



Ilkka Ilmari Levä

## Kapitalismin toiseus äänettömänä huutona – L'argent uusliberalismin kuvana

### ABSTRAKTI / ABSTRACT

*Ranskalaisen elokuvaohjaaja Robert Bressonin (1901—1999) viimeiseksi ohjaustyöksi jää elokuva L'argent (Raha) vuodelta 1983. Elokuva perustuu venäläiskirjailija Leo Tolstoin Väärennetty korkolappu -novellin alkuosaan vuodelta 1911. Elokuvasa seurataan väärennetyn setelin kiertoa sosiaalisessa hierarkiassa alaspäin valuvana onnettomuutena. Elokuvan tyyli on riisutun askeettinen, minimalistinen ja pyrkii vieraannuttamaan katsojaa. Kompositiot sisältävät paljon rajattuja kuvia tai lähikuvia. Elokuvan henkilöohjaus tekee hahmoista tunteista irrotettuja "malleja". Tutkimuskysymyksenä on: miten Bressonin lähikuvat, värit ja henkilöahmot liittyvät elokuvan syntyajan yhteiskunnalliseen tilanteeseen? Lähestymistapaa motivoivat filosofi Gilles Deleuzen teoriat sekä institutionaalinen rahateoria. Niitä käytetään historiallistamaan Bressonin elokuvaa radikaalisti poliittisena elokuvana. Liitän elokuvan Ranskassa tapahtuneeseen uusliberalistisen kuripolitiikan paluuseen 1980 -luvun alussa. Väitän, että elokuvaa voidaan lukea kuvana ja oireena jälkiteollisen kapitalismin äänettömistä toivottomuuden huudoista uusliberalistisen vallan toteutumisen kynnyksellä.*

*French film director Robert Bresson's (1901–1999) last film was the L'argent (Money) 1983. The film was based on the first part of the 1911 novella The Forged Coupon by Leo Tolstoy. The film follows a series of unfortunate events set in motion by a counterfeit banknote. The style is stripped-down ascetic, minimalist trying to alienate the spectator. The compositions contain many close-ups. In addition, the film's use of acting makes the characters 'models,' detached from their emotions. Research questions are: why do Bresson cultivate images that are partially delineated, use certain colors and make the characters unappealing to the viewer? Approach is motivated by the film theory of the philosopher Gilles Deleuze and the Institutional Theory of Money (ITM). Bresson's cinema is analyzed as a political image of its time. The film is being motivated by the neoliberal revolution that took place in socialist president Francois Mitterrand's France in the early 1980's. I argue that the film can be read*

*as an image and symptom of the voiceless scream of hopelessness of Post-Industrial Capitalism at the dawn of Neoliberal rule.*

---

elokuvatutkimus, elokuvan historia, kapitalismi ja elokuvat, raha, rahan poliittinen historia, Robert Bresson, elokuva yhteiskunnallisena ilmiönä/film studies, film history, capitalism and films, money, political history of money, Robert Bresson, film as social phenomenon

Ilkka Levä, FT, vieraileva tutkija, Turun yliopisto

## Johdanto – tutkimustehtävä, metodi ja aineisto

*..mutta rahasta on sopimuksesta tullut eräänlainen kysynnän edustaja; ja siksi sillä on nimi ”raha” (nomisma) - koska se ei ole olemassa luonnostaan vaan lain (nomos) nojalla, ja meidän vallassamme on muuttaa sitä ja tehdä siitä hyödyttöä.<sup>1</sup>*

Tässä artikkelissa tarkastelen ranskalaisen ohjaaja Robert Bressonin (1901—1999) viimeiseksi jääneen elokuvan *L'Argent* (Raha) visuaalisuutta yhteiskuntahistoriallisesti. Käytän luentani apuna filosofi Gilles Deleuzen ja psykiatri Félix Guattarin teoksia sekä institutionaalista rahateoriaa (The Institutional Theory of Money, ITM). Elokuva valmistui vuonna 1983. Sen tarina perustui löyhästi venäläiskirjailija Leo Tolstoin postuumisti julkaistuun *Väärennetty korkolippu* -novellin alkuosaan vuodelta 1911. Elokuvasssa seurataan väärennetyn setelin alkuun laittamaa tapahtumien sarjaa, jotka on siirretty teko hetken ranskalaiseen yhteiskuntaan. Ennen lyhyttä johdatusta teoriaan käyn seuraavassa läpi elokuvan keskeiset tapahtumat.

Elokuvan alussa rikkaan perheen poika Norbert (Marc Fourneau) pyytää isältään ennakkoa kuukausirahastaan, mutta tämä ei suostu, kuten ei äitikään. Norbert tapaa ystävän saaden häneltä väärennetyn 500 frangin setelin. Nuoret ostavat setelillä valokuvakehykset ja saavat vaihtorahana takaisin oikeaa rahaa. Liikkeen omistaja (Didier Baussy) huomaa väärennöksen vasta myöhemmin. Hän päättää laittaa sen eteenpäin kahden muun väärennöksen kanssa ja maksaa seteleillä öljy-yhtiön huoltohenkilö Yvon Targen (Christian Patey) hänelle tekemän työn. Yvon maksaa seteleillä kahvilassa väärennöksestä tietämättömänä, mutta tarjoilija huomaa ne väärennetyiksi. Konfliktin jälkeen Yvon pidätetään. Valokuvausliikkeen työntekijä Lucien (Vincent Risterucci) valehtelee oikeudessa omistajien pyynnöstä. Yvon saa ehdonalaista ja menettää työnsä.

Valokuvausliikkeen naisomistaja (Béatrice Tabourin) tunnistaa Norbertin kadulla koulukaveriensa kanssa. Koulussa asiasta kysyttäessä Norbert ei vastaa, vaan poistuu luokasta. Kotona Norbertin äiti vannottaa poikaansa kieltämään kaiken. Äiti menee liikkeeseen ja lahjoo omistajat hiljaiseksi. Lucien on väärentänyt hintalappuja. Hän paljastuu ja omistajat erottavat hänet liikkeen pimiössä punaisen lampun palaessa. Lucien varastaa lähtiessään avaimet. Myöhemmin hän ryöstää liikkeen ja ryhtyy tekemään pankkiautomaateilla korttihuijauksia. Rahaton Yvon suostuu pakoauton kuljettajaksi ryöstöön, mutta se epäonnistuu. Yvon pidätetään. Punanuttuiset tuomarit tuomitsevat hänet vankilaan. Siellä hän kuulee tyttärensä kuolleen ja yrittää itsemurhaa, mutta epäonnistuu.

Myös Lucien jää kiinni. Hänet tuomitaan samaan vankilaan kuin Yvon. Lucien haluaa hyvittää petoksensa. Mutta Yvon kieltäytyy. Yvonin vapautuessa hän ottaa huoneen ”Hotel Modernesta”. Yöllä

hän murhaa omistajapariskunnan ja ryöstää hotellin kassan. Kadulle paennut Yvon tapaa iäkkään naisen, jonka luokse hän pääsee asumaan. Hetken aikaa kaikki tuntuu sujuvan. Yvon keskustelee naisen kanssa elämän mielekkyydestä. Eräänä yönä Yvon kuitenkin tappaa kaikki talon asukkaat puuliiteristä löytämällänsä kirveellä. Yvon menee kahvilaan, juo lasin konjakkia ja tunnustaa rikoksensa poliiseille. Hänet pidätetään ja lähdetään kuljettamaan tuijottavan väkijoukon ohitse. Liikkuvien hahmojen ohittaessa katsojat he jäävät tuijottamaan tyhjentyneen kahvilan ovea. Tämän jälkeen kuva häivytetään ristiin mustaksi ja elokuva loppuu.

Koko elokuvan ajan sen tyylillä on riisutun askeettista, minimalistista ja pyrkii vieraannuttamaan katsojaa. Elokuvan kuvakompositiot ovat harkittuja. Ne sisältävät paljon osittaisia rajauksia tai lähikuvia. Tyypilliset avarat yleis- tai avauskuvat puuttuvat täysin. Myös elokuvan värien käyttö on hyvin tyyliteltyä. Puvustus on sinistä ja harmaata, kuten myös useat lavasteina olevat esineet. Punaista väriä käytetään, mutta vain tietyissä hetkissä. Elokuvan henkilöohjaus poistaa hahmoista suoran tunnerepresentoinnin tehden heistä yksiulotteisen ”mallimaisia” (*modèle*).<sup>2</sup>

Artikkelini tutkii Bressonin elokuvan visuaalisuuden yhteiskuntahistoriallista ulottuvuutta analysoimalla sen kuvakompositioita, värejä, dialogia ja henkilöihahmoja syntyäikansa kuvina. Tutkimuskysymyksenä on, miten elokuvan tyylilliset valinnat liittyvät elokuvan sen syntyäikaan? Ennen analyysia esittelen vielä artikkelin käsitteellishistoriallista lukutapaa sen ymmärtämiseksi.

