67. Ks. Juva 1995, 112, 140.

68. Laskujeni mukaan 3 tuntia ja 20 minuuttia kestävässä elokuvassa musiikkia on noin 11 minuutin ajan.

69. Elokuvan äänityksestä vastaavat Tuomo Kattilakoski ja Oscar Viskari, äänileikkauksesta Matti Kuorrtti ja Olli Soinio, äänitehosteista Antero Honkanen ja Tuomo Kattilakoski sekä miksausesta Lars Klettner.

70. Linnunlauluun sodan äänimaisemassa on kiinnittänyt huomiota myös Outi Ampuja (2007, 335–336) sekä Christian Holmqvist (2006, 34) Einar Englundin sotakokemuksista ammentavien sävellysten yhteydessä.

71. Alkoholi on muutenkin Mollbergin elokuvassa voimakkaammin läsnä kuin Laineen versiossa. Esimerkiksi heti aloituskohtauksessa sotamies Viirilä (Erkki Hetta) sanoo: ”Isäukko tuli päishän tavisoasta ja lähti rapulassa töihin. Mie tulin kans humalassa ja aloin rapulassa sotimisen.”
72. Levytyks on vuodelta 1937 ja sanoitus on eri kuin tunnetumpi Lauri Jauhiaisen versio Olavi Virran ja Harmony Sistersin levytyksessä vuodelta 1955.
73. Naisten kohtelu seksuaaliobjekteina on ollut yksi Suomen armeijan epävirallisten marssilaulujen – sekä jossain määrin myös virallisen kielen – rakentaman sotilaiden faktuaalistamisstrategia sotahenkisyyden, kansallismielisyyden ja kristillisen diskurssin ohella (A. Jokinen 2000, 192; ks. myös Tallberg 2003, 25).
74. Eksotiikan audiovisuaalisista esityksistä suomalaisessa 1950–60-luvun elokuvassa musiikintutkimuksen näkökulmasta ks. Kärjä 2005.
75. Altman 1987, 62–70.
76. Tawaststjerna 1989, 268. Ainut elokuvan Sibelius-viittaus *Jääkärien marssin* lisäksi on tämän luvun alkuun motoksi lainattu Kariluodon toteamus ennen venäläisten yllättämistä maantielle.
77. Vuoristo et al. 1983, 178.
78. Kukkonen 1985, 96–97.
79. Jalkanen 2003, 348, 335. Sävelmä on peräisin saksalaisesta foksi-iskelmästä *Ali Baba*, mutta siihen oli tehty 1930-luvulta toisetkin sanat, jotka kritisoivat Italian Abessinian sotaa ja joihin Tiesmaan teksti osin perustuu (Vuoristo et al. 1983, 178).
80. Ks. Kukkonen 1985, 97.
81. Jatkosodan aikana Suomessa levytetystä musiikista 72 % oli tanssimusiikkia, vuonna 1941 peräti 91 % ja vuonna 1944 87 % (Kukkonen 1985, 151). Samaan aikaan maassa oli tanssikielto.
82. Theweleit 1985; ks. myös J. Siltala 1994 & 2006, 59.
83. Theweleitin (1985) tulkinnassa natsimiehisyyteen liittyvä naisviha saa voimansa naiseen sulautumisen pelosta ja tämän pelon alitajuisesta torjuntayrityksestä.
84. Kun Mollbergin elokuvasta oli kulunut yli kaksikymmentä vuotta, Kansallisteatterin ohjelmistoon tuli Kristian Smedsin ohjaama *Tuntematon sotilas* -näytelmä (ensi-ilta oli 28.11.2007). Audiovisuaalisilta ratkaisuiltaan hyvin elokuvallinen ja paikoin jopa musikaalimainen ohjaus ansaitsisi oman tutkimuksensa musiikin ja äänisuunnittelun osalta. Globaalia sotaa korostava näytelmä purkaa suomalais-kansallista kuvastoa karnevalistisen vastaansanomattomasti. Näytelmä esimerkiksi alkaa suomalais-kansallisilla kitsi-symboliilla, joita ovat muun muassa nainen Munsalan kansallispuvussa (Suomi-Neito), muumi ja Sibeliuksen *Finlandia*, joka kuitenkin katkeaa suhteellisen nopeasti Eminemin *White America* -kappaleeseen. *Sillanpään marssilaulun* siivittämänä kuljetaan videokankaalla havumetsien (Suomen, kansallisomaisuuden) läpi. Mainittakoon myös Suomelle voitokkaista vuoden 1995 jääkiekon MM-kisoista tuttu laulu *Ihanaa leijonat ihanaa* (esittäjinä A-tyyppi ja Antero Mertaranta), joka vertautuu näytelmässä *Finlandiaan*, sekä Rokan ja Lammion/Sarastien yhteenotossa kuultava, Sergio Leonen spaghettiwestern-klassikosta *Huuliharppikostaja* (1968) peräisin oleva kaksintaistelumusiikki, jonka on säveltänyt Ennio Morricone.
85. Alun ikkunapuutteiden risti vertautuu myös Laineen elokuvan karahaan. Molempien elokuvien loppuissa taas on samanlaiset hevosen vetämät ruumiskärryt.
86. Vrt. Juva 1995, 204.
87. Laineen elokuva on Suomen Puolustusvoimien opetuselokuviista ainut, joka ei ole alun perin siihen tarkoitukseen tehty (Tallberg 2003, 39). Elokuva käytetään johtamistaidon opetuksessa (kiitän tiedosta Marko Laaksosta). Vrt. kuitenkin Ahto 1986.
88. Tarkemmin kummankin *Tuntemattoman sotilaan* televisioesityspäivistä ks. Pöyhönen 2006, 493.

Rautaristinkin sodanvastaisessa viestissä oleellista on juuri elokuvan kehykset. *Rautaristin* aloitus ja lopetus muodostuvat elokuvan tarinamaailmasta poikkeavista ja siten muusta elokuvasta irrallisista, alku- ja lopputekstien yhteyteen rakennetuista kuva–musiikki-montaaseista (nimitän niitä tarkastelussani myös alku- ja loppumontaaseiksi sekä alku- ja jälkipuheiksi). Käyttämällä perinteistä sotilaallista kuvastoa valtavirtasotaelokuvasta poikkeavalla, vastakarvaisella tavalla *Rautaristin* alku- ja loppumontaasit eivät sulauta katsojaan yhtä (esim. kansallista tai sotahenkistä) identiteettiä (katsojapositioita) vaan pikemminkin vieraannuttavat katsojan kriittisten merkitysten äärelle. Tarkastelen tässä luvussa näiden kuva–musiikki-montaasien retoriikkaa, sitä miten kuvan ja musiikin/äänen yhteistyö rakentaa sodanvastaisia viestejä. Tarkastelen myös tiettyjen keskeisten kohtauksien soivia keinoja rakentaa vastarinnan estetiikkaa. Elokuvan musiikki käyttää hyväksi erilaisia musiikillisia tyylejä aina jälkiromanttisesta sinfoniasta ei-tonaalisiin äänimattoihin ja tehosteisiin sekä lainamusiiikkia. Lisäksi erilaisia konkreettisia ääniä – esimerkiksi naurua ja aseiden ääniä – käytetään tarkastelemisani jaksoissa kiinnostavasti hyväksi vertauskuvallisten merkitysten rakentamisessa. *Rautaristin* alkuperäismusiikin on säveltänyt Ernest Gold (orkestraatio on Gerard Schurmanin) ja musiikin on leikannut Robin Clarke. Elokuvan äänestä on päävastuussa ollut David Hildyard, ja äänileikkaaja on Rodney Holland.

Musiikki, kuva ja kriittinen montaasi

Puhuin johdantoluvussa 1 musiikillisesta ikonografiasta ja musiikki/ääni–kuva-*troopeista* musiikin/äänen ja kuvan yhdessä synnyttäminä retorisisina kuvioina. Juuri tällaiset erilaiset trooppaukset eli kuvan ja musiikin/äänen rakentamat vertauskuvalliset esitykset toimivat *Rautaristissa* keskeisenä sodanvastaisten viestien rakentamistekniikkana. Paikoin ne luovat, varsinkin alku- ja loppujaksoissa, brechtiläis-eislermaisesti etäännytykselle perustuvaa kriittistä diskurssia.

Tätä retoriikkaa ja merkityksenmuodostuksen tapaa voidaan tarkastella myös *montaasin* käsitteen kautta; tarkastelemani *Rauta-*

ristin kohtaukset rakentuvat oleellisesti montaasiteknikalle. Rajaan montaasin käsitteen tarkoittamaan tietynlaiseen leikkaukseen perustuvaa runollista (vertauskuvallista) merkityksenannon periaatetta, joka perustuu vastakkaisten, ristiriitaisten tai muuten ”epäsopivien” ainesten yhdistämiselle tai rinnastamiselle. Oleellista ei siis ole pelkkä rinnakkaisleikkauksen tekninen puoli vaan se, minkälaisia aineksia leikkaamalla yhdistellään. Tästä näkökulmasta käsin montaasi voidaan ymmärtää kriittisten merkitysten rakentamistekniikkana ja siten paljon rajatumpana käsitteenä kuin mitä pelkällä rinnakkaisleikkauksella tarkoitetaan. Lähestyn montaasia pikemminkin merkityksenmuodostuksen tekniikkana kuin leikkausperiaatteena.

Nuoren neuvostoelokuvan piirissä (n. 1920-luvulla) montaasin teoriaa ja tekniikkaa kehiteltiin nimenomaan kriittisen estetiikan päämääriin (esim. Lev Kulešov, Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov ja Sergei Eisenstein). Pyrkimys kriittisiin – yhteiskunnallisesti arvioiviin ja vastaanottajassa harkintaa synnyttäviin – sisältöihin erotti sen ns. amerikkalaisesta, suoraviivaiselle tarinankerronnalle alistaisesta rinnakkaisleikkaustekniikasta, jonka tarkoitus on yksinkertaisesti osoittaa, mitä milloinkin on tapahtunut elokuvan tarinassa. Neuvostomontaasi pyrki vastakkaisten ainesten muodostamaan kolmanteen merkitykseen, montaasitrooppiin.³ Sen tarkoitus on saada kuulija-katsoja muodostamaan oma-aloitteisesti merkityksellisiä yhteyksiä asioiden välille rinnastamalla erilaisia kuva-aineksia nopeiden leikkausten avulla. Kuuluisa esimerkki tällaisesta montaasista on leikkaus poliiseista teurastajaan Eisensteinin *Lakossa* (1924).

Kriittisessä montaasissa kuva-aineokset saavat merkityksensä dialektisessa – väittelevässä – suhteessa toisiinsa, mikä tuottaa uuden ajatuskokonaisuuden.⁴ Näin syntyvät käsitteelliset vastaavuudet (analogiat) ja kuvalliset kommentaarit muodostavat voimakkaita älyyn ja tunteisiin vetoavia viestejä. Tämä luo monitasoista ja -merkityksellistä estetiikkaa. Periaate on varsin päinvastainen kuin valtavirran Hollywood-kerronnassa, joka tähtää katsojan vaivattomaan henkilöön (ja aatemaailmaan) samastumiseen ja jota hallitsee mahdollisimman suoraviivainen ja ehyt kerronta eli huomaamaton leikkaus. Kriittinen montaasi pyrkii pikemminkin vieraannuttamiseen kuin yksioikoiseen

samastamiseen. Se pyrkii herättämään harkitsevaa tietoisuutta sen sijaan, että pyrkisi valtavirtaelokuvan tavoin sulauttamaan vastaanottajaa yhteen tarjottuun identiteettiin ja lyömään yhtä merkitystä lukkoon.⁵ Pelkkä rinnakkaisleikkaus (vrt. ns. amerikkalainen montaasi) voidaan nähdä lähinnä tapana rakentaa ja hahmottaa elokuvan tarina: sen avulla voidaan kuvata rinnakkain useita eri tapahtumaketjuja. Kriittinen montaasi taas toimii rakenteellisen tason lisäksi vertauskuvallisia merkityksiä muodostavana taidekeinona, jolla herätetään kuulija-katsoja aktiiviseen pohdintaan ja sen myötä herätetään myös voimakkaita tunteita⁶.

Neuvostomontaasin yhteydessä on tällaiseen merkitysten nostattamiseen viitattu myös *taiteellisuudellisuuden* käsitteellä. Käsite on alun perin Viktor Šklovskin esittelemä, ja sillä tarkoitetaan teokseen etäisyyttä luovaa tekijää tai tekniikkaa. Tämän tekijän siivittämänä vastaanottaja näkee tutun objektin, hahmon tai tapahtuman *uudesta näkökulmasta* sen sijaan että hän pelkästään uudelleentunnistaisi kyseisen objektin, hahmon tai tapahtuman. Näkökulma paljastaa havainnon kohteesta ei-totutun piirteen.⁷ Tätä etäännyttämisen periaatetta Bertol Brecht ja Hanns Eisler edelleenkehittivät elokuva- ja teatterimusiikkia koskevissa näkemyksissään⁸.

Brechtiläisen *etäännytyksen* eli *vieraannuttamistehosteiden* tarkoitus on etäännyttää katsojan tunteet näytelmän tarinatilasta ja ehkäistä henkilöön (tarinaan) samastumista vetämällä vastaanottajan huomio itse esittämisen prosessiin. Tämä herättää älyllistä, ”objektiivista” vastaanottoa.⁹ Vastaanotto ei kuitenkaan ole mitenkään ei-tunteellista; älylliset viestit eivät sulje tunteellisuutta pois, päinvastoin. Älylliset viestit vievät tunteellisuuden uudelle – pohdinnan vereslihalle herkistämälle – tasolle. Tällainen esitys herättää älyllisen haasteen lisäksi voimakasta tunnekuohua ja samastumista, mutta tunteellisuus ja samastuminen eivät kohdistu yksioikoisesti tiettyyn hahmoon tarinatilan sisällä vaan pikemminkin ulkomaailmaan, kokonaisuun ihmisryhmiin ja ihmiskuntaan yleensä. Brechtiläisen näkemyksen mukaan taiteen on oleellisesti vedottava järkeen, sillä muuten se on pelkkää turruttavaa ja taannuttavaa tunteilua.

Äänen (tai musiikin) avulla toteutetussa audiovisuaalisessa etäännyttämiskaiktelmassa ääni ja kuvallinen tapahtuminen luovat ääni–kuva-montaasin (rinnastuksen), jossa äänellinen aines on ristiriidassa tai muuten vastakkaisessa asemassa kuvallisen aineksen kanssa ja trooppaa kohtaukselle uuden merkityksen. Periaate on keskeisellä sijalla Eislerin elokuvamusiikkia koskevissa näkemyksissä, samoin kuin hänen tekstin säveltämistä koskevissa näkemyksissään. Eislerin mukaan musiikkia ei pidä säveltää kuvan tai tekstin tunteelliseksi taustaksi Hollywoodin klassisen elokuvamusiikin tapaan. Sen sijaan musiikin pitää osallistua elokuvan tai laulun sanojen merkitysten rakentamiseen. Musiikin tulee olla dramaturgista.¹⁰ Kriittinen montaasi ja etäännytykset vastaavat johdannossa esitellyssä Anahid Kassabianin elokuvamusiikin teoriassa *liitännäissamastumisen* eli monien vertauskuvallisten merkitysten synnyttämisen tilannetta. Ns. amerikkalainen montaasi taas vastaa *sulauttavaa samastumista* eli yhtä merkitystä tuottavaa tekniikkaa.¹¹

Etäännytyksen käsitettä voidaan kuitenkin käyttää myös musiikin ja äänen tarkastelussa sinänsä eikä vain kuvallisen ja äänellisen vuorovaikutuksen tarkastelussa. Samat merkitykset muodostavat ”leikkausperiaatteet” toimivat musiikillisessa ja äänellisessä diskurssissa itsessäänkin – ja näin myös elokuvassa. Kaikki elokuvassa luodut musiikilliset ja äänelliset merkitykset eivät suinkaan synny suhteessa kuvaan vaan myös erilaisten musiikillisten ja äänellisten tekijöiden keskinäisistä rinnastuksista, ääninauhallepanon (*mise-en-banden*)¹² itsenäisestä merkitystoiminnasta.

Montaasia voidaan tarkastella musiikissa siinä kuin missä tahansa merkityksenannossa. Toisin kuin joskus luullaan, musiikillinen montaasi ei edellytä lainauksia vaan pelkästään ylipäättään rakenne-aineksia, kuten Lauri Otonkoski kirjoittaa¹³. Esimerkiksi Raymond Knapp on tarkastellut Mahlerin sinfonioita montaasin käsitteen avulla, kuten Theodor W. Adornokin jo ennen häntä¹⁴. Edmund Meisel taas pyrki säveltämään Eisensteinin *Panssarilaiva Potjomkin* -elokuvan (1925) futuristisen musiikin kehittämäänsä musiikillista montasitekniikkaa käyttäen¹⁵. Myös Pudovkinin *Karkuri*-elokuvassa (1933) ja Vertovin elokuvassa *Kolme laulua Leninistä* (1934) käsitellään ristiriitaisia ääniaineksia montasiinomaaisesti¹⁶.

Useimmiten montaaasin käsitettä on tarkasteltu ja sovellettu kuitenkin kuvalliseen leikkaukseen, vaikka, kuten Tomi Huttunen kirjoittaa, jo neuvostoelokuvan montaaositeoreetikot pitivät sitä yleisenä taiteellisena periaatteena, jossa kaksi elementtiä tuottaa rinnastuksen tuloksena uuden, ”kolmannen” käsitteen tai merkityksen¹⁷. Eisenstein hahmotti montaaasin itse asiassa varsin ”musiikillisena” tekniikkana ja käytti teorioidensa yhteydessä musiikkiterminologiasta peräisin olevia käsitteitä¹⁸. Myös myöhemmät merkityksenmuodostuksen teoreetikot, kuten Juri Lotman, ovat nähneet montaaositeorioiden keskeiset käsitteet – rinnastuksen, vastakkainasettelun, peräkkäinasettelun, yhteenliittämisen ja yhdistelyn – tekstin ja tekstuaalisuuden perusominaisuuksiksi, kuten Huttunen kirjoittaa¹⁹. Vertauskuvan (metaforan tai metonymian)²⁰ tapaan toimivaa montaaasia voidaan myös tulkita freudilaisen, tiedostamatonta hallitsevan primaariprosessin (tiivistymän ja siirtymän) merkityksenmuodostuksen periaatteeseen: rinnastettavat sekakoosteiset ainekset jakavat yhden piirteen, johon montaaasin luoma uusi, tyrmistyttävä merkitys perustuu²¹.

Montaaasin käsitettä voi siis soveltaa sekä elokuvan ääniraidan tarkasteluun – kuten myös elokuvatutkimuksen ulkopuolella musiikkiin yleensäkin – että elokuvan audiovisuaalisen yhteisretoriikan tarkasteluun, joskin musiikillisessa ja kuvallisessa montaaasissa on tietenkin eroja johtuen mediumien ja niihin liittyvien aistien havainto-ominaisuuksien erilaisuudesta. Esimerkiksi musiikilliset leikkaukset ovat yleensä pidempiä, sillä äänellinen hahmottaminen vaatii hitaampaa ajallista kehkeytymistä kuin visuaalinen hahmottaminen. Toisaalta musiikillisten aineiden samanaikainen rinnastus eli päällekkäin soittaminen on tehokkaampaa kuin kuvallisten aineiden. Mutta montaaasista voidaan puhua myös kuvan ja musiikin välillä, silloin kun niiden ainekset ovat montaaasinomaisessa ristiriidassa (kontrapunkti).

Rautaristin alkujaksossa ja keskeisissä, lähinnä päähenkilön (Steinerin) vaurioitunutta tajuntaa sekä taisteluja kuvaavissa kohtauksissa kuvallisen montaaasin lisäksi myös äänen ja musiikin käyttö noudattaa pitkälle montaaasiperiaatetta rinnastaen erilaisia aineksia soittamalla niitä joko peräkkäin tai päällekkäin. Tarkastelemissani jaksoissa sodanvastainen trooppaus tapahtuu keskeisesti audiovisuaalisen yhteisreto-

riikan avulla. Tällöin musiikki ja ääni lasketaan osaksi audiovisuaalisen montaasin sekakoosteista materiaalia, ja juuri materiaalien törmäykset luovat vertauskuvallisia merkityksiä.

Mutta audiovisuaalinen montaašikokonaisuus voi pitää samanaikaisesti sisällään myös muunlaisia ainesten suhteita. Esimerkiksi samanaikaiset musiikki ja kuva voivat myötäillä toisiaan mutta yhdessä rinnastua ristiriitaisesti niitä seuraavaan ääni-kuvaan eli audiovisioon. Dialektiikkaa voi olla sekä samanaikaisesti kuvassa/äänessä/audiovisiossa että peräkkäisissä kuvissa/äänissä/audiovisioissa. Perinteisin termein sanottuna jokin soiva aines voi olla samanaikaisesti ristiriitaisessa tai muuten vastakkaisessa (kontrapunkti/montaaši) suhteessa yhteen ainekseen ja selittävässä eli tarkentavassa (polaroivassa) tai myötäilevässä eli vahvistavassa (paralleeli/parafraasi) suhteessa johonkin toiseen ainekseen – on tämä muu aines sitten kuvaa tai ääntä/musiikkia.

En näe kuvallisen montaasin olevan välttämättä ensisijaista sen aikana kuultavaan musiikkiin ja ääneen nähden, sillä kuvamontaasin ainekset tulevat niiden aikana kuultavien musiikkien ja äänien trooppaamiksi, samalla kun kuva-ainekset trooppaavat (myös) toisiaan – kuten musiikki- ja ääniaineksetkin – ja samalla kun kuva-aines osallistuu trooppausprosessiin myös audiovisuaalisena kokonaisuutena. Yhtä lailla musiikki tai ääni voi tulla kuva-aineksen trooppaamaksi ja audiovisio toisen audiovision trooppaamaksi. Oikeastaan tarkoitan tällä kaikella teoreettisella voimistelulla ennen kaikkea sitä, ettei *Rautaristissä* ole merkityksenannon mielessä mielekäästä puhua kvaallisesta montaašista sinänsä – paitsi jos katsomme elokuvaa ääninauha mykistettynä (mutta tällöin kyseessä ei olisi elokuva vaan pelkästään sen kuvaraita). Lisäksi on vielä huomattava, että *Rautaristin* alku- ja loppumontaasin ainekseen kuuluu myös kankaalle ilmestyvät elokuvatekstit, joiden kirjasintyypeillä on merkitysvaikutuksia.²²

Lastenlaulun ja natsimarssin dialektiikka

Rautaristin aloittava esipuhe on monimutkainen yhdistelmä dokumentaarikuvaa, ääntä, musiikkia ja alkutekstejä. Kuvallinen aines

sisältää alkutekstien lisäksi filmikatkelmia Kolmannesta valtakunnasta ja rintamalta. Kuva-aines on ylenmääräistä ja leikkaukset äärimmäisen nopeita, useimmiten vähintään yksi leikkaus sekunnissa. Kuva-aines on mustavalkoista, mutta lisäksi käytetään verenpunaista ”maalia” pysäytyskuvin, joihin alkutekstit ilmestyvät. Lisäksi esipuheen ja tarinankerronnan välisessä siirtymässä käytetään myös värillistä kuva-ainesta.

Esipuheen ääniraita koostuu musiikeista sekä konkreettisista, ”dokumentaarisen” luonteen omaavista äänistä (esim. telaketjujen kolinaa ja räjähdyksiä). Käytetyt musiikit ovat tunnettu saksalainen lastenlaulu *Hänschen klein*²³, Kolmannen valtakunnan natsipuolueen virallinen marssilaulu (ja natsi-Saksan epävirallinen kansallislaulu) *Horst Wessel Lied* (”Die Fahne hoch”)²⁴ soitinversiona sekä synkkä orkesterimusiikki (ks. esimerkit 3–5). Nämä musiikit esiintyvät peräkkäin vuorotellen sekä paikoin, erityisesti esipuheen loppupuolella, myös päällekkäin erilaisina yhdistelminä.

Hänschen klein kertoo maailmalle lähtevästä pikkupojasta, jota sisaret eivät enää tunnista tämän palattua kotiin seitsemän vuoden reissun jälkeen (sävel on sama kuin suomenkielisessä *Kevätsää, lämmitää* -laulussa):

(1) Hänschen klein, ging allein in die weite Welt hinein.
Stock und Hut, steht ihm gut, ist gar wohlgenut.
Aber Mutter weinet sehr, hat ja nun kein Hänschen mehr!
”Wünsch dir Glück!” sagt ihr Blick, ”kehr’ nur bald zurück!”

(2) Sieben Jahr trüb und klar Hänschen in der Fremde war.
Da besinnt sich das Kind, eilt nach Haus geschwind.
Doch nun ist’s kein Hänschen mehr. Nein, ein großer Hans ist er.
Braun gebrannt Stirn und Hand. Wird er wohl erkannt.

(3) Eins, zwei, drei geh’n vorbei, wissen nicht, wer das wohl sei.
Schwester spricht: ”Welch Gesicht?” Kennt den Bruder nicht.
Kommt daher die Mutter sein, schaut ihm kaum ins Aug hinein,
ruft sie schon: ”Hans, mein Sohn! Grüß dich Gott, mein Sohn!”²⁵

Elokuva alkaa kolmen sekunnin hiljaisuudella, jonka aikana nähdään pelkkä musta kangas, johon ilmestyy neutraalilla kirjasintyyppillä tuotajat ilmoittava teksti. Teksti katoaa, ja *Hänschen klein* -laulu alkaa pienen pojan (tai mahdollisesti tytön – äänen perusteella on mahdotonta tietää sukupuolta varmuudella²⁶) laulamana ilman säestystä (F-duurissa). Lapsi laulaa ensimmäistä säettä (”Pikku-Hans on lähtenyt aivan yksin suuren maailmaan”²⁷) kaksi sekuntia yksin – aivan yksin – mustaa kangasta vasten. Sitten alkaa kuvallinen aines ilmestyä.

Ensimmäinen filmikatkelma (0:00:05) näyttää Hitler Jugend -nuoria kiipeämässä vuorelle hakaristilipun kanssa. Neljän sekunnin kiipeämisen jälkeen kuva jähmettyy punaiseksi pysäytyskuvaksi, jota vasten elokuvan nimi ilmestyy Deutsch Gothic -tyyppisin kirjaimin.²⁸ Tästä Hitler Jugend -nuorten kiipeämisestä muodostuu yksi alkumontaasin johtoaihe, johon vähän väliä palataan ja jonka dramaturginen tehtävä on muistuttaa pääteemasta (palaan tähän seikkaan myöhemmin). Samanaikaisesti ääniraidan poika on päässyt ensimmäisen säkeen loppuun ja harmonikka soittaa kahden tahdin alkusoiton. Lapsikuoro aloittaa laulun alusta harmonikan ja nokkahuilun säestyksellä, jolloin kiipeäminen jatkuu ja kuva-aines alkaa vuorotella nopeaan tahtiin. Seuraava kuva näyttää tuhansia hurraavia Kolmannen valtakunnan ihmisiä, joiden ääntä kuullaan lastenlaulun kanssa päällekkäin.

Ensimmäisen montaa-siminuutin kuva-aines sisältää muun muassa seuraavaa: Hitler Jugend -nuoria kiipeämässä vuorelle hakaristilipun kanssa, Hitlerille hurraavia ihmisjoukkoja, lähikuvia hymyilevistä kasvoista (natsiupseereita ja siviilejä), tykkeitä, räjähdyksiä, kaatuvia puunlatvoja, sotilaan saappaat, pikkupoika puhalttaa merkinantotorveen, hakaristilippuja, hymyilevä elokuvatähti (nainen) asettaa silinterihatun päähänsä²⁹, rautaristejä jaetaan, vakavan näköinen poika hurraavan massan keskellä, juoksevia sotilaita rintamalla, oluttuoppeja täytetään, Hitler paraatissa, hymyilevä Hitler ja niin edelleen. Vuorotteleva aines on sisällöiltään ja tunnelmiltaan vastakkaista, ja niiden rinnastus šokeeraa kuulija-katsojan. Sama pätee ääneen ja musiikkiin.

Esipuheen ensimmäinuuttia hallitsevat äänellisesti lasten laulama *Hänschen klein* sekä konkreettiset äänet kuten tykinlaukaukset. Sen lisäksi kuullaan kahdeksan sekunnin ajan tummaa ja hidasta, mata-

lien jousten kromaattisesta kulusta ja korkeampien jousten matalalla soivasta tremolokentästä³⁰ koostuvaa orkesterimusiikkia (ks. esimerkki 5). Sitä kuullaan näytettäessä kuvaa sotilaan rinnasta, joka on juuri saanut rautaristin (0:00:33); kuva jähmettyy verenpunaiseksi pysäytyskuvaksi, jota lastenlaululle vastakkainen synkkä orkesterimusiikki korostaa. Tämä kuva näyttää ensi kertaa elokuvan keskeisen symbolin, rautaristin. Musiikillinen leikkaus kertoo, miten rautaristiin tulee suhtautua: pahaenteistä, ei-sankarillista ja epäsotilaallista – siis: epä-sotahenkistä – orkesterimusiikkia kuullaan juuri pysäytyskuvan ajan. Lisäksi pysäytyskuva on kuoleman vertauskuva elävän kuvan keskellä, mitä vertauskuvaa verenpunainen tausta vain korostaa.

Kun alkumontaasi on kestänyt noin minuutin, näytetään panosvyön syöttämistä konekivääriin, jolloin *Hänschen kleinin* toinen säkeistö (”Seitsemän vuotta, iloa ja kyöneleitä, Hans käy monissa maissa”) on ehtinyt loppuun (”tuntevatko he enää tätä miestä?”). Samalla kuullaan tasarytmistä konekiväärin ääntä, jonka sisältä syntyy *Horst Wessel*-marssi loistokkaana orkesterisovitukseksi (Des-duurissa; 0:01:01), ja kuva jähmettyy punaiseksi pysäytyskuvaksi. Hetken ajan eri ääniainekset (*Hänschen klein*, konekivääri ja *Horst Wessel*) ovat olleet päällekkäin, minkä jälkeen *Horst Wessel* jatkaa yksin prameaan, suureen ja ylevään sotilashenkiseen tyyliin soitinnettuna kymmenen sekunnin ajan kuvan pysyessä konekivääri-pysäytyskuvassa. Eli kuten edellä rautaristien jakoa kuvaavassa pysäytyskuvassa, myös tässä konekivääri-pysäytyskuvassa musiikki on leikattu pysäytyskuvan kestoja vastaamaan. Äänileikkaus korostaa ”kuolettavan” pysäytyskuvan tehoa; ylevä musiikki yhdistetään vastakohtaiseen, karmeaan, ”totuudelliseen” kuvaan kuolemankoneesta (kun taas hieman aiemmin ylevät rautaristit yhdistyivät kaameaan, ”totuudelliseen” musiikkiin). Sitten alkaa *Hänschen klein* -laulun toinen säkeistö uudestaan (F-duurissa). Sen aikana kuva-aines sisältää muun muassa seuraavaa: tykillä ampumista, Hitler pienen pojan puoleen kumartuneena, hymyileviä natsiupseereita, panssarivaunun telaketjut, hymyilevä Hitler taputtaa nuoren pojan poskea, panssarivaunu, sotilaita leikkiviä pikkulapsia, hakaristilippuja, rintamalla marssivien sotilaiden jalkoja, Stalin ynnä muuta.

Kohdassa 0:01:31 kuva näyttää hymyileviä, sotilaita leikkiviä pikkupoikia, minkä aikana ääniraita muuttuu lastenlaulusta sotilashenkisiksi, trumpettivetoisiksi fanfaariaiheiksi, jolloin nähdään myös rintamakuvaa (tankkeja, näkymä tankin sisältä ampuma-aukosta, räjähdyskiä) sekä Hitler kätteleessä pikkutyttöä. Hitler ja pikkutyttö jähmettyvät punaiseksi pysäytyskuvaksi, ja hetken päästä fanfaarit muuntuvat synkäksi matalien jousten kromaattiseksi teemaksi. Fanfaarien sotahenkisen aatemaailman – kuin ”väärän tietoisuuden”³¹ – pois pyyhkivä muutos vastakkaiseksi synkkien jousten tunnelmaksi tapahtuu hieman Tšaikovski/Šostakovitš-tapaisesti. Kuva jatkaa liikkumista matalaa urkupistettä ja räjähdysten ääniä vasten. Lapset aloittavat *Hänschen klein* -laulun kolmannen säkeistön (0:01:44; ”Yksi, kaksi, kolme, ohitse meni, he eivät tiedä kuka tämä mies oikein on”). Sen kanssa samanaikaisesti kuullaan sodan ääniä (räjähdyskiä, konekivääriä ym.) ja jousten matalaa kromaattista teemaa tai matalaa urkupistettä, eli ristiriitaiset musiikit soivat päällekkäin. Kuva-aines sisältää muun muassa Stalinin kahden lapsen kanssa sekä tykillä ampumista, panssarivaunuja, räjähdyskiä, sotilaat etenevät räjähtelevässä maastossa, palavaa maisemaa, sota-ajoneuvoja, juoksevia sotilaita, sotilaita juoksuhaudassa, käsikranaattien heittoa, palavia rakennuksia, sotilas ampuu pikakiväärillä, panssarivaunu vyöryy päälle, tykkien piippuja, ammuksia, tykkien lataamista, Hitler tervehtii, piikkilankaa, savuavia raunioita, sotilaita tuhoutuneen kaupungin kadulla.

Kohdassa 0:02:05 musiikki vaihtuu *Horst Wesseliksi*, joka kuullaan nyt – jos vain mahdollista – vielä aiempaakin mahtipontisemmin, muhkeammin ja vetävämmin soitinnettuna (B-duurissa), ehdottoman täsmällisessä tempossa ja kirkkaan kellopelin soidessa mukana kuin musiikillinen kiillotusaine. Kuva on sekuntia aikaisemmin siirtynyt järkyttävästä rintamakuvauksesta vastakkaistunnelmaiseen kuvaan hyväntuulisesta Hitleristä upseeriensa kanssa Kotkanpesän terassilla, jonka aikana siis *Horst Wessel* jälleen räjähtää ilmoille. Mutta yhtä nopeasti nähdään perään ”oman” (saksalaisen) sotilaan teloitus sekä seuraavanlaista kuvaa: sotilaita rintamalla, sotilaita juoksemassa lumisella aukiolla pistimien kanssa, tykkituloita, Hitler tulee Kotkanpesän terassille, raunioitunut kaupunki talvella, ruumiita, evakuoiteja,

pommitusta, tykki- ja kranaattitulta, panssarivaunuja, konekiväärejä, lähikuvia sotilaiden kasvoista, paleltumia kasvoissa, vakava sotilas katsoo suoraan kameraan, marssimista, palavaa maisemaa, Hitler suutelee kahden naisen kättä Kotkanpesän terassilla, antautuvia sotilaita kädet koholla kävelee raunioituneesta rakennuksesta ulos, lumipukuisen sotilaan kasvot, valkoista liinaa koholla pitävä lumipukuinen sotilas tulee esiin raunioista, turkispukuisia naisia Kotkanpesän terassilla, Hitler Jugend -nuori kiipeämässä vuorelle hakaristilipun kanssa, Puna-armeijan lippuja kasataan röykkiöiksi, raunioitunutta kaupunkikuvaa, ruumiita ja hylättyjä ajoneuvoja lumessa, vankeja, vankien katseita.

Horst Wesselin viimeinen säe kerrataan voimakkaasti vaskisointia korostaen. Kuva jäähmettyy punaiseksi pysäytyskuvaksi (0:02:54), kun nähdään Hitlerin seurassa Kotkanpesän terassilla oleva hymyilevä nainen, joka laittaa leikillään kätensä kasvojensa eteen ja katsoo sormien välistä kameraan. Seuraa komeileva, sotilasrummun kiihdyttämä paisutus-modulaatio (siirtymä toiseen sävellajiin) (0:03:00), jonka jälkeen kuva jatkaa liikkumista ja *Horst Wessel* kvarttia korkeammalta (Es-duurissa). *Horst Wessel* siis ikään kuin jatkuvasti ”nokittaa” yhä korskeammilla tehoilla. Nyt marssin rinnalla soi päällekkäin ja ikään kuin samaksi teokseksi sovitettuna *Hänschen klein*, jonka melodiaa kuullaan muun muassa huiluilla ja piccolohuilulla. Alun lapsiäänät, harmonikka ja nokkahuilu ovat vaihtuneet sotilassointeihin. *Hänschen kleinin* viimeinen säe kerrataan matalilla vaskilla. Ele on irvokas ja luonnottomasti liioiteltu. Aiemmin suloisten lapsiäänänten värittävä melodia saa matalille vaskipuhaltimille sovitettuna taantuneen, suorastaan anaalisen sävyn.³² Kyse on lastenlaulun kammottavasta, sotahenkisestä marssidekonstruktiosta.³³ Kuva-aines vaihtelee edelleen hymyilevää Hitleriä, tämän hyväntuulisia läheisiä sekä tälle hurraavaa massaa näyttävän aineksen, koko ajan yhä kammottavammiksi muuttuvien rintamakuvien (esim. jäykistyneitä ja palaneita ruumiita) sekä hitlerjugendlaisten vuorelle kiipeämistä näyttävän aineksen välillä. Lisäksi seuraa kuvia vanhemmista, vakavan ja synkkämielisen näköisistä upseereista rintamalla ja junavaunussa (0:03:24), useilla heistä on rautaristi rinnassa. Viimeksi mainitun neljän sekunnin montaa sijakson lopulla *Horst Wesselin* ja *Hänschen kleinin* suhdaton

yhdistelmä vaihtuu sotilasrummutukseksi ja sodan ääniksi. Vuoren huipun saavuttaneet Hitler Jugend -nuoret tervehtivät vuotta natsi-tervehdyksellä hakaristilipun liehuessa (0:03:28), ja kuva jäähmettyy punaiseksi pysäytyskuvaksi. (Ks. kuvat 26–29.)



Kuvat 26–29. *Rautaristi*: esipuheen kuvallista montaasi-ainesta.

Kymmenen sekunnin kuluttua kuva jatkaa liikettä (0:03:38) ja alkaa siirtymä elokuvan tarinamaailmaan. Tässä siirtymämontaasissa rin-nastetaan (ei-diegeettistä) dokumenttiainesta näyteltyn ainekseen (diegesikseen). Osa dokumentaariaineksestä on nyt värikuvaa, tai oikeastaan värit tulevat mukaan hiljalleen ja voimistuvat koko ajan tarinan kuvitteellista maailmaa kohti mennessä. Tällä tavoin esipuhe ommellaan kiinteästi sitä seuraavaan tarinaan kiinni, ja tarina tuntuu syntyvän historiallisten dokumenttien sisästä. Juuri tarinatilaan kuulumattoman (ei-diegeettisen) ja tarinatilaan kuuluvan (diegeettisen) aineksen montaasi oli Eisensteininkin vertauskuvallisen ja älyllisen *attraktiomontaasin* perusta (palaan käsitteeseen myöhemmin).³⁴ Ääniraitana jatkuu sotilasrummutus ja sodan äänet (esim. kranaatinheitin), jot-

The image displays three musical examples of montage. Example 3 (top) is a melody in 4/4 time with chords F, C7, and F. Example 4 (middle) is a melody in 4/4 time with chords Db, Gb, Ebm, Ab7, and Db. Example 5 (bottom) is a bass line in 4/4 time.

Esimerkit 3–5. *Rautaristi*: esipuheen musiikillista montaasiainesta. (3) *Hänschen klein* -lastenlaulun alku, (4) *Horst Wessel Liedin* alku ja (5) tummaa orkesteriteemaa (säv. Ernest Gold).

ka yhä enenevässä määrin liittyvät näyteltäyn ainekseen, joka kuvaa Steineria ja tämän miehiä metsässä kaukopartioitehtävässä. Nähdään valtavan kokoisia valoista tehtyjä hakaristejä ja muuta natsikuvastoa, yöllistä ilmatulta pimeässä, puolilähikuva Steinerista metsässä, teloitettua ruumista raahataan, massiivinen paraati (väridokumenttikuva alkaa), hakaristilippumeri, Hitler ruskeassa univormussa paraatissa upseeriensa keskellä, Steinerin joukkoja metsässä, Steiner tähyttää kiikareilla, piikkilanka-aitaa ja niin edelleen.³⁵

Elokuvateknisesti hymyilyttävä yksityiskohta, johon siirtymä ja koko esipuhe loppuu, tapahtuu, kun näemme Steinerin tähyttämässä kiikareilla. Seuraa räjähdys, ja kangas maalautuu punaiseksi, jolloin siihen ilmestyy ohjaajan nimi. Elokuvan *auter* kirjaimellisesti räjähtää katsojan silmille. Samalla sotilasrummutus häipyä räjähdys äänien alle. Elokuvan esipuhe loppuu siis koko kankaan värjäävään ammukseen. Itse asiassa tällaiset satunnaista teurastusta aiheuttavat räjähdykset välimerkittävät koko elokuvan ja toimivat sen rakenteellisina merkkipaaluina³⁶. Myös *Tapporyhmässä* (1975) Peckinpahin nimi ilmestyy kankaalle räjähdysäänin liittyen. Ylipäätään, kuten Janne Rosenqvist on kuvaillut, Peckinpah ”leikkaa niin että elokuva räjähtää käsiin ja

yleisö joutuu keskelle räjähdystä³⁷. Tässäkin mielessä Peckinpahin montaaesityyli muistuttaa Eisensteinin attraktiomontaasia.

Kiinnostavaa esipuheessa on myös pysäytyskuvien käyttö eli elävän kuvan jähmettäminen, kuolettaminen keskellä liikkuvan kuvan virtaa. Laura Mulvey on kirjassaan *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image* pohtinut freudilaisen kammottavan (saks. *Das Unheimliche*) kokemuksen liittymistä elokuvaan jo mediuminsa, teknologiansa, materiaalinsa ja tekniikkansa tasoilla. Valokuva jähmettää todellisuuden tekemällä liikkuvasta liikkumatonta, elävästä elotonta, elämästä kuolemaa. Elokuva kääntää tämän tapahtumasarjan toisin päin illuusiolla, joka elävöittää alun perin liikkumattomat ruudut liikkuviksi, eli herättämällä kuolleet valokuvat henkiin.³⁸ Freudilaisessa kammottavan käsitteessä keskeistä on juuri elävän ja kuolleen, ihmisen ja automaatin välisen rajan hämärtyminen. Hämärtynyt elävän ja ei-elävän raja koskettaa tiedostamattomia ahdistuksia, jotka kammottavan kulttuurisissa esityksissä näyttäytyvät yhtä paljon lumouksena ja kiehtovuutena kuin pelkona.³⁹ Elokuvasa kuvien seisauttaminen pysäytyskuviksi eli valokuviksi paljastaa elokuvan kammottavan perustan ja koskettaa kuoleman ajatusta. Elokuva on kammottavan koje: elokuva on 24 kuolemaa sekunnissa.⁴⁰ Voidaan ajatella, että sotaelokuvassa tämä kammottavan tematiikka korotuu entisestäänkin, koska myös elokuvan aihe käsittelee jatkuvaa ja suorastaan mekaanista kuolemaa. Viittaamalla siihen, että elokuvan alkuperä on ”kuolleissa” valokuvissa, *Rautaristin* pysäytyskuvat tuovat kuoleman vertauskuvina viittauksen sekä elokuvan että sodan kammottavaan alkuperään vielä korostuneemmin esiin kuin pelkkä elokuvassa käytetty dokumenttifilmi.

Viattomuuden purku

3 min 15 sekuntia kestävää alkumontaasia voidaan tarkastella luvun alussa luonnehtimanani kriittisenä montaaasina, jossa Henry Baconin sanoja lainatakseni ”luodaan eritasoisten metaforisten, usein ei-diegeettisten aisteihin, tunteisiin ja viimein älyyn vetoavien rinnastusten

kautta yhteyksiä asioiden välille⁴¹. Eisensteiniläistä on selkkauksen-omaisten ainesten yhteentörmäyksistä syntyvät äärimmäiset tehot⁴². Kuvalliset, äänelliset sekä audiovisuaaliset vastakkainasettelut ovat šokeeraavia, tyrmistyttäviä. Esimerkiksi rautaristien jako saa kalmankatkuisen musiikin ja kuolleet ruumiit yltiösankarillisen marssin. Se että *Horst Wessel* syntyy ensi kerran ilmoille ikään kuin konekiväärin sisältä – konekiväärin ääni ja marssi rinnastetaan peräkkäin – kertoo, mitä kyseisen marssin edustama aatemaailma pitää sisällään: loputoman kuolemien sarjasyötön, mitä vielä pysäytyskuva sekä musiikin leikkaus entisestään korostavat, kuten aiemmin jo totesin.⁴³

Eisensteinilaista on myös tunteisiin vetoaminen, kuten joukkohurmion ja ylevän sekä toisaalta järkytyksen ja ahdistuksen tunteet. Natsi-ideologian ja mukaansatempaavan *Horst Wessel*-marssin infantiili imu yhdistetään Hitlerin, natsismin ja sodan aiheuttamien kauheuksien esittelyyn. Ristiriita repii kuulija-katsojan mieltä ja ruumista. Sotilaan teloitus tapahtuu ylevän, kuulijan mukaansa sulauttavan mahtavan marssin kanssa. Ja juuri kun kuva näyttää kauhistuttavinta itärintaman tilannetta, ruumiita, vetäytymistä ja väsyneitä miehiä ynnä muuta, niin juuri silloin soi *Horst Wessel* komeimpana versiona.

Ylipäättään esipuheessa tapahtuu jatkuva siirtymä yhä kauheampaan visuaaliseen kuvastoon ja yhä upeammin soivaan sotilashenkiseen musiikkiin. *Hänschen klein* tulee hiljalleen *Horst Wesselin* adoptoimaksi. Kun lastenlaulusta täten muokataan osa peruuttamatonta natsimarssia, lastenlaulun eli lapsen viattomuus tuhoutuu. Tämä juuri on elokuvan esipuheen keskeinen teema: pikku-Hansista tulee Horst Wessel, tai Horst Wessel nielaisee pikku-Hansin. Hyväntuulinen Hitler seura-laistensa kanssa vaihtelee rintamakuvien, ruumiiden ja väsyneiden sotilaiden ja vankien kanssa. Sekä ruumiit että Hitlerin hauskanpito lisääntyvät montaasin loppua kohti, eli montaasin dialektinen teho – ristiriita – voimistuu yhä hellittämättömämmin kiihtyen. Natsimarssin vetävien ja mahtailevien modulaatioiden jälkeen näytetään nimenomaan ruumiita. Näin äänen ja musiikin leikkauksilla synnytetään kuulija-katsojaa ravistavia audiovisuaalisia iskuja. Viimeisellä kerralla *Horst Wesselissä* – kun montaasin kuvallinen aines on edennyt kaikkein kamalimpiin kuviin – on mukana kellopeli. Kaikkein lapsenomaisin,

viattomin, helein, kirkkain ja ”kiiltävin” soitin toimii natsimarssissa karmeana pisteenä i:n päällä säestämässä järkyttäviä teurastuskuvia. Ja samalla lastenlaulun melodiaa kuullaan irvokkaalla, anaalisen matalalla vaskella, kuten aiemmin jo mainitsin.

Kuulija-katsojaan vaikuttavan tehonsa takia yllä kuvatut audio-visuaaliset iskut tuovat mieleen Eisensteinin näkemyksen siitä, että taiteen tulee šokeerata ja hyökätä kuulija-katsojan päälle siten, että se vaikuttaa vastaanottajaan tunnepitoisesti ja älyperäisesti. Tämä perustuu Eisensteinin mukaan aggressiivisista ja hyökkäävistä aineksista koostuviin *attraktioihin*, vaikutusvoimiin. Kuten Irina Karelina kirjoittaa, tässä mielessä Eisenstein on Antonin Artaud’n julmuuden teatterin edelläkävijä⁴⁴. Jatkoksi voisimme lisätä Peckinpahin kuolemanbaletit.

Hätkähdyttävää on muun muassa se, että viattomuutta ja leikkiä edustavien *lasten* laulu säestää Hitlerin sotakoneiston toimintaa ja todellisia hirmutekoja. *Hänschen klein* -laulu sekä lapsiin liittyvä kuva-aines, kuten esimerkiksi vuorelle kiipeävät nuoret, sotilaita leikkivät pikkupojat ja Hitlerin ja Stalinin seurassa sekä joukkotapahtumissa nähdyt lapset muodostavat kuvaston, joka rinnastetaan järjestyttävästi sotahenkisyyteen ja Kolmannen valtakunnan toimiin. Samoin hämmentävää on ylipäätään, että montaasi yhdistää Hitlerin herkkiin ja haavoittuviin lapsiin⁴⁵.

Tässä lapsen vertauskuvallisessa käytössä on monia ulottuvuuksia. Usein sotaelokuvissa lapset toimivat sodanvastaisena kuvastona viittaamalla viattoman uhrin ja kärsivän sivullisen äärimmäiseen, eniten tunteisiin vetoavaan muotoon. *Rautaristin* esipuheessa lapsikuvasto ei kuitenkaan toimi näin. Sen sijaan lapsikuvasto tulee montaasissa sotilaallisen kauhukuvaston ja natsimarssin trooppaamaksi eli uudelleenmerkityksellistämäksi: tuloksena on esitys ihmisluonnon raadollisuudesta. Lastenlaulu ja natsimarssi, lapsi ja natsi, pikku-Hans ja Horst Wessel vertautuvat. Horst Wessel on eilisen pikku-Hans ja pikku-Hans on huomisen Horst Wessel. Sotilaat ovat lapsia, ja lapset ovat sotilaita. Diktaattorit ovat lapsia ja lapset diktaattoreita. Vertaus kertoo, että sotahenkisyys on taantumuksellista, sotilaat ovat alistettuja, epäitsenäisiä käskettäviä, lapset ovat julmia ja fasismi on infantiilia.

Sota- ja lastenlaulun rinnastus sekä kuva-aines, jossa vuorottelevat riemukkaat, hurmoksen ja ihailun täyteiset tunnelmat (Hitlerin ihailun kuvaus, hurraavat ja iloiset siviilit, hyväntuuliset natsiupseerit ja lapset) ja toinen toistaan järkyttävämmät kuvaukset rintaman kauhuista, luovat raskaan esipuheen elokuvalle ja kertovat, miten sitä seuraavaan tarinaan kuulija-katsojan ehdotetaan suhtautuvan. Juuri se, että natsi-ideologia esitetään olemukseltaan pikkupoikien sotalaikkinä, jonka aikuinen vastine on äärimmäisen suureellinen natsimarssi, tekee dokumentaarikuvista rintaman helvetistä niin voimakkaita. Jos tuntee *Hänschen klein* -laulun, sen sanat voimistavat koko elokuvan ironiaa, sarkasmia ja järkytyksen vaikutusta; laulu – kuten ylipäättään lapsisymboliikka – toimii koko elokuvan eepisenä vertauskuvana, mallitarinana.

Rautaristin tapa käyttää lapsikuvastoa sodanvastaisena kuvastona on varsin erilaista kuin monien muiden sotaelokuvien. Esimerkiksi *Veteen piirretty viiva* -elokuvassa lapset merkitsevät kuvastoa, joka terävöittää sodan kauheuden sillä, että ”kaikkein viattomimmat kärsivät”. Viittaen kohtaukseen, jossa kapteeni Staros (Elias Koteas) katsoo kesken järjetöntä hyökkäystä joukoissaan olevia nuoria poikia ja toteaa mielessään ”Lapsia”. Amerikkalaisessa isänmaallis-propagandistisessa ja harvinaisen kömpelössä Vietnam-elokuvassa *Vihreät baretit* (ohj. Kellogg – Wayne – LeRoy 1968) taas eversti Kirby (John Wayne) adoptoi vietnamilaisen pojan, mikä lähinnä pönkittää naivin elokuvan narsistista holhoavuutta ja kiiltokuvamaista kansallismielisyyttä.⁴⁶ *Rautaristin* esipuhe sen sijaan käyttää lapsikuvastoa purkamalla lapsen viattomuuden: jokaisessa lapsessa piilee natsi ja jokaisessa natsissa piilee lapsi. Esipuheen sävy on nihilistinen, koska lasta ei aseteta niinkään pahuuden tai väkivallan vastakohtaksi (vrt. viattomuus) vaan pahuuden ja väkivallan asuminen jo lapsessa tuodaan esille⁴⁷.

Lapsen viattomuuden tuhoutumisen tematiikan lisäksi *Rautaristi* sisältää myös toisenlaista lapsikuvaston sodanvastaista käyttöä venäläisen lapsisotilaan hahmossa sekä loppumontaa sin valokuvissa, mutta käsittelen näitä ulottuvuuksia vasta myöhemmin.

Lapsuuden viattomuuden purku ei ole vain *Rautaristi*-elokuva vaan koko Peckinpahin tuotantoa luonnehtiva teema. Peckinpahin

elokuissa lapset esitetään usein julmina⁴⁸. Väkivalta esitetään lop-
pumattomana ketjuna, joka jatkuu lapsista aikuisiin⁴⁹ ja johon lapset
väistämättä ja luonnollisesti syntyvät. Kuten Rosenqvist huomauttaa,
esimerkiksi *Hurjassa joukossa* (1969) on kohta, jossa äidit imettävät
lapsiaan panosvyöt hartioillaan⁵⁰. Peckinpahin elokuissa mikään ei
tunnu sen luonnollisemmalta – eli sen kulttuurisemmalta! – kuin vä-
kivalta. Väkivalta esitetään yhteisön ytimenä, suorastaan sen rakenteel-
lisena keskuksena. Esimerkiksi *Hurja joukko* alkaa siten, että nauravat
lapset kiduttavat skorpioneja, ja se muodostaa elokuvan alkujakson yh-
den keskeisen montaaosinjan. Alun pitkän taistelukohtauksen jälkeen
ohi ratsastavat rikolliset katsovat lasten julmaa leikkiä. Toinen kyseisen
alkutaistelukohtauksen montaaosinja kuvaa pientä tyttöä ja poikaa
seisomassa kadulla keskellä taistelua, sen väkivaltaisista tapahtumista
todistamassa. Lapset myös leikkivät ampumisista myöhemmin teuras-
tuskohtauksen jälkeen. Vastaavasti *Olkikoirat* (1971) alkaa kuvauksella
keskellä kaupunkia sijaitsevasta hautuumaasta, jossa pahaenteisen
oloiset lapset leikkivät ja ärsyttivät koiranpentua. *Pakottiessä* (1972)
lapset kiirehtivät kadulle jätettyä ruumista katsomaan. *Pat Garrett &
Billy the Kid* -elokuvassa (1973) lapset leikkivät hirttolavalla. *Tuokaa
minulle Alfredo Garcian pää* -elokuvan (1974) loppukohtauksessa pieni
poika etenee lumoutuneen järkähtämättä kohti juuri tapettua patri-
arkkaa. *Tapporyhmän* (1975) alussa näytetään pommien asettamista
rakennukseen, mitä säästää lasten leikkilaulu. Kuten *Rautaristissä*,
samoin mainitsemani jaksot *Tapporyhmässä*, *Olkikoirissa* ja *Hurjas-
sa joukossa* sisältyvät alkuteksteihin luoden voimakkaan symbolista
merkitystä elokuville.

Rautaristin yksi esipuheen läpi kulkeva kertomus – johtoaihe,
johon viittasin jo aiemmin – on Hitler Jugend -nuorten vuorelle
kiipeäminen. Tällä aiheella koko montaaosi ja elokuva alkaa. Esipu-
heen lopussa nuorukaiset saavuttavat vuoren huipun, iskevät sinne
hakaristilipun ja tekevät natsitervehdyksen. Juuri tällöin kuullaan
Horst Wessel sekä irvokas vaskiversio *Hänschen kleinista* yhtä aikaa
toisiinsa sovitettuina. Terence Butler on kirjoittanut, että Hitler Jugend
-nuorten vuoren tervehdys voidaan nähdä alkukantaisen patriarkaali-
suuden ilmaukseksi: vuori on patriarkaalisen väkivallan vertauskuva,

häikäilemättömän raaka ja kova isä-auktoriteetti. Hitleriä uskollisesti tottelevat natsit ovat lapsiksi taantuneita epäyksilöitä, jotka tottelevat alkukantaista isä-johtajaa.⁵¹ Tulkintaa tukee kuva-aines, jossa Hitler ja Stalin esiintyvät ”lasten ystävinä”. Montaasi myös rinnastaa Hitlerin hymyilyn lapsille Hitlerin hymyilyyn upseereilleen. Tämä tematiikka on kuultavissa myös musiikissa paitsi natsimarssin ja lastenlaulun yhtäaikaaisuutena eli päällekkäisenä rinnastuksena myös kyseisten sävelmien soitinnuksessa, jossa tapahtuu ristiriitaaan perustuva uudelleenmerkityksellistäminen: sotalaulussa kuuluu kirkas, lapsenomainen kellopele, lastenlaulussa kuuluu sotilasorkesteri (vasket, piccolohuilu). Lisäksi lastenlauluteema on joutunut *Horst Wesselin* sisään, sen ”syömäksi”. Tämä on viattomuuden purkavaa analyysia musiikin keinoin.⁵²

Butler kiinnittää myös huomiota montaasiin, joka rinnastaa Hitlerin ja SS-upseerien kanssa nähdyt naiset sotakalustoon. Tämä on Butlerin mukaan tulkittavissa Peckinpahin elokuville tyypilliseksi tavaksi määrittää identiteetti naisvihalla, joka piilee väkivallan ja isäauktoriteetin suosiosta kilpailemisen takana.⁵³ Elokuvasa jatkuvasti toistuvat, myös äänellisesti silmiin- ja korviinpistävät aseiden esille ottamiset ja lataillut näyttäytyvät tällöin fallisen aggression esityksenä⁵⁴.

Peckinpahin esipuhe ja erityisesti siirtymäjako saattaa tuoda mieleen Jean Renoirin ohjaaman *Elämä kuuluu meille* -elokuvan (1936) montaasit, joissa näyteltyihin osiin rinnastetaan muuta ainesta uutiskatsauksista välitesteihin.⁵⁵ *Rautaristin* esipuhetta on kiinnostavaa verrata myös myöhemmin käsittelemäni *Tule ja katso* -elokuvan (1985) loppukohtaukseen. Kuva-aines on molempien elokuvien montaasijaksoissa hyvin samanlaista, dialektista ja äärikonfliktuaalista, vaihdellen hurmioituneesti Hitleriä palvovasta ihmisjoukosta ja natsiparaateista sodan kauhuihin. Molemmissa nähdään myös paljon lapsia ja jopa samaa dokumenttifilmiä, jossa Hitler taputtaa nuorta poikaa poskelle (vrt. *Rautaristi* 0:01:30 ja *Tule ja katso* II/1:05:55). Molemmat elokuvat myös viestivät, että sodat eivät tule koskaan loppumaan. Yhtäläistä on sekin, että myös *Tule ja katso* alkaa lasten leikillä: elokuvan päähenkilö, nuori poika, etsii hiekasta asetta, ja häntä nuorempi pikkupoika leikkii saksalaisten sotilaiden hylkäämillä tavaroilla esittäen muun muassa sotilasta ja koiraa.

Rautaristissä lapsen leikki tematisoituu myös myöhemmin. Steinerin miesten ollessa vihollislinjojen takana vapaaehtoinen täydennysmies, hyvin nuori Dietz (Michael Nowka) kulkee metsässä kuten lasten leikissä, jossa ei saa astua auringonvaloon vaan pelkästään varjoon. Tällä maagisella pelillä Dietz pyrkii hallitsemaan mieltään ja ikään kuin taikomaan ryhmän selviämään vaarallisesta koitoksesta. Äänenä kuullaan lähinnä linnunlaulua, joka tässä yhteydessä yhdistyy sadun maailmaan.

Ensiluokkaista tappamista

Rautaristin esipuhetta seuraava lohduton tarina alkaa tappamisella. Steinerin miehet yllättävät ja tappavat – tukehduvat, kuristavat ja puukottavat – kolme venäläistä sotilasta. Ääniraitaa hallitsevat voimakas linnunlaulu ja kranaatinheittimien säännölliset kumahdukset. Lisää tappamista seuraa miesten tuhotessa venäläisten aseman, minkä jälkeen kuulemme Steinerin ensimmäiset vuorosanat elokuvassa: ”Good killing” (0:07:28), ensiluokkaista tappamista. Tappamista seuraa täydeltä laidalta elokuvan loppuun asti.

Sekä Steinerin haavoittuminen että muut yltiöväkivaltaiset taistelukohtaukset toimivat Stephen Princen sanoin väkivaltaisen kuoleman ja täyshävityksen speaktaakkeleina⁵⁶. Ne ovat visuaalisesti tyylieltyjä tappamisen baletteja, joita luonnehtivat äärimmäisen kiihkeärytminen montaasitekniikka, lukuisat kamerakulmat, voimakkaat lähikuvat, hidastukset ja veritehosteet⁵⁷. Moniperspektiivinen, sekasortoinen kuvaus korostaa kubistisuudessaan väkivallan mielettömyyttä.

Rosenqvist on huomauttanut tulitaisteluiden sekasortoisen kuvauksen samankaltaisuudesta *Hurjassa joukossa* ja *Rautaristissä*. Taistelussa ei ole järkeä eikä järjestystä, kuvaustapa ei näytä kuka ampuu ketäkin ja kuka kuuluu millekin puolelle. Silmittömällä väkivallalla ei tunnu olevan erityistä kohdetta, se vain räjähtää päälle. Väkivalta esitetään eräänlaisena psykoosina, jossa aseet ja niiden fallis-destruktiivinen voima hallitsevat ihmistä.⁵⁸ Taistelukohtauksia kuten koko elokuvaakin luonnehtivat melankolia ja nihilismi.

Väkivalta esitetään *Rautaristissä* eksistentiaalisen yleistyksen, käsitteellisyuden tasolla⁵⁹. Juuri tämä tekee *Rautarististä* sodanvastaisen. Sotilailla ja upseereilla ei ole ideologiaa, he eivät taistele tai käytä väkivaltaa minkään aatejärjestelmän puolesta vaan ainoastaan yrittävät selvitä hengissä väkivallasta ja hulluudesta, johon ovat joutuneet. Taistelukohtauksissa ei rakenneta sankarillisuutta, kunniaa tai isänmaallisuutta; sen sijaan elokuvaa luonnehtii Rosenqvistin sanoja lainatakseni katkeruus, epätoivo, ihanteeton todellisuus, vallanpitäjien vastuuttomuus, ideologinen valheellisuus, moraalittomuus, aatteettomuus⁶⁰. Armeija arvioidaan elokuvassa, kuten Butler kirjoittaa, ”yhdeksi ihmisyyteisen alimmista muodoista”⁶¹.

Yhtenä esimerkkinä tästä voidaan mainita kapteeni Stranskyn sisäntulo, joka rakentuu mutaanjuuttumis- ja virtsaamiskohtauksen ympärille: sodassa on kyse ihmisen ”alimmista” toiminnoista. Tämä myös kuullaan: virtsaamisen ääni on ensimmäinen kuulokuvamme Stranskysta tämän joidenkin ajajaa hoputtavien sanojen lisäksi (”push, push”) sivuvaunullisen moottoripyörän juutuessa mutaan. Hieman myöhemmin Stransky kaatuu tykistökeskityksessä liejuun. Näinkin elokuva purkaa aristokraattisen (tai arjalaisen) hygienian,⁶² jota hiuksiaan ahkerasti kampaava ja saappaitaan kiillottava Stransky edustaa. Joissakin kohtauksissa Stranskya luonnehditaan *Horst Wessel* -marssista aiheita ammentavalla musiikilla, jota ei käytetä muiden hahmojen luonnehdintaan. Natsiaate vertautuu virtsaamiseen ja mutaan. Steinerin ja Stranskyn keskustellessa ja Stranskyn paljastaessa yläluokkaiset näkemyksensä, kuten esimerkiksi vastustuksensa Hitlerin esittämää luokkarajojen hävittämistä kohtaan, kuullaan *Horst Wesselin* aihe hitaasti käyrätorvella (1:02:18). Näin sovitettuna natsimarssin melodia kuulostaa saksalaiselle kansanlaululle tai minkä tahansa Beethoven-Brahms-Bruckner-Wagner-tyyppisen sinfonian kolmisointuun perustuvalla teemalla, oikeastaan metsästysaiheelle, ja siten ”saksalaisen” yksilön (sankarin) merkille. Kuulokuva vastaa Stranskyn kohtauksessa esittämää repliikkiä: ”Olen Wehrmachtin upseeri, en puolueen jäsen”.

Kuten on tyypillistä sodanvastaisille elokuville, sotaa, josta *Rautaristi* kertoo, ei niinkään esitetä *tietyinä* sotana (tässä tapauksessa

Saksan ja Neuvostoliiton sota toisessa maailmansodassa ja sen tietty rintama tiettyinä aikoina), vaan kyse on sodasta yleensä. Tätä korostaa myös se seikka, että kyseessä ei ole mikään kuuluisa toisen maailmansodan rintama, kuten Normandia, Guadalcanal tai Stalingrad, vaan tuntemattomampi Taman. Tamanin niemimaa edustaa ei-paikkaa ja siten tähdentää sodan ei-mielekkyyttä; Tamanin taistelujen merkitystä ja roolia on vaikeampi löytää sotakirjallisuudesta kuin edellä mainittujen.

Tässä yhteydessä voidaan kyllä huomauttaa, että väkivallan vastustaminen (tai sen propagandoiminen) ja väkivallan estetisoiminen elokuvassa on monimutkainen ongelmakenttä, varsinkin kun *Rautaristi* kuvaa ääriväkivaltaiset kuolemat hyvin runollisesti. Myös elokuvan mahdollisuudet määrätä vastaanoton kehykset ovat lopulta rajalliset. Tästä kertoo hyvin *Hurjan joukon* koeyleisönäytökset, joiden vastaanotosta Rosenqvist kirjoittaa seuraavasti:

Monet itseään pasifisteina pitäneet ihmiset vaativat elokuvantekijöitä teloituskomppanian eteen. Kaikki eivät olleet valmiita näkemään elokuvaa, jossa viitataan kintaalla yleiselle moraalille ja hyvä-paha-asetelmille ja jossa William Holden – Hollywoodin entinen kultapöytä – ampuu naista pumppuhaukilla. Monet kävelivät pois teatterista jo ensimmäisen verilöylyn jälkeen. Ehkä he eivät kestäneet katsoa, miten viattomat sivulliset joutuvat keskelle silmitöntä tulitusta – kuten Vietnamissa tapahtui tuolloin päivittäin.⁶³

Peckinpahin väkivaltaisten elokuvien yksi kiinnostavimpia seikkoja onkin tarkkailla runollisten väkivaltanäytösten esteettis-psykologista vaikutusta itsessä kuulija-katsojana. Rosenqvistin mukaan Peckinpahin melkein pä surrealistiset hidastustehosteet, esimerkiksi *Hurjassa joukossa*, ovat ”gootilaisia kauhultaan ja runollisia kauneudeltaan”⁶⁴. Peckinpahin tapa kuvata ”kuoleman kauhea kauneus” herättää samanaikaisesti kauhistumista ja kiihottumista⁶⁵. Psykoanalyysin näkökulmasta tätä voisi ymmärtää kuoleman ja elämänviettien toisiinsa kietoutumisena sekä melankolian tilassa tapahtuvana kuolemanvietin voittona elämänvietistä⁶⁶. Sitä voidaan pohtia myös kammottavan⁶⁷ kokemukseen liittyvänä lumouksena, johon jo viittasin pysäytyskuvien yhteydessä.

Peckinpahin tapaa kuvata tulitettavia ruumiita hidastettuna ja jo kuolleen ruumiin liikkeitä hetkeä kuoleman jälkeen voidaan tarkastella suorastaan freudilaisina kammottava-tutkielmina. Hitaat kuoleman baletit leikittelevät elävän ja kuolleen välisellä rajalla. Princen mukaan *Rautaristin* hidastettujen kuoleman kuvien runollinen voima ammentaa ruumiin metafysisestä paradoksista, kun se jatkaa liikkumista, vaikka tietoisuus on jo kadonnut tai juuri katoamassa. Hidastus voimistaa tätä paradoksia pidentämällä sitä. Pidennys ei siis koske vain väkivaltaista kuolemaa vaan niitä mystereitä, jotka sijaitsevat tietoisuuden ja tahdosta riippumattoman automaattisen sysäyksen välisellä hämärällä raja-alueella, siinä kauheassa hetkessä, kun persoona katoaa ruumiista, joka on edelleen liikkeessä.⁶⁸ Kuten Jari Eskelinen minulle asian muotoili, ”ilmassa lentävän ruumiin liikeydinnästä ei välttämättä saa selville, millä hetkellä kyseinen sotilas on jo saavuttanut kuoleman pisteen”. Hidastus myös voimistaa väkivaltaisen kuoleman traumaattisuutta tekemällä näkyväksi ihmisen tahdon, itsetietoisuuden ja tajunnan menetyksen lihan räjähtäessä ylivoimaisen mahdin vaikutuksesta⁶⁹. Elävän/liikkuvan ruumiin siirtyminen liikkumattomaan/kuolleeseen tilaan esitetään hidastettuna, ja niin että jo kuollut ruumis edelleen liikkuu: ihmisruumiista tulee konemainen kopio. Hidastukset vetoavat juuri siihen, mitä kammottava meissä koskettaa. Jari Eskelinen ehdotti minulle kiinnostavasti, että hidastetun kuoleman viehätystä voisi analysoida myös Maurice Blanchot’n ”kuoleman hetken” ajatuksen avulla. Omaa kuolemanhetkeä ei voi koskaan saavuttaa, ainoastaan Toinen pystyy kokemaan sen havainnossa, jos hänkään.⁷⁰ Hidastetut, runolliset kuolemat tuovat mieleen myös Akira Kurosawan elokuvat ajattoman oloisesti purskahtelevine veritehosteineen (esim. *Seitsemän samuraita* 1954, *Kagemusha* 1980 ja ennen kaikkea *Ran* 1985).⁷¹

Sotaelokuvan runollisten väkivaltanäytösten viehtymystä voidaan tarkastella niin ikään katsojan romanssina sodan kanssa. Chris Hedgesin ja J. David Slocumin ajatuksia soveltaen tarkoitan tällä sotaelokuvan kuuntelija-katsojan järjenvastaista viehtymystä *tuhoavaan ylevään*. Sen ytimessä on lumoutuminen rajuun ja suorastaan per-verssiin kuoleman ja taistelun esitysten aistilliseen kokemiseen, jo-

ka voimakkuudessaan ja kiihkeydessään vastustamattomasti ylittää arkipäivän elämän tarjoamat kokemukset. Taistelun lihallisuus ja tuho viettelevät; kyseessä on erotisoitunut riippuvuus.⁷² Kiintymys tuhoavaan ylevään on yksi Slocumin hahmottamista sodan romanssin tasoista, joita voidaan tarkastella niin sodan kokemuksessa kuin sotaelokuvassakin. Kaksi muuta tasoa ovat sotilaan romanssi naisen kanssa (heteronormatiivinen romanssi) sekä sotakavereiden yhteiseen taistelukokemukseen (sekä mahdollisesti sotilaskoulutukseen) ja sen tuottamaan fyysiseen ja henkiseen läheisyyteen perustuva homoerootinen romanssi.⁷³ *Rautaristissä* esiintyvät kaikki kolme sodan romanssin tasoa mutta romanssi sotakavereiden ja tuhoavan ylevän kanssa vie selvän voiton romanssista naisen kanssa.

Rautaristin hidastetuilla kuolemannäytöksillä on oma lumoava ääni- ja musiikkimaailmansa. Ensinnäkin on todettava, että elokuvan varsinaisissa taistelukohtauksissa ei kuulla musiikkia, paitsi yhdessä kohtauksessa, joka on elokuvan ydinkohtaus eli Steinerin miesten teurastus elokuvan loppupuolella. Sen sijaan Steinerin aistiharhaista tajuntaa kuvaavissa montaaseissa on musiikkia taistelukohtauksissakin. Se on lähinnä sekavaa äänimaailmaa, jonka jollakin raidalla menee laulu- tai musiikkikatkelma ja muilla raidoilla hälyä ja konkreettista ääntä. Varsinaisten taistelukohtauksien äänimaailma koostuu sen sijaan voimakkaista taistelun äänistä, kuten räjähdyksistä, konekiväärien ja -pistoolien äänistä, miesten karjumisista ja haavoittuneiden ja kuolevien huudoista, syöksypommittajista, ammusten vihellyksistä, tankkien telaketjujen kolinasta ja niiden tykkitornien kirsunnasta, kranaatinheittimien äänistä ja niin edelleen. Äänet tuottavat kohtauksiin rytmikkään ja lyömäsoitinmaisena, konkreettista ja kokeellista musiikkia muistuttavan hälykentän.

Miten trauma soi?

Tarkastelen seuraavaksi kahta *Rautaristin* jaksoa, jotka rakentuvat montaaitekniikalle, hidastuksille sekä voimakkaalle ääni- ja musiikkimaailmalle ilman vuorosanoja. Ensin tarkastelen Steinerin haavoit-

tumista seuraavaa sotasairaajaksoa. Sen jälkeen tarkastelen Steinerin ryhmän paluuta omiin joukkoihin etulinjan edestä. Molempien jaksojen sisältämät montaasioosuudet ovat varsin runollisia ja kubistisia, ja ne hajottavat tarinan kerronnallisen kulun sekoittamalla menneen ja nykyisen.

Steinerin haavoittumista seuraava sotasairaalaan sijoittuva montaasi alkaa siitä, kun Steineriin osuu räjähtävä ammus (0:44:53). Montaasia edeltää elokuvan keskeinen taistelukohtaus, jossa Steiner näkee luutnantti Meyerin (Igor Gallo) kuolevan sekä haavoittuu itse lähtiessään pelastamaan haavoittunutta miestä. (Juuri tästä taistelusta Stransky myöhemmin väärin perustein anoo itselleen rautaristiä.) Steinerin todistaessa Meyerin kuolemaa ja raahatessa haavoittunutta miestä kuullaan räjähdysten ja muun hälyn päällä jatkuvaa koneki-väärin nakutusta. Sitten tapahtuu räjähdys, jossa Steiner haavoittuu, ja koko kangas värjäytyy punaiseksi. Äänimaailma muuttuu Steinerin tajunnan kautta suodattuvaksi: ollaan siirrytty sotasairaalaan Steinerin tajuntaa kuvaavaan montaasiin.

Montaasin kuva-aineksessa vaihtelevat sotasairaalan ja rintaman menneet tapahtumat sekä nykyinen tilanne sotasairaalaan ja Steinerin aistiharhat ja näyt. Nähdään kuvia taistelu- ja haavoittumistilanteesta, räjähdyksestä, Steinerista miestensä kanssa korsussa sekä vastaanot-tamassa venäläisen lapsisotilaan, Mikaelin hänelle heittämää huuliharppua hetkeä ennen tämän kuolemaa. Sekä Mikaelin että Meyerin kuolemat ovat tapahtuneet juuri hieman ennen Steinerin haavoittu-mista, ja niistä muodostuu Steinerin traumaattisen tajunnan virran keskeinen teema. Sotasairaala kuvaava aines sisältää muun muassa Steinerin makaamassa puolitajuttomassa tilassa sairaanhoitaja Evan (Senta Berger) hoitaessa häntä, Steinerin hyppäämässä jokeen sairaalan lähistöllä ja näkemässä näkyjä Mikaelista heittämässä huuliharppua, hoitajan hakemassa Steineria vedestä ynnä muuta. Yksi montaasilinja muodostuu tosiasiallisesta tilanteesta, jossa hoitaja osoittaa valolla Steinerin silmään – ikään kuin silmien takaiseen sieluun, vammau-tuneeseen tajuntaan.

Pirstaleinen montaasi kuvaa Steinerin traumatisoitunutta tajun-taa, jossa eri aikatasot, tapahtumat ja mielteet elävät rinnakkain ja

päällekkäin. Steinerin vaurioitunut mieli on surrealistis-kubistisessa montaasin tilassa. Äänimaailma koostuu hälyisistä ja suhteellisen muuttumattomista aiheista. Se muodostuu räjähdyksistä, ammuksista, laukauksista ja muista sodan äänistä, jotka on korostetusti kaiutettu niin että kuulokuva ilmentää vammautunutta tajunnantilaa. Kuulemme siis Steinerin tajunnan virran.

Juuri ennen räjähdystä on kuultu konekiväärin naputusta, kuten edellä mainitsin. Sen muistumasta tulee keskeinen Steinerin pirstoutuneen mielen äänellinen merkki: tasainen naputus, joka kuulostaa siltä kuin kevyellä puukapulalla lyötäisiin peltiseen astiaan. Tästä muodostuu Steinerin tajunnan, filminauhanomaisesti virtaavien muistojen ja mielteiden säestys. Lisäksi kuullaan korkeaa, synteettisen kuuloista kaiutettua urkupistettä, joka alkaa, kun Eva suuntaa valon Steinerin silmään ja Steiner näkee itsensä juoksemassa veteen. Kuullaan myös veden loiskahduksia, hengitysääniä sekä erilaisia kaikuvaikutelmia. Vuorosanoja tai muuta tarinatilaa kuuluvaa ääntä ei kuulla, paitsi silloin kun Steiner hetkeksi havahtuu tajuihinsa. Juuri tämä kertoo montaasin äänimaailman psyykkensisäisyydestä. Haamuäänistö nimittäin katkeaa, kun Eva sanoo ”katso minua” ja napsaisee valon päälle. Steiner havahtuu ja herää päivätajuntaan, jolloin montaasi katkeaa ja tarinatilan äänimaailma on palannut.

Kun Eva suuntaa valon uudestaan Steinerin silmiin, montaasi jatkuu ja kuulemme joidenkin Evan kaiutettujen vuorosanojen lisäksi kenttämäistä äänikudosta, joka koostuu epävakaista äänten vellomisista ylös ja alas. Sointiväriä hallitsevat kireän jousikentän lisäksi metalliset glissandot eli liu’unnat⁷⁴, jotka kuulostavat siltä kuin pianon kieliä tai metallista harppua soitettaisiin kapulalla, sekä chimes-kellojen helähdykset, jotka tuntuvat yhdistyvän Mikaeliin liittyviin näkyihin. Glissandoille perustuvassa musiikissa, kuten ylös- tai alaspäin kulkevissa jousikentissä, sanattomassa haamulaulussa ja katkelmille perustuvassa sekasortoisessa musiikissa ei ole kiintopisteitä. Pitkät liu’unnat, joissa ääni tuntuu loputtomasti syöksyvän tuntemattomaan, synnyttävät tunteen pohjattomuudesta. Pysyvän perustan puuttumisen takia tällainen musiikki on omiaan kuvamaan mielen järkkymistä, turvattomuutta ja surrealistista tilaa, jossa yksilö ei kykene jäsentämään maailmaa mielekkäästi.

Vellovaa haamukenttää, jossa muun muassa miesäänien laulavat glissandoja ilman sanoja ja melodioita, kuullaan myöhemmin kohtauksessa, jossa Steiner löytää yhden miehistään, Krügerin (Klaus Lowits), sekoamispisteessä taistelun jälkeen, kun kaikki muut kanssataistelijat ovat kuolleet (1:05:23); Krüger sanoo, ettei hän koskaan enää halua olla yksin. Paikallaan pysyvää äänikenttää sekä epävakaa liu'unta-äänistöä käytetään usein sotaelokuvissa. Toimintaelokuvamaisissa sotaelokuvissa se rakentaa – lataa – jännitystä ja ennakoii seuraavaa taistelukohtausta. Sodanvastaisemmissa elokuvissa se taas toimii pikemminkin henkisen kuolettumisen kuvauksena eli esityksenä minuuden (subjektiivisen) katoamisesta traumaattisessa tilanteesta. Michel Chionin termiä käyttäen se toimii usein *epäeläytyvänä musiikkina*, joka kertoo, että ympäristö, johon ihminen on heitetty, on vihamielinen ja välinpitämätön⁷⁵. Tällainen ”piittaamaton” musiikki tai ääni kuvaa eräänlaista psykoottista taantumista. Se kuulostaa usein koneelliselle, aivan kuin se paljastaisi ihmisen tiedostamattoman robottikasvot⁷⁶. Konemaisuutensa kautta tämä kenttämainen, metallinen ja sekasortoinen musiikki myös yhdistyy (freudilaiseen) kammottavaan eli tilaan elämän ja kuoleman, ihmisen ja koneen välillä.⁷⁷

Sota-, kauhu- ja jännityselokuvien jännitystä nostattavissa musiikeissa käytetään usein urkupisteitä, tremolokenttiä ja muuten muuttumattomia mutta kasautuvaa jännitysvaikutusta rakentavia eleitä. Näitä urkupisteitä ja tremolokenttiä voidaan pitää pysäytyskuvien ja hidastusten musiikillisina vastineina. *Rautaristissä* ne yhdistyvät hidastettuihin väkivaltanäytöksiin. Selkkausta ennakoivaa tremolokenttää kuullaan myös muun muassa kohtauksessa, jossa venäläiset naissovitit ja Steinerin miehet kohtaavat toisensa. Samoin kun Stransky on saanut vetäytymiskäskyn, jota hän ei välitä Steinerin joukkueelle, alkaa pahaenteinen, jännitystä lataava korkea jousiurkupiste samalla kun taistelun asemia kuvataan ylhäältä (01:15:35). Myös muuta uhkaavaa orkesterihälyä kuullaan näytettäessä nopein leikkauksin kuvia tankeista ynnä muuta. Metallinen, vihamielinen ympäristö on kohtauksessa sekä kuvallisesti että äänellisesti rakennettu.

