

1940-luvun italialainen neorealistinen elokuva kulttuuriperinnön rakennusaineena

Lauri Leikas
Pro gradu -tutkielma
Turun yliopisto
Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos
Kulttuurituotannon ja maisemantutkimuksen koulutusohjelma
Kulttuuriperinnön tutkimus
Toukokuu 2016

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck-järjestelmällä.

TURUN YLIOPISTO

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos / Humanistinen tiedekunta

LEIKAS, LAURI: 1940-luvun italialainen neorealistinen elokuva kulttuuriperinnön rakennusaineena

Pro gradu -tutkielma, 87 s.

Kulttuuriperinnön tutkimus

Toukokuu 2016

Tutkimus tarkastelee niitä tapoja, joilla 1940-luvun italialainen neorealistinen elokuva rakentaa kansakuntaa yhdistävää kulttuuriperintöä kulttuuriperintöyhteisön ylläpitämässä kulttuuriperintöprosessissa. Neorealistiset elokuvat ovat todellisuutta peilaavia realistisia fiktioelokuvia ja kollektiivisia mentaalihistoriallisia todisteita, jotka sisältävät menneisyyttä koskevaa tulkintaa, jota voidaan käyttää identiteettityössä. Kulttuuriperintöyhteisön identiteettityön rinnalla kansallisen identiteetin käsite liittyy olennaisesti tutkimukseen, sillä Italian yhtenäisyys on koettu ongelmalliseksi yhdistymisestä lähtien. Tarkastelen elokuvien esiin tuomaa yhteisöllisyyttä ja kansallisen identiteetin tulkintoja myös suhteessa aikaisempaan italialaiseen elokuvaan.

Tutkimuksen lähdeaineistona ovat italialaisen neorealismien pääteokset Roberto Rosselinin *Rooma, avoin kaupunki*, Vittorio De Sican *Polkupyörävaras* ja Luchino Viscontin *Ossessione* sekä *Maa järisee*. Niiden yhteyteen neorealismista käyty keskustelu yleensä painottuu, joten tutkimuksen aikarajaus on 1943–1948. Menetelmänä tutkimuksessa on elokuvien lähiluku ja teoreettisena viitekehysenä on kulttuuriperintöyhteisön historioivan, monumentalisoivan ja omaksuvan identiteettityön teoria. Elokuvien yhteisöllisiin piirteisiin keskittyvän lähiluvun tukena olen käyttänyt italialaista elokuvaa, neorealismia, kulttuuriperintöä ja kansallisesta identiteettiä koskevaa tutkimuskirjallisuutta.

Rooma, avoin kaupunki -elokuvan sankarihahmot edustavat kulttuuriperintöyhteisölle yhteisiä menneisyyden symboleita ja keksittyjä perinteitä, jotka luovat ajallista jatkuvuutta. Merkittävänä ja omaksuttavana symboleina hahmot tukevat kulttuuriperintöprosessin monumentalisoivaa ja omaksuvaa identiteettityötä sekä muistin paikkana ne vahvistavat yhteenkuuluvuutta. Neorealistisissa elokuvissa on historioivaa identiteettityötä tukevaa jaettua historiaa, joka liittyy kulttuuriperintöyhteisön jäseniä menneisyydestä tulevaisuuteen liukuvaan ajalliseen jatkumoon. Elokuvissa on myös arkipäiväisen nationalismin piirteitä, joita omaksuvalla identiteettityöllä omaksutaan kulttuuriperinnön rakennusaineeksi. Arkipäiväisinä symboleina ovat koti, perhe ja nainen, jotka liittyvät italialaisuuteen ja toimivat toisista yhteisöistä erottautumisen piirteinä. Elokuvissa konstitutiivista ulkopuolta edustavat vihollishahmot ja univormupukuiset toimijat. Hahmot erottautuvat yhteisöstä, jolloin erottautumisella vahvistetaan kulttuuriperintöyhteisön osallisuuskokemusta yhteisön symboleihin. Neorealistiset elokuvat tarjoavat tulkintoja, jotka kulttuuriperintöyhteisö voi ottaa osaksi kulttuuriperinnön rakentamista.

Asiasanat: elokuva, neorealismi, italialaisuus, kansallinen identiteetti, kulttuuriperintö, identiteettityö, yhtenäisyys, erottautuminen, koti, perhe, univormut

Sisällysluettelo

1. Johdanto	1
1.1 Tutkimuskysymykset, rajaus ja kirjallisuus	1
1.2 Elokuva historiantutkimuksen lähteenä	5
1.3 Keskeiset käsitteet.....	8
1.3.1 Realistinen elokuva	8
1.3.2 Kansallinen identiteetti ja kulttuuriperintöyhteisön identiteettityö.....	10
2. Neorealistenten elokuva.....	18
2.1 Taustatekijät	18
2.2 Neorealismien aika.....	21
2.3 Neorealismien hiipuminen	26
2.4 Keskeiset elokuvat	27
2.4.1 Ossessione	27
2.4.2 Rooma, avoin kaupunki	28
2.4.3 Polkupyörävaras	32
2.4.4 Maa järisee	34
3. Kansallisen identiteetin kehitys Italiassa	35
3.1 Risorgimento	35
3.2 Antonio Gramsci ja kansallinen yhtenäisyys	39
3.3 Trasformismo ja Giolittin kausi	45
3.4 Mussolinin fasistihallinto	49
4. Jaetun historian tulkintoja	54
4.1 Yhteisen menneisyyden symboleita	54
4.2 Tulevaisuudennäkymiä	59
5. Yhtenäisyys ja erottautuminen	62
5.1 Koti ja arkipäiväinen nationalismi	62
5.2 Koti turvapaikkana	64
5.3 Yhteisön viholliset	70
5.4 Univormupukuiset.....	73
6. Lopuksi.....	75
Lähdeluettelo.....	82

1. Johdanto

1.1 Tutkimuskysymykset, raja- ja kirjallisuus

Kandidaatintutkielmassani tutkin miten italialainen neorealistinen elokuva kuvaa italia-laista yhteiskuntaa poliisien ja muun virkavallan toiminnan kautta. Tutkimuksessani oli kyse siitä, millä tavalla neorealistista elokuvaa edustavat ohjaajat¹ käsittelevät elokuvissaan poliittisuutta, ja voiko vasemmistolaisuuden tai fasisminvastaisuuden liittää ohjaajien elokuvien yhteyteen ja millä tavoin se näkyy poliisien menettelyn kautta.

Koska kansalliset elokuvat ovat osa kansakunnan kulttuuriperintöä, tässä pro gradu -tutkielmassani kysyn *millä tavoin italialainen neorealistinen elokuva rakentaa ja ylläpitää kansakuntaa yhdistävää kulttuuriperintöä?* Kysymys on mielestäni mielenkiintoinen, koska italialaisten neorealististen elokuvien yhteiskunnallisten ongelmien, äärimmäisen epätoivon ja kurjuuden kuvauksia voi olla vaikea nähdä yhteisön identiteetin rakennusaineina kansakunnassa, jossa yhdistymisestä lähtien on koettu ongelmia kansallisen identiteetin rakentamisessa. Todellisuuden tulkitsijoina fiktiiviset neorealistiset elokuvat ottavat kantaa kansakunnan yhtenäisyyteen, joten tarkastelen elokuvia osana kulttuuriperintöä hyödyntämällä kulttuuriperinnön tutkimuksen yhteisöllisiin piirteisiin liittyviä näkökulmia ja identiteettityökaluja. Kulttuuriperintö liittyy identiteettiin, koska se luo yhtenäisyyttä ja erottautumista sekä määrittelee paikan tunnetta². Kulttuuriperintöyhteisö hyväksyy menneisyyden tulkinnat, josta kulttuuriperintö rakentuu³. Kulttuuriperintöyhteisö rakentaa kulttuuriperintöä, joten kulttuuriperintö on yhteisöllistä. Tutkimuksen teoreettisena viitekehysenä on kulttuuriperintöyhteisön identiteettityön teoria ja menetelmänä on elokuvan lähiluku. Myös kansallisen identiteetin ja nationalismien määritelmät ovat merkittävässä osassa tutkielmassa.

Analyysiesimerkkeinä ja päälähteinä käytän neorealismien pääteoksia, joita ovat Roberto Rossellinin *Rooma, avoin kaupunki* (1945), Vittorio De Sican *Polkupyörävaras* (1948) sekä Luchino Viscontin *Ossessione* (1943) ja *Maa järisee* (1948). Nämä elokuvat ovat keskeisimpiä neorealistisia elokuvia, koska yleinen näkemys on, että näiden kolmen ohjaajan panos neorealismiin on ollut kaikkein merkittäväntä. Elokuvat ovat saaneet aikanaan kansainvälistä huomiota, niistä on tullut neorealismia määritteleviä tekijöitä ja niiden yhteyteen neorealismista käyty keskustelu on usein painottunut.

Esimerkiksi Peter Bondanellan mukaan italialaisen neorealismien pääteoksia ovat

¹ Luchino Visconti, Roberto Rossellini ja Vittorio De Sica

² Smith & Agakawa 2009, 7.

³ Sivula 2015, 57.

Roberto Rossellinin sotatrilogian⁴ elokuvat, Vittorio De Sican *Viattomat* (1946), *Polkupyörävaras* (1948) ja *Umberto D. – Elämän vanki* (1952) sekä Luchino Viscontin *La terra trema – Maa järisee* (1948). Nämä teokset eivät muodosta koko neorealismia, mutta neorealismien panosta elokuvan kehitykselle on arvioitava viime kädessä juuri niiden saavutusten perusteella.⁵ Myös Bert Cardullo korostaa tyypillisiä neorealistisia klassikoita: ”Neorealismi-termiä käytti ensimmäisenä kriitikko Antonio Pietrangeli Luchino Viscontin *Ossessione*-elokuvan (1942) yhteydessä ja tyyli koki täyttymyksensä 1940-luvun puolessa välissä Roberto Rossellinin, Viscontin ja Vittorio De Sican elokuvien – *Rooma, avoin kaupunki* (1945), *Viattomat* (1946), *Paisà* (1946), *Polkupyörävaras* (1948) ja *Maa järisee* (1948) – kautta.”⁶ Myös Mark Shiel näkee, että tärkeimmät neorealistiset elokuvat tehtiin vuosina 1943–1948.⁷

Neorealistiset elokuvat eivät saavuttaneet kaupallista menestystä kotimaassaan tai ulkomailla, vaikka erityisen suosittuja olivat Rossellinin *Rooma, avoin kaupunki* sekä De Sican *Polkupyörävaras*.⁸ Viscontin *Maa järisee* sai aikanaan osakseen arvostusta ulkomailla Pariisiin, Lontoon ja New Yorkin ensi-iltojen jälkeen.⁹ *Maa järisee* esittelee vahvimmin italialaisen neorealismien perinteiset määritykset. Viscontin *Ossessione* tehtiin vielä fasistihallinnon aikana, joten epämoraalisena surkeuden kuvauksena se sai osakseen kritiikkiä, koska fasistien Italiassa se ei esittänyt oikeanlaista Italiaa, joten elokuva takavarikoitiin¹⁰. Vaikka Viscontin *Ossessione* ei välttämättä ole ulkoisilta ja sisällöllisiltä ominaisuuksiltaan täysin neorealismia, se on italialaisen neorealismien suunnannäyttäjää¹¹. Tästä syystä *Ossessione* on osana tutkimustani, jossa käsittelen vuosina 1943–1948 valmistuneita italialaisen neorealismien pääteoksia.

Kimmo Ahonen huomauttaa, että: ”Kontekstualisoivan historian tutkimuksellisen metodin ytimessä on elokuvien tarkastelu osana oman aikansa kulttuuria. [...] Tutkimuksen alkuperäismateriaaliksi eivät riitä vain elokuvat, vaan tarvitaan muuta materiaalia, joka avaa elokuvien merkityssisältöä historiallisina lähteinä. [...] Elokuvia tarkastellaan esimerkiksi suhteessa käsikirjoitukseen, alkuperäisromaniin ja aikalaisvastaanot-

⁴ Bondanella 1993, 44. *Rooma, avoin kaupunki* (1945), *Paisa* (1946) ja *Saksa vuonna nolla* (1947)

⁵ Bondanella 1993, 44.

⁶ Cardullo 2011, 19. Käännös Lauri Leikas.

⁷ Shiel 2006, 14.

⁸ Bondanella 1993, 43. Rossellinin *Rooma, avoin kaupunki* oli katsotuin elokuva vuosina 1945–46 ja De Sican *Polkupyörävaras* ylsi yhdennelletoista sijalle vuosina 1948–49.

⁹ Bacon 1992, 65. Aluksi elokuva sai kielteisen vastaanoton Venetsian elokuvafestivaaleilla, jossa etukäteen järjestäytyneet vastustajat syyttivät Viscontia epäonnistumisesta, sillä festivaalin porvarillinen yleisö omaksunut valmiiksi kielteisen asenteen kristillisdemokraattisen hallituksen valtaannousun luoman poliittisen jännitteen seurauksena.

¹⁰ Bacon 1992, 39. Fasistit ottivat alkuperäisen negatiivin haltuunsa ja elokuvasta tehtiin uusi 40 minuutin versio. Nykyinen epätäydellinen versio on tehty Viscontin haltuun jääneestä negatiivin kopiosta.

¹¹ Italialaisen elokuvan vuosisata. Filmihullu 2/1998, 12.

toon.”¹² Kriitikoiden vastaanotto kertoo, miten elokuvia arvotettiin ja liitettiin aikalais-keskusteluihin, vaikka kriitikoiden mielipide ei kerrokaan kaikkea aikalaisten kokemuk-
sista.¹³ Koska italialaisesta neorealismista on kirjoitettu paljon, aikalaisnäkökulma, teki-
jöiden intentiot, kulttuuriperinnön merkitys ja eri instituutioiden vaikutus elokuvaan tu-
lee esiin erilaisista tutkimuksista ja artikkeleista, jotka käsittelevät myös elokuvien vas-
taanottoa Italian fasistihallinnon aikana ja sodanjälkeisessä yhteiskunnassa sekä katso-
jien että kriitikoiden näkökulmasta.

Tutkielmani tärkeimpiä neorealismia käsitteleviä ja analyysia tukevia teoksia ovat Mark Shielin *Italian Neorealism: Rebuilding the Cinematic City* ja Peter Bondanellan *Italialainen elokuva neorealismista nykypäivään*. Bert Cardullon toimittamassa *André Bazin and Italian neorealism* ja André Bazinin *What is cinema? Volume 2* -teoksessa käsitellään nimenomaan kriitikko André Bazinin näkökulmia neorealistisiin elokuvaan. Peter Brunettan teos *Roberto Rossellini* käsittelee kattavasti neorealismia ohjaajan teos-
ten kautta ja David Forgacsin *Rome open city* paneutuu tarkemmin *Rooma, avoin kau-
punki* -elokuvaan. Henry Bacon tarkastelee Luchino Viscontin uraa teoksessaan *Tiikeri-
kissan aika* ja Erkki Huhtamon artikkelissa *Visconti ja neorealismi* käsitellään ohjaajan
suhdetta neorealismiin.

Italialaisen elokuvan historiaa käsittelevät Robin Bussin *Italian films*, Mira Liehmin *Passion and defiance: Film in Italy from 1942 to the present*, Mary P. Woodin *Italian cinema* ja Gian Piero Brunettan *The history of Italian cinema*. Fasismin kauden elokuvaan paneutuu Maria Wyke artikkelissaan *Italian Cinema and History*. Tim Edensorin *National Identity, Popular Culture and Everyday Life* tarkastelee kansallisen iden-
titeetin, populaarikulttuurin ja arkipäiväisen elämän välisiä kysymyksiä. Neorealismia ja kansallisen identiteetin yhteyttä Italian historian ja Carl Gustav Jungin teorioiden kautta käsittelee Donatella Spinelli Colemanin teos *Filming the Nation - Jung, Film, Neo-realism and Italian National Identity*.

Yleisemmin elokuvaan ja nationalismiin keskittyy Mette Hjortin ja Scott Macken-
zien toimittama *Cinema & nation*, Alan Williamsin toimittama *Film and nationalism* ja Valentina Vitalin sekä Paul Willeminen toimittama *Theorising national cinema*. Anto-
nio Gramscin *Vankilavihkot 1 & 2* käsittelevät Italian yhtenäisyyden ongelmia ja John Dickien artikkeli *Imagined Italies* tarkastelee italialaisuutta kansallisen identiteetin nä-
kökulmasta. Myös Luigi Barzinin *The Italians* käsittelee italialaisuutta ja Italian yhte-
näisyyttä sekä muun muassa ydinperheen roolia. Ongelmalliseksi koettua Italian yhdis-

¹² Ahonen 2013, 39.

¹³ Ahonen 2013, 40.

tymisen jälkeistä historiaa käsitellään Charles Killingerin *History of Italy* -teoksessa. Yhteisöstä erottautumiseen liittyen Kimmo Ahosen väitöskirja *Kylmän sodan pelkoja ja fantasiaita - Muukalaisten invaasio 1950-luvun yhdysvaltalaisessa tieteiselokuvassa* tarkastelee tieteiselokuvien muukalaisten invaasiota.

Yhteisöjen ja kulttuuriperinnön yhteyttä valottaa Outi Tuomi-Nikulan, Riina Haanpää ja Aura Kivilaakson toimittama *Mitä on kulttuuriperintö?* Tämän lisäksi yhteisöjen kulttuuriperintöprosessin identiteettityön logiikkaan perehdytään Anna Sivulan artikkelissa *Tilaushistoria identiteettityönä ja kulttuuriperintöprosessina*. Marc Ferron *Cinema and History* tutkii elokuvan ja historian välistä suhdetta.

Neorealismien ja nationalismien yhteys on tutkijapiireissä huomattu ja erityisen selvänä on pidetty Rossellinin *Rooma, avoin kaupunki* -elokuvan nationalistista luonnetta. Kuitenkin useissa kirjoituksissa nationalismiyhteyksistä on lähinnä mainintoja ja analyysit ovat suurpiirteisiä. Esimerkiksi Jari Sedergren mainitsee, että *Rooma, avoin kaupunki* on vahvasti poliittisessa kytköksessä kansakuntaisuuteen, kansallisen identiteetin rakentamiseen¹⁴. Myös Mira Liehm huomauttaa, että elokuvan hahmot edustavat symbolisesti nationalismia¹⁵. Mark Shiel puolestaan näkee, että Rossellini rakensi uudenlaista ihmisläheisempää kansallista identiteettiä ja myös *Paisa* -elokuvassa on mukana omanlaista nationalistista itsevarmuutta¹⁶.

1800-luvun lopulla Italian valtion muodosti pieni ryhmä, eivätkä italialaiset tunteet uskollisuutta valtiota tai toisiaan kohtaan. Siitä lähtien Italian historia voidaan nähdä jatkuvana epäonnistumisena kansakunnan rakentamiseen ja valtion sekä kansalaisten välisen toimivan suhteen muodostamiseen liittyen. Vaikutelma, että italialaiset eivät ole italialaistuneet, jatkuu edelleen. Esimerkiksi italialaiset tuntevat enemmän yhteisöllisyyttä omalla kotipaikallaan kuin toveruutta toisten italialaisten kanssa.¹⁷ Italialaisuuden ongelmallinen luonne ja neorealismien elokuva yhteisöllisenä kulttuuriperintönä ja kansallisen identiteetin rakentajana on mielenkiintoinen lähtökohta tutkimukselle.

John Dickie analysoi artikkelissaan *Imagined Italies* Rossellinin *Rooma, avoin kaupunki* -elokuvaa nationalististen merkkien näkökulmasta. Hänen mukaansa yksittäiset kulttuuriset dokumentit kuten elokuvat, voivat kertoa paljon siitä, mitä kansallisuuteen liittyy.¹⁸ Dickien analyysi perustuu erottautumiseen, jolloin elokuva on nationalistinen juuri sen vuoksi, että italialaiset sankarit sisällytetään kansakuntaan ja pahat

¹⁴ Sedergren 2001, <<http://www.ennenjanyt.net/2001/12/italian-poliittinen-elokuva-neorealismien-historiapoliittikka/>>

¹⁵ Liehm 1986, 64

¹⁶ Shiel 2006, 50.

¹⁷ Dickie 1996, 19–20.

¹⁸ Dickie 1996, 25.

natsivalloittajat suljetaan ulos. Italian partisaanisankareilla on elokuvassa selvä suhde edustamaansa kaupunkiin. Heillä on *tarina* (yhteinen historia), *symbolit* (kieli), *maantieteellinen tila* (aito Rooma) ja *vastapari* (natsit), joiden kautta erottautuminen tapahtuu. Tämä Dickien malli toimii myös yhtenä oman tutkimukseni lähtökohtana yhteisöllisyyteen ja erottautumiseen liittyvien merkkien havainnoinnissa.

Italialaisen elokuvan nationalismiin perehtynyt Brent J. Piepergerdes yhdistää artikkelissaan nationalismiin näkökulmasta fasismin kauden elokuvien olennaisimpia piirteitä neorealistisiin elokuviin. Piepergerdesin lähtökohta on fasismin kausi, ja sitä seuranneessa neorealismissa nähdään paranneltu versio italialaisesta nationalistisesta elokuvasuuntauksesta. Piepergerdesin mukaan väkijoukko, maisema, nuoriso ja köyhyys ovat fasismin kauden elokuvien olennaisimmat piirteet ja niiden kautta hän hakee vertailukohtia neorealistisiin elokuviin.¹⁹ Piepergerdesin lähtökohta on kuitenkin fasismin kauden elokuvissa ja niiden nationalistisissa merkeissä. Hän perustelee neorealististen elokuvien nationalismin ilmenemisen fasismin kauden elokuvien nationalististen merkkejä vertailemalla.

Tutkijat ovat tiedostaneet neorealismiin nationalistisen luonteen ainakin tiettyjen ilmeisten esimerkkien kohdalla. Oma tutkimukseni perustuu lähtökohtaisesti kulttuuriperinnön yhteisölliseen luonteeseen ja ensinnäkin neorealististen elokuvien ajallista jatkuvuutta ilmentävien yhteisön jaettuun historiaan kuuluvien jälkien tulkintaan sekä toisaalta yhteisöjen yhtenäisyyteen ja erottautumiseen olennaisten esimerkkielokuvissa esiintyvien univormupukuisten ja muiden erottautumista korostavien hahmojen ja yhteisöllisten symbolien kautta, joita esimerkiksi Dickie tai Piepergerdes eivät artikkeleissaan ota huomioon.

1.2 Elokuva historiantutkimuksen lähteenä

Historioitsijat voivat käyttää elokuvaa joko tutkimuksen lähteenä tai kohteena. Kun elokuvaa käytetään lähteenä, tutkimuskohde on jokin elokuvan ulkopuolinen yhteiskunnallinen tai kulttuurinen ilmiö. Tällöin elokuva voidaan mieltää menneisyyden ihmisen jättämäksi jäljeksi.²⁰ Tässä tapauksessa 1940-luvun italialaiseen neorealismiin liitettävien ohjaajien elokuvat ovat jälkiä menneisyydestä ja tutkija pyrkii avaamaan jälkien paljastamia elokuvien ulkopuolisia merkityksiä, kuten elokuvien yhteisöllisyyttä.

Hannu Salmi näkee, että dokumenttielokuvat voidaan yhdistää selvemmin esittämäänsä todellisuuteen kuin fiktiivistä todellisuutta peilaavat tarinaelokuvat, mutta do-

¹⁹ Piepergerdes 2005, 239.

²⁰ Salmi 1993, 117–118.

kumenttielokuvissa esitetty ”todellinen” todellisuus ei ole aukoton. Myöskään historiallinen elokuva ei koskaan esitä todellisuutta autenttisesti.²¹ Todellisuuteen liitettävää uutiskatsausta tai dokumenttielokuvaa voidaan pitää ainakin lähtökohtaisesti selkeämmin tulkittavana esimerkkinä historian tutkimuksen lähteestä. Vaikka neorealistiset elokuvat ovat pääosin fiktiivisiä, niitä voidaan käyttää lähteenä tutkimuksessa, jossa tarkastellaan todellisuuden ilmiöitä.

Amerikkalainen dokumenttielokuvaohjaaja Leo Hurwitz näkee, että elokuvat on koottu totuuden palasista, mutta niiden on mahdotonta olla dokumentteja tai objektiivisiä. Usein objektiivisena pidetyssä dokumenttielokuvassakin on esillä tekijän hakemia merkityksiä ja erilaisia perspektiivejä, kuten fiktiivisessä elokuvassa. Taiteilijan ja materiaalin vuorovaikutuksen lopputuloksena syntyy teos, jossa elokuvatekniset keinot vääristävät dokumentointia, mikä pätee myös dokumenttielokuvan kohdalla.²² Elokuvaan sisältyy aina erilaisia tekijöiden tarkoittamia taiteellisia näkemyksiä ja merkityksiä. Vaikka kyseessä olisikin objektiiviselta vaikuttava dokumenttielokuva, esimerkiksi pelkkä kuvakulman valinta on lähtöisin tekijästä.

Elokuvan ja historian välisiä suhteita tarkastelevalle Marc Ferrolle jokainen elokuva on arvokas dokumentti, ja myös studio-olosuhteissa kuvatun fiktiivisen elokuvan mielikuvitus ja sanomaton informaatio on historiallisesti arvokasta. Fiktiivisten elokuvien todellisuuden ero dokumenteista ja uutiskatsauksista ei ole niin ehdoton, vaikka ulkoilmassa kuvatut elokuvat pitävätkin sisällään paljon dokumentaarista tietoa. Kuitenkin Ferro listaa esimerkiksi dokumenttielokuvat, komedialliset musikaalit ja montaasielokuvat erilaisiksi elokuvateoksiksi, jotka kaikki tietynlaisella lukutavalla sopivat todisteeksi tutkimustarkoituksiin yhteiskunnallisen tai kulttuurisen aiheen piirissä, eikä uutiskatsauksen todellisuus olekaan lähtökohtaisesti tarinaelokuvan mielikuvitusta todellisempi.²³ Itse asiassa uutiskatsaukset välittävät taustalla vaikuttavan instituution tuottamia vääristyneen todellisuuden kuvia, jotka ovat katsojille tarkoituksella valittuja tai tehostein muunneltuja.²⁴ Tästä johtuen esimerkiksi ideologisesti värittyneitä Italian fasistihallinnon propagandadokumentteja ei voida analysoida niiden edustamaan todellisuuden pohjautuen, vaikka kuvamateriaali onkin dokumentaarisen realistista vaan jokaista teosta on luettava sille kuuluvalla tavalla, ja siten myös fiktiiviset elokuvat sopivat analyysin kohteeksi. Ferro pitää tärkeänä siis lähteiden välistä tasa-arvoa.

Salmi nostaa esimerkiksi Roberto Rossellinin *Rooma, avoin kaupunki* -elokuvan

²¹ Salmi 1993, 125.

²² Hurwitz, Leo: Intohimo maailman merkityksiin, Filmihullu 3/1982, 9–10.

²³ Ferro 1988, 82–83.

²⁴ Ferro 1988, 27.

vuodelta 1945, joka kertoo enemmän syntyajastaan kuin täysin lavasteissa kuvattu, koska aidoilta kuvauspaikoilta on saattanut tallentua filmille jotain Italian sodanjälkeisestä yhteiskunnasta, joka ei ole kuulunut ohjaajan suunnitelmiin.²⁵ Näin ollen neorealistisiin elokuvaan yhdistyy todellista todellisuutta. *Rooma, avoin kaupunki* -elokuvassa saksalaismiehitystä käsittelevä fiktiivinen juoni yhdistyy hyvin dokumenttielokuvamaiseen tunnelmaan, jonka Rossellini on saanut aikaan kuvaamalla luonnollisessa ympäristössä Rooman kaduilla. Perusajatus kuitenkin on, että dokumenttielokuvat tai historiallisiin tapahtumiin perustuvat elokuvat ovat vain tulkintoja kuvaamista aiheista ja samalla tavalla toimii myös fiktioelokuva.

Kuten Kimmo Ahonen väitöskirjassaan toteaa, historiantutkijoiden kiinnostus fiktioelokuvaan kohtaan on tasaisesti kasvanut 1970-luvulta lähtien ja 1990-luvun alun jälkeen elokuvan historiasta on tullut hyväksytty osa historiantutkimusta, eikä fiktioelokuva käytetä enää pelkästään arkistotutkimuksen tukena.²⁶ Fiktioelokuva on pidetty sopivana mentaalihistoriallisena lähteenä, koska mielikuvitus antaa fiktioelokuvalla mahdollisuuden tulkita tekijöidensä jakamia yhteisön syviä kollektiivisia mentaalisia rakenteita.²⁷ Tässä mielessä neorealistiset elokuvat myös realistisina dokumenttielokuvinä ovat hyviä lähteitä, joista voidaan löytää näkyviä viitteitä todelliseen Italiaan, mutta mielestäni ne ovat hedelmällisempiä tarkasteltaessa niitä fiktioelokuvinä. Fiktion etupiilee mielikuvituksen käytössä, jota tulkitsemalla voidaan selvittää tekijöiden elokuvaan liittämiä yhteiskunnan asenteita. Koska neorealistiset elokuvat kommentoivat yhteiskunnallisia ongelmia, niitä tutkimalla voidaan löytää kollektiivisia mentaalihistoriallisia todisteita Italian sodanjälkeisestä yhteiskunnasta. Tämän vuoksi elokuvat voivat paljastaa myös Italian kansalliseen identiteettiin liittyviä merkkejä, jotka elokuvantekijät yksilöinä ovat jakaneet. Identiteetti koskee koko yhteisöä, ja siten myös elokuvantekijöitä, jotka elokuvissaan tulkitsevat siihen liittyviä mentaalisia asenteita, joita voidaan tunnistaa ja käyttää tutkimustarkoituksiin.

Fiktioelokuvissa todellisuus ei ole näkyvissä suoraan, mutta yllättävät ja tahattomat lapsukset ovat merkittäviä johtajien tai yhteiskuntien ideologioita paljastavia seikkoja, jotka yhdistävät elokuvan yhteiskuntaan. Ferro kokee, että elokuvan analysoiminen voi johtaa itse teoksen ja myös sen edustaman todellisuuden ymmärtämiseen, mutta se vaatii näkyvien seikkojen tarkastelun lisäksi siihen liittyvien ulkopuolisten vaikuttajien, kuten tekijän, tuotannon, yleisön, arvosteluiden ja valtion, sisällyttämistä tutki-

²⁵ Salmi 1993, 125.

²⁶ Ahonen 2013, 18.

²⁷ Salmi 1993, 128.

muksen osaksi.²⁸ Myös Salmi näkee elokuvan aina useamman tekijän lopputuloksena ja se vaatii eri äänten tunnistamista.²⁹ Marc Ferron luokittelun mukaisesti elokuvien yhteiskunnallisiin näkemyksiin liittyvät tekijät voidaan jakaa neljään eri luokkaan:

”1) Vallitsevat instituutiot ja ideologiat, jotka ilmaisevat valtion, kirkon, puolueen tai muun sellaisen järjestön käsityksiä, jolla on oma maailmankatsomuksensa. 2) Edellä mainittujen katsomusten vastustajat, jotka työskentelevät vastahistorian tai vasta-analyysin parissa sikäli, kuin heillä on keinot ja kyvyt niin tehdä. 3) Yhteiskunnallinen tai historiallinen muisti, joka säilyy suullisen perimän tai legitiimien taideteosten välityksellä. 4) Itsenäiset tulkinnat, tieteelliset tai ei-tieteelliset, jotka perustuvat omaan, itsenäiseen analyysiin.”³⁰

Niinpä elokuvan ohjaaja ei ole ainut mahdollinen mentaliteettien ja ideologioiden tulkitsija, sillä lopputulokseen vaikuttaa useita tekijöitä. Esimerkiksi Roberto Rossellinin elokuvien kohdalla on keskusteltu uskonnon vaikutuksesta. Rossellinin uskonnollisten hahmojen käyttö ja niiden vahvuus tukee ajatusta, että uskonto on ideologia, joka vaikuttaa olennaisesti elokuvien näkemyksiin. Rossellinille eräs varsin tyypillinen hahmo on pappi. Tähän liittyen Henry Bacon on kirjoittanut Rossellinin fasismin kauden elokuvasta *Ristin mies* (1943), että: ”Papin hahmot kyllä edustavat aitoa Rossellinia, hänen syvästi koettua katolilaisuutta.”³¹ Bacon näkee, että elokuvassa puhuu katolisen kirkon ääni. Fasismin kauden jälkeen uskonto jäi taka-alalle, mutta myös Rossellinin neorealistisissa elokuvissa on katolilaisuudesta heijastuva uskonnollinen sävy³². Toisaalta Rossellinin uskonnollisuudesta on tehty toisenlaisiakin tulkintoja. Tutkija Peter Brunetten mukaan Rossellini oli ateisti, joka käytti ihmisyyttä kuvaavissa elokuvissaan pelkästään kristinuskon ideaa, sillä: ”Rossellinille kristittynä oleminen oli yksinkertaisesti paras tapa olla ihminen.”³³ Juuri tämän vuoksi pääosissa nähdään kristillisiin arvoihin tukeutuvia hahmoja, jotka taistelevat pahuutta vastaan. On ristiriitaista, että Rossellini ateistina suosi vahvoja kristillisiä hahmoja elokuvissaan, mutta toisaalta kristinuskoon tukeutuvan ihanteellisen ihmishahmon yhdistelmä on täysin ymmärrettävä, vaikka elokuvantekijä itse ei lukeutunut kristittyjen joukkoon.

1.3 Keskeiset käsitteet

1.3.1 Realistinen elokuva

Saksalaisen idealismin ja uushegeliläisyyden vaikuttamana brittiläinen John Grierson

²⁸ Ferro 1988, 30.

²⁹ Salmi 1993, 129.

³⁰ Ferro 1988, 163. Käännös Lauri Leikas.

³¹ Bacon, Henry: Henki ja materia Rossellinin elokuvissa. Filmihullu 2/1988, 25.

³² Bacon, Henry: Henki ja materia Rossellinin elokuvissa. Filmihullu 2/1988, 26.

³³ Brunette 1987, 30.

kehitteli dokumentaarinen realismi -teorian, jonka mukaan dokumenttielokuva on tärkeä väline yhteiskunnassa kansan ja valtion välillä.³⁴ Griersonin mukaan dokumenttielokuvan funktio on esittää runollisella tavalla yhteisöllisyys ja yhdistyminen.³⁵ Fiktiovisestä juonesta huolimatta neorealistinen elokuva sisältää myös vahvoja dokumenttielokuvan piirteitä, kuten aitoja kuvauspaikkoja ja amatöörinäyttelijöitä, jotka tuovat elokuvaan realismia. Griersonin teorian pohjalta voidaan ajatella, että neorealistinen elokuva toimii sekä yhteiskunnallisten epäkohtien että yhteisöllisyyden ja yhdistymisen runollisena tulkitsijana, ja siten realismin kautta vaikuttavana välineenä kansan ja valtion välillä. Kuten dokumenttielokuva, myös neorealistinen elokuva kommentoi omana aikanaan yhteiskunnallisia asioita taiteellisella ja runollisella tavalla, ja toi kansan ajatuksia julki myös valtion tietoisuuteen.

Siegfried Kracauer kritisoi Frankfurtin koulukunnan esimerkin mukaan modernia kapitalistista yhteiskuntaa, joka tuottaa koristeltua massakulttuuria, joka vieraannuttaa ihmiset todellisuudesta.³⁶ Kracauerin vastaus ongelmaan on elokuva, jolla on kyky talentaa ja paljastaa ihmisille fyysistä todellisuutta.³⁷ Modernismin tuottama ihmisyyden synkkä rappiotila voitiin rikkoa elokuvan avulla. Elokuva tai valokuva nappaa ilmiön ajan virrasta ja katsoja ottaa sen vastaan, jolloin se tyydyttää ihmisen tarpeita. Niinpä elokuva on tärkeä ihmisen hyvinvoinnin kannalta. Tässä yhteydessä ranskalainen André Bazin ottaa esiin katsojuuden, jonka avulla saavutetaan itseymmärrys, vapaa ajattelu ja muutostila elämän virrassa.³⁸ Bazinin teoriassa *mise-en-scène*³⁹ on tärkeä, sillä käsitteen avulla elokuvassa saavutetaan todellinen jatkuvuus ja tilanteet jäljennetään realistisemmin, jolloin tulkinta jää katsojalle eikä editoinnin tai montaasin avulla työskentelevälle ohjaajalle.⁴⁰ Elokuva taidemuotona ei voi kuitenkaan pelkästään jäljentää todellisuutta, sillä on välttämätöntä tehdä valinta elokuvaan jätettävästä ja poistettavasta materiaalista, vaikka se tehdäänkin realismin kustannuksella. Kyse on välttämättömästä illuusiosta, jolloin tietoisuus todellisuudesta häviää.⁴¹ Myös Georg Lukács kritisoi modernismia Kracauerin ja Bazinin tapaan ja haluaa erottaa ihmisen yksilönä ja sosiaalisena oliona.

³⁴ Aitken 2001, 162.

³⁵ Aitken 2001, 166.

³⁶ Aitken 2001, 170.

³⁷ Aitken 2001, 178.

³⁸ Aitken 2001, 183.

³⁹ Gibbs 2002, 5. Käsitteen juuret ovat teatterissa, jonka yhteydessä se tarkoittaa näyttämöllepanoa. Elokuvan kohdalla se merkitsee kameran ottaman kuvan sisältöä ja miten se on järjestetty. Siihen kuuluu valaistus, puvustus, lavastus, rekvisiitta ja näyttelijät. Kuvan sisältämä järjestys käsittää näyttelijöiden suhteen toisiin ja lavastukseen, mutta myös kameran suhteen katsojan näkymään, joten käsite liitetään myös rajaukseen, kameran liikkeeseen, tietyn linssin käyttöön ja muihin päätöksiin, jotka liittyvät kuvaamiseen.

⁴⁰ Cardullo 2011, 7.

⁴¹ Bazin 2005, 26–27.

Realismille on ominaista ilmaista vuorovaikutusta yksilöihmisen ja sosiaalisen olion välillä tietyssä historiallisessa yhteensattumassa.⁴²

Italiassa neorealismia edelsivät eepiset ja juhlalliset speaktaakkelit, pinnalliseen viihteeseen ja sotaponnisteluihin keskittyvät fasismin ideologiaa palvelleet elokuvat.⁴³ Ne ovat Kracauerin kritisoimaa koristeltua massakulttuuria parhaimmillaan ja vieraannuttavat ihmiset todellisuudesta. Fasistisessa Italiassa koristeellisuus oli oikea tapa kuvata Italiaa, ja siksi neorealistenten elokuvan todellisuuden paljastaminen aiheutti vastustusta. Se ei piilottele epäkohtia vaan paljastaa fyysistä todellisuutta ja rikkoo fasismin koristeellisuuden taakse verhotun rappiotilan realistisen elokuvateorian mukaisesti, jolloin Bazinin esiin nostama yksilön vapaa ajattelu ja muutos mahdollistuvat. Realismia ylistänyt Bazin kuitenkin ymmärsi elokuvantekijän muokkaaman todellisuuden johtuvan taiteen asettamasta välttämättömästä todellisuuden hylkäämisestä. Neorealistenten elokuvan kurjuuden täyttämät ihmiskohtalot viittaavat osuvasti Georg Lukácsin teoriaan yksilön ja yhteisön vuorovaikutuksesta, joka korostuu kaikkien edellä mainittujen elokuvateoreetikkojen näkemyksissä. Realistenten elokuvateorian pohjalta näen neorealistenten elokuvan dokumenttelokuvan tapaan kansan äänenä, massakulttuurin takana toimivana todellisuuden paljastajana ja yksilöihmisen itseymmärryksen välineenä yhteisössä.

1.3.2 Kansallinen identiteetti ja kulttuuriperintöyhteisön identiteettityö

Anthony D. Smith näkee, että kansallinen identiteetti ja nationalismi ovat tulleet niin tärkeiksi asioiksi, koska ne ovat levittäytyneet ja tulleet läsnä oleviksi kaikkialle globaaliin maailmaan. Globaalisuuden lisäksi kansallinen identiteetti tunkeutuu läpi yksilöiden ja yhteisöiden elämään ja se vaikuttaa monilla elämän alueilla kulttuurissa, sosiaalisessa elämässä ja poliittisessa ilmapiirissä.⁴⁴ Koska kansallinen identiteetti on läsnä kaikkialla maailmassa ja kulttuurissa, se vaikuttaa myös elokuvantekijöiden ympärillä ja tunkeutuu valkokankaalle saakka, joten merkkejä kansallisen identiteetin ilmenemisestä voidaan etsiä elokuvista. Läpitunkeutuvana voimana se luo omia kansakunnan kollektiivisiä piirteitään käsikirjoituksesta valkokankaalle. Elokuva voi sisältää kansallisesta identiteetistä kertovia merkkejä, jolloin voidaan paikantaa ne, jotka kertovat tietyn kansan identiteetistä tiettyyn aikaan tai tilanteeseen yhdistettynä. Tähän liittyen esimerkiksi Veijo Hietala näkee, että talvi- ja jatkosotaa käsittelevät suomalaiset elokuvat kertovat eri etnisten ryhmien erityispiirteiden kautta yhteisen uhan yhdistämästä kansakunnasta⁴⁵.

⁴² Aitken 2001, 194.

⁴³ Shiel 2006, 24–25.

⁴⁴ Smith 1991, 143–144.

⁴⁵ Hietala 2000, 66.

Alan Williams kokee, että elokuva ei myöskään pelkästään liity kansakuntaan vaan se voi kuulua olennaisesti siihen prosessiin, jolla kansakunta määritellään, joten elokuvalla ja muulla massamedialla voi olla ehdottoman tärkeä rooli nationalismin ylläpitämisessä ja parantamisessa ⁴⁶. Elokuvat myös heijastavat ja pitävät liikkeessä kansakuntaan liittyviä arvoja ja käyttäytymistä ⁴⁷.

Pasi Saukkonen huomauttaa, että kansallisella identiteetillä voidaan tarkoittaa hyvin erilaisia asioita ja siksi käsite kannattaa erotella itsestään selvien tulkintojen välttämiseksi. ⁴⁸ Keskustelu kansallisesta identiteetistä on täynnä väärinkäsityksiä, koska kansallisella identiteetillä on merkitystä sekä kansallisvaltiolle että sen jäsenille. Käsitteellä voidaan tarkoittaa valtion poliittista ja kansainvälistä identiteettiä, kansan tai kansakunnan identiteettiä tai millä tavoin ihmiset identifioituvat kansakuntaan, valtioon tai molempiin. Valtion identiteettipoliittikkaan liittyy erottautuminen muista sekä odotukset tietynlaisesta isänmaallisesta käytöksestä. ⁴⁹ On tärkeää tarkastella kansallisen identiteetin piirteitä, millaisista näkökulmista sitä voidaan tarkastella ja mihin kansakunnan toimijoihin se liittyy, sillä käsite voidaan ymmärtää monin eri tavoin. Voidaan esimerkiksi ajatella, että kansallinen identiteetti liitetään vahvasti yksilöiden kansallistunteeseen.

Smith pitää kansallista identiteettiä ehkä kaikkein keskeisimpänä ja kattavimpana kollektiivisena identiteettinä erityisesti siksi, koska muut kollektiivisen identiteetin muodot, kuten luokka, sukupuoli, rotu ja uskonto, voivat olla päällekkäisiä tai yhdistyvät kansalliseen identiteettiin. ⁵⁰ Se, että kansallinen identiteetti pitää sisällään erilaisia kollektiivisen identiteetin muotoja joihin se yhdistyy, tekee siitä olennaisimman ja monipuolisimman kollektiivisen identiteetin muodon. Se toimii yhdessä muiden kollektiivisten identiteettien kanssa, joten jo senkin vuoksi sille on vaikea hakea kaiken kattavaa ja erilaisiin kansallisiin yhteisöihin aukottomasti sopivaa yleismääritelmää.

Smith korostaa kansallisen identiteetin ja kansan monimutkaisia rakenteita, jotka muodostuvat useista toisiinsa liittyneistä etnistä, kulttuurisista, alueellisista, taloudellisista ja oikeudellis-poliittisista osista. Kansakunnassa yhdistyvät sekä kansalaisten ja alueellinen ulottuvuus että etninen ja genealoginen ulottuvuus, joiden mittasuhteet vaihtelevat erilaisten tapausten mukaan. ⁵¹ Kansalaisuus, alue, etninen ryhmä ja ryhmän genealogiset piirteet ovat kansakuntien vaihtelevia perusosia. Sen yksityiskohtaisempaan kansakunnan määritelmään Smith ei pääse, ja monien muiden tutkijoiden tapaan hän

⁴⁶ Williams 2002, 4.

⁴⁷ Williams 2002, 8.

⁴⁸ Saukkonen 2005, 104.

⁴⁹ Saukkonen 2005, 90–91.

⁵⁰ Smith 1991, 143.

⁵¹ Smith 1991, 15.

pitää kansallisen identiteetin ja kansan käsitteiden määrittelemistä mahdottomana tehtävänä, koska esimerkkitapausten joukosta ei voida löytää kaikkien kansojen piirteet kattavaa yleismääritelmää. Kansallinen identiteetti muodostuu ”kansallisen” ja ”identiteetin” käsitteistä. ”Kansallinen” linkittyy käsitteisiin ”kansallisuus”, ”kansa” ja ”kansakunta”. Käsitteitä tarkastelemalla voidaan ainakin pyrkiä jonkinlaiseen subjektiiviseen kansallisen identiteetin määritelmään.

Kuten Eric Hobsbawm on huomauttanut, suuri osa kansakuntia ja nationalismia koskevista klassikkoteoksista pohtii kansakunnan määritelmää. Hän myös näkee, että tyydyttävää kriteeriä ihmisyyhteisön nimeämiseksi kansakunnaksi ei löydy, koska on mahdotonta sanoa kuinka kansakunta erotetaan muista kokonaisuuksista.⁵² Kansakunnan objektiiviset tai subjektiiviset määritelmät ovat epätydyttäviä ja harhaanjohtavia. Kuitenkin Hobsbawmin ylimalkainen lähtöoletus on, että jos riittävän suuri ihmisryhmä pitää itseään kansakunnan jäsenenä, heitä tulee kohdella kansakunnan jäsenenä.⁵³

Myös Hobsbawm näkee, ettei käsitettä kansakunta voida kattavasti määrittellä, koska kansakuntien ominaisuudet poikkeavat aina toisistaan. Hobsbawmin pohdinta perustuu osittain Ernest Gellnerin määritelmiin. Gellner, kuten muutkin modernit nationalismitutkijat, kiistää *primordialismia* eli kansakuntien ikiaikaisen ja luonnollisen olemassaolon periaatteen, sillä Gellnerille nationalismi on voima, joka muuttaa kulttuurit kansakunniksi tai keksii ja hävittää kansakuntia⁵⁴. Gellnerin teorian mukaan nationalismi on poliittinen periaate, joka perustuu siihen, että poliittisen ja kansallisen yksikön tulee olla yhtäläinen⁵⁵. Tähän periaatteeseen kuuluu olennaisesti sekä valtio että kansa, jotka eivät kuitenkaan ole universaaleja välttämättömyyksiä, koska ne eivät ole olleet olemassa aina. Nationalismin periaatteen mukaan valtio ja kansa ovat tarkoitettuja toisilleen ja ilman toisiaan ne ovat epätäydellisiä. Tätä ennen valtio ja kansa syntyvät itsenäisesti. Gellnerin kansakunnan määritelmässä:

”1) Ihmiset kuuluvat kansaan, jos he jakavat kulttuuriin kuuluvien aatteiden, tunnusten, yhteyksien, käyttäytymisen ja kommunikaation järjestelmän. 2) Ihmiset kuuluvat kansaan, jos he tunnustavat toinen toisensa kuuluvaksi samaan kansakuntaan. [...] Henkilöryhmästä (Esimerkiksi tietyn alueen asukkaat tai samaa kieltä puhuvat) tulee kansakunta, jos ja kun ryhmän jäsenet tunnustavat tiettyjä keskinäisiä oikeuksia ja velvollisuuksia toisilleen heidän jaetun jäsenyytensä hyväksi. Juuri tällainen toverillinen toistensa tunnustaminen tekee jäsenistä kansalaisia eivätkä mitkä tahansa muut yhteiset ominaisuudet, jotka erottavat ryhmän muista.”⁵⁶

⁵² Hobsbawm 1994, 13.

⁵³ Hobsbawm 1994, 17.

⁵⁴ Gellner 2008, 49.

⁵⁵ Gellner 2008, 1.

⁵⁶ Gellner 2008, 6–7. Käännös Lauri Leikas.

Ihmistä tulee näin kansalaisia, kun he jakavat yhteisen kulttuurisen järjestelmän piirteet ja toverillisesti tunnustavat toisensa kansakunnan jäseniksi. Myös Benedict Andersonin tulkinnan mukaan kansakunta voidaan nähdä kaikenkattavana toveruutena, mutta tämä toveruus on yhteisöllisyyden kuvitelmaa. Niinpä Andersonin ehdotuksen mukaan kansakunnat ovat kuviteltuja yhteisöjä:

”Ne ovat kuviteltuja, koska pienempienkään kansakuntien jäsenet eivät ikinä voi tuntea tai tavata useimpia kanssakansalaisiaan, tai edes kuulla heistä, vaikka kaikkien mielissä elää kuva heidän jakamastaan yhteydestä.”⁵⁷

Kansakunta on kuviteltu aina rajalliseksi, sillä rajojen takana on muita kansakuntia. Se on kuviteltu täysivaltaiseksi, sillä uusi hierarkkisista dynastioista vapaa kansakunnan käsite syntyi valistuksen ja Ranskan suuren vallankumouksen kehityksenä. Se on kuviteltu yhteisöksi, sillä kansakunta merkitsee veljeyttä epätasa-arvosta huolimatta ja tämä veljeys on saanut aikaan valtaisia uhrauksia yhteisön puolesta.⁵⁸ Taloudelliset muutokset, keksinnöt ja viestintäyhteyksien kehittyminen saivat aikaan muutosta vanhoihin ajatusmalleihin ja mahdollistivat kansakunnan kuvittelemisen. Kirjapainokapitalismi antoi välineet esittää kansakunta kuviteltuna yhteisönä, sillä kirjallisuudessa ja sanomalehdissä kuvatut henkilöt toimivat samanaikaisesti tietämättä toisistaan ja se sai ihmiset näkemään itsensä ja muut uudella tavalla.⁵⁹

Stuart Hall puhuu kulttuurisista identiteeteistä, joihin liittyy olennaisesti myös kansalliset kulttuurit, joihin kuulumme etnisten, rodullisten, kielellisten ja uskonnollisten kulttuurien lisäksi.⁶⁰ Hall käsittelee väitettä, jonka mukaan emme synny kansallisella identiteetillä varustettuna, vaan se syntyy ja muuttuu osana representaatiota. Tässä mielessä kansakunta on kulttuurinen representaatiojärjestelmä, joka ilmenee esimerkiksi Hallin kohdalla siten, että englantilaisuus on representoitu tietyinä merkitysten joukkoena englantilaisessa kulttuurissa, jossa tunne identiteetistä syntyy.⁶¹

Hallin näkemys kansallisesta kulttuurista perustuu osittain myös Benedict Andersonin määritelmään kansallisesta identiteetistä kuvitteellisena yhteisönä, jossa kansakuntien erot tulevat ilmi niissä tavoissa, joilla ne kuvitellaan. Kansallisen kulttuurin diskurssi rakentaa identiteettejä, jotka löytyvät menneisyyden ja tulevaisuuden väli- maastosta osana kansakunnan representaatiostrategioita, joihin voimme identifioitua. Ensinnäkin olemme kansakunnaksi kutsutussa kuvitellussa yhteisössä osana kansakunnan kertomusta, jossa on mukana esimerkiksi yhteisiä kokemuksia edustavia kansallisia

⁵⁷ Anderson 2007, 39.

⁵⁸ Anderson 2007, 40–41.

⁵⁹ Anderson 2007, 74–75.

⁶⁰ Hall 1999, 19.

⁶¹ Hall 1999, 46.

symboleja ja historiallisia tapahtumia, jotka antavat kansakunnalle merkityksen. Toiseksi korostetaan alkuperää, jatkuvuutta, traditiota ja ajattomuutta, jotka liittyvät siihen kuvitelmaan, että kansanluonteen olennaiset piirteet ovat säilyneet muuttumattomina. Kolmanneksi Hall tuo esiin tradition keksimisen, jolla tarkoitetaan uusien traditioiden keksimistä sopivaan yhteyteen jatkuvuuden merkiksi kansan historian kulussa. Neljänneksi kansalliseen kertomukseen kuuluu perustamismyytti, joka tarjoaa kansalle vaihtoehtoista historiaa kansan ”todellista” aikaa varhaisemman myyttisen ajan välityksellä. Viidenneksi kansallinen identiteetti voi sisältää symbolisen ajatuksen puhtaasta, alkupe- räisestä kansasta, joka ei kuitenkaan säily sellaisenaan mukana kansallisessa kehitykses- sä.⁶² Hallin määritelmä kokoaa yhteen kansakunnan kuvittelemiseen liittyviä näkemyk- siä, joissa keskeiseksi nousee kansallisen kulttuurin kertomus, josta ammennetaan kan- sallisia merkityksiä, joihin kansalaiset voivat identifioitua. Kansallisen kulttuurin ker- tomuksessa merkittävässä osassa on ajallinen jatkuvuus, johon kuuluu myyttinen perus- taminen, tietyt alkuperäisiksi nimetyt kansalliset ominaispiirteet tai merkkitapahtumat. Kansallista kertomusta jatketaan ja ylläpidetään historian edetessä traditioiden keksimi- sellä.

Kansakunnan olemassaoloon vaikuttaa kansallinen identiteetti, joka luo tapaus- kohtaisesti kansan ainesosat sisältävän kokonaisuuden, jonka pohjalta kansakunnat kek- sitään, hävitetään, kuvitellaan tai luodaan nationalismiin voimalla. Kansallinen identi- teetti sisältää eri kansojen kohdalla erilaisia yhteisöllisiä painotuksia, jolloin ei voida löytää kaikkia yhteisöjä kattavaa kansan tai kansallisen identiteetin määritelmää. On kuitenkin tiedossa millaisia kansan, yhteisön ja identiteetin ulottuvuuksia on olemassa, jolloin kollektiivisesta ja kansallisesta identiteetistä voidaan keskustella ja käsitellä niitä tapauskohtaisesti esimerkiksi rajatun tutkimusalueen puitteissa.

Kansallinen identiteetti voidaan selvittää pilkkomalla käsite erilaisiin ainesosiin virheellisten oletusten välttämiseksi ja tapauskohtaisten tulkintojen vuoksi, jolloin voi- daan erikseen katsoa millaisia kansan ja identiteetin ulottuvuuksia käsite sisältää. Esi- merkiksi Smithille kansallinen identiteetti ja kansa merkitsevät muistojen, myyttien ja perinteiden yhdistämien yhteisöjen jäsenien yhteenkuuluvuuden siteitä⁶³. Kansakunta sisältää siis jäseniä yhdistäviä ja erityisesti yhteiseen menneisyyteen linkittyviä siteitä, jotka toisaalta merkitsevät erottautumista muista yhteisöistä. Tämän perusteella Smith on koonnut määritelmän, jonka mukaan kansakunta on:

⁶² Hall 1999, 47–50.

⁶³ Smith 1991, 15.

”Nimetty väestöryhmä, joka jakaa historiallisen alueen, yhteiset myytit ja historialliset muistot, yhteisen kulttuurin, yhteisen talouden ja yhteiset lailliset oikeudet ja velvollisuudet kaikille jäsenille.”⁶⁴

Pasi Saukkonen pilkkoo kansallisen identiteetin käsitteen osiin ja selvittää määritelmää käsitteellä, joka sisältää samoja peruselementtejä kuin Smithin määritelmä. Saukkonen näkee kansan käsitteessä viisi ulottuvuutta, joita ovat valtio, maa-alue, sukujuuret, kulttuuri ja identifikaatio. Identiteetin käsite sisältää kolme ulottuvuutta, joita ovat yhtenäisyys, erottautuminen ja jatkuvuus, jotka muodostavat kansan ulottuvuuksien kanssa kansallisvaltion identiteetin kentän, jonka kautta voidaan painottaa eri ulottuvuuksien yhdistelmiä.⁶⁵ Saukkosen määritelmä on käsitteet erottelevana ja osiin jakavana kenttänä toimiva kansakunnan ja identiteetin määritelmä, jota voidaan soveltaa erilaisiin yhteisöihin, koska kansan ja identiteetin osalta ei löydy kiistattomia määritelmiä. Tässä käsitteessä määritellään identiteettiin kuuluvaksi menneisyyden ja tulevaisuuden aikajanalla kulkeva ajallinen jatkuvuus sekä yhteisöjen yhtenäisyys ja erottautuminen, jotka kuuluvat olennaisesti oman tutkimuksen kulttuuriperintöyhteisön identiteettityötä ohjaaviin tekijöihin.

Yhteisen kielen, jota on pidetty romanttisen kansakäsityksen perimmäisenä kriteerinä, lisäksi uskonto ja etninen alkuperä ovat klassisia kansan peruskriteereitä. Kulttuurikenttään liittyvä kielikään ei ole kiistaton kansan määrittelijä, sillä kaikki samankieliset yhteisön jäsenet eivät välttämättä koe yhteisöllisyyttä samalla tavalla. Uskonto voi toimia kriteerinä uskonnollisten yhteisöjen kohdalla. Tietyn uskonnollisen yhteisön kohdalla voidaan puhua esimerkiksi valitusta kansasta ja Euroopan unionissa keskustelua on herättänyt unionin yhteinen uskonnollinen identiteetti. Etninen alkuperä kansan kriteerinä liittyy käsitykseen kansasta ikään kuin laajana sukuna, jossa jäsenet yhdistyvät toisiinsa esimerkiksi fyysisten piirteiden perusteella.⁶⁶ Kieli, uskonto ja etninen alkuperä toimivat siis kansan peruskriteereinä silloin, kun ne identiteettiin liittyen yhdistävät yhteisön jäseniä ja toisaalta erottavat yhteisön muista yhteisöistä. Kriteerit eivät automaattisesti määrittele kansoja, sillä yhteisöt ovat monimutkaisia kokonaisuuksia, jotka eivät rakennu esimerkiksi pelkän kielen perusteella.

Tämän romanttisen käsityksen kansasta haastaa niin sanottu liberaali kansakäsite, jonka määritelmässä kansa on Saukkosen mukaan: ”Ihmisyhmä, joka asuu tietyllä alueella ja kuuluu saman hallitsijan tai lakijärjestelmän alaisuuteen, puhuivatpa he mitä

⁶⁴ Smith 1991, 14. Käännös Lauri Leikas.

⁶⁵ Saukkonen 2005, 104.

⁶⁶ Saukkonen 2005, 98–100.

kieltä tahansa.”⁶⁷ Tässä tapauksessa ihmisryhmää yhdistää siis pelkästään yhteinen asuinalue ja sen järjestelmä. Tässäkin olennaista on, että yhteisön jäseniä yhdistävät tietyt asiat, kuten alue ja järjestelmä.

Kuten kansan mahdollisissa määritelmissä, myös kansalliseen identiteettiin olennaisesti kuuluva identiteetikäsitys sisältää useita suuntauksia. Saukkosen käsitteentään kuuluu identiteetin osalta ensinnäkin kansan ajallinen jatkuvuus, johon erityisesti historioitsijat ovat kiinnittäneet huomiota. Tässä aikaulottuvuudessa perusteita kansan olemassaololle ja keskeisten ominaisuuksien jatkuvuudelle on perinteisesti etsitty historiallisesta alkuperästä, maineteoista, dramaattisista historian vaiheista ja suurista sankareista. Kansainvälistyminen, poliittisen suvereenisuuden siirtyminen talouselämälle ja ylikansallisille instituutioille sekä maahanmuuton uhka yhteisölle ovat heikentäneet perinteistä näkemystä jatkuvuudesta ja tuorempi näkökulma on huolestunut menneisyyden sijaan kansan tulevaisuudesta, eli onko kansa enää yhtenäinen tai muista erottuva.⁶⁸

John Dickie näkee, että: ”Yksi nationalismin tärkeimmistä vaikutuksista on yksinkertaisesti luoda eroja ’meidän’ ja ’toisten’ välille.”⁶⁹ Olennainen tekijä identiteetin rakentumisen kannalta on erottautuminen toisista, jonka tarkastelu on kuulunut erityisesti politiikan tutkimukseen. Erottautumista varten identiteetti tarvitsee taustan, jota kutsutaan konstitutiiviseksi ulkopuoleksi. Saukkonen näkee, että erottautumisen osalta puhutaan usein vain yksinkertaisesti toisista, eikä muisteta, että vertailukohteita on yleensä useita, ja tekijöiden väliset suhteet saattavat vaihdella tietyn yhteiskunnan sisällä ja eri aikakausina.⁷⁰

Identiteettiin kuuluu vielä yhtenäisyys, johon ovat kiinnittäneet erityishuomiota sosiologia, maantiede ja vähemmistötutkimus. Yhtenäisyys ei kuitenkaan ole kansan osalta itsestäänselvyys, sillä kansakunta ei voi olla täysin yhtenäinen, sillä kaikissa yhteisöissä on yksilöiden välisten erojen lisäksi myös etnistä, alueellista, kulttuurista tai muuta erilaisuutta. Sisäiset erot eivät tästä huolimatta riko kansakuntaa vaan paikallisyhteisöjen erityispiirteisiin perustuvat identiteetit ovat myös pyrkineet toimimaan kansaa yhdistävästi esimerkiksi liittovaltioiden kohdalla.⁷¹ Esimerkiksi Euroopan unioni voidaan nähdä erilaisuuksien yhteisönä, jonka valtiot erityispiirteineen kuitenkin edustavat tahoillaan yhteistä eurooppalaisuutta.

Saukkosen käsitteentän avulla voidaan yhdistellä eri kansan ja identiteetin ulottu-

⁶⁷ Saukkonen 2005, 100.

⁶⁸ Saukkonen 2005, 102.

⁶⁹ Dickie 1996, 31. Käännös Lauri Leikas.

⁷⁰ Saukkonen 2005, 103.

⁷¹ Saukkonen 2005, 104.

vuuksia. Tutkimukseni kannalta olennaisena kansan ulottuvuutena on kulttuuriyhteisön identiteetti, jossa kulttuuriset kriteerit määräävät yhteisön olemassaolon ja erityislaadun⁷². Elokuvien analysoinnissa olen etsinyt kulttuuriperintöyhteisön identiteetin merkkejä, joissa tietyt kulttuuriset kriteerit toimivat yhtenäisyyden ja ulkoisen erottautumisen keinona sekä jatkuvuuden ilmentäjinä.

Laurajane Smithin mukaan kulttuuriperintö merkitsee globaalilla, kansallisella ja paikallisella tasolla yhteisön paikan tunnetta ja se liittyy läheisesti identiteettiin, koska sen kautta yhteisöissä ylläpidetään osallisuutta ja ulossulkemista.⁷³ Monikerroksellisesti se ilmentää muistojen ja muistamisen tapoja ja rakentaa paikkaan kuulumisen tunnetta ja ymmärtämistä.⁷⁴ Anna Sivulan mukaan:

”Kulttuuriperintö rakentuu siis toiminnasta, jolla *tuotetaan menneisyyden jäänteille historiaa tai muuta menneisyyden tulkintaa käyttämällä* uusia tehtäviä paikallisen, alueellisen, kansallisen tai globaalien ryhmän tai yhteisön *identiteettityön* välineinä.”⁷⁵

Kulttuuriperintöä voidaan siis käyttää kansallisen identiteetin rakennusaineena, sillä yhteisöt käyttävät sitä identiteettityön välineenä. Muistin paikan avulla yhteisö voi muistella ja tulkita menneisyyttä. Sivula jatkaa:

”Kulttuuriperintö auttaa sekä yhteisöjä että yksilöitä ymmärtämään ja muistamaan menneitä. Aineellinen tai aineeton kulttuuriperintö saa muistin paikkana erityisen roolin yhteisön yhteenkuuluvuutta ja historiatietoisuutta vahvistavana symbolina. [...] Muistin paikka voi olla todellinen paikka tai rakennus, mutta se voi olla myös historiallinen hahmo, rituaali, teksti, symboli tai tapa. Muistin paikan ominaisuuksiin kuuluu, että se yhdistää tietyn yhteisön jäsenet muistelemaan ja tulkitsemaan menneisyyttä ja uudistamaan tietoisuutensa historiasta.”⁷⁶

Kulttuuriperintö on ensinnäkin julkisesti tai yhteisöllisesti tunnustettu ja virallisesti suojeltu aineellisen ja aineettoman kulttuurin jälki. Toisaalta se on arkinen menneisyyden jälki, jolla on merkitystä ihmisen, yhteisön tai paikkakunnan arjelle ja identiteetille.⁷⁷

Historiaa käyttävä kulttuuriperintöyhteisö ylläpitää kulttuuriperintöprosessia, jossa operoidaan erilaisilla identiteettityökaluilla. Ensinnäkin **jaettu historia** tarkoittaa tietoa ja tulkintaa menneisyydestä, joka sijoittaa yhteisön menneisyyden, nykyisyyden ja tulevaisuuden ajalliseen jatkumoon. Jaettu historia on sekä inkluusiivista että eksklusiivista, jolloin yhteisön jäsenien kokema osallisuus menneisyyteen vahvistaa kuulumista kulttuuriperintöyhteisöön ja toisaalta korostaa niiden, jotka eivät ole osallisia, ulko-

⁷² Saukkonen 1999, 57. Kriteereinä ovat kieli, uskonto, arvot, tavat, asenteet, ihanteet, kulttuurituotteet ja kansankulttuuri.

⁷³ Smith & Agakawa 2009, 7.

⁷⁴ Smith 2006, 3.

⁷⁵ Sivula 2015, 57.

⁷⁶ Sivula 2013, 164.

⁷⁷ Tuomi-Nikula ym. 2013, 15–16.

puolisuutta. Toinen identiteettityökalu on **osallisuuskokemus**, joka liittyy jaettuun historiaan ja sen esittämän menneisyyden jälkiin, joihin yhteisön jäsenet kokevat olevansa osallisia. Kolmantena identiteettityökaluna ovat **menneisyyden jäljet ja symbolit**, jotka toimivat jaetun historian todisteina, ja joihin yhteisön jäsenet kokevat olevansa osallisia. Jaettua historiaa voidaan käyttää merkityksellisen menneisyyden jäljen symbolisen aseman vahvistamiseen, jolloin puhutaan **monumentalisovasta identiteettityöstä**. Kun kulttuuriperintöyhteisö omaksuu menneisyyden jäljen tai symbolin, puhutaan **omaksuvasta identiteettityöstä**, jolloin vahvistetaan osallisuuskokemusta tähän jälkeen tai symboliin. Usein omaksumista voi seurata protesti, jos omaksumisen kohteena oleviin symboleihin tulee muutoksia. Esimerkiksi koulujen historianopetus tukee **historioivaa identiteettityötä**, joka vahvistaa käsitystä itsestään yhteisön menneisyyden, nykyisyyden ja tulevaisuuden jatkumolla sekä edistää jaetun historian muodostumista. Kulttuuriperintöprosessi edellyttää jatkuvaa historioivaa, monumentalisoivaa ja omaksuvaa identiteettityötä, joiden kautta kulttuuriperintöyhteisö pitää yllä kulttuuriperintöään.⁷⁸ Tutkimukseni teoreettisena viitekehysenä on kulttuuriperintöyhteisön historioivan, monumentalisoivan ja omaksuvan identiteettityön teoria.

2. Neorealistinen elokuva

2.1 Taustatekijät

Toisen maailmansodan jälkeisessä Italiassa neorealistisen elokuvan tärkeimpiin tekijöihin lukeutuivat erityisesti elokuvaohjaajat Roberto Rossellini, Vittorio De Sica ja Luchino Visconti. Muita neorealismien suuntaukseen vaikuttaneita henkilöitä olivat muun muassa ohjaaja Giuseppe De Santis sekä käsikirjoittajat Cesare Zavattini ja Federico Fellini. Italian neorealismi on fasistihallinnon jälkeen syntynyt elokuvasuuntaus, jonka elokuvissa käsitellään todentuntuisesti yhteiskunnan kurjuutta ja epätoivoa. Kun fasismin kauden elokuvia voidaan yleisellä tasolla kuvata pinnallisiksi, loisteliaiksi ja optimistisiksi, on neorealistisen elokuvan tunnelma lähes vastakohtaisesti pessimistinen, masentava ja ankea. Aiheita ovat erityisesti sota, sodan seuraukset, työttömyys, köyhyys, epätoivoinen elämä ja yksinäisyys. Suuntauksen taustatekijöitä voidaan etsiä aina 1920-luvulla valta-asemaan nousseen Benito Mussolinin fasistihallinnon vuosista.

1920-luvun alussa italialaisen elokuvan kriisi johtui erityisesti uuden elokuvantekijäsukupolven puuttumisesta, mutta myös yhteiskunnallisen tilanteen luoma epäjärjestyksen ilmapiiri, kriisin yllättävä ilmaantuminen, tähtinäyttelijöiden taloudelliset kulut,

⁷⁸ Sivula 2015, 64–65.

uuden elokuvateknologian kehittyminen, elokuvaviennin tappiot ja kykenemättömyys kilpailuun ulkomailla vaikuttivat kriisin syvyyteen, eivätkä aikaisemmin maailmanmarkkinoita hallinneet italialaiset huippunimet eivät enää kyenneet tekemään uusia läpimurtoja.⁷⁹ Kriisiä seurasi Hollywoodin tuotannon yli vuosikymmenen kestänyt valta-kausi Italiassa.⁸⁰ Vasta *Cinecittà*-studioiden avaaminen ja ulkomaisten elokuvien rajoittaminen lainsäädännöllä fasistihallinnon toimesta vuonna 1938 antoivat italialaisille elokuvantekijöille mahdollisuuden haastaa Hollywoodin elokuvat. Nousukausi jatkui vuoteen 1943 ja sotavuosina elokuvia katsoi ennätysmäärä italialaisia, koska se antoi mahdollisuuden unohtaa sodan kurjuudet.⁸¹ Niinpä voidaan sanoa, että Mussolinin fasistihallinnon kotimaisten elokuvien tuki antoi tilaisuuden myös neorealismien suuntauksen esiintulolle, vaikka neorealismien ankeuteen ei fasismin ajan elokuvissa pyritty.

Elokuvainstituutti *Istituto Nazionale L.U.C.E (L'Unione cinematografica educativa)* perustettiin vuonna 1926 ylistämään Italian fasistihallinnon talouden, teollisuuden ja kulttuurin kehittymistä dokumentaarisilla uutiskatsauksilla. Elokuvainstituutin toiminta oli myös yritys lisätä Italian ja diktaattori Mussolinin tunnettavuutta ja elokuvasta tuli väline, jota Mussolinin fasistihallinto käytti hyväkseen kertomaan saavutuksistaan.⁸²

Mario Volpen elokuva *Il grido dell' aquila* vuodelta 1923 oli fasistihallinnon ensimmäinen fiktiivinen propagandaelokuva, jossa aiheena on fasismin alkuvuosille tyyppillisesti itsenäisyystaistelija Giuseppe Garibaldi ja Italian yhdistyminen.⁸³ Gian Piero Brunetta näkee, että fiktiivisiin propagandaelokuviin hallinnon poliittinen paine ei kuitenkaan vaikuttanut aluksi samalla tavalla kuin uutiskatsauksiin, sillä Italiassa fiktiivistä elokuvaa pidettiin myös valtionjohdon osalta taidemuotona, joka ei saanut päätyä vallan käyttöön opetusmielessä.⁸⁴ Peter Brunetten mukaan fasismin kauden elokuvat eivät olleet natsi-Saksaan verrattuna propagandaa, sillä Italiassa painopiste oli tunteisiin vetoavassa nationalismissa, patriotismissa, lojaalisuudessa, rohkeudessa ja ennen kaikkea Italian sotavalmisteluiden tehokkuudessa.⁸⁵ Yleinen tulkinta on, ettei elokuvien tekeminen fasistihallinnon alaisuudessa perustunut uutiskatsauksia lukuun ottamatta propagandamielessä kansan manipuloimiseen fasismin viimeisiä vuosia lukuun ottamatta.

Fasistihallinnon valtaan pääsy oli perustunut häikäilemättömiin poliittisiin taktiikoihin, jotka haluttiin unohtaa fasistien toimesta, joten hallinnon alkuvuosina tavoit-

⁷⁹ Brunetta 2003, 58.

⁸⁰ Brunetta 2003, 60.

⁸¹ Brunetta 2003, 73.

⁸² Shiel 2006, 21.

⁸³ Brunetta 2003, 61.

⁸⁴ Brunetta 2003, 69.

⁸⁵ Brunetta 1987, 8.

teeksi tuli osoittaa, että fasismin juuret olivat Italian maaseudun vaikeissa oloissa. Tästä johtuen elokuvaohjaaja Alessandro Blasettin johtama ryhmä alkoi kuvata 1920-luvun lopulla maaseudun Italiaa ja tuntemattomia henkilöitä, joita ei aikaisemmin oltu valkokankaalla nähty. Suuntauksen merkkiteoksia olivat Blasettin *Sole* vuodelta 1929 sekä *Terra Madre* vuodelta 1931.⁸⁶ Blasetti ja Mario Camerini olivat elokuvaohjaajia, jotka Brunetta näkee suurimpina vaikuttajina uudenlaisen italialaisen elokuvan piirteiden kehittymisen takana poikkeuksellisella 1930-luvulla, jolloin fasistit ja heidän vastustajansa työskentelivät ideologisesti vapaassa ja luovassa ympäristössä. Fasistisessa Italiassa elettiin epätäydellistä diktatuuria, johon ulkopuoliset vaikutteet pääsivät tunkeutumaan, joten elokuvaan vaikutteita otettiin esimerkiksi Neuvostoliitosta ja Yhdysvalloista.⁸⁷ Maaseudun tuntemattomat italialaiset edustivat fasisteille viattomuutta, johon pyrittiin valtataistelun aiheuttaman likaisen kuvan hälventämiseksi ja kansan yleisen hyväksynnän saamiseksi. Italialaisen elokuvan uudelleensyntymisen takana oli ennen kaikkea Blasetti, jonka Neuvostoliiton mestareiden vaikutteet yhdistävät poikkeukselliset arjen realismin kuvaukset jättivät jälkensä tulevien vuosikymmenien elokuvaan.

Blasettin *1860* vuodelta 1934 on Giuseppe Garibaldista ja Italian yhdistymisestä kertova historiallinen eepos, jossa käytettiin aitoja kuvauspaikkoja, paikallista murretta puhuvia amatöörinäyttelijöitä, talonpoikaiselämän kuvausta ja maalaismaisemaa, jotka ovat 1940-luvun neorealistiseen elokuvaan vaikuttaneita piirteitä.⁸⁸ Etiopian valloitus vuonna 1935, sotilaallisuudet Espanjassa vuonna 1936 ja liittyminen toiseen maailmansotaan kuuluivat kauteen, jolloin Mussolini pyrki ”maailmanvaltaan”. Elokuvien piti vastata tätä tavoitetta ja ajaa kansakunnan etua. Ensinnäkin valkokangas tarjosi muistoja Italian loistavasta menneisyydestä ja antiikin Roomasta erityisesti hallinnon täydellä tuella tuotetun Carmine Gallonen speaktaakkelimaisen *Scipio Africanus - Afrikan valloittaja (Scipione l'Africano)* -elokuvan välityksellä vuonna 1937. Goffredo Alessandrinin fiktiivinen *Luciano Serra, Pilota* vuodelta 1937 tarjosi täydellisen fasistin mallin, johon italialaiset samaistuiivat vahvemmin kuin ennen. Toisen maailmansodan propagandaelokuvaa edustaa Francesco de Robertiksen ohjaama *Uomini sul Fondo* vuodelta 1942, jota myös neorealistiset ohjaajat ihailivat. Tällaisilla fasismin loppukauden sotadokumenteilla oli kyky hyödyntää sankaruutta ilman voitonriemun tai sotaisuuden korostamista.⁸⁹ Tavalliset italialaiset eivät kuitenkaan tavoitelleet maailmanvaltaa vaan heitä kiinnosti pysyvä työ ja taattu palkka sekä moderni ja hyvin sisustettu koti. Elokuvin tällaisen

⁸⁶ Brunetta 2003, 69–70.

⁸⁷ Brunetta 2003, 68.

⁸⁸ Shiel 2006, 24.

⁸⁹ Brunetta 2003, 92–93.

mallin tarjosivat *Telefoni bianchi*⁹⁰ -komediat, jotka saavuttivat huippusuosion sodan aikana. Niissä esiteltiin ylellistä ja huoletonta elämää, joka poikkesi rajusti säännöstelyn, pelon, trauman, sotilaallisen katastrofin ja koko maata kattavan surun ilmapiiristä.⁹¹

Entisenä taitavana journalistina Mussolini kykeni hyödyntämään mediaa paremmin kuin muut valtionjohtajat Euroopassa, sillä dokumenttielokuvien lisäksi hän hallitsi myös fiktiivistä elokuvaa.⁹² Mussolinin mielestä elokuva oli ”vahvin ase”, ja sen vuoksi niiden tekemistä oli valvottava, sillä ase ei saanut päätyä vihollisten käsiin.⁹³ Fasismin kauden elokuvat voidaan näin ollen jakaa kolmeen kategoriaan. Kansan mahtavaan menneisyyteen liittyneet eppiset speaktaakkelit kiillottivat Italia-kuvaa valloitusten tukena, yhteiskunnallisia ongelmia karttavat kevyet melodraamat sopivat fasismin ajan italialaiseen mielenlaatuun ja karut sotadokumentit korostivat realistisesti sotilaallista tehokkuutta.