## Aiempi tutkimus, käytettävät teoriat ja käsitteet

Bresson on eräs tutkituimmista ranskalaisista elokuvantekijöistä, ja häntä on yleensä tulkittu kristillisen lukutavan kautta. Monissa Bressonia selittäneissä teksteissä on käytetty jansenistista lausahdusta itse armon luonteesta: se otetaan vastaan, tai ei oteta, kuten myös auteurin rooli. Auteur-käsitteellä ranskalaisen uuden aallon elokuvakriitikot nostivat esiin aiempien elokuvantekijäsukupolvien teosten ja tekijöiden suhdetta. Auteur-käsitteeseen liittyy persoonallisuuden kultin piirteitä, koska siinä painotetaan ohjaajan nerokkuutta sekä tekijyyttä. Auteur-luennan ongelmana on Bressonin näkeminen samanlaisena monoliittina koko hänen uransa ajan, vaikka erityisesti *L'Argent* ei tunnu sopivan yhteen hänen varhaisempien elokuviensa kanssa, sen heijastuessa syntymäajankohtansa aikaista perustavanlaista muutosta ranskalaisessa yhteiskunnassa.<sup>3</sup> Paul Schraderin haastattelussa vuonna 1977 Bresson vastaa jansenismia koskevaan kysymykseen:

*B: Niin, sanoin, että olisin mieluummin jansenisti kuin jesuiitta, mutta en halua mennä liian pitkälle tuossa keskustelussa. Mutta silti ajattelen, että elämäämme sisältyy predestinaatiota. Todellakin. Se ei voi olla toisin.*<sup>4</sup>

Bressonin vastaus jättää uskonnon roolin avoimeksi mahdollistaen muita selitystapoja. Jansenismin voidaan ajatella tarkoittaneen Bressonilla esteettistä tyyliä, joka oli yksinkertaista, riisuttua ja askeettista. Bresson ei myöskään kutsunut itseään ohjaajaksi (*metteur en scène*) vaan tapahtumien järjestelijäksi (*metteur en ordre*)<sup>5</sup>. Tässä artikkelissa hyödynnetään kriittisiä lukutapoja, joita Bresson-tutkimuksessa on esitetty sekä Gilles Deleuzen teorioita yhdessä Félix Guattarin kanssa ja myös erikseen omissa teoksissaan. Suomalaisesta tutkimuksesta hyödynnetään Antti Pönnin, Jaakko Seppälän ja Aymeric Pantet'n tutkimuksia Bressonista.<sup>6</sup>

Deleuzen elokuvateoria perustui filosofi Henri Bergsonin teoksien uudelleen luentoihin. Bergson totesi vuonna 1907 elokuvan korottaneen itsensä tilallistamisen jumalaksi. Hänestä

todellisuutta saattoi ymmärtää ainoastaan liikkuvuutena ja tähän päästäkseen tuli paeta ”ajatuksen kinematografista prosessia”. Deleuzen mukaan Bergsonin elokuvafilosofiaa tulee lukea yrityksenä tehdä uudenlaista filosofiaa. Bergson kritisoi koko länsimaisen ajattelun historiaan piintynyttä, Zenonista ja Platonista alkanutta traditiota, liikkeen tilallistamisen illuusiosta ja pyrki itse luomaan singulaarien tapahtumisten filosofiaa<sup>7</sup>. Bergsonille elokuvakamera symboloi ajattelun tilallistavaa tendenssiä, jonka vuoksi se oli vieraantunut olemisen ontologisesta kestosta ja sisäisen elämän intuitiivisesta maailmasta. Hän vertasi projektorin filmikelan pyörimistä kiinnostavuudessaan tuulettimien siipien pyörimiseen. Deleuzelainen elokuvafilosofi Paul Douglass huomauttaa, että tästä huolimatta elokuvissa syntyvä liikkeen illuusio kasvoi moderneissa yhteiskunnissa katsojansa hypnoottisesti sisään imeväksi voimaksi.<sup>8</sup>

Deleuze kehitti Bergsonin näkemyksiä eteenpäin elokuvateoriassaan. Ohjaaja ja elokuvateoreetikko Marcel L'Herbier näki jo 1918, ettei Bergsonin elokuvakritiikki tehnyt tyhjäksi hänen elokuvallista käsitystään ajasta ja sen kokemisesta.<sup>9</sup> Myöhemmin Deleuze näki Bergsonin kritiikin kohdistuneen varhaiseen elokuvaan, joka oli vasta kuvaa liikkeessä. Deleuzen mukaan Bergsonin kritiikki ei ollut kategorisesti kaikkea elokuvaa vastaan. Deleuzen mukaan tehokkaan liikkeen illuusio toteutui siirryttäessä 16 valotuksesta 24 valotukseen sekunnissa. Deleuze näki muutoksen toisena tekijänä kameran liikkeen. Se teki liikkeen havaittavaksi katsojille, jolloin syntyi liikekuva. Katsojille tämä merkitsi heidän elokuvatietoisuutensa avartumista ja tulkinnallisen tajunnan laajentumista. Elokuva kehittyi montaaasiin ja näkökulman avulla sekä erityisesti kameranliikkeen näkökulmille tuottaman emansipaation myötä.<sup>10</sup>

Deleuzen elokuvafilosofian voi tiivistää aikaan liittyvään muutokseen elokuvissa. Varhainen elokuva on Deleuzen mukaan liikekuvaa, jossa aika on alisteista liikkeelle. Niissä vallitsi logiikka, jossa A ei voi olla Ei-A. Aikakuvassa vanha logiikka murtuu. Elokuva ryhtyy ilmaisemaan liikekuvan ulottuvuuksien lisäksi subjektiivisia muistoja, fantasioita ja unia. Uudessa aikakuvan maailmassa jokin ja sen vastakohta, moniaikaisuus ja -paikkaisuus, voivat olla yhtä aikaa olemassa. Samalla aikakuva kääntyy itseensä: siinä luodaan hahmoille ja katsojille itsetutkiskelun mahdollisuus. Aikakuvissa tätä itsetutkiskelua muovataan keston kautta. Kesto poistaa toiminnalta elokuvan sosiaalisen pinnan ja nostaa esiin yhteiskunnallisen toiseuden liikkeitä.<sup>11</sup>

Bresson kertoi teoksissaan etsivänsä totuutta. Deleuze näki Bergsonin totuuskäsityksen sijainneen väärennöksestä erottamisen sijaan uuden luomisessa.<sup>12</sup> Siksi Deleuze pohjasi elokuvateoriansa Bergsonin aikaa koskeville argumenteille. Bergson väitti, että aika on ainoa subjektiveetti: me olemme ajan sisässä, eikä toisin päin. Tämä on Deleuzen mielestä suurin paradoksi. ”Subjektiveetti ei ole omaamme, vaan ajan; sen sieluna tai henkenä, virtuaalisena. Aktuaalinen on aina objektiivista, mutta virtuaalinen subjektivistista.”<sup>13</sup> Aika on sisäisyyttä, jossa olemme, liikumme, elämme ja myös muutomme, kuten Deleuze toteaa. Deleuzen mukaan juuri aikakuvien elokuvissa voimme tavoittaa nämä ajan materiaaliset kiteytymät.<sup>14</sup>

*L'Argentin* analyysien ymmärtämiseksi, on vielä hahmotettava mistä raha on peräisin. Deleuze ja Guattari eivät pidä yhteiskunnan järjestymisen alkuperäisenä muotona vaihdantaa, vaan ruumiillisia merkkejä kirjaavaa järjestelmää, joka on osa maan eli elämän kokonaisuutta. Sen yhteenliittymisen muotona on velkajärjestely. Se on samalla representaatio yhteiskunnasta itsessään.<sup>15</sup> Myös institutionaalinen rahateoria näkee rahan ”koko yhteiskunnan ilmaisuna”. Taloustieteilijä Daniel De Coppel toteaa rahan suhteesta valtaan: ”Ei ole olemassa rahaa ilman transsendenttia järjestystä, mikä tuottaa sille sen laadun toimia sosiaalisen kokonaisuuden materialisaationa.”<sup>16</sup> Taloustieteilijä André Orléan summaa De Coppelin näkemyksen. Rahaa ei pidetä yksipuolisesti vain vaihdon helpottamisen välineenä, kuten ekonomistien ”tehokkaassa ja hedelmällisessä traditiossa” on historiallisesti väitetty, vaan ”yhteiskunnan perustana olevan 'arvohierarkian' osatekijänä”.<sup>17</sup> Myös rahan poliittisuuden historiaa

tutkinut Stefan Eich toteaa rahan olevan luottoteknologiaa, kuten tämän tekstin alun lainauksessa filosofi Aristoteleelta todettiin. Sosiaalisena suhteena se on siten ollut olemassa ennen markkinoita.<sup>18</sup>

Yhteiskuntatieteilijä Jussi Vähämäki esittää rahan ja yhteiskunnan välisestä suhteesta Aristotelesta seuraten, että rahaa voidaan ajatella voimana (eli ostovoimana) ja yhteisöön sidottuna potentiaalisuuden ilmauksena. Valtavirtataloustieteet näkevät rahan luontona ja ”jatkuvasti töissä olon” merkityksessä finanssirahana ja pääomana. Vähämäen mukaan rahan muuttuminen pääomaksi ei johdu rahan alkuperäisestä luonnosta, vaan tietynlaisista yhteiskunnallisista olosuhteista ja niiden myötä syntyvistä uusista ajatusmuodoista. Kuvitelma rahan luonnollisuudesta on syntynyt porvariston ja porvarillisen yhteiskunnan synnyn yhteydessä vasta modernilla ajalla luontosuhteen muuttuessa ”luonnon vapauttamisen” näkökulmaksi.<sup>19</sup>

*Porvaristo ottaa erityisesti luonnon keppihäivöseen, koska muut säädyt ovat sille 'luonnonvastaisia' ja perustavat toimintansa perinteeseen, tapaan, kokemukseen ja uskomuksiin. Siksi porvaristo kuvittelee luonnon yhteiskunnan ja ihmiskollektiivin ulkopuolisena 'toimijana', jonka 'lakeihin' (luonnosta tulee juridinen ja porvarillinen toimija!) ihmisen on sopeuduttava.<sup>20</sup>*

Vähämäki näkee rahan olevan yhteiskunnallinen instituutio. Se on ilmausta kuulumisesta ”inhimilliseen kollektiiviin”. Rahan suvereenisuus on Vähämäen mukaan ihmiskollektiivin sille antamaa. Siten se on ilmausta ihmisenä olemisesta, ei työnjaosta, vaan lähtöisin siitä, mikä mahdollistaa koko työnjaon. Se on ilmausta luottamuksesta, jota voimme tuntea kanssaihmissä kohtaan, kuten Vähämäki kirjoittaa. Se ei ole pelkkää ilmausta kollektiivista tai hengestä, vaan voimasta, joka näyttäytyy mahdollisuutena olla myös tekemättä. Vähämäki muistuttaa lisäksi, että: ”Rahassa on aina myös kysymys ajasta, oman ajan artikuloimisesta yhteisessä.”<sup>21</sup> Oman ajan antaminen yhteisölle rakentaa jaettua yhteisöä ja voimistaa luottamusta yhteisön kykyyn tukea jäseniään.