Toinen sotasairaalassa olevan Steinerin aistiharhaisuutta kuvaava montaasikonaisuus liittyy sairaalan terassilla pidettäviin juhliin,

jotka on järjestetty paikalle saapuvan kenraalin kunniaksi. Pirstomie-
linen montaasi koostuu aineksesta, jossa vuorottelevat terrassijuhlat,
Steinerin aistiharhaiset näyt terrassista välillä autiona, välillä täyttyneenä
sairaalan ihmisistä ja välillä Steinerin omista (osin kuolleista) miehistä
sekä Steinerista katsomassa itseään pyörätuolissa ikään kuin itsensä
ulkopuolelta. Kuten edelläkin käsittelemäni montaasijakso, myös tä-
mä voidaan nähdä esityksenä siitä, miten vammautunut mieli yrittää
luoda alkeellista järjestystä keräämällä yhteen hajanaisia – torjunnan
eristämien ja vääristämien – kuvien, äänien, muistojen ja mielteiden
välähdyksiä.

Kohtauksessa kuullaan tarinatilaan kuuluvaa tanssimusiikkia, jota
terassilla soittava, pianistista, trumpetistista, viulistista ja harmonikan
soittajasta muodostuva kvartetti tuottaa. Kolmella kvartetin jäsenistä
on päät siteissä. Yleisö koostuu hoitajista ja pahasti vammautuneista
miehistä pyörätuoleissa ja kainalosauvoissa. Kvartetti soittaa begui-
ne-rytmistä salonkikappaletta. Se kuitenkin vääristyy pian Steinerin
tajunnassa. Tästä alkaa Steinerin harhaista mieltä kuvaavat montaasi-
katkelmat, jotka vuorottelevat tosiasiallisen tilanteen (terrassijuhlien)
kanssa. Steiner hallusinoi ja näkee omia miehiään terassilla muiden
vieraiden joukossa. Musiikki alkaa kaikua omituisesti Steinerin ku-
vitellessa Krügerin tanssivan terassilla. Välillä musiikki kuulostaa
tulevan kauempaa kuin jonkin suodattimen läpi, häipyvän, ja sitten se
taas palaa tosiasiallisen tilanteen tasolle muine tarinatilaan kuuluvine
äänineen. Nimenomaan musiikki ja äänimaailma kertovat, miten
Steinerin tajunnan sekavuuden asteet vaihtelevat.

Kenraalin saapuessa terassille upseeriensa kanssa kvartetti alkaa
soittaa Kolmannessa valtakunnassa suosittua natsimarssia *Es zittern
die morschen Knochen* (suom. ”Vapisevat nuo mädät luut”; 0:48:50).
Sairaalan potilaat alkavat laulaa mukana.⁷⁸ Monelta heistä puuttuu
raajoja, päät ovat siteissä ja valtavat arvet leikkaavat joidenkin kas-
voja, eivätkä monet pysy pystyssä ilman apua. Laulu kertoo, miten
maailma vapisee ennen suurta myrskyä, jonka jälkeen koko maailma
tulee kuulumaan Saksalle. Sodassa torsoiksi silpoutuneiden miesten
kajauttama yltiösotahenkinen taistelulaulu on irvokas yhdistelmä ja
ristiriitaisuudessaan laulun edustaman aatemaailman purku. Kyseessä

on jälleen kuvan ja musiikin kriittinen montaasi. Laulun aikana kenraali yrittää tervehtiä pyörätuolissa istuvaa Steineria, joka on kuitenkin omissa maailmoissaan eikä reagoi mitenkään. Sitten kenraali yrittää kätellä toista potilasta, joka vastaa kenraalin yritykseen ensin oikealla, sitten vasemmalla ranteen yläpuolelta amputoidulla kädentyngällä. Lopulta potilas tekee natsitervehdyksen jalallaan. Vaikutelma on sama kuin sotarampojen laulussa. Irvokkuutta lisää se, että tynkiin tyrehtyneestä tervehdysyrityksestään hermostuva kenraali määrää 65 % potilaista palautettavaksi takaisin palvelukseen kolmen päivän kuluessa.

Terassille on katettu juhlapäivällinen. Steinerin kuulokulmaksi kaiutettuna kuullaan jonkun antama käsky ”viekää liha ja viini yksityiseen ruokasaliin”. Tästä alkaa irvokas montaasi, jossa nähdään kuvaa terassin tosiasiallisesta tilanteesta, jossa Steiner riehuu ruokapöydän ympärillä hajottaen pulloja, sekä Steinerin muistoja menneestä, erityisesti luutnantti Meyerin syntymäpäiväjuhlista rintamalla.⁷⁹ Lisäksi nähdään Steinerin harhanäkyjä autiosta terassista. Äänellisesti kuullaan Steinerin miesten *Hoch soll er Leben* -laulua Meyerin syntymäpäiviltä aistiharhaiseksi kaiutettuna. Lisäksi kuullaan taistelun – esimerkiksi räjähdysten ja konekiväärin – ääniä sekä suuren massan *Heil Hitler* -huutoa ja Hitlerin radiopuhetta. Ensin ääniaineksia kuullaan peräkkäin mutta sitten päällekkäin Steinerin ”monikerroksisen” tajunnan kuvana. Aistiharha lakkaa Steinerin poistuessa terassilta, ja ääniraita vaihtuu Steinerin mielen ääniraidasta tosioloisen tilanteen ääniraidaksi: kvartetti alkaa jälleen soittaa hyväntuulista beguinea, ja kuva näyttää, miten raajarikkoiset potilaat tunkevat sormin ruhjoutuneisiin naamoihinsa jäljelle jääneitä vihanneksia ja heittelevät niitä ympäriinsä. Evan ja Steinerin käymä sananvaihto vahvistaa kohtauksen ironiaa:

- Eva: Olit hyvin väkivaltainen.
Steiner: Väkivaltainen?
Eva: Väkivallan pitää loppua. Sen on pakko.
Steiner: Sanoitko, että väkivallan on pakko loppua...?

Steiner naurahtaa, ja juuri tämän vuorosanan jälkeen taustalla kuuluu beguine voimistuu ja lähtee vääristymään kuvan siirtyessä takaisin irvokkaaseen syömäkohtaukseen. Sivistynyt salonkimusiikki vinoutuu, ja mukaan tulee kaikutehosteita ja fleksatonmaista äänimaailmaa. Fleksaton on lyömäsoitin, jossa puukuulat lyövät metallilevyä tuottaen korkeaa, huojuvaa ja liukuvaa ääntä, joka muistuttaa sahaa mutta on sitä lyömäsoitinmaisempi (vrt. engl. *flex a tone* = taivuta säveltä). Voimakkaasti soiva salonkimusiikki luo terävän kontrapunktin irvokkaalle syömäkohtaukselle. Kyse on jälleen äänen ja kuvan kriittisestä montaaista.

Steinerin aistiharhoissa venäläisellä lapsisotilaalla, Mikaelilla, on keskeinen sija. Steiner törmää Mikaeliin jo elokuvan ensikohtauksessa miesten suorittaman operaation yhteydessä. Miehet huomaavat, että kuolleiden venäläissotilaiden joukossa on myös lapsisotilaita. Kun silpoutunutta lapsisotilasta näytetään, kuullaan hetki tummaa ja matalaa orkesterimusiikkia. Miehet huomaavat Mikaelin, joka on jäänyt henkiin. Kun kamera näyttää tämän kasvoja lähikuvana, musiikki muuntuu teemaksi, joka voidaan nimetä – kuten elokuvan soundtrack-levylläkin⁸⁰ on tehty – Mikaelin teemaksi. Teema on mollisävyinen (tai doorinen), diatoninen ja pentatoninen. Kansanomaisen melodia voisi olla venäläinen kansan- tai lastenlaulu. (Ks. kuva 30 ja esimerkki 6a.) Se kuullaan ensi kerran korkean oboen ja matalan klarinetin hallitsemana orkesteriversiona, jonka mukana kuullaan myös linnunlaulua (0:07:50). Hetken päästä Mikael ottaa taskustaan huuliharpan ja soittaa sillä katkelman toista kansanlaulumaista mutta duurisävyistä melodiaa. Melodia on peräisin venäläisestä *Stenka Rasin*-nimisestä laulusta (ks. esimerkki 6b)⁸¹. Orkesteri yhtyy viidentoista sekunnin päästä hetkeksi soittoon äänisulauman⁸² tapaan. Siten Mikaelin soitolle ja ylipäätään kohtaukselle tuodaan yleistä painoa elokuvan tematiikassa.



Kuva 30. *Rautaristi*: Venäläinen lapsisotilas Mikael (Slavko Stimak) ja huuliharppu.

Musical notation for the theme of Mikael's mother, consisting of three staves in 4/4 time. The first staff contains measures 1-4 with chords Dm, A7, and Dm. The second staff contains measures 5-8 with chords Gm, Dm, A7, and Dm. The third staff contains measures 9-12 with chords C, G7, and C.

Esimerkit 6a–b. *Rautaristi*: Katkelma Mikaelin teeman (a) alkuosasta (säv. Ernest Gold) ja (b) loppuosasta, joka perustuu *Stenka Rasin* -laululle.

Vaikka vankien otto on kielletty ja Stransky määrää Mikaelin tapettavaksi, Steiner ja hänen miehensä säästävät lapsen hengen ja piilottelevat tätä korsussaan. Mikael on eräänlainen miesten adoptioima maskotti.⁸³

Hän ei puhu mitään; Steinerilla ja Mikaelilla ei ole yhteistä kieltä, joten he kommunikoiivat ainoastaan elein ja katsein. Tätä Steinerin ja Mikaelin yhteyttä musiikki – Mikaelin teema – kuvaa. Esimerkiksi kun Steiner katsoo korsussa Mikaelia, joka on hetkeä aiemmin pideltyt käsissään Steinerin käsiasetta mutta antanut sen takaisin Steinerille, balalaikka aloittaa Mikaelin teeman alkuosan ja sitä seuraa englannintorvi – melankolian ja kuoleman soitin *par excellence* (kuten vaikka Wagnerin oopperoissa tai Sibeliuksen sinfonisissa runoissa).

Myöhemmin Steiner päättää vapauttaa pojan. Hän vie tämän eikenenkään-maalle ja käskee tämän ”mennä kotiin”. Taustalla kuullaan sodan ääniä (esimerkiksi etäistä konekivääriä), huminaa ja linnunlaulua sekä herkkää, haurasta jousitekstiä ja huilujen lintumaisia kuvioita. Mikael heittää huuliharppunsa Steinerille ja lähtee etenemään omiensa luokse, mutta venäläiset sotilaat ampuvat hänet. Mikaelin kuolema näytetään hidastettuna lintujen ääniä vasten (00:39:07). Steiner parkaisee, ja kohtausta jatkuu taistelukohtauksena, jossa Steiner tulee haavoittumaan ja näkemään Meyerin kuolevan.

Mikaelin teema soi elokuvassa paitsi Mikaelin yhteydessä myös silloin, kun Mikael nousee Steinerin mieleen pojan kuoleman jälkeen. Niin kauan kuin Mikael on hengissä, Mikaelin teema tuntuu symboloivan inhimillisyyttä, ymmärryksen toivoa sekä paremman, ulkosodallisen elämän mahdollisuutta. Mutta Mikaelin kuoleman jälkeen sama teema tuntuu muuttuvan symboloimaan elämän mahdottomuutta, sitä, ettei Steiner voi valita muuta elämää, ts. elämää. Sotasairaalassa Eva tarjoaa Steinerille mahdollisuutta ulkosodalliseen elämään hänen luonaan. Steiner ei ota tarjousta vastaan vaan lähtee takaisin rintamalle heti kun siihen on mahdollisuus. Steinerin ja Evan romanssi esitetään hillityn raadollisesti: Steinerin romanssi sodan kanssa on itsestäänselvästi Steinerin ainut todellinen romanssi. Sodanvastaisissa elokuvissa on harvoin romansseja stereotyyppisten sotaelokuvien tapaan, joissa sota esitetään mahdollisuutena elämää suurempaan rakkaustarinaan, jolle tunnekuuhujen tasolla vetää vertoja vain vielä suurempi isänmaallisuus.⁸⁴

Steiner ei kykene kuvittelemaan muunlaista elämää kuin sotaa, hän ei yksinkertaisesti osaa enää muuta; muu ei ole mahdollista. Tätä

tematiikka Mikaelin teeman duuriosuuden (esimerkki 4b) alkuperä vahvistaa. Kyseinen *Stenka Rasin* -laulu kertoo kapinallisesta, auktoriteetteja vastustaneesta kasakkapäällikkö Stenkasta, joka uhraa rakkautensa miestensä takia. Joissakin Stenkaa koskevissa tarinoissa hän tulee Steinerin tavoin lopulta myös omiensa pettämäksi. Sekä Steinerin että Stenkan kohdalla romanssi taistelutoverien ja tuhoavan ylevän kanssa voittaa romanssin naisen ja ulkosodallisen elämän kanssa.⁸⁵

Peckinpahin tapa käyttää lapsisotilas Mikaelia tematisoidessaan väkivallan olemusta on kiinnostava. Kuten Butler huomauttaa, lapsi ulkoistaa Steinerin henkilökohtaisen psykodraaman⁸⁶. Mikael – ja tämän musiikki ja huuliharppu – on Steinerin sodan tuhoaman minuuden maiseman symboli. Kuten luvun alussa kuvasin, Peckinpahin elokuvissa lapsuuden viattomuuden menetys johtaa falliseen aggressioon⁸⁷. Tätä mekaniikkaa myös Mikael ja Mikaelin kuolema symboloivat. Mikaelin lohduton tematiikka saattaa myös tuoda mieleen sodanvastaisten sotaelokuvien klassikon, Lewis Milestonen *Länsirintamalta ei mitään uutta* -elokuvan (1930, alkuperäismus. David Broekman). Sen päähenkilö, lapsisotilas Paul, kuolee lopussa luotiin kurottaessaan koskettamaan juoksuhaudan reunalla olevaa perhosta. Perhonen on elämän, Paulin menetetyn nuoruuden ja sodan ryöstämän elämän vertauskuva. Kohtaus käyttää nopeita leikkauksia ranskalaisen kiväärimiehen, Paulin ja perhosen välillä rinnastaen ihmishengen haurauden perhosen haurauteen. Ja taustalla kuulemme sotilaan pehmeää huuliharpun soittoa. Huuliharppu on hengityksen eli myöskin elämän ja ihmishengen haurauden kuva; soitto katkeaa luotiin.⁸⁸

Mikaelia eli Steinerin psykodraamaa symboloi musiikillisesti paitsi Mikaelin teema myös huuliharppu, joko esineenä elokuvan tarinassa tai sointivärinä elokuvan musiikissa (myös harmonikan sointiväri merkityksellistyy näin). Puhallettava huuliharppu tekee hengityksen kuuluvaksi, minkä takia huuliharppu voi merkitä hengityksen eli elämän symbolia: Mikael edustaa Steinerin menetettyä elämää ja paremman elämän mahdollisuutta eli Steinerin melankolian objektia, syytä. Tätä vahvistaa sekin kohtaus, jossa Steiner ottaa ensi kertaa esiin Mikaelilta saamansa huuliharpun tämän kuoleman jälkeen. Steinerin ryhmä on oman onnensa nojassa vihollislinjojen

puolella sen jälkeen kun he ovat kohdanneet venäläiset naissotilaat, jotka tappavat nuoren Dietzin ja Zollin (Arthur Brauss). Steiner sanoo ”Täällä olemme sentään vapaita” ja puhaltaa huuliharppuun. Mutta Steiner ei osaa soittaa – Steiner ei osaa soittaa tätä elämän symbolia. Hän heittää huuliharpun Maagille (Burkhardt Driest) tämän sitä pyytäessä. Joukkue laulaa yhdessä *Aus meine Kompanie* -laulua huuliharpun säestyksellä (1:44:21).⁸⁹ Myöhemmässä kohtauksessa, jossa Steinerin miehet naamioituvat venäläisiksi päästäkseen linjojen läpi omalle puolelle, kuullaan Mikaelin teeman alkuosaa hitaana, matalana ja synkkänä versiona.

Mykkä Mikael ei puhu mutta soittaa huuliharppua ja antaa huuliharpun Steinerille ennen kuolemaansa. Mikaelin mykkyys voidaan tulkita Steinerin psykodynamiikan näkökulmasta trauman merkiksi⁹⁰. Tässäkin suhteessa *Rautaristin* lapsikuvasto poikkeaa monista muista sotaelokuvista. Kuten Butler kirjoittaa, lapsella on lopulta Steinerille lähinnä painajaismainen ulottuvuus. Pojan mysteerinen, enkelimäinen androgynia ja nöyryys vain lisäävät mahdolloman tilanteen melankoliaa viitattaessaan vihamielisen miehisen maailman (sodan) vastakohtaan, joka ei Steinerin tilanteessa ole mahdollinen vaihtoehto.⁹¹ Heti kun Steiner antaa tunteilleen tilaa ja vapauttaa pojan, tämä tapetaan.

Huuliharpun sointi sekä Mikaelin teema (etenkin sen duurissa kulkeva jälkipuolisko) muistuttavat lännenelokuvien kaihoisia ja surumielisiä sointeja: sointeja, jotka viittaavat yhteisön ulkopuolella elävän cowboyn maailmaan, yksinäiseen suteen, joka ei kykene sopeutumaan tavalliseen elämään. Huuliharppua tai muuta soitinta soittavat vähäpuheiset hahmot ovat perinne lännenelokuviissa. Usein ne ulkoistavat ja symboloivat soittajansa traumaa, menetyksiä ja koston ajatusta. Esimerkiksi Sergio Leonen ohjaamassa *Huuliharppukostajassa* (1968) päähenkilö, jonka nimikin on Harmonica (Charles Bronson), ei juuri puhu mutta ilmaisee läsnäolonsa ja traumansa puhaltamalla huuliharppua ja vieläpä riitasointua. *Rautaristille* ja *Huuliharppukostajalle* on yhteistä paitsi huuliharppu trauman merkinä myös sen käyttö takautumissa. *Huuliharppukostajassa* lopun kaksintaistelun yhteydessä esitetystä takautumasta selviää, että Harmonica on saanut huuliharpun veljensä murhaajalta, joka sadistisesti pakotti hänet

osallistumaan veljensä hirttämiseen ja yhtymään huuliharpulla tämän viimeisiin henkäyksiin. *Rautaristissä* Steiner saa huuliharpun Mikaelilta juuri ennen kuin tämä tapetaan. Mikaelin hahmo tuo mieleen myös Samuel Fullerin ohjaaman *Viimeinen laukaus* -elokuvan (*Run of the Arrow* 1957) mykän sioux-pojan, jonka nimi on Hiljainen kieli (Billy Miller). Kuten Mikael myös Hiljainen kieli soittaa huuliharppua. Yksinäisen hahmon mukanaan kuljettama soitin toimii kolkoissa westernneissä kuoleman merkinä, ”noutajana”. Useissa sotaelokuvissa se taas toimii eräänlaisena elämän kaipuun ja sodan ulkopuolisen – mahdollottoman ja menetetyn – elämän merkinä. *Rautaristissä* nämä molemmat merkitykset yhdistyvät.⁹²

Steinerin teema

Elokuvan keskeisin väkivallan ja kuoleman runollinen näytös on kohtaus, jossa Steiner palaa miestensä kanssa etulinjan edestä takaisin omien joukkojensa pariin. Stransky on kiristänyt luutnantti Triebigin (Roger Fritz) pitämään huolta siitä, etteivät Steinerin miehet palaa takaisin elävinä.⁹³ Triebig antaa tulituskäskyn, ja suurin osa Steinerin miehistä kuolee. Lopulta vain Steiner ja kaksi muuta miestä (Anselm ja Krüger) jäävät henkiin. Toisin kuin muissa taistelukohtauksissa, tässä kohtauksessa kuullaan huomiota herättävää, suurta orkesterimusiikkia. Juuri se, että kohtaus poikkeaa musiikillisesti ja äänellisesti muista taistelukohtauksista (joissa ei kuulla kuin sodan hälyä), luo sille erityistä merkitystä ja myyttistä auraa.

Kun Steiner lähtee miehineen kävelemään venäläisten puolelta saksalaisten puolelle avoimesta aukeasta muodostuvalla rintamalinjalla, kuullaan ensin pelkkiä sotilaallisten lyömäsoittimien epäselvää tremolokenttää, jota pärisevän sotilasrummun naputukset hallitsevat (1:50:32).⁹⁴ Toisteiset äänieleet muodostavat hidastuksen musiikillisen vastineen. Samalla näytetään kuvia rajalinjasta, piikkilanka-aidoista, pansariesteistä ynnä muuta. Miehet huutavat radiolähettimellä ilmoittamaansa tunnussanaa ”demarcation” (”rajalinja”). Lisäksi kuullaan räjähdyksiä, vihellyksiä ja muita sodan ääniä ja samalla lyömäsoittimien

eleet lisääntyvät, moninaistuvat ja kiihtyvät. Triebig katsoo Steinerin miesten kävelyä kiikareilla. Kun Triebigin käskyläinen lataa konekiväärin (1:52:19; ks. kuva 31), alkaa hidastus *ja* orkesterimusiikki, jota hallitsevat matalien jousten hidas melodia, urkupisteet, kentät, etäiset lyömäsoittimet ja latausääni. Juuri latausääni ja tulituksen alkaminen leikkaavat elokuvaan taitekohdan. Kun Triebig sanoo ”tulsta”, kuuluu konekiväärin ääni yhdessä uruilla soitetun mollikolmisoinnun (d-molli) kanssa, joka toimii perinteisenä, ylimaallisen ylivoimaisena kuoleman merkinä. Se on tehokas, koska edeltävä musiikki on eitonaalista tai tonaalisesti epäselvää, lyömäsoitinvoittoista ja ylipäättään epäharmonista – kaiken kaikkiaan voimakkaasti vastakohtaista. Mollikolmisoinnusta ja konekiväärin äänestä, sen sisältä, alkaa ns. Steinerin teema komeana orkesteriversiona.

Steinerin teema (ks. esimerkki 7) on toiminut koko elokuvassa Steineria luonnehtivana musiikkina. Sen katkelmia on kuultu erilaisin soitinuksin monissa Steinerin hahmoon liittyvissä keskeisissä kohdissa. Ensimmäistä kertaa se soi, kun eversti Brandt (James Mason) kertoo kapteeni Kieselille (David Warner), että Steiner on palannut partiointitehtävältään ja Kiesel vastaa ”tietenkin”. Kyseinen kohtaus, jossa Steiner on tulossa komentokorsuun raportoimaan, toimii elokuvassa Steinerin hahmon esittelynä. Stransky kysyy, ”Kuka on Steiner”, ja Brandt ja Kiesel kertovat muun muassa että ”Steiner on elävä legenda”.⁹⁵ Tällöin teema kuullaan hitaana ja matalana jousiversiona (0:13:20). Steinerin teema on vastaus kysymykseen siitä, kuka Steiner on. Tämä on Steinerin teeman perusmerkitys: kysymys, johon ei ole vastausta.

Kun Steiner lähtee sotasairaalasta takaisin rintamalle, Eva kysyy häneltä: ”Rakastatko sotaa niin paljon? Vai pelkäätkö, mitä sinusta tulisi ellei sotaa olisi?” Kysymyksen jälkeen näytetään Steinerin kasvoja ja kuullaan Steinerin teemaa hitaasti tummana englannintorvisoolona (0:55:12). Englannintorvi on perinteinen kuoleman merkitsejä aina Wagnerista Sibeliukseen. Tässä sen sointiväri merkitsee myös yksinäisyyttä, melankoliaa ja arvoituksellisuutta. Teema on ainut vastaus Evan kysymykseen. Steiner katsoo Evaa, asettaa lakin päähän ja lähtee ovelle. Musiikillinen vastaus kestää noin puoli minuuttia.

Steinerin teemaa kuullaan myös kohtaauksessa, jossa eversti kyselee Steinerilta taistelusta, josta Stransky omasta mielestään ansaitsee rautaristin ja jossa Meyer kuoli ja Steiner haavoittui. Kun Brandt kysyy viimeisen kerran, pitääkö Steiner edelleen kiinni lausunnostaan, Steinerin vastauksen sijaan kuullaan Steinerin teemaa samalla kun näytetään vaitonaista Steineria. Teema kuullaan puupuhaltimilla ja jousilla hitaana, ei-kulkevana versiona (1:11:23).

Steinerin esittäessä everstille kyynisiä kommenttejaan armeijasta ja rautaristin metsästäjistä,⁹⁶ teema vääristyy hetkeksi epätoimallisemmaksi kuin yleensä. Maatilalla, jossa Steinerin miehet kohtaavat venäläiset naissotilaat, Steinerin teemaa kuullaan ensin vaskilla Steinerin kiistellessä Krügerin kanssa. Mutta kun Steiner katsoo haavoittunutta ja



kuolevaa naissotilasta, teema kuullaan kevyemmin soitinnettuna ja suhteellisen herkkänä (1:32:38) muunnoksena. Se ehdottaa, että Steiner ajattelee Evaa tai sitä mitä Eva edustaa eli ulkosodallisen elämän mahdollisuutta, Steinerin melankolian keskusta.

Steinerin hahmon arvoituksellisuutta ja ristiriitaisuutta rakennetaan elokuvassa nimenomaan musiikilla. Vain musiikki tietää vastauksen Steineria koskeviin kysymyksiin (ks. kuva 32). Lisäksi on huomattava, että Steinerin teema soi myös lopputekstien

Kuvat 31–33. Rautaristi: (31) Urkujen mollisoinnun säestämä konekiväärin lataus johdantona Steinerin teemaan ja tämän miesten ampumiseen; (32) puhumaton Steiner (James Coburn), jolta kysyttiin kysymyksiin vain musiikki – Steinerin teema – vastaa; (33) Steinerin miesten teurastus (erikoisine veritehosteineen) Steinerin teeman soidessa.

aikana ollen ainut vastaus niihin kysymyksiin sodan kauheuksista, ihmiskunnan ongelmista ja pahuuden alkuperästä, joita elokuva kuulija-katsojan mielessä herättää.

The image shows two staves of musical notation in G major. The first staff contains measures 1-5 with chord symbols: Dm, Dm/C, B^b, B^b/A, Dm, Gm/F, Em^{7b5}, and D⁷. The second staff starts at measure 6 and contains measures 6-10 with chord symbols: Gm, C⁷, Am, Dm, Dm/C, B^b, E, and A.

Esimerkki 7. Rautaristi: Steinerin teeman yksi muunnos (säv. Ernest Gold).

Stranskyn käskystä tapahtuvassa Steinerin miesten murhassa kuullaan Steinerin teema komeammin ja täydemmin orkestroituna kuin koskaan aiemmin. Sitä kuullaan myös kauemmin kuin aiemmin. Kyse on Steinerin teeman täyttymyksestä. Lisäksi miehet huutavat jatkuvasti Steinerin nimeä. Musiikki säestää järjetöntä kuolemanbalettia, jossa nähdään montaa hidastettuja Steinerin miesten kuolemia (ks. kuva 33). Musiikki täyträä koko ääniraidan yhdessä konekiväärin ja miesten äänien kanssa. Musiikin äänenvoimakkuus on niin korkea, että se on äänellisesti kaiken päällä: vaikutusteholtaan tilanne vastaa tarinatilan hiljaisuutta. Taustalla kuullaan vaimeampina miesten karjuntaa, Triebigin miesten puheita ja kuolevien jatkuvaa huutoa, joka punoo yhden keskeisen linjan kohtauksen soivaan montaasiin. Huudot yhdistävät Steinerin teeman suoraan kuolemaan antaen teemalle lopullisen sisällön väkivaltaisen ja järjettömän kuoleman, täydellisen tuhon kuvana.

Kun konekivääri ladataan uudestaan (1:53:28), tapahtuu musiikissa modulaatio eli sävellajin muuntuminen puolisisävelaskelta ylöspäin (d-mollista es-molliin) – siis: vielä kerran ja vielä korkeammalta. Yhteensä tämä speakkelijakso, jossa Steinerin teema soi katkeamatta teurastuksen päällä, kestää yli kaksi minuuttia. Sitten teema loppuu, ampuminen lakkaa ja ääniraita muuttuu lyömäsoitinmaiseksi napsutukseksi ja räjähdysten ja kuolevien miesten ääniksi.

Aiemmin mainitsin, että Peckinpahin hidastustekniikka muistuttaa Kurosawan kuoleman estetiikkaa. Teurastuskohtaus tuo mieleen erityisesti yhdeksän vuotta *Rautaristin* jälkeen valmistuneen *Ran*-elokuvan (1985), jonka musiikin on säveltänyt Toru Takemitsu. Kuten *Ranissa*, samoin *Rautaristin* keskeisessä tapponäytöksessä kuullaan mahlermaisen suurta ja valittavaa orkesterimusiikkia lähes täydessä tarinatilan hiljaisuudessa. Kohtaukset ovat vuorosanattomia ja musiikkivideomaisia. Saman tyyppinen ratkaisu kuullaan ja nähdään myös myöhemmin käsiteltävän *Veteen piirretyn viivan* keskeisessä taistelukohtauksessa. *Rautaristin* kohtauksen runollisuutta lisää se, että seuraavassa kohtauksessa ei kuulla musiikkia eikä korostettuja äänitehosteita vaan pelkästään ”reaaliääniä”. Siten sekä tappokohtausta edeltävä että sitä seuraava kohtaus muodostavat äänellisesti tappokohtauksen vastakohtan, mikä entisestään lisää tappokohtauksen voimaa.

Teurastusta seuraa kohtaus, jossa Steiner kohtaa Triebigin. Kuten sanottu, kohtaus on sinfoniseen teurastuskohtaukseen verrattuna äänellisesti paljon hiljaisempi ja korostaa vuorosanoja. Steinerin katsoessa selittelevää Triebigia, alkaa Steinerin mieltä kuvaava montaasijakso, jossa vuorottelevat muistikuvat hänen miehistään ja Mikaelista sekä tosiasiallisessa ajassa tapahtuva Steinerin miesten ruumiiden kantaminen. Steinerin mielensisäistä montaasia säestää jo aiemmista sotasairaalamontaaseista tuttu filminauha-naputus. Naputus on vammautuneeseen mieleen kaivertunut akustinen jälki konekiväärin – kuoleman – äänestä. Naputus peittyy pian (1:55:38) Steinerin konepistoolin äänen alle tämän tappaessa Triebigin. Kuullaan Triebigin korinaa, tuulen ääni sekä uusi Steinerin konepistoolisarja. Konepistoolisarja liitetään äänellisesti yhteen tuulen sekä ylös- ja alaspäisten orkesteri-liu’untojen kanssa, joissa on haamuvaikutelmia kuten mikrotonaliikkaa⁹⁷ ja laulua ilman sanoja. Tämän jälkeen kuullaan vain räjähdyksiä ja tuulta sekä maiskahtava ääni, kun Krüger lyö veitsen kuolleen Triebigin ruumiiseen; osumista ei näydetä, mutta se kuullaan.

Tämän jälkeen Steiner etsii Stranskyn käsiinsä, jolloin kuullaan jälleen Steinerin teema. Stransky kysyy Steinerilta, ”Missä on loput joukkueestanne?” (2:00:57). Vastauksena kysymykseen alkaa Steinerin

teema herkästi jousille soitinnettuna surumielisen, tumman klarinetin liittyessä mukaan hetkeä myöhemmin, ja Steinerin kasvoja näytetään lähikuvana (ks. kuva 32). Teemaa kuunnellaan ja Steinerin alas luotuja kasvoja katsotaan melkein kahdenkymmenen sekunnin ajan. Kuultu teema yhdessä Steinerin sisäänpäin kääntyneen katseen kanssa synnyttää katsojan mielessä montaasin kaikesta Steinerin kokemasta, vaikka kankaalla kuva pysyy Steinerin kasvoissa. Musiikki jatkuu, ja Steiner vastaa (2:01:17): ”Se olette te, kapteeni Stransky. Te olette loput joukkueestani.” Tämän jälkeen Steinerin teema kuullaan enää vain lopputekstien yhteydessä.

Historia opettaa?

Elokuvan päättää tarinasta irtautuva jälkipuhe, joka on dokumentaaristen kuvien, äänien, musiikkien ja lopputekstien sulautuma. Loppumontaasissa on kuitenkin erilaista materiaalia kuin alussa. Musiikkina ei enää kuulla *Horst Wesseliä* mutta kylläkin *Hänschen klein* -laulua sekä Steinerin teemaa samanlaisena versiona kuin sitä kuullaan Steinerin ryhmän teurastuskohtauksessa. Siinä missä alun kuva-aines koostuu Kolmanteen valtakuntaan sekä toiseen maailmansotaan liittyvistä katkelmista, lopun aines irtautuu tästä tietystä sodasta ja laajenee ilmitasollaankin käsittelemään sotaa ja ihmiskunnan kauheuksia yleensä. Sama pätee musiikkiin.

Siirtymä tarinasta loppumontaasiin alkaa, kun kesken taistelua kuva jähmettyy konepistoolilla ampuvaan eversti Brandtiin (2:04:13). Pysäytyskuva korostaa Brandtin heittäytymistä elämän ja kuoleman kammottavaan välitilaan, elävän ihmisen pakkomutaatioon sotakoneeksi ilman vapaata tahtoa (ks. kuva 34). Butlerin sanoin Brandt ”heittäytyy wagneriaaniseen kuolemaan”⁹⁸. Kuullaan konepistoolisarjan ääni, josta ääni leikkaa suoraan *Hänschen kleinin* ensimmäiseen säkeistöön lasten laulamana, samalla kun kuva seisahtuu pysäytyskuvaksi. Laulu jatkuu samassa tempossa, jossa konepistooli ampui: konepistoolin laukaukset toimivat rytmisenä alkusoittona laululle.

Kuva jatkaa etenemistä, kun siirrytään Stranskyyn ja Steineriin, jotka jatkavat taistelua lasten laulun säestyksellä. Lapsisotilas (Mikaelin uudelleenruumiillistuma tai mystinen näky) ampuu Stranskya kohti. Stransky ei osaa ladata konepistooliaan, mikä saa Steinerin nauramaan sairaalloisen kiihtyneesti. Kuva pysähtyy hetkeksi lapsisotilaaseen naurun ja laulun jatkuessa. Kuva pysähtyy myös nauravaan Steineriin (ks. kuva 35), ja se jää viimeiseksi elokuvan tarinatilaa (diegesiksen) kuvaksi. Sen jälkeen tulee lopputekstit sisältävä jälkipuhe, jonka kuva-aines koostuu dokumentaarista valokuvista.

Tätä ennen Steiner ja Stransky ovat lähteneet välienselvittelynsä jälkeen yhdessä järjettömään taisteluun kuuluisin vuorosoin:

Stransky: Näytän teille, miten preussilainen upseeri taistelee.

Steiner: Ja minä näytän teille, missä rautaristit kasvavat.

Kääntein voi tulkita ironisena tai paradisisena viittauksena lännen- ja toimintaelokuvien myyttisiin taisteleviin miespareihin, kuten esimerkiksi Butch Cassidyyn (Paul Newman) ja Sundance Kidiin (Robert Redford) *Auringonlaskun ratsastajissa* (ohj. George Roy Hill 1969). Mainittu kaksikko heittäytyy elokuvan lopussa toivottomaan taisteluun, josta on odotettavissa varma kuolema. Heidän kuolemaansa ei kuitenkaan näytetä, sillä elokuva päättyy pysäytyskuvaan taisteluun heittäytyvistä kaveruksista. Sen sijaan äänet jatkavat kerrontaa vaikka kuva on pysähtynyt: kuulemme kuolemaa merkitsevät laukaukset. Pysäytyskuva on toisaalta kuoleman vertaus mutta toisaalta ylistäen kruunaa taisteluparin elämään ikuisesti valokuvassa. Ruskea, vanhanikäisen näköinen valokuva myös korostaa parin myyttisyyttä. Tällainen kuolemaan heittäytyminen on myös Stranskyyn ja Steinerin sekä eversti Brandtin kohtalo. Heidänkään kuolemiaan ei näytetä mutta heidän kuolemansa on ”varma” asia elokuvan lopussa.

Kun muistamme, että yksi elokuvan keskeinen aihe on aseiden esille otto ja latailu fallisen aggression esityksenä, viittaa Stranskyyn lataustaidottomuus ironisesti sotahenkisen aaterakennelman lapsenomaisuuteen ja patologisuuteen. Lapsi ampuu miestä, joka osoittautuu vielä lapsemmaksi, ”keskenkasvuiseksi” ja ”impotentiksi”.⁹⁹ Kuvat py-



sähtelevät, lapset laulavat ja Steiner nauraa. Viimeinen pysäytyskuva on lähikuva nauravasta Steineristä (ks. kuva 35). Sitten seuraa mustavalkoinen valokuva, jossa natsiupseeri hirttää teini-ikäisen siviiliasuisen (juutalais?)pojan (ks. kuva 36), ja samalla alkaa Steinerin teema. Kaiken päällä kuullaan edelleen Steinerin naurua. Naurun ja pojan hirttämisen – mahdollisimman yhteensopimattomien asioiden – samanaikaisuus on voimakas tehokeino, hyökkäävä kriittinen montaasi. Pitkän ristiinhäivytyksen vuoksi naurava Steiner on kuvallisestikin mukana hirttokuvassa. On siirrytty elokuvan päättävään musiikki–kuva–montaasiin, jonka dokumentaarinen kuva-aines koostuu valokuvista, jotka kuvaavat lapsia sodassa ympäri maailman, esimerkiksi Belfastissa, Biafrassa, My Laissa, Lähi-idässä ja Petroskoissa. Toisin kuin elokuvan alussa nyt lapsia käyte-

Kuvat 34–37. Rautaristi: (34) elokuvan jälkipuhe alkaa, kun kuva pysähtyy wagneriaaniseen kuolemaan heittäytyvään eversti Brandtiin (James Mason) ja lastenlaulu alkaa; (35) elokuvan diegesiksen viimeinen kuva, hysteerisesti naurava Steiner (James Coburn); (36) jälkipuheen ensimmäinen ja (37) toiseksi viimeinen valokuva.

tään tunteisiin vetoavana, kärsivän sivullisen äärimmäisenä esityksenä. Valokuvat ovat šokeeraavia.

Valokuvat ja tekstikyltit ilmestyvät ”räps-klik”-tyyppisten äänien myötä, jotka vertautuvat kameran laukaisuun, diaprojektorin kuvanvaihtoon ja asean lataukseen. Kuvat ja tekstit ilmestyvät kankaalle oikealta vasemmalle kuin diaprojektorin heijastamina. Myös Butler on kiinnittänyt huomionsa diaprojektorin ja asean latausäänen samankaltaisuuteen. Butler tulkitsee tätä äänisuunnittelua Stranskyn latauskohtausta vasten seuraavasti: ”Siten Stranskyn kysymys [siitä miten ladata konepistooli] saa tavallaan vastauksen: vastausta ei tarvita, sillä joka kerta sille antauduttaessa osallistutaan maailmaan, jossa Saturnus ahmii sydämettömästi lapsia.”¹⁰⁰

Kamera ja ase vertautuvat toisiinsa; niin kameralla kuin aseella tähdätään ja laukaistaan. Kuten Paul Virilio on todennut, sota on vihollisen hallintaa katseella – sota on speaktaakkeli¹⁰¹. Rinnastus viittaa toisaalta median väkivaltaisuuteen mutta toisaalta silminnäki-
jöiden todistuksen ja kulttuurisen muistamisen tärkeyteen. Yhteensä valokuvia on kaksitoista. Kaikki ovat erilaisia kuvia lapsista sodassa ympäri maailmaa ääniraidan muodostuessa Steinerin teemasta koko orkesterin soittamana ja suhteellisen kulkevassa tempossa sekä ”räps-klik”-äänistä. Valokuvissa on muun muassa itkeviä lapsia aikuisen sylissä, pieni poika pienten hautaristien ääreen kumartuneena, pieni lapsi, joka nojaa aseeseen ynnä muuta.

Toinen valokuva on sama kuin ensimmäinen mutta rajattu siten, että kuvassa näkyy pojan lisäksi hirtetty teini-ikäinen tyttö. Sama kuva tulee johtoiheen tapaan vielä kolmannen kerran sekä neljännen kerran koko kuvasarjan ja elokuvan päättävänä kuvana. Toiseksi viimeisessä kuvassa on joukko lapsia vankileirissä piikkilanka-aidan takana. Lapset katsovat suoraan kameraan, ja aidassa on venäjänkielinen kyltti (ks. kuva 37). Suomalaista katsojaa kiinnostanee tietää, että kyseessä on kuva suomalaisten pitämästä jatkosodanaikaisesta ”siirtoleiristä” Petroskoissa. Kuva on vain leikattu siten, ettei venäjänkielisen tekstin yläpuolella oleva suomenkielinen teksti näy.¹⁰² Tämän kuvan tullessa kuullaan uudestaan Steinerin naurua ja musiikki lakkaa. Viimeinen

kuva on alun hirttokuva, ja sen yhteydessä Steinerin nauru loppuu sanoihin ”Oh shit”.

Steinerin hysteerinen nauru on sairaalloyen vastaus niihin ratkeamattomiin miksi-kysymyksiin, joita elokuva on esittänyt. Butler on huomauttanut Steinerin katkeran naurun vertautuvan John Houstonin ohjaaman *Sierra Madren aarre* -elokuvan (1947) lopun nauruun, joka purkautuu ilmoille, kun elokuvassa etsitty kulta – ihmissuhteiden ja elämän kannalta tuhoisa valtarakenne – on menetetty. Butlerin mukaan lopun nauru merkitsee kummassakin elokuvassa vallan kieltämistä.¹⁰³ Myös *Hurjan joukon* lopussa on vastaava eksistentiaalinen hetki, kun ”kaikki on loppu” ja roistot vain nauravat¹⁰⁴. Kuitenkin *Rautaristissä* naurun asettuminen montaasiin lasten laulun ja sotien lapsiuhrien kanssa on aivan toisella tavalla šokeeraavaa, ja yhdistelmää kuulijakatsojan on vaikea kestää. Prince puolestaan on verrannut Steinerin viimeisten sanojen (”oh shit”) kyynistä elettä television sulkemisen eleeseen *Verinen viikonloppu* -elokuvan (*The Osterman Weekend* 1983) lopussa: turvautumalla ironiaan ohjaaja voi ottaa etäisyyttä omaan elokuvaansa¹⁰⁵. Tähän voisi lisätä, että kyseessä on myös katseen ja median kritiikki – media on osa väkivaltakoneistoa.

Loppumontaasin ja siten koko elokuvan päättää tekstilainaus Bertol Brechtin vuonna 1941 Helsingissä kirjoittamasta, Hitleriä kuvaavasta näytelmästä *Arturo Uin valtaannousu*: ”Älkää iloitko hänen tappiostaan. Vaikka maailma yhdessä pysäytti pedon, on sen kantanut narttu kiimassa jälleen.”¹⁰⁶ Tällöin alkaa *Hänschen klein* lapsiäänen yksin ja säestyksettä laulamana. Lapsiääni jää toistamaan laulun ensimmäistä säettä ”Hänschen klein, ging allein”: lapsi on jäänyt yksin, todella yksin, eikä muuta enää seuraa. Uudesta sodasta varoitavan Brecht-lainauksen ilmestyessä, ennen laulun alkua, kuullaan ”räps-klik”-tyyppisen äänen sijaan voimakkaampi kumahtava ääni, joka muistuttaa raskaan rautaportin paiskausta kiinni. Ääni yhdistyy katsojan mielessä sodan kauhuihin sinkkiarkuista vankiselleihin ja keskitysleireihin. Loppumontaasin siirtyminen pois natsi-Saksan ja toisen maailmansodan kuvastosta lapsiin sodassa eri aikoina viestii, ettei sota ole koskaan ohi vaan jatkuu ihmisen mielessä ja maailmassa – ja uusia sotia on aina tulossa. Kuten saksalainen sananlasku kuuluu:

Was Hänscher nicht lernt, lernt Hänscher nimmermehr ("Mitä ei nuorena opi, sitä ei vanhana taida"). Myös se, että elokuvan alku- ja loppujaksot ovat samantyyppisiä ehdottaa, että tapahtumat ovat tehneet täyden ympyrän: kaikki yritys on turhaa, sodan kaava toistuu loputtomasti¹⁰⁷. Tätä viestiä rakentaa myös se, ettei elokuvan tarina lopu kyseisen sodan tai edes yksittäisen taistelun loppumiseen vaan tarina loppuu avoimesti kesken kuvatun taistelun. Samaa viestiä kuvastavat myös monet elokuvan vuorosanat, kuten esimerkiksi Kieselin ja Brandtin sanailu, jonka olen nostanut luvun motoksi.

Samoin elokuvan päättävät valokuvat esittävät ajatonta ihmiskunnan raakuutta. Ihmiskunnan historia on jatkuva hirmutekojen paraati. Se on loputon sarja kuolemia ja tuhoisia konflikteja. Tällä tavoin *Rautaristissä* väkivalta esitetään ylihistoriallisena ilmiönä.¹⁰⁸ Yhdestä sodasta irtautuminen yleisen kritiikin tasolle näkyy myös siinä, että valokuvien väleissä olevat lopputekstit esitetään valkoisella mustaa kangasta vasten eikä niiden fontti ole enää goottimaisen "saksalainen" kuten alkumontaasissa (myöskään punaista väriä ei enää käytetä).

Deterministinen käsitys historiasta ilman ihmisen vapaata tahtoa antaa Princen mukaan *Rautaristille* katkeran ja melankolisen sävyn, joka kumpuaa ihmiskunnan raakuuden äärellä kohtaamastamme filosofisesta umpikujasta¹⁰⁹. Tällainen loppu poikkeaa suurimmasta osasta sotaelokuvia, jotka yleensä hakevat loppuun jotakin lohduttavaa ja jotka sisältävät esimerkiksi sotahistoriallisiin tositapahtumiin viittaavia tekstejä ja omistuksia. Näin voimakas kriittinen lopetus on poikkeuksellinen. Lopun valokuvien katsominen on raskasta ja saa kuulija-katsojassa aikaan pahan olon. Kuten *Tule ja katso* -elokuvan tai esimerkiksi *Schindlerin listan* (ohj. Steven Spielberg 1993, alkuperäismus. John Williams) lopussa, samoin *Rautaristin* lopussa musiikki kuitenkin tarjoaa kuulija-katsojan vaikeille tunnetiloille purkautumismuodon.

Viitteet

1. Eversti Brandtin ja kapteeni Kieselin keskustelua *Rautaristi*-elokuvassa. ("What will we do when we lose the war?" – "Prepare for the next one.")
2. Heinrichin (1955; engl. 2004 [1955]) romaanista ja sen intertekstuaalisista yhteyksistä Väinö Linnan *Tuntemattomaan sotilaaseen* ja Norman Mailerin *Alastomat ja kuolleet*-romaanin ks. H. Siltala 1996. Romaani on suomennettu nimellä *Kubannin sillanpää* (1969 [1955]). Heinrich (1920–2005) palveli romaanin ja elokuvan päähenkilöiden tapaan itärintamalla 1941–1945 Wehrmachtin jääkäripataljoonassa (ks. esim. H. Siltala 1996, 15). Itärintaman jääkäridivisioonin miestappiot olivat äärimmäisen suuret; Heinrich itse haavoittui viidesti.
3. Karelina 2006, 24.
4. Ns. Kulešovin efekti havainnollistaa, miten kuvan merkitys syntyy montaasiprosessissa kuvien välisistä suhteista. Kulešov kokeili leikata saman kasvokuvan perään erilaisia materiaaleja. Eri montaasikokonaisuuden nähneet katsojaryhmät tulkitsivat samojen kasvojen ilmentävän aivan eri asioita. (Ks. esim. Karelina 2006, 43; Bagh 2002, 128–129; Otonkoski 1991, 186.) Samasta ilmiöstä on kyse myös silloin, kun samaan kuvamateriaaliin soitetaan erilaisia musiikkeja (ks. Alitalo 1988; Sarjala 1996, 9). Tätä voi kokeilla niin sanotun kommutaatiotestin tai "kuvitteellisen korvauksen" avulla eli vaihtamalla vaikka vain mielessänsä tietyn elokuvakohtauksen musiikin johonkin toiseen (Kärjä 2006; ks. myös esim. Tagg & Clarida 2003, 98–99).
5. Esim. Bacon 2000, 91; Bordwell 1993, 128–132; Nummelin 2005, 106–109; Karelina 2006, 73.
6. Karelina 2006, 24, 136.
7. Karelina 2006, 28–29.
8. Ks. esim. Adorno & Eisler 1994 [1947]; Brecht 1954; G. McCann 1994, xxix. Brechtin ja Eislerin taideteoreettiset näkemykset soveltuvat niin teatterin, elokuvan ja musiikin kuin teatteri- ja elokuvamusiikinkin tarkasteluun (tai suunnitteluun).
9. Esim. Pramaggiore & Wallis 2005, 400.
10. Adorno & Eisler 1994 [1947]. Esimerkiksi laulusävellyksessä musiikin tulee Eislerin mukaan selittää ja tulkita sanoja; kuulijan huomion tulee kiinnittyä sanoihin eikä laulajan ilmaisuun.
11. Vrt. Kassabian 2001, 1–14. Tarinaa korostavaa, amerikkalaiseen montaaasiin perustuvaa elokuvaa on marksilaisin äänenpainoin kritisoitu myös "porvarillisesta kerronnasta" (Karelina 2006, 31).
12. Altman – Jones – Tatroe 2000, 341.
13. Otonkoski 1991, 186.
14. Knapp 2003, erit. 13–69, vrt. myös 263 viite 24; Adorno 1992 [1971], 161.
15. Pendergast 1992, 15; vrt. myös Jalkanen 1992, 181.
16. Nummelin 2005, 109. Neuvostoelokuvan kokeellisen kultakauden (1920–1930-luvun alun) elokuvat olivat useimmiten mykkiä. On arveltu (esim. Pendergast 1992, 53), että äänielokuvan mukanaan tuoman vuorosanojen korostumisen myötä kuvallisen montaaasin käyttö syrjäytyi lähinnä erityisvaikutelmia vaativien kohtausten tehokeinoksi sekä toisaalta kokeellisten elokuvien alueelle; toiminnallisessa kertomuselokuvassa montaaasi häiritsi vuorosanojen ymmärtämistä. Toisaalta Eisenstein, Pudovkin ja monet muut uskoivat ääneen yhtenä montaaasimateriaalina (Eisenstein puhui siitä vertikaalisena montaaasina; ks. esim. Eisenstein

- Pudovkin – Alexandrov 1985 [1928], 84; Karelina 2006, 127). Merkittävä syy neuvostomontaasin kehityksen hiipumiselle oli yhteiskunnallis-poliittinen tilanne ja Stalinin diktatuuri.
17. Huttunen 1997, 58; ks. myös Karelina 2006, 63–64.
 18. Brown 1994, 20–21.
 19. Huttunen 1997, 59. Huttunen (1997) tarkastelee montaasin käsitteen käyttömahdollisuuksia kirjallisuudentutkimuksessa soveltaen käsitettä venäläisen avantgardikirjailijan Anatol Mariengofin *Kyyneikot*-romaaniiin (1928). Samalla Huttunen tarkastelee montaasiperiaatetta eri taiteisiin liittyvänä yleisenä merkityksenmuodostuksen mekanismina. Kiitän Huttusta erään *Rautaristiä* koskevan esitelmäni kommentoinnista, joka innosti minut montaasin käsitteen pariin.
 20. *Metafora* ja *metonymia* ovat trooppeja, joiden mekanismit toimivat kaikessa mermerkityksenannossa, myös musiikissa, ja joissa ilmaisuun aineista käytetään kuvaamaan jotakin muuta kuin mitä se ensisijaisesti, ilmitasolla tai tavanomaisesti kuvaa. Metaforassa jokin ilmaisu asetetaan toisen tilalle eivätkä verrattavat asiat edellytä mitään tunnettua yhteyttä. Metonymiassa korvaava ilmaus on jotenkin sukua korvattavalla ilmauksella eli tulee ”läheltä”.
 21. Ks. Välimäki 2005, 193, 288. Montaasiteoreetikoista nimenomaan Eisenstein korostaa riitaisten aineiden selkkauksenomaista yhteentörmäystä metaforisen merkityksen synnyttäjänä, siinä missä Kulešov ja Pudovkin ainesten toisiinsa yhdistymistä (Karelina 2006, 64–66). Vaikka tapani lähestyä montaasia on lähellä ennen kaikkea Eisensteinin vertauskuvallista ja älyllistä montaasia (ks. esim. Karelina 2006, 72–72), en puutu montaasiteorioiden yksityiskohtiin ja montaasityyppi-järjestelmiin.
 22. Tekstin typografia toimi myös varhaisessa neuvostomontaasissa (esim. Vertov) montaasinaineksena (ks. esim. Karelina 2006, 114).
 23. Laulun säveltäjä on Franz Wiedemann.
 24. Marssin nimi viittaa Saksan kansallissosialisteihin kuuluneeseen nuorukaiseen, joka ammuttiin epäselviksi jääneissä olosuhteissa vuonna 1930. Hieman ennen kuolemaansa hän oli kirjoittanut marssin tekstin kansanomaiseen kierrätysävelmään, jonka myös kommunistinen runoilija Willi Bredel oli 1800-luvulla sanoittanut taistelulauluksi. Nuorukaisesta tehtiin kuolemansa jälkeen kansallissosialistinen marTTYri: hänen esitettiin kuolleen kommunistin luodista eli poliittisen aatteensa puolesta, ja marssista tehtiin natsipuolueen virallinen puoluelaulu, josta lopulta tuli myös Kolmannen valtakunnan epävirallinen kansallislaulu *Das Lied der Deutschen* (”Deutschland, Deutschland über alle”, säv. J. Haydn) rinnalle. Sodan jälkeen laulun ja sen melodian julkinen esittäminen on ollut Saksa(n liittotasavalla)ssa lailla kielletty perustuslain vastaisen järjestön tunnusmerkinä. Suomessa laulun esittäminen on sallittua. Hämmästyksenäni huomasin se olevan esimerkiksi Suomen Lääkäriliiton vuonna 1990 julkaisemassa laulukirjassa *Serpens Musicus 1. Vol. 2* (s. 81) nimellä *Die Fahne hoch!* ja alkuperäisin SA-joukkoja ja Hitleriä ylistävin sanoin (säveltäjäksi on merkitty Gustav Groschwitz, sanoittajasta ei ole mainintaa). Suomessa laulu tunnettiin 1930-luvulla myös suomenkielisinä versioina *Luo lippujen* (IKL:n versio, suom. sanat Otto Al’-Anttila) ja *Lippu korkealle*.
 25. Sanoituksesta löytyy erilaisia muunnelmia eri lähteissä; esittämäni sanat perustuvat *Rautaristissä* kuuluun laulantaan. Laulusta on myös englanninkielinen versio: [1] *Little John, he has gone / out to see the world alone. / Staff and hat, look at that, / he’s one happy cat. // But his mommy cries a lot, / now she has no Johnny got. / “Fortune find, but you mind, / come back to your kind.” // [2] Seven years, Joy and tears, / John in many lands appears. / Then he thought, that he ought, / to go home and got. // But now he’s no Johnny small, / no, he is now big John tall. / Tall and tanned, face*

and hand, / will they know this man? // [3] One, two, three, pass and see, / don't know who this man might be. / Even sis: "Who is this?", knows not who he is. // Then along comes mother dear, / barely sees his eyes so clear. / Says: "My son, welcome home. / God bless you my son."

26. Kiitän huomiosta Anne Sivuoja-Gunaratnamia ja Anahid Kassabiania.
27. Laulun sanojen raakasuoennokset ovat omiani.
28. Esipuheessa esiintyvien, elokuvan tekijäkaartiin kuuluvien henkilöiden nimien kirjasintyyppi on koko ajan Deutsch Gothic -tyyppinen lukuun ottamatta tuotajien nimet ilmoittavaa tekstiä ennen montaa sin alkua.
29. Katkelma lienee jostakin saksalaisesta elokuvasta, mutta en ole kyennyt jäljittämään sen alkuperää.
30. Tremoloa käytetään paljon pahaenteisyyden, jännityksen ja muiden dramaattisten tunnelmien sekä esimerkiksi näynomaisuuden ilmentämisessä.
31. Ilmaisui viittaa marksilaiseen ideologia-määritelmään.
32. Tulkintani on velkaa André Michelin (1951, 36, 47, 51–52) tavalle tarkastella musiikkia Freudin psykoseksuaalisten luokitusten avulla.
33. Mainittakoon, että Kalevi Aho lainaa *Hänschen klein*-laulua 8. sinfoniansa (1992–1993) scherzo I:ssä hieman samantapaisin kriittisen montaa sin tarkoituksin. (Kiitän huomiosta Christian Holmqvistia.) *Dekonstruktio*lla viitataan jonkin ideologisen ajattelun paljastamiseen ideologista ainesta analyttisesti ”purkamalla”.
34. Vrt. esim. Eisenstein 1978 sekä esim. *Lakon* (1925) loppukohtaus.
35. Ensimmäiset vuorosanat kuullaan elokuvassa vasta yli neljän minuutin jälkeen.
36. Vrt. Butler 1979, 106.
37. Rosenqvist 1996, 17.
38. Mulvey 2006, 15, 32, 47.
39. Freud 1955 [1919]; ks. myös esim. Välimäki 2005, 145–148, 271–275.
40. Mulvey 2006, 15, 32. Elokuvan vakionopeus on 24 kuvaa sekunnissa. Mulveyn ajatus viittaa myös Jean-Luc Godardin *Pieni sotilas*-elokuvassa (1960) esitettyyn kysymykseen ”Mitä elokuva on?” ja siinä esitettyyn vastaukseen ”totuus 24 kertaa sekunnissa”.
41. Bacon 2000, 91.
42. Vrt. Huttunen 1997, 59.
43. Pahaenteiset punaiset pysäytyskuvat ikään kuin kertovat, että kuvan pysäyttämät henkilöt tulevat kokemaan väkivaltaisen kuoleman, kuten Tuuli Utriainen asian minulle muotoili.
44. Karelina 2006, 66–67.
45. Vrt. Butler 1979, 105–106.
46. Suomalaiskatsojaa kiinnostanee se yksityiskohta, että eversti Kirbyn esikuvaksi on usein mainittu Lauri Törni, talvi- ja jatkosodan kaukopartiomies, SS-mies ja myöhemmin Yhdysvaltojen erikoisjoukkojen majuri Larry A. Thorne. Elokuva kuitenkin perustuu vain nimellisen löyhästi Robin Mooren samannimiseen romaaniin (1965), jossa Törniä kuvaavan hahmon nimi on Sven Kornie.
47. Vrt. Weddle 1994, 510; Butler 1979, 105–106.
48. Tähän ovat kiinnittäneet huomiota esim. Prince (1998, 171) ja Butler (1979, 105–106). Vrt. myös Weddle 1994, 510.
49. Vrt. Rosenqvist 1996, 18.
50. Rosenqvist 1996, 18.
51. Butler 1979, 105. Tällaista psykohistoriallista näkemystä siitä psykodynaamikasta, joka ylläpiti Hitlerin valtaa, ehdottaa vahvasti muun muassa tuore *Perikato*-elokuva (ohj. Oliver Hirschbiegel 2005), jossa Hitler (Bruno Gantz) esitetään Berliinin

- bunkkerissaan viimeisinä päivinä ja reaaliajanomaisesti. Hitlerin läheisten palvonta tätä kohtaan esitetään niin ääri-infantiilina, että se ahdisti ainakin tämän kuulija-katsojan vastaanottamisen sietokyvyn rajoille.
52. Kellopelin sointi merkitsee länsimaisessa taidemusiikissa usein myös maagista, taikavoimaista. Tätä kautta *Rautaristin* musiikki yhdistää lapsista syntyvän väkivalan myös tiedostamatonta hallitsevaan maagiseen ajatteluun ja siitä ammentavaan kokemukseen yliluonnollisesta pahasta. Kauhuelokuvat pelaavat monesti maagisella ajattelulla, kuten esimerkiksi elokuvat, joissa lapsi on saatana (esim. *Ennustus*, ohj. Richard Donner 1976).
 53. Butler 1979, 106.
 54. Vrt. Butler 1979, 108.
 55. Esimerkiksi kiinnostava audiovisuaalinen montaasi Renoirin elokuvassa syntyy, kun näytetään kuvaa puhuvasta Hitleristä samalla kun kuullaan koiran haukkumista (vrt. Bacon 2000, 92).
 56. Prince 1998, 67.
 57. Rosenqvist 1996, 18.
 58. Rosenqvist 1996, 19.
 59. Vrt. Prince 1998, 154.
 60. Rosenqvist 1996, 16–17.
 61. Butler 1979, 105.
 62. Butler 1979, 106.
 63. Rosenqvist 1996, 19.
 64. Rosenqvist 1996, 17.
 65. Rosenqvist 1996, 19.
 66. Ks. Välimäki 2005, 299.
 67. Freud 1955 [1919].
 68. Prince 1998, 60–63.
 69. Prince 1998, 60–63.
 70. Blanchot 2004 [1983].
 71. Kurosawaan on Peckinpahin yhteydessä viitannut muun muassa Rosenqvist (1996, 17, 19) ja Prince (1998, 60). Rosenqvistin (1996, 17) mukaan Peckinpahin hidastustekniikalla on myös henkilökohtaisia, kokemuksellisia psykologisia vaikuttimia: ”Peckinpah metsästi myös menneisyyden haamua: palvellessaan merijalkaväessä sodan runtelemassa Kiinassa vuonna 1945 hänelle oli jäänyt mielikuva hidastumisesta ääritilanteissa.” Peckinpahin kuolemantanssiestetiikkaa on verrattu myös Sergio Leonen tyyliin (esim. *Huuliharppukostaja*). Christopher Fraylingin (2005, 182) mukaan yhteistä näille ohjaajille on pitkälle viety tyyllittely, mutta hänen mukaansa Leone on kiinnostuneempi väkivaltaisia yhteenottoja edeltävistä rituaaleista kun taas Peckinpah on kiinnostunut luodin vaikutuksesta sen jälkeen kun se on ammuttu. Spaghetti-westernin, Peckinpahin toimintaelokuvien sekä Kurosawan samurai-elokuvien yhteydet ovat moninaiset – mistä Quentin Tarantinon ohjaamat *Kill Bill* -elokuvat (2003 & 2004) ovat yksi tämän päivän esimerkki.
 72. Hedges 2002, 3; Slocum 2006, 9, 20 viite 6.
 73. Slocum 2006, 9.
 74. *Glissando* on musiikillinen tehokeino, jossa yhdestä sävelestä liu’utaan portaattomasti toiseen.
 75. Chion 1994, 8–9.
 76. Chion 1994, 9; vrt. myös Välimäki 2007, 189.
 77. Kammottavasta musiikista ks. Välimäki 2005, erit. 145–148, 270–300.
 78. Kiitän Jaakko Tuohiniemeä avusta marssin tunnistamisessa. Hans Baumannin

- laatimasta laulusta kuullaan ensimmäinen säkeistö seuraavanlaisena toisintona:
Es zittern die morschen Knochen / Der Welt vor dem großen Sturm, / Wir haben den Schrecken gebrochen, / Für uns war's ein großer Sieg. // Wir werden weiter marschieren / Wenn alles in Scherben fällt, / Denn heute gehört uns Deutschland / Und morgen die ganze Welt.
79. Terassikohtausta ja Meyerin syntymäpäiviä yhdistää juhla ja ruokailu. Kuvaus on kuin freudilainen esitys tiivistymästä, sekahahmosta, jonka ainekset tiedostamaton käsittelee samana yhden yhteisen piirteen vuoksi (ks. esim. Välimäki 2005, 187–191, 288).
 80. Gold [s.a.].
 81. Laulun tunnistamisesta ja tiedoista kiitän Siboné Orozaa. Laulu on kansanlaulu, johon on sanat kirjoittanut Dmitri Nikolajevitš Sadovnik.
 82. Altman 1987, 62–70, 110.
 83. Adoptoitu lemmikki on toisen maailmansodan taisteluelokuvan tavanomainen piirre (Basinger 2003 [1986], 15, 27, 127–128). Siinä missä Steiner adoptoi Mikaelin, Stransky adoptoi rotan, jonka hän nimeää J.J.:ksi. Kun rotta näytetään, taustalla kuullaan ensin radiosta tanssimusiikkia, sitten Hitlerin puhetta. Stransky tiuskaisee sotilaspalvelijalleen, että J.J.:tä on ”kohdeltava kunnolla”. Tämän jälkeen Steiner ja Stransky käyvät keskustelun Stranskyn rautaristitoiveesta, minkä taustalla kuullaan sinfoniamusiikkia.
 84. Naisilla on Peckinpahin elokuvissa lähinnä objektimaisia rooleja. Evan sekä muiden hoitajien lisäksi *Rautaristin* ainoat naiset ovat venäläiset naissotilaat, jotka Butlerin (1979, 110) psykoanalyttisesti sävyttyneen tulkinnan mukaan esitetään ”kostonhaluisten äitien käärmeenpesänä”. Kieltämättä seksuaalisuuttaan hyväksi käyttävät naissotilaat tuntuvat symboloivan nielevää ja tuhoisaa *dental vaginaa*. Tulkintaa puoltaa seksuaalisuuden teema kohtauksessa sekä yhden Steinerin joukkoon kuuluvan miehen (Zollin) sukupuolielinten silpominen. Kastroinnin koettava sotilas on myöhemmin joukkoon Stranskyn määräyksestä liittynyt SS-joukkojen erikoismies ja natsipuolueen jäsen, jonka Steiner jättää tahallaan venäläisten naisten armoille.
 85. Donin kasakoiden päällikkö Stepan ”Stenka” Timofejevits Razin (1630–1671) oli suosittu hahmo neuvostoaikana. Laulussa Stenka hukuttaa persialaisen prinsessavaimonsa miestensä arvonannon takia. Sävelmään on tehty myös useita suomenkielisiä tekstejä, jotka eivät kuitenkaan perustu alkuperäiseen sanoitukseen. Frederikin iskelmä *Stenka Rasin* taas perustuu kansanlaulun tarinaan mutta sävel on toinen (säv. Jari Sivonen, san. Raul Reiman).
 86. Butler 1979, 108.
 87. Butler 1979, 108.
 88. Vrt. Chambers 1996, 20.
 89. Laulu on muunnos saksalaisesta sotilasmarssista, joka tunnetaan myös nimillä *Im Feldquartier* ja *Die Ganze Kompagnie*.
 90. Vrt. Välimäki 2005, 162.
 91. Butler 1979, 108. Mysteerisyyteen viittaa myös se, että elokuvan lopussa Stranskya ampuvaa lapsisotilasta näyttää sama näyttelijä kuin Mikaelia – sama lapsi on ikään kuin palannut vainoamaan Steineria (vrt. Butler 1979, 108). Toisaalta tämä näyttelijäratkaisu viestii, että väkivalta ja kärsimys on loputonta, aina tulee uusia Mikaeleja.
 92. Kuuluisimpia esimerkkejä soittimesta lännenelokuvan päähenkilön persoonallisuuden merkinä on Johnnyn (Sterling Hayden) kitara *Johnny Guitar* -elokuvassa (ohj. Nicholas Ray 1953). Sellainen on myös Jeff Websterin (James Stewart) satulaan sidottu kulkunen lännenelokuvassa *Seikkailijoiden luvattu maa* (*The Far*

- Country*, ohj. Anthony Mann 1954). Westerneistä postmodernisti ammentavassa *Kill Bill*, Vol. 2 -elokuvassa (ohj. Tarantino 2004) käytetään aihetta – soitinta puheen korvaavana trauman ja traumatisoituneen persoonan merkkinä – varsin klassisesti: kun Bill (David Carradine) saapuu kostoretkelle Kiddon (Uma Thurman) hääpaikkaan, hän ilmoittaa läsnäolostaan soittamalla huilua.
93. Stransky kiristää Triebigia tämän homoseksuaalisuudella.
 94. Sotilasrummun eli pikkurummun alakalvon päällä on metalliset vieterit, jotka tuottavat soittimelle tunnusomaisen loistokkaan pärinän.
 95. Kohtauksen jälkeen Stransky poistuu ja häntä saattelee *Horst Wesselin* katkelmat kevyesti huilulle ja käyrätorvelle orkestroituna Kieselin samalla pilkatessa Stranskyn edustamaa aatemaailmaa.
 96. Steinerin kyynisessä j. kovassa puheessa voi nähdä kovaksi keitetyn etsivän piirteitä.
 97. *Mikrotonaliikka* tarkoittaa tavanomaisia puolisävelaskeleita pienempien intervallien käyttöä, ja se on glissandojen tavoin omiaan luomaan perustattomuuden tuntua ja siten oiva haamu-, jännitys- ja kauhumuusiikin keino.
 98. Butler 1979, 106.
 99. Viittaan keskenkasvuisuudella paitsi ylipäärtään infantilismiin myös Klaus Theweleitin (1985; ks. myös J. Siltala 1994 & 2006, 59) psykoanalyttiseen natsimiehisyyden tulkintaan, johon viittasin jo luvussa 2. Tulkinnan mukaan natsikulttuuri perustuu symbolisesti kohdunkaulaan juuttuneelle puolisyntyneelle mies-subjektille äärimmäisine lohkoutumisineen ja puolustusmekanismeineen.
 100. Butler 1979, 114.
 101. Virilio 1989. Kari Salminen (1990, 23) on todennut, että Virilion ajatuksen perusteella voisi päätellä, että elokuvakoneisto kantaa jo itsessään miehistä katseella hallitsemisen toimintamallia. Miehistä katseen ongelmasta onkin kirjoitettu kilometrikaupalla feministisessä elokuvan ja visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa. Peckinpahin väkivaltaelokuvat voi nähdä tämän miehistä katseen strategian esityksinä ja analyyseinä – tosin tästä voidaan kiistellä, ovatko ne siis patriarkaalisuuden analyysejä vai itsessään patriarkaalisia. Katseen, median ja väkivallan problematiikkaa sekä Yhdysvaltain kulttuurin vainoharhaisuutta käsittelee kiinnostavasti Peckinpahin vuonna 1983 ohjaama *Verinen viikonloppu*.
 102. *Suomen kuvalehdessä* hiljaintain julkaistun artikkelin (Rouhe 2006) mukaan valokuvan kyltin tekstissä lukee: ”Siirtoleiri. Pääsy leirille ja seurustelu aidan läpi ampumisen uhalla kielletty.” Jatkosodan aikana suomalaisten valtaamassa Itä-Karjalassa oli viisitöistä ”siirtoleiriä”, joissa oli noin 25 000 venäläistä siviiliä, muun muassa lapsia. Kuva on Puna-armeijan sotakuvaaja Galina Sankon 29.6.1944 ottama, ja sitä on usein pidetty osittain lavastettuna, koska sen lapsivangit oli vapautettu viikko ennen kuvan ottamista. Kuitenkin puitteet ovat tietenkin todelliset ja lapset leirien entisiä vankeja; monet vapautetut vangit jäivät leireihin asumaan, koskei heillä ollut mitään paikkaa minne mennä. Todennäköisesti Puna-armeijan propagandakuvan tarkoitus oli rinnastaa suomalaisten menetelmät natsien menetelmiin. (Rouhe 2006.) Elokuvassa kuvaa luulee venäjänkielisen tekstin takia joko venäläisten pitämäksi vankileiriksi tai natsien venäläisiä varten tekemäksi keskitysleiriksi. Kuitenkin elokuvan lopun rakentamassa ylihistoriallisessa, yleisessä kontekstissa kuvassa on keskeistä vain se, että siinä olevien lasten kärsimykset ovat olleet todellisia. Karneava historian yksityiskohtana kerrottakoon, että sodan jälkeen kuvan lapset leimattiin Neuvostoliitossa isänmaan pettureiksi ja luopioiksi ja osa heistä vangittiin uudelleen ja osan elämälle asetettiin muita esteitä (Rouhe 2006).
 103. Butler 1979, 114.
 104. Rosenqvist 1996, 19.

105. Prince 1996, 197–198.
106. Feministinä minua ärsyttää kyseisessä Brecht-lainauksessa se, että pahan alkuperä sukupuolittuu siinä feminiinisesti (”narttu”). Toisaalta sen voisi tulkita Theweleitin (1985) psykhistoriallisen natsimiehisyyden analyysin valossa liittyvän siihen naisvihamieliseen kuvastoon, joka piilee ”kohdun kaulaan juuttuneen keskenjääneen subjektin” (natsimiehen) ytimessä. (Sotakoneiston ja aseteknologian kulttuurisista yhteyksistä naiskuvastoon ks. myös esim. Sedergren 2002a.) Peckinpahin elokuvat ylipäättään yhdistävät väkivallan ja naisten seksuaalisuuden (vrt. edellä viite nro 84). Brecht-sitaatin käyttöä on arvosteltu myös sillä perusteella, että natseja paenneen ja natsismia töissään vastustaneen, julkisesti fasisminvastaisen kirjailijan sanojen käyttö elokuvassa, joka ”denatsifoi” natsit, on ideologisesti väkivaltaista, ristiriitaista tai suorastaan skitsofreenista (ks. Prince 1998, 165, 168). Itse en näe asiaa näin, ja kysymys on liian monimutkainen tässä yhteydessä tarkasteltavaksi.
107. Vrt. Pramaggiore & Wallis 2005, 16.
108. Prince 1998, 155.
109. Prince 1998, 155.

4 **DAS BOOT: PINNANALAISEN SODAN SOINNIIT**



*Armas, jos meri vie mun ja näät sa illoin
valkean kyyhkyn lentävän luokses silloin,
avaja kuisti, pois älä tuota hääää,
sielu lie mun se, luokses mi tahtois jääää.¹*

Ääniherkkyttä ja johtoaiheita

Das Boot (1981/1997) on painostava ja umpiokammoinen sukellusvene-sotaelokuva, jossa saksalainen sukellusvene U-96 kamppailee olemassaolostaan yhä tukalammaksi käyvässä merisodassa brittiläisiä vastaan Pohjois-Atlantilla syksyllä 1941. Wolfgang Petersenin ohjaaman elokuvan käsikirjoitus perustuu sodan aikana U-96-sukellusvenessä sotakirjeenvaihtajana palvelleen Lothar-Günther Buchheimin samannimiseen bestseller-muistelmaromaaniin (1973), joka on ilmestynyt suomeksi nimellä *Sukellusvene*². Suomessa elokuvaa on esitetty myös nimellä *Sukellusvene U-96*, mutta käytän elokuvasta nimeä *Das Boot*, koska se on niin suomalaisessa kuin kansainvälisessä elokuvakeskustelussa vakiintunut tapa.

Elokuvan tarina kerrotaan sukellusveneeseen sotakirjeenvaihtajaksi tulleen luutnantti Wernerin (Herbert Grönemeyer) näkökulmasta, mutta se keskittyy ennen kaikkea kapteeni Heinrich Lehmann-Willenbrockin (Jürgen Prochnov) kuvaukseen. Kapteeni on sotaelokuville tyypilliseen tapaan miehistään huolehtiva isähahmo, kuten kapteeni Miller *Pelastakaa sotamies Ryanissa*, kapteeni Staros *Veteen piirretyssä viivassa* tai eversti Dax *Kunnian poluissa*³. Taustalla on tilanne, jossa saksalaisten sukellusvenelaivasto alkoi kokea suuria tappioita, ja taistelu Atlantista alkoi kallistua liittoutuneiden hyväksi samalla kun Saksa lähetti yhä kiihtyvällä vauhdilla ja yhä mahdottomampiin

tehtäviin sukellusveneitä, joiden miehistö koostui 17–24-vuotiaista nuorukaisista.

Elokuva kuvaa piinaavia, lähes varmaa kuolemaa merkitseviä tilanteita, joihin miehistö joutuu mutta joista se kuitenkin toinen toisensa jälkeen selviää. Elokuvan huipentaa lopun koettelemus, jossa käytännössä itsemurha-tehtävään komennettu sukellusvene menettää toimintakykynsä ja uppoaa lähes 300 metrin syvyyteen puoleksi vuorokaudeksi. Sukellusvene saadaan kuitenkin takaisin kuntoon, ja se lähtee takaisin kotisatamaansa, miehitetyn Ranskan La Rochelleen. Palattuaan tukikohtaan se joutuu ilmahyökkäykseen. Alus uppoaa kotisataman laituriin, ja monet miehet kapteeni mukaan luettuna kuolevat. Lopetus on ironisen synkkä ja selkeä puheenvuoro sodan järjettömydestä. Kuten elokuvan alkuperäinen alaotsikko kuuluu, kyseessä on *Eine Reise ans Ende des Verstandes*, matka sinne missä ymmärrys loppuu.

Elokuva on alun perin saksalaista tuotantoa, ja siitä on saatavilla erilaisia versioita. Ensimmäinen oli Saksassa ”liittotasavallassa” vuonna 1981 levytykseen tullut 150 minuuttinen elokuvateatteriversio. Elokuva sai kotimaassaan suurta ja ristiriitaista huomiota. Vuoden 1982 alussa sitä levitettiin Yhdysvalloissa, josta sen kansainvälinen menestys alkoi. Elokuva oli aikoinaan suurin ja kallein sodan jälkeen Saksassa tuotettu elokuva, ja se oli myös menestyksekkäin (nähdyin) saksalainen elokuva sekä kotimaassaan että kansainvälisesti. Elokuva esimerkiksi sai kuusi Oscar-ehdokkuutta (vaikkei yhtään voittoa), mikä oli enemmän kuin mitä mikään aiempi ei-englanninkielinen elokuva oli koskaan saanut. Ehdokkuuksia tuli muun muassa äänestä ja äänitehosteiden leikkauksesta. Elokuva on edelleen yksi tunnetuimpia saksalaisia elokuvia.

Vuonna 1985 Saksan, Itävallan, Ranskan ja Iso-Britannian televisioissa esitettiin viisituntinen *Das Boot*-minisarja, joka on nykyään saatavilla myös dvd:nä⁴. Vuonna 1997 julkaistiin ohjaajan laatima, runsaat kolme ja puoli tuntia pitkä versio *Das Boot – The Director’s Cut*, joka on yhdistelmä elokuvateatteriversiota ja televisiosarjaa. Tarkasteluni perustuu tähän *Director’s Cut*-versioon (1997), joka on tällä hetkellä yleisimmin saatavilla oleva dvd-versio ja siten myös

nykykatsojalle tutuin. Tähän versioon ääni rakennettiin uudestaan. Alkuperäiset vuorosanat ja *foley*-äänit säilytettiin mutta kaikki muu ja siten myös ääniraidan kokonaissuunnittelu tehtiin uudelleen digitaalisella tekniikalla, jolloin esimerkiksi metallisia kaikuja lisättiin. Myös musiikki uudelleenmiksattiin digitaalisesti alkuperäismusiikin säveltäjän, Klaus Doldingerin avustuksella.⁵

Äänellä on *Das Bootissa* erityinen merkitys jo aiheen kannalta. Toisen maailmansodan aikaisen sukellusveneen toiminta perustui huomattavissa määrin vedenalaiseen kuunteluun: sukellusveneessä vihollista ei niinkään nähdä kuin kuullaan. Muutenkin sotilaiden elämä sukellusveneessä on moninaisten äänten määrittämää, ja lisäksi suljetussa tilassa ne saavat oman korostuneen soinnillisen luonteen. Kaikki äänistö kuullaan kaiutettuna aluksen muodostamassa ”kaikukopassa”. Näitä ääniä ovat esimerkiksi moottorien äänet, runkoäänit, eri laitteiden ja esineiden äänet kuten radiosanomien piipitys ja Enigma-koodilaitteen napsutus, hälytyssireeni ja -kello, käskyt, kaikuluotaimen signaalit, syvyyspommien räjähdysket, murtuvien laivojen pauke ja muu taistelutilanteen äänimaailma sekä merenkäynnin ja ylipäättän veden äänet aluksen sukeltaessa, ajaessa merenkäynnissä tai noustessa pintaan. Eri äänet ja niiden rytmikkään säännölliset vuorottelut luovat elokuvaan omaleimaisen äänidramaturgian. Elokuva on täynnä kohtausta, joita nimenomaan äänten näytelmä vie eteenpäin. Ääni on myös *Das Bootin* keskeisin psykologisen kerronnan tekijä: jännityksen, kiihotuksen, ahdistuksen, pelon ja kauhun ilmaisija.

Myös Doldingerin säveltämä alkuperäismusiikki on varsin tunnettua.⁶ Se on elokuvan tavoin saavuttanut populaarikulttuurisen kulttihitin aseman. Doldingerin 1980-luvun syntetisaattorin sointi ja energiset diskosykkeet ovat jatkuvasti kiinnostaneet retro-mielisiä muusikoita. Esimerkiksi Alex Christensen teki vuonna 1991 elokuvan pääteemasta⁷ uudelleenmiksatus rave-version nimellä *U96*. Erilaisia dance-versioita teemasta ovat myöhemmin tehneet muun muassa Tunnel Allstars, Magic Finger Project, Area 51, Wavetraxx, The Retro Project ja *U96*. Doldingerin teemasta on tullut hieman samantapainen tartunta-aines kuin kaikkien aikojen tunnetuimmasta syntetisaattorihitistä, Gershon Kingsleyn vuonna 1972 säveltämästä

Popcorn-kappaleesta. Minkä muun toisen maailmansodan taisteluelokuvan musiikin tahdissa tanssitaan klubeilla ja teknobileissä?⁸ Kuten Yrjö Heinonen minulle huomautti, *Das Bootin* musiikki on liitettävissä saksalaiseen 1970-luvulta alkaneeseen konemusiikin kulttuuriin, jonka tunnetuin edustaja lienee Kraftwerk, sekä ylipäättään kyseisen ajan ja nuoremman sukupolven mukanaan tuomaan kriittiseen ja ironista etäisyyttä ottavaan näkökulmaan kyseiseen sotaan.

Doldingerin musiikki yhdistää syntetisaattorilla tuotettua ääntä ja perinteistä orkesteria. Vaikka esimerkiksi jousien ääniä on käsitelty, soinnin pohjalla on kuitenkin oikea orkesteri. Tarkastellessani Doldingerin musiikkia en erottele synteettisiä ja ei-synteettisiä sointuja toisistaan, koska se olisi paitsi mahdotonta myös epätarkoituksenmukaista. Puhun esimerkiksi yksinkertaisesti ”jousista” luottaen siihen, että lukija muistaa musiikin synteettisen kuorurutuksen. Synteettisen äänen osuus on tärkeä, sillä se luo oleellisesti *Das Bootin* musiikin sointia, joka on synteettisen ja ei-synteettisen sekoitus. Juuri synteettinen saundi yhdessä ”psykoakustisen”⁹ äänisuunnittelun kanssa rakentaa keskeisesti elokuvan klaustrofobista tunnelmaa ja ylipäättään sukellusvenemiestien poikkeuselämää teräksisessä loukussa vesimasan ja sodan keskellä.

Sukellusvene on äärimmäisen rajoittunut elinympäristö, mikä luo elokuvaan jatkuvan tunteen ansassa olemisesta; miehet ovat täysin ympäristönsä määrittämiä, ja elokuvan yleisö jakaa miesten avuttomuuden tunteen juuri tätä seikkaa korostavan äänisuunnittelun ja musiikin takia¹⁰. Äänisuunnittelu ja musiikki rakentavat olennaisella tavalla kaikkia elokuvan sisällöllisiä teemoja, kuten miesten välistä yhteyttä ja toimintaa järkyttävän murheellisessa tilanteessa, jota taisteluiden väliset pitkät odotukset ja niihin liittyvä turhautuminen sekä taisteluun liittyvä kiihotus ja kauhu sekä kaikkiin näihin olosuhteisiin punoutuva paine ja hulluksi tuleminen mahdollisuus hallitsevat¹¹.

Das Bootissa on paljon musiikkia. Osittain musiikki toimii varsin klassisesti ”sinfonisena” elokuvapartituurina, joka luo tunnelmia, ilmentää tunteita, vahvistaa kerrontaa, rakentaa yhtenäisyyttä, muodostaa johtoaiheita ja vangitsee kuulija-katsojan tarinaan mukaan. Mutta toisaalta se on myös hyvin moderni partituuri, joka paikoin

toimii pikemminkin äänisuunnittelun tavoin tai osana sitä. Se rikkoo perinteistä musiikin ja äänitehosteiden rajaa ja rakentaa psykoakustista kerrontaa: se tuottaa miesten mielensisäistä äänimaisemaa, jonka kuulija-katsoja elokuvaan samastuessaan ottaa omakseen. Partituuri myös käyttää populaarimusiikin aineksia, kuten rock- ja disko-kompeja ja syntetisaattoria, sekä luo musiikkivideomaisia kohtauksia, joissa musiikki on ”päällä” ja vie tärkeimpänä tekijänä elokuvaa eteenpäin. Usein voimakas musiikki alkaa tai loppuu huomiota herättävästi, millä on suuri vaikutus kuulija-katsojaan jännityksen räjähdysnomaisena tehostajana. Musiikki myös vetoaa voimakkaasti kuulija-katsojan ruumiilliseen kokemukseen aiheilla, jotka kuvaavat samanaikaisesti fyysistä liikettä ja psykologista tilaa; fyysinen liike on mielentilan kuva. Musiikki heijastaa esimerkiksi aalloilla keinumista, laivueen takaa-ajoa ja syvyyksiin vajoamista, joihin liittyy aina oma psykologinen tunnelmansa (esim. levollisuus, kiihko ja kauhu).

Elokuvan alkuperäismusiikissa on erotettavissa neljä keskeistä teemaa, jotka toimivat eräänlaisina johtoaiheina. Johtoaiheella tarkoitetaan elokuvamusiikissa aihetta, elettä, teemaa tai muuta hyvin tunnistettavaa tekijää, joka toiston kautta tulee tiukasti liitettyksi johonkin elokuvan hahmoon, tilanteeseen tai ajatukseen eli sisällölliseen (kerronnalliseen) teemaan¹². Jokainen tarkastelemistani johtoaiheista kuvaa yhtä sukellusveneessä elämisen psykologista ulottuvuutta. Johtoaiheet liittyvät tiettyihin toistuviin tilanteisiin, mutta ne eivät kuitenkaan ole vain tiettyä tilannetta merkitseviä äänisymboleja vaan voimakkaita merkitystihentymiä, jotka kiteyttävät elokuvan sisällölliset teemat. Jokainen johtoaihe valottaa ja syventää yhtä U-96-sukellusveneessä olemisen puolta. Johtoaiheet myös kokevat muutoksia elokuvan aikana, eli ne reagoivat eri tilanteisiin ja tapahtumiin herkän psyyken tavoin.

Käsitlemäni johtoaiheet olen nimennyt (1) meriteemaksi, (2) toimintateemaksi, (3) painemusiikiksi ja (4) muistelun musiikiksi. Tar kastelen niitä seuraavassa yksi kerrallaan, paikoin muuhun äänimaailmaan ja tarinamaailman musiikkiin liittyen. *Das Bootissa* on runsaasti myös tarinatalaan kuuluvaa eli diegeettistä musiikkia. Osin se toimii realistisena ajan, paikan ja tilanteen kuvauksena mutta osin myös vahvistaa johtoaiheiden sisällöllisiä merkityksiä sekä ilmentää miesten subjektiiutta.

Näkökulma elokuvan äänilavastuksessa on koko ajan miesten *kokemuksellisuudessa*: sodanaikaiseen sukellusveneen miehistöön kuuluminen psykologisessa kerronnassa. Tarina hahmottuu kuvattujen yksilöiden minuuksien (subjektiivien) kautta. Keskiössä ovat tunteet. Tällainen kerronta on tyyppistä sodanvastaisille elokuville, siinä missä sotamyönteisemmät elokuvat ankkuroivat kerronnan sotatoimien operaatiohistorialliseen kuvaukseen, jossa keskiössä on kansakunta.

Myyttistä merimusiikkia

Sukellusvenettä ja merellä oloa, ennen kaikkea miesten suhdetta mereen sekä meri- ja merimies-mytologiaa ylipäätään kuvaa elokuvassa teema, jota nimitän meriteemaksi ja johon edellä viittasin elokuvan pääteemanä. Se koostuu aaltoilevasta ja ylöspäin kohoavasta melodiasta, jossa edetään ”kahden aallon” avulla runsas oktaavi ylöspäin ja siirrytään lopussa mollista duuriin (ks. esimerkki 8a). Aiheen pääteipistettä, jossa molliharmonia vaihtuu duuriksi, korostetaan usein lautasilla. Teema on lassemårtensonmainen, tai oikeastaan myrskyluodonmajamainen, paitsi aaltoilevuudessaan myös lautasten käytössä: lautaset kuulostavat loiskahdukselle, joka syntyy aluksen paiskautuessa aaltoa vasten. Lautasten iskun voi myös kuulla kuvaavan sukellusveneen tulemistä veden pinnalle: rautainen runko leikkaa veden painavista syvyyksistä taivasalle (ja mollista duuriin). Usein meriteeman yhteydessä kuul-laankin merenkäynnin ääniä, kuten aaltojen loiskintaa.

Meriteema on elokuvan toistuvien johtoaihe. Se on ensinnäkin yksinkertaisesti U-96-sukellusveneen musiikillinen tunnus. Se kuvaa U-96-sukellusveneen olemassaoloa ja olemusta sinänsä sekä merta ja kohtalonomaista merimieheyttä ja merisotiluutta. Teemalla on hyvin myyttinen aura. Usein teema esiintyy samanaikaisesti kuvan kanssa, jossa sukellusvenettä näytetään merellä tilanteessa, joka olisi mille tahansa alukselle tavanomainen: meren armoilla tai meren syleilyssä.¹³ Teema ei siis liity varsinaisiin taistelutilanteisiin vaan esimerkiksi kohtauksiin, joissa venettä näytetään rauhallisessa pinta-ajossa merellä (ks. kuva 38). Meriteema on sukellusveneen sielu. Teemaa voisi nimittää

yksinkertaisesti *Das Boot* -teemaksi, mutta koska sukellusvenettä ja miehistön elämää sukellusveneessä kuvataan elokuvassa myös muilla teemoilla, on mielekkäämpää nimetä teemat sukellusvene-elämän eri ulottuvuuksien perusteella. Kutsun teemaa kuitenkin välillä myös *Das Boot* -teemaksi halutessani korostaa sen merkitystä koko aluksen ja koko elokuvan musiikillisena perussymbolina.

Meriteeman merkityksen kiteyttää kapteenin vuorosanat elokuvan alussa, kun sukellusvene esitellään ensi kerran lähtövalmiina La Rochellen satamassa: ”Tämä on meidän laiva”. Vuorosanojen jälkeen kuullaan meriteema elokuvassa ensimmäisen kerran (jos alkutekstejä ei oteta huomioon). Vastaavia U-96-sukellusveneeseen ja sitä osoittavan teeman yhteenlyöntejä kuullaan elokuvassa useita. Voimakkaimpia niistä ovat alkutekstien yhteydessä tapahtuva yhteenlyönti, kun elokuvan nimi tulee kankaalle yhdessä meriteeman lautasten iskun kanssa, sekä yhteenlyönti, joka tapahtuu, kun alus on selvinnyt pahimmasta koitoksestaan Gibraltarilla ja nousee pinnalle 300 metrin syvyydestä haudastaan.

Meriteemaa kuullaan elokuvassa erilaisina muunnoksina. Tempo, rytmiiikkaa, soinnutusta, säestystä, soitinnusta, äänenvoimakkuutta ynnä muuta muuntelemalla teema saa eri sävyjä. Muunnokset luovat erilaisia tunnelmia ja tunnelmien muutoksia – sukellusveneeseen ja sen miehistön vaihtelevia sieluntiloja.

Muutaman kerran meriteemaan liittyy toinen teema, eräänlainen jatko- tai vasta-aihe. Se on repivästi sahaava, riitasointuisempi ja murhemielisempi aihe (ks. esimerkki 8b). Teeman dissonoiuus ja suuri jännite ilmentävät ongelmia ja vaaraa ja erottavat sen selkeästi meriteemasta, mutta samalla se sulautuu luontevasti meriteeman jatkoksi. Tämä teema kertoo meriteeman kääntöpuolen eli sijoittaa myyttisen meriteeman traagiseen kontekstiinsa: sotaan. Sisällöllisesti se siis yhdistyy sotaan järkyttävänä tosiasiana, sen kauhuihin ja ihmisen mielen rikkovaan vaikutukseen. Repivien ja riipaisevien jousten sointi tekee teemasta ”henkilökohtaisen” tuntuisen eli yhdistää sen miesten kokemuksiin, heidän ainutlaatuisiin minuuksiinsa, jokaisen omaan tarinaan. Nimitän teemaa sotateemaksi mutta en pidä sitä itsenäisenä johtoaiheena vaan paikoin meriteeman yhteydessä kuultavana sivuaiheena.



Esimerkki 8a. *Das Boot*: myyttinen meriteema eli *Das Boot* -teema (säv. Klaus Doldinger).



Esimerkki 8b. *Das Boot*: myyttisen meriteeman yhteydessä paikoin kuultava sotateema (säv. Klaus Doldinger).



Kuva 38.
Das Boot:
Meriteemaa
vasten U-96
nähdään muun
muassa pinta-
ajossa merellä.

Edellä mainitussa alun satamakohtauksessa meriteema kuullaan yhden ”aallon” mittaisena, nopeana ja signaalinomaisena vaskien fanfaarikatkelmana, joka paitsi niittaa teeman ja aluksen ensi kertaa yhteen (”tämä on meidän laiva”), myös heijastelee miesten lähtövalmiutta ja poikamaista huolettomuutta ja seikkailuintoa. Sitä edeltää vaskien matalien, soimaan jäävien sävelten laskeva kvinttisarja c¹–f–B–Es. Voimaa ilmentävät avoimet äänet syttyvät yksi kerrallaan kuin spektaakkelimaiset valot tai purjelaivan purjeet. Kohdevalojen tapaan ne luovat *Das Boot* -teemalle (meriteemalle) erityisen huomiota herättävän

tilan. Äänet myös muistuttavat suurten alusten merkinantotorvea ja kaikuvat merimytologiaa.

Myös meriteeman jälkeen kuullaan sama laskeva kvinttisarja, joka on nivottu teemaan kiinni: teeman ”aallon” viimeinen sävel toimii kvinttisarjan ensimmäisenä sävelenä. Samalla miehistön todetaan olevan valmiina palvelukseen. Kvinttisarjaa kuullaan vielä sointuina, ja aihe purkautuu avoimiin c–g-kvintteihin ja -kvartteihin. Vaskien tuuttaamat avoimet intervallit ovat paitsi vahvoja, sotaisia, miehekkäitä ja sankarillisia, myös myyttisiä ja antiikkisia – historiallisten mammuttielokuvien vakiokamaa¹⁴. Ele voisi hyvin olla peräisin antiikin Kreikan tai Rooman merisotia ja sankaritaruja kuvaavasta elokuvasta. Matala soitinnus lisää kohtalokkuuden tuntua.

Kun sukellusvene on lähtenyt satamasta laiturilla soittavan soti-lassoittokunnan riemukkaan *Muss i[ch] Denn* -marssin¹⁵ säestyksellä ja sitä näytetään pinta-ajossa rauhaisalla aavalla, meriteema kuullaan täydellisenä ”kahden aallon” versiona: vasta merellä alus ja miehistö ovat täydessä elementissään. Teema kulkee eteenpäin suhteellisen rauhallisesti ja murtoisointu-säestyksen heijaamana. Jouset hallitsevat eikä sotaisia vaskia kuulla ollenkaan: kyse on ”vain” merellä olosta. Säestyksen nopeat kuviot yhdistyvät meren pintaliikkeisiin, joita sukellusvene – melodia – halkoo.

Vähän myöhemmin teema kuullaan sotateemaan yhdistettyinä. Luutnantti Werner ottaa kannella valokuvia ja kapteeni seuraa tämän touhua. Sotateeman kanssa vuorottelu tekee meriteemasta synkemmän ja surumielisemmän, vaikka se muuten on samanlainen kuin edelliselläkin kerralla. Repivä ja jännitteinen sotateema kertoo, että kapteeni tietää, mistä matkassa on kyse, toisin kuin alukseen ulkopuolisena vierailijana ja virallisen propagandan innostamana tullut ensikertalainen Werner. Kirjeenvaihtajan sielu soi vielä pelkkää myyttistä meriteemaa, kapteenin sielu on jo sodan vammauttama. Kapteeni sanookin intoa puhkuvalle Wernerille, että tämän ”olisi parempi ottaa kuvat vasta paluumatkalla, kun miehillä on parrat” ja että ”tämä on kuin joku lasten ristiretki”.

Meriteemaa kuullaan paikoin myös riitasointuisten sävelten väärinä katkelmina, matalalta ja ilman säestystä. Teeman palasten

esittäminen tällä tavoin luo häiriintyneisyyden tuntua ja ilmentää sitä, että jokin on pielessä ja konflikti odotettavissa. Kiinnostava on myös muunnos, joka kuullaan sen jälkeen, kun sukellusvene on tuhonnut brittiläisen rahtialuksen ja sukellusvene miehistö on joutunut avuttomana katselemaan heitä kohti uivien ja apua huutavien ”kollegojensa” hukkumista. Traumaattisen tilanteen jälkeen nähdään sukellusvene merellä menossa kohti seuraavaa päämäärää. Teema soi matalalta surumielisenä melodiakatkelmana. Teema esitetään yksinkertaisena, kaikesta koristelusta riisuttuna versiona kuin traumaattisessa tilanteessa kohdattujen kovien tosiasioiden väistämättömyyttä kuvastaen. Hieman myöhemmin, kun kapteeni on tehnyt miehistölle mieluisan päätöksen sukellusvene paluusta tukikohtaan ja alusta näytetään merellä, kuullaan meriteema taas liikkuvana ja säästyksellisenä versiona, josta aiempi kolkkaus on poissa.

Kun luvattu paluu kotisatamaan on peruttu ja alus on saanut uuden, mahdottoman tehtävän mennä Gibraltarin ja liittoutuneiden laivaston läpi Välimerelle La Spezian satamaan Italiassa, kuullaan meriteema jälleen uudenaikaisena versiona. Alus nähdään pinta-ajossa auringonlaskua vasten, ja kapteeni, Werner ja joitakin muita miehiä on sen kannella. Tällöin teema kuullaan matalilla jousilla matalien vaskien ja paikoin riitasointuisuutta tuottavien sävelkulkujen ryydittämänä (02:10:43 alkaen). Sävy on hautajaismainen ja traaginen; liikkuvuus ja keinuva hellintä ovat poissa.

Sukellusvene käy varustautumassa Espanjan länsirannikolla Vigon satamassa, jossa selviää, etteivät Werner ja ylikonemestari (Klaus Wennemann) saakaan jättää alusta, kuten kapteeni oli heidän henkensä pelastaakseen suunnitellut. Vigosta lähdettyä nähdään aikaisen aamun sarastuksessa kulkeva alus, sen kannella kiikaroivia ja sisällä navigoivia ja Gibraltarin läpimenoa pohtivia miehiä. Meriteema soi hitaasti raskasmielisenä mutta säästyksellisenä versiona (02:23:26 alkaen). Edellisen version tapaan muunnos on matalasointinen, hautajaistunnelmainen ja joidenkin riitasointisten aineiden vammauttama. Teema on pysähtyneen tai oikeastaan jatkuvasti pysähtelevän eli vastentahtoisen oloinen. Kuten kapteeni toteaa epämielekästä tehtävää koskevan keskustelun lopuksi, ”tämä nyt on tilanne”. Jälleen siis

meriteema kuvastaa aluksen ja miehistön tunnelmaa. Kun aaltoaiheen viimeisellä kerralla melodia pääsee aiheen päätepisteeseen, se väritetään duurin sijaan mollikolmisoinnolla. Sointu jää soimaan pysyvän kentän tavoin, ja siihen tulee mukaan pahaenteisiä riitasointisia säveliä ja pidätyksiä: aluksen ja sen miehistön kohtalo on vaakalaudalla, heidät on ”tuomittu” (mahdottomaan tehtävään).

Matkalla Gibraltarille meriteema kuullaan vieläkin kalmansävyisempänä muunnoksena (02:25:51 alkaen). Aaltoaiheet soivat hyvin hitaasti, matalalta ja yksinäisesti, säästykseltä: alus on yksin oman onnensa nojassa, ilman mitään tukea. Patarumpu iskee jokaiselle teeman sävelle. Välillä sävelet jähmettyvät pysähtyneiksi ääniksi. Hiljalleen teemaan tulee mukaan aihetta vääristäviä kromaattisia säveliä. Tällä tavoin kohtauksessa tihennetään jännitystä musiikin avulla kiikaroivien miesten lähestyessä äänettömässä ajossa öistä Gibraltarista.

Gibraltarilla sukellusvene joutuu hyökkäyksen kohteeksi ja se painuu toimintakyvyttömänä meren pohjaan viideksitoista tunniksi. Alus saadaan lopulta takaisin toimintakykyiseksi, ja yritys nousta meren haudasta pinnalle alkaa. Ensin kuullaan toimintakyvyn palautumista merkitseviä ääniä aluksen laitteista, kuten esimerkiksi venttiilien sihinää. Sitten kuullaan, kuinka aluksen perä irtoaa pohjasta kaikuisasti naristen ja kolisten. Kun alus alkaa nousta, syttyy jousten duurikolmisointu, joka ensin soi pitkään sellaisenaan ja sitten aloittaa hitaasti vaihtuvien sointujen koraalimaisen kulun. Musiikki sekä ilmentää ylöspäin nousua ja toiveikkuutta että toimii jännitystä purkavana kudoksena – pelastuksen ja voiton ilmaisuna. Hetken kuluttua koraalikudosta vasten alkaa tykyttää basson ja lyömäsoittimien kiihtyvä syke. Kuva leikkaa alukseen veden alla, jolloin kuullaan pelkkää urkupistettä. Sitten kuva leikkaa ulos näyttämään pulppuavaa veden pintaa, ja meriteema alkaa hitaasti. Meriteeman tempo kiihtyy sukellusveneeseen murtautuessa pinnalle. Näin kohtaus rakentaa aluksen konkreettisen (fyysisen) ylösnousun ja miehistön kuolemasta pelastumisen (psykkisen ylösnousemuksen) kirkkomusiikkimaisilla duurikolmisoinnuilla. Kuolema on voitettu, kun *Das Boot* -teema (meriteema) syntyy koraalin sisältä; pääteema – alussa – kokee uudelleensyntymän, ylösnousemuksen.

Teema jää uudesta vaarasta kertovalle korkealle urkupisteelle, ja musiikin loputtua miehet huohottavat. Alus on vasta noussut pintaan muttei ole vielä lähtenyt ajoon; on epäselvää, toimivatko moottorit. Kun sitten diesel-moottorit lähtevät käyntiin, kuullaan samalla josten tremolokenttää ja kiihdyttäviä, ylös-alas sahaavia oktaaveja. Josten ”latausääni” galoppi- eli laukkarytmeineen muistuttaa Wagnerin *Valkyyrioiden ratsastuksen* alun vastaavaa tehokeinoa (oopperassa *Valkyyria*). Tällainen jännitystä ja odotusta rakentava ele ennen elämää suurempaa teemaa on tyyppillinen jälkiromanttiselle orkesteri- ja elokuvamusiikille. Tremolokenttä on samalla myös musiikillinen kuva ylikonemestarin hysteerisen riemukkaasta naurusta, joka tältä purkautuu moottorin käynnistyessä; samalla nauru ja tremolokenttä ovat rytmissä diesel-moottorin kanssa. Kohtaus on yksi esimerkki *Das Bootin* loistokkaasta tavasta käyttää konkreettista ääntä (moottoria ja naurua) johdantona musiikkiin ja ylipäättään käsitellä konkreettisia ääniä ”musiikillisesti”, sitoa ääni ja musiikki yhteen rytmisesti tarkalla äänisuunnittelulla ja sulauttaa koko ääniraita valtaisalle musiikilliselle draiville. Juuri tämä musiikillinen, rytmisesti tarkka ja äänten soinnillisuutta korostava kokonais-äänisuunnittelu synnyttää kuulija-katsojassa väkevän ruumiillisen kokemuksen.

Kun kuva leikkaa konehuoneesta alukseen pinta-ajossa, tremolonauruKenttä vaihtuu voitokkaaksi meriteemaksi nopeassa tempossa ja diskosykkeessä (03:07:10 alkaen). Alus on selvinnyt varmaa kuolemaa merkitsevästä tilanteesta kuin sydänpysähdyksen jälkeen. Kuulemme aluksen elävän, hengittävän: aluksen sielu – sydän (moottori) – sykkii tasaisena meriteemana. Vilkas josten melodia ja nopeat säestyskuviot sekä pitkät vaskien äänet tekevät teemasta ahnasta hengissäoloa, toimintakykyä ja fyysistä liikettä ilmentävän. Koko kohtaus on hyvä esimerkki siitä, miten kerronnallinen ajatus – tässä siis pelastus, uudelleensyntymä – toteutuu *Das Bootissa* nimenomaan musiikki- ja äänidramaturgialla. Musiikki päättyy huolelliseen lopukkeeseen, mikä lisää kohtauksen musiikkivideomaisuutta.

Viimeisen kerran meriteema kuullaan elokuvan päätöksessä. Alus on saapunut kotisatamaan ja joutuu rantautuessaan ilmahyökkäykseen. Kuoleva kapteeni katsoo oppoavaa alusta, jolloin meriteema

kuullaan matalien jousten soittamana, hitaasti yhden kerran. Siihen tarina loppuu.¹⁶

Diskohyökkäyksiä

Das Bootin toinen keskeinen johtoaihe on voimakkain lyömäsoittimin, merkkitoitotusmaisoin elein ja rivakalla disko-beatilla etenevä teema, jota nimitän toimintateemaksi (ks. esimerkki 9). Sitä leimaa voimakas rytmien perussyke, joka jyskyttää jokaista neljäsosaa. Patarumpujen ja tom tomien kumea sointi sekä urkupisteet hallitsevat. Sykettä ruoskivat paikoittaiset jousi- tai vaski-iskut ja rumpurynnäkö. Välillä teema kulkee pelkkänä rytmis-harmonisena sykkeenä ilman melodista ainesta, välillä toistuu lyhyt vaskisoittimien melodinen aihe. Melodinen aihe on iskevä ja fanfaarimainen. Se alkaa avoimin intervallein, kohoaa ylöspäin ja leviää yksiaänisestä kaksiaäniseksi tritonus-soinnuksi. Aihetta leimaavat alaspäisestä kvartista vauhtia hakeva kvinttihyppy, pisteelliset eleet sekä puhtaista intervalleista riitasointuun hakeutuminen. Kaikki tämä luo tehokkaasti kiihkon, latautuneisuuden, äärimmäisen jännitteen ja konfliktin tunnetta. Puhtaita kvartteja ja kvinttejä pidetään länsimaisessa taidemusiikissa perinteisesti vahvoina, voimakkaina ja sankarillisina, ja sama pätee vaskisoittimiin. Myös nopea tempo synnyttää jännitystä ja antaa odottaa selkkausta¹⁷. Teemaan kuuluu myös toinen vaskikuoron ylevä melodia, joka yleensä seuraa fanfaarimaista aihetta. Se liikkuu pidemmin sävelin, keinuvammin ja ikään kuin takaisin alkupisteeseen laskeutuen.

Sotaisien toimintateemasta tekevät fanfaarimaisuuden ja energisyyden ohella lyömä- ja vaskisoittimet. Eteenpäinmenoa ja taistelullisuutta rakentavat myös takapotkuina tulevat jousien tai vaskien iskut. Toimintateema on hieman kuin Richard Straussin orkesterirunoelman *Also sprach Zarathustra* (1896) aloitus olisi muunnettu diskojumputukseksi: sekä toimintateemaa että Straussin teosta luonnehtivat voimakas urkupiste, lyömäsoittimet – varsinkin sotaa kaikaavat patarummut! – sekä merkkitoitotusmaisot, avoimia intervalleja sisältävät trumpettikatkelmat. Usein toimintateema kuullaan samassa rytmisessä sukellusveneen

diesel-moottorin taonnan sekä aaltojen loiskeen kanssa. Se sopii hyvin seuraavan kuvaukseen Herbert A. Wernerin romaanista *Rauta-arkut. Saksalaisen sukellusvenekomentajan muistelmat 1939–1945*: ”aluksen moottorien laulu yhdessä runkoon iskeytyvien aaltojen pauhun kanssa synnytti musiikkia, joka saatteli meitä taisteluun.”¹⁸

Toimintateema yhdistyy sotaan liittyvään toimintaan, kuten saat-
tueiden takaa-ajoon ja hyökkäykseen. Väkevä musiikki kuvaa pitkään
toimintaa vailla olleen miehistön pitkästymisen ja turhautumisen
– loputtomalta tuntuneen odotuksen – laukeamista ja vaihtumista
taistelun nostattamaan lataukseen, intoon ja kiihkoon. Tämä *action*-
musiikki on soiva kuva miesten adrenaliininhöyryisestä ruumiin- ja
mielentilasta, jännityksestä huumaautumisesta. Sen tunnesisältö viittaa
ns. *high*-kokemukseen. Psykologiassa termillä viitataan sotilaan taiste-
lussa kokemaan, huumausaineiden kaltaiseen mutta vielä rajumpaan
aistilliseen kokemukseen, joka on voimaperäisyydessään ainutlaatuinen
ja johon muodostuu erotisoitunut riippuvuus. Kokemuksen kiihkeys
johtuu yhteiskuntaa ja kulttuuria normaalisti määrittävien sääntöjen
– kuten esimerkiksi tappamisen kiellon – kumoutumisesta, ja koke-
muksen pakonomainen riippuvuus siitä, että siihen voimakkuudeltaan
vertautuvaa elämystä on normaalissa elämässä mahdoton saavuttaa.¹⁹
Tähän kokemukseen liittyy myös luvussa 3 esiin tuomani ”sodan
romanssin” yksi taso: järjenvastainen viehtymys tuhoavaan ylevään.²⁰
Sekä *high*-hurmiota että tuhoavan ylevän vetovoimaa vasten voidaan
ymmärtää sitä tunneperäistä tehoa, jolla *Das Bootin* musiikilliset toi-
mintakohtaukset imaisevat kuulija-katsojan mukaansa siihen kiihkoon
ja kiihkeyteen, jolla uusi taistelutehtävä – kuten esimerkiksi laivueen
jäljittäminen – vastaanotetaan pitkän turhautuneisuuden jälkeen.



Esimerkki 9. *Das Boot*: taistelutilanteissa kuultava toimintateema
(säv. Klaus Doldinger).



Kuva 39. *Das Boot*: Toimintateeman kanssa nähdään muun muassa laivuetta takaa ajava U-96, sen konehuone, jossa diesel-moottori jyskyttää, sekä intoa puhkuvat upseerit kannella.

Toimintateema kuullaan elokuvassa ensimmäisen kerran ensimmäisen suoritettavan sotaoperaation yhteydessä (00:42:08 alkaen). Kohtausta ennen on kuvattu miesten pitkästy mistä toimet tomuudessa ahtaassa aluksessa. Juuri ennen teeman alkua näytetään konehuonetta ja kuullaan alkusoittona moottorien pauhua. Sitten alkaa rytmisen syke, ja hetken päästä vaskien aihe. Vaskien myötä kuva siirtyy sukellusveneen sisältä ulkokuvaksi aluksesta puskemassa kohti jäljitettyä saattuetta.

Kohtaus on musiikkivideomainen rajulla äänenvoimakkuudella jumputtavan musiikin soidessa etualalla ja kuvan leikatessa miehistä toisiin ja tyrskyissä etenevästä aluksesta sisälle konehuoneeseen. Kapteeni ja Werner ovat kannella ottamassa vastaan pärskeitä ja puhumassa merestä ja laivoista (ks. kuva 39). Valtaisankokoiset diesel-moottorit vasaroivat musiikin tahdissa, ja myös merenkäynnin äänet sulautuvat osaksi samaa rytmii kkaa. Tämä on jälleen esimerkki siitä, miten *Das Bootin* tarkan musiikillisen äänisuunnittelun takia alus näyttäytyy miesten ruumiin- ja mielentilojen vertauskuvana; sukellusvene on miesten yhteinen ruumis ja psykye. Moottori on aluksen sydän, joka

hoitaa verenkierron ja pitää sykkeen yllä. Toinen konemestari Johann (Erwin Leder) pitää moottorista huolta herkistyneen lääkärin (kardiologin) tavoin kuunnellen sitä stetoskoopilla. Musiikin ja moottoreiden jyske on ilmaus kiihtyneestä ruumiista, jossa sydän hakkaa nopealla tempolla.

Kun valmistaudutaan sukellukseen vedenalaista kuuntelua varten, vaskikuoro vaihtaa matalaan ja laskevaan moniääniseen kulkuun, joka luo mielikuvan voimakkaasta alaspäin painumisesta ja niin tunnelman kuin toiminnan yllättävästä muutoksesta. Sukellusasemassa musiikki jää matalalle urkupisteelle, jota seuraavat yksittäiset äänet eli perinteiset vaaran merkit; myöhemmin tähän varoitusmusiikkiin sisältyy myös korkeampaa, kahden vuorottelevan sävelen toistokuviota sekä hitaita klustereita²¹. Yksittäisistä äänistä tai eleistä muodostuva, paikallaan pysyvä musiikki luo toimintamusiikin täydelle orkesterille ja voimakkaalle sykkeelle terävän vastakohtan²². Samoin tekee vedenalainen, kohiseva äänimaailma moottori- ja potkuriäänineen, jota kuullaan kuvan leikatessa veden alle. Kun alus ilmestyy takaisin pinnalle jatkaakseen kohteen takaa-ajoa, toimintamusiikki räjähtää välittömästi käyntiin.

Äärimmäisten tunnelmien ja tilanteiden – levon ja taistelun, odotuksen ja toiminnan – vuorottelu tuodaan *Das Bootissa* esille nimienomaan musiikillisilla ja äänellisillä vastakkainasetteluilla; äänellinen kerronta rakentuu erilaisten akustisten maisemien vuorottelusta. Yksi vastakkainasettelu muodostuu kiihkeästi hyökkäävän ja eteenpäin ajavan toimintateeman vuorottelusta vedenalaisen, pysähtyneen ja odottavan jännitysmusiikin kanssa. Odotuksen ja toiminnan vuorottelun äänellinen dramaturgia rakentuu myös siten, että sietämättömän kakofonian säestämän taistelutilanteen jälkeen sukellusvene odottaa vihollisen toimenpiteitä sakeassa hiljaisuudessa. Hiljaisuudessa on usein mukana vaimea mutta sitäkin painostavampi kenttämainen ”painemusiikki”, johon palaan tarkemmin myöhemmin. Myös tyynen rauhallinen meriteema muodostaa toimintamusiikin – kuten painemusiikinkin – kanssa vastakohtaisen parin. Nopeat siirtymät vastakohtaisten musiikkien ja äänimaailmojen välillä rakentavat *Das Bootin* huiman jännityksen tunteen sekä tekevät siitä intensiivisen kuuntelu- ja katselukokemuksen.

Hyvä esimerkki tunnelman salamavaihdosta musiikin avulla tapahtuu kohtauksessa, jossa miehet kiikaroivat öisellä merellä laivuetta ja miettivät, mitä olisi tehtävä. Ensin kuullaan uhkaa ja vaaraa merkitsevää äänimaailmanomaista musiikkia. Kun kapteeni sanoo: ”täyttää eteen, paapuuuriin 107 astetta. Aloitetaan hyökkäys!”, räjähtää toimintamusiikki käyntiin (01:29:44). ”Diskohyökkäys” alkaa siis välittömästi, kun päätös sotatoimesta tehdään ja hyökkäys alkaa, ja samalla kuva leikkaa konehuoneeseen, jossa moottori takoo. Silmänräpäyksessä on leikattu hiljaisuudesta meluun. Jälleen moottorin ääni on yhtä voimakasta kuin musiikki, ja niiden jyskeet sulautuvat yhteen. Kaiken päälle miehet huutavat käskyjä. Vaskien teema alkaa – kuten edellisessäkin esimerkissä – kun alusta näytetään pinta-ajossa; jyskytys liittyy moottoriin ja vasket aluksen vettä leikkaavaan teräkseen. Torpedojen ampuminen tapahtuu rytmikkäästi, musiikillisten fillien²³ tapaan musiikkia eteenpäin ajaen. Hävittäjä ampuu tykillä, ja alus sukeltaa hälytyskellon ja muun metelin saattamana. Musiikki katoaa kakofoniaan. Ja hetkessä sekasortoinen häly vaihtuu hiljaiseksi huminaksi, jossa miehet alkavat odottamaan kuinka torpedojen käy.

Myös Gibraltarilla tapahtuvaa ilmahyökkäystä seuraava toiminta alkaa toimintamusiikin veitsellä leikaten. Musiikkia edeltää rytmien äänten kiihdytysajo alkusoiton tapaan: ”Alaalarm”-karjunta, hälytyskello, lentokoneen konekiväärien tulitussarja, lentokoneen moottorin ääni sekä räjähdys. Äänten jälkeen alkaa toimintamusiikin rytmisen syke (02:30:20), jonka osaksi hälytyskello ja huudot sulautuvat orkesteriskujen tavoin. Kuvassa nähdään sekasortoa aluksen sisällä ja muun muassa ilmahyökkäyksessä haavoittunut aliperämies eli navigoiva upseeri Kriechbaum (Bernd Tauber). Huomionarvoista on, että niin kauan kuin kuvaus pysyy hyökkäyksen aiheuttaman sekaannuksen ja vaurioiden kuvauksessa aluksen sisällä, kuullaan toimintamusiikin jyskettä ilman vaskien fanfaarimaista aihetta. Vaskiaihe kuullaan vasta kun näytetään ulkokuvaa pakenevasta aluksesta, joka halkoo vettä täydessä vauhdissa keskellä pommitusta: vaskiaihe liittyy tuhoavan ylevään maisemaan.

Kuoleman kaikukoppa

Musiikin, äänten ja kuuntelemisen keskeinen rooli elokuvassa käy ilmi heti elokuvan aloituksesta, joka perustuu vaikuttavalle äänien näytelmälle. Ensin näemme mustaa kangasta vasten muutaman tuotantoon liittyvän alkutekstin, joiden kanssa kuulemme pari kaikuluotaimen teräksistä pingahdusta. Sitten näemme tekstin, joka ilmoittaa tarinan ajan, paikan ja tilanteen, ja kuulemme edelleen kaikuluotaimen pingahduksia:

La Rochelle, Ranska. Syksyllä 1941. Saksan ylistetty U-venelaivasto, jolla Hitler toivoi saartavansa ja nälkiinnyttävänsä Britannian, alkaa kokea ensimmäisiä suuria takaiskujaan. Atlantilla brittien suuremmat ja tehokkaammat hävittäjien saattolaivueet aiheuttavat raskaita tappioita U-veneille. Tästä huolimatta Saksa lähettää miehitetyn Ranskan satamistaan lisää U-veneitä ja yhä nuorempia miehistöjä taisteluun. Taistelu Atlantin herruudesta alkaa kallistua Saksan tappioksi.²⁴

Sitten tulee toinen tekstikyyltti, joka ilmoittaa, että ”40 000 saksalaista merimiestä palveli toisen maailmansodan aikana U-veneissä. 30 000 ei palannut.” Kuulemme edelleen pingahduksia. Seuraa ensimmäinen varsinainen kuva, joka on pelkkää vihreää vedenalaisuutta. Katsomme sameaa vihreää ja alamme kuulla kohinaa, joka hiljalleen hahmottuu vedenlaiseksi sukellusveneen ääneksi. Sitten koneen ja veden ääntä vasten alkaa vaimeasti kuulua hitaasti aaltoileva meriteema (*Das Boot*-teema). Mukaan tulee matalaa, kenttämäistä jousimattoa, joka tiheydeltään vastaa näkemäämme sameaa vettä ja sen painetta aluksen runkoa vasten. Musiikki ja moottorin ääni voimistuvat samalla kun vihreän keskeltä alkaa asteittain hahmottua sukellusveneen keula. Meriteema voimistuu, alus ajaa katsojan ”yli”, ja samalla kun teema pääsee ylös huippuunsa lautasten iskuun, elokuvan nimi, ”Das Boot”, läjähtää tutkakuvamaiselle kankaalle. Runsaan minuutin mittaisessa aloituksessa ollaan kuultu koko joukko elokuvan keskeisiä äänellisiä ja musiikillisia tekijöitä: kaikuluotain, moottorin ja potkurin tuotama vedenalainen humina, meri- eli *Das Boot*-teema sekä piinaava jousikenttä.

Piinaava jousikenttä muodostaa elokuvan kolmannen johtoaiheen, jota nimitän painemusiikiksi. Se koostuu paikallaan pysyvistä sointimassoista, joissa soi tiheästi aseteltuna yhtä aikaa joukoittain säveliä, joista mikään ei erotu itsenäisesti ja joista mitkään eivät muodosta selkeää harmoniaa tai etualaa ja taustaa (esim. melodiaa ja säestystä). Kuulokuvana on yksi äänimassa. Musiikki on samanlaista kuin György Ligetin 1960-luvun alun kenttämusiikki, ennen kaikkea orkesteriteos *Atmosphères* (1961), joka Kubrickin ohjaamassa elokuvassa *Avaruusseikkailu 2001* (1968) säestää avaruusaluksen lipumista maailmankaikkeudessa. Tällaisessa kenttämusiikissa, kuten Erkki Salmenhaara on kirjoittanut, ”perinnäismusiikin dynaamisuus on eliminoitu: siinä ei ’tapahtu’ mitään, vaan musiikki on komponoitu paikallaanpysyvistä sointimassoista, joiden laajuutena saattaa olla lähes sata eri säveltä”²⁵. Sen katkelma saattaa äkkiseltään kuulostaa joukolta pitkiä säveliä, mutta tosiasiaa se on rakentunut tuhansista hyvin lyhyistä äänistä, kuten Tapani Länsiö toteaa *Atmosphèresta* verraten sitä samalla muun muassa sateeseen²⁶.

Das Boot -elokuvassa tämä sävelmassa yhdistyy vesimassaan, jonka puristuksissa alus sukeltaa, sillä painemusiikkia kuullaan vain sukelluksissa ollessa. Tällainen musiikki, jossa ei ole melodiaa, harmoniaa ja rytmiä, muodostaa terävän vastakohtan meri- ja toimintateemoille, minkä takia äkilliset muutokset pinta-ajosta sukellukseen ovat niin tehokkaita. Kuten meri- ja toimintateemat myös painemusiikki kuvaa yhtä U-96-sukellusveneessä elämisen puolta. Se kuvaa miehistön vedenalaisessa rauta-arkussa kokemaa jännitystä, ahdistusta, kauhua, ansassa olemisen tunnetta, umpiokammosa, mieluolisuuden rajalla heiluvaa psyykkistä painetta, kuoleman läsnäoloa ja pelkoa. Painemusiikki soittaa elävältä hautautumisen kenttää: sietämätöntä todennäköisen kuoleman odotusta, vedenalaista ruumisarkkua.

Painemusiikkiin kuuluu läheisesti hävittäjän kaikuluotaimen eli *asdic*-äänilaitteen pingahdukset, jotka ylipäättään ovat ehkä koko elokuvan mieleenpainuvuin ääni.²⁷ Sitä kuullaan aina hävittäjän jahdatessa meren syvyyksissä piilottelevaa sukellusvenettä. Ääni on korkea ja metallinen, terävä ”ping”, joka syntyy kaikuluotain-impulssin kimmahduksesta sukellusveneen runkoon. Kuten Herbert A. Werner

kuvaa edellä mainitsemassani muistelmaromaanissa äänen vaikutusta sukellusveneeseen miehistöön: ”Jokainen korkea ääni iskeytyy alukseen kuin pianon vasara kieleen; ääni leviää rungon poikki, alkaa vaimentua ja leviää sitten koko horisontin leveydelle”²⁸. Kaikuluotaimen pingahdus toimii elokuvassa monien merkitysten tiivistymänä. Se on suuren uhkan ja jännityksen merkki ja samalla äärimmäisen stressin, kuolemanpelon ja hulluksi tulemisen vaaran symboli. Se soittaa sukellusveneestä loukon, josta ei pääse pois ja jonne todennäköisesti kuolee. Jokainen ping on naula arkkuun. Elokuvassa on useampi jakso, jossa kuvataan sitä, miten miehistö kuulee ensimmäiset pingahdukset, jatkaa niiden kuuntelua hiljaisuudessa henkeä pidätellen, ja miten äänet kasvavat sietämättömän voimakkaiksi: miten ”kaikuluotaimen kimeät signaalit lävistävät sukellusveneeseen teräsrungon ja iskevät suoraan jokaisen miehistön jäsenen sydämeen”, lainatakseni edelleen Herbert A. Werneria²⁹.

Kuten jo edellä on käynyt ilmi, ylipäätään äänet saavat erityistä painoa elokuvassa myös sen takia, että kuuntelu on niin huomattavalla sijalla elokuvan tarinassa. Toisen maailmansodan aikaisen sukellusveneeseen toiminnassa akustisella eli ääneen perustuvalla tiedustelulla (engl. ACINT, *acoustic intelligence*) on huomattava asema.³⁰ Miehistöön kuuluu erityinen kuuntelija, Hinrich (Heinz Hoenig), jota kuvataan paljon kapteenin läheisyydessä. Kuuntelija istuu radiohytissä kuulokkeet päässä ja kääntelee kuuntelulaitteen eli hydrofonin ohjainta selvittääkseen moottorien ja potkurien ynnä muiden vedenalaisten äänilähteiden äänistä mistä suunnasta ja minkä tyyppisiä aluksia lähestyy. Hiljaisuus, jossa kuuntelija kuuntelee silmät kiinni kuulokkeet päässä ja johon usein liittyy vaimeaa huminaa, suhinaa, kohinaa ja tikitystä, on korvia räjäyttävän painostava kylmänhikoilevien miesten odottaessa, mitä kuuntelija sanoo. (Ks. kuva 40.)

Ylipäätään miehet tekevät havaintoja lähestyvistä aluksista kuulon perusteella. Lähelle tulevien alusten moottori- ja potkuriäänet, kaikuluotaimen, syvyyspommien loiskahdukset, räjähdykset sekä alusten murtuvien rakenteiden melun miehet kuulevat ilman kuuntelulaitettakin.

Suuriin syvyyksiin sukeltaessa aluksen valtaa erityinen äänimaailma, jota miehet kauhulla kuuntelevat. Kyseessä on eräänlainen tiheä mykkyys, jota jatkuvasti rikkovat vihollisen kaikuluotaimen pingahdukset ja potkuriäänet sekä vedenpaineesta johtuvat kaikuisasti kumahtelevat, paukahtelevat, kirkuvat, möyryävät ja narisevat runkoäänet. Ylipäättään muut äänet hiljenevät ja häipyvät, ja sukellusveneen teräsrakenteiden vaikerointi ottaa koko äänellisen tilan itselleen. Syvälle mentäessä on kyseenalaista, kestääkö aluksen rakenteet; niitit ja pultit muuttuvat löystyessään lentäviksi luodeiksi ja lamppuja hajoaa. Kaikuisa vedenalainen äänistö rakentaa samalla sekä fyysisen että psyykkisen paineen

Kuva 40.

Das Boot: Kuunte-
lija Hinrich (Heinz
Hoenig) ja hydrofoni.



tunnun. Painostava ahdistus ja jännitys kasautuu juuri näihin äänimaisemiin. Rautaisesta ja ontosta sukellusveneestä tulee kaikukoppa, jota vesi ja alukset – sota ja kuolema – soittavat. Mitä syvemmälle mennään, sen kovempi veden paine, sitä runsaammat ja kovemmat äänet ja sitä vaarallisempi tilanne. Veden paine on suoraan verrannollinen miesten henkiseen paineeseen. Miehet pelkäävät, ja syvyyden äänimaailmasta tulee heidän pelkonsa äänellinen vertauskuva.

Paikoin sukellusveneen äänet ovat kosteassa kaikuisuudessaan kuin kohdun ääniä – kohdun, josta ei pääse ulos: psykoanalyysin näkökulmasta tilanne on todellistuma elävältä haudatuksi tulemisen kuvitelmasta³¹. Vedenpaine huokailee kuin *science fiction* -elokuvan hirviö, jonka ruuansulatukseen miehet ovat katoamassa. Äänimaisema on aavemainen myös siksi, ettei sukellusveneen sisältä voi nähdä äänten lähteitä. Usein näissä tilanteissa sukellusvene on veden alla paikallaan

tai ns. äänettömässä ajossa. Tällöin alus ei tuota omaa voimakasta äänimaailmaansa eli se ei ole äänen lähettäjä vaan pelkästään vastaanottaja, mikä korostaa miesten avuttomuuden ja loukussa olon tunnetta.

Meren pinnan äänistö, kuten aaltojen loiskinta, kytkeytyy elämän ääniin, pinnan alainen syvyyäänimaailma kuolemaan. Näinkin elokuva rakentaa äänisuunnittelulla draamallisen vastakohtan pinnalla ajavan ja syvyyksissä sukeltavan aluksen välille.

Mykkä melu ja korvia repivä hiljaisuus

Elokuvan ensimmäisessä sukellusveneen ja hävittäjän yhteenotossa, kuvattaessa sukeltavaa sukellusvenettä sisältä, kuullaan yhtä aikaa painemusiikkia, hävittäjän potkurin rytmikästä sihinää, kuuntelijan ja kapteenin kuiskivaa vuoropuhelua sekä aluksen runkoääniä. Samoin hieman myöhemmin, kun alus on selvinnyt syvyysspommien satsista ja hätäsukeltanut, ja kuuntelija väänentelee hydrofonin nappeja pää kallellaan ja silmät kiinni, kuullaan painemusiikkia, joka on yhtä sakeaa kuin miesten jännitys ja vesimassa heidän ympärillään. Jälleen on kuultu äkillinen siirtymä vastakohtaisten musiikkien välillä: siirtymä toimintateemasta painemusiikkiin terävöittää jyrkän tilanteen ja tunnelman muutoksen, kun innostunut jännitys vaihtuu kuolemaa odottavaksi piinaksi. Painemusiikki jatkuu miesten kuullessa hävittäjän potkurien äänet tämän ohittaessa sukellusveneestä yläpuolelta. Sitten äänimaisema muuttuu taistelun epäoimaisuudeksi: syvyysspommien räjähdyksiksi ja riepotelevana olevan sukellusveneestä runkoäänen kirsikkunaksi ja miesten sekä aluksessa paiskautuvan irtaimiston meteliksi.

Taistelutilanteiden sekasortoinen äänimaailma muodostaa rajun vastakohtan sekä hiljaisuuden että selkeästi jäsenyneiden teemojen – meriteeman ja myöhemmin käsiteltävän muistelun musiikin – kanssa. Hyperjännittynyt paineen ilmapiiri rakentuu elokuvaan juuri hiljaisuuden ja melun sekä jäsenyneen ja kaoottisen äänimaailman/musiikin jatkuvalla vaihtelulla. Omanlainen äänimaisemansa on ”huutava” hiljaisuus, joka syntyy miesten kuunnellessa torpedoimiensa laivojen murtumisen ääniä sukellusveneessä, jonne äänet kantautuvat

sekä veden vaimentamina että rungon kummitusmaisesti vahvistamina. Sitä kuullaan esimerkiksi kohtauksessa, jossa sukellusvene on tuhonnut rahtialuksen. Ensin miehet odottavat hiljaisuudessa, osuvatko torpedot kohteisiinsa. Toisen torpedo-osuman jälkeen alkavat kitinät, narinat, kolahdukset ja muut aavemaisen kaikuisat hälyt sekä painemusiikki. Murtuvien laivojen äänet voimistuvat, ja hetken päästä meteli on kuin raskasmetallitehtaasta tai hätäjarruttavasta junasta laivojen laipioiden irrotessa. Samalla nähdään lähikuvia miesten kasvoista, kun he kuuntelevat laivojen miehistöjen tuhoa, kuolemaa. Lähikuvien, äänten ja painemusiikin yhdistelmä tuottaa psykologista kerrontaa, jossa miesten tunteet ovat tärkein kerronnan kohde; elokuvan kuullija-katsoja yhdistää äänet miesten kasvoihin, jotka musiikin tavoin peilaavat ihmisen mieltä paineen ja trauman alaisena.

Hetken kuluttua meteli vaihtuu jälleen hiljaisuuteen, kun sukellusvene alkaa odottamaan vastahyökkäystä. Hävittäjä lähestyy, ja äänimaailmana on pelkkä painostava hiljaisuus: sukellusveneestä on tullut saalis. Kuullaan voimistuvia potkuriääniä, joita pian seuraavat jännitysmusiikki, räjähdykset, metallinen kirsunta, miesten haavoittumisen äänet, huudot ja käskyt. Ja taas leikataan täyteen hiljaisuuteen. Hiljaisuuteen tulee mukaan painemusiikki, hävittäjän kaikuluotaimen pingahdukset sekä vaimeaa pulputusta ja ujellusta. Äänimaailma voimistuu. Kaikuluotaimen pingahdukset tihenevät samalla kun aletaan kuulla hävittäjän potkurin ääntä. Lopulta pingahduksia tulee 1–2 sekunnissa, kuin räjähdyksestä varoittaen, ja pian tulee osumia ja äänimaisema on taas vaihtunut kakofoniaksi, joka koostuu räjähdyksistä, vesisuihkuista, tulipalon äänistä, miesten huudoista, yskinnästä ynnä muusta. Ja äkisti ollaan taas hiljaisuudessa, josta kuitenkin aletaan pian erottaa hävittäjän jyskytys. Äänidramatiikka on hermoja repivää.

Kohtauksen jatkuessa sukellusvene sukeltaa yhä syvemmälle. Kun näytetään tilannetta aluksen sisällä, kuullaan vedenpaineen aiheuttamia runkoääniä, kaikuluotaimen pingahduksia, aluksen lattialle tippuvien vesipisaroiden ja muun kosteuden ääntä sekä voimistuvaa painemusiikkia. Syvyyksiin uppoamisen tunnetta lisäävät äänten voimistumisen lisäksi leikkaukset vihreään vedenalaiseen kuvaan sameassa vedessä vajoavasta aluksesta, jolloin kuullaan veden pulinaa

sekä pitkiä ja alati laskevia, synteettisesti pöriseviä bassoääniä (1:43:46 alkaen). 200 metrissä runkoäänät ovat raivoisia meren niellessä alusta yhä syvemmälle kitaansa. 230 metrissä alkavat pultit irrota, ja yksi sinkoutuu sotilaan käden sisään. Kuullaan hävittäjän potkurin ääntä, syvyyspommeja, kaikuluotainta sekä räjähdysten ja ravistusten seka-sortoista meteliä.

Piinaavin sukellus tapahtuu Gibraltarilla, kun alus vaurioituu toimintakyvyttömäksi. Alus alkaa vajota hallitsemattomasti, ja samalla alkaa painemusiikki (02:32:30 alkaen) sekä uhkaavat ja väkivaltaiset orkesteri- ja lyömäsoitiniskut. Mitä syvemmälle alus painuu, sitä kuuluvammaksi painemusiikki kasvaa. 100 metrin syvyydessä miehet alkavat tuijottaa syvyysmittaria, ja pian puhe vaikenee. 200 metrin alapuolella alkaa runkoäänien helvetti. Pian syvyysmittarin metrit eivät enää riitä, ja alus osuu merenpohjaan kammottavien äänien ja ravistusten kera. Aluksesta sammuvat valot, ja hetki kuullaan vain pulputusta. Sitten alkaa painemusiikki, muutama pelottavan pitkä ja matala sävel sekä runkoäänät. Painemusiikki alkaa hallita, ja siihen tulee yksitellen mukaan vaimeita, urkumaisesti puhaltavia ääniä kuin hapen puutteesta ja tukehtumisen vaarasta kertoen. Samoin mukaan tulee syntetisaattorin yksittäisiä säveliä, jotka eivät muodosta mielekäästä (tonaalista) kulkua (tämä painemusiikin versio löytyy elokuvan soundtrack-levyiltä nimellä *Auf Grund* eli ”pohjassa”)³². Painemusiikki luo mielipuolista tilaa, johon miehistö on joutunut: elävältä hautautumista 300 metrin syvyyteen, pimeyteen, mykkyyteen. Hiljaisuutta katkovat yhtäkkiset hälyt, kun joku aluksen rakenne pettää ja synnyttää räjähtävän vesivuodon. Kauhu kasaantuu mykkyyden ja räjähtävän melun hiostavasta vaihtelusta. Äkillisten ja hallitsemattomien äänten psykologia vaikuttaa myös elokuvan kuulija-katsojaan hätkähdyttävästi: varhaiskantisella tasolla ihminen reagoi äkillisiin voimakkaisiin ja tunnistamattomiin ääniin pelolla³³.

Painemusiikki liittyy tilanteisiin, joissa miehet eivät voi tehdä mitään vaan joutuvat vain jännityksellä ja kauhulla odottamaan mitä tapahtuu. Juuri tämän vuoksi se toimii psykologisena kuvauksena ääristressaavasta tilanteesta psyyken (ja aluksen) rakenteiden särkymisen rajamailla. Kun Gibraltarin pohjalla korjaustoimenpiteet lähtevät

kunnolla käyntiin, painemusiikki lakkaa ja pelkästään tosiasiallisen tilanteen äänet jäävät päälle, kuten korjauksen äänet, puhe ja hengitys. Eli silloin kun kuvataan selkeää toimintaa eikä miehillä ole aikaa ajatella kohtaloaan, ei painemusiikkia kuulla. Mutta painemusiikin piinakenttä alkaa taas, kun korjausten kuvauksesta siirrytään pitkän odotuksen kuvaukseen (02:48:35 alkaen): pääsevätkö miehet rautarkusta vielä pinnalle vai tuleeko siitä heidän hautansa? Myös hengitysyäänistä tulee osa piinaavaa äänimaailmaa, kun hapen vähyyden takia vapaavuorossa olevat miehet komennetaan happinaamarien kanssa koijiinsa, joissa he haukkaavat hapeta kuin kuolevat kalat.

Painemusiikkia kuullaan myös elokuvan viimeisessä kohtauksessa, joka seuraa Gibraltarin haudasta pelastumista. *It's a long way to Tipperary* -laulua laulavista miehistä leikataan kotisatamaan, La Rochelleen. Alus kiinnittyy laituriiin ja haavoittunutta Kriechbaumia kannetaan ambulanssiin. Sitten kuullaan ilmahyökkäyksestä varoittava sireeni, ja lentokoneet alkavat pommittaa ja tulittaa satamaa. Sukellusveneen miehet yrittävät säännätä muiden ihmisten mukana suojaan. Haavoittuneita miehiä näytetään ja heidän huutoaan kuullaan. Pian näemme kuolleita miehistön jäseniä, esimerkiksi Johannin, Ullmannin, toisen perämiehen ja Kriechbaumin. Tällöin alkaa painemusiikin muunnos, joka on aiempaa matalampi ja vielä pysyvemmän oloinen, liikkumaton – kuollut (3:13:49 alkaen). Musiikki alkaa, kun katsomme kuollutta Johannia luutnantti Wernerin silmin. Kirjeenvaihtaja katselee ympärilleen tuhon maisemassa ja lähestyy kapteenia. Haavoittunut kapteeni katsoo, kun U-96 uppoaa kotisatamansa laituriiin. Urkupistettä vasten kuullaan joitakin murtosointumaisia säveliä. Kapteeni kuolee, minkä jälkeen kuullaan meriteema hitaasti matalilla jousilla, kuten jo aiemmin selostin meriteeman käsittelyn yhteydessä. Meriteema ja painemusiikki ovat hetken päällekkäin. Siihen tarina loppuu.

Irvokas seksuaalisuus

Elokuvassa on runsaasti lähdemusiikkikohtauksia, joissa kuullaan Kolmannen valtakunnan sotilasmusiikkia ja ajan populaarimusiikkia.

Ensimmäinen lähdemusiikkikohtaus tapahtuu elokuvan alussa, jossa miehet juhlivat lähtöä edeltävää iltaa bordelli-kapakassa. Juhlinta on hurjaa; sanonta ”kuin viimeistä päivää” ei ole vertauskuva vaan monen kohdalla tosiasia.

Kun kuva leikkaa ulkoa ravintolaan sisälle, se leikkaa täyttä häkää soittavaan orkesteriin ja sen vaudevillemaiseen naislaulajaan. Vauhdikas kohtaus käynnistyy ja jatkuu nimenomaan musiikin vetämänä. (Ks. kuva 41.) Ärhäkkäästi svengaava kupletti on Doldingerin lähdemusiikiksi säveltämä *Mon Gars* (suom. ”Poitsuni”), jonka teksti on France Briffaut’n. Laulun minä houkuttelee miehen yhden yön seksisuhteeseen, jonka jälkeen hän potkii jutun liian vakavasti ottaneen miehen nauraen pois pehkuistaan ja elämästään. Laulaja on Rita Cadillac, ranskalainen tanssija-laulaja-näyttelijä, joka esitti monissa 1950–60-luvun elokuvissa showtanssijaa, stript tease -tanssijaa ja prostituoitua.³⁴ Kohtauksessa kuullaan myös muuta kapakkamusiikkia, kuten *Schwarze Augenin* (suom. *Mustat silmät*)³⁵ nopeaa viidakkoswing-versiota eläimellisen räkäisine sordiino-trumpetteineen, rumpupaukukuksineen ja seksuaalisine tansseineen.

Kohtaus pursuaa irvokasta maskulinismia ja seksismiä, kuten umpihumalaista oksentelua, räyhäämistä, ammuskelua ja naisten kähmimistä. *Mon Garsia* vasten täysjuopuneet sotilaat hoilaavat muun muassa pätkän natsi-Saksan asevoimissa suosittua *Westerwald*-sotilaslaulua (”Heute wollen wir marschieren”). Samoin miesten laulama, natsi-Saksan sukellusvenevoimien virallisiin *U-boot-liedeihin* kuuluva *Angriff, ran, versenken* (suom. ”Hyökkäys, eteenpäin, upotus”) saa groteskissa tilanteessa seksuaalisia lisämerkityksiä. Ylipäättään kohtaus toimii eräänlaisena psykohistoriallisena esityksenä sotilaskulttuurin seksuaalis-aggressiivisesta ja naisvihamielisestä viettipohjasta. Semminkin kun kapakkakohtauksesta leikataan suoraan satamahalliin, jossa (fallisia) torpedoita lastataan sukellusveneisiin. Yksityiskohtana kerrottakoon, että Gerhard Maaszin säveltämä ja Wolfgang Frankin sanoittama *Angriff, ran, versenken* on peräisin samalta vuodelta (1941), jota elokuvassa eletään. Elokuvasa kuultava kertosaie alkaa seuraavasti: ”Wir sind die U-Bootsleute / Die grauen Wölfe auf grauem Meer” eli ”Me olemme *U-boot*-joukko, harmaan meren harmaita susia”.



Kuva 41. *Das Boot*: Rita Cadillac laulaa *Mon Gars* -kuplettia elokuvan alun kapakkakohtauksessa.

Irvokkaasta lähdemusiikin käytöstä oksentelevine ja sekoilevine miehineen tulee mieleen, olisiko tämä vuonna 1981 valmistunut elokuva vaikuttanut Rauni Mollbergin *Tuntemattoman sotilaan* (1985) (epä)musiikkikohtauksiin? Toisaalta groteski on ylipäättään tärkeä osa 1980-lukulaista taide-estetiikkaa, ja *Das Bootin* irvokkaat kohtaukset saattavat siksi tuoda suomalaiselle kuuntelija-katsojalle mieleen Jouko Turkan tyylin, vaikeivät *Das Bootin* miehet kuolaa niin paljon kuin Turkan *Seitsemän veljestä* (1989) tai *Kiimaiset poliisit* (1993).

Elokuva sisältää runsaasti yököttävää kuvastoa, joka pelaa miesten ruumiintoiminnoilla, seksuaalisuudella ja ruualla ja joka liittyy miehistön turhautuneisuuden tiloihin ja poikkeuksellisen ahtaaseen elämänpiiriin. Psykoanalyttisin termein ilmaistuna sukellusvene on *abjektin* juhlaa pilaantuneine ruokineen ja puheineen ruumiin eritteistä³⁶. Abjektin kuvaston runsauden elokuvassa voi niin ikään nähdä viitteenä sodan infantiiliin viettipohjaan.

Satiaistarkastuksen aikana kuullaan levyltä *Roter Mohn* -iskelmää (suom. ”Punainen unikko”) ajan tähden, suloäänisen Rosita Serranon laulamana (01:09:54 alkaen). Bruno Balzin sanoittama rakkauslaulu

on puolalais-saksalaisen schlager- ja elokuvasäveltäjä Michael Jaryn tunnetuimpia hittejä,³⁷ ja se on peräisin elokuvasta *Schwarzfahrt ins Glück* ("Salamatkaten onneen", ohj. Carl Boese 1938), joka tunnetaan myös nimellä *Die Kleine Sünderin* eli "pikku synnintekijä". *Das Boot* käyttää laulua ironisesti: naiset ja rakkaus tiivistyvät sukupuolitaudeiksi, punainen unikko satiaispesäksi. Irvokkuutta vahvistaa se, että satiaistarkastuksesta leikataan suoraan paistettuun silliin, jossa ruodot töröttävät. Förstin eli ensimmäisen perämiehen (Hubertus Bengsch) ateria on irvokas vertauskuva naisen sukupuolielimistä eli siitä, mistä satiaiset on hankittu. Samalla musiikki on vaihtunut nopeaksi ja hie-man orientalistiseksi Benny Goodman -tyyppiseksi klarinettivetoiseksi swingiksi; orientalismilla on länsimaisessa musiikissa stereotyyppisesti kuvattu naisen vaarallisen viettelevää seksuaalisuutta. Satiaistarkastusta on taas edeltänyt rintamatransvestismi-kohtaus, jossa eräs miehistä on pukeutunut Josephine Baker -dragiksi ja tanssii musiikin tahdissa, joka on sekoitus James P. Johnsonin *Charlestonia*³⁸ ja dixieland-versiota skottilaisesta merimieslaulusta *My Bonnie Lies Over the Ocean* (suom. *Nyt tuulet nuo viestin*).

Rosita Serranoa on kuultu elokuvassa jo aiemmin kohtauksessa, jossa Werner herää kojastaan miesten mässäessä ja puhuessa irvokkaita juttuja. Tällöin kuullaan Serranon laulavan *Der Onkel Jonathan* -jazzia. Serranoa, "Chilen satakieltä", joka teki sodan aikana Saksassa huomattavan uran, kuullaan elokuvassa paljon. Serrano oli suosittu laulaja sodan aikana Suomessakin. Tästä kertoo muun muassa Vantaan kaupunginmuseon, homoseksuaalisuuden historiasta Suomessa kertovassa *Sateenkaarisuomi*-näyttelyssä (2007) kohtaamani, Suomen puolustusvoimien kuvakeskuksesta lainattu valokuva "Rusina Serranoa" esittävästä "drag-queenista" viihdytyskiertueella elokuun alussa 1943.

Elokuvan irvokas kuvasto analisisine äänineen kuvaa omalta osaltaan miesten mieliä hiljalleen valtaavasta tasapainottomuudesta heidän odottaessa suljetussa tilassa toimintaa, joka voi tietää kuolemaa. Se myös muodostaa eräänlaisen dekonstruktion – purkavan analyysin – virallisesta, ääriisististä ja tiukkoja sääntöjä noudattavasta, kiiltävien univormujen sotilaskulttuurista. Se osoittaa, kuten alun kapakkakoh-

tauskin, mitä tämä äärimiehininen järjestelmä kätkee sisäänsä kulttuurin alitajuisella tasolla. Sataiset löytävät tiensä myös natsimielistä upseeria edustavan förstin kulmakarvoihin – Franz Lisztin mahtailevan *Les Préludes*’n säestyksellä – siitä huolimatta, että hän toimii virallisten ohjeiden mukaan ideologiasta ja hygieniasta tarkasti huolehtien ja esimerkiksi pukeutuu useimmiten univormuun, toisin kuin muut upseerit, jotka kapteenin tavoin pukeutuvat useimmiten (kosteinkin lämpiminä pysyviin) villa- ja flanelipaitoihin. Toisaalta irvokas kuvasto rakentaa yhteisenä, omana huumorin muotonaan omanlaista stereotyyppistä maskulinismia ja romanssia sotakavereiden kanssa. Lisäksi irvokasta seksuaalisuutta – seksuaalisuuden liioittelua – voi pitää reaktiona alituisen kuoleman läheisyyteen ja pelkoon.

Lähdemusiikkikohtausten kautta esitetään myös kapteenin ja miehistön vastenmielisyyttä Kolmatta valtakuntaa kohtaan. Elokuvan alussa upseerien ruokailun aikana radiosta kuultavat Kolmannen valtakunnan marssilaulut ja ylireippaat merimiesmarssit muodostavat räikeän vastakohdan kapteenin ja muiden kokeneiden miesten käsitykselle partio-tehtävistään. Ne ovat samalla tavalla sopimattomia kuin Wernerin valokuvausinto elokuvan alussa. Tällainen laulu on esimerkiksi Kolmannen valtakunnan marssi-iskelmien ykkössäveltäjän Herms Nielin vuodelta 1939 peräisin oleva *Heut’ stechen wir ins blaue Meer* (”Auf Wiederseh’n mein Schätzelein”; ”Nyt olemme sinisellä merellä”, ”Näkemiin armaani”), jota kuullaan ensimmäisessä ruokailukohtauksessa.³⁹

Samoin värittyvät lyhyet katkelmat suurista sinfonisista orkesteriteoksista ja esimerkiksi *Matrosenliedistä* (*Das Engellandlied*, ”Wir fahren gegen Engelland”), joita kuullaan radiosta uutislähetysten yhteydessä lähetysten tunnusmusiikkeina. Samalla nämä natsi-Saksan soivat kiteytymät toimivat äänellisenä lavastuksena, joka luo elokuvaan autenttisuuden ja realismin tuntua. Esimerkiksi *Matrosenlied* on niin ikään peräisin Nielin ”tehtaasta”. Laulu, jonka Niel sävelsi vuonna 1939 Hermann Lönsin vanhempaa perua olevan merimieslaulun pohjalta, on yksi toisen maailmansodan tunnetuimpia saksalaisia lauluja, joka oli suosittu myös monissa muissa maissa erikielisinä versioina. Elokuvan suomalainen kuuntelija-katsoja saattaa muistaa, että laulun levytti suomeksi Georg Malmstén ja sotilasorkesteri vuonna 1942 nimellä *Suomi marssi* (suomenkielinen teksti on Reino Hirvisepän)⁴⁰.

Vielä on käsiteltävä yhtä elokuvassa kuultavaa marssia, joka on siitä poikkeuksellinen, että sitä kuullaan levyltä eli se on miehistön itse valitsema. Kyseessä ei ole kolmannen valtakunnan marssi vaan brittiläinen (ja ylipäätään liittoutuneiden) eli vihollispuolen sotilaslaulu *It's a long way to Tipperary*. Sitä kuullaan sukellusveneessä kahteen kertaan, ja kummallakin kerralla miehet laulavat mukana.⁴¹ Laulu on alunperin Jack Judgen ja Harry (Henry James) Williamsin vuonna 1912 laatima varietee- ja vaudeville-laulu, jonka brittiläiset sotilaat omaksuivat ensimmäisessä maailmansodassa. Laulusta tuli todella suosittu, ja sitä kuullaan usein ensimmäisestä maailmansodasta kertovissa dokumentti- ja fiktioelokuvissa. Esimerkiksi Jean Renoirin ohjaamassa, ensimmäisestä maailmansodasta kertovassa elokuvassa *Suuri illuusio* (*La Grande Illusion* 1937) ranskalaiset sotavangit laulavat sitä vankileirillä teatteriharjoituksissa. Myös Tenavien Ressu-koira, joka kuvittelee olevansa ensimmäisen maailmansodan lentäjä-ässä, koketeeraa laulun tahdissa TV-elokuvassa *Se on suuri kurpitsa, Jaska Jokunen* (*It's the Great Pumpkin, Charlie Brown*, ohj. Bill Melendez 1966). Laulua kuullaan myös elokuvassa *Ressu lähtee maailmalle* (*Snoopy come home*, ohj. Bill Melendez 1972) Resson läksiäisissä.⁴²

Das Boot -elokuvassa *It's a long way to Tipperary* kuullaan ensimmäisen kerran elokuvan alkupuolella. Upseerit istuvat messissä ja irvailevat natsimieliselle ja vapaaehtoisena sotaan Etelä-Amerikasta tullelle förstille. Kriittisen puheensa jälkeen kapteeni sanoo: ”Missä musiikki? Hitler-nuoremehan voisivat soittaa meille levyjä. Mieluiten se Tipperary-laulu.” Levy laitetaan soimaan (00:29:52), ja miehistö yhtyy siihen. Saksan asevoimien virallisen musiikin sijaan miehistö laulaa kuninkaallisen laivaston eli brittiarmeijan laulua. Kertosäkeen raikuessa kapteeni vielä piikittelee förstiä: ”Ei kai tämä laulu loukkaa maailmankatsomustanne?”

Vihollispuolen musiikin laulaminen on toistuva piirre sodanvastaisissa elokuvissa.⁴³ Se toimii ikään kuin musiikillisena väitteenä siitä, että kummankin puolen miehissä on jotakin tai paljonkin samaa. *Das Bootissa* se kertoo, että merimiehet/merisotilaat ja ihmiset yleensäkin ovat lopulta samanlaisia ja samanlaisissa tilanteissa. Tätä viestiä rakentaa myös se, että laulun aikana kuvataan ensin aluksen

sisällä laulavia miehiä mutta laulun jatkuessa myös alusta pinta-ajossa merellä ja sen kannella käveleviä miehiä kuin ketä tahansa merimiehiä tai -sotilaita. Laulun takia kannella nähtävät merimiehet/-sotilaat ja niiden kautta koko miehistö merkityksellistyvät ”tavallisiksi pojiksi” tavallisine, kaikkia ihmisiä luonnehtivine taipumuksineen, toiveineen ja pelkoineen.⁴⁴

It's a long way to Tipperary -laulua kuullaan myös elokuvan lopussa, kun alus on selvinnyt Gibraltarin haudasta ja on palaamassa tukikohtaan. Ensin alusta näytetään päiväajossa ja meriteeman soidessa, mutta kun leikataan aluksen sisälle, meriteema vaihtuu satamaan paluutaan juhlivien miesten laulamaksi *It's a long way to Tipperaryksi*.

Muistelun musiikkia

Huolellista ajan kuvaa luovat Kolmannen valtakunnan sotilasmusiikin lisäksi ei-sotilaalliset populaarilaulut, mutta niillä on syvempikin kerronnallinen merkitys. Laulut ovat rakkauslauluja, ennen kaikkea naislaulajien esittämiä iskelmiä, joista suurin osa on peräisin ajan elokuvista ja joista osa sisältää myös merimies- muttei sotilasaiheistoa. Tätä levymusiikkia kuullaan sukellusveneessä runsaasti, ja se esitetään miesten sielunmaisemaa ja tunnelmia heijastavana, ”omana” musiikkina. Siten se muodostaa vastaväitteen viralliselle sotilasmusiikille, joka ei ole miesten itse valitsemaa vaan ideologista pakkosyöttöä, joka ei vastaa miesten kokemuksellista todellisuutta. Elokuvan alkupuolella laivan sisällä kuullaan rutiinotoimien taustalla melkein pä jatkuvasti levymusiikkia. Esimerkiksi kun Wernerille esitellään aluksen paikkoja, kuullaan taustalla naisen laulamia iskelmiä, jotka muodostavat voimakkaan vastakohtan sotilaalliselle marssi- tai sinfoniamusiikille, jota on edellisessä kohtauksessa kuultu satamahallin koväänisistä ja soittokunnan soittamana. Siinä missä virallinen musiikki puhkuu reippaita miehiä, isänmaallisuutta ja taisteluintoa, miesten oma musiikki kertoo menetetystä rakkaudesta, erosta, yksinäisyydestä, koti-ikävästä, kaipauksesta ja kuoleman mahdollisuudesta. Kutsun tätä musiikkia muistelun musiikiksi.

Satamahallin kovaäänisistä samoin kuin myöhemmin sukellusveneen radiosta kuullaan pariin otteeseen katkelma Lisztin mahtipontisesta orkesterirunoelmasta *Les Preludés*. Kyseessä on fanfaarimainen jakso, jota natsi-Saksassa käytettiin äänitunnuksena valtakunnan radion uutislähetyksissä, jotka katkaisivat kaiken muun ohjelman ja joissa tiedotettiin viimeisimmistä Saksan voitoista⁴⁵. Vaikka muun muassa Richard Wagner ja Beethoven olivat suosittuja säveltäjiä Kolmannessa valtakunnassa, kaikkein tiiveimmin virallisissa yhteyksissä kuultiin Lisztin musiikkia. Juuri Lisztin *Les Preludés 'n* – natsi-Saksan keskeisen soivan tunnuksen – tuhtunut ylikonemestari käskää *Das Bootissa* sammuttamaan.

Keskeinen miesten ”oma” laulu on *La Paloma* (suom. ”Kyyhky”, ”Kun aavalle meren ma läksin purrellain...”). Tämä habanera-tyyppinen laulu on yksi kaikkien aikojen suosituimpia kiertäviä lauluja. Sen säveltäjä on espanjalainen Sebastián de Yradier, mutta laulun alkuperä on meksikolaisessa lemmenlaulussa.⁴⁶ Maailmaa lähes 150 vuotta kiertäneessä laulussa on vanha myyttinen aihe: kyyhkynen tuo menehtyneen merimiehen omaisille viestin tämän kuolemasta ja kuolemankin yli viestivästä rakkaudesta. Kahden soinnun (toonikan ja dominantin) hitaasti vuorotteleva harmoninen rytmi antaa tilaa ”pitkälinjaiselle, meren maininveja kuvaavalle melodialinjalle”, kuten Pekka Jalkanen kirjoittaa⁴⁷. Merellinen laulu yhdistää sukellusveneen miehistön merimiesten vanhaan perinteeseen sekä merellä kuoleamisen vaaraan, jonka yksi käsittelytapa se on: laulun aiheena on ero, rakkaus ja kuolema. Lintu on myös vapauden symboli, ja siten laulu merkitsee aluksen vankilasta pois kaipaamista. Kyyhkynen voi myös yhdistää rauhankyyhkyseen tai -toiveeseen (rauhanviestiin?).⁴⁸ Laulaja on jälleen Rosita Serrano, jonka tunnetuimpia hittejä *La Paloma* on.

Laulua kuullaan elokuvassa ensimmäisen kerran, kun on selvitty ensimmäisestä kohtaamisesta hävittäjän kanssa ja upseerit syövät messissä vanukasta (01:05:03 alkaen). Tätä ennen ruokamusikkinä on kuultu virallista marssia, jonka ylikonemestari on käskenyt sammuttaa; tämä on vanhempi mies, jonka vaimon ja kodin kaipuu tuodaan elokuvassa esille. *La Paloman* alkaessa kapteeni toteaa hymyillen, että levy on peräisin hänen omasta yksityiskokoelmastaan. Lausahdus

korostaa laulun vastakohtaisuutta viralliselle sotilasmusiikille. Werner kuuntelee laulua vakavana; sotakirjeenvaihtaja on vasta alkanut tajuta kuoleman alituisen läsnäolon sukellusveneessä. Laulua kuullaan uudesta, kun on tehty päätös palata tukikohtaan (02:07:43 alkaen). Musiikki katkeaa kuulutukseen, jossa kerrotaan, että kotimatka on peruttu ja alukselle on määrätty uusi päämäärä, La Spezia.

Kapteenin lempilaulu on surumielinen rakkauslaulu *J'attendrai* (suom. ”Odotan”), ranskalaisen chanson-laulaja Rina Kettyn laulama. Toisen maailmansodan aikana suosittu laulajan äänite on vuodelta 1939. Dino Oliverin säveltämän ja Louis Poterat'n sanoittaman laulun kertosäe kuuluu vapaasti suomennettuna seuraavasti: ”Odotan päivin ja öin, aina odotan paluutasi. / Odotan, koska lintu, joka lentää, palaa takaisin pesäänsä unohtunutta etsimään.”⁴⁹ Tämäkin laulu sisältää linnun eli vapauden vertauskuvan ja käsittelee eroa, rakkautta, kaipuuta ja kuolemaa. Ajan iskelminä tällaiset laulut myös muistuttavat miehiä toisesta, paremmasta elämästä ja auttavat selviämään kulloisestakin tilanteesta tuomalla siihen lohdutusta.

Ensimmäisen kerran *J'attendrait*a kuullaan aluksen ollessa sukelluksissa myrskyssä ja kuvan näytettyä sotkuista ja kosteaa alusta, joka pursuaa likaa, ruuan jätteitä ja muuta saastaa, sekä siellä kuorsaavia miehiä: laulu yhdistyy nukkuvien miesten uniin, hetkelliseen poispääsyyn todellisuudesta. Kapteeni toteaa kuuntelijalle: ”Meri tosin ei voi meitä hukuttaa. Tämän merikelpoisempaa alusta ei ole.” Sen jälkeen hän pyytää kuuntelijaa soittamaan levyä ja tarkentaa pyyntöään sanomalla ”tiedät kyllä mitä” (1:17:02). Vuorosanat kertovat, että laulu on erityisen merkityksellinen. Kapteeni ja kuuntelijat kuuntelevat Kettyn samettista laulua silmät kiinni, nukkuen tai uneksien, eli siirtyen hetkiseksi nyt-hetkestä pois.

Kohtaus tuo mieleen vastaavia kohtauksia muista sotaelokuvista. Esimerkiksi *Pelastakaa sotamies Ryan* -elokuvan loppupuolen kohtauksessa kapteeni Miller (Tom Hanks) kuuntelee gramofonilta Ramelle-nimisessä ranskalaisessa kylässä – saksalaisia ja elokuvan viimeistä taistelua odottaessaan – Edith Piafin melankolisia, menetetyistä rakkaudesta kertovia lauluja. Ensin kuullaan *Tu es partout* -laulua (suom. ”Olet lähtenyt”), joka on Piafin ja Marguerite Monnot'n käsialaa ja

peräisin ranskalaisesta elokuvasta *Montmartre sur Seine* (ohj. George Lacombe 1941). Miller etsii kahvia ja korpraali Upham (Jeremy Davis) tulkkaa laulun sanoja parille ryhmän miehelle: ”Joskus uneksin olevani sylissäsi [– –] ja sinä kuiskaat hiljaa korvaani asioita, jotka saavat silmäni sulkeutumaan ja se on ihanaa.” Laulu vaihtuu *C’était une histoire d’amour* -lauluksi⁵⁰ (suom. ”Se oli yksi rakkaustarina”), ja Miller keskustelee Ryanin kanssa kodistaan, vaimostaan ja vaimon ruusuista. Molemmat laulut kestävät elokuvassa yli kolme minuuttia ja saavat siten suuren painon. Kuten *Das Bootin* kohtauksessa, myös tässä miehet saavat hetkeksi mielensä pois sodasta, samalla kun elokuvan kuuntelija-katsojan kannalta sodan traagisuus kärjistyy pakahduttavan surullisen rakkauslaulun myötä.⁵¹ Samalla tavoin lohduttava ja pakahduttava on Kettyn *J’attendrai*, jonka aikana näytetään kapteenin ja kuuntelijan lisäksi myös muita nukkuvia miehiä. Samaa laulua kapteeni kuuntelee myös elokuvan loppupuolella aluksen matkatessa kotisatamaa kohti. Kapteeni sanoo kuuntelijalle: ”Kunhan koneet kestävät ja meillä on vähän onnea, niin selviämme tästä.”

Eroa, rakkautta ja kuolemaa käsittelevää muistelun musiikkia edustaa myös yksi Doldingerin alkuperäismusiikin johtoaihe, soolokitaran hallitsema jousisäestyksinen teema (ks. esimerkki 10). Balladinomainen ja mollissa kulkeva teema on surumielinen ja rauhallinen, ja soolokitara soittaa melodian lisäksi murtosointu-säestystä. Tempoltaan, soitinukseltaan ja kitarankäsittelyltään teema muistuttaa hieman Stanley Myersin säveltämää *Cavatinaa* Vietnamin sodasta kertovassa elokuvassa *Kauriimetsästäjä* (ohj. Michael Cimino 1978)⁵². Nimitän teemaa muisteluteemaksi, kuten tehdään elokuvan soundtrack-levyilläkin⁵³, joilla se kulkee nimellä *Erinnerung* eli ”muisto” tai ”muistelu”.

Ensimmäistä kertaa muisteluteema kuullaan kohtauksessa, jossa on kova myrsky. Miehet ovat jo kauan olleet merillä, ja ylikonemestari katselee valokuvia lumisista kotimaisemistaan sekä vaimostaan ja itsestään yhdessä. Werner pyytää saada katsoa kuvia, jolloin teema alkaa (1:21:07; ks. kuva 42). Näin teema liitetään muistamiseen, muistoihin, kodin ja rakastetun kaipuuseen, menetettyyn elämään. Samalla se kärjistää vastakohtan miesten nykyelämän (sodan) ja sotaa

edeltäneen siviilielämän (kodin) sekä nykyminuuden (sotiluuden) ja siviiliminän välillä. Oikeastaan teema – kuten myös levyltä kuullut rakkauslaulut eli koko muistelun musiikki – kuvaa kaikkea, mistä miehet ovat olleet pakotetut luopumaan, ja tämän menetyksen tuomaa kipua, haavaa. Kitaran valitseminen teeman päämerkitsijäksi on osuvaa: kitara on ”kotisoitin”, herkkä ja intiimi, ”henkilökohtainen”. Kitara on myös romanttinen soitin ja perinteinen valinta rakkauslaulun tunnelmoijaksi. Kitara yhdistyy myös mereen niin ”vesimäisiin” murtosointuihin taipuvaisen luonteensa kuin ”kitara ja meri” -tyyppisten laulujen takia.

Toisen kerran muisteluteema kuullaan, kun miehistölle on selvinnyt, etteivät he pääsekään jouluksi kotisatamaansa vaan joutuvat uuteen vaaralliseen tehtävään. Werner on kuullut kapteenilta jättävänsä ylikonemestarin kanssa aluksen Vigon satamassa, koska kapteeni haluaa heidän välttävän todennäköistä kuolemaa merkitsevän retken. Hän tulee nuoren sukellusvenemiehen, Ullmannin (Martin May) luo, jolla on raskaana oleva kihlattu La Rochellessa. Werner pahoittelee käännettä, Ullman hymähtää ja muisteluteema alkaa (2:13:04). Werner tarjoutuu toimittamaan kirjepaketin postiin (ks. kuva 43).

Jo aiemmin elokuvassa on näytetty Ullmannia kirjoittamassa morsiamelleen kirjettä, ja Werner on nähnyt tämän valokuvan. Tällöin on kuultu levymusiikkina saksalaista iskelmää *Sing, Nachtigall sing* (suom. ”Laula, leivo laula”) saksalaisen kabareetaiteilija ja näyttelijä Evelyn Künneken laulamana. Hitlerinkin ihailema mutta sodan arvostelunsa vuoksi vaikeuksiin joutunut Künneke tuli tunnetuksi vuonna 1942 juuri tällä Michael Jaryn säveltämällä hitillä (sanoittaja on tuntematon). Rakkauslaulu, jossa jälleen on lintuteema mukana, on kohtauksessa sydäntäsärkevä. Aluksesta pois morsiamensa luo kaipaava Ullmann on kohtaloonsa tuomittu.

Myöhemmin selviää, ettei esikunta ole suostunut kapteenin pyyntöön jättää Werner ja ylikonemestari aluksesta pois, jolloin Werner ei voi toimittaa Ullmannin kirjepakettia. Alukseen tuodaan joulukuusta, ja Ullmannin kasvoja näytetään, jolloin muisteluteema alkaa (02:22:58). Werner antaa paksun kirjepaketin takaisin puhumattomalle, vain keran hymähtävälle Ullmannille. Seuraavaksi muisteluteema kuullaan lopputekstien yhteydessä.



Esimerkki 10. *Das Boot*: muisteluteeman alku (säv. Klaus Doldinger).



Kuvat 42–43. *Das Boot*: muisteluteemaa vasten nähdään muun muassa (42) ylikonemestarin valokuvia tämän kodista, vaimosta ja elämästä ennen sotaa sekä (43) nuoren Ullmannin (Martin May) kihlatulleen kirjoittama kirjekasa.

Matkalla Gibraltarille miehet vierailevat Vigon satamassa saksalaisessa Weser-laivassa. Tällöin kuullaan taustalla joululauluja, esimerkiksi virsi *O du fröhliche* (suom. *Oi sä riemuista*)⁵⁴ ja *O Tannenbaum* (suom. *Oi kuusipuun*)⁵⁵. Joululaulut eivät kuitenkaan toimi niinkään muistelun

musiikkina kuin muodostavat synkän ironisen merkityksen; sen sijaan, että miehet olisivat päässeet jouluksi kotiin (tai kotisatamaan), he ovat saaneet uuden, pakotetulta itsemurhalla tuntuvan tehtävän. Laulut myös terävöittävät vastakohta-asetelman Weserin univormuisten, helpommissa ja suorastaan ylellisissä olosuhteissa toimivien miesten ja ruokkoamattomien ja hengenvaarallisesta tehtävästä toiseen komentettavien sukellusvenemiesten välillä.

Lisäksi joululaulut koskettavat muistelun teemaa yhdistyessään ylikonemestarin valokuviin ja puheeseen lumesta kotiseudulla. *O Tannenbaum* alkaa itse asiassa soida juuri sillä hetkellä, kun sähkeen saanut kapteeni kertoo ensimmäiselle konemestarille, ettei esikunta suostunut hänen pyyntöönsä, ja kuva näyttää lähikuvana konemestarin kasvoja. Esimerkkinä vastaavasta joululaulun viiltävästä käytöstä muissa sotaelokuvissa voidaan mainita Joseph Vilsmaierin ohjaama *Stalingrad* (1993), jossa rintamalla olevat saksalaiset nuorukaiset taapailevat jouluaattona hirvittävässä pakkasessa auton lavalla *O Tannenbaumia*. Samoin voimakas on John Irvinin ohjaaman *When trumpets fade* -elokuvan (1998) loppu, johon viittasin luvussa 1. Kuva näyttää Siegfried-linjan panssariesteitä, joille sataa lunta ja jotka lumisina ja kartionmuotoisina muodostavat joulukuusen irvikuvan. Samalla kuullaan *White Christmas* -laulua Bing Crosby'n laulamana. Kaikki tarinan miehet kuolivat Hürtgenin metsään eikä kukaan päässyt jouluksi kotiin tai ylipäätään elänyt jouluun asti.

Mainittakoon vielä yksi elokuvassa kuultava surumielinen rakkauslaulu, Werner Bochmannin säveltämä ja Erich Knaufin sanoittama *Heimat deine Sterne* (suom. ”Kotimaa, sinun tähtesi”; laulusta on olemassa myös suomenkielinen versio nimellä *Iltatähti*). Tämäkin schlager on kaipauksentäyteinen balladi, jossa viestin rakastetulle välittää linnun sijaan tähti. Kuten moni muukin *Das Bootissa* kuultava laulu, tämäkin sodanaikainen hitti on peräisin elokuvasta, nimittäin komediasta *Quax, kaikkien aikojen lentäjä* (*Quax, der Bruchpilot*, ohj. Kurt Hoffmann 1941)⁵⁶. Laulaja on luullakseni bassolaulaja Wilhelm Strienz, joka oli aikoinaan Saksassa pannassa, koska kieltäytyi liittymästä natsipuolueeseen, mutta joka myöhemmin tuli tunnetuksi asevoimien radiotoivekonsertin (*Wunschkonzerten der Wehrmacht*)

juontajana. Laulua kuullaan kohtauksessa, jossa Werner istuskelee messissä ja seuraa, miten kärpänen kävelee Dönitzin kuvan päällä ja asettuu tämän silmän kohdalle. Samalla miehet puhuvat irvokkaita juttuja ja försti naputtaa kirjoituskonetta. Jonkinlainen kannanotto lienee sekin yksityiskohta, ettei elokuvassa nähdä kertaakaan Hitlerin kuvaa; ikään kuin sukellusvene olisi vain Dönitzin⁵⁷ eikä Hitlerin alainen. Miehet eivät myöskään tee *Heil Hitler* -tervehdyksiä.

Sukellusvene tragedian prismana

Das Boot ei ole vain toisen maailmansodan taisteluelokuva tai sukellusvene-sotaelokuva. Se on myös toimintajännäri⁵⁸ sekä myyttinen ja seikkailullinen merielokuva. Ehkä juuri näistä mukaansatempaavista piirteistään sekä koskettavan sympaattisesta henkilökuvauksestaan johtuen elokuvaa on välillä syytetty liian saksalais-myötätuntoisesta esittämistavasta ja saksalaisten natsiudesta riisumisesta (ainoastaan yksi miehistön jäsen, försti, on selkeä natsi). Tässä sillä on yhtäläisyyttä luvussa 3 käsitellyyn *Rautaristi*-elokuvaan: molemmat elokuvat kuvaavat saksalaisia sotilaita esittäen natsi-aatteen virallisena Kolmannen valtakunnan järjestelmänä, jota vain harvat ja miesten keskuudessa halveksitut upseerit kannattavat.

Rautaristi on kuitenkin ei-saksalainen elokuva, siinä missä *Das Bootin* tuotanto ja tekijät ovat saksalaisia. Juuri elokuvan saksalaisuus on näytellyt syyttävässä kritiikissä keskeistä osaa. Saksassa oli toisen maailmansodan jälkeen vallalla elokuvaperinne, joka salli tehdä sellaisia toista maailmansotaa kuvaavia elokuvia, jotka käsitelivät Saksan syyllisyyttä sotaan ja rikoksiin ihmiskuntaa vastaan, kuten esimerkiksi holokausti-elokuvia. Kyseenalaisempaa oli tehdä elokuva, joka ei käsittele Saksan rikoksia, ei näytä saksalaisia sotilaita natsimielisinä ja joka vieläpä saa katsojan samastumaan liittoutuneiden aluksia tuhoaviin miehiin. Kuten Janne Rosenqvist kirjoittaa, ”harva olisi uskonut, että mikään elokuva, jossa saksalainen sukellusvenemiehistö räjäyhtelee liittoutuneiden laivoja, tulisi saamaan yleisön sympatiat puolelleen.”⁵⁹ Mutta sekä saksalainen että kansainvälinen yleisö otti

elokuvan suosiollisesti vastaan. Esimerkiksi Yhdysvalloissa se ymmärrettiin sodanvastaiseksi elokuvaksi, joka käsitteli sodan hulluutta keskittymällä sotaan joutuneisiin nuoriin poikiin. Mutta jotkut kriitikot olivat sitä mieltä, ettei ollut eettisesti oikein eikä ylipäättään sallittua esittää saksalaisia sotilaita ”tavallisina” ihmisinä vaan heidät olisi pitänyt esittää selkeästi roistoina. Tällaiseen kritiikkiin voi kyllä vastata toteamalla, ettemme koskaan opi historiasta mitään, jos ulkoistamme kaiken pahan ”tavallisista ihmisistä” eli itsestämme pois. Kysymys on kuitenkin vaikea ja sidoksissa myös aikaan; mitä kauemmin on sodasta, sitä moninaisemmin sitä lienee mahdollista kuvata.

Juuri se, että tarinan kohteena ei ole amerikkalainen (tai muu liittoutuneiden) miehistö vaan saksalainen, sallii traagisemman esittämistavan. Yhdysvallat on suurin ja vaikutusvaltaisin toisen maailmansodan taisteluelokuvien tuottaja, minkä takia se toimii tässä tarkastelussani vertailukohtana. Yhdysvaltalainen yleisö ei olisi pitänyt siitä, että elokuva loppuu sankarillisen miehistön järjettömään teurastukseen kotisatamassa, mikäli miehistö olisi ollut amerikkalainen; tällöin elokuva olisi pitänyt loppua voitokkaasti, jotta hyvän sodan myytti ei olisi kyseenalaistunut (käsittelen hyvän sodan myyttiä tarkemmin luvussa 6). Koska kuvauksen kohteena oli saksalaiset sotilaat, elokuva saattoi helpommin käsitellä paitsi epätoivoa ja sodan järjettömyyttä myös vaarallista ja kiihottavaa sukellusvenemiehen elämää. Ilman patrioottista taakkaa ja hyvän sodan myyttiä elokuva saattoi keskittyä miehien kokemuksiin psykologisesti uskottavammalla tavalla. Kuten Roger Ebert on huomauttanut, *Das Bootin* yleisön ei tarvitse samastua sotilaalliseen missioon vaan pelkästään sukellusvenemiehen ”työhön”, ”arkeen”⁶⁰. Tätähän myös miesten subjektiivista korostava musiikki ja äänisuunnittelukin rakentavat. Kansallismielisyyden ja isänmaallisuuden tilalla on kasvanut jännitys⁶¹, sekä traagisuus ja miesten kokemuksellisuus. Tässä mielessä *Das Bootilla* on tiettyä yhteyttä ns. uuteen sotahistoriaan, joka korostaa koettua sotaa, yksittäisten miesten psykologista kokemusta, taistelun sekasortoisuutta, sodan järjenvastaisuutta ja tunteiden myrskyä sotaoperaatioiden johdonmukaistetun ja järkiperaistetyin kuvauksen sijaan⁶².

Saksalaisten sotilaiden näkökulmasta kuvattavan elokuvan edusta kerronnan tunneperäisen tehokkuuden ja sodanvastaisuuden mielessä amerikkalaiseen sotaelokuvaan verrattuna kertoo hyvin yksi elokuvan puhutuimmista kohtauksista, jota olen edellä myös sivunnut. Kyse on kohtauksesta, jossa sukellusvene on tuhonnut brittiläisen laivueen. Taistelun jälkeen sukellusvene nousee pintaan ja kapteeni käskee antamaan palavalle rahtialukselle ”armoniskun”, jotta se uppoaisi. Vastoin kapteenin odotuksia torpedon osuman jälkeen laivasta hyppää mereen brittiläisiä merimiehiä, jotka uivat sukellusvenettä kohti ja joiden kuolemaa sukellusveneeseen miehistö joutuu avuttomana seuraamaan. Näemme liekehtivän laivan ja sen epätoivoisia, kuolevia miehiä, mutta myös kauhistuneita ja epätoivoisia sukellusvenemiehiä. Sukellusvene ei voi ottaa vankeja niin sotilastehtävänsä (käskyjensä) kuin tilakysymyksen takia.

Ensin ei kuulla musiikkia ollenkaan vaan pelkästään räjähdysten, tulen ja laivojen murtumisen ääniä sekä sukellusvenemiesten hiljaista ja harvaa puhetta heidän kiikaroidessa palavaa alusta sukellusveneeseen kannelta. Kammottava musiikki ”tuomitsevine” bassoiskuineen, mörinöineen, kuminoineen, urkupisteineen, saman sävelen kolkutuksineen ja pianon sekä orkesterin kuolinkelloineen alkaa vasta, kun ”armonlaukaus” on annettu, palavia miehiä on hypännyt laivasta mereen ja hukkuvia miehiä on hetki näytetty (02:00:38 alkaen; elokuvan soundtrack-levyllä⁶³ musiikki kulkee nimellä *Inferno* eli helvetti). Samalla kuva on siirtynyt kapteeniin, joka on raivoisan epätoivoisesti ihmetellyt, mikseivät liittoutuneet ole pelastaneet jo hyvän aikaa sitten vaurioituneen laivan miehistöä. Apokalyptinen musiikki kuvaa paitsi kauheaa tilannetta ja hukkuvien miesten kohtaloa ennen kaikkea sukellusvenemiesten psykologista kokemusta, traumaa; ahdistava musiikki yhdistetään lähikuviin järkyttyneiden sukellusvenemiesten kasvoista. Kaoottisesti mörisevä musiikki muistuttaa hieman *Tule ja katso* -elokuvalle tyypillisiä ilmestyskirjamaisia pörinöitä, joita käsittelen luvussa 5.

Laivan upotessa näemme sen hukkuvaa miehistöä, joka pyytää sukellusveneeltä apua. Sukellusvene peruuttaa. Kuullaan tulen ja murtuvien rakenteiden ääniä, jotka kaikuivat ”haamumaisesti”; maailma

vaikeroi, yksi miehistä, aliperämies Kriechbaum itkee. Sukellusveneeseen upseerit ovat komentotornissa kuin tuomiolla⁶⁴. Koska *Das Boot* ei kuvaa sukellusveneeseen miehistöä tavanomaisen amerikkalaisen elokuvan tapaan yksiuolotteisesti epäinhimillisiksi natsi-roistoiksi, tuomio kohdistuu ihmiseen ja sotaan yleensä; paha ei ulkoistu yhteen kansakuntaan ja pois muista.

Vene ja synkät miehet poistuvat kuvasta hiljaa. Traumasta kertova hiljaisuus jatkuu myös kohtauksen jälkeen; miehet eivät puhu siitä, mikseivät voineet pelastaa brittiläisiä miehiä. Paitsi että hiljaisuus kuvaa traumaa sekä häpeää – traumasta ei voi puhua, se ei symbolisoidu – hiljaisuus luo myös tilaa elokuvan kuuntelija-katsojan tunteille eli mahdollisuuden projisointiin ja omakohtaiseen pohdintaan.⁶⁵

Tällaista kohtausta tuskin olisi voitu tehdä toisin päin. On vaikea kuvitella Hollywood-elokuvaa, jossa yhdysvaltalaiset sotilaat antaisivat apua pyytävien miesten hukkua; se antaisi amerikkalaisista huonon kuvan ja vaarantaisi hyvän sodan myytin, jossa hyvällä ja pahalla on selkeät puolensa ja sodalla yksinkertainen ja perusteltu oikeutus. Näin ollen myöskään sitä psykologista traumaa, jonka sukellusvenemiehet kummallakin puolella joutuivat tällaisissa tilanteissa kohtamaan, tuskin olisi voitu käsitellä amerikkalaisessa elokuvassa. *Das Boot* sen sijaan voi kliinisesti osoittaa, mitä sukellusvenemiehen elämään kuului⁶⁶, kuten kysymyksen totaalisesta sodasta, jossa hyökätään myös siviilikohteisiin ja jossa ei oteta vankeja. *Das Bootin* miehistö on tragedian prisma⁶⁷, jonka kautta sodan kauhuja käsitellään laajemmalla ja yleisemmällä tasolla.

Kohtaus, jossa saksalaiset sukellusvenemiehet todistavat liittoutuneiden – tällä kertaa amerikkalaisten – sotilaiden hukkumiskuolemia, on kyllä esitetty aiemminkin valkokankaalla. Kyseessä on paitsi Hollywood-elokuva myös kaiken lisäksi sodanaikainen ja siten väistämättä propagandistinen elokuva *Matkalla Murmanskiin* (*Action in the North Atlantic*, ohj. Lloyd Bacon 1943), joka tunnetaan Suomessa myös nimellä *Saattue Murmanskiin* ja jossa Humphrey Bogart esittää yliperämies Joe Rossia. Siinä saksalaiset eivät osoita mitään armoa tai myötätuntoa hukkuvia vihollisia kohtaan vaan jopa ajavat pelastusveneeseen murskaksi avuttomille miehille samalla nauraen ja

vieläpä filmaten tilannetta. *Das Bootissa* tilanteen kauhu – sodan kauhu – näytetään aivan toisella tavalla, kuten muun muassa Jeanine Basinger on huomauttanut⁶⁸. *Das Bootissa* saksalainen sukellusvenemiehistö esitetään väistämättömissä taistelutoimissaan, mutta miehet katsovat vihollismiesten kuolemaa vakavina ja järkyttyneinä. Basinger jopa arvelee *Das Bootin* tekijöiden nähneen *Matkalla Murmanskiin* -elokuvan ja vastanneen siihen⁶⁹.

Myös *Das Bootin* järkyttävä loppu on mahdollinen sen takia, että kyseessä on saksalaisten sotilaiden näkökulmasta tehty elokuva, kuten jo toin ilmi: on helpompi tappaa elokuvassa kuvattu miehistö, mikäli se on saksalainen kuin jos se olisi liittoutuneiden. Toisaalta, kuten ohjaaja on todennut, saksalaisessa elokuvassa saksalaisia sotilaita ei yksinkertaisesti voinut jättää selviytyviksi;⁷⁰ ilmeisesti ohjaaja tarkoittaa, että sitä olisi pidetty saksalais-/natsimielisenä eleenä. Buchheimin romaanissa kapteeni kyllä selviää hengissä, eli tässä kohdin muuten varsin tiukasti romaania noudattava elokuvakäsikirjoitus tekee poikkeuksen.

Lopussa sukellusvene lipuu laituriiin soittokunnan soittaessa jo I maailmansodan aikana Saksassa suosituksi tullutta *Erzherzog-Albrecht*-sotilasmarssia⁷¹. Kannella ojennuksessa seisovat, kärsineen ja vanhentuneen näköiset, vakavat miehet muodostavat vastakohtan radetzkymaisena iloiselle marssille ja laiturilla odottaville ihmisille. Kuten jo aiemmin kuvasin, seuraa ilmahyökkäys, jossa huomattava osa miehistöstä, kapteeni mukaan luettuna, kuolee. On synkän ironista, että erittäin vaarallisista, lähes mahdottomista tilanteista selvinnyt miehistö kuolee kotisatamassaan. Salaivaa lisää se, että juuri ennen kotisatamaan tuloaan, miehistön juhliessa ja kapteenin kuunnellessa *J'attendrai*-kappaletta, kapteeni toteaa, että ”mikäli koneet toimivat ja meillä on vähän onnea, me selviämme tästä”: ”siitä” he selviävätkin, mutteivät kotisatamasta.

Kaiken kaikkiaan *Das Bootin* kohdalla huomataan jälleen, miten monimutkainen kysymys sotaelokuvan sodanvastaisuudesta on ja miten paljon intohimoja se herättää. Saman elokuvan voi nähdä monella tavalla. Joillekin *Das Boot* merkitsee samanlaista sodanvastaista teosta kuin Buchheimin romaani, mutta toiset näkevät siinä natsi-Saksan sukellusvenesodan uudelleen kunniaan nostamisen ja uudelleen mys-

tifoinnin. Elokuvan on jopa väitetty toteuttavan saksalaista sankarillisuutta ja kansallismielisyyttä amerikkalaisen toimintaelokuvan kaavalla. Mutta jos pidämme sodanvastaisuuden tärkeimpänä kriteerinä sitä, miten vihollinen esitetään ja miten väkivalta esitetään, *Das Boot* on selkeästi sodanvastainen elokuva, sillä väkivalta ei saa siinä välttämättömän ratkaisijan roolia vaan väkivalta ja sota esitetään pelkkänä väkivaltana, hulluutena ilman mitään mieltä ja järkeä. Sankarit kuolevat ilman mitään tarkoitusta tai merkitystä. Elokuva näyttää sodan pelkästään tuhoavana, mielen, elämän, maailman tuhoavana toimintana.

Viitteet

1. *La Paloma*, suom. *Kyyhkynen*, säv. S. de Yradier, suom. sanat Raili Kahilainen. Sukellusveneen miehistö kuuntelee laulua *Das Boot*-elokuvassa.
2. Buchheim 1975 [1973].
3. Clarke 2001, 113. *Kunnian polut* (alkup. *Paths of Glory*) on Stanley Kubrickin vuonna 1957 ohjaama ensimmäisestä maailmansodasta kertova elokuva.
4. Kyseessä on vuonna 2004 julkaistu versio *Das Boot: The Original Uncut Version*.
5. Tarkemmin äänen suunnittelijoista ja tekijöistä ks. lähdeluettelo.
6. Klaus Doldinger (s. 1936) on saksalainen jazz-saksofonisti ja säveltäjä, joka on tehnyt paljon musiikkia elokuviin ja televisiosarjoihin. Jälkimmäisistä tunnetuimpia on tunnusmusiikki rikossarjaan *Kahden keikka* (*Ein Fall für Zwei*).
7. Nimitän elokuvan pääteemaa myöhemmin meriteemaksi ja paikoin *Das Boot*-teemaksi. Musiikkiteollisuudessa teemaan perustuvat kappaleet kulkevat useimmiten nimellä *Das Boot*.
8. Jazzmuusikot Dieter Ilg, Roberto di Gioia ja Wolfgang Haffner taas ovat sisällyttäneet *Abracadabra*-albumilleen (2006) *Das Bootin* pääteemasta pianovetoisen ja hidastempoisen nykyjazz-version. Mainittakoon myös The Reverburritoksen instrumentaali-surffia, rautalanka-saundia ym. postmodernisti yhdistävä hidas rock-versio albumilla *Widget* (2006), johon on Doldingerilta kuitenkin tarttunut lähinnä kaikuluotaimen pingahdus.
9. Viitataan psykoakustisuudella äänisuunnitteluun, joka pyrkii käyttämään hyväksi äänen fysiologisia ja psykologisia vaikutuksia ja joka lähestyy ääntä yhtä aikaa ruumiin- ja mielentilan kuvauksena. En siis viittaa sillä ihmisen kuulojärjestelmän toimintaa tutkivaan tieteenalaan, joka myös kantaa samaa nimeä.
10. Vrt. Hickman 2006, 14.
11. Vrt. Clarke 2001, 112–114.
12. Kalinak 1992, 63, 103–110; Brown 1994, 98–99; Neumeyer & Buhler 2001, 28–30; Hickman 2006, 43. Elokuvamusiikin johtoaihetekniikka on kehittynyt ennen kaikkea jälkiromanttisille musiikkikäytännöille perustuvan ja Richard Wagnerin oopperoille velkaa olevan klassisen Hollywood-elokuvamusiikin piirissä.
13. Anne Sivuoja-Gunaratnam huomautti minulle, että meriteeman kehtolaulumaisuus tekee siitä ”kohtumaisen” hyväilevän ja suojelevan. Ylipäättään meren ääniä on usein verrattu kohdun ääniin, ja onhan meri myös ”äitimäinen” elämän antaja ja ottaja (kaikkine psykoanalyttisine sivumerkityksineen). Elokuvan äänen ja musiikin kohtumaisuus on pitkään ollut psykoanalyttisen tutkimuksen perusteemoja (esim. Doane 1985a–b; Silverman 1988; Flinn 1992; vrt. myös Välimäki 2005).
14. Vrt. esim. Salmi 1996, 34–36; Gorbman 1987; Kalinak 1992; Hickman 2006, erit. 26, 29.
15. *Muss i[ch] Denn* (suom. ”Täytyy lähteä”) perustuu svaabinmurteiseen kansanlauluun, johon 2. ja 3. säkeistön sanat laati Heinrich Wagner (1797–1851). Sävel on monille tuttu Elviksen levyttämästä laulusta *Wooden Heart*, joka tunnetaan Suomessa myös Reino Helismaan suomennoksena *Puinen sydän*.
16. Kohtausta seuraa lopputekstit, joita meriteema säestää nopeana diskoversiona. Teema muuntuu pian rankemmaksi, pahaenteisemmäksi ja murhemielisemmäksi. Sitä seuraavat ns. muistelu- ja toimintateemat, joiden jälkeen meriteema palaa kohtalaisella diskosykkeellä. Tärkeiden johtoaiheiden soittaminen lopputekstien yhteydessä kertaa elokuvan sisällölliset teemat kuulija-katsojan mielessä ja varmistaa, että ne jäävät sinne elokuvan jälkeenkkin. Samalla keino sulkee elokuvallisen kokonaisuuden eheästi.
17. Vrt. Hickman 2006, 27.

18. Werner 2005 [1969], 85.
19. Moore et al. 1990, 204.
20. Vrt. Hedges 2002, 3; Slocum 2006, 9, 20 viite 6.
21. Vrt. Hickman 2006, 27. *Klusteri* tarkoittaa sävelkasaa, jonka sävelet ovat niin lähellä toisiaan, etteivät ne erotu erillisinä sävelinä vaan yhtenä soinnillisena rypypäänä.
22. Vrt. Hickman 2006, 25.
23. *Filli* on lyhyt rytminen tai melodinen kuvio, joka kuullaan soolomelodian osien välissä. Tyypillinen on esimerkiksi grooven tuntua kohottava rumpuvälike.
24. Suomennos on osittain peräisin dvd:n suomenkielisestä tekstityksestä ja osin omia lisäyksiäni; kuten tyypillistä on, tekstityksille on kuvassa niin vähän tilaa, että ne ovat huomattavasti puhetta tai muuta käännöskohdetta suppeampia.
25. Salmenhaara 1968, 205–206.
26. Länsiö 2007.
27. *Asdic* oli ääniaaltojen käyttöön perustuva, laivan rungon alla metallisessa kuvussa sijaitseva laite, jolla paikallistettiin sukelluksissa olevia sukellusveneit. Tämä ”vedenalainen korva” koostui elektronisesta äänen lähettimestä ja vastaanottimesta. Se lähetti korkeataajuisia impulsseja, jotka kimmahitivat takaisin osuessaan sukellusveneeseen. Kaiun pituudesta voitiin päätellä sukellusveneen etäisyys ja korkeudesta (säveltasosta) lähestyikö vai etääntyikö se. Laitteen nimi juontuu *Anti-Submarine Detection Investigation Committeeesta*. (Merseyside Maritime Museum 2007.)
28. Werner 2005 [1969], 53.
29. Werner 2005 [1969], 58.
30. Akustisessa tiedustelussa voidaan erottaa toisistaan (1) aktiivinen eli ääntä lähettävä ja kaikua kuunteleva tiedustelu (ääntä lähettävä ja vastaanottava kaikuluotain kuten *asdic*) sekä (2) passiivinen eli pelkäästään kuuntelua suorittava tiedustelu (vastaanottava kaikuluotain kuten hydrofoni). Toisen maailmansodan aikaisen sukellusveneen tiedustelu perustui pitkälle passiiviseen tiedusteluun. Toisen maailmansodan aikaisen sukellusveneen kuuntelutoiminnasta antaa hyvän kuvan esimerkiksi *Submarine Sonar Operator's Manual* (1944).
31. Sigmund Freudin (1955 [1919], 244; ks. myös Välimäki 2005, 272 viite 12) mukaan elävältä haudatuksi tuleminen pelko on eräänlainen käännös tiedostamattoman kuvittelusta, joka koskee sitä, minkälaista elämä on kohdun – ihmisen ”alkuperäisen kodin” – sisällä. Nämä pelot ja kuvitelmat liittyvät ns. kammottavan kokemuspiiriin.
32. Doldinger 1985 ja 1997. *Das Boot* -elokuvan soundtrack-levyjä on useita, joista tutkimusmateriaalina olen käyttänyt mainitsemaani kahta.
33. Kohut & Levarie 1990, 4–8, 24; ks. myös Välimäki 2005, 75.
34. Cadillacin elokuvia ovat esimerkiksi *Dossier 1414* (ohj. Alfred Rode 1960), *Me faire ça à Moi* (ohj. Pierre Grimblat 1960), *Juventud a la intemperie* (ohj. Ignacio F. Iquino 1961), *Lemmenkauppiaat (La Prostitution)* (ohj. Maurice Boutel 1963) ja *Mélie en sous-sol* (ohj. Henri Verneuil 1963), jota tähdittävät Alain Delon ja Jean Gabin.
35. Laulu on alunperin venäläinen kansanlaulu, ”mustalaisromanssi” *Otši tšornyje*. Suomessakin suosittua laulua kuullaan myös muun muassa Valentin Vaalan ohjaamassa *Mustat silmät* -elokuvassa (1929) (Jalkanen 2003, 309).
36. Julia Kristevan (1993, 187–222) esittelemä termi *abjektio* viittaa voimakkaaseen inhoon, vastenmielisyyteen ja torjuntaan jotakin hyökkäävän saastaista eli abjektia asiaa kohtaan. Kokemus juontuu pienen lapsen irtautumiskamppailuun (separaatioon) äidistä ja tämän eronolon alitajuiseen epäselvyyteen.
37. Muita Jaryn hittejä ovat muun muassa marssi-fokstrot *Hab' keine angst, Rosemarie*

- (*Das kann doch einen seemann nicht erschutzen*, suom. *Pelko pois Rosmarie*) ja *Ich weiss, es wird einmal ein Wunder geschehe*.
38. Mustan jazzpianistin ja säveltäjän James P. Johnsonin suurin hitti, *Charleston*, tuli tunnetuksi hänen Broadway-showstaan *Runnin' Wild* (1923). Sitä on usein pidetty Yhdysvaltojen 1920-luvun mentaliteetin soivana symbolina ja tietenkin charleston-tanssihuuman alkuunpanijana. Laululla on oma elokuvahistoriansa, josta esimerkiksi mainittakoon valtamerilaiva-musikaalikomedia *The Big Broadcast of 1938* (ohj. Mitchell Leisen 1938).
 39. Natsi-Saksan tunnetuin laulusäveltäjä, *Obermusikführer* Herms Niel (1888–1954) toimi sodan aikana muun muassa musiikin professorina Potsdamin *Reichsarbeitsdienstissä*.
 40. Laulu on kulkenut Suomessa myös nimellä *SS marssii*, ja sen sanat o(li)vat seuraavat: [1] *Ovat eessämme kunniamme päivät, / meitä oottaa taistelu ja työ. / Taas taaksemme rauhan toimet jäivät. / Taas Suomen leijona nyt lyö! / Siks nyt isketään, / eestä heimon tään! / Taas kalvat lyö, / kun valjennut on kansamme yö. / Siis nyt eespäin, / veikot eespäin. / Suomi marssii aamunkoittohon, / voittohon!* [2] *Ylös ryntäämme vainolaista vastaan, / eestä kallihin maamme pohjoisen. / Se ei konsanaan luovu Karjalastaan, / meitä seuraavat henget isien! / Siks nyt isketään...* [3] *Ja jos kohtalo niinkin käydä sallii, / että kentällä sankarhaudan saan. / Niin et itkeä saa sä tyttö kallis, / minä kaaduinhaan eestä synnyinmaan! / Siks nyt isketään...*
 41. Teknisenä yksityiskohtana mainittakoon, että *It's a long way to Tipperary*-laulusta käytetään elokuvassa Puna-armeijan kuoron esittämää versiota.
 42. Laulu on myös muun muassa Kanadan asevoimien *Princess Patricia's Canadian Light Infantry*n soittokuntamarssi.
 43. Esimerkiksi *Tuntemattoman sotilaan* molemmissa elokuvaversioissa suomalaiset sotilaat laulavat *Kalinkaa* ja muitakin venäläisiä lauluja.
 44. *Das Bootia* koskevassa elokuvakeskustelussa joskus esitetään, että vihollisen musiikin avulla olisi myös pyritty hämäämään vihollista äänellisen naamioinnin tapaan. *Das Boot*-elokuva ei kuitenkaan sisällä mitään viittauksia laulun tällaiseen merkitykseen.
 45. Esim. Moller 1980, 43. Lähetysten lopussa kuultiin *Matrosenliediä*.
 46. Ks. esim. Jalkanen 2003, 77. Laululla on laaja elokuvahistoria aina mykkäelokuvista alkaen, mihin en kuitenkaan tässä puutu.
 47. Jalkanen 2003, 77.
 48. Kuten Jalkanen tuo esiin, joidenkin tutkijoiden mukaan laululla oli huomattava kansallinen merkitys Meksikon sisällissotien (1855–1867) aikana. Itsenäistymismieliselle väestölle laulun kyyhky oli rauhankyyhky, ”jonka odotettiin kantavan nokassaan itävaltalaiden rauhantarjousta”. (Jalkanen 2003, 77.)
 49. Alkuperäiset italiantieliset sanat ovat N. Rastellin.
 50. Laulu on Henri Conter'n ja Jean Jalin laatima.
 51. Kuten kersantti Horvath (Mike Sizemore) kuvaa laulun surumielisyyttä: ”Vielä pari tällaista laulua eikä sakujen tarvitse ampua minua. Avaan itse ranteeni.”
 52. Vrt. Høegsberg 2004.
 53. Doldinger 1985 ja 1997.
 54. Virsi löytyy Saksan evankelisesta virsikirjasta (*Evangelisches Gesangbuch*). Suomen evankelis-luterilaisen kirkon vuoden 1986 virsikirjassa laulu esiintyy ns. nyky-suomalaisstettuna versiona *Joulu riemukas* (virsi nro 35); suosimani vanha nimi on Einar Englundin suomennoksesta. Virren säveln mainitaan yleensä olevan vanha sisilialainen sävelmä, jota on käytetty Neitsyt Marialle omistetussa laulussa. Sanat ovat Johannes Daniel Falkin (1768–1826) ja Johan Christoph Heinrich

- Holzschuherin myöhemmin laajentamat.
55. Laulu on alkuun saksalainen kansansävelmä.
 56. Elokvassa nuori mies päättää tehdä vaikutuksen tyttöystävänsä ja kotikaupunkilaisiinsa alkamalla harrastelijalentäjäksi. Suomessa elokuvaa näytettiin keväällä 1942.
 57. Karl Dönitz oli natsi-Saksan sukellusvenelaivaston ylipäällikkö ja laivastojohtaja. Dönitz ei kuulunut natsipuolueeseen, ja sodanjälkeisissä oikeudenkäynneissä hänet todettiin holokaustiin syyttömäksi.
 58. Clarke 2001, 113.
 59. Rosenqvist 1998.
 60. Ebert 1997.
 61. Ebert 1997.
 62. Uudesta sotahistoriasta ks. esim. Bourke 2006; Kivimäki 2006; Kinnunen & Kivimäki 2006.
 63. Doldinger 1985 ja 1997.
 64. Tuomion ilmapiiristä puhutaan myös elokuvan kommenttiraidalla (Petersen ym. 1997), jossa ohjaaja keskustelee kapteenia näytelleen Jürgen Prochnovin sekä Ortwin Freyermuthin kanssa.
 65. Televisiolle tehdyssä *Das Boot* -minisarjassa miehet sen sijaan puhuvat tapahtumasta. Werner kyseenalaistaa kapteenin toiminnan. Kapteeni sanoo toiminnan olleen välttämätöntä ja lisää siihen vielä, että ”lopun kysymykset voi osoittaa niille, jotka aloittivat tämän sodan”. *Director’s Cutin* ratkaisu vaieta asiasta on psykologisesti tehokkaampi ja pakottaa kuulija-katselijan itsenäiseen pohdintaan.
 66. Vrt. Ebert 1997.
 67. Clarke 2001, 112.
 68. Basinger 2003 [1986], 268.
 69. Basinger 2003 [1986], 268.
 70. Petersen ym. 1997.
 71. Kyseessä on Karl Komzákin (1850–1905) säveltämä I maailmansodan aikainen sotilasmarssi, jonka nimi juontuu itävaltalaisesta kenraalista.

kuten ei tavanomaista sotilasryhmääkään, jonka suoriutumista tietystä sotilaallisesta tehtävästä lajityypin tavanomainen edustaja seuraisi. Sen sijaan keskiössä on sota lapsen silmin, kansanmurha ja ylipäättään siviiliväestön kokemukset. Elokuva on siis toisen maailmansodan taisteluelokuvan lajityypin vastainen, mutta samalla se vastaanottajan kokemuksessa luo omituisen voimakkaan, ”äärimmäisen” sotaelokuvan tunnun. Kuten Pentti Stranius toteaa, Andrei Tarkovskin *Ivanin lapsuus* -elokuvan⁴ (1962) tavoin *Tule ja katso* -elokuvassa ”ei ole sankaria, vaan Suuri Isänmaallinen sota (toinen maailmasota) tuhoaa nuoren päähenkilön lapsuuden ja sielunmaiseman kokonaan”⁵. Juuri tätä täydellistä tuhoa elokuvan äänisuunnittelu rakentaa.

Tule ja katso -elokuvalla on monimutkainen äänellinen ja musiikillinen maailma, ja kokoavan tarkastelun puitteissa on mahdollista käsitellä vain sen joitakin erityispiirteitä, yksityiskohtia ja kohtauksia. Niiden kautta tarkoitukseni on kuitenkin valaista niitä yleisiä äänellisen merkityksenannon mekanismeja, joilla elokuva rakentaa kuulija-katsojaa ravistelevaa sodanvastaista viestiä. *Tule ja katso* -elokuvan ääniraita on psyyken särkymisen – kuoleentuneen minuuden – äänellinen esitys. Ääniraidan paino on siis päähenkilön subjektiivisessa, trauman kuulokulmassa.

Matka Ilmestyskirjaan: tiedustelukoneen, Fljoranin ja katsojan katseet

Tule ja katso rakentuu teini-ikäisen, partisaaneihin liittyvän Fljoranpojan (Aleksi Kravtšenko) traumaattisten kokemusten ympärille natsien miehittämällä Valko-Venäjällä vuonna 1943. Elokuva on lapsen silmin ja korvin kuvattu matka ilmestyskirjamaiseen helvettiin, jonka keskiössä on valkovenäläisten kansanmurha. Apokalyptisen matkan vammauttavimmat piikit ovat kokemus ensimmäisestä pommituksesta, jossa Fljoran kuuroutuu, oman perheen ja kotikyläläisten menetys natsien ns. puhdistuksissa sekä *Einsatzgruppen*-miesten⁶ suorittama Perokhodi-nimisen kylän ja sen väen mielipuolis-sadistis-karnevalistinen tuhoaminen, jonka silminnäkiäksi Fljoran joutuu.

Elokuvalla on yhtymäkohtia jo mainittuun Tarkovskin *Ivanin lapsuus* -elokuvaan siinä mielessä, että molemmat kuvaavat toista maailmansotaa lapsen silmin. *Ivanin lapsuuden* päähenkilö Ivan (Nikolai [Kolja] Burlajev) on Puna-armeijan tiedustelutehtävissä auttava orpopoika, jonka äidin ja sisaren saksalaiset ovat sodassa tappaneet. Samalla tavalla Fljoranista tulee sodassa orpo ja partisaani. Sota lapsen silmin -teema voi tuoda mieleen myös Roberto Rosselinin *Saksa vuonna nolla* -elokuvan (1948).

Tule ja katso -elokuvan tyyli ammentaa neuvostoliittolaisen taideelokuvan runollisesta perinteestä, aina Sergei Eisensteinin attraktio-
montaasista Andrei Tarkovskin elokuvalliseen metafysiikkaan, historistisiin viitteisiin ja surrealistiseen kuvastoon, jonka yksi innoituksen lähde on renessanssin kuvataide. Elokuva on äärimmäisen ahdistava. Sen estetiikkaa voisi luonnehtia elokuvataiteelliseksi psykoosiksi, jossa mahdollisimman karmaat tapahtumat seuraavat toisiaan satunnaisen oloisessa järjestyksessä ja pitkien ottojen psykedeelisessä voimakkuudessa ja tämän voimakkuuden unenomaisessa kauneudessa ja kauheudessa.

Monimutkainen näkemisen ja katseen tematiikka on keskeisellä sijalla. Fljoran näkee, joutuu todistamaan sodan ja kansanmurhan, ja elokuvan katsoja näkee nämä kauhut nuoren pojan, Fljoranin silmin. Katsoja myös katsoo koko elokuvan ajan Fljoranin katsetta ja kasvoja, kun tämä katsoo ja todistaa sodan tapahtumia, ja kun traumaattiset kokemukset muuttavat pojan kasvoja ja katsetta. Katse ja trauma kietoutuvat moninaisesti yhteen.

Näkemisen ja katseen tematiikan keskeisyyteen vihjaa elokuvan Ilmestyskirjaan viittaava nimikin. Viitattu kohta, jossa karitsa avaa kuusi sinettiä, kuuluu vanhassa *Bibliassa* (1776) seuraavasti:

Ja kuin hän avasi neljännen sinetin,
kuulin minä neljännen eläimen äänen sanovan:
tule ja katso!

Ja minä näin, ja katso, hiirenkarvainen orhi,
ja joka sen päällä istui, sen nimi oli kuolema;

ja helvetti noudatti häntä. Ja hänelle annettiin voima
tappaa neljättä osaa maan päältä miekalla ja nälällä,
ja surmalla ja pedoilla maan päällä.⁷

Keskeinen trauman, katseen ja näkemisen symboli elokuvassa on saksalainen tiedustelulentokone, Focke Wulf 189 (ks. kuva 44). Koneen urkupistepäinen ääni kuullaan heti elokuvan alussa ja läpi koko elokuvan vähän väliä trauman ja katseen akustisena vastineena. Katseen tematiikassa kyse ei siis ole vain siitä, että Fljoran katsoo ilmestyskirjamaisia tapahtumia, vaan myös siitä, että häntä katsotaan, hänet on nähty. Vainoava tiedustelukone on Ilmestyskirjan enkeli tai myyttinen Medusa, jonka täydellisen varmasti tuhoavaa katsetta ei voi päästä pakoon. Psykoanalyysin kannalta tiedustelukoneen vainoamisen voi lisäksi liittää lasta ja Fljorania vainoavaan syyllisyyden tunteeseen eli yliminän ääneen tämän pelätessä tiedostamattomassaan jotenkin itse aiheuttaneensa itsensä ja perheensä kokeman äärimmäisen pahuuden.

Kyse ei myöskään ole vain siitä, että me elokuvan vastaanottajina katsomme tapahtumia, vaan myös siitä, että meitä katsotaan elokuvasta, ja elokuva pakottaakin kuulija-katsojan kääntämään katseen itseensä. Esimerkiksi Fljoran tuijottaa toistuvasti kameraan eli elokuvan kuulija-katsojaan kuin katsoakseen, näemmekö mekin sen, todistammeko me ne tapahtumat, jotka hän kokee – vai voiko niitä ollenkaan nähdä ja voiko niitä mitenkään kuvata, esittää?

Ensimmäisen kerran tiedustelukone kuullaan aivan elokuvan alussa, ennen alkutekstejä, kun Fljoran ja häntä nuorempi pikkupoika etsivät asetta hiekasta, jotta Fljoran voisi liittyä partisaaneihin. Pian, juuri kun Fljoran löytää aseensa, kuullaan urkupistemäistä, matalaa surisevaa ääntä, ja myöhemmin sen lähde, tiedustelukone näytetään. Basson äänialaa korostetaan ja joitakin pahaenteisiä lyömäsoitiniskuja kuullaan mukana harvakseltaan. Tehostunut basso-ääniala kasvattaa uhan – pahan voiman – tunnetta. Se kasvattaa sitä myös siksi, että matalataajuiset ääniaallot etenevät esteiden ympäri ja ohi vaivattomasti (mataliin ääniaaltoihin ns. diffraktio ei vaikuta niin paljon). Matalat äänet täyttävät tilan kauttaaltaan, jolloin äänen paikallistaminen on vaikeaa, mikä edelleen lisää pelottavuuden tunnetta. Koska tällaisella

surisevalla matalalla äänellä ei ole selkeää sijaintia tai suuntaa, se upottaa kuulijan kaikkialla olevan, kaikkialta uhkaavan äänen sisään.⁸

Yhtäkkiä kuulokulma muuttuu lentokoneen kuulokulmaksi: kuulemme koneen ohjaamosta akusmaattista⁹ ääntä, radiosta tulevaa saksankielistä ohjelmaa, puhetta, hurrausta, *heil*-huutoja ja *Deutschland über alle* -joukkolaulua eli Saksan kansallislaulua (*Das Lied der Deutschen*). Uhkaava bassovaippa jytisee erilaisia Kolmannen valtakunnan ääniä vasten. Sekä koneen ohjaamon äänet että lentokoneen surina sekoittuvat Yantšenkon alkuperäismusiikin tummaan sointiin niin, että kyseessä on yksi soiva kokonaisuus, hieman konkreettisen ja elektronisen musiikin tapaan. Tällainen sekasortoinen, erilaisista aineksista muodostuva äänimaailma on tyypillinen koko elokuvalle. Juuri tiedustelukoneen ääni on yksi toistuvimpia ääniraidan aineksia.

Jo tässä alun esimerkissä on huomattavissa se *Tule ja katso* -elokuvan äänenkäsittelylle keskeinen tekniikka, että usein kuullaan ensin voimakasta ja ahdistavaa ääntä suhteellisen pitkään ennen kuin sen lähde näytetään – jos näytetään ollenkaan. Toisin sanoen ääntä käytetään *akusmaattisesti*, mikä juuri luo ahdistavaa, pelottavaa, kauhistuttavaa ja psykoottista maisemaa. Michel Chion on määritellyt elektroakustisen musiikin tutkimuksesta tutun akusmaattisuuden käsitteen erityisellä tavalla elokuvan tutkimusta varten: tarkoittamaan elokuvan tarinatilaa sisältyvää ääntä, joka kuullaan mutta jonka aiheuttamaa syytä ei nähdä eli jonka lähde on näkymätön.¹⁰ Akusmaattisia perustilanteita on elokuvissa kaksi: ääni voi olla ensin visualisoitu ja jälkeenpäin akustisoitu tai se voi alkaa akusmaattisena ja tulla jälkeenpäin visualisoiduksi. Ensimmäisessä tapauksessa ääni yhdistyy kuvaan alusta alkaen; selkeästi visualisoitu ääni luo pääasiassa normaalia, luotettavan todellisuuden tunnetta. Toisessa tapauksessa, joka on tyypillinen kauhu- ja mysteerielokuville, äänen syy pidetään ensin salaisena ja vasta myöhemmin visualisoidaan eli paljastetaan ns. de-akusmatisaation myötä (mikäli äänen lähde löydetään lainkaan paljastetaan).¹¹

Koska akusmaattisilla äänillä ei ole kuvallista identiteettiä ja siten materiaalista alkuperää, ne koetaan usein kummitusmaisiksi ja pahantahtoisisiksi, ja ne herättävät varhaiskantaista pelkoa¹². Ne siis koetaan maagisia voimia omaaviksi. Tällaiset äänet muistuttavat ihmisen

(vauvan) varhaiskantaista tilannetta, jossa sisäinen ja ulkoinen eivät ole eriytyneet vaan raja on yhtä epäselvä kuin akusmaattisen äänen läsnäolo kuvassa tai sen ulkopuolella. Akusmaattinen olio (ääni) ikään kuin vaeltaa kankaan pinnalla siihen astumatta luoden voimakasta epätasapainon ja jännityksen tunnetta¹³. Tällaiset äänet ovat omiaan epävakaa psyykkisen todellisuuden luomisessa.

Tule ja katso -elokuvan äänisuunnittelussa keskeistä on, että äänet ovat myös erittäin voimakkaita ja jatkuvasti kuvan ”päällä”. Ne ovat ylikorostuneita sekä äänenvoimakkuudeltaan että materiaalisuudeltaan (palaan jälkimmäiseen termiin jatkossa). Toisin sanoen ne ovat aistivaikutelmiltaan epätodellisen ylitehoisia. Akusmaattisuudessaan ne ovat yleensä kuvallisesta esityksestä irrotettuja siinä mielessä, ettei niitä voi tunnistaa ja yhdistää järkiperaisesti mihinkään; tämän vuoksi akusmaattisen äänen ja kuvan yhdistelmät ovat usein psykedeelisiä, koska katsoja kuitenkin yhdistää kuullut äänet kuvaan *jotenkin*. Äänet ovat kuin mihinkään kuulumatonta, katsojan päälle tunkeutuvaa hahmotonta ja muodotonta massaa, jolla on oma elämänsä. Tärkeää on, että vaikka jokin ääni olisi saanut hetkellisen visualisoinnin josakin vaiheessa elokuvaa (esimerkiksi kun tiedustelukone nähdään), se ei kannu eteenpäin eikä useinkaan auta äänten tunnistamisessa, koska ääniä käsitellään jatkuvasti kaoottisesti. Esimerkiksi useinkaan ei tiedä, onko ääni tiedustelukoneen vai kärpäsen surinaa vai jotakin muuta. Näin äänisuunnittelun tulos muistuttaa psykoottisen ihmisen kokemusmaailmaa, jossa järkevä yhteys ulkomaailmaan on häiriintynyt ja sisäinen todellisuus on saanut ulkoisesta vallan.

Tiedustelukoneen ääntä kuullaan pitkin elokuvaa tällaisena akusmaattisena, uhkaavana äänenä, jota on vaikea identifoida mihinkään muuhun kuin äärimmäiseen uhkaan – eli akusmaattisen olion ”perusvoimiin”: pahaenteiseen ja yliluonnolliseen kaikkiallisuuteen (ubikviteetti, kyky olla joka paikassa¹⁴), kaikkenekevyyteen (panoptisismi), kaikkietävyyyteen ja kaikkivoipaisuuteen (omnipotenssi)¹⁵. Tällainen akusmaattinen olio on Ilmestyskirjan demoninen, paha jumala, jolta kukaan ei ole piilossa. Tiedustelukone on siihen vertautuva metafysisen, kaikkiallisen läsnäolon merkki, äärimmäisen pahan

airue. Se synnyttää vainoharhaisen tilanteen, jossa uhka on koko ajan ja kaikkialla, varsinkin selän takana.¹⁶

Voimakkaan jylyn ja äärimmäisen vallan yhteys on tietenkin ikaikainen, myyttinen¹⁷. Ajatus akusmaattisesta olenosta (ransk. *acous-mètre*), joka näkee ja tietää kaiken, löytyy sekä juutalaisuudesta, kristinuskosta että islamista. Tähän ajatukseen liittyy oleellisesti *katsomisen kielto*: ihminen ei saa katsoa tätä kaikkiallista olentoa. Ja juuri tämä kielto tekee Herrasta, Jumalasta tai Hengestä akusmaattisen äänen.¹⁸ Tämä perinne edelleen monimutkaistaa *Tule ja katso* -elokuvan katseen tematiikkaa. Nimittäin elokuvan akusmaattisten äänien hallitsema äänisuunnittelu on myös kutsu elokuvan katsojalle, jota ikään kuin kehoitetaan ottamaan selvää äänien alkuperästä¹⁹. Akusmaattisuudella pelaava äänisuunnittelu on siis myös elokuvan nimen *Tule ja katso* täytäntöönpano, ilmaus ja seuraus. Mutta samalla siihen liittyy ajatus siitä, että katsomme jotakin, joka on kiellettyä, jotakin, joka on niin hirveää, ettei sitä voi katsoa kivetymättä. Elokuva on katsojalle näkyvä Sodomaan ja Gomorraan; se on Medusan katse.²⁰

Edellä käsittelemäni elokuvan alkukohtauksesta peräisin olevaa tiedustelukone-esimerkkiä edeltää varsin hämmäntävä äänellinen yksityiskohta. Nuorempi pikkupoika leikkii saksalaista sotilasta ja koiraa, muun muassa pitäen ihmisen luuta hampaissaan. Pojan ääni ei kuitenkaan ole lapsen vaan vanhan miehen tunnotonta ja petomaista, karmivaa äijärähinää. Se herättää kuulija-katsojassa voimakkaan kamottavan²¹ kokemuksen vastustaessaan arkipäivän järjestäytyneen kokemukspiiriä ja muistuttaessaan ahdistavan unen maailmaa. Chionin käsitteellä ilmaisten poika ja ääni muodostavat kauhistuttavan *synkresiksen*²²: hirviömäisen ja kuitenkin vastustamattoman havaintoyhdistelmän (ks. kuva 45). Synkresis tarkoittaa siis samanaikaisen äänen ja kuvan yllättävää tajunnallista yhteensulautumista katsojan vastaanotossa.²³ Ääni ei vastaa kuulijan odotusta samalla kun yhdistelmän kokemus on valtavan voimakas.²⁴ Synkresistä korostaa se, että pojan lopettaessa leikkimisen hänen äänensä muuttuu pikkulapsen korkeaksi ja vähän epävarmaksi ääneksi – aiemmin kuullun vastakohtaksi – ja yhdistyy kuvaan (äänilähteeseen) luonnollisen vaivattomasti.



Kuvat 44–46. *Tule ja katso*: (44) Katseen ja trauman audiovisuaalinen symboli, saksalaisten tiedustelukone Focke Wulf 189. (45) Saksalaista koiraa ja sotilasta leikkivän pojan odottamaton ääni muodostaa kammottavan ja kiehtovan, hirviömäisen havaintoyhdistelmän. (46) Fljoran kuristaa Glashaa kurkusta. Samanaikaisesti kuullaan suolintujen huutoa, joka hirviömäisessä havaintoyhdistelmässä kumpuaa Glashan kurkusta ja merkitsee Fljoranin tapetun perheen ja kyläläisten kuolinhuutoa, murhatun kansan ääntä.

Kammottavat havaintoyhdistelmät (synkresikset) luonnehtivat koko *Tule ja katso* -elokuvaa. Ne ammentavat voimansa siitä tosiseikasta, että katsoja hakee äänille aina merkityksen eli pyrkii tunnistamaan tunteettoman äänen²⁵. Katsoja siis liittää akusmaattisen äänen ”virheellisesti” (surrealistisesti) samanaikaisesti näkemäänsä kuvaan. Tämä on keskeinen osa elokuvan psykedeelistä estetiikkaa, kuten jo aiemmin toin esiin. Tällä kuvan ja äänen tekniikalla elokuva rakentaa voimakkaita vertauskuvia, hieman eisensteiniläisen attraktiomontaasin tapaan; äänen ja kuvan liitto on usein odottamaton, hyökkäävä ja runollisuudessaan voimakas.

Esimerkiksi kohtauksessa, jossa Fljoran kuristaa Glasha-nimistä tyttöä (Olga Mironova) suolla, visualisoimattomien lintujen huudot tuntuvat tulevan suoraan Glashan kurkusta (ks. kuva 46). Kohtaus tapahtuu sen jälkeen, kun katsojalle on näytetty Fljoranin perheen ja kyläläisten alastomien ruumiiden kasa ja Glasha huutaa rikkinäisellä – Fljoranin kuurouden sekä kiistämisen vaimentamalla äänellä – että kaikki on tapettu. Kyseistä tappotoimitusta ei elokuvassa näytetä; ainoastaan Glasha (ja kuulija-katsoja) näkee taakse katsoessaan ruumiskasan muutaman sekunnin ajan. Mutta elokuvan vastaanottajalle lintujen huuto *on* tapettujen ihmisten kauhunhuuto, aiemmin vilahdukselta nähtyjen mykkien ruumiiden kosminen parkaisu.

Tämä on esimerkki siitä, miten elokuvan estetiikka käyttää hyväksi tiedostamattoman eli unen logiikkaa, ns. primaariprosessia²⁶, jolla luodaan konkreettisen tuntuisia, outoja mutta sitäkin voimakkaampia runollisia vastaavuuksia. Tältäkö kansanmurha kuulostaa? Tämäkö on se huuto, jota on mahdoton kuvata, esittää, josta ei ole dokumentteja? Glashan kurkusta tuleva lintujen huuto merkitsee myös sitä, minkä Fljoran yrittää kiistää, mitä hän ei suostu uskomaan mutta mikä tunkee koko ajan esille. Niinpä äänen voimakkuus kasvaa kohtauksessa koko ajan kuvauksena siitä, miten omaisten menetyksen tosiasia – trauma – tunkeutuu Fljoranin vastahakoiseen tajuntaan.

Lintujen äänet ovat oikeastaan eräänlaisia hälytyssireeneitä. Linnun huuto ei ole niinkään linnun huuto, sillä lintuja ei näytetä yleensä siinä yhteydessä kun niiden ääntä kuullaan. Mielekäs havaitseminen on revitty juuriltaan irti, kuten esimerkiksi kohtauksessa, jossa Fljoran on yöllä vartiotehtävässä ja moninaisten outojen äänien armoilla. Linnun huuto kuulostaa elokuvassa yleensä ihmisen huudolta. Linnun huuto, kuten kaikki luonnon ja muutkin äänet, toimii elokuvassa lapsen, Fljoranin sekä ylipäättään ihmisen sodassa kokeman äärimmäisen kauhun ilmaisuna; sodan psyykkisten vaikutusten kannalta jokainen ihminen on sodassa avuton lapsi. Lintu kertoo, että Fljoranin sisällä asuu jatkuva huuto.

Monet psykedeeliset äänikentät luovat pitkin elokuvaa tämänkaltaisia outoja havaintoyhdistelmiä (synkresiksejä) ja vertauskuvia (metaforia), jotka ehdottavat, että kuultava sekasortoinen äänimaailma kumpuaa jotenkin Fljoranin – tai kuulija-katsojan – sisältä. Yksi tässä käytetty tekniikka on äänimontaasi, jolla esimerkiksi Fljoranin äidin itku rinnastetaan kanalintujen ääntelyyn kohtauksessa, jossa poika liittyy partisaaneihin. Vastaavasti kun paidaton Fljoran pesee partisaanien leirissä valtavaa rautapataa niin, että hän on kokonaan padan sisällä, hankauksen ääni rinnastetaan radion elektronisiin hälyääniin. Kohtauksen surrealismia lisää se, että padassa istuva poika on kuin Fra Angelicon *Viimeisen tuomion* ”Helvetistä” (1432–1435, San Marco, Firenze) tai vastaavasta renessanssikuvasta, ja kohtauksesta leikataan suoraan padasta nostettaviin suuriin keitettyihin lihapaloihin.

Elokuvan hypnoottinen ote on voimakas juuri sen takia, että se pakottaa katsojan muodostamaan oma-aloitteisesti psykedeelisiä havaintoyhdistelmiä eli eräänlaisia aistiharhoja. Kuulija-katsoja ei tiedä mistä äänet tulevat: Fljoranin pään sisältä vai sodan tapahtumista? Vai kenties kuulija-katsojaa ympäröivästä tilasta tai hänen päänsä sisältä? Primaariprosessin logiikkaan vetoaminen kuvaa myös Fljoranin symbolisaatiokyvyn menetystä ja siirtymistä alkeellisempaan, konkreettiseen ajatteluun, mikä muodostaa elokuvaan sekä runollista että pelottavaa kuvastoa. Myös elokuvan käsivara-kameratyöskentely tukee primaariprosessuaalista tunnelmaa. Nopea ja epävakainen kameratyö voi aiheuttaa katsojassa myös ahtaan paikan kammaa muistuttavaa pahoinvointia²⁷.

Primaariprosessia muistuttava logiikka toimii elokuvassa siis sekä kuvallisessa että äänellisessä että audiovisuaalisessa estetiikassa; kuva ja ääni noudattavat samoja taiteellisia periaatteita. Yksi esimerkki voimakkaasta psykedeelisestä, kuvallisella montaailla luodusta unenomaisesta vastaavuudesta on yötaivaalla olevan kuun ja tulituksessa haavoittuneen, kuolevan lehmän silmän rinnastus. Sen voi nähdä viittauksena Luis Buñuelin ja Salvador Dalin *Andalusialaisen koiran* (1929) silmänleikkauskohtaukseen; Klimovin kuun yli lipuvat pilvet vertautuvat Buñuelin silmämunaa leikkaavaan veitseen, mikä kuva *Andalusialaisessa koirassakin* rinnastetaan kuvaan pilvien leikkaamasta kuusta. Mutta ennen kaikkea kohtausta tuo mieleen Ilmestyskirjan verenpunaisen kuun (Ilm. 6:12). Kyseessä on oikeastaan elokuvan ainut varsinainen taistelukohtausta. Siinä ei nähdä ampujia ollenkaan vaan pelkästään yössä punaisina valokuuvina näkyviä luoteja sekä lehmä ja Fljoran yksin kaiken tämän keskellä.

Tule ja katso -elokuvan äänen käytössä on paljon yhtäläistä Tarkovskin elokuvien äänisuunnittelun kanssa (esim. *Peili* 1974 ja ennen kaikkea *Stalker* 1979).²⁸ Viittaaan ennen kaikkea konkreettisten äänien vertauskuvalliseen käyttöön, jossa keskeistä on akusmaattiset äänet, äänten korostunut materiaalisuus ja äänelliset vertauskuvat. Samalla Klimovin ja Tarkovskin elokuvien äänisuunnittelulle on yhteistä se, että tarinatilaan kuuluvan (diegeettisen) ja tarinatilaan kuulumattoman (ei-diegeettisen) äänen välinen raja on olematon, kuten yleensäkin on

tilanne ”psykoakustisen” ja voimakkaasti vertauskuvallisen äänimaailman omaavissa elokuvissa. Sama pätee musiikin ja äänitehosteen käsitteisiin.

Äänen materiaalisuudella viitataan Chionin tavoin äänellisiin yksityiskohtiin, jotka antavat tietoa äänen tuoton konkreettisesta aineellisuudesta²⁹, fyysisen todellisuuden raaka-aineiden välisestä hankauksesta. Tällaisia ovat esimerkiksi korostetut henkilöiden hengityäänet, korostunut juomalasin siirtämisen kitka puupöydällä, lätäkköön putoavan vesitipan huumaavan kostea kaiku, rautaisen veturin alleviivattu jyskytys, jonka eri osa-ainekset piirtyvät kuulijan korvaan ”liian” terävinä. Usein materiaalisuuden korostamiseen liittyy Tarkovskilla muiden kuvan ”edellyttämien” äänien – esimerkiksi kuvassa näkyvien esineiden ja ympäristön tuottamien äänien – vaimennus, poissaolo; äänisuunnittelu on erittäin valikoivaa.

Äänen materiaalisuuden korostaminen on omiaan metafyyssisten merkitysten luomiseksi eli viittauksiksi olevaisen olemusta ja perussyitä koskeviin kysymyksiin. Juuri äänen materiaalisuuden korostamisen kautta syntyy vertauskuvallinen – psyykinen – todellisuus. Esimerkiksi henkilöihahmon korostuneet, työlääät hengityäänet myös kuvaavat henkilöihahmon – ja tämän psyyken – jatkuvaa taistelua kokemansa maailman kanssa³⁰. Äänellä on siis samanaikaisesti sekä ”kirjaimellinen” eli johonkin kuvan esineeseen tai ympäristötekijään liittyvä konkreettinen merkitys, että abstrakti, tunnistettavasta lähteestä riippumaton vertauskuvallinen merkitys. Tämä äänen monimerkityksellinen käyttö liuottaa rajan yksilön (henkilöihahmon) tietoisuuden ja havaittavan maailman väliltä. Samalla se liuottaa rajat eri tajunnan tilojen kuten nykyhetken, muistojen ja unien väliltä.

Tämä Tarkovskin ja Klimovin tapa lähestyä ääntä monimerkityksellisenä viestimenä on selkeä esimerkki siitä, miten äänen ei tarvitse olla elokuvassa mikään kuvan toissijainen tuki vaan miten ääni voi olla yhtä ensisijainen merkityksen rakentaja kuin kuva ja paikoin myös ”ylittää” kuvan kyvyssään rakentaa merkityksiä. Merkitykset voivat siis syntyä elokuvassa kuulija-katsojan odotuksia vastaavasta äänellisen ja kuvallisen aineksen yhteensopivuudesta mutta yhtä paljon myös kuulija-katsojan vaistomaisesta yrttyksestä vakiinnuttaa yhtenäisyyttä

ja ykseyttä (koherenssia) odottamattomiin ja outoihin yhdistelmiin. Samalla tämä kuuliija-katsojan vireä merkitystyö muistuttaa – eli kuvaa – sitä psyykkistä taistelua, johon elokuvan henkilöahmo on pakotettu elokuvan tarinassa.³¹

Kuvassa näkyvien esineiden ja ympäristöllisten tekijöiden tms. kanssa yhtäaikaiset eli niihin rinnastuvat äänet – ovat ne sitten realistisempia tai surrealistisempia – edustavat siis samanaikaisesti sekä materiaalista (konkreettista, kirjaimellista) että henkistä (abstraktia, vertauskuvallista) maailmaa. Siten ne myös edustavat samanaikaisesti henkilöahmon – ja kuuliija-katsojan – psyyken eri ulottuvuuksia, eri kokemuksellisia ja tajunnallisia tasoja. Siten äänet eivät järjesty tavanomaiseen ääniraidan hierarkiaan, joka erottaa elokuvan kuvaaman todellisuuden (maailman) ja hahmon sisäisen todellisuuden (psyyken) toisistaan. Tämän takia *Tule ja katso* -elokuvan kuuliija-katsoja kokee elokuvan tarinan niin voimallisesti sen päähenkilön (Fljoranin) tajunnan kautta. Ja tämän takia elokuvan kuvaamat vammauttavat ja ahdistavat tapahtumat tuntuvat kuuliija-katsojassa niin voimakkaasti: äänisuunnittelun takia Fljoranin psyykeen sisälle astuminen on elokuvassa niin totaalista.³² Monimerkityksellisillä äänillä pelaaminen vetää kuuliija-katsojan läpikotaisin mukaan siihen tapahtumakulkuun, josta Fljoranin täytyy tarinatilassa selvitä³³.

Tarkovskille on tyypillistä se, että oudolla mutta vastustamattomasti kuvasta kumpuavalla äänimaailmalla vihjataan näkymättömän maailman olemassaoloon, jonkinlaiseen yliaistilliseen tai uskonnolliseen (pyhään) maailmaan. Tuntemattomuudessaan ja tavoittamattomuudessaan tämä näkymätön maailma on samalla vaarallinen ja pelottava, kuten esimerkiksi *Stalkerin* ”vyöhyke”. Kuvallisesti sitä rakennetaan esimerkiksi valikoiduilla ja korostuneilla, liian voimakkailla yksittäisillä luonnonilmiöillä, kuten kaiken yli pyyhkivällä tuulella. Aivan sama tekniikka toimii äänessä. Äänten takia maailma näyttää vieraalta ja epäjärjestäytyneeltä, ja äänten kuuliija täysin suuntatajunsaa menettäneeltä ja toivottomasti eksyneeltä, mikä tekee kuuliija-katsojan levottomaksi.

Äänet luovat mysteeria, tilaa, jolle ei ole mielekästä järkipäristä selitystä ja joka muistuttaa kristillistä ilmestystä. Ääni on kuin kiistaton

todiste yliaistillisen tai Jumalan olemassaolosta. Vaikka näkisimme kuvassa jotakin, joka periaatteessa sopii kuulemaamme ääneen (esim. vesi ja veden ääni), äänen tilallinen hahmo (akustiikka jne.) on usein epäsoviva kuvan tilan kanssa. Äänet ovat usein liian läsnä olevia, liian kaikuksia siihen tilaan nähden, jossa lähteet nähdään. Esimerkiksi vesitippojen äänet voivat olla realismin näkökulmasta aivan liian voimakkaita ja ilman mitään muita ympäristön ääniä. Tällaiset ”väärät” tilalliset tekijät äänessä luovat tunteen siitä, että paikka, jossa päähenkilö on, on jatkuvasti muuttuva ja vaarallinen paikka. Usein juuri ”merkityksettömät” ympäristön äänet, kuten kohinat ja melu, ovat korostuneita.³⁴ *Tule ja katso* -elokuvassa se näkymätön henkimaa-ilmä, jota tällainen äänisuunnittelu rakentaa, on sekä Ilmestyskirjan pahojen henkien maailma eli äärimmäinen pahuus itse että vaurioituneen psyyken ”henkien” maailmaa. Äänien kanssa tekemisissä olo on demonien kanssa tekemisissä oloa.

Klimovin ja Tarkovskin elokuville on yhteistä äänilähteiden valikoitu paljastaminen, niiden identiteetin tarkoituksellinen harhaanjohtaminen, paljastamisen pitkittäminen tai paljastamatta jättäminen. Usein äänet muistuttavat jotakin muuta kuin mitä ne ovat paljastettaessa, ja ääni voi häipyä asteittain erittäin hitaasti pitkän prosessin kuluessa. Tällä tekniikalla on kuvallinen vastineensa pitkissä otoissa, liioitellussa valohämyssä ja omituisesti liikkuvassa kamerassa.³⁵ Kamera pysyy harvoin paikallaan; paikallaan pysymiset koetaan pikemminkin hetkittäisinä taukoina, kuvallisina ”hiljaisuuksina” ennen liikkeen jatkumista. Myös tämä synnyttää kuulija-katsojaan eräänlaisen perusahdistuksen. Kuulija-katsoja tietää, että kuvassa on koko ajan jotakin enemmän kuin mitä nähdään, jotakin on koko ajan kuvan ulkopuolella ja se jokin – tuntematon – on pelottavaa, uhkaavaa. Samaa ehdottavat akusmaattiset äänet, jotka ovat peräisin ei-määritellystä kuvan ulkopuolisesta tilasta: on jotakin enemmän kuin mitä nähdään.

Kyseessä on sekä äänen että kuvan tasolla psykoakustinen logiikka, joka ensisijaistaa kuvantakaisen, kuvanulkoisen, sen mitä ei vielä ole kuvallisesti eikä äänellisesti tunnistettu tai paikallistettu.³⁶ Tämä muodostaa sen vaarallisen, tuntemattoman vyöhykkeen, jonka kanssa niin kuulija-katsoja kuin Fljoran taistelee. Musiikki ja ääni symboloi

tuntematonta, kuvan ylittävää ainesta, uhkaa, pahuutta – niin natsseja kuin epävakaisten psyykkisten yllykkeiden valtaa. Kaikki tämä kuullaan psyynen soivana kudoksena eli Fljoranin kokemusten kautta. Juuri tämä vahva subjektiivinen kokemuksellisuus – Fljoranin näkö/kuulokulma – tekee elokuvasta niin raastavan ja raskaan. Kuulijakatsoja seuraa sotilaiden toimia tuntevan, kokevan, herkän ja hauraan lapsen tuntosarvet päässä. Se on hyvin erilainen näkökulma sotaan kuin sotaelokuville tavanomaisempi, vakiintuneen ja epäyksilöllisen historiantkirjoituksen, sotaoperaation tai valtion näkökulma.

Kaoottinen häly ja psykoottinen reaali

Tule ja katso -elokuva muodostaa kaoottisen äänellisen jatkumon, joka koostuu muun muassa sekalaisista ihmisäänistä, luonnonäänistä (esim. ympäristölliset äänet), akusmaattisista äänistä, äänitehosteista, hälystä ja erilaisista musiikillisista katkelmista. Kyseessä on yleinen äänikudos³⁷, jonka kaikkia osatekijöitä kohdellaan samalla tavalla. Tässä monimutkaisessa hälyssä äänisuunnittelun ja musiikin – paikoin myös vuorosanojen – raja on rauennut. Ääniraidan perinteisesti erillisiksi ymmärretyillä tekijöillä (puhe, musiikki, häly/äänitehosteet) ei tässä elokuvassa ole omia selkeitä alueitaan ja identiteettejään. Tällaisella sekasortoisella äänimaailmalla ei ole merkitysopillista (semanttista) järjestystä, äänet eivät merkitse mitään – paitsi kaaosta, ei-merkitystä. Tämä on yksi tapa esittää akustisesti äärimmäistä traumaa ja minuuden murtumista psykoosin partaalle. Samalla se on tapa esittää sota yhteisöllisenä psykoosina, tilana, jossa normaali sosiaalinen järjestys ei päde vaan tosioloiset tapahtumat vastaavat pahinta painajaisista: maailma on psykoosissa. Karmeaa on juuri se, että kyseessä ei ole aistiharhat vaan todellisuus *on* psykoottinen. Kansanmurha on myös täydellinen symbolisen järjestyksen murha.

Kyse ei siis ole niinkään siitä, että elokuvan ääniraita kuvaa sitä, miten Fljoran kuulee aistiharhaista äänimaisemaa, vaan sodan äänet on rakennettu niin kuin ne olisivat osa katsojan psykoottista havaintoa: Fljoranin havainto ei ole psykoottinen, vaan maailma Fljoranin

ympärillä eli se, minkä hän joutuu kokemaan, on psykoottinen. Kuulija-katsoja joutuu omaksumaan tämän psykoottisen estetiikan osaksi itseään. Toki Fljorinin havaitseminen on traumaattisessa tilanteessa vammautunut, mutta oikeastaan kuulija-katsojan äänikokemus on aistiharhaisempi. Useimmiten kuulija-katsoja ei osaa sijoittaa kuulemaansa ääntä selkeästi mihinkään luokkaan (puhe, musiikki, häly/äänitehosteet, luonnonääni jne.); äänet ovat irrallaan äänten lähteistä, eikä mielekkäitä merkitysyhteyksiä voida rakentaa. Kuulija-katsoja on ei-mistään-tulevien hyökkäävien tai muuten vain outojen ja selittämättömien äänten armoilla. Äänet ovat myös kuin ei-kielellisessä muodossa tallentuneita ja sellaisina esiin hyökkääviä trauman akustisia jälkiä. Äänisuunnittelun sekasortoisuus estää kuulija-katsojaa hallitsemasta ääniä, mikä johtaa ahdistukseen. Painostavat äänet ajavat kuulija-katsojan nurkkaan kuin psykoottisista harhoista kärsivän yksilön, joka kokee itsen hajoavan. Itsen hajoamisen pelko johtaa hahmottomaan ja jatkuvaan, erittelemättömään, yleiseen ahdistukseen – tätä elokuvan äänimaailma rakentaa.

Tule ja katso -elokuvan psykedeelinen ote katsojasta perustuu siis oleellisesti sen äänimaailmaan, mikä saa tutkijan pohtimaan kuuloaistin yhteyttä ihmisen muinaisaikaiseen puoleen. Psykoanalyttinen musiikintutkimus on korostanut sitä, miten äänillä on erityinen merkitys ihmisen (pienen lapsen) varhaisessa kokemusmaailmassa ja siten kaikessa tähän varhaiseen minuuden puoleen vetoavassa kokemisessa. Kuten Chion kirjoittaa, näköaisti ja katseleminen on suuntautunutta ja johonkin näkökentän osaan kohdistuvaa. Kuuloaisti ja kuunteleminen taas on kaikkisuuntaista, kaikkiallista; emme voi nähdä taaksemme mutta voimme kuulla ääniä joka puolelta, myös takaamme.³⁸ Akusmaattinen eli paikallistumaton ääni tempaa kuulija-katsojan äänelliseen muistumaan yksilön ensimmäisistä elämän kuukausista, jolloin ääni on kaikki ja kaikkialla³⁹. Pelkkään ääneen elokuvassa nojaava läsnäolo herättää kuulija-katsojassa varhaiskantaisen (ei-)minuuden tilan, jota hallitsee äidin/Toisen läsnäolon ja poissaolon vuorottelu⁴⁰.

Ääniltä ei myöskään voi suojautua siten kuin visuaaliselta informaatiolta; korvia ei voi sulkea niin helposti kuin silmät. Ja vaikka elokuvaa katsoessa sulkisi silmät sietämättömiltä tapahtumilta, ele

vain lisää äänimaailman vaikutusta⁴¹. Kuuleminen on näkemistä välittömämpää myös siksi, että siinä missä katsojan ja elokuvan välillä on fyysinen etäisyys, kuulijan ja elokuvan välillä ei ole; kuuleminen tapahtuu katsojan ”pään sisällä”⁴². *Tule ja katso* herättää äänimaailmaan vastaanottajassa pienen lapsen heikon psyykkisen (epä-)järjestyksen alueen, johon sisältyy pelko itsen hajoamisesta ja jossa juuri ääni viestittää tätä uhkaa hälytysmerkin tavoin. Kuulemisen varhaiskantaisista ulottuvuuksista kertoo sekin fysiologinen seikka, että kuulo on ensimmäinen aisti, joka sikiölle kehittyy kohdussa; viidennellä raskauskuulla sikiön korvan simpukka on täysin kehittynyt ja sikiö kuulee ääniä sekä äidin ruumiin sisä- että ulkopuolelta⁴³.

Äänisuunnittelun kosketus vastaanottajan hajoavan itsen alueeseen pelaa myös musiikin kulttuurisen merkityksenannon (representaation) takaisilla vaikutuksilla: ääni alistaa musiikin materiaalisuudelle äänenvoimakkuutena ja ääniaaltoina, joilla on myös fysiologisia ahdistusta tuottavia vaikutuksia. *Tule ja katso* -elokuvan äänisuunnittelu käyttää siis hyväkseen varhaiskantaisia reaktioitamme koviin ja hahmottomiin ääniin sekä fysiologisella että esittävällä merkityksenannon tasolla; äänet eivät järjestäydy millään lailla. Varhaiskantaisella tasolla tällaiseen ääneen suhtaudutaan uhkana ja siihen reagoidaan välittömästi ahdistuksella. Tällaisissa tiloissa – kuten traumaattisissa neurooseissa, vakavissa sairauksissa ja äärimmäisen uupumuksen tiloissa – yksilö tulee äänten suhteen hyperherkäksi, sillä vaara, johon tällä reagoidaan, on täydellisen psykobiologisen tuhoutumisen vaara.⁴⁴

Tule ja katso -elokuvassa psykoakustista tilaa rakennetaan akusmaattisten äänien, materiaalisuuden ja erilaisten äänellisten vertauskuvien lisäksi siis äänten kakofoniolla ja vaihtelevalla ääniraitojen määrällä. Elokuvan kuulija-katsoja pystyy yleisesti ottaen omaksumaan korkeintaan kaksi erilaista äänellistä perustekijää kerrallaan jollakin havaittavalla hetkellä, ja niidenkin tulee tällöin olla hyvin toisistaan erottuvia korkeudeltaan, soinniltaan, rytmiltään tms. Jos aineksia on enemmän, tai jos ainesten kuultavat piirteet ovat liian samanlaisia, äänet sekoittuvat ja luovat kuuntelijan tajunnan tulkittavaksi yhden informaatiokuvion.⁴⁵ Erillisten äänten erottuva ja mielekäs hahmottuminen vastaa normaalia ulkomaailman jäsentymistä, eräänlaista

suodinta, joka eristää tärkeät äänet ja antaa niille merkityksen. *Tule ja katso* -elokuvan kakofoninen ääniraita hylkää tämän hahmottamisperiaatteen ja jäljittelee siinä mielessä jakomielistä kokemusta. Erittäin voimakkaat, hyökkäävät ja väkivaltaiset äänet sekä ylipäättään kuulija-katsojan pitkitetty äänellinen ”häirintä” luo elokuvaan repivää tuskallisuutta.⁴⁶

Esimerkiksi ensimmäinen kuulokuva partisaanileiristä on yhtä sekasortoa, kohinaa, huminaa ja hälyä, jossa eri ainekset vaihtuvat nopeasti. Se muodostuu muun muassa radion elektronisista kanavanhakuäänistä ja eri lähetysten katkelmista, laulusta, puheesta, puiden huminasta, työn äänistä, nuotion äänistä, harmonikan soitosta. Mikään äänistä ei eriydy sellaiseksi pysyvyydeksi, johon voisi korvansa ankkuroida ja johon voisi luottaa. Eli mikään ääni ei luo vakaata akustista pohjaa, jota vasten tehdä muita havaintoja tai jota vasten suhteuttaa muita ääniä ja tapahtumia.

Häiriintyneen psyyken ja psykoottisen kokemuksen tilaa *Tule ja katso* -elokuvan äänisuunnittelussa muistuttaa siis erilaisten ääniaineiden samanaikainen kaos. Siihen liittyy äänten suuri voimakkuus, korostunut materiaalisuus, katkelmallisuus, jatkuva vaihtuminen, hirviömäiset havaintoyhdistelmät (synkresikset), akusmaattisuus ja kuuluminen laajempaan epäymmärrettävään hälykaaokseen niin, että huomattavakaan ääniainekset eivät eriydy, tule tunnistetuiksi ja yhdisty järkevästi mihinkään kuvalliseen alkuperään ja merkitysyhteyteen. Merkitystä vailla olevat äänet eivät asetu minän (egon) hallintaan; minä joutuu järjenvastaisten mielijohteiden, tiedostamatonta luonnehtivan primaari-prosessi-ajattelun, tiivistymien, siirtymien, symbolien kirjaimellisen käytön ja havaintovääritysmien miehittämäksi⁴⁷. Eriytyneiden ääni-representaatioiden tilalla on niiden sirpaleiden sekoittuminen. Psykoanalyysin mukaan näin käy, kun hyvän ulkoisen maailman representaatio menetetään. Tämä juuri on Fljoranin tilanne. Sodan psykoottisen todellisuuden kanssa ei voi olla mielekkäässä vuorovaikutuksessa. Objektimaailmaa ei voi tällöin kokea, ja ilman sen eriytynyttä representaatiojärjestelmää eli luotettavaa todellisuutta, kokemus eriytyneestä itsestä menetetään.⁴⁸ Hirviömäiset havaintoyhdistelmät ja muu psykedeelinen kuvasto muistuttavat psykoottisia oireita: ais-

tiharhoja ja muita ajattelun ja havainnon häiriöitä eli huomattavia todellisuuden vääristymisiä⁴⁹.

On myös huomattava, että elokuvan epäsointuista äänimaailmaa hallitsevat mekaaniset, metalliset, koneelliset ja teolliset eli epäinhimilliset ja vihamieliset äänet. Tämän edellä kuvatun kaikkialla läsnä olevan ääniväkivallan voi kuulla myös, kuten jo aiemmin olen sanavalinnoissani viitannut, Jacques Lacanin reaalin kuulokuvana. Lacan jakaa ihmisen psyykkisen rakentumisen kolmeen rekisteriin: symboliseen, imaginaariseen ja reaaliin. Symbolinen viittaa kielelliseen järjestykseen ja imaginaarinen esikielelliseen samastumisen rekisteriin. Reaali tarkoittaa sitä, mikä jää aina merkityksenannon ulkopuolelle eli mikä on aina symbolisoitumatonta, ”pelkkää raakaa olemassaoloa”.⁵⁰ Reaali on kuin antimateriaa. *Tule ja katso* -elokuvan ääniväkivalta voisi siis edustaa sitä, mitä ei voi symboloida ja mikä on kaiken merkityksenannon (symbolisaation) takana, sisällä, piilossa. Tämä sopii myös siihen, että elokuvan aihe on jotakin, jota ei oikeastaan voi kuvata ja esittää (representoida): kansanmurha ja sen vaikutus lapsen mieleen. Psykoosin voi ymmärtää reaaliin luisumisena, tilana, jossa symbolisaatio pettää ja reaali ei pysy poissa näkyvästä, jolloin ei-merkitys saa vallan symbolisen järjestyksen sijaan.⁵¹ Sodan eksistentiaalisessa ääritilanteessa, jossa normaalin elämän järjestys ei ole voimassa, objektimaailman pettämä Fljoran on reaalin armoilla ilman symbolista järjestystä ja imaginaarista tukea. Elokuvan äänikaos on kuin reaalin psykoottinen täyteys: painajaismainen ei-mikyys.

Elokuvan tyypillisin äänimaisema on kakofoninen härinä tai suhteellisen muuttumaton surina, joka voi olla rakennettu luonnonäänistä, kuten karpästen surinasta, sotakoneiden ja aseiden äänistä, kuten esimerkiksi tiedustelukoneesta tai radioäänen kaaoksesta, ynnä muusta. Kaikki ääniaines tuntuu viittaavan samaan suuntaan: soivaan esitykseen siitä, että sota on äärimmäistä kauhua ilman mitään järjestystä, mieltä, mielekkyyttä. Myös luonnon kauneus esitetään usein äänellisesti vihamielisenä, eli sekään ei luo turvaa eikä toimi luotettavana objektimaailmana. Esimerkiksi lintujen äänet ovat usein metallisen voimakkaita ja pelottavia. Luonnon ”animistinen” kuvaus muistuttaa psykoosin tilaa siinä, että raja inhimillisen ja ei-inhimillisen välillä on

hämärtynyt, mikä lisää hahmotonta perusahdistusta⁵². Korostunut äänenvoimakkuus, materiaalisuus ja akusmaattisuus yhdessä elokuvan yleisen painostavan asiayhteyden kanssa tekee luonnonäänistä kuten muistakin periaatteessa ei-niin-vaarallisista äänistä pelottavia, uhkaavia: tutusta tulee kammottavan vierasta⁵³. Voimakkuudessaan, materiaalisuudessaan ja akusmaattisuudessaan kaikki äänimuodostelmat, mistä ne ikinä sitten ovatkin peräisin, saavat saman metafyyssisen ja vertauskuvallisen merkityksen⁵⁴: kaaos, trauma, psykoosi, äärimäinen väkivalta. Sanalla sanottuna niiden merkitys on apokalypsi, lopun aika: tule ja kuuntele.

Chionin termejä käyttäen merkitys, jota sekasortoinen äänisuunnittelu luo elokuvaan, perustuu myös sen *epäeläytyvään* vaikutukseen⁵⁵. Kuten luvussa 3 *Rautaristin* yhteydessä tuotiin ilmi, tapahtumiin ja henkilöihin eläytyvästi suhtautuvan ääni- ja musiikkimaailman sijaan epäeläytyvä musiikki esittää silmiin- ja korviinpistävää välinpitämättömyyttä tilanteesta. Se etenee väistämättömällä tavalla oman, pitkäkestoisen soivan kehityskulkunsa myötä ikään kuin muusta tapahtumisesta irrallisena ja järkyttävistä tilanteista piittaamatta. Epäeläytyvä musiikki luo Fljoranin matkalle kosmisen taustan. Kuten jo aiemmin olen todennut, musiikki tai häly, joka kuvaa vihamielistä ja välinpitämätöntä maailmaa ja ehdottaa eräänlaista psykoottista taantumaa, kuulostaa itsestään tapahtuvalle, niin kuin se paljastaisi ihmisen tunteiden ja aistimusmaailman konemaisen kudoksen tiedostamattoman uumenissa.⁵⁶

Epäeläytyvän musiikin käytössä voidaan kuulla joitakin yhtäläisyyksiä seuraavassa luvussa käsiteltävään Terrence Malickin ohjaamaan *Veteen piirrettyyn viivaan*, jonka äänimaailma muodostaa eksistentiaalisen kuulokulman ja kosmisen vertauskuvan. Molemmat sotaelokuvat rakentuvat tajunnan poetikalle ja sisältävät psykedeelistä voimaperäisyyttä ja unenomaista metafysiikkaa, jossa keskeistä on luonnon läsnäolo. Juuri Klimovin kiinnostus maisemaa, valoa, väriä, luonnonääniä ja muita ei-inhimillisen ympäristön asuttajia kohtaan – samalla kun hän kuvaa yksityiskohtaisesti päähenkilön koko ajan kammottavammaksi käyvää matkaa kodista kansanmurhan sijoille – tuo mieleen Tarkovskin ja Malickin⁵⁷.

Veteen piirretty viiva keskittyy sodan psykologisiin vaikutuksiin ihmismielelle ja rakentaa Guadalcanalin helvettiin elävältä haudattujen sotilaiden pelosta ja kauhusta suuren filosofisen valituslaulun. *Tule ja katso* keskittyy sodan ja kansanmurhan vaikutuksiin lapseen, joka joutuu todistamaan, kuinka SS-joukot polttavat elävältä ihmisiä. *Veteen piirretyssä viivassa* kuullaan musiikillista valitusta varsin puhtaassa muodossa useaan otteeseen, *Tule ja katso* -elokuvan hälysekasorrossa tätä ei tapahdu ennen kuin elokuvan lopetuksessa, mihin palaan myöhemmin. *Veteen piirretyn viivan* ääniraita, jossa kuullaan usein vain yhtä musiikkia kerrallaan ja vieläpä hyvin pitkään, on eriytyneempi ja ”ylimaallisempi”; kosmoksella on järjestys. *Tule ja katso* -elokuvan ääniraita on materiaalisempi, väkivaltaisempi, psykoottisempi ja vihamielisempi – apokalyptinen, eikä mitään muuta. *Tule ja katso* tuleekin lähelle kauhuelokuvia, paitsi että äärimmäinen paha ei siinä ole yliluonnollista alkuperää vaan sitä ovat todelliset, historian tuntemat ihmisen teot.

Kuurous ja kiistäminen

Yksi kiinnostava esimerkki vammautuneen mielen äänellisestä esityksestä kuullaan elokuvan alkupuolen kohtauksessa, jossa partisaaneista jälkeen jäänyt Fljoran eksyy metsään ja tapaa Glashan. Nuoret joutuvat metsässä tykistökeskitykseen, ja Fljoran menettää räjähdyksessä kuulonsa. Kuurous on fyysinen, räjähdysten ruumiillinen vaikutus, mutta elokuvan aikana se saa yhä enemmän psykologisia merkityksiä: kuurous on myös trauman ja kiistämisen merkki. Keskituksen loppupuolella räjähdysten ja tuhoutuvan metsän äänien ja valtaisan huminan päälle tulee korkeataajuinen, metallinen ja epämiellyttävä urkupiste, joka kuvaa äkillisestä kuulonmenetyksestä johtuvaa tinnitusta. Pian muut äänet häipyvät ja vain voimakas, viheltävä urkupiste jää jäljelle. Urkupisteeseen tulee mukaan säröä ja kaikua, ja lisäksi aletaan kuulla Fljoranin hengityksen ääniä sekä omituisia psykedeelisiä ääniä, joita ei voi yhdistää mihinkään muuhun kuin Fljoranin murtuvaan psyykeen. Tässä kuulemme Fljoranin kuuroutumisen, traumatisoitumisen ja

minuuden murtumisen ensimmäiset oireet. Murtuminen siis nimenomaan *kuullaan*.

Äänikenttään tulee mukaan muuttumaton orkesterikenttä sekä metallista tiedustelukoneen tapaista ääntä. Fljoran laittaa kädet korvillensa sekä fyysisen kivun vuoksi että alkukantaisen suojausyrityksen ilmentymänä (ks. kuva 47) – ele on siis myös alkeellinen yritys pitää eriytymisestä kiinni, suojata itseä ja itsen ja maailman/objektien välistä rajaa. Ele toistuu myöhemmin elokuvassa monta kertaa toivotto-man kiistämisen merkinä; tapahtumia ei saa tapahtumattomiksi sen enempää kuin sisäisiä ääniä voi estää kuulumasta. Fljoranin pitäessä käsiä korvillaan äänikenttä muuntuu, mukaan tulee radio-ohjelman tapaista musiikkia ja laulukatkelmia, kuin akustisia muistoja, sekä päällehyökkäävää metallista, psykedeelistä mölyä. Ja kaiken päällä soi viheltävä urkupiste. Kun Fljoran kutsuu Glashaa, kuulemme pojan äänen kuin veden alta, mikä kuvaa Fljoranin kuulon vaurioitumista. Glashan nähdään huutavan, mutta hänen ääntään ei kuulla, koska kuulokulma on kuuroutuneen Fljoranin. Samalla kohtauksessa kuvatut pilvet ja savu muodostavat kammottavan havaintoyhdistelmän psykedeelisen äänimaailman kanssa.

Kuuroudella pelaaminen sotaelokuvan ääniraidassa ei siis suinkaan ole Steven Spielbergin keksintö, kuten jotkut sotaelokuvan lajityypin historiasta piittaamattomat kriitikot ovat *Pelastakaa sotamies Ryanin* (1998) yhteydessä virheellisesti väittäneet. Sama pätee pahoinvointiseen käsivara-kamerakuvaukseen, jota Klimovin lisäksi on käyttänyt esimerkiksi Rauni Mollberg *Tuntemattomassa sotilaassa* (1985).

Psykedeelinen äänimaailma ja musiikki on keskeinen rakenteellinen tekijä myös toisessa *Raamatun* ja Danten helveteistä ammentavassa apokalyptisessa sotaelokuvassa, nimittäin Francis Ford Coppolan *Ilmestyskirja*. *Nyt*-elokuvassa (1979), jonka äänisuunnittelijana toimi Walter Murch⁵⁸. Myös siinä sota näyttäytyy meluna ja terrorina, sekasortoinen ääniraita usein estää äänten mielekkään erottelun, ja kuva ja ääni ovat usein psykedeelisessä – irrallisessa – suhteessa toisiinsa. Tämä tuottaa voimakasta psykoakustiikkaa, jossa keskeistä on metalliset äänet, sekasortoiset äänikollaasit, äänimontaasit, kaikutehosteet ja muut vastaavat psyykkistä epätasapainoa kuvaavat surrealistiset

äännet.⁵⁹ Siinä missä *Tule ja katso* -elokuvaa luonnehtii tiedustelukone, *Ilmestyskirja. Nyt* -elokuvaa luonnehtii helikopterin äänen kaikkiallinen käyttö.⁶⁰ Lisäksi myös *Ilmestyskirja. Nyt* -elokuvan päähenkilö, kapteeni Willard (Martin Sheen) laittaa kädet korvilleen, ja myös tässä elokuvassa kuullaan lintuja.

Hieman myöhemmin edellä käsittelemässäni *Tule ja katso* -elokuvan kohtauksessa Glasha esittää Fljoranille tanssin, joka viittaa stalinistiseen propagandaelokuvaan *Sirkus* vuodelta 1936 (*Tširk*, ohj. Grigori Aleksandrov, alkuperäismuus. Isaak Dunajevski).⁶¹ Kohtaus on esimerkki elokuvan teatraalisesta ja runollisesta estetiikasta historistisine viitteineen. Sirkuselementin myötä se myös asettuu myöhemmän kylänpolttokohtauksen symmetriseksi pariaksi. Glasha matkii *Sirkus*-elokuvan päähenkilön, amerikkalaisen vaudeville-esiintyjän tanssia ruutitynnyrin päällä sekä tämän laulua, joka kertoo tykillä taivaaseen lentämisestä. (Ks. kuva 48.) Kohtauksessa myös kuullaan musiikkia *Sirkus*-elokuvasta osana Fljoranin psyyken kaoottisesti soivaa äänimuodostelmaa, jossa päällimmäisenä kuullaan valtavaa huminaa. Fljoran ei kuule Glashan laulua, mutta hänen mielensä soittaa elokuvan katkelmia sekä naurua.



Kuvat 47–48. *Tule ja katso*: (47) (Aleksi Kravtšenko) Fljoran kuuroutuu räjähdyksessä ja asettaa kädet korvilleensa. Ele toistuu pitkin elokuvaa trauman ja kiistämisen merkinä yhdessä sekasortoisen hälykentän ja viiltävän urkupisteen kanssa. (48) Glasha (Olga Mironova) matkii tanssia *Sirkus*-elokuvasta. Äänenä kuullaan kuoron Fljoranin psykedeelinen äänimaailma.

Fljoranin ja Glashan metsäkohtauksissa on kiinnostavaa imaginaarisen⁶² runollisuutta sekä kuvan että äänen tasolla. Nuorten tavatessa

näytetään ensin itkuisen Fljoranin kasvoja mutta kuullaan Glashan itkua – se, että kyseessä on Glashan itku, ilmenee vasta kameran siirtyessä Fljoranista Glashaan. Tällöin myös Fljoran alkaa itkeä. Tämä on kuin Lacanin peilivaiheen oppikirjasta⁶³ – ja pian molemmat nauravat. Myös metsän animistinen kuvaus nuorten leikeissä on kiinnostavaa. Metsä on sekä impressionistinen katedraali että ekspressionistinen ruumishuone eli äärimmäisten vastakohtien unenomainen yhdistelmä.

Kuten jo toin ilmi, Fljoranin käsien korville laitto toistuu pitkin elokuvaa trauman ja alkukantaisen psyykkisen suojautumisen merkkinä. Esimerkiksi kun Glasha ja Fljoran menevät Fljoranin kotitaloon ja alkavat hiljalleen tajuta, että koko kylä on murhattu, trauman sisäinen äänimaailma voimistuu ja Fljoran laittaa kädet korvilleen. Ele kuvaa sitä, miten Fljoran yrittää kiistää tapahtuneen ja siitä tietoiseksi tulemisen. Kiistäminen on psyykkisesti vaurioituneen yksilön yksi ulkomaailmaan suhtautumisen muoto: havainnon traumaattinen todellisuus suljetaan pois tietoisuudesta, sitä ei hyväksytä.⁶⁴ Tosiasioiden kiistäminen on alkeellinen psyyken suojautumiskeino. Tätä Fljoranin alkukantaista puolustautumisyritystä ja sen pettämistä äänisuunnittelu hirviömäisine havaintoyhdistelmineen ja erilaisine vaimennus- ja kaikutehosteineen kuvaa koskettavasti. Vastaavasti kuvallisella tasolla vaimennetut värit (suodattimet) ja valohämy rakentavat samaa ajatusta.

Keskeinen tehokeino trauman, psykoosin ja kiistämisen äänellisessä esittämisessä on myös äänen voimakkuus. Se ei vain heijasta kuvattujen tapahtumien melun astetta vaan rakentaa henkilöä ympäröivän psyykkisen tilan: voimakas-volyyminen äänimaailma nielee hahmon sisäänsä⁶⁵. Esimerkiksi äänenvoimakkuus nousee aina trauman vallatessa Fljoranin mielen sietämättömällä tavalla. Huomattavaa myös on, että elokuvan alussa puhelias ja hymyilevä, ulkomaailmaan normaalissa kosketuksessa oleva poika muuttuu traumaattisten tapahtumien myötä paitsi sisäänpäinkääntyneeksi myös mykäksi, mikä on yksi trauman merkki; Fljoranilla ei juuri ole vuorosanoja elokuvan alun jälkeen. Jos hän jotakin päästää suustaan, se on huutoa, uikutusta, ulinaa, vaikeroimista, muminaa, niiskutusta, nielauksia tai omituista naurua eli ei-symbolista ääntä. Tällaisia puheen ei-sanallisia piirteitä

eli eräänlaista vauvakommunikaatiota – aina itkusta kirkumiseen ja oksennuksesta yskään ja niin edelleen – ilmenee, kun henkilö on psyykkisesti häiriintynyt tai sairastunut⁶⁶.

Kuvaava esimerkki siitä, miten konkreettisia ääniä, kuten esimerkiksi puhetta ja muuta tarinamaailman ääntä, sekä musiikillisia ääniä ja äänitehosteita käsitellään kaikkia samalla tavalla yleisen kakofonisen äänikudoksen samantarvoisina aineksina, on kohtaus, jossa *Einsatzgruppen*-miehet tuhoavat valkovenäläisten Perokhodi-nimisen kylän ja tappavat sen väestön. Kohtaus on yksi elokuvan pisimpiä, teatterillisimpia ja ahdistavimpia. Se koostuu pitkistä panoraamatoyksistä, jotka kuvaavat äärisairasta, sadistis-karnevalistista helvettiä yksityiskohtaisesti kuin renessanssin kuvaohjelmat dantemaisine ja brueghelimaisine piirteineen⁶⁷.

Apokalyptisessa sirkuksessa nähdään muun muassa miesten, naisten, vanhusten ja lapsien nöyryytystä ja heidän kustannuksellaan pelleilyä, ruumiiden häpäisyä, raiskausta, tappamista, elävältä polttamista ja muuta kidutusta. Juovuksissa olevat, toinen toistaan kummallisemman, ”friikimmän” ja mielipuolisemman näköiset *Einsatzgruppen*-miehet surrealistisine varusteineen ja kalustoineen leikittelevät valkovenäläisten kanssa kuin kuolemansirkuksen tirehtöörit, eläintenkesyttäjät tai Ilmestyskirjan klovnit. Hahmot, koneet ja kaootinen ahdistavuus tuovat mieleen Pieter Brueghel vanhemman ja Hieronymus Boschin maalaukset.⁶⁸ Eräänlaisessa šokkitilassa olevat, vauhkot tuhoamisjoukkojen miehet kuvataan ihmisen depersonaalisia⁶⁹ piirteitä korostaen. Miehet juhlistavat äärisadistisia tekojaan musiikilla, ruualla ja juomalla, naurulla ja aplodeilla. Auton katolla olevasta megafonista tulee jatkuvana virtana markkinamusiikkia, saksalaisia ja venäläisiä lauluja, iskelmiä, sirkusmusiikkia, orkesterimusiikkia. Konfliktuaalisine elementteineen yksittäisetkin kuvat pitävät sisällään eisensteiniläisen montaasin tehoja.

Kakofonia ei siis ole vain äänellistä vaan myös kuvallista. Yleisnäkyäotoksissa myös *nähdään* melua – esimerkiksi erilaisia äänilähteitä – tavalla, joka tuo mieleen Brueghelin ja Boschin maalaukset. Viittaa Brueghelin ihmisen typeryyttä ivaaviin maalauksiin, joissa narrimaiset hahmot sekoilevat ahdistavassa kaaoksessa, kuten esimerkiksi *Laskiais-*

ilveiden ja paastonajan taistelussa (1559, Kunsthistorisches Museum, Wien). Boschin kohdalla viitataan erityisesti hänen painajaismaisiin helvettikuviinsa omituisine vempaimineen, kuten esimerkiksi *Helvetti*-osaan *Himojen puutarha* -triiptyykissä (1505, Museo del Prado, Madrid). Maailma ei ole vain epäinhimillinen, järjetön, mieltä ja merkitystä vailla oleva suuri hullujenhuone, vaan se on myös rajoittamattoman sadismin huipentuma.

Karnevaalin – pelleilyn, markkinahumun ja naurun, uskonnollisen seremonian päälaelleen kääntävän pilkan⁷⁰ – yhdistyminen kansanmurhaan ja äärimmäiseen sadismiin on hurja keino elokuvassa; yhdistelmä on sietämätön ja monet eisensteiniläiset leikkaukset ovat enemmän kuin irvokkaita, täydellisen pimeitä. Kohtaus on kuin äärimmäinen, mahdollisimman karkea, kärjistynyt kuvaus ns. uuden sotahistorian esille tuomasta karnevalistisen käytöksen merkityksestä sotilasidentiteetille⁷¹. Kuten Joanna Bourke kirjoittaa, sotilasidentiteetin perustekijä ja itsearvostuksen mitta on tappaminen. Tällaisen identiteetin omaksumista ja ylläpitoa *Älä tapa* -käskyn määrittämän siviili-identiteetin sijaan karnevalistiset tappamisen riitit palvelevat. Ne saattavat olla suorittajalleen nautinnollisia auttaessaan luomaan yksilöllistä identiteettiä ”soturina”, joka on sitoutunut elämän ja kuoleman kamppailuun, ja vahvistaessaan ryhmäsiteitä eli toveruutta niiden miesten kesken, joita kaikkia väkivaltainen toiminta erottaa sekä heidän sotaa edeltävästä persoonastaan että siviiliyhteiskunnasta kaukana kotona.⁷² (Ks. kuva 49.)

Julmat ja usein karnevaalimaiset riitit muodostavat sodassa Mihail Bahtinin määrittelemän ”auktorisoidun rikkeen”:⁷³ virallisesti armeija-auktoriteetit tuomitsivat julmuudet, vihollisilla ja heidän ruumiillaan ”pelleilyn”, irvokkaiden ”muistojen” keräilyn, karmaat valokuvat ynnä muut, mutta katsoivat samalla niitä sormiensa läpi hyväksyen ne välttämättöminä armeijan tehokkaalle toiminnalle.⁷⁴ Myös James Jones viittaa sotaan nimenomaan bahtinilaisena seksuaalisuuden ja irvokkuuden mustana karnevaalina *Veteen piirretty viiva* -romaanissaan⁷⁵. Esimerkiksi kohtauksessa, jossa komppania törmää japanilaisten joukkohautaan, ”sotilaiden yli pyyhkäisi rabelaismainen tunnelma saaden heidät liioitellun karkeiksi ja nauramaan

kohtuuttomasti”⁷⁶. Sotilaat häpäisevät ruumiita ja etsivät irvokkaita muistoja. Kyseessä on ”jonkinlainen ylösnousemuksen mielipuolinen, järjettömän sekoittunut ivamukaelma”.⁷⁷ Tähän pimeään karnevaalin asiayhteyteen *Tule ja katso* -elokuvan käsitellyssä kohtauksessa runsaasti nähdyt SS-joukkojen *Totenkopf*- eli pääkallomerkitkin asettuvat.



Kuva 49. *Tule ja katso*: Einsatzgruppen-miehet poseeraavat tuhottuaan Perokhodi-kylän väestön.

Kohtauksen ääniraita on jatkuvaa päällekkäisten äänikatkelmien kakofoniaa: ajoneuvojen ääniä, itkua, valitusta, kirkumista, huutoa, puhetta, humalaista ja muuta metelöintiä, megafoneista raikuvia sirkusmaisia marsseja, kuorolaulua, venäläisiä lauluja, järjettömiä kuulutuksia (esim. siitä miten Saksa on sivistynyt maa ja mitä sinne matkustavalla pitää olla mukana), koirien haukkumista, lehmän ammuntaa, harmonikan soittoa, pillin vihellystä. Ja myöhemmin: polttopullojen kilinää, tulituksen ääniä, palavien ihmisten huutoa. Kansanmurhasta, ihmisten kokoamisesta latoon ja elävältä polttamisesta on tehty sirkusmainen, karnevalistinen juhla, markkinat, eräänlainen konserttitilanne, mitä korostaa SS-miesten kättentaputukset palavan ladon edessä – jonka sisällä olevien ihmisten ääni sekoittuu muuhun hälyyn. Ladon syytyessä palamaan auton katolla olevista äänentoisto-

laitteista kuullaan jodlausta, joka kuvassa yhdistyy hämmentävästi yhden *Einsatzgruppen*-miehen irvokkaaseen naamanvääntely-pelleilyyn. Tämä on kohtaus, jossa Fljoranin hiukset ja iho muuttuvat valkoisiksi, ja iho rypistyy: pojasta tulee vanhus, mutta ennen kaikkea hänestä tulee nyljetty nahka, kuori, joka ei ole enää ihminen, jolla ei ole enää sielua. Tärisevä Fljoran katsoo ladon palamista, ja hälyyn tulee mukaan tiedustelukoneen surina – Fljoranin trauman perusmerkki.

Kylän palaessa äänikenttään tulee mukaan sinfonista, Alfred Schnittke -tyyppistä raskasta ja urkupitoista orkesterimusiikkia, jonka ohella kuullaan vielä paikoin ladon sisällä palavien ihmisten huutoa sekä polttopullojen kilinää. Korkea urkupiste alkaa vallata tilaa. Tässä kohtaa Fljoranin psyyken täydellistä tuhoa korostetaan myös paikoin osittaisella tarinatilan hiljaisuudella, joka luo vavahduttavan vastakohtan apokalyptin meluun, sen jälkeen kun *Einsatzgruppen*-miehet ovat poistuneet kylästä: mitä tarkoittaa hiljaisuus kansanmurhan jälkeen?

Hiljaisuuden voima odottamattomalla hetkellä voi olla kuulijakatsojalle suorastaan kuurouttava⁷⁸. Kuten Truppin on kirjoittanut Tarkovski-tutkielmassaan, odotettujen äänien poissaolo voidaan myös ymmärtää viittaukseksi sellaiseen luonnottomaan hiljaisuuteen, jota esimerkiksi Hiroshiman pommituksen todistajat ovat kuvanneet tapahtuneen räjähdysten jälkeen: ihmiset kompuroivat kaupungissa šokissa kykenemättä tuottamaan ääniä. Hiljaisuuskin voi olla kuolettava ääni.⁷⁹

Kyynelinen on se päivä...

Kaoottisesta äänikudoksesta on elokuvassa kaksi huomattavaa poikkeusta, joissa kuullaan musiikkia perinteisessä mielessä eli ilman muiden äänien muodostamaa sekasortoista ja häiriintynyttä kenttää. Toinen poikkeuksista on W. A. Mozartin *Requiem*in (KV 626) *Lacrimosa*-osan käyttö elokuvan lopussa. Toinen on elokuvan alussa partisaanien levyltä kuuntelema laulu *Pyhä sota*, joka kuullaan orkesterin ja mieskuoron laulamana kohtauksessa, jossa partisaaneista otetaan joukkovalokuva.

Laulun on säveltänyt Neuvostoliiton (ja nykyisen Venäjän) kansallishymnin säveltäjä A. Aleksandrov V. Lebedev-Koumatšin sanoihin. Laulu syntyi Hitlerin hyökättyä Neuvostoliittoon 1941, ja siitä tuli Neuvostoliitossa ”Suuren isänmaallisen sodan” symboli. Kohtaus on poikkeuksellinen siksi, että musiikki saa jatkua aika pitkään ilman, että sitä sekoitetaan kovin paljon muuhun äänimaailmaan, eli laulun tunnistaa helposti; laulu toimii hetken todellakin perinteisellä tavalla musiikkina, toisin kuin kaikki muu musiikki elokuvassa (mainittua Mozartin *Requiemia* lukuun ottamatta).

Juha Torvinen on tarkastellut *Tule ja katso* -elokuvan äänimaailmaa Jacques Attalin hälyyn, musiikkiin, yhteiskunnalliseen järjestykseen ja väkivaltaan liittyvien näkemysten pohjalta⁸⁰. Torvisen mukaan elokuvan ääniraidan kaaoksesta hetkittäin esiin nousevien lyhyiden, usein varsin epäselvien ja ohimenevien – epämusiikillisten – musiikkikatkelmien voisi tulkita esittävän toivoa jonkinlaisen yhteisöllisen järjestyksen syntymisestä. Musiikkikatkelmat ovat kuitenkin lähinnä saksalaisia sotilasmarsseja tai natsien suosimaa Wagneria – Torvisen mielessä lienee tässä kohdin erityisesti elokuvan lopun montaasijakso ennen Mozartin *Requiemia* sekä toisaalta kylänpolttokohtaus, jossa kuullaan saksalaisen musiikin lisäksi myös venäläistä musiikkia mutta kylläkin saksalaisten toimesta. Vaikka miehittäjä-natsien tarjoama ”järjestys”, saksalainen tai heidän soittamansa muu musiikki, on ainut Fljoranolle sodan keskellä tarjolla oleva järjestys, ei hän voi sitä venäläisenä partisaanina ja valkovenäläisenä lapsena hyväksyä. Tämän vuoksi äänimaailman musiikkikatkelmat ovat niin lyhyitä ja ohimeneviä kuvaten tätä järjestyksen mahdottomuutta. Äänikudos muuttuu musiikkikatkelmista huolimatta aina nopeasti Fljorinin täydellistä ahdistusta kuvaavaksi huminaksi, kohinaksi tai pörinäksi.⁸¹ Tätä vasten on kiintoisaa huomata, että ainut tarinamaailman musiikkikatkelma, jota kuullaan suhteellisen häiriöttä, on jo edellä mainitsemani partisaanien leirissä kuultava Puna-armeijan taistelulaulu suuresta isänmaallisesta sodasta. Se kuullaan elokuvan alkupuolella ennen kuin Fljoran on kokenut sodan ja kansanmurhan traumat, eli ennen kuin järjestys on pettänyt.

Kuten jo mainitsin, toinen poikkeus elokuvan sekasortoisessa ääniraidassa on W. A. Mozartin sielunmessun *Lacrimosa*-osan käyttö elokuvan lopussa. Kyseessä on loppupuhe, jossa sodan, partisaanien ja SS-miesten toimet kokenut Fljoran tuijottaa lätäkköä, jossa kelluu Hitlerin kuva.⁸² Fljoran ampuu kuvaa yhä uudelleen ja uudelleen. (Ks. kuvat 50–51.) Samanaikaisesti alkaa montaasi, jossa nähdään dokumentaarista kuvaa Kolmannesta valtakunnasta, toisen maailmansodan kauhuista ja Hitlerin valtaannoususta. Historiaa mennään montaasissa ajallisesti takaperoiseen suuntaan siten, että Hitler nuorentuu koko ajan. Fljoranin laukaukset ovat kuin yritys tehdä tyhjäksi Hitlerin teot ja sota. Kuva-aines vaihtelee Hitlerille hurraavasta hurmioituneesta massasta ja natsiparaateista sodan kauhuihin. Lapsia nähdään paljon. Materiaali on dialektista ja äärimmäisen konfliktuaalista eisensteiniläiseen tapaan. Kaoottinen äänimaailma on sekoitus Yantšenkon alkuperäismusiikkia, äänitehosteita, melua, Hitlerin ääntä, *Heil*-huutoja, sodan ääniä, kuten räjähdysten ja syöksypommittajien ääntä, huutoa, meteliä ja erilaisia musiikillisia katkelmia, kuten Wagnerin *Valkyyrioiden ratsastusta*⁸³, *Tannhäuserin* alkusoittoa, jazzia, kuorolaulua, urkumusiikkia ja sotilasmarsseja. Jakson kuva-aines on osittain samankaltaista kuin *Rautaristi*-elokuvan esipuheessa, kuten toin esiin luvussa 3.

Montaasijakson dokumenttiaineksen käyttö saattaa myös tuoda mieleen luvun alussa mainitsemani Tarkovskin *Ivanin lapsuus* -elokuvan, jonka lopussa saksalaisten partisaanina hirttämä päähenkilö, Ivanpoika tuijottaa valokuvasta luutnantti Galtševia⁸⁴. Samalla nähdään kuvia Ivanin onnellisesta lapsuudesta, jota ei koskaan ollut. Loppu on pessimistinen ja karmea kuten *Rautaristin* lopun valokuvasarja lapsista sodassa. Kuten *Rautaristissä* ja *Ivanin lapsuus* -elokuvassa, myös *Tule ja katso* -elokuvan lopussa on siis lapsitematiikkaa, mutta jälleen eri tavalla.

Lopulta Hitler on äitinsä sylissä vauvana (ks. kuva 52). Tällöin Fljoran lopettaa ampumisen. Lapsi pysäyttää Fljoranin, joka on itsekin vielä lapsi – vaikka partisaani. Vauva-Hitlerin katse vertautuu Fljoranin katseeseen. Kuva vauva-Hitleristä on eisensteiniläisen aggressiivinen, tunneperäis-älyllinen hyökkäys elokuvan katsojaa kohtaan. Se on

ratkeamaton kuin zenbuddhalainen koan: Mitä ajatella hirviöstä lapsena? Fljoranin elettä on vaikea tulkita. Ehdottaako se, että meissä kaikissa piilee mahdollisuus Hitlerin tekoihin? Vai että Hitlerkin on ollut ensin viaton? Vai löytääkö Fljoran itsestään kaiun lapsesta, jonka sota hänessä tappoi ja joka ei haluaisi tappaa? Saako Fljoran kosketuksen omaan murhattuun äitiinsä eli suruun? Vai haluaako hän olla menemättä *Einsatzgruppen*-miesten tasolle, joiden hän näki tappavan lapsia ja jotka murhasivat hänen pikkusiskonsa? Kuulijakatsoja jää miettimään, kuten Denise J. Youngblood ja Josephine Woll ovat todenneet, tekeekö Fljoran oikein kun ei ammu vauva-Hitleriä⁸⁵. Youngblood jatkaa ajatusta: ”Olisiko hän voinut? Olisiko mikään muuttunut, jos hän olisi ampunut? Ehkäpä kukaan ei uskalla vastata tähän kysymykseen.”⁸⁶ Tähän liittyy myös kysymys siitä, onko yksi mies syyllinen toiseen maailmansotaan vai pitäisikö vastuuta jakaa, ja jos, niin kuinka paljon. Ja lopulta: mikä on elokuvan katsojan vastuu maailmasta?

Kuulijakatsojana sitä on tässä elokuvan vaiheessa niin häiriintyneessä tilassa nähtyään lapsia poltettavan elävältä ja natsien osoittavan suosiota teoilleen, että sitä odottaa, toivoo, haluaa jokaista kostotoimenpidettä, johon Fljoranilla on mahdollisuus. Mutta samalla tämä saa kuulijakatsojan miettimään omia heränneitä tunteitaan ja reaktioitaan – ja lopulta sitä, *mistä* pahuus tulee. Tarkoittaako ele, että Fljoranin ja meidän tulee Hitlerin kuvan ampumisen sijaan tappaa pahuus itessämme, sisäinen Hitler? Tähän viittaa elokuvan alkuperäinen nimi *Tapa Hitler!*, jossa Hitler ei viittaa niinkään kyseiseen henkilöön vaan yleiseen teemaan eli jonka viesti on ”Tapa Hitler sisässäsi”⁸⁷. Tähän viittaa myös se, että ampuessaan Hitleriä Fljoran ampuu itse asiansa kuulijakatsojaa kohti (ks. kuva 51) eli Hitleriä kuulijakatsojan sisällä. Pikemminkin kuin että kohtaaminen ehdottaisi jokaisen lapsen ja siten myös vauva-Hitlerin olevan ensin viaton, kuten joskus on ehdotettu, Fljoranin ja Hitlerin katseiden montaasi ehdottaa, ettei kukaan ole viaton, vaan jokaisen sielussa, jokaisen katseen, silmien takana on Ilmestyskirjan peto, joka pitää tappaa. Juuri tässä teemassa piilee kyseisen elokuvan psykedeelisen voimakas ote kuulijakatsojasta. Ja siihen psykoottinen äänimaailma työntää kuulijakatsojaa, oman

psykyen taantuneille kerroksille, pakottaen siten kuulija-katsojaa älyperäisesti pohtimaan itsessä heränneitä voimakkaita tunnetiloja ja kiihtymystä.



Kuvat 50–53. *Tule ja katso* -elokuvan loppupuhe, joka rinnastaa Fljoranin ja vauva-Hitlerin katseet: (50) Fljoran tuijottaa lätköksä olevaa kuvaa Hitleristä ja alkaa ampua kuvaa. (51) Ampuessaan Hitleriä Fljoran ampuu samalla katsojaa. (52) Kuva vauva-Hitleristä, jonka edessä Fljoran lopettaa ampumisen. (53) Mozartin *Lacrimosan* myötä Fljoran alkaa itkeä.

Fljoranin lopettaessa ampumisen ääniraita vaihtuu Mozartin *Lacrimosaksi*, joka muodostaa perinteisessä katolilaisessa sielunmessussa tuomiopäivästä kertovan, *Dies irae* -alkuisen *Sequentia*-jakson viimeisen osuuden. Tästä alkaa tarinatilan hiljaisuus, joka jatkuu elokuvan loppuun saakka. Tarinatilan hiljaisuus ei loppupuheen lopussa ole ihan täydellistä, sillä siihen sekoittuu partisaanien ääniä, mutta ne kuullaan niin etäännytettyinä ja vaimeina Mozartin musiikkiin verrattuna, että tilanne vastaa vaikutukseltaan tarinatilallista hiljaisuutta. Tämä äänellinen ratkaisu rakentaa valtavan vastakohtan edeltäneen elokuvan

kaottiselle hälylle. Suurempaa äänellistä vastakohta-asetelmaa ei voisi olla. Ensimmäistä kertaa kuulemme elokuvassa jotakin yksittäistä ääniainaesta ja vieläpä musiikkia tällä tavoin puhtaana, ilman mitään häiriöitä. Aiempi ääni on ollut melkein jatkuvasti konkreettista, symboliluonteen menettänyttä kaaosta, jossa sana ei eriydy lihasta.

Tästä lähtien kuulemme siis enää sielunmessua, joka kertoo kyynelten ja surun päivistä, kun ihmiskunta on tuomiolla, ja joka anoo armoa, ikuista rauhaa ja lepoa tuomituille:

*Lacrimosa dies illa, qua resurget ex favilla,
judicandus homo reus. Huic ergo parce, Deus,
pie Jesu Domine, dona eis requiem. Amen.*

Kyynelinen on se päivä, jona tomustansa nousee
syylinen ihminen tuomittavaksi. Armahda siis häntä, Jumala,
laupias Herra Jeesus, anna heille lepo ja rauha. Aamen.



3

La - - cri - mo - sa di - - es il - la,

Esimerkki 11. *Tule ja katso:* W. A. Mozartin *Lacrimosan* alkutahtit (*Requiemista* KV 626).

Mozartin musiikki tuntuu ehdottavan jonkinlaista sovintoa kääntymällä inhimillisesti käsitettävän tuolle puolen eli Jumalan puoleen. Sovituksen, surutyön ja toipumisen mahdollisuuden tuntua rakentavat

myös Fljoranin kyyneleet. Tähän saakka traumatisoitunut, psykoosin rajalla oleva poika ei ole itkenyt. Nyt itku tapahtuu kirjaimellisesti kyyneleisen musiikin myötä (vrt. lat. *lacrimosus* = kyynelinen), joka rakentuu musiikillisestikin itku- ja huokausaiheille (esim. ns. *pianto*-topos) (ks. kuva 53 ja esimerkki 11). Fljoranin kannalta se tarkoittaa, että hän pystyy jollain lailla ajatteluun, symboliseen eli merkityksenmuodostukseen. Muistot ja suru eli menetyksen käsittely on tullut psykoottisuuden tilalle. Kyyneleet ja niiden akustinen muoto (Mozartin musiikki) ovat ilmausta kyvystä käsitellä poissaolevaa eli kyvystä merkityksenmuodostukseen.

Ylipäättään tämä musiikki ei kuvaa psykoosia vaan pikemminkin pohjatonta melankolian tilaa, yhteisöllistä traumaa, jolle ei ole sanoja. *Tule ja katso* -elokuvan katsominen on lähes traumaattinen katsomiskokemus. Kaksi ja puoli tuntia kestäneen pahan matkan jälkeen kokemus on jotenkuten tunteellisesti kestävässä Mozartin *Lacrimosan* takia. Kuulija-katsojalle Mozartin musiikki toimii surutyön kanavana – mikäli hän yltää masennuksestaan surutyön puolelle. Se tarjoaa vaikeille affekteille hoitavan purkautumiskanavan, armon akustisen muodon. Niin ikään kuulija-katsojan kyyneleet saavat *Lacrimosassa* soivan muodon. Kuten jo *Rautaristin* tarkastelun yhteydessä huomautin, ihmiskunnan traumoja käsittelevät elokuvat sijoittavat usein loppumusiikiksi hoitavaa ja lohduttavaa musiikkia. Lisäksi Mozartin musiikki irrottaa elokuvan kansallisesta (venäläisestä) diskurssista.

Mutta samalla näemme *Requiem*in soidessa kuinka Fljoran lähtee partisaanien kanssa takaisin taisteluihin; perheensä ja kylänsä menettäneenä nuorukaisena hänellä ei edes ole mitään muuta vaihtoehtoa. Elokuva ei siis lopu sodan tai edes jonkun osataistelun päättymiseen vaan sodan jatkumiseen. Tämä viestii, ettei sota ole loppunut eivätkä sodat tule koskaan loppumaankaan. Tunnetta lisää se, että kamera kuvaa partisaaneja takaapäin ja jää paikalleen partisaanien kadotessa metsään. Ihmiskunta siis elää jatkuvasti yhtä ilmestyskirjaa ja tuomio-päivää. Myös elokuvan nimi viittaa tähän. Sota jatkuu, ja katsoja voi vain *Lacrimosan* myötä toivoa armoa ja anteeksiantoa ihmiskunnalle (ja itselleen), ja rauhaa kaikille niille, jotka on tapettu ja ovat tappaneet, ja kaikille niille, jotka tullaan tappamaan ja tulevat tappamaan.

Viitteet

1. Ilm. 6:12, *Raamattu* 1996.
2. Viittaan tässä *reaaliin* Jacques Lacanin (esim. 1998) ja Slavoj Žižekin (esim. 1991) mielessä. Palaan käsitteeseen myöhemmin.
3. *Katatonialla* viitataan tilaan, jossa ihmisen vuorovaikutus ulkomaailman kanssa on kuoleentunut.
4. Alkuper. *Ivanovo Detsvo*. Suomessa elokuvaa on levitetty nimellä *Ei paluuta*.
5. Stranius 2003, 34; vrt. myös Youngblood 2001.
6. *Einsatzgruppen* oli SS-joukkoihin kuuluva, tuhoamistyötä toteuttanut erikoistointiryhmä eli kuolemanpartio, jonka tehtävänä oli eliminoida ”ei-toivottuja” ihmisryhmiä.
7. Ilm. 6:7–8, *Biblia* [s.a.]. Lainaan vuoden 1776 *Bibliaa* siksi, että myöhemmissä *Raamatun* käännöksissä ei esiinny ”Tule ja katso!”-ilmausta vaan pelkkä ”Tule!”.
8. Vrt. Sonnenschein 2001, 92.
9. *Akusmaattinen ääni* tarkoittaa yleismerkityksessään ääntä, jonka tuottamistapah-
tumaa ei nähdä. Akusmaattisia medioita ovat esimerkiksi radio ja puhelin, jotka lähettävät ääntä äänen alkuperää näyttämättä. Pierre Schaeffer (1966, 91–99) otti termin (vrt. kreikan *akousma* = kuulohavainto) kuvaamaan kuuntelutilannetta, jossa äänen alkuperäinen lähde tietoisesti unohdetaan (kiitän Mikko Ojasta termiin liittyvästä opastuksesta). *Akusmaattisella musiikilla* viitataan yleensä äänitysmedi-
alle (esim. nauhalle) tehtyyn konserttimusiikkiin, joka tarkoituksellisesti eliminoi äänten alkuperäisten lähteiden näkemisen mahdollisuuden. Elokuvan äänen ja musiikin tutkimuksessa Michel Chion (1994; 1999) on antanut akusmaattisuuden käsitteelle oman tiukemmin rajatun sisältönsä, kuten jatkossa selitän.
10. Chion 1994, 10, 71–73; 1999, 18. Akusmaattinen ääni on toisin sanoen ns. die-
geettinen *off-screen* -ääni eli tarinatilaa kuuluva mutta ”kankaan ulkopuolinen”
ääni: visualisoimaton ääni (Chion 1994, 73).
11. Chion 1994, 72–73; vrt. myös 1999, 18–29; ks. myös Carlsson 2006.
12. Chion 1994, 72–73; 1999, 23–24; vrt. myös Donnelly 2005, 19–24.
13. Vrt. Chion 1999, 24.
14. Teologiassa *ubikviteetti* tarkoittaa Kristuksen ruumiillista läsnäoloa kaikkialla.
15. Chion 1999, 23–24.
16. Tiedustelukoneen suuri osuus elokuvassa, kuten muukin katseen tematiikka,
tuo myös mieleen Paul Virilion (1989) ynnä muiden toteamuksen, että sota on
vihollisen hallintaa katseella.
17. Sonnenschein 2001, 185.
18. Chion 1999, 19–20, 26.
19. Vrt. Chion 1999, 24.
20. Viittaan *Raamatun* kertomukseen, jossa Jumalan kieltoa uhmaten Ruut kääntyy
katsomaan Sodoman ja Gomorran tuhoa ja kivettyi suolapatsaaksi (1. Moos.),
sekä antiikin myyttiin Medusasta ja muista Gorgoneista, joita silmiin katsominen
tappoi katsojan.
21. Freud 1955 [1919].
22. Chion 1994, 63.
23. Termi pitää sisällään ajatuksen synkronismista eli samanaikaisuudesta, synteesisistä
eli yhdistämisestä sekä synkretismoksesta eli sekoituksesta.
24. Chion 1994, 63–64; ks. myös Carlsson 2006.
25. Vrt. Sonnenschein 2001, 184.
26. Esim. Freud 1992 [1900] & 1957 [1915], 186–187; ks. Välimäki 2005, 187–191.

27. King 2006, 289.
28. Äänestä Tarkovskin elokuvissa ks. Truppin 1992.
29. Chion 1994, 114–117, 223.
30. Alten 1999, 184.
31. Truppin 1992, 235.
32. Vrt. Truppin 1992, 243.
33. Vrt. Truppin 1992, 236–237.
34. Truppin 1992, 236–238, 242, 246.
35. Truppin 1992, 237.
36. Brophy 2004, 220.
37. Vrt. Chion 1994, 189.
38. Chion 1999, 17.
39. Chion 1999, 27.
40. Chion 1999, 17–18.
41. Stilwell 2001, 171.
42. Donnelly 2005, 94.
43. Sonnenschein 2001, 72. Usein on sanottu, että kuulo on myös viimeinen aisti, joka toimii ennen kuolemaa. Kuulon on havaittu saattavan toimia myös erias- teisissa tajuttomuuden tiloissa (Sonnenschein 2001, 72).
44. Kohut & Levarie 1990, 4–8, 24.
45. Sonnenschein 2001, 31, 80, 93.
46. Sonnenschein 2001, 55.
47. Vrt. Moore ym. 1990, 159, 172.
48. Vrt. Tähkä 2001, 214, 338–346.
49. Moore ym. 1990, 172.
50. Esim. Lacan 1998, erit. 60, 279–280 & 1977. Lacanin reaalin käsitteen metodo- logisista ongelmista musiikintutkimuksessa ks. Välimäki 2005, 337–338.
51. Vrt. Žižek 1991, 14–15, 31–32, 79, 120, 172–173.
52. Moore ym. 1990, 159. *Animismi* viittaa näkemykseen, jonka mukaan kaikilla olioilla on sielu. Juuri äänisuunnittelulla on Tarkovskin ja Klimovin ”animistiselle” luontokuvauskelle yhtä tärkeä osuus kuin kuvallisilla tekniikoilla. Esimerkiksi jokin luonnon ääni, kuten ruuhikon kohina, saatetaan valikoida ja voimistaa kaiken päälle maiseman ”subjektiksi”. Kuten Sonnenschein asian ilmaisee, ääni yksinkertaisesti ”animoi”, ”sieluttaa” mitä tahansa. Tämä on yksi musiikin ja äänen ikaikainen merkitys kulttuurissa, ja tässä äänellisten ilmiöiden ”jumalalli- sessa” alkuperässä elokuvankin äänisuunnittelun yksi vanhakantainen juuri piilee. (Sonnenschein 2001, xix.)
53. Vrt. Freud 1955 [1919].
54. Vrt. Chion 1994, 116.
55. Chion 1994, 8–9.
56. Chion 1994, 8–9.
57. Vrt. Danks 2000.
58. Vrt. Stranius 2003, 34; King 2006, 296.
59. Vrt. Brophy 2004, 24–26.
60. Teknisenä yksityiskohtana kerrottakoon, että elokuvassa kuultava, Murchin luoma helikopterin ääni ei sisällä oikeiden helikopterien ääntä vaan nopeutettua ja käsitel- tyä versiota äänestä, joka syntyi, kun metallista kettinkiä pyöritettiin paperikassia vasten (Handzo 1985, 407).
61. *Sirkus* on sosialistisrealistinen, pateettisen isänmaallinen musikaali, joka ylistää Stalinin johtamaa Neuvostoliittoa suvaitsevaisena ja onnellisena ihanneyhteiskun- tana. Päähenkilö on valkoinen amerikkalainen vaudevilletanssija, joka odottaa

- värillistä lasta. Tämän takia hän pakenee kapitalistisesta ja suvaitsemattomasta Amerikasta sosialistiseen ja suvaitsevaiseen Neuvostoliittoon, josta hän löytää töitä sirkuksesta. Kuten Tomi Purovaara (2005) kirjoittaa, natsi-Saksan nousu näkyy *Sirkus*-elokuvassa ja sen laulujen aiheissa. Rotujen ja kansojen tasa-arvo oli teema, jolla voitiin suunnata sanoman kärki Hitlerin nousevia oppeja vastaan.
62. Esim. Lacan 1977, 1–7; 1998.
 63. Vrt. Lacan 1977, 1–7.
 64. Esim. Laplanche & Pontalis 1988, 118–120; vrt. Siimes 1998, 295.
 65. Pramaggiore & Wallis 2005, 233.
 66. Sonnenschein 2001, 133.
 67. Vrt. Danks 2000.
 68. Myös Tarkovskin elokuvissa (esim. *Peili*) on voimakkaita viitteitä renessanssin kuvataiteisiin, ennen kaikkea Bruegheliin, Leonardoon ja Vermeeriin.
 69. *Depersonalisaatio* viittaa tuntemukseen omasta itsestä epätodellisena ja itselleen vieraana.
 70. Vrt. Bahtin 2002.
 71. Ks. Bourke 2006, 27.
 72. Bourke 2006, 27.
 73. Bahtin 2002; Bourke 2006, 27.
 74. Bourke 2006, 27.
 75. Jones 1991 [1962] (romaanin suomennos kulkee nimellä *Ohut punainen viiva*, 1963). Seikkaan on kiinnittänyt huomiota Stacy Peebles Power (2003, 150).
 76. Jones 1991 [1962], 73 (suomennokset ovat omiani).
 77. Jones 1991 [1962], 76; ks. myös S. P. Power 2003, 150. Malickin elokuva ei kuitenkaan esitä tätä teemaa kuin ohimenevästi kohtauksessa, jossa yksi yhdysvaltalainen sotilas kerää kuolleilta ja osin eläviltäkin japanilaisilta hampaita.
 78. Sonnenschein 2001, 166.
 79. Truppin 1992, 246.
 80. Torvinen 2007, 123; vrt. Attali 1985.
 81. Torvinen 2007, 123.
 82. Sama kuva on aiemmin nähty kylänpolttkohtauksessa. Hitlerin kuvan alla lukee venäjäksi teksti ”Hitler, vapauttaja”.
 83. Monen kuulija-katsojan mielessä *Valkyyrioiden ratsastus* herättää väistämättömän miellelyhtymän Coppolan *Ilmestyskirja*. *Nyt* -elokuvan kohtaukseen, jossa mieluinen ja rasistinen everstiluutnantti Kilgore (Robert Duvall) johtaa helikoptereiden pommituslentoa *Valkyyrioiden ratsastuksen* kaikuessa helikopteriin rakennetusta äänentoistolaitteesta. Musiikki ilmentää väkivaltaa vielä hurjemmin kuin helikoptereiden ääni. Se myös ilmentää sotilaiden pelon ja kiihityksen sekoittunutta *high*-tunnetta. Kohtauksen voi edelleen tulkita viitteeksi *Kansakunnan synty* -elokuvaan (ohj. David Wark Griffith 1915), jossa Wagnerin musiikki säestää elokuvassa ihannoitua Ku Klux Klanin voitokasta hyökkäystä. Siten viite osaltaan rakentaa Kilgoren kiihkorasistisuuden kuvausta. (Vrt. Pramaggiore & Wallis 2005, 233.)
 84. Youngblood 1996, 94; vrt. myös 2001.
 85. Youngblood 1996, 94; Woll 2004.
 86. Youngblood 1996, 94.
 87. Klimov 2004.

Malickin käsikirjoitus perustuu James Jonesin (1962) samannimiseen, Tyynenmeren taisteluita yhdysvaltalaisen rivisotilaan näkökulmasta kuvaavaan romaaniin. Romaanista on tehty toinenkin samanniminen filmatisointi, Andrew Martonin ohjaama elokuva vuodelta 1964. Tarkasteluni kohdistuu kuitenkin vain Malickin versioon, joten kirjoittaessani *Veteen piirretystä viivasta* tarkoitan aina Malickin ohjaamaa elokuvaa. Malickin elokuva on Jonesin romaanin filmatisointi varsin väljässä mielessä: romaani tarjoaa käsikirjoitukselle lähinnä yhden lähtökohdan. Suuri osa elokuvassa kuulluista vuorosanoista, kuten esimerkiksi jatkuvasti kuultavat filosofiset yksinpuhelut, on Malickin kirjoittamaa.⁵

Veteen piirretystä viivasta on elokuvatutkimuksessa ja -kirjallisuudessa kirjoitettu suhteellisen paljon⁶. Kirjoittajia on kiinnostanut mystisenä pidetyn ja harvakseltaan elokuvia valmiiksi tehneen ohjaajan ”auterismi” sekä *Veteen piirretyn viivan* suhde muihin ohjaajan elokuviin (*Julma maa* 1973, *Onnellisten aika* 1978 ja *The New World* 2005); *Veteen piirretyn viivan* tullessa teatteriin Malickin edellisestä elokuvasta oli kulunut kaksikymmentä vuotta. Samalla on tarkasteltu elokuvan filosofisia ulottuvuuksia, joiden yhteydessä on viitattu ennen kaikkea amerikkalaiseen idealistis-metafyysiseen ajattelusuuntaukseen, transsendentalismiin⁷.

Transsendentalismi on keskeisellä sijalla myös omassa tarkastelussani. Malickin elokuvien tapa kuvata luontoa ja sen voimaperäistä läsnäoloa tuo mieleen sellaiset transsendentalistiset teokset kuin Ralph Waldo Emersonin *Luonto* (1836) ja Henry David Thoreauin *Elämää metsässä* (1854)⁸. Siihen liittyy sekä voimakas ajatus ihmisestä riippumattomasta luonnosta että idealistisen ajattelun mukainen luonnon sieluperäinen kuvaus. Viitataan jälkimmäisellä henkisyyttä korostavaan ajatteluun vastakohtana materialistiselle ajattelulle ja filosofiselle realismille. Transsendentalismissa on keskeistä ajatus ihmisen ihanteellisesta henkisestä tilasta, joka ylittää fyysisen ja empiirisen todellisuuden ja joka on tavoitettavissa uskonnollisten opinkappaleiden sijaan yksilön oman intuition – välittömän tajuamisen – avulla. Transsendentalistien mukaan juuri luonto on yhteys tähän syvempään todellisuuteen, ”toiseen maailmaan”.

Transsendentalismin ohella *Veteen piirretyn viivan* yhteydessä on viitattu myös ylipäätään hengelliseen ja metafyyseen, olevaisen olemusta ja perussyitä pohdiskellevaan filosofiseen luontokuvaukseen⁹. Toistuva teema on myös elokuvan yhteydet itämaiseen filosofiaan¹⁰ ja Martin Heideggerin ajatteluun¹¹.

Tutkijat ovat kirjoittaneet myös *Veteen piirretyn viivan* suhteesta toisen maailmansodan taisteluelokuvien lajityyppiin ja erityisesti lajin amerikkalaisiin edustajiin. Näkökulma on kiinnostava, sillä *Veteen piirretty viiva* on amerikkalaisen toisen maailmansodan taisteluelokuvan lajin kumouksellinen purku. Kuten aiemmissa luvuissa on tuotu ilmi, lajin tavanomainen edustaja rakentaa tiivisjuonisen kertomuksen toimintakohtausten ja stoalaisen tyynesti kohtalonsa hyväksyviä joukkueenjohtajia ja sankarilentäjiä esittävien tähtinäyttelijöiden ympärille¹². Keskeistä on selkeästi luonnehdittu, kiinteä sotilasryhmä sekä sotilaallisen tehtävän mielekäs esittäminen. *Veteen piirretty viiva* hylkää tämän kerrontamallin ja keskittyy sen sijaan sekasortoisen ja järjettömän taistelun sekavaan ja katkelmalliseen esittämiseen, jossa sotilaiden ajatukset, filosofiset yksinpuhelut sekä häkellyttävän hurmioitunut ja panteistinen luontokuvaus ovat keskeisellä sijalla. Elokuvaa hallitsevat runolliset piirteet¹³: avoimet rakenteet, suoraviivaisesta kerronnasta luopuminen, monimerkityksellisyys, psykologisuus, filosofisuus, subjektivistisuus, kerronnalliset poikkeamat, vähäinen vuoropuhelu ja puheen epätavanomainen käyttö, lajipiirteiden toisintoistaminen ja henkilöhahmojen epätäydellinen luonnehtiminen. Keskeistä on myös maisemaan (luontoon) keskittyminen sellaisella painotuksella, joka yleensä annetaan päähenkilöille.¹⁴ Tästä runollisuudesta syntyvä vaikeus on oleellinen osa elokuvan estetiikkaa, rakennetta ja viestin muodostumista¹⁵.

Paha vai hyvä sota? Veteen piirretty viiva ja Pelastakaa sotamies Ryan

Runollisena elokuvana *Veteen piirretty viiva* ei anna katsojalle aineksia, jotka viittaisivat kuvattujen taisteluiden historialliseen merkitykseen

siten kuin se on toisen maailmansodan jälkeen sotahistoriassa ja politiikassa nähty¹⁶. Lajityypin tavanomainen edustaja syöttää jatkuvasti niin kuvan, puheen kuin musiikin ja äänen tasoilla yhtä historiallista (ideologista) merkitystä lukkoon lyöviä viitteitä. Esimerkiksi elokuvien alku- ja loppujaksot alku- ja lopputeksteineen ovat tavallisesti historiallisten viitteiden kyllästämiä. *Veteen piirretty viiva* on sen sijaan silkkaa *preesensia*, vanhanaikaisesti sanottuna yhtä kestävä, läsnäoloa. Elokuva rakentaa sotilaiden eksistentiaalisen tilanteen ja kauhunan asuttaman psyyken kuvauksen, jossa kuulija-katsoja joutuu elämään sotaa sotilaiden mukana elokuvan kerronnan nyt-hetkessä. Kuulija-katsojan ei anneta hallita tilannetta turvallisesti valmiin historiallisen kaavan avulla¹⁷. Tätä rakentaa myös se, että kamera liikkuu sotilaiden joukossa maanpinnan tasolla eikä tarjoa tilanteesta kuvallisia kokonaisnäkyviä, saati karttapiirroksia tai muita historiallisia silmälajeja. Kuten Martin Flanagan toteaa, Malickin elokuvassa katsojalle ei anneta valmiita merkityksiä ja ohjeita – kuten siinä ei anneta edes selvästi määriteltyä päähenkilöä – vaan katsoja jätetään moraalille suolle yksin vaeltamaan¹⁸.

Joitakin keskeisiä toisen maailmansodan taisteluelokuvan lajipiirteitä yksinkertaisesti puuttuu *Veteen piirretystä viivasta*, joitakin on räikeästi vaimennettu, jotkin taas on toteutettu barokkisen ylenmääräisesti. Kuten Stacy Peebles Power kirjoittaa, *Veteen piirretty viiva* ”muokkaa lajipiirteitä sellaisin edelleenkehittelyin ja korostuksin, etteivät ne enää ole kyseisen lajin piirteitä”¹⁹. Lisäksi useimmat mukana olevat lajipiirteet ovat lajinsa surullisimmasta päästä, kuten raadolliset selkkaukset komentoketjussa ja korkea-arvoisten upseerien täydellinen piittaamattomuus sotamiesten hengestä. Esimerkkinä voidaan mainita everstiluutnantti Tallin (Nick Nolte) sotatoimiin liittyvät ratkaisut, jotka perustuvat uran edistämiseen sotilaiden hengen kustannuksella.

Ns. ”Dear John” -kirje eli sotilaan vaimon rintamalle lähettämä erokirje on moninkertaisen järkyttävä, koska sen vastaanottaa elokuvan loppupuolella sotamies Bell (Ben Chaplin), jonka ajatukset rakkaudesta ja takautumat yhteiselosta vaimonsa kanssa ovat saaneet elokuvassa suuren tilan ja muodostaneet keskeisen osan elokuvan

diskurssia. Lisäksi aiemmin on käynyt ilmi, että Bell oli ennen sotaa valmistunut upseeriksi mutta eronnut tehtävästään, koska ei kyennyt olemaan erossa vaimostaan tehtävän edellyttämällä tavalla. Tästä rangaistuksena hänen esimiehensä olivat alentaneet hänet sotamieheksi ja varmistaneet hänen kutsuntoihin joutumisen. Bell on siis joutunut Guadalcanalin helvettiin nimenomaan rakkautensa takia, ja juuri sinne joutumisensa eli rakkautensa takia hän vaimonsa ja rakkautensa menettää. Jättökirjeen saamisen jälkeen ei enää kuulla Bellin *voiceoveria*: hän menettää vaimonsa myötä myös sisäisen äänensä, itsensä²⁰.

Tärkein toisen maailmansodan taisteluelokuvan lajipiirre lienee selvästi määritellyn sotatoimen voitokas läpivienti ja siihen liittyvät taistelukohtaukset. *Veteen piirretyssä viivassa* taistelukohtaukset, joissa jokin päämäärä saavutetaan, kuten japanilaisten konekivääribunkkerin hallitseman kukkula 210:n valloitus sekä hyökkäys japanilaisten leiriin, ovat karneudessaan ja sekavuudessaan epähuipentumia: ne eivät ratkaise mitään, ne eivät merkitse mitään. Ne ovat vain suurta pahuutta, kuten Wittin (Jim Caviezel) *voiceover* sanoo japanilaisten leirin tuhoamiskohtauksessa.

Toisen maailmansodan taisteluelokuvan lajipiirteiden purku ja ylipäätään lajityypinvastaisuus on siis keskeinen osa *Veteen piirretyn viivan* poetiikkaa ja sodanvastaista viestiä. Tätä seikkaa vasten tarkasteltuna on paradoksaalista, että elokuvaa on varsinkin yhdysvaltalaisessa vastaanotossa keskeisimmin arvosteltu ja jopa syytetty juuri sotaelokuvan lajipiirteiden puuttumisesta, niiden oudoista ilmentymistä tai vajaista toteutuksista. Ei ole ymmärretty, että se juuri saattaisi olla elokuvan tarkoitus, sen *mieli*. Seikka kertoo siitä, että ainakin Yhdysvalloissa valtavirtakulttuuri haluaa tiukasti pitää kiinni käsityksestä toisesta maailmansodasta hyvänä sotana ja ettei sen rinnalle haluta muita tulkintoja²¹. Toisenlaiselle ideologialle perustuvaa amerikkalaista WWII-elokuvaa²² ei suostuta ymmärtämään.

Mitä ongelmallisemmiksi Yhdysvaltojen soraretket ovat eettisesti käyneet – ajateltakoon nyt kaikkia niitä sotia, joihin Yhdysvallat on toisen maailmansodan jälkeen osallistunut ja joita se tänä päivänä käy Lähi-idässä, Aasiassa, Afrikassa ja niin edelleen – sitä tärkeämpää sille on toistaa kertomuksia eettiseltä asetelmaltaan ongelmattomasta

toisesta maailmansodasta, jossa hyvät liittoutuneet taistelivat pahaan fasismia vastaan. Eli sitä tärkeämpää sille on rakentaa kuvaa Yhdysvaltain armeijasta hyvän sodan sankarina, mihin juuri toisen maailmansodan kulttuurinen kuvasto elokuvineen ja kirjoineen parhaiten soveltuu. (Näin sen ei myöskään tarvitse käsitellä syyllisyyttä ja vastuuta sellaisista toisen maailmansodan traumaista kuin Hiroshiman tai Nagasakin ydinpommeista.) *Veteen piirretty viiva* ei osallistu tähän ideologia-teknologiaan, minkä takia se on saanut paljon kritiikkiä ja suuttumustakin osakseen.

Jos toisen maailmansodan taisteluelokuvat jaetaan ”siksi-” ja ”miksi-elokuviin”, kuten joskus on tehty,²³ on *Veteen piirretty viiva* jälkimmäisen lajin äärimmäinen edustaja. Sen miksi-kysymys on viety koko elokuvan läpäisevälle filosofiselle tasolle, jota kuullaan ja nähdään niin puheessa, kuvassa kuin äänessä ja musiikissa. Elokuva ei vain kysy ”miksi tämä sota” tai ”miksi sotia on” vaan tematisoi ikaikaisen kysymyksen hyvästä ja pahasta, Eedenistä ja lankeemuksesta, siitä, mistä pahuus tulee: ihmisestä, luonnosta, ihmisen luonnosta, luonnon luonnosta, jostakin ulkopuolelta – mistä? Suurin osa toisen maailmansodan taisteluelokuvista keskittyy taisteluun fasismia vastaan ja demokraattisen järjestelmän ja sen mukaisten arvojen puolustamiseen. *Veteen piirretty viiva* sulkeistaa tällaiset historiallis-poliittiset tasot ja etäännyy niistä filosofisen tarkastelun puolelle: kyse on jostakin syvemmästä pahuuden, väkivallan, hyvyyden ja yksilön merkityksen ongelmakentästä²⁴. Elokuva tunkeutuu historiaa syvemmälle länsimaisen mytoksen ytimeen kysymällä pahan alkuperää ja luonnetta, rakkauden roolia ja merkitystä sekä pyhän olemassaoloa²⁵. Ron Mottram liittääkin ylipäättään Malickin elokuvat amerikkalaisen transsendentalismin ja kaunokirjallisuuden perinteessä Herman Melvillen ja James Ageen tuotantoihin²⁶. Niiden tavoin *Veteen piirretyn viivan* keskeinen teema on pahan alkuperä ja merkitys. Pikemminkin kuin poliittisten ja kulttuuristen arvojen puolustamisen sijana tai rohkeuden näyttämönä sota toimii elokuvassa kuin *Moby Dickin* valkoinen valas²⁷.

Edellä mainittujen seikkojen takia *Veteen piirretyn viivan* on välillä nähty muistuttavan pikemminkin Vietnamin sota -elokuvaa kuin toisen maailmansodan taisteluelokuvaa²⁸. *Veteen piirretyn viivan* sota

on tietystä historiallis-poliittisesta ulottuvuudesta irtautunut yleinen sota, paha sota, joka näyttäytyy pelkästään mielettömänä.

On kuitenkin huomattava, että juuri sen takia, että kyseessä *ei ole* Vietnamin sota -elokuva, Malick oli hyvin erilaisen tehtävän edessä kuin esimerkiksi Francis Ford Coppola *Ilmestyskirja*. *Nyt* -elokuvassaan (1979). Coppolalla ei ollut vastassaan mitään hyvän sodan myyttiä, vaan yleinen mielipide piti Vietnamin sotaa pahana sotana. Malickin ja Coppolan elokuvien sekä ylipäätään toisen maailmansodan ja Vietnamin sota -elokuvien lähtökohdat ovat erilaiset.²⁹ Sodanvastainen elokuva toisesta maailmansodasta on tässä mielessä vaikeampi tehtävä kuin sodanvastainen elokuva Vietnamin sodasta (tai ensimmäisestä maailmansodasta). Toisaalta Vietnamin sota -elokuvan sodanvastaisuus rajautuu katsojan mielessä helposti vain tiettyä eli Vietnamin sotaa kritisoivaksi elokuvaksi ("paha" sota näytetään pahana), kun taas sodanvastainen toisen maailmansodan elokuva vastaanotetaan melkein välttämättä sotaa yleensä (pikemminkin kuin pelkästään toista maailmansotaa) kritisoivana elokuvana ("hyväkin" sota näytetään pahana).

Hyvän sodan myytin riisujana³⁰ *Veteen piirretty viiva* poikkeaa suurimmasta osasta toisen maailmansodan amerikkalaisia taisteluelokuvia ja esimerkiksi samana vuonna viisi kuukautta aikaisemmin elokuvateattereihin tulleesta *Pelastakaa sotamies Ryanista* (ohj. Steven Spielberg, äänis. Gary Rydstrom 1998). Lajityyppiin huomiota kiinnittäneet tutkijat ovatkin tarkastelleet *Veteen piirretyn viivan* vastaanottoa ja epäsuosiota vertaamalla sitä lajityypin ja hyvän sodan myytin kannalta ongelmattomaan *Pelastakaa sotamies Ryaniin*³¹. *Veteen piirretty viiva* on miksi-elokuva, *Pelastakaa sotamies Ryan* on siksi-elokuva. On mahdollonta kuvitella *Pelastakaa sotamies Ryan* -elokuvaan Tom Hanksin näyttelemän kapteeni Millerin suuhun sanoja, jotka *Veteen piirretyn viivan* lopussa kuullaan kersantti Welshin (Sean Penn) sisäisenä *voiceoverina* uuden kapteenin (George Clooney) pitäessä puhetta miehilleen (2:31:47): "He haluavat sinut hengiltä. Tai valheeseensa."

Pelastakaa sotamies Ryanista on kuitenkin todettava, että sen alun realistinen ja painajaismaisen pitkä maihinnousuosuus on varmasti yksi sodanvastaisimpia jaksoja toisen maailmansodan taisteluelokuvien

historiassa. Näin siitä huolimatta, ettei kyseinen maihinnousuteuras-
tuksen esittämistapa periaatteessa ollut lajissaan niin uutta, kuin mitä
kriitikot ja elokuvan mainoskampanja antoivat ymmärtää. Saman-
tyyppistä kaunistelematonta kuvausta ja väärentämätöntä vaikutelmaa
vedessä ajelehtivine ja rannalle jääneine irtoraajoineen, oksennuksi-
neen ja kuolleiden sotilaiden suojakilpinä käyttämisineen tavoiteltiin
jo 1960-luvulla muun muassa Cornel Wilden ohjaaman *Beach Red*
-elokuvan (1967) alun puolituntisessa maihinnousujaksossa³². No-
pean ja poikkeuksellisen epävakaa käsivarakameran käyttö sodan
autenttisuuden tunnun keinona on taas tuttua jo 1980-luvulta muun
muassa edellä käsitellyistä Elem Klimovin *Tule ja katso* -elokuvasta ja
Rauni Mollbergin *Tunte mattomasta sotilaasta*.