2.2 Neorealismien aika

Neorealismi kehittyi Italiassa fasismihallinnon aikana, sillä monet neorealismiin liitetyt elokuvantekijät osallistuivat myös fasismihallinnon elokuvateollisuuteen. Useat käsikirjoittajat, teknikot, näyttelijät ja apulaisohjaajat työskentelivät fasistien elokuvaprojekteissa ja saivat arvokasta teknistä koulutusta, joka valmensi heitä neorealististen elokuvien tekemiseen⁹⁴. Vaikka monet elokuva-alalla työskennelleet neorealistiset elokuvantekijät osallistuivat elokuvien tekemiseen fasismin kaudella, oli Rossellinin suhde fasismiin selvin. Monen muun kohdalla kyse oli ”kevytmielisestä” palvelusten tarjoamisesta fasistien viihdeteollisuudelle⁹⁵. Rossellinin panosta fasismin ajan elokuvateollisuudessa on vaikea arvioida, sillä hän työskenteli apulaisena tai fasistien valvonnassa, eikä hänellä ehkä siksi ollut valtaa vaikuttaa lopputulokseen haluamallaan tavalla.

Rossellini oli apulaiskäsikirjoittajana Goffredo Alessandrinin ohjaamassa ja Vittorio Mussolinin tuottamassa elokuvassa *Luciano Serra, pilota* vuodelta 1938.⁹⁶ Vuonna 1941 Italian meriministeriön elokuvaosaston johtaja Francesco De Robertis rekrytoi Rossellinin ohjaamaan De Robertisin valvomana Italian laivaston ylivoimaa kuvaavan opettavaisen elokuvan *La Nave Bianca*.⁹⁷ Vittorio Mussolini, jolta idea *Luciano Serra*,

⁹⁰ Landy 2000, 8. Nimitys tulee ylempään luokan elämään liittyvistä komedioista, joissa tyypillinen yksityiskohta oli valkoinen puhelin naisten makuuhuoneissa.

⁹¹ Brunetta 2003, 97.

⁹² Brunetta 2003, 76.

⁹³ Buss 1989, 10.

⁹⁴ Bondanella 1993, 30.

⁹⁵ Huhtamo, Erkki: Rossellini ja fasismi. Filmihullu 2/1988, 30.

⁹⁶ Brunette 1987, 7.

⁹⁷ Brunette 1987, 11.

pilota elokuvaan tuli, oli Rossellinin ystävä, hyvin edistysmielinen, isänsä halveksima henkilö, jota fasisminvastaiset pitivät ”hyvänä tyyppinä”. Vittorio toimi päätoimittajana hallituksen sponsoroimassa *Cinema*-lehdessä, jonka kautta syntyi Luchino Viscontin vallankumouksellinen *Ossessione*.⁹⁸ Tosin Peter Bondanella on eri mieltä Vittorio Mussolinin edistyksellisyydestä, sillä hän oli ilmeisesti dramaattisesti poistunut *Ossessionen* ensi-illasta ja lausunut kuuluisan kommenttinsa: ”Tämä ei ole Italia!”⁹⁹ Viscontin itsensä mukaan turkiksiin pukeutunut kutsuvierasväen palaute oli tyrmistynyttä, mutta *Cinema*-ryhmän jäsenen Aldo Scagnettin mukaan yleisö oli taputtanut innokkaasti tilaisuudesta poistunutta Vittorio Mussolinia lukuun ottamatta.¹⁰⁰

Saattoi myös olla, ettei Vittorio Mussolini ollut täysin tietoinen Viscontin ja muiden kriitikoiden tekemisistä, mutta tosiasia on kuitenkin se, että Vittorio Mussolinin *Cinema*-lehti vaikutti olennaisesti *Ossessionen* syntymiseen. Näiden tietojen valossa Vittorion arvovalta edesauttoi vaihtoehtoisen *Cinema*-lehden selviytymistä fasistisessa Italiassa, vaikka voisi ehkä kuvitella, että Il Ducen poika olisi ollut isänsä veroinen fasisti. Hän oli ainakin suhteellisen edistyksellinen ja oikeastaan oli edesauttamassa elokuvatuotannon muuttumista *Cinema*-lehden ryhmän ja sitä kautta Viscontin *Ossessionen* johdosta uuteen suuntaan, vaikkakin *Ossessionen* julkaiseminen fasistisessa Italiassa ei ollut täysin ongelmaton. Visconti sai kyllä elokuvansa esitettäväksi fasistien sensorien läpi, mutta tämän jälkeen elokuvan alkuperäisnegatiivit tuhottiin¹⁰¹.

Toinen ristiriitainen hahmo fasistisen Italian elokuvateollisuudessa oli edellä mainittu Francesco De Robertis ja hänen elokuvansa *Uomini sul Fondo* vuodelta 1941. Tämä meriministeriön elokuvaosaston toteuttama sukellusvenedraama kertoo vakavasta onnettomuudesta ja miehistön sankaruudesta. Vaikka kyseessä oli Italian sotaponnistuksia edistävästä ohjelmasta elokuva-alalla, De Robertis käytti elokuvassaan aiemmasta tyylistä poikkeavia elementtejä, kuten aitoja kuvauspaikkoja, aitoa sukellusvenemiehistöä ja korutonta dokumentaarista tyyliä¹⁰². Nämä olivat elementtejä, jotka tulivat paremmin tutuksi Rossellinin ja neorealismien yhteydessä 1940-luvulla. Rossellinin liittäminen suoraan fasistiseen ideologiaan on hätäistä, koska hän työskenteli sellaisten fasistien alaisuudessa, jotka olivat muuttamassa alaa.

Blasettin elokuva *Quattro passi tra le nuvole* vuodelta 1942 on yksi neorealismien suutauksen edeltäjistä, mutta ilmeisimpänä merkkipaaluna voidaan pitää Luchino Vis-

⁹⁸ Brunette 1987, 7.

⁹⁹ Bondanella 1993, 37.

¹⁰⁰ Bacon 1992, 39.

¹⁰¹ Bondanella 1993, 37.

¹⁰² Huhtamo, Erkki: Rossellini ja fasismi. Filmihullu 2/1988, 30.

contin elokuvaa *Ossessione* vuodelta 1943, joka syntyi samansuuntaisten voimien halusta uudistaa italialaista elokuvaa. Viscontia ympäröivään ryhmään kuuluivat Gianni Puccini, Mario Alicata, Giuseppe de Santis, Massimo Mida ja Antonio Pietrangeli. Ryhmää inspiroi esimerkiksi Giovanni Vergan italialainen realistinen kirjallisuus ja etenkin ranskalainen elokuva ja Jean Renoir, jonka kanssa Visconti oli työskennellyt.¹⁰³ Yhteistyöstä Renoirin kanssa tuli Viscontin elokuvakoulu¹⁰⁴. Samanlaisena realismin kuvauksena voidaan pitää Renoirin elokuvaa *Toni* vuodelta 1935, jossa Visconti myös työskenteli avustajana. Esimerkiksi Renoir käytti elokuvassa amatöörinäyttelijöitä ja aitoja kuvauspaikkoja realistisen tunnelman saavuttamiseksi samalla tavalla kuin vaikkapa Vittorio De Sica 1940-luvulla Italiassa. Voidaan siis sanoa, että ranskalainen Renoir vaikutti Italian neorealismiin Viscontin *Ossessionen* kautta ja *Ossessione* fasismin rajoja rikkovana elokuvana vaikutti koko 1940-luvun neorealismiin.

Vielä fasismihallinnon aikana tilanne oli hankala vaihtoehtoisten elokuvien tekemiselle, koska fasistien linjasta ei saanut radikaalisti poiketa. Viscontin *Ossessione* oli ensimmäinen selkeä poikkeus tästä linjasta. Tärkein syy elokuvan synnylle oli siis avantgarde-elokuvalehti *Cinema*. Benito Mussolinin poika Vittorio toimi lehden päätoimittajana vuodesta 1938 lähtien ja paradoksaalisesti lehden sivuilla nuoret kriitikot – Visconti vuodesta 1941 lähtien – hyökkäsivät fasistien ’virallisen’ elokuvan todellisuuspakoa vastaan¹⁰⁵. On mielenkiintoista pohtia *Cinema*-lehden selviytymistä fasistisen Italian ehdottomassa ilmapiirissä. Tutkija Erkki Huhtamon mukaan ilmeinen selitys löytyy päätoimittaja Vittorio Mussollinin arvovallasta ja fasistien sensuurin löystymisestä sotavuosina¹⁰⁶.

Brunetta näkee, että *Ossessione* oli alkupiste, sillä se uudisti elokuvien kuvallisia aiheita ja yhdisti esittävän taiteen, kansallisen kulttuurin ja ajankohtaisten asioiden kommentoinnin. *Ossessione* vaikutti ruutitynnyrin tavoin italialaisen elokuvan muutokseen ja se pakotti monia ohjaajia valitsemaan puolensa sekä antoi elokuvantekijöille mahdollisuuden unohtaa menneisyytensä.¹⁰⁷ Yhteiskunnallisten ongelmien lisäksi neorealismien kehitykseen ja läpimurtoon vaikuttavia yksittäisiä tekijöitä olivat siis edistysmielisen Vittorio Mussolinin toimittama *Cinema*-lehti, lehden kriitikot sekä *Ossessionen* synty, Visconti, Renoir ja Ranskan runollinen realismi sekä Rossellinin työskentely fasistihallinnon elokuvaprojekteissa.

¹⁰³ Brunetta 2003, 101.

¹⁰⁴ Huhtamo 1987, 9.

¹⁰⁵ Huhtamo 1987, 10.

¹⁰⁶ Huhtamo 1987, 11.

¹⁰⁷ Brunetta 2003, 102.

Vastakohtaisesti fasismin ajan jälkeen neorealistiset ohjaajat käyttivät ideologisesti houkuttelevia aiheita, kuten kuvauksia tavallisen ihmisen elämästä ja yhdistelivät vasemmiston näkemyksiä realismin estetiikkaan.¹⁰⁸ Esimerkiksi Rooman kaduilla kuvattu De Sican vasemmistolainen *Polkupyörävaras* nojautuu tehdastyöläisenä elantonsa hankkineen Lamberto Maggioranin ja työttömän pojan Enzo Staiolan erinomaisiin näyttelijäsuorituksiin.¹⁰⁹ Elokuva pääsee lähelle neorealismien ydintä, kun karun aiheen lisäksi ohjaajat toivat elokuvaan todentuntuisuutta käyttämällä amatöörinäyttelijöitä ja aitoja kuvauspaikkoja. Niinpä asetelma lähenee jopa dokumenttielokuvaa fiktiivisestä juonesta huolimatta. Neorealististen elokuvien kurjuus on tiettyjen sisäisten ja ulkoisten tunnusmerkkien yhteistulos. De Sica käytti amatöörejä myös elokuvassa *Viattomat*, jossa näyttelivät aidot katupojat ja Rossellini käytti sivuosissa henkilöitä, joita sattui tapaamaan kuvauspaikalla.¹¹⁰ Amatöörinäyttelijöiden käyttö tuo elokuvaan taiteellisuuden lisäksi kaivattua totuudenmukaista ja -tuntuista dokumenttielokuvamaisuutta. Siten syntyy seos, jonka tuloksena on taide-elokuvan sekä yhteiskunnallisiin epäkohtiin paneutuvan dokumentin mielenkiintoinen yhdistelmä.

Tärkeitä olivat myös neorealismille ominaiset kuvaustyylit, sillä usein kuvakulma on valittu todellista näkökulmaa ajatellen.¹¹¹ Tärkeää osaa näyttelä myös aidon kuvauspaikan valinta ja aito valaistus. Esimerkiksi Rossellini teki suhteellisen vähän kuvauksia studiossa, hän osti raakafilmin mustasta pörssistä, kehitti filmin ilman tavallisia työkopioiden katseluita ja käytti jälkiäänitystä laboratorioskustannusten säästämiseksi. Lisäksi hän sai rajoitettua taloudellista tukea.¹¹²

Viscontin *Ossessione* oli eräänlainen alkupiste ja selkeä poikkeus aikaisemmasta fasismin ajan linjasta, mutta sitä ei pidetä täysin neorealistisena, joten usein selkeämpänä neorealismien lähtölaukauksena mainitaan Rossellinin *Rooma, avoin kaupunki* vuodelta 1945, vaikka suuntauksen juuret ovat fasismin ajassa ja *Ossessione*-elokuvassa.¹¹³ Monien mielestä neorealismien seitsemän pääteosta ovat Rossellinin *Rooma, avoin kaupunki*, *Paisà* ja *Saksa vuonna nolla*, De Sican *Viattomat*, *Polkupyörävaras* ja *Umberto D.* sekä Viscontin *Maa järisee*.¹¹⁴ Voidaan sanoa, että neorealismien lopullinen päättyminen kytkeytyy De Sican elokuvaan *Umberto D.* vuodelta 1952. Näiden elokuvien perusteella neorealismien kultakaudeksi voidaan asettaa noin kymmenen vuoden jakso

¹⁰⁸ Buss 1989, 35.

¹⁰⁹ Bondanella 1993, 61.

¹¹⁰ Bazin 1973, 20.

¹¹¹ Bazin 1973, 31.

¹¹² Bondanella 1993, 45.

¹¹³ Bacon 1996, 74.

¹¹⁴ Shiel 2006, 3.

vuodesta 1943 vuoteen 1952, jonka aikana Roberto Rossellini, Vittorio De Sica ja Luchino Visconti laativat aidoimmat neorealistiset mestariteokset.

Näiden vuosien aikana neorealistiset elokuvat kuuluivat Italiassa selvästi vähemmistöön, sillä yhdysvaltalaiset elokuvat hallitsivat katsojalukuja vuosina 1945–1950 ja hallinta oli myös turvattu Italian ja Yhdysvaltojen välisillä sopimuksilla.¹¹⁵ Harhaanjohtavaa on myös tieto, että kaikki 1940-luvun sodanaikaiset tai -jälkeiset italialaiset elokuvat olisivat jollain tasolla neorealistisiksi luokiteltuja. Ainoastaan 10% vuosina 1945–1953 tuotetuista elokuvista on luokiteltavissa neorealismien kategoriaan. Usein nämä elokuvat saivat huonon vastaanoton Italiassa sekä kriitikoiden että yleisön keskuudessa, vaikka poikkeuksena voidaan mainita Rossellinin *Rooma, avoin kaupunki*.¹¹⁶ Pietro Germin *Lain nimessä* (1949), Giuseppe De Santisin *Katkeraa riisiä* (1949), Rossellinin *Paisa* (1946) ja Vittorio De Sican *Polkupyörävaras* (1948) menestyivät myös hyvin.¹¹⁷ Kriitikot olivat innostuneita erityisesti Italian rajojen ulkopuolella, mutta Hollywood-elokuvaa suosivaa italialaista massayleisöä ne eivät muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta saavuttaneet.¹¹⁸ *Rooma, avoin kaupunki* -elokuvan suosio Italiassa perustui tutkija Peter Brunetten mukaan ulkomailla saavutettuun kriitikoiden ja katsojien suosioon sen jälkeen, kun se omassa maassaan oli tyrmätty raa’an tyyliinsä vuoksi.¹¹⁹ Toisin kuin kotimaassaan, neorealistiset elokuvat saivat hyvän vastaanoton erityisesti Ranskassa ja Yhdysvalloissa kaupunkilaisten ja koulutetun väestön osalta. Esimerkiksi huolimatta *Viattomat*-elokuvan Oscar-voitosta Yhdysvalloissa, De Sican oli vaikeaa löytää rahoitusta *Polkupyörävaras*-elokuvaan.¹²⁰

Teatteri- ja elokuvakriitikko Eugen Terttula on todennut 1950-luvun lopulla, että viimeisen neljäkymmenen vuoden aikana on eurooppalaista filmiä hallinnut vuorollaan viisi kansakuntaa: Saksa, Neuvostoliitto, Ranska, Englanti ja Italia.¹²¹ 1900-luvulla jokaisessa elokuvan suurvallassa on tehty elokuvallisia innovaatioita ja vallankumouksia, jotka eivät kuitenkaan jääneet pelkiksi kansallisiksi ilmiöiksi, vaan vaikuttivat elokuvan historiaan. Oman vahvan panoksensa ovat tuoneet italialaiset neorealistiset elokuvat, jotka tekivät vaikutuksen erityisesti Italian rajojen ulkopuolella.

¹¹⁵ Shiel 2006, 5.

¹¹⁶ Bondanella 1993, 43.

¹¹⁷ Sedergren 2001,
<<http://www.ennenjanyt.net/2001/12/italian-poliittinen-elokuva-neorealismien-historiapoliittikka/>>.

¹¹⁸ Sedergren 2001,
<<http://www.ennenjanyt.net/2001/12/italian-poliittinen-elokuva-neorealismien-historiapoliittikka/>>.

¹¹⁹ Brunette 1987, 51.

¹²⁰ Shiel 2006, 5.

¹²¹ Terttula 1957, 24.

2.3 Neorealismien hiipuminen

1940-luvun lopulla Yhdysvaltojen vaikutus alkoi lisääntyä Italiassa ja Marshall-avun sivutuotteena Hollywood-elokuvat tulivat suosituiksi.¹²² Fiktiivisten hahmojen ja historiallisten tapahtumien yhdistelmän eepisistä mallista tuli lippuluukkujen hitti 1940-luvun lopun ja 1960-luvun alun välisenä aikana.¹²³ Neorealismi olikin nimenomaan sodan ja sen jälkeisten yhteiskunnallisten ongelmien luoma elokuvailmiö, sillä ongelmien kääntyessä 1940-luvun lopulla voitoksi ja talouden kohentuessa myös elokuvaproduktiot alkoivat jälleen laajentua ja historiallisten speaktaakkeliin pariin palattiin jälleen lyhyen katkoksen jälkeen.

Yhdysvaltojen ja Hollywoodin vaikutuksen lisäksi Italian elokuvateollisuus muuttui kristillisdemokraattien valtaannousun ja uusfasistisen puolueen perustamisen myötä, kun Italiassa palattiin fasismin aikaa muistuttavaan yhteiskunnallisen jäykkyyden tilaan.¹²⁴ Yhdysvaltojen tuki, Hollywoodin elokuvien tulva, talouden nousu ja yhteiskunnan palautuminen sotaa edeltävään ja fasisminhallintoa muistuttavaan malliin, muuttivat myös elokuvateollisuutta neorealismien kurjuudesta takaisin ”oikealle polulle”. Näin tulkittuna neorealismien voidaan ajatella olevan vallitsevan tilanteen vuoksi jonkinlainen harharetki, vaikka kovinkaan suurta suosiota se ei missään vaiheessa *Rooma, avoin kaupunki* -elokuva lukuun ottamatta saavuttanut. Uuteen vaiheeseen siirryttiin vähitellen heti 1940-luvun puolivälistä lähtien.

Alessandro Blasettin historiallisiin tapahtumiin perustuva speaktaakkeli *Fabiola* hallitsi katsojamäärissä kaudella 1948–1949.¹²⁵ Ohjaaja Blasetti oli yksi fasismin ajan tärkeimmistä elokuvantekijöistä. Kun *Cinecittà*-studiot avattiin uudelleen vuonna 1938, yksi ensimmäisistä elokuvista oli *Fabiola*, jonka tuotantoryhmä ei poikennut juurikaan fasisminkauden lopun *Rautakruunu*-elokuvan ryhmästä.¹²⁶ Tällaisia 1940-lopulta lähtien tuotettuja eepisiä tarinoita kuvailtiin termeillä *miekka ja sandaali* tai *peplum*¹²⁷, joissa yleisiä piirteitä olivat kristittyjen kärsimys, moraalinen riemusaatto ja vainoajien pahuus.¹²⁸ Yksi Marshall-avun tarkoitus oli jättää poliittinen vasemmisto ulkopuolelle.¹²⁹ Samalla jäivät ulkopuolelle myös neorealistiset elokuvantekijät, kun Marshall-avun seurauksena elokuvateattereissa esitettiin kristillisiä korkean moraalin kuvauksia.

¹²² Huhtamo 1987, 37–38.

¹²³ Wood 2005, 69.

¹²⁴ Huhtamo 1987, 38.

¹²⁵ Wood 2005, 70.

¹²⁶ Huhtamo 1987, 38.

¹²⁷ Dyer 1997, 286. Tarkoittaa vuosina 1957–1965 tuotettuja italialaisia elokuvia, joissa keskeisenä hahmona on yhdysvaltalaisen kehonrakentajan esittämä, klassisesta antiikista peräisin oleva sankari.

¹²⁸ Wood 2005, 71.

¹²⁹ Hogan 1989, 340.

Tietyllä tavalla oli siis palattu takaisin alkuperäiseen suuntaan ja Italian menneisyyttä korostavien speaktaakkeleiden pariin. Voidaan sanoa, että Mussolinin perustamalla *Cinecittà*-studiokompleksilla oli suuri merkitys Italian elokuvateollisuudelle. Sen tuhoutuminen toisen maailmansodan aikana osaltaan mahdollisti neorealismia, koska se pakotti elokuvantekijät – erityisesti Roberto Rossellinin – työskentelemään aidossa ympäristössä amatöörinäyttelijöiden kanssa. Elokuvateollisuuden paluu studiotiloihin muutti tuotannon jälleen Hollywoodin mallin mukaiseksi.

2.4 Keskeiset elokuvat

2.4.1 *Ossessione*

Vuonna 1943 ensi-iltansa saanut Luchino Viscontin *Ossessione* perustuu amerikkalaisen James M. Cainin rikosromaanin *The Postman Always Rings Twice*.¹³⁰ Elokuvan päähenkilö on kulkuri Gino Gosta, joka saapuu syrjäiselle huoltoasemalle ja tapaa huoltoaseman omistajan Giuseppe Braganan ja hänen vaimonsa Giovannan. Gino ja Giovannan välille syttyy romanssi, mutta he joutuvat jättämään toisensa Giovannan huoltoaseman tarjoaman taloudellisen turvan vuoksi. Nuoripari havaitsee kuitenkin, etteivät voi olla erossa toisistaan, joten he aiheuttavat Giuseppeen kuoleman auto-onnettomuudessa.

Elokuva on käännekohta Italian elokuvan historiassa, sillä se ei jatkanut fasismin kauden maalauksellisten speaktaakkeleiden linjaa. Visconti sai elokuvansa näyttille itsensä Benito Mussollinin tarkistamana.¹³¹ Elokuva sai murskaavat arvostelut sen kuvaamasta kurjuudesta eikä sitä haluttu nähdä todellisen Italian kuvauksena.¹³² Fasismin kauden elokuvissa ei kuvata todenmukaista Italiaa, vaikka fasistit näin asian näkivät. Maailma ei näyttäyty *Ossessionessa* samalla tavalla kuin fasismin kauden kiiltävissä speaktaakkeleissa, ja se tuntui oudolta hienoihin pukudraamoihin tottuneesta yleisöstä. Jos elokuva olisi tehty sodan jälkeen eikä sen aikana, sen vastaanotto olisi ollut ehkä myönteisempää. *Ossessione* on keskustelunavauksena ensimmäinen neorealistinen elokuva, joka ennakoii myöhemmin 1940-luvulla valmistuneita pääteoksia. Elokuvan liittämistä osaksi neorealismia tukee Antonio Pietrangelin *Ossessione*-elokuvasta kirjoittama artikkeli vuodelta 1948, jossa hän myös tuli määritelleeksi italialaisen neorealismia.¹³³

Ossessione syntyi siis yhteistyössä *Cinema*-lehden kriitikoiden kanssa, jotka kaikki toimivat kielletyssä kommunistisessa puolueessa.¹³⁴ Joidenkin mielestä elokuvan olisi

¹³⁰ Bondanella 1993, 35.

¹³¹ Bondanella 1993, 37.

¹³² Bacon 1992, 39.

¹³³ Bacon 1992, 41.

¹³⁴ Huhtamo 1987, 9.

pitänyt tuomita suuremmin fasismi, jota vastaan sen tekijät olivat asettuneet. Neorealismiin kuuluvan antifasistisuuden kriteerin vuoksi elokuva ei sovi osaksi neorealismia, koska se tehtiin fasisin tuotantojärjestelmän puitteissa.¹³⁵ Viscontin lisäksi *Cinema*-lehden kriitikot, Mario Alicata, Gianni Puccini ja Giuseppe De Santis, alkoivat valmistella Cainin romaanin pohjalta käsikirjoitusta, mutta Visconti halusi muuttaa muiden kehittämää poliittista manifestia enemmän melodraaman suuntaan, sillä Viscontin mielestä siinä piti näkyä myös ohjaajan taiteellinen visio yhteiskuntakritiikin lisäksi.¹³⁶ Viscontin oma taiteellinen tyyli oli varmasti yksi syy elokuvan yhteiskuntakritiikin puutteelle. Se, miksi *Ossessione* voidaan kutsua neorealistiseksi, liittyy edellä mainittuun murrokseen speaktaakkeleista tavallisen yhteiskunnan kurjuuden kuvauksiin sekä elokuvan taustalla vaikuttaviin kommunistisen puolueen edustajiin, jotka myöhemmin ottivat osaa neorealismien kehitykseen. *Ossessione* oli selkeästi provokaatio näitä speaktaakkeleita vastaan¹³⁷. Esimerkiksi elokuvan kaupunkikohtauksissa nähdään kuin vahingossa alkoholisteja, prostituoituja ja rampoja, joita Visconti on sijoitellut tarinan keskelle¹³⁸. Piilotetut merkit provosoivat fasisin hallintoa ja paljastavat sen kautta jotain Viscontin piilevästä yhteiskuntakritiikistä ja ideologiasta. Elokuva on kuitenkin syytetty siitä, ettei se kommentoi tarpeeksi aikansa Italiaa tai poliittista tilannetta¹³⁹.

Ossessione tehtiin vielä toisen maailmansodan aikana, ja tekijöiden taustat huomioon ottaen sen olisi voinut kuvitella ottavan enemmän osaa yhteiskunnalliseen keskusteluun. Bondanellan mukaan: ”Viscontin *Ossessionella* on keskeinen asema italialaisen elokuvan historiassa juuri siksi, että se heijastaa samanaikaisesti niin monien kulttuuristen ja älyllisten kokemusten lähentymistä ja että siitä muodostuu suurta taidetta eikä ideologista manifestia.”¹⁴⁰ Viscontilla on taiteellinen tyyli ja hän halusi pitää ohjat käsissään, joten elokuvan neorealistinen tyyli puhuu Viscontin määräämää abstraktimpaa kieltä.

2.4.2 Rooma, avoin kaupunki

Huhtikuussa vuonna 1944 liittoutuneet karkottivat saksalaiset valloittajat Roomasta ja jo kesällä Rossellini, Federico Fellini ja Sergio Amidei alkoivat hahmotella *Rooma, avoin kaupunki* -elokuvaa.¹⁴¹ Nopeasti valloittajien lähdön jälkeen alkoi dokumentaarisen ja

¹³⁵ Bacon 1992, 42.

¹³⁶ Bacon 1992, 28.

¹³⁷ Huhtamo 1987, 12.

¹³⁸ *Ossessione*, 81.

¹³⁹ Bacon 1992, 35.

¹⁴⁰ Bondanella 1993, 34.

¹⁴¹ Forgacs 2007, 9.

ajankohtaisen fiktioelokuvan tekeminen, jonka sisältöön vallitseva yhteiskunnallinen kaaos ja sodan tuntemukset vaikuttivat. Elokuva nähdään usein italialaisen neorealismien kulmakivenä ja alkupisteenä uudenlaisen elokuvan tekemiselle ¹⁴². Kun puhutaan 1940-luvun neorealismista Italiassa, ei *Rooma, avoin kaupunki* -elokuva voida sulkea pois keskustelusta. Ensinnäkin se täyttää sisältöä koskevat perusvaatimukset, joita ovat pääasiassa yhteiskunnalliset ongelmat, sota, köyhyys ja kurjuus. Toiseksi elokuvan perinteiset ulkoiset yksityiskohdat, kuten amatöörinäyttelijöiden käyttö, realistiset kuvauspaikat ja studioympäristön välttäminen loivat yhdessä ajankohtaisen tarinan kanssa mielenkiintoisen fiktioelokuvaa ja jopa dokumenttielokuvaa yhdistelevän kombinaation.

Rooma, avoin kaupunki otettiin innostuneena vastaan New Yorkissa ja Pariisissa vuonna 1946 ja ylistävissä arvioissa nostettiin esille elokuvan pieni budjetti suhteessa Hollywoodin tuotantoihin. Lisäksi noteerattiin uudenlaisen realismin nousu, joka otti vaikutteita uutiskatsauksien ja dokumenttielokuvien tyylistä. Elokuva avasi markkinoita italialaiselle elokuvalle ja Vittorio De Sica, Giuseppe De Santis ja Luchino Visconti hyötyivät Rossellinin elokuvan saamasta kansainvälisestä huomiosta. Kotimaassaan *Rooma, avoin kaupunki* oli katsotuin elokuva kaudella 1945–1946. ¹⁴³ Usein elokuvatutkimuksessa korostetaan erityisesti ohjaajan roolia, mutta tärkeää on huomioida elokuvan suosio ja yleisön reaktio. Kun yritetään hahmottaa, mitä elokuva kertoo, on otettava selvää, miten aikalaisyleisö otti elokuvan vastaan ¹⁴⁴. *Rooma, avoin kaupunki* saavutti suursuosion, joten se on yleisön vastaanoton puolesta sopiva kuvaus 1940-luvun italialaisesta yhteiskunnasta ja sen vaikutuksesta kulttuuriperinnön rakentamiseen. *Rooma, avoin kaupunki* sopii näin neorealistista elokuvaa käsittelevään tutkimukseen, koska sen vastaanotto on ollut neorealistisista elokuvista poikkeavaa ja sen funktio on ollut merkittävä aikansa yhteiskunnassa. Koska elokuva tehtiin pian valloittajien lähdön jälkeen, Rossellini sai ulkokuvausvälineitä käyttäen vangittua filmille paljon ajankohtaista informaatiota. Myös Hannu Salmi on korostanut *Rooma, avoin kaupunki* -elokuvan dokumentaarista ja todellisuutta kuvaavaa luonnetta sekä pohtinut sen sopivuutta historiantutkimuksen lähteeksi:

”Ohjaaja ei ole pystynyt manipuloimaan kaikkea, koska kohtaukset on kuvattu ’luonnollisessa ympäristössä’. Rossellini on ilmeisesti myös halunnut kuvata elokuvansa ’todellisuudessa’ voidakseen antaa autenttisen vaikutelman ja antaaakseen fiktiiviseen dokumentaarista sävyä.” ¹⁴⁵

Viscontin ja De Sican lisäksi Rossellinia voidaan pitää neorealismien pioneerina,

¹⁴² Forgacs 2007, 10.

¹⁴³ Forgacs 2007, 9–10.

¹⁴⁴ Salmi 1993, 137.

¹⁴⁵ Salmi 1993, 125.

mutta voidaan sanoa, että hänen polkunsaa fasistien ylläpitämää elokuvateollisuuden linjaa vastaan kulki hieman eri reittejä kuin muiden elokuvantekijöiden. Kun *Cinesin* studiot tuhoutuivat tulipalossa vuonna 1935, avasi Benito Mussolini vuonna 1937 *Cinecittà* elokuvastudiokompleksin¹⁴⁶. Tämä maailmanluokan elokuvastudio soveltui fasistien tarkoituksiin hyvin ja vastaavasti *Cinecittà*-studioiden tuhoutuminen toisen maailmansodan aikana vaikutti merkittävästi neorealistiseen tyyliin Rossellinin *Rooma, avoin kaupunki* -elokuvan kautta. Peter Brunette näkee yhteyden sota-ajan olosuhteiden, *Cinecittà* studion tuhoutumisen ja *Rooma, avoin kaupunki* -elokuvan välillä:

”Tiedetään hyvin, että elokuvan [*Rooma, avoin kaupunki*] tekeminen tapahtui huonoimmista mahdollisista olosuhteissa, kun saksalaiset valloittajat olivat hädän tuskin lähteneet Roomasta. Tuottajia ei ollut, *Cinecittà* studiot oli pommitettu maan tasalle ja maassa, joka oli yhteiskunnallisen ja taloudellisen luhistumisen partaalla, oli vähän rahaa saatavilla jollekin niin vähäpätöiselle ja epäoleelliselle kuin elokuvalle. Tiedetään myös, että Rossellinin ja hänen kollegoidensa kokemat vastoinkäymiset olivat juuri niitä, jotka antoivat elokuvalle sen ainutlaatuisen ilmeen.”¹⁴⁷

Kulujen säästämiseksi Rossellini hankki filmin mustan pörssin kautta, kehitti filmin ilman työkopioiden katselua, käytti jälkiäänitystä ja ulkokuvauksia.¹⁴⁸ Ajankohtaisen ja realistisen aiheen lisäksi tapa, jolla elokuva tehtiin, vaikutti osaltaan neorealismiin tai ainakin sen perinteisiin määritelmiin. *Rooma, avoin kaupunki* oli suurelta osin vallitsevan yhteiskunnallisen tilanteen vuoksi erilainen elokuva verrattuna fasistihallinnon aikana tuotettuihin historiallisiin speaktaakkeleihin. Neorealismille tyypilliseen tapaan elokuvassa esitellään ongelmia rajulla tavalla ja siten elokuva poikkesi 1900-luvun alun ja fasismin ajan elokuvien pinnallisesta loistosta. Erilaisuus myös noteerattiin, sillä Bondanellan mukaan: ”Elokuva sai niin yleisön kuin kriitikotkin huomamaan uuden suuntauksen italialaisessa elokuvassa.”¹⁴⁹ On totta, että Rossellini pakotettiin kuvaamaan kadulla pienellä budjetilla, koska studiot olivat tuhoutuneet ja sodan vuoksi tilanne oli taloudellisesti epätoivoinen. Voidaan toisaalta sanoa, että taloudelliset vaikeudet ja studion puuttuminen saivat aikaan Rossellinin elokuvaan uuden koruttoman ja rujan tunnelman.

Nykyisin kuitenkin vähätellään taloudellisen tilanteen ja olosuhteiden roolia neorealismien muodostumisessa. Christopher Wagstaffin mielestä neorealismien pinnalliset seikat, kuten amatöörinäyttelijät, sopivan filmin puute, alhaiset kustannukset ja aidon ympäristön käyttäminen, ovat sivuseikkoja, sillä esimerkiksi Ubaldo Arata kuvasi *Ro-*

¹⁴⁶ Bondanella 1993, 23.

¹⁴⁷ Brunette 1987, 41. Käännös Lauri Leikas.

¹⁴⁸ Bondanella 1993, 45.

¹⁴⁹ Bondanella 1993, 45.

ma, avoin kaupunki -elokuvan taidokkaasti sopivalla filmillä, tuotantokulut pidettiin alhaalla pääosin amerikkalaisten elokuvien suosion vuoksi ja auringon valoa pystyttiin hyödyntämään valaistuksessa. Usein näitä taustatekijöitä on pidetty varsin määräävinä tekijöinä *Rooma, avoin kaupunki* -elokuvan ja muidenkin neorealististen elokuvien kohdalla, vaikka tärkeimpänä piirteenä voidaan pitää tiettyjen todellisten historiallisten hetkien ja elokuvan yhdistymistä tekijöiden kokemusten ilmaisuksi.¹⁵⁰ Kokemus tietystä ajasta tekee *Rooma, avoin kaupunki* -elokuvasta sisällöltään neorealistisen, mutta siihen vaikuttavat olennaisesti myös ulkoiset raaka-aineet, kuten realistiset ulkokuvaukset ja amatöörinäyttelijät, vaikka pääpaino on ajankohtaisessa ja realistisessa tarinassa.

Elokuvan tarina perustuu todellisiin tapahtumiin saksalaisvallan aikana Roomassa ja erityisesti partisaanipappi Don Giuseppe Morosinin teloitukseen huhtikuussa 1944 sekä raskaana olevan naisen ampumiseen. Monet elokuvassa nähtävät paikat eivät ole aitoja, mutta ne ovat uskottavia, sillä esimerkiksi Don Pietron kirkko ja Pinan kuolinpaikka sijaitsevat lähekkäin Rooman työväenalueella.¹⁵¹ Rossellini suunnitteli myös toista lyhyttä elokuvaa partisaanilapsista, jotka olivat toimineet aktiivisesti saksalaisia vastaan, joten käsikirjoittajat Fellini ja Amidei päättivät yhdistää nämä kaksi ideaa.¹⁵² Rossellini kuvaa elokuvassaan saksalaismiehitystä Roomassa, jossa päähenkilöt kärsivät valloittajien tiukasta kontrollista. Pahan ruumiillistumana nähdään majuri Bergmann, joka pyrkii eliminoimaan vasemmiston partisaanien vastarintaliikkeen toimet vangitsemisilla, kiduttamalla ja teloituksilla. Rossellini asettaa vastakkain hyvän vasemmiston ja pahat natsivalloittajat. Kansaa edustavat partisaanit sekä Rossellinille tärkeä katolilaisuus, jota edustaa teloitukseensa asti pappi Don Pietro Pellegrini. Taisteluhenki on järkähtämätön juuri vasemmiston ja katolisen kirkon edustajilla. Mark Shiel näkee, että Rossellinin elokuvassa vasemmiston sankaruus saa yhtä paljon huomiota kuin katolilaisuus, sillä esimerkiksi partisaani Francescon ja katolilaisen Pinan suhde yhdistää vasemmistolaisuuden ja uskonnon¹⁵³.

Rossellinilla kyse ei ole niinkään vasemmiston ihannoimisesta vaan *Rooma, avoin kaupunki* -elokuvassa yksinkertaisesti natsisaksan pahuuden esittämisestä valkokankaalla. Peter Brunetten mukaan: ”Rossellinin ilkityön rajuus natsveja vastaan tässä elokuvassa on aitoa ja se ajaa häntä kuvaamaan hyvän ja pahan välistä taistelua selvällä ja yksinkertaisella mustavalkoisella asettelulla.”¹⁵⁴ Kristinusko ja pappi Don Pietro on tär-

¹⁵⁰ Wagstaff 2000, 37–38.

¹⁵¹ Shiel 2006, 48.

¹⁵² Brunette 1987, 43.

¹⁵³ Shiel 2006, 51.

¹⁵⁴ Brunette 1987, 46. Käännös Lauri Leikas.

keimmässä osassa natsien heikkouden esittämisessä eikä elokuva niinkään korosta marxilaisia arvoja vasemmistopartisaanien kautta. Partisaanit luovat tarpeellisen poliittisen vastakohtan oikeistolle ja antavat Don Pietrolle arvoisensa taistelukumppanin tarinassa, jossa tärkeintä on yksinkertaisen hyvän ja pahan välisen taistelun esittäminen. Näin ol-
len olennaista on sankarien vahvuuden osoittaminen ja vastaavasti vastustajien halven-
taminen. Rossellini erosi kollegoistaan siinäkin mielessä, ettei hän kuulunut Viscontin
ja Giuseppe De Santisin tavoin *Cinema*-lehden fasisminvastaiseen toimittajakuntaan.

2.4.3 Polkupyörävaras

Kriitikoiden ylistämä *Polkupyörävaras* menestyi kaupallisesti sekä Italiassa että ulko-
mailla ja sitä pidettiin välittömästi tärkeimpänä neorealistisena elokuvana sitten *Rooma,
avoin kaupunki* -elokuvan, vaikka vastaanotto alkoi olla jakautunutta kristillisdemo-
kraattien valtaannousun myötä vuonna 1948.¹⁵⁵ *Polkupyörävaras* pääsi kuitenkin yh-
dennelletoista sijalle katsotuimpien elokuvien listalla kaudella 1948–1949.¹⁵⁶ Aikalais-
yleisö otti elokuvan hyvin vastaan, joten vastaanoton perusteella elokuvaa voidaan pitää
relevanttina aikansa ilmiöiden kuvaajana ja kulttuuriperintöyhteisölle sopivana kerto-
muksena. Hannu Salmi mainitsee Pierre Sorlinin kriteerit elokuvan tutkimukselle, joi-
den mukaan *Polkupyörävaras* on onnistunut realistinen kuvaus kriisiajoista ja saavutta-
nut laajan yleisön, joten se sopii hyvin tutkimuksen lähteeksi¹⁵⁷.

Elokuva perustuu löyhästi Luigi Bartolinin romaaniin vuodelta 1944.¹⁵⁸ Elokuvan
pääteemana on sodanjälkeiset sosiaaliset ongelmat. Elokuvassa keskitytään päähenkilö
Antonio Riccin epätoivoiseen yritykseen löytää hänen varastettu polkupyörä, joka on
elintärkeä työpaikan säilyttämiseksi julisteiden liimaajana vaikeana lamakautena. Alun
jälkeen Antonio ei kohtaa ainuttakaan onnenpotkua, vaan hänen taivalluksensa on täyn-
nä epäonnea. Hän kasaa kaiken uskonsa polkupyörää, joka on hänelle elintärkeä väline
köyhässä yhteiskunnassa.

Elokuvassa nousee tärkeäksi Antonionin ja hänen poikansa Brunon välinen suhde,
joka kokee muutoksen elokuvan lopussa Antonion muuttuessa itse polkupyörävarakaaksi.
¹⁵⁹ *Polkupyörävaras* ei ole pelkästään poliittinen kuvaus Italian lamakaudesta ja köy-
hydestä, vaan myös traaginen kertomus Antonion ja hänen perheensä suhteesta. Pää-
henkilöitä esittävät rooleihin täydellisesti sopivat amatöörinäyttelijät Lamberto Mag-

¹⁵⁵ Shiel 2006, 61.

¹⁵⁶ Bondanella 1993, 43.

¹⁵⁷ Salmi 1993, 174.

¹⁵⁸ Shiel 2006, 55.

¹⁵⁹ *Polkupyörävaras*, 84.

giorani ja Enzo Staiola. Aluksi De Sican löytämä tuottaja kaavaili elokuvan pääosaan yhdysvaltalaisnäyttelijä Cary Grantia, mutta kuten Bazin toteaa, Antonion rooli ei tarvitse näyttelystä vaan hahmon täytyy olla niin anonyymi ja objektiivinen kuin hänen polkupyöränsä, joten aitoon ympäristöön liittyvät italialaiset elokuvat edustavat tiettyä tyyliä, johon ammattinäyttelijöitä ei tarvitse käyttää¹⁶⁰. De Sicalle amatöörinäyttelijät olivat raakamateriaalia, jota pystyi muokkaamaan mielin määrin ja näyttelijänä hän käytti kokemustaan amatöörien valmentamisessa autenttisuutta ja luonnollisuutta tuhoamatta¹⁶¹. *Polkupyörävaras* edustaa puhdasta elokuvaa, jossa ilman näyttelijöitä, tarinaa tai lavasteita saavutetaan täydellinen esteettinen todellisuuden illuusio, jossa ei ole enää elokuvaa¹⁶². Katsojan tehtävänä on *Polkupyörävaras*-elokuvaa katsoessa vain seurata täydellistä todellisuuden illuusiota, jota olisi voinut häiritä tavanomaisen tarinaelokuvan elementit kuten ammattinäyttelijöiden työskentely, perinteiset juonikuviot tai lavasteet. Bazinille *Polkupyörävaras* oli varmasti esimerkkielokuva, jossa tietoisuus todellisuudesta on läsnä ja jolla kaivattu muutostila elämän virrassa voitiin saavuttaa. Tämä, kuten muutkin De Sican elokuvat, suunniteltiin erittäin huolellisesti ja siihen sisältyy selviä vihjeitä siitä, että se on taideteos ja todellisuuden illuusio, eikä pelkkä italialaisen yhteiskunnan tarkastelu¹⁶³.

Bazinin mukaan *Polkupyörävaras* on: ”Koko viime vuosikymmenen [1940-luvun] ainoa pätevä kommunistinen elokuva. [...] Siihen sisältyvä väite on ihmeellisen ja hävyttömän yksinkertainen: Maailmassa, jossa tämä työläismies elää, köyhän täytyy varastaa toiselta selviytyäkseen.”¹⁶⁴ Bazin jatkaa: ”Yhteiskunnalliset allegoriat eivät suinkaan ole viimeisellä sijalla De Sican symbolismissa.”¹⁶⁵ Elokuvan käsikirjoittaja Cesare Zavattini vastusti elokuvatuotannon kapitalistista järjestelmää ja oli vakuuttunut, että elokuvan piti löytää aiheensa italialaisten ihmisten päivittäisistä elämästä ja tilanteista, jolloin elokuva muodostuu keinoksi ymmärtää sosiaalisia ongelmia kuten tietämättömyyttä, syrjäytymistä, epäoikeudenmukaisuutta ja köyhyyttä.¹⁶⁶

Yhteiskunnallisuutta, vasemmistolaisuutta ja eri instituutioita ei esitetä niin selvästi kuin Rossellinin *Rooma, avoin kaupunki* -elokuvassa, jossa oli vasemmistolainen ryhmittymä vastassaan ylivoimainen ja ideologisesti vastakkainen vihollinen. *Polkupyörävarakaassa* pahan ruumiillistuma on koko yhteiskunta, josta Antonio ei saa tukea, sillä

¹⁶⁰ Bazin 2005, 56–57.

¹⁶¹ Shiel 2006, 56.

¹⁶² Bazin 2005, 60.

¹⁶³ Bondanella 1993, 61.

¹⁶⁴ Bazin 2005, 51. Käännös Lauri Leikas.

¹⁶⁵ Bazin 1982, 120.

¹⁶⁶ Shiel 2006, 54.

yhteiskunta on aiheuttanut hänen ongelmansa. Tässä elokuvassa kukaan henkilöistä ei ole poikkeuksellisen vastenmielinen ahdistavasta tilanteesta huolimatta, vaan elokuvan esittämä yhteiskunta, jossa kanssaihmiset eivät halua auttaa omaa etua ajatellen, on epämiellyttävä. Perinteinen näkemys pitää teosta poliittisena elokuvana, jossa ahdistavien sosiaalisten ongelmien esittäminen yhdistyy tietyn yhteiskunnallis-taloudellisen järjestelmän epäsuoraan tuomitsemiseen¹⁶⁷. Elokuva on monimerkityksellinen eikä poliittisuus ole sen ainoa tarkoitus. Elokuvan poliittisuus on jopa sivuseikka Antonion ja Brunon suhteen kehittyessä yhä dramaattisemmaksi. Toki suhteen kehitys on yhteiskunnallisen tilanteen aiheuttamaa muutosta, mutta sen keskeinen sanoma keskittyy ihmiseen itseensä eikä hänen ympärillä vaikuttavaan koneistoon. *Polkupyörävaras* kuuluu kuitenkin niihin elokuviin, joissa on useita päämääriä. Monipuolisuus onkin yksi tämän elokuvan hienouksista. *Polkupyörävaras* on kaikessa yksinkertaisuudessaan vaikuttava ja merkityksellinen elokuva Italian sodanjälkeisestä yhteiskunnasta.

2.4.4 Maa järisee

Luchino Viscontin oli tarkoitus sisällyttää sisilialaisista kalastajista kertova elokuva osaksi *Maa järisee* -nimistä trilogiaa, jonka ensimmäinen osa olisi käsitellyt kalastajia, toinen maanviljelijöitä ja kolmas kaivosmiehiä. Kun kahta muuta osaa ei toteutettu, jäi *Meren episodi* ainoaksi ja *Maa järisee* vakiintui lopullisen elokuvan nimeksi.¹⁶⁸ Elokuva perustuu Giovanni Vergan romaaniin *I Malavoglia* (1881), jonka tapahtumat sijoittuvat Sisiliaan. Romaanin *Malavoglia* on vaihtunut elokuvassa Valastron perheeksi.¹⁶⁹

Maa järisee kertoo epätoivoisen tarinan Valastron perheestä ja erityisesti 'Ntonin pyrkimyksestä päästä irti kalastajien perinteisestä riippuvuudesta tukkukauppiaisiin, jotka riistävät köyhiä kalastajaperheitä maksamalla saaliista liian vähän. Perhe pääsee irti tukkukauppiasta kiinnittämällä kotitalonsa ja ostamalla oman veneen, mutta rahansaitsemiseksi he joutuvat lähtemään merelle huonolla säällä, ja veneen tuhoutumisen seurauksena he menettävät koko omaisuutensa. Lopulta naurunalainen 'Ntoni joutuu palaamaan tukkukauppiaiden palvelukseen.

Ennen kansainvälistä positiivista huomiota elokuva sai osakseen kritiikkiä ensi-illan Venetsian elokuvafestivaaleilla, mutta taustalla vaikutti kristillisdemokraattisen hallituksen valtaannousu, joka aloitti hyökkäyksen koko neorealistista suuntausta vastaan.¹⁷⁰ Heikosti katsojia kerännyt *Maa järisee* esittelee pisimmälle kehittyntä neo-

¹⁶⁷ Bondanella 1993, 62.

¹⁶⁸ Bacon 1992, 55.

¹⁶⁹ Spinelli Coleman 2011, 152.

¹⁷⁰ Bacon 1992, 65.

realismia. Se on kuvattu aidossa ympäristössä, siinä on käytetty paikallisia amatööri-näyttelijöitä ja sen kuvauksessa on korostettu kalastajien karua ympäristöä esimerkiksi hitaalla panoroivalla kamerankäytöllä ja äärimmäisellä syväterävyydellä.¹⁷¹ Autenttisuuden lisäämiseksi Visconti valitsi elokuvaan paikallisen Sisilian murteen, jolloin elokuvaan piti lisätä pohjoisitalialaisia varten kertojajääni ja tekstitys. Paikalliset saivat myös vaikuttaa lopputulokseen, sillä Visconti selitti kuvattavat tapahtumat kyläläisille, jotka antoivat palautetta ohjaajalle, josta elokuva kehittyi lopulliseen muotoonsa.¹⁷² Italialaisen neorealismien pääteoksista *Maa järisee* on mielestäni perinteisten määrittelevien piirteiden perusteella kaikkein neorealistisin, sillä sen sisältämät ulkoiset raaka-aineet kuten aito ympäristö, amatöörit ja tekniset seikat, vaikuttivat myös elokuvan sisältämään realismiin. André Bazinin mukaan Visconti osasi kommunikoida amatööri-näyttelijöiden kanssa, sillä he näyttelivät elokuvassa välillä useita minutteja täysin luonnollisesti¹⁷³.

Visconti oli kiinnostunut marxilaisen Antonio Gramscin kirjoituksista, joissa käsiteltiin muun muassa Etelä-Italian ongelmia.¹⁷⁴ Elokuva sai myös tukea kommunistiselta puolueelta, mutta Viscontin oma elokuvallinen tyyli esti pelkän poliittisen propaganda-teoksen syntymisen.¹⁷⁵ Kuten jo *Ossessionessa*, myös *Maa järisee* -elokuvassa Visconti ohjaa omalla taiteellisella otteellaan. *Ossessione* ei muodostunut ideologiseksi manifestiksi yhteiskunnallisen tilanteen tuomasta potentiaalista huolimatta eikä kommunistisen puolueen tuki *Maa järisee* -elokuvalle tehnyt siitä poliittista propagandaa.

3. Kansallisen identiteetin kehitys Italiassa

3.1 Risorgimento

”Olemme tehneet Italian. Nyt meidän on tehtävä italialaiset.”¹⁷⁶ Näin lausui valtiomies Massimo d’Azeglio sen jälkeen, kun Italian valtio oli perustettu vuonna 1861. Tehtävä on ollut hankala, sillä suhde valtion ja kansan välillä on koettu ongelmalliseksi alusta lähtien.

*Risorgimenton*¹⁷⁷ eli yhdistymisprosessin alkua on vaikea arvioida, mutta tärkeä merkkipaalu on Pohjois-Italian Lombardian ja Venetsian jako Itävallan alaisuuteen Wienin kongressissa vuonna 1815. Tällöin Italian valtioista oikeastaan vain Piemonte

¹⁷¹ Shiel 2006, 82.

¹⁷² Bondanella 1993, 69–70.

¹⁷³ Bazin 2005, 44.

¹⁷⁴ Bondanella 1993, 69.

¹⁷⁵ Bondanella 1993, 71.

¹⁷⁶ Dickie 1996, 19–20. Käännös Lauri Leikas.

¹⁷⁷ Spinelli Coleman 2011, 74. Tarkoittaa kirjaimellisesti henkiinheräämisen prosessia.

säilyi täysin itsenäisenä Itävallan hallinnosta. Levottomuudet ja liberaalit ajatukset levisivät Ranskan vallankumouksen jälkeen myös Italiaan, ja yhdistymiseen houkutteleva nationalismi alkoi kehittyä erityisesti Itävallan hallinnosta johtuvien yhteiskunnallisten ongelmien seurauksena. Italialainen patriootti Giuseppe Mazzini¹⁷⁸ onnistui herättämään tarvittavaa henkeä yhdistymisprosessiin, kun hänen *Nuori Italia* -ryhmänsä aloitti taistelun itsenäisyyden ja yhdistymisen puolesta, mutta yritys kuitenkin epäonnistui.¹⁷⁹ 1820- ja 1830-luvun kapinoita voidaan pitää myös yhdistymisprosessin alkuaskelina, vaikka vallankumoukset kukistuivat heti alkuvaiheessa. Jo alkuvaiheen epäonnistumiset kertoivat italialaisen nationalismin perusongelmista, kuten laajan yhteistyön puutteesta.

Vastakohtana Mazzinin radikaaleille toimenpiteille pohjoisen sivistyneistö, keski-luokka ja yläluokka alkoivat ajaa yhdistymistä eteenpäin 1840-luvulla, koska tämä maltillinen puoli pelkäsi Mazzinin edustaman kansan ajamaa Italian tasavaltaa. Piemonten kuninkaan Carlo Alberton vapautustaistelut Itävaltaa vastaan kuitenkin epäonnistuivat. Rooman nationalistit onnistuivat valtaamaan Rooman, jonne itsenäisyystaistelijat kuten Mazzini ja Giuseppe Garibaldi¹⁸⁰ suuntasivat. Paavi karkotettiin ja Mazzini järjesti Rooman tasavallan hallituksen demokraattisten periaatteiden mukaan. Vuonna 1848 vallankumoukset levisivät laajasti niemimaalla ja itsenäisyyden kasvavat toiveet lisäsivät maltillisten Piemontin patrioottien ja Mazzinin edustamien tasavaltalaisten patrioottien välistä kilpailua. Itävalta alkoi kuitenkin palauttaa järjestystä seuraavana vuonna ja saavutetut vallankumoukset kääntyivät tappioon. Ranska halusi palauttaa paavin takaisin nationalistien valtaamaan Roomaan, joten Napoleon III valtasi Garibaldin sankarillisesti puolustaman Rooman tasavallan. Garibaldi ja Mazzini, joiden toiveet kansan kapinasta ja tasavallasta kariutuivat, joutuivat vetäytymään.¹⁸¹

Tutkija Donatella Spinelli Coleman kirjoittaa, että nationalistisen vallankumouksen epäonnistuminen Itävaltaa vastaan johtui mukana olevien eri poliittisten rintamien välisen yhteistyön puutteesta ja suunnitelman heikkoudesta, joka johtui uuden Italian valtiomuodon vastakkaisista näkemyksistä.¹⁸² Radikaalin Mazzinin demokraattisen ta-

¹⁷⁸ Killinger 2002, 103. Genovassa syntynyt lääkärin poika, joka jo 14-vuotiaana varhaiskypsänä ilmoit-tautui Genovan yliopistoon. Piemonten valta Genovassa herätti paheksuntaa ja vallankumouksellisia ajatuksia. Oikeustieteellisen tutkinnon suorittamisen jälkeen hän liittyi *Carbonari*-salaseuraan vuonna 1827 ja vankilatuomionsa jälkeen Ranskassa hän perusti *Nuori Italia* -ryhmän tarkoituksenaan kansan vapauden saavuttaminen ja johtavan luokan sortotoimenpiteiden vastustaminen. Aatteen ja toiminnan miehenä Mazzini kannatti joukkokapinoita ja käytti sissisodan taktiikoita Itävaltaa vastaan. Toimin-nan tarkoitus oli luoda Italian demokraattinen tasavalta.

¹⁷⁹ Killinger 2002, 107–120.

¹⁸⁰ Killinger 2002, 108. Nizzalainen köyhän kalastajan poika, merimies, Etelä-Amerikassa toiminut kansainvälinen vapaustaistelija, italialainen nationalisti ja vallankumoussankari, joka taitavana sissi-johtajana oli merkittävä tekijä Italian yhdistymisprosessissa.

¹⁸¹ Killinger 2002, 98–110.

¹⁸² Spinelli Coleman 2011, 74.

savallan linja oli ristiriidassa Piemonten maltillisten suunnitelmien kanssa. Yhteistyön puute johtuu Italian niemimaan valtioiden valtatasapainosta sekä valtioiden alueellisista yhteisöidentiteeteistä, mikä johti oman valtion etujen puolustamiseen ja muiden niemimaan valtioiden ulossulkemiseen. Jokaisella valtiolla on oma kansallinen identiteetti, joka yhdistymisen luomassa ristiriitatilanteessa aiheuttaa konflikteja. Piemonten tapaan yksi valtio ottaa enemmän vastuuta kuin toiset omien etujen turvaamiseksi ja muiden osapuolten uhkatekijöiden ulossulkemiseksi.

Risorgimenton johtoon asettui pohjoisen maltillinen Piemonte ja viekas poliitikko Camillo Cavour, joka onnistui diplomaattisella pelillä luomaan Piemontille kansainvälistä arvovaltaa. Samalla Cavourin edustamaan Piemonten itsenäisyystaisteluun Itävallaa vastaan tuli kansainvälistä tukea. Mazzinin tasavaltatoiveet kaventuivat, kun hänen kannattajansa siirtyivät vahvistuneen Piemonten leiriin. Vuonna 1858 Cavour teki Ranskan kanssa sopimuksen sotilasliitosta, jonka ehtona oli Itävallan uhkavaatimus Piemonteä vastaan. Provosointi onnistui Itävallan esittäessä uhkavaatimuksensa, johon Cavour ei vastannut. Näin alkoi toinen itsenäisyysota vuonna 1859, jossa liittouma kukisti Itävallan. Preussin pelossa Ranska halusi kuitenkin irrottautua sodasta ja Napoleon III solmi aselevon Itävallan kanssa ilman Cavourin suostumusta. Aselepo oli suuri uhraus Cavourille, sillä sota oli vaatinut paljon ihmishenkiiä.¹⁸³ Cavourin ajaman diplomaattisen pelin perimmäinen tarkoitus oli yhdistymisprosessin johtajuuden saavuttaminen ja Piemonten aseman vahvistaminen mahdollisen itsenäistymisen johtavana tekijänä sekä vastapuolen aseman heikentäminen.

Taistelu Italian yhdistymisestä siirtyi etelään. Vuonna 1860 Garibaldin johtamat ”punapaidat” saapuivat Sisiliaan taistelemaan Vittorio Emanuele II:n ja Italian puolesta. Voitot lisäsivät Garibaldin kannatusta, kansallismielisyyttä ja vapaaehtoisia mukaan taisteluun. Garibaldin eteneminen Italian niemimaalla antoi toivoa Mazzinin toimialle suunnalle, joka pelästytti maltillisen Cavourin. Garibaldin Joukot olivat kuitenkin kokeneet menetyksiä, joten Vittorio Emanuele II:n määräyksestä ”punapaidat” liittyivät Cavourin ja Piemonten joukkoihin. Garibaldin myöntyminen kuninkaan määräykseen oli menetys *Risorgimentolle*, koska Italian osittainen yhdistyminen vuonna 1861 tarkoitti yksinkertaisesti liittymistä Piemonteen.¹⁸⁴

Italia solmi sotilasliittouman Otto von Bismarkin johtaman Preussin kanssa Itävallaa vastaan ja vuonna 1866 Italia peittosi vastustajansa. Preussin voitto pakotti Itävallan luovuttamaan Venetsian Italialle Prahan rauhanehtojen mukaisesti. Vuonna 1861 me-

¹⁸³ Killinger 2002, 110–114.

¹⁸⁴ Killinger 2002, 115–117.

nehtyneen Cavourin ja hänen seuraajiensa pelko oli, että ”Rooman kysymys” päättyisi Garibaldin ja muun ”vasemmiston” valtauksen, jolloin asetelma herättäisi Ranskan ja muiden katolisten valtioiden vihan paavin vuoksi. Garibaldin toimenpiteet Roomassa yllyttivät Ranskan joukot palaamaan Roomaan, mutta käännekohta tapahtui, kun Bismarkin Preussi peittosi ratkaisevasti Ranskan vuonna 1870, jolloin Napoleon joutui vetämään joukkonsa pois Roomasta, ja Italian joukoille tuli sopiva hetki kaupungin valtaamiseen. *Risorgimento* oli saatu päätökseen, mutta siitä jäi uupumaan Mazzinin ja Garibaldin toiminnan mukaiset sankarilliset myytit ja kansalliset ihannetavoitteet. Yhdistymisprosessin lopputulos jäi kansallisen identiteetin näkökulmasta latteaksi, koska lopulliseen yhdistymiseen vaikutti vahvasti Preussin sotilaallinen toiminta, ja siten Ranskan vetäytyminen Italiasta.¹⁸⁵ Yhdistymisen saavuttaminen omin avuin ei ollut mahdollista, koska Italiassa oli ollut yhdistymisprosessin alkuvaiheista lähtien kaksi varsin erilaista poliittista rintamaa, jotka pitivät toisiaan jopa ulkoista vihollista vaarallisempina uhkana. Erityisesti Piemonten Cavour pelkäsi Mazzinin tasavaltaista nationalismia ja Garibaldin kansansuosiota. Lisäksi Mazzinin ja Garibaldin ajamat vallankumoukselliset yhdistämistoimet jäivät ulkopuolisten toimijoiden väliintulon johdosta lopulta liian vaisuiksi, jolloin heidän sankaritarinansa eivät riittäneet muodostamaan vahvaa ja yhdistävää kansallista identiteettiä.

Hallituksen ongelmaksi koituivat katolisen kirkon vastustus ja yhteiskunnalliset epäkohdat kuten köyhyys, joihin puuttuminen muodostui hankalaksi Cavouria seuranneen oikeiston edustaman vapaan markkinatalouden periaatteiden vuoksi. Hallituksen harjoittama korruptio ja Piemonten hallinnon omima kunnia yhdistymisestä heikensivät *Risorgimenton* sankaritekojen synnyttämää luottamusta johtajuuteen erityisesti etelässä, jossa kansaa yhdistävää patriotismia olisi tarvittu. Garibaldin vapauttamassa köyhässä etelässä toivottiin maareformia, mutta samalla varakkaat maanomistajat odottivat Piemonten hallinnolta järjestyksen palauttamista ja suojelua kapinoilta. Hallitus ei kyennyt rakentamaan valtiota eri puolten odotuksista johtuvien ristiriitojen vuoksi. Esimerkiksi Mazzinin kannattajat vaativat demokraatista tasavaltaa ja Cavourin seuraajat pitivät Garibaldin johtamaa suuntausta suurempina turvallisuusuhkana kuin Itävaltaa. Epäjärjestys loi etelässä rikosaallon, jossa aseistetut joukot ottivat hallintaansa kokonaisia kaupunkeja. Tällöin ei voitu välttyä Italian armeijan väliintulolta, mikä taas rajoitti kansalaisoikeuksia ja heikensi uuden hallituksen saamaa luottamusta. Etelän ongelmiin liittyvät alueellinen köyhyys, anarkia ja rikollisuus kukoistivat, joka laajensi pohjoisen ja

¹⁸⁵ Killinger 2002, 117–118.

etelän välistä kuilua. ”Etelän kysymys” jäi pysyväksi aiheeksi Italian politiikkaan.¹⁸⁶ Etelän kysymys on konkreettinen todiste yhdistymisprosessia leimanneista eri rintamien vastakkaisten periaatteiden synnyttämistä ristiriidoista, jotka loivat pysyviä ongelmia yhteiskuntaluokkien välille.

Risorgimento päättyi myös filmille 1900-luvun alussa, kun yksi elokuvan ensimmäisistä pioneereista Filoteo Alberini tuotti Italian yhdistymisen ja Rooman pääkaupungin ylistämiseksi historiallisen spektaakkelin *La Presa di Roma* (1905). Lajityypistä tuli myöhemmin italialaisen elokuvan kansainvälisen menestyksen resepti.¹⁸⁷

3.2 Antonio Gramsci ja kansallinen yhtenäisyys

Toisin kuin yhdistymistä ylistäneelle Alberinille, marxilaisen Antonio Gramscin¹⁸⁸ ehdotuksen mukaan *Risorgimento* oli passiivinen vallankumous, jossa Italian johtajuus jäi pääministeri Camillo Cavourin ja yhdistymistä ajaneen Giuseppe Mazzinin välisessä kamppailussa Cavourille ja pohjoisen Piemontin voimakkaalle hallitsevalle luokalle. Cavour edusti kamppailussa passiivista vallankumousta ja Mazzini kansan aloitetta. Jos Mazzini olisi ollut tietoinen omasta ja Cavourin roolista *Risorgimentossa*, näiden toimintasuuntien tasapaino olisi Gramscin tulkinnan mukaan kääntynyt Mazzinin suuntaan ja Italian valtio olisi kehittynyt nykyaikaisemmille perusteille. Toisenlainen lopputulos olisi ollut mahdollinen huolellisella poliittisella ja ideologisella valmistelulla, joka olisi voinut innoittaa kansan keskitettyyn ja yhtäaikaiseen kansannousuun. Mazzinin puolen ”liikkuvan sodan” ainekset siirtyivät vaihteittain Cavourin ”asemasodan” puolelle ja vahvistivat näin Piemonten maltillista puolta Mazzinilaisen liikkeen kustannuksella. Mazzinilaiset sulautuivat lopulta Piemonten vasemmaksi siiveksi.¹⁸⁹ *Risorgimenton* valta-asetelma kehittyi siis Cavourin ja pohjoisen vauraan Piemontin kuningaskunnan suuntaan, koska Mazzinin edustama kansa ei tiennyt mitä pitäisi tehdä, eikä se ollut tietoinen Piemonten suunnitelmista. Epätietoisuus Piemonten suunnitelmista ja omien suunnitelmien puuttuminen esti kansannousun ja aktiivinen vallankumous tyrehtyi Pie-

¹⁸⁶ Killinger 2002, 118–120.

¹⁸⁷ Stewen 1999, 178.

¹⁸⁸ Böök 1979, 10–18. Gramsci syntyi vuonna 1891 Sardiniasa ja opiskeli myöhemmin Torinon yliopistossa kielitiedettä, historiaa ja filosofiaa. Nuoreen Gramsciin vaikuttaneet aatteet tulivat italialaisen filosofin Benedetto Crocen maallikkoliberalismin ohella Venäjän bolševikeilta vuoden 1917 helmikuun ja lokakuun vallankumousten myötä. Gramsci perusti opiskelutoveriansa kanssa *l'Ordine nuovo* -viikkolehden, josta tuli teollisuustyöläisten äänenkannattaja. Vähitellen hän syrjäytti Italian kommunistisen puolueen johtavan hahmon Amadeo Bordigan. Kun fasistinen hallitus oli vakiinnuttanut asemansa, Mussolini vangitsi Gramscin vuonna 1926, kunnes vuonna 1937 hänet vapautettiin, mutta fyysisesti murettuna hän menehtyi pian tämän jälkeen. Gramsci kirjoitti vankiloissa vuosina 1929–35 yhteensä 33 kouluvihkoa täyteen keskeneräisiä ja katkelmallisia muistiinpanoja ja ajatuksia, jotka ovat ainutlaatuinen teos marxilaisessa kirjallisuudessa.

¹⁸⁹ Gramsci 1982, 104–106.

monten tietoiseen vahvistumiseen. Gramsci pohtii vankilavihoissaan kattavasti *Risorgimenton* epäonnistumiseen johtaneita syitä, jotka perustuivat johtajuuden ongelmiin. Sen perusteella hän kehittää myös uudenlaista johtamistapaa.

Gramscin mukaan hallitseva luokka pyrkii turvaamaan omat etuoikeutensa säätelämällä ja tukahduttamalla vastavoimia, jotka ajavat vallitsevia perusetuja. Tällainen vääristymä johtuu yhteiskunnan alakerrosten aloitteellisuuden ja velvollisuudentunnon puutteesta eli perifeeristen voimien poliittisesta primitiivisyydestä. Yhteiskunnan alistettuja ryhmiä edustavien puolueiden täytyy olla lujia, ettei hegemoniaa harjoittaisi etuoikeutetut ryhmät, vaan edistykselliset ainekset.¹⁹⁰ Italiassa ei pyritty aktiivisesti ajamaan edistyksellistä kansaa yhdistävää politiikkaa, joten yhteiskunnan alakerrokset alistuivat passiivisesti rikkaan Piemonten johtavaan asemaan, jolloin alueelliset erot pysyivät maassa edelleen suurina.

Niccolò Machiavellin innoittamana Gramsci oli luomassa tämän päivän ruhtinasta, jonka periaatteena oli ensinnäkin kansallis-kansanomaisen kollektiivisen tahdon muodostaminen Italiaan. Edellytyksiä kollektiivisen tahdon muodostumiseen oli etsittävä analysoimalla maan yhteiskuntarakennetta historian eri vaiheissa ja kollektiivisen tahdon herättämisen epäonnistuneita yrityksiä. Gramsci löysi epäonnistumisen syyt keskiajan kaupunkivaltioiden porvaristosta, Italian kansainvälisestä roolista katolisen kirkon olinpaikkana ja Pyhän saksalais-roomalaisen keisarikunnan ylläpitäjänä. Tämä kombinaatio johti pysähtyneisyyteen, ei edistyksellisyyteen. Edistyksellisyys vaatii tehokasta *jakobiinista*¹⁹¹ voimaa, joka luo kansallis-kansanomaisen tahdon, joka on nykyajan valtioiden perusta. Gramscin resepti kollektiivisen tahdon muodostumiseen oli maanviljelijöiden laajojen joukkojen tulo poliittiseen elämään, johon jo Machiavelli pyrki, ja jonka jakobiinit saavuttivat Ranskan vallankumouksessa. *Risorgimenton* prosessissa perinteiset luokat estivät kollektiivisen tahdon muodostumisen.¹⁹²

Kehitystä hidastanut feodalismien pysähtynyt luonne johtui siis kaupunkivaltioiden porvariston toimien lisäksi kosmopoliittisesta paavinvallasta sekä Pyhän saksalais-roomalaisen keisarikunnan sotilaallisuuksista¹⁹³ ja niiden kautta Italian kaupunkivaltioiden ristiriidoista, jotka häiritsivät tasapainon kehittymistä kaupunkivaltioiden välille. Nämä tekijät yhdessä estivät kaupunkivaltioiden muuttumisen alueelliseksi kokonaisuudeksi. Kansallis-kansanomaisen kollektiivinen tahto puuttui Italiasta, jota pohjoisen

¹⁹⁰ Gramsci 1982, 113.

¹⁹¹ Higonnet 1998, 7–8. Jakobiineista puhuttaessa viitataan myös vallankumouksellisiin yleensä.

¹⁹² Gramsci 1982, 27.

¹⁹³ Killinger 2002, 61–62. Pohjois-Italian kaupunkivaltiot torjuivat Pyhän saksalais-roomalaisen keisarikunnan hyökkäykset 1100-luvulla, mutta 1200-luvulla konfliktit kärjistyivät sotaan keisarikunnan ja paavin välille, jonka johdosta Italian eri kaupunkivaltiot ryhmittivät sodan eri puolille.

Piemontin hallinto pyrki estämään Cavourin ja Mazzinin välisessä kamppailussa 1800-luvulla. Tämän päivän ruhtinas esittää Gramscin ehdotuksen ihanteelliseksi hallinnoksi Italiaan.

Tämän päivän ruhtinas ei voi olla sankarillinen yksilö, vaan poliittinen puolue, joka kansakunnan sisällä aikoo perustaa uudentyypin valtion. Individualismi on eläimellistä epäpoliittisuutta, josta puuttuu valtiollisen hengen peruselementti eli puoluehenkisyys. On hyväksyttävä se tosiasia, että hallitsijoita ja hallittavia on aina olemassa, joten on yksinkertaisesti selvitettävä paras johtamiskeino ja löydettävä johtamismenetelmä, joka nostattaa kannatusta ja herättää mahdollisimman vähän vastustusta. Gramscille paras johtamismenetelmä ovat puolueet, joilla saadaan aikaan valtiollinen henki.¹⁹⁴ Näin myös kansan laajat joukot pääsevät osalliseksi hallintoon vallankumouksellisen toiminnan seurauksena ja poliittisen puolueen kautta ilman Machiavellin *Ruhtinaassa* esiintyvää ja Piemontin hallinnon harjoittamaa eläimellistä individualismia.

Yhdistymisen epäonnistuminen perustuu osaltaan Italian sivistyneistön perinteikkääseen taantumukselliseen luonteeseen, sillä keskiaikaisten kaupunkivaltioiden porvaristo ei harjoittanut hegemoniaa vaan pelkästään diktatuuria. Tämä sivistyneistö ei luonnostaan ollut kansallinen tai kansanomainen vaan kosmopoliittinen, kuten kirkko. Machiavelli halusi sotaväen organisoimisella järjestää kaupungin hegemonian suhteessa maaseutuun, mutta kaupunkivaltiot eivät kyenneet Machiavellin ohjeista huolimatta muodostumaan yhtenäiseksi valtioksi. Gramsci näkee renessanssin kaupunkivaltioiden osalta taantumuksellisena ja sortavana kautena ja korostaa, että Italian historiaa on aina Rooman keisarikunnasta *Risorgimentoon* asti tutkittava tästä näkökulmasta käsin.¹⁹⁵

Tämän näkemyksen mukaan Italian yhtenäisyyden perusongelma juontaa juurensa vallan kahvassa pysyneestä Italian sivistyneistöstä ja siksi *Risorgimento* tapahtui vasta 1800-luvulla, eikä sekään merkinnyt täydellistä kansallista yhdistymistä. Kyse on siis varsin perinteisestä ongelmasta, jossa yhteys kansaan on ollut puutteellista jo hyvin varhaisessa vaiheessa maan historiassa. Sivistyneistö ei osannut toimia kansaa yhdistävästi, koska kaupunkivaltioiden porvaristo ei harjoittanut hegemoniaa. Sama ongelma riivasi 1800-luvun yhdistymisprosessia ja Italian historiaa kokonaisuudessaan.

Gramsci erittelee Italian perinteiseen ongelmaan liittyen kaksi yhteiskunnan tasoa, joissa valtaa harjoitetaan. Ensinnäkin on olemassa kansalaisyhteiskunta, joka vastaa hegemoniasta, jota hallitseva ryhmä harjoittaa koko yhteiskunnassa. Toiseksi poliittinen yhteiskunta eli valtio vastaa määräysvallasta, jota ilmentävät valtio sekä hallitus. Tässä

¹⁹⁴ Gramsci 1982, 41–44.

¹⁹⁵ Gramsci 1979, 119–120.

kokonaisuudessa sivistyneistö on hallitsevan ryhmän asianhoitaja, joka toteuttaa yhteiskunnallisen hegemonian ja poliittisen hallituksen alaisia tehtäviä. Ensinnäkin tehtävänä on huolehtia siitä, että suuri massa antaa kannatuksen hallitsevan ryhmän antamalle suunnalle. Kannatus perustuu arvovaltaan ja luottamukseen, jonka hallitseva ryhmä on saanut historian kuluessa. Toiseksi tehtävänä on huolehtia valtion väkivaltakoneiston toiminnasta, jolla varmistetaan muiden kuin hallitsevan ryhmän kannattajien tottelevaisuus. Tämä väkivaltakoneisto on kuitenkin perustettu koko yhteiskuntaa varten, määräysvaltaa ja johtoa kohtaavien kriisien varalta, joiden aikana spontaani kannatus vähenee.¹⁹⁶

Hegemonia tarkoittaa peruspiirteissään siis valtion ehtoja, jolla se pysyy koossa. Kansalaisyhteiskunta tarkoittaa hallitsevan luokan harjoittamaa poliittista ja kulttuurista hegemoniaa, jonka saamiseksi tarvitaan Gramscin määritelmän mukaan kansalaisten suostuttelua ja voimakeinoja, joiden täytyy olla tasapainossa. Italian historiassa ollaan epäonnistuttu siinä, ettei hallitsevan ryhmän arvovalta ja luottamus ole riittänyt kannatuksen saamiseksi suostuttelun kautta. Hallitsevan luokan pitäisi harjoittaa hegemoniaa ja luoda tasapaino joka hyödyttää jokaista yhteiskuntaluokkaa, ei vain johtavaa luokkaa, jolloin kansan spontaani kannatus saadaan aikaiseksi. Massan kannatus voidaan saavuttaa puoluehenkisyydellä ja sitä kautta saadaan aikaan valtiollinen henki.

Gramscin toiveena oli myös säädely yhteiskunta epätasa-arvoisen luokkayhteiskunnan sijaan, sillä poliittista tasa-arvoa ei saada aikaan yhteiskunnassa, jossa taloudellinen tasa-arvo jakautuu epätasaisesti sillä luokkayhteiskunta ylläpitää taloudellista eriarvoisuutta.¹⁹⁷ Yhdistymisprosessin myötä ja Piemontin hallitsevan luokan vuoksi Italia ei ollut tasapainoinen yhteiskunta, koska vauraus ei ollut jakautunut riittävän tasaisesti rikkaan pohjoisen ja köyhän etelän välillä, kuten se ei ollut jakautunut aikoinaan kaupunkivaltioiden porvariston ja massan välillä.

Gramscin kritiikki *Risorgimenton* yhteiskunnallista johtajuutta kohtaan perustuu marxilaiseen ajatteluun, jossa valta pitäisi ulottaa ”uuden ruhtinaan” eli puolueiden ja hegemonisen hallitsemisen kautta suurelle massalle pienen hallitsevan ryhmän sijasta. Pienen hallitsevan ryhmän suorittama passiivinen vallankumous ei vaikuta yhtenäistävästi tai kansallista yhtenäisyyttä rakentavasti. Sen tekemät poliittiset ratkaisut aiheuttavat ristiriitoja suuren massan keskuudessa eikä kansallista yhtenäisyyttä saavuteta. Kansallisen yhteistyön epäonnistuminen, vallan keskittyminen ja suuren massan ulkopuolelle jääminen johtivat kansallisen identiteetin ongelmiin, jotka esiintyvät vielä nykypäi-

¹⁹⁶ Gramsci 1979, 129–130.

¹⁹⁷ Gramsci 1982, 121.

vänä. Niinpä *Risorgimento* ei ollut koko Italiaa yhdistävä nationalistinen vallankumous.

Tähän liittyen Michel Foucault esittelee poliisin käsitteen, joka ensinnäkin sanana 1400–1500 -lukuun liitettynä tarkoittaa ihmisyyhteisöä, kuten valtiota, johon kohdistuu poliittista valtaa tai julkista auktoriteettia. Esimerkiksi perhe ei voi olla poliisi, koska julkinen auktoriteetti ei voi kohdistua siihen. Toiseksi se tarkoittaa hallinnan tapaa, jolla ohjataan näitä julkisen auktoriteetin alaisia yhteisöjä. Kolmanneksi se on hyvän hallinnan positiivinen ja arvostettu lopputulos. 1600-luvulta lähtien se tarkoittaa tasapainoa valtion voiman kasvun ja sisäisen järjestyksen ylläpitämisen välillä. Lopulta 1700-luvulla Heinrich Gottlob von Justi teoksessaan *Éléments généraux de police* määritteli poliisin, jonka tarkoitus on saada valtion voimat oikeaan käyttöön. Poliisin avulla pyritään säilyttämään myös tasapaino muiden valtioiden välillä, koska poliisin kautta pystytään kasvattamaan valtion voimaa hyvää järjestystä ylläpitäen. Epätasapaino on kuitenkin mahdollinen, jos muissa valtioissa on huono poliisi, ja siksi vuonna 1815 Wienin kongressissa sovitulla tasapainoperiaatteella pyrittiin suurvaltojen väliseen voimatasapainoon.¹⁹⁸ Poliisi tähtää valtion voiman kasvattamiseen ilman päätymistä epäjärjestyksen tilaan, jolloin se oikeastaan tarkoittaa hyvää hallitsemisen tapaa ja yhteisön epäjärjestykseen johtavien ongelmien välttämistä, johon myös Gramsci kiinnitti huomiota Italian yhtenäisyyteen liittyen.

Foucault näkee, että Italiassa poliisi puuttui, koska maan voimien tasapainoa häiritsti ylivalta joka esti kasvua. Siihen vaikuttivat alueellinen sirpaleisuus, talouden taantunut tila ja ulkomaiden sekä kirkon ylivalta. Erilliset voimat johtivat tasapainon ongelmaan ja Italian yhdistyminen johti monien voimien kokonaisuuteen, jossa tasapainoa piti hakea esimerkiksi kirkon, pohjoisen, etelän ja mafian välillä. Tämä johti siihen, että Italian pysyvä olemassaolomuoto on eräänlainen sota.¹⁹⁹ Näin myös Foucault'n näkemys Italian yhtenäisyysongelmista perustuu maan epätasapainoisiin valtasuhteisiin, jossa erilliset voimat eivät kykene hyvän poliisin käsitteen mukaiseen yhtenäisen vallan kasvattamiseen ilman hyvän järjestyksen horjumista. Tässä tapauksessa Gramscin määrittelemässä hegemonian käsitteessä ja poliisin määritelmässä liikutaan samojen hallitsemisen tasapaino-ongelmien alueella. Myös poliisi, kuten hegemoninen hallitsemisen tapa, voidaan nähdä eräänlaisena valtion tai yhteisön koossa pysymisen ehtona.

Myös tutkija John Dickie esittää varsin yleisen olettamuksen, että maantieteellisesti italialaiset kokevat yhteisöllisyyttä pienissä kyläyhteisöissä ja koko maan kattava kansallinen yhteys on toisarvoista. Tosin seikat, kuten ruoka ja jalkapallo, nostattavat

¹⁹⁸ Foucault 2010, 298–299.

¹⁹⁹ Foucault 2010, 301–302.

vahvoja isänmaallisuuden tunteita laajasti kansalaisten keskuudessa. Ongelmat valtion ja kansan välillä eivät johdu pelkästään kansalaisten kykenemättömyydestä kokea kattavaa valtiollista yhteisöllisyyttä, sillä myös valtion suhtautuminen kansalaisiinsa on puutteellista. Valtio näkee kansalaiset poliittisina vihollisina tai byrokraattisen koneiston toiminnan esteinä.²⁰⁰ Näin ollen myös Dickie näkee ongelmallisena Italian yhdistämisen tietyn pienen hallitsevan luokan aikaansaannoksena. Gramscin teorian mukaisesti hän näkee siis nyky-Italiassakin valtion toiminnassa ”hallitsevan luokan” vallan, joka juontaa juurensa *Risorgimenton* tapahtumista.

Samoin kuin Dickie korostaa pienten yhteisöjen roolia, myös Luigi Barzini ottaa esille kansallisen yhtenäisyyden puutteen ja korostaa erityisesti perheen merkitystä vahvimpana yhteisönä Italiassa ja kansallinen yhteisöllisyyden vähäpätöisyyttä perheen rinnalla. Kokonaisuutena Italia onkin perheiden muodostama mosaiikki eikä yhtenäinen kansa.²⁰¹ Oikeastaan kansallinen yhtenäisyys ei ole toteutunut, koska italialaiset eivät ole koskaan tosissaan tunteneet tarvetta kuulua kansakuntaan, eivätkä omia yksilöllisiä piirteitään, tapojaan ja perinteitään puolustaneet alueet ole kokeneet heille kaukaista valtiovaltaa niin tärkeäksi. Koska Italiassa perinteet ovat niin vahvoja ja historia ulottuu kauas, italialaiset ovat Barzinin näkemyksen mukaan kokeneet ylpeänä kuuluvansa eri kategoriaan kuin esimerkiksi pohjoiset kansat, jotka tarvitsivat alamaisuutta.²⁰²

Aivan kuten Gramscin näkemyksessä hegemonian epäonnistumisten pitkässä perinteessä, Barzinin esiin nostaman italialaisten tiedostaman historiallisen erityisaseman, perheen merkityksen ja Italian niemimaan alueellisten erityisominaisuuksien korostamisen perinteellä on kaukaiset juuret, joten kansaan kuulumisen tunnetta on vaikea saavuttaa valtionjohdon kautta. Barzini kiteyttää: ”Italialaiset ovat kokeneet itsensä riittävän yhtenäiseksi kansaksi eivätkä siksi ole halunneet poliittista ja sotilaallista yhtenäisyyttä. [...] Heitä on sitonut yhteen kieli, rauniot, taiteet, kirjallisuus, tavat, temput, suurmiesten maine ja merkittävien pyhimysten muisto.”²⁰³

Tässä mielessä valtiomies Massimo d’Azeglion sanat kuvaavat hyvin italialaisuuden ongelmia. *Risorgimento* oli epävarma prosessi, jossa kansallinen identiteetti ja italialaisuus yritettiin rakentaa keinotekoisesti tai luoda väkisin kansan vahvoja perinteitä vastaan. Niinpä Gramscin näkemystä noudattaen puutteet kansan johtamisessa juontavat kaukaa Italian historiasta, ja siksi yhdistymistä leimaa epätasapainoisen valtajakauman vuoksi hyvin keinotekoinen luonne. Sitä kautta kansaan kuulumisen tunne jäi hataralle

²⁰⁰ Dickie 1996, 19–20.

²⁰¹ Barzini 1991, 214.

²⁰² Barzini 1991, 361.

²⁰³ Barzini 1991, 362. Käännös Lauri Leikas.

pohjalle varsinkin, kun tähän lisää Barzinin mainitsemat valtiollisen yhtenäisyyden puutteet. Italian valtion perustamisen jälkeen ja sen jälkeisten tapahtumien kehittyminen vaikutti olennaisesti myös 1900-luvun alkuun, fasismin aikaan ja sitä kautta neorealismiin. Koska kyseessä on italialaisuuden muodostumisen prosessi, on tärkeää aloittaa neorealismia ja kansallista identiteettiä koskeva tarkastelu jo ajallisesti kaukaisista tapahtumista ja erityisesti *Risorgimenton* perusongelmista varsinkin, kun neorealismiin johtanut fasismin kausi oli seurausta 1900-luvulla tapahtuneen kehityksen johdosta. Spinelli Colemanin mukaan: ”Kun tarkastellaan toista maailmansotaa edeltäviä tapahtumia, jotka inspiroivat myös neorealismien koulukuntaa, prosessi, joka johti Italian yhdistymiseen, nousee tärkeäksi siinä mielessä, jos ajatellaan sitä kansallisen identiteetin heikkouden merkkipaaluna.”²⁰⁴ Seuraavat tärkeät Italian poliittisen elämän ja yhteiskunnallisen johtajuuden historialliset merkkipaalut kuvastavat yhteisöllisyyden ja kansallisen identiteetin ongelmia, jotka perustuvat Gramscin kehittämään Italian sivistyneistön johtajuuden pitkään perinteeseen.

3.3 *Trasformismo* ja Giolittin kausi

Epävarman yhdistymisen jälkeen italialaisuuden ongelmia kuvastaa myös 1800-luvun lopun poliittinen ilmiö *Trasformismo*. Ilmiötä kuvaa yksinkertaisesti se, että poliittiset päätökset tehtiin vasemmisto ja oikeistopoliitikkojen välisillä korruptoituneilla sopimuksilla. Ilmiö sai alkunsa, kun vasemmiston Agostino Depretis tuli valtaan parlamentaarisen vallankumouksen yhteydessä vuonna 1876, mutta uudistukset eivät toteutuneet toivotulla tavalla, joten Depretis toivotti oikeiston tervetulleeksi tuleviin hallituksiin²⁰⁵. Tämän johdosta jakoa vasemmistoon ja oikeistoon ei enää ollut, vaan pääpuolueet hajosivat yksityisiin ryhmittymiin, mikä Spinelli Colemanin mukaan: ”[K]uvasti Italian poliittista elämää fasismin aikaan asti.”²⁰⁶ *Trasformismo* oli ilmiö, jossa maata ja kansalaisia koskevat päätökset eivät toteutuneet enemmistödemokratian periaatteiden mukaisesti, eikä poliittisen päätöksenteon korruptoituneisuus edistänyt kansallisen identiteetin rakentamista ja vallan tasapainoa oikeudenmukaisempaan suuntaan yhdistymisen jälkeisinä vuosina. *Trasformismo* jätti jälkensä Italian poliittiseen elämään ja lisäsi kansan sekä valtaeliitin kuilua. *Trasformismon* individualistinen luonne kuvaa hyvin epäonnistuneen ja yhteiskunnallisesti epätasapainoisen johtamisen historiaa Italiassa, jonka juuret ovat syvällä Gramscin määrittelemässä johtamisperinteessä.

Francesco Crispin pääministerikauden alussa vuonna 1887 tehtiin merkittäviä si-

²⁰⁴ Spinelli Coleman 2011, 75. Käännös Lauri Leikas.

²⁰⁵ Killinger 2002, 120.

²⁰⁶ Spinelli Coleman 2011, 76. Käännös Lauri Leikas.

säpoliittisia uudistuksia, mutta Crispi käytti myös valtaansa väärin yrittäessään hillitä marxilaisia ja anarkistisia radikaaleja kasvavien levottomuuksien yhteydessä. Ulkopolitiittiset uudistukset tähtäsivät sotilaallisen voiman kasvattamiseen, mutta Crispin suunnittelemat sotaretket Etiopiaan epäonnistuiivat nöyryyttävästi.²⁰⁷ Crispi itse asiassa uskoi, että sota on tehokas kansallistunteen lisääjä. Hän hyväksyi diktatuurin kansallisen edun edistäjänä.²⁰⁸ Esimerkiksi historioitsija Charles Killinger näkee Crispin autoritaarisen vallan metodin fasismin esiasteena.²⁰⁹ Crispin sisäpolitiikan keskiössä oli vasemmiston rajoittaminen, joka etäännytti osan kansasta pienestä johtavasta luokasta, eikä kansallistunteen herättäminen sotilaallisen voiman avulla onnistunut katastrofaalisen sotamenestyksen vuoksi. Näin ollen yhdistymisen avainongelmana ollut kansan etäännyttäminen kuvasti myös Crispin hallituskautta ja individualistista johtamistyyliä.

Oikeistolaisen Giovanni Giolittin hallitusten aikana 1900-luvun alun vuosikymmeninä Italiassa koettiin uudistuksia ja taloudellista kasvua, josta etelän talonpojat eivät kuitenkaan hyötynet hyvinvoinnin keskittyessä pohjoiseen. Giolitti paransi Italian urbaanin työväenluokan oloja ja aineellisen edistyksen kautta hän uskoi horjuttavansa uhkaavaa sosialismia.²¹⁰ Giolittin strategiaan kuului manipuloiva ja lamaannuttava politiikka, jossa hän houkutteli uudistusmielisiä sosialisteja puolelleen. Tällä keinolla hänet nimitettiin aina uudelleen pääministeriksi vuosina 1903–1920.²¹¹ Italian yhtenäisyys oli ollut ongelma *Risorgimentosta* lähtien, sillä etelän enemmistö oli etäännytynyt pohjoisen valtaapitävistä. Giolittin aikana korruptoitunut ja hallitsevaa luokkaa suosiva politiikka ei toiminut kansaa yhdistävänä tekijänä, sillä suuri massa ei hyötynyt uudistuksista ja taloudellisesta kasvusta. Manipulointiin perustunut strategia juontaa juurensa Italian hallinnon perinteisistä ongelmista ja *Trasformismon* poliittisen päätöksenteon rappiosta, sillä onnistuneet ratkaisut saatiin aikaan suosimalla tiettyjä ryhmiä. Piemontista kotoisin olleen Giolittin politiikka suosi pohjoisen hallitsevaa luokkaa, joka *Risorgimentosta* lähtien oli hallinnut Italiassa.

Nationalisteiksi kutsut toisinajattelijat tuomitsivat Giolittin korruptoituneen ja mielikuvituksettoman politiikan, joten he vaativat Italiaa hyökkäämään Libyaan. Sotilaallisuudet alkoivat, kun Giolittin manipuloiva strategia muuttui toisinajattelijoita suosivaksi.²¹² Nationalistien mielestä sota oli välttämätön työkalu kansallistunteen luomisessa ja vain alueellinen kasvu olisi riittävä mittari maan menestykselle. Tyytymättö-

²⁰⁷ Killinger 2002, 121–123.

²⁰⁸ Spinelli Coleman 2011, 76.

²⁰⁹ Killinger 2002, 124.

²¹⁰ Killinger 2002, 126–127.

²¹¹ Killinger 2002, 127.

²¹² Killinger 2002, 132–133.

myys Giolittin politiikkaan ajoi nationalisteja kohti autoritaarista valtiota. Lisäksi nationalistit olivat yhdistäneet konservatiivisen puolen vallankumoukselliseen suoraan toimintaan, jota fasismi 1920-luvulta lähtien edusti.²¹³ Päätöksenteon korruptoituneisuus, sosiaaliluokkien etäännyminen ja kyseenalaiset poliittiset strategiat ajoivat maata kohti nationalistien autoritaarista politiikkaa. Nationalistit eivät nähneet Italian tulevaisuutta liberaalissa tai demokraattisessa politiikassa, koska maan poliittinen historia oli ollut kansanluokkia etäännyttävää. Se ei palvellut kansallisen identiteetin vahvistamista, joten yhdistäminen haluttiin hoitaa sotilaallisuuksien kautta, kuten oltiin tehty jo Francesco Crispin kaudella huonolla menestyksellä.

Lievästä sotilaallisesta menestyksestä huolimatta Giolittin suosio laski ja valta vaihtui Antonio Salandran hallintoon. Vaikka Italian liittyminen ensimmäiseen maailmansotaan sai vain vähän kannatusta kansan keskuudessa, Salandra vei Italian sotaan.²¹⁴ Epäjärjestyksen ilmapiiri, johon sodan jälkeen ajaututtiin, oli 1900-luvun alun Giolittin paternalistisen ja opportunistisen politiikan syytä. Ilmapiiristä hyötyi Benito Mussolinin fasistihallinto.²¹⁵

Italia hallitsi kansallisia ja kansainvälisiä elokuvamarkkinoita vuosina 1910–1919 suureellisilla eepoksilla.²¹⁶ Yhdeksi suosion syyksi voidaan lukea tuotantoyhtiö *Cinesin* perustaminen vuonna 1906, minkä johdosta Italiassa pystyttiin saamaan elokuvateollisuudesta merkittävää taloudellista hyötyä.²¹⁷ Taloudellisen hyödyn vuoksi 1910-luvulla tehtiin laadukkaita ja tarkkoja historiallisia kuvauksia. Yksi merkittävistä aikakauden elokuvista on taiteellisilla ja tieteellisillä keksinnöillään kuohuttanut Giovanni Pastronen *Cabiria* vuodelta 1914, joka on kuvaus Titius Liviuksen toisesta puunilaissodasta.²¹⁸ *Cabiria* on merkittävä esimerkkitapaus elokuvan ja suurten speaktaakkeliensuomen historian, sillä sen valmistus kesti kaksi vuotta, sen pituus oli lähes kolme tuntia ja suurten lavasterakenteiden lisäksi sitä kuvattiin Tunisiassa, Sisiliassa ja Alpeilla. Elokuvassa oli myös käsin väritettyjä jaksoja jo ennen värielokuvan aikaa. Tämä italialaisen elokuvan kulta-ajan merkittävin saavutus oli kansainvälinen menestys, joka vaikutti esteettisesti ja teknisesti Hollywoodin historiallisten speaktaakkeliensuomen tekijöihin.²¹⁹ Historiallisten speaktaakkeliensuomen tuottaminen sijoittuu Giolittin hallinnon aikaan, jolloin koettiin uudistuksia ja taloudellista kasvua, vaikka keskittyminen Rooman kunnian vuosiin voidaan

²¹³ Spinelli Coleman 2011, 77–78.

²¹⁴ Killinger 2002, 134.

²¹⁵ Spinelli Coleman 2011, 78.

²¹⁶ Wood 2005, 65.

²¹⁷ Bondanella 1993, 14.

²¹⁸ Bondanella 1993, 15.

²¹⁹ Stewen 1999, 178.

nähdä Giolittin hallinnolle ominaisena suunnitelmallisena manipulaatioon perustuvana strategiana kansallisen identiteetin rakentamiseksi.

Maria Wyke näkee historialliset elokuvat, kuten 1900-luvun alun muinaisen Rooman kuvaukset, ihanteellisina kansakunnan ja kansallisen identiteetin vahvistamisen välineenä. Ne esimerkiksi opettivat laajasti lukutaidottomalle massalle historiatietoutta ja esittivät Italian kansalliselle identiteetille tärkeitä symboleita, kuten muinaisen Rooman sotilaallisia rituaaleja ja paraateja, jotka toimivat juhlavina esimerkkeinä myös 1900-luvun sodankäynnille. Pian voittoisan Afrikan sotaretken jälkeen Pastronen juhlallinen *Cabiria* edusti yhtenäistä Roomaa ja riemusaatossa rappeutuneen Karthagon halki kulkenut kenraali Scipio edusti rehtiä johtajuutta.²²⁰ Giolittin hallinnolle *Cabiria* oli keino maan yhtenäistämiseen. Historialliset elokuvat olivat todisteita kansalle maan kunniaakkaista vuosista ja ne vahvistivat kansallista identiteettiä. *Cabiria*-elokuvan spehtaakkelimaiset puitteet ja voittoisat kulkueet toimivat viestinä 1900-luvun alun katsojalle menneisyyden Italian suuruudesta, mutta ne liitettiin myös modernin Italian sota-ponnisteluihin sotilaallisuuksien minimaallisesta hyödystä huolimatta. Yhteisen identiteetin rakennusaineita olivat elokuvien sotilaalliset rituaalit ja alueelliset valloitukset.

Elokuvat toimivat yhtenäisyyttä tavoittelevan propagandan välineenä. Jo Crispin aikana pieneen hallitsevaan luokkaan kuuluva valtionjohto pyrki suuren massan kansallisen identiteetin rakentamista sotilaallisuuksien kautta, koska korruptoituneella ja massasta etääntyneellä johdolla ei ollut vaihtoehtoja epäoikeudenmukaisen valtatasapainon pitkän perinteen ja passiivisella vallankumouksella toteutetun yhdistymisen vuoksi. 1900-luvun alussa nationalistit halusivat yhdistää Italian sodan kautta, joten antiikin Rooman kuvaukset oikeuttivat korruptioon ja manipulaatioon turvautuneen Giolittin toteuttaman sotilaallisen toiminnan Libyassa.

Italia menetti asemansa historiallisten elokuvien menestysmaana amerikkalaiselle tuotannolle, joka oli aikanaan suosituimpaa jopa Italiassa. Suuri osa elokuvantekijöistä lähti maanpakoon Ranskaan, Saksaan ja Amerikkaan. Vuonna 1920 Italiassa tehtiin 220 elokuvaa ja vuonna 1926 pelkästään 12. Jyrkkää laskusuhdannetta kuvaa hyvin lupauksia herättänyt yhteistyö Hollywoodin kanssa, kun amerikkalaiset saapuivat vuonna 1923 Roomaan kuvaamaan *Ben Hur* -elokuvaa, joka oli kaikkien aikojen suurin mykkäelokuva-spektaakkeli. Asetelma vaikutti toimivalta, sillä Italiasta löytyi tunnetusti osaamista historiallisten elokuvien alalta, mutta viivästykset, skandaalit ja tuotannon tehottomuus ajoivat jättituotantoryhmän Hollywoodiin jättäen Rooman studiot tyhjilleen.²²¹

²²⁰ Wyke 2008, 65.

²²¹ Stewen 1999, 179.

3.4 Mussolinin fasistihallinto

Ensimmäinen maailmansota toi Italialle sodan uhreja, taloudellista menetystä ja poliittista epätasapainoa. Sodan jälkeisen kehityksen johdosta valtaan nousi Benito Mussolinin fasistihallinto.²²² Vuonna 1919 Mussolini oli perustanut radikaalin *Fasci di Combattimento* -liikkeen, joka poliittiselta ohjelmaltaan kuului vasemmistoon, mutta Mussolini siirtyi oikealle, kun vaalitappiot uhkasivat hänen poliittista uraansa.²²³ Seuraavina vuosina Mussolinin valta vahvistui fasistien rivien yhteen kokoamisen, tiettyjen yhteiskuntaluokkien suosimisen ja uhkarohkean poliittisen taktiikan seurauksena. Vuoden 1924 vaalit ja Matteotti-kriisi²²⁴ toivat fasisteille ratkaisevan voiton ja Mussolinista tuli diktattori. Diktatuuriin johtaneiden tapahtumien ja opposition lakkauttamisen jälkeen Mussolini varmistui vielä fasistisen Italian täydellisen valvonnan.²²⁵

Mussolinin strategia perustui täysin vallan tavoitteluun, joka sai hänet siirtymään radikalismista ja sosialismista konservatiiviselle vastapuolelle. Vallan tavoittelu jatkui konservatiivisemmän linjan omaksumisen jälkeen maanomistajien, tehtailijoiden ja keskiluokan rekrytoinnilla. Tämä vastasi miltei täysin Giolittin poliittista strategiaa, jossa valta pyrittiin saavuttamaan hankkimalla vahvojen yhteiskuntaluokkien tuki ja lamautettiin vasemmistoa edustavat vastustajat. Rekrytoinnin lisäksi Mussolinin manipuloivaan politiikkaan kuului vastustajia painostaneet puolisolitaalliset *squadristi*-joukot, jotka Dahlia S. Elazar näkee Mussolinin strategian toisena avaintekijänä: ”Sotilaallinen organisaatio ja voima yhdessä maanomistajien ja teollisuuden keskiluokkaisten lohkojen poliittisen ja taloudellisen suojelun kanssa loivat ainutlaatuisen Fasismin poliittisen stra-

²²² Killinger 2002, 139–144. Inflaatio, kasvava työttömyys ja talouden yleinen heikentyminen loivat Italiaan ’punaiset vuodet’ (1919–1920). Vuodet toivat mukanaan työväenluokan ruokamellakoita, laittomuuksia, teollisuuden konflikteja ja väkivaltaa, mutta vallankumoukseen asti mellakat eivät johtaneet. Vallan saamiseksi fasistisen liikkeen perustaja Benito Mussolini rekrytoi puolelleen maanomistajia, tehtailijoita ja keskiluokkaa. Radikaali fasistinen puolue omaksui konservatiivisemmän linjan, joka tuki liiketoimintaa, nationalismia, verojen alentamista, hallituksen roolin vähentämistä, asevoimia, monarkiaa ja katolista kirkkoa. Sosialistit yrittivät protestoida fasismia vastaan, mutta Mussolini uhkaili hallituksen lamauttamisella ja vahvisti tukeaan armeijalla. Vuonna 1922 fasistit marssivat Roomaan ja Mussolini nousi hallituksen johtoon.

²²³ Spinelli Coleman 2011, 79.

²²⁴ Hägg 2008, 142–148. Sosialisti Giacomo Matteotti syytti fasisteja korruptiosta, vaalivilpistä ja oppositioon kohdistuneesta väkivallasta, jonka jälkeen hänet murhattiin kesäkuussa vuonna 1924. Tapaus johti opposition ulosmarssiin. Mussolini otti julkisesti vastuun murhasta, mutta opposition puuttumisen vuoksi hän alkoi rakentaa autoritaarista fasistihallintoa.

²²⁵ Killinger 2002, 145–148. Mussolini perusti vuonna 1922 fasistien suuren neuvoston, jolla hän loi yhteiset toimintaperiaatteet sekä vapaaehtoisen armeijan levottoman puolisolitaallisen *squadristin* hallitsemiseksi. Samalla hän sai vaikutusvaltansa piiriin katolisen kirkon, merkittäviä tehtailijoita, suuria maanomistajia, kuninkaan ja armeijan. Hän myös ajoi läpi valtaansa voimistavia lakeja ja antoi verohelpotuksia hyväosaisille, jotka tätä kautta antoivat tukensa fasisteille. Mussolini hallitsi vaalien äänestyskoneistoa ja puolisolitaalliset *squadristi*-joukot pelottelivat jakautunutta oppositiota. Myöhemmin hän erotti opposition suorittamaan boikottiin osallistuneet kansanedustajat ja vaihtoi fasistit tärkeisiin virkoihin. Esimerkiksi valtion virkamiesten, yliopistojen professorien, diplomaattien ja sanomalehtien johtajien tuli olla fasisteja.

tegian.”²²⁶ Hallitsemisen malli oli peruseriaatteeltaan samankaltainen kuin edeltävät, mutta fasistit käyttivät väkivaltaista painostusta.

Kun fasistisen järjestelmän valvonta oli vakiintunut, Mussolini pyysi filosofi Giovanni Gentilen laatimaan yhtenäisen fasistisen ideologian. Sen ytimessä oli ajatus, että kaikki eettiset arvot johdetaan kansallisvaltiosta eikä yksilöstä. Autoritaarisilla menetelmillä valtio voisi ratkaista ongelmia kaikkien edun mukaisesti, mutta ristiriitaiset näkemykset liikkeen sisällä estivät yhtenäisen ja kattavan ideologian, eikä Italian kansa koskaan täysin sitoutunut fasismin filosofiaan.²²⁷ Vaikka fasistihallinto oli totalitaarinen – valta ulottui yhteiskunnan kaikille aloille – järjestelmä epäonnistui yrityksessään tunkeutua kansalaisyhteiskuntaan ja yksityiseen elämään. Fasismi perustui erityisesti syndikalismiin, nationalismiin ja futurismiin, vaikka selkeimmin se korosti sankarillisia hyveitä, toimintaa, väkivaltaa ja sota. Fasismi vältti ”porvarillisia” arvoja kuten tasa-arvoa ja enemmistödemokratiaa. Mussolini osoitti poikkeuksellista manipulointitaitoa ja hänen todelliset kykynsä tulivat esiin propagandan käytössä. Fasistihallinnon ja diktaattorin arvostuksen nostamiseksi Mussolini käynnisti propagandakoneiston.²²⁸ Koska fasistihallinto epäonnistui sitomaan kansaa täysin sen ajatusmaailmaan, myös yritys kansallishengen luomisesta epäonnistui. Mussolini ei onnistunut luonnollisesti rakentamaan kansallistunnetta fasismin epäselvällä filosofialla, joten isänmaallisuuden tunteita heräteltiin konkreettisempien tekojen avulla. Mussolini näki sankarilliset aluevalloitukset ja voittoisat paraatit reittinä kansallisen identiteetin vahvistumiseen.

Hitlerin valtaannousu muutti ilmapiiriä Euroopassa. Se tarjosi Mussolinille mahdollisuuden kostaa Francesco Crispin vuoden 1896 nöyryyttävä tappio Etiopiassa. Valloitusten myötä Mussolini pystyi myös hyödyntämään Etiopian luonnonvaroja ja asutusmahdollisuuksia. Mussolini uskoi, että suurvaltapyrkimykset saisivat kansan tuen sodan kunnian ja sankaruuden kautta.²²⁹ Afrikan sotaretkien aikana vuosina 1935–1936 hallinto antoi tukensa Carmine Gallonen *Scipio Africanus* -elokuvalle, joka on aikakauden kuuluisin historiallinen elokuva vuodelta 1937, jonka päähenkilö kenraali Scipio Africanus nähtiin Italiassa täydellisen fasistin mallina.²³⁰ Elokuvan roomalaiset sankarit mukautettiin fasistiseen Italiaan ja lapsille opetettiin, että Scipion sijasta Mussolini oli Rooman sankari. Kuten 1900-luvun alussa, myös fasistit omaksuivat järjestelmällisesti roomalaiset symbolit, arkkitehtuurin, veistotaiteen, poliittiset puheet ja sotilaalliset ritua-

²²⁶ Elazar 2001, 102. Käännös Lauri Leikas.

²²⁷ Killinger 2002, 149.

²²⁸ Killinger 2002, 148.

²²⁹ Killinger 2002, 153.

²³⁰ Wyke 2008, 65.

aalit.²³¹ Etusijalla ei ollut taloudellinen kasvu vaan uudenlaisen italialaisen miehen muovaaminen fasistihallinnolle sopivaksi ja Mussolini oli tähän tarkoitukseen ihanteellinen malli. Muinaisesta Roomasta tuli tehokas propagandan väline, kun paraatit ja juh-
lallisuudet tarjosivat yhtenäisyyttä ja massan hyväksyntää.²³² Fasismin ajan italialaisuus oli yhdistelmä esimerkillistä johtajaansa Mussolinia ja maan kulttuuriperintöön kuulu-
via myyttejä, symboleita sekä Rooman valtakunnan sankareita, jotka välitettiin kansalle erityisesti *Scipio Africanus* -elokuvalla. Kun Giolittin aikana kansallista identiteettiä vahvistettiin ja Afrikan sotilaallisuuksia oikeutettiin *Cabiria*-elokuvan tarjoamalla men-
neisyyden juhlavilla symboleilla, fasismin aikana kansallinen identiteetti perustui Mus-
solinin hahmoon, jonka tueksi otettiin historiallisten elokuvien kunniakasta kuvastoa.

Fasistihallinnon kiinnostus elokuvaan heräsi vasta äänielokuvan tulon myötä 1930-luvulla, jolloin tuotanto siirtyi palvelemaan tiukasti Mussolinin poliittisia tavoit-
teita. Mussolini ymmärsi elokuvan merkityksen ja tästä syystä perustettiin elokuvaviras-
to, filmikoulu, rahoitusosasto, Venetsian elokuvajuhlat ja *Cinecittà*-elokuvakaupunki
tukemaan fasistien elokuvateollisuutta.²³³ Elokuvateollisuudessa eepiset speaktaakkelit
yhdistivät Italian maineikkaan menneisyyden fasismiin.²³⁴ Melodraama- ja komedia-
elokuvat tarjosivat italialaisille modernin, urbaanin ja porvarillisen elämäntyylin, joka
sopi fasistiseen mielenlaatuun.²³⁵ Francesco De Robertiksen ja Roberto Rossellinin fik-
tiiviset sotadokumentit korostivat fasistisen Italian laivaston tehokuutta ja nykyaikai-
suutta.²³⁶ Yleisesti ottaen 1920- ja 1930-luvuilla tyypillinen fasismihallinnon alaisuus-
dessa tehty elokuva on aiheeltaan historiallinen, glamouria tihkuva komediallinen me-
lodraama tai fiktiivinen sotadokumentti. Eepiset speaktaakkelit sopivat mainiosti Italia-
kuvan kiillottamiseen, Rooman valtakunnan loiston palauttamiseen kansalaisten mieliin
ja voimankäytön oikeuttamiseen, kuten oli tehty jo Giolittin aikana. Sotadokumenttien
tarkoitus oli esitellä fasistisen Italian modernia sotavoimaa ja vahvistaa sitä kautta kan-
sallishenkeä. Melodraamaelokuvien kautta unohdettiin karu todellisuus, jollaista Musso-
linin aikana ei saanut valkokankaalla esitellä.

Sen vuoksi fasistisessa Italiassa elokuvien tekeminen oli tarkasti rajoitettua ja si-
sältöä valvottiin tarkistuksilla. Esimerkiksi käsikirjoitukset tarkistettiin ennen kuvaamis-
ta ja myös ulkomailta tulevaa elokuvaa rajoitettiin. Fasisteilla oli hallussaan monopoli-
asema tuotannon, jakelun, esitysten ja tuonnin osalta. *L'Unione Cinematografica Edu-*

²³¹ Wyke 2008, 66.

²³² Spinelli Coleman 2011, 81.

²³³ Stewen 1999, 180.

²³⁴ Wood 2005, 69.

²³⁵ Buss 1989, 28.

²³⁶ Brunette 1987, 11.

cativa (*LUCE*)²³⁷ takasi vakaan pohjan tarkasti valvotulle elokuvateollisuudelle.²³⁸ Mussolinin mielestä elokuva oli ”vahvin ase”, ja juuri siksi niiden tekemistä oli valvottava, sillä tämä ase ei saanut päätyä vihollisten käsiin.²³⁹ Tämän propaganda-aseen siällön valvonnan tarkoitus oli siis näyttää kansalle kansallista identiteettiä rakentavia spektaakkeleita ja sotadokumentteja, sekä todellisuudesta poikkeavaa glamouria.

Fasistihallinto kuitenkin epäonnistui maan asioiden hoidossa, joka herätti tyytymättömyyttä älymystön ja talousvaikeuksissa kamppailevan työväenluokan keskuudessa. Mussolini toivoi herättävänsä kansallishenkeä sotilaallisuuksilla ja aluevalloituksilla Rooman valtakunnan esimerkin mukaan.²⁴⁰ Hyökkäys Etiopiaan tapahtui vuonna 1935 ja vuonna 1936 Mussolini lähetti joukkoja kenraali Francon tueksi Espanjaan. Tämän jälkeen Hitler ja Mussolini aloittivat yhteistyön, joka vei Italian toiseen maailmansotaan.²⁴¹ Koska Italian joukot eivät olleet valmiina sotaan, ne kokivat useita tappioita. Tämän seurauksena Mussolini syöstiin vallasta ja solmittiin maahan aselepo hyökkäneiden liittoutuneiden kanssa, jotka jatkoivat taistelua saksalaisia vastaan yhdessä sankarimaineeseen nousseen italialaisen partisaanivastarinnan kanssa.²⁴²

Italian vasemmistopartisaanit olivat yksi Euroopan vahvimmissa vastarintaliikkeistä, joiden sankariteot Italiassa vuosina 1944–1945 muovasivat sodanjälkeistä kulttuuria ja vaikuttivat Italian kunnian palauttamiseen ja myönteisiin tulevaisuuden odotuksiin.²⁴³ Kuten Francesco Crispi aikaisemmin, Mussolini epäonnistui tavoitteessaan herättää sisäpolitiikkaan tyytymättömän kansaan kansallishenkeä sotamenestyksen kaut-

²³⁷ Parkinson 1995, 134. Valtion uutis- ja dokumenttielokuvapalvelu, jonka Benito Mussolini perusti vuonna 1924 hyödyntämään omasta mielestään vuosisadan vahvimman aseiden voimaa.

²³⁸ Buss 1989, 12.

²³⁹ Buss 1989, 10.

²⁴⁰ Spinelli Coleman 2011, 82.

²⁴¹ Killinger 2002, 153–154. Voitto Etiopiassa toi tukea fasistihallinnolle, mutta taloudelliset kustannukset olivat suuret. Sitäkin vahingollisempaa oli voiton aiheuttama itsevarmuus sekä Englannin ja Ranskan diplomaattisuhteiden kärsiminen. Tämän johdosta Mussolini kääntyi kohti Saksaa. Kun ilmapiiri Euroopassa eteni kohti sotaa, Mussolini antoi määräyksen Albanian valtaamisesta. Englanti vastasi lupaamalla suojella Kreikkaa Italian hyökkäykseltä, joka johti ”terässopimukseen” Saksan kanssa vuonna 1939. Tämä sitoi Italian sotimaan Saksan rinnalla. Kolme kuukautta myöhemmin Saksa hyökkäsi Puolaan, jonka jälkeen Englanti ja Ranska julistivat sodan Saksalle. Toinen maailmansota oli alkanut. Koska Hitler ei huomionnut ehtoa, että Italia tarvitsee enemmän aikaa sotavalmisteluihin, Mussolini perääntyi. Italia kuitenkin julisti sodan Ranskalle ja Englannille, koska Mussolini vakuuttui Saksan menestyksestä sodan alussa, vaikka Italia ei ollut valmis sotaan.

²⁴² Killinger 2002, 155–156. Mussolini halusi käydä omaa sotaa menestyvän Hitlerin rinnalla. Mussolinin pyrkimys oli vallata Suezin kanava, mutta Englanti vastasi tähän ajamalla Italian joukot pois vuonna 1941. Myös Kreikan valtaus vuonna 1940 epäonnistui täydellisesti. Liittoutuneet hyökkäsivät Sisiliaan vuonna 1943. Mussolinin vankka tuki fasistien sisäpiirissä alkoi murentua, kun sotilaalliset voimavarat olivat pahasti ehtyneet. Pian fasistit ja armeijan upseerit poistivat Mussolinin vallasta. Myöhemmin tuli voimaan aselepo liittoutuneiden kanssa, mutta saksalaiset jatkoivat sotaa Italiassa. Saksalaisten vapauttama Mussolini perusti Pohjois-Italiaan Salòn tasavallan, joka oli natsien ja fasistien viimeinen yritys pitää fasismi Italiassa. Liittoutuneet ja italian partisaanivastarinta jatkoivat taistelua Italiassa saksalaisia vastaan. Partisaanit ottivat hallintaansa saksalaisilta valloittamia kaupunkia, pakottivat viimeiset saksalaisjoukot antautumaan vuonna 1945 ja vangitsivat Mussolinin.

²⁴³ Killinger 2002, 159.

ta, koska fasistihallinnon nolot tappiot toisessa maailmansodassa eivät vaikuttaneet positiivisesti kansallisen identiteetin rakentumiseen. Ilman valtionjohdon panosta partisaanien sankarilliset vastarintataistelut muodostuivat legendaksi, ja vaikuttavaksi kansallisen identiteetin rakennusaineeksi.