Jopa Michel Agliettan ja Orleanin institutionaalista rahateoriaa kriittisesti tarkasteleva taloustieteilijä Robert Guttman toteaa, ettei agraarirahan olemassaolo ennen metallirahaa muuta kokonaiskuvaa kaupan ja rahan suhteesta, vaan raha oli olemassa jo ennen kauppaa yhteisöllisenä asiana.<sup>22</sup> Myös Deleuze toteaa elokuvien, yhteisöiden ja rahan yhteenliittymisen, esittäen, että ”elokuvat rahasta ovat lähtökohtaisesti, vaikkakin implisiittisesti, elokuvia elokuvasta tai elokuvia itseään koskevia”. Toisin sanoen ne kartoittavat synty-yhteisönsä yhteiskunnallisia suhteita kertomalla suorasti tai epäsuorasti elokuvaprojektien mahdollistumisesta sen rahan voimalla, joka tuotetaan näissä yhteiskunnallisissa suhteissa.<sup>23</sup>

## Toiseuden voimat ja äänettömät huudot

Luen seuraavassa *L'Argentin* visuaalista yhteiskuntahistoriaa Deleuzen toiseus, hahmo ja huuto - käsitteiden avulla. Deleuze rakentaa toiseuden käsitteensä kirjailija Michel Tournierin teosten varaan. Toinen (*L'Autre*) on hänen mukaansa toiminnallinen rakenne. Se ilmaisee laskostumaa minuuden kokemismahdollisuuksille tai toimii virtuaalisena tilana esiyksilöllisille singulariteeteille, joita ei ole vielä olemassa ilmauksensa ulkopuolella. Tämä ilmenee elokuvissa havaitsemattomana erona, joka alkaa vaivata katsojaa.<sup>24</sup> Siten on mahdollista väittää, että elokuvissa ”toinen” on ihmiseen liitetty havainto hahmosta, joka ei kuitenkaan ole tämä, eikä muistuta suoraan sitä, mitä ilmaisee. Se voi harhauttaa ajattelulliset sommitelmat kohti toisenlaisia maailmoja, tapahtumia tai jopa fyysisiä tiloja, jotka ovat

tietoisuuden tavoittamattomissa. Deleuzelle elokuvan olemus näyttäytyy tällaisissa ajatuksissa ja niiden toiminnassa. ”Aivot ovat valkokangas”, kuten Deleuze on todennut.<sup>25</sup>

Elokuvallisten ilmaisujen toiseus liittyy siihen, että Deleuzelle elokuva oli osin ei-kielellistä peircläistä semiotiikkaa. Deleuze kääntää nurin sanan ja kuvan välisen suhteen. Narraatio nousee kuvastaa: kuvat puhuvat. Tästä ei kuitenkaan voi päätellä, että kuvat signifioisivat merkityksiä suoraan. Vaikka elokuvalliset kuvat sisältävätkin verbaalisia elementtejä, ne voivat myös toimia muuntuvina massoina, joista voi erotella sensorisia (visuaalinen, auditivinen) sekä kineettisiä, intensiivisiä, affektiivisiä, rytmisiä, tonaalisia ja myös verbaalisia elementtejä.<sup>26</sup> Elokuvaa voi lukea kielestä riippumattomien kuvien ja merkkien semiotiikkana, jolloin se ottaa huomioon aineellisten virtauksien semiotiikkana ruumiilliset aistimukset ja katsojan havaitsemisen tavoilla, joihin mikään kieliteoria ei koskaan pysty.<sup>27</sup> Deleuze esitti lisäksi, että modernit taideteokset problematisoivat representaation muuttuakseen puhtaaksi kokemukseksi alueelle, jota hän kutsui ”aistimellisen tieteksi”.<sup>28</sup>

Toiseus liittyy myös siihen, että juonellisia elokuvia voi ajatella koneellisina sommitelmina (*agencement machinique*), intensiteettien ja aistimusten potentiaaleina, jotka toisaalta ovat organisoituneet (re-presentoidut) kuvioksi hahmottumisen toimintoina mutta yhtäältä myös uudelleen tuotettuina, moninaistettuina ja intensivoituina luovien aistimusten kuvioina. Ne tunnistetaan ensin habituaalisesti: elokuva on tuttu ja arkinen, koska se representoi identiteetin ja samuuden käsitteillä. Toiseksi se voidaan tunnistaa tarkkaavaisuuden hetkissä, joissa elokuva ei enää pysy yhdellä ja samalla aikatasolla, vaan kulkee eri tasojen läpi. Deleuzelle tämä oli kiteytymisen hetki, jossa mennyt ja tuleva törmäsivät sekä hetki, jossa toisto muuttui ikuisiksi paluiksi, mutta ajallisina eroina, jotka toistuivat muuntuneina. Tällainen oli Deleuzelle suoraa ajan representaatiota, kidekuvaa, tai käsillä olevan nykyisyyden suoraa aistimusta. Siten se viittoili elokuvan tuolle puolen.<sup>29</sup>

117

*L'Argent*-elokuvan estetiikan huolellisen analyysin perusteella elokuvantutkija Sean Desilets esittää, että se pyrkii sisällyttämään ihmiselämän arvon taloudellisen kierron piiriin. Tämä ei tapahdu siksi, etteikö elämä olisi erityisen arvokasta, vaan siksi, ettei mikään arvon käsite voi välttyä taloudellisilta näkökohdilta.<sup>30</sup> Osaammeko ajatella tätä ulottuvuutta ”Rahassa”? Deleuzen tapa käyttää käsitteitä pyrkii saamaan meidät juuri ajattelemaan ”kyvyttömyyttämme” ajatella (*impensable*) eroa itsessään. Ajattelun paradoksit ovat ”miehellisiä tyhjyyksiä”, joita meidän on vaikea kohdata mielessämme tai palauttaa mieliimme. Deleuze pyrki kuvittamaan tätä dynamiikkaa ajattelussamme: yhtäältä sellaisen välillä, jonka kohtaamme annettuna, mutta josta emme tunnu saavan otetta; ja toisaalta sellaisen välillä, josta kyllä saamme otteen, mutta jota emme havaitse tarkemmin.<sup>31</sup> Elokuvan kohdalla esimerkkinä tästä voi pitää *slow cineman* eli hitaan elokuvan liikkumattomia maisemakuvia, jotka mieli herättää eloon, vaikka niissä ei tapahtuisi mitään. Ja toisaalta, jos tällaisissa kuvissa olisi hyvin hidasta liikettä, saamme siitä otteen, mutta emme havaitse sitä välittömästi.

Tämä dynamiikka tuottaa *L'Argentin* yhteiskunnallisena hahmona ja sen tapahtumien aiheuttamana äänettömänä huutona eli aistikokemuksena.

*Aistimusten väkivalta on vastabankaa representoidulle väkivallalle ([joka on] sensaatiota, klisee). Ensimmäinen on erottamatonta suorasta vaikutuksestaan hermostoon, tasoista, joiden läpi se kulkee, alueista, jotka se läpäisee: koska se on itse hahmo, sillä ei saa olla mitään esitetyn kohteen luonteesta.*<sup>32</sup>

Jos kauhu olisi ottanut elokuvassa ylivallan hahmoista tarinallistetussa pelossa, muutosta vaativa huuto olisi kuollut.<sup>33</sup> Bressonin värit, kuvakoot ja näyttelijätyön mallit mahdollistivat hahmojen kautta huudon syntymisen.

Deleuzen hahmon ja huudon käsitteet sopivat mielestäni toiseuteen liittyneinä kuvaamaan *L'Argent*n yhteiskunnallisuutta. Toiseutena ymmärrettyinä hahmoissa säilyy tunnistettavia inhimillisiä elementtejä, joten ne eivät ole ainoastaan representoivaa muotoa, vaan pikemminkin yritystä kuvata yhteiskunnallisia voimia. Deleuzelle kaiken ei-esittävän taiteen tehtävänä oli tehdä näkyväksi voimia, jotka muuten jäisivät näkymättömiin. Hahmo saattaa olla varjo ”sekoitetun kokonaisuuden” sisällä, ikään kuin se olisi korvattu näillä voimilla. Näen, että väkivaltaisuuudessaan *L'Argent* onnistuu kuvaamaan huutoa eikä jää pelkäksi kauhuksi, koska se on kokemuksellinen ja ruumiillinen elokuva. Se on pikemminkin tätä aistimuksissa koettavaa kuin speaktaakkelin representoitua väkivaltaa, jonka unohtaa heti elokuvateatterista poistuessaan. *L'Argent*n huudon aiheuttavia voimia ei pidä sekoittaa siihen näkyvään speaktaakkeliin, jonka edessä ihminen huutaa katsellessaan viihteellistettyä väkivaltaa.<sup>34</sup>

Yhteiskunnallistunut huuto vangitsee sellaisia näkymättömiä voimia, joita ei voida esittää, koska ne ovat kivun ja tunteen tuolla puolen. Aivotoiminnallisesti tämä voi johtaa pessimismiin, koska nämä näkymättömät voimat ovat vielä ylivoimaisempia kuin pahin esiteltävissä oleva speaktaakkelin. Deleuze väittää silti, että päätöksellä kuvata huutoa taiteilija toimii kuin painija, joka kohtaa ”näkymättömän voimat” ja aloittaa taistelun, joka ei ollut aiemmin mahdollista. Hän tekee aktiivisen päätöksen, jolloin syntyy mahdollisuus voittaa nämä voimat. Elämä huutaa kuolemalle, kohtaa sen kauhun käyden taisteluun sen sijaan, että ryhtyisi edustamaan sitä passiivisuudellaan. Väkivallan speaktaakkeleissa nämä voimat jäävät näkymättömiin ja harhauttavat meitä, jolloin jäämme passiivisiksi kauhun edessä.<sup>35</sup>

## Rahan konkreettiset toiseudet symboleina

*L'Argentissa* raha on konkreettinen toiseus. Se kulkee käsien kautta. Bressonin elokuvissa kädet koskettavat lähikuvissa asioita ja ilmentävät valtajärjestystä. Norbertin ojennettua väärennetyn setelin valokuvausliikkeen naispuoliselle omistajalle seteliä näytetään valoa vastaan lähikuvassa. Samoin Yvonin työskentelevät kädet punaisine hanskoineen näytetään lähikuvassa, ennen kuvan tiltausta ylös ja oikealle. Yvonin kahvilassa tapahtuneen aggression jälkeen lähikuvassa näkyy hänen lyöntinsä jälkeen avautunut käsi, ja tämän jälkeen lyönnin seurauksena kaatunut pöytä.



