



**Jari Sedergren**

## **Italian poliittinen elokuva: Neorealismien historiapolitiikka**

Italialainen elokuva on toisen maailmasodan jälkeen ollut aktiivinen politiikan ja historiapolitiikan tekijä. Se liikkuu joustavasti historiallisessa ajassa ja luottaa katsojien symbolismintajuun, se on tehnyt rohkeita historiatulkintoja fasismin ajasta, vastarintaliikkeestä, mafiasta, onpa se ennakoanut poliittisia kriisejäkin, tarttunut rohkeasti poliitikkojen yhteyksiin alamaailmaan, korruptioon ja jopa valtioterrorismiin.

Italialainen elokuva on selvittänyt vasemmistolaisen ja oikeistolaisen poliittisen liikehdinnän eri muotoja linjariidoista terrorismiin, anarkismista ja maolaisuudesta utooppiseen kommunismiin. Se on käsitellyt fasistista persoonallisuutta, konformisteja, vasemmistolaisia, maaseututyöläisiä, isäntiä, patruunoita, rikollisyrittäjiä ja teollisuusjohtajia.

Se ei ole kaihtanut seksuaalipoliittisia tulkintoja.

Italialainen elokuva on käsitellyt rohkeasti sosiaalisia ja psykologisia ongelmia, väkivaltaa mutta myös perhettä, eikä ole kaihtanut kiivastakaan taistelua uskonnollisista kysymyksistä.

Tämä artikkeli tarkastelee italialaisen elokuvan historiapolitiikkaa, lähtökohtana neorealismien elokuvan historiakäsitys ja sen muunnelmat myöhempinä vuosikymmeninä.

### **Sota päättyy**

Italia vaihtoi puolta toisessa maailmansodassa vuonna 1943. Mussolinin ja fasismin aika elokuvassa oli ohi. Elokuvaa ei edes fasismin aikana ollut pelkkää propagandaa. Silti varsinkin nuorten elokuvantekijöiden joukossa heräsi toivo aloittaa elokuva uudelta pohjalta.

Se oli helpommin sanottu kuin tehty. Fasismi oli organisoinut uudelleen ja kasvanut sisään italialaiseen elokuvatuotantoon. Kassamenestyselokuville asetettu

30%:n vero oli valtion tärkein viihdeteollisuuden piiristä saatava tulolähde.

Fasismi oli sulkenut Hollywoodin ulos markkinoilta, ohjannut Kansallisen Työn Pankin myöntämään lainoja, tukenut Cinecittää ja pitänyt elokuvalippujen hinnat alhaalla.

Italialaiset oli totutettu komedioihin ja yhteiskunnallisiin draamoihin. Heti sodan jälkeen katsojia riitti ennätysmäisesti ennen muuta farsseille ja italialaisille historiallisille draamoille, sehän nähdään Fellinin *Roomassakin* (Roma, 1972).

Elokuvateattereihin riitti tungosta koko Euroopassa - Suomessakin yhä lyömätön ennätys on vuodelta 1945 - ja esimerkiksi Roomassa jonot ylsivät säännöllisesti teatterikorttelin ympäri.

Tämä jonottaminenkin on tulkittu yhteiskunnallisen tasa-arvoisuuden ilmentymäksi. Sodankylässä vuonna 1999 vierailut Francesco Rosi muisteli elokuvahappeningejä tästä näkökulmasta: jonoissa saattoi nähdä merkittäviä elokuvatyöntekijöitä, ohjaajia ja muuta elokuvaväkeä, jonottamassa kollegoittensa esityksiin.

Muutos tuli amerikkalaisen elokuvan kautta. Amerikkalaiselokuvat virtasivat maahan psykologisen sodankäynnin osana, elokuvien levittäjät vaistosivat liiravirran ja esittivät riemumielellä aiemmin kiellettyjä amerikkalaisia elokuvia, eikä maan uusi hallituskaan ollut vastentahtoinen uusille tuulille: lokakuussa 1945 amerikkalaiselokuvilta poistettiin vero.

Italialaisille elokuville taattiin kyllä yksi kuudesta ensi-illoista, mutta siitä säännöstä ei koskaan pidetty kiinni. Tämä jenkkielokuvan ylivalta jatkui vuoteen 1953 saakka: tilastojen mukaan vuonna 1949 amerikkalaiset veivät 75% kassamenestyksistä, italialaisille elokuville jäi 18% osuus.

Italialainen elokuvateollisuus ei luopunut asemastaan taistelutta. Rooman vapautuksen jälkeen perustettiin elokuvateollisuuden järjestö ANICA, johon monet elokuvan fasistiorganisaatiot siirtyivät sellaisenaan ja jota valtio ryhtyi tukemaan.

Verotus- ja rahoitusjärjestelyt saatiin kuntoon 1949, ja 1954 vuonna italialaisilla elokuvilla oli kaikkiaan 172 vuotuisella elokuvalla 39% kassatuloista, amerikkalaisten elokuvien osuuden ollessa hieman alle 300 elokuvaa ja 53% kassatuloista.

Vapautuksen jälkeen vasemmisto yritti mobilisoida massat, mutta kristillisdemokraatit investoivat valtiokoneistoon joko suojelemalla entisiä fasistisia virkamiehiä tai valtaamalla informaatioalan johtopaikat.

Elokuvia fasismihallinnolle valmistanut Istitute Nazionale LUCE pysyi pystyssä, kun sen tehtäväksi annettiin Italian kirkastaminen ulkomailla. Uutisfilmit, joita oli kaikkiaan 14, annettiin yksityisten firmojen haltuun. Uutisfilmit ajoivat pääasiassa maan modernisointia, mukaan lukien naisten siirtyminen työelämään. Luotiin vaikutelmaa, että asiat etenivät vauhdilla, ja siitä ei kukaan saanut olla poissa.

Kommunistinen puolue yritti vastustaa tätä suuntausta omilla dokumenttielokuvillaan. Aiheillaan Milanon synkeistä kerrostaloista ja Sisilian peräkylyiltä se yritti vakuuttaa, että hallituksen politiikka ei ollut oikeaa. Edistys maksoi liikaa. Kristillisdemokraattien hallitsemilla alueilla niitä elokuvia ei esitetty.

Kristillisdemokraattien poliittinen huoli kohdistui myös Italian kuvaan ulkomailla. ANICA ehdotti sensuurin perustamista 1946, koska "negatiiviset" kuvaukset heikentäisivät Italian imagoa ulkomailla.

Pääministeri de Gasperi vakuutti tuolloin, että elokuva oli kaikkein tärkein väline silloin, kun "italialaisuutta" esiteltiin maailmalla. Samaa sanoi kristillisdemokraattien Giulio Andreotti, ministeri hänkin, toteamalla, että oli tehtävä ulkomailla selväksi se, mitä Italiassa on tekeillä. Andreotti kunnostautui vuonna 1952 väittämällä Vittorio De Sican *Umberto D*:tä elokuvaksi, joka esittää Italiasta "virheellisen kuvan" ja että hän on tehnyt pahoin maataan vastaan.

Andreottin mielessä oli tietenkin koko neorealistinen suuntaus, josta oli tullut poliittinen kiistakapula: elokuvan velvollisuutena oli "muotoilla realistisesti todellisuutta". Andreottin mielestä elokuvan tuli olla objektiivista ja välttää liioittelua, ja sen piti omistautua tarjoamaan yleisöille "terveellistä ja rakentavaa optimismia".

Neorealistisen elokuvan tunnetuin teos, Roberto Rossellinin antifasistinen *Rooma, avoin kaupunki* on vahvasti poliittisessa kytköksissä kansakuntaisuuteen, kansallisen identiteetin rakentamiseen.

Ohjaaja itse oli valmis nostamaan elokuvan jopa Italian ulkoisen identiteetin rakentajaksi, sillä, kuten hän itse sanoi, elokuva sai aikaan "enemmän kuin kaikki ulkoministeriön ponnistukset yhteensä: se auttoi Italiaa löytämään uudelleen paikkansa kansakuntien joukossa". Elokuvan kansainvälinen kriitikkovastaanotto olikin ylistävää, kun ottaa huomioon italialaisten maineen ulkomailla, joka oli sodan ajan perustunut lännessä lähinnä naurettavaksi tekemiseen: vain harvoin italialaisia pidettiin vakavasti otettavina vihollisina. Fasismia vastustaneiden kuvauksen kautta ei-fasistisen italialaisuuden sublimoinnissa elokuvallisella neorealismilla oli varmaankin merkittävä rooli.

Mainittu Andreottin lausunto tiivistä sen, mitä oikeistossa oli ajateltu jo pitkään. Elokuva piti kontrolloida. Siinä oli kunnostautunut Katolisen kirkon elokuvakeskus oli tuominut elokuvat, joissa "provosoitiin vihan tunteita", tai joista "puuttui inhimillisiä tunteita", ja jotka "välttivät kaikkia moraalisia pyrkimyksiä". Katolinen kirkko julkaisi lehdissään satamäärin muitakin negatiivisia kommentteja elokuvista, esimerkiksi väittämällä että "melkein kaikki mielisairaavat ovat päättäväisiä elokuvissakävijöitä", ja että elokuva oli "rikoksen moderni kolonia", jonka "mustasta lähteestä valui haisevia rikoksenpunoja".

Kommunistit, sosialistit, ja ei-uskonnolliset puolueet pitivät kirkon asennetta naurettavana, mutta eivät voineet mitään. Vuonna 1947 taattiin kyllä lailla elokuvan tuottamisen ja esittämisen vapaus, mutta asetettiin samalla jo käsikirjoitusvaiheessa toimiva sensuuri, joka oli siinä mielessä tiukempi kuin mikä oli ollut fasismin aikana, että siihen kuului vain virkamiehiä.

Sensuuri vaikutti tietysti myös rahoitukseen. Vuonna 1949 annettiin laki joka määräsi 8% kassatuloista taiteellisen laadun tukemiseen, mutta tuo laatu määriteltiin viranomaisneuvostossa.

## Neorealistiset elokuvat

Italialaisen elokuvan kansainväliseen maineeseen 1940-luvulla ja 1950-luvun alussa nostaneet niin sanotut neorealistiset elokuvat olivat varsin usein paitsi antifasistisia, myös vasemmistolaisittain suuntautuneita, takuuvarmasti yhteiskuntakriittisiä.

Kaupallista yleisömenestystä ja kansanomaista suosiota neorealistisista elokuvista, jotka muodostivat vain reilun kymmenesosan tehdyistä italialaisista elokuvista, tuli oikeastaan vain kolmelle: ensimmäisenä suosiossa paistatteli Roberto Rossellinin *Rooma, avoin kaupunki* (*Roma, città aperta*, 1945), jonka tuotantoyhtiö oli Excelsa. Tuotantoyhtiö keskittyi myöhemmin valmistamaan tapakomedioita.

Toiseksi ja kolmanneksi suosituimmat olivat Pietro Germin *Lain nimessä* (*In nome della legge*, 1949), joka oli ensimmäinen mafiaelokuva kuvaten rikkaan isännän valtaa sisilialaisessa kylässä ja Giuseppe De Santisin *Katkeraa riisiä* (*Riso amaro*, 1949), joka kertoi matalapalkkaisista tilapäistyötä tekevästä riisinpoimijanaisista. Ne valmistettiin vuonna 1934 perustetussa Lux-yhtymässä, jolla oli myös elokuvien maahantuojana käsissään elokuvan levityksen avaimet. Neorealismien ytimessä olleet elokuvat, Rossellinin *Paisa - vapauden tuli* (*Paisà*, 1946) ja Vittorio De Sican *Polkupyörävaras* menestyivät nekin kohtalaisesti.

Neorealistisia elokuvia tukivat vasemmisto, kirjailijat, taiteilijat ja elokuvakriitikot sekä elokuvalehdet; oikeisto ja kirkko tuomitsivat sen. Kommunistinen puolue kääntyi kannattamaan neorealismia virallisesti vasta 1950-luvulla, kun se oli tullut poliittiseksi kiistakapulaksi kristillisdemokraattien kanssa. *Rooma, avoin kaupunki* piti katolisen kirkon mukaan kieltää lapsilta ja De Santisin seksuaalisesti virittäytynyt *Katkeraa riisiä* oli "täysin kiellettävä uskovaisilta".

Käsitteenä neorealismi on heikko, varsinaista liikettä ei ollut: sen ohjelmajulistukset kirjoitettiin jälkeinpäin, 1950-luvun alussa.

### Neorealismien amerikkalaisvaikutteet

Vaikka asiaa katsoisi neorealistisen suuntauksen sisältä, amerikkalaisen elokuvan vaikutus italialaiseen elokuvaan oli suurta, ajatellaanpa vaikka Alberto Lattuadaan Lux-yhtiölle tekemää elokuvaa *Ilman sääliä* (*Senzo pietà*, 1948), joka on antirasistinen rakkauskertomus mustan amerikkalaissotilaan ja italialaisen prostituoidun välillä. Elokuva on kuin esikuva aiheen myöhemmälle käsittelylle Fassbinderin saksalaiselokuvassa, mutta amerikkalaisvaikutteistaan huolimatta kertomus amerikkalaisen ja italialaisen kulttuurin ristiriitaisesta törmäyksestä.

Amerikkalaislajityyppien vaikutus on selvää myös Giuseppe de Santisin suositussa elokuvassa *Katkeraa riisiä*, jonka sanomassa eroottisuus – pin up -asetelmat ja jopa naisen rinnat paljastava kohtaaminen – sai tilaa sen sijaan että elokuva olisi alkuperäissuunnitelman mukaan pysytellyt marxilaisena maaseututyöläisen asemaan kohdistuvan yhteiskuntakriittisyyden välineenä.

De Santis, joka oli liittynyt kommunistiseen puolueeseen vapautuksen jälkeen, sai kovaa kritiikkiä katolisen kirkon ohella myös vasemmalta. Elokuvasa oli liikaa seksiä, liikaa amerikkalaista musiikkia, eivätkä sen työläiset olleet aitoja, valitti kommunistien L'Unita-lehti. Kuten historioitsija Pierre Sorlin päättelee tilanteesta: Aluksi kommunistinen puritanismi oli yhtä vahvaa kuin katolinenkin.

Rossellini menetteli, koska oli kiihkeä katolinen, Visconti ja de Santis saivat kritiikkiä, koska olivat vasemmistolaisia ja osoittivat sen elokuvissaan. Mutta kovimman kritiikin sai Vittorio de Sica, joka kielsi kaikki poliittiset tai uskonnolliset lähtökohdat ja jolla oli oma tuotantoyhtiönsä.

De Santisin elokuvan amerikkasuhde ei tietenkään ollut ristiriidatonta. "Amerikassa kaikki on sähköistä" lausuu toivorikas emigranttikandidaatti. Proletaari ja rationalisti, joka suunnittelee matkustavansa rehelliseen työhön

Etelä- eikä Pohjois-Amerikkaan, vastaa hänelle: "Siellä kaikki on sähköistä, jopa sähkötuoli!"

Yleinen Amerikka-kritiikki säilyy yhtenä italialaisen elokuvan poliittisena juonteena aina nykypäivään. Suhteen keskeisyys näkyy siinäkin, että Amerikka on tärkeänä juonteena usein mukana jopa italialaisen Italiaa kuvaavissa elokuvissa: yksi hausimmista kommenteista lienee Fellinin *Roomassa*: "Amerikassa kaikki ruoka on purkkiruokaa".

### **Neorealismi antifasismina**

Neorealistentin elokuva yritti selvästi kasvattaa italialaiset pois fasisistisesta kulttuurista ja historiasta. Tavallisille ihmisille muutos fasismista antifasismiin ei tietenkään ollut yhtä selvää.

Kun Rossellini ei elokuvassaan *Rooma, avoin kaupunki* peitä liittoutuneiden voimien poliittiskäytännöllisiä ristiriitoja, vaan niiden annetaan tulla läpi, syntyy vaikutelma, joka korostaa historiantulkinnan kokonaisuuden uskottavuutta. Näkemys ei leimaudu yksin propagandistiseksi. Silti elokuva on peittelemättömän antifasistinen poliittisen ja moraalisen oppitunti.

Väkivaltakohtaukset, jotka Antti Alasen mukaan ilmentävät "taiteellista ja moraalista" tajua, ovat lujittamassa käsitystä antifasistisen toiminnan historiallisesta homogeenisyydestä, sekä sen välttämättömyydestä ilmestymisajankohtanaan. Epäilemättä se on tarkoitettu myös viitoittamaan tietä tulevaisuuden rakennustyöhön.

Antifasistisen menneisyyden muistelu ja glorifiointi vain korostui Rossellinin episodielokuvassa *Paisa, vapauden tuli*. Kun Rossellini palasi 1960-luvulla itse vanhoihin teemoihin - partisaaneihin, fasisteihin ja natseihin - näkemys oli toinen, kuten *Kenraali Della Rovere* osoittaa.

Tavoitteena ei silloin ollut kuvata taistelun poliittisia seurauksia ja välittää kuvaa toiveikkaasta tulevaisuudesta, vaan elokuva tematisoitui ihmisen mahdollisuuksiin muuttua. Bardone, Vittorio de Sican esittämä huijarahmo, esiintyy vankilassa olevana vastarintakenraalina saksalaiskenraalin käskystä - vaihtoehtona on hengenmenetys - ja antaa roolihahmonsansa lopulta nousta hänen omaa elämänsä suuremmaksi. Bardone julistaa elokuvan lopussa, että on parempi kuolla oikean asian puolesta kuin ei minkään asian puolesta, ja kieltäytyy paljastamasta saksalaiskenraalille etsityn partisaanipäällikön henkilöllisyyttä, vaikka tietää sen.

Kuinka samanlainen onkaan Woody Allenin roolihahmon moraalinen kehitys kylmän sodan ilmapiiriä kuvaavassa elokuvassa *Musta lista (The Front)*, joka sijoittuu maccarthyismin aikaan, jolloin amerikkalainen demokratia notkahti!

Mutta kaiken kaikkiaan vastarintaliikkeen kuva pysyy italialaisissa elokuvissa varsin yhtenäisenä vuosikymmenet, kuten osoittavat Paolo ja Vittorio Tavianin elokuvat *Tähtikirkas yö (La notte di San Lorenzo)*, 1982) ja Francesco Rosin *Kolme veljestä (Tre fratelli)*, 1980).

