

Opinnäytetyö (AMK)
Viestinnän koulutusohjelma
Elokuvan suuntautumisvaihtoehto
2013

Lauri Linna

TYHJYYDESTÄ



TURUN AMMATTIKORKEAKOULU
TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Viestintä | Elokuva

31.5.2013 | Sivumäärä 31

Ohjaaja Vesa Kankaanpää

Lauri Linna

TYHJYYDESTÄ

Aiheenani on tyhjyys ja sen ilmeneminen ja merkitys toisaalta itämaisessä, toisaalta länsimaisessa kulttuurissa. Pohdin erityisesti tyhjyyden olemusta ja käyttöä elokuvassa, sekä lopuksi omassa taiteellisessa työssäni.

Tyhjyydellä on merkittävä asema aasialaisessa ajattelussa ja taiteessa. Tyhjyys on yhtä olennainen kuin sen vastakohta olemassaoleva. Näiden vastakohtaisuuksien kautta meille ilmenevät kaikki ilmiöt ja tätä tyhjää vasten erotamme kaiken olevan. Tämä olevan ja ei-olevan välinen jännite luo oman leimansa aasialaiseen taiteeseen ja ajatteluun.

Länsimaissa tällainen tyhjyyden käsite on melko nuori. Pitkään tyhjä käsitettiin tyhjäksi tilaksi, fyysiseksi tyhjiöksi. Se rajattiin järjettömyydeksi ja epämielekkyydeksi kunnes 1700-luvulta alkaen tyhjyyden merkitys alkaa vähitellen avautua meidän länsimaisellekin tietoisuudellemme. Myöhemmin 1900-luvulla tyhjyydestä tulee osa länsimaista kulttuuria, taidetta ja tiedettä. Tutkimalla tätä huomion keskipisteeseen nousevaa tyhjyyttä taiteemme ja tieteenme on muuttunut radikaalisti.

Elokuva käsittelee tyhjyyttä melko vähän. On kuitenkin muutamia esimerkkejä, joissa tyhjyyttä käsitellään huomionarvoisella tavalla. Tässä tekstissä pohdin ja vertailen tyhjyyden ilmenemistä elokuvissa *Blue* (Derek Jarman, 1993) sekä *Veteen piiretty viiva* (*Thin Red Line*, Terrence Malick, 1998).

Lopuksi käsittelen tyhjyyttä omassa työssäni. Hahmottelen sen ilmenemistä erityisesti taiteellisessa opinnäytetyössäni ”Mätänevän ruumiin yhdeksän vaihetta”. Kyseessä on dokumenttielokuvan ympärille rakennettu videoinstallaatio. Teos oli näytteillä Turussa tammikuussa 2013 Titanik-galleriassa.

ASIASANAT:

tyhjyys, itämainen filosofia, taolaisuus, buddhalaisuus, jin ja jang, zenbuddhalaisuus, zen, taidefilosofia, mannermainen filosofia, metafysiikka, ontologia, estetiikka, elokuva, elokuvailmaisus, itämainen kulttuuri, länsimainen kulttuuri, mediakulttuuri, sotaelokuva, kokeelliset elokuvat, mediataide, dokumenttielokuvat

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Media Arts (BA) | Film Art

Completion year of the thesis 2013 | Total number of pages 31

Instructor Vesa Kankaanpää

Lauri Linna

ON EMPTINESS

The subject of my thesis is emptiness and the manifestation and meaning of it in the Eastern and Western cultures. Specifically I concentrate on the nature of emptiness and its use on film, and finally I talk about the position of emptiness in my own work.

Emptiness has an important role in Asian thinking and art. Emptiness is as essential as it's opposite the existent. Through this contrast of being and non-being all phenomena manifest themselves to us and against this empty we discern all beings. The tension between these two counter forces gives its specific tone to the oriental thinking and art.

In the Western culture, the concept of emptiness is relatively young. For a long time emptiness was conceived merely as a physical blank space, a vacuum. It was marked of as irrational and nonsensical. Until from the 18th century on the concept of emptiness gradually begins to unfold also to our Western consciousness. Later in the 20th century emptiness becomes a part of Western culture, arts and science. Through research on this emptiness rising on the focus of our attention our arts and science change radically.

The cinema deals with emptiness very seldom. There are some examples though where emptiness is treated in a manner that is worthy of note. In this text I analyze the usage of emptiness in films *Blue* (Derek Jarman, 1993) and *The Thin Red Line* (Terrence Malick, 1998).

With out me ever paying a lot of attention to emptiness it has found its way to my own work. Particularly it has a strong presence in my artistic thesis *Mätänevän ruumiin yhdeksän vaihetta*. It is a video installation that is build around a documentary film that on the visual level follows the destruction of a 1950's town house and a commune. On the soundtrack we hear a Buddhist meditation text Su Tong Po's poem *The Nine Stages of Decaying Corpse* that describes the rotting of a corpse during a long period. The installation was shown in Titanik-gallery on January 2013.

KEYWORDS:

Art Philosophy, Zen, Buddhism, Dao, Tao, Emptiness, Asian Philosophy, Western Philosophy, Yin and Yang, Tai Chi Tu, Metaphysics, Ontology, Aesthetics, Film, Film Art, Media Culture, Experimental Film, Experimental video, Media Art, Documentary Film

SISÄLTÖÄ

1 ALUKSI	5
2 TYHJYYS IDÄSSÄ	9
2.1 Aasialaisesta maisemamaalauksesta	12
2.2 Maisemamaalausperinteitä aasialaisessa elokuvassa	14
3 TYHJYYS LÄNNESSÄ	16
3.1 Tyhjiys läntisessä elokuvassa	19
4 TYHJYYS OMASSA TYÖSSÄNI	25
5 LOPUKSI	29
LÄHTEET	31

1 ALUKSI

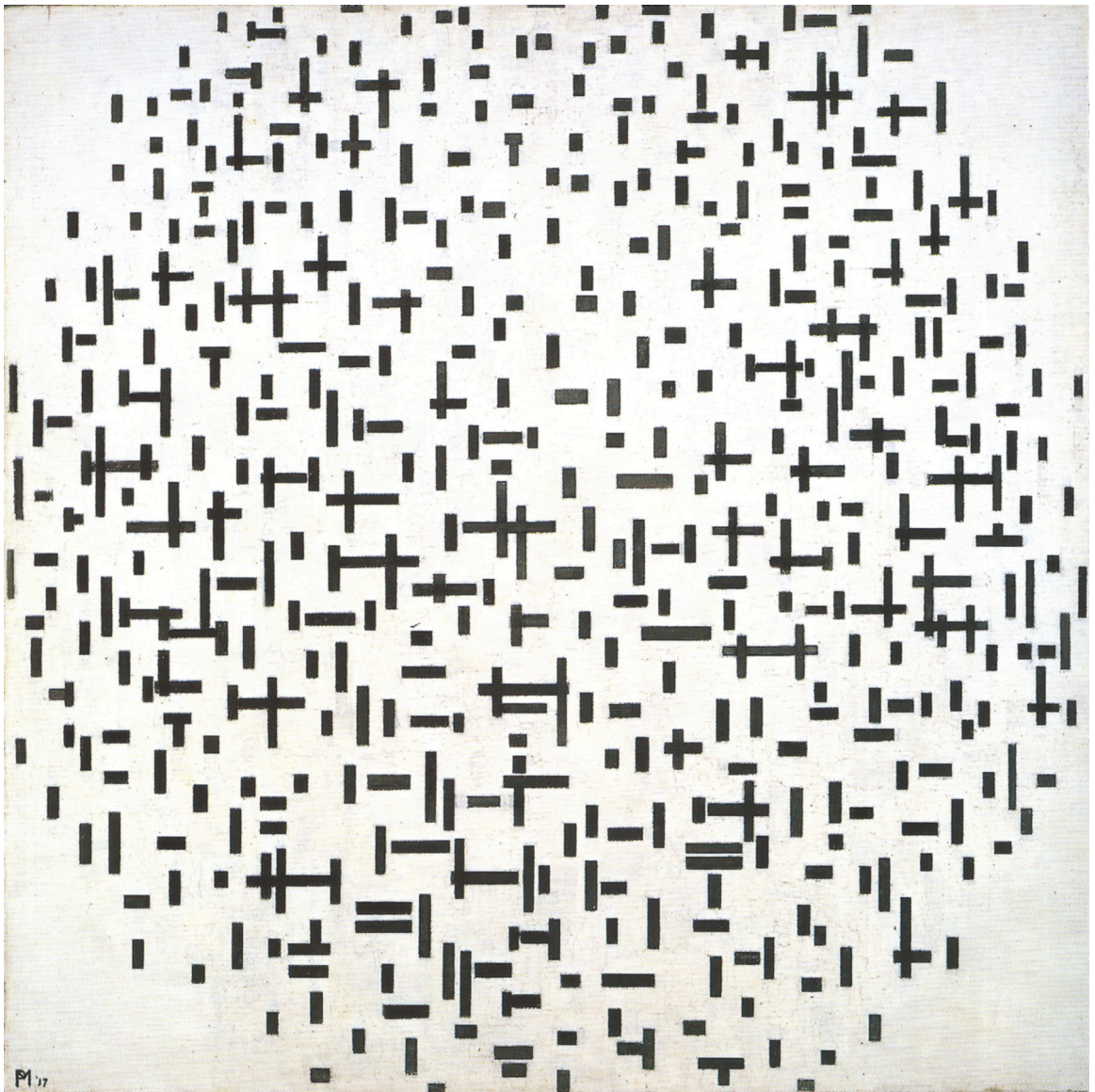
Alussa loi Jumala taivaan ja maan.

Ja maa oli autio ja tyhjä, ja pimeys oli syvyyden päällä, ja Jumalan henki liikkui vetten päällä.

Ja Jumala sanoi: "Tulkoon valkeus". Ja valkeus tuli.

Ja Jumala näki, että valkeus oli hyvä; ja Jumala erotti valkeuden pimeydestä.

(1. Moos. 1:1–4.)



Piet Mondrian (1872–1944): *Viivakompositio*.

Yritän hahmotella tyhjyyden olemusta ja sen merkitystä taiteen tekemisen ja luovuuden kannalta. Perustan esitykseni muutamiin maailman kirjallisuudessa ja taiteessa tehtyihin havaintoihin tyhjyydestä ja hetkellisyydestä sekä omiin ajatuksiini ja kokemuksiini tyhjyydestä.¹

Tarkoitukseni ei ole esittää tyhjentävää selvitystä tyhjyydestä ja sen olemuksesta ja merkityksestä meille, vaan paremminkin pyrkiä sanoin ja kuvin selvittämään niitä tekemisen lähtökohtia ja lainalaisuuksia, joita itse kohtaan ja joiden kanssa työskentelen oman taiteen tekemiseni parissa. Uskoakseni tyhjyyden olemuksen pohdiskeleminen on tärkeää muillekin luovan alan parissa työskenteleville ja toivon, että esittämäni havainnot avaavat tyhjyyden merkitystä lukijalle.

On mielekästä ajatella, että kaikki mitä tässä maailmassa on, on monin eri tavoin suhteessa tyhjyyteen. Vasten tätä tyhjyyttä erotamme asioita. Niin kuin Raamatun luomiskertomuksen alussa Jumala erottaa tyhjyydestä valon ja pimeyden. Samalla tavalla me hahmotamme ja nimeämme asioita tätä tyhjää vasten ja asetamme ne valoon ja pimeään omaan älyymme nojautuen.

Tässä on tekstiä tietokoneenruudulla tai paperilla. Se on mustia kirjainmerkkejä valkoisella pohjalla, valkoisella, jonka miellämme tyhjäksi. Mitä syvemmälle kuitenkin uppoamme sen ominaisuuksiin ja pilkomme sitä vaikkapa atomin osasiin tai mitä kauempaa sitä yritämme tutkia teleskoopeillamme, on edessämme vain enemmän kysymyksiä vailla vastauksia – tyhjyyttä, jonka edessä mykistymme ja jota emme ymmärrä. Siirrämme tyhjyyden syrjään ja unohdamme sen: emme enää tiedosta, kuinka olemme jatkuvasti suhteessa siihen, mitä ei ole.

Yritämme välttää tyhjyyden kohtaamisen mahdollisimman pitkälle. Tunnetta järkeämme pilkattavan. Kuinka minä älyllinen ja ajatteleva olento en voi käsittää tätä? Tässä tulemme keskeiseen kohtaan. Mitään ei voi ymmärtää loppuun asti järjellä ja älyllä. Et voi ymmärtää äidinrakkautta, kuolemaa tai ihmisen halua tuhota pelkästään älylläsi. Älylläsi et voi tuntea ja aistia. Älysi laahaa aina näi-

¹ Pääasiallisena lähteenä minulla on ollut Pasanen 2008 sekä sellaiset itämaisen mystiikan klassikot kuten *Tao te ching* sekä *Timanttisutra*.

den ”ensisijaisten”, ainakin ajallisesti ensimmäisten kokemusten jäljessä. Sillä hetkellä, kun älyt auringon säteiden leikin silmissäsi, on alkuperäinen havainto hälvennyt jo, ja tämä on toinen havaintosi. Myöhässä, peruuttamattoman myöhässä: se meni jo, juna lähti ja sinä jäit kyydistä.

the angelic lad flashes a mirror (usually round), at the sun and deflects the beam into the camera.... The act is an image of an artist guiding spirit (light) into matter (our eyes or the art work).... As a bringer of light [the young man].... Is copying the principle of the moon: his dazzle is the law of Reflections.²

Tyhjyys on käsitteenä keskeinen. Ilman tyhjyyttä meillä ei olisi mitään: ei mitään, mihin laittaa mitään, ei mitään, mihin heijastaa valoa tai mitään, mistä luoda jotain.

Taiteentekijänä olen tekemisissä toistuvasti tyhjyyden kanssa. Missään ei ole valmiita vastauksia, joihin voisin tarttua työstäessäni teosta eikä oikeita vastauksia ole. Elämme jatkuvasti syvän ja edessämme ammottavan tyhjyyden äärellä.

Taiteilija erottaa todellisuudesta osat, jotka hän asettaa pimeydestä erotettuun valoon ja valosta erotettuun pimeyteen ja tuo näin esille tyhjyydestä jotain meidän nähtäväksemme ja aistittavaksemme. Hän erottaa ja rajaa osan todellisuudesta ja näin ylevöittää sen taiteeksi. Hän haastaa meidät älyllisesti johtaakseen meidät vain leikkimään intuitiollamme, syventymään ja hiljentymään. Ymmärtämään itseämme ja maailmaa ympärillämme, omista lähtökohdistamme. Näin taide toimii peilinä ja peilikuvana yhtäaikaan.

Tyhjyyteen ja sen olemukseen on vaikea pureutua. Tyhjiys ei avaudu diskursiivisen, loogisen ajattelun keinoin. Kuitenkin koen, että kaikki, mitä olen ikinä tehnyt, on alun perin lähtenyt tyhjästä, josta vähitellen on kehkeytynyt jotakin. Emme erota vihreää papukaijaa vihreästä puusta, ennen kuin se päästää äänen tai lähtee lentoon.

Tässä yhteydessä on myös erinomaisen tärkeää erottaa tyhjiö tyhjyydestä. Tyhjyydellä tarkoitan sellaista tilaa, jossa ei ole mitään, mutta se kuitenkin on jotain

² Watson 1996, 40.

elävää, väreilevää ja tunnettavissa olevaa ja elämää pursuavaa tyhjää. Jotain, mistä kaikki syntyy ja mihin kaikki palaa takaisin. Käsitystäni tyhjiydestä voisi luonnehtia metafyyksiseksi, jossain määrin jopa uskonnolliseksi. En kuitenkaan halua esittää näkemyksiäni uskonnollisina dogmeina, vaan sellaisina perusteltuina tai perusteltavissa olevina näkökulmina todellisuuteen ja luonnon järjestykseen, joista on lupa olla erimieltä.

Vertailen seuraavaksi tyhjiyden käsitettä ja asemaa aasialaisessa ja länsimaisessa taiteessa, sekä yritän hahmotella sitä miten tyhjiys ilmenee elokuvassa. Lopuksi pohdin sitä, miten tämä kaikki kytkeytyy omaan taiteen tekemiseen, erityisesti taiteellisen lopputyöni ”Mätänevän ruumiin yhdeksän vaihetta” tarkastelun kautta.

2 TYHJYYS IDÄSSÄ



Chu Ta (1626–1705): *Kaloja ja kallioita*.

Syvänä se näyttää aina säilyvän.
Minä en tiedä, kenen poika se on,
mutta mielikuva siitä on ollut jo ennen
Esi-isää.

Laotse: *Tao te ching*, 4. (suom. P. Nieminen).

Tao on tyhjä;
kuitenkin käytät sitä, etkä koskaan täy-
tätä.

Se on syvä:
se näyttää olevan kymmentuhannen
olion kantaisä.

Terävyys on siinä tylppyyttä,
solmut solmimattomia,
kirkkaus himmeyttä;
maailman tomuun se yhtyy.

Zen-buddhalainen mestari piirtää yhdellä vedolla valkoiselle arkille mustalla musteella ympyrän. Tällä symbolilla hän tavoittelee mm. tyhjyyttä, valaistumista, eleganssia, voimaa ja maailmankaikkeutta itseään.³ Se on *ensō*, japanilaisen kalligrafian yleisimpiä symboleja. Samaan tapaan kiinalainen maalari maalaa valkoiselle mustalla ja pyrkii sisällyttämään työhönsä kaksi periaatetta, jinin ja jangin.⁴ (*T'ai chi t'u*, jin ja jang –symboli, merkitsee vastakohtien ykseyttä: tyhjyyden ja ei-olevan ykseyttä, naisen ja miehen ykseyttä jne.) Tarkoituksena ei ole tavoittaa asioiden ulkoisen ilmiön jäljitelmää, vaan tavoittaa asioiden sisäiset lainalaisuudet ja niiden väliset kätkeyt suhteet. Tätä näkymättömän ja näkyvän vuorovaikutusta kutsutaan *jin-xieniksi*.⁵

Jättämällä jotain keskeneräiseksi ja virheelliseksi maalaaja tuo esiin sen mysteerin, mikä vallitsee taiteilijan valitsemassa kohteessa. Se ikään kuin tulee eimistään ja ilmenee meille vain osittain, hetkellisyydessään. Tässä perinteessä ei arvostettu pikkutarkkaa esittämistä ja keikarimaisesta yksityiskohtien kopiointia.⁶ Keskeistä oli tavoittaa kohteen olemus ja pyrkiä välittämään se, miten hän juuri piirtämisen hetkellä koki kohteensa.⁷

Tunnelma Chu Tan maalauksessa *Kaloja ja kallioita* on eriskummallinen. Olemmeko veden alla vai lentävätkö kalat ilmassa? Onko sillä väliä? Näkymättömän merenkäynti ja kallioiden pysyvyys yhdistettynä kalojen hetkellisyyteen luo voimakkaan vaikutelman. Voimme aistia tyhjyydessä liikkuvan voiman, joka saa asiat näyttämään juuri tällä hetkellä tältä. Kohta tämä hetki on pois, ja tilanne on jo toinen. Tämä on totta ohikiitävän hetken ajan.

Musta muste ja valkoinen paperi, jin ja jang, *t'ai chi t'u*, symboli, jossa musta ja valkoinen kietoutuvat toisiinsa muodostaen voimakkaan liitoksen, josta muodostuu yksi. Voima ja vastavoima ovat yksi sama, toista ei ole ilman toista.

³ Pasanen 2008, 177–178.

⁴ Pasanen 2008, 136–137.

⁵ Pasanen 2008, 136–137.

⁶ Pasanen 2008, 136–137.

⁷ Pasanen 2008, 136–137.

Tao synnyttää Yhden,
Yksi synnyttää kaksi,
kaksi synnyttää kolme,
kolme synnyttää kaikki kymmentuhatta oliota.
Kymmentuhatta oliota kääntää selkensä Varjolle
Ja syleilee Valoa:
Tämä elämää antavien voimien sekoitus tekee ne sopusointuisiksi.
...

Laotse: *Tao te ching*. 42. (suom. P. Nieminen).

2.1 Aasialaisesta maisemamaalauksesta



Hasegawa Tohaku (1539–1610): *Mäntyjä*

Laakson henki ei kuole.
Sitä sanotaan mystiseksi naaraaksi.
Mystisen naaraan portti
on taivaan ja maan alku.
Loppumatta se on:
käytät sitä, eikä se ehdy.

Laotse: *Tao te ching* 6. (suom. P. Nieminen)

Usva ja vesi. Nämä ovat aasialaisessa maisemamaalausperinteessä silmään pistävän yleisiä elementtejä. Usva on olemukseltaan puoliksi läsnä ja puoliksi poissa. Se on pehmeää, periksi antavaa ja ”sankan sumun keskellä ympäriltä katoaa kaikki”, kuten Pasanen sanoo. Se häivyttää asioita tyhjään horisonttiin.⁸

Vesi puolestaan on kaiken läpi virtaava. Se on myös periksi antavaa, pehmeää ja joustavaa. Se on kuitenkin myös elämän henkäys. Sillä kaiken läpi virtaa vesi. Sinun niinkuin kuin minunkin, sekä kivien, kallioiden, kasvinlehtien, kalan kidusten, märkien tukkien ja jokien. Vedellä ei ole kiinalaisittan rakennetta, se vain tunkeutuu rakenteisiin ja luo niissä tyhjyyden ja sen ansioista muutoksen mahdollisuuden.⁹ Tässä veden tyhjyyden ja rakenteiden täyteen välisessä

⁸ Pasanen 2008, 96–97

⁹ Pasanen 2008, 96–97.

dynaamisessa suhteessa toteutuu periaate *wuwei*, se tarkoittaa tyhjyyden vaikuttamisperiaatetta: vaikuttamista vaikuttamatta.¹⁰

Hasegawa Tohakun *Mäntyjä* tuo meille näkyviin mäntyjä tyhjää vasten. Ne kietoutuvat usvaan, ja taimpia puita ei enää näy. Tausta on hiipunut niin tyhjään, että horisonttia ei ole mahdollista erottaa. Samalla tavalla kuin Chu Tan *Kaloja ja kallioita*, näyttää Tohakun maalaus meille vain vaillinaisia havaintoja mäntyistä. Silti vaikutelma utuisesta mäntymetsästä on selkeä. Usvan ja hiipumisen tunnelma herättää aistit ja saa meidät näkemään ja aistimaan kaikkea sellaista, mitä kuvaan ei ole maalattu. Se herättää aistimuksia hajusta, mielikuvia yksityiskohdista jne. Kiinnostavaa on myös, että Tohakun teoksessa on maalattu vain kasvit. Kaiken muun: maan, josta ne kasvavat, kalliit jne., meidän mielimme täyttää paikalleen.



Akira Kurosawa (1910–1998): *Rashomon* (1950).

¹⁰ Pasanen 2008, 91-94.

2.2 Maisemamaalausperinteitä aasialaisessa elokuvassa



Akira Kurosawa (1910–1998): *Rashomon* (1950).

Samoja maisemamaalauksen perinteen periaatteita käyttää myös Kurosawa elokuvassaan *Rashomon* (1950). Hänen kuvissaan näkyy selkeästi aasialaisen maisemamaalauksen perinne. Usva kietoo kaiken ympärilleen häivyttäen ääri-viivat, ja ero olevan ja olemattoman välillä sumenee. Vesi virtaa kaiken läpi. (Ks. kuvan hahmo virtaavan veden äärellä.)

Myös Thaimaalaisen Apichatpong Weerasethakul (1970-) Cannesissa kultaisella palmulla palkitussa elokuvassa *Setä Boonmeen edelliset elämät* (Lung Buymī raluk chāti, 2010) on selkeästi näkyvissä se sama visuaalinen ja filosofinen perinne, josta Kurosawakin ammentaa. Hän asettaa henkilöhahmonsansa metsän laitaan tyhjän äärelle, ja tästä tyhjästä, absoluutista nousee esiin ilmiöitä.



Apichatpong Weerasethakul (1970-): *Setä Boonmeen edelliset elämät* (2010).

Elokuvakameran tekniikasta johtuen kumpikaan ohjaaja ei ole pystynyt luomaan samaa vaillinaista kuvaa. Kamera piirtää aina perspektiivin ja horisontin. On mahdotonta, ilman elokuvan jälkikäsitteilyä, poistaa pakenevaa horisonttia tai jättää vain jokin vaillinainen havainto esiin. Tietenkin voimme turvautua usvaan ja utuun, mutta on miltei mahdotonta saada udutettua kokonaista laaksoa. Länsimainen mieli kehitti elokuvakameran. Minkäläinen siitä olisi tullut jos sen keksijä olisikin ollut aasialaisesta kulttuuripiiristä?



Länsimaalainen *ouroboros* ja zen-buddhalainen *ensō*.

3 TYHJYYS LÄNNESSÄ



Caspar David Fridrich (1774-1840): *Vaeltaja sumumeren yllä* (1818)

Tyhjyys absoluutin tai perimmäisen todellisuuden merkityksessä on lännessä suhteellisen uusi käsite, eikä se ole vielä saanut sellaista metafysistä asemaa täällä kuin mikä sillä on itämaisessä kulttuurissa. Länsimainen matematiikkakin saa odottaa hyvin pitkään nollaa, vaikka Pythagoras ammentaaakin ilmeisesti vaikutteita intialaisesta matematiikasta, jolle nollan käsite oli jo tuttu.