Lucienin tullessa irtisanotuksi työstään valokuvausliikkeessä kuvassa näytetään lähikuvaa hänen kädestään, joka vie liikkeen avaimet takin taskuun. Yvonin odottaessa pakoautossa pankkiryöstäjiä, hänen käsiään näytetään auton ratilla myös lähikuvassa. Yvonin lähtiessä autolla pakoon ryöstöyrityksen jälkeen, näytetään auton kaasupolkimella olevaa jalkaa

*Kuva 1. Työläisen veriset kädet. Kuvan copyright: Mke2.*

jälleen lähikuvassa. Vankilaan saapuvia sinisiä postilaatikoita pidetään myös esillä lähikuvassa. Vankien keskinäistä vaihtokauppaa kuvataan lähikuvissa, kuten Hotel Modernen kylttiä ja veristen käsien pesua. Yvonian hengissä itsemurhayrityksen jälkeen pitävä sinimusta hengityskone on lähikuvassa, kuten vanhemman naisen Yvonille kantama keittolautanen ja pankkiautomaatti, jolla Lucien harjoittaa lain vastaisia toimiaan.



*Kuva 2. Yvonin aggression jälkeen avautunut rahaton ja arvoton käsi. Kuvan copyright: Mk2.*



*Kuva 3. Pankkiautomaatin punaiset vaaraa ilmaisevat näppäimet. Kuvan copyright: Mk2.*

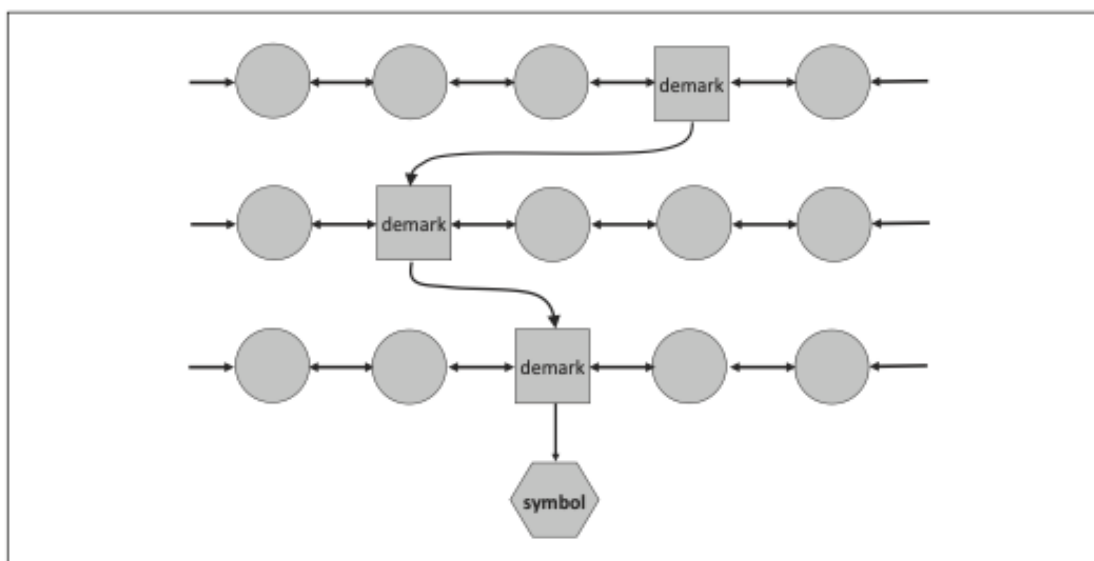
Deleuze toteaa Bressonin tehneen asioiden koskettamisesta itsestään tarkastelun kohteen elokuvissaan. Deleuzen mukaan Bressonin visuaaliset tilat ovat fragmentoituneita ja irrallisia mutta silti niiden osilla on jatkuvuutta. Kädet ja muut lähikuvien asiat sekä esineet ylittävät liikekuvan sensoriset määreet. Ne korvaavat kasvot affektien tuottajana ja muodostavat uudenlaisen ajattelun tilan. Deleuze myös huomauttaa, että Bressonin ”mitkä-paikat-tahansa” (*espaces quelconques*) saavat ainutkertaisuutensa siinä erottamattomuudessa, joka hänen elokuviensa erilaatuisten merkkien välillä vallitsee ja joka ilmenee edellä mainituissa kosketuksissa.<sup>36</sup>

Elokuvatutkimuksen lehtori Guy Crucianelli näkee myös Bressonin askeettisuuden ilmenevän tuntoaistimuksiin kohdistuvana tarkkaavaisuutena. Se toimii äänien sekä eleiden hienovaraisena ohjailemisena niiden yhteensovittamiseksi kokonaisuudessa. Bresson rakentaa maailmankaikkeuttaan

”systemaattisesti” mutta ristiriitaisista aineksista, kuten otoksilla jaloista kasvojen sijaan tai ilmeettömillä kasvoilla voimakkaiden tunnekuuhujen aikana. Hän sommittelee kuvan elementit siten, että ne ovat vieraita, odottamattomia ja latautuvat uudella tavalla, toiseutena.<sup>37</sup> Deleuze on todennut ”ilmaisevuuden” olevan ”toisen ihmisen sisältöä”.<sup>38</sup> Deleuze myös esittää, että toinen toiseutena on psyykkisenä järjestelmänä esiyksilöllinen rakenne, jolla ei vielä ole määrittynyttä luontoa tai identiteettiä, mutta se ilmaisee määrittynyttä tilaa tai singulariteettia, mahdollisuutta. Tämä synnyttää ajatuksen jostain sellaisesta, jota pitää selventää tai kehittää; ja jonka tekee ylipäänsä mahdolliseksi ”toiseusrakenne” ja sen havaitsemiseen liittyvä ilmaiseva voima.<sup>39</sup>

Mikä tällainen ”toiseusrakenne” voisi olla *L'Argentissa*? Väitän, että elokuvan värit toimivat tällä tavoin. Sen lisäksi, että ne liittävät hahmot heidän valta-asemaansa, ne myös liittävät heidät muuttuneisiin tilanteisiin. Deleuze esittelee tähän liittyen aivan erityisen merkin, joka liittyy elokuvan suhdekuviin, ja jotka yhdistävät elokuvan kuvien liikkeen ilmaisevaan kokonaisuuteen. Tällainen tilanne ilmenee merkkinä (*marque*), joka joko jatkaa samaa tai osoittaa vaihtoehdoisen kulkuväylän merkkiä (*demarque*), jotka eri kohdista yhteen liittyessään saavat symbolin voiman. Vaikka kyse on symbolista, se ei silti ole abstraktiota, vaan on jokin konkreettinen asia tai esine, joka kantaa hahmojen suhteita tai muutoksia suhteessa itsen tai muihin. *L'Argentissa* tällaisena symboleja rakentavina merkkeinä toimii punainen väri ja sillä värjäytyvät kuvat. David Deamerin mukaan symbolit ovat juuri sellaisten merkkien yhteenliittymiä, jotka on poimittu erilaisten merkkien sarjoista abstrakteina objekteina, jotka ilmaisevat elokuvassa ajatuksia, uskomuksia ja käsitteitä.<sup>40</sup>

Punainen väri näkyy useassa kohdassa. Nähdessämme Yvonin työtä tekevät kädet ensimmäisen kerran, ne ovat verenpunaisten työrukkasten peittämät. Yvonin tuomarien viitat ovat punaisia, kun he saapuvat oikeudenkäyntiin, toisin kuin Lucienin oikeudenkäynnissä, koska hän on oikeasti syyllinen tekoonsa. Lucienin tullessa irtisanotuksi työstään, palaa taustalla pimiön punainen varoitusvalo. Lucienin rikoksen todisteet, eli kaksi hintalappua näkyvät lähikuvassa omistajan käsissä. Samalla valo värjää kädet punaisiksi. Yvonin varastaman kirveen heilahtaessa ylös toiseen kuolettavaan iskuun, sen terässä näkyy verta lähikuvassa ja tämän jälkeen seinällä näkyy murhatun henkilön veren punaiset roiskeet. Pankkiautomaatissa on useita punaisia näppäimiä. Värien merkit kytkeytyvät yhteen ja kertovat vaarasta symbolina.



Kuvio 1. Elokuvan aikajanan tapahtumia yhteen liittävien pakotien merkkien (*demarque*, *demark*) yhteys symbolien muodostumiseen David Deamerin mukaan.



Kuva 4. Verinen kirves pakotien merkkinä ja vaaran symbolina. Kuvan copyright: Mk2.

