



Mainosjuliste Vittorio De Sican elokuvasta Polkupyörävaras vuodelta 1948. Everett / Lehtikuva.

Isä ja poika neorealistisesti

Peter von Bagh lainaa upeassa kirjassaan Elokuvan historia (1) italialaista elokuvaohjaajaa ja käsikirjoittajaa Ettore Scolaa, jonka mukaan elokuva on ainutlaatuinen keino välittää uusia tapoja ajatella, hahmottaa todellisuutta, tutkia itseämme ja saada elävä kosketus ihmisiin ja heidän ongelmiinsa. Roberto Rossellini kiteytti Italiassa toisen maailmansodan jälkeen syntyneen neorealismien ytimen toteamalla elokuvan olevan totuuden taiteellinen muoto. Nämä ajatukset selittänevät, että etsiessäni psykoterapeuttisena psykiatrina mieltäni eniten koskettavia elokuvia päädyin juuri italialaista neorealismia edustavien elokuvaohjaajien teoksiin. Vaihtoehtoikseni jäivät Michelangelo Antonionin elokuvat Seikkailu, Yö ja Kaipuun punainen kukka sekä Vittorio de Sican Polkupyörävaras ja Umberto D. Vaikka Antonionin keski- ja yläluokkaisien perheen, avioliiton ja tunne-elämän ristiriitojen kuvaus ovatkin lähempänä oman elämäni ongelmia, päädyin lopulta de Sican Polkupyörävarkaaseen (Ladri di biciclette).

Tausta

Toisen maailmansodan ja Mussolinin fasismin jälkeinen työttömyys, asuntopula, köyhyys, mustan pörssin kauppa sekä etelän ja pohjoisen, maaseudun ja kaupunkien väliset kasvavat ristiriidat olivat italialaisen elokuvan neorealismien kasvupohja (2, 3, 4). Luchino Visconti, Roberto Rossellini ja Vittorio de Sica halusivat irrottautua Hollywoodin eskapistisista viihde-elokuvista ja esittää elokuvan keinoin arkielämän kipeä todellisuus. Vaikka Vittorio de Sica olikin jo 1930-luvulla näyttelijänä ihailtu Italian Tauno Palo, hän oli kotoisin Napolin

köyhistä kortteleista ja kykeni sen vuoksi samaistumaan syrjäytyneiden ihmisten osaan.

Etsiessään rahoitusta elokuvalleen erään tuottajan ehtona oli Gary Grantin palkkaaminen työttömän Antonio Riccin osaan. De Sica ja Zappatini torjuivat kuitenkin tämän ajatuksen, koska heidän päämääränsä oli päinvastainen eli päästä eroon näyttelemisestä (1). Monien muiden neorealististen teosten tapaan Polkupyörävaras toteutettiin amatöörinäyttelijöiden avulla. Antoniona oli tehdastyöläisenä työskentelevä Lamberto Maggionari ja Mariana journalisti Lianella Carell. De Sican mukaan Brunoa suuremmoisesti esittävä yhdeksänvuotias Enzo Staiola löydettiin kävelytyylinsä vuoksi kadulta sattumalta. Olisi kovin vaikea kuvitella Polkupyörävarasta pääosassaan karismaattisen komea Gary Grant.

Andre Bazin (5) sanoin Polkupyörävaras on ”puhdasta elokuvaa”, joka kertoo yksinkertaisen tarinan ”tositapahtumista”, ”todellisilla paikoilla”. Elokuva kuvattiinkin Rooman kaduilla jokapäiväisen elämän keskellä. Käsikirjoitusta tehdessään ja kuvauspaikkoja etsiessään de Sica ja Zappatini kulkivat viikko-kaupalla niin toreilla, ilotaloissa, ravintoloissa kuin ennustajien pakeilla (1).

Tarina

Elokuva perustuu Luigi Bartolinin romaaniin, josta Cesare Zavattini työsti elokuvan käsikirjoituksen yhdessä de Sican kanssa.