Fasismiin oli ajauduttu erityisesti Italian yhdistymisen passiivisen vallankumouksen ja sen jälkeisen kehityksen tuloksena. *Risorgimentossa* selvästi esiin tullut italialaisuuden keinotekoisuus, 1800-luvun lopun *Trasformismon* poliittisen päätöksenteon korruptoituneisuus, Crispin kaudella jatkuva kansanluokkia etäännyttävä politiikka ja lopulta Giolittin poliittinen manipulointi johtivat lopulta fasismiin. Edellä mainittuja kausia yhdisti varsin selkeästi suuren massan etäännyttäminen pienestä johtavasta luokasta, jolloin johtajat joutuivat luottamaan sotilaalliseen voimaan kansallisen identiteetin rakentajana. Italian sotaponnistelut olivat kaiken kaikkiaan noloja pettymyksiä. 1800-luvulta fasistihallintoon ja aina 1940-luvun alkuun jatkuneessa poliittisessa ilmapiirissä oli olennaista myös vasemmiston toimintakyvyn lamautuminen. Se olennaisesti kansanluokkien etäännyttämiseen *Risorgimentosta* lähtien, jonka juuret ovat huomattavasti syvemmällä historiassa. Kehitys jatkui *Trasformismon* aikana, kun vasemmistohallitus ei saanut aikaan toivottuja tuloksia ilman oikeistoa. Diktatuuria suosiva Crispi pyrki politiikallaan rajoittamaan vasemmistoa ja Giolitti rekrytoi vahvoja yhteiskunnallisia toimijoita puolelleen vasemmiston ulossulkemiseksi. Myös Mussolini lamautti vasemmistoa edustavat vastustajansa rekrytoinnilla ja sotilaallisella voimalla.

Luigi Barzini esittää, että Italia on jäänyt 1600-luvulle. Kaava on pysynyt samana, vaikka järjestelmät ovat vaihtuneet Napoleonin valloituksista fasismin diktatuuriin ja 1950-luvun jälkeisiin vallanpitäjiin. Hallinto käyttää mahdollisimman vähän varoja kansan tilan kohentamiseen ja käyttää rahaa tarpeettomuuksiin, kuten armeijaan ja järjettömiin sotiin. Epäkohtien sumentamiseksi kansalle annetaan esimerkiksi rutkasti lomiam, juhlia, viihdettä, speaktaakkeleita ja julkisia veistoksia.²⁴⁴ Hallitsijat ovat aina esitelleet tärkeitä hyvinvoinnin parannuksia, mutta niiden tarkoitus on vain vahvistaa hallitsijoiden omaa valtaa, sillä vallan luovuttaminen kansalle vaarantaisi valtaeliitin aseman. Tämä järjestely on yhteiskunnan tuote ja maa jatkaa samassa kehässä.²⁴⁵ Kuten Gramsci, myös Barzini näkee, että Italian valtatasapaino on johtavan sivistyneistön ja kansan osalta säilynyt samanlaisena jo pitkään. Hallitsijoiden kaava on ollut pitää italialaiset riittävän tyytyväisinä. Sitä ovat harjoittaneet Crispi, Giolitti ja Mussolini, jotka peittivät hallintonsa epäkohdat esimerkiksi juhlatiin speaktaakkeleihin keskittyneen elokuvateol-

²⁴⁴ Barzini 1991, 358.

²⁴⁵ Barzini 1991, 359.

lisuuden avulla. Kansaa läheltä koskettaneet partisaanit taas kykenivät vaikuttamaan sankariteoillaan kansalaisiin ilman epäkohtien piilottamista glamourin verhon taakse.

Kuten Italian kansallisen yhtenäisyyden osalta on tullut ilmi, ongelmat ovat olleet hyvin perinteisiä ja vahvasti juurtuneita eikä muutosta näin ollen ole helppo saavuttaa johtajien vaihtumisesta huolimatta. Niinpä *Risorgimento* ei pelkästään ollut keinotekoinen yritys kansalliseen yhtenäisyyteen vaan johdon ja kansan välinen suhde on jatkuvasti keinotekoinen. Barzini näkee asian näin: ”He [hallitsijat] käyttävät ihmisiä kuin avustajina kreikkalais-roomalaisen elokuvan kulisseyksissä ja kauko-ohjaavat heitä kenenkään selittämättä elokuvan juonta.”²⁴⁶

Fasismihallinnon jälkeen poliittinen kenttä muuttui kommunistien ja kristillisdemokraattien hallitsemaksi. Vasemmiston vahvistamiseksi Italian sosialistinen ja kommunistinen puolue pyrkivät löyhään yhteistyöhön katolisen kirkon valta-asemaa vastaan. Vaikka vasemmistolla oli sodan jälkeen tukenaan partisaanien perintö, kristillisdemokraatit saavuttivat kuitenkin voiton tasavallan ensimmäisissä vaaleissa vuonna 1948 ja valtapuolueen aseman yli 40 vuodeksi. Lisäksi liittoutuneiden aikaansaama miehitys, Yhdysvaltojen taloudellinen vaikutus ja voimakas katolinen kirkko rajoittivat vasemmiston mahdollisuuksia saada aikaan muutoksia. Sodan jälkeen italialaiset kävivät selviytymistaistelua, sillä teollisuuden ja maatalouden romahtaminen, asuntopula, sähköverkon tuhoutuminen, huonot tiet ja rautatiet loivat ahdinkoa työllisyyteen ja elintarvikehuoltoon liittyen.²⁴⁷ 1940-luvun neorealistiset elokuvat saivat virikkeensä sodan ajan kärsimyksen lisäksi sodan jälkeisestä yhteiskunnallisesta ahdingosta, joka syntyi fasismien ajan seurauksena. Siihen vaikutti *Risorgimentosta* lähtenyt kehitys.

4. Jaetun historian tulkintoja

4.1 Yhteisen menneisyyden symboleita

Jo Zacharias Topelius luetteli *Maamme*-kirjassa kotiin ja isänmaahan kuulumisen tunteeseen lukeutuvaksi yhteisen historian, esi-isien tekemät uhraukset ja opettamat traditiot, uskonnollisuuden, viholliskuvan, instituutiot ja kielen, jotka kaikki voidaan lukea osaksi modernin kansallisvaltion itsemäärityksen perustekijöitä. Maisemamaalauksen ja runouden lisäksi valokuva ja elokuva luovat kuvaa isänmaasta ja sen historiasta.²⁴⁸ Menneisyys määrittelee suurelta osin mitä kansalliseen identiteettiin kuuluu ja kansakunnan alkuperä, maineteot, dramaattiset vaiheet, sankarit ja historialliset merkkita-

²⁴⁶ Barzini 1991, 359. Käännös Lauri Leikas.

²⁴⁷ Killinger 2002, 160–161.

²⁴⁸ Laine 1999, 11–12.

paukset ovat osa kansallista identiteettiä. Ne vaikuttavat kansan ominaispiirteiden jatkuvuuteen ja perustelevat kansan olemassaoloa. Veijo Hietala ottaa esimerkiksi 1950-luvun sodan kokemusten ja sotakorvausten vahvistaman kansan, jonka kautta on muodostunut sankarillinen kuva suomalaisuudesta ²⁴⁹.

Maamme-kirjan isämaa-käsitteeseen kuuluu maantieteellisen selityksen lisäksi myös historiallinen aspekti, joka perustelee menneiden, nykyisten ja tulevien sukupolvien yhteyden. Kansakunnan retoriikan keskeisiin tekijöihin kuuluu tilallisten ja ajallisten jatkumoiden perusteleva. On osoitettava yhteisön kiinteys sekä tilassa että ajassa. Erityisesti historiallinen elokuva luo yhteyksiä menneisyyden ja nykyhetken välille, kun menneisyyden tapahtumat saavat merkityksensä nykyhetken oikeutuksesta. Esimerkiksi Yrjö Nortan ja Toivo Särkän *Helmikuun manifesti* -elokuvan prologissa tarkastellaan Suomen autonomian aikaa nykyhetkestä, jolloin syntyy synteysi koko aikakaudesta. ²⁵⁰ Yhteisön, kuten Topeliuksen tapauksessa isänmaan, kiinteys perustellaan kertomalla merkittävistä menneisyyden tapahtumista nykyisyydessä. Tällöin voidaan vaikuttaa vahvistavasti juuri yksilön kansaan kuulumisen tunteeseen. Eli rakennetaan kansallista identiteettiä. Tässä kansan vaiheisiin pureutuva historiallinen elokuva on omimmillaan kansallissankaruuden ja mainetekojen esittelyllä.

Maria Wyken mukaan italialaiset historialliset elokuvat muinaisesta Rooman valtakunnasta ovat Eric Hobsbawmin termin mukaisesti 'keksittyjä perinteitä' ²⁵¹, jotka toimivat yhteenkuuluvuuden vahvistamisen lisäksi tukena maan sotilaallisuuksille, sillä hallinnon tavoitteleva sotilaallinen toiminta oikeutettiin historiallisten tapahtumien kautta. Oman kulttuuriperinnön luominen vahvistaa yhteisöllisen identiteetin tunnetta, oikeuttaa uuden valtion olemassaolon sekä vahvistaa sen suvereniteettia omien ja muiden silmissä. Palaamalla menneisyyteen kansakunta voi perustella voimankäytön, vaatimuksensa toisen kansan omaisuuteen ja kansainväliseen arvovaltaan. ²⁵² Rooman valtakuntaa käsittelevät elokuvat olivat ideologisen hallinnan tehokkaita välineitä, jotka speaktaakkelimaisuuden ja lumoavien historiallisten rekonstruktioiden läpi manipuloivat yleisöään hyväksymään kansallisen identiteetin juhlanan mallin. ²⁵³ Italiassa suuren massan kansakuntaan kuulumisen tunne yritettiin saada aikaan sodankäynnillä, joka taas

²⁴⁹ Hietala 2000, 77.

²⁵⁰ Laine 1999, 279–281.

²⁵¹ Hobsbawm 1992, 1. Keksitty perinne tarkoittaa joukkoa käytäntöjä, joita sovelletaan avoimesti tai äänettömästi hyväksytyjen sääntöjen kautta, ja rituaalia tai symbolista merkitystä, joilla pyritään teoittamaan tiettyjä käyttäytymisen arvoja ja normeja kertaamisen kautta, mikä automaattisesti merkitsee jatkuvuutta menneisyyden kanssa. Jos mahdollista, ne yleensä pyrkivät luomaan jatkuvuutta sopivan historiallisen menneisyyden kautta.

²⁵² Wyke 2008, 63.

²⁵³ Wyke 2008, 66.

oikeutettiin maan kulttuuriperinnön kautta. Kulttuuriperintöön liittyvät sotilaalliset symbolit välitettiin kansalle voitokkaiden historiallisten elokuvien välityksellä, jolloin kyse on keksitystä perinteestä.

Historialliset elokuvat nojautuvat symboleihin, kun esimerkiksi suomalaisissa elokuvissa on esillä kansallinen herääminen ja venäläistämiskausi. *Aktivistit*-elokuvassa nähdään esimerkiksi Venäjän hallintoon negatiivisesti assosioituva kaksoiskotka, kansallisen taistelun symbolina kuultava *Marseljeesi* ja kansallissankari Eugen Schauman. *Helmikuun manifestissa* nähdään neuvostovastaista propagandaa symboloiva Eetu Iston *Hyökkäys* ja Suomen sortaja Nikolai Bobrikov.²⁵⁴ Konkreettisia representaatioita historiasta edustavat tässä siis esimerkiksi Eugen Schauman, joka liittyy venäläisvastaisena vallankumouksellisena Suomen historian käännekohtaan, ja on osa kansan yhteistä menneisyyttä. Schaumanin sankarihahmo on elokuvassa mukana symbolina yhteisestä menneisyydestä luomassa ajallista jatkuvuutta sekä rakentamassa kansallista identiteettiä kulttuuriperinnön kautta.

Menneisyyttä representoi myös Rossellinin *Rooma, avoin kaupunki* -elokuva, sillä saksalaismiehityksen aikaan sijoittuva tarina perustuu ensinnäkin kahden papin, Don Pietro Pappagallon ja Don Giuseppe Morosinin, teloituksiin vuonna 1944. Pappagallo oli väärentänyt partisaanien papereita ja määrättiin ammuttavaksi yhdessä yli 300 italialaisen kanssa. Verilöylyn tapahtumapaikasta tuli kansallinen muistomerkki. Morosini puolestaan perusti luvatta sotilaallisen rintaman miehittäjiä vastaan ja toimitti aseita ja ammuksia partisaaneille, kunnes joutui teloitettavaksi. Morosini oli siunannut teloitusr ryhmän, joka onnistui ampumaan Morosinin vasta ryhmän johtajan toimesta. Elokuvan teloituskohde on kuvattu aidolla paikalla. Toiseksi elokuva perustuu myös raskaana olevan naisen, Maria Teresa Gullacen, saksalaisvalloittajien kadulla suorittamaan ampumiseen maaliskuussa vuonna 1944.²⁵⁵

Elokuvassa vasemmistopartisaani Giorgio Manfredi²⁵⁶ tapaa pappi Don Pietro Pellegrinin, joka lupaa epäröimättä salakuljettaa partisaaneille rahaa vaarallisesta tehtävästä huolimatta.²⁵⁷ Myöhemmin Don Pietro tunnustaa uskollisuutensa partisaaneille hankkimalla Giorgiolle väärennetyt henkilöpaperit, jonka jälkeen ulkona saksalaiset pidättävät heidät kuulusteltaviksi.²⁵⁸ Lopun teloituskohdeuksessa peloton Don Pietro saapuu teloituspaikalle, jossa hänet saatetaan rauhallisesti kohti teloitustuolia. Don Pietron op-

²⁵⁴ Laine 1999, 273–274.

²⁵⁵ Forgacs 2007, 14–16.

²⁵⁶ *Rooma, avoin kaupunki*, 42. Fiktiivisen henkilöhahmon oikea nimi on Luigi Ferraris, joka oli saanut aikaisemmin tuomion salaliitosta valtiota kohtaan, mutta karkasi vanginkuljetusautosta.

²⁵⁷ *Rooma, avoin kaupunki*, 16–20.

²⁵⁸ *Rooma, avoin kaupunki*, 66–68.

pilaista koostuva ryhmä pikkupoikia saapuu vihellellä kunnioittamaan teloitettavaa lähellä sijaitsevan aidan taakse. Ryhmä pelkurimaisia fasisteja saa teloituskäskyn, johon Don Pietro ei kuole, jonka jälkeen teloitusr ryhmän johtaja saksalainen kapteeni Hartmann joutuu nolossa tilanteessa itse ampumaan papin.²⁵⁹ Elokuvassa aiemmin tapahtunut raskaana olevan Pinan bruttaali surmaaminen toteutuu, kun saksalaiset saapuvat ylittäen suorittamaan partisaani Giorgio Manfredin pidätystä Pinan ja Francescon talolle. Pidätyksen seurauksena saksalaiset sotilaat ampuvat urhean Pinan kadulle, kun hän juoksee sotilaiden estelyistä huolimatta kiinniotetun miehensä Francescon perään.²⁶⁰

Stuart Hallin mukaan kansakunnan yhteisiä symbolisia kokemuksia, surua, voittoja ja katastrofeja representoivat kertomukset, joita kerrotaan kansalliskirjallisuudessa, historiankirjoissa, mediassa ja populaarikulttuurissa, joihin yhteisön jäsenet kuvittelevat osallisuutta.²⁶¹ Anthony Smithin mukaan 1700- ja 1800-luvun historiallisen maalaustaitteen perinteen mukaisesti historialliset elokuvat tarjoavat sankaruuden, rohkeuden ja uhrautuvaisuuden periaatteita, jotka liittyvät yhteisöön, jonka puolesta sankari kamppailee ja kuolee.²⁶² *Rooma, avoin kaupunki* -elokuvassa teloitettu pappi Don Pietro ja surmattu Pina osana yhteisön kertomusta voidaan italialaisina sankarihahmoina nähdä ajalliseen jatkuvuuteen liitettävänä kansakunnaksi kutsutun kulttuuriperintöyhteisön yhteisinä menneisyyden symboleina, yhteisön ominaispiirteiden säilyttäjinä ja itsemäärittelyn perustekijöinä. Lisäksi Stuart Hall näkee, että keksityt traditiot, rituaaliset tai symboliset käytännöt pyrkivät toiston kautta teroittamaan mieliin tiettyjä arvoja ja käytösnormeja, jotka automaattisesti vihjaavat jatkuvuuteen sopivaan historialliseen menneisyyteen nähden²⁶³. Näin ollen hahmot voidaan nähdä myös yhteisölle sopivaan menneisyyden symboliin liitettävänä keksittyinä perinteinä, joilla Rossellini on halunnut tuoda yhteisölle esiin yhteisöllisiä arvoja, joilla ajallista jatkuvuutta edistetään.

Sankaruuden näkökulmasta teloituksen epäonnistuminen merkitsee Michel Foucaultin mukaan valtaapitävien osien vaihtumista: ”Nämä teloitukset, joiden piti yksinomaan osoittaa kuninkaan pelottavaa valtaa, saivat tällöin karnevaalimaisia piirteitä: osat olivat vaihtuneet, maan mahtavia pilkattiin ja rikolliset muuttuivat sankareiksi.”²⁶⁴ Lähtökohtaisesti vahvempien ja pelottavien natsivalloittajien ja vasemmistopartisaanien osat vaihtuvat viimeistään silloin, kun teloitusr ryhmä epäonnistuu tehtävässään ja Don Pietro esitetään lähes kuolemattomana sankarihahmona. Vihollisten pahuus näkyy vas-

²⁵⁹ *Rooma, avoin kaupunki*, 93–96.

²⁶⁰ *Rooma, avoin kaupunki*, 52–53.

²⁶¹ Hall 1999, 47.

²⁶² Smith 2000, 50.

²⁶³ Hall 1999, 49.

²⁶⁴ Foucault 2014, 86.

taavasti myös 1950-luvun yhdysvaltalaisen tieteiselokuvien invaasiokuvauksissa. Kimmo Ahosen mukaan: ”Invaasioelokuvan valtavirrassa muukalaisten pahuus toimi peilinä, jota vasten tarkasteltiin yhteiskunnan selviytymismekanismeja kriisitilanteessa.”²⁶⁵ Invaasiokuvauksissa muukalaiset esitetään ylivoimaisina valloittajina.²⁶⁶ Myös *Rooma, avoin kaupunki* -elokuvan sankarihahmojen urhea selviytyminen ja valtaapitävien osien vaihtuminen korostuu taistelussa ylivoimaista muukalaista vastaan, joten invaasioelokuvissa käytetään samantyyppisiä asetelmia vihollisten pahuuden ja yhteisön selviytymisen esittämisessä.

Jaetun historian näkökulmasta Don Pietron ja Pinan hahmoja voidaan ajatella osaksi monumentalisoivaa identiteettityötä. Siihen kuuluu kulttuuriperintöyhteisölle merkityksellisten historiallisten todisteiden ja symbolien valitseminen, tuottaminen, suojeleminen, säilyttäminen ja arvottaminen²⁶⁷. Hahmot perustuvat lähimenneisyyden todellisiin historiallisiin henkilöihin, jotka Rossellini on halunnut tuoda elokuvassa esille ja valinnut ne Don Pietron ja Pinan henkilöihahmojen taustalle. Ne voidaan nähdä merkityksellisinä symboleina, jotka sopivat monumentalisoivaan identiteettityöhön liittyvään symbolimerkityksen perustelemiseen. David Forgacs huomauttaa, että elokuvassa ei nähdä ainuttakaan turistien suosimaa maamerkkiä tai monumenttia kuten Colosseumia, Forum Romanumia tai Mussollinille tärkeää Piazza Veneziaä, sillä elokuva pyrkii liittämään Rooman tavallisten ihmisten vastarintaan miehityksen aikana hyläten fasistihallinnon jäljet²⁶⁸. *Rooma, avoin kaupunki* vastasi vahvaan yhteisölliseen tahtoon, kun siinä hylättiin tiettyjä menneisyyden osia ja korostettiin toisia²⁶⁹. Muinaisten monumenttien sijasta Rossellini on valinnut monumenteiksi kulttuuriperintöyhteisölle tärkeitä miehitysaikaan liittyviä positiivisia vastarinnan hahmoja, jotka jaetun historian osina yhdistää kulttuuriperintöyhteisön jäseniä.

Voidaan ajatella, että Don Pietron ja Pinan hahmot ovat kulttuuriperintöä myös muistin paikkana. Muistin paikka aineellisena tai aineettomana kulttuuriperintönä, kuten historiallisena hahmona, vahvistaa symbolina yhteenkuuluvuutta ja historiatietoisuutta, koska se yhdistää yhteisön jäsenet muistelemaan ja tulkitsemaan menneisyyttä²⁷⁰. Koska hahmot perustuvat partisaanien vastarintataisteluun, elokuva esittelee historialliset hahmot, jotka tuovat yhteen kulttuuriperintöyhteisön jäseniä ja muistuttavat heitä menneisyyden hirmuteoista ja yhteisön sankaruudesta. Lisäksi, koska kulttuuriperintöyhteis-

²⁶⁵ Ahonen 2013, 200.

²⁶⁶ Ahonen 2013, 212.

²⁶⁷ Sivula 2015, 65.

²⁶⁸ Forgacs 2007, 44.

²⁶⁹ Forgacs 2007, 69.

²⁷⁰ Sivula 2013, 164.

sö tekee identiteettityötä kaikilla osa-alueilla, hahmot sopivat myös omaksuvan identiteettityön käyttöön, koska kulttuuriperintöyhteisö voi kokea osallisuutta menneisyyden symboliin ²⁷¹.

Suuri osa lähdemateriaalista on todellisuuteen perustuvaa ja kertomukset vastarinasta alkoivat muotoutua pian tapahtumien jälkeen, kun fasisminvastainen sankaruus ja natsien julmuus muodostuivat tärkeäksi osaksi muistin ja surun yhteisöllisiä rituaaleja. Tapahtumista inspiroituivat myös kuvataiteilijat kuten kuvanveistäjä Leoncillo Leonardi, jonka teos *La Madre romana uccisa dai tedeschi* vuodelta 1944 kertoo juuri Maria Teresa Gullacen traagisesta kuolemasta. ²⁷² Kuten Rossellinin elokuvan kohdalla, kuvataiteessakin aiheiksi on valikoitunut suuret kertomukset vastarintataistelusta ja sen sankarihahmoista, joilla kulttuuriperintöä on rakennettu kulttuuriperintöyhteisön erityisesti jaettuun historiaan liittyvällä identiteettityöllä.

4.2 Tulevaisuudennäkymiä

George Schöpflin käsittelee artikkelissaan sitä, miten myytit toimivat yhteisön tärkeinä elementteinä yhteisön rakenneosina ja toisten yhteisöjen ulossulkemisessa, sillä myytien kautta luodaan yhdistäviä rajoja ja myös kunnioitetaan toisia yhteisöjä. Tällaiset rajat löytyvät kaikista yhteisöistä ja yhteisön ulkopuolelle jäävät ne, jotka eivät jaa yhteisön myyttejä. ²⁷³ Vallankumoukseen liittyvät uudelleensyntymisen ja uudistumisen myytit perustuvat siihen, että yhteisö pakenee ikävää menneisyyttä tai nykyhetkeä löytääkseen paremman tulevaisuuden, jolloin lähdetään liikkeelle puhtaalta pöydältä uuden alun turvin. Uudistuminen saattaa johtua esimerkiksi yhteisön väkivaltaisista toimista toista yhteisöä kohtaan, ja sen jälkeisestä halusta puhdistautua pahojen tekojen sovittamiseksi. Uudistumiseen liittyviä myyttejä voidaan paikantaa esimerkiksi toisen maailmansodan jälkeisestä Saksasta ja Italiasta. ²⁷⁴

Rooma, avoin kaupunki -elokuvassa pappi Don Pietron teloituskohtauksen jälkeen kamera siirtyy papin nuoriin oppilaisiin jotka surullisina, mutta yhteisessä rintamassa, lähtevät kävelemään kohti kauempana siintävää Roomaa. Teloituskohtauksen synkkä musiikki muuttuu samalla positiivisemmaksi. ²⁷⁵ Surun ja menetyksen kokemat lapset nähdään esimerkkinä rohkeudesta, jonka he vievät mukanaan tulevaisuuteen. ²⁷⁶ *Rooma, avoin kaupunki* on partisaanien ja italialaisten vallankumousta esittelevä elokuva. Lo-

²⁷¹ Sivula 2015, 65–67.

²⁷² Forgacs 2007, 18.

²⁷³ Schöpflin 1997, 20.

²⁷⁴ Schöpflin 1997, 32–33.

²⁷⁵ *Rooma, avoin kaupunki*, 95–96.

²⁷⁶ Forgacs 2007, 59.

pussa näkyvä teloituskohaus ja sen jälkeen italialaisiin nuoriin siirtyvä kamera luo mielikuvaa uudelleensyntymisestä, kun he kävelevät kohti Roomaa. Mary Fulbrook näkee, että yhteisen kohtalon myytit ovat tärkeitä kansalliselle identiteetille, sillä niiden kautta voidaan nähdä, miten valittu kansa saavuttaa lopulta pelastuksen eikä taistelu ole ollut turhaa ²⁷⁷. Kohtaus osoittaa, miten Don Pietron ja partisaanien taistelu valloittajaa vastaan siirtyy kameraa kääntämällä tulevaisuuden nuorisolle ja uutta alkua enteillen nuoret marssivat takaisin taisteluasemiin toiveikkaan musiikin tahdissa. Näin ollen elokuvassa liikutaan lähimenneisyyden yhteisiä kokemuksia jakavan yhteisöllisen kertomuksen lisäksi myös tulevaisuuden jatkumolle. Kulttuuriperintöprosessin historioivassa identiteettityössä vahvistetaan käsitystä itsestä yhteisön menneisyyden, nykyisyyden ja tulevaisuuden jatkumolla ²⁷⁸. Elokuvassa on läsnä jaettua historiaa, joka yhdistää kulttuuriperintöyhteisön jäseniä. Yhteisö voi myös tuntee osallisuutta ajalliseen jatkumoon partisaanien taistelusta ja kuolemasta nuorten lupauksen tulevaisuutta enteilevään marssiin kohti Roomaa. Jaettu historia on inklusiivista, jolloin historiaan osallisuutta kokevat kiinnittyvät vahvemmin yhteisöön sekä eksklusiivista, jolloin ulkopuolisuus korostuu niillä, jotka eivät ole osallisia tähän historiaan ²⁷⁹.

Luchino Vicontin *Maa järisee* -elokuvassa kertoja kuljettaa tarinaa eteenpäin prologin ja kolmen pääjakson kautta epilogiin. Prologissa esitellään työn ja kaupankäynnin suhdetta Acitrezzan kylän yhteiskunnalliseen rakenteeseen ja ihmissuhteisiin, jonka jälkeen ensimmäisessä pääjaksossa kalastajat aloittavat muutoksen tavoitteenaan irrottautuminen tukkukauppioiden riistävästä vallasta. Toisessa pääjaksossa tukkukauppioiden ikeestä irtautuneet Valastrot lähtevät myrskyä uhmaten merelle säilyttääkseen toimeentulonsa, ja perheen vene rikkoutuu. Kolmannessa pääjaksossa kyläyhteisö rankaisee Acitrezzan perinteisen yhteiskuntajärjestyksen rikkonutta Valastron perhettä eikä 'Ntoni saa enää töitä, joka johtaa Valastron kotitalon menetykseen ja perheen suhteiden murtumiseen. Epilogissa 'Ntoni selittää, että muutos saadaan aikaan vasta sitten, kun kaikki ryhtyvät toimiin elinehtojen muuttamiseksi. Lopulta rappiolla ja entistä kurjemmassa tilassa oleva 'Ntoni palaa takaisin tukkukauppioiden palvelukseen. ²⁸⁰

Elokuvan rakenne prologista epilogiin esittelee ajallisen jatkumon, joka alkaa prologissa Acitrezzan perinteisen ja ajattoman yhteiskunnallisen rakenteen ja elämänmenon esittelemisellä. Kertoja toteaa alussa, että kalastajien kahdentoista tunnin uuvuttava työ on hädin tuskin kannattavaa ja se aiheuttaa loputonta ahdistusta, joka ilmenee nuoren

²⁷⁷ Fulbrook 1997, 84.

²⁷⁸ Sivula 2015, 66.

²⁷⁹ Sivula 2015, 64.

²⁸⁰ Bacon 1992, 57–59.

'Ntonin syyllistäessä tukkukauppiaita perheen köyhyydestä, jota isoisän on vaikea ymmärtää, sillä hänen mukaansa ikiaikaisia asioita ei tarvitse muuttaa²⁸¹. Stuart Hallin mukaan yhteisöllisissä kertomuksissa painotetaan alkuperää, jatkuvuutta, traditiota ja ajattomuutta siten, että kansallinen identiteetti esitetään joksikin alkuperäiseksi, joka on aina ollut olemassa²⁸². Elämä Acitrezzaassa tuntuu hyvin alkuperäiseltä ja muuttumattomalta, joka on osana yhteisön identiteettiä menneisyydestä muodostuvassa jatkumossa.

Lopussa 'Ntoni tutkiskelee rannalla olevaa perheen vanhaa venettä, kunnes hän alkaa saarnata paikalle ilmestyvälle uteliaalle ja auttavaiselle pikkutytylle, että kyläyhteisö hylkäsi hänet, vaikka sen olisi pitänyt ymmärtää, että hän luopui tukkukauppiaista yhteisön vuoksi. Lopulta kaikki käsittävät, että hän oli oikeassa, jolloin menetys kääntyy hyödyksi. 'Ntoni ennustaa, että vain silloin päästään eteenpäin, jos yhteisö oppii pitämään huolta toisistaan ja yhdistyy yhteisen hyvän vuoksi. Kertoja muistuttaa, että tätä ennen 'Ntonin täytyy löytää rohkeutta aloittaa alusta. Lopulta pikkutyttö pyytää 'Ntonia palaamaan myöhemmin katsomaan, miten veneen korjaus etenee.²⁸³

Anthony Smithin mukaan yhteinen menneisyys ja siihen liittyvät muistot kultajoista yhdessä sukupolvien yhteisymmärryksen kanssa auttavat muodostamaan yhteisön upeaa tulevaisuutta.²⁸⁴ Elokuvasa vallitsee isoisän edustama alkuperäinen ja ajattomantuntuinen menneisyyden kertomus, mutta myös 'Ntonin toivoton yritys menestyä alkuperäisyyttä vastaan nykyajassa sekä lopulta paikalle ilmestyneen pikkutytyön 'Ntonissa herättämä hatara tulevaisuudenusko. Kuviin yllättäen ilmestyvä nuori tyttö voidaan nähdä tulevaisuuden symbolina. Lopulta 'Ntonin vallankumouksellinen ja individualistinen yritys rikkoa Acitrezzaan alkuperäistä ja staattista menneisyyden jatkumoa ei sopinut yhteisön lähes ennalta määrättyihin tulevaisuudensuunnitelmiin, joten yhteisymmärrystä ei löytynyt. Elokuva antaa kuitenkin vihjeen, että alusta aloittamalla tulevaisuudessa näkyy toivoa. Niinpä voidaan ajatella, että Antonio Gramscista inspiroitunut Visconti vihjailee elokuvassaan, että johtajana 'Ntoni ei voi olla elokuvan esittämä sankarillinen yksilö vaan yhtenäisyyttä ajava ja hegemoniaa harjoittava johtaja, jonka avulla yhteinen päämäärä voidaan tulevaisuudessa saavuttaa.

Kuten *Rooma, avoin kaupunki*, myös *Maa järisee* sisältää jaettua historiaa, joka muodostuu menneisyyden, nykyisyyden ja tulevaisuuden jatkumolla, joten elokuva tukee kulttuuriperintöprosessiin kuuluvaa historioivaa identiteettityötä, jolla vahvistetaan käsitystä itsestä ajallisessa jatkumossa. Kulttuuriperintöyhteisö voi käyttää Viscontin

²⁸¹ Maa järisee, 12–13.

²⁸² Hall 1999, 49.

²⁸³ Maa järisee, 140–142.

²⁸⁴ Smith 1997, 51.

maalailevia tulevaisuudennäkymiä identiteettityössä osana kulttuuriperintöprosessia.

5. Yhtenäisyys ja erottautuminen

5.1 Koti ja arkipäiväinen nationalismi

Suuret ikoniset paikat, kuten Stonehenge tai pyramidit, todistavat upeaa menneisyyttä ja kulta-aikaa. Esimerkiksi Pariisissa matkailija näkee useita Eiffelin tornin ja Notre Damen katedraalin kaltaisia tunnuskuvaallisia paikkoja, jotka ovat ulkopuolisille todisteita Ranskasta ja ideologisia esityksiä ranskalaisuudesta.²⁸⁵ Kansakunnalle tarjotaan pyhiä keskuksia jotka toimivat henkisinä ja historiallisina pyhiinvaelluskohteina, jotka paljastavat kansakunnan moraalisen maantieteen ainutlaatuisuuden.²⁸⁶ Voidaan ajatella, että italialaiset historialliset speaktaakkelit, kuten Pastronen *Cabiria* ja Gallonen *Scipio Africanus*, ovat esimerkiksi Colosseumin kaltaisia ainutlaatuisia ikoneita, jotka pyrkivät rakentamaan kansallista identiteettiä upeaan menneisyyteen pohjautuen. Ulkopuolisille ne ovat esityksiä kulta-ajoista, jotka todistavat Italian suuruutta. Ne edustavat myös Italian virallista valtaa, koska *Cabiria* tuki Giolittin valtapyrkimyksiä ja *Scipio Africanus* Mussolinin suurvaltopolitiikkaa. Myöhemmin neorealitiset elokuvat eivät edustaneet maan virallista linjaa, vaan ne esittivät omat versionsa italialaisuudesta. Esimerkiksi Luchino Viscontin pyrkimyksenä oli vastustaa fasismien ajan elokuvien tyyliä johon kuului mukavuuden, tuottavuuden, yhteiskuntarauhan ja moraalisen hyvyyden kuvastoa²⁸⁷. Myöskään Rossellinin *Rooma, avoin kaupunki* -elokuva ei esittele Roomaa monumenttien kaupunkina, vaan asuntojen täyttämänä paikkana²⁸⁸.

Benedict Andessonin määrittelemässä kansakunnaksi kutsutussa kuvitteellisessa yhteisössä voidaan tuntea yhteisöllisyyttä vaikka kansakunnan jäsenet eivät tunne kaikkia kansajäseniään, jolloin esimerkiksi erilaiset mediatapahtumat, kuten kansallisten elokuvien katsominen, ylläpitävät tätä kuvitelmaa yhteisöllisyydestä.²⁸⁹ Yksi kansakunnan kuvittelemisen tärkeimmistä keinoista on kuvitella se maantieteellisenä tilana, joka voidaan nähdä esimerkiksi maisemana tai kaupunkitilana.²⁹⁰ Usein maantieteellisen tilan ja kansallisen identiteetin välinen suhde painottaa suuria symbolisia maisemia ja kuuluisia nähtävyyksiä, mutta on myös arkipäiväistä tilaa koskevia piirteitä, jotka ovat yhtä tärkeitä kansallisen identiteetin rakentajia ja ylläpitäjiä.²⁹¹ Fasismien ajan historialli-

²⁸⁵ Edensor 2002, 45–46.

²⁸⁶ Smith 1991, 16.

²⁸⁷ Shiel 2006, 38.

²⁸⁸ Forgacs 2007, 44.

²⁸⁹ Higson 2000, 65.

²⁹⁰ Dickie 1996, 22.

²⁹¹ Edensor 2002, 50.

sisissä elokuvissa esitellään ylelliseen kulttuuriperintöön oleellisesti kuuluvia suuria sankareita, tapahtumia ja maamerkkejä, joita on usein käytetty kansallisen identiteetin rakennusaineina eri kansallisissa yhteyksissä. Neorealistisista elokuvista löytyvät kansallisen identiteetin ainesosat eivät perustu vastaavanlaisiin kultakausiin vaan painotetaan nimenomaan kansan arkipäiväisiä kokemuksia myös tilan näkökulmasta.

Maunu Häyrysen mukaan Topelius näkee *Maamme*-kirjassa isänmaan kaikkien suurena kotina, jolloin kansallisvaltio ankkuroidaan osaksi arkipäivää ja kansallista identiteettiä tuotetaan Michael Billigin korostamien arkipäiväisten symbolien kautta.²⁹² Billigin esiin nostaman arkipäiväisen nationalismin mukaan suuri osa nationalismista näyttäytyy jokapäiväisen elämän rituaaleissa ja käytännöissä, kuten uutisten sääkarttojen ja ihailtujen urheilusankareiden kautta.²⁹³ Billigin mukaan: ”Kansallinen identiteetti muistetaan, koska se on sulautettu osaksi tavallisen elämän rutiineja, jotka muistuttavat jatkuvasti kansallisuudesta.”²⁹⁴ Kuten erottautumista merkitsevien uutisten sääkarttojen ja urheilusankareiden kohdalla ilmenee, Billig esittää hyvin konkreettisia merkkejä kansalaisuudesta, joka näyttäytyy ihmisten arkielämässä. Elokuvat eivät aina ilmennä selkeästi konkreettisia kansalaisuuden merkkejä kuten Billigin esimerkkitapauksissa, mutta voidaan sanoa, että arkipäiväisen nationalismin hyöty on siinä, että monimutkainen kansallisvaltio voidaan tehdä ymmärrettäväksi esimerkiksi arkipäiväisen kodin ja kotiseudun kautta. Näin ollen kansallisen käsitteeseen ei kuulu ainoastaan kuuluisat ja tunnetut paikat vaan myös arkipäiväiset paikat ja jokapäiväinen elämä.²⁹⁵ Historiallisten spektaakkeliin esittelemien mahtavien puitteiden lisäksi kansallinen identiteetti näyttäytyy myös tavallisen elämän kuvauksissa, kuten arkipäiväisiä ongelmia esittelevissä neorealistisissa elokuvissa.

Arkipäiväiseen nationalismiin kuuluu jatkuva kansallisten symbolien tiedostamaton käyttäminen. Niiden käyttö on syvälle juurtunut tapa, johon kuuluu esimerkiksi valtion lipun roikkuminen arkipäiväisen veltosti valtion viraston edessä. Tämän pohjalta Mette Hjort näkee, että esimerkiksi tanskalaiset elokuvat sisältävät tanskalaisuutta, jos niissä esiintyy tanskalaisia paikkoja, tanskan kieltä, tanskalaisia näyttelijöitä tai selkeästi tanskalaista designia rekvisiittana ilman, että aihe olisi erityisen tanskalainen.²⁹⁶ Luchino Viscontin *Maa järisee* -elokuvassa mereltä palanneet sisilialaiset kalastajat yrittävät myydä saalista kiskurikauppiaille Acitrezzaan rantakallioilla, jonka jälkeen

²⁹² Häyrynen 2004, 62–63.

²⁹³ Schlesinger 2000, 23–24.

²⁹⁴ Billig 2010, 38. Käännös Lauri Leikas.

²⁹⁵ Edensor 2002, 37.