Järkytys on elokuvatuutkija Brian Pricen mukaan molemmissa tapauksissa ratkaiseva erottava tekijä. Se korostaa värin merkitystä ja auttaa muistamaan sen tärkeänä elementtinä Bressonilla. Tarkasteltaessa kohtauksia vierekkäin, ”syntyy uusi ajatus: tuomioistuimet, kuten aiempi kauppias, ovat täynnä valheita ja petosta; niiden varsinaisena tehtävänä on suojella ja säilyttää kapitalistista järjestelmää”.<sup>41</sup> Punaisista kehystyksistä, jotka ilmestyvät eri kohdissa elokuvaa, tulee eräänlainen kertomus, jossa Pricen mukaan korostetaan rikoksen ”syitä”.<sup>42</sup> Jaakko Seppälä esittää, että Bressonin ohjatessa kameran katseen käsiin ohjaaja opastaa katsojaa pohtimaan valkokankaan ulkopuolisia tiloja, koska kuvan ympärillä tapahtuu koko ajan jotain. Lähikuvien tarkoituksena on sekoittaa katsojan ajatus siitä, missä hän sijaitsee suhteessa otokseen.<sup>43</sup>

## Uskonnollisten tulkintojen riittämättömyys

Price näkee Bressonin elokuvien tematiikan poikkeavan radikaalisuudessaan teosten uskonnollisista selitysmalleista. Hän esittää, että Bressonin työ on alusta alkaen ollut sidoksissa radikaaliin politiikkaan. Bressonin elokuvat toki herättivät uskonnollisia kysymyksiä ja käsittelivät monesti uskonnollisia aiheita. Tällaiset aiheet eivät kuitenkaan takaa, että kyseessä olisi uskonnollinen teos, kuten Price toteaa. Pikemminkin osa Bressonin työn radikaalia luonnetta johtuu Pricen mukaan Bressonin kiinnostuksesta ymmärtää uskonnollisen elämän ja uskonnollisen lain poliittista ulottuvuutta.<sup>44</sup> Kveekarien maailmassa oloa koskevat ontologiat ovat erilaisia kuin jansenistien ja jesuiittojen näkemykset taas poikkeavat jansenistien näkemyksistä.<sup>45</sup>

Myös kapitalismia on kuvattu uskontona. Vankilan intellektuellihahmo kutsuu *L'Argentissa* rahaa ”näkyväksi jumalaksi”. Frankfurtin koulukunnan Walter Benjamin näki kapitalismin puhtaana kulttiuskontona, mutta sillä tavalla dogmasta ja teologiasta tyhjentyneenä, ettei sillä ole enää pyhitettyjä vapaapäiviä, ja että se tuottaa lunastuksen sijasta ainoastaan kaikkialle leviävää syyllisyyttä.<sup>46</sup> Elokuva herätti aikalaisissa kahtalaisia tunteita. Sille buuattiin Cannesissa, vaikka se voitti yhdessä Andrei



Kuva 5. Väärennetty 500 frangin seteli rahan luonnollisuuden kritiikkinä. Kuvan copyright: Mk2.

Tarkovskin Nostalgian kanssa Grand Prix -palkinnon. Lisäksi Bressonia aiemmin puolustaneet oikeistolaiset sanomalehdet kritisoivat elokuvaa arvioissaan, mikä todistaa sen kapitalismikritiikin osumisesta ajan yhteiskunnalliseen hermoon.<sup>47</sup>

Gerard Loughlinin mukaan *L'Argent* on elokuva käsissä olevasta rahasta, joka kulkee käsien välillä. Siten se kuvaa sitä näennäisen epäpoliittista ja tasa-arvoista vaihdantaa, jona taloutta pidetään. *L'Argent* näyttää väärennetyn rahan liikkeitä toistuvissa lähikuvissa, melkein kuin väärennetyt setelit olisivat todellisia vaihdonvälittäjiä ja muodostaisivat järjestelmän, jossa ihmisen kädet ovat vain satunnaisia osasia. Raha näytetään, mutta suoranainen väkivalta ei. Emme näe murhia, vaan oletamme niiden olemassaolon muiden kuvien pohjalta. Bressonin taiteessa yleensä, mutta erityisesti *L'Argentissa*, on Loughlinin mukaan kyse poisjättämisistä. Tällaiset poissaolot tai ohitukset eivät kuitenkaan niinkään kätke, kuin paljastavat katsojalle ohitettua toimintaa tai tapahtumaa ”hänen mielikuvituksensa intiimimmässä elokuvateatterissa”.<sup>48</sup>

Bressonin sitoutumista lähikuviin on uskonnollisissa selitysmalleissa tulkittu protagonistien lähentymisenä jumalalliseen ja aineettomaan määränpäähän. Mitä enemmän hahmo on irrottautunut profaanista maailmasta eli koko elokuvan maailmaa esittävistä kuvista, sitä lähemmäksi hänen on katsottu päässeensä jumalallista valtakuntaa yläpuolella. Price viittaa kritiikissään neuvostoelokuvan mestariin Sergei Eisensteiniin. Kukaan ei ole pitänyt häntä Pricen mukaan uskonnollisena elokuvantekijänä siksi, että myös hän piti kiinni lähikuvista. Neuvostoliittolaiset elokuvantekijät päinvastoin ajattelivat, että jos maailma halutaan rakentaa uudelleen, oli erotettava osa kokonaisuudesta, jolloin kokonaisuus paljastuisi satunnaisuudelle perustuvana muodostelmana: eli uudelleen järjesteltävänä ja muutettavana.<sup>49</sup> Tähän avoimuuteen myös Bresson pyrki. Kutsumalla elokuvantekoa kinematografiaksi hän halusi tehdä vaihtoehtoista elokuvan taidetta.<sup>50</sup>



Kuva 6. Raha vaihtaa omistajaa anonyymisti kätkien vaihdon valta-asetelmat. Kuvan copyright: Mk2.

## Rahan estetiikan ongelma

123

Ajan kulumisen kokemuksessa Deleuze näkee toisen tai toiseuden ilmaisevan sitä, miksi minuuskokemus voi tulla tai mikä voi aktualisoitua tulevaisuuden ilmauksena: tehden minuuden kokemuksesta menneisyyden tai virtuaalisen entiteetin. Hän kirjoittaa: ”Jos toinen on mahdollinen maailma, minä olen menneisyys.”<sup>51</sup> Deleuze ja Guattari taas toteavat toiseuteen liittyvän ajallisen mahdollisuusrakenteen seuraavasti: ”Aktuaalinen ei ole sitä, mitä olemme, vaan pikemminkin sitä, mitä olemme toiseksi tulemisen prosessissa, toiseutena, meidän toiseksi-tulemisessamme.”<sup>52</sup> Filosofit Edvard B. Youngin mukaan toiseus onkin sidoksissa sekä ilmaisun filosofiaan että myös lausumisen kollektiivisiin sommitelmiin.<sup>53</sup>

*L'Argent* on Pricen mukaan ”katkera esitys rahan ongelmasta”. Varsinkin vuonna 1982, jolloin Mitterrandin sosialistinen kokeilu oli epäonnistumassa, tämä elokuva olisi Pricen mukaan ollut tyyli muistutus siitä, mitä juuri kapitalismin suhteen on vaakalaudalla. *L'Argentissa* hahmojen pohdinnat omasta tilanteestaan ja paikastaan maailmassa tai toistensa kanssa jäävät minimiin. Price tulkitsee tämän antavan Bressonille mahdollisuuden esittää systeemiä koskevan väitteen - eli esittää kapitalistisessa taloudessa toimivan riistoketjun puhtaina tapahtumina eikä psykologisoiden sitä, miten ketjun eri jäsenet suhtautuvat siihen. Näkökulman pelkistäminen ei ole poliittisen diskurssin vastustamista. Siinä missä Bressonin *Le Diable probablement* -elokuvassa (1977) kilpailevien ideologioiden sivuuttaminen vielä oli keskeistä näkökulmien vähentämiseksi (jotta sosialistit olisivat kyenneet yhdistämään voimansa 1970-luvulla) on *L'Argent* 1980-luvun alun tapahtumista seuranneen kriisiytyneen todellisuuden tuottama laaja vetoisuus koko vasemmistolle, joka uhkasi romahtaa vuoden 1982 epäonnistumisten keskellä.<sup>54</sup>

Price pitää *L'Argentia* Mitterrandin ajan elokuvana: kiireellisenä vetoimuksena aallonpohjan pysäyttämiseksi, eikä se olisi voinut olla ajankohtaisempi.<sup>55</sup> Price tulkitsee *L'Argent*in olevan osoitus

Bressonin herkkyydestä elokuvamuodon ja maailman väliselle suhteelle. Ranska oli erilainen vuonna 1982 kuin vuosina 1969-1977. Tolstoin analyttinen tyyli, ja monologinen hyökkäys rahaa vastaan, saattoi yksinkertaisesti olla parempi linssi, jonka kautta aikaa kannatti poliittisesti tarkastella.<sup>56</sup> Mutta tuleeko Price kohottaneeksi ihmiselämän pyhäksi ja rahan yksinomaan pahaksi sivuuttaen sen sosiaalisen luonteen?

Elokuvatutkija Sean Desilets näkee, että vallitseva lukutapa on varmasti ainakin osittain oikea: *L'Argent* kuvaa kapitalismia järjestelmänä, joka irrottaa teot niiden seurauksista, ja pyrkii paljastamaan kiertoilmaisujen kudoksen, jotka mahdollistavat kärsimyksen ja vastuun siirrot. Elokuva tarjoaa Desiletsin mielestä kuitenkin myös keinoja vastustaa käsitystä, jonka mukaan pyhä ihmiselämä olisi tavarafetisismien vastakohta. Desilets näkee, että on olemassa poliittisia syitä suhtautua epäluuloisesti väitteeseen, että ihmiselämä olisi talouden yläpuolella. Hän toteaa tiettyjen ihmiselämien, puhumattakaan ei-inhimillisistä elämistä, olleen pois suljettuna tästä kategoriasta. Desilets toteaa humanismista käytävän keskustelun vain tarjonnan monesti ”viikunanlehden taloudellisille rakenteille”, jotka eivät tee mitään ihmishenkien suojelemiseksi. Hän näkee, että *L'Argent* paljastaa kapitalistisen hyväksikäytön epäsovivat piirteet sekä kieltäytyy myös perinteisestä humanistisesta eleestä, jonka mukaan ihminen tuotettaisiin transsendentin arvon kohteeksi. Sen sijaan se kuvaa humanismia ”näennäistaloutena”; esteettisenä vapautuksena, joka pyrkii osoittamaan ihmiselämän arvon, mutta itse asiassa tuottaa sitä, ja tuottaa sitä vieläpä hyvin valikoivasti yhteistyössä kapitalistisen ideologian kanssa.<sup>57</sup>