Sen sijaan eräänlaista stroboefektiä muistuttavat, hysteerisyyttä ja
terävyyttä luovat sävyt, sävykontrastit, kameralinssit ja linssien täris-
timet olivat *Pelastakaa sotamies Ryanissa* varsin uutta (niitä käytettiin
sittemmin Hanksin ja Spielbergin tuottamassa, HBO:n *Taistelutoverit-*
sarjassa [2001]). Samoin ääniteknologia on vuosikymmenien aikana
kehittynyt yhtä paljon kuin aseteknologia. Nyt kuulija joutuu Omaha
Beachin kaltaiseen äänitilaan ihan uudella tavalla. Nykytekniikan
mukainen elokuvaääni on voimakkaan kolmiulotteinen tapahtuma:
tankkiesteistä kimpoavien ja lihaan uppoavien luotien äänimaailma
rakentuu ympäri koko teatteritilaa. *Pelastakaa sotamies Ryanin* mai-
hinnousukohtauksessa räjähdykset ja luodit hyökkäävät katsojan
päälle. Samalla kamera pysyy koko maihinnousujakson ajan sotilaiden
tasolla. Se ei näytä kauempaa luotua kokonaiskuvaa, mikä rakentaa
kohtauksen näkökulmaksi sotilaiden hirvittävän taistelukokemuksen
sotastrategien, valtioiden ja liittoutuneiden historiallisen kokonaisnä-
kemyksen sijaan. Jälkimmäisiä kyllä tarjotaan enemmän kuin riittävästi
kohtauksen ulkopuolella, mutta on sanottava, ettei niin *massiivisen*
näköistä, oikeaan historialliseen kokoluokkaan vaikuttavasti viittaa-
vaa maihinnousua yhdistettynä sotilaiden näkökulmaan ollut ennen
Spielbergin elokuvaa aiemmin esitetty. *Pelastakaa sotamies Ryanin*
kaksikymmentäminuuttista maihinnousujaksoa voisikin mielestäni
esittää muusta elokuvasta irrallisena teoksena.

Pelastakaa sotamies Ryanin maihinnousujaksossa on kiinnostavaa myös se, miten äänimaailma noudattaa kapteeni Millerin vammautunutta havaintomaailmaa, kuten jo johdannossa kuvasin. Kuulon pois- ja päällekytkeytymiset tuovat paikoin mieleen *Tule ja katso* -elokuvan äänellisen kuvauksen päähenkilönsä Fljoranin vammautuneisuudesta. Sittemmin vaurioitunutta kuuloaistia on kuultu muun muassa *Rukajärven tie* -elokuvassa (ohj. Olli Saarela, äänis. Peter Nordström 1999), jonka päätaistelukohtauksessa ääniraita noudattaa paikoin luutnantti Perkolan (Peter Franzen) vaurioitunutta kuuloa.

Maihinnousujakson jälkeen *Pelastakaa sotamies Ryan* siirtyy varsin tavanomaista toisen maailmansodan taisteluelokuvan kaavaa noudattavaan kerrontaan. Keskeistä on demokraattinen sekoitus eritaustaisia sotilaita, taidokas taistelutoveriryhmä, jota johtajantaidoiltaan ihanteellinen upseeri johtaa mahdolltomalta vaikuttavassa tehtävässä, johon hiljalleen aletaan uskoa ristiriitojen selvittyä ja josta lopulta suoriudutaan mahdollisimman kunniakkaasti³³. Kukapa ei haluaisi taistella Tom Hanksin joukkueessa? Kokonaisuudessaan elokuvassa on runsaasti yksioikoista sankaruutta, sodan mielekkyyttä, kansallismieltä ja isänmaallisuutta alleviivaavia tekijöitä. Vähäisin niistä ei ole John Williamsin alkuperäismusiikki, jossa on paljon kansallishymnimäisyyttä ja Aaron Coplandin tapaista amerikkalaista tyyliä. Esimerkiksi kun umpiamerikkalaista perhekeskeistä isänmaallisuutta rakentavaa Abraham Lincolnin kirjettä luetaan, Williamsin musiikki muistuttaa huomattavasti Coplandin *Lincoln-muotokuva* (1942), sodan aikana sävellettyä isänmaallista, vaskivoittoista orkesteriteosta, joka on Yhdysvalloissa hyvin tunnettu.

Pelastakaa sotamies Ryan on vaikuttavasti toteutettu, isänmaallinen ja taatusti kuulija-katsojaan tepsivä kunnianosoitus-tyyppinen sota-elokuva, joka alkaa Yhdysvaltojen tähtilipusta – uhrisymbolista³⁴ eli ”siksi”-symbolista *par excellence* – ja siihen myös päättyy. Tehokkaine aatteellisine kehyksineen elokuva lopulta ”muistuttaa” katsojaa siitä, miksi Omaha Beachille – sekä samalla kaikille toisen maailmansodan tantereille – piti kuolla niin suuri määrä sotilaita ja niin hirvittävällä tavalla kuin mitä elokuvan alussa näytettiin. Maihinnousujaksossa katsojalle osoitettu sodan järjettömyys ja pahuus tulevat selitetyksi.

Mottrammin sanoin kyse on sankarillisuuden ja itsensä uhraamisen myytin kaihoisasta muistojuhlasta³⁵. Hyvän sodan myytti, isänmaallisuus ja perhearvot luovat amerikkalaisen pyhän kolmiyhteyden. Elokuva ei myöskään kyseenalaista sotilasauktoriteettien motiiveja, vaikka se moraalisisilla kysymyksillä osittain pelaakin. Ehkä sotamies Ryanin etsimiseen liittyvä eettinen ongelma, kysymys siitä, onko oikein uhrata toisten sotilaiden henkiä yhden pelastamiseksi, peittää alleen muita, kenties laajempia ja tärkeämpiä eettisiä kysymyksiä?

Kuten Flanagan kirjoittaa, *Pelastakaa sotamies Ryan* esittää sodasta toisinnon, joka on samalla sekä šokeeraavan rehellinen (alun maihinnousutaistelu) että luotettavan tuttu ja turvallinen (toisen maailmansodan taisteluelokuvan vakiomallinen kaava)³⁶. *Veteen piirretty viiva* sen sijaan siirtää sodan kokonaan pois tutulta ja turvalliselta alueelta, riisuu lajityyppisopimuksen suojavallit ja elävöittää traumaattisen kokemuksen ristiriidat. *Pelastakaa sotamies Ryanissa* ollaan maihinnousujaksoa lukuun ottamatta selvästi turvallisemmin elokuvateatterin penkissä kiinni kuin *Veteen piirretyssä viivassa*, jonka takautumat muistuttavat katsojaa siitä, että sotilaan voimakkaimmat hetket ovat saattaneet keskittyä ajatukseen kodista. Viimeksi mainittu seikka todistaa, että ihmismieli voi siirtyä ajatuksen nopeudella valtameren yli eli kuroa valtavan etäisyyden umpeen. Se taas muistuttaa elokuvakatsojan asemaa.³⁷

Suomalaisen sotaelokuvan historiassa tämäntyyppiseen sotilaan kokemukseen viittaa Mikko Niskasen *Sissit*-elokuva (1963), jossa erikoisosaston miehet näkevät mielessään kuvia puolisoista, rakastajista, seksuaalisuudesta ja niin edelleen odottaessaan maastoon naamioituneina äärimmäisessä stressitilanteessa tuntikausia ”pallikukkulalle” hyökkäämistä. *Sissien* keskeinen teema on *Veteen piirretyn viivan* tavoin sotilaan mielen peruuttamaton vaurioituminen sekä ylipäättään sodan mielettömyys, joka tulee esiin muun muassa komentoportaana välinpitämättömyytenä miesten hengistä.³⁸

Siinä missä *Pelastakaa sotamies Ryan* alkaa kaavamaisesti Yhdysvaltain lipusta, *Veteen piirretyn viivan* alkua luonnehtii toisen maailmansodan taisteluelokuvan vakiokuvaston puuttuminen. Emme näe lippuja, karttoja, univormuja, viittauksia sotilashenkilöihin, tiettyihin

taisteluihin ja joukkoihin kohdistettuja omistuksia, emme kuule sotilaallista, kansallista tai sankarillista emmekä edes kaihomielistä musiikkia. Sen sijaan näemme krokotiilin, paratiisinomaisen saaren ja sen ihmeellistä luontoa, melanesialaisia ihmisiä ja kaksi palveluksesta karannutta yhdysvaltalaista sotilasta alkuperäisväestön kanssa elämässä. Samalla kuulemme Gabriel Faurén seesteistä ja valoisaa musiikkia, melanesialaisia virsiä ja *voiceoverina* filosofisia kysymyksiä väkivallasta.

Sodan perustelujen esittämisen sijaan *Veteen piirretyn viivan* keskiössä on se, miten sota muuttaa ihmistä ja tämän tunnetta itsestään – ihmisen tunneperäinen henkinen romahtaminen³⁹. Ja kuten niin monet muutkin Malickin elokuvat, se myös esittää, miten paratiisi tulee valkoisen miehen ja väkivallan miehittämäksi – teema, joka yhdistää *Veteen piirretyn viivan* kiinteästi Malickin tuoreimpaan ohjaukseen, *The New Worldiin*.⁴⁰

Kosminen kohina

Malickin elokuvista kirjoittavat mainitsevat usein äänen, etenkin ihmisäänen ja *voiceoverin* keskeisen merkityksen hänen elokuvissaan.⁴¹ Samoin usein mainitaan musiikki, mutta huomiot siitä ovat useimmiten ohimeneviä mainintoja ilman yksityiskohtaisempaa tarkastelua, kuten elokuvatutkimukselle tyypillistä on⁴². Kuitenkin *Veteen piirretty viiva* on, kuten James Wierzbicki sanoo, soinnillisesti häikäisevä elokuva⁴³. Omassa *Veteen piirretyn viivan* kuuntelussani keskityn siihen, miten sen ääniraita rakentaa elokuvaan kosmisen diskurssin, vertauskuvan ihmisen (sotilaan) eksistentiaaliselle tilanteelle. Viittaa kosmisuudella eksistentiaaliseen tilaan, jossa ihminen pohtii paikkaansa kosmoksessa. Se viittaa ihmisen ja elämän perimmäisiin, olemassaoloa koskeviin kysymyksiin, kuten siihen, onko maailmankaikkeus järjestynyt, ja jos on, niin mikä sija ihmisellä siinä on.

Veteen piirretyissä viivassa äänet rakentavat yhtä keskeisesti kuin vuorosanat ja kuva elokuvan filosofista, kosmista ja eksistentiaalista aiheistoa ja transsendentalistisia merkityksiä. Juuri kosmisen vertaus-

kuvan (allegorian) kautta elokuvan ääniraita toimii sodanvastaisena viestinä. *Veteen piirretty viiva* rakentuu sodanvastaiseksi elokuvaksi *filosofisin* eikä esimerkiksi historiallisin viittein, kuten luvussa 3 käsitelty *Rautaristi*, tai psykologisin viittein, kuten edellisessä luvussa käsitelty *Tule ja katso*.

Valotan seuraavaksi yksityiskohtaisemmin *Veteen piirretyn viivan* äänellisen ja musiikillisen kudoksen kosmisuutta ja transsendentalis-tisuutta rakentavia tekijöitä. Kuten sanottu, ensinnäkin koko ääni-raita erilaisine, tavalla tai toisella järjestyneen maailmankaikkeuden ajatukseen viittaavine musiikkeineen ja äänineen rakentaa elokuvaan kosmoksen soivan vertauskuvan. Samalla se rakentaa ajatuksen yksey-destä moninaisuudessa, mikä kuvallisesti rakentuu monimuotoisissa luonnon ihmeissä viipyvän otoksin. Erilaisia, mitä moninaisimpia äänellisen ”elämän” muotoja ilmentäviä ääniaineksia yhdistää niiden ykseys ääniraidan ”kosmisessa” kokonaisjärjestyksessä. Tätä ajatusta rakentavat myös monet yksinpuhelut sekä sisältöviitteidensä tasolla että ylipäätään kokonaisuutena: eri sotilaiden yksinpuhelut ovat kaikki osa ”yhtä suurta sielua” (yhtä suurta ”voiceoveria”). Esimerkiksi kun sotilaat kävelevät maihinnousun jälkeen viidakossa puiden lomitse, luonto herättää sotamies Wittin sisäisen äänen kysymään: ”kuka olet sinä elääksesi näin moninaisissa muodoissa?”⁴⁴ (0:29:36).

Jonesin romaanissa sotamies Witt on vain yksi sivuhenkilö, mutta Malick nostaa hänet elokuvan keskushahmoksi, jonka *voiceoveria* kuullaan enemmän kuin muiden. Witt on elokuvan keskeisin transsendentalistinen puhuja, jonka runo- ja rukousmaiset sanat voisivat hyvin olla Emersonin *Luonto*-esseestä lainattuja.⁴⁵ Wittin *voiceoverina* kuultava yksinpuhelu sekä aloittaa että lopettaa elokuvan. Alku- ja loppupuheet yhdistyvät melanesialaisen paratiisin visuaaliseen kuvaukseen, joka siten merkittyy transsendentalismin tavoittelemaksi ”toiseksi maailmaksi”. Näiden kehysten vuoksi elokuvan metafysisinen – olevaisen olemusta pohtiva – luontokuvaus yhdistyy kiinteimmin juuri Wittiin, jonka kautta se ikään kuin leviää koko elokuvaan.

Witt hahmottuu elokuvan keskeisimmäksi henkilöksi, vaikkei elokuvassa päähenkilöitä perinteisellä tavalla olekaan. Henkilöt tulevat ja menevät elokuvassa kosmiseen tapaan kuin ohi kulkevat kappaleet

avaruudessa. Henkilöitä ei luonnehdita ja taustoiteta, ja heitä voidaan ”hylätä” kesken kaiken. Tällainen henkilöiden käsittely on epätyypillistä sotaelokuville ja historiallisille elokuville yleensäkin⁴⁶. Se korostaa elokuvan nyt-hetkisyyttä ja runollisuutta, sen filosofista särmää. Perinteisten päähenkilöiden tilalla on jäsentymätön ja muuttuva kokoelma hahmoja, joista monia on vaikea erottaa toisistaan useammallakaan katselukerralla. Tämä sopii transsendentalistiseen ajatukseen ihmisten välisestä sielullisesta ykseydestä. Kuten Wittin sisäinen puhe toteaa hänen hoitaessaan haavoittuneita sotilaita joen varressa (0:35:02): ”Ehkä kaikilla ihmisillä on yksi suuri sielu, jonka osa kukin on. Kaikki kasvot ovat saman miehen. Yksi iso itseys.”⁴⁷

Kuvan tasolla transsendentalismin ajatusta rakennetaan panteistis-idealists-metafyysisellä luontokuvauksella.⁴⁸ Vuorosanojen tasolla sitä rakentaa erityisesti Wittin puheet. Mutta elokuvan äänisuunnittelu ja musiikki rakentavat tätä elokuvan sisältöä vähintään yhtä voimakkaasti kuin kuva ja vuorosanat. Näin siitä huolimatta, että Malick-kirjallisuus korostaa Malickin kuvallisuutta; aivan yhtä hyvin voisi korostaa Malickin elokuvien soivuutta. Ääni ja musiikki ovat niin keskeisellä sijalla *Veteen piirretyissä viivassa*, että sen kuvaraita ja koko elokuva voitaisiin ymmärtää ääniraidan laajenuksena⁴⁹. Elokuva toimii myös äänitaitteena. On vielä ymmärrettävä, että puhe (vuorosanat) on elokuvassa aina *äänellistä* ja tässä elokuvassa erityisen musiikillista. Puheella on muitakin merkityksellisiä ulottuvuuksia kuin se mitä sanotaan, mitä esimerkiksi Chionin emanaatiopuheen käsite ilmentää⁵⁰. *Veteen piirretty viiva* on täynnä yksinäisten miesten yksinäisiä puheita, jotka ovat kuin konkreettista musiikkia⁵¹ ja jotka muodostavat keskeisen osan elokuvan polyfonista äänikudosta. Eri äänensävyineen, rytmeineen, murteineen ja sointeineen yksinpuheluilla on korostunut musiikillinen ja soinnillinen puolensa. Transsendentalistiseen ajatteluun liittyen musiikillinen äänen käsittely on erityisen sopivaa ja tukee puheiden filosofisia sisältöjä: eri sotilaiden yksinpuhelut muodostavat yhden sielun ja yhden äänen elokuvan kosmisessa kohinassa. Puheen musiikillisuuden korostuminen sanasisältöjen ohella voidaan ymmärtää juuri sinä ”toisena maailmana”, jonka Witt näkee ja jota metafyyssinen luontokuvaus ilmentää.

On myös huomattava, että *Veteen piirrettyssä viivassa* on hyvin vähän varsinaista vuoropuhelua. Puhe tarkoittaa useimmiten henkilöiden yksinpuheluja, joista osa on *voiceovereita*. Tämäkin on jotakin aivan muuta kuin yleensä sotaelokuvissa, joissa tavallisesti kuullaan nopeaa sotatovereiden sanailua ja vitsailua. Jos joku *Veteen piirrettyssä viivassa* kuuntelee toisen puhetta, kuulija ei yleensä sano takaisin mitään⁵². Esimerkiksi Wittin ja Welshin kahdenkeskiset keskustelukohtaukset ovat kuin kahden omaan ajatteluunsa eristyneen miehen samanaikaisia, toisesta riippumattomia henkilökohtaisten filosofoiden ulkoistuksia uskontunnustusten tapaan. Niiden vuorovaikutteisuus ei ole perinteistä keskustelua vaan pikemminkin henkistä osmoosia.⁵³

Minämuotoiset, yksittäisten sotilaiden tunteita ja ajatuksia ilmentävät *voiceoverit* rytmittävät myös toista Tyynenmeren taisteluista kertovaa sodanvastaista elokuvaa *Beach Red*,⁵⁴ johon jo edellä viittasin *Pelastakaa sotamies Ryanin* maihinnousukohtauksen yhteydessä. *Veteen piirretty viiva* muistuttaa *Beach Red* -elokuvaa myös sotilaiden rakkaisiinsa kohdistuvien takautumien takia – joskin *Beach Red* kuvaa myös japanilaisten sotilaiden tunteita, ajatuksia ja takautumia.⁵⁵ Kummastakin elokuvasta puuttuu niin ikään lajityypille olennainen mielekäs sotilasoperaatio. Sen tilalla on vain järjetöntä, painajaismaista taistelua.

Veteen piirretyn viivan ääniraidan suunnittelu korostaa äänen ja musiikin yhtenäistä käsittelyä sekä ääniraidan keskeistä merkitystä kerronnassa ja elokuvan kokonaisuudessa. ”Polyfoninen” äänikudos on ylenmääräinen ja käärii kuulija-katsojan soivaan vaippaansa. Viittaan ääniraidan polyfonisuudella siihen, että erillisesti käsiteltyjen puheen, musiikin ja äänitehosteiden sijaan kyseessä on yksi yleinen äänikudos, äänilavastuksellinen ykseys, jonka eri ainekset ovat tasa-arvoisessa asemassa toisiinsa nähden⁵⁶. Samanlaista soivaa estetiikkaa käytetään siis kaikkiin ääniraidan ulottuvuuksiin ja läpi koko elokuvan.

Äänet ovat usein poikkeuksellisen voimakkaita eli kuvan ”päällä”. Sama pätee musiikkiin, joka ei ole koskaan ns. *underscorea*. Äänitehosteita käsitellään konkreettisen musiikin tavoin, jolloin äänitehosteiden ja musiikin raja on liukuva. Sama pätee pitkälti puheeseen, kuten jo edellä pyrin tuomaan esiin. Keskeistä on myös se, että toisin kuin

yleensä sotaelokuvassa useissa *Veteen piirretyn viivan* kohtauksissa ääniraitaa hallitsevat muut kuin taistelun tai muuten sotaisan ympäristön tarinatilalliset äänet. Tavanomaiset tarinatilan äänet ovat usein vaimennettuja ja niitä kuullaan hyvin valikoidusti; se, mikä hallitsee äänellistä tilaa, on musiikki ja runolliset *voiceoverit*, joille realistiset taistelun äänet ovat alistaisia. Tämä pätee myös toimintakohtauksiin tehden niistä lyyrisiä, voimakkaita ja äärimmäisen murhemielisiä.

Juuri edellä kuvatun kokonaisvaltaisen käsittelyn ja äänen hallitsevuuden takia elokuvan äänikudos onnistuu toimimaan kosmisena, introspektiivisena ja meditatiivisena väitteenä. Jatkuva äänellinen kohina on eräänlaista sfäärien harmoniaa ja vertautuu luonnon ja elämän moninaisuuteen, jota kuvallisesti muodostetaan kiinnittämällä huomio kasvien koristeellisiin kuvioihin ja etsimällä sitä jäljittelevää kuviointia ihmisen rakennelmista. Kuvallisesti kosmista näkökulmaa rakentaa myös se Chionin huomioima seikka, että henkilöahmoja voidaan kuvata mistä tahansa kulmasta eli elokuvan maailma on 360 astetta auki⁵⁷.

Ääniaineksen kokonaisvaltaisuus ja sen yhtenäinen käsittely on yksi syy sille, miksi *Veteen piirretyn viivan* äänimaailma on niin lumoava. Elokuvaa hallitsee *yksi* kuulijaa ympäröivä äänikääre, jossa aineksiltaan sekakoosteiset ääniryhmittymät liikkuvat polyfonisessa sopuoinnussa. Kyseessä ei ole *Tule ja katso* -elokuvan tapainen ahdistava hälykaaos vaan mielekkäästi jäsentynyt kudos: maailmankaikkeuden harmonia. Pällekkäin olevat ainekset eivät sekoitu sekasortoisesti toisiinsa tunnistettavuutensa menettäen kuten *Tule ja katso* -elokuvassa vaan moniäänisesti identiteettinsä säilyttäen. Vaikka *Veteen piirrettyä viivaa* ja *Tule ja katso* -elokuvaa yhdistävät monet äänelliset tekijät, kuten yleinen äänikudos, runollinen äänen käyttö, luonnon- ja muiden ympäristöllisten äänien hallitsevuus sekä ylipäättään äänen keskeinen merkitys elokuvassa, niiden ääniraidoilla on mainittu oleellinen ero. *Tule ja katso* -elokuvan äänimaailma on ahdistava, väkivaltainen ja psykoottinen, *Veteen piirretyn viivan* jäsentynyt, säteilevä, hellivä ja ”transsendentti”. Ja kuitenkin molemmat elokuvat kuvaavat helvettiä, apokalypsia. Mutta *Veteen piirretyssä viivassa* paratiisi on näkyvillä eli läsnä koko ajan tässä maailmassa toisena havaitsemisen tapana. *Tule*

ja katso -elokuvassa paratiisin olemassaoloon ei ole mitään viitettä. Tämä ero kuuluu ja rakentuu elokuvien ääniraidoissa.

Veteen piirretyn viivan äänikudoksen keskeisimmin toistuvat ai-nekset ovat seuraavanlaisia:

- (1) Erilaiset luonnon äänet, kuten veden (meren, putouksien, joki-en, sateen), viidakon eläimistön (esim. lintujen), tuulen (ruohossa, puissa) ja tulen äänet.
- (2) Saaren alkuperäisväestön ja heidän rauhaisan elämänsä äänet mukaan luettuna melanesialaiset virret.
- (3) Sotakaluston äänet, kuten laivojen, maihinnousuveneiden, liik-kuvien sotilaiden, aseiden latauksien ym. metalliset ja mekaaniset äänet.
- (4) Taistelun äänet, kuten räjähdykset, lentävät luodit, huudot, so-tilaiden kuolinkorinat, sotilaiden hengityksen äänet jne.
- (5) Sotilaiden sisäiset yksinpuhelut, jotka kuullaan *voiceoverina*.
- (6) Elokuvan alkuperäismusiikki, jonka on säveltänyt Hans Zimmer avustajiensa kanssa (esim. Francesco Lupica, Jeff Rona) ja jonka soitinnus muodostuu perinteisestä sinfoniaorkesterista, johon on lisätty joitakin ulkoeurooppalaisia perinnesoittimien soittimia ja elektronisia soittimia (vrt. kohdat 7 ja 8).⁵⁸
- (7) Ulkoeurooppalaisten perinnesoittimien äänet, jotka ovat aina osa ei-diegeettistä äänikudosta/musiikkia.
- (8) Kosminen säde -nimisen soittimen ääni (engl. *cosmic beam*).
- (9) Lainamusiikki, joka käyttää osia seuraavista teoksista:
 - ❑ Arvo Pärt (s. 1935): *Annum per annum* uruille (1980)
 - ❑ Gabriel Fauré (1845–1924): *Paratiisissa* (*In Paradisum*) teok-sesta *Requiem* (op. 48) (1888–1900)
 - ❑ Francesco Lupica: *Sit Back and Relax* kosmiselle säteelle albu-milta *Cosmic beam experience* (1976)

- ❑ Charles Ives (1874–1954): *Vastaamaton kysymys* (*The Unanswered Question*) orkesterille (1906)
- ❑ Arsenije Jovanović (s. 1932): *Kremnuksen kylän ennustus* (*The Prophecy from the Village of Kremnus*) (1990) ja
- ❑ melanesialaisia lauluja (vrt. kohta 2).

Osa näistä ääniaineksista viittaa kosmisuuteen suorien viitemerkitystensä kautta, joita ne kantavat jo elokuvan ulkopuolisessakin maailmassa. Sellaisia ovat esimerkiksi kosminen säde -soitin ja muut *new age* -tekijät sekä Ivesin *Vastaamaton kysymys*, jonka alaotsikkokin on *Kosminen maisema jonakin aikana* (*A cosmic sometime a landscape*). Kaikki ääniainekset saavat kuitenkin kosmisuuden merkityksen viimeistään tullessaan osaksi elokuvan merkityskenttää. Osa ääniaineksista viittaa kosmisuuteen hengellisyyden kautta. Sellaisia ovat esimerkiksi melanesialaiset virret, *new age* -tekijät, Pärtin *Annum per annum*, Faurén sielunmessu sekä muut uskonnolliset, hartauteen ja pyhään liittyvät aiheet kristillisyydestä buddhalaisuuteen. Jovanovićin radiofoninen sävellys *Kremnuksen kylän ennustus* taas viittaa muinaisserbialaiseen ennustukseen ilmestyskirjanomaisesta maailmantuhosta.⁵⁹

Vastaavasti osa ääniaineksista viittaa transsendentalismiin suorien viitemerkitystensä kautta eli elokuvan ulkopuolisessakin maailmassa, kuten esimerkiksi mainittu Ivesin sävellys, jolla on transsendentalistinen tausta ja sisältö. Osa aineksista taas saa transsendentalistisen merkityksen pikemminkin osana elokuvan kokonaisuasetelmaa tai uskonnollisen sisältönsä johdattamana, kuten Faurén *Paratiisissa*. Musiikki on erityisen oivallinen transsendentalistisen tilan kuvaaja, koska se koetaan aineettomaksi, abstraktiksi ja näkymättömäksi mutta voimallisesti koskettavaksi – kuten valo. Lisäksi musiikilla on länsimaisen filosofian historiassa usein ollut tällainen merkitys mystisenä suorana yhteytenä korkeampaan järjestykseen ja toiseen maailmaan, on tämä järjestys sitten Jumala, sfäärien harmonia tai jotakin muuta.

Hengelliset aiheet rakentavat elokuvassa *yleishengellisyyttä*, joka ei ole mihinkään tiettyyn uskontoon, elämänskatsomukseen tai filosofiaan sidottua. Tämä on linjassa transsendentalistisen ajattelun kanssa, ja vain tällainen yleishengellisyys voi palvella elokuvan kosmisuuden

ajatusta eli viitata niihin perimmäisiin kysymyksiin ihmisestä, olemassaolosta, elämästä, rakkaudesta ja kuolemasta, jotka luonnehtivat ihmisiä kansallisuudesta, valtiosta, uskontokunnasta ynnä muusta riippumatta. Ihmisten tavat ratkaista perimmäisten kysymysten ongelmat ovat yhtä moninaiset kuin maapallon luonto. Lisäksi ihminen on oman ”pelastuksensa” kanssa aivan yksin; yleishengellisyys liittyy myös yksinäisyyden teemaan. Yleishengellisistä ääniaineksista voidaan vielä mainita alkuperäismusiikissa kuultavat koraalilaiheet.⁶⁰ Myös japanilaisen perinteisen taidemusiikin tekijät, kuten koto ja shakuhachi, viittaavat yleishengellisyyteen buddhalaisen filosofian ja mietiskelyn mielessä.⁶¹

Kaikki nämä ääniainekset viittaavat elokuvan yleisen äänikudoksen osina järjestyneen maailmankaikkeuden ajatukseen ja ”toiseen maailmaan”. Yhdessä tämä ääniaines muodostaa kosmisen kohinan. Kaikki ainekset sopivat toisiinsa saumattomasti. Kuulija ei huomaa, milloin Pärt vaihtuu Fauréksi, Fauré Zimmeriksi, Zimmer Ivesiksi ja niin edelleen. Ainesta käytetään siten, että se vaikuttaa samanaikaisesti sekä tasakoosteiselle että sekakoosteiselle. Juuri näin *Veteen piirretyn viivan* ääniraita muodostaa soivan vastineen elokuvassa keskeisellä sijalla olevalle ajatukselle ykseydestä moninaisuudessa. Kyseessä on kosminen orkesteri, joka viittaa moninaisten elämänmuotojen ja kaiken erilaisuuden takaiseen ykseyteen. Se soittaa sielullisen maiseman, joka toimii äänekkäänä [sic] väitteenä sotaa vastaan – sotaa, joka tuhoaa elämän käsittämättömän moninaisen kauneuden maan päältä. Tätä tarkoitan sillä, että elokuvan näkökulma (kuulokulma) sotaan on kosminen.

Kaikkiaan *Veteen piirretyn viivan* ääniraita on tavallaan rakentunut kuten Ivesin *Vastaamaton kysymys*. Ivesin teoksessa ei-tonaaliset, solistiluonteiset kudokset ilmestyvät ja häipyvät itsenäisinä ja irrallisina kokonaisuuksina jousien luomaa tasaista tonaalista taustaa vasten. Samoin *Veteen piirretyn viivassa* itsenäiset äänilohkot liikkuvat riippumattomasti kosmisessa kokonaiskohinassa. Chion huomauttaakin, että kuten Ivesin musiikki, Malickin elokuva asettaa erilaisia aineksia rinnakkain ilman, että rinnastuksen herättämään kysymykseen etsitään vastausta. Tällaisessa vastaamattoman kysymyksen ajatuksessa on

kyse eräänlaisesta parataksiksen tekniikasta, joka rinnastaa erilaisia ainesten katkelmia ilman yhteenliittäviä siltoja.⁶² Ivesin teoksen nimi sopisi koko elokuvan nimeksi, ja elokuvan ääniraitaa voisi luonnehtia Ivesin teoksen alaotsikolla: kyseessä on todellakin ”kosminen maisema jonakin aikana”.

Paitsi että *Veteen piirretyn viivan* äänikudosta voidaan erotella edellä luetellulla tavalla sen perusteella, mikä on ääniaineksen lähde ja minkälaisiin ajatuksiin ne viittaavat, sitä voidaan eritellä myös sen perusteella, minkälaisia merkityksiä ne elokuvassa tarkemmin ottaen rakentavat. Kosmisuuden perusmerkityksen lisäksi erotan *Veteen piirretyn viivan* ääniraidalla kolme musiikin päämerkitystä: (1) säteilevä, ”toiseen maailmaan” viittaava *transsendentalistinen musiikki*, (2) vallittava *surumusiikki* ja (3) äärimmäistä ahdistusta ja uhkaa kuvaava *kauhumusiikki*.

Musiikkia on *Veteen piirretyissä viivassa* runsaasti ja poikkeuksellisen pitkinä kokonaisuuksina, jotka kestävät usein useamman minuutin. Musiikki säestää niin taisteluita, takautumia kuin sotilaiden elämän tarkoitusta pohtivia yksinpuheluja. Rungas musiikki sitoo käsikirjoitukseltaan aukkoiset kohtaukset ja sekakoosteiset kuva-ainekset toisiinsa tiiviisti: samanlaisena pysyvä musiikki kertoo, mitkä ovat elokuvan filosofiset sisällöt ja teemat. Tarkastelen seuraavassa tarkemmin esimerkkejä mainitsemistani kolmesta musiikin perusmuodosta, ensin ensimmäiseksi mainittua toisen maailman musiikkia.

Miltä ”toinen maailma” kuulostaa?

Veteen piirretyn viivan kosmisen äänikudoksen ”toiseen maailmaan” viittaava musiikki on seesteistä ja täydellistä sopusointua säteilevää ”valomusiikkia”. Sitä luonnehtivat kimmeltävät ja heleät kudokset, ylipäättään kirkas soitinnus hohtavine sointeineen, rauhallisuus, paikallaan pysyvyys, kolmisointuharmoniat sekä hitaat harmonioiden muutokset ja yläsävelsarjojen korostuminen. Se luo turvallisen ääni-vaipan, jonka sisällä musiikki liikkuu rauhallisina aaltoina, ja tunne on kaiken kaikkiaan auvoisa. Kyse on täydellisestä olemisen *harmoniasta*.

Tällaista musiikkia kuullaan esimerkiksi Faurén *Requiem*in *Paratiisissa*-osassa, Ivesin *Vastaamaton kysymys* -teoksen jousikudoksessa, melanesialaisten virsien terssikylyvyissä sekä alkuperäismusiikissa, joka ammentaa muun muassa virsistä ja Ivesin teoksesta. Tämä valomusiikki luo transsendenttia toista maailmaa, mutta samalla sen kirkas, herkkä ja eeterinen kudus kuvaa (sotilaiden) sielun – elämän – haurautta; elämän ja kuoleman välillä on vain ohut viiva.

Kuvan tasolla ”toiseen maailmaan” viittaa ennen kaikkea tietynlainen valon kuvaus. Valo säteilee puiden lehvistöjen sokkeloista, kimmeltää aaltojen harjalla ja joen pärskeissä, pyyhkäisee ruohikon ja viljan yli. Se sarastaa aamuisten taivaanrannan pilvissä, auringonlaskun maisemassa, pilvettömän taivaan pohjalla, kuun pinnan varjojen reunoissa. Valo lävistää veden, jossa Witt ui melanesialaisten lasten kanssa, ja tekee bambumetsästä pylväspyhäkön. Valoa tulee Staroksen kynttilästä ja Wittin tulitikusta.⁶³ Nämä valokuvaukset ovat transsendentalistisen musiikin visuaalinen vastine.

Pitkähköt katkokset taistelusta ja toiminnasta, jolloin villiä luontoa kuvataan luontodokumentinomaisesti, rakentavat kuvallisesti ”toista maailmaa”, toista havaitsemisen tapaa. Mutta tämä toinen maailma on taistelukuvaussakin läsnä, ja nimenomaan valon (luonnon) kautta. Esimerkiksi ääriahdistavassa kukkula 210:n valloituskohtauksessa seurataan välillä valon vaihtumista ruohikossa ja sitä, miten kuoleva sotilas näkee valon hajaantumisen kasvien pitsistöissä. Tällainen valon kuvaus yhdistyy useimmiten Wittin hahmoon, mikä vakiinnuttaa sen ”toisen” aistimisen rekisteriksi, transsendentalistisen kokemuksen kuvaukseksi⁶⁴. Kuvattu valo ja luonto on (Wittin) toinen maailma tai olotila. Juuri valo ilmentää luonnon ja (ihmisen) tajunnan väistämättömyyttä. Valon kuvaukset toimivat siis siltana toiseen maailmaan sekä myös tämän toisen maailman olemassaolon merkinä⁶⁵. Toinen maailma ei ole tuonpuoleisessa – se ei ole mikään kristillinen taivas tai muuta vastaavaa – vaan tässä maailmassa koko ajan aistimme tavoitettavissa. Witt näkee, että kyse on yhdestä maailmasta, joka on kaksi maailmaa eli jota voidaan havaita kahdella eri tavalla. Kuten Silberman kirjoittaa, Witt on tämän henkisen valtakunnan runoilija-profeetta samalla tavalla kuin Malick⁶⁶.

Puheen tasolla valotematiikka ilmenee sanastona, jossa toistuvat sellaiset ilmaukset kuin esimerkiksi ”glory”, ”spark”, ”radianse”, ”shining” ja niin edelleen⁶⁷. Wittin valopuhe yhdistyy yleensä säteileviin luonto- ja maisemakuviin, jotka toimivat valomusiikin tavoin välittöminä – siis kieltä välittömämpinä – todisteina maailman ja olemassaolon säteilevästä loistosta. Valo on myös paratiisi, myytti Eedenistä, kuten varsinkin elokuvan alussa voimakkaasti ehdotetaan.⁶⁸

Elokuva alkaa mustalla kankaalla ja hiljaisuudella. Sitten nähdään tuotantoyhtiön ilmoittava teksti ja aletaan kuulla viidakon äänimaisemaa, kuten lintuja. Näitä ääniä vasten ilmestyy elokuvan nimi, jonka aikana ääniraita vaihtuu Pärtin urkuteokseksi *Annum per annum*. Se alkaa hämmästyttävästi alukkeeltaan kosmista sädetä muistuttavalla urkusurinalla, jossa on hyvin matalat bassot. Kyseessä on äänenvoimakkuudeltaan erittäin kova avosointu, jonka matalimmassa äänialassa on oktaavi. (Ks. esimerkki 12). Laaja-alainen, ainoastaan ns. puhtaita intervalleja eli oktaaveja, kvinttejä ja kvartteja sisältävä, pörisevä sointu säteilee voimakkaasti yläsäveliä avoimen teränsä säilyttäen. Elokuva siis alkaa luonnonäänillä ja täydellisellä (sfäärien) harmonisella järjestyksellä: näin maailmankaikkeus soi. Hetken nähdään vain musta kangas alkumusiikkia vasten. Musiikki voimistuu, ja sitten nähdään ensimmäinen kuva: krokotiili menee veteen (ks. kuva 54). Musiikki – joka edelleen jatkuu samana muuttumattomana, bassossa sykkivänä avosointuna – vaimenee hieman, ja siihen sekoittuu viidakon ääniä. Nähdään paratiisimaista sademetsää, puiden juuristoja, latvuksia, taivasta ja valon siivilöitymistä puiden lehtien välistä (kamera pyörii vapaasti ympäri).

Sitten alkaa *voiceover*, joka puhuu Yhdysvaltojen etelämurteella: ”Mitä on tämä sota luonnon sydämessä? Miksi luonto kamppailee itsensä kanssa, maa mittelee meren kanssa?”⁶⁹ Nähdään puun runko, johon käärmeäinen köynnös kietoutuu: väkivalta kietoutuu kauneuteen kuten pahuus hyvyyteen, käärme paratiisiin kukkaan – samalla maailmalla on kahdet kasvot. Tällöin alkaa Faurén sielunmessun *Paratiisissa*-osa vaimenevan Pärtin teoksen sisältä samassa harmoniassa: Pärtin teos alkaa D-pohjaisena avosointuna, jolloin Faurén D-duuri-teos ikään kuin täydentää, täydellistää voimakkaasti yläsävelenä

soineen duuriteressin. Jos Pärtin teos on maailmankaikkeus, Fauré on siitä syntynyt planeetta, maapallonpäällinen paratiisi.⁷⁰

Faurén *Paratiisissa* perustuu kvinteissä, duurikolmisoinnuissa ja medianttiharmonioiden sointumeressä kimmeltäviin, rauhallisesti aaltoileviin melodioihin (ks. esimerkki 13). Urut ja myöhemmin harppu tupsuttavat mukaan taivaallista säteilyä (vrt. urkujen oikean käden staccato-kuudestoistaosat esimerkissä 13). Vaimennetut jouset tuovat tuonpuoleista, transsendentaalia, verhottua sointia. Medianttiharmoniat, joissa edellisen soinnun terssi jää välittäjän tavoin osaksi seuraavaa sointua, kuulostavat valon välkähdyksiltä, samoin kuin impressionistiset seksti-, septimi- ja noonisointujen sekä mollikolmisointujen hetkelliset välkähdykset.

Faurén musiikkia kuullaan noin kolme minuuttia, mikä on yksi esimerkki siitä, miten poikkeuksellisen pitkiä yhtäsoittoisia musiikillisiä jaksoja elokuvassa kuullaan. Musiikki sekoittuu meren, melanesialaisten ihmisten ja lasten leikin ääniin; luontokuvaus jatkuu, nähdään myös vedenalaista kuvaa ja Witt, jonka yksinpuhelua samalla kuullaan, melomassa vedessä. (Ks. kuvat 55–57.) Tällä tavalla alkaa kuolemanmessu paratiisissa. Väkivallan olemusta pohtivaa yksinpuhelua vastaan ei nähdä kuvia sodasta vaan rauhallisesta luonnosta ja ihmisyyhteisöstä. Faurén musiikki on sädehtien soiva vastine Wittin toista maailmaa koskevalle mietiskelylle, jonka yksi kirkastunut kiteytys kuullaan hänen *voiceoverinaan* elokuvan viimeisinä sanoina, kun japanilaiset ovat jo hänet tappaneet (2:35:50): ”Oi sieluni, anna minun olla sinussa nyt. Katso minun silmiäni kautta. Katso kaikkea minkä olet luonut. Kaikkea sitä säteilevää.”⁷¹



Kuvat 54–57.

Veteen piirretyn viivan alkukuvia: (54) Veteen menevä krokotiili Pärtin *Annum per Annumin* kosmisen harmonian kuulokulmasta. (55) Valo siivilöityy lehvistön läpi Faurén sielunmessun *Paratiisissa*-osan kirkastamana. (56) Melanesialaisia lapsia Salomon-saarten paratiisissa. (57) Sotamies Witt (Jim Caviezel) osana melanesialaisen kylän harmonista elämää.

Esimerkki 12.

Veteen piirretyn viivan kosmista alkumusiikkia: Arvo Pärtin urkuteoksen *Annum per Annum* maailmankaikkeuden järjestystä surisevat intervallit.

$\text{♩} = n. 112$

ff

fff

(Edellisten tahtien kertausta)

(n. 40 s.)

Esimerkki 13. *Veteen piirretyn viivan* transsendentaalista, ”toisen maailman” musiikkia: Gabriel Faurén sielunmessun *Paratiisissa*-osan alku.

Puhtaissa kolmisoinnuissa heijaava, säteilevän uinuttava alkumusiikki on tyypillistä Malickin elokuville. *Veteen piirretyssä viivassa* se on Faurén *Paratiisissa*, *The New Worldissa* se on Richard Wagnerin *Reininkullan* alkusoitto, *Onnellisten ajassa* se on Camille Saint-Saënsin *Akvaario (Eläinten karnevaalista)*, *Julmassa maassa* Carl Orffin *Musica Poetica*. Paikallaan pysyvyydessään, toisteisuudessaan ja ”täydellisissä” harmonioissaan tällainen musiikki kuulostaa hypnoottiselle minimalismille. Tällainen musiikki on *valtamerellistä* sanan psykoanalyttisessä merkityksessä: se vetoaa yksilön varhaiskantaan kokemukseen johonkin suurempaan kokonaisuuteen sulautumisesta. Freud kuvaa tällä termillä tietynlaisia uskonnollisia mielentiloja⁷². Valtamerellinen musiikki rakentaa tunteen täydellisestä läsnäolosta kielen tuolla puolen: hellivän akustisen peilin.⁷³ Psykoanalyttiset musiikintutkijat tulkitsevat sen muistumaksi yksilön esioidipaalisesta ykseydestä äidin/toisen kanssa ennen itsen ja toisen eriytymistä. Se on siis yksi menetetyt paratiisin kulttuurinen fantasia. *Veteen piirretyssä viivassa* tämä etsitty täydellinen toinen, johon sulautua, on luonto, transsendenti kokemus, sielujen yhteyden tajuamisesta syntyvä rakkaus ja epäitsekkäs välittäminen.

Suuri valituslaulu ja sodan mykkyys

Toinen erottelemani *Veteen piirretyn viivan* musiikin merkitysluokka on surumusiikki. Sitä kuullaan ennen kaikkea Zimmerin alkupe-
räismusiikkina. Siitä kuullaan monia muunnoksia, joista otan tässä
esille kaksi. Ensimmäinen on pienemmällä kokoonpanolla soitettu,
modaalista (kirkkosävellajista) virsimelodiaa muistuttava, lyhyistä ja
vähäisistä eleistä muodostuva toisteinen ja niukkaluonteinen musiikki
(ks. esimerkki 14). Nimitän sitä *suruvirsimusiikiksi*. Toinen teema on
suuren orkesterin soittama koraalimainen, hidastempoinen, alaspäisten
kulkujen hallitsema suuri sinfoninen teema, jota nimitän *suureksi vali-
tusteemaksi*. Sitä kuullaan muun muassa keskeisen taistelukohtauksen
huipennuksessa, kun amerikkalaiset ovat hyökänneet japanilaisten
leirin. (Ks. esimerkki 15.)

The image shows two musical staves. The top staff is a melodic line in G major, 4/4 time, with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The bottom staff is a harmonic line in G major, 4/4 time, with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Chord symbols G, Hm, A, and G are placed below the notes.

Esimerkit 14–15. *Veteen piirretyn viivan* surumusiikkia (säv. Hans Zimmer): (14) Katkelma virsimäisestä melodiasta. (15) Katkelma suuresta valitusteemasta, jota kuullaan muun muassa taistelukohtauksessa, jossa yhdysvaltalaiset sotilaat miehittävät ja tuhoavat japanilaisten leirin.

Veteen piirretyn viivan alkuperäismusiikki käyttää tavallista sinfoniaorkesteria, johon on lisätty ylimääräisiä selloja lämpimämmän ja tummemman soinnin takia⁷⁴ sekä ulkoeurooppalaisia (aasialaisia) perinnesoittimia ja kosminen säde -soitin. Jouset hallitsevat, toisin kuin kaavamaisessa sotaelokuvassa, jota sankarilliset ja kunniaa toitottavat vasket hallitsevat. *Veteen piirretystä viivasta* puuttuu tavanomaisten vaskien lisäksi myös muut sotilaallisen musiikin kliseiset merkitsijät kuten pikkurumpu ja marssit. Ylipäättään musiikki on anti-sankarillista ja anti-sotaisaa. Toimintaa säestävän *action*-musiikin sijaan musiikki on

tunteellista ja mietiskelevää. Se ei myötäile tapahtumia, eli se ei kuvaile taistelua ja sotaa ulkoisina tapahtumina vaan on pikemminkin kuin tunteellista vastavaikutusta ja sielun liikkeiden ilmentämistä. *Veteen piirretyn viivan* surumusiikki on hyvä esimerkki tästä. Se on valittavaa, elegistä ja hautajaismaista, kuin äärimmilleen hidastettua surumarssia. Se on verkkaista, koraalimaista, toisteista, tummaa ja muuttumaton, siinä on paljon urkupisteitä ja muutama tunnusmerkillinen, valittava melodia. Unenomaisena sointikenttänä sitä käytetään usein taistelukuvia kommentoivana tekijänä. Kuten Chion kirjoittaa, sen sijaan, että musiikki olisi rakennettu toiminnan rytmiin kuten yleensä sotaelokuvissa, *Veteen piirretyssä viivassa* musiikki muodostaa ”suuren, erotetun kysymyksen”⁷⁵.

Surumusiikissa on painotettava sitä, ettei se ole mitään säästystä tai taustaa vaan pikemminkin kuvan ”päällä”. Sen äänenvoimakkuus on suuri, ja usein se hallitsee ääniraitaa tarinatilaa äänien kustannuksella. Tarinatilaa äänien vaimentaminen ja vähentäminen hylkää kuvan ja äänen ”luonnollisen” yhteyden, mikä synnyttää voimakkaita runollisia merkityksiä.

Kiinnostava esimerkki suuren valitusteeman käytöstä kuullaan taistelukohtauksessa, jossa yhdysvaltalaiset sotilaat valtaavat japanilaisten leirin. Kun miehet valmistautuvat hyökkäykseen täydentämällä ammuksiaan, lataamalla ja virittämällä kivääreitä ja kiinnittämällä niihin pistimet (1:41:11), kohtausta hallitsee musiikki, jossa kuullaan suhteellisen korkeita ja puiseen kuuloisia lyömäsoittimia. Tämä musiikki on jatkunut yhtäjaksoisesti edellisestä kohtauksesta, jossa sitä on kuultu kukkulanvaltauksen jälkeisen tulipalon ja tuulen äänen kanssa tuhotun maiseman kuulokuvana. Lyömäsoittimet ja korkeat puupuhaltimet tikittävät toisteista kuviota nopeassa tempossa ja konemaisesti kuin kosminen kello, aikapommi tai kiihtynyt sydän. Samalla kuullaan matalien jousisoittimien hidasta melodiaa sekä aseiden valmistelusta aiheutuvaa kalinaa. Kyseessä on äärimmilleen jännittyneen, ahdistuneen, konemaisesti toimivan ihmisen (sotilaan) mielentila.⁷⁶

Samalla kun yhdysvaltalaiset sotilaat etenevät yhä lähemmäksi japanilaisia ja yhteenoton hetki lähestyy, musiikki rakentuu koko ajan suuremmaksi alkaen kontrabassoista ja edeten korkeampiin jousiin.

Musiikki muuttuu koraalimaisemmaksi, hitaiden mollikolmisointujen hallitsemaksi, yhä lataavammaksi eli purkausta vaativammaksi. Yhteenoton alkaessa se peittyi hetkeksi tarinatilan äänien, kuten sotilaiden huudon, lihaan uppoavan pistimen maiskausten ja laukausten, alle. Mutta kohtausten jatkuessa se nousee uudestaan päälle ja asteittain yhä kuuluvammaksi suurin piirtein samaa tahtia kuin yhdysvaltalaiset vyöryvät japanilaisten leiriin (n. 1:43:20 alkaen). Mukaan tulee korkeampia jousia.

Näemme koko ajan nopeaa, sekavaa ja hirvittävää – vaikuttavasti toteutettua – toiminnallista kuvasarjaa leirissä etenevistä sotilaista, äärimmäisestä väkivallasta, ylenmääräisestä tappamisesta, silmittömästä kärsimyksestä, täydellisestä tuhosta. Joitakin japanilaisia otetaan vangiksi; näemme myös, miten joku amerikkalainen tappaa kaaoksessa vahingossa toisen amerikkalaisen⁷⁷. Pienen ajan kuluttua musiikki voimistuu, suurenee ja laajenee jälleen selvästi (n. 1:44:28 alkaen) ja alkaa hallita yhä voimakkaammin äänellistä tilaa.

Pian musiikki muuttuu voimakkaammaksi kuin tarinatilan äänet, jotka jäävät sille alistaisiksi ja joita nyt aletaan kuulla häivytyttyinä, valikoidusti, pistemäisesti. Musiikki on purkautunut suureksi valitusteemaksi, jota luonnehtivat tummat ja matalat sävyt sekä hitaat koraalimaiset kulut. Musiikki tuntuu koko ajan kulkevan alaspäin eli laskevan loputtomasti kuin se olisi äärimmäisen pitkitetty *katabasis* tai *lacrimosa*.⁷⁸ Musiikki hallitsee kohtausta ja kertoo, miten silmien edessä nopeasti vaihtuviin kuviin ihmisen raakuudesta on suhtauduttava. Ollaan taistelun (anti)huipennuksessa, ja musiikki on muuttunut verenvuodatusta kommentoivaksi tekijäksi, suuren murhenäytelmän ääneksi. Samalla on alettu nähdä yhä enemmän japanilaisten reaktioita. Amerikkalaiset sotilaat näyttävät ”murhaavan” yllätettyjä, haavoittuneita, alastomia, aseettomia ja puolustuskyvyttömiä japanilaisia sotilaita.

Vaikuttava huipennus tapahtuu, kun ääniraidan valtaa hetkeksi tarinatilallinen hiljaisuus (1:45:50). Näemme huutavia suita muttemme kuule niiden tuottamaa ääntä. Kuulemme pelkästään suuren valituksen musiikkia, jossa on nyt mukana myös kellot sekä vaimeana lyömäsoittimien ja puupuhaltimien tikutusta. Tämä on äärimmäisen

murhemielistä musiikkia, kuin koko *maailmansielun* kuolinmessua. Se muodostaa taistelun päälle mietiskelevän valitusaarian siitä epäihmisyydestä ja itseyydestä luopumisesta, äärimmäisestä (itse)tuhosta, jota sota merkitsee.

On painotettava, että kyse on elokuvan *keskeisestä* taistelukohtauksesta eli kohtauksesta, jossa jokin päämäärä (kylän valloitus ja tuhoaminen) saavutetaan. *Veteen piirretyssä viivassa* se ei kuitenkaan merkitse toisen maailmansodan taisteluelokuvan kaavamaisista voittoisista taistelukohtausta vaan epähuipennusta, karmeaa massamurhaa. Keskeistä tässä on se, miten viholliskuva rakennetaan, tai itse asiassa se, että sitä (vihollisuutta) ei rakenneta. Kuten Silberman kirjoittaa, kun amerikkalaiset ovat vallanneet japanilaisten asemat, kuvauksen kohteeksi tulee japanilaisten kauhea tila;⁷⁹ tämä pätee myös kukkulanvalloitus-kohtaukseen.

Japanilaiset sotilaat näytetään aliravittuina, malarian runtelemina ja kaikin puolin huonossa kunnossa⁸⁰, ja yhdysvaltalaisien sotilaiden hyökkäys näytetään teurastuksena. Japanilaisia ei esitetä niinkään vihollisina eikä edes uhreina (nämä ovat kaavamaisen sotaelokuvan ei-voitokkaille sotilaille varatut kaksi asemaa) vaan *hauraina subjekteina*, paljaina sieluina. Yllätettyjä ja puolustuskyvyttömiä japanilaisia ei vain esitetä ihmisinä vaan kärsivänä (maailman)sieluna. Keskeistä tässä on ääniraidan ratkaisut: valituksenomainen, virsimäinen musiikki, tarinatilan äänimaailman vaimennettu käsittely, (epä)huipennuksen kohdalla tapahtuva tarinatilallinen hiljaisuus sekä kohtauksen loppupuolella mukaan tuleva ihmisen ja luonnon pahuutta/hyvyttä pohdiskeleva *voiceover*. Nämä äänelliset ratkaisut yhdistettynä päälle tunkeviin ja voimakkaisiin taistelukuviin tekevät kohtauksen vastakohdista teräviä, kirkkaita ja vaikuttavia, ja *Veteen piirretystä viivasta* metafyyssisen sotaelokuvan, meditaation ihmisestä ja luonnosta, hyvästä ja pahasta. Musiikin hallitsevuus ja tarinatilan äänien vaimentaminen tai poissaolo on kuin aiemmin elokuvassa kuullun sotamies Dollin (Dash Mihok) *voiceoverin* jatkuvaa toistoa: ”Minä tapoin miehen. Pahinta mitä voi tehdä. Pahempaa kuin raiskaus.” Samaa merkitystä luo se, että useasti kuva leikataan juuri ennen ratkaisevan laukauksen näyttämistä. Kuten Chion huomauttaa, tämä rakentaa toimintaan

uppoutumisen eli sotilastoimien tason merkitysten sijaan (sotilaiden ja katsojan) *tunnetta* nähdyistä (tehdyistä) murhateoista⁸¹. Samanaikaisesti kuultava musiikki ilmentää juuri tätä tunnetta. Se on tunteellinen ja älyllinen reaktio. Tämä on sotaelokuva, jonka ääniraidan pinnassa on toiminnan sijaan mietiskely.⁸²

Musiikin soittaminen tällaisessa mittakaavassa, voimakkuudessa ja hallitsevassa merkityksessä taistelukohtauksen päälle on sotaelokuvasa poikkeuksellista. Yleensä sotaelokuvien taistelukohtauksissa on joko toimintaa myötäilevää *action*-musiikkia, joka toimii *underscoren* ja äänitehosteiden tavoin, tai sitten niissä ei ole musiikkia ollenkaan. Mutta *Veteen piirretyssä viivassa* pitkä ja järkyttävän väkivaltainen taistelukohtaus on kokonaan läpimuisoitu. Tässä on suuri ero esimerkiksi *Pelastakaa sotamies Ryanin* äänisuunnitteluun, joka rakentaa tarinatilan tarkoilla äänillä ja taistelukohtauksien musiikkittomuudella todenmukaisuuden vaikutelmaa ja joka taisteluiden ulkopuolella soittaa kunniallisuutta, jaloutta, uhrautuvuutta ja uhrin välttämättömyyttä viestivää musiikkia. *Pelastakaa sotamies Ryan* soittaa kunnianosoituksen kaikille toisessa maailmansodassa taistelleille yhdysvaltalaisille sotilaille seesteisine vaskisävelmineen ja koraaliharmonioineen. *Veteen piirretyn viivan* musiikin suunnittelu on aivan toisenlainen. Filosofinen ääniraita vastaa Malickin käsikirjoituksen kauhun ja pelon tematiikkaa, aivan kuten Williamsin musiikki vastaa Spielbergin käsikirjoituksen isänmaallista sankaritematiikkaa. *Veteen piirretyn viivan* musiikki on pimeämpää, tummempaa, monimerkityksellisempää eikä rakenna sotilaallisia kunnianosoituksia.⁸³ Kuvattaessa, miten haavoittuneet japanilaiset reagoivat yhdysvaltaisten yllätyshyökkäyksessä ja miten sotamies Dale (Arie Verveen) kävelee ympäri leiriä tongit kädessä ja vetää kuolleilta japanilaisilta kultahampaita irti, sota näyttäytyy kaiken henkilökohtaisen ja ihmisyuden täydellisenä tuhona⁸⁴.

Suuren valittavan musiikin soittaminen raakojen taistelukohtauksen päälle ja tarinatilan äänien vaimentaminen tuo mieleen Akira Kurosawan ohjaaman, äärimmäisen kärsimyksen ja kauneuden estetiikkaa yhdistävän *Ran*-elokuvan (1985). Siinä katsellaan veristä ja järjetöntä taistelua tarinatilallisessa hiljaisuudessa ja Toru Takemitsun säveltämän mahlermaisen murheellisen sinfonisen musiikin kuulokulmasta.⁸⁵

Veteen piirretty viiva osoittaa kurosawamaista – tai shakespeareamaista – kiinnostusta kärsimykseen näyttäessään täydellisesti tuhottua, hävitettyä ympäristöä sekä nahkanlaihoja, kauhistuneita ja liassa väriseviä japanilaisvankeja, joista joku rukoilee, joku raivoaa, joku itkee⁸⁶. Tarinatilan äänien vaimennus toimii paikoin kuin kauhulta suojaavana kotelona⁸⁷ mutta korostaa samalla henkilöiden kärsimystä, yksinäisyyttä ja eristyneisyyttä. Ihminen on kokemiensa kauheuksien keskellä ja niiden kanssa *aivan yksin*. Jokainen on yksin – tätä tarinatilan äänien vaimentaminen rakentaa. Paikoin tällaiset *Veteen piirretyn viivan* ääniratkaisut tekevät kaiken alleen peittävän musiikin myötä sodasta samalla oudosti ”mykkää”⁸⁸. Sota on mykkää kaaosta siinä mielessä kuin mykkyys tarkoittaa mielekkyyden, merkityksen ja järjellisuuden puutetta eli traumaa. Miksei kärsimykselle kallisteta korvaa?

Vastaamaton kysymys: kuka meitä tappaa?

Käsittämäni taistelukohtauksen äänimaailmassa suuren valittavan musiikin ja tarinatilan äänien vaimennuksen lisäksi keskeistä on *voiceover*. Se tulee mukaan kohdassa, jossa olemme seuranneet karmeita taistelukuvia ensin vaimennetuilla tarinatilan äänillä ja sitten hetken täydessä tarinatilan hiljaisuudessa pelkän musiikin säestyksellä. Tarinatilan hiljaisuus alkaa koko kankaan ja ääniraidan täyttämästä laukauksesta (1:45:43) ja valmistaa *voiceoverille* korostetun tilan. Kuvat taistelusta, väkivallasta ja kärsimyksestä jatkuvat, ja korkeiden lyömäsoittimien ja puupuhaltimien tikutus sekä kellot hallitsevat, kun *voiceover* alkaa kysyä ikuisia – vastauksettomia – kysymyksiä, kuten: ”Tämä suuri pahuus, mistä se tulee?”, ”Kuka meitä tappaa?”⁸⁹ Tikutuksen ja kellojen rinnalla kuullaan matalien joustien melodiam. Tarinatilan ääniä tulee mukaan valikoidusti, kuten esimerkiksi laukaus.

Laukauksen jälkeen alkaa suuren valitusmusiikin sisältä saumatomasti Ivesin *Vastaamaton kysymys* (1:47:20); hetken aikaa musiikkejä kuullaan päällekkäin, mutta kuulokokemuksessa ne kuulostavat samalle teokselle.⁹⁰ Samalla nähdään japanilaisen vangin epätoivoa kuolleiden ja kuolevien ruumiiden keskellä ja *voiceover* kysyy: ”Hyö-

dyttääkö tuhomme maapalloa?”⁹¹ Yksi japanilainen sotilas meditoi keskellä järjetöntä tuhoa ja raakuutta. Korkea, kirkkaasti säteilevä jousikudos muodostaa kosmisen ja transsendentalistisen kuulokulman teurastukseen.

Amerikkalaisen Ivesin vuonna 1906 säveltämä teos on jo itsessään sisällöltään metafyyminen, kosminen, eksistentiaalinen ja transsendentalistinen. Ives oli transsendentalististen filosofien ja kirjailijoiden suuri ihailija, ja hän on itse selittänyt yksityiskohtaisesti sävellystensä transsendentalistisia viitteitä⁹². Teoksen otsikon ”vastaamaton kysymys” viittaa kysymykseen olemassaolon merkityksestä, mitä Wittkin pohtii. Kuten jo aiemmin toin ilmi, teoksen alaotsikossa mainitaan ”kosminen maisema”. Teoksen varhaisempia nimiehdotuksia olivat *Mietiskely vakavista asioista (A Contemplation of Serious Matter)* ja *Vastaamaton jatkuva kysymys (The Unanswered Perennial Question)*.⁹³

Ivesin teos on paikallaanpysyvyydessään, vapaarytmisyydessään, kolmisointuharmonioissaan, laajassa sävelulottuvuudessaan ja leijuvassa, erittäin korkeita säveliä sisältävässä kirkkaassa jousikudokseensa ajattomuuden, ikuisuuden ja mietiskelyn tuntua rakentava.⁹⁴ Japanilaisten ruumiita ja niiden joukossa ryömiviä kuolevia ihmisiä sekä Ivesin valonkirkasta musiikkia vasten kysytään: ”Onko tämä pimeys sinussakin?”⁹⁵ Ivesin musiikkia kuullaan kolmen minuutin ajan, yhdessä filosofisen *voiceoverin* sekä valittujen tarinatilan äänien, ennen kaikkea kuolevan japanilaisen ja kuolleiden japanilaisten kul tahampaita keräilevän amerikkalaisen sotilaan vuorosanojen kanssa⁹⁶. (Ks. kuvat 58–59.)

Sitten tulee lyhyt trumpettisoolo (1:48:36), joka soi jousitaustan päällä täysin irrallisen kuuloisena (ks. esimerkki 16). Kysyvä, atonaalista melodiaa soittava trumpetti ja kosmisen taustan luova pysähtynyt tonaalinen jousimassa ovat toisistaan erillisiä ja riippumattomia niin harmonioiltaan, soinneiltaan kuin rytmikoiltaan. Sekä Ivesin teoksen että *Veteen piirretyn viivan* yhteydessä yksinäinen trumpetti piirtyy eksistentiaaliseksi kysymykseksi olemassaolosta. Se on kuin yksi *voiceover*-yksinpuhujaa lisää elokuvaan. Trumpettisoolo ja jousikudos

ovat teoksessa niin omissa maailmoissaan, että Chion puhuu teoksesta polymusiikkina (polytonaalisuuden sijaan).⁹⁷

Trumpettisoolo on heitetty avaruuteen kuin yksinäinen ääni, jota kukaan ei kuuntele. Jousitausta on trumpetin kysymyksestä yhtä piittaamaton kuin melanesialainen alkuasukas, joka kävelee yhdysvaltalaisen sotilaiden ohi elokuvan alkupuolella. Kuten Chion huomauttaa, seesteinen jousitausta rakentaa oikeastaan hiljaisuutta ja kuuroutta⁹⁸. Ivesille jousien osuus kuvasikin ”druidien hiljaisuutta, jotka eivät tiedä, näe ja kuule mitään”⁹⁹. Tausta, kosmos, on häkellyttävän kaunis ja valoisa mutta epäeläytyvä eli ihmisestä/trumpetista piittaamaton, aivan kuten luonto Malickin elokuvissa. Kuten jouset eivät kuule trumpettia, samoin kukaan ei elokuvassa kuule sotilaiden mielensisäisiä yksinpuheluja. Kuten Chion toteaa, vastaavasti taistelukohtauksissa esitettyjä kysymyksiä pahuuden alkuperästä ei ole koskaan todella kuunneltu ihmiskunnan historiassa¹⁰⁰. Samoin niin japanilaisten kuin yhdysvaltalaisienkin sotilaiden kärsimys ja epätoivo on yhtä turhaa, ja kaikkien heidän tuska jää yhtä vastaamattomaksi kuin trumpetti Ivesin *Vastaamattomassa kysymyksessä*.

Tässä yhteydessä voidaan vielä kiinnittää huomiota siihen, että kyseessä on elokuva, joka välttää vaskisoittimia, kuten olen jo aiemminkin todennut. Perinteisesti soolotrumpetti on sotaelokuvassa hyvän sotilaan soiva kuva. Se on tällöin sävyltään sankarillinen, isänmaallinen, kaiho- tai surumielinen tai kaikkea tätä yhdessä, kuten esimerkiksi *Pelastakaa Sotamies Ryanissa*, joka alkaa – tietenkin – soolotrumpetilla, jota hetken päästä – tietenkin – seuraa pikkurumpu, ja jonka ensimmäinen kuva on – tietenkin – Yhdysvaltain tähtilippu. Vaskisoittimet merkitsevät sotaelokuvassa yleensä aina kunniaa, sankaruutta ja muita sotilashyveitä. Mutta *Veteen piirretyn viivan* ainut soolotrumpetti ja ylipäätään ainut huomattava vaskisointinen hetki on soolotrumpetti Ivesin *Vastaamattomassa kysymyksessä*. *Veteen piirretyssä viivassa* perinteisen sotilaan soiva kuva on siis tälläkin tavoin purettu. Se kulkee ääniraidalla yksinäisenä kuin planeetan ohi menevä satelliitti.

Juuri trumpetin kanssa samanaikaisesti näemme yhdysvaltalaisen sotilaan nöyryyttävän kuolevaa japanilaista vankia tongit kädessä. Vanki toistaa jotakin japaniksi, mutta amerikkalaisotilas ei sitä ”kuule”,

koskei ymmärrä japania – tämäkin asetelma on yhdenmukainen Ivesin trumpetilille ja jousikudoksen kuuroudelle. Ylipäättään japaninkielisiä vuorosanoja ei ole tekstitetty elokuvassa, koska kielten välinen muuri – veteen piirretty viiva – sekä ihmisten kuuntelemattomuus on yksi elokuvan filosofinen ulottuvuus.¹⁰¹

Kuten jo edellä olen tuonut esiin, *Veteen piirretyn viivan* taistelukohtaukset purkavat sekä hyveellisen (yhdysovaltalaisen) sotilaan että vihollisen idean. Jäljelle jää ihmisyyden, ihmiskunta. Keskeistä tässä kaikessa on yksinäisyyden teema, jota elokuva rakentaa jatkuvasti ja joka on kosmisen näkökulman yksi puoli: ihminen yksin maailman-kaikkeudessa paikkaansa miettimässä kuin soolotrumpetti jousikudoksessa Ivesin *Vastaamattomassa kysymyksessä*. Taistelukohtausten huipennuksissa yhdysvaltalaiset sotilaat kuvataan väkivaltaisten tekojensa hetkellä täysin yksin. Samoin, kuten Chion toteaa, kuvataan myös japanilaiset lyödyksitulemisensa hetkellä täysin yksin – yksin uskossaan, kauhussaan ja raivossaan. Jokainen japanilainen sotilas on peilikuva amerikkalaisen sotilaan yksinäisyydestä.¹⁰² Kun Witt puristaa lohduttavasti japanilaisen sotilaan kättä, tämä näyttää ulkoisesti Wittiltä¹⁰³.

Yksinäisyyden tunnetta rakentaa myös se, että taistelukohtauksissa näytetään sotilaita täydessä kaaoksessa ilman mitään sotilashierarkiaa tai muuta järjestystä¹⁰⁴. Kun keskellä tätä väkivaltaa Wittin *voiceover* kysyy, ”kuka meitä tappaa?”,¹⁰⁵ ”me” viittaa sekä yhdysvaltalaisiin sotilaisiin että japanilaisiin, sekä henkiseen että fyysiseen murhaamiseen, koko ihmiskuntaan. Kosmisuuden, (yleis)hengellisyyden ja yksinäisyyden teemojen yhteenliittymisessä on kyse myös siitä, että ihmisen ”pelastus”, kyky säilyä tai murtua, on aina äärimmäisen henkilökohtainen asia eli jokaisella sisällöltään ja muodoltaan erilainen ja siten yksinäisyyden alue. Kuten Chion toteaa, kukaan ei voi tietää, päättää tai hallita sitä, miten ”pelastus” kenellekin tulee paitsi itselleen¹⁰⁶. Ihmiset ovat samanlaisia juuri siinä, että kaikkien usko on erilainen, kaikkia kohtaa lopulta kuolema ja kaikki ovat uskonsa ja kuolemansa kanssa yksin. Kuten Mottram kirjoittaa, juuri siksi, että tappaminen, kärsimys ja pelko esitetään taistelukohtauksissa niin

Trumpetti

Jouset
(con sord.)

The first system of the score features a Trumpet part on a single staff with a treble clef and a Percussion part on two staves (treble and bass clefs). The Trumpet part consists of a series of whole notes, some with accidentals. The Percussion part is marked 'con sord.' and features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef and quarter notes in the treble clef.

8

The second system continues the Percussion part from the first system. It features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef and quarter notes in the treble clef, with some notes marked with accents.

13

The third system continues the Percussion part from the second system. It features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef and quarter notes in the treble clef, with some notes marked with accents and triplets.

henkilökohtaisella tavalla, koko vihollisen idea ”toisena” katoaa. Mitä jää jäljelle, on inhimillinen murhenäytelmä.¹⁰⁷



Esimerkki 16. *Veteen piirretty viiva*: Charles Ivesin *Vastaamaton kysymys*, t. 1–17. Kosminen jousikudos ja ohitse kulkeva trumpettisoolo (t. 16–17).

Kuvat 58–59. *Veteen piirretty viiva*: Ivesin *Vastaamattoman kysymyksen* kirkasta, kosmista jousikudosta vasten nähdään japanilainen sotilas mie-tiskelemässä keskellä taistelua sekä mykkiä kuvia kärsimyksestä: ”Kuka meitä tappaa?”; ”Onko tämä pimeys sinussakin?”

Kun kukkulanvaltauksen jälkeen Witt näkee kuolleen japanilaisen kasvat maahan hautautuneena, kuullaan tämän kuolleen sotilaan *voiceover*, joka sanoo, että myös hän oli ”oikeamielinen, kiltti ja rakastettu” (1:40:23). Kuollut sotilas jatkaa: ”Kuvitteletko, että sinun kärsimyksesi tulevat olemaan vähäisempiä, koska rakastat hyvyyttä? Totuutta?”¹⁰⁸ Elokuvasa kysytyt filosofiset kysymykset soveltuvat kaikkiin ihmisiin, ja niin yhdysvaltalaisiin kuin japanilaisiin. Hitaan täystuhon runous hävitettyine maisemineen ja puhuvine kuolleen

sotilaan kasvoineen yhdistää kauheuden ja kauneuden tavalla, joka tuo mieleen Kurosawan lisäksi toisenkin japanilaisen elokuvaohjaajan, Yasuhiro Ozun tyylin. Keskeisissä taistelukohtauksissa – siis kukkulan- ja leirinvaltauksessa – taistelun ja puolustuksen kohteena olevasta maasta, joka yleensä ymmärretään varantona ja omaisuutena, esitetään ”henkinen” versio täydellisen hävityksen, tuhon, kuoleman ja mahdollisen ”ylösnousemuksen” maisemana¹⁰⁹.

Japanilaisohjaajien ja ylipäätään japanilaisen estetiikan vaikutus *Veteen piirretyssä viivassa* yhdistyy ei-länsimaisten soittimien käyttöön: taiko-rumpuihin, tiibetiläisiin kulhoihin, kotoon ja shakuhachiin. Nämä soittimet, joista suurin osa on japanilaisen perinteisen taidemusiikin soittimia, eivät merkitse elokuvassa paikallista tai etnistä väriä vaan kosmista väriä *new age* -sointien tavoin eli rakentaen (itäisen) hengellisyyden, filosofian ja mietiskelyn teemoja.¹¹⁰ Surumusiikkia luonnehtivat hengelliset ja sielulliset aiheet ja viitteet, kuten esimerkiksi kirkkolaulumaisuus ja pyhän tuntu. Kuten jo aiemmin selitin, tällaiset viitteet eivät rakenna kristillistä diskurssia vaan yleishengellisyyttä viitaten niin läntiseen kuin itäiseen hengellisyyteen sekä luontoon ja kosmokseen mietiskelyn ja idealistisen ajattelun mielessä. Musiikilla on uskonnollinen sävy, mutta se ei ole buddhalaista tai kristillistä tms. vaan rakentaa pyhän kokemusta transsendentalismin mielessä.

Lihan läpäisevä kosminen säde

”Toisen maailman” musiikin ja surumusiikin lisäksi kolmas esille ottamani musiikin tyyppi *Veteen piirretyssä viivassa* on kauhumusiikki. Sitä ovat pahaenteisen kuuloiset musiikit, jotka muodostavat pikemminkin liikkumattomia äänimaailmoja kuin johonkin suuntaan menevää musiikkia. Perinteisen orkesterisoinnin sijaan väritys on kokeellisempi ja muistuttaa *ambient*-musiikkia. Useimmiten kyseessä ovat ahdistavat ja hälyiset, surisevat äänikentät, joissa kuullaan päällä joko matalien jousten kromaattista kuviota tai kosmista sädettä.

Kosminen säde (engl. *cosmic beam*) on kalifornialaisen progressiivisen *new age* -musiikin tekijän, Francesco Lupican 1970-luvulla

keksimä soitin. Se on noin neljä metriä pitkä ja yli kaksisataa kiloa painava metallinen liuska, johon on pingotettu metallikieliä, joita soitetaan hieman steel-kitaran tapaan¹¹¹. Sen psykedeelinen, ”tuonpuoleinen” sointi rakentaa ahdistavan, pelottavan, kauhua herättävän metallisen ja päälle tulevan surinan, surrealistisen ambientin. Surina toimii painajaismaisten taistelukohtausten keskeisimpänä äänimaisemana, kun yhdysvaltalaiset joukot yrittävät epätoivoisesti saavuttaa japanilaisten asemat kukkula 210:llä noin elokuvan puolessa välissä (vrt. esim. 0:42:40). Taistelut merkitsevät pelkkää pakotettua joukkoitsemurhaa.

Kauhumusiikki pelaa pikemminkin aistien ärsyttämisellä ja ruumiillisella vastaanotolla kuin tunteellisilla sävyillä tai älyllisillä viitteillä. Painajaismainen ambientti on viskeraalista, sisuksissa tuntuva.¹¹² Sen epämiellyttävyys ja ahdistavuus on siis suorastaan fysiologista. Epämiellyttävän voimakkaan ja ”epäinhimillisen” metallisten ja arvaamattomien ääniominaisuuksiensa takia kuulija vastaanottaa äänen varsin alkukantaisella, ruumiillisella tasolla. Ahdistusta lisää se, että ambient-musiikki ei muodosta kohtausten äänellistä taustaa vaan pikemminkin päällimmäisimmän tekijän, hieman *Tule ja katso*-elokuvan tavoin. Kolmesta mainitsemastani *Veteen piirretyn viivan* musiikin tyypistä tämä tyyppi rikkoo selkeimmin rajan äänisuunnittelun ja musiikin välillä.

Välillä viskeraalista ambienttia kuullaan yksin sellaisenaan, välillä suuren valitusteeman tai ”toisen maailman” musiikin kanssa, ja välillä yhdistettynä muihin äänikudoksen aineksiin. Kukkulanvaltauksessa kuullaan kosmisen säteen lisäksi muun muassa matalaa ja ahdistavaa, kromaattista koraalia, sotilaiden kuolinkorinaa, luotien ääniä ja konjeja (tiibetiläisiä kulhoja). Kuten jo aiemmin totesin taistelukohtausten äänimaailmasta japanilaisten leirin valloittamisen yhteydessä, äänimaailma ei noudata – tavanomaisen turvallisen sotaelokuvan tapaan – toimintaa ja ympäristön ääniä vaan runollista logiikkaa, joka nostaa joitakin tarinamaailman ääniä liioitellusti pintaan, vaimentaa toisia sekä soittaa kaiken päälle ahdistavia jousia, ambient-musiikkia ynnä muuta äänistöä. Katsojaa heitellään varoittamatta väkivaltaisen kranaattitulen kumusta ruohikon viiltävään kohinaan, sitten täydel-

liseen hiljaisuuteen, sitten orkesterimusiikin syliin ja niin edelleen.¹¹³ Kuulijan kannalta elokuvan äänimaailma on ennakoimattomuudessaan, äkkimuutoksissaan, poikkeuksellisessa valikoivuudessaan, voimakkuudessaan ja ylipäättään keskeisen asemansa ja vastustamattoman imunsa takia *turvaton*. Se on yhtä aikaa pelottava ja kiehtova.

Vavahduttava esimerkki tarinamaailman äänien valikoivasta ja liioittelevasta käytöstä kuullaan elokuvan alussa, kun merta halkovan sotalaivan ääniä kuullaan laivan sisällä pimeässä tilassa, jossa Witt ja Welsh keskustelevat. Kuten Wierzbicki kuvaa, katsojaa tuuditellaan laivan moottorien ”äidillisessä” värähtelyssä¹¹⁴. Myös ympäristön koineelliset äänet voivat siis muodostaa soivan kohdun, valtamerellisen äänivaipan, jossa kuullaan transsendentalistisia yläsäveliä. Tällaiset äänimaailmat tuovat mieleen Platonin kuvaaman esikosmisen alkutilan, *khoran*, joka psykoanalyysin näkökulmasta vastaa yksilön varhaiskantaista eriytymättömyyden tilaa¹¹⁵.

Kosmisen säteen luoma äänimaailma tuntuu ”pahalta”, yliluonnollisen ylivoimaiselta ja tyhjäksi murskaavalta ääneltä. Siinä on samaa psykoottista kaikkivoipaisuutta kuin *Tule ja katso* -elokuvan trauman äänimaisemassa. Äärimmäisestä traumasta kosmisen säteen kohtauksissa onkin kyse: pahimmasta mahdollisesta helvetistä, sotilaan psyykestä tilanteessa, jossa hän on elävältä haudattu painajaismaiseen sotaan, kuolemaantuomittu tuomion täytäntöönpanon hetkellä. Tämä on hallitseva ääni, silloin kun näemme miten nuoret miehet silpoutuvat viidakossa, näkevät toistensa silpoutuvan, todistavat voimattomina toistensa kuolemia ja odottavat omaansa. Kosmisen säteen ääni on kuin sirkkeli, joka leikkaa miehet auki. Toinen toistaan karmeimmat kuvat seuraavat toisiaan sarjana, ilmaisten äärimmäistä tuhoa, kuin jonkinlaista alkupahaa, ”ensimmäistä, hirvittävää lankeemusta”, josta suunta ei voi olla muualle kuin entistä hirveämpiin pahuuden piireihin. Kosmisen säteen ahdistava häly on kuin suoraan ulkoavaruudesta tulevaa kuolettavaa säteilyä ja yhdistyy sotilaiden tilaan puimakoneen teriä muistuttavassa ruohikossa, joka pitää jatkuvaa ääntä kuin jokin suuri olio. Ääniraidalle valitut ympäristön äänet ovat voimakkuudeltaan liioiteltuja, kuten esimerkiksi tuulen puhallus ruohikossa, jonka kosminen säde ikään kuin myrkyttää kuolettavaksi helvetiksi. Välillä kuullaan

Valo nähdään yleensä alhaalta, matalasta kulmasta, kuten koko elokuvakin on kuvattu. Transsendentalistisen merkityksen ohella valolla on myös kosmisuutta välinpitämättömyyden mielessä rakentava merkitys. Kuten Chion toteaa, valo läpäisee *Veteen piirrettyssä viivassa* kaiken. Valo tulee usein šokkina: se tunkeilee, murtautuu, etsiytyy, läpäisee eikä mikään jää siltä piiloon.¹²⁴ Tällainen valon kuvaus rakentaa kaikkiallista näkökulmaa kosmoksen ja luonnon välinpitämättömyyden mielessä – ihmisen kannalta julmuuden mielessä. Valo näkyvyytenä on kuolemaksi¹²⁵. Sama valo/luonto, joka on kaunis ja transsendentalistinen, on myös julma ja välinpitämätön: kärsimyksen ja kuoleman laakso. Paratiisi on myös helvetti. Ja näiden maailmojen välillä on vain ohut viiva.