²⁹⁶ Hjort 2000, 108.

köyhän Valastron perheen miehet palaavat kotiin kalastusverkot olallaan. He tervehtivät muita perheenjäseniä ja N'toni kritisoi tukkukauppiaiden epäoikeudenmukaisuutta. Perheen naiset tuovat työn uuvuttamille miehille vettä peseytymiseen ja N'toni alkaa lauleskella perinteistä rakkauslaulua. N'toni lähtee ulos, jonka jälkeen näytetään, kun muun perheen ympäröimä isoisä jakaa kalastuksesta saadun pienen rahallisen tuoton perheen kesken.²⁹⁷ Elokuva on täynnä sisilialaisuutta, jota ei tuoda korostamalla esille. Sisilialaisuus näkyy esimerkiksi tiettyinä arkipäiväisinä menneisyyden symboleina, kuten perinteisenä Acitrezzaan rantamaisemana, äänekkäänä kalojen myyntitapahtumana, paikallisina amatöörinäyttelijöinä, perinteisenä sisilialaisena naisten hallitsemana kotina, perheen tapoina ja liirojen esittelemisenä. Lisäksi dialogissa Visconti käyttää Sisilian murretta²⁹⁸.

Kulttuuriperintöyhteisön omaksuvalla identiteetillä vahvistetaan osallisuuskemusta menneisyyden jälkeen tai symboliin, jolloin omaksumisen kohteena voi olla esimerkiksi paikallinen murre tai maisema.²⁹⁹ Elokuvasa merkittävässä osassa olevat Valastron koti ja Acitrezzaan kotiseutu tarjoavat kulttuuriperintöyhteisölle huomattavia omaksuttavia symboleita, joista kulttuuriperintö rakentuu. Koska kulttuuriperintöprosessissa aineettoman ja aineellisen asian tai esineen alkuperäinen tehtävä väistyy, tulee sen tehtäväksi muistuttaa kulttuuriperintöyhteisöä menneestä ja esimerkiksi vahvistaa kulttuuriperintöyhteisön historiallista yhteenkuuluvuutta³⁰⁰. Esimerkiksi elokuvassa Valastron perheen alkuperäinen tehtävä väistyy, kun elokuvalla muistutetaan kulttuuriperintöyhteisöä Acitrezzaan perinteisestä elämänmenosta arkipäiväisten kurjuuden ja köyhyyden symbolien kautta. Elokuva rakentaa kulttuuriperintöä ilman kunniakkaita ikonisia paikkoja, jotka kuuluivat olennaisesti Viscontin ja neorealismien hylkimään fasismin ajan kuvastoon.

5.2 Koti turvapaikkana

Koti kiinnekohtana symbolisoi turvallisuutta, järjestystä ja elämänhallintaa.³⁰¹ Koti voidaan määritellä turvallisimmaksi paikaksi ihmiselle.³⁰² Kodin turvallisuus tulee parhaiten esiin *Rooma, avoin kaupunki* -elokuvan kohtauksessa, jossa Francesco ja Giorgio Manfredi syövät Francescon kotona niukasti katetun pöydän ääressä pastaa ja juovat punaviiniä. He keskustelevat rennosti vastarintaliikkeen tilanteesta ja tulevista suunnitelmista, kunnes kadonneesta pojastaan Marcellostä huolissaan oleva Pina saapuu pai-

²⁹⁷ Maa järisee, 11–15.

²⁹⁸ Verdicchio 2007, 287.

²⁹⁹ Sivula 2015, 64–65.

³⁰⁰ Sivula 2015, 57.

³⁰¹ Sallinen 2004, 86.

³⁰² Tuomi-Nikula ym. 2004, 8.

kalle. Hetken kuluttua ulkoa kuuluu poikajoukon aikaansaama räjäytys, jonka jälkeen Pina sammuttaa huoneistosta valot ja he siirtyvät ikkunalle seuraamaan tilannetta. Marcello saapuu kotiin poikajoukon mukana räjähdyspaikalta, jonka jälkeen koko suurperhe käy nukkumaan.³⁰³ Kohtaus osoittaa, että koti esitetään arkisena turvapaikkana, jonne ulkona pauhaava sota ei onnistu tunkeutumaan. Koti toimii tukikohtana, joka muuntuu myös piilopaikaksi uhkaavan tilanteen johdosta. Räjähdykseen liittyvän sankariteon jälkeen poikajoukko vetäytyy kodin turvaan, jonne viholliset eivät löydä. Koti edustaa tukikohtaa, joka ei ole saksalaisvalloittajien vaikutuspiirissä, joten koti on elokuvassa selvästi turvallisin paikka.

Benedict Andersonin teorian pohjalta John Dickie ajattelee, että kansakunta voidaan määritellä vertaamalla sitä ulkopuolisiin kansakuntiin. Kansakunnat myös tarvitsevat toisiaan, jotta ne voidaan määritellä sen kautta mitä ne eivät ole.³⁰⁴ Toisista erottautumiseen liittyen Tim Edensor on määrittänyt, että erilaisuuden olemassaolo uhkaa tunnetta kodista, sillä vaara ja kodin turva voidaan nähdä vastakohtina esimerkiksi silloin, kun muukalainen tulee liian lähelle.³⁰⁵ Koti liittyy tässä yhteydessä vahvasti kansalliseen identiteettiin erottautumisen kautta, sillä koti paikkana erottavat italialaiset ja saksalaisvalloittajat toisistaan. Luigi Barzini näkee, että Italiassa perhe on kuin arkki, joka suojelee ja säilyttää italialaisia muukalaisten vaikutuksilta³⁰⁶. *Rooma, avoin kaupunki* esittelee italialaisen kodin, joka ei kuulu valloittajille vaan italialaiselle perheelle ja sitä kautta osaksi kulttuuriperintöyhteisön omaksuvaa identiteettityötä.

Edensor vertaa kansakuntaa myös kotiin, jossa yksityinen elämä pysyy erillään julkisesta samalla tavalla kuin valtioiden rajat pitävät kansat toisistaan erillisinä. Yksityinen koti edustaa tässä mielessä mukavuutta verrattuna ulkopuoliseen maailmaan.³⁰⁷ Kodin tarjoama turvallisuus luo mukavuutta ja kodin yksityisyys pitää saksalaisvalloittajat ulkona Francescon kotoa, jossa arki näyttäytyy leppoisana miesten ruokaillessa lähes huolettomasti muuten ankean yhteiskunnan ympäröimänä. Koti on kuin Italia pieniskoossa, jossa on vieraat ulossulkevat rajat, jonka sisällä voidaan elää valonpilkahdustenomaisia onnellisia hetkiä. Niukasti katetussa ruokapöydässä on tarjolla italialaisittain pastaa ja punaviiniä, joka kertoo myös italialaisesta arjen kulttuurista. Rossellinin elokuvan koti on kulttuuriperintöyhteisön symboli, jolla erottaudutaan ulossuljetuista valloittajista. Kuten Viscontin *Maa järisee* -elokuvan arkipäiväisten asioiden kohdalla,

³⁰³ Rooma, avoin kaupunki, 32–38.

³⁰⁴ Dickie 1996, 22–23.

³⁰⁵ Edensor 2002, 61.

³⁰⁶ Barzini 1991, 216.

³⁰⁷ Edensor 2002, 57–58.

Rossellininkin elokuvan yhteydessä Pinan ja Francescon kodin alkuperäinen tehtävä muuttuu, kun se alkaa muistuttaa kulttuuriperintöyhteisöä menneestä. Kulttuuriperinnön avulla tunnistaudutaan yhteisöjen jäseniksi ja erottaudutaan toisista ³⁰⁸. On kuitenkin muistettava, ettei kulttuuriperintöyhteisö tarkoita samaa kuin historioitavana oleva yhteisö, sillä identiteettityötä tekee pieni osa yhteisön jäsenistä ³⁰⁹. Kaikki yhteisön jäsenet eivät välttämättä samaistu Rossellinin elokuvan kodin tai Viscontin sisilialaisen arkielämän edustamaan kulttuuriperintöyhteisöön.

Koska neorealistiset elokuvat käsittelevät kurjuutta ja epätoivoa on selvää, että myös perheen ongelmien esitleminen on tärkeä osa elokuvien teemoja. Esimerkiksi Mark Shiel toteaa, että Vittorio De Sican *Lapset katsovat meihin* -elokuvassa on kyse perheen hädästä ja Viscontin *Ossessionessa* perheen tuhoksi koitui vaimon syrjähyppy ³¹⁰. Kuten *Rooma, avoin kaupunki* -elokuvan kohdalla on aikaisemmin tullut ilmi, ongelmien aiheuttajat tulevat kodin ja perheen ulkopuolelta. Sankaritekonsa jälkeen pojat palaavat perheidensä luokse vastaanottamaan vanhempiensa nuhteet, kunnes isoisä keventää tunnelman siirtämällä ajatukset tulevaan Pinan ja Francescon hääpäivän kunniaksi järjestettävään juhla-ateriaan ³¹¹. Vaikka pojat joutuvat sankaritekonsa jälkeen perheen kuulusteltavaksi myöhäisen kotiintulonsa vuoksi, perhe esitetään yhtenäisenä luokun ottamatta Carla Roveren esittämää Laurettaa, joka kokee syrjintää muutamien perheenjäsenten osalta. Tässäkin yhteydessä on selvää että ihmiset, jotka muodostavat perheen, luovat kodin ³¹². Christopher Wagstaff näkee *Rooma, avoin kaupunki* -elokuvan perheroolin siten, että inho valloittajia kohtaan tuodaan esille perhearvojen ylläpitämisellä äärimmäisistä olosuhteista huolimatta, ja että poikien rankaiseminen vahvistaa perhettä ³¹³. Perhe ja sen yhtenäisyys toimivat aseena ja erottautumisen keinona valloittajia vastaan. Poikien saamat nuhteet johtuvat vanhempien kokemasta menettämisen pelosta, joka olisi myös selvä uhka perheen ja kodin yhtenäisyydelle. Perheen, asunnon ja kodin osalta muutokset, jotka uhkaavat perinteisen elämänmenon jatkuvuutta, voivat aiheuttaa sekavuuden tunnetta ja muutosvastaisuutta ³¹⁴. Elokuvassa on selkeä ulkopuolelta tuleva muutoksen uhka perheen yhtenäisyyttä kohtaa, joka herättää vastustusta. Kohtauksessa Rossellini tuo valkokankaalle yhtenäisen ja rakastavan perheen, joka ikään kuin edustaa kulttuuriperintöyhteisöä pienoiskoossa. Perhe tarjoaa samaistumisen

³⁰⁸ Sivula 2015, 57.

³⁰⁹ Sivula 2015, 64.

³¹⁰ Shiel 2006, 57.

³¹¹ *Rooma, avoin kaupunki*, 34–35.

³¹² Granö 2004, 128.

³¹³ Wagstaff 2000, 46.

³¹⁴ Edensor 2006, 56.

symboleita, vaikka kyseinen se ei varsinaisesti ole yhteisön ihanneperhe, johon kaikki jäsenet voisivat samaistua. Myös Anthony Smithin mukaan kansakunta voidaan nähdä fiktiivisenä ”super-perheenä”³¹⁵.

Sukupuolinäkökulmasta tarkasteltuna koti on ollut perinteisesti enemmän naisen paikka asua.³¹⁶ Luigi Barzini näkee, että italialaiset naiset ovat tietoisia heidän merkityksestään sekä siitä, että ilman heitä koko rakennelma voisi romahtaa hetkenä minä hyvänsä. He ovat ahkeria kuin muurahaiset sekä omistautuneita ympärivuorokautisille velvollisuuksille ilman kunniaa. Naiset toimivat huomaamattomasti perheen turvallisuuden ja kansakunnan toimivuuden ylläpitämiseksi.³¹⁷ Tähän näkökulmaan liittyen Mark Shiel huomauttaa, että erityisesti *Polkupyörävaras*-elokuvan alussa, kun Antonio Riccillä on vielä polkupyörä, perhe näyttää yhtenäiseltä ja koti vaikuttaa turvalliselta ja lämpimältä, mutta polkupyörän varastamisen jälkeen tunne kodista häviää Maria-äidin mukana. Antonio ja Bruno vaeltelevat epävarman tulevaisuuden uhkaamina pitkin kaupunkia kuin kodittomat. Perhe tarjoaa sosiaalisen järjestelmän ja moraalisen ankkurin.³¹⁸ Elokuvan alussa Maria on hakemassa vettä ulkoa kun Antonio saapuu huolissaan paikalle, sillä hän tarvitsee työpaikkaansa varten polkupyörän, jonka hän on aikaisemmin pantannut koska perhe tarvitsi rahaa ruokaan. Antoniolla ei ole uskoa tulevaisuuteen, mutta Maria on luottavaisempi. Maria kantaa raskaita vesisankoja kotiin eikä Antonio aluksi huomaa auttaa puolisoaan. Pariskunta saapuu kotiin ja Maria kantaa sangot yksin keittiöön, kun taas Antonio lysähtää epätoivoisena makuuhuoneen sängylle. Maria tulee keittiöstä makuuhuoneeseen ja ottaa lipastosta lakanapaketin, nostaa miehensä ylös ja repii sängystä lakanat, jotka hän aikoo pantata polkupyörän lunastamista varten.³¹⁹ Kohtauksesta käy ilmi, että koti on ahkeran naisen hallitsema paikka, jossa nainen tekee raskaatkin työt ja mies näyttäytyy avuttomana ja jopa hieman ulkopuolisena. Nainen edustaa tunnetta kodista. Jos tarkastellaan kodin olemusta Tim Edensorin tapaan pienoiskansakuntana, nainen on kansakunnan ydintoimija. Kansallisiin mytologioihin liittyvä perinteinen näkemys on, että koti on naisten ylläpitämä valtakuntaa, kun taas miehet lähtevät kuin pioneerit kohtaamaan kodin ulkopuolisen maailman³²⁰.

Henry Baconinkin mukaan *Polkupyörävaras*-elokuvassa koti voidaan nähdä turvapaikkana johon voi vetäytyä, mutta epäonni ja sosiaaliset olosuhteet ajavat Antonion ja Brunon taivaltamaan loputtomia Rooman katuja. Bacon näkee myös, että kaupunki

³¹⁵ Smith 1991, 12.

³¹⁶ Tuomi-Nikula ym. 2004, 11.

³¹⁷ Barzini 1991, 227.

³¹⁸ Shiel 2006, 57–58.

³¹⁹ Polkupyörävaras, 4–6.

³²⁰ Edensor 2006, 61–62.

tulee voimakkaimmin esille juuri De Sican elokuvissa, joista voidaan helposti tunnistaa ohi vilahtelevia Rooman maamerkkejä, vaikka keskiössä ovatkin ongelmien vaivaamat ihmiset. Kaupunki on toivottoman julma paikka, jossa ihmiset ovat epäystävällisiä ja epäluuloisia.³²¹ Ennen työpäivänsä alkua Antonio ja Bruno aloittelevat iloisina päiväänsä kotona, jossa Maria-äiti on tehnyt miehille eväät ja ompelee Antoniolla työvaatteita.³²² Kohtaus esittelee selvästi elokuvan onnellisimpia hetkiä, jonka jälkeen Antonion ja Brunon päivä muuttuu epätoivoiseksi. Tunne kodista häipyä Marian mukana, kun Antonion ja Bruno lähtevät ulos kaupunkiin etsimään polkupyörää Rooman ruuhkaisilta kaduilta. Kuten jo *Rooma, avoin kaupunki* -elokuvassa, myös *Polkupyörävaras*-elokuvassa yksityinen koti on kuin turvapaikka ulkopuolelta julkisesta tilasta tulevia uhkia vastaan, mutta tässä uhkien aiheuttajana ovat yhteiskunnalliset ongelmat. Vittorio De Sican elokuva rakentaa yhteisön identiteettiä Maria-äidin ja hänen suvereenisti hallitsemansa kodin kautta, jossa yksityinen elämä erottuu julkisesta kuin kansakunnat toisista. Samaan tapaan kansakunnat ovat rajallisia kokonaisuuksia, jossa rajat erottavat ne toisista kansakunnista³²³.

Rooma, avoin kaupunki -elokuvassa Pina huomaa ensimmäisenä, kun saksalaisvalloittajat ja fasistit ovat saartaneet perheen kerrostalon yllätystarkastusta varten. Pina juoksee varoittamaan Francescoa ja Giorgio Manfredia, jotka siirtyvät seuraamaan tilannetta ikkunasta. Pina komentaa miehet pois näkyviltä. Valloittajat pakottavat asukkaat ulos kadulle, mutta Francesco ja Giorgio pakenevat talosta pyykkituvan naisen avustamana. Seuraavaksi nähdään talon vahvoja naisia rivissä, Pina mukaan lukien, jotka kritisoivat natsien brutaalia käytöstä. Pinaa lyö häiritsevää saksalaissotilasta, jonka jälkeen nähdään pidätetty Francesco, jota kohti Pina ryntää saksalaissotilaiden estelyistä huolimatta. Lopulta sitkeä Pina ammutaan kadulle ja Don Pietro pitää kuollutta Pinaa sylissään.³²⁴ Kuten *Polkupyörävaras*-elokuvassa, myös *Rooma, avoin kaupunki* esittelee kodin järjestystä pyörittävän naisen (Pina), joka lakkaamatta valvoo kodin ja perheen turvallisuutta. Vaikka Francesco ja Giorgio leimataan näkyvästi italialaisiksi partisaanisankareiksi, suurimman uhrauksen tekee perheen etua vaikuttavasti ajava äitihahmo Pina. Perinteisesti italialaisessa perheessä mies on perheen pää, joka on vastuussa yleisistä linjoista ja perheen suhteista ulkopuoliseen maailmaan, kun taas naisen tehtävänä on kotitalouden sulava toiminta³²⁵.

³²¹ Bacon 1996, 75.

³²² Polkupyörävaras, 14–16.

³²³ Edensor 2006, 37.

³²⁴ Rooma, avoin kaupunki, 44–53.

³²⁵ Barzini 1991, 226.

Nainen liitetään läheisesti nationalistiseen keskusteluun ja kansalliseen elokuvaan, koska naisen vartalo yhdistetään symbolistisesti kansakunnan nousuun ja tuhoon. Loukattu kansakunta yhdistetään loukattuun naiseen ja vihollisen invaasio liittyy raiskattuun naiseen.³²⁶ Pina on *Rooma, avoin kaupunki* -elokuvan ensimmäisen puolen vahva päähenkilö, jonka dramaattinen kuolema symboloi kansakunnan loukkaamista. Kulttuuriperinnön näkökulmasta kulttuuriperintöyhteisön identiteettityössä Pina on selvästi yhteisölle omaksuttava symboli joka elää ja kuolee yhteisön puolesta.

Barzinin mukaan: ”Italiassa perhe tarkoittaa linnoitusta vihollisten keskellä, sillä kodissa ja perheen parissa yksilö löytää apua, neuvoja, sääntöjä, lainoja, aseita, liittolaisia ja kumppaneita erilaisiin pyrkimyksiin.”³²⁷ Mark Shielin näkemyksen mukaan vakaa ydinperhe on ollut tärkeä italialaisessa kulttuurissa. Ajatusta ovat tukeneet sekä katolinen kirkko että 1920- ja 1930-luvuilla fasisitihallinto, sillä ydinperhettä on käytetty moraalisen yhtenäisyyden ja Italian yhteiskunnan paremmuuden vertauskuvana esimerkiksi elokuvissa *Cabiria* ja *Scipio Africanus*, joissa ydinperhe esiteltiin Rooman sivilisaation ylläpitäjänä.³²⁸ Tutkijat ovat aina tunnustaneet perheen ainoaksi perustavanlaatuisiksi instituutioksi Italiassa ja yhteiskunta voi toimia vain, jos se ei häiritse perheen etuja.³²⁹ Viscontin *Maa järisee* -elokuvan alussa perheen miehet ovat ulkona merellä kalastamassa ja hankkimassa elantoa, kun naiset hallitsevat täysin kotitaloutta. Valastron perheen kodissa Lucia ja Mara puuhastelevat ahkerasti kotitöiden parissa kaivatun kalastusaluksilla työskenteleviä miespuolisia perheenjäseniään, kunnes rannalla kalastajilla on kiire päästä kotiin perheidensä luokse saaliin purkamisen jälkeen³³⁰. Kuten *Polkupyörävaras*, myös *Maa järisee* kuvaa kotia yksin naisten hallitsemana tilana, josta miehet ovat lähteneet useiksi päiviksi merille valloittamaan ulkopuolista maailmaa elannon hankkimiseksi. Nainen on metaforisesti koti eli turva ja suoja³³¹.

Kalastajien köyhyyden kuvaamisella Visconti pyrki lisäämään yhteiskunnallista tietoutta ja lieventämään pohjoisen ja etelän välistä vastakohtaisuutta. Elokvasta ei kuitenkaan tullut vallankumouksellista kannanottoa marxilaisuuden puolesta. Visconti ei antanut ideologian määrätä lopputulosta propagandan suuntaan. *Maa järisee* elokuvasta tuli pikemminkin eettinen kannanotto tai analyysi todellisuudesta, jossa meri on peruselementti, johon yhteisö on orgaanisessa yhteydessä, joka syklimäisesti määrää kalastajien muuttumatonta elämää. Ainoastaan poislähteminen voi muuttaa tätä sykliä,

³²⁶ Hayward 2000, 97–98.

³²⁷ Barzini 1991, 214. Käännös Lauri Leikas.

³²⁸ Shiel 2006, 57.

³²⁹ Barzini 1991, 214.

³³⁰ *Maa järisee*, 2–6.

³³¹ Granö 2004, 123.

sillä kylän asukkaat eivät voi parantaa elämänlaatuaan Acitrezzaassa. Naisten staattiset hahmot muodostuvat osaksi rantaa vartioivia kallioita ja heidän tyyneytensä kuvaa alistumista luonnolle, jonka varassa olemassaolo on.³³² Ntoni myy perheen talon pankille ja ostaa oman kalastusveneeseen, jotta pystyisi luopumaan taloudellisesta riippuvuussuhteesta tukkukauppiaisiin. Tilanne vaikuttaa hetkellisesti hyvältä, kunnes vene tuhoutuu myrskyssä ja perhe joutuu taloudellisiin vaikeuksiin, joista selviäminen tuntuu mahdottomalta, koska luonnon ja Acitrezzaan asettamista ehdoista ei voi irtaantua. Lopulta Ntoni muistuttaa lähtemistä harkitsevalle veljelleen Colalle, että he ovat syntyneet Acitrezzaassa, joten heidän täytyy kuolla siellä, vaikka se tarkoittaa kärsimystä.³³³ Koko elokuvan ajan pysytään kotiseudulla Acitrezzaan maisemissa, eikä ulkopuolista maailmaa esitetä. Koti ja kotiseutu nähdään naisten ylläpitämänä linnoituksena josta miehet lähtevät toimeentulon toivossa, mutta jonne halutaan palata, koska perhettä pidetään kaikkein tärkeimpänä. Perhettä täytyy suojella, rikastuttaa, voimistaa ja kunnioittaa³³⁴. Viscontin *Maa järisee* tarjoaa kulttuuriperintöyhteisölle osallisuuskokemuksen sisilialaiseen todellisuuteen jossa päästään osalliseksi erilaisiin jälkiin, kuten Acitrezzaan karuun luontoon ja sen määräämään arkielämään, jonka olennaisena osana esitetään sisilialainen nainen ja ydinperhe, joka toimii ongelmatilanteissa turvana ja suojana. Kulttuuriperintöprosessissa menneisyyden jälki valitaan ja tuotetaan säilyttämisen arvoiseksi todisteeksi³³⁵. Vaikka Viscontin tarkoitus oli aluksi ehkä tarkoitus korostaa enemmän marxilaista näkökulmaa, elokuva keskittyy lopuksi enemmän realistiseen analyysiin epätoivon täyttämästä sisilialaisesta elämänmenosta, jota Visconti on päättänyt nostaa elokuvassaan esille enemmän kuin pelkkää poliittista ideologiaa.

5.3 Yhteisön viholliset

Benedict Andessonin määritelmän mukaisesti kansakunta on kuvitteellinen yhteisö, jonka kuvittelemisen keinot perustuvat erottautumiseen. Kansakunta on erilainen kuin sen viholliset, joita ovat kansakunnan ulkopuolella olevat ulkomaalaiset tai rikolliset, vallankumoukselliset ja kyynikot rajojen sisäpuolella.³³⁶ Maunu Häyrysen mukaan: ”Kotiseutu on ikään kuin maadoitusjohto, joka kytkeytyy kansallisten representaatioiden virtapiiriin. Oikosulun aikaansaavat kotiseuduton [kotiseuduttomat] ja rajoja kunnioittamattomat kiertolaiset, kuten romanit, saamelaiset tai laukkuryssät, jotka näyt-

³³² Bacon 1992, 60–61.

³³³ *Maa järisee*, 99.

³³⁴ Barzini 1991, 217.

³³⁵ Sivula 2013, 163.

³³⁶ Dickie 1996, 22.

täytyvät jollain tapaa lähtökohtaisesti epäkansallisina ihmisryhminä.”³³⁷ Konstitutiivisena ulkopuolena yhteisön viholliset rajojen sisäpuolella muodostavat taustan, josta yhtenäisyys muodostuu.³³⁸

Luchino Viscontin *Ossessione*-elokuvan alussa Giuseppe ja Giovanna Braganan ravintolaan saapuu komea kulkuri Gino Costa, joka astelee pahaenteisesti ravintolan takahuoneeseen ja nappaa suupalan röyhkeästi suoraan liedellä porisevasta pannusta Giovannan ihmetellessä vieressä. Heidän välilleen syntyy seksuaalista jännitettä, kun Gino riisuu takkinsa. Kielloista huolimatta hän maksaa ja jää syömään takahuoneeseen, kunnes paikalle saapuu Giovannan aviomies Giuseppe, joka on alusta asti epäillyt Ginoa varkaaksi. Gino poistuu ja Giovanna piilottaa rahan, jolloin Giuseppe ryntää hänen peräänsä vaatimaan pennittömältä kulkurilta korvausta ruokailusta.³³⁹ Gino leimataan röykeäksi ja hävyttömäksi rikolliseksi ja Braganan kodin rauhan rikkojaksi, vaikka myös Giovanna toimii yhtä katalasti yrittäessään estää Ginon lähdön piilottamalla rahan. Tunne oudosta ja vaarallisesta väijyy vastakohtana kodin tilan turvallisuudelle, jota esimerkiksi liian lähelle tulevat muukalaiset uhkaavat ja vastaavasti ulkopuoliset pyrittään poissulkemaan kotimaasta³⁴⁰. Braganan perheen turvallisuus on uhattuna muukalaisen tunkeutuessa kotiin, jolloin Giuseppe Braganan edustama koti ja perhe ovat symboleina kulttuuriperintöyhteisön osallisuuskokemuksen kohteina. Vastakohtana on Ginon perinteistä avioliittoa vastustava ja rikkova hahmo. Gino on konflikteja aiheuttava yhteisön rajoja kunnioittamaton ja epäkansallinen kiertolainen, jonka rikostoveriksi Giovanna liittyy Giuseppeä vastaan.

Rooma, avoin kaupunki -elokuvassa Pinan sisko Lauretta nähdään perinteisen perheen vastustajana ja yhteisöstä erottautuvana hahmona. Partisaani Francesco näkee rappukäytävässä saksalaisen kapteenin kyydillä kotiin saapuvan kabareetanssija Laurettan, joka saksankielellä hyvästelee innostuneen natsikapteenin ja joutuu selittelemään hämäriä puuhiaan huomattessaan rapussa tilannetta tarkkailevan Francescon³⁴¹. Kun Lauretta saapuu humalassa ylellistä elämää viettävän Marinan luo, paljastuu, että hänellä on suhde saksalaisen kanssa³⁴². Kotona Lauretta uhkaa muuttaa pois melun ja ahtauden vuoksi, mikä herättää positiivista vastakaikua perheen sisällä³⁴³. Lauretta erottautuu Pinan, Francescon ja Marcellon muodostamasta ydinperheestä ylellistä elämäntapaa

³³⁷ Häyrynen 2004, 63.

³³⁸ Saukkonen 2005, 103.

³³⁹ *Ossessione*, 1–7.

³⁴⁰ Edensor 2006, 61.

³⁴¹ *Rooma, avoin kaupunki*, 31–32.

³⁴² *Rooma, avoin kaupunki*, 60.

³⁴³ *Rooma, avoin kaupunki*, 35–36.

suosivalla, valloittajia kosiskelevalla ja perheen yhteisöllisyyttä rikkovalla käytöksellään.

John Dickie korostaa *Rooma, avoin kaupunki* -elokuvan erottautumiseen perustuvaa järjestelmää, jossa natsit leimataan aloituskohtauksesta lähtien elokuvan keskeiseksi pahaksi puoleksi.³⁴⁴ Laurettan lisäksi ylellistä elämäntapaa suosivana hahmona nähdään Giorgio Manfredin ja Laurettan ystävä Marina Mari, joka Pinan traagisen kuoleman jälkeen majoittaa surumieliset partisaanikaverukset Giorgon ja Francescon luokseen. Ensitöikseen Marina laittaa soimaan amerikkalaista jazzia ja tarjoaa miehille lahjaksi saatua kallista konjakkia. Hetken kuluttua majuri Bergmannin avustaja Ingrid soittaa puhelun Marinalle, josta selviää hänen yhteys saksalaisiin. Marina selittää Giorgiolla haluavansa välttää köyhyden, jonka Giorgio kuitenkin vasemmistolaisena partisaanina kyseenalaistaa, koska hyvä asunto, kalliit vaatteet ja rikkaat rakastajat eivät tuo onnea. Myöhemmin Marina salakuuntelee viereisessä huoneessa keskustelevia partisaaneja, jotka suunnittelevat vierailevansa Don Pietron luona seuraavana päivänä. Marina ilmoittaa partisaanit ja Don Pietron saksalaisille.³⁴⁵ Ingrid kiittää Marinaa oikeista tiedoista lahjoittamalla hänelle ylellisen turkiksen majuri Bergmannin päämajassa.³⁴⁶ David Forgacsin mukaan elokuvassa on polarisoitunut asetelma, jossa fasisminvastaisen työväenluokan edustajien vastaparina ovat kabareetytöt Marina ja Lauretta, joille tärkeintä on päästä irti köyhydestä glamourin, rahan, huumeiden ja prostituution avulla.³⁴⁷

Rossellini esittää Marinan hahmoon liittyvät piirteet ja yksityiskohdat, kuten hienon asunnon, vaatteet, amerikkalaisen kulttuurin ihannoinnin ja kavaltamiseen perustuvan rikkauksien tavoittelun, täysin partisaaneista erottautuvina seikkoina. Vastakkaiset piirteet yhdistävät katsojan osallisuuskokemuksen Marinan kavaltamiin partisaanisankareihin, joita kulttuuriperintöyhteisö voi pitää ominaan. Italian yhtenäisyyden ongelmiin liittyen Antonio Gramsci näki vallan keskittymisen pienelle ryhmälle yhtenäistävän puoluehenkisyuden sijaan³⁴⁸. *Rooma, avoin kaupunki*-elokuvassa partisaaniyhteisön vihollisten toiminta voidaan nähdä myös Gramscin näkemyksen mukaisesti individualistisena johtamistapana, jossa valta keskittyy pienelle ryhmälle, joka ei saa kannatusta. Partisaaniyhteisö edustaa Gramscin kannattamaa puoluehenkisyyttä, joten elokuva voidaan nähdä myös kannanottona yhtenäisyyden ongelmiin. Kun elokuvassa koti esitetään yhteisön turvapaikkana, Marina ja Lauretta erottautuvat yhteisön vihollisina ja kodin

³⁴⁴ Dickie 1996, 25.

³⁴⁵ *Rooma, avoin kaupunki*, 58–65.

³⁴⁶ *Rooma, avoin kaupunki*, 69–70.

³⁴⁷ Forgacs 2007, 45.

³⁴⁸ Gramsci 1982, 41–44.

turvallisuuden uhkaajina. Konstitutiivisena ulkopuolena hahmot luovat taustaa kulttuuriperintöyhteisön samaistumisen kohteille.

Myös yhdysvaltalaisen 1950-luvun antikommunististen tieteiselokuvien kommunistirepresentaatioissa kommunistit vihollisina kuvataan usein vallanhaluisiksi rikollisiksi.³⁴⁹ Samoin esimerkiksi *Rooma, avoin kaupunki* ja *Ossessione*-elokuvassa erottautumista on rakennettu esittämällä yhteisön viholliset heikkoina rikollisina, jotka vallanhimossaan ja rikkauksien toivossa pettävät vahvat italialaiset sankarit. *Rooma, avoin kaupunki* -elokuvan loppupuolella majuri Bergmannin päämajassa Marina näkee kidutetun Giorgio Manfredin kuolleen, jolloin Marina ymmärtää tekonsa seuraukset ja hän kaatuu pyörtyneenä lattialle³⁵⁰. Myös *Ossessionessa* Giuseppen murhan aiheuttama syyllisyys riivaa Ginoa³⁵¹. Yhteisön vihollisina vallanhaluisten rikollisten kokema syyllisyys korostaa hahmojen heikkoutta suhteessa ydinperhettä edustaviin hahmoihin.

5.4 Univormupukuiset

Kuten jo aikaisemmin on tullut ilmi, Tim Edensor näkee julkisen tilan vastakohtana kodin yksityisen valtakunnan, jota voidaan verrata kansakuntaan.³⁵² Yksityiseen ja julkiseen tilaan liittyen neorealisisissa elokuvissa keskeisinä erottautumista ylläpitävinä hahmoina nähdään erilaiset univormupukuiset toimijat, jotka yhdenmukaisella ulkoasullaan erottautuvat tavallisesta kansasta. Sana ”uniformity” tarkoittaa yhdenmukaisuutta ja univormua käyttävät tietyt organisaatiot kuten sotilaalliset ja puolisotilaalliset joukot, armeija, poliisit ja vartijat. Standardoidun pukeutumisen tarkoitus on identifioitua tietyn ryhmän jäseneksi ja samalla erottautua pukeutumisella ulkopuolisista. Poliisin univormun tarkoitus on erottautua kansalaisista vallankäyttäjinä: ”Poliisin virkapuku kertoo kansalaisille, että sitä käyttävällä henkilöllä on oikeus ja velvollisuus käyttää julkista valtaa.”³⁵³

Maa järisee-elokuvassa kertoja mainitsee, että Rosario Galvagnon esittämä poliisikonstaapeli Don Salvatore on kylän ylin auktoriteetti.³⁵⁴ Univormullaan hän erottautuu muista acitrezzaalaisista ylläpitäen yksityisen ja julkisen välistä rajaa. Kalansuolauskohtauksessa konstaapeli saapuu tervehtimään onnekkaita kalastajia Valastron kotiin, jossa tavallisilla acitrezzaalaisilla nähdään arkiset ja kuluneet vaatteet ja konstaapelilla

³⁴⁹ Ahonen 2013, 124.

³⁵⁰ *Rooma, avoin kaupunki*, 91.

³⁵¹ *Ossessione*, 92.

³⁵² Edensor 2006, 57–58.

³⁵³ Poliisin virkavaatteet, <https://www.poliisi.fi/tietoa_poliisista/poliisin_virkavaatteet>

³⁵⁴ *Maa järisee*, 17.

siisti ja virallinen univormu ³⁵⁵. Kohtaus osoittaa, että ulkopuolisen julkisen tilan hahmo erottautuu kodin yksityisestä arkisesta ympäristöstä. Don Salvatoren univormu toimii konstitutiivisena ulkopuolena ja visuaalisena erottautumisen merkinä yksityisen ja julkisen välillä. André Bazin on huomionnut, että *Maa järisee*-elokuvassa kontrasti kotiin ja ulkotilaan liittyvien otosten välillä ei ole näkyvä: ”Tässä, ensimmäisen kerran elokuvan historiassa, ei ole nähtävissä laadullista muutosta sisätilan ja ulkotilaan välillä kuvauskäsikirjoitukseen, näyttelijöiden toimintaan ja kuvauksen lopputulokseen liittyen.” ³⁵⁶ Naisten hallitseman yksityisen kodin ja julkisen Acitrezza kylän välillä ei ole selkeää kontrastia, mutta univormukuinen Don Salvatore on näkyvä yksityisen ja julkisen välisen rajan rakentaja. Näin ollen Don Salvatore korostaa näkyvällä erottautumisellaan kulttuuriperintöyhteisön osallisuuskokemusta oleellisiin symboleihin kuten Valastron ydinperheeseen ja arkiseen sisilialaisen kylän elämään.

Myös De Sican *Polkupyörävaras*-elokuvan univormukuiset poliisit erottautuvat yhteisön hallitsemasta yksityisestä tilasta, jolla kulttuuriperintöyhteisön osallisuuskokemusta korostetaan konstitutiivista ulkopuolta vasten. Polkupyörävarkaan löytymisen jälkeen Bruno-poika hakee poliisin paikalle ja he tutkivat varkaan perheen kodin, mutta polkupyörävarasta puolustavan ihmisjoukon keskellä kiemurtelevalla Antoniolla ole todisteita syyllisyydestä ³⁵⁷. Tässä univormukuinen poliisi on näkyvä todiste julkisen viranomaisvallan tehottomuudesta köyhässä yhteiskunnassa, jossa rikokset eivät ratkea. Elokuvan poliisiasemakohtaus osoittaa, että selvittämättömien rikosten pinot kasvavat ³⁵⁸. Univormukuiset poliisit toimivat erottautuvana symbolina yhteiskunnan toimimattomuudesta. Myös ulkona julkisessa tilassa liikkuvat univormukuiset erottautuvat yhteisöllisyyttä korostavasta Maria-äidin edustamasta kodista, josta Antonio ja Bruno ovat joutuneet elannon hankkimiseksi lähtemään.

Rossellinin *Rooma, avoin kaupunki*-elokuvassa univormukuisten erottautuminen italialaisista partisaaneista ja tavallisesta kansasta on tärkeässä roolissa. Yhteisöjen erottautuminen toisista korostuu erityisesti kohtauksessa, jossa saksalaiset tekevät yllätystarkastuksen perheen kerrostaloon ³⁵⁹. Erottautumisen visuaalisuus vahvistuu univormujen välityksellä, kun saksalaiset tunkeutuvat italialaisen yhteisön yksityiseen tilaan ja loukkaavat sen rajoja. On selvää, että elokuvaa katsotaan valloittajaa pelkäävien ja val-

³⁵⁵ Maa järisee, 59–60.

³⁵⁶ Bazin 2005, 44. Käännös Lauri Leikas.

³⁵⁷ Polkupyörävaras, 69–76.

³⁵⁸ Polkupyörävaras, 21.

