



JUKKA SIHVONEN

Apostolin kasvot

– Paavali elokuvassa

Alain Badioun, Giorgio Agambenin ja Slavoj Žižekin kaltaiset ajattelijat ovat nähneet Paavalissa universaalina tasa-arvon lähettilään, radikaalin uudistajan ja messiaanisen ajan maallisen apostolin¹. Paavalin merkitys kytkeytyy filosofisissa tarkasteluissa yleensä poliittisen ontologian kysymyksiin, erityisesti pohdintoihin vastarinnan luonteesta ja olemuksesta². Mutta miltä kyseinen hahmo näyttää elokuvissa? Tässä kirjoituksessa ”luon silmät ylös” Paavaliin muutamien amerikkalaisten fiktioelokuvien ja niitä kommentoineiden tutkimusten valossa. Esiripun takaa paljastuu vaivoin tavoitettava mutta moni-ilmeinen apostoli, johon syventymällä voi selvittää myös elokuvan ja *Raamatun* suhdetta yleisemmin.

Elokuvan ja uskonnon välisen yhteyden tutkimus on voimakkaasti lisääntynyt aivan viime vuosina³. Paavalin ja elokuvan erityistä suhdetta on kuitenkin käsitelty aiemminkin. Esimerkiksi Robert Jewett on etsinyt Paavalin teologista sanomaa yksittäisistä Hollywood-elokuvista⁴. Jewett väittää, että vapauden, tasa-arvon ja kulttuurisen moninaisuuden apostolina Paavali olisi jotenkin erityisesti amerikkalainen. Tämän takia Jewett otaksuu Paavalin ajattelulla olevan erityistä kaikkupohjaa samoja arvoja heijastelevassa yhdysvaltalaisessa elokuvassa. Yksi hänen esimerkeistään on pyyteettömän rakkauden ruumiillistuma, Tom Hanksin esittämä nimihenkilö Robert Zemeckisin ohjaamassa elokuvassa *Forrest Gump* (1994).

Tässä kirjoituksessa etsinnän kohteena on pikemmin Paavali henkilöihahmona kuin hänen opetustensa sisältö. Keskeisin tutkimus aiheesta on Richard Walshin *Finding St. Paul in Film* (2005). Etsimiseen ja löytämiseen viittaava teoksen otsikko on sikäli oireellinen, että ainakin valtavirtaelokuvassa Paavalin hahmon paikantamiseksi on nähtävä vaivaa: Jeesukseen verrattuna Paavaliin törmää varsin harvoin. Vaikka raamatullisista aiheista on tehty elokuvia taidemuodon alkuvuosista lähtien, apostolien vaiheisiin on kiinnitetty vain vähän huomiota. Etenkin Paavalin näkymättömyyttä voi pitää lähes ”merkityksellisenä poissaolona”. Giorgio Agambenin luonnehtiman etymologian mukaan Paavalin nimi on johdettu latinan kielen sanasta *paulus*, joka kuvaavasti tarkoittaa pientä ja vähäpätöistä⁵. Paavalin omin sanoin: ”Olenhan apostoleista vähäisin enkä edes ansaitse apostolin nimeä, koska olen vainonnut Jumalan seurakuntaa.” (1. Kor. 15:9)

Yhtenä syynä vähäiseen näkyvyyteen ja sanoman heikkoon kuuluvuuteen elokuvissa voisi olla Paavalin lähtökohtainen monitulkintaisuus. Ainakin teologisena hahmona, mutta kenties myös historiallisena ihmisenä Paavali on ristiriitaisuuteen asti monitahoinen. Ennen

kuin Paavalista tuli Pyhä, hän oli kristittyjen vainoissa kuuluisaksi noussut juutalainen Saul. Hahmon perustava jännitteisyys ilmenee kääntymyksessä:

”Matkalla, Saulin ollessa jo lähellä Damaskosta, taivaasta leimahti yhtäkkiä valo hänen ympärilleen. Hän kaatui maahan ja kuuli äänen sanovan: ’Saul, Saul, miksi vainoat minua?’ Hän kysyi: ’Herra, kuka sinä olet?’ Ääni vastasi: ’Minä olen Jeesus, jota sinä vainoat. Nouse ja mene kaupunkiin. Siellä saat kuulla, mitä sinun on tehtävä.’ Saulin matkatoverit seisoivat sanattomina. He kuulivat äänen mutta eivät havainneet ketään. Saul nousi maasta, mutta kun hän avasi silmänsä, hän ei nähnyt mitään.” (Ap. t. 9:3–8)

Ilmestys Damaskoksen tiellä ja sitä seurannut kääntymys on ollut varsin näkyvä ja toistuva aihe maalaustaiteen historiassa, erityisesti 1500- ja 1600-lukujen italialaisten mestarien töissä. Ainakin Giovanni Bellini (1472), Michelangelo (1542–45), Tintoretto (n. 1545) ja Caravaggio (1600–01) ovat tehneet Paavalista maalauksia ja freskoja. Niissä toistuvat tutut elementit: hevosen selästä pudonnut, kuvan etualalla maassa makaava Paavali ja häntä uhkaavat vahvat taivaalliset valonsäteet merkinä jumaluuden läsnäolosta. Myös esimerkiksi Rembrandtin tuotannossa on lukuisia Paavali-aiheisia maalauksia, ehkä tunnetuimpana niistä *Omakeuva Paavalina* vuodelta 1661.

Tavanomaista mutkikkaamman tulkinnan Paavalin kääntymyksestä esittää Pieter Brueghel vanhempi teoksessaan *Pyhän Paavalin kääntymys* (1567). Siinä Paavalin kokemus on kuvattu hänen nimelleen uskollisesti tuskin havaittavana, maiseman ja väkijoukon keskelle kätkeytyvänä tapahtumana. Tie Damaskokseen näyttää mutkittelevan korkealla vuoristossa, pilvien ja outojen havupuiden lomassa, ja Paavalin seurue on suuri kuin sotajoukko. Ottamalla maalauksen yksityiskohdan kirjansa kansikuvaksi Walsh tuntuu vihjaavan, että Brueghelin

maalauksen tapaan apostoli Paavali hukkuu muitten raamatullisten elokuvahahmojen joukkoon.

Näistä lähtökohdista on mahdollista tarkastella sekä elokuvien suoria viittaussuhteita Paavaliin että enemmän tai vähemmän epäsuoria tulkintoja apostolista. Paavalin ja elokuvan erityisen yhteyden ohella viitaan lopuksi lyhyesti myös mannermaisten filosofien tuoreisiin Paavali-tulkintoihin. Sitä ennen on syytä pohtia hieman *Raamatun* ja elokuvan yhteyttä myös periaatteellisella tasolla.

Isosta kirjasta valkokankaalle

Vaikka mukaemia tutkitaan erityisesti angloamerikkalaisella kielialueella selvästi aiempaa enemmän, *Raamatun* elokuvasuovituksiin on – outoa kyllä – pureuduttu tarkemmin oikeastaan vasta 2000-luvulla⁶. Ilmeisesti elokuvan ja ”kirjojen kirjan” välistä suhdetta on pidetty jo lähtökohtaisesti asetelmallisena, ehkä jopa arveluttavana. Niinpä uudemmassa adaptaatiotutkimuksessa on tartuttu kuvan ja sanan vastakohtaisuuteen myös uskonnollisena kysymyksenä⁷.

Paavali tulee kiteyttäneeksi *1. Korinttolaiskirjeen* kolmannentoista luvun lopussa kuvaamisen teeman tavalla, joka on mahdollista liittää elokuvaan yleisesti:

”Kun olin lapsi, minä puhuin kuin lapsi, minulla oli lapsen mieli ja lapsen ajatukset. Nyt, kun olen mies, olen jättänyt sen mikä kuuluu lapsuuteen. Nyt katselemme vielä kuin kuvastimesta, kuin arvoitusta, mutta silloin näemme kasvoista kasvoihin. Nyt tietoni on vielä vajavaista, mutta kerran se on täydellistä, niin kuin Jumala minut täydellisesti tuntee.” (1. Kor. 13:11–12)

Audiovisuaalisen ilmaisukielensä keinoin elokuva esittää ”kuin kuvastimesta”: se paitsi tarjoaa ”peilikuvan” sitä myös halutaan katsoa sellaisena. Tässä tulkinnassa välineellisen kuvan ero välittömään ”kasvoista kasvoihin”-suhteeseen korostuu.

Kuten Ella Shohat muistuttaa, *Raamattuun* (ja myös *Koraanin*) perustuvat kirjauskonnot ovat teologioita, jotka nojautuvat *sanaan* ja sen valtaan – vastakohtana kuvalle⁸. Sanan ja kirjan ohella uskonnollinen kuvanvastaisuus liittyy Shohatin mukaan myös monoteismiin eli käsitykseen yhdestä Jumalasta. Kymmenessä käskyssäkin kielletään nimenomaan jumalankuvien tekeminen (2. Moos. 20:3–4; 5. Moos. 4:15–19; Room. 1:20–23). Yksijumalaisuuden juuret ovat ideassa, jonka mukaan Jumala on sekä jakamaton että näkymätön. Juuri tässä mielessä Jumala on representaation näkökulmasta ihmisen välittömästi tavoittamattomissa. Luetut, kirjoitetut, puhutut ja kuullut sanat ovat monoteistisen perinteen kivijalka. Sanakeskeisyyden, ykseyden ja näkymättömyyden äärimmäisenä vastakohtana on pakanallinen perinne. Sille nähdään tunnusomaiseksi yletön jumalankuvien palvonta, joka usein liitetään polyteismiin eli monijumalaisuuteen. Pyhiin kirjoituksiin nojaavissa perinteissä usko merkitsee uskomista myös siihen, mitä ei voi nähdä. Kuvien palvonta on syntiä ja parhaimmillaankin hyvin

epätäydellistä, kuten Paavali *1. Korinttolaiskirjeessä* vihjaa: ”kuvastimesta” nähdään ”kuin arvoitusta”.

Äärimmillään uskonnollisen perinteen fundamentaalinen tulkinta epäjumalankuvien palvonnasta saattaisi merkitä täydellistä elokuvien kieltämistä. Liberaalimpi tulkinta puolestaan voisi lähteä siitä, että elokuva ei niinkään luo jumalankuvia kuin esittää erilaisia muunnoksia luomistyöstä ja tällä tavalla pikemmin vahvistaa Jumalan valtaa kuin kilpailee sen kanssa. Jumala itsessään on poissa, mutta hänen valtansa voi olla elokuvan maailmassa läsnä monin symbolein. Coenin veljesten *A Serious Man* (2009) vie teeman koomisesti äärimmillään. Nuoren rabbin ohje Luojan läsnäoloa utelevalle päähenkilölle on: ”Tarkkaile parkkipaikkaa!”

Kuvan ohella ääni muodostaa oman erityiskysymyksensä elokuvan ja *Raamatun* suhteesta.

Esimerkiksi monista dokumenttielokuvista tuttua kertojanääntä, joka ei kiinnity kehenkään henkilöön, kutsutaan kuvaavasti termillä *voice of God*, ’Jumalan ääni’. Pamela Grace on ruotinnut havainnollisesti luetun tekstin ja kuullun äänen suhdetta valkokankaalla vertailemalla kahta *Kuningasten kuningas* -elokuva (vuosilta 1927 ja 1961)⁹. Cecil B. DeMillen ohjaaman mustavalkoisen mykkäelokuvan väliteksteille rakennetaan ”Pyhän Sanan” rooli. Vastaavasti Nicholas Rayn ohjaamassa väriellisessä äänielokuvassa kertojanäänestä tulee ”Totuuden Ääni”, eikä sen tehoa ainakaan vähennä se, että puhuja on helppo tunnistaa Orson Wellesiksi. Molemmissa tapauksissa *sana* (edellisessä kirjoitettu ja luettu, jälkimmäisessä puhuttu ja kuultu) ankkuroi itsensä totuuteen. Kuvat ovat kirjaimellisestikin vain totuuden kuvitteellinen konteksti. Paavalin ilmestysthän jo tavallaan on kertomus kuulemisen ja näkemisen eriateisuudesta: ääni antaa käskynsä niin voimallisesti, että kyky nähdä katoaa.

Monoteistinen ajatus yhdestä Jumalasta ja tämän representaatiosta (johon kieltö kohdistuu) tietyllä tapaa allegorisoi myös romaanin ja elokuvan välisen suhteen. Elokuvasovituksia käsittelevä tutkimus kamppailee vapautukseen sekä kirjan ihannoimiseen perustuvasta kirjauskonnollisesta ikonofobiasta (eli sanan vallan ja kuvan pelon ilmapiiristä) että kuvainpalvontaan perustuvasta pakanallisesta logofobiasta, joka tuntuu usein leimaavan yleisempiäkin käsityksiä populaarikulttuurin luonteesta. Johtuuko tästä vastakkainasettelusta sekin, että kysymys elokuvan uskollisuudesta alkuteokselle on tutkimuksessa ollut niin keskeinen? Vastakohtaisuuksien asemesta pitäisi yrittää löytää yhteinen sävel ikään kuin ”maallistuneemmasta” asenteesta kirjallisuuden ja elokuvan keskinäisvertailuihin. Elokuvallisen Paavalin hahmon etsintä on yksi esimerkki pyrkimyksistä maallistaa tuota suhdetta.

Monikasvoinen Paavali

Yhdenmukaisen ”Pyhän Paavalin” kategorian vaihtoehtona Richard Walsh on lukenut Paavalin pakostakin vertauskuvallisena hahmona¹⁰. Walshia mukaillen elokuvallinen Paavali koostuu ainakin seuraavista muunnelmista:

”Oikeastaan käsikirjoituksen pitikin jäädä filmaamatta; näin ikään kuin aineellistui kääntymyksen ja toiseksi tulemisen mutta myös epäonnistumisen tapahtuma.”

(1) liberaali Paavali, joka esittää ja edustaa *yksilöllisen muutoksen* mahdollisuutta ja sen hyväksymistä (Frank Darabontin *The Shawshank Redemption* (1994));

(2) apokalyptinen Paavali, joka esittää ja edustaa *anarkistista vastarintaa* suhteessa nykyajan vallitseviin virtauksiin (Pier Paolo Pasolinin *San Paolo*);

(3) kuoleman apostoli, joka esittää ja edustaa lähes sadomasokistista pakkomiellettä, jonka mukaan vain *kuolema varmentaa* tien pyhyteen ja jumaluuteen (Martin Scorsesen *Kristuksen viimeinen kiusaus* ja Mel Gibsonin *The Passion of the Christ* (2004));

(4) juutalainen Paavali, joka esittää ja edustaa pikemminkin juutalais-yhteisöllistä *muodonmuutosta* kuin kirkon perustajaa (Coenin veljesten elokuvat);

(5) inhimillinen eli *katuva* Paavali (Robert Duvallin *Apostoli*).

Walshille kenties kaikkein läheisin Paavali-hahmo on viimeksi mainittu. Robert Duvallin esikoisohjauksen *Apostoli* (The Apostle, 1997) päähenkilö Sonny/E. F. (jota ohjaaja itse näyttelee) on nykyaikainen, inhimillistetty ja katuva Paavali. Syyllistyttyään henkirikokseen Sonnyyna hän pakenee, kokee omanlaisensa kääntymyksen ja kastautuu uudelleen nimikirjaimilla E. F. Hän aloittaa uuden elämän, joka pian johtaa myös oman kirkon perustamiseen. Pyhän jäännöksiä tai Pahan myyttisiä merkkejä on E. F:ssä jäljellä enää hyvin vähän, jos ollenkaan. Hänen alueensa on niiden väliin jäävä ”ihmisen tila”, sillä ainakin Duvall itse tuntuu suhtautuvan aihepiiriinsä neutraalisti lähes antropologisena ilmiönä. Hänelle elokuva on tallenteena omanlaisensa kunnianosoitus Yhdysvaltain etelävaltioiden uskonnollisia perin-

teitä ja niiden piirissä eläneitä ihmisiä kohtaan. Duvallin vahva etnografinen viritys käy ilmi esimerkiksi siitä, että monet apostolin saarnoista ovat mukaelmia todella tapahtuneista puhetilanteista, joihin Duvall osallistui kerätessään aineistoa elokuvaansa varten. Saarnojen sisällöt ovat usein Paavalin kirjeistä, mutta esitystapa tulee suoraan helluntailaispapeilta.

Pelkästään Paavalista ei ole tehty yhtään merkittävää elokuvaa, mutta Pier Paolo Pasolinin keskeneräiseksi jäänyt hanke *San Paolo* olisi toteutuessaan epäilemättä ollut sellainen. Toisaalta Armando Maggi on perustellusti väittänyt, että oikeastaan käsikirjoituksen pitikin jäädä filmaamatta; näin ikään kuin aineellistui kääntymyksen ja toiseksi tulemisen mutta myös epäonnistumisen tapahtuma¹¹. Ja juuri tällaista ristiriitaisuutta Pasolinin tulkinta Paavalista korostaa.

San Paolon ensimmäinen käsikirjoitusversio valmistui jo toukokuussa 1968. Pasolinin aikomuksena oli vihdoin ryhtyä toteuttamaan sitä elokuvaksi *Salón* valmistumisen jälkeen loppuvuodesta 1975. Kuten tunnettua, hänet kuitenkin murhattiin ennen kuin hanke varsinaisesti edes käynnistyi. Maggin mukaan Pasolini rakensi *San Paolossa* apostolin hyvin tietoisesti itsensä muunnelmaksi, jolla lisäksi on monia yhtymäkohtia Sofokleen tunnetun tragedian Oidipus-hahmoon¹². Pasolini oli saanut aiheesta valmiiksi elokuvan *Kuningas Oidipus* (Edipo re, 1967) juuri ennen Paavali-käsikirjoitustaan. Asetelmassa ei voi olla kiinnittämättä huomiota aiheeseen, jolle jo Rembrandt antoi kasvot: Paavalin hahmo *omakuvana*. Duvall tavallaan toteutti sen *Apostolissa* ja Pasolini omassa tulkinnassaan.

Pasolini siirtää tarinansa lähemmäs nykyaikaa, toiseen maailmansotaan. Rooma on New York, Jerusalem saksalaismiehitetty Pariisi. Pientä kristillistä yhteisöä edustaa vastarintaliike ja petainistit eli miehittäjiä myötäilevät maanmiehet ovat fariseuksia. Tässä asetelmassa Paolo on vallanpitäjän palkollinen, joka aluksi metsästää vastarintaliikkeen kannattajia, kunnes kokee kääntymyksen matkalla Barcelonaan tapaamaan Francon kannattajia. Valaistunut Paolo ryhtyy vastarintaliikkeen johtohahmoksi. Sen saarnaajana hänen vaiheitaan seurataan Italiassa, Espanjassa ja Saksassa. Viimein hän matkustaa New Yorkiin, missä hänet petetään, pidätetään ja teloitetaan ”yhteiskunnan vihollisena”. Pasolinin Paavali on siis marxilainen vastarintataistelija, jonka elämänvaiheet ja puheet perustuvat melko tarkkaankin *Apostolien tekoihin*, mutta moderniin historialliseen yhteyteen siirrettyinä.

Pasolinin käsittelyssä hahmon tausta eli juutalainen perinne on menneisyyttä, mutta Joel ja Ethan Coenin elokuvissa se on usein tarinoiden ritualistinen ydin. Esimerkiksi *A Serious Man* (2009) on jo alkuaan oikeastaan *Raamattu*-sovitus, onhan sen tarina 1960-luvun yhdysvaltalaiseen pikkukaupunkiin sijoitettu *Jobin kirjan* mukaelma. Päähenkilön, professori Larry Gopnikin (Michael Stuhlbarg) kannalta asetelma muistuttaa kuitenkin enemmän *Uuden testamentin* Paavalin tilannetta ennen kääntymystä kuin varhaisempaa, profetallista Jobia. Ainakaan Larryn kärsimysten lievittäjinä rabbeista ei juuri ole apua, ja pakottavat muutokset ympäristö näyttää tuottavan lähinnä sattuman kaupalla. Ehkä elokuvan päättyessä juuri kaupungin kimppuun iskemäisillään oleva tornado on Damaskoksen tiellä tapahtuneen toisinto, jonka seuraukset elokuva jättää kertomatta.

Martin Scorsesen elokuvassa *Kristuksen viimeinen kiusaus* (*The Last Temptation of the Christ*, 1988) Harry Dean Stanton antaa kasvot hyvin toisentyypiselle Paavallille. Tässä tarinassa Paavali on häikäilemätön valehtelija ja murhaaja. Scorsesen elokuvasovitus perustuu Nikos Kazantzakisin romaaniin *Viimeinen kiusaus* (1951), jonka johtoteemana on ’hengen’ ja ’lihan’ keskinäinen kamppailu. Paavalin tulkinnassa subjektin koostumus voidaan ilmaista näillä vaihtoehtoisilla ulottuvuuksilla. Vanhurskaan valinta on kuitenkin selvä:

”Lihan mukaan elävillä on lihan mukaiset pyrkimykset, Hengen mukaan elävillä on Hengen mukaiset. Lihan pyrkimykset tuottavat kuoleman, Hengen pyrkimykset elämän ja rauhan. Lihan pyrkimykset sotivat Jumalaa vastaan, sillä ne eivät alistu Jumalan lakiin eivätkä voikaan alistua. Ne, jotka elävät turmeltuneen luontonsa mukaisesti, eivät voi olla Jumalalle mieleen.” (Room. 8:5–8)

Scorsesen Paavali vaikuttaa Hengen demagogilta, joka käyttää ruumista hyväkseen mahtavana vallan välineenä. Hänelle pelastuksen aate on vain massojen hallinnan välikappale. Jeesuksen kuolleista herättämän Lasaruskin hän käy omin käsin tappamassa, jotta ihmeteot eivät saisi merkitystä. Paavali haluaa vain itsensä sellaisen maailmankuvan sanansaattajaksi, jonka ytimessä on idea

Kristuksesta, joka sovittaa ihmisten synnit kuolemalla. Tämän Paavalin silmissä palava tuli heijastuu helvetistä saakka, ja sen tarkoituksena on pikemminkin pelotella kuin houkutella.

Apostoli ajattelun aiheena

Kuten Walsh teoksessaan osoittaa, Paavalin moninaisuuden taustat ovat toki uskonnollisessa perinteessä. Pyhän apostolin ohella on esitetty monia erilaisia, kerettiläisinäkin pidettyjä tulkintoja: Paavali Saatanan apostolina, ainoana apostolina, askeettien esikuvana, mystikkona ja näin edelleen. Tulkintojen ytimessä on kuitenkin aina *Pyhä* Paavali. Erityisesti elokuvassa hahmon monikasvoisuus heijastelee pyrkimystä pois tästä pyhyden yksilotteisuudesta. Tuntuu houkuttelevalta ajatella, että edellä spekuloitu elokuvan eräällä tavalla myötäsyntyiseksi mielletty ”epäpyhyys” on sekin ollut tähän yhtenä yllykkeenä.

Alain Badiou on Paavali-tulkinnassaan korostanut, ettei apostoli luo ”kuoleman kulttia” (siinä merkityksessä kuin mihin esimerkiksi Walsh edellä viittaa). Sen sijaan Paavalin sanomassa on keskeistä perustan luominen kansainvälisen tasa-arvon mahdollisuudelle eli sille, että on mahdollista sanoa universaalisti ”kyllä”. Paavali asettaa kristillisen armon paitsi juutalaista lakia myös kreikkalaista tietoa vastaan. Hän on sananmukaisesti änkkyttäjien eli barbaarien puolella: ”Olen velassa sekä kreikkalaisille että barbaareille, sekä viisaille että tyhmille ja siksi haluaisin päästä julistamaan evankeliumia myös teille Roomassa asuville.” (Room. 1:14–15) Paavalin pyrkimyksenä on koota armoon kytkeytyvät uskon, toivon ja rakkauden käsitteet universaaleiksi, kaikkia koskeviksi tavoitteiksi. Tässä katsannossa Badiou tavallaan tulee toistaneeksi kirkkohistoriallisen (tai tarkemmin katolisen) tulkinnan Paavalin merkityksestä lähettiläänä kaikille kansoille: ”Kaikki te, jotka olette Kristukseen kastettuja, olette pukeneet Kristuksen yllenne. Yhdentekevää, oletko juutalainen vai kreikkalainen, orja vai vapaa, mies vai nainen, sillä Kristuksessa Jeesuksessa te kaikki olette yksi.” (Gal. 3:27–28.)

Badioun universalismin painotuksen rinnalla on Slavoj Žižekin pyrkimys liittää Paavalin hahmo tiukemmin taustaansa eli juutalaiseen perinteeseen ja sen reformaatioon. Yhteinen piirre – jos kohta eri perustein – lienee tavassa tulkita apostoli radikaalina uudistajana¹³. Norville Barnes (Tim Robbins) Coenin veljesten *Valtapelissä* (*Hudsucker Proxy*, 1994) voisi olla esimerkki juuri sellaisesta ”Paavalista”, joka lähtee uudistamaan kaavoihinsa kangistunutta juutalaisuutta (Hudsucker-yhtiön toimintatapoja). Samalla Barnesin onnistuu puuttua finanssikapitalismin kuristusotteeseen juuri kuten Badiou ja kumppanit tuntuvat toivovan.

Giorgio Agambenia ovat kiinnostaneet *Roomalaiskirjeen* alkusanat: ”Paavali, Kristuksen Jeesuksen palvelija, kutsuttu apostoliksi ja valittu julistamaan Jumalan evankeliumia [...]” Eritoten termi *kletos* (κλητος) eli ’kutsuttu’ on keskeinen hänen tulkinnalleen. Kutsumuksen luonne liittyy marxilaisen luokan (*klesislKlasse*) käsit-

teeseen. Agambenin tulkinnassa näkyy Pasolinin Paavali – ei kenties ihmekään, näyttelijän Agamben Pasolinin varhaisessa elokuvassa *Matteuksen evankeliumi* (II vangelo secondo Matteo, 1964) Jeesuksen opetuslapsista juuri Filippusta, luontaista epäilijää. Luokatonta yhteiskuntaa on mahdollista ajatella messiaanisen, erontekojä vailla olevan ajan maallisenä muunnelmana. Paavalille kutsumus merkitsee messiaanisen ajan ja subjektin välistä vastavuoroista suhdetta, jossa yhtäällä on oleva (”kuin kuvastimesta”) ja toisaalla tuleva (”siltoin minä olen tunteva täydellisesti, niin kuin minut itsenikin täydellisesti tunnetaan”). Tässä ajattelussa ei-oleva (eli tuleva) on tärkeämpää kuin oleva, joka käy ilmi vain ”kuin kuvastimesta”.

Elokuvan suhde *Raamattuun* (nimenomaan pyhän kirjana) tuntuu ongelmalliselta siksi, että sen oletetaan pitäytyvän asioiden *näyttämisessä*. Elokuva on ikään kuin tuomittu toimimaan ”kuin kuvastimesta”. Tällaisen painotuksen voi tunnistaa vaikkapa psykosemiottisista elokuvanteorioista, joissa elokuvat ajatellaan unien kaltaisiksi oireiksi. Ne siis ”heijastavat” jotain perustavampaa laatua olevaa traumaattisuutta. Näin kuitenkin helposti sivutetaan ”kuin kuvastimesta” -näkemisen mahdollinen monimielisyys. Sellainen puolestaan saattaisi ruumiillistua juuri Paavalin kaltaisessa hahmossa. Kutsuvathan Paavalin tarinan dramaattiset käänteet jo itsessään monimuotoisiin tulkintoihin: kääntymys Saulista Paavaliksi (eli isosta pieneksi); voimakkaana koettu ilmestys Damaskoksen tiellä; sitä seurannut (ohimenevä) sokeus ja käynnistynyt apostolinen julistustyö; lukuisat matkat Välimeren alueella; kirjeet

seurakunnille ja viimein väkivaltainen kuolema Roomassa.

Apostolin kokemukset voidaan helposti tulkita yksilöllisinä tai yhteisöllisinä. Karkeasti jakaen luterilaisessa perinteessä korostetaan edellistä ja katolilaisessa jälkimmäistä ulottuvuutta. Lisäksi tulkinnan pääpaino voidaan asettaa Paavalin ilmestykselle, mikä liittää hänet näin ihmisten ja mystiikan yhteyteen. Hahmossa on aineksia yhtä lailla erehdyksiään katuvaksi ihmiseksi, messiaaniseksi sankariksi, pelastussanomien sumentaneeksi roistoksi kuin vaaralliseksi mielipuooleksi, jolla on kansankiihottajien puhetaidot.

Ehkä Paavali *erityisenä* hahmona onkin elokuvan alueella niin näkymätön juuri siksi, että hän tavallaan jo on kaikkialla. Walshin katsannossa hän on yhtä hyvin kaksosidentiteetin kanssa painiva Douglas Quaid/Hauser (Arnold Schwarzenegger) *Total Recall*issa (1990) kuin kristinuskoon kääntyvä alkoholisoitunut kantrilaulaja Mac Sledge (niin ikään Robert Duvall) elokuvassa *Kantrin kaipuu* (Tender Mercies, 1983). Tämänäköisyydellä moninaisuudella voi perustella väitteen, jonka mukaan Paavali on, tai ainakin hänen pitäisi olla, arvoitukseksiudessaan, tulkinnallisuudessaan ja monikasvoisuudessaan paitsi filosofisesti myös elokuvallisesti yksi kiinnostavimmista *Raamatun* henkilöistä. Pyhyden kehänsä ulkopuolella Paavali on merkittävällä tavalla elokuvaa ajatellen sekä liian kaukana ja vaikeasti havaittavissa että omakuvan tarpeisiin liian lähellä tarjotakseen selvärajaisen ja terävän kuvan. Paavalin tapauksessa onkin juuri siksi syytä olla silmä tarkkana.

Viitteet

- Badiou 2011; Agamben 2005; Žižek 1999; 2003. Ks. myös *St. Paul Among the Philosophers* 2009.
- Vrt. Parvikko 2009; Ojakangas 2003; 2010.
- Ks. esim. aiheesta kootut antologiat *The Religion and Film Reader* 2007; *The Routledge Companion to Religion and Film* 2009.
- Jewett 1993; 1999.
- Agamben 2005, 9.
- Ks. esim. *A Companion to Literature and Film* (2004).
- Ks. erit. Shohat 2004.
- Shohat 2004, 25–27.
- Grace 2004, 47 *et passim*.
- Walsh 2005.
- Maggi 2009, 39–40.
- Maggi 2009, 22 *et passim*.
- Ks. Holsclaw 2010.
- Badiou, Alain, *Apostoli Paavali. Universalismin perustaja* (Saint Paul. La fondation de l'universalisme, 1997). Suom. Janne Porttikivi. Helsinki, Gaudeamus 2011.
- A Companion to Literature and Film*. Toim. Robert Stam & Alessandro Raengo. Blackwell, Oxford 2004.
- Grace, Pamela, *Gospel Truth? From Cecil B. DeMille to Nicholas Ray*. Teoksessa *A Companion to Literature and Film* 2004, 46–57.
- Holsclaw, Geoffrey, *Subjects Between Death and Resurrection*. Badiou, Žižek, and St. Paul. Teoksessa *Paul, Philosophy, and the Theopolitical Vision. Critical Engagements with Agamben, Badiou, Žižek and Others*. Toim. Douglas Harink. Cascade Books, Eugene 2010, 155–175.
- Jewett, Robert, *St. Paul at the Movies. The Apostle's Dialogue with American Culture*. Westminster John Knox Press, Louisville 1993.
- Jewett, Robert, *Saint Paul Returns to the Movies. Triumph over Shame*. B. Eerdmans Publishing, Grand Rapids 1999.
- Maggi, Armando, *The Resurrection of the Body. Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*. The University of Chicago Press, Chicago 2009.
- Ojakangas, Mika, *On the Pauline Roots of Biopolitics. Apostle Paul in Company with Foucault and Agamben. The Journal for Cultural and Religious Theory*. Vol. 11, No. 1, 2010, 92–110.
- Ojakangas, Mika, *Sätkynukke ja kääpiö. Slavoj Žižekin perverssi kristilliseksi tuleminen. Tiede & edistys* 4/03, 336–340.
- Parvikko, Tuija, *Apostolista politiikkaa. niin & näin* 3/09, 58–59.
- The Religion and Film Reader*. Toim. Jolyon Mitchell & S. Brent Plate. Routledge, New York 2007.
- The Routledge Companion to Religion and Film*. Toim. John Lyden. Routledge, New York 2009.
- Shohat, Ella, *Sacred Word, Profane Image. Theologies of Adaptation*. Teoksessa *A Companion to Literature and Film* 2004, 23–45.
- St. Paul Among the Philosophers*. Toim. John Caputo & Linda Martin Alcoff. Indiana University Press, Indiana 2009.
- Walsh, Richard, *Finding St. Paul in Film*. t & t clark, New York 2005.
- Žižek, Slavoj, *The Puppet and the Dwarf. The Perverse Core of Christianity*. The MIT Press, Cambridge (Mass.) 2003.
- Žižek, Slavoj, *The Ticklish Subject. The Absent Centre of Political Ontology*. Verso, New York 1999.

Kirjallisuus

Agamben, Giorgio, *The Time that Remains. A Commentary on the Letter to the Romans* (Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai Romani, 2000). Käänt. Patricia Dailey. Stanford University Press, Stanford 2005.