TOISEN MAAILMAN jälkeisessä ja masatyöttömyyden riivaamassa ikuisessa Roomassa maalta kaupunkiin muuttanut Antonio Ricci etsii epätoivoisesti työtä elättääkseen Maria-vaimonsa, Bruno-poikansa ja vastasyntyneen tyttärensä. Hänelle tarjotaan työtä seinäilmoitusten liimaajana. Työn saaminen edellyttää polkupyörää, jonka hän oli hiljan pantannut ostaakseen ruokaa perheelleen. Maria päättää pantata kapiolakanansa saadakseen polkupyörän takaisin. Pyöräillessään iloisena kotiin Maria vaatii Antoniota viemään rahaa ennustajalle, joka oli ennustanut Antonion saavan töitä.

Ensimmäisenä työpäivänä nuori mies varastaa Antonion polkupyörän hänen seistessään tikkailla ilmoitusta liimaamassa. Antonio yrittää juosta varkaan perässä, mutta tämä katoaa väkijoukkoon. Varkausilmoituksen vastaanottanut poliisi ei anna toivoa pyörän löytymisestä.

Ystäviensä ja Bruno-poikansa kanssa Antonio menee Piazza Vittorion torille, jossa varastettua tavaraa usein myydään. He löytävätkin Antonion polkupyörän kaltaisen pyörän, mutta sen sarjanumero on väärä. Porta Portesen torilla he tunnistavat varkaan, joka on vanhan miehen seurassa. He yrittävät ottaa varkaan kiinni, mutta tämä onnistuu pakenemaan. Vanha mies ei suostu paljastamaan varkaan nimeä. Antonion yrittäessä seurata vanhusta kirkkoon tämä onnistuu kuitenkin katoamaan. Kun Bruno moittii siitä isäänsä, Antonio läimäyttää suutuksissaan poikaansa kasvoihin mutta pyytää kuitenkin heti tekoaan anteeksi.

Etsiessään vanhaa miestä Antonio jättää Brunon odottamaan joen sillalle. Yhtäkkiä hän kuulee huudon, jonka mukaan joku poika on hukumassa jokeen. Rynnätessään paikalle hän huomaa helpotukseensa, ettei hukkuva poika ole Bruno. Antonio vie poikansa lounaalle ravintolaan, jolloin he hetkeksi unohta-



Kuva elokuvasta Polkupyörävaras, Isä Antonio ja poika Bruno.

vat murheensa. Mutta nähdessään varakkaan perheen nauttivan ateriastaan Antonio muistaa varastetun pyörän ja menetetyt tulot.

Epätoivoina Antonio kysyy neuvoa ennustajalta, joka sanoo: "Löydät pyörän joko tänään tai ei koskaan". Pian tämän jälkeen he kohtaavat varkaan, joka pakenee iltaloon, jonka asukkaat heittävät heidät ulos. Kadulla vihaiset naapurit kerääntyvät Antonion ja varkaan ympärille. Antonion syyttäessä varasta tämä saa kouristuksen, josta joukko syyttää Antoniota.

Tänä aikana Bruno on hakenut paikalle poliisin, joka tutkii varkaan huoneen mitään löytämättä. Poliisi toteaa syytteen olevan huonosti perusteltavissa, koska Antoniolla ei ollut todistajia ja naapurit antavat varkaalle varmasti alibin. Antonio ja Bruno kävelevät paikalta pois joukon pilkatessa heitä.

Antonio ja Bruno lähestyvät jalkapallostadionia, jossa katsojien polkupyörien rivit odottavat omistajiaan. Antonio näkee oven suussa lukitsemattoman polkupyörän. Hän kävelee levottomasti istahtaen lopulta hattu kädessä Brunon viereen katukäytävän reunalle. Heidän ohitseen kulkee loputon polkupyöräilijöiden virta. Antonio nousee pystyyn, kuljeksi ahdistuneen

levottomasti ja antaa Brunolle kolikon kehottaen häntä menemään raitiovaunulla ja odottamaan häntä Monte Sacrolla.

Antonio kävelee lukitsemattoman pyörän ympäri, kerää rohkeutensa ja hyppää lopulta pyörän satulaan. Samassa väkijoukosta nousee äänekäs huuto. Raitiovaunusta myöhästynyt Bruno näkee hämmästyksensä, kuinka ihmiset olivat ympäröineet hänen isänsä, repineet hänet pyörän päältä lyöden ja haukkuen hattunsa menettäneitä Antoniota. Väkijoukon kuljettaessa Antoniota kohti poliisiasemaa polkupyörän omistaja näkee isänsä hattua kädessään pitävän Brunon. Myötätunnosta poikaa kohtaan pyörän omistaja kehottaa toisia vapauttamaan Antonion.

Väkijoukon töniesä Antonio ja Bruno kävelevät hitaasti paikalta pois. Bruno antaa itkien hatun isälleen, joka tuijottaa päästään pyörällä eteenpäin reagoimatta lainkaan, kun linja-auto tönäisee häntä olkapäähän. Isä ja poika katsovat toisiinsa. Antonion taistellessa kyneleitä vastaan Bruno ottaa isäänsä kädestä. Kamera seuraa heitä takaapäin, kun he häviävät väkijoukkoon.

Yksilö ja yhteiskunta

Polkupyörävaras on muiden neorealististen teosten tapaan sanomaltaan moraalis-eettinen – ”una nuova poesia morale”, jonka päämäärä oli saada katsoja irrottautumaan omasta näkökulmastaan ja eläytymään syrjäytyneiden ”toisten” ihmisten maailmaan (6).

Elokuvan tarina on yksinkertainen: mies, poika ja polkupyörä, joka viedään. Peter von Bagh lainaa kirjassaan elokuvan käsikirjoittajaa Cesare Zavattinia, joka kysyy: ”Mikä on polkupyörä? Roomassa on polkupyöriä yhtä paljon kuin karpäsiä. Niitä varastetaan joka päivä sadoittain, ilman että lehdet mainitsevat asiasta rivillääkään. Lehdet eivät kykene pitämään selvänä asioiden tärkeysjärjestystä. Esimerkiksi elokuvan Antonion tapauksessa lehtien olisi pitänyt otsikoida polkupyörävarkaus kuudella palstalla, koska kyse oli miehen kannalta täysin välttämätön esine.” (1)

Kun ihmisellä ei ole mitään, jokin pieni asia voi merkitä kaikkea. De Sican ja Zavattinin maailmassa köyhien ja työttömien täytyy varastaa toisiltaan, kun poliisi ja byrokraattinen yhteiskunta eivät kykene suojelemaan heitä. De Sicalle kyse on alistumiseen ja hiljaisuuteen peittyvästä murhenäytelmästä, joka kuitenkin aika ajoin muistuttaa itsestään yksittäi-

sinä, huomiota herättävinä räjähtäminä (1).

Sodanjälkeisessä maailmassa neorealististen elokuvien sanomaa voitiin pitää lähes esivalankumouksellisenä (1, 5). Italian ja muiden länsimaiden vaurastumisen seurauksena neorealistisen elokuvan jakso jäi hyvin lyhytaikaiseksi. Italiassa elokuvien rahoituksesta vastaavat vallanpitäjät pyrkivät pitämään tästä huolen. Silloisen varaministerin ja myöhemmän pääministerin Giulio Andreottin sanoin: ”Neorealismi on likapyykkiä, jota ei tule pestä ja asettaa ulos kuivumaan”.

Länsimaisen kulutusyhteiskunnan nykykriisissä kasvavine työttömyyksineen ja kasvavine tuloeroineen neorealismien sanoma on kuitenkin edelleen tärkeä. Lehdistöissä Tanssii tähtien kanssa -ohjelman tulokset ovat monin verroin tärkeämpi uutinen kuin Vittorio de Sican Umberto D:n kaltaisen yksinäisen vanhuksen itsemurha. Jokelan ja Kauhajoen koulusurmat ovat esimerkkejä De Sican mainitsemista yksittäisistä räjähtämisistä, joiden taustalla on vaiettu yhteiskunnallisia murhenäytelmiä. Syrjäytymisen saavuttaessa lakipisteensä syrjäytyneet tuhoavat umpimähkään keitä tahansa. Mikko Niskasen Kahdeksan surmanluotia ja Aki Kaurismäen koko tuotanto ovat pitäneet elävänä Polkupyörävarkaan ja neorealismien elokuvallisen perinteen.



Lehtikuva / Mary Evans Picture Library

Isä ja poika, poika ja isä

Vaikka kriitikot korostavat Polkupyörävarkaan yhteiskunnallista sanomaa ja vaikka olen aatteellisesti koko aikuisikäni puolustanut vähäosaisten oikeuksia, Polkupyörävarkaan erityinen merkitys itselleni liittyy Antonion ja Brunon, isän ja pojan väliseen suhteeseen.

Jokainen isä ja mies on ensin ollut poika, joka on kaivannut isäänsä ja joka omasta puolestaan on kaivannut omaa isäänsä, ja lopulta taas isä omalle pojalleen (7). Monen muun ja etenkin oman sukupolveni poikien, myöhemmin miesten tavoin suhteeni sodasta palanneeseen isään jäi lapsena etäiseksi. Tuon läsnä ole-

van lapsuuteni isän sylin täyttymätön kaipuu on nuoresta iästä alkaen ilmennyt voimakkaana liikuttumisena, kun elokuvissa pieni poika juoksee rakastavan isänsä syliin.

Polkupyörävarkaan koskettavassa loppujakosssa Antonio varastaa itse polkupyörän kokiensa siten menettävänsä tapahtuman nähneen poikansa kunnioituksen isänä ja esikuvana. Bruno antaa itkien hatun isälleen. Isä ja poika katsovat toisiinsa. Antonion taistellessa kyynelitä vastaan Bruno ottaa isäänsä kädestä. Kamera seuraa heitä takaapäin, kun he häviävät väkijoukkoon.

Poika on löytänyt isänsä, isä poikansa – ihmisinä ja toisiaan tarvitsevina (8). ■

MATTI O. HUTTUNEN, professori, psykiatri
Helsinki

KIRJALLISUUTTA

1. von Bagh P. Elokuvan historia. Uudistettu painos, Helsinki: Weilin & Göös 1998.
2. Eriksson J. Neorealismi. Kirjassa: Salo Matti, toim. Epäilyksen varjo. Elokuva-arvosteluja ja -esseitä vuosilta 1951–1981. Valtion Painatuskeskus, Suomen elokuva-arkisto. Julkaisusarja A1, 1982, s. 255–6.
3. Donner J. Elokuvan uutta realismia. Kirjassa: Risto Hannula, toim. Viettelysten aika, Elokuva-arvosteluja ja -esseitä vuosilta 1951–1982. Valtion Painatuskeskus, Suomen elokuva-arkisto. Julkaisusarja A5, 1985, s. 121–4.
4. Bondanella P. A history of Italian cinema. New York: The Continuum International Publishing Group 2009.
5. Bazin A (toim. Cardullo A). Andre Bazin and Italian neorealism. New York: Bloomsbury Publishers 2011.
6. Marcus MJ. Italian film in the light of neorealism. Princeton University Press 1986.
7. Blos P. Son and father: Before and beyond the Oedipus complex. New York: Free Press 1985.
8. Gargiulo GJ. Broken fathers/broken sons: a psychoanalyst remembers. New York: Rodopi 2008.