

CHUCK DYKE

Musiikki tekee hyvää ruoansulatukselle

Johdatus lännenelokuvien sielunmaisemaan, Osa IV

Leffadiggarit intoilevat Sergio Leonen *Hyvien, pahojen ja rumien* (Il buono, il brutto, il cattivo, 1966) alkuteksteistä, mutta elokuvaa ymmärtääkseen on kelattava ohi laukkaavien punaisten hevosten ja musiikin ja lähdeittävä kasvoista. Tämä leffa on toki ilmeisesti kolmas osa trilogiassa, jonka *Kourallinen dollareita* (Per un pugno di dollari, 1964) aloitti – mutta Zarathustralle loput ovat aina myös alkujä. *Hyvät, pahat ja rumat* kattaa paljon suuremman intellektuaalisen ja kulttuurisen tilan kuin ne kaksi muuta. Lisäksi tyylihallitustaan ja tapahtumapaikoistaan huolimatta se on eurooppalaisimpia koskaan tehtyjä elokuvia. Jos kahdennenkymmenennen vuosisadan eurooppalaista intellektuaalista elämää voidaan kutsua ”Nietzschen jälkeiseksi ajaksi”, tässä on tuon aikakauden suuri elokuva.¹

Kutsutaan elokuvaa *Il Brutto*ksi, rumaksi mieheksi, sillä niin se meille esitetään, kunhan teatraalinen keekoilu alkutekstien kanssa on ohi. Jos haluamme käsitellä elokuvaa, on meidän oltava tekemisissä Tuco Ramirezin kanssa, halusimme tai emme.

Voisin käydä tarinan läpi palauttaakseni elokuvan mieleenne, mutta tällä kertaa tarina ei ratkaise. Tottahan toki on se kultaasti, mutta vaikka siltä näyttäisi, tämä ei ole *kertomus* kolmesta miehestä kullin perässä – vaikka he löytävätkin sen. Jos joku kysyisi teiltä, minkä ympärillä elämä on pyörinyt, ja te vastaisitte ”Omaisuuksien tavoittelu hinnalla millä hyvänsä”, ette kertoisi elämäntarinaanne. Teille vain vastattaisiin: ”Mitäs sitten? Melkein kaikkien elämä on omaisuuden tavoittelua. Mikä on *sinun* tarinasi?”

Ellette satu olemaan tosi sääliittäviä, on elämällänne kudelma (tai kudelmien kudelma, jos olette onnekkaita), merkityksellisesti muiden ihmisten tarinoista poikkeava henkilögalleria, ja niin edelleen. ”Tavoittelen omaisuutta” on tavanomaista, tylsää, eikä mitään uutta. Satujen kultakaudella sankari lähti aina onneaan etsimään. Se ei ollut kuitenkaan hänen tarinansa. Tarina syntyi siitä, miten hän lähti matkaan, minne hän meni ja ennen kaikkea mitä matkan varrella tapahtui. Tunteakseen sankarin

elämän täytyy tuntea hänen klassinen etsintäretkensä ja matkalla sattuneet seikkailut.

Niinpä *Il Brutto* on vailla ”juonta”. Hyvän, pahan ja ruman tyyppin tarina on sellainen kuin sen kuuluukin olla: rönsyilevä, hajanainen, episodinen, ja sattumia pullollaan. Olipa kerran nuo kolme jätkeä. Itse asiassa *Huuliharppukostajan* (Once upon a Time in the West/C’era una volta il West, 1968) tarina on alkuperäisestä nimestään huolimatta vähemmän satumainen. Tuossa elokuvassa Harmonican kostoretki ja kapitalistinen ahneus antavat melko normaalin ”juonen” ainekset. Klassisessa länkkäriässä myytti sanelee juonen. *Il Brutto*ssa myytti hävittää juonen täydellisesti. Länkkärien myytin sanelema klassinen juoni asettaa vastakkain hyviksen ja pahiksen. *Il Brutto*ssa olemme sen tuolla puolen. Tarinalla ei ole moraalista opetusta.

Hyvän ja pahan tuolla puolen: Lisää tunnetta

”Moraalista?” Siinäpä on hyvä sana. Kautta historiansa länkkärit ovat olleet hyvän ja pahan klassinen taistelukenttä, jossa hyvä voittaa varmasti lopussa. Nietzsche olisi sanonut, että elämän valominen hyvän ja pahan ikuisen kamppailun muotoon on inhimillistä – aivan liian inhi-

millistä. Itse asiassa hän väittää, että elämällä tuollaisten moraalisten saarnojen mukaan ihmiset tavallaan orjuuttavat itseään. Se musertaa ja estää kaikkia inhimillisiä mahdollisuuksia. Perinteen vuoksi kulttuurimme hyvän ja pahan tarinat on yleensä johdettu Lankeemuksen kerromuksesta, sillä olemme perineet sisuskalujaan myöten juutalais-kristillisen maailman. Nietzschen mukaan tuon maailman jumala on kuitenkin kuollut, ja hänet surmasi rumin mies².

Meidän ei kuitenkaan tule surra Jumalan kuolemaa vaan nähdä mahdollisuus saada vapautemme takaisin. Hyvä ja paha ovat onttoja myyttejä ilman niitä ylläpitävää Jumalaa. Ne teeskentelevät tuovansa elämäämme arvoa mutta tekevät siitä sen sijaan merkityksetöntä. Ne huijaavat meiltä luovuutemme ja valtamme. Toki jotkut joukossamme eivät ole päässeet tähän asti ja pitävät edelleen elämästään tiliä hyvän ja pahan kaksoiskirjanpidolla. Nuo kääpiöt ratsastavat selässämme ja painavat meitä lakoon moraalaisella penninvenytyksellään³. Monet heistä ovat lakimiehiä. Tosi monet heistä ovat ylpeitä puritaanisuudestaan, matkamies.

Käsitlemme siis elokuvaa, joka on silkkaa myyttiä, hyvän ja pahan taistelun ja sen lopputuloksen tuttua kotiseutua. Mutta olemme hyvän ja pahan tuolla puolen. Perinteisesti hyvän ja pahan *kategoriat* ovat rajalinjoja, jotka pitävät meidät kaidalla polulla. Tuco on noiden rajojen tuolla puolen, eikä niillä ole hänelle väliä. Blondie ja Angel Eyes ovat niiden nimetyt edustajat, mutta hekin tekevät niistä pilkkaa. Tämä on selvää, kun vertaamme *Il Brutto*a länkkäreihin, jotka kulkevat hyvän ja pahan rajaamassa maastossa.

Sam Peckinpahin *Viheltävät luodit* (Ride the High Country, 1962) on hyvä esimerkki leffasta, joka huojuu länkkärien hyvän ja pahan myyttien rajalla. Entinen lainvalvoja Steve Judd ratsastaa kaupunkiin ja hakee töihin kuljettamaan mainarien kultaa paikalliseen pankkiin. Kiertelevä sirkus on paikkakunnalla mukanaan Steven aivan yhtä entinen kumppani Gil ja tämän nuori kaveri Heck Longtree. Steve pääsee töihin ja rekrytoi Gilin ja Heekin apumiehikseen. Kaksikko lähtee remmiin vakaana aikomuksenaan varastaