

Antti Pönni

USKONNOLLISUUTTA, MODERNISMIA VAI JOTAIN MUUTA? Bresson, tyyli ja toiseus

Voidaan ehkä sanoa, että Bressonin *Jeanne d'Arc* avaa meille jonkin toisen taiteen, jonkin toisen maailman. Ne eivät ole uusia, toki, mutta *toisia*, sellaisia, joita elokuva on vain harvoin sallinut lähestyttävän. Joskus tapahtuu, että näkyviin nousee outo päivänkoitto, lupaus jostain muusta kuin itsestämme (sellainen, joka voidaan tuntea vain hämärästi, tiedon hämmennyksessä ja sekasorrossa), jokin teos, joka asettuu itse ja päästää myös meidät ihmisen tälle ja tuolle puolen, toisaalle...

Jean-Louis Comolli

Robert Bressonin elokuvassa *Raha* (*L'Argent*, Ranska 1983) on pitkä otos, jossa nähdään metrotunneliin johtava porraskäytävä yläkulmasta kuvattuna. Kuvaa hallitsee mainostaulu jossa näkyy ballettitanssijan kenkä. Käytävä on hetken tyhjä, sitten tunnelista nousee joukko ihmisiä. Hetkeä myöhemmin kolme nuorta miestä kulkee aivan kuvan oikeassa reunassa portaita alas ja poistuu kuvasta. Vielä hetken aikaa kuvassa nähdään tyhjä käytävä.

Mistä tässä otoksessa on kysymys? Ketkään siinä näkyvistä ihmisistä eivät nouse selvästi esiin, huomion keskipisteiksi. Vasta kun tuo otos liitetään koko elokuvan kontekstiin se saa kerronnallisen merkityksen: pikkurikollinen Lucien ja hänen kaksi ystäväänsä rientävät metroon mukanaan varastettua tavaraa. Tämä kerronnallinen merkitys ei kuitenkaan poista tuon otoksen outoutta. Miksi tarinan kannalta tärkeät hahmot ovat tuossa otoksessa marginaalisia ja epätarkkoja? Miksi otos jää niin pit-

kään näyttämään "epäoleellista" tyhjää tilaa? Ja miksi, kun kuva siirtyy metrolaiturille, hypätään jo hetkeen, jolloin kuvassa näkyvät vain etäällä tunneliin poistuvan metrojunan takavalot?

Tämä otos on eräs esimerkki siitä outoudesta tai erityisyydestä, joka Bressonin elokuvissa nousee esiin ja johon myös Bressonia käsittelevässä kritiikissä jatkuvasti on tartuttu. Mutta miten tuo outous tai "toisenlaisuus" voitaisiin nimetä?

Kriitikkojen lähestymistavat ovat vaihdelleet, mutta usein Bressonin erityislaatu on pyritty paikantamaan hänen elokuviensa poikkeukselliseen, "toisenlaiseen" *tyyliin*, niiden pelkistettyyn, riisutun ja elliptiseen kerrontatapaan. Kirjoittajien näkemykset siitä mitä tyyllillä tarkoitetaan ovat vaihdelleet. On kuitenkin kiinnostavaa, että silti juuri "tyylin" alueella Bressonin elokuvien on varsin yleisesti nähty edustavan jotain erityistä, jotain "toista". Mutta edelleen: miten tuo "bressonlaisuus" voitaisiin nimetä tai sijoittaa; miten määrittää Bressonin elokuvien "outous" tai "toiseus"?

Kaksi "paradigmaa"

Bressonia sanotaan runoilijaksi, koska hän tekee näkymätömän — sielun — näkyväksi. Bresson tekee myös elokuvan näkyväksi. Siksi hän on modernisti.²

Tähän Osmo Peltosen toteamukseen voidaan sa-

noa kiteytyvän kaksi Bresson-kritiikin karkeaa “paradigmaa”, kaksi keskeistä päälinjaa pyrkimyksissä määritellä Bresson: Bresson “sielun runoilijana” tai toisaalta Bresson “modernistina”. Nämä kaksi kritiikin “paradigmaa” kuvastavat myös niitä tapoja, joilla “toiseus” Bressonin elokuvissa on ymmärretty.

Yleistäen näitä kahta lähestymistapaa voisi kutsua vaikkapa “*Papin päiväkirja* -paradigmaksi” ja “*Taskuvaras* -paradigmaksi”: edellinen “paradigma” ottaisi “bressonlaisen” elokuvan malliksi *Papin päiväkirjan* (*Journal d'un curé de campagne*, Ranska 1951) ja korostaisi Bressonin uskonnollista tematiikkaa ja tulkitseisi hänen tyyliään uskonnollisin käsittein, jälkimmäinen puolestaan näkisi “bressonlaisuuden” peruselokuvana *Taskuvarkaan* (*Pick-pocket*, Ranska 1959) ja korostaisi Bressonin tyyliä enemmän kuin tematiikkaa ja näkisi yhteyksiä Bressonin ja *modernistisen* elokuvan välillä. Erot näiden “paradigmojen” välillä eivät välttämättä ole yksiselitteisiä ja molemmat näkökulmat saattavat olla läsnä yksittäisissä teksteissä. Mutta vaikka nämä “paradigmat” eivät esiintyisikään “puhtaina”, antaa niiden erottelu kuitenkin tarkastelulle lähtökohdan.

Bazin ja *Papin päiväkirja*

Voitaneen sanoa, että “*Päiväkirja*-paradigman” avainteksti on André Bazinin vuonna 1951, muutama kuukausi *Papin päiväkirjan* ensi-illan jälkeen, ilmestynyt artikkeli “*Le Journal d'un curé de campagne* et la stylistique de Robert Bresson”.³ Paitsi että se nostaa esiin monia niistä keskeisistä tyyllillisistä piirteistä, joita myöhempien — ja myös muita elokuvia koskeva — Bresson-keskustelu on käsitellyt, se myös asettaa sen suunnan, johon alkuvaiheen Bressonin elokuvien tematiikkaa ja tulkintaa koskeva keskustelu etenee. Vaikka Bazinin teksti käsittelee pääsääntöisesti vain yhtä elokuvaa (hän tosin tarkastelee myös *Naisen koston* (*Les dames de Bois de Boulogne*, Ranska 1945) *Papin päiväkirjan* avulla), soveltaa myöhempi keskustelu hänen näkemyksiään Bressonin elokuvaan laajemminkin. Bazinin artikkeli pitkälti lyö lukkoon ne keskeiset käsitteet, joilla Bressonin elokuvia ja niiden tematiikkaa on pyritty tulkitsemaan ja joista myöhemmän kritiikin on ollut vaikea irrottautua, vaikka halua siihen on ollutkin.

Bazin käsittelee nimenomaan *Papin päiväkirjan* tyyliä (tähän viittaa jo otsikon termi *stylistique*) käyttäen tuon tyylin kuvailuun uskonnollisia vertauskuvia. Tämä johtunee varsin pitkälle elokuvan

aiheesta: maalaispapin sisäisestä hengellisestä kamppailusta. Uskonnolliset teemat ovat olleet läsnä muissakin Bressonin elokuvissa, mutta myöhemmän kritiikin kannalta kiinnostavaa on, että uskonnollisin termein on pyritty analysoimaan myös niitä Bressonin elokuvia, joiden tematiikka ei avoimesti ole uskonnollinen — ja tähän Bazinin artikkelilla lienee ollut merkittävä osuus.