Platon käsittelee ei-olevaa *Sofisti* dialogissaan, mutta samastaa ei olevan suurinpiirtein epätoteen ja pitää epämielekkäänä puhetta ei-olevasta sinänsä. Hyvin pitkään tyhjiys ratkaistaan luonnontieteellisin keinoin, rajaamalla tyhjyydelle tyhjiö. Useampi vuosisata saa kulua ennen kuin 1700-luvulla Eurooppa villiintyy aasialaisista kulttuurista. Tämän mukana seuraa virta vaikutteita, jotka näkyvät pian myös länsimaisessa taiteessa. Kuitenkaan tyhjiyttä ei käsitellä suoraan, mutta teokset sivuavat sitä useasti.¹¹

1800-luvulla tehdään ensimmäisiä käännöksiä Vedanta-filosofiasta ja -kirjallisuudesta eurooppalaisille kielille. Romantiikka puhkeaa ja pinnan alla väreilevä eetteri tulee keskeiseksi luonnontieteen käsitteeksi. Kaikkien ilmiöiden alla on jokin voima, joka liikuttaa ja saa sen ilmenemään silmiemme edessä. Caspar David Friedrichin (1774-1840) teoksessa *Vaeltaja sumumeren yllä* (1818) silmiemme eteen avautuu tämä eetteripyörteiden meri. Sumupilvet kumpuilevat ja himmentävät maiseman juuri niin kuin aasialaisissa maisemamaalauksissa. Sumupilvien liikkeisiin ja vaeltajan jalkojen alla olevan kallion muotoon vaikuttaa jokin näkymätön voima. Tunteet hyökyvät, ja ihminen törmää johonkin suureen ja tuntemattomaan, johonkin mitä ei aivan käsitä ja mistä hän ei tunnista itseään. Vaeltajan maisema katoaa horisontissa tyhjiyteen.¹²

Nykyaikaisen fysiikan löydöt ovat havainneet tyhjän olevan täynnä energiaa. Nämä havainnot ovat saaneet meidät muokkaamaan käsityksiämme olevasta tutkijoiden puretuessa aina vain syvemmälle atomin osasiin.¹³

1900-luvulla tyhjiys nousee länsimaisen taiteen keskiöön.¹⁴ Hyvänä esimerkkinä tästä John Cage (1912-1992) sävelsi viisikymmentäluvun alussa kuuluisan teoksensa *4'33"* pianolle. Se on käytännössä pianoteos, jossa pianisti ei soita säveltäkään. Teos jakaantuu kolmeen osaan, jonka jokaisen osan kohdalle on kirjoitettu *Tacet* (tyhjä). Cage tuo ilmi tyhjiyden rakenteen avulla. Hän määrittää tapahtuvalle tyhjyydelle alun, keskikohdan ja lopun ja tuo sen täten esiin ihmisten huomattavaksi. Samalla, kun kuulija/kokija aistii vallitsevan tyhjiyden, huo-

¹¹ Pasanen 2008, 13-25.

¹² Pasanen 2008, 199-218.

¹³ Pasanen 2008, 13-25.

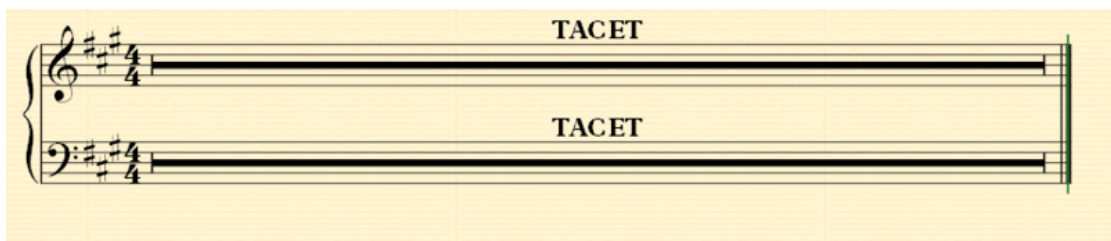
¹⁴ Pasanen 2008, 203-218.

maa hän myös sen, ettei tuo tyhjä ole pelkkää tyhjää. Esitystila on kaiken aikaa täynnä tapahtumaa ja ääntä.

Tämä on tyhjyyden yksi ominaisuus: siellä, missä on tyhjää, se pyrkii täyttymään jollakin. Emme voi tavoittaa absoluuttista tyhjyyttä koskaan, sillä mielemme täyttää sen aina jollain havainnolla. Tyhjyys on myös mahdollisuus siihen, että mitä tahansa voi tapahtua. Elämme jatkuvan epävarmuuden ja kaaoksen äärellä, ja tämä on vakauteen ja ennakoitavuuteen pyrkivälle järjelle ahdistava tila.

Viivakompositiossaan Piet Mondrian (1872-1944) yrittää havainnollistaa tyhjyyttä vastaavalla tavalla kuin Cage. Hän asettaa mustia viivoja näennäisen kaoottisesti valkoiselle kankaalle siten, että viivat ja valkoinen muodostavat vaikutelman tyhjästä. Jokin liikkuu ja viivojen väliin jää jotain, tyhjää.¹⁵ Samalla tavalla kuin Cage, tuo Mondrian esiin tyhjyyden rakenteen avulla. Eikä tuo tyhjyys ole jotakin merkityksetöntä ja elotonta, vaan äärimmäisen elinvoimaista ja väreilevää voimaa, melkein jopa jotakin uhkaavaa ja pelottavaa.

Samalla tavalla kuin Cage, tuo Mondrian meille tauon avulla eteemme hiljaisen uhkaavan tyhjyyden, joka on täynnä mahdollisuuksia joka hetki. Se on kaaoksen tila, jossa on joka hetki mahdollisuus valita toisin, ja jokainen tyhjyyttä huuftava sekunti voi johtaa mihin tahansa. Se on kammottavaa ja yhtä aikaa huikeaa. Täydellinen vapauden tila ja mitä sillä tekisi?



¹⁵ Pasanen 2008, 25.

3.1 Tyhjiys läntisessä elokuvassa



Terrence Malick (1943-), *Veteen piirretty viiva* (1998).

Elokuvateatterin valot sammuvat himmeten. Projektorin valo halkaisee pimeyden ja valaisee valkokankaan. Hetken aikaa se hehkuu valkoisena, kunnes siihen ilmestyy asioita. Tarinoita, kuvia, ääniä, tunteita, ajatuksia... elokuva.

Tyhjyyttä käsitellään elokuvassa hyvin harvoin, jos lainkaan. Kuitenkin se on keskeinen tekijä monessa elokuvassa. Sen läsnäolo on keskeinen. Katsojan uppoutuessa aineettomaan kokemukseensa hän häviää ja joutuu kasvatusten maailmojen, ilmiöiden ja tunteiden kanssa, joita hän ei muuten kokisi.