Tavianin veljesten ja varsinkin Rosin elokuvat muodostavat eräänlaisen synteesin niistä vastakohtaisuuksista, joita varhainen neorealismi esitti. Tämä näkyy varsinkin kun ajatellaan elokuvien vastakohtapareja: italialaisuus vs. amerikkalaisuus, agraarisuus vs. teollistuminen, vihollinen vs. liittolainen. Esimerkiksi Rosin vapauttajat ovat tässä perinteestä, siis *Paisasta*, lähtien tietenkin amerikanitalialaisia – jopa Tavianin veljesten *Tähtikirkkaassa yössä*, tytön pettävän toiveikkaassa kuolemanunessa.

Mielenkiintoinen vertauskohta vastarintaliikkeestä italialaiseen elokuvaan rakennetusta varsin homogeenisessä kuvauksesta löytyisi ehkä ranskalaisesta yhteiskunnasta, jossa asiaa voitiin käsitellä tutkimuksellisesti oikeastaan vasta 1990-luvulla. Sitä ennen elokuva oli käsitellyt asiaa, niin kuin Eeva Kurki on asian tulkinnut, erityisesti ranskalaisen gangsterielokuvan petosteemoissa ja erityisesti kidutus- ja pahoinpitelykohtauksissa, jotka symboloivat vastarintaliikkeen jäsenten kärsimyksiä natsivallan aikana. Kyse on historiapolitiikasta ja historian poliittisesta käytöstä.

Kun kyse oli "kansaa" (ja elokuvayleisöjä) jakavasta aihepiiristä, ei siitä sopinut puhua suoraan. Samankaltaisia historiapolitiisuuden muotoja voi nähdä myös suomalaisessa elokuvassa toisen maailmansodan jälkeen. Sota oli kuvattavissa pitkään 1950-luvun puolivälin jälkeenkin enimmäkseen vain symbolisesti, takaumarakenteena esitettyinä traumaattisten sotakokemusten muistumina ja sodasta palaavien ongelmina, muun muassa sotatraumojen käsittelynä, mihin puolestaan usein liittyi naisen lankeemus. Japanissa sotaa kuvaavia elokuvia alkoi ilmestyä 1950-luvun puolivälin jälkeen, lähtökohtana japanilainen kokemus ydinsodasta. Italiassa, jossa puolta vaihtaneet vapautuivat häviämisen tuskasta, toimeen ryhdyttiin heti.

Italiassa Rossellinin propagoima katolilaisuuden ja marxilaisuuden liitto osoittautui antagonistiseksi: Vatikaani oli avoimesti antikommunistinen ja katolilaisuus liittoutui poliittisesti länteen. Kuten jo Rossellinin *Paisa - vapauden tuli* (1946) osoittaa ja

osoittelee, myös maan sotilaallisesti ja kulttuurisesti vallanneen amerikkalaisen ja italialaisen kulttuurin törmäys oli vaikeasti sulatettavissa, mutta yhtä kaikki peruuttamaton.

Asetelmalla oli väistämättömiä poliittisia seurauksia. Italiasta ei tullut kommunistista. Vuoden 1948 vaalien yksi tärkeimmistä mielialavaikuttajista oli CIA:n rahoilla valmistettu ja sen valmistama antikommunistinen vaalielokuva, jota katolilaiset järjestöt esittivät turuilla ja toreilla ympäri Italiaa. Vaalielokuva kuvasi muun muassa kommunistien väkivaltaista hyökkäystä kirkkoon, jonka he tuhosivat - eivät kylläkään sirpein ja vasaroin vaan moukarein. Tammikuun alussa 1949 Italia anoi NATO:n jäsenyyttä, ja heinäkuussa Vatikaani julisti kommunistien äänestäjät, kannattajat ja heidän liittolaisensa kirkonkiroukseen.

Silti oli selvää että fasismista oli päästävää, ja siinä neorealismilla oli poliittinen merkityksensä historiantulkitsijana, muistuttajana ja tulevaan viittaavana. Oli selvää, että vuosikymmeniä kestänyt fasismi oli luonnollistanut ihmiset, siitä oli tullut jokapäiväistä: fasistiset ilmiöt ja tavat olivat ihmisten selkäytimissä.

### **Arkipäiväinen fasismi**

Se oli melkein pä ei-poliittista. Tilannetta kuvaa hyvin Vittorio De Sican kohtaus elokuvassa *Viattomat (Sciuscià)*, (1946), jossa kasvatuslaitoksen johtaja käyttää poliittisesti epäkorrektia fasistista puhuttelua ja laitoksen keittiötyöläinen heilauttaa kätensä lähes vaistovaraisesti perinteiseen fasistitervehdykseen.

Eräänlaisen päätepisteen tälle tendenssille muodostaa vasta Ettore Scola *Kohtaaminen Roomassa (Una giornata particolare)*, (1977), joka on oikeastaan - ohjaajan tuntien hämmästyttävää kyllä - hyvin surullinen elokuva.

Elokuva kuvaa kahden onnettoman ihmisen, perheenäidin ja entisen radiokuuluttajan kohtaamista vuokratalossa fasistisessa Roomassa. Molemmat jäävät paitsi fasismin poliittisista elämyksistä: kansallisesta fasistisesta kielestä, populaarista joukkohurmiosta fasistitervehdyksineen, kansallisesta ylpeydestä, jota osoitetaan erityisesti armeijaa ja mustapaitajoukkoja kohtaan, sekä siitä kansainvälisestä natsiveljeydestä, jonka karismaattisten johtajien, Mussolinin ja Führerin, kohtaaminen Roomassa kesällä 1938 italialaiseen elämänpiiriin tuotti.

Elämyksistä, kansallisesta ilonpidosta ja siten onnellisesta kansakuntaistetusta ja siten politisoidusta elämästä poissuljettuja ovat ylirasitettu kuuden lapsen perheenäiti - vasta seitsemäs lapsi tuottaisi perheelle



pienen helpotuksen, aitofasistisen "suurperheen edut" - ja homoseksuaalisuuden vuoksi fasistisesta "radioperheestä" erotettu entinen radiokuuluttaja, joka ei enää koskaan voi kuulua "miesten puolueeseen", vaikka maksaakin perhepoliittista "poikamiesveroa".

Pahinta fasismissa oli radiokuuluttajan sanoin itsesensuuri: "Sitä yrittää olla toisenlainen kuin mitä on. Ne saavat ihmisen häpeämään itseään, piiloutumaan."

Mutta sopeutuminenkaan ei riitä - niin kuin ei juutalaisillekaan - vaan radiokuuluttaja viedään elokuvan lopussa salaisen poliisin toimesta turvasäilöön, eristykseen, tuhottavaksi, emme tiedä. Miehen poliittisseksuaalista onnettomuutta verrataan suoraan äidin perheonnettomuuteen: "Mieheni ei enää puhu minulle. Hän määräilee. Päivällä ja yöllä. Emme ole nauraneet sen jälkeen kun olimme kihloissa. Hän nauraa muualla toisten naisten kanssa." Naisen aviomies ei ollut uskollinen perheelle vaan isänmaalle - isänmaa ennen perhettä sanoo myös Bertoluccin konformisti elokuvassa *Il Conformista* - joka tosin on vain retoriikkaa, sillä mies tunnettiin paremmin bordellissa kuin työpaikallaan.

Kummallekaan *Kohtaaminen Roomassa* ei lupaa toivoa menneisyyden tulkinnoissa, nykyisyydessä eikä tulevaisuudessa.

Scolan tapa käsitellä homoseksuaalisuutta lienee ensimmäinen kiihkoton esitys. Rossellinin *Rooma, avoin kaupunki* oli korostanut fasismin lyömiseen tarvittun marxilaisten ja katolisten muodostaman poliittisen liiton välttämättömyyttä myös elokuvan toisella poliittisella teemalla, väkivallalla.

Moraalinen hyvän ja pahan välinen kertomus, joka on kaiken kertomuksellisuuden alku ja juuri, tehdään elokuvassa hyvin käsin kosketeltavaksi. Kaikki katsojan myötätunnon saaneet antifasistiset päähenkilöt tapetaan raa'asti kiduttamalla, ampumalla kadulle tai teloittamalla. Samalla poliittista emansipaatiota vastustava autoritaarinen väkivalta ja sen koneisto ja jopa kuolema kytketään moraalisin kuvin elävään seksuaalisuuteen.

Mutta seksuaalisen korostaminen muodostuu nykypäivän poliittisuuden näkökulmasta ongelmalliseksi.

Rossellinin elokuvan seksuaalinen poliittisuus saa jopa rasismien muotoja, kun fasistit leimataan halventavassa mielessä seksuaalisesti poikkeaviksi, lesboiksi ja homoiksi, jotka eivät sovi kristilliseen eivätkä liioin marxilaiseen perhe- ja rakkauskäsitykseen.

Politiikan käsite muuttuu maailman muuttuessa, se näkyy selvästi näkyvissä juuri tämän seksuaalipoliittisen ulottuvuuden analyysissä.

Nykypoliittiseen tulkintarepertuaariin kun kuuluu transitiivisuuden ehto: Rossellinin tulkinta on poliittisesti epäkorrekti ja rasistinen siksi, että kuvatessaan fasistit homoiksi - aivan kuten myöhemmin muiden muassa Costa-Gavras Kreikka-elokuvassaan *Z - hän elää* - ja "käärmenaisen" lesboksi hän nykymaailman silmissä kuvaa homot ja lesbot fasisteiksi.

Olisiko se ollut mahdollista välttää vuonna 1945?

Mutta eikö jopa Lucchino Visconti, homoseksuaali itsekin, tyytynyt kuvaamaan homoseksuaalisuutta kielteisellä tavalla elokuvassaan *Kadotetut (La Caduta degli lei, 1969)*, vaikka sitä olisikin käytetty vain kuvaamaa natsien rappion visuaalisena metaforana?

Ja eikö sama toistu eräällä tavalla myös Bertoluccin elokuvassa *Fasisti (Il conformista, 1970)*? Vasta Ettore Scola *Kohtaaminen Roomassa* muodostaa eräänlaisen hyvityksen tälle väistämättä poliittisessa mielessä käytetylle seksuaalipoliittisille metaforiikalle.

## Identiteettiongelma

*Fasisti (Il conformista, 1970)* on elokuva, joka perustui Alberto Moravian samannimiseen romaaniin. *Fasisti* on huono suomennos elokuvalle, jonka alkuperäinen nimi tarkoittaa konformistia, toisin sanoen pikkuporvaria, ihmistä jolla ei ole omia ajatuksia, ja joka haluaa olla samanlainen kuin muut, vaikka tuntee koko ajan erilaisuutta, jota ei voi pysyvästi kiinnittää mihinkään.

Konformistilla on siis identiteettiongelma.

Elokuva tekee selvän eron konformistipäähenkilön ja todellisen fasistin välille. Jälkimmäisen päämääränä on väkivaltainen maailmanhallinta. Konformisti mukautuu, etsi ratkaisua, jota ei löydä, samastuksesta, joka voi kohdistua kehen tahansa riittävän voimakkaaseen, fasismiin yhtä hyvin sodan jälkeiseen käännökseen: konformisti ryhtyy kuin taikauskusta fasistien ilmiantajaksi.

Fasistin keskeinen monologi käsittelee normaalia miestä. Millainen on normaali mies? Ja näin kuuluu vastaus: "Minusta normaali mies on sellainen joka kääntyy kadulla katsomaan kauniin naisen takapuolta ja samalla huomaa ettei hän ole ainoa joka kääntää päätään. Sellaisia on ainakin viisi-kuusi. Hän on tyytyväinen kun hän näkee muita kaltaisiansa. Sen vuoksi hän viihtyy täpötäysillä uimarannoilla, jalkapallo-otteluissa ja keskustan baareissa ja Piazza Venezian mahtavissa joukkokokouksissa. Hän rakastaa niitä, jotka ovat kaltaisiamme ja suhtautuu epäluuloisesti niihin, jotka ovat erilaisia. Sen vuoksi normaali mies on aito veli ja

aito kansalainen, aito isänmaanystävä, aito...". "Aito fasisti", konfirmoi konformistimme.

Seksuaalisen ja poliittisen kytkös ei selvemmin voisi tulla esille.

Todellisen fasistin brutaalia väkivaltaista puolta - siis kliseistä, totta ja tuttua - käsitellään myös Bertoluccin elokuvassa *1900* (1976).

Sen symbolisin kohtaaminen on päättävä puistattava kuvaus siitä, kuinka paikallinen fasistijohtaja Attila (Donald Sutherland) murskaa seinälle vyöllä kiinnitetyn kissan ruumiin päällään ja lähtee fasistiviisuja laulaen johtamaan joukkojaan katutaisteluun kasvot veressä.

Kissa oli tunteita herättävä otus - aivan kuten petollinen kommunismi! Siksi se on murskattava.

Bertolucci käy kiinni sekä maaseudun kartanonomistajien, isäntien, mentaliteettiin ja liittoutumiseen sen itsensä ulkopuolelta nousevan poliittisen voiman, fasismin kanssa, mutta samalla etsii tulevan vastarintaliikkeen ydintä niin maaseutuproletariaatin kollektiivisista kokemuksista, kuin myös sosialismin läpilyönnistä ensimmäisenä tiedollisena ja poliittisena avauksena maaseudun ongelmien ratkaisemiseen.

Olmo on sosialisti, ja kokee maaseutusosialistin elämän kollektiiviset tietoisuuden kasvun, ilot ja kärsimykset, Alfredo nuorempi enemmänkin säätynsä ja perinteensä porvarillistunut edustaja, eräänlainen modernismin myötä traditiosta vieraantunut elämäntavallinen konformisti siis, eikä niinkään läpeensä elämänsä poliitisoiva hahmo, joka toimisi yläluokkaisen luokkataisteluvaiston sanelemana kuten hänen isänsä Alfredo vanhempi, joka taisteli kuin fasisti kuolemaan saakka: "Bolshevikit 'tappavat meidät kuin koirat'", jollemme taistele kollektiivina, hän vaahtoa toisille isännille kirkossa.

Alfredo vanhemman isä oli päättänyt oman traditionaalisen kartanonherran, taloudellisen ja poliittisen voimahahmon, mutta myös seksuaali-irstailijan elämänsä itsemurhaan, kun nuori piikatyttökään ei saa häntä enää kiihdyksiin; ja navettaan kuolee myös Alfredo vanhempi, jonka traditionaalisuus rajoittuu porvarillisen siveellisyyden mukaiseen poliittiseen ja taloudelliseen mahtiin, jossa väkivalta - fasismin muodossa - saa seksuaalisuutta suuremman sivumerkityksen.

Alfredo, joka nautiskelee kaupunkien porvarillisista iloista, on kokeilija, joka samastuu enemmänkin isoisäänsä ja kaupunkiin porvarillistuneeseen setäänsä, mutta ystävyys maatyöläisen pojan Olmon kanssa on jotakin, joka olisi isoisän aikaan ollut mahdotonta.

Mutta onko isännöys samalla lailla mahdotonta nykyajassa? Onko patriarkaalin aika päättynyt?

Bertolucci haluaisi sanoa kyllä ja antaa isännöydelle vihdoin kauniin, edes jollakin tavoin arvostettavan lopun.

Isäntien feodaaliset perinnöt olivat kuolemassa ja kuolivat, mutta uudet isännöt suuntautuivat kapitalismiin ja modernisointiin, ja samalla enemmänkin hairahtuivat kuin hakeutuivat fasismin konformistiseksi tukijoiksi.

Sodan jälkeinen uusi poliittinen konstellatio uhkasi isännöyttyä totaalisesti - niin sen pahoine mutta myös varovaisesti piirrettyine menestyksellisine piirteineen - kuin kivääri teini-ikäisen Leonardon, tuon vapautuksen hetken kaaoksen kvasi-Olmon, käsissä, kun hän uhkaa sillä isäntää elokuvan alussa.

Mitä myöhäistä uuspartisaanisuuksia, teini-ikäisen poliittista kiihkoa ja murhanhimoista idioottimaisuutta symboloiva Leonardo huudahtikaan saatuaan aseensa: "Minäkin tahdon tappaa!"

Tavianin veljesten *Tähtikirkas yö* tarjoaa tästä välitilan murhaavasta vimhasta lähes identtisen tilanteen rintaman toiselta puolelta, kun fasististen mustapaitojen iskujoukot etsivät pakenevia kyläläisiä, ja teini-ikäinen poika uhkaa tappavansa kaikki, ja lisää perään: "Eikö niin, isä?". Myöhemmin, pienen tytön silmin katsottuna, mustapaitojen ja vastarintaliikkeen absurdi taistelukohta muuntuu siedettäväksi, kun tyttö näkee tilanteen muuna kuin verenä ja lihana, hän näkee mielessään tuttuakin tutumpaa elokuvaa, antiikin taistelijoitten kamppailua. Vastarintaliike oli verta ja lihaa, Tavianit tuntuvat sanovan, mutta sen elokuvalliset representaatiot ovat silmät kiinni kuviteltuja.

Bertoluccin *1900*-elokuvan vastaanotto oli ristiriitainen. Se sai kritiikkiä sekä maaseututyöläisten sublimoinnista ja liiasta ideologisoinnista että lempeydestään isäntien persoonien kuvauksessa.

Nyt katsottuna kyse näyttäisi olevan eräänlaisesta dialektisesta synteisistä, joka jättää taakseen poliittisen antagonismin. Poliittisella sanastolla elokuva näyttäisi olevan siirtymästä ääri-ideologisesta puhdasoppisuudesta toisenlaiseen historialliseen käsittelyyn, jossa otetaan huomioon vastakkainasettelun sijaan erilaisuuden ja samanlaisuuden teemat. Toisin sanoen erilaisuuden huomioon ottaminen laimentaa tulkinnan historiapolitiittisuutta. Dialektisten ääripäiden tilalle on tullut mieto relativismi, kohtuun huomioon otettava suvaitsevaisuus oikeaoppisuuden sijaan.

Olmo ja Alfredo ovat taustaltaan ja elämäntavoltaan erilaisia - "Sinä olet nyt isäntä", sanoo Olmo nuorelle

Alfredolle, jonka isä on juuri kuollut – mutta heissä on jo paljon samanlaista, ja heillä, ystävyksillä jopa entisen aseveljeyden kautta, on yhteisiä, tosin eri tavoin koettuja kokemuksia modernissa, eivätkä he voi olla ottamatta huomioon heitä yhdistäviä piirteitä, vaikka se ei tarkoitaakaan poliittista veljeyttä, tasa-arvoa eikä varsinkaan vapautta.

\* \* \*

**Kirjoittaja Jari Sedergren on valtiotieteen tohtori ja työskentelee tutkijana Helsingin yliopiston yhteiskuntahistorian laitoksessa poliittisen historian oppiaineessa.**

# ENNEN JA NYT

## Historian tietosanomat