Bazinin Bresson-keskustelussa käyttöönottatut käsitteet ovat peräisin yhtäältä (katolisesta) kristinuskosta, toisaalta (eksistentiaalisesta) fenomenologiasta. Hänen näkemyksensä voidaan tiivistää määritelmään *Papin päiväkirjan* dramaturgiasta ja, voidaan sanoa, sen tyylistä: kyseessä on “pelastuksen ja armon fenomenologia”⁴. Kristillisen ja eksistentiaalis-fenomenologisen käsitteistön yhtyminen tiivistyy esimerkiksi seuraavassa kohdassa:

Kuten Dreyer, myös Bresson on luontaisesti kiinnostunut kaikkein lihallisimmista piirteistä ihmiskasvoissa, jotka, siinä määrin kuin ne eivät näytele, ovat vain *olevan etuoikeutettu painojälki*, mitä luettavin *jälki sielusta*: mikään kasvoissa ei jää vaille merkin arvokkuutta. Ne eivät tarjoa meille kutsua minkäänlaiseen psykologiaan, vaan pikemminkin eräänlaiseen *eksistentiaaliseseen fyysiommiikkaan*⁵. Tästä johdettu näyttelemisen hieraattisuus, eleiden hitaus ja monimielisyys, toimintamallien itsepintainen toistaminen, muistiin kaivertuva vaikutelma unenomaisesta hidastuksesta. Näille henkilöahmoille ei voi tapahtua mitään sattumanvaraista, niin liimautuneita he ovat omaan olemiseensa, oleellisesti keskittyneet pysymään siinä armoa vastustaen tai sitten heittäen vanhan ihmisen Nessoksen viitan armon tuleen. He eivät kehity: sisäiset kamppailut, vaiheet taistelussa Enkelinä vastaan eivät käänny selväkielille heidän ilmiassaan.⁶

Bazin yhdistää tässä eksistentiaaliselle fenomenologialle keskeiset olemisen ja olemassaolon teemat⁷ kristillisiin armon ja synnin teemoihin. (Mutakin esimerkkejä voitaisiin antaa: Bazinin teksti vilisee pohdintoja Bressonin “ontologiasta ja henkilöahmojen “olemisen” luonteesta; toisaalta hän vertaa *Papin päiväkirjan* rakennetta kärsimysnäytelmään tai katolisissa kirkoissa yleiseen kuvasarjaan Jeesuksen ristintiestä.⁸) Bazinille nämä kaksi linjaa, kristillisuus ja fenomenologia, eivät ole Bressonin elokuvassa läsnä vain satunnaisesti vaan ne liittyvät saumattomasti toisiinsa: *Papin päiväkirja* luonnehtii ankaran “fenomenologinen” metodi, joka kuorii esiin — tai fenomenologian termein “redusoi” — havainnoidusta materiaalista uskonnollisen ytimen tai olemuksen. Perusta tälle “reduktiolle” on Bressonin käyttämä “romaanitekstin” (ts. elokuvan pohjana olevasta romaanista sellaise-

naan otetun puheen) ja kuvan rinnakkainasettelu:

Molemmat esittävät osaansa rinnakkain, omilla keinoillaan, omaan ainekseensa ja tyyliinsä sopivalla tavalla. Mutta epäilemättä juuri näiden *elementtien erottamisen avulla*, jotka pyrkimys todenkaltaisuuteen haluaisi sekoittaa, Bresson pystyy näinkin pitkälle *eliminoimaan sattumanvaraisen. Ontologinen epäsopu* näiden kahden samanaikaisesti vallitsevan tosiasioiden järjestyksen välillä, jotka valkokankaalla asetuvat vastakkain, *nostaa esiin niiden ainoan yhteisen nimittäjän, joka on sielu*. Kumpikin sanoo saman asian ja juuri niiden ilmaisun, materiaalin ja tyylin yhteensopimattomuus, niiden keskinäinen välinpitämättömyys, joka ohjaa näyttelijän ja tekstin, kasvojen ja puheen suhdetta, on kaikkein varmin takuu niiden syvällisestä yhteistyöstä: tuo kieli, joka ei voi olla huulten kieltä, on välttämättä peräisin sielusta.⁹

Bazinin linjaukset näyttävät suunnan 1950- ja 60-luvun ranskalaiselle Bresson-kritiikille. Tunnetuimmat tuon ajan Bresson-kirjoittajat — joista mainittakoon Amedée Ayfre, Henri Agel, René Briot, Jean Sémolué ja Michel Estève — seuraavat kritiikissään Bazinin jälkiä painotusten vaihdellessa katolis-kristillisestä näkökulmasta (Agel, Ayfre) ek-sistentiaalis-humanistiseen (Estève).

Jansenismia?

Ajan ranskalaisen kritiikin näkemys Bressonista voitaisiin kenties tiivistää yhdellä termillä, joka yhdistää itseensä sekä tyylin että tematiikan: *jansenismi*.¹⁰ Ranskassa nimeä jansenismi on käytetty viittaamaan paitsi tiettyyn uskonnolliseen suuntaukseen, myös tietynlaiseen askeettiseen tai ”puritaaniseen” estetiikkaan (ts. tyyliin) esimerkiksi ruoudossa tai maalaustaiteessa.

Bressonin yhteydessä termin nostaa tiettävästi ensimmäisenä esiin Henri Agel — nimenomaan esteettisessä mielessä.¹¹ Agel yhdistää Bressonin jansenismista vaikutteita saaneeseen näytelmäkirjailija Racine’iin ja toteaa, että jo *Naisen kostossa* Bressonin tyyliä luonnehtii ”todellisen julma pelkistäminen, leppymätön ja pureva esteettinen jansenismi”.¹² Agelille Bressonin dramaturgia on ”askeesia”, joka kuolettaa todellisuudesta kaiken, mikä ei kuulu ”salaisuuden kategoriaan”.¹³

Amedée Ayfre — niinikään Racine’iin, mutta myös Pascaliin viitaten — puolestaan toteaa, että ”Bresson liitti näyttämöllepanon jansenismiin, josta häntä usein on arvosteltu, epäamättömän jansenistisen ajattelun”.¹⁴ Ayfre näkee Bressonin elokuvien

rakentavan tietynlaisen yhtenäisen ”universumin”, jota määrittää eräänlainen — ”jansenistinen” — armon ja vapauden välinen jännite. Tämä piirre yhdistää Ayfren mielestä kaikkia Bressonin elokuvia niiden aihepiiristä riippumatta. Niinpä hän tarkasteleekin tästä näkökulmasta myös esimerkiksi *Taskuvarasta*, joka *Papin päiväkirjan* tavoin oli aiheeltaan uskonnollinen. Ayfren mukaan Bresson on tehnyt *Taskuvarkaan* naispäähenkilöstä Jeanesta ”yhdellä kertaa armon ja vapauden symbolin. Kun hän syleilee [miespäähenkilöä] Micheliä vankilan kalterien lävitse, hän on armo joka tuo mukanaan vapauden.”¹⁵

Kysymykseen Bressonin jansenismista palaavat vielä Michel Delahaye ja Jean-Luc Godard Bressonista tekemässään haastattelussa 1966. Kun Godard viittaa Bressonin elokuvaan sanalla ”jansenismi”, Bresson mieltää termin ensin nimenomaan esteettisenä: ”Jansenisti, siis riisumisen mieheksi...”¹⁶ Hieman myöhemmin Delahaye nostaa termin uudestaan esiin, mutta nyt suhteessa Bressonin maailmankuvaan:

Delahaye: Palaan vielä jansenismiin. Ettekö ole sitä mieltä, että pohtimatta kysymystä [tyyliä luonnehtivasta] riisumisesta, voidaan sanoa että teidän maailmankuvananne ja jansenistisen maailmankuvan välillä on syvä yhteys, esimerkiksi ja nimenomaan: suhteessa Pahaan? Teidän elokuvissanne maailma näyttää tuomitulta...