Martin Heidegger puhuu kirjoituksissaan vähän elokuvasta. Niissä muutamissa kohdissa, joissa hän elokuvaan viittaa, hän puhuu mekaanisesta representaatiosta ja taiteen lopusta. Tämä ei ole järkevä imartelemaa elokuvaa kohtaan taiteemuotona. On kuitenkin totta, että elokuva harvoin tavoittaa filosofista kokemusta tai autenttista läsnäoloa. Tämä johtuu taiteenmuodon teknillisestä olemuksesta ja sen antamista tuotannollisista ja taloudellisista haasteista, joka helposti sanelevat sen sisällön, muodon ja keston. Kuitenkin on lukuisia elokuvia, jotka tavoittavat jonkin asteisen filosofisen syvyyden.¹⁶

¹⁶ Sinnerbrink 2006, 27.



Derek Jarman: *Blue* (1993).

Derek Jarman (1942-1994) ohjasi vuonna 1993 elokuvan *Blue*. Ohjaajan sairastama AIDS oli tuhonnut hänen näkökykynsä niin, että ainoa mitä hän näki oli välähdyksiä sinisestä. Elokuva koostuukin ääniraidasta ja pelkästä sinisestä ruudusta. Tämän 79 minuuttia kestävän sinisen voisi käsittää jonkinlaisena representaationa tyhjyydestä. Ohjaaja kuoli AIDS:n aiheuttamiin komplikaatioihin neljä kuukautta elokuvan julkaisemisen jälkeen. Englannin sana *blue* tarkoittaa homoa polari-slangissa (polari on brittiläisten sirkus- ja markkinamiesten, näyttelijöiden, prostituoitujen, rikollisten, merimiesten ja homojen ”salakieli”).

Elokuvan ääniraita tuo mukaan kerronnan. Se käy läpi erilaisia muistikuvia, jotka kaikki kietoutuvat sinisen ympärille. Katoamisen ja häviämisen tunnelma on koko ajan läsnä. Oli jotakin, mikä vähitellen häviää pois, kadoksiin ja tavoittamattomiin. Muistikuvat häilyvät omassa oudossa eetterissään ja samalla häviävät pois – niin kuin ohjaajan näkökykykin. Merkityksiä nousee kuin tyhjältä palatakseen takaisin tyhjään, siniseen.



Terrence Malick (1943–), *Veteen piirretty viiva* (1998).

Terrence Malick (1943–) käyttää tyhjyyttä useassa teoksessaan. Käsittelen seuraavaksi sen käyttöä elokuvassa *Veteen piirretty viiva* (*Thin red line*, 1998). Olin voinut yhtä hyvin tehdä samankaltaisia havaintoja myös elokuvista *The Tree of Life* (2012) tai *The New World* (2005), sillä näissä kaikissa elokuvissa ollaan suhteessa johonkin äärettömään, transsendenttiin tyhjään. Mutta loppujen lopuksi *Veteen piirretty viiva* onnistuu välittämään parhaiten erään keskeisen eroavaisuuden läntisen ja itämaisen ajattelun välillä. Se nimittäin tuo oivallisesti esiin sen järjen ja intuition välisen eron, mikä on keskeistä, ja mikä erottaa vieläkin meidän länsimaista tyhjyyskäsitteistämme itäisestä.

Veteen piirretyn viivan tarina seuraa sitä, miten amerikkalaisten sotilaiden joukko yrittää valloittaa japanilaisten miehittämää tyynen valtameren keskellä kohoavaa kumpupahasta. Sotilaiden kamppailu kuoleman ja väkivallan keskellä vaikuttaa järjettömältä. Sodan järjettömyys nousee hyvin esiin. Elokuva on kuitenkin paljon muuta.

Kun amerikkalaisten sotajoukot tulevat saarelle, tunkeutuu heidän mukanaan länsimäinen järki keskelle villiä saarta. Väkivaltakoneisto edustaa sitä ”järkeä”, joka arvioi asioiden ja ilmiöiden arvon niiden tuottaman hyödyn perusteella ja on vahvasti kiinni siinä uskossa, että jokin joko on tai ei ole – kolmatta vaihtoa ei ole.¹⁷ Malick tuo tämän eron oivallisesti esiin mm. kuvalla, jossa konekiväärin piippu osoittaa kohti utuista maisemaa saaresta. Maiseman utuun uppoava rau-

¹⁷ Sinnerbrink 2007, 32.

hallisuus ja eheyttävä vihreys saa mustana siluettina vastakappaleekseen matemaattisanalyttisen järjen tuotteen, konekiväärin, tuhon ja kuoleman instrumentin. Malick ei kuitenkaan halua tuomita sitä, vaan tyytyy osoittamaan sen hetkellisyyteen kuten huomaamme seuraavasta esimerkistä.



Terrence Malick (1943-), Veteen piirretty viiva (1998)

On yö. Taistelu on hiljentynyt. Maisema on tyyni. Heinikko suhisee ja luonto äänтелеe. Koirat syövät taistelussa kuolleiden ruumiita. Samalla sotilaan ääni uhoaa: "Kuka päättää kuka saa elää? Kuka päättää kuka kuolee?" Usva pyörii taustalla sumentaen maiseman ja tuo esiin tyhjässä liikkuvan voiman. Näemme sotilaan kädet ylhäällä uhoamassa yön pimeydessä tyhjää sinistä taivasta kohden. "Miksi näiden kaikkien piti kuolla? Minä voin seistä täällä eikä minulle tapahdu mitään?" Mikään ei vastaa – paitsi tyhjyydestä mylvivä luonto, jonka suhina, sirkutus ja kurnutus huumaa ja tynnyttää.

Salama ei iske mieheen, eivätkä taivaalta soita taivaalliset sotajoukot vastauksiaan. Mies on yksin. Auttamattoman yksin, sidottu omaan ajallisuuteensa. Kaikki, mitä hän voi tehdä on hyväksyä tämä tyhjiys, hiljaisuus ja mielettömyys. On aivan sama, mitä ihminen omalla pauhullaan, laitteillaan tai järjellään meuhkaa. Se ei saa järkytettyä sitä totuutta, että kaikkien hirveyksien ja tuhon jälkeen, ilta laskeutuu, heinikko suhisee, aurinko laskee, tuuli käy ja vesi virtaa.

Amerikkalainen kokeellisen elokuvan tekijä, elokuvateoreetikko, tanssija ja voodoo-papitar Maya Deren (1917–1961) kirjoittaa *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film* osassa 2A luonnon ja ihmismielen ajallisen hahmottamisen eros-

ta. Koko teksti on anagrammin muotoinen, mikä tarkoittaa, että tekstin eri osia on tarkoitus lukea erillisen kaavion mukaan siinä järjestyksessä, mikä kulloinkin sattuu kiinnostamaan. Tekstin osa 2A osuu taulukon kohtiin A: ”The Nature of Forms” ja 2: ”The Mechanics of Nature and The Methods of Man”.