Yksi esimerkki luonnon välinpitämättömyydestä nähdään kukkulanvalloituskohtauksen alussa, kun kaksi ensimmäistä miestä, jotka tiedustelevat tilannetta ryhmän kärjessä, ammutaan. Sen jälkeen näytetään suhteellisen pitkään tuulessa heiluvaa ruohikkoa, jossa aurinko kimaltelee. Niitty kylpee auringossa kuin mitään ei olisi tapahtunut. Siinä missä japanilaisten leirinvalloituskohtauksessa kuultiin kirkasta musiikkia (*Ivesin Vastaamatonta kysymystä*) samalla kun nähtiin ihmiskunnan pimeyttä, tässä kohtauksessa nähdään kirkas maisema ja kuullaan tummaa, pimeää musiikkia. Bill Schaffer on kirjoittanut tähän kohtaukseen ja ylipäätään koko elokuvaan liittyvästä hiljaisuudesta, siitä miten kaikki yhtäkkiä saattaa olla hiljaisuuden iskemää, lamauttamaa, sen ympäröimää, siihen imeytyynyttä. Mitä on se mahdolluttava rauha, joka välittömästi syleilee kaikkea heti kun kaksi ensimmäistä miestä on ammuttu? Hiljaisuus täyttää koko kankaan ja kuulija-katsojan ruumiin mykällä ennakkoaavistuksella tulevasta väkivallan ehdottomasta puhkeamisesta sekä miesten täydellisestä yksinäisyydestä.¹²⁶ Tällaisen hiljaisuuden sisältämä pelko ja väkivalta voi olla voimakkaampaa kuin räjähtävien taistelukohtauksien, mihin viittasin myös *Tule ja katso* -elokuvan yhteydessä.

Ben McCannin huomioidut maisemasta ja luonnosta pääosan esittäjänä Malickin kahdessa ensimmäisessä elokuvassa pätevät myös *Veteen piirrettyyn viivaan*. Malickin luonnonkuvauksen pääpiirteet ovat: (1) palvoa kiinnostus luonnon kauneutta kohtaan, samalla kun luonto

on ihmisten kaaoksesta ja kärsimyksestä täydellisen piittaamaton, (2) henkilökohtaisten tunteiden ilmaisun ulkoistaminen luontoon sekä (3) luonnossa piilevän taistelun, väkivallan ja kuoleman myyttisävyinen pohdinta.¹²⁷ Yksi esimerkki tästä nähdään, kun karmean kukkulalle tähtäävän taistelun väliin on leikattu katkelma kuolevasta vastasyntyneestä linnunpoikasesta. Siitä jonkun ajan kuluttua näemme katkelman kuolettavasti haavoittuneesta sotilaasta, joka kuolinkamppailussaan näyttää liikehtivän samalla lailla kuin edellä nähty linnunpoikanen. Teemme kuolevan sotilaan ja kuolevan linnun välille samastavan vertauksen samana pysyneen musiikin, kammottavan viskeraalisen *ambientin* takia. Sotilas on kuoleva linnunpoikanen, koska musiikki niin sanoo (0:49:00). Kuten Clarke toteaa linnunpoikasesta: mitä mahdollisuutta uudella elämällä on tällaisessa maailmassa?¹²⁸

Mikä viiva?

Kuten Clarke on huomauttanut, *Veteen piirretyssä viivassa* on kuin kaksi elokuvaa päällekkäin: sotaelokuva sekä mietiskelevästi luontosarjoista ja yksinpuheluista muodostuva elokuva, joka tutkii sitä, miten ihminen mieltää maailmaa tai romahtaa sen edessä¹²⁹. Tähän voidaan lisätä, että nämä kaksi elokuvaa ovat myös elokuva tästä maailmasta ja ”toisesta maailmasta”, julmuudesta ja kauneudesta, helvetistä ja paratiisista, väkivallasta ja sopusoinnusta, kuolemanmessusta ja ”sielun” voitosta. Ja näiden maailmojen välillä on tietenkin vain veteen piirretty viiva. Elokuvan nimi viittaa kahteen maailmaan, joita erottaa toisistaan pelkkä silmänräpäys. ”Viiva” merkitsee eroa katsomisen tavassa. Se erottaa idealistisen Wittin realisti Welshistä. Witt on nähnyt toisen maailman, Welshille ei ole olemassa muuta maailma kuin ”tämä”, joka ”yrittää räjäyttää itsensä hengiltä niin nopeasti kuin mahdollista”. Viiva erottaa myös Starosin ja Tallin toisistaan. Maallinen paratiisi on menetetty ja samalla ikuisesti läsnä¹³⁰.

Elokuvan nimen (*The thin red line*) liittyy tietysti myös elämän ja kuoleman väliseen rajaan. Mutta Jonesin romaanin johtava teema on pikemminkin sodan mielipuolisuus eli järjellisen (terveen) ja järjen-

vastaisen (mielipuolen) välinen raja, joka määrittää sekä sotaa että ihmistä¹³¹. Malickin elokuvan keskushenkilö on Witt, mutta Jonesin romaanissa se on sotamies Doll, jonka eksistentiaalista itsensä löytämistä taistelun ja tappamisen – äärimmäisen merkityksettömyyden – kautta romaani hätkähdyttävästi kuvaa. Doll ylittää rajan, menettää järkensä ja alkaa tappaa silmittömästi, muun muassa omia tovereitaan.¹³² Siten romaanin nimi yhdistyy Yhdysvaltain keskiläntiseen sananparteen ”Vain ohut punainen viiva erottaa terveet mielettömistä” (”There’s only a thin red line between the sane and the mad”), kuten Jones on romaaninsa motoksi kirjannut¹³³. Malickin elokuva on kuitenkin eri teos kuin Jonesin romaani. Kuten Chion on todennut, Malickin elokuvassa nimi viittaa mystisiin esteisiin ja rajoihin, joita koemme joka puolella ympärillämme ja joista emme tiedä, miten niitä ylittää¹³⁴. Elokuva osoittaa ja ylittää eri maailmojen rajoja tuomalla esiin sekä rajojen voimakkuuden että haurauden.

Kahden maailman ja niiden välisen veteen piirretyn viivan voi Malickin elokuvassa tulkita käsittelyssäni painottuneen transsendentalistisen näkökulman ohella myös muilla tavoilla. Yksi olisi kysymys ihmisen olemisesta, kielestä ja representaatiosta: siitä, miten ihminen on osa maailmaa ja kuitenkin kielen (ja laajemmin kulttuurin ja varsinkin länsimaisen teknologisen kulttuurin) siitä ulkoistama, irtaannuttama, vieraannuttama, yksinäistämä. Kielen refleksiivinen, itseensä palautuva kehä korottuu toiseen potenssiin elokuvan *voiceover*-tekniikassa sekä eri kielten kääntämättä jättämisessä. Ihminen voi kysyä kielensä avulla, mikä hänet erottaa maailmasta, samalla kun tämä erottaja on kieli eli se, mikä kysymisen mahdollistaa. Yksinäisyys on myös sanojen ja tietoisuuden välistä tilaa ja eri kielten – merkkijärjestelmien – välistä tilaa¹³⁵. Ihminen on lopullisen yksinäinen niin kielen kuin kuoleman edessä¹³⁶. Toisaalta tietoinen itsen kokeminen ja elämän ja luonnon pohdinta ei ole mahdollista ilman kieltä ja sen synnyttämää subjektiviteettia. Juuri subjektiivisuus tuottaa kysymyksen siitä, miten sama maailma voi olla niin kaunis ja kuitenkin kärsimyksen lähde¹³⁷. Miten luonto – maailmankaikkeus – voi olla niin välinpitämätön ihmisestä?

Simon Critchleyn mukaan Malickin välinpitämätön luonto, joka ei piittaa ihmisen aikeista, tarkoituksista ja pyrkimyksistä, ei

ole animismia vaan suoraa seurausta syvänaturalistisesta luonnon käsityksestä. Luonnon tapahtumat eivät niinkään ole lumoavia, vaan ne vain yksinkertaisesti ovat, aivan kuten ihminenkin vain on. Ne ovat ihmisestä erillisiä ja sellaisina pysyvätkin ihmisen tarkoituksista huolimatta. Malickin elokuvassa luontoa, olemassaoloa katsotaan siis yksinkertaisesti sellaisena kuin se on eikä ihmisen tarkoituksiin muokattuna. Tästä näkökulmasta katsottuna elokuvan viimeinen kuva, vedessä uutta alkua versova kookospähkinä pikemminkin *on* kuin symboloi elämää.¹³⁸ Pelastus kielen ja yksinäisyyden vankilasta rakentuu tällaisesta elokuvan luontokuvauksesta, joka hahmottaa luonnon ehtymättömyyttä ja toteuttaa ”rajatonta olemista”¹³⁹. Se ehdottaa kieltä syvempää kokemusta olemassaolosta.

Yksinäisyys on yksi *Veteen piirretyn viivan* teema, joka dekonstruoi toisen maailmansodan taisteluelokuvan lajin, jolle on keskeistä ryhmän, sotilaiden yhtenäisyyden ja taistelutoveruuden kuvaus. *Veteen piirretty viiva* on sotaelokuva, jossa ei juuri lainkaan näyteriä miesjoukkoa yhdessä eli sotilaita *yhtenä joukkona*. Elokuvassa ei ole yhteisöllisiä seremonioita – yksityisiä kylläkin – tai niitä on merkityksettömän vähän ja ne ovat ohimeneviä välikohtauksia muiden joukossa ilman erityistä merkitystä. Kohtauksissa, joissa miehet ovat iloisia ja remuavat yhdessä, kuten kirjeenjaossa, lomatiedon tullessa ja varsinkin lomalla elokuvan lopussa, diegeettiset äänet on vaimennettu ja niitä kuullaan vain hyvin kaukaa¹⁴⁰. Tämä on juuri päinvastainen menettely kuin tavanomaisessa toisen maailmansodan taisteluelokuvassa. Ääriesimerkiksi voisi ottaa samoja taisteluita kuvaavan, sodan aikana tehdyn elokuvan *Guadalcanal tiedottaa*, joka on iloisesti tulvillaan suorastaan riemullisia miesten yhteislaulu- ja tanssikohtauksia.

Vaikka *Veteen piirretyssä viivassa* kuvataan myös ainutlaatuista toveruutta miesten välillä, muun muassa kristusmaisesti ”veljistään” huolehtivan, heitä rakastavan ja elokuvan lopussa heidän puolestaan uhrautuvan Wittin kautta, sekin lopulta terävöittää ihmisen perustavanlaatuisen yksinäisyyden kuoleman edessä. Kaiken lisäksi jokainen on yksinäinen erilaisella, omalla yksinäisellä tavallaan. Miesten taistelutkin ovat merkitykseltään erilaisia ja henkilökohtaisia: esimerkiksi Staroksella taistelu liittyy miesten hengen suojelun ja sotilastoimien

vaatimusten (miesten kuoleman) väliseen ristiriitaan ja Bellillä vaimon ja sotaa edeltäneen elämän kaipaamiseen ja pelokkaaseen taisteluun osallistumiseen¹⁴¹. Sotilaan kuolemalle ei anneta elokuvassa muuta merkitystä kuin täydellisen yksinäisyyden ja siitä syntyvän kauhun merkitys – toisin kuin niissä sotaelokuvissa, joissa sotilaan kuolema tapahtuu aina jonkin, esimerkiksi omien joukkojen, kansakunnan ja maailman tai kodin, uskonnon ja isänmaan puolesta. Silloin kun sotilaan kuolemalla on *Veteen piirretyssä viivassa* myös toverien varjelemisen ja heidän puolestaan uhrautumisen merkitys, kuten on kersantti Keckin (Woody Harrelson) ja Wittin kuolemissa, tämä merkitys ei siirry politiikan tai kansakuntaisuuden tms. tasolle vaan pysyy sotilaiden eksistentiaalisella tasolla. Kuolema on pelkästään yksilön kuolema, ei muuta.

Viitteet

1. Kersantti Welsh (Sean Penn) *Veteen piirretty viiva* -elokuvassa. Suomennos kuten elokuvan tekstityksessä. ”They want you dead. Or in their lie.”
2. *Elliptisessä* kerronnassa kuvauksesta puuttuu tavanomaisen suoraviivaisen kerronnan näkökulmasta tapahtumia, ajanjaksoja ja muita rakenne-elementtejä, jolloin kerronta on suoraviivaisen kerronnan näkökulmasta epätäydellistä ja -yhtenäistä. Elliptinen kerronta lisää elokuvassa herkkyyttä äänille ja musiikille (vrt. Sonnenschein 2001, 26).
3. Vrt. B. McCann 2003, 75.
4. Kuten luvussa 2 (s. 103 viite nro 43) selitettiin, *voiceover* tarkoittaa kuvan ”päällä” kuultavaa puheääntä, jonka tuottamista tapahtumaa ei kuvassa nähdä. Usein *voiceover* on kertojanomaista puhetta, ja se on tyypillinen tekniikka esimerkiksi tilanteissa, jossa elokuvan henkilö muistelee menneitä niistä katsojalle suoraan kertoen, samalla kun puhuvan hahmon sijaan nähdään takautuman tapaamaan kuvaa siitä, mistä henkilö puhuu. Malickin elokuvissa *voiceoverit* ovat Chionin (1992, 105) käsitteellä sanottuna merkittävässä määrin *emanaatiopuhetta*, filosofista virtaa. Filosofissa emanaatio viittaaakin olevaisen virtaamiseen alkuoliosta.
5. Myös romaanin henkilöihahmojen nimiä ja taustoja sekä tarinan kulkuja on muutettu. Elokuva sisältää paljon aineksia romaanin ulkopuolelta sekä toisaalta jättää huomiotta sellaiset romaanin teemat kuin rasismien ja homoseksuaalisuuden. Myös Martonin ohjaaman (Bernard Gordonin käsikirjoittaman) elokuvan suhde Jonesin romaaniin on varsin vapaa. Se keskittyy tappamisen taakan psykologiseen, mielen murtavaan vaikutukseen. Jonesin romaanin sekä Malickin ja Martonin elokuvien vertailusta ks. esim. Cain 2000; Crichtley 2002; S. P. Power 2003. Guadalcanalin taistelut eivät ole suosituimpien taisteluiden joukossa sotaelokuvien historiassa. Tunnettuja ovat kuitenkin esimerkiksi sodanaikainen *Guadalcanal tiedottaa* (ohj. Lewis Seiler 1943), jonka merkitys toisen maailmansodan taisteluelokuvan lajirakenteen vakiinnuttajana on ollut suuri, sekä *Lentävät villikissat* (ohj. Nicholas Ray 1951).
6. Esim. Nummelin 1999; Salo 1999; Doherty 1999, 300–315; Cain 2000; Crichtley 2002; Gargett 2002; Flanagan 2003; Furstenau & MacAvoy 2003; Morrison & Schur 2003, erit. 23–29, 68–69, 128–132; Mottram 2003; Pfeil 2004; S. P. Power 2003; Silberman 2003; Streamas 2003; Chion 2004. Musiikkiin ja ääneen *Veteen piirretyssä viivassa* ovat kiinnittäneet huomiota Chion 2004 ja Wierzbicki 2003. Daniel Falck on tutkinut *Veteen piirrettyä viivaa* ja sen musiikkia lacinilaisesta näkökulmasta muttei ole tietääkseni julkaissut tutkimuksiaan. Richard Power (2003) taas on kirjoittanut musiikista Malickin *Onnellisten aika* -elokuvassa (1978), ja itse olen kirjoittanut musiikista ja äänestä Malickin *The New Worldissa* (2005) (Välimäki 2008a).
7. Esim. Salo 1999; Mottram 2003; S. P. Power 2003, erit. 153–154; Chion 2004, 13; Clarke 2006, 134–135. *Transsendentalismi* on 1800-luvun puolivälissä Yhdysvalloissa syntynyt filosofinen, kirjallinen ja uskonnollinen ajattelusuuntaus, jonka keskeisiä hahmoja ovat Ralph Waldo Emersonin (1802–1882) ja Henry David Thoreauin (1817–1862) lisäksi esimerkiksi Walt Whitman (1819–1892), Margaret Fuller (1810–1850) ja Bronson Alcott (1799–1888). Transsendentalismi on vaikuttanut myös Jonesin tuotantoon, minkä Jimmie E. Cain (2000, ks. myös

- Lee 2002) taas uskoo vaikuttaneen Malickin tuotantoon. *Veteen piirrettyssä viivassa* on selviä vihjauksia ainakin Jonesin *Täältä ikuisuuteen* -romaniin (1951).
8. Emerson 2002 [1836]; Thoreau 1990 [1854].
 9. Esim. Silberman 2003, 162; Critchley 2002.
 10. Pfeil 2004; vrt. myös Silberman 2003, erit. 167.
 11. Esim. Furstenau & MacAvoy 2003, erit. 68, 97–101; Gargett 2002; vrt. myös Cavell 1979, xiv–xvi. Olen itse tarkastellut toisaalla (Välimäki 2008a) Malickin *The New World* -elokuva heideggerilaisesta näkökulmasta sekä ylipäättään Malickin elokuvia filosofiana ja Malickia filosofina. Heideggerilaiset perusteemat ovat *The New Worldissa* ja *Veteen piirrettyssä viivassa* hyvin samantyyppiset.
 12. Flanagan 2003, 131.
 13. Vrt. Patterson 2003, 2.
 14. Piirteiden luettelossa on osittain käytetty hyväksi John Maddenin (1994) eurooppalaista taide-elokuva tarkastelevaa teosta *The Poetry of Cinema*. Klassisesta Hollywood-elokuvasta poikkeavista elokuvakeinoista ks. myös esim. Pramaggiore & Wallis 2005, 46. Vaikka Malick voidaan tässä mielessä liittää eurooppalaisen taide-elokuvan perinteeseen, hän on samalla nimenomaan amerikkalaisen elokuvan ohjaaja: elokuvien teemat ammentavat amerikkalaisen taiteen perinteestä, kuten transsendentalismista sekä amerikkalaisesta mytologiasta, esimerkiksi siitä klassisesta teemakokonaisuudesta, johon kuuluu amerikkalainen unelma, pahan ilmentyminen, paratiisin menetys ja pelastuksen etsiminen. Ron Mottram (2003, 14) mukaan Malickin elokuvien keskeinen teema on teollistuminen, kaupungistuminen ja idyllisen luontosuhteen loppu eli amerikkalaisen nykyelämän tyhjyys ja sen synnyttämä väkivalta. Malickin elokuvien mytologisesta amerikkalaisuudesta ks. Mottram (2003) lisäksi Orr 1998 & 1999.
 15. Vrt. Chion 2004, 74.
 16. Chion 2004, 22.
 17. Vrt. Chion 2004, 22–23.
 18. Flanagan 2003, 127.
 19. S. P. Power 2003, 158.
 20. Vrt. Chion 2004, 82.
 21. Vrt. Streamas 2003, erit. 133, 149; vrt. myös Rogin 2006, 81; Boggs & Pollard 2007, erit. 99–111 ja luku 4. Kuten Juha Torvinen minulle huomautti, kärjistetyinä voitaisiin sanoa, että tänä päivänä toisen maailmansodan narraatiot toimivat Yhdysvaltojen nykyiselle sotaisalle ulkopoliitikalle mytologisena perustana hieman kuin Nibelungin laulut aikoinaan natsi-Saksalle.
 22. WWII = *World War Two. WWII film* on angloamerikkalainen nimitys toisesta maailmansodasta kertovalle elokuvalle.
 23. ”Siksi-elokuva” selittää mielekkäästi, miksi elokuvan kuvaama sota käytiin. ”Miksi-elokuva” esittää sodan selittämättömänä hulluutena: kysymys sodan mielekkyydestä esitetään vastaamattomana kysymyksenä.
 24. Mottram 2003, 22. John Streamasin (2003, 144) mukaan *Veteen piirretty viiva* on kuitenkin tuomittu epäonnistumaan hyvän sodan myytin dekonstruktiossaan siksi, että ”amerikkalaisiin on ehdollistettu *halu* uskoa Hyvään Sotaan”. Streamas unohtaa, että kyseisellä elokuvalla on muukin yleisö kuin amerikkalainen.
 25. Mottram 2003, 19; Streamas 2003, 146.
 26. Mottram 2003, 13, 15.
 27. Mottram 2003, 19.
 28. Esim. Doherty 1999, 314; Streamas 2003, erit. 138–139, 143–144; vrt. myös Flanagan 2003, 129; Clarke 2006, 134.

29. Streamas 2003, 144.
30. Streamas 2003, 139.
31. Ks. esim. Flanagan 2003.
32. Basinger 2003, 257–258, 310.
33. Vrt. S. P. Power 2003, 148; Basinger 2003 [1986].
34. Vrt. Tepora 2006, 91, 96.
35. Mottram 2003, 23.
36. Flanagan 2003, 135.
37. Flanagan 2003, 135.
38. *Rukajärven tiessä* kuvataan myös sotilaan (Perkolan) rakastettuunsa kohdistuvia ajatuksia muttei ollenkaan niin helvetillisessä sävyssä kuin *Sisseissä* tai *Veteen piirretyssä viivassa* tai *Beach Redissä* vaan enemmän rakkauselokuvalle tyypillisin keinoin.
39. Vrt. Clarke 2006, 134.
40. Ks. esim. Välimäki 2008a; Morrison 2007. Clarke (2003, 135) näkee tässä yhteyden Kevin Costnerin ohjaamaan elokuvaan *Tanssii susien kanssa* (1990). Myös Robert Silberman (2003, 167) näkee Malickin eteläisen Tyynenmeren maisemien laajakangaskuvauksen muistuttavan Costnerin kuvausta Suurista tasangoista; elokuvilla onkin sama pääkuvaja, John Toll. Luontoon tunkeutuvan länsimaisen ihmisen tuottamaa kulttuurista, väkivaltaa synnyttävää yhteenörmäystä käsittelevät tahoillaan myös Malickin elokuvat *Julma maa* (1973) ja *Onnellisten aika* (1978) (vrt. Clarke 2006, 136).
41. *Voiceoverin* käytöstä *Veteen piirretyssä viivassa* ks. Chion 2004, erit. 53–60; *voice-overista* Malickin elokuvissa yleensä ks. Latto 2003 ja Välimäki 2008a.
42. Ks. kuitenkin Wierzbicki 2003; R. Power 2003; Chion 2004; Välimäki 2008a.
43. Wierzbicki 2003, 114.
44. ”Who are you, to live in all that many forms?” Vuorosanojen suomennokset ovat omiani, ellen toisin mainitse.
45. Emerson 2002 [1836]. Vrt. S. P. Power 2003, 153–154; Silberman 2003, 166; Clarke 2006, 134.
46. Vrt. Chion 2004, 22.
47. ”Maybe all men got one big soul who everybody’s a part of. All faces of the same man. One big self.” Kuten Lee (2000) on todennut, tämä on yksi elokuvan viittauksista John Steinbeckin *Vihan hedelmiin*, jossa Tom sanoo muun muassa seuraavasti: ”maybe like Casy says, a fella ain’t got a soul of his own, but on’y a piece of a big one. [–] I’ll be ever’where – wherever you look.” (Steinbeck 2002 [1939], 24.)
48. Panteismi tarkoittaa kaikkihenkisyyttä, kaikkijumalaisuutta, kaikkialla olevaa elämää.
49. Vrt. R. Power 2003, 103.
50. Chion 1992, 105.
51. Vrt. Wierzbicki 2003, 113.
52. Chion 2004, 29.
53. Transsendentalististen pohdintojen kannalta tärkeitä yksinpuhelihoita ovat Wittin lisäksi Bell ja kapteeni Staros (Elias Koteas). Kuten James Clarke (2006, 135) huomauttaa, miehistään huolehtiva ja Jumalaa yksinäisyydessään puhutteleva Staros on eräänlainen ”vanhempi Witt”. Staros pelastaa miestensä hengen olemalla tottelematta Tallin käskyä. Tämän jälkeen Tall vapauttaa Staroksen tehtävästään, koska tämä on ”liian pehmeäsydäminen”. Lähtiessään saarelta Starosin sisäinen ääni puhuttelee miehiä (2:00:17): ”Te olette poikiani. Rakkaita poikiani. Te elätte

- nyt sisälläni. Kannan teitä itsessäni minne ikinä menenkin.” (“You are my sons. My dear sons. You live inside me now. I’ll carry you wherever I go.”) Tätä ennen Staros on sanonut miehilleen ensin kreikaksi ”Isaste san palikaria mu”, ja sitten saman englanniksi ”You’ve been like my sons”. Kreikan kieltä kuten japaniakaan ei elokuvassa käännetä, koska kielimuuri eli eri kielten välinen viiva on yksi elokuvan teema.
54. Basinger 2003 [1986], 336.
 55. Basinger 2003 [1986], 310, 336.
 56. Vrt. Chion 1994, 189; Altman – Jones – Tatroe 2000, 341; Donnelly 2005, 93.
 57. Chion 2004, 37.
 58. Zimmerin nimissä olevan musiikin tekoon on tietenkin osallistunut lukematon joukko ihmisiä (ks. musiikki- ja äänitiedot lähdeluettelosta). Elokuvamusiikin tekijyys määrittäyty nykyään samantyyppisesti kuin renessanssin kuvataiteissa kuuluisien taiteilijoiden ympärille muodostuneet koulut: taiteilija antoi nimensä kokonaisille fresko-ohjelmille, vaikka käytännössä suuret alueet niistä olivat oppilaiden tai muiden ateljeen työntekijöiden tekemiä. Sama pätee äänisuunnittelun tekijyyteen sekä tietysti koko elokuvaan, josta edelleen puhutaan yleensä ohjaajan nimellä.
 59. Teos perustuu 1800-luvulla eläneen serbialaisen kansanmiehen, Mitar Tarabićin ennustuksiin, jotka kuvaavat valtavaa tuhoa, tulipaloja, räjähdyksiä ja kuolemaa. Jovanovićin teos sisältää muun muassa vuosina 1989–1990 eli juuri ennen Jugoslavian sotaa Belgradissa ja sen ympäristössä kerättyä ääniainaesta.
 60. Esimerkiksi Staroksen yhteydessä kuultava musiikki muistuttaa yhdysvaltalaista *Christian Race* -virttä.
 61. Esimerkiksi shakuhachi-huilu on ollut zenbuddhalaisten munkkien soitin ja yksi tie valaistumiseen.
 62. Chion 2004, 12–13. *Parataksien* tekniikkaa voisi verrata montaasiin (ks. luku 3) sekä heterofoniaan, jolla musiikissa tarkoitetaan eräänisyyttä eli moniäänistä kudosta, jonka eri äänet etenevät omiin taiteihinsa syntyneestä kokonaisvaikutelmasta piittaamatta. *Veteen piirretyn viivan* ääniraita on sekakoosteisen materiaalin takia heterofoninen mutta sointikuvansa ja kosmisen näkökulmansa takia polyfoninen.
 63. Vrt. Mottram 2003, 15; Chion 2004, 36–37.
 64. Vrt. Flanagan 2003, 134.
 65. Mottram 2003, 15.
 66. Silberman 2003, 169.
 67. Silberman 2003, 168.
 68. Vrt. Silberman 2003, 170.
 69. ”What’s this war in the heart of nature? Why does nature vie with itself, the land contend with the sea?”
 70. Osan teksti on seuraava: *In paradisum deducant angeli, in tuo adventu suscipiant te martyres, et perducant te in civitatem sanctam Jerusalem. Chorus angelorum te suscipiat, et sum Lazaro quondam paupere aeternam habeas requiem.* (”Paratiisissa enkelit vastaanottakoot sinut, ja sinun tulosi saakoot marttyyrit sinut vastaanottamaan ja tuomaan sinut Jerusalemin pyhään kaupunkiin. Enkelien kuoro sinut vastaanottakoon, ja Lasaruksen, joka kerran oli kerjäläinen, kanssa sinulla olkoon ikuinen lepo.”)
 71. ”Oh, my Soul, let me be in you now. Look out through my eyes. Look out at the things you made. All things shining.”
 72. Freud 1982 [1929/1930], 6.

73. *Akustinen peili* on alun perin psykoanalyttikko Guy Rosolaton (1974) käsite, jota monet psykoanalyttiset kulttuurin- ja musiikintutkijat ovat edelleen kehittäneet (esim. Silverman 1988; Falck 1996; Schwarz 1997; Välimäki 2005; vrt. Chion 1999). Se viittaa äänelliseen kokemukseen, joka muistuttaa varhaista äänellistä vuorovaikutusta ei-vielä-puhuvan mutta aivan kieleen astumisen kynnyksellä keikkuvan ei-vielä-subjektin ja tämän hoitajan/äidin välillä.
74. Burlingame 1998.
75. Chion 2004, 30.
76. Elokuvan soundtrack-levyllä (Zimmer 1999) tämä musiikki kulkee nimellä *Journey to the Line*.
77. Chion 2004, 81.
78. Valittavaan *lacrimosa*-aihelmaan viittasin luvussa 5 *Tule ja katso* -elokuvan loppukohtauksen yhteydessä. *Katabasis* viittaa huimaan rekisterin muutokseen ylärekisteristä alas, ja sen merkitys on turruttava romahdus.
79. Silberman 2003, 167.
80. Vrt. Clarke 2006, 133–134.
81. Chion 2004, 65.
82. Chion kiinnittää huomiota siihen, miten *Veteen piirretty viiva* ei koskaan hellitä kielestä ja miten se ilmentää tarvetta nimetä murha. Useimmissa elokuvissa murhan tai tapon sattuessa sitä ei ole tarve vielä sen lisäksi sanallisesti muotoilla, mutta Malickin elokuvassa näin tehdään, kuten esimerkiksi Doll tekee välittömästi ensitapponsa jälkeen. Samoin Bell sanoo tarisevässä ja järkytynneessä tilassa kukkulanvalloituksen jälkeen toiselle sotilaille: ”Tapoin miehen.” Juuri tämä nimeäminen tekee Chionin mielestä tappamisen tapahtumasta monimerkityksellisen. Chion myös puhuu elokuvan yhteydessä ylisanalisaamisesta ja kysyy: pitääkö sotaelokuvassa vielä sanojenkin tasolla todeta, että kyse on tappamisesta? Eikö murha ole murha ennen kuin se todetaan? (Chion 2004, 63–65.)
83. Mainittakoon tässä, että Zimmer on tehnyt musiikkia myös Spielbergille, nimittäin tämän holokausti-dokumentaarielokuvaan *The Last Days* (1998).
84. Mottram 2003, 20–21.
85. *Ranissa* on joskus nähty kaihomielisyyttä mykkäelokuvaa kohtaan, samoin kuin Kurosawan *Rashomonisakin* (1951) (vrt. Silberman 2003, 168; Chion 2004, 87 viite 5).
86. Silberman 2003, 167; vrt. myös Chion 2004, 80.
87. Chion 2004, 61.
88. Vrt. Chion 2004, 87 viite 5.
89. ”This great evil. Where’s it come from?”; ”Who’s killing us?”
90. Ivesin teos on amerikkalaisen klassisen musiikin suosituimpia sävellyksiä (vrt. Clarke 2006, 133) ja on amerikkalaiselle katsojalle paljon tutumpi kuin eurooppalaiselle.
91. ”Does our ruin benefit the earth?”
92. Ives 1999 [1920]. Esimerkiksi Ivesin toinen pianosonaatti *Concord, Mass., 1840–60* (1915–1920/1947) koostuu neljästä osasta, joiden nimet ovat *Emerson*, *Hawthorne*, *The Alcotts* ja *Thoreau* ja jotka ovat kyseisten henkilöiden musiikillisia muotokuvia. Koko teoksen nimi tulee näiden kirjailijoiden elinkaupungista.
93. Chion 2004, 10, 12.
94. Ivesin teoksessa ei ole tavanomaista rytmistä sykintää. Paikalleen jähmettyneiden sävelien ja epäsymmetrisen muodon luonnehtima teos olikin aikanaan varsin uudellinen (Chion 2004, 10).
95. ”Is this darkness in you, too?”

96. Chion 2004, 9.
97. Chion 2004, 10.
98. Chion 2004, 12.
99. Ks. Chion 2004, 10.
100. Chion 2004, 12.
101. Chion (2004, 60) on kuitenkin selvittänyt, että japanilainen vanki toistaa tässä yhdysvaltalaiselle sotilaille, että myös tämä kuolee jonakin päivänä.
102. Chion 2004, 28.
103. Chion 2004, 81.
104. Vrt. Chion 2004, 28.
105. ”Who’s killing us?”
106. Chion 2004, 25.
107. Mottram 2003, 20.
108. ”Are you righteous? Kind? Does your confidence lie in this? Are you loved by all? Know that I was, too. Do you imagine your sufferings will be less because you loved goodness? Truth?”
109. Silberman 2003, 167.
110. Visuaalisista japanilaisen estetiikan viitteistä kiinnostava on myös elokuvan viimeinen kuva, jossa nähdään vedessä oleva kookospähkinä, josta versoo uusi elämä, ja joka muistuttaa japanilaisen tussipiirustuksen tyyniä viivoja, kuten S. P. Power (2003, 157) on huomauttanut.
111. Burlingame 1998.
112. Kosmisen säteen hallitsema *ambient* on elokuvassa pääosin Francesco Lupican, John Powellin ja Jeff Ronan käsialaa (vrt. Burlingame 1998).
113. Wierzbicki 2003, 115. Wierzbicki huomauttaa, että *Veteen piirretyssä viivassa* tietyn tyyppiset äänet yhdistyvät tiettyihin hahmoihin tai tilanteisiin. Esimerkiksi ruohon kohina muodostuu toiminnan symboliksi. Tuulen vihellys liittyy pelkoon. Veden äänet yhdistyvät Wittiin. (Wierzbicki 2003, 115.) Vastaavasti S. P. Powerin (2003, 157) havainnon mukaan *Veteen piirretyn viivan* hahmot liittyvät eri luonnonelementteihin, esimerkiksi Witt veteen, Staros tuleen ja Welsh kiveen. Ylipäätään ns. neljän elementin eli tuulen, maan, tulen ja veden sekä visuaaliset että äänelliset kuvaukset ovat elokuvassa keskeisiä.
114. Wierzbicki 2003, 115.
115. Platon 1999, 195; käsitteen psykoanalyttisista sisällöistä ks. Kristeva 1993, 95, 122–128, 166; ks. myös Välimäki 2005, 163–204.
116. Vrt. Wierzbicki 2003, 112–113.
117. Kuulija saattaa yhdistää kosmisen säteen äänen *Star Trek* -elokuvaan ja -televisio-sarjoihin, joissa kuullaan samantapaista ääntä ulkoavaruuden äänellisenä merkittäjänä.
118. Chion 2004, 37.
119. Chion 2004, 49.
120. Chion 2004, 87 viite 6, vrt. myös 49.
121. Flanagan 2003, 132; vrt. Silberman 2003, 166.
122. Silberman 2003, 166.
123. Vrt. Chion 2004, 49.
124. Chion 2004, 37.
125. Chion 2004, 37–38.
126. Schaffer 2000.
127. B. McCann 2003, 77.
128. Clarke 2006, 135.
129. Clarke 2006, 136.

130. Vrt. Chion 2004, 8.
131. Vrt. Critchley 2002.
132. Critchley 2002.
133. Jones 1963 [1962]; Clarke 2006, 130.
134. Chion 2004, 8.
135. Vrt. Chion 2004, 60.
136. Vrt. Chion 2004, 25.
137. Vrt. Chion 2004, 7.
138. Critchley 2002.
139. Vrt. Condit 1996, 3.
140. Chion 2004, 29.
141. Mottram 2003, 20.

Lähteet

I. Elokuvat ja niiden ääni- ja musiikkitiedot

Das Boot – Director’s Cut [Sukellusvene U-96] 1981/1997. Ohj. Wolfgang Petersen. Käsik. Wolfgang Petersen ja Dean Riesner Lotham B. Buchheimin romaanin pohjalta. Alkuperäismusiikki Klaus Doldinger, musiikin leikkaus Alan Willis. Äänisuunnittelu ja leikkaus Joseph Holsen, Mike Le Mare ja Karola Storr. Äänitehosteet ja leikkaus Peter Bond ja Peter Horrock. Foley-äännet Mel Kutbay ja Hans-Walter Kramski. Äänen miksaus Milan Bor ja Trevor Pyke. Äänitys Werner Böhm. *Director’s Cut* -versiossa lisäksi: Musiikin leikkaus Bill Abbott ja Denise Okimoto. Äänisuunnittelu Scott Martin Gershin. Äänitehosteiden suunnittelu Scott Martin Gershin ja Peter Michael Sullivan. Äänileikkaus J. Stanley Johnston, Michael Keller, Karen M. Baker, Rick Bozeat, Jessica A. Dickson, Todd Egan, Darrall Garcia, Kimaree Long, Brian Pierson ja David Stanke. Äänitehosteiden leikkaus Philip A. Hess, Randy Kelley, Scott Wolf, Peter Zinda, Scott Sanders ja Mark R. La Pointe. Foley-äännet Edward M. Steidele ja Alan Willis. Columbia Pictures & Bavaria Film. Dvd-tallenne Columbia TriStar T-87897, 2004. 216 min.

Rautaristi [Cross of Iron] 1976. Ohj. Sam Peckinpah. Käsik. Willi Heinrichin romaanin pohjalta Julius J. Epstein ja Herbert Asmodi. Alkuperäismusiikki Ernest Gold, orkestraatio Gerard Schurman, musiikin leikkaus Robin Clarke. Ääni David Hildyard, äänileikkaus Rodney Holland. Emi Films. Dvd-tallenne Future Film 2001. 127 min.

*Tule ja katso*¹ [Idi i smotri] 1985. Ohj. Elem Klimov. Käsik. Ales Adamovitš ja Elem Klimov. Alkuperäismusiikki Oleg Yantšenko, musiikin leikkaus Mina Blank. Ääni Viktor Mors. Byeararus Mosfilm. Dvd-tallenne (*Gå och se*) Russian Cinema Council, Njutafilms 2004. 145 min.

Tuntematon sotilas 1955. Ohj. Edvin Laine, ap.ohj. Aarne Laine. Käsik. Juha Nevalainen Väinö Linnan romaanin pohjalta. Alkuperäismusiikki Ahti Sonninen. Ääni Taisto Lindegren, Kaarlo Nissilä, Yrjö Saari ja Kurt Vilja. Oy Suomen Filmitteollisuus. Dvd-tallenne Finnkino T-06031, [s.a.]. 169 min.

Tuntematon sotilas 1985. Ohj. Rauni Mollberg, ap.ohj. Veikko Aaltonen ja Seppo Heinonen. Käsik. Rauni Mollberg, Väinö Linna ja Veikko Aaltonen Väinö Linnan romaanin pohjalta. Äänitys Tuomo Kattilakoski ja Oskari Viskari, äänileikkaus Matti Kuortti ja Olli Soinio,

1. Olen käyttänyt tutkimusmateriaalina ruotsalaista dvd-versiota, jossa ei ole suomenkielistä tekstitysvaihtoa. Käytän kuitenkin sekä tekstissä että lähteissä elokuvan vakiintunutta suomenkielistä nimeä.

äänitehosteet Antero Honkanen ja Tuomo Kattilakoski, miksaus Lars Klettner. Arctic-Filmi Oy. Dvd-tallenne Finnkino T-25424, [s.a.]. 200 min.

Veteen piirretty viiva [The Thin Red Line] 1998. Ohj. Terrence Malick. Käsik. Terrence Malick James Jonesin romaanin pohjalta. Alkuperäismusiikki Hans Zimmer. Zimmerin avustus Justin Burnett ja Gregory Scott Newman. Lisämusiikki John Powell, Francesco Lupica ja Cosmic Beam Experience, beam-lisäykset Jeff Rona. Orkestraatio Bruce Fowler ja Yvonne S. Moriaty. Lisämusiikkien sovitus Klaus Badelt. Musiikin ohjaus Rosanna Sun, musiikin koordinointi Maggie Rodford, ”composer wrangler” Moanike’ala Nakamoto. Musiikin leikkaus Lee Scott, Adam Smalley ja Scott Rose. Musiikin miksaus Alan Meyerson. Äänisuunnittelu John Fasal, Claude Letessier, François Blaignan ja Robb Wilson. Äänen miksaus Paul ”Salty” Brincat. Äänitehosteiden leikkaus Christopher S. Aud, John V. Bonds Jr., Jayme S. Parker, Andrew M. Sommers ja Mark Mangino. Äänileikkauksen avustus Jeff Cranford, David Werntz ja Todd Harris. Voiceover-ohjaaja James Simcik. Foley-ohjaaja Jeffrey Rosen, foley-äänet John B. Roesch ja Hilda Hodges, foley-äänitys Carolyn Tapp, foley-miksaus Mary Jo Lang, foley-leikkaus David Horton Jr. Twentieth Century Fox Film Corporation & Phoenix Pictures. Dvd-tallenne Twentieth Century Fox, 2001. 164 min.

2. Muu audiovisuaalinen aineisto

- Klimov, Elim 2004. Preface. [Elim Klimov esittelee elokuvan Tule ja katso.] Bonusmateriaali *Tule ja katso* -elokuvan dvd-tallenteella, Levy 1. Ks. *Tule ja katso* 1985.
- Petersen, Wolfgang – Jürgen Prochnov – Ortwin Freyermuth 1997. [Kommentti-ääniraita.] Bonusmateriaali *Das Boot – Director’s Cut* -elokuvan dvd-tallenteella. Ks. *Das Boot* 1981/1997.

3. Äänitteet

- Doldinger, Klaus 1985. *Das Boot: Original Soundtrack*. Alsdorf: Record Service GmbH, WEA Musik GmbH. GEMA/BIEM LC 4281.
- 1997. *Das Boot: Original Filmmusik. Director’s Cut*. [CD-levy.] Atlantic Records 83013–2. Wea Records, Warner Music Germany.
- Gold, Ernest [s.a.]. *Cross of Iron. Ernest Gold Film Music Vol 3*. [CD-levy.] Artemis.

- Rautavaara, Tapio 1979. *Reissumiehen taival 1915–1979*. [LP-levy.] Helmi HLP 600–601.
- Zimmer, Hans 1999. *The Thin Red Line. Original Motion Picture Soundtrack*. [CD-levy.] RCA Victor B00000GV6B.

4. Nuottaineisto

- Fauré, Gabriel 1992. *Requiem in Full Score* [op. 48, d-molli]. New York, NY: Dover.
- Ingman, Olavi 1963. *Laula sinä, minä soitan. Koulun laulu- ja soittokirja*. Yhdestoista, lisätty ja tarkistettu painos. Porvoo & Helsinki: WSOY.
- Ives, Charles 1953. *The Unanswered Question*. USA: Southern Music Publishing.
- Löthman-Koponen, Tilda & Aino Aulanko 1947. *Kansanopiston laulukirja. Nuottipainos*. Kahdeksas, uudistettu painos. Helsinki: Otava.
- Mozart, Wolfgang Amadeus [s. a.]. *Requiem KV 626*. Neue Mozart Augabe. Digital Mozart Edition. Salzburg & Los Alto: Internationale Stiftung Mozarteum & The Packard Humanities Institute. Sähköinen lähde osoitteessa http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub_srch.php (12.10.2007).
- Parviainen, Lauri 1942. *Koulun laulukirja*. Helsinki: WSOY.
- 1945. *Sävelmistö*. Helsinki: WSOY.
- Pärt, Arvo 1980. *Annum per annum für Orgel / Annum per annum for Organ*. Vienna – London – New York, NY: Universal Orgel Edition / Universal Organ Edition.
- Serpens Musicus* 1990. *Lääkäriliiton Laulukirja 1. Vol. 2*. Helsinki: Suomen Lääkäriliitto.
- Sibelius, Jean 1991. *Finlandia, Op. 26. Jean Sibelius Tone Poems in Full Score*. New York, NY: Dover. 155–178.
- Suomen evankelis-luterilaisen kirkon koraalivirsikirja* 1966. Hyväksytty viidennessätöistä yleisessä kirkolliskokouksessa vuonna 1943 ja yhdeksännessätöistä yleisessä kirkolliskokouksessa vuonna 1963 [= vuoden 1938 virsikirja + vuoden 1963 lisävihko]. Viides painos. Porvoo: WSOY.
- Suomen evankelis-luterilainen kirkko 2007. *Virsikirja*. Hyväksytty kirkolliskokouksessa 13. helmikuuta 1986 [= vuoden 1986 virsikirja]. Sähköinen versio osoitteessa <http://evl.fi/Virsikirja.nsf> (2.6.2008).

5. Romaanit ja muu kaunokirjallisuus

- Biblia* [s.a.]. [Vuoden 1776 Kirkkoraamattu.] Sähköinen versio osoitteessa <http://www.finbible.fi/> (2.6.2008).
- Brecht, Bertol [s.a.]. *Arturo Uin valtaannousu*. Suom. Elvi Sinervo. Helsinki: Työväen näyttämöiden liitto. [Alkuper. *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* 1941.]
- Buchheim, Lothar-Günther 1973. *Das Boot*. München: Piper.
- 1975 [1973]. *Sukellusvene*. Suom. Kai Kaila. Helsinki: Weilin + Göös.
- Heinrich, Willi 1955. *Das geduldige Fleisch* (Steiner). Düsseldorf: Herbig Verlag.
- 1969 [1955]. *Kubanin sillanpää*. Helsinki: WSOY.
- 2004 [1955]. *Cross of Iron*. Käänt. Richard & Clara Winston. London: Cassell Military Classics. [Ilmestynyt englanniksi myös nimellä *The Willing Flesh*.]
- Jones, James 1963 [1962]. *Obut punainen viiva*. Suom. Oiva Oksanen. Helsinki: Tammi.
- 1991 [1962]. *The Thin Red Line*. New York, NY: Delta Publishing.
- Linna, Väinö 1972 [1954]. *Tuntematon sotilas*. Helsinki: WSOY.
- 2000. *Sotaromaani*. Helsinki: WSOY.
- Raamattu 1996. *Pyhä Raamattu. Vanha Testamentti. Uusi Testamentti. Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos* [vuoden 1992 Raamattu]. 4. painos. [Helsinki:] Suomen piipiasseura.
- Steinbeck, John 2002 [1939]. *The Grapes of Wrath*. Centennial Edition. New York, NY ym.: Penguin. [Suom. *Vihan hedelmät*.]
- Topelius, Zachris 1982. *Maamme kirja*. Paavo Cajanderin suom. pohjalta toim. Vesa Mäkinen. Porvoo: WSOY.
- Werner, Herbert A. 2005 [1969]. *Rauta-arkut. Saksalaisen sukellusvenekomentajan muistelmat 1939–1945*. Suom. Lauri Mäkelä. Helsinki: Koala. [Alkuper. *Iron Coffins – A U-Boat Commander's War 1939–1945*.]

6. Tutkimuskirjallisuus

- Adorno, Theodor W. 1992 [1971]. *Mahler: A Musical Physiognomy*. Käänt. Edmund Jephcott. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Adorno, Theodor W. & Hanns Eisler 1994 [1947]. *Composing for the Films*. London: Athlone.
- Ahonen, Kimmo – Janne Rosenqvist – Juha Rosenqvist – Päivi Valotie (toim.) 2003. *Taju kankaalle. Uutta suomalaista elokuvaa paikantamassa*. Turku: Kirja-Aurora.

- Ahto, Sampo 1986. Tuntematon sotilas – johtamistaidon oppitunti. *Sotilaisaikakauslehti* 1: 27–29.
- Alanen, Asko 2005. Sinivalkokangas soi. *Suomi soi 3. Ääniaalloilta parrasvaloihin*. Toim. Jake Nyman – Pekka Gronow – Jukka Lindfors. Helsinki: Tammi. 234–281.
- Alanen, Pertti 1986. Tuntemattomien jatkosodan monet kasvot. *Kanava* 14 (3): 165–170.
- Alitalo, Simo 1988. Sound and Image: Some Preliminary Considerations of an Audio-Visual Kuleshov Experiment. *Lähikuva* 1–2: 82–85.
- Alten, Stanley R. 1999. *Audio in Media*. Fifth Edition. Belmont: Wadsworth Publishing Company.
- Altman, Rick 1987. *The American Film Musical*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- 1992a. General Introduction: Cinema as Event. Ks. Altman (toim.) 1992. 1–14.
- 1992b. The Material Heterogeneity of Recorded Sound. Ks. Altman (toim.) 1992. 15–31, 255.
- 1992c. Sound Space. Ks. Altman (toim.) 1992. 46–64, 255–257.
- 1992d. Afterword: A Baker’s Dozen Terms for Sound Analysis. Ks. Altman (toim.) 1992. 249–253.
- 2002. *Elokuva ja genre*. Suom. Kimmo & Silja Laine. Tampere: Suomen elokuvatutkimuksen seura & Vastapaino. [Alkuper. *Film/Genre* 1999.]
- Altman, Rick (toim.) 1992. *Sound Theory / Sound Practice*. New York, NY: Routledge.
- Altman, Rick – MacGraw Jones – Sonia Tatroe 2000. Inventing the Cinema Soundtrack. Hollywood’s Multiplane Sound System. Ks. Buhler et al. (toim.) 2000. 339–359.
- Ampuja, Outi 2007. Ääni ja melu modernissa sodankäynnissä. *Sodan ekologia. Sodankäynnin ympäristöhistoriaa*. Toim. Simo Laakkonen & Timo Vuorisalo. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 304–339.
- Attali, Jacques 1985. *Noise: The Political Economy of Music*. Käänt. Brian Massumi. Minneapolis, MN & London: The University of Minnesota Press. [Alkuper. *Bruits: essai sur l’économie politique de la musique* 1977.]
- Bacon, Henry 2000. *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- 2005. *Seitsemäs taide. Elokuva ja muut taiteet*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Bagh, Peter von 1986. Sodan syvempi olemus. *Filmibullu* 2: 14–17.
- 1989. Tuntematon sotilas. *Suomen kansallislehti* 5. Vuosien 1953–1956 suomalaiset kokoillat elokuvat. Toim. Kari Uusitalo ym. Helsinki: Valtion painatuskeskus ja Suomen elokuva-arkisto 1989. 421–424.

- 2002. *Peili jolla oli muisti. Elokuvallinen kollaasi ajan merkityksien hahmottajana (1895–1970)*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- 2003. Päättymätön toinen rintama. *Filmihullu* 5: 3.
- Bahtin, Mihail 2002. *François Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru*. Suom. Tapani Laine & Paula Nieminen. Helsinki: Like. [Alkuper. *Tvorštvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekovja i renessansa* 1965.]
- Basinger, Jeanine 2003 [1986]. *The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Baudrillard, Jean 1993. *The Gulf War Did Not Take Place*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Belton, John 2005. *American Cinema/American Culture*. 2. painos. New York, NY: McGraw-Hill.
- Blanchot, Maurice 2004 [1983]. *Tunnustamaton yhteisö*. Suom. Janne Kurki & Panu Minkkinen. Helsinki: Loki-kirjat. [Alkuper. *La communauté inavouable*.]
- Boggs, Carl & Tom Pollard 2007. *Hollywoodin sotakone. Yhdysvaltain militarismi ja populaarikulttuuri*. Suom. Petri Stenman. Helsinki: Like. [Alkuper. *The Hollywood War Machine: U.S. Militarism and Popular Culture* 2006]
- Bordwell, David 1993. *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bordwell, David & Kristin Thompson 2008. *Film Art. An Introduction*. Eight Edition. Boston ym.: McGraw-Hill International Edition. 264–303.
- Brecht, Bertol 1954. *Teatteriteoria*. Suom. Irja Hagfors. Arenan poleeminen julkaisusarja 3. Porvoo: Aikakauslehti Arne. [Alkuper. 1948–1951.]
- Bourke, Joanna 2006. Uusi sotahistoria. Suom. Ville Kivimäki. Ks. Kinnunen & Kivimäki (toim.) 2006. 21–42.
- Brophy, Philip 2004. *100 Modern Soundtracks*. BFI Screen Guides. London: British Film Institute.
- Brown, Royal S. 1994. *Overtones and Undertones. Reading Film Music*. Berkeley – Los Angeles, CA – London: University of California Press.
- Buhler, James 2001. Analytical and Interpretive Approaches to Film Music (II): Analysing Interactions of Music and Film. Ks. Donnelly (toim.) 2001. 39–61.
- Buhler, James – Caryl Flinn – David Neumeyer (toim.) 2000. *Music and Cinema*. Hannover, NH: Wesleyan University Press.
- Burch, Noël 1985. On the Structural Use of Sound. Ks. Weis & Belton (toim.) 1985. 200–209.
- Burlingame, Jon 1998. Inspiring Music From Solomon Islands. *LA Times* 15.12.1998. Saatavilla sähköisenä osoitteessa <http://www.lionking.org/~zimmer/LATimes-Article.txt> (12.10.2007).

- Butler, Terence 1979. *Crucified Heroes. The Films of Sam Peckinpah*. London: Gordon Fraser.
- 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.
- Carlsson, Sven E. 2006. Film sound terminology. Sähköinen lähde osoitteessa <http://www.filmsound.org/terminology.htm> (19.11.2006).
- Cavell, Stanley 1979. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film. Enlarged edition*. Cambridge, MA & London: Harvard University Press.
- Chambers, John Whiteclay II 1996. *All Quiet on the Western Front* (U.S., 1930): The Antiwar Film and the Modern Image of War. Ks. Chambers & Culbert (toim.) 1996. 13–30.
- Chambers, John Whiteclay II & David Culbert (toim.) 1996. *World War II. Film and History*. New York, NY: Oxford University Press.
- Chion, Michel 1992. Wasted Words. Ks. Altman (toim.) 1992. 104–110.
- 1994. *Audio-Vision. Sound on Screen*. Toim. & käänt. Claudia Gorbman. New York, NY: Columbia University Press.
- 1995. *La musique au cinéma*. Paris: Fayard.
- 1999. *The Voice in Cinema*. Toim. & käänt. Claudia Gorbman. New York, NY: Columbia University Press.
- 2004. *The Thin Red Line*. Käänt. Trista Selous. London: British Film Institute.
- Clarke, James 2006. *War Films*. London: Virgin Books.
- Condit, Stephen 1996. Uhanalaisten lajien transsendentaalinen puolustus. *Ihmisen subde luontoon – Luonnon arvottamisen filosofiaa*. Toim. Leena Vilkkä & Pirkko Pitkänen. Joensuun yliopiston täydennyskoulutuskeskuksen julkaisuja. Joensuu: Joensuun yliopisto. 83–96.
- Connell, Robert W. 1995. *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.
- Cook, Nicholas 1998. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Oxford University Press.
- Critchley, Simon 2002. Calm – On Terrence Malick's *The Thin Red Line*. *Film-Philosophy* 6 (48). Sähköinen artikkeli osoitteessa <http://www.film-philosophy.com/vol6-2002/n48critchley> (17.1.2007).
- Danks, Adrian 2000. Don't Look Back. *Senses of Cinema* 6. Sähköinen artikkeli osoitteessa <http://www.sensesofcinema.com/contents/cteq/02/20/come.html> (28.8.2006).
- Davison, Annette 2004. *Hollywood Theory, Non-Hollywood Practice: Cinema Soundtracks in the 1980s and 1990s*. Aldershot: Ashgate.
- 2007. Demystified, remystified, and seduced by sirens: listening to David Lynch's films. Ks. Richardson & Hawkins (toim.) 2007. 119–154.
- DeNora, Tia 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Doane, Mary Ann 1985a. Ideology and the Practice of Sound Editing and Mixing. Ks. Weis & Belton (toim.) 1985. 54–62.
- 1985b. The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space. Ks. Weis & Belton (toim.) 1985. 162–176. [Alkuper. 1980.]
- Doherty, Thomas 1999. *Projections of War. Hollywood, American Culture, and World War II, Revised and Updated to Include Recent WWII Films*. New York, NY: Columbia University Press.
- Donnelly, Kevin J. 2001. The Hidden Heritage of Film Music: History and Scholarship. Ks. Donnelly (toim.) 2001. 1–15.
- 2005. *The Spectre of Sound: Music in Film and Television*. London: British Film Institute.
- Donnelly, Kevin (toim.) 2001. *Film Music: Critical Approaches*. Edinburgh, UK: Edinburgh University Press.
- Ebert, Roger 1997. Das Boot. Sähköinen lähde osoitteessa <http://roger-ebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19970404/REVIEWS/704040303/1023/1023> (6.2.2007).
- Eisenstein, Sergei M. 1978. *Elokuvan muoto*. Suom. Antero Tiusanen – Vesa Oittinen – Veli-Pekka Makkonen – Timo Nieminen – Sakari Toivainen – Anssi Sinnemäki. Helsinki: Love kustannus.
- Eisenstein, Sergei M. – V. I. Pudovkin – G. V. Alexandrov 1985 [1928]. A Statement. Käänt. Jay Leyda. Ks. Weis & Belton 1985 (toim.). 83–85.
- Emerson, Ralph Waldo 2002 [1836]. *Luonto*. Suom. Antti Immonen. Tampere: Niin & Näin. [Alkuper. *Nature*.]
- Falck, Daniel 1996. Nautinnollisia ääniä. Lacanilainen tulkinta Jane Campionin elokuvasta piano. *Etnomusikologian vuosikirja* 8: 23–43.
- 2000. Mielekästä musiikkia – lacanilainen tulkinta Scott Hicksin elokuvasta Loisto. *Musiikki* 1–2: 79–116.
- Flanagan, Martin 2003. 'Everything a Lie': The Critical and Commercial Reception of Terrence Malick's *The Thin Red Line*. Ks. Patterson (toim.) 2003. 123–136.
- Flinn, Carol Ann 1992. *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Frayling, Christopher 2005. *Sergio Leone. Once Upon a Time in Italy*. London: Thames & Hudson.
- Freud, Sigmund 1955 [1919]. The 'Uncanny'. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* 17. Käänt. James Strachey ym. London: Hogarth Press. 217–256. [Alkuper. Das Unheimliche.]
- 1957 [1915]. The Unconscious. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* 14. Käänt. James Strachey ym. London: Hogarth Press. 166–204. [Alkuper. Das Unbewusste.]
- 1982 [1929/1930]. *Abdüstava kulttuurimme*. Suom. Erkki Puranen. Helsinki: Gummerus. [Alkuper. *Das Unbehagen in der Kultur*.]

- 1992 [1900]. *Unien tulkinta*. 3. painos. Suom. E. Puranen. Jyväskylä: Gummerus. [Alkuper. *Traumdeutung*.]
- Furstenau, Marc & Leslie MacAvoy 2003. Terrence Malick's Heideggerian Cinema: War and the Question of Being in *The Thin Red Line*. Ks. Patterson (toim.) 2003. 173–185.
- Gargett, Adrian 2002. Is this darkness in you too? *Talking Pictures*. Sähköinen artikkeli osoitteessa <http://www.talkingpix.co.uk/Article:Thin%20Red%20Line.html> (17.1.2007).
- Gorbman, Claudia 1987. *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Bloomington, IN & Indianapolis: Indiana University Press.
- Handzo, Stephen 1985. Appendix: A Narrative Glossary of Film Sound Technology. Ks. Weis & Belton (toim.) 1985. 383–426.
- Hanlon, Lindley 1985. Sound in Bresson's *Mouchette*. Ks. Weis & Belton (toim.) 1985. 323–331.
- Hatten, Robert S. 1994. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington & Indianapolis, IN: Indiana University Press.
- Hedges, Chris 2002. *War is a Force that Gives Us Meaning*. New York, NY: Anchor.
- Heinonen, Yrjö 2007. A dialogue with the past: references to sixties culture in the title sequence of *Friends*. Ks. Richardson & Hawkins (toim.) 2007. 221–259.
- Helén, Ilpo 1986. Voimattomuuden ylistys. *Filmihullu* 2: 11–13.
- Herkman, Juha 2001. *Audiovisuaalinen mediakulttuuri*. Tampere: Vastapaino.
- Hickman, Roger 2006. *Reel Music. Exploring the 100 Years of Film Music*. New York, NY: Norton.
- Hietala, Veijo 1994. *Tunteesta teesiin. Jobdatusta klassiseen ja uuteen elokuvateoriaan*. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- 1998. Maalta olet sinä tullut... – Maaseutu, koti ja kansakunnan myytti elävän kuvan kulttuurissa. *Wider Screen* 1/1998. Sähköinen artikkeli osoitteessa http://www.film-o-holic.com/widerscreen/1998/1/maalta_olet_sina_tullut.htm (5.1.2005).
- Høegsberg, Mogens Skaaning 2004. Das Boot. Sähköinen artikkeli osoitteessa http://soundscape.funky.dk/anmeld/das_boot.htm (26.1.2007).
- Holmqvist, Christian 2006. Sodan konsepti sävellysstrategiana. Näkökulma Einar Englundin sinfonioihin. *Musiikki* 3: 9–69.
- Honka, Jussi 2006. *Ääni elokuvassa eli kenttä-äänityksen ja äänen jälkikäsitteilyn perusteet*. Sähköinen lähde osoitteessa <http://sound.werk23.org/index.html> (8.8.2007).
- Honka-Hallila, Ari 2000. Tuttu tuntematon. *Suomen kansalliskuvastografia 9. Vuosien 1981–1985 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Toim. Sakari Toiviainen ym. Helsinki: Edita & Suomen elokuva-arkisto 2000. 514–518.

- Huhtinen, Aki 2003. *Keinosota – taistelu vastaanottajista*. Lahti: Elan Vital.
- Huhtinen, Aki & Jari Rantapelkonen 2002. *Imagewars. Beyond the Mask of Information Warfare*. Marshal of Finland Mannerheim's War Studies Fund.
- Hüppauf, Bernd 2006. Experiences of Modern Warfare and the Crisis of Representation. Ks. Slocum (toim.) 2006. 57–67.
- Huttunen, Tomi 1997. Montaasi ja teksti. Venäläisten montaasteorioiden intersemioottisista kytkennöistä ja sovellettavuudesta kirjallisuudentutkimuksessa. Materiaalina Anatoli Mariengofin romaani *Kyynikot*. *Synteesi* 4: 58–79.
- Ives, Charles 1999 [1920]. *Essays Before a Sonata. Essays Before a Sonata: The Majority and Other Writings*. New York, NY: W. W. Norton. 3–104.
- Jalkanen, Pekka 1990. Elokuvamusiikki: kuvitusta, johtoaihedramaturgiaa ja kontrapunktointia. *Musiikkitiede* 2: 179–192.
- 1992. *Pohjolan yössä. Suomalaisen kevyen musiikin säveltäjiä Georg Malmsténistä Liisa Akimofiin*. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- 2003. 1800-luku: Huvitteleva porvari; Autonomian ajan Suomi: Biedermeier ja tingeltangel; Haitari ja jazz: vuodet 1918–44. Pekka Jalkanen & Vesa Kurkela, *Suomen musiikin historia: Populaarimusiikki*. Helsinki: WSOY. 14–339.
- Jokinen, Arto 1996. Tekstit joissa miehiä tehdään. Taistelijan oppaan ja Varusmiehen käsikirjan diskursisianalyttinen luenta. *Kulttuurintutkimus* 13 (4): 25–34.
- 2000. *Pansaroiitu maskuliinisuus. Mies, väkivalta ja kulttuuri*. Tampere: Tampere University Press.
- 2003. Vallan syrjässä vaan ei sivussa. *Yhdestä puusta. Maskuliinisuuksien rakentuminen populaarikulttuurissa*. Toim. A. Jokinen. Tampere: Tampere University Press. 238–246.
- 2006. Myytti sodan palveluksessa. Suomalainen mies, soturius ja talvisota. Ks. Kinnunen & Kivimäki (toim.) 2006. 141–157.
- Jokinen, Kimmo & Maarja Linko 1987. *Uusi Tuntematon. Rauni Mollbergin ohjaaman Tuntematon sotilas -elokuvan ensi-illan aikainen vastaanotto*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, Nykykulttuurin tutkimusyksikkö.
- Julkunen, Eero & Altti Kuusamo 1987. Kansallis/omaisuus. Metsän mielikuvat isänmaallisissa lauluissa ja metsämainoksissa. *Silva Fennica* 21 (4) [Suomen metsätieteellinen seura]: 351–364.
- Juva, Anu 1995. *Valkokangas soi! Kirja elokuvamusiikista*. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- 1996. Glamourista arkeen – huomioita kotimaisen elokuvamusiikin muutoksista 1950- ja 1960-luvulla. *Lähikuva* 2: 58–70.
- 2008. *"Hollywood-syndromi", jazzia ja dodekafoniaa. Elokuvamusiikin funktioanalyysi neljässä 1950- ja 1960-luvun vaihteen suomalaisessa*

- elokuvassa*. Musiikkitieteellinen väitöskirja, Åbo Akademi, Musik vetenskap.
- Juvonen, Tuula 2002. *Varjoelämää ja julkisia salaisuuksia. Homoseksuaalisuuden rakentuminen sotienjälkeisessä Suomessa*. Tampere: Vastapaino.
- Kahn, Douglas 1999. *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Kalinak, Kathryn 1992. *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film*. Madison, WI: The University of Wisconsin Press.
- Kaminsky, Stuart M. 1985. *American Film Genres: Approaches to a Critical Theory of Popular Film*. 2. painos. Chicago, IL: Nelson Hall.
- Karelina, Irina 2006. *Den ryska montagefilmen*. Lund: Studentlitteratur.
- Kari, Virpi (toim.) 2004. *Kauas pilvet karkaavat. Suomifilmin säveliä 1933–2003*. Helsinki: F-Kustannus.
- Kassabian, Anahid 1997. At the Twilight's Last Scoring. *Keeping Score. Music, Disciplinarity, Culture*. Toim. David Schwarz – Anahid Kassabian – Lawrence Siegel. Charlottesville, VA: University of Virginia.
- 2001. *Hearing Film. Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York, NY & London: Routledge.
- 2007. Listening to video art and the problem of too many homelands. Ks. Richardson & Hawkins (toim.) 2007. 55–71.
- Kilpiö, Kaarina 2005. *Kulutuksen sävel. Suomalaisen mainoselokuvan musiikki 1950-luvulta 1970-luvulle*. Helsinki: Like.
- King, Geoff 2006. Seriously Spectacular: "Authenticity" and "Art" in the War Epic. Ks. Slocum (toim.) 2006. 287–301.
- Kinnunen, Tiina 2006. "Muista menneitten sukupolvien työ". Lupaus-elokuva lottahistorian kuvauksena. Ks. Kinnunen & Kivimäki (toim.) 2006. 313–328.
- Kinnunen, Tiina & Ville Kivimäki 2006. Johdatus koettuun sotaan. Ks. Kinnunen & Kivimäki (toim.) 2006. 9–18.
- Kinnunen, Tiina & Ville Kivimäki (toim.) 2006. *Ihminen sodassa. Suomalaisen kokemuksen talvi- ja jatkosodasta*. Helsinki: Minerva.
- Kivimäki, Ville 2006. Sodan kokemushistoria. Uusi saksalainen sotahistoria ja kokemushistorian sovellusmahdollisuudet Suomessa. Ks. Kinnunen & Kivimäki (toim.) 2006. 69–86.
- Knapp, Raymond 2003. *Symphonic Metamorphoses. Subjectivity and Alienation in Mahler's Re-Cycled Songs*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Knuutila, Simo 1994. *Tyhjän kansan teoria*. Helsinki: SKS.
- Kohut, Heinz & Siegmund Levarie 1990. On the Enjoyment of Listening to Music. *Psychoanalytic Explorations in Music*. Toim. Stuart Feder – Richard L. Karmel – George H. Pollock. Madison, CT: International Universities Press. 1–20. [Alkuper. 1950.]

- Koppes, Clayton R. & Gregory D. Black 1987. *Hollywood Goes to War: How Politics, Profits & Propaganda Shaped World War II Movies*. Berkeley & Los Angeles, CA: Free Press.
- Kristeva, Julia 1993. *Puhuva subjekti. Tekstejä 1967–1993*. Suom. Pia Siivenius, Tiina Arppe, Kirsi Saarikangas, Helena Sinervo ja Riikka Stewen. Helsinki: Gaudeamus.
- Kukkonen, Einari 1985. *Elämää juoksuhaudoissa. Suomalaisen levyiskelmän vaiheita 1940–44*. Jyväskylä: Kustannuskolmio (Gummerus).
- Kuusisaari, Harri 1999. Music invades the silver screen. *Finnish Music Quarterly* 3: 2–9.
- Kärjä, Antti-Ville 2005. ”Varmuuden vuoksi omana sovituksena”. *Kansallisen identiteetin rakentuminen 1950- ja 1960-luvun taiteen suomalaisten elokuvien populaarimusiikillisissa esityksissä*. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura & k&h.
- 2006. Elokuvamusiikin tutkimus: tieteenala puun ja kuoren välissä. *WiderScreen.fi* 1. Sähköinen artikkeli osoitteessa http://www.widerscreen.fi/2006/1/elokuvamusiikin_tutkimus.htm (8.2.2007).
- 2007. Diegetic music in Star Wars: the case of the Max Redo Band. Ks. Richardson & Hawkins (toim.) 2007. 299–324.
- Lacan, Jacques 1977. *Écrits: A Selection*. Käänt. Alan Sheridan. New York, NY & London: Norton. [Alkuper. 1966.]
- 1998. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*. Toim. Jacques-Alain Miller, käänt. Alan Sheridan. London: Vintage. [Alkuper. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* 1973.]
- Laine, Kimmo 1990. Kenen sota? Suomalainen elokuva konfliktien kuvajana. *Filmihullu* 3: 6–15.
- 1994. *Murheenkryyneistä miehiä? Suomalainen sotilasfarssi 1930-luvulta 1950-luvulle*. Turku: Suomen elokuvatutkimuksen seura.
- Laplanche, Jean & Jean-Bertrand Pontalis 1988. *The Language of Psycho-analysis*. Käänt. Donald Nicholson-Smith. London: Karnac Books. [Alkuper. 1967.]
- Lastra, James 1992. Reading, Writing, and Representing Sound. Ks. Altman (toim.) 1992. 65–86, 257–259.
- Latto, Anne 2003. Innocents Abroad: The Young Female Voice in *Badlands* and *Days of Heaven*. Ks. Patterson (toim.) 2003. 86–99.
- Lauretis, Teresa de 1987. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Lee, Hwanhee 2002. Terrence Malick. *Senses of Cinema* 2. Sähköinen artikkeli osoitteessa <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/malick.html> (17.1.2007).
- Lehtonen, Mikko 1995. *Pikku jättiläisiä. Maskuliinisuuden kulttuurinen rakentuminen*. Tampere: Vastapaino.

- Liukkonen, Onnimanni 2003. Yksilö sodassa. Rukajärven tie suomalaisen ja kansainvälisen sotelokuvan perinteessä. Teoksessa ks. Ahonen et al. (toim.) 2003. 60–71.
- Länsiö, Tapani 2007. Kenttätekniiikka. *1900-luvun musiikki*. Sibelius-Akatemian avoimen yliopiston ja Sibelius-Akatemian Innovaatiokeskuksen verkko-opetusmateriaali. Sähköinen lähde osoitteessa http://www2.siba.fi/historia/1900/lansio_artikkelit/kenttatekniiikka_lansio.html (15.8.2007).
- Madden, John 1994. *The Poetry of Cinema*. Kidderminster: Crescent Moon Publishing.
- Majuri, Lasse 1999. Pelastakaa private Perkola, kuningasjätkä kulkureiden. *Mies ja muutos: kriittisen miestutkimuksen teemoja*. Tampere: Tampere University Press. 266–289.
- Mancini, Marc 1985. The Sound Designer. Ks. Weis & Belton (toim.) 1985. 361–368.
- Mantere, Markus 2006. *Glenn Gould: Viisi näkökulmaa pianistin muusikkouteen ja kulttuuriseen reseptioon*. Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 12. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura.
- Marvin, Carolyn & David W. Ingle 1999. *Blood Sacrifice and the Nation: Totem Rituals and the American Flag*. Cambridge: Cambridge University Press.
- May, Lary 2006. Hollywood and the World War II Conversion Narrative. Ks. Slocum 2006 (toim.). 183–194.
- McCann, Ben 2003. 'Enjoying the Scenery': Landscape and the Fetishisation of Nature in *Badlands* and *Days of Heaven*. Ks. Patterson (toim.) 2003. 75–85.
- McCann, Graham 1994. New Introduction. Ks. Adorno & Eisler 1994 [1947]. Vii–xlvii.
- McClary, Susan 1991. *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*. London & Minneapolis, MN: Minnesota University Press.
- Mera, Miguel & David Burnand (toim.) 2006. *European Film Music*. Aldershot: Ashgate.
- Merseyside Maritime Museum 2007. Defending the lifeline. Asdic – the "underwater ear". Sähköinen lähde osoitteessa <http://www.liverpoolmuseums.org.uk/maritime/exhibitions/boa/asdic.asp> (14.9.2007).
- Michel, André 1951. *Psychanalyse de la musique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Mikkola, Elina 2003. "Paras suomalainen lehti elossaoleville." Maskuliinisuuden rakentuminen lautailulehti *Flashbackissa*. Ks. Jokinen (toim.) 2003. 32–62.
- Moisala, Pirkko 2001. Musiikki, kuva, sukupuoli. *Musiikki* 2: 87–108.
- Moller, Lynn E. 1980. Music in Germany during the Third Reich: The Use of Music for Propaganda. *Music Educators Journal* 67 (3): 40–44.

- Monelle, Raymond 1992. *Linguistics and Semiotics in Music*. Reading ym.: Harwood Academic Publishers.
- 2000. *The Sense of Music. Semiotic Essays*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- 2006. *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Moore, Burness E. & Bernard D. Fine ym. 1990 *Psychoanalytic Terms & Concepts*. Toim. Burness E. Moore & Bernard D. Fine. New Haven & London: The American Psychoanalytic Association & Yale University Press.
- Morrison, James 2007. Making Worlds, Making Pictures: Terrence Malick's The New World. *The Cinema of Terrence Malick. Poetic Visions of America. Second Edition* [Usittu, päivitetty ja laajennettu 2. painos]. Toim. Hannah Patterson. London & New York, NY: Wallflower Press. 199–211.
- Morrison, James & Thomas Schur 2003. *The Films of Terrence Malick*. Westport, CT & London: Praeger.
- Mottram, Ron 2003. All Things Shining: The Struggle for Wholeness, Redemption and Transcendence in the films of Terrence Malick. Ks. Patterson (toim.) 2003. 13–23.
- Mulvey, Laura 2006. *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books.
- Neale, Steve 2000. *Hollywood and Genre*. New York, NY: Routledge.
- Neumeyer, David & James Buhler 2001. Analytical and Interpretive Approaches to Film Music (I): Analysing the Music. Ks. Donnelly (toim.) 2001. 16–38.
- Nieminen, Outi 2003. Silloin kun Viipurin linnassa liehui siniristilippu. Realistisia hahmoja ja nostalgisia hetkiä elokuvissa Pikkusisar ja Hylätyt talot, autiot pihat. Ks. Ahonen ym. (toim.) 2003. 72–85.
- Niiniluoto, Maarit 1994. *On elon retki näin, eli, Miten viihhteestä tuli sodan voittaja. Viihdytyskiertueita, kotirintaman kulttuuria ja Saksan subteita vuosina 1939–1945*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Nummelin, Juri 1999. Veteen piirretty viiva [arvostelu]. *Filmihullu* 2: 42–43.
- 2005. *Valkoinen hehku. Johdatus elokuvan historiaan*. Tampere: Vastapaino.
- Nyytjä, Outi 1996. Linna ja kielen itsellinen elämä. *Kirjoituksia Väinö Linnasta*. Toim. Antti Arnkil & Olli Sinivaara. Helsinki: Teos. 31–39.
- Orr, John 1998. *Contemporary Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- 1999. Poetic Enigma: The Films of Terrence Malick. *Film West* 37: 24–26.

- Otonkoski, Lauri 1991. Kollaasi – Mozzuhinin kasvot. *Klang – uusin musiikki*. Toim. Lauri Otonkoski. Helsinki: Gaudeamus. 181–198.
- Patterson, Hannah 2003. Poetic Visions of America. Ks. Patterson (toim.) 2003. 1–12.
- Patterson, Hannah (toim.) 2003. *The Cinema of Terrence Malick. Poetic Visions of America*. London & New York, NY: Wallflower Press.
- Pekkilä, Erkki 2005. Tango, twist ja Tšaikovski: musiikki Aki Kaurismäen elokuvassa *Tulitikkutehtaan tyttö*. *Musiikki* 3: 45–65.
- 2007. Stardom, genre, and myth: music in Aki Kaurismäki's film *The Man Without a Past*. Ks. Richardson & Hawkins (toim.) 2007. 155–174.
- Pendergast, Roy M. 1992. *Film Music – A Neglected Art. A Critical Study of Music in Films*. 2. painos. New York, NY & London: W. W. Norton & Company. [Alkuper. 1977.]
- Perris, Arnold 1985. *Music as Propaganda. Art to Persuade, Art to Control*. Contributions to the Study of Music and Dance No. 8. Westport, CT & London: Greenwood Press.
- Pettan, Svanibor (toim.) 1998. *Music, Politics, and War: Views from Croatia*. Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research.
- Pfeil, Fred 2004. Terrence Malick's War Film *Sutra*: meditating on *The Thin Red Line*. *New Hollywood Violence*. Toim. Steven Jay Schneider. Manchester: Manchester University Press. 165–182.
- Platon 1999. Timaios. *Platon – teokset V*. Suom. A. M. Anttila. Helsinki: Otava. 157–245.
- Potter, Pamela M. 1998. *Most German of the Arts. Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*. New Haven, CT & London: Yale University Press.
- Power, Richard 2003. Listening to the Aquarium: The Symbolic Use of Music in Days of Heaven. Ks. Patterson (toim.) 2003. 100–109.
- Power, Stacy Peebles 2003. The Other World of War: Terrence Malick's Adaptation of *The Thin Red Line*. Ks. Patterson (toim.) 2003. 148–159.
- Pramaggiore, Maria & Tom Wallis 2005. *Film: A Critical Introduction*. London: Laurence King Publishing.
- Prince, Stephen 1998. *Savage Cinema. Sam Peckinpah and the rise of ultra-violent movies*. Austin: University of Texas Press.
- Purovaara, Tomi 2005. Sirkus ja elokuva. Suomen elokuva-arkiston käsiohjelmateksti joulukuun 2005 näytöksiin. Sähköinen artikkeli osoitteessa <http://www.sea.fi/esitykset/syksy2005/sirkus.html> (13.10.2006).
- Pöyhönen, Mika 2006. Huomautuksia Mollbergin *Tuntemattomasta. Kirjoituksia Väinö Linnasta*. Toim. Antti Arnkil & Olli Sinivaara. Helsinki: Teos. 473–496.
- Ratner, Leonar G. 1980. *Classic Music. Expression, Form, and Style*. New York, NY: Schirmer Books.