Godard: [-] ja jos on elokuva, joka on pascalilainen, niin minulle se on juuri *Balthazar*.

Bresson: Tiedäthän, Pascal on minulle todella suuri, mutta sitä hän on kaikille... Mutta jansenismissä on kenties tämä ajatus, joka on myös oma vaikutelmani: se, että meidän elämämme muodostuu samalla kertaa sekä ennaltamääräämisestä — jansenismia siis — että sattumasta.¹⁷

Jossain mielessä ranskalaisen kritiikin varhaisvaiheen ”uskonnollista” näkökulmaa voidaan myöhemmässä amerikkalaisessa kritiikissä sanoa jatkavan ainakin Susan Sontagin artikkelissaan ”Spiritual Style in the Films of Robert Bresson” (1964) ja Paul Schraderin teoksessaan *Transcendental Style in Film* (1972). Tosin Sontag ei artikkelinsa ”hengellisestä” otsikosta huolimatta varsinaisesti tulkitse Bressonin elokuvia uskonnollisesti, vaikka korostaakin niiden tyylin ”syvähenkisyttä” ja ”sisäisyttä”.¹⁸ Tässä mielessä hän kuitenkin ehkä on lähempänä Bazinia ja Ayfrea (jotka käyttivät sisäisyydestä nimeä ”sielu”) kuin Schrader, joka näkee Bressonin elokuvien tyylin *ilmaisevan* ”Transsendenttia”, jotain ”Täysin Toista”.¹⁹ Schrader astuu tosiaankin askelen pidemmälle kuin esikuvansa Ba-

zin ja Ayfre: jos nämä näkivät Bressonin elokuvien muodon *yhteensopivana* hänen uskonnollisen tematiikkansa kanssa, on Bresson Schraderin mielestä luonut nimenomaan uskonnollisen tai “transsendentaalisen” tyylin, joka *itseessään* viittaa tuonpuoleiseen tai “Transsendentiin”.²⁰ Niinpä vaikka Ayfre näkeekin uskonnollista vertauskuvallisuutta myös Bressonin “maallisemmissa” elokuvissa, hän itse asiassa tiukasti vastustaa ajatusta etuoikeutetusta pyhän esittämisen muodosta tai “sakraalista formalismista”, koska “mitkään [elokuvan käyttämät merkit] eivät koskaan täysin voi vastata Transsendenssia juuri tuon transsendenssin itsensä luonteen tähden.”²¹

Tiivistäen ja yleistäen voitaisiin kuitenkin sanoa, että tällainen “uskonnollinen” lähestymistapa näkee Bressonin elokuvien viittaavan johonkin “toiseen” tai ilmaisevan jotain “toista” näkyvän ja kuuluvan materiaalinsa *takana*. Tämän “toiseuden” ilmaisemisessa Bressonin käyttämä tyyli on keskeisessä, jopa ratkaisevassa asemassa. Juuri Bressonin tyylilliset valinnat tekevät tuon “tuonpuoleisen” tai “näkyvämmän” jossain mielessä “näkyväksi”. Tuo “toinen”, jota Bressonin tyyli näin ilmaisee tai johon se viittaa, voi olla ihmisen “sisäisyys” tai “sielu”, tai peräti jokin “Täysin Toinen”, jokin josta voitaisiin kenties käyttää nimeä “Jumala”.

“Moderni” *Taskuvaras*

Jos *Papin päiväkirjaa* voidaan pitää “uskonnollisen” Bresson-tulkinnan avainelokuvana, niin samanlaisen roolin “bressonlaisuuden” määrittäjänä voidaan sanoa saavuttaneen elokuvan *Taskuvaras* niiden kriitikkojen keskuudessa, joita uskonnollinen lähtökohta ei tyydytä. Siinä, missä *Päiväkirja* teki Bressonista kristillisen ohjaajan määrittää *Taskuvarkaan* vastaanotto hänet nyt persoonalliseksi *auteuriksi* ja moderniksi elokuvantekijäksi. Tämä liittyy yhtäältä elokuvan pelkistettyyn kerrontatapaan, mutta toisaalta myös sen maalliseen aihepiiriin ja sijoittumiseen nykyaikaiseen kaupunkimiljööseen. Merkittävä syynsä lienee myös sillä, että *Taskuvaras* sai ensi-iltansa 1959 — samana vuonna kuin neljä muuta modernin elokuvan perusteosta: Antonionin *Seikkailu (L'avventura, Italia 1959)*, Resnais'n *Hiroshima rakastettuni (Hiroshima, mon amour, Ranska 1959)* ja ranskalaisen uuden aallon symbolit, Godardin *Viimeiseen hengenvetoon (À bout de souffle, Ranska 1959)* ja Truffaut'n *Neljäsataa kepposta (Les quatre cents coups, Ranska 1959)*.

Jossain määrin tätä kantaa edustaa jo esimerkiksi Michel Estève, joka määrittelee Bressonin nimikkeellä “*l'auteur de Pickpocket*”.²² Jos Ayfren ja Agelin painopiste on kristillisyydessä, voidaan Estèven sanoa Bresson-tulkinnassaan korostavan kristillisyyden lähellä häilyvää eksistentiaalistista humanismia. Bresson liittyy hänen mukaansa *Taskuvarkaan* myötä “aikamme suureen eksistentiaaliiseen virtaukseen”.²³ Estève kirjoittaa sartrelaisittain: “...kaikki Bressonin sankarit pelastavat itsensä otamalla vastaan vastuunsa olemassaolijoina (*existant*): uskollisuus omalle kutsumukselle saavutetaan tahdon, vapauden ja armon yhdistämisellä.”²⁴ Alaviitteessa hän toteaa, että tämän takia “Bressonin ajattelun käsittäminen luonteeltaan ‘jansenistiseksi’ on suuri erehdys”.²⁵ Estève on kuitenkin hieman epävarma siitä, missä määrin kristillistä tulkintaa Bressonin elokuviin voidaan soveltaa, mutta väistää ongelman toteamalla, ettei ole merkityksellistä asetetaanko tulkinnassa paino humanistiselle, eksistentiaaliselle vai kristilliselle ulottuvuudelle: tärkeintä on usko toivoon ja vapauteen.²⁶

Nimenomaan modernistisiksi Bressonin elokuvat tulkitsee Roy Armes, joka kiinnittää huomiota Bressonin elokuvien kerrontatapaan. Armes vetää yhteyksiä yhtäältä Bressonin ja toisaalta Antonionin ja Resnais'n välille ja viittaa tässä yhteydessä juuri *Taskuvarakaaseen*.²⁷ Saman toteaa Lindley Hanlon: “Bresson on modernistinen mestari [--]. Hänen modernisminsa voidaan ennen kaikkea paikantaa hänen harjoittamaansa elokuvan kerronnallisen muodon ankaraan supistamiseen.”²⁸

Taskuvarkaan ottaa keskeiseksi esimerkkielokuvaksi myös David Bordwell teoksessaan *Narration in the Fiction Film*. Mutta tällä kertaa kyse ei enää ole modernismista, vaan *parametrisestä* tai “tyylikeskeisestä” kerrontatavasta elokuvassa: kerronnasta, joka nostaa esiin elokuvan tyylilliset elementit omalla painollaan siirtäen sujetin (“juonen”) ja fabulan (“kertomuksen”) ainakin hetkittäin sivuun.²⁹

Vaikka Bordwellin “parametrisiksi” lukemista elokuvista monia onkin pidetty tyypillisinä modernin elokuvan edustajina (kuten juuri Bressonin, mutta myös Bordwellin mainitsemia Godardin ja Fassbinderin elokuvia) suhtautuu Bordwell itse tähän määritelmään varauksellisesti. Hän haluaa erottaa parametrisen kerronnan omaksi tyyppikseen, joka erottautuisi esimerkiksi hänen aiemmin teoksessaan määrittelemästään “taide-elokuvan” kerronnasta. Jälkimmäinen voidaan yhdistää tiettyyn modernistiseen traditioon kirjallisuudessa ja näyttämötaiteessa, mutta parametrisestä kerronnasta täl-



Raha. Kuva: Suomen elokuva-arkisto.

laisia yleispäteviä vaikutussuhteita tai liittymistä laajempaan modernistiseen traditioon ei Bordwellin mukaan voida osoittaa.³⁰ Bordwell kirjoittaa:

Syistä, jotka tulee selittää kussakin yhteydessä erikseen, elokuvantekijät merkittävästi toisistaan eroavina ajanjaksoina ja toisistaan eroavissa kulttuureissa ovat hyödyntäneet parametrisiä periaatteita. Jotkut ovat tehneet näin johdonmukaisesti (Ozu, Bresson), jotkut ajoittain (Lang, Dreyer, Fassbinder, Godard).³¹

Tällä toteamuksellaan Bordwell tulee, kenties hie-
man yllättävästi, lähelle Schraderia: "parametrisen kerronnan" keskeiset edustajat ovat samoja kuin Schraderin esiinnostamat "transsendentaalisen tyylin" edustajat: Ozu, Bresson, Dreyer. Bordwellin tavoin myös Schrader korostaa, että eri maissa ja kulttuureissa toimineet ohjaajat ovat "takoneet huomattavan samankaltaisen elokuvallisen muodon"³², jota jotkut (Ozu, Bresson) käyttävät yksinomaisesti, toiset (Dreyer) vain osittain.³³

Bordwell ja Schrader kuitenkin eroavat toisistaan tämän seikan tulkinnassa. Schrader esittää, että yhtä-

läisyys johtuu "kahdesta universaalista tekijästä: halusta ilmaista Transsendenttia taiteessa ja elokuvamedian luonteesta"³⁴, eikä kuten Bordwell, että syyt "parametrisen strategian" käytölle tulisi selvittää kussakin tapauksessa erikseen.

Bordwell asettuikin selkeästi Schraderia vastaan korostaessaan parametrisen kerronnan esiinnostaman tyylin toimintaa *itsessään* ja vastustaessaan (mm. Schraderin edustaman) kritiikin pyrkimyksiä hakea tuolle tyyllille sen "takana" piileviä merkityksiä.³⁵

Samantapaista kritiikkiä uskonnollista tulkintaa kohtaan on (nimenomaan mm. Ayfreen ja Schraderiin viitaten) esittänyt myös Lindley Hanlon analysoidessaan Bressonin elokuvan *Neljä yötä Pariisissa* (*Quatre nuits d'un rêveur*, Ranska 1971) "näyttelemistä":

Uskonnollisesta draamasta ja "transsendentin" esittämiselle soveltuvasta elokuvanäyttelemisen tyylistä on kirjoitettu paljon. [...] Mutta minusta vaikuttaa, että Bressonin saavutuksista voidaan esittää paljon laaja-alaisempi esteettinen väite, väite joka ulottuu teologisten ongelmien taakse. Tämä

väite on se, että Bresson on saavuttanut omaperäisen ja epätavallisen tasapainon kaikkien kerronnallisten rakenteensa elementtien välille. Hiomalla esiintymisen roolia kertomuksessa, Bresson laajentaa sitä roolia, jota ääni, esineet, veistoksellinen muoto, koreografisesti määrittynyt liike ja formaalinen vuoropuhelu voivat elokuvassa esittää. Hän vapauttaa nuo elementit kehittymään omilla ehdoillaan.³⁶

Juuri näiden kerronnallisten elementtien esiin nostamisesta on kyse myös Bordwellin halussa korostaa ajatusta parametrisestä kerrontatavasta, jossa tyyllisiä elementtejä ei pyritä palauttamaan mihinkään ulkoiseen normiin tai merkitykseen, vaan joka "sallii meidän nauttia sellaisesta tekstuurin rikkaudesta, joka vastustaa tulkintaa".³⁷ Keskeinen syy Bordwellin halulle määritellä parametrinen kerronta omaksi erilliseksi kerronnalliseksi lajikkeeksi piilee juuri tässä: muista poiketen tällainen kerrontatapa nostaisi tyylliset elementit itsenäisesti esiin. Tyyllisten elementtien "itsenäisyys" tarkoittaisi sitä, että *ne eivät pyrkisi ilmaisemaan mitään merkitystä itsensä ulkopuolella*.

Jos parametrinen kerronnan yhteydessä voitaisiin puhua jostain "toiseudesta", tulisi tuota "toiseutta" tavoitella siis pikemminkin kerronnan "edestä", sen tyyllisistä elementeistä, kuin sen "takaa", kätkeytystä merkityksestä. Bordwellin teoriaa kommentoivassa artikkelissaan "Bresson ja parametrinen elokuvakerronnan perusteet" Jukka Sihvonen esittää juuri tämäläpöisen näkökannan. Hänen mukaansa parametrinen kerronnan voidaan tietysti mielessä nähdä (vastakohtana esittämiselle tai ilmaisemiselle) pyrkivän *olemaan* osa jotain sellaista mikä jää "kulman taakse" tai "tuntematta ja tunnistamatta".³⁸ Parametrinen tyylin tarkoituksena olisi "alleviivata nimenomaan *läsnäolevaa*, ei ehkä niinkään merkityksen itsensä kun juuri *tyylin* kannalta (koska tyyli on aina *läsnä*, toisin kuin merkitys, joka on 'toisaalla')".³⁹ Sihvonen toteaa:

[--] parametrinen elokuva *pysäyttää* — ei ainoastaan tapahtumisen ja sen kuvauksen, vaan myös katsojan tarkoituksenaan saada tämä katsomaan ja kuuntelemaan toisella tavalla ja toisia asioita. Tutkimus onkin korostanut tässä yhteydessä erityisesti julkituotua "toiseuden" tai "vaihtoehtoisuuden" problematiikkaa.⁴⁰

Tiivistäen: "modernistinen" tulkinta Bressonin elokuvallisesta tyylistä suhtautuu kriittisesti tulkintoihin, jotka hakevat kätkeytyjä merkityksiä tai "toiseutta" tuon tyylin takaa. Samalla se kuitenkin korostaa, että tietynlainen tyyli voi itse tulla korostamaan *omaa* "toiseuttaan" tai "toisenlaisuuttaan".

Merkityksen halu

Mutta onko tässä kaikki? Jos palataan alussa mainittuun *Rahan* pitkään otokseen metrotunnelista, voidaan sanoa, että "parametrinen" strategian mukaisesti otoksen esittämistapa tai tyyli (erityisesti sen pitkä kesto) korostuu, samalla kun sujuuttia palvelevat elementit (elokuvan henkilöahmot) joutuvat marginaaliseen asemaan. Otoksen outous nousee esiin ja katsoja alkaa hakea syytä tuolle otokselle, haluaa kiinnittää sen johonkin merkitykseen, ottaa sen haltuun. Kuitenkaan mitkään merkitykset eivät lopullisesti tunnu riittävän. "Toisenlainen" tyyli tuntuu siis herättävän katsojassa tietynlaisen *halun* etsiä merkitystä, vaikka mitään "oikeaa" ja "lopullista" merkitystä ei olisikaan löydettävissä. Tämän halun myös Bordwell tunnistaa, mutta näkee sen ongelmallisena:

On merkittävää, että harvinaislaatuiseen parametriseen strategiaan kaikkiin arvostetuimpien edustajien — Dreyerin, Ozun, Mizoguchin ja Bressonin — on usein nähty luovan salaperäisiä ja mystisiä elokuvia. On aivan kuin itseään kannatteleva tyyli herättäisi, reunoillaan, otetta pakenevia konnotaation aaveita katsojan koetellessa koko ajan uusien merkitysten soveltuvuutta tuohon tunteettomaan rakenteeseen. Järjestyksen tunnistaminen laukaisee merkityksen etsinnän. Elokuvan ulkopuolisia, usein uskonnollisia malleja saatetaan näin tuoda motivoimaan tyylin toimintaa.⁴¹

Bordwellille halussa antaa "oudoille" tai "motivoimattomille" tyyllisille elementeille kätkeytyjä merkityksiä on kyse *horror vacuista*, tyhjyyden pelosta, jonka vallassa oleva kriitikko "tarttuu teemaan välttääkseen putoamista 'sattumanvaraisen' tyylin ja rakenteen kuiluun. Hän olettaa, että elokuvassa kaiken on oltava merkityksellistä."⁴² Näin pyrkimällä näennäisesti tavoittamaan tyylin takainen "toiseus", tyylin ilmaisema merkitys, itse asiassa riisutaan tyyliä se, mikä siinä varsinaisesti on toista, sen "läpinäkymättömyys", kyky vastustaa läpi tunkevaa tulkintaa.⁴³

Mutta entä jos tarkastelun painopiste siirretäänkin itse tuohon merkityksen haluun sinänsä? Toisin sanoen: hyväksytään tuon halun olemassaolo samalla tunnustaen, että kaikki merkitykset, joihin se voisi kiinnittyä ovat jossain mielessä "metafyysisiä" ja nousevat enemmän tulkitsevasta kriitikosta kuin tulkitusta elokuvasta.

Eräässä mielessä sekä "uskonnollisen" että "modernin" lähestymistavan — joita edustakoot Paul Schrader ja David Bordwell — voidaan sanoa pyrkivän

vän juuri tuon merkityksen halun poispyyhkimiseen pysäyttämällä tai kiinnittämällä ne tyylilliset "outoudet" jotka sen herättävät, jotka "laukaisevat merkityksen etsinnän": joko "schraderilaisittain", antamalla noille piirteille selvä rooli elokuvan kokonaismerkityksen luomisessa tai sitten "bordwellilaisittain" kieltämällä merkityksen ja kiinnittämällä ne osaksi elokuvan tyylillistä kokonaisrakennetta. Toisin sanoen Schrader pyrkii ratkaisemaan "merkityksen etsinnän" pysäyttämällä sen haltuunotettuun merkitykseen, Bordwell puolestaan estämään tuon merkityksen etsinnän laukeamisen kokonaan ja asettamaan sen tilalle rakenteen etsinnän.

Mutta mitä "merkityksen haluaminen" sinällään sitten voisi olla? Eräänä mahdollisuutena lähteä etsimään vastausta tähän kysymykseen haluaisin nostaa esiin ranskalaisen Emmanuel Levinasin eettisen ajattelun, joka, vaikka ei suoraan käsittelekään elokuvaa, nostaa kuitenkin toisessa, filosofian, kontekstissa kysymyksen toiseudesta ja sen haluamisesta esiin kiinnostavalla tavalla.⁴⁴ Teoksessaan *Totalité et Infini* (1961) Levinas kirjoittaa:

"Todellinen elämä on poissa". Mutta me olemme maailmassa. Metafyysikka nousee ja pitää itseään yllä tämän alibin varassa. Se on suuntautunut "toisaalle", kohti "toisenlaista" ja "toista". [-] Tämän liikkeen määränpää — toisaalla tai toinen — on lausuttu *toiseksi* hyvin vahvassa mielessä. Mikään matka, mikään ilmaston ja ympäristön muutos eivät voi tyydyttää halua, joka siihen suuntaa. Metafyysisesti haluttu Toinen ei ole sellainen "toinen" kuin leipä jota syön, maa, jossa asun, maisema, jota tarkkailen, sellainen, kuten — silloin tällöin — minä itse minulle itselleni, tämä "minä", tämä "toinen". Näillä realiteeteilla kykenen "ravitsemaan" itseni, ja, varsin suuressa määrin, tyydyttämään itseni, aivan kuin ne olisivat vain minulta puuttuneet. Samalla tavoin niiden *toiseus* sulautuu identiteettiini ajattelijana tai omistajana. Metafyysinen halu suuntautuu kohti *jotain aivan toista*, kohti *ehdottomasti toista*.⁴⁵

Ensi silmäyksellä tämä sitaatti tuntuu ehkä puhuvan sen kaltaisesta "merkityksen toiseudesta", jota vastaan Bordwell asettuu: eikö pyrkimys löytää tyylille merkitys hintaan mihin hyvänsä olekin eräänlaisen "metafyysisen halun" ilmaus? Kenties, mutta vaikka Levinas nostaakin tuon halun esiin, hän nimenomaan ei väitä, että haluttu olisi tavoitettavissa tai otettavissa haltuun. Se toiseus, josta Levinas puhuu, ei ole mikään *suhteellisesti* "toinen", kenties kätkeyty, mutta kuitenkin viime kädessä *tavoitettavissa tai paljastettavissa oleva* merkitys. Keskeistä Levinasille on pikemminkin se *halun*

liike, joka suuntautuu kohti *ehdottomasti* toista, jotain sellaista, jota tuo halu voi kyllä *haluta*, mutta ei *tavoittaa*. Niinpä, jos Bordwellia tulkitaan Levinasin avulla, voidaan sanoa, että katsoja ikään kuin jää tyylin ja merkityksen *väliin*, eräänlaiseen halun liikkeeseen kohti merkitystä, joka jää saavuttamatta (sillä jos tuo merkitys "saavutetaan" *nimeämällä* se — "transsendentiksi", "sieluksi", "tiedostamattomaksi", tms. — se on aina kiistettävissä).

Levinasin filosofista kantaa ja sen suhdetta Bordwelliin voidaan ehkä havainnollistaa kiertotietä: käyttämällä hyväksi Christopher Norrisin yritystä määrittää etiikan roolia toisen ranskalaisfilosofin, Jacques Derridan, ajattelussa. Tässä yrityksessään Norris nojautuu pitkälle juuri Levinasiin.

Norrisin mukaan filosofinen ajattelu on aina pyrkinyt *käsitteellistämään* tietoa tai kokemusta, ottamaan ne haltuun erilaisten systemaattisten rakennelmien avulla: "tietty strukturalismi on aina ollut filosofian välittömin ele", kuten hän siteeraa Derridaa.⁴⁶ Tällainen laajassa mielessä ymmärretty "strukturalismi" — jota myös Bordwellin tiettyssä mielessä voidaan sanoa edustavan — johtaa kuitenkin tietynlaiseen "elottomaan" haltuunottoon tai luentaan, josta Derrida toteaa:

[-] rakenteiden pinnanmuodot ja ääriviivat ilmenevät paremmin kun sisältö, joka on merkityksen elävä energia, on neutralisoitu. Hieman kuin sellaisen asumattoman tai tyhjentyneen kaupungin arkkitehtuuri, jonka jokin luonnon tai tai ihmistaidon aikaansaama katastrofi on riisunut luurangokseen.⁴⁷

Tähän Derridan toteamukseen viitaten Norris kirjoittaa:

Se, minkä strukturalismi väistämättä jättää huomioonottamatta, on muodon ylittävä merkityksen *eksessi*, se tosiasiasta, että tiettyjen ('voiman' tai 'signifikaation') elementtien täytyy aina paeta sen muutoin selvänäköistä valvontaa.⁴⁸

Tällainen haltuunottoa pakenevien merkitysten esiinnostaminen on tiettyssä radikaalissa mielessä *eettistä*. Norris kirjoittaa:

Derridalle eettisen diskurssin alue on se, joka ylittää [*exceeds*] kaikki annetut käsitteelliset rakenteet, mutta ylittää ne kysymällä kärsivällisesti niiden rajoja eikä millään hypyllä johonkin tuntemattomaan 'tuonpuoleiseen', jolla ei olisi mitään annettavaa kriittiselle ajattelulle.⁴⁹

Mistä tällaisessa "eettisessä diskurssissa" sitten on kyse? Juuri tässä Norris viittaa Levinasiin:



Papin päiväkirja. Kuva: Suomen elokuva-arkisto.

[--] Levinasin mukaan [--] länsimainen filosofia on kehittynyt pääasiassa eräänä *epistemologisen* tutkimuksen muotona, pyrkimyksenä pätevään tietoon eristetyn subjektin havaitsemasta maailmasta. Tämä tietäjän ja tiedetyn (tai mielen ja objektin) väliselle suhteelle annettu ensisijainen paino on tehokkaasti marginalisoitunut sen toisenlaisen diskurssin, jonka haaste voidaan käsittää vain minän ja inhimillisen toisen kohtaamisessa. Ei niin, että filosofia olisi vain jättänyt tällaiset kysymykset huomiotta tai ettei se olisi jättänyt tilaa etiikalle erilaisten epistemologisten projektien *sisällä*. [--] Mutta juuri tämän oletetun tärkeysjärjestyksen Levinas kyseenalaistaa sellaisen etiikan nimissä, joka *ei* tällä tavoin olisi alisteinen epistemologista tutkimusta hallitseville intresseille. Tällainen projekti tulee esiin, hän väittää, vain jonkin muunlaisen, jonkin sellaisen radikaalin “toiseuden” kohtaamisessa, joka ylittää [*exceeds*] kaikki ne käsitteet ja kategoriat, jotka on suunniteltu pitämään ajattelu omaan, itseidentiteetin logiikkaansa palaavalla polulla.⁵⁰

Missä mielessä tällainen kysymys “merkityksen ekssessistä” sitten voidaan yhdistää elokuvaan ja missä mielessä siitä voidaan puhua “eettisenä”? On kiinnostavaa, että myös Bordwell pyrkii sijoittamaan teoriaansa elokuvan kerronnallisuudesta tietynlaisen “eksessin”. Bordwell määrittelee (Kristin Thompsonin nojautuen) “eksessiksi” sellaiset piirteet elokuvassa (kuten satunnaiset linjat, värit, ilmaisut ja tekstuurit), jotka eivät millään tavoin palvele elokuvallista kerrontaa: “eksessi” on eräänlainen kerronnallisuuden “ylijäämä”, jolla ei kerronnan tutkimuksen kannalta ole mielenkiintoa.⁵¹ Bordwell siis tavallaan ottaa “eksessin” haltuun negaation avulla: hän sijoittaa sen teoriaansa määrittelemällä sen teoreettisesti hallitun alueen “ulkopuoleksi” tai sen “toiseksi”. Bordwellin määrittelemä “eksessi” ei varsinaisesti ole sama asia kuin Norrisin esiinnostama “merkityksen ekssessi”: se viittaa enemmän elokuvan materiaaliin piirteisiin kuin sen esiinnostamiin merkityksiin. Näillä “ylijäävillä” piirteillä on kuitenkin myös oma “merkityksensä” elokuvan katsomistapahtumassa, vaikka niillä ei olisikaan Bordwellin etsimää *kerronnallista* merkitystä. Mutta myös niillä elementeillä, jotka Bordwell lukee kerronnalliseksi (ja erityisesti ja nimenomaan: parametrin kerronnan tyylillisillä elementeillä) voidaan sanoa olevan jonkinlainen “eksessiivinen” merkitys, jokin, joka ylittää kerronnan teorian asettamat määrittelyt. Ja juuri näitä Bordwellin “konnotaation aaveita” tai merkityksen “ylijäämää” kohti levinasilainen ajattelu kurottuu.

Mitä tällainen “eksessi” sitten konkreettisesti voisi

olla? *Rahan* metrotunneliotoksesta, voidaan sanoa, että siinä on samalla kertaa jotain “liikaa” (kuva mainostaulusta, pitkä kesto) ja “liian vähän” (marginaalisesti esitetyt henkilöt). Nämä piirteet voitaisiin epäilemättä ainakin jossain suhteissa “motivoitaa” bordwellilaisen mallin sisällä tyylillisen kehityskulun tms. puitteissa. Levinasilaisesta näkökulmasta ongelmallinen kuitenkin on juuri tuo “motivaation” vaatimus. Näistä (ja muista tässä nimeämättömistä) tuon otoksen piirteistä nouseva merkityksellinen värinä tulisi *pysäyttää* tai *kiinnittää* antamalla noille piirteille jokin “ymmärrettävä” selitys tai “motiivi”.

Levinasilaisessa lähestymistavassa ei kuitenkaan ole kyse noiden piirteiden ymmärtämisestä tai haluttuudesta, vaan eräänlaisesta avoimuudesta niiden *merkitysvyydelle*. Juuri tässä “avoimuudessa merkitysvyydelle” piilee levinasilaisen ajattelun ydin, sen eettisyys. Kyseessä ei ole Bordwellin ja Schraderin tavoin pyrkimys ottaa haltuun tai tematoida tuota esiinnousevaa toiseutta jonkin ennaltatiedetyn mallin avulla, vaan olla avoin sellaiselle uutuudelle ja erityisyydelle, joka nimenomaan *ei ole tematisoitavissa*. Esimerkiksi Bordwellin teoriahan pyrkii juuri siihen, mihin teoriat ylipäänsä pyrkivät: että missään annetussa elokuvassa ei voisi olla mitään yllättävää tai uutta; että kaikki elokuvan elementit ovat *jo ennalta* sijoitettavissa tiettyjen yleisesti määriteltyjen kategorioiden “sisään” joko positiivisesti tai — kuten hänen määrittelemänsä “eksessin” tapauksessa — negaation avulla. Mitään ei voida — kuten Levinas toteaa puhuessaan Husserlin merkitystä antavasta tietoisuudesta — “salakuljettaa sisään”⁵²: kaikki mahdollisuudet on määriteltävä ja merkitykset sijoitettava jo etukäteen.

Levinasilaisen lähestymistavan pyrkimyksenä ei ole määrittää toiseutta, vaan “vain” nostaa se esiin, viitata siihen. Tämä lähestymistapa pyrkii kunnioittamaan tuon toiseuden *toiseutta* mutta samalla etsimään kohtia, joissa se voi välähtää “näkyviin”. Levinasin ajattelun eettinen ulottuvuus piilee juuri tässä toiseuden kunnioittamisessa, toisen antamisessa olla omassa toiseudessaan pyrkimättä hallitsemaan sitä ja toisaalta avoimuudessa tuon toisen “opetukselle” [*enseignement*]⁵³, sille ehdottomalle uutuudelle, joka tuosta toisesta lähtee, ja jota en mitenkään itsestäni tai ennalta hallitsemistani malleista käsin olisi kyennyt ennalta tietämään ja jota en ehkä koskaan missään sanan varsinaisessa merkityksessä voi “tietää”, mutta johon kylläkin voin olla suhteessa.

Kysymys

Suhteessa, mutta mihin? Mistä konkreettisesti voisi olla kysymys? Kuvassa metrotunnellista kaikki on esillä, kaikki on tavallista, mikään ei ole outoa. Ja kuitenkin kaikki on outoa, kaikki on selittämätöntä: millään ei ole syytä. Tuo kuva ei ole lause, se ei ole väite. Se on kysymys. Se herättää katsojan kysymyksen, halun liikkua kohti jotain toista, kohti "vastausta". Mutta se ei ole vastaus, ei anna vastausta, joka pysäyttäisi kysymyksen liikkeen. Vastaus jää aina toisaalle, aina tavoittamatta. Ja silti nuo "toiseudet" — henkilöiden "motiivit", elokuvan "maailma", kerrontatavan "syyt" — vaikka jäävätkin kätköön, nousevat esille kysymyksessä, luovat "suhteen" katsojaan, "laukaisevat merkityksen etsinnän". Juuri tässä on vastauksen ja kysymyksen ero: vastaus sulkee, päättää keskustelun; kysymys avaa ja vie sitä eteenpäin. "Kysymyskuva" pysyy "elävänä", pitää yllä katsojan suhdetta itseensä juuri koska se ei ole "vastaus" tai "ratkaisu" elokuvan arvoitukseen, omituisuuteen tai häiritsevyyteen.

Kenties jostain tällaisesta on kyse, kun Jean-Luc Godard Bressonia haastatellessaan nimeää tämän Inkvisiittoriksi, Kysyjäksi. Bresson hämmentyy, kenties loukkaantuukin, mutta jatkaa keskustelua:

Bresson: Todellakin, Inkvisiittori!... Ette kai halua sanoa, että pakotan muut omaksumaan oman tapani nähdä asiat. [-] Todellakin, jos puhutaan Inkvisiittorista, niin sanoisin pikemmin että pyrin etsimään ihmisistä sitä, mikä heissä mielestäni on hienointa ja persoonallisinta.

Godard: Kyllä, mutta samalla mukana on myös kauhistuttava puoli...

Bresson: Siis Kysymys?...

Godard: Aivan. Kysymys.

Bresson: Kuten sanotte: on totta, että minä esitän Kysymyksen.

Godard: No niin!

Bresson: Kysymyksen joka saa vastauksen tulemaan ulos. Mutta me elämme, me esitämme kysymyksiä ja, kenties, annamme itse niihin vastauksia tai odotamme vastauksia. Mutta varmaa on, että tämä työskentelytapa on eräänlaista kysymysten esittämistä [*un questionnaire*]. Mutta se on kysymysten esittämistä tuntemattomaan. Toisin sanoen: antakaa minulle jotain, joka yllättää minut. Juuri tässä on sen triikki. [-]²⁴

Tästäkö siis on kysymys Bressonin elokuvissa? Jonkin tuntemattoman, jonkin toisen nostamisesta esiin ja suhteen luomisesta siihen? Jonkin arvoituksen, joka jää selittämättömäksi, koska vastaus siihen ei ole minussa vaan jää ulkopuolelleni, toi-

saalle? Kenties. Ja kenties uskonnollinen kieli on tuon toiseuden julki lausumisessa yhtä hyödyllinen kuin modernismin kielikin. Molempien piirissä voidaan ehkä nimetä jotain siitä toiseudesta, mikä Bressonin elokuvissa värisee. Mutta yhtä kaikki, olivatpa nuo vastaukset "oikeita" tai "väärää", niin *vastauksina* ne ovat jo pysäyttäneet sen halun ja sen arvoituksellisuuden, sen kysymyksen joka antaa Bressonin elokuville niiden elinvoiman.

Viitteet:

¹ Jean-Louis Comolli, "L'autre ailleurs". *Cahiers du Cinéma* no. 143 mai 1963, 42.

² Osmo Peltonen, "Raha". *Filmihullu* 1/1985, 34.

³ André Bazin, "Le Journal d'un curé de campagne et la stylistique de Robert Bresson". Teoksessa André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma? II: Le cinéma et les autres arts*. Paris: Les Éditions du Cerf 1959, 33—53. Suomeksi nimellä "Papin päiväkirja ja Bressonin tyylioppi". Suomentanut Annikki Suni. Teoksessa André Bazin, *Elokuvan mestareita*. Helsinki: Love kirjat 1982, 231—246. Koska olen halunnut korostaa tiettyjä Bazinin tekstin erityispiirteitä, ovat käännökset tästä tekstistä omiani. Annan viitteissä kuitenkin myös suomennoksen sivunumerot.

⁴ Bazin 1959, 44. (Bazin 1982, 240).

⁵ Fysionomiikalla tarkoitetaan oppia, jonka mukaan ruumiillisen olemuksen, erityisesti kasvopirteiden perusteella voidaan tehdä päätelmiä luonteesta ja mielenlaadusta.

⁶ Bazin 1959, 42. Kursivoinnit minun. (Bazin 1982, 238—239).

⁷ Ontologia ts. kysymys olevan ja olemisen luonteesta oli keskeinen teema Martin Heideggerin fenomenologisessa filosofiassa. Juuri Heideggerin ajatuksiin nojautuu pitkälti esim. Jean-Paul Satren eksistentialismin perusteos *L'Être et le néant (Oleva ja olematon)*, alaotsikoltaan "essai d'ontologie phénoménologique" ("tutkielma ontologisesta fenomenologiasta").

⁸ Bazin 1959, 43—44. (Bazin 1982, 239).

⁹ Bazin 1959, 45. Kursivoinnit minun. (Vrt. Bazin 1982, 241. Loppuosa tästä kohdasta puuttuu suomennoksesta.)

¹⁰ Jansenismi oli alankomaisen teologin Cornelius Jansenin (1585—1638) mukaan nimensä saanut, katolisen kirkon sisällä vaikuttanut suuntaus, joka korosti kirkkoisä Augustinusta seuraten toisaalta pelastumista armosta, toisaalta predestinaatiota, ennaltamääräämistä. Ranskassa suuntauksen tukikohdaksi muodostui Pariisiin lähellä sijainnut Port-Royalin luostari. Tunnetuimpia ranskalaisia jansenisteja olivat Port-Royalissa vaikuttanut matemaatikko ja filosofi Blaise Pascal (1623—62) ja samassa paikassa uskonnollisen kasvatuksensa saanut näytelmäkirjailija Jean Racine (1639—99). Port-Royalin luostari lakkautettiin paavin tuomittua jansenismin 1713. Nykyisin "jansenismilla" on ranskalaisessa kontekstissa karkeasti samanlainen merkitysväihde kuin "puritaanisuuella" englantilaisessa tai "pietismillä" suomalaisessa kontekstissa: kyseessä on ankara ja askeettinen uskonnollisuus.

¹¹ Ylipäänsä elokuvaan liittyen termiä oli aiemmin käyttänyt ainakin Bazin artikkelissaan "William Wyler ou le janséniste de mise en scène" (1948).

- ¹² Henri Agel, *Le Cinéma et le sacré*. Paris, Les Éditions du Cerf 1953, 30. (Artikkelissaan *Papin päiväkirjasta* Bazin oli jo aiemmin nostanut esiin Bressonin ja Racinen yhteyden juuri *Naisen koston* yhteydessä. Ks. Bazin 1959, 38; vrt. Bazin 1982, 235.)
- ¹³ Agel, *ibid.*
- ¹⁴ Amedée Ayfre, "L'Univers de Robert Bresson". Teoksessa Amedée Ayfre, *Conversion aux images?*. Paris: Les Éditions du Cerf 1964, 273.
- ¹⁵ Ayfre 1964, 274.
- ¹⁶ Jean-Luc Godard et Michel Delahaye: "La Question: entretien avec Robert Bresson". *Cahiers du Cinéma* no. 178 mai 1966, 69.
- ¹⁷ *Ibid.*, 69—70.
- ¹⁸ Sontag ei muutenkaan sovellu "puhtaasti" tähän "paradigmaan": hän esimerkiksi vertaa Bressonia Brechtiiin. Ks. Susan Sontag, "Spiritual style in the films of Robert Bresson". Teoksessa Susan Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrar, Straus and Giroux 1966, 117—195. (Suomeksi nimellä "Hengellinen tyyli Robert Bressonin elokuvissa". Suomentanut Putte Wilhelmsson. Teoksessa Pertti Hyttinen (toim.), *Merkintöjä Robert Bressonista*. Kokkola: Chydenius-Instituutin Kannatusyhdistys ry. 1989, 18—33.)
- ¹⁹ Ks. esim. Paul Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press 1972, 8—9. (Osa teoksesta suomennettu nimellä "Transsendentaalinen tyyli Robert Bressonin elokuvissa. Suomentanut Putte Wilhelmsson. Teoksessa Hyttinen 1989, 34—64.)
- ²⁰ Ks. esim. Schrader 1972, 61: "[--] Bressonin elokuvissa (ja transsendentaalisissa tyyliissä) muoto on *operatiivinen* elementti — se 'tekee työn' [ts. ilmaisee Transsendentia]. (Käännös: Schrader 1989, 35.)
- ²¹ Amedée Ayfre, "Cinéma et transcendance". Teoksessa Henri Agel, *Le Cinéma et le sacré*. Paris: Les Éditions du Cerf 1953, 136.
- ²² Ks. Michel Estève, *Robert Bresson*. Sine loco: Éditions Seghers 1962, 75, 87.
- ²³ *Ibid.*, 89.
- ²⁴ *Ibid.*, 89.
- ²⁵ *Ibid.*
- ²⁶ *Ibid.*, 90—91.
- ²⁷ Roy Armes, "Robert Bresson: An Anachronistic Universe". Luku 7. teoksessa Roy Armes, *The Ambiguous Image*. London: Secker et Warburg 1976, 83—84.
- ²⁸ Lindley Hanlon, *Fragments. Bresson's Film Style*. London and Toronto: Associated University Presses 1986, 19—20.
- ²⁹ Ks. David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. London: Methuen 1985, 289—310.
- ³⁰ Bordwell 1985, 310. Tässä suhteessa Bordwell eroaa esimerkiksi Lindley Hanlonista, joka nimenomaan sijoittaa Eric Auerbachia seuraten Bressonin Vanhan testamentin tyyliä seuraavaan kerronnalliseen traditioon (erotuksena Homeerisesta, eepisestä traditiosta, joka Auerbachin typologiassa muodostaa länsimaisen kerrontaperinteen toisen päälinjan). Tällä Hanlon ei kuitenkaan aseta kyseenalaiseksi Bressonin modernismia, vaan pyrkii osoittamaan sillä olevan juurensa länsimaisen taiteen perinteessä. (Ks. Hanlon 1986, 20—23.) Paul Schrader puolestaan pyrkii omasta näkökulmastaan käsin yhdistämään Bressonin bysanttilaisen maalaustaiteen ja läntisen kristikunnan teologisen ajattelun perinteeseen. (Ks. Schrader 1972, 88—103; Schrader 1989, 52—60.)
- ³¹ Bordwell 1985, 310.
- ³² Schrader 1972, 3.
- ³³ *Ibid.*, 111—112.
- ³⁴ *Ibid.*, 3.
- ³⁵ Ks. Bordwell 1985, 282.
- ³⁶ Hanlon 1986, 137.
- ³⁷ Bordwell 1985, 289.
- ³⁸ Jukka Sihvonen, "Bresson ja parametrinen elokuvakerronnan perusteet". Teoksessa Hyttinen 1989, 87.
- ³⁹ *Ibid.*
- ⁴⁰ Sihvonen 1989, 88. "Tutkimuksella" Sihvonen viittaa (alaviitteessä) juuri Bordwelliin.
- ⁴¹ Bordwell 1985, 289. Tämä Bordwellin kritiikki pätee myös sellaisiin kirjoittajiin kuin Christian Braad Thomsen, jolla uskonnollisen selitysmallin on vain korvannut freudilainen psykanalyysi. Ks. Christian Braad Thomsen, "Robert Bresson — tyhjiä käsiin ihme". Teoksessa Christian Braad Thomsen, *Leppymättömät*. Suomentanut Arvi Tamminen. 2. korjattu painos. Helsinki: LIKE 1990, esim. s. 178.
- ⁴² *Ibid.*, 282.
- ⁴³ *Ibid.*, 290.
- ⁴⁴ Levinasin ajattelun filosofisena lähtökohtana, mutta samalla myös hänen keskeisenä kritiikin kohteenaan on kahden keskeisen fenomenologin, Edmund Husserlin ja Martin Heideggerin ajattelu. Tähän "kreikkalaiseen", filosofiseen lähtökohtaan hän yhdistää omaperäisen, juutalaisuudesta nousevan eettisen ajattelun. Levinasin pyrkimyksenä on nostaa "eettinen" ajattelu "filosofista" ajattelua perustavammaksi: hänelle etiikan Toinen edeltää filosofian Minää. Etiikka ei Levinasille ole filosofian osa-alue, vaan suhde Toiseen on tietystä mielessä maailmaa tiedon avulla hallitsemaan pyrkivän filosofisen minän perusta. Tässä yhteydessä hän tulee korostaneeksi toisen ihmisen ehdottoman toiseutta, jota ajatteleva minä ei kykene totaalisesti ottamaan haltuunsa.
- Se, miten Levinasin ajattelu on yhdistettävissä elokuvaan, edellyttäisi laajempaa käsittelyä kuin mihin tässä on mahdollisuuksia. Toivoakseni tekstini tällaisenaankin ainakin jossain suhteessa osoittaa, että tämä lähentyminen ei ole aivan perusteetonta.
- ⁴⁵ Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*. Paris: Librairie Générale Française ("Livre de Poche") 1990, 21. (Levinas viittaa kohtaan Arthur Rimbaud'n teoksessa *Une saison en enfer* [*Kausi helvetissä*]: "La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde." ["Todellinen elämä on poissa. Me emme ole maailmassa."].)
- ⁴⁶ Christopher Norris, *Derrida*. London: Fontana Paperbacks 1987, 224. Vrt. Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil 1979, 237.
- ⁴⁷ Derrida 1979, 13.
- ⁴⁸ Norris 1987, 224—225.
- ⁴⁹ *Ibid.*, 224.
- ⁵⁰ *Ibid.*, 232—233.
- ⁵¹ Bordwell 1985, 53.
- ⁵² Emmanuel Levinas, "Beyond Intentionality". Teoksessa Alan Montefiore (ed.), *Philosophy in France Today*. Cambridge (UK): Cambridge University Press 1983, 102.
- ⁵³ Ks. esim. Levinas 1990, 196.
- ⁵⁴ Godard et Delahaye 1966, 69.