Hän esittää, että ihmisen ja eläimen keskeisiä eroavaisuuksia on heidän aikakäsityksensä. Siinä missä eläimen aikakäsitys on *vertikaalinen* on ihmisen aikakäsitys *horisontaalinen*. Tämä tarkoittaa Derenin mukaan sitä, että eläin on kiinni tässä hetkessä, eikä sillä ole menneisyyttä, eikä tulevaa: sillä on vain tämä hetki. Ihmisen ajan horisontaalisuus ilmenee puolestaan niin, että ihminen hahmottaa ajan jatkumona, kehityksenä. Ihminen pystyy – toisin kuin eläin – vertaamaan menneisyyttä nykyhetkeen ja suunnittelemaan tulevaisuutta. Se pystyy järkensä avulla analysoimaan ja tekemään erotuksia ajankohtien välillä ja näin arvioimaan toimiansa seuraamuksia, kuvittelemaan mitä uskomattomampia yhdistelmiä aikaisimmista kokemuksistaan ja näin testaamaan erilaisia mahdollisuuksia ja lopputuloksia. Toisin sanoen ajattelemaan.¹⁸

Tämä ero tekee ihmisille vaikeaksi erottaa tyhjä olevasta. Me emme pysty katsomaan tyhjään, koska se edustaa sellaista ajattomuutta ja tilattomuutta, joka on analyttiselle järjellemme mahdotonta. Voimme yrittää tavoittaa tätä tyhjyyttä eri tekniikoilla, mutta se karkaa meiltä aina.

Tämän luonnon hetkellisyuden ja ihmisen aikajatkumon eron myös Malick tuo esiin elokuvassaan. Hänen luontonsa, maailmankaikkeutensa ja sen kaikki loputtomuus on aina ollut ja tulee aina olemaan. Se ei ole kiinni ajassa, aika ja saavutukset ovat ihmisen harha. Samaa tyhjää, mistä kaikki aikoinaan tulikin.

Samaan tapaan Malickin sotilaat seisovat keskellä huojuvaa heinikkoa yrittäen löytää merkityksen olemiselleen. Ja niinä hetkinä, kun saamme katsella ilman analyysia, järkeä ja määrittelemistä näitä taipuvia heinänkorsia, me voimme lopulta oivaltaa sen äärettömyyden ja kauneuden, minkä äärellä elämme kaiken aikaa.

¹⁸ Deren 1946, 44–48.



Terrence Malick: *Veteen piirretty viiva* (1998). Vrt. Caspar David Friedrich: *Vaeltaja sumumeren yllä* (1818).

Amerikkalaisten lähdettyä saarelta, heidän valtava metallinen sota-aluksensa puskee syvän uran veteen, joka on kuitenkin niin häilyvä, että sen nähdessään tietää, että se häviää omaan tyhjiyteensä yhtä nopeasti kuin se siihen ilmestyi. Meidän kamppailumme häviää kuin intiaanikaupungit sademetsän kasvillisuuden alle. Inhimillinen kamppailu ikuisuuden perspektiiviä vasten.



Terrence Malick (1943-): *Veteen piirretty viiva* (1998).

4 TYHJYYS OMASSA TYÖSSÄNI



Mätänevän ruumiin yhdeksän vaihetta-näyttelyn avajaisten jälkeinen ilta gallerialla.

Kirjoitin tästä kirjallisesta opinnäytetyöstäni ensimmäisen version keväällä 2012. Nyt keväällä 2013 huomaan tämän kirjoituksen vaikuttaneen työhöni. Taiteellinen opinnäytetyöni *Mätänevän ruumiin yhdeksän vaihetta* valmistui tammikuuksi 2013. Se oli näytteillä Turussa Titanik-galleriassa yksityisnäyttelyssäni 3.1.–27.1.2013. Teos seuraa visuaalisella tasolla turkulaisen omakotitalon ja kommuunin purun vaiheita. Äänessä kommuunin entinen asukas Jari Möller lukee kiinalaisen Song-dynastian aikaisen Su Tong Polle atribuoitua runoa *Mätänevän ruumiin yhdeksän vaihetta*.

Runossa kirjoittaja vierailee hautuumaalla seuraamassa mätänevän ruumiin hajoamista. Hän kuvailee yksityiskohtaisesti mitä tapahtuu ruumiille sen hajoessa ja samalla tulee kuvanneeksi inhimillistä takertuneisuutta ja jatkuvan tuhoutumisen metafysiikkaa. Runossa pohditaan mikä meidät saa rakastamaan ruumista? Siinä missä runo puhuu tuhoutumisesta ja katoamisesta se puhuu

myös kaiken palaamisesta takaisin tyhjään. Runon lopuksi mitään siitä, mitä me ennen rakastimme, ei ole enää jäljellä. Poissa ja kadonnut.



Ruutukaappaus *Mätänevän ruumiin yhdeksän vaihetta*-näyttelyni ikkunaprojisiosta.

9. Hautakumpu

Kaikki viisi *skandha*¹⁹ ovat alunperinkin arvottomia. Mikä saa meidät kuitenkin rakastamaan ruumista?

Henget jotka suojelivat kukkulaa ovat paenneet nousevaan kuuhun. Kykenemättömät henget, jotka ovat menettäneet ruumiinsa, viheltävät syystulessa.

Mäntykukulalle on kirjoitettu nimi, mutta ihmismuoto on kadonnut. Luut ovat muuttuneet tomuksi ruohoa kasvavalle vainiolle.

Kirjoitus kivitaulussa on haalistunut ja lukukelvoton. Ennen muuta valitus on hautakummun seurana.

Su Tong Po: *Mätänevän ruumiin yhdeksän vaihetta* (käännös kirjoittajan).

Teoksen talo on minun entinen kotitaloni. Se oli 50-luvulla rakennettu turkulaisen varakkaan perheen käyttöön, omakotitalo ja puutarha keskellä kaupungin keskustaa. Viimeisen vuosikymmenensä sen läpi kulki kirjava joukko nuorta opiskelevaa Turkuu, talon toimiessa kommuunina.

¹⁹ Sanskritinkielinen sana *skandha* merkitsee kasaa, kasaamaa tai osatekijää. Osatekijöitä on viisi: muoto, tuntemus, tunnistaminen, mielenliikkeet ja tajunta. Buddhan opetuksen mukaan, kaikki kokemuksemme muodostuu näistä viidestä osatekijästä.

Rakastin sen keltaista väriä, sen villiintynyttä pihaa ja kissojamme, jotka saalisivat sen puiden oksilla keikkuvia lintuja ja mansikkamaata järsiviä myyriä. Nämä kaikki havainnot ovat vain minun henkilökohtaisesti tälle paikalle antamia merkityksiä. Ja kun minua ei enää ole ei ole niitäkään. Merkityksettömiä ja merkityksellisiä. Tuntuu siltä että minulta on riistetty jotain. Sen läpimätä kattokin tuntuu nyt jälkikäteen aivan ihastuttavalta.