- Richardson, John 2004. Laura and Twin Peaks: postmodern parody and the musical reconstruction of the absent femme fatale. *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*. London: Wallflower Press. 77–92.
- 2008. *How We See Music: Locating the Visual in Contemporary Music*. Käsikirjoitus. Tulee julkaistavaksi Oxford University Pressiltä.
- Richardson, John & Stan Hawkins 2007. Introduction. Ks. Richardson & Hawkins (toim.) 2007. 13–23.
- Richardson, John & Stan Hawkins (toim.) 2007. *Essays on Sound and Vision*. Helsinki: Helsinki University Press.
- Roeder, George H. Jr. 2006. War as a Way of Seeing. Ks. Slocum (toim.) 2006. 69–80.
- Rogin, Michael 2006. 'Make My Day!': Spectacle as Amnesia in Imperial Politics. Ks. Slocum (toim.) 2006. 81–87.
- Rosenqvist, Janne 1996. Hidastettu Kuolema. *Filmihullu* 5: 16–19.
- 1998. Das Boot: Director's Cut [videoarvostelu]. *Film-O-Holic.com*. Sähköinen lähde osoitteessa http://www.film-o-holic.com/1998-2003/arvostelut/video/ab/boot_das.htm (4.5.2007).
- Rosolato, Guy 1974. La voix: entre corps et langage. *Revue française de psychanalyse* 38 (1): 75–94.
- Rouhe, Yrjö 2006. Siirtolairi 6:n lapset. *Suomen Kuvalehti* 4: 46.
- Saarela, Tommi 2000. *Selluloidi soikoon! Suomalaisen elokuvasäveltämisen ihannuus ja kurjuus*. Helsinki: Stellatum.
- Salmenhaara, Erkki 1968. *Vuosisatamme musiikki. 1900-luvun musiikin historia pääpiirteissään*. Helsinki: Otava.
- Salmi, Hannu 1995. Tanssi yli historian: Suomen menneisyys elokuvan kuvaamana. *On maamme Suomi: isänmaan historia kotimaisen näytelmäelokuvan kuvastimessa*. Toim. Kari Uusitalo. Helsinki: Edita. 6–21.
- 1996. Musiikin eppinen ekspansio. Musiikki ja historiallisuuden vaikutelma Hollywoodin antiikkispektaakkeleissa. *Lähikuva* 2: 31–45.
- Salminen, Kari 1990. Vietnam – kulttuurisen sodan viidakoissa. *Filmihullu* 3: 22–29.
- Salo, Matti 1999. Toinen maailma: Terrence Malick ja sotilaiden äänet. *Filmihullu* 5–6: 84–87.
- Sarjala, Jukka 1996. Kinomusiikkia salonkiorkesterille. Affektien luokittelusta mykkäelokuvakulttuurissa. *Lähikuva* 2: 6–14.
- Schaeffer, Pierre 1966. *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. Uudistettu painos. Paris: Seuil.
- Schaffer, Bill 2000. The Shape of Fear: Thoughts after *The Thin Red Line*. *Senses of Cinema* 8. Sähköinen artikkeli osoitteessa <http://www.sensesofcinema.com/contents/00/8/thinredline.html> (17.1.2007).

- Schatz, Thomas 1998. World War II and the Hollywood 'War Film'. *Refiguring Film Genres: Theory and History*. Toim. Nick Brown. Berkeley, CA: University of California Press. 89–128.
- Sedergren, Jari 1996. Elokuva, sota & etnisyys. *Filmihullu* 3: 22–25.
- 2002a. Väkivallan ja politiikan yhteys – esimerkkinä elokuva. Luento Taideteollisen korkeakoulun ja Maanpuolustuskorkeakoulun seminaarissa Väkivallan kuvat 22.10.2002. Sähköinen lähde osoitteessa <http://www.valt.helsinki.fi/staff/sedergre/taik.htm> (30.11.2003).
- 2002b. Sotateema suomalaisessa elokuvassa. *Ennen & nyt* 3. Internet-artikkeli osoitteessa <http://www.ennenjant.net/3-02/sotaelokuva.htm> (8.8.2004).
- Schwarz, David 1997. *Listening Subjects. Music, Psychoanalysis, Culture*. Durham: Duke University Press.
- Sider, Larry – Diane Freeman – Jerry Sider (toim.) 2003. *Soundscape: The School of Sound Lectures 1998–2001*. London: Wallflower.
- Sihvonen, Jukka 2008. *Idiootti ja samurai: Tuntematon sotilas elokuvina*. Käsikirjoitus.
- Siimes, Mika 1998. Sanasto [kääntäjän laatimat termien selitykset Kristevan *Musta aurinko* -teoksessa]. Julia Kristeva: *Musta aurinko. Masennus ja melankolia*. Suom. Mika Siimes & Pia Sivenius (luku 8). Helsinki: Nemo. 289–303.
- Silberman, Robert 2003. Terrence Malick, Landscape and 'This War at the Heart of Nature'. Ks. Patterson (toim.) 2003. 160–172.
- Siltala, Heikki 1996. *Kolmen rintaman konfliktit. Väinö Linnan Tuntemattoman sotilaan, Norman Mailerin The Naked and The Deadin ja Willi Heinrichin Das geduldige Fleischin tekstienvälisyys*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Siltala, Juha 1994. Tunteita vastaan panssaroituneet soturit. Klaus Theweleitin analyysit miesten fantasiaista. *Miestä rakennetaan, maskuliinisuuksia puretaan*. Toim. Jorma Sipilä & Arto Tiihonen. Tampere: Vastapaino. 181–202.
- 2006. Sodan psykologiaa. Ks. Kinnunen & Kivimäki (toim.) 2006. 43–68.
- Silverman, Kaja 1988. *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington & Indianapolis, IN: Indiana University Press.
- Sipilä, Jorma 1994. Miestutkimus – säröjä hegemonisessa maskuliinisuudessa. *Miestä rakennetaan, maskuliinisuuksia puretaan*. Toim. Jorma Sipilä & Arto Tiihonen. Tampere: Vastapaino.
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne 2003. Male Fantasies in Einar Englund's Symphony No. 1: The Symphony as a Technology of Male Gender Articulation. *Women & Music* 7: 12–30.
- Slocum, David J. 2006. General Introduction: Seeing Through American War Cinema. Ks. Slocum (toim.) 2006. 1–21.

- Slocum, David J. (toim.) 2006. *Hollywood and War, The Film Reader*. New York, NY & London: Routledge.
- Soikkeli, Markku 1994. Myytti vallan välineenä. Miehiset korvenraivaajat Suomen kirjallisuudessa. *Vallan verkot & hengen nerokkuus*. Toim. Markku Ihonen & Jaan Undusk. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- Solomon, Stanley J. 1976. *Beyond Formula: American Film Genres*. New York, NY: Harcour Brace Jovanovich.
- Sonnenschein, David 2001. *Sound Design. The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema*. Studio City, CA: Michael Wiese Productions.
- Stilwell, Robynn J. 2001. Sound and Empathy: Subjectivity, Gender and the Cinematic Soundscape. Ks. Donnelly (toim.) 2001. 167–187.
- Stranius, Pentti 2003. Ilmestyskirja Valko-Venäjällä. *Filmihullu* 5: 34–35.
- Streamas, John 2003. The Greatest Generation Steps Over *The Thin Red Line*. Ks. Patterson (toim.) 2003. 137–147.
- Submarine Sonar Operator's Manual* 1944. Saatavilla sähköisessä muodossa osoitteessa <http://www.maritime.org/fleetsub/sonar/index.htm> (12.10.2007).
- Suomen kansallisuuskuvasto 5. Vuosien 1953–1956 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Toim. Kari Uusitalo ym. Helsinki: Valtion painatuskeskus ja Suomen elokuva-arkisto 1989.
- Suomen kansallisuuskuvasto 9. Vuosien 1981–1985 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Toim. Sakari Toiviainen ym. Helsinki: Edita ja Suomen elokuva-arkisto 2000.
- Tagg, Philip 2000 [1979]. *Kojak. 50 Seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affect in Popular Music*. 2. painos. New York, NY & Montreal: Mass Musicology Press.
- Tagg, Philip & Bob Clarida 2003. *Ten little title tunes. Towards a musicology of the mass media*. New York, NY & Montreal: Mass Musicology Press.
- Tallberg, Teemu 2003. *Miesten koulu? Mieskuva varusmieskoulutuksessa käytävissä opetuselokuvissa*. Helsinki: STAKES.
- Tani, Sirpa 1996. ”Katsomatta kuunnellessani näen” – äänimaisemat elokuvan paikan luojina. *Lähikuva* 2: 46–57.
- Tawaststjerna, Erik 1989. *Jean Sibelius IV*. Ruotsinkielisestä käsikirjoituksesta yhdessä tekijän kanssa suomentanut Erkki Salmenhaara. Helsinki: Otava.
- Tepora, Tuomas 2006. Elää ja kuolla lipun puolesta. Suomen lippu uhri-symbolina ensimmäisessä tasavallassa. Ks. Kinnunen & Kivimäki (toim.) 2006. 91–106.
- Theweleit, Klaus 1985. *Male Fantasies. Vol. 1: Women, Floods, Bodies, History*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Thoreau, Henry David 1990 [1854]. *Elämää metsässä*. 3. painos. Suom. Mikko Kilpi. Helsinki: WSOY. [Alkuper. *Walden, or, Life in the Woods.*]
- Timonen, Lauri ym. 2003. Sodan pyörteissä. *Filmihullu* 5: 12–36.
- Toivaiainen, Sakari 2002. *Levottomat sukupolvet. Uusin suomalainen elokuva*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- 2003. Samuel Fullerin ajatuksia sodasta. *Filmihullu* 5: 42.
- Torvinen, Juha 2007. *Musiikki ahdistuksen taitona. Filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä*. Acta Musicologica Fennica 26. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Truppin, Andrea 1992. And Then There Was Sound: The Films of Andrei Tarkovsky. Ks. Altman (toim.) 1992. New York, NY & London: Routledge. 235–248.
- Tähkä, Veikko 2001. *Mielen rakentuminen ja psykoanalyttinen hoitaminen*. Helsinki: WSOY.
- Uusitalo, Kari 1987. Sota ja rauha suomalaisessa elokuvassa. *Rauhantutkimus* 3 (1): 67–80.
- Varjola, Markku 2003. I ja II maailmansota elokuvassa. *Filmihullu* 3: 5–11.
- Virilio, Paul 1989. *War and cinema: the logistics of perception*. Käänt. Patrick Camiller. London: Verso. [Alkuper. *Guerre et cinema* 1984.]
- Vuoristo, Aapeli ym. 1983. *Suuri Toivelaulukirja 5*. Helsinki: Musiikki Fazer & Suuri Suomalainen Kirjakerho.
- Välimäki, Susanna 2005. *Subject Strategies in Music. A Psychoanalytic Approach to Musical Signification*. Acta Semiotica Fennica XXII, Approaches to Musical Semiotics 9. Helsinki & Imatra: International Semiotics Institute & Semiotic Society of Finland.
- 2006. Sota ja musiikki – ja käännös ääneen, päin! *Musiikki* 3: 3–8.
- 2007. Musical migration, perverted instruments and cosmic sounds: Queer constructions in the music and sound of *Angels in America*. Ks. Richardson & Hawkins (toim.) 2007. 177–219.
- 2008a. Olemisen soinnit. Heideggeriläinen tulkinta äänen ja musiikin merkityksistä Terrence Malickin elokuvassa *The New World*. *Musiikki* 1: 49–88.
- 2008b. Raivaajaurtoita ja tuommoisia poikia – maskuliineja *Tuntematon sotilas* -elokuvien musiikissa. *Moniääninen mies*. Toim. Kai Åberg. Jyväskylä: Nykyykulttuurin tutkimuskeskus. (Painossa.)
- Waarala, Hannu 1999. Sodan olemuksesta, sodan sokeudesta. *Filmihullu* 1: 24–26.
- Weddle, David 1994. *"If They Move ... Kill 'Em!" The Life and Times of Sam Peckinpah*. New York, NY: Grove Press.
- Weis, Elisabeth & John Belton (toim.) 1985. *Film Sound: Theory and Practice*. New York, NY: Columbia University Press.

- Wierzbicki, James 2003. Sound as Music in the Films of Terrence Malick. Ks. Patterson (toim.) 2003. 110–122.
- Wilhelmsson, Putte 1990. Jenkki kolmannessa tasavallassa. *Filmihullu* 3: 17–21.
- Williams, Alan 1985. Godard's Use of Sound. Ks. Weis & Belton (toim.) 1985. 332–345.
- Woll, Josephine 2004. He came, he saw... An overview of Elem Klimov's career. *Kinoeye – New Perspectives on European film* 4 (4). Sähköinen artikkeli osoitteessa <http://kinoeye.org/04/04/well04.php> (25.8.2006).
- Wurtzler, Steve 1992. She Sang Live, but the Microphone was Turned Off: The Live, the Recorded, and the Subject of Representation. Ks. Altman (toim.) 1992. 87–103.
- Youngblood, Denise J. 1996. *Ivan's Childhood* (USSR 1962) and *Come and See* (USSR 1985): Post-Stalinist Cinema and the Myth of World War II. Ks. Chambers & Culbert (toim.) 1996. 85–96.
- 2001. A War Remembered: Soviet Films of the Great Patriotic War. *The American Historical Review* 106 (3). Sähköinen artikkeli osoitteessa <http://www.historycooperative.org/journals/ahr/106.3/ah000839.html> (26.11.2006).
- Žižek, Slavoj 1991. *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge, MA & London: The MIT Press.
- 2004. *Tervetuloa reaalisen autiomaahan! Suom.* Janne Kurki. Helsinki: Apeiron. [Alkuper. *Welcome to the Desert of the Real: Five Essays on September 11 and Related Dates* 2002.]

Hakemisto

Tummennettu sivunumero viittaa käsitteen selitykseen.

A

- A-tyyppi 106
abjekti 186, **204**
Abracadabra (Ilg ym.) 203
Adorno, Theodor W. 57, 111, 153
Agee, James 248
Aho, Kalevi 155; VIII sinfonia 155
Ahonen, Olavi 77, 83
Ahto, Sampo 106
Aimo, A. 81, 91
akusmaattinen ääni (elokuvamusiikin tutkimuksessa) **211**, 212–214, 216, 219–220, 222–223, 225, 240; akusmaattinen ääni (yleismerkitys) 211, **240**; akusmaattinen media 140; akusmaattinen musiikki 240; akusmaattinen olio (acous-mètre) 212–213
akustinen peili 266, **291**
akustinen tiedustelu 179, 204
Alanen, Asko 61
Alanen, Pertti 58, 101
Al'-Anttila, Otto 154
Alcott, Bronson 287
Aleksandrov, Aleksandr 66, 80, 234
Aleksandrov [Alexandrov], Grigori (V.) 154, 228
Aleksis Kiven elämä 105
Ali Baba 106
Alitalo, Simo 61, 153
alku- ja loppujaksot (elokuvan) 9–10, 20, 63, 68, 83–85, 87, 89, 98–99, 106–108, 112–116, 119–121, 123, 125–126, 147–152, 166, 177, 203, 210–211, 213, 235–239, 246, 251–254, 263–266, 274, 285; alku- ja loppumusiikki/ääni 9–10, 20, 59, 63, 65, 67–68, 83–85, 88–89, 107–108, 112–116, 119–120, 123, 125, 147–149, 152, 166, 177, 203, 210–211, 213, 235, 237–239, 253, 263–266, 274; alku- ja lopputekstit 9–10, 20, 63, 83–84, 89, 108, 113–116, 120, 125, 150–152, 155, 166, 177, 203, 210, 246
alkuperäismusiikki 20–21, 31, 33–35, 39, **40**, 48, 50–52, 54, 57, 64–65, 79, 88, 108, 140, 152, 162, 164, 193, 211, 228, 235, 251, 258, 260, 262, 267
Alten, Stanley R. 57, 60–61, 241
Altman, Rick 22, 33, 36, 41, 49, 57–62, 106, 153, 157, 290
Altman, Robert 60
Ampuja, Outi 57, 105
anaalinen 118, 123, 187
Andalusialainen koira / Un chien andalou 216
Angriff, van, versenken 185
animismi 224, 229, **241**, 284
Annakin, Ken 20
Anzioon taistelu / Anzio 54–55
apokalypsi 12, 199, 208, 225–227, 230, 233, 257
Area 51, 162
Artaud, Antonin 123
Arthur Fuhrmannin puhallinorkesteri 90
Arvottomat 105
Atlantin valli murtuu / The Longest Day 20, 36
Attali, Jacques 234, 242
attraktio 123; attraktiomontaasi ks. montaasi
Aulanko, Aino 102
Auringonlaskun ratsastajat / Butch Cassidy and the Sundance Kid 148
Aus meine Kompanie 141
Avaruusseikkailu 2001 / 2001: A Space Odyssey 178

B

- Bacon, Henry 61–62, 121, 153, 155–156
Bacon, Lloyd 200

- Bagh, Peter von 58–59, 101, 153
 Bahtin, Mihail 231, 242
 Baker, Josephine 187
 Balz, Bruno 186
 Basinger, Jeanine 15–16, 57–59,
 102, 157, 201, 206, 289–290
 Baudrillard, Jean 58
 Baumann, Hans 156
 Bay, Michael 24
Beach Red 250, 256, 289
 Beethoven, Ludvig van 20, 128, 191;
 V sinfonia 20
 Belton, John 15, 57, 61
 Bengsch, Hubertus 187
 Berger, Senta 132
 Bergman, Ingmar 34
 Berling, Irvin 28
Be still my soul 105
Biblia 209, 240
Big Broadcast of 1938, The 205
 Black, Gregory D. 58
 Blanchot, Maurice 130, 156
 Blank, Mina 207
 Bochmann, Werner 196
 Boese, Carl 187
 Bogart, Humphrey 200
 Boggs, Carl 58–59, 288
Boot, Das 7, 19, 23–24, 26, 52, 160–
 206
 Bordwell, David 58, 60–61, 153
 Bosch, Hieronymus 230–231; *Hel-*
vetti (Himojen puutarha) 231
 Bourke, Joanna 206, 231, 242
 Boutel, Maurice 204
 Brahms, Johannes 128
 Brauss, Arthur 141
 Brecht, Bertol 48, 88, 108, 110, 151,
 153, 159; *Arturo Uin valtaannousu*
 151
 Bredel, Willi 154
 Bresson, Robert 60
 Briffaut, France 185
Bring the Boys Back Home 62
 Broekman, David 140
 Bronson, Charles 141
 Brophy, Philip 241
 Brown, Royal S. 34, 60, 62, 154, 203
 Bruckner, Anton 128
 Brueghel, Pieter (vanhempi) 230–231,
 242; *Laskiaisilveiden ja paastonajan*
taistelu 230–231
 Buchheim, Lothar-Günther 160,
 201, 203; *Das Boot* (suom. *Su-*
kellusvene) 160, 201
 buddhalaisuus 259–260, 278; ks.
 myös zenbuddhismi
 Buhler, James 61–62, 203
 Buñuel, Luis 216
 Burch, Noël 62
 Burlajev, Nikolai (Kolja) 209
 Burlingame, Jon 291–292
 Burnand, David 62
 Burtt, Ben 32–33
 Butler, Terence 125–126, 128, 140–
 141, 147, 150–151, 155–158
Böömiläinen polkka 90

C
 Cadillac, Rita 185–186, 204
 Cain, Jimmie E. Jr. 287
 camp 59
 Caravaggio, Michelangelo Merisi
 da 48
 Carlsson, Sven E. 240
 Carradine, David 158
Cavatina (Myers) 193
 Cavell, Stanley 288
 Caviezel, Jim 247
C'était une histoire d'amour 193
 Chambers, John Whiteclay II, 58–
 59, 157
 Chaplin, Ben 246
Charleston 187, 205
 Chion, Michel 32–33, 41, 59–62,
 134, 156, 211, 213, 217, 221,
 225, 240–241, 255, 257, 260,
 268, 270, 273–275, 281, 284,
 287–293
 Christensen, Alex 162
Christian Race 290
 Cimino, Michael 60, 193
 Clarida, Bob 62, 153
 Clarke, James 59, 203, 206, 283,
 287–289, 291–293
 Clarke, Robin 108
 Clément, René 20
 Clooney, George 249
 Coburn, James 107, 144, 149
 Condit, Stephen 293
 Connell, R. W. 102
 Connery, Sean 20

Contet, Henri 205
Cook, Nicholas 62
Copland, Aaron 48, 62, 251; *Lincoln-muotokuva* 251
Coppola, Camille 12
Coppola, Francis Ford 12, 31–32, 60, 227, 242, 249
Costner, Kevin 289
Critchley, Simon 284, 287–288, 293
Crosby, Bing 28, 196
Culbert, David 58

D

Daldry, Stephen 31
Dali, Salvador 216
Dallapé 91
Danks, Adrian 241–242
Dante (Alighieri) 227, 230
Das Boot ks. *Boot*
Davis, Jeremy 193
Davison, Annette 62
de-akusmatisaatio 211
Dear John -kirje 246
dekonstruktio (analysoiva ”purku”) 118, **155**, 187, 285, 288
Delon, Alain 204
DeNora, Tia 62
dental vagina 157
depersonalisaatio 230, **242**
Die Hard 2 105
diegeettinen hiljaisuus ks. tarinatan hiljaisuus
diegeettinen musiikki ks. tarinatan musiikki
diegeettinen ääni ks. tarinatan ääni
diegesis ks. tarinatan
diffraktio 210
digitaalinen ääni 33–35, 162
diskurssi 20, 22, 25, 43, 46–47, **59**, **69**, 106, 108, 111, 239, 247, 253, 278; ks. myös monidiskursiivisuus
Dmytryk, Edward 54
Doane, Mary Ann 57, 203
Doherty, Thomas 58, 287–288
Dolby-ääni 33–34, **60**
Doldinger, Klaus 7, 162–163, 167, 173, 185, 193, 195, 203–206
Donizetti, Gaetano 40, 48–49; *Una*

Furtiva lagrima (oopp. *Lemmenjuoma*) 40, 48–49
Donnelly, Kevin J. 57, 60, 62, 240–241, 290
Donner, Richard 156
Doors, The 16
Doppler-efekti 38, **61**
Dossier 1414 204
drag 187
Driest, Burkhardt 141
Dubrianski, G. 81, 90
Dunajevski, Isaak 228
Duvall, Robert 242
Dönitz, Karl 197, 206

E

Ebert, Roger 59, 198, 206
Ei paluuta ks. *Ivanin lapsuus*
ei-diegeettinen musiikki ks. tarinatan ulkopuolinen musiikki
ei-diegeettinen ääni ks. tarinatan ulkopuolinen ääni
Eisenstein, Sergei M. 109, 111–112, 119, 121–123, 153–155, 209, 214, 230–231, 235
Eisler, Hanns 48, 57, 108, 110–111, 153
eksistentiaalinen 11, 21, 75–76, 128, 151, 224–225, 243, 246, 253, 273, 281, 283, 286
Eldankajärven jää 91, 96
Eldard, Ron 28
elektroninen musiikki 21, 33, 46, 60, 211
elliptinen kerronta 243, **287**
Elämä juoksuhaudoissa 81, 90
Elämä kuuluu meille / La Vie est à nous 126
emanaatiopuhe **32**, 255, 287
Emerson, Ralph Waldo 244, 254, 287–289, 291
Eminem 106
Engellandlied, Das ks. *Matrosenlied*
Englund, Einar 88, 102, 105, 205; I sinfonia (*Sotasinfonia*) 102
Ennustus / The Omen 156
ensimmäisen maailmansodan (so-ta)elokuva 15–16, 18, 189, 203, 249

ensimmäinen maailmansota 11,
15–16, 18, 28, 58, 189, 201,
203, 206, 249
epäeläytyvä musiikki/ääni 134, **225**,
274, 281
Erika 81–82, 97–98, 104
Erikson, Edward 66
Ertama, Erkki 21
Erzherzog-Albrecht-marssi 201
Es zittern die morschen Knochen 135,
157
Eskelinen, Jari 130
*Etulinjan edessä / Framom främsta
linjen* 21, 51, 101
etäännytys ks. vieraannuttaminen

F

Fahne hoch, Die ks. *Horst Wessel
Lied*
Falck, Daniel 61, 287, 291
Falk, Johannes Daniel 205
fallinen aggressio 126–127, 140,
148, 185
Faulkner, William 11
Fauré, Gabriel 253, 258–260, 262,
–266; *Paratiisissa (In Paradisum
/ Requiem)* 258–259, 262–266,
290
feminiininen (naisinen), naiseus,
nais- 38, 59, 70, 72, 85, 90,
92–94, 101–106, 118, 126, 129,
131, 134, 140–141, 144, 157,
159, 185, 187, 190, 230
feminismi 158–159
filli 176, **204**
Flanagan, Martin 62, 246, 252,
287–290, 292
Flinn, Carol Ann 57, 62, 203
Foley, Jack 61
foley-ääni **37**, 61, 161–162
Forman, Milos 60
Fra Angelico 215; *Viimeinen tuomio*
215
Framom främsta linjen ks. *Etulinjan
edessä*
Franzen, Peter 251
Frank, Wolfgang 185
Frayling, Christopher 156
Frederik (Ilkka Juhani Sysimetsä)
157

Freeman, Diane 61
Freud, Sigmund 112, 121, 130,
134, 155–157, 204, 240–241,
266, 290
Freyermuth, Ortwin 206
Fritz, Roger 142
Fuhrmann, Arthur 90
Fuller, Margaret 287
Fuller, Samuel 24, 142
Furstenau, Marc 287–288
futurismi 11, 111
fysiologiset vaikutukset (musiikin/
äänen) 57, 203, 222, 279

G

Gabin, Jean 204
Gallipoli 58
Gallo, Igor 132
Gantz, Bruno 155
Ganze Kompagnie, Die ks. *Aus
meine Kompanie*
Gargett, Adrian 287–288
Gioia, Roberto di 203
Glass, Philip 31
glissando (liukuma) 133–134, 137,
146, **156**, 158
Godard, Jean-Luc 34, 60, 155
Goethe, Johann Wolfgang von
79–80
Gold, Ernest 108, 120, 138, 145,
157
Goldsmith, Jerry 14
Goodman, Benny 187
Gorbman, Claudia 60–61, 203
Gordon, Bernard 287
Griffith, David Wark 242
Grimblat, Pierre 204
Groschwitz, Gustav 154
Grönemeyer, Herbert 160
*Guadalcanal tiedottaa / Guadal-
canal Diary* 285, 287

H

Haarla, Saulo 85
Haavikko, Paavo 24
Haavisto, Jukka 10, 57
Hab' keine angst, Rosemarie (suom.
Pelko pois Rosmarie) 204–205

- Haffner, Wolfgang 203
Hall, Cecelia 38
Halonen, Jari 105
Handzo, Stephen 241
Hanks, Tom 36–37, 192, 249–251
Hanlon, Lindley 62
Hannikainen, P. J. 66
Harlin, Renny 105
Harmony Sisters 106
Harrelson, Woody 286
Hatten, Robert S. 62
Hawkins, Stan 61–62
Hayden, Sterling 157
Haydn, Joseph 154; ks. myös *Lied der Deutschen*
Hedges, Chris 130, 156, 204
hegemoninen mieheys **102**, 104
Heidegger, Martin 245, 288
Heimat deine Sterne (suom. *Iltatähti*) 196
Heinonen, Yrjö 61, 163
Heinrich, Willi 107, 153; *Das Geduldige Fleisch* (suom. *Kubanin sillanpää*) 107, 153
Helén, Ilpo 58, 101
Helismaa, Reino 203
Herkman, Juha 58
heterofonia 290
heteronormatiivisuus 24, **59**, 83, 92, 131
heteroseksuaalisuus 8, 59, 104
Heut' stechen wir ins blaue Meer (Auf Wiedersehn mein Schätzelein) 188
Hickman, Roger 60–62, 203–204
hidastus 39, 127, 129–131, 134, 139, 142–143, 145–146, 156; hidastettu musiikki/ääni 39, 134, 142, 268
Hietala, Veijo 58, 73, 103
high-kokemus **173**, 242
Hildyard, David 108
hiljaisuus 7, 9, 38, 85, 87, 115, 145–146, 175–176, 179–183, 200, 219, 233, 237, 263, 269–272, 274, 279, 282; kuvallinen hiljaisuus 219
Hill, George Roy 148
Hiltunen, Aimo 77
Hiroshiman pommitus 233, 248
Hirschbiegel, Oliver 155
Hirviseppä, Reino (R. W. Palmroth) 66, 74, 80–81, 101, 104, 188
Hitler, Adolf 91, 97, 115–120, 122–126, 128, 136, 151, 154–157, 177, 189, 194, 197, 234–237, 242
Hoch soll er leben 136
Høegsberg, Mogens Skaaning 205
Hoening, Heinz 179–180
Hoffmann, Kurt 196
Holden, William 129
Holland, Rodney 108
Holmqvist, Christian 57, 102, 105, 155
holokausti ks. kansanmurha
Holzschuher, Johan Christoph Heinrich 205–206
homoeerootinen 131
homoseksuaalisuus 8, 82–83, 104, 158, 187, 287
homososiaalisuus 104
Honka-Hallila, Ari 58, 101
Honka, Jussi 60–61
Honkanen, Antero 105
Horst Wessel Lied 80, 82, 91, 95, 97–98, 104, 114, 116–118, 120, 122–123, 125–126, 128, 147, 154, 158
Houston, John 151
Huhtinen, Aki 58
Hüppauf, Bernd
Hurja Joukko / The Wild Bunch 125, 127, 129, 151
Hurttia, Kullervo 103
Huttunen, Tomi 112, 154–155
Huuliharppukostaja / C'era una volta il West / Once Upon a Time in the West 106, 141, 156
hyvän sodan myytti **17**, 48, 198, 200, 247–249, 252, 288
Hänschen klein 114–118, 120, 122–125, 147, 151, 155
- I**
Ich weiss, es wird einmal ein Wunder geschehe 205
identifikaatio ks. samastuminen
identiteetti 12, 18, 20, 22, 29, 47–51, 60, 69–70, 74–76, 78–79, 84, 86–87, 92, 102–103, 108,

110, 126, 211, 219–220, 231; ks. myös liitännäisidentiteetti, sulauttava identiteetti

ideologia 12–13, 20, 26, 28, 37, 41, 46–48, 57, 59, 67, 76, 82, 92, 95, 105, 107, 122, 124, 128, 155, 159, 188, 190, 246–248

Ihanaa leijonat ihanaa 106

ihmisääni ks. vuorosanat

ikonografia ks. musiikillinen ikonografia

Ilg, Dieter 203

Ilmestyskirja 12, 32, 199, 208–210, 212, 216, 219, 227–228, 230, 236, 239, 242, 249, 259

Ilmestyskirja. Nyt / Apocalypse. Now 12, 32, 227–228, 242, 249

Iltaähti ks. *Heimat deine Sterne*

Im Feldquartier ks. *Aus meine Kompanie*

imaginaarinen 224, 228

Ingle, David W. 105

Ingman, Olavi 102

intiaanisolatokuva 15, 17

Iquino, Ignacio F. 204

Irakin sota 16

Irjala, Pentti 77

Irvin, John 26, 196

isänmaallisuus, kansallismielisyys 8, 21, 23–25, 28, 48, 59, 64–65, 67–70, 72, 74–76, 78, 84, 86, 88, 96, 102, 106, 124, 128, 139, 190, 198, 202, 207, 234, 251–252, 271, 274

It's a long way to Tipperary 184, 189–190, 205

Ivanin lapsuus (Ei paluuta) / Ivanovo Detsvo 208–209, 235, 240

Ives, Charles 259–262, 272–277, 282, 291; *Concord Mass* 291; *Vastaamaton kysymys (The Unanswered Question)* 259–260, 262, 272–277, 282

J

Jal, Jean 205

Jalkanen, Pekka 61, 74, 96, 103–104, 106, 153, 191, 204–205

Jarre, Maurice 20

Jary, Michael 187, 194, 204

J'attendrai 192–193, 201

Jauhiainen, Lauri 106

Johnny Guitar 157

Johnson, James P. 187, 205

johtoaihe (musiikillinen) 160, 163, 164, 165–166, 172, 178, 193, 203; johtoaihe (kuvallinen) 115, 125, 150

Jokinen, Arto 103–104, 106

Jokinen, Kimmo 58, 101

Joko Pariisi palaa? / Is Paris Burning? 20

Jones, Jack 54

Jones, James 231, 242, 244, 254, 283–284, 287–288, 293; *Täältä ikuisuuteen* 288; *The thin red line* (suom. *Ohut punainen viiva*) 231, 242, 244, 254, 283–284, 287

Jones, MacGraw 33, 60, 62, 153, 290

Joulu riemukas ks. *O du fröhliche*

Jovanović, Arsenije 259, 290; *Kremnuksen kylän ennustus* 259, 290

Judge, Jack 189

Julkunen, Eero 70, 72, 84, 102, 105

Julma maa / Badlands 244, 266, 289

Jumala ompi linnamme 71, 79–80, 90, 92–93

Jurkka, Jussi 63, 79, 83

Jurva, Matti 91

Juva, Anu 60–62, 101, 105–106

Juventud a la intemperie 204

Juvonen, Tuula 104

Jyrälä, Paul 9

Jäppilä, Martti 91

järkeistäminen 98

K

Kaarina 104; ks. myös *Erika*

Kagemusha 130

Kahden keikka / Ein Fall für Zwei 203

Kahilainen, Raili 203

Kahn, Douglas 57

kaikennäkevyyys (panoptisismi) 212

kaikkiallisuus (ubikviteetti) 13, 212–213, 221, 224, 240, 282, 289

- kaikkivoipaisuus (omnipotenssi) 212, 280
 Kalinak, Kathryn 57, 60, 62, 203
Kalinka 80–81, 90–91, 93, 205
 Kaminsky, Stuart M. 58
 kammottava (Das Unheimliche) **121**, 129–130, 134, 147, 156, 204, 225
 Kankaanpää, Eeva 94
Kansakunnan synty / The Birth of a Nation 242
 kansallislaulu, valtiohymni 63, 65–67, 69, 82, 97, 101, 103–105, 114, 154, 211, 234, 251; ks. myös *Lied der Deutschen, Neuvostoliiton valtiohymni*
 kansallisuus, kansallinen merkitys 8, 10, 17–18, 20–21, 25, 27, 29, 48–51, 57–58, 62–65, 67–70, 72–79, 82, 84, 86–88, 92–93, 97–98, 101–106, 108, 114, 154, 198, 202, 205, 207, 211, 239, 251, 253, 260; ks. myös isänmaallisuus, kansallislaulu
 kansanmurha, holokausti 52, 197, 206, 208–209, 215, 220, 224–226, 231–234, 291
 Kantelinen, Tuomas 40
 Karelina, Irina 123, 153–155
 Kari, Virpi 61
Karjalaisten laulu 66–67, 69–70
Karkuri / Dezertir 111
 karnevalismi 106, 208, 230–232; karnevalistinen riitti 231–232
 Kassabian, Anahid 47–48, 50, 59, 61–62, 105, 111, 153, 155
 katabasis 269, **291**
Katariinan kammarissa 90
 katatonia 207, **240**
 katse 85, 94, 139, 147, 150–151, 158, 208–210, 213–214, 235–237, 240; akustinen katse 210, 214; katsomisen kielto 213, 240
 Kattilakoski, Tuomo 105
 kauhu-elokuva 134, 156, 211, 226
Kauriinmetsästäjä / The Deer Hunter 193
 Kaurismäki, Aki 60
 Kaurismäki, Mika 105
 Kellogg, Roy 124
 Kemppe, Usko 81, 104
 kenttämusiikki 14, 133, 175, 177–178
 Ketty, Rina 192–193
Kevätsää, lämmittää 114
 khora 280
 Kianto, Ilmari 66
Kiimaiset poliisit 186
 kiistäminen 214–215, 226–228, **229**
Kill Bill, Vol. 1 156
Kill Bill, Vol. 2 156, 158
 Kilpiö, Kaarina 61
 King, Geoff 241
 Kingsley, Gershon 162
 Kinnunen, Tiina 58, 101, 206
 Kirjavainen, Sakari 51, 101
 Kivi, Aleksis; *Seitsemän veljestä* 93, 186
 Kivimäki, Ville 75, 103, 206
 klassinen Hollywood-elokuva 30, 33–35, 50–51, 200, 288; klassinen Hollywood-musiikki 34–35, 50–51, 57, 111, 163, 203; klassinen Hollywood-ääniraita 30, 33–35, 51
Kleine Sünderin, Die ks. *Schwarzfahrt ins Glück*
 Klemelä, Kosti 77
 Klettner, Lars 105
 Klimov, Elem 15, 207, 216–217, 219, 225, 227, 241–242, 250
 klusteri 175, **204**
 Knapp, Raymond 111, 153
 Knauf, Erich 196
 Knuutila, Simo 103
 koan 236
 Kohut, Heinz 57, 204, 241
 Koivusalo, Timo 105
Kolme laulua Leninistä / Tri pesni o Lenine 111
 kommutaatiotesti 153
 Komzák, Karl 206
 konkreettinen musiikki 33, 39, 46, 60, 131, 211, 255–256
 konkreettinen ääni **30–31**, 33, 60, 108, 114–115, 131, 171, 216–218, 230, 238
 kontrapunkti **44**, 46, 112–113, 137
 Koppes, Clayton R. 58
 Korean sota -elokuva 15

Korjus, Miliza 79–80, 83
Korttipakka 63, 101
 Koskenniemi, V. A. 66, 105
 Koskimies, A. V. 66
 kosminen säde 258–259, 263, 267,
 278, 279–281, 292
 Koteas, Elias 124, 289
 Kraftwerk 163
 Kravtšenko, Aleksei 208
 Kress, Christian Fredrik 66
 kriittinen montaasi ks. montaasi
 Kristeva, Julia 204, 292
 Kubrick, Stanley 34, 58, 60, 178, 203
Kuin raivo härkä / Raging Bull 39
 Kukkonen, Einari 96, 103–104, 106
 Kulešov, Lev 109, 153–154
 Kulešovin efekti 153
 kulttuurinen musiikintutkimus 41–
 42
Kummisetä / The Godfather 31
Kun aseet vaikenevat ks. *When trum-
 pets fade*
 Künneke, Evelyn 194
 kuolemanvietti 129
Kunnian polut / Paths of Glory 58,
 160, 203
 Kuortti, Matti 105
 Kurosawa, Akira 130, 146, 156, 271,
 277, 291
Kuularuiskulaulu 81
 kuulija-katsoja (kuuntelija-katsoja)
 10, 13, 20, 24, 29, 30, 36, 38,
 47, 49, 67, 82, 84, 86, 89, 94,
 97, 99, 104–105, 109–110, 115,
 122–124, 129–130, 145, 152,
 156, 163–164, 171, 173, 182–
 183, 186, 188, 193, 200, 203,
 206, 208, 210, 213, 215–223,
 236, 239, 242, 246, 251
Kuullos pyhä vala 74
 kuuloaisti 8–9, 11, 13, 36–37, 57,
 71–72, 112, 179, 203, 221–222,
 226–227, 240–241, 251; ks. myös
 kuurous
 kuulokulma-ääni 36, 60, 89, 136,
 211, 220, 227
 kuurous, kuulovaurio 57, 77, 208,
 214, 226–228, 233, 251, 274–
 275
 Kuusamo, Altti 70, 72, 84, 102, 105
 Kuusisaari, Harri 61

Kuusisaari, Jaakko 93
Kymmenen virran maa 66, 69, 71,
 102
Kyyhkynen ks. *La Paloma*
 Kärjä, Antti-Ville 44, 58, 61–62,
 106, 153

L

La Paloma (suom. *Kyyhkynen*) 191,
 203
 Laaksonen, Marko 106
 Lacan, Jacques 224, 229, 240–242,
 287
 Lacombe, George 193
lacrimosa (topoksena) 237, 239,
 269, 291; *Lacrimosa* (Mozart)
 ks. Mozart
 lainamusiikki (valmis musiikki,
 kompilaatiomusiikki) 34–35,
 39, 40, 50, 61, 64–67, 72, 75,
 79, 108, 258
 Laine, Aarne 77
 Laine, Edvin 8, 19–21, 23, 25, 45,
 50–51, 53, 63–64, 73, 75–76,
 79, 82, 88–89, 92–101, 103–
 106
 Laine, Kimmo 58, 101
Lakko / Statška 109, 155
Lapin laulu ks. *Kymmenen virran
 maa*
 Laplanche, Jean 242
Last Days, The 291
 Lastra, James 60
 Latto, Anne 289
Laulu Dnjeprille 90
 Lauretis, Teresa de 59, 102
 Leder, Erwin 175
 Lee, Hwanhee 288–289
 Lehtonen, Mikko 102
 Leino, Eino 104
 Leisen, Mitchell 205
Lemmenkauppiat / La Prostitution
 204
Lemmenlaiva / The Love Boat 54
*Lentävät villikissat / Flying Leather-
 necks* 287
 Leonardo (da Vinci) 48, 242; *Pyhä
 ehtoollinen* 48
 Leone, Sergio 106, 141, 156
 LeRoy, Mervyn 124

Lesken lempi 91
 Lettieri, Al 31
 Levarie, Siegmund 57, 204, 241
 Ligeti, György 178; *Atmosphères* 178
 liitännäisidentiteetti, liitännäissamas-
 tuminen 48, 50, 111
 Lindgren, Taisto 105
 Lindman, Åke 21, 51, 63, 77, 101
*Lied der Deutschen, Das (Deutschland
 über alle)* 154, 211
 Linko, Maaria 58, 101
 Linna, Väinö 11, 57, 64, 88, 101,
 104, 153; *Sotaromaani* 101, 104;
Tuntematon sotilas 11, 64, 88, 101,
 104, 153
Lippu korkealle 154
 Liszt, Franz 188, 191; *Les Préludes*
 188, 191
 Liukkonen, Onnimanni 58, 101
Ljuuli, ljuuli 65–67
 lohkoutuminen 97, 158
 Lotman, Juri 112
 Lowiś, Klaus 134
 Lucas, George 17, 32–33, 58, 60
Luo lippujen 154
 luokka (yhteiskuntaluokka), luokka-
 tietoisuus, luokkaristiriita 18, 29,
 68, 75, 79, 94, 97–98, 128
 Lupica, Francesco 258–259, 278,
 292; *Cosmic beam experience* 258
 Luther, Martti 80, 90
 Lynch, David 60
 lähdemusiikki ks. tarinatilan musiikki
 lännenelokuva 17, 73, 103, 106,
 141–142, 148, 156–157
Länsirintama (Länsirintamalla 1918)
! Westfront 1918 58
*Länsirintamalta ei mitään uutta (Mi-
 lestone) ! All Quiet on the Western
 Front* 58, 99, 140
 Länsiö, Tapani 178, 204
 Löns, Hermann 188
 Löthman-Koponen, Tilda 102

M

maagisuus 127, 156, 211
 maakuntalaulut 65, 67–70, 75, 88,
 96, 102
Maamme-laulu 105
Maanpuolustajat 66–68, 70, 79–80

Maantie on kova kävellä 66–67,
 76, 90
 Maasz, Gerhard 185
 MacAvoy, Leslie 287–288
 Mackeben, Theo 79–80
 Madden, John 288
 Magic Finger Project 162
 Mahler, Gustav 111, 146, 271
 Mailer, Norman 153; *Alastomat ja
 kuolleet* 153
 Majuri, Lasse 58, 101
 Malick, Terrence 8, 32, 35, 225,
 242–244, 246, 248–249, 253–
 255, 260, 262, 266, 271, 274,
 282–285, 287–289, 291
 Malmstén, Georg 90, 188
 Mancini, Marc 32, 60
 Mann, Anthony 157
 Mannerheim, Carl Gustav 79–82,
 91–92, 94, 96
 Manni, Tarmo 82–83
 Mantere, Markus 61
 Mariengof, Anatol 154; *Kyymikot*
 154
 Markush, Fred 91
 Marton, Andrew 20, 244, 287
 Marvin, Carolyn 105
 maskuliininen (miehinen), masku-
 liinisuus (mieheys) 23, 67–68,
 72–73, 77–79, 82, 85–86, 93,
 97–98, 101–104, 106, 158–160,
 185, 187–188, 190, 253; ks.
 myös hegemoninen mieheys
 maskulismi 70, 102
 Mason, James 143, 149
 master shot 281
 materiaalisuus ks. äänen materiaa-
 lisuus
*Matkalla Murmansiin (Saattue
 Murmansiin) ! Action in the
 North Atlantic* 200–201
Matkasäveliä 66–68, 84
Matrosenlied (Das Engellandlied)
 188, 205
 May, Lary 58
 May, Martin 194–195
 McCann, Ben 282, 287, 292
 McCann, Graham 153
 McClary, Susan 102
 McTiernan, John 38
Me faire ça à Moi 204

- Méhuel, Etienne 104; *Joseph* 104
 Meisel, Edmund 111
 melankolia 24, 107, 127, 129, 139–141, 143–144, 152, 192, 207, 239
 Melendez, Bill 189
Mélodie en sous-sol 204
 Melville, Herman 248; *Moby Dick* 248
 Mera, Miguel 62
 Merikanto, Oskar 66
 Mertaranta, Antero 106
 metafora 31, 42, 112, 121, 154, 215;
 ks. myös vertauskuvallinen ääni
 metonymia 112, 154
 Michel, André 155
 miehisyys ks. maskuliinisuus
 miesfantasia 102
 Mihalkov, S. 66
 Mihok, Dash 270
 Mikkola, Elina 104
 mikrotonaliikka 146, **158**
 Milestone, Lewis 58, 99, 140
 Miller, Billy 142
 minimalismi 266
 Mironova, Olga 214
 mise-en-bande (ääniinauhallepano, äänilavastus/-ohjaus) **33**, 45, 47, 60, 111, 165, 256
 Mitchum, Robert 54–55
 modaalisuus 10, 21, **57**, 67, 76, 101, 267
 Moisala, Pirkko 59, 61
 Mollberg, Rauni 50–51, 53, 64, 88, 92–101, 104, 106, 186, 227, 250
 Moller, Lynn E. 205
Mon Gars 185–186
 Monelle, Raymond 62, 102
 monidiskursiivisuus **22**, 24, 27, 46–47, 59, 61
 monimediaalisuus 43–44, 46–47
 Monnot, Marguerite 192
 montaasi 52, 108, **109**, 110–111, **112**, 113, 115–116, 118–127, 131–133, 135–137, 145–147, 149, 151–156, 209, 214–216, 227, 230, 234–236, 290; attraktiomontaasi 119, 121, 123, 209, 214; kriittinen montaasi 52, 108, **109–110**, 111, 121, 136–137, 149, 155; kuva–musiikki-montaasi, kuva–ääni-montaasi 108, 111–113, 115–127, 132–137, 145–156, 214, 230, 234–236; musiikillinen montaasi 111–113 (ks. myös kuva–musiikki-montaasi); äänimontaasi 112–113, 215, 227 (ks. myös kuva–ääni-montaasi, musiikillinen montaasi)
 montaasitrooppi 108, **109**, 111–113, 123; ks. myös trooppi
 Monteverdi, Claudio 43
Montmartre sur Seine 193
 Moore, Burness E. 204, 241
 Moore, Julianne 31
 Moore, Robin 155; *Vihreät baretit* 155
 Morricone, Ennio 43, 106
 Morrison, James 287, 289
 Mors, Viktor 207
 Mottram, Ron 248, 252, 275, 287–293
 Mozart, Wolfgang Amadé 233–235, 237–239; *Lacrimosa (Requiem KV 626)* 233–235, 237–239
Muistoja Pohjolasta 66–68, 71, 74, 84, 103
 Mulvey, Laura 121, 155
 Murch, Walter 12, 31–32, 38, 227, 241
 musiikillinen ikonografia **42**, 44, 46, 62, 108
 musiikillinen ääni ks. vertauskuvallinen ääni
 musiikin kulttuuriset koodit 13, 42–44, 47
Muss i[ch] Denn 168, 203
Musta Saara 80, 104
Mustat silmät ks. *Schwarze Augen*
Mustat silmät (Vaala) 204
 Mustonen, Aimo 66, 74
 Mårtensson, Lasse 21, 165
My Bonnie Lies Over the Ocean 187
 Myers, Stanley 193
 Mäkelä, Mika 92
 Mäkelä, Taneli 10
- N**
 naisviha (misogynia) 102, 106, 126, 159, 185
 Neale, Steve 57–58

Neumeyer, David 62, 203
Neuvostoliiton valtiolahymni 65–67,
 101, 103–104, 234
 new age -sointi 259, 278, 281
New World, The 244, 253, 266,
 287–288
 Newman, Paul 148
 Nieminen, Outi 58, 101
 Niel, Herms (von) 81, 188, 205
 Niiniluoto, Maarit 104
 Niskanen, Mikko 21, 101, 252
 Nissilä, Taisto 105
 Niva, Tero 95–96
 Nolte, Nick 246
 Norström, Peter 251
 Nowka, Michael 127
Nujulan talkoopolkka 80
 Nummelin, Juri 23, 59, 153, 287
 Nurmio, Heikki 66, 91
 Nyqvist, K. 101
Nyt tuulet nuo viestin ks. *My Bonnie*
Lies Over the Ocean
 Nyytjä, Outi 101
Nälkämaan laulu 66, 69–71

O

O du fröhliche (suom. *Oi sä riemuisa*
l Joulun riemukas) 195
O Tannenbaum (suom. *Oi kuusipuu*)
 195–196
Oi kuusipuu ks. *O Tannenbaum*
Oi sä riemuisa ks. *O du fröhliche*
 Ojanen, Mikko 240
 Oliver, Dino 192
Olkikoirat l Straw Dogs 125
 omnipotenssi ks. kaikkivoipaisuus
Onkel Jonathan, Der 187
Onnellisten aika l Days of Heaven 244,
 266, 287, 289
 Orff, Carl 266; *Musica Poetica* 266
 originaalimusiikki ks. alkuperäismusiikki
 Oroza, Siboné 157
 Orr, John 288
 Ortolani, Riz 54–55; *This World is*
Yours 54–55
 Otonkoski, Lauri 111, 153
Oiši tšornyje 204
 Ozu, Yasuhiro 277

P

Pabst, Georg Wilhelm 58
 Pacino, Al 31
 Pacius, Fredrik 105
Pakotie l The Getaway 125
 palimpsesti 22, **59**
 Palle ks. Hirvisettä
 Palmroth, Reino Wilhelm ks. Hirvisettä
 Palo, Tauno 77
 panoptisismi ks. kaikkinäkevyyks
Panssarikenraali Patton l Patton
 13–14
Panssarilaiva Potjomkin l Bronenos-
ets Potjomkin 111
 panteismi 245, 255, **289**
 parafrasi **44**, 46, 113
 paralleeli **44**, 46, 113
 parataksis **261**, 290
 Parikka, Pekka 9, 101
 Parviainen, Lauri 69, 102
 pasifistinen elokuva 21, 25–27,
 100
Pat Garrett & Billy the Kid 125
 patriarkalisuus 24, 125, 158
 Patterson, Hannah 288
 Patton, George S. 13–14
Pearl Harbor 23–24
 Peckinpah, Sam 23, 52, 107, 120–
 121, 123–126, 129–130, 140,
 146, 156–159
Peili l Zerkalo 216, 242
 peilivaihe 229
 Pekkilä, Erkki 61
Pelastakaa sotamies Ryan l Saving
Private Ryan 19, 21–23, 27–28,
 36–37, 48, 52, 85, 160, 192–
 193, 227, 245, 249–252, 256,
 271, 274
Pelko pois Rosmarie ks. *Hab' keine*
angst, Rosemarie
 Pendergast, Roy 153
 Penn, Sean 249, 287
Perikato l Der Untergang 155
 Perris, Arnold 57
 Persianlahden sota 58
 pervotutkimus ks. queer-tulkinta
 Petelius, Pirkka-Pekka 92
 Petersen, Wolfgang 7, 160, 206
 Pettan, Svanibor 57

Pfeil, Fred 287–288
 Piaf, Edith 192
Pieni sotilas / Le petit soldat 155
 Pietikäinen, Inkeri 102
 Pink Floyd 62; *The Final Cut* 62;
The Wall 62
 Platon 280, 292
Pohjois-Pohjanmaan laulu ks. *Kymmenen virran maa* 102
 polarointi 44, 46, 113
 Pollard, Tom 58–59, 288
 Pontalis, Jean-Bertrand 242
Popcorn 162
Porilaisten marssi 66–69, 71
 Poterat, Louis 192
 Potter, Pamela 57
 Powell, John 292
 Power, Richard 62, 287, 289
 Power, Stacy Peebles 59, 242, 246, 287–289, 292
 Pramaggiore, Maria 57–58, 60–61, 153, 159, 242, 288
 Presley, Elvis 203
 primaariprosessi 112, 215–216, 223
 Prince, Stephen 127, 130, 151–152, 155–156, 159
 Prochnov, Jürgen 160, 206
 propaganda 12–13, 17, 23, 25, 28, 57, 74, 95, 124, 129, 158, 168, 200, 228
 psykedeelinen 209, 212, 214–216, 221, 223, 225–228, 236, 278
 psykoakustinen (psykyä ilmentävä) ääniraita 52–53, 163–164, **203**, 217–228
 psykoanalyysi 11, 47, 57, 97, 129, 157–158, 180, 186, 203, 210, 221, 223, 266, 280, 290–292
 psykohistoria 24, 59, 97, 107, 155, 159, 185
 psykologinen kerronta 21, 23–24, 29, 39, 47, 52, 107, 129, 140–141, 156, 162, 164–165, 173, 182–183, 198–199, 200, 203, 206, 226, 245–246, 254; ks. myös psykoakustinen ääniraita, psykoanalyysi, psykoottisuus
 psykoottisuus 127, 134, 207, 209, 211–212, 220–221, 223–226, 229, 236, 239, 257, 280

Pudovkin, Vsevolod 109, 111, 153–154
 puhe ks. vuorosanat
 puolustusmekanismi 97, 158, 229;
 ks. myös kiistäminen
Puinen sydän ks. *Wooden Heart*
 Puna-armeijan kuoro 80, 205
Punaisen lokakuun metsästyks / The Hunt for Red October 38
Punakaartin marssi 81–82, 91, 94–96
 Purovaara, Tomi 242
Pyhä sota 233–234
 pysäytyskuva 10, 114–119, 121–122, 129, 134, 147–149, 155
 Pärt, Arvo 258–260, 263–265;
Annun per annum 258–259, 263–265
 Pöyhönen, Mika 58, 101, 106

Q

Quax, kaikkien aikojen lentäjä / Quax, der Bruchpilot 196
 queer-tulkinta 59, 82–83

R

Raamattu 63, 101, 227, 240; ks. myös *Biblia*, Ilmestyskirja
 Rabelais, François 231
Radetzky-marssi 201
Ran 130, 146, 271, 291
 Ranin, Matti 77
 Rantapelkonen, Jari 58
Rashomon – pabolaisen portti / Rashomon 291
 Rastelli, N. 205
Ratiriti ralla 81
 Ratner, Leonar G. 62
Rautaristi / Cross of Iron 23–24, 26, 52–53, 89, 107–109, 112–159, 197, 207, 225, 235, 239, 254
 Rautavaara, Tapio 63, 101
 Ray, Nicholas 157, 287
 Razin, Stepan ”Stenka” Timofejevitš 157
 reaali 207, 220, **224**, 240–241
 Reagan, Ronald 105
 Redford, Robert 148

Registan, I. 66
 Reiman, Raul 157
 Remarque, Erich Maria 11
 Renoir, Jean 126, 156, 189
Ressu lähtee maailmalle / Snoopy come home 189
 Retro Project, The 162
 Reverburritos, The 203; *Widget* 203
 Richardson, John 61–62
 rintamatransvestismi 83, 104, 187
 Riuttu, Leo 82
 Rixner, Joe 91
 Rode, Alfred 204
 Roeder, George H. Jr. 58
 Rogin, Michael 58, 288
 Rolling Stones, The 16
 romanssi sodan kanssa 23, **130–131**,
 139–140, 173, 188; ks. myös tu-
 hoava ylevä
 Rona, Jeff 258, 292
 Rosenqvist, Janne 58, 120, 125, 127–
 129, 155–156, 158, 197, 206
 Rosolato, Guy 291
 Rosselini, Roberto 209
Roter Mohn 186
 Rouhe, Yrjö 158
Rukajärven tie 19, 40, 48–49, 51,
 101, 251, 289
 Runeberg, Johan Ludvig 66; *Vänrikki*
Stoolin tarinat 95
Runnin' Wild 205
 Russolo, Luigi 11
 Rydström, Gary 36, 249
 Ryti, Risto 68
 Rynnänen, Martta Katri 90

S

Saarela, Olli 19, 40, 101, 251
 Saarela, Tommi 61
 Saari, Yrjö 105
Saattue Murmansiin ks. *Matkalla*
Murmansiin
 Sadovnik, Dmitri Nikolajevič 157
 Saint-Saëns, Camille 266; *Akvaario*
 (*Eläinten karnevaali*) 266
Saksa vuonna nolla / Germania anno
zero 209
 Salama, Erkki 91
 Salmenhaara, Erkki 178, 204

Salmi, Hannu 58–59, 61, 101,
 203
 Salminen, Kari 58, 158
 Salo, Jaakko 101
 Salo, Matti 287
 samastuminen (identifikaatio) 13,
 36, 47–48, 59, 74, 88, 94,
 109–111, 164, 224; ks. myös
 liitännäissamastuminen, sulaut-
 tava samastuminen
 Sandell-Berg, Lina 104
 sankarillinen musiikki 21, 26, 28,
 48, 72, 99, 122, 128, 168, 172,
 207, 251, 253, 267, 271, 274;
 ks. myös sotilaallinen musiikki
 Sanko, Galina 158
 Sarjala, Jukka 61–62, 153
Satakunnan laulu 66, 69–71
 Savolainen, Heikki 79
 Schaeffer, Pierre 240
 Schaffer, Bill 282, 292
 Schaffner, Franklin J. 13
 Schatz, Thomas 58
 Schell, Maximilian 107
Schindlerin lista / Schindler's List
 152
 Schnittke, Alfred 223
 Schur, Thomas 287
 Schurman, Gerard 108
 Schwarz, David 291
Schwarze Augen (suom. *Mustat*
silmät) 185
Schwarzfahrt ins Glück (Die Kleine
Sünderin) 187
 science fiction -elokuva 180
 Scorsese, Martin 39, 60
 Scott, Georg C. 13–14
 Scott, Tony 38
Se on suuri kurpitsa, Jaska Jokunen
/ It's a Great Pumpkin, Charlie
Brown 189
 Sedergren, Jari 25, 58–59, 101,
 159
Seikkailijoiden luvattu maa / The Far
Country 157
 Seiler, Lewis 287
Seitsemän samuraita / Shichinin no
samurai 130
Seitsemän veljestä (Turkka) 93,
 186

- seksuaaliobjekti 106, 157
seksuaalisuus 8, 92, 96, 106, 155,
157, 159, 184–188, 231, 252; ks.
myös heteroseksuaalisuus, homo-
seksuaalisuus
semiotiikka 42, 47
Serafine, Frank 38
Serrano, Rosita 186–187, 191
sfäärien harmonia 257, 259, 263,
265
Sheen, Martin 227
Sibelius (Koivusalo) 105
Sibelius, Jean 10, 20, 25, 51, 57, 62,
65–67, 84, 91, 94, 104–106, 139,
143; IV sinfonia 57; *Finlandia* 20,
25, 51, 65–69, 71, 76, 78, 84–88,
104–106; *Jääkärien marssi* 66–67,
69, 91, 94, 97, 106; *Suomi herää*
(kuvaelmamusiikista *Historiallisia*
kuvia) 104; *Uusmaalaisten laulu*
102
Sider, Larry 61
Sierra Madren aarre / The Treasure of
the Sierra Madre 151
Sihvo, Sam 66, 105; *Jääkärien morsian*
105
Sihvonen, Jukka 58, 101
Siimes, Mika 242
siirtymä 112, 223
Siivola, Vilho 77
Silberman, Robert 262, 270, 287–
292
Sillanpää, Frans Emil 66, 74; *Mars-*
silaulu 74
Sillanpään marssilaulu 66–67, 69–71,
74, 103, 106
Siltala, Heikki 153
Siltala, Juha 59, 106, 158
Silverman, Kaja 57, 203, 291
Sinervo, Elvi 66
Sing, Nachtigall sing 194
Sinitaivas 91, 96
Sipilä, Jorma 102
Sirkus / Tširk 228, 241–242
Sissit 21, 26, 51, 92, 101, 105, 252,
289
sisällissota; Meksikon 205; Suomen
94–95; Yhdysvaltain 17
Sit Back and Relax 259
Sivonen, Jori 157
Sivuoja-Gunaratnam, Anne 102,
155, 203
Sizemore, Mike 205
Šklovski, Viktor 110
Slocum, David J. 58–59, 130–131,
156, 204
Smeds, Kristian 105–106
sodan kokemukselliset tasot 29
sodan romanssi ks. romanssi sodan
kanssa
sodanvastainen merkitys/ilmaisu/
kerronta 8, 18, 22–29, 47, 51–
53, 61, 99, 108, 112, 123–124,
189–190, 199, 202, 207–208,
247, 249, 254, 267; ks. myös
sodanvastainen sotaelokuva
sodanvastainen sotaelokuva 8,
12–13, 15, 18, 22–29, 50, 52,
54, 99, 108, 112, 128, 134,
139–140, 165, 189–190, 198,
201–202, 207, 249, 254; käsit-
teen ongelmallisuus 22–29, 201;
ks. myös pasifistinen elokuva,
sodanvastainen merkitys
Soikkeli, Markku 103
Soinio, Olli 105
Sointu-orkesteri 81
Sola, Wäinö 105
Solomon, Stanley J. 58
Sonnenschein, David 30–31, 33,
46, 57, 60–62, 240–242, 287
Sonninen, Ahti 64–65, 68–69,
73–74, 77, 79, 82, 84, 88, 92
Šostakovitš, Dmitri 117
sotaelokuva genrenä 15–19; ks.
myös ensimmäisen maailman-
sodan (sota)elokuva, intiaaniso-
taelokuva, Korean sota -elokuva,
sodanvastainen sotaelokuva, toi-
sen maailmansodan taisteluelo-
kuva, Vietnamin sota -elokuva
sotahenkisyys 8, 12, 17, 21–23,
25–26, 28, 59, 78, 90, 94, 100,
106, 108, 116–118, 123, 136,
148, 207
sotilaallinen musiikki 12, 23, 27,
44, 48, 63, 67–68, 76, 92, 94,
97, 104, 123, 142, 253, 267; ks.
myös sankarillinen musiikki
sotilasfarssi 75, 78, 103

- spaghettiwestern 106, 156
 Spielberg, Steven 19, 60, 152, 227, 249–250, 271, 291
SS marsii 205
 Stalin, Josif 12, 101, 116, 123, 126, 154, 241
Stalker 216, 218
Stalingrad 26, 196
 Steinbeck, John 289; *Vihan hedelmät* 289
Stenka Rasin 137–138, 140, 157
 Stewart, James 157
 Stilwell, Robynn J. 33, 57, 60, 62, 241
 Stimak, Slavko 138
 Stranius, Pentti 208, 240–241
 Strauss, Richard 172; *Also sprach Zarathustra* 172
 Streamas, John 58, 287–289
 Strienz, Wilhelm 196
Student von Prag, Der 104
Sukellusvene U-96 ks. *Boot, Das*
 sukupuoli 20, 29, 59, 70, 74, 85, 101–102, 115, 159, 185, 187;
 ks. myös feminiininen, maskuliinisuus, maskulismi, naisviha, patriarkalisuus, heteronormatiivisuus
 sulauttava identiteetti, sulauttava samastuminen 48, 50–51, 84, 87–89, 94, 108, 110–111, 122
 suomalaisuus 9–10, 18–19, 49–51, 57, 60, 64–65, 67–78, 81, 84–87, 92–94, 97, 99, 101–106, 150, 155, 158, 186, 188, 205, 252
Suomi marsii 188
Suuri illuusio / La Grande Illusion 189
 symbolinen järjestys 220, 224, 239
 synkresis 213, 214–215, 223, 240
 synkronitehoste ks. foley-ääni
- T**
 Tagg, Philip 62, 153
Taiselutoverit / Band of Brothers 250
 taiteellisuus 110
 Takemitsu, Toru 146, 271
Tali-Ihantala 1944 51, 101
 Tallberg, Teemu 106
Talvisota 9–10, 21, 51, 101
 Tani, Sirpa 61
 Tanner, Alfred 80
Tanssii susien kanssa / Dances with wolves 289
Tapporyhmä / The Killer Elite 120, 125
 Tarabić, Mitar 290
 Tarantino, Quentin 156, 158
 tarinatila (tarinamaailma, diegesis) 40, 61, 110, 119, 148, 218, 281
 tarinatilan hiljaisuus (diegeettinen hiljaisuus) 145–146, 233, 237, 269–272
 tarinatilan musiikki (tarinamaailman musiikki, diegeettinen musiikki, lähdemusiikki) 21, 39–40, 49, 61, 64, 68–69, 79, 81–82, 88, 92, 98–99, 103, 135, 164, 184–186, 188, 234
 tarinatilan ulkopuolinen musiikki (tarinamaailmaan kuulumaton musiikki, ei-diegeettinen musiikki) 39–40, 49, 61, 64–66, 68, 79–81, 88, 94, 258
 tarinatilan ulkopuolinen ääni (tarinamaailmaan kuulumaton ääni, ei-diegeettinen ääni) 30, 216, 258, 281
 tarinatilan ääni (tarinamaailman ääni, diegeettinen ääni) 10, 30, 49, 133, 135, 211, 216, 230, 240, 257, 268–273, 279–280
 Tarkovski, Andrei 60, 208–209, 216–219, 225, 223, 235, 241–242
 Tatroe, Sonia 33, 60, 62, 153, 290
 Tauber, Bernd 176
 Tawaststjerna, Erik 94, 106
 teknologia (elokuva/musiikki kulttuurisena teknologiana) 20, 47, 59, 67, 94, 102, 248
 teatteripuhe 32
 tekstuaalinen puhe 32
 Tepora, Tuomas 85, 105, 289
 Teuronen, Kale 79
 Theweleit, Klaus 97, 106, 158–159
 Thompson, Kristin 58, 60–61
 Thoreau, Henry David 244, 287–288, 291
 Thurman, Uma 158

THX 11 38 32
Tiesmaa, Erkki 91, 96, 106
tiivistymä 112, 157, 223
Tikanmäki, Anssi 105
Tikka, Juha 9, 57
Timonen, Lauri 58
toimintaelokuva 23, 134, 148, 156,
197, 202
Toiviainen, Sakari 58–59, 101
toisen maailmansodan taisteluelo-
kuva **15–16**, 17–20, 22–25, 27,
50–54, 58, 68, 74, 107, 157,
162, 197–198, 207–208, 243,
245–249, 251–252, 270, 285,
287; lajityypilliset piirteet 16–19,
27–29, 50–52, 58, 68, 74, 157,
207, 243, 245–247, 251–253,
270–271, 285–287; lajiipirteiden
purku 245, 247, 249, 252–253,
255–256, 270–271, 285–286
Toll, John 289
Tolvanen, Reino 63, 77
Top Gun 38
Topelius, Zacharias 72, 102; *Maam-
me kirja* 72
topos 42–44, 46, 62
Torvinen, Juha 234, 242, 288
transsendentaalinen 49, 244–245,
248, 253–255, 257, 259–262,
264, 266, 273, 278, 280–282,
284, 287–289
transsendentalismi 244–245, 248,
254–255, 259, 273, **287**, 288; ks.
myös transsendentaalinen
trauma (psyykkinen vaurio/vam-
ma) 15, 21, 36–37, 52, 57, 61,
86–87, 94–95, 98, 112, 130–135,
141, 146, 158, 168–169, 182,
199–200, 207–210, 214–215,
218–222, 225–226, 228–229,
233–234, 239, 251–252, 272,
280
tremolo 73–74, **103**, 116, 134, 142,
155, 171
trooppi **46**, 108–109, 111–113, 123,
154
Truffaut, François 24
Truppin, Andrea 62, 223, 241–242
Tšaikovski, Pjotr 117
Tu es partout 192
tuhoava ylevä **130–131**, 140, 173, 176

tukkilaiselokuva 73, 103
Tule ja katso / Idi i smotri 15, 23,
26, 52–53, 89, 126, 152, 199,
207–242, 250–251, 254, 257–
258, 279–280, 282, 291
Tunnel Allstars 162
Tunnit / The Hours 31
Tuntematon sotilas (Laine) 8, 19–21,
23, 25, 45, 50–51, 53, 63–89,
92–106, 205
Tuntematon sotilas (Mollberg) 50–
51, 53, 64, 88–101, 105–106,
186, 205, 227, 250
Tuntematon sotilas (Smeds) 105–
106
Tuohiniemi, Jaakko 156
*Tuokaa minulle Alfredo Garcian pää
/ Bring Me the Head of Alfredo
Garcia* 125
Tuomisto, Elli 81
Tuorila, Risto 96–97
Turkka, Jouko 93, 186; *Kiimaiset
poliisit* 186
Tähkä, Veikko 241
Tähtien sota / Star Wars 17, 32–33,
38, 58
Törni, Lauri 155
Törnudd A. 66

U

U96 162
U96 (Chistensen) 162
ubikviteetti ks. kaikkiallisuus
uhrimieliala 22–23, 28, 48, 61, 67,
76, 78, 84–86, 251–252, 271;
uhrisymboli 84, **85**, 86, 251
underscore-musiikki **35**, 256, 271
Utriainen, Tuuli 155
Utsjoki, Lassi 81–82
Uusmaalaisen laulu 102
uusi sotahistoria 198, 206, 231
Uusitalo, Kari 58, 101

V

Vaala, Valentin 204
valmis musiikki ks. lainamusiiikki
valtamerellinen kokemus 266
Varjola, Markku 26, 58–59

- Vartiossa* 81–83
 Vejvoda, Vladimir 90
 Verceen, Arie 271
Verinen viikonloppu / The Osterman Weekend 151, 158
 Vermeer, Jan (Johannes) 242
 Verneuil, Henri 204
 vertauskuvallinen ääni (musiikillinen ääni, äänellinen vertauskuva, äänimetaphora) 30–31, 33, 35, 41, 45–46, 53, 108, 180, 215–218, 222, 225, 253–255
 Vertov, Dziga 109, 111, 154
 Vesterinen, Vili 81
Veteen piirretty viiva / The Thin Red Line (Malick) 8, 23, 26–27, 47, 52–53, 59, 89, 124, 146, 160, 207, 225–226, 243–249, 252–292
Veteen piirretty viiva / The Thin Red Line (Marton) 244, 287
 vieraannuttaminen (etäännytyks), vieraannuttamistehoste 88, 94, 97–98, 105, 108–109, **110**, 111, 151
 Vietnamin sota 16, 26–27, 58, 129, 193, 249
 Vietnamin sota -elokuva 15–16, 26–27, 124, 193, 248–249
Vihreät baretit / The Green Berets 124
Viimeinen laukaus / Run of the Arrow 142
 Vilja, Kurt 105
 Vilsmaier, Joseph 26, 196
 Vinkka, Helena 93
 Virilio, Paul 17, 58, 150, 158, 240
 Virta, Olavi 106
 Virtanen, Seppo 101
 Viskari, Oscar 105
 visuaalisuuden etusijalle asettaminen 8–9, 12, 44–45, 57
 voiceover 78, **103**, 243, 247, 249, 253–254, 256–258, 263–264, 270, 272–275, 277, 284, **287**, 289
 Voipio, Aino 66
Voittamaton ykkönen / The Big Red One, 24
 Vuoristo, Aapeli 104, 106
 vuorosanat (ihmisääni, puhe) 8–9, 14, 30, 32–33, 35, 37, 39, 47, 51, 60, 67–68, 84–85, 95, 103, 127, 133, 136–137, 145–146, 148, 152–153, 155, 157–158, 161–162, 166, 181, 183–184, 186, 189, 92, 196, 199, 204, 211, 220–221, 223, 229–230, 232, 243–246, 248–249, 253–256, 258, 261, 263–264, 273–274, 283, 287, 289; musiikilliset (ei-sanalliset) piirteet 9, 32–33, 39, 220, 226, 229–230, 255; sanalliset sisällöt 8–9, 32, 40; ks. myös teatteripuhe, tekstuaalinen puhe, emanaatiopuhe
 Väänänen, Kari 97
- W**
 Waarala, Hannu 58
 Wagner, Heinrich 203
 Wagner, Richard 12, 128, 139, 143, 147, 149, 171, 191, 203, 234–235, 242, 266; *Reininkul- lan* alkusoitto 266; *Tannhäuserin* alkusoitto 235; *Valkyyrioiden rat- sastus* (oopp. *Valkyyria*) 12, 171, 235, 242
 Wallis, Tom 57–58, 60–61, 153, 159, 242, 288
 Warner, David 143
 Warner, Frank 39
Warum? 79–80, 83, 97, 104
 Waters, Roger 62
 Watters II, George 38
 Wavetraxx 162
 Wayne, John 20, 124
 Weddle, David 155
 Weir, Peter 58
 Weis, Elisabeth 61
 Wennemann, Klaus 169
 Werner, Herbert A. 173, 178–179, 204; *Rauta-arkut* 173, 178–179
 Wessel, Horst 104
 western ks. lännenelokuva
Westerwald 185
 Weymann, Nicholas von 66, 80
When the Tigers Broke Free 62
When Trumpets Fade 26–28, 196
White America 106
White Christmas 28, 196

Whitman, Walt 287
Wicki, Bernard 20
Wiedemann, Franz 154
Wierzbicki, James 62, 253, 280, 287,
289, 292
Wilde, Cornel 250
Wilhelmsson, Putte 58–59
Williams, Alan 62
Williams, Harry (Henry James) 189
Williams, John 33, 48, 152, 251,
271
Woll, Josephine 236, 242
Wooden Heart (suom. *Puinen sydän*)
203
Wurtzler, Steve 57

Y

Yantšenko, Oleg 207, 211, 235
yhteiskuntaluokka ks. luokka
yleinen äänikudos/ääniteksti 33, 42,
220, 230, 256–257
ylevä 21, 23, 28, 74, 88, 90, 99, 116,
122, 130–131, 140, 172–173,
176; ks. myös tuhoava ylevä
ylidiegeettinen musiikki 49
yliminän ääni 210
Youngblood, Denise J. 236, 240,
242
Yradier, Sebastián de 191, 203

Z

Zanuck, Darryl Francis 20
zenbuddhismi 236, 290
Zimmer, Hans 258, 260, 267, 281,
290–291
Žižek, Slavoj 58, 240–241

Ä

ääni viestimenä (verrattuna kuvaan)
9, 12–13, 30, 217, 221–222, 250;
ks. myös kuuloaisti
äänellisen kulttuurin tutkimus 10,
12, 41
äänen materiaalisuus 212, 216, 217,
222–223, 225–226
äänen tilallinen hahmo 219
ääniase 12

äänimetafora ks. vertauskuvallinen
ääni
äänimontaasi ks. montaasi
ääniraita, sen jaottelu ja hierarkia
29–42, 46–47, 51–52, 60, 218,
220, 227, 256
äänisulauma 49, 62, 94, 137
äänisuunnittelija 12, 30–31, 32,
33, 36, 38, 203, 227, 241, 249,
251
äänisuunnittelu 8–9, 11–12, 29,
32, 33–38, 41, 46–47, 51–52,
61, 106, 150, 162–163, 171,
174, 181, 198, 203, 207–208,
212–213, 216–223, 225, 227,
229, 241, 255–256, 271, 279,
290; ks. myös mise-en-bande
äänitaide 8, 35, 46, 255
äänitehoste 11, 30, 32–33, 35, 37–
38, 46–47, 51, 60, 79, 105, 146,
161, 164, 217, 220–221, 230,
235, 256, 271

Käsikirjoituksen kommentointi	Juha Torvinen, Antti-Ville Kärjä
4. luvun kommentointi	Jaska Uimonen
5. luvun kommentointi	Jukka Välimäki, Vilma Välimäki
2. ja 3. luvun varhaisten versioiden kommentointi	John Richardson
Valokuvat	Juha Torvinen, Susanna Välimäki
Nuottiesimerkkien puhtaaksikirjoitus.	Juha Torvinen
Tutkimuksen rahoitus	Semiotiikan verkostoyliopisto
<i>Contemporary Music, Media and Mediation</i> -projekti (Suomen Akatemia / Jyväskylän yliopiston Musiikin laitos, joht. John Richardson)	
<i>Music & Media</i> -projekti (Suomen Akatemia / Helsingin yliopiston Musiikkitiede, joht. Erkki Pekkilä)	
Julkaisutuki	Semiotiikan verkostoyliopisto
Keskustelut	Max Ryyänen, Tarja Knuutila, Juha Torvinen

Kiitos

Rajja Kouri, Filmi-Molle Oy
 Marjut Pärnanen, Finnkino Oy
 Bojan Ritan, Bavaria Media, München
 Olavi Similä, Suomen elokuva-arkisto
 Outi Sisättö, Tampere University Press

* * *

Huomio aiemmista julkaisuista: Varhaisempi versio *Tuntemattomia sotilaita* käsittelevästä luvusta 2 on ilmestynyt artikkelina *Synteesi*-lehden numerossa 3/2005, s. 318–339 (”Tuntemattomia sotilaita, tunnettua musiikkia. Identiteetin mekanismissa *Tuntematon sotilas* -elokuvien musiikissa”). Edvin Laineen *Tuntematon sotilas* -elokuvan musiikista olen kirjoittanut suppean artikkelin *Kylkirautaa*-lehden numerossa 1/2008, s. 32–34 (”Miten korpisoturi soi? Musiikki Edvin Laineen *Tuntemattomassa sotilaassa*”). Miestutkimuksellisesti painottunut artikkeli *Tuntematon sotilas* -elokuvien musiikista on tulossa julkaistavaksi Kai Åbergin toimittamassa, musiikkia ja maskuliinisuutta käsittelevässä antologiassa *Moniääninen mies* (Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimuskeskus). Sam Peckinpahin ohjaamasta *Rautarivistä* (luku 3) olen aiemmin kirjoittanut suppeamman artikkelin sähköisessä *Mustekala*-lehdessä nro 13 (7/2005, <http://www.mustekala.info>) (”Musiikin ja kuvan sodanvastainen retoriikka *Rautaristi*-elokuvassa”). Varhaisempi versio *Tule ja katso* -elokuvaa käsittelevästä luvusta 5 on ilmestynyt *Synteesi*-lehden numerossa 4/2006, s. 63–79 s. (”Trauman äänimaisema elokuvassa *Tule ja katso*”).



FT Susanna Välimäki on Helsingin yliopistossa toimiva musiikintutkija, joka on keskittynyt länsimaiseen taide-, populaari- ja elokuvamusiikkiin, äänellisen kulttuurin tutkimukseen sekä tieteen yleistajuistamiseen. Välimäki tunnetaan myös Yleisradion konserttimusiikkia esittelevästä *Kausikortti*-televisio-ohjelmasta.

ISBN 978-951-44-7395-1



9 789514 473951

MITEN SOTA SOI?

Sotaelokuva, ääni ja musiikki

Elokuvat ovat soivia teoksia. Musiikki ja äänisuunnittelu luovat elokuvassa merkityksiä siinä missä kuva ja vuorosanatkin. Myös sota soi: sodalla on oma äänimaisemansa aina taistelun melusta rintamaradioihin.

Miten sota soi? avaa kuulokulmia sotaelokuvaan ja elokuvaan yleensä. Kirjassa tarkastellaan, miten sotaelokuvan musiikki ja äänisuunnittelu soittavat sodalle, väkivallalle ja kuolemalle erilaisia merkityksiä. Tutkimus keskittyy kriittisiä viestejä rakentaviin toisen maailmansodan taisteluelokuviiin aina *Tuntemattomasta sotilaasta Veteen pörrettyyn viivaan*. Toinen maailmansota on elokuvien perussota, jonka avulla neuvotellaan myös tämän päivän maailmasta ja nykysotien oikeutuksesta.

Miten sota soi? haastaa kuuntelemaan elokuvia uusin korvin ja siten myös näkemään enemmän. Samalla kirja valaisee musiikin ja äänen toimintaa elokuvassa ja nykykulttuurissa yleensä.

Kansi: Mikko Reinikka

Etukannen valokuva: Tuntematon sotilas (ohj. Rauni Mollberg 1985), Suomen elokuva-arkisto, Filmi-Molle Oy:n luvalla.

Takakannen valokuva: Veikko Somerpuro

 TAMPERE
UNIVERSITY
PRESS