Perunannostokohtauksen tarkoituksena Desiletsin mielestä on toimia Dardenne-veljeksien kuvailemalla tavalla: vastalääkkeenä sille raa'alle taloudelliselle todellisuudelle, joka vallitsee muualla elokuvassa. Dardennen veljekset tekevät eron perunoiden ja Bressonin kuvaaman rahan välille: ”Nämä perunat ovat yksinkertaisia, todellisia, aitoja ja jaettavia - yhtä yksinkertaisia, todellisia, aitoja ja jaettavia kuin raha on kaksinaamaista, keinotekoisia, väärää ja vaihdettavaa.”<sup>58</sup> Desiletsille tämä ei ole pilkahdus toivosta tai luonnon juhlistamista, vaan hän näkee käärmeen luikertelevan tässäkin kohtauksessa Eedeniin murhakohtauksien ”Luciferisia temppuja” tekevänä valaistuksena. Murhissa yhdistetään valaistuja tiloja tyylikkäästi suhteessa muiden kohtauksien ankeaan luonnonvaloon. Bresson rakentaa niissä perspektiivisesti syvän tilan ja ne jatkavat perunannostokohtauksen idylliä muuntaen kauheuden esteettiseksi kokemukseksi.<sup>59</sup>

Desiletsin mukaan *L'Argent* luo estetisoivan humanismin sijasta oman ”arvoteoriansa” kehojen ja tilojen vuorovaikutuksen kautta. Pariisi kuvataan totaalisen taloudellisen kierron paikkana, vaikkakin tunnistamattomana. Kaupunkikokemuksen perusolottuvuus koettaa saattaa katsojan sijoiltaan ja vieraannuttaa häntä. Epäpaikantuneisuus liittyy elokuvan siihen, että arvoa on mahdotonta todella paikantaa kapitalistisessa taloudessa, jonka päätehtävänä on kätkeä rahan arvon hierarkkisuuden todellinen perusta. Tätä vastaan elokuva tarjoaa Desiletsin mukaan ”hämärän utooppisen mahdollisuuden”, jonka ”ihmiskehojen läsnäolo” saattaa ”lunastaa”. Toisin kuin kaupungin fragmentaarinen tila, tälle vaihtoehdoiselle tilalle on Desiletsistä ominaista syvyys, luonnollisuus ja johdonmukaisuus. Tästä huolimatta *L'Argent* ei anna tänäkään tilan säilyttää valuutan arvosta riippumatonta arvoa. Kieltäytyminen luo elokuvaan ruumiillisuuden huomioonottavan henkisen kokemusrekisterin, joka eroaa radikaalisti lihallisista kokemuksista irrotetusta pyhyiden uskonnollisesta ymmärryksestä, joiden mukaan Bresson joko on tai ei ole uskonnollinen elokuvantekijä.<sup>60</sup>

*L'Argent* on Desiletsin mukaan siten totaalisen vaihdettavuuden tila, johon ihmiselämä on alennettu talousvetoisessa pariisilaisessa yhteiskunnassa. Hän toteaa, että veriroiskeen eufemistinen vaihtaminen väkivallan kuvaan toistaa rahan fetisististä funktiota sen sijaan, että se irtautuisi siitä. Otos toimii Bressonin tunnustuksena siitä, ettei hänenkään elokuva voi lunastaa ihmiselämän arvoa

esteettisesti. Estetiikka on liian perusteellisesti sekaantunut mekanismeihin, jotka mitätöivät ihmiselämän arvon. Esteettisyys on itseasiassa juuri se keskeinen tekijä, joka on mahdollistanut ihmiselämän kaupallistamisen, eikä oikeasti toimi keinona paeta (tai edes protestoida) tätä kaupallistamista vastaan. Estetisoiminen on tässä siten väkivaltaa, kuten raha elokuvassa.<sup>61</sup> Taloustieteilijät Michel Aglietta ja André Orlean ovat todenneet rahaan liittyvän sisäsyntyisen väkivallan sen kyvyissä kanavoida sosiaalisia suhteita ja legitimoida valtaan liittyvää suvereniteettia.<sup>62</sup> Deleuze ja Guattari toteavat pankkien antolainauksen ja rahavelan kehittymisen muuttavan rahan yhteiskunnassa aineettomaksi, jonka seurauksena rajallinen velka muuttuu yksipuolistuessaan rajattomaksi ja mahdottomaksi maksaa takaisin.<sup>63</sup>

## Elokuva aikana ja rahana

Vähämäki toteaa varhaisten kristittyjen rukoilleen nimenomaan velkojen anteeksiantoa luvaten itse antaa velat anteeksi. Hän näkee tässä uskon ja luoton, velan ja velan anteeksiannon teeman ja toteaa sen olleen kristinuskon keskeinen osa. Hän myös toteaa Herran rukousta yritetyn vesittää – erityisesti Suomessa – erottamalla toisistaan ”rahavelka” ja niin sanottu todellinen velka tai ”synti”. Rahavelkaa ei voi antaa anteeksi, koska se on kapitalismissa osa luontoa, mutta synti voidaan, sillä se on yhteisön hallussa ja sosiaalisesti rakennettu.<sup>64</sup>

*Vaihdon myytin ja rahan luonnollisuuden avulla suljetaan ulos sekä hallitsija, kuningas että raba inhimillisenä instituutiona; rahasta tulee nyt pelkkä vaihdon väline, arvon ilmaus ja sen mitta ja jolla ei loppujen lopuksi ole mitään todellista tekemistä talouden ja tuotannon luonnollisen maailman kanssa. Vaihdomyytin ansiosta vaihdettavien tavaroiden tai hyödykkeiden suhteita ei enää mitata yhteisön vallassa olevalla ja sen vallan asettamalla rahalla, vaan tavaroiden tuottamiseen välttämättömän työn määrällä, niiden tavaroiden hyödyllisyydellä ja niiden niukkuudella.<sup>65</sup>*

Elokuvaohjaaja Federico Fellinin suuhun on laitettu kuvaava lausahdus elokuvan ja rahan suhteesta: ”Kun rahaa ei enää ole, elokuva valmistuu.” Deleuze käyttää lausahdusta analysoimaan rahan ja ajallisuuden yhteyttä elokuvissa yhteiskunnallisena metatasona.

*Elokuva itse taiteena elää suorassa suhteessa jatkuvaan juoneen [complot], kansainväliseen salaliittoon, joka ehdollistaa sitä sisältäpäin, kaikkein läheisimpänä ja välttämättömmimpänä vihollisena. Tämä salaliitto on rahan salaliitto; se, mikä määrittelee teollisen taiteen, ei ole mekaaninen jäljentäminen vaan sisäistetty suhde rahaan. (..) Raha on kaikkien niiden kuvien kääntöpuoli, joita elokuvateatteri näyttää ja asettaa paikoilleen.<sup>66</sup>*

Filosofi Giorgio Agamben on esittänyt koko raha/luotto/debet -mekanismin asettamista kyseenalaiseksi hallinnan järjestelmänä. Hänen mukaansa vain tällä tavoin olisi mahdollista palauttaa usko politiikkaan, joka ei anna universaalien ja luonnollistetun velan dogmin kuristaa yhteisöjä.<sup>67</sup>

Deleuzen mukaan aika on rahaa -ajatus on elokuvan vanhimpia kirouksia ja sen velkajärjestelyn muoto. Aika on luonteeltaan epätasa-arvoisen muutoksen salaliittoa tai vastaavuuden mahdottomuutta. Siinä mielessä se todellakin on rahaa. Marxin kahdessa muotoilussa P-R-P (pääoma-raha-pääoma) suhde toimii vastaavuussuhteena, mutta käänteinen R-P-R suhde on mahdottoman vastaavuuden tai huijatun,

epäsymmetrisen vaihdon muoto, jolle elokuva perustuu.<sup>68</sup> Deleuze näkee Marcel L'Herbierin sanoneen kaiken tarpeellisen rahasta. Tämän mukaan tilasta ja ajasta tuli nykymaailmassa yhä kalliimpia, ja taiteen oli tehtävä itsestään kansainvälinen teollinen taide. Eli elokuvan piti muuttua, jotta se saattoi ostaa tilaa ja aikaa ”inhimillisen pääoman kuvitteellisina takuina”, kuten Deleuze kirjoittaa. Elokuvaa elokuvan sisällä ilmentää tätä helvetillistä kuvan ja rahan välistä kierrettä, tätä inflaatiota, jonka aika asettaa vaihtoon. Deleuze toteaa, että vaikka elokuva on liikettä, niin elokuva elokuvan sisällä on rahaa, ja sitä kautta myös aikaa.<sup>69</sup>

Yhteiskunnalliseen tilanteeseen *L'Argent* kytkeytyy myös siten, että Bresson lyhensi tarinaa ja jätti sen jälkimmäisen lunastukseen päättyvän osan pois. Hän perusteli tätä elokuvan leikkausrytmillä (eli kyvyllä säilyttää katsojan mielenkiinto), sillä rahan aiheuttama predestinoiva kiire yhteiskunnassa tuli saada näkyville myös elokuvassa. Samaan aikaan lunastus kävi mahdottomaksi ranskalaisessa yhteiskunnassa. Vallassa olleet sosialistit antoivat periksi kapitalismin paineille ja ryhtyivät harjoittamaan uusliberalistista kuripolitiikkaa vuodesta 1982 alkaen<sup>70</sup>. Tolstoin kakkososan poisjättämistä tulee Pricen mukaan lukea yrityksenä kertoa rahan tuottamista vieraannuttavista hierarkioista. Price tulkitsee, että kun Bresson ei visualisoi lopussa lunastusta, hän jättää katsojan tehtäväksi oivaltaa ratkaisun itse yhteiskunnalliseen ongelmaan. Price kysyy: ”Kun tämä loppu ilmestyy Mitterrandin sosialistisen hallituksen ensimmäisten epäonnistumisten keskellä, eikö sitä voisi lukea vetoomuksena miettiä uudelleen ajatuksia, joiden ansiosta Mitterrand pääsi presidentiksi?”<sup>71</sup>

Ranskalaisen yhteiskunnan poliittinen dilemma rahan ja ajan suhteen näkyy elokuvan lopussa: Yvonin tulosuuntaan kahvilan ovelle sinnikkäästi tuijottavat sivustakatsojat jatkavat katsomistaan kahvilan ovelle Yvonin jo poistuttua. Katse pysyy alkuperäisessä suunnassa, vaikka liike jatkuu sen ohi, aina siihen asti, kun katsojat muuttuvat ristihäivytyksellä mustaksi kuvaksi. Katharsis ei mahdollistu katsojille, eikä siten myöskään tätä metakatsomista katsoneille katsojille. Yksilöivä uusliberalismi muuttui yhteiskunnan toimintaa voimallaan ohjaavaksi mustaksi aukoksi.

## Johtopäätökset

Robert Bresson kanonisoitiin jo varhain uskonnolliseksi elokuvantekijäksi. Hänen omat kommenttinsa haastattelussa olivat niin monimerkityksellisiä, etteivät vihjeet muista selitysmalleista menneet perille. Vaikka osa tuoreemmasta tutkimuksesta on toistanut tätä kulunutta ja osin perusteetonta selitysmallia, myös historiallisesti toimivampia selityksiä on esitetty. Tässä artikkelissa Bressonia on luettu materiaalisesti ja Deleuzen elokuvakirjojen tarjoamassa poliittisessa viitekehäyksessä, joka liittyy elokuvan aikansa yhteiskunnalliseen todellisuuteen. Elokuva ei koskaan tehdä autiolla saarella, vaan sillä on aina omat toiseutensa, jotka kytkevät sen aikansa yhteiskuntaan.

Rahaa koskevana elokuvana *L'Argent* ryhtyy kuvailemaan synty-yhteiskuntaansa. Väärennös elokuvassa kuvaa rahaan liittyvää yhteisöllistä voimaa, eli rahan merkityksiä purkavaa ja muutosta tuottavaa ulottuvuutta. Se myös viittaa rahan luonnollistamisen negatiivisiin seurauksiin kapitalistisessa markkinataloudessa, sen ryhtyessä luonnonvoiman kaltaisesti predestinoimaan ihmisten kohtaloita yhteiskunnassa. Näin se asettuu kuvaamaan myös ranskalaisessa politiikassa tapahtunutta uusliberalistista käännettä sosialistien tehdessä oman nurinkääntönsä 1982–1983 ja ryhtyessä valtansa säilyttämiseen toimimaan oikeistopolitiikan vanhoihin keinoin, tiukan budjettikurin ja järjestyksen puolella.

*L'Argent* luo omaa ”arvoteoriaa” ensisijaisesti kehojen ja tilojen vuorovaikutuksessa. Pariisi kuvataan elokuvassa totaalisen taloudellisen kierron paikaksi. Kaupunkikokemuksen perusulottuvuutena

katsojan sijoiltaan joutuminen ja tunne vieraantumisesta tyyllisenä keinona yhdistyy siihen, että arvoa on mahdotonta todella paikantaa kapitalistisessa taloudessa. Systeemin päätehtävänä on kätkeä rahallisen arvon todellinen perusta sekä siihen liittyvät arvohierarkiat ja esittää ne luonnollisina. Bressonin elokuva laittaa näyttille tämän hierarkkisen riistojärjestelmän väkivallan, jossa väärennetty raha valuu alaspäin ja tuhoaa vasta alimmat kohteensa Lucienin ja Yvonin. Petoksen liikkeelle laittanut Norbert ja valokuvausliikkeen omistajat selviävät teoistaan ilman rangaistusta.

Äänettömänä huutona *L'Argent* tavoittaa ranskalaisen yhteiskunnan väkivallan sen kääntyessä uusliberalismiin yhtä varmasti kuin pankkiautomaatin luukku aukeaa elokuvassa paljastaen punaisina hohtavat vaaralliset näppäimensä. Elokuvana elokuvassa *L'Argent* ilmentää myös sitä helvetillistä kuvan ja rahan välistä kierrettä, inflaatiota, jonka aika asettaa kapitalistiseen vaihtoon. Mutta vaikka elokuvassa katharsista ei olisikaan tarjolla, voisiko kuitenkin ajatella, että deleuzelaisena aikakuvana *L'Argent* synnyttäisi myös sellaisia ajatuksia, joita katsoja jää pohtimaan elokuvan nähdessään? Tämän jätän lukijan arvioitavaksi.

<sup>1</sup> Aristotle, *Nicomachean Ethics*, (Kitchener: Batoche Books, 1999), 80. V. 5. Money, [1133b 1]. Kiitän VTT Jussi Vähämäkeä monista rahaan ja yhteiskuntaan liittyvistä, keskeisiä oivalluksia tarjonneista keskusteluista. Suuret kiitokset refeelausuntojen antajille FT Antti Pönnille ja TaM Kari Yli-Annalalle artikkelia eteenpäin vieneistä parannusehdotuksista. Kiitän myös julkaisun toimituskuntaa sekä taittajia heidän suuriarvoisesta yhteisöllisestä työstään. Emeritus professori Juha Siltalaa kiitän Deleuzen *Antioidipus*-teoksen esittelystä syksyllä 1994. Artikkelini on kirjoitettu ilman taloudellista tukea.

<sup>2</sup> Rob Van Gerwen, "What They See is What We Get in Film: Reality Tells the Fiction," *Aesthetic Investigations* 3, no. 2 (2020), 375.

<sup>3</sup> Brian Price, *Neither God nor Master. Robert Bresson and Radical Politics*. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011), 5–10; Paul Schrader, *Transcendental Style in Film*. (Los Angeles: University of California Press. Revised edition.), 85.

<sup>4</sup> Paul Schrader, "Robert Bresson, Possibly interviewed by Paul Schrader." *Film Comment* September/October 1977, 27.

<sup>5</sup> R. J. Cardullo, "L'Argent and the Aesthetics of Robert Bresson, Reconsidered," *Hermeneia* 21, 249.

<sup>6</sup> Antti Pönni, Uusi kirjoitus: Robert Bresson elokuvateoreetikkona. (Lisensiaatintutkimus, mediatutkimus, Turun yliopisto, 2005); Aymeric Pantet, "Aki Kaurismäen näkemys Robert Bressonin elokuvateoksista," *Lähikuva - audiovisuaalisen kulttuurin tieteellinen julkaisu* 30, no. 4, (2018), 67–76; Jaakko Seppälä, "Doing a Lot with Little: The Camera's Minimalist Point of View in the Films of Aki Kaurismäki," *Journal of Scandinavian Cinema* 6, no. 1, (2016), 5–23.

<sup>7</sup> Gilles Deleuze, *Cinema 1. The Movement Image*, (London: The Athlone Press, 1986), 7–8.

<sup>8</sup> Deleuze, *Cinema 1*, 1–11, 14; Paul Douglass, "Deleuze, Cinema, Bergson." *Social Semiotics* 8, no. 1, (2018), 26–29. Ks. myös Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," Teoksessa *Illuminations*, toim. Hannah Arendt (New York: Schocken Books, 1969), 3–5; Theodor W. Adorno & Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment. Philosophical Fragments*, toim. Gunzelin Schmid Noerr, (Stanford: Stanford University Press, 2002), 94–100. Benjaminin teksti oli kirjoitettu vuonna 1935. Valistuksen dialektiikka -teos ilmestyi ensimmäisen kerran vuonna 1947.

<sup>9</sup> Marcel L'Herbier, "Hermes et le silence." *Le Film* 5, no. 110–111, 1918, 8, jossa hän kirjoittaa Bergsonin suhteesta elokuvaan seuraavasti: "Bergson ne refuse son intérêt à la représentation cinématographique des choses; mais qu'il répugne uniquement à occuper dans le théâtre spirituel, l'une de ces places assises, où il voit somnoler depuis Platon, les philosophes archaïques des Formes qui, ayant induit de l'immobilité conceptuelle la mobilité spectaculaire, croient, immobilisés qu'ils sont dans leur fauteuil, pouvoir sur l'écran métaphysique, saisir le mouvement..." [Vapaa suomennos: "Bergson ei kiellä kiinnostustaan elokuvalliseen esitystapaan. Hän vain vastustaa paikan ottamista henkisesti teatterissa, jossa arkaisten muotojen nukahtaneet filosofit istuvat liikkumattomina tuoleissaan. He ovat ensin johtaneet käsitteellisen liikkumattomuuden näyttäväksi liikkuvuudeksi, uskoen voivansa metafyyssisellä voimalla tarttua liikkeeseen."].

<sup>10</sup> Douglass, "Deleuze, Cinema, Bergson," 23–25; ks. myös Pönni, Uusi kirjoitus, 43.

<sup>11</sup> Paul Schrader, *Transcendental Style in Film*, (Los Angeles: University of California Press, Revised edition, 2018), 4–6; Deleuze, *Cinema 1*, 3, 58, 66, 72, 204–206, 218; Deleuze, *Cinema 2*, 137, 146–147, 273; ks. kehosta ruumiillisenä kokemuksena myös Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Alcan: Paris & PhiloSophie. Verkkodokumentti: [https://philo-labo.fr/fichiers/Bergson%20\(Henri\)%20-%20Mati%C3%A8re%20et%20m%C3%A9moire%20\(Grenoble\).pdf](https://philo-labo.fr/fichiers/Bergson%20(Henri)%20-%20Mati%C3%A8re%20et%20m%C3%A9moire%20(Grenoble).pdf), 118, 208–210. Haettu 23.7.2025.

<sup>12</sup> Gilles Deleuze, *Cinema 2. The Time-Image*. (London: The Athlone Press, 1989), 146–147.

<sup>13</sup> Deleuze, *Cinema 2*, 82.

<sup>14</sup> Deleuze, *Cinema 2*, 82–83.

<sup>15</sup> Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*. (Minneapolis: Minnesota University Press, 1983), 189–192.

<sup>16</sup> De Coppetin lainaus teoksesta André Orléan, "Les monnaies modernes comparées aux monnaies primitives : l'apport de Daniel de Coppet," Verkkodokumentti: <https://www.parisschoolofeconomics.com/orlean-andre/depot/publi/Coppet.pdf>. Haettu 31.7.2025.

<sup>17</sup> André Orléan, "Les monnaies modernes comparées aux monnaies primitives : l'apport de Daniel de Coppet," Verkkodokumentti: <https://www.parisschoolofeconomics.com/orlean-andre/depot/publi/Coppet.pdf>. Haettu 31.7.2025; André Orléan, "Monnaie," Verkkodokumentti: <https://www.parisschoolofeconomics.com/orlean-andre/depot/publi/Dictionnaire0612.pdf>. Haettu 31.7.2025.