En ole varsinaisesti käsitellyt tyhjyyden teemaa aiemmin suoraan. Kuitenkin koen, että se on ollut keskeinen elementti monissa töissäni. Opintojeni 3. vuonna tein omakuvadokumentin *Rukous*. Se käsittelee sitä, kuinka kuoriuduin ulos uskonnollisesta perheestäni. Elokuvan lopussa yritin jotenkin epämääräisesti saada kuvailtua silloista suhdettani uskoon, uskontoon, jumalaan ja jumaluuteen. Se jäi pitkälti keskenkasvuiseksi purnaukseksi järjestäytyneen uskonnon tuottamista kivuista ja yritykseksi välittää jonkinlaista tuntemusta siitä, ettei kaikki ehkä kuitenkaan ole vain kylmiä faktoja, vaan että uskoin vielä johonkin käsityskyymme ylittävään voimaan. Nyt neljän vuoden kuluttua nimittäisin sitä ehkä tyhjiydeksi. Tyhjiys vielä tuntemattomana ja tiedostamattomana voimana, joka vilisee asioita, joita emme osaa vielä nimetä ja tuntea ja joita emme erota vielä tyhjästä.



Kuvakaappaus dokumentista *Rukous*

Keväällä 2012 olin kuvataideakatemian Making Space and Place with Geometry -symposiumissa, jossa puhui kulttuurimaantieteiden professori Swansea yliopiston professori Marcus Doel otsikolla ”The art of spacing: from animated photography to poststructuralist spatial theory”. Tylsien puhujien jälkeen tuli jotain kiintoisaa. Hän puhui siitä, miten perinteinen maantiede lähtee vääristyneellä tavalla tutkimaan asioita ja paikkoja karttojen avulla ja jakaa ne hyviin ja huonoihin alueisiin. Hänen näkemyksensä mukaan olisi järkevämpää lähteä tutkimaan ja jaottelemaan sitä, mitä on oikeasti paikanpäällä ilman karttoihin liitettyjä tilastotietoja ja rajoja. Hän esitti, että kartat ovat vallanvälineitä, joilla pahimmillaan saadaan aikaan vain pahaa. Hän kehotti katsomaan asioita uusista perspektiiveistä, uudelleen ja uudelleen. Sinällään hänen puheensa ei tuonut mitään uutta ja keskeistä nyt käsillä olevaan aiheeseen, mutta hänen viimeinen viestinsä taideopiskelijoille oli kiinnostava. ”Me olemme niin tottuneet näkemään asiat vain yhdellä tavalla. Tämä on pallo ja tuo on talo. Mutta uskokaa minua niiden välissä on paljon, mitä me jätämme vain huomioimatta, kaikki riippuu vain siitä, miten sen löytää.”

Kiinnostava ajatus, joka antaa mahdollisuuden sille havainnolle, mikä niin monesti jää huomaamatta – ehkei kaikki olekaan niin kuin aina oletamme niiden olevan. Meillä on havaintoja, jotka ovat osasia totuudesta, mutta ne ovat vain yhtä rajattuja visioita kuin kameran etsimestä rajautuva kuva.

5 LOPUKSI



David Benjamin Sherry: *Touched by The Hand of God*, 2009.

Tekstini voi aiheuttaa ehkä joissain lukijoissa tunteita ja ajatuksia, joita ei voi kutsua positiivisiksi. Mutta jos jakaisimme tunteidemme kahteen luokkaan: toisaalta syviin ja pysyviin, perustavanlaatuisiin, miltei huomaamattomiin tunteisiin (esim. äidinrakkaus, myötätunto) ja toisaalta nopeasti syttyviin ja sammuviin tunteisiin, joita voimme pitkittää jäämällä älyllämme niitä pohtimaan. Kutsukaamme näitä vaikkapa emootioiksi (esim. vihastuminen, himo). Näitä viimeisiä voimme värittää ja piirtää mielissämme aina vain yksityiskohtaisimmiksi mielikuviksi ja aistimuksiksi. Askarrella niistä vain syvempiä ja tarkempia kuvia, juuri sellaisia mitä kiinalaiset maalajat välttävät. Väittäisin, että suurin osa minun muistoistani ja ajatuksista taiteellisen lopputyöni taloa kohtaan kumpuavat jostain näistä emootioista. Ne ovat pieniä hetkellisiä viehätyksen ja inhon hetkiä, joiden kautta olen rakentanut illuusioni. Kuinka häilyviäisiä ja katoavaisia tällaiset muistot ja emootiot ovatkaan!

En ole mitenkään voinut tehdä täysin tyhjentävää esitystä tyhjiydestä ja sen olemuksesta tai edes sen merkityksestä minulle. Olen osittain puolittietoisesti jättänyt asioita auki ja osoittanut tuonne ja tänne. Se olkoon tärkeä osa tätä kirjoitusta. Samalla tavalla kuin kiinalaisen Chu Ta on kirjoitukseni tarkoituksellisen vajavainen, siveltimen vetoni ovat suttuisia ja hiipuvia. Joskus on parempi jättää asioita lukijan itsensä havaittavaksi ja oivallettavaksi.

LÄHTEET

Deren, M. 2005. 'An Anagram of Ideas on Art, Form, and Film'. Essential Deren. Bruce R. McPherson (ed.). 34–109. Kingston: McPherson & Company.

Laotse. 1986. Tao te ching. P. Nieminen. Juva: Tammi.

Pasanen, K. 2008. Tyhjyys itämaisessä ajattelussa ja taiteessa. Helsinki: Teos.

Raamattu. 1933. Pieksämäki: Suomen Kirkon Sisälähetysseura

Sangharakshita. 2004. Timanttisutra ja buddhalainen viisauden perinne. Jyväskylä: Like.

Sinnerbrink, R. 2006 'A Heideggerian Cinema?: On Terrence Malicks The Thin Red Line'. Film-Philosophy, 10.3 December 2006. 26–37 Internetjulkaisu.

Su Tong Po, Mätänevän ruumiin yhdeksän vaihetta. Kirjoittajan käänös englannista. 2012 (julkaisematon).

Watson, G. 1996. 'An Archaeology of Soul'. Derek Jarman: A Portrait. R. Wollen (ed.). 33–48. London: Thames and Hudson.

Kirjoittajan luentomuistiinpanoja Making Space and Place with Geometry Symposiumista Kuvataideakatemiassa Helsingissä 11.2.2012.