³⁵⁹ Rooma, avoin kaupunki, 45–53.

loitettuun tilaan kuuluvien näkökulmasta ³⁶⁰. Tärkeimpänä univormupukuisena hahmona voidaan nähdä Harry Feistin esittämä majuri Bergmann. John Dickie onkin sanonut Bergmannin hahmosta, että: ”Vastakohta sankareiden syvään tuntemukseen ja osallistumiseen todelliseen kaupunkiin ei voisi olla selkeämpi.” ³⁶¹ Kuulustelu- ja kidutuskohtauksessa epämaskuliinisena ja homoseksuaalina näyttäytyvä Bergmann siirtyy välillä takahuoneeseen, jossa nähdään tyylikkäitä huonekaluja, kalliita juomia, arvokasta taidetta, univormupukuisia pelaamassa korttia, pianisti soittamassa taustamusiikkia, tyylikäs Ingrid ja partisaanit pettänyt Marina sekä humalainen kapteeni Hartmann ³⁶². Rossellini on luonut elokuvaan selkeän vastakohtaparin, jonka näkyvinä symboleina ovat valloittajien univormut. Elokuvan saksalaiset näyttävät aluksi vahvana vallankäyttäjänä, mutta kidutuskohtaus paljastaa, että Rossellini esittää univormupukuisen majuri Bergmannin epämiehekkäänä hahmona.

Kaava toistuu myös 1950-luvun yhdysvaltalaisen tieteiselokuvien invaasiokuvaussissa. Kimmo Ahosen mukaan: ”Invaasioelokuville tyypillistä oli ”normaaliuden” kaavojen uhanalaiseksi tuleminen. Muukalaisten ilmaantuminen särkee yhteisön rauhan, mutta se vaarantaa myös pääparin heteroseksuaalisen suhteen. [...] Invaasioelokuvien viholliset tulevat ydinperheen ulkopuolelta ja poikkeavat heteroseksuaalisen valtakulttuurin perusolettamuksista.” ³⁶³ Asetelmalla on pitkät perinteet Yhdysvaltojen populaarikulttuurissa, sillä se liitetään osaksi intiaanien hyökkäyksiä urheita uudisasukkaita vastaan. ³⁶⁴ Myös *Rooma, avoin kaupunki* -elokuvassa muukalainen majuri Bergmann erottautuu ydinperhettä edustavista sankareista epänormaalina hahmona, joten yhteisön viholliset esitetään ”normaaliuden” kaavan ja ydinperheen uhkana. Tätä erottautumiseen perustuvaa asetelmaa on siis käytetty laajasti muukalaisten invaasioon liittyvissä kuvauksissa.

6. Lopuksi

Tarkastelin tutkimuksessani neljää 1940-luvun italialaisen neorealismien pääteosta, joita analysoin suhteessa kulttuuriperintöyhteisön identiteettityötä, kansallista identiteettiä ja italialaisuutta tarkastelemaan tutkimuskirjallisuuteen. Tutkin identiteettityöhön liittyviä tapoja, joilla neorealistinen elokuva voi rakentaa kansakuntaa yhdistävää kulttuuriperintöä kulttuuriperintöyhteisön ylläpitämässä kulttuuriperintöprosessissa. Tutkimuksessa

³⁶⁰ Dickie 1996, 25.

³⁶¹ Dickie 1996, 25.

³⁶² *Rooma, avoin kaupunki*, 83–85.

³⁶³ Ahonen 2013, 214.

³⁶⁴ Ahonen 2013, 208.

kansakunta kulttuuriperintöyhteisönä ylläpitää kulttuuriperintöprosessia, joten kansallisen identiteetin määritelmät kytkeytyivät osaksi analyysia. Analyysin pohjalta löysin niitä tapoja, joilla yhteiskunnallisia ongelmia ja ihmisten epätoivoa käsitelleet italialaiset neorealistiset elokuvat voivat rakentaa yhteisöllistä kulttuuriperintöä kansakunnassa, jonka kansallisen identiteetin rakentaminen on koettu ongelmalliseksi 1800-luvun lopulta lähtien.

Jo keinotekoista *Risorgimentoa* leimannut suuria massoja liikuttavan vallankumouksen puutteellisuus, Antonio Gramscin esiin tuoman hegemonian ja yhteiskuntaluokkien yhteistyön puute, yhteiskunnan alakerrosten poissaolo päätöksenteosta, yhteiskunnan pysähtyneisyys, kansan ja valtaeliitin välisen kuilun kasvaminen, Pohjois-Italian talouskasvu ja ”etelän kysymys” vaikuttivat kansallisen identiteetin rakentamisen ongelmiin Italiassa. Giolittin ja Mussolinin kaudella sodasta tuli väkivaltainen ja välttämätön työkalu Italian kansallisen identiteetin rakentamiseksi, jolloin erityisesti Giovanni Pastronen *Cabiria* ja Carmine Gallonen *Scipio Africanus* keksittyinä perinteinä olivat maan johdon kulttuuriperintöön perustuvia yrityksiä maan yhdistämiseksi sopivaan menneisyyteen yhdistettyinä.

Myös *Rooma, avoin kaupunki* ja erityisesti Don Pietron sekä Pinan hahmot rakentavat kulttuuriperintöyhteisön identiteettiä ja luovat kulttuuriperintöä ajalliseen jatkuvuuteen liittyen. Yhteisön suurina kertomuksina ja todellisuuteen perustuvina asioina ne liitetään osaksi legendaksi muodostuneiden Italian partisaanien taistelua, jolloin hahmot esitetään yhteisölle tärkeinä symboleina menneisyydestä. Kansalle etäinen valtionjohto ei pystynyt luomaan riittävän vahvaa yhtenäisyyttä tai kansallistunnetta turhalla, valloituksiin perustuneella ja epäonnistuneella sodankäynnillä, vaikka Rooman valtakuntaan perustuneet historialliset spektaakkelit olivatkin suosittuja kansan keskuudessa. Kansalle läheisemmät partisaanit toimivat pakon edessä ja antoivat vahvan panoksen valloittajien kukistamiseen yhdessä liittoutuneiden kanssa. Partisaanit loivat kansallisia maine-tekkoja ilman etäisiä, keinotekoisia ja manipulointiin perustuvia valloitus suunnitelmia. Yhteisöllisenä kulttuuriperintönä Rossellinin elokuvan esittämä partisaanivastarinta tuo esiin lähimenneisyyteen liittyvänä kansakunnan kertomuksena merkityksellisiä taistelun symboleita ja muistomerkkejä, kuten yhteisönsä puolesta uhrautuneet Don Pietro Pellegrinin ja Pinan hahmot, jolloin elokuva myös kulttuuriperintöprosessina tukee monumentalisoivaa identiteettityötä ja historialliseen hahmoon perustuen yhdistää ihmisiä muistin paikkana. Elokuva tarjoaa kulttuuriperintöyhteisölle osallisuudenkokemuksia menneisyyden symbolien muodossa ja vahvistaa jaetun historian kautta käsitystä itsestä ajallisella jatkumolla, joka kulkee partisaanivastarinnan mukana eläneiden nuorten lu-

pausten mukana tulevaisuuden aikaulottuvuudessa. Näin ollen kulttuuriperintöä pidetään yllä kaikissa muodoissa. Elokuva rakentaa kansakunnan kulttuuriperintöä omaksuvan, monumentalisoivan ja historioivan identiteettityön kautta.

Luchino Viscontin *Maa järisee*-elokuvassa ei nähdä samanlaisia monumentaalisia sankarihahmoja kuin Rossellinin elokuvassa, sillä elokuva esittelee hidastempoisesti hyvin muuttumattoman yhteiskunnan. Elokuvassa on kuitenkin vahvasti läsnä yhteisöllisiin kertomuksiin liittyvää alkuperäisyyttä ja jatkuvuutta sekä paikallisen murteen korostamaa yhteisöllisyyttä. Acitrezzan ja erityisesti Valastron perheen isoisän edustama ajaton ja epäoikeudenmukainen elämämeno on perinteinen asia. Niinpä riistävien tukkukauppiaiden valtaa ei saa kyseenalaistaa, mutta elokuvan nuori epäonnensankari 'Ntoni lähtee muuttamaan ikaikaista asetelmaa menestyksen toivossa. Lopulta tässäkin ajalliseen jatkuvuuteen liittyen vihjataan parempaan tulevaisuuteen 'Ntonin ja tulevaisuutta edustavan nuoren tytön välisen keskustelun kautta. Viscontin kiinnostus Antonio Gramscin kirjoituksiin näkyy Acitrezzan kylän yhtenäisen rintaman puutteena. Tämän vuoksi 'Ntonin johtamasta vallankumouksesta tuli heikko individualistinen yritys, jossa oli kuitenkin nähtävissä tulevaisuudenuskoa. Niinpä elokuva kommentoi myös Italian perinteistä yhtenäisyyden ongelmaa. Jaetun historian kautta kulttuuriperintöyhteisön jäsenet voivat kokea osallisuutta elokuvan esittelemään menneisyyden, nykyisyyden ja tulevaisuuden jatkumoon. Elokuva ylläpitää kulttuuriperintöä kulttuuriperintöyhteisön historioivalla identiteettityöllä, joka vahvistaa käsitystä itsestä ajallisen jatkuvuuden osana.

Usein ajatellaan, että suuret symboliset ikonit, kuten italialaisen elokuvan perinteessä Pastronen *Cabiria* ja Gallonen *Scipio Africanus*, rakentavat kansallista identiteettiä upeaan menneisyyteen ja tunnettuihin monumentteihin pohjautuen. Arkipäiväisen nationalismiin hyöty on siinä, että kansallista identiteettiä tuotetaan usein tiedostamattomien arkisten symbolien kautta. Historiallisiin spektaakkeleihin verrattuna neorealistiset elokuvat tuovat yhteisöllisyyttä esiin huomaamattomasti jokapäiväisen elämän esittelyllä, jossa arkiset paikat, koti ja kotiseutu, ovat tärkeässä asemassa. *Maa järisee*-elokuva esittelee sisilialaisuutta esimerkiksi Acitrezzan maisemien, arkielämän tapahtumien, paikallisten amatööri näyttelijöiden, sisilialaisen murteen ja naisen hallitseman arkisen kodin kautta. Elokuva tarjoaa kulttuuriperintöyhteisölle kulttuuriperinnön rakentamiseen Acitrezzaan liittyviä arkisia menneisyyden jälkiä ja symboleita, joihin yhteisö kokee osallisuutta. Niitä voidaan käyttää omaksuvassa identiteettityössä. Elokuvan alkuperäinen tehtävä muuttuu, kun elokuvan arkiset symbolit muistuttavat menneestä ja vahvistavat kulttuuriperintöyhteisön yhteenkuuluvuutta.

Koti toimii tavallisen arkielämän esittelyn näyttämönä monessa neorealistisessa elokuvassa ja kodin arkipäiväisyys näyttäytyy tärkeässä osassa symbolien tarjoajana. Kotia voidaan verrata kansakuntaan, sillä kodin turvallisuus ulkoisia häiriötekijöitä vastaan kuvastaa asetelmia monissa tyyliuunnan elokuvissa. Kansallisvaltio isona kulttuuriperintöyhteisönä on kaikkien suuri koti, joka rakentuu myös arkipäiväisten symbolien välityksellä yhtenäisyyden ja erottautumisen kautta. Esimerkiksi *Rooma, avoin kaupunki* esittelee saksalaisvalloittajia urheasti vastustavan perheen, jonka koti toimii ulkopuolisia erottavana piilopaikkana. Elokuva tuo esiin erottautumisen kansallisen identiteetin olennaisena osana, sillä koti on kuin valtioiden rajojen ulkopuolelle ”muut” sulkeva pienoiskansakunta. Koska kulttuuriperintö auttaa tunnistautumaan yhteisön jäseniksi ja erottautumaan toisista, koti toimii ulossulkevilla rajoillaan muista erottautumisen arkisena symbolina kulttuuriperintöyhteisölle, vaikka kaikki yhteisön jäsenet eivät välttämättä tähän samaistuisikaan. Elokuvissa nähtävät kodit esittelevät arkielämää, mutta kodin alkuperäinen tehtävä muuttuu, kun se symbolien kautta alkaa muistuttaa kulttuuriperintöyhteisöä menneestä.

Koska neorealististen elokuvien käsittelemät ongelmat johtuvat ulkopuolisista tekijöistä, kuten maahan tunkeutuneista valloittajista tai yhteiskunnan epäkohdista, elokuvissa keskeisinä tekijöinä olevat perheet nousevat selkeästi yhtenäisiksi ja toisista erottautumisen symboleiksi. Perheen yhtenäisyyden korostaminen liittyy perhettä vahvasti arvostavaan italialaiseen kulttuuriin. Neorealistisissa elokuvissa perhe tarjoaa yhteisölle omaksuttavia symboleita, joten perhe koetaan kulttuuriperintöyhteisönä pienoiskoossa. Tällaisena voidaan nähdä erityisesti *Rooma, avoin kaupunki* -elokuvan Pinan ja Francescon ympäröimä perhe.

Näissä perheen kuvauksissa naishahmot nousevat tärkeään asemaan, sillä ne liittyvät merkittävänä osana italialaisuuteen. Myytti naisten hallitsemasta kodista, josta miehet ovat lähteneet valloittamaan maailmaa, toistuu näissä elokuvissa. Erityisen selvänä asetelma näkyy De Sican *Polkupyörävaras*-elokuvassa. Maria-äiti edustaa onnellista kotia, josta Antonio ja Bruno lähtevät ulos kaupunkiin epätoivon täyttämälle matkalleen yhteiskunnallisten ongelmien keskuuteen, jolloin tunne kodista jää Marialle. Ahkeran Marian edustama koti tuntuu siltä kuin yhteiskunnallisia ongelmia ei olisikaan. Myös Viscontin *Maa järisee* esittelee kodin naisen hallitsemana tilana, josta Valastron miehet ovat lähteneet hankkimaan välttämätöntä elantoa. Samanlaisena hahmona nähdään myös *Rooma, avoin kaupunki* -elokuvan partisaaniyhteisön puolesta uhrautuva Pina, joka Marian tavoin hallitsee kotia ja valvoo perheen turvallisuutta. Koska nainen liitetään symbolisesti kansakunnan nousuun ja tuhoon, kulttuuriperintöyhteisölle tarjo-

taan osallisuuden kokemuksia symboleina myös neorealististen elokuvien naishahmojen välityksellä.

Ydinperhe Italian ainoana perustavanlaatuisena instituutiona ja yhtenäisyyden ilmentymänä on osana myös neorealistista elokuvaa ja se näkyy esimerkiksi *Maa järisee* -elokuvassa. Vaikka Gramscin ajatukset elokuvassa näkyvätkin, Visconti jätti politiikan sivuosaan oman taiteellisen tyylinsä ohjaamana. Elokuvan tärkeämmäksi seikaksi nousee yksinkertaisesti todellisuuden kuvaaminen, jossa armoton meri peruselementtinä hallitsee yhteisön elämää. Näin ollen elokuva tarjoaa kulttuuriperintöyhteisölle osallisuuskokemuksen naisten ylläpitämään, suojaavaan ja turvalliseen ydinperheeseen ja arkiseen elämään, jota Acitrezzaan luonto armottomasti ohjailee. Elokuva tuo esiin näitä jälkiä yhteisölle kulttuuriperinnön rakennusaineeksi.

Erottautumista varten ydinperheen yhtenäisyyden vastapuolelle tarvitaan konstitutiivinen ulkopuoli, jota vasten identiteetti vahvistuu ja rakentuu. Erottautumiseen liittyen neorealistisissa elokuvissa nähdään yhteisöä rikkovia hahmoja, joista erottuvimpana nähdään Viscontin *Ossessione*-elokuvan paikaton ja juureton kulkuri Gino, joka onnistuu rikkomaan Giuseppe ja Giovanna Braganan kodin rauhan. Erottautumisen vastapuolella on leppoisa Giuseppe, jonka edustama perheonni ja kodin turvallisuus voidaan nähdä yhteisön symbolina ja kulttuuriperintöyhteisön osallisuuskokemuksen kohteena. Osallisuuskokemuksen voimaa tehostaa Ginon hahmon erottautuminen yhteisöstä. *Rooma avoin kaupunki*-elokuvassa kotia rikkovana ja erottautuvana hahmona toimivat Pinan sisko Lauretta sekä Giorgio Manfredin ystävä Marina. Naisten läheinen suhde saksalaisiin sekä ylellinen ja itsekäs elämäntapa muodostuvat Pinan edustaman ydinperheen ja kodin vastapuoleksi, jolloin kulttuuriperintöyhteisön samaistuminen kohdistuu yhteisöä vahvistaviin hahmoihin. Elokuva ottaa toisaalta kantaa myös Gramscin esiin nostamiin Italian yhtenäisyyden ongelmiin, jossa valta keskittyi pienelle hallitsevalle ryhmälle. Laurettan ja Marinan edustama individualismi esitetään yhteisöä hajottavana seikkana, jossa vastapuolena on partisaanien edustama yhtenäinen rintama, joka voidaan nähdä Gramscin tukemana puoluehenkisytenä.

Neorealistisissa elokuvissa yhteisöstä erottautumista ylläpitävät myös erilaiset univormupukuiset hahmot, jotka erilaisella pukeutumisellaan ovat näkyviä erottautumisen symboleja. Erottautuminen ei liity pelkästään erilaiseen pukeutumiseen, sillä julkisen vallan edustajina univormupukuiset erottautuvat kodin yksityisyydestä. *Maa järisee* -elokuvassa univormupukuisena hahmona nähdään Don Salvatore, joka erottautuu Vallastrojen edustamasta yksityisestä kodista ja kotiseudusta. Univormupukuinen hahmo konstitutiivisena ulkopuolena asettuu kodin yksityisyyttä vasten, jolloin kodin ja per-

heen yhteisöllisyys korostuu. Koti, perhe ja yksityisyys on merkittävässä osassa, kun elokuva rakentaa kulttuuriperintöä univormupukuisen hahmon ja sen yhteisöstä erottautumisen kautta. *Polkupyörävaras*-elokuvassa univormupukuinen poliisi toimii näkyvänä erottautuvana symbolina yhteiskunnan tehottomuudesta. Katsoja kokee osallisuutta elokuvan yhteisöllisyyttä korostaviin puoliin, kuten Maria-äidin edustamaan epätoivoiselta yhteiskunnalta turvassa olevaan kotiin. Erottautumisen visuaalisuus korostuu myös *Rooma, avoin kaupunki* -elokuvassa, jossa univormupukuiset saksalaisvalloittajat tunkeutuvat partisaanien kotitaloon, jolloin yksityisen kodin rajat rikkoutuvat. Elokuvan vastakohtaparin toisella puolella nähdään lähtökohtaisesti vahvoja ja ylellisyyttä edustavia hahmoja, joiden esittäminen tapahtuu osittain näkyvästi univormuilla. Univormupukuisten kohdalla osallisuuskokemus toteutuu visuaalisin keinoin ja erottautumisen kautta, jolloin vastakohtana olevat menneisyyden yhteisölliset jäljet ja symbolit omaksutaan osaksi kulttuuriperintöä.

Muukalaisten esittämisessä nähdään samanlaisia ulkopuolisesta erottautumisen ja oman yhteisön korostamisen asetelmia kuin 1950-luvun yhdysvaltalaisen tieteiselokuvan invaasiokuvauksissa. Esimerkiksi *Ossessionessa* ja *Rooma, avoin kaupunki* -elokuvassa nähdään lähtökohtaisesti ylivoimainen vihollinen, vallanhaluisia rikollisia ja ”normaaliutta” uhkaavia hahmoja, kuten tieteiselokuvien invaasioelokuvien muukalaiskuvauksissa.

Olen tutkimuksessani osoittanut, että yhteisöllisyyttä korostavina tulkintoina realistiset elokuvat osallistuvat kansallisen identiteetin ylläpitämiseen ja kehittämiseen. Kulttuuriperintö on yhteisöllistä, joten neorealistiset elokuvat tarjoavat tulkintaa historiasta, jota kulttuuriperintöyhteisö voi kansakunnassa hyväksyä yhteenkuuluvuuden vahvistamiseksi. Antonio Gramscin marxilaisten mallien läpi katsottuna elokuvat ottavat kantaa myös Italian yhtenäisyyden ongelmiin. Ongelmien keskeisenä tekijänä on pieni hallitseva valtaeliitti, joka pyrki rakentamaan yhtenäisyyttä menneisyyden kulta-aikoihin perustuvilla keksityillä perinteillä. Toisella puolella on kansan suuri massa, jota neorealistiset elokuvat edustavat. Neorealistiset elokuvat rakentavat yhteisöllistä kulttuuriperintöä kansakunnan laajuisen kulttuuriperintöyhteisön yhteisillä jaettuun historiaan liittyvillä menneisyyden symboleilla, jotka voidaan nähdä yhteisön suurina ja merkittävinä kertomuksia. Elokuvissa läsnä olevan jaetun historian kautta koetaan myös osallisuutta menneisyydestä tulevaisuuteen liikkuvaan jatkumoon, jolloin hahmottuu kulttuuriperintöyhteisön paikka tässä jatkumossa. Historiallisten speaktaakkeliä menneisyyden kulta-aikaan perustuvaan lähestymistapaan verrattuna arkiseen kotiin liitettävien symbolien ja merkitysten rooli neorealistisissa elokuvissa muodostuvat tärkeiksi

kulttuuriperintöyhteisön identiteettityön osiksi, jolla kulttuuriperintöä pidetään yllä. Kodista ja arjesta tulee kulttuuriperintöyhteisön identiteetin rakennusaine ja identiteettiä rakennetaan kotiin liitettävillä symboleilla ja niiden erottautumisella ulkopuolisista yhteisön vihollisista tai muukalaisista.

Lähdeluettelo

1. Tutkimusaineisto

La Terra Trema (*Maa järisee*). Sk: Antonio Pietrangeli, Luchino Visconti. O: Luchino Visconti. Ao: Francesco Rosi, Franco Zeffirelli. K: G.R. Aldo. Le: Mario Serandrei. M: Willy Ferrero. Ä: Mario Ronchetti. N: Antonio Arcidiacono ('Ntoni), Giuseppe Arcidiacono (Cola), Nicola Castorino (Nicola), Rosa Catalano (Rosa), Agnese Giammona (Lucia), Nelluccia Giammona (Mara), Rosario Galvagno (Don Salvatore), Antonino Micale (Vanni), Salvatore Vicari (Alfio), Sebastiano Valastro (Isä), Maria Micale (Äiti). T: Salvo D'Angelo. E: 2.9.1948. DVD-julkaisu: 2004 – Dvd-kopion pituus 153 min.

Ladri di biciclette (*Polkupyörävaras*). Sk: Cesare Zavattini, Oreste Biancoli, Suso D'Amico, Vittorio De Sica, Adolfo Franci, Gherardo Gherardi, Gerardo Guerrieri. O: Vittorio De Sica. Ao: Luisa Alessandri, Gerardo Guerrieri. K: Carlo Montuori. Le: Eraldo Da Roma. M: Alessandro Cicognini. N: Lamberto Maggiorani (Antonio Ricci), Enzo Staiola (Bruno), Lianella Carell (Maria), Gino Saltamerenda (Baiocco). T: Giuseppe Smato, Vittorio De Sica. E: 24.11.1948. Dvd-julkaisu: 2008 – Dvd-kopion pituus 89 min.

Ossessione (*Riivaajat*) Sk: Luchino Visconti, Mario Alicata O: Luchino Visconti. Ao: Giuseppe De Santis, Antonio Pietrangeli. K: Domenico Scala, Aldo Tonti. Le: Mario Serandrei. La: Gino Franzi. P: Maria De Matteis. M: Giuseppe Rosati. Ä: Tommaso Barberini, Arrigo Usigli. N: Massimo Girotti (Gino Gosta), Clara Calamai (Giovanna Bragana), Juan de Landa (Giuseppe Bragana), Dhia Cristiani (Anita), Vittorio Duse (Poliisi). T: Libero Solaroli. E: 16.5.1943. Dvd-julkaisu: 2012 – Dvd-kopion pituus 135 min.

Roma, città aperta (*Rooma, avoin kaupunki*). Sk: Sergio Amidei, Federico Fellini, Roberto Rossellini. O: Roberto Rossellini. Ao: Sergio Amidei, Federico Fellini. K: Ubaldo Arata. Le: Eraldo Da Roma. M: Renzo Rossellini. N: Aldo Fabrizi (Don Pietro Pellegrini), Anna Magnani (Pina), Marcello Pagliero (Luigi Ferraris, alias Giorgio Manfredi), Francesco Grandjacquet (Francesco), Vito Annichiarico (Marcello), Nando Bruno (Lukkari Agostino), Harry Feist (Majuri Bergmann), Giovanna Galletti (Ingrid), Maria Michi (Marina Mari), Carla Rovere (Lauretta), Eduardo Passarelli (Poliisi), Carlo Sindici (Poliisikomentaja), Joop van Hulzen (Captain Hartmann), Ákos Tolnay (Itävaltalainen karkuri). T: Giuseppe Amato, Ferruccio De Martino, Rod E. Geiger, Roberto Rossellini. E: 27.9.1945. Dvd-julkaisu: 2011 – Dvd-kopion pituus 103 min.

2. Kirjallisuus

Ahonen, Kimmo: *Kylmän sodan pelkoja ja fantasioita. Muukalaisten invaasio 1950-luvun yhdysvaltalaisessa tieteiselokuvassa*. Turun yliopisto, Turku, 2013.

Aitken, Ian: *European Film Theory and Cinema. A Critical Introduction*. Edinburgh University Press, Edinburgh, 2001.

Anderson, Benedict: *Kuvitellut yhteisöt. Nationalismin alkuperän ja leviämisen*

tarkastelua. Englanninkielinen alkuteos *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (1983). Suom. Joel Kuortti. Vastapaino, Tampere, 2007.

Bacon, Henry: Maiseman muutoksia. *Elokuva ja arkkitehtuuri*. Toim. Mikael Sundman, Maarit Henttonen, Tommi Lindh ja Kristiina Paatero. Rakennustaiteen seura, Helsinki, 1996, 68–77.

Bacon, Henry: *Tiikerikissan aika. Luchino Viscontin elämä ja elokuvat*. Valtion painatuskeskus ja SEA, Helsinki, 1992.

Barzini, Luigi: *The Italians*. Penguin books, Lontoo, 1991.

Bazin, André: *Elokuvan mestareita*. Toim. Peter von Bagh. Lovekirjat, Helsinki, 1982.

Bazin, André: *Mitä elokuva on?* WSOY, Helsinki, 1973.

Bazin, André: *What is Cinema? Volume 2*. University of California Press, California, 2005.

Billig, Michael: *Banal nationalism*. SAGE Publications Ltd, Lontoo, 2010.

Bondanella, Peter: *Italialainen elokuva neorealismista nykypäivään*. Englanninkielinen alkuteos *Italian Cinema From Neorealism to the Present* (1983). Suom. Eila Anttila. Valtion painatuskeskus ja SEA, Helsinki, 1993.

Brunetta, Gian Piero: *The History of Italian Cinema*. Princeton University Press, New Jersey, 2003.

Brunette, Peter: *Roberto Rossellini*. Oxford University Press, New York, 1987.

Buss, Robin: *Italian Films*. B. T. Batsford, Lontoo, 1989.

Böök, Mikael: Johdanto. *Vankilavihkot*. Toim. Mikael Böök. Kansankulttuuri Oy, Helsinki, 1979.

Cardullo, Bert: What Is Neorealism? *André Bazin and Italian Neorealism*. Toim. Bert Cardullo. Continuum International Publishing Group, New York, Lontoo, 2011, 18–28.

Dickie, John: Imagined Italies. *Italian Cultural Studies*. Toim. David Forgacs ja Robert Lumley. Oxford University Press, New York, 1996, 19–33.

Dyer, Richard: *The White Man's Muscles. Race and the subject of masculinities*. Duke University Press, Durham, 1997.

Edensor, Tim: *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*. Berg, Oxford, New York, 2002.

Elazar, Dahlia S: *The Making of Fascism. Class, State, and Counter-Revolution, Italy 1919-1922*. Praeger, Westport, 2001.

- Ferro, Marc: *Cinema and History*. Ranskankielinen alkuteos *Cinéma et Histoire* (1977). Eng. Naomi Greene. Wayne State University Press, Detroit, 1988.
- Filmihullu, Helsinki, 2/1988.
- Filmihullu, Helsinki, 2/1998.
- Filmihullu, Helsinki, 3/1982.
- Forgacs, David: *Rome Open City (Roma Citta Aperta)*. BFI Publishing, Lontoo, 2007.
- Foucault, Michel: *Tarkkailla ja rangaista*. Ranskankielinen alkuteos *Surveiller et punir* (1975). Suom. Eevi Nivanka, kieliäsun tarkistanut Jukka Kemppinen. Otava, Keuruu, 2014.
- Foucault, Michel: *Turvallisuus, alue, väestö. Hallinnallisuuden historia. Collège de Francen luennot 1977-1978*. Ranskankielinen alkuteos *Sécurité, territoire, population* (2004). Suom. Antti Paakkari. Tutkijaliitto, Helsinki, 2010.
- Fulbrook, Mary: *Myth-Making and National Identity: The Case of the GDR. Myth & Nationhood*. Toim. Geoffrey Hosking ja George Schöpflin. Hurst & Company, Lontoo, 1997, 72–87.
- Gellner, Ernest: *Nations and Nationalism*. Blackwell Publishing, Malden, 2008.
- Gibbs, John: *Mise-en-scène. Film Style and Interpretation*. Columbia University Press, New York, 2002.
- Gramsci, Antonio: *Vankilavihkot*. Italiankielinen alkuteos *Quaderni del carcere* (kirjoitettu 1929–35). Toim. Mikael Böök. Suom. Martti Berger, Mikael Böök ja Leena Talvio. Kansankulttuuri Oy, Helsinki, 1979.
- Gramsci, Antonio: *Vankilavihkot 2*. Italiankielinen alkuteos *Quaderni del carcere* (kirjoitettu 1929–35). Toim. Mikael Böök. Suom. Martti Berger, Mikael Böök ja Leena Talvio. Kansankulttuuri Oy, Helsinki, 1982.
- Granö, Päivi: *Melkein kotonaan – koti paikkana Wecksellin sisarusten kirjeissä 1900-luvun alussa. Koti - Kaiho, paikka, muutos*. Toim. Päivi Granö, Jaakko Suominen ja Outi Tuomi-Nikula. Kulttuurituotannon ja maisemantutkimuksen laitoksen julkaisuja 4. Turun yliopisto, Pori 2004, 103–150.
- Hall, Stuart: *Identiteetti*. Toim. Mikko Lehtonen ja Juha Herkman. Suom. Mikko Lehtonen ja Juha Herkman. Tammer-Paino, Tampere, 1999.
- Hayward, Susan: *Framing National Cinemas. Cinema and Nation*. Toim. Mette Hjort ja Scott MacKenzie. Routledge, Lontoo, 2000. 88–102.
- Hietala, Veijo: *Savolaiset - Suomalaisen elokuvan musta voima. Pohjan tähteet. Populaarikulttuurin kuva suomalaisuudesta*. Toim. Hannu Salmi ja Kari Kallioniemi. BTJ Kirjastopalvelu Oy, Helsinki, 2000, 63–79.

- Higonnet, Patrice: *Goodness Beyond Virtue. Jacobins During the French Revolution*. Harvard University Press, Lontoo, 1998.
- Higson, Andrew: The Limiting Imagination of National Cinema, *Cinema and Nation*. Toim. Mette Hjort ja Scott MacKenzie. Routledge, Lontoo, 2000, 63–74.
- Hjort, Mette: Themes of nation. *Cinema and Nation*. Toim. Mette Hjort ja Scott MacKenzie. Routledge, Lontoo, 2000, 103–117.
- Hobsbawm, Eric: *Nationalismi*. Englanninkielinen alkuteos Nations and nationalism since 1780 (1990). Suom. Jari Sedergren, Jussi Träskilä ja Risto Kunnari. Vastapaino, Tampere, 1994.
- Hobsbawm, Eric: *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press, 1992.
- Hogan, Michael J: *The Marshall Plan. America, Britain, and the reconstruction of Western Europe, 1947-1952*. Cambridge University Press, Cambridge, 1989.
- Huhtamo, Erkki: Visconti ja neorealismi. *Ihmisen muotoinen elokuva. Kirjoituksia Luchino Viscontista*. Toim. Pertti Hyttinen. Chydenius-Instituutti, Kokkola, 1987.
- Hägg, Göran: *Mussolini*. Ruotsinkielinen alkuteos Mussolini – en studie i makt (2008). Suom. Heikki Eskelinen. Otava, Keuruu, 2008.
- Häyrynen, Maunu: Maisemantutkijan kotiseutu. *Koti - Kaiho, paikka, muutos*. Toim. Päivi Granö, Jaakko Suominen ja Outi Tuomi-Nikula. Kulttuurituotannon ja maisemantutkimuksen laitoksen julkaisuja 4. Turun yliopisto, Pori 2004, 55–68.
- Killinger, Charles: *History of Italy*. Greenwood Press, Westport, 2002.
- Laine, Kimmo: ”Pääosassa Suomen kansa” - Suomi-Filmi ja Suomen Filmitoiminta kansallisen elokuvan rakentajina 1933-1939. SKS, Jyväskylä, 1999.
- Landy, Marcia: *Italian Film*. Cambridge University Press, Cambridge, 2000.
- Liehm, Mira: *Passion and Defiance. Film in Italy from 1942 to the Present*. University of California Press, Berkeley, 1984.
- Parkinson, David: *History of Film*. Thames and Hudson, New York, 1995.
- Piepergerdes, Brent J: Re-envisioning the Nation. Film Neorealism and the Postwar Italian Condition. *ACME: An International E-Journal for Critical Geographies*, 6-2/2007, 231–257. <<http://ojs.unbc.ca/index.php/acme/article/download/776/635>>. (6.5.2016)
- Poliisin virkavaatteet*, Suomen poliisin verkkosivut, <https://www.poliisi.fi/tietoa_poliisista/poliisin_virkavaatteet> (6.5. 2016).
- Reich, Jacqueline: Mussolini at the Movies. Fascism, Film and Culture. *Re-viewing Fascism – Italian Cinema, 1922-1943*. Toim. Jacqueline Reich ja Piero Garofalo. Indiana University Press, Indiana, 2002. 3–29.

- Sallinen, Susanna: Koti-ikävä ja nostalgia arjen kokemuksena. *Koti - Kaiho, paikka, muutos*. Toim. Päivi Granö, Jaakko Suominen ja Outi Tuomi-Nikula. Kulttuurituotannon ja maisemantutkimuksen laitoksen julkaisuja 4. Turun yliopisto, Pori 2004, 79–102.
- Salmi, Hannu: *Elokuva ja historia*. Painatuskeskus, Helsinki, 1993.
- Saukkonen, Pasi: Kansallinen identiteetti. *Nationalismit*. WSOY, Porvoo, 2005, 90–105.
- Saukkonen, Pasi: *Suomi, Alankomaat ja kansallisvaltion identiteettipolitiikka*. SKS, Helsinki, 1999.
- Schlesinger, Philip: The Sociological Scope of 'National Cinema'. *Cinema and Nation*. Toim. Mette Hjort ja Scott MacKenzie. Routledge, Lontoo, 2000, 19–31.
- Schöpflin, George: The Functions of Myth and a Taxonomy of Myths. *Myth & Nationhood*. Toim. Geoffrey Hosking ja George Schöpflin. Hurst & Company, Lontoo, 1997, 19–35.
- Sedergren, Jari: Italian poliittinen elokuva: Neorealismien historiapolitiikka. *Ennen ja Nyt, Historian tietosanomat*, 4/2001. <<http://www.ennenjanyt.net/2001/12/italian-poliittinen-elokuva-neorealismien-historiapolitiikka/>>. (6.5.2016)
- Shiel, Mark: *Italian neorealism - Rebuilding the cinematic city*. Wallflower Press, Brighton, 2006.
- Sivula, Anna: Puuvillatehtaasta muistin paikaksi. Teollisen kulttuuriperintöprosessin jäljillä. *Mitä on kulttuuriperintö?* Toim. Outi Tuomi-Nikula, Riina Haanpää ja Aura Kivilaakso. SKS, Helsinki, 2013, 161–191.
- Sivula, Anna: Tilaushistoria identiteettityönä ja kulttuuriperintöprosessina: Paikallisen historiapolitiikan tarkastelua. *Kulttuuripolitiikan tutkimuksen vuosikirja 2015*. Kulttuuripolitiikan tutkimuksen seura r.y., 2015, 56–69.
- Smith, Anthony D: Images of the Nation. Cinema, Art, and National Identity. *Cinema and Nation*. Toim. Mette Hjort ja Scott MacKenzie. Routledge, Lontoo, 2000, 45–59.
- Smith, Anthony D: *National Identity*. Penguin books, Lontoo, 1991.
- Smith, Anthony D: The 'Golden Age' and National Renewal. *Myth & Nationhood*. Toim. Geoffrey Hosking ja George Schöpflin. Hurst & Company, Lontoo, 1997, 36–59.
- Smith, Laurajane & Agakawa, Natsuko: Introduction. *Intangible Heritage*. Toim. Laurajane Smith ja Natsuko Agakawa. Routledge, Lontoo ja New York, 2009, 1–9.
- Smith, Laurajane: *Uses of Heritage*. Routledge, New York, 2006.
- Spinelli-Coleman, Donatella: *Filming the Nation. Jung, Film, Neo-Realism and Italian National Identity*. Routledge, Lontoo, 2011.
- Stewen, Kaarle: Unelmia ja realismia Tiberin rannalla. *Kulttuurin aaltopituudella -*

Juhlakirja Eero Saarenheimon täyttäessä 80 vuotta 21.6.1999. Toim. Esko Leskinen. Gummerus, Jyväskylä, 1999, 177–189.

Terttula, Eugen: Neorealismmin perusrunko. *Elokuvan vuosikirja 1957.* Toim. Aito Mäkinen ja Bengt Pihlström. Studio, Helsinki, 1957, 24–41.

Tuomi-Nikula, Outi & Granö, Päivi & Suominen Jaakko: ”Oma koti kultan kallis” - Johdannoksi. *Koti - Kaiho, paikka, muutos.* Toim. Päivi Granö, Jaakko Suominen ja Outi Tuomi-Nikula. Kulttuurituotannon ja maisemantutkimuksen laitoksen julkaisuja 4. Turun yliopisto, Pori 2004, 7–12.

Tuomi-Nikula, Outi & Haanpää, Riina & Kivilaakso Aura: Kulttuuriperintökysymysten jäljillä. *Mitä on kulttuuriperintö?* Toim. Outi Tuomi-Nikula, Riina Haanpää ja Aura Kivilaakso. SKS, Helsinki, 2013, 12–27.

Verdicchio, Pasquale: 'O Cuorp' 'e Napule: Naples and the Cinematographic Body of Culture. *Italian Neorealism and Global Cinema.* Toim. Laura E. Ruberto ja Kristi M. Wilson. Wayne State University Press, Detroit, 2007, 259–289.

Wagstaff, Christopher: Rossellini and Neo-realism. *Roberto Rossellini. Magician of the real.* Toim. David Forgacs, Sarah Lutton ja Geoffrey Nowell-Smith. BFI Publishing, Lontoo, 2000, 36–49.

Williams, Alan: Introduction. *Film and nationalism.* Toim. Alan Williams. Rutgers University Press, New Jersey, 2002, 1–22.

Wood, Mary P.: *Italian Cinema.* Berg, New York, Oxford, 2005.

Wyke, Maria: Italian Cinema and History. *Theorising National Cinema.* Toim. Valentina Vitali ja Paul Willemen. British Film Institute, Lontoo, 2008, 61–71.