- <sup>18</sup> Stefan Eich, *The Currency of Politics. The Political Theory of Money from Aristotle to Keynes*. (Princeton: Princeton University Press, 2022), 5; ks. myös Toby Green, *The Fistful of Shells. West Africa from the Rise of the Slave Trade to the Age of Revolution*. (London: Penguin Books, 2019), 13, 15, 17; Christine Desan, "The Key to Value: The Debate over Commensurability in Neoclassical and Credit Approaches to Money," *Law and Contemporary Problems* 83, no. 1–2, (2020), 1–22; Christine Desan, "The Market as a Matter of Money: Denaturalizing Economic Currency in American Constitutional history," *Law and Social Inquiry* 30, no. 1, (2005), 1–60; ks. myös Giorgio Agamben, *The Omnibus - Homo sacer*, (Stanford, CA: Stanford University Press, 2017), 350; Stéphane Breton, "Social body and icon on the person: a symbolic analysis of shell money among the Wodani, western highlands of Irian Jaya," *American Ethnologist* 26, no. 3 (1999), 558–582.
- <sup>19</sup> Jussi Vähämäki, "Rahaa luonnosta.", (Komeetta-verkkolehti, 2024), <https://komeetta.info/2024/10/31/rahaa-luonnosta/>. Haettu 30.7.2025.
- <sup>20</sup> Vähämäki, "Rahaa luonnosta."
- <sup>21</sup> Vähämäki, "Rahaa luonnosta."
- <sup>22</sup> Robert Guttman, "Notes de lecture.", *L'Année de la régulation*, no. 7, (2003), 213.
- <sup>23</sup> Deleuze, *Cinema 2*, 77.
- <sup>24</sup> Deleuze, *The Logic of Sense*, 308.
- <sup>25</sup> Timothy Deane-Freeman, "An unthinkable cinema: Deleuze's mutant politics of film." *Philosophy and Social Criticism* 49, no 8, (2023), 931–932; Gilles Deleuze, "The Brain is the Screen," Teoksessa *Two Regimes of Madness. Texts and Interviews 1975–1995*, David Lapoujade (toim.) (New York: Semiotext(e), 2006), 283.
- <sup>26</sup> Deleuze, *Cinema 2*, 29–30.
- <sup>27</sup> Janell Watson, *The Deleuze Dictionary*. Revised Edition, toim. Adrian Parr, (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010), 246.
- <sup>28</sup> Deleuze, *Difference and Repetition*, 56; Constantine Verevis, "Sensation + Cinema," Teoksessa *The Deleuze Dictionary*. Revised Edition. Adrian Parr (toim.) (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010), 249.
- <sup>29</sup> Verevis, "Sensation + Cinema," 250.
- <sup>30</sup> Sean Desilets, "Seemly economy: L'Argent's aesthetic currency.", *Studies in French Cinema* 15, no. 2 (2015), 138.
- <sup>31</sup> Eugene B. Young, "The Thought and the Unthinkable: Repetition and Sensation as the Dynamics of Difference." Teoksessa *The Deleuze and Guattari Dictionary*, Eugene B. Young, Gary Genosko & Janell Watson (toim.) (London: Bloomsbury, 2013), 1–16.
- <sup>32</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon: the logic of sensation*. (London: Continuum, 2003), 39.
- <sup>33</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, 38, 45.
- <sup>34</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, 12–19, 27–29, 37–41, 56–62; John Marks, "Bacon, Francis (1909–1992).", Teoksessa *Deleuze Dictionary*. Revised Edition., Adrian Parr (toim.), (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010), 24.
- <sup>35</sup> Deleuze, *Francis Bacon*, xi–xiv, 38, 52, 60–62, 67–69; Marks, "Bacon.", 24.
- <sup>36</sup> Deleuze, *Cinema 2*, 12–13, 129, 178.
- <sup>37</sup> Guy Crucianelli, "Robert Bresson and Flannery O'Connor: Unlikely Approaches Toward Grace. Senses of Cinema - Spotlight on Robert Bresson, May 2007, Issue 43. Verkkodokumentti: <https://www.sensesofcinema.com/2007/spotlight-on-robert-bresson/bresson-flannery-oconnor/> Luettu 17.7.2025.
- <sup>38</sup> Gilles Deleuze, *Proust and Signs. The Complete Text*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), 120.
- <sup>39</sup> Deleuze, *Difference and Repetition*, 281.
- <sup>40</sup> Deamer, *Deleuze's Cinema Books*, 134–135; Deleuze, *Cinema 1*, 204; Deleuze, *Cinema 2*, 33.
- <sup>41</sup> Brian Price, *Neither God nor Master: Robert Bresson and Radical Politics*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011), 201.
- <sup>42</sup> Price, *Neither God nor Master*, 201.
- <sup>43</sup> Seppälä, "Doing a Lot With Little," 4, 10–11.
- <sup>44</sup> Price, *Neither God nor Master*, 3–4.
- <sup>45</sup> Ks. esim. Ralph Del Colle, "Miracles in Christianity," *Theology Faculty Research and Publications* 43, 235–253; John McManners, "Jansenism and politics in the eighteenth century," Teoksessa Derek Backer (toim.), *Studies in Church History*, Volume 12: Church, Society and Politics, (Oxford: Basil Blackwell, 1975), 253–273; Thomas John Palmer, *Jansenism, Holy Living and the Church of England: Historical and Comparative Perspectives*, s. 1640 - c. 1700, (Doctoral Thesis, Theology, St. Cross College, 2015), 13–18, 149, 199.

<sup>46</sup> Walter Benjamin, ”Kapitalismus als religion,” Teoksessa *Fragmente. Autobiographische Schriften, Gesammelte Schriften*, Bd VI, (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985), 100–103. Fragmentaarinen teksti on alun perin vuodelta 1921.

<sup>47</sup> Cardullo, ”L'Argent and the Aesthetics of Robert Bresson,” 256.

<sup>48</sup> Gerard Loughlin, ”Theft and Return or Bresson's Grace,” Teoksessa *Exploring Film and Christianity. Movement as Immobility*, Rita Benis & Sérgio Dias Branco (toim.), (London: Routledge, 2024), 159.

<sup>49</sup> Price, *Neither God nor Master*, 4.

<sup>50</sup> Pantet, ”Aki Kaurismäen näkemys Robert Bressonin elokuvateoksista,” 71.

<sup>51</sup> Deleuze, *The Logic of Sense*, 310.

<sup>52</sup> Gilles Deleuze & Félix Guattari, *What Is Philosophy?*, (New York: Columbia University Press, 1994), 112.

<sup>53</sup> Edvard B. Young, ”Difference,” Teoksessa *The Deleuze & Guattari Dictionary*, Eugene B. Young, Gary Genosko & Janell Watson (toim.) (London: Bloomsbury, 2013), 91.

<sup>54</sup> Price, *Neither God nor Master*, 187.

<sup>55</sup> Price, *Neither God nor Master*, 187.

<sup>56</sup> Price, *Neither God nor Master*, 187.

<sup>57</sup> Desilets, *Seemly economy*, 139.

<sup>58</sup> Jean-Pierre Dardenne & Luc Dardenne, ”L'Argent,” Teoksessa *Robert Bresson (Revised)*, James Quandt (toim.), (Toronto: Toronto International Film Festival Cinematheque, 2011), 529–530. Viitannut Desilets, *Seemly economy*, 149.

<sup>59</sup> Desilets, *Seemly economy*, 148–149.

<sup>60</sup> Desilets, *Seemly economy*, 139.

<sup>61</sup> Desilets, *Seemly economy*, 152–153.

<sup>62</sup> Michel Aglietta & André Orlean, *La monnaie violence et confiance*, (Paris: Odile Jacob, 2022), 69–89, 104–115, 169–177.

<sup>63</sup> Deleuze & Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et Schizophrénie*, (Paris: Les Éditions de Minuit, 1972), 224–227, 271–272.

<sup>64</sup> Vähämäki, ”Rahaa luonnosta.”; Herran rukouksen kreikan- ja latinankielisestä muodosta ks. <https://www.ewtn.com/catholicism/library/latin-prayers-9125>. Haettu 31.7.2025.

<sup>65</sup> Vähämäki, ”Rahaa luonnosta.”

<sup>66</sup> Deleuze, *Cinema 2*, 77.

<sup>67</sup> Giorgio Agamben, ”Rimetti a noi i nostri debiti,” Verkkodokumentti: <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-rimetti-i-debiti>. Haettu 2.8.2025. Suomennos Jussi Vähämäki.

<sup>68</sup> Deleuze, *Cinema 2*, 77–78.

<sup>69</sup> Deleuze, *Cinema 2*, 77–78.

<sup>70</sup> Peter Morris, ”Presidentialism in France: A Historical Overview,” teoksessa *French Presidentialism and the Election of 1995*, Lorna Milne & John Gaffney (toim.), London: Routledge, 1997), 5–22; Alistair Cole, ”The Mitterrand Legacy,” teoksessa *French Presidentialism and the Election of 1995*, Lorna Milne & John Gaffney (toim.), London: Routledge, 1997), 43–54; Lorna Milne, ”The Myth of the President in French political Culture,” teoksessa *French Presidentialism and the Election of 1995*, Lorna Milne & John Gaffney (toim.), London: Routledge, 1997), 23–42; Alistair Cole, ”French socialists in office: Lessons from Mitterrand and Jospin,” *Modern & Contemporary France* 7:1, 1999, 74–75 DOI: 10.1080/09639489908456471; D. S. Bell, ”France: The Left in 2002–The End of the Mitterrand Strategy,” *Parliamentary Affairs* 56, 2003, 26; Ruoya Wang, ”Mitterrand's monetary policy. A failure in the economics policy from 1981 to 1982,” *E3S Web of Conferences* 214, 02010 (2020), EBLDM 2020, 1–4, DOI: 10.1051/e3sconf/202021402010.

<sup>71</sup> Price, *Neither God nor Master*, 192, 194.