

## Sakari Toiviainen haastattelee elokuvahistorioitsija Guido Aristarcoa

# “Italialaisen elokuvan ihanteellinen perintö...”

**Mikä on mielenkiintonne ja tutkimustyönne pääasiallinen kohde tällä hetkellä?**

Kirjoitan kolmatta vuotta uutta elokuvateorioiden historiaa, jonka ensimmäisen kerran kirjoitin vuonna 1951. Työskentelen tällä hetkellä Rooman yliopistossa, jossa minulla on elokuvan historian ja kriitiikin professuuri. Pidän seminaareja elokuvan kielen suhteesta muihin ilmaisumuotoihin, kuvataiteeseen, kirjallisuuteen eli kerrontaan, teatteriin. Juuri nyt olemme erityisesti keskittyneet tutkimaan muutoksia, joita elokuva on tuonut 1900-luvun ilmaisu-kieliin.

**Mikä on käsittääksenne elokuvahistorian tila ja sen mahdollisuudet nykyisin - metodit ovat muuttuneet ja täsmentyneet siitä kun Georges Sadoul ja Jean Mitry loivat monumentaaliset yhden miehen teoksensa?**

Nykyään on mahdotonta kirjoittaa maailman elokuvan historiaa yhden miehen voimin tai edes työryhmänä. Nähdäkseni paras tapa kirjoittaa elokuvan historia on muodostaa kansallisia työryhmiä, joita koottaessa otetaan huomioon myös maat, jotka kulluttavat mutta eivät tuota elokuvia. Olisi löydettävä metodologia, joka koostuu elokuvien ja kansallisten elokuvatuotantojen analyysistä käytettävissä olevien eri kriittisten menetelmien avulla. Kaikki metodit tulevat kysymykseen, alkaen kaikkein tavallisimmista, kuten sosiologisesta kriitikistä, ja päätyen strukturalistiseen, semiologiseen ja symbolikritiikkiin. Kaikki nämä kriittiset menetelmät on nähtävä yhtenäisenä kokonaisuutena, antamalla yhdellekään muita enempää painoa kuin muille. Nähdäkseni tämä on metodologian kannalta kaikkein tärkeintä.

Majakovski esitti 20-luvulla huomautuksen, joka on minusta edelleen ajankohtainen: (formalistinen) kritiikki on mitä tärkein, mutta on otettava huomioon myös muut kriittiset menetelmät niin, että eri metodeista muodostuu yhtenäinen metodologinen kokonaisuus.

**Viime aikoina on tehty löytöjä elokuvan pioneeriajalta, ensimmäiseltä vuosikymmeneltä. Onko tutkimuksen teidän mielestänne keskitettävä varhaisvaiheeseen vai mikä on tutkimuksen ensisijainen tehtävä kirjoitettaessa elokuvahistoriaa?**

Luulen, että kaikki pitäisi kirjoittaa uudestaan, monista eri syistä. Yksi syy on se, että kun näemme elokuvat uudelleen pitkän ajan kuluttua niiden valmistumisesta ja voimme tarkastella myös eri maiden historiaa ja yhteiskuntakehitystä uudessa valossa, ymmärrämme paremmin itse elokuvia. Esimerkiksi voimme ottaa Italian neorealismien: jos tarkastelemme sitä tällä hetkellä, meidän on luullakseni nähtävä se enemmän historioitsijan kuin senhetkisen kriitikon silmin. Kaikki olisi siis kirjoitettava uudelleen - heittävä tietenkään pois sitä aikaisemmin tehtyä!

### Naturalismi, realismi, neorealismi

**Italialaisenkin elokuvan historiassa on löytynyt uusia näkökulmia ja paljastuksia. Italialainen elokuva tuntuu jakautuvan aika selvästi eri kausiin: ensin mykkäkausi, jolloin hallitsevina olivat suuret historialliset speaktaakkelit, sitten 30-luvun “valkoisten puhelien” kausi, 40-lu-**

**vun neorealismi, 50-luvun eriytyvät neorealismien muodot ja 60-luvun uuden aallon elokuva. Onko italialaisessa elokuvahistorian tutkimuksessa löydetty nyt eräänlainen realismin linja, joka ulottuu neorealismia kauemmaksi, mykkäelokuvasta "valkoisten puhelimien" kauden läpi neorealismia kautta uusiin realismin muotoihin? Voidaanko sanoa, että italialaisessa elokuvassa kulkee realismin linja?**

Haluaisin ensin täsmentää edellistä vastaustani. Puhuin siis elokuvahistorioista, jotka pitäisi kirjoittaa uudelleen. En luonnollisestikaan tarkoittanut teoreettisia tai esteettisiä kirjoituksia, jotka ovat edelleen ensiarvoisen tärkeitä: esimerkiksi Sergei Eisensteinin, Bela Balázzsin, Jean-Luc Godardin tai Pier Paolo Pasolinin näkemykset olivat aikanaan tärkeitä ja niiden historiallinen merkitys säilyi edelleen, vaikka ne myöhemmin ovatkin muuttuneet. Mutta elokuvan historiaa ei vielä ole kirjoitettu.

En usko, että Italiassa on ollut realistista perinnettä. Jos analysoimme tarkkaan sanan 'realismi', huomaamme, että se mitä italialaisessa mykkäelokuvassa kutsutaan realismiksi, olikin itse asiassa naturalismia. Italialaisessa elokuvassa on ollut erittäin harvoja realistisia teoksia ennen vuotta 1943. Meillä oli naturalistisia elokuvia ja eräänlaisia "realismien ulkopuolella olevia" teoksia. Italiassa tehtiin myös kokeiluja avantgardistisen elokuvan alalla, kuten esimerkiksi **Anton Giulio Bragaglia** *Thais* ja *Perfido incanto* (Tuhoisa lumous). Mutta vaikka Marinettin manifesteissa puhuttiin edistyksestä elokuvasta, todellisuudessa futuristinen liike ei tuottanut Italiassa yhtään futuristista elokuvaa. Italialaiset futuristit tunnustivat elokuvan suuren merkityksen, heillä oli näkemyksensä nopeudesta, autoista jne., mutta yhtään futuristista elokuvaa ei tehty.

Jos siis erotamme toisistaan realismin ja naturalismin, huomaamme, että vasta vuonna 1943 -fasismin vielä vallitessa - esiintyy elokuvakokeiluja, jotka eivät ole ainoastaan naturalistisia, vaan pyrkivät kohti realismia. Tämä uusi pyrkimys on havaittavissa erityisesti kolmessa elokuvassa: **Alessandro Blasettin** *Quattro passi tra le nuvole* (Neljä askelta pilvissä), johon **Cesare Zavattini** teki käsikirjoituksen, **Vittorio de Sican** ohjaama ja Zavattinin käsikirjoittamana *I bambini ci guardano* (Lapset katsovat meitä) sekä **Luchino Viscontin** *Ossessione*. Samana vuonna 1943 ilmestyi myös **Giacomo Pozzi Bellinin** erittäin merkittävä dokumenttielokuva *Il pianto delle zitelle* (Vanhojen piikojen valitus). Ja kuten kaikki tietävät, noina vuosina Italiassa toimi intellektuellien ryhmä, johon ei kuulunut ainoastaan elokuvan edustajia, vaan myös taiteilijoita, kuten Renato Guttuso, ja kirjailijoita kuten Vasco Pratolini, Romano Bilenci sekä Elio Vittorini. Yhdessä elokuvantekijöiden kanssa he ryhtyivät kehittämään

- kahden huomattavan italialaisen kirjailijan tuotannon pohjalta - teoriaa, joka vielä ei ole varsinaista realismia mutta joka lähenee naturalismia. Toinen näistä kirjailijoista on Italian kirjallisuuden historioitsija ja kriitikko Francesco De Sanctis (jota ei pidä sekoittaa ohjaaja Giuseppe De Santisiin!) ja toinen on Giovanni Verga, jonka innoittamana Visconti loi todella realistisen elokuvan kääntäessään Vergan taiteellisen näkemyksen päälle.

On varsin tärkeää selvittää, mitä realismi todella on. En tietenkään voi tässä määritellä sitä kahdella sanalla, mutta on ilmeistä, että realismi etsii ennen kaikkea ilmiöiden olennaista, sisintä olemusta pyhäytymättä koskaan vain niiden pintaan. Elokuvaa, joka tyytyy tarkastelemaan todellisuutta vain sen ulkonaisten ilmenemismuotojen avulla, ei tietenkään ole realistinen. Toisaalta esimerkiksi jokin Bunn~uelin elokuva voi olla realistinen, sillä mielikuvituksensa, fantasiansa avulla Bun~uel onnistuu luomaan konkreettisen ja tarkan kuvan todellisuudesta. Ja miten voitaisiin väittää, ettei esimerkiksi Cervantesin Don Quijote ole realistinen! Minusta se on 100 %:n realistinen, sillä vaikka siinä kuvattuja henkilöitä ja tapahtumia ei silloin ollut olemassa, se antoi kuvan todellisuudesta, joka olisi saattanut toteutua. Tuulimyllyjä vastaan taisteleminen merkitsi realismin tasolla mahdollisuutta muuttaa todellisuutta.

Uskon, että yksi 40- ja 50-lukujen väärinkäsityksistä, virheistä, joita teimme Italiassa, johtui juuri siitä, ettei ymmärretty täsmällistä eroa realismin ja naturalismin välillä, valokuvan ja todellisuuden olemuksen välillä. Luullakseni tästä johtuu suurin osa väärinkäsityksistä italialaisten ja muualta asiaa tarkastelevien välillä, italialaisten itsensä keskuudessa sekä toisaalta väärinkäsityksiä, jotka liittyivät eri ilmiöihin, kuten neorealismiin, uuteen aaltoon, vieraantuneisuuden elokuvaan (**Michelangelo Antonioni** sekä **Constantine Costa-Gavras**), jota pidän yhtenä epärealistisimmista ohjaajista).

**Kysymykseni johtui siitä, että joissain Italian ulkopuolella kirjoitetuissa elokuvan historioissa on pyritty näkemään neorealismien edelläkävijöitä muutamissa 20- ja 30-lukujen elokuvissa, kuten Blasettin kokeilevassa esikoiselokuvassa. Samoin hänen 30-luvun elokuvissaan on nähty merkkejä historiallisesta neorealismista. Blasetti oli epäilemättä opportunisti, mutta mitä ajattelette hänen asemastaan neorealismien edelläkävijänä?**

Tulen taistelemaan kaikkine voimineni - siis lähinnä kirjoituskoneen avulla! - kaikkia niitä vastaan, jotka päivittäin etsivät neorealismien edelläkävijöitä, sekoittaen neorealismien todelliset piirteet sen väärin piirteisiin! Tietysti jo ennen neorealismia oli syntynyt elokuvia, jotka perustuivat teknisesti ulko-kuville, joissa käytettiin ei-ammattimaisia näyttelijöitä ja puhuttiin murretta. Mutta nämä seikat eivät



Luchino Visconti Kuva: Suomen elokuva-arkisto

ole mitään neorealismien ominaispiirteitä: niitä on etsittävä aivan muualta. Neorealismien todelliset ominaisuudet ovat luonteeltaan tyylillisiä ja rakenteellisia. On aivan totta, että esimerkiksi Blasettin elokuvassa *1860* näyttelijät oli otettu muutamaa lukuunottamatta suoraan kadulta, henkilöhahmot puhuivat murretta ja ennen kaikkea kuvaukset oli tehty ulkotiloissa. Siinä ei kuitenkaan ollut neorealismien olennaista piirrettä, sodanjälkeisissä elokuvissa esiintullutta uutta näkemystä todellisuudesta ja yhteiskunnasta. Myös Rossellinin ensimmäisiä elokuvia, jotka ovat syvästi fasisistisia, on väitetty neorealismien edelläkävijöiksi. Ne eivät ole neorealismia, sillä niistä puuttuu neorealismille ominainen uusi tietoisuus, joka syntyy uudesta struktuurista. Vanhat rakenteet eivät kyenneet ilmaisemaan kaikkea sitä todellisuudennäköä, joka oli meidän sisimmässämme, ja "huonot opettajat" - tässä vaiheessa minä aina kimmastun...!

Ilme ei siis synnyttänyt uutta italialaista elokuvaa! Sen syntyä valmistelivat mainitsemi kolme elokuvaa ja siihen vaikuttivat muiden alojen intellektuellit. Vuonna 1945 neorealismi ilmiönä ponnahti esiin viiden tai kuuden elokuvan muodossa, joista alkoi ja joihin myös päättyi neorealismien suuntaus. En usko, että on olemassa enempää kuin viisi tai kuusi aitoa neorealista elokuvaa. En ole samaa mieltä niiden - erityisesti ranskalaisten, joilla on taipumus aina "keksiä" kaikenlaista, silloinkin kun ei ole mitään keksittävää - elokuvahistorioitsi-

joiden kanssa, jotka väittävät **Mario Bavaa** yhtä huomattavaksi ohjaajaksi kuin Viscontia. Niin on kirjoitettu ja kirjoitetaan edelleen, mutta Bavasta voidaan sanoa, että hän on kaikkea muuta muttei suuri ohjaaja!

Väärinkäsitykset syntyvät - minun nähdäkseni, mutta minulla ei tietenkään ole totuuden avaimia taskussani - kahdesta seikasta. Ensinnäkään ei osata erottaa toisistaan termejä realismi, neorealismi ja naturalismi, ja toiseksi ei haluta ymmärtää, että neorealismi ei ollut ainoastaan sosiaalinen vaan uusi elokuvallisen kielen ilmiö. Neorealismien merkitys piilee ennen muuta uudessa ilmaisussa, joka mahdollisti tuoda esiin uusia ideoita vastapainoksi kahdenkymmenen vuoden ajan Italiaa hallinneille ajatuksille. Me saatoimme vihdoinkin nähdä omat virheemme ja tarkastella niitä syvällisesti uuden tyylin välityksellä. Neorealismi antoi meille mahdollisuuden sanoa: "Me teimme nämä virheet." Uuden tyylin ensisijainen edustaja oli Viscontin *La terra trema* (Maa järisee), jossa ensimmäisen kerran käytetään murretta ilmaisevana keinona, sillä kaikissa muissa elokuvissa on kyse italiaksi käännettyistä murteista. Tätä on italiaa osamattoman mahdotonta ymmärtää. Neorealismi oli aivan uusi ilmiö, joka kesti vain lyhyen aikaa, ei pelkästään tiukan sensuurin takia, vaan myös italialaisten intellektuellien piirin sisäisistä syistä johtuen. Tilanne muuttui muutamassa vuodessa.

### **Blasetti ei siis edustanut uutta tietoisuutta eikä elokuvan uutta kieltä?**

Voidaan sanoa, että Blasetti oli huomattava elokuvan käsityöläinen: hän hallitsi elokuvallisen ilmaisun keinot. Hän ei kuitenkaan tulkinnut sanottavaansa neorealismien kielelle, lukuunottamatta hänen vuonna 1943 ilmestynyttä elokuvaansa *Quattro passi tra le nuvole*.

### **Ilmenikö neorealismien uusi sisältö ja uusi kieli myös muissa taiteissa? Jos näin oli, niin näkyikö se elokuvassa muita taiteita voimakkaammin?**

Elokuva edusti italialaisen kulttuurin huippua vuosiin 1949 - 1950 asti. Neorealismien suuntauksen piirissä toimivat elokuvantekijöiden lisäksi myös muiden taiteenalojen intellektuellit. Italiassa ei ole kirjallisuudessa eikä kuvataiteissa niin korkeatasoista neorealismia kuin elokuvassa. Synnä luulisin olevan sen, että elokuva oli silloin - ennen television aikakautta - laajimmalle levinnyt tiedon lähde. Neorealismi tulkitsi vapauden tarpeen, joka vallitsi kaikilla eri kulttuurin aloilla, 20 vuotta kestäneen pimeyden ja sokeuden ajanjakson jälkeen.



Luchino Visconti: *Senso*

Kuva: Suomen elokuva-arkisto

**Olette kirjoittanut kirjan Viscontista ja Tavianeista. Ovatko nämä ohjaajat teidän henkilökohtaisia suosikkejanne, vai edustavatko he laajemmassa mielessä jotain italialaisen elokuvan ihanteellista linjaa? Tiivistykö esimerkiksi Viscontissa jotain neorealismien ytimistä tai Tavianeissa neorealismien myöhemmästä tilasta?**

Ensinnäkin olen sitä mieltä, ettei Tavianeja voi sisällyttää neorealismiin, sillä heidän tuotantonsa alkaa silloin, kun neorealismi on jo päättynyt ja loppuunkulutettu. Tavianien elokuvia leimaa kriittinen realismi: niissä ei tyydytä vain toteamaan, että "asiat ovat näin", vaan pyritään myös selvittämään, miksi ne ovat niin. Elokuvien lopussa tuodaan esiin perspektiivi, näkökulma tulevaisuuteen, jonka avulla taistellaan kaikkia muita myyttejä hallitsevaa myyttiä vastaan eli näkemystä vastaan, jonka mukaan "maailma on sellainen kuin se on, mitään ei voida tehdä sen muuttamiseksi". Ajat muuttuvat, ja tuo perspektiivi etäännyy niin kauas, että sitä ei ehkä enää näe.

Mutta ennen Tavianeja sijoittaisin erään toisen italialaisen ohjaajan, joka minun mielestäni on erittäin merkittävä: Michelangelo Antonionin. Näkisin

italialaisen elokuvan ihanteellisen linjan kahden vastakkaisen pisteen välisenä kehityskulkuna. Toisaalta on Visconti, joka edustaa elinvoimaista perinnettä, toisaalta Antonioni, joka ilmaisee itseään aivan erilaisen elokuvakielen kautta. Viscontin ilmaisun pohjana ovat suuret kertojat - ei kielen tasolla, sillä kirjallisuus on yksi asia ja elokuva on toinen, vaan esteettisen ja tyyllillisen käsityksen tasolla. Innoittajina ovat Joyce ja ennen kaikkea Luigi Pirandello, unohtamatta myöskään Flaubertia ja Proustia. Sanoisin, että Antonioni on modernimpi kuin Visconti, mutta Viscontin suuruutta ei voida kiistää, sillä hänen kulttuuriperinteen tuntemuksensa tekee hänen sivistyksestään rajattoman. Italiassa on siis minun näkemykseni mukaan nämä kaksi suurta ohjaajaa, Visconti ja Antonioni, ja heidän väliinsä sijoittuu Tavianien edustama suuntaus, joka tietysti mielessä jatkaa Viscontin *Senson* viitoittamaa tietä erilaiseen tilanteeseen sovellettuina. Sitten on vielä yksi ohjaaja, joka ei ole saanut ansaitsemaansa huomiota Italiassakaan, **Marco Ferreri**. Seuraan hänen kehitystään kiinnostuneena sekä hänen tyyllillisen näkemyksensä että modernien elämäkäsitystensä takia.



## Moninainen metodologia

**Olette kirjoittanut ehkä ensimmäisen maailman elokuvateorioiden historian. Voisitteko kertoa jotain niistä 20- ja 30-lukujen filosoifeista ja elokuvateoreetikoista, jotka loivat neorealismin teorian ja yleensä kehittivät italialaista elokuvateoriaa?**

Italiassa vallitsi 30-luvulla suuri innostus intellektuellien keskuudessa, jotka olivat kääntyneet elokuvan puoleen. Tämä oli osittain merkittävän saksalaisen teoreetikon Rudolf Arnheimin vaikutusta. Hän asui useita vuosia Italiassa ja kirjoitti vuosina 1930-31 teoksensa *Il cinema come arte* (Elokuva taiteena). Noina vuosina myös monet kirjailijat kuten Massimo Bontempelli kirjoittivat tärkeitä asioita elokuvasta, samoin sen ajan huomattavimpiin kuuluvat filosofimme Benedetto Croce ja Giovanni Gentile. Croce tunnusti vasta suhteellisen myöhään elokuvan taiteellisen arvon, mutta hänen oppilaansa innostuivat aiheesta ennen opettajaansa ja käyttivät crocelaista estetiikkaa osoittaakseen, että tietyillä elokuvilla oli aivan määrätty merkityksensä uuden taidekäsityksen kannalta. He näkivät elokuvan siis pikemminkin uutena käsityksenä taiteesta kuin uutena taiteena. On hyvin mielenkiintoista huomata, millaiset suhteet vallitsivat näiden italialaisten teoreetikoiden ja esimerkiksi huomattavan saksalaisen avantgardetaiteen tuntijan Walter Benjaminin tai toisen taidekäsitystä tutkineen saksalaisen Bertold Brechtin välillä.

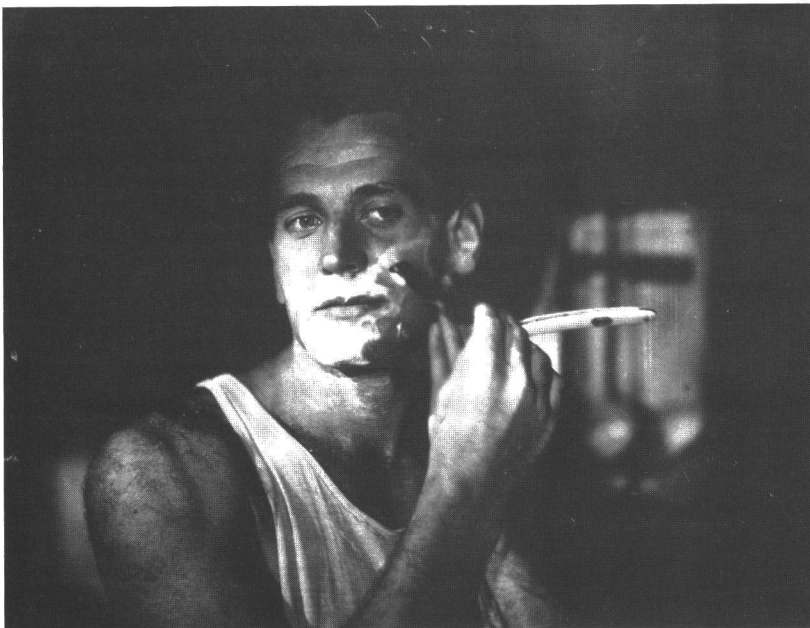
Vuonna 1915 Italiassa ilmestyi tärkeä romaani, jota voisi Umberto Eco mukaisesti nimittää "avo-

meksi teokseksi". Sen kirjoitti Pirandello, ja se ilmestyi alunperin nimellä *Si gira...* ja myöhemmin *I quaderni di Serafino Gubbio*-nimisenä. Pirandello oli elokuvateorioiden edelläkävijä. Hän ymmärsi ensimmäisenä Italiassa, että ei ollut tarkoitus todistaa elokuvaa taiteeksi perinteisiin taidemuotoihin nojautuen vaan että elokuva antaa uuden käsityksen taiteesta. On mielenkiintoista, että toisistaan tietämättä toisaalta Benjamin ja Brecht, toisaalta Arnheim, Pirandello ja Giacomo De Benedetti, yksi huomattavimmista eurooppalaisen tason italialaisista kirjallisuuskriitikoista, tajusivat kaikki ja käsitelivät kysymystä, joka mielestäni on perustavalaatuinen kaikille, jotka haluavat lähestyä elokuvaa! Kyseessä ei todellakaan ole elokuvan määrittäminen uudeksi taiteeksi, vaan se että elokuva pyrkii antamaan kokonaan uuden käsityksen taiteesta. Tämä on nähdäkseni yhtä tärkeä ero kuin neorealismien, realismien ja naturalismien välillä vallitseva ero.

**Elokuvateorian klassinen vaihe päättyi 60-luvun alussa Jean Mitryn teokseen *Esthétique et psychologie du cinéma* (vol I 1963 ja vol II 1965). Siitä alkoi uusi kehitysvaihe, jolle oli leimallista semiologinen ja strukturalistinen lähestymistapa ja jossa vaikuttajina olivat Barthes ja Metz ja Italiassa ehkä myös Eco. Miten suhtaudutte tähän elokuvateorian uusimpaan kehitysvaiheeseen?**

Minä teen eron Bathesin ja Metzin välillä. Uskon että strukturalismi, joka ei syntynyt sen paremmin Metz'n kuin Barthesin tai Econkaan kautta, vaan paljon aikaisemmin, on yksi välttämättömistä kriittisistä menetelmistä sekä elokuvan että kaikkien muiden teosten tutkimuksessa. Samolla tavoin uskon semiologian olevan tarpeellisen. Sen sijaan en usko, että semiologia yksinään voisi antaa avaimen elokuvan tai kirjallisen teoksen tulkintaa. Kuuluisa italialainen semiologian tutkija Emilio Garroni, joka on kirjoittanut aiheesta kaksi tärkeää teosta ja opettaa tällä hetkellä Rooman yliopistossa, on viime vuosina myöntänyt, että ehkä semiologian soveltaminen ainoana mahdollisena metodologiana on ollut liioiteltua.

*Luchino Visconti: Ossessione*  
Kuva: Suomen elokuvaarkisto



Mielestäni minkään teoksen analyysia ei voi kuitata pelkällä semiotiikalla tai semiologialla. Strukturalismi, joka vaikutti Italiassa ja muuallakin paljon ennen Barthesia ja Metzia (minun mielestäni Barthes on erittäin tärkeä ja Metz vähemmän, tai oikeastaan hyvin vähän, merkittävä), on tärkeää; semiologia on tärkeää; symbolikritiikki on tärkeää; ja myös sosiologinen kritiikki on tärkeää. Kaikki nämä kriittiset menetelmät muodostavat yhdessä elokuvan tai kirjallisen teoksen ainoan oikean tulokintametodin. Muussa tapauksessa on vaarana kohottaa suurenmoisiksi Bava, **Mattoli** ja **Freda**, ja lopulta kaikki ohjaajat ovatkin äärettömän merkittäviä. Tottakai on kiinnostavaa tietää, kuinka monta kertaa sana 'kuolema' tai 'rakkaus' esiintyy jossain tärkeän kirjailijan teoksessa, mutta sen jälkeen haluan tietää, *miksi* sana esiintyy niin ja niin monta kertaa - muuten olen pikemminkin merkonomi kui kritiikko.

Minusta tuntuu, että kysymyksen takana on käsitys, että minä olen suhtautunut torjuvasti tiettyihin suuntauksiin; todellisuudessa en ole koskaan torjunut mitään uutta metodologiaa tai kriittistä menetelmää.

**Psyko-semiotikka tai yleensä psykoanalyttisesti suuntautunut elokuvatutkimus siirtää huomion karkeasti ottaen kankaalta katsojaan, tai katsojan ja valkokankaan väliin. Mitä ajattelette tästä?**

Minut pitäisi psykoanalysoida kun en muistanut mainita psykoanalyttistä kritiikkiä! Se on mielestäni kirjallisen teoksen ymmärtämisessä välttämättömiä metodeita. Ilman psykoanalyttistä kritiikkiä en voisi esimerkiksi koskaan täysin ymmärtää **Pier Paolo Pasolinia**. Myös psykoanalyttinen metodi kuuluu siis eri menetelmien kokonaisuuteen, joka muodostaa täydellisen metodologian.

**Olette kirjoittanut teoksen marxilaisesta kritiikistä. Miten määrittelisitte marxilaisen lähestymistavan ja sen aseman nykyisessä tutkimuksessa?**

Aito marxismi merkitsee minulle jatkuvaa tutkimista ja todentamista. Jos minulta puuttuu Marx, en ole enää olemassa! Juuri Marx on opettanut minulle, ettei taideteosta saa kutsua hyväksi sen sisällön takia.

**Pitäisikö meidän palata Karl Marxiin itseensä, ohi Leninin ja marxismin myöhempien edustajien?**

Olisi hyvä lukea Marxin omia teoksia hänestä kirjoitettujen kirjojen sijasta. Ongelman ydin on siinä, että teosten selittäjät ovat muuttaneet kaiken.

**Oliko italialaisessa 1960-luvun elokuvassa havaittavissa 'uutta aaltoa', kuten esimerkiksi Ranskassa? Silloin ilmestyi paljon esikoisohjauksia, ja Pasolini, Taviani, Bertolucci ja Bellocchio ilmensivät jonkinlaista purkausta...**

Uskon, että Italiassa oli vastaava ilmiö, vaikkei se ollutkaan yhtä syvällinen kuin *Nouvelle Vague*. Myös uudet italialaisohjaajat tulivat suurimmaksi osaksi elokuvakritiikin piiristä.

**Bellocchion, Bertoluccin, Pasolinin ja Tavianien elokuvissa on oma tunnelmansa, joka on sittemmin hävinnyt. Ne edustavat uutta, luovat uutta kieltä ja uutta tietoisuutta, mutta kantavat toisaalta neorealismien perintöä?**

Tietyissä mielessä tämä on totta. Kyseiset elokuvat ja niiden ohjaajat haluavat vielä ilmaista itseään muuttaakseen todellisuutta, vaikka näiden elokuvien kieli on kuitenkin täysin toisenlainen. Tavianien ilmaisussa tuntuu selvästi Viscontin ja Rosselinin vaikutus, mutta aiheet, joita he käsittelevät, eivät ole enää samoja. Eri sukupolvien välillä vallitsee toki tietynlainen suhde, mutta se ei ole ratkaiseva. 1960-luvulla aloittaneet ohjaajat ovat edellisen sukupolven jälkeläisiä, erilaisia mutta eivät hakoiteille joutuneita lapsia.

Tällä hetkellä sen sijaan Tavianien sukupolven ohjaajat ovat todellakin kuin sokeita kissanpoikasia, kuten veljesten elokuvassa *Sovversivi* (Kapinalliset). Viimeisten vuosien aikana lähes sata uutta ohjaajaa on aloittanut elokuvauransa, mutta kukaan ei tunne heidän teoksiaan, sillä ne ovat - negatiivisessa mielessä - maanalaisia, piileskeleviä.

**Entä italialaisen elokuvan nykytila? En ole huomannut, että tällä tai edelliselläkään vuosikymmenellä olisi tullut yhtään uutta todella mielenkiintoista esikoisohjausta.**

Se on totta. Viimeisten kymmenen vuoden aikana ei ole tullut mielenkiintoisia esikoisohjauksia. Tämän syytä en osaa kuitenkaan määritellä - syytä on monia. Sitäpaitsi kriisissä ei ole ainoastaan italialainen elokuva, vaan koko italialainen yhteiskunta. Kriisi on monitahoinen ja koskettaa ennen muuta koulutusta. On erittäin huolestuttavaa havaita, miten uuslukutaidottomuus leviää Italiassa, mutta myös Ranskassa ja Englannissa. Tilastotiedot kertovat, että television ja sarjakuvien aikakaudella yliopiston opiskelijat eivät osaa enää edes lukea ja kirjoittaa. Pitäisikö meidän tämän takia lakkauttaa televisio? Ei, vaan olisi korjattava opetusmenetelmät ja teoriat. Totuus joka tapauksessa on, että oppilaani humanistisessa tiedekunnassa eivät osaa kirjoittaa!

Kääntänyt: **Elina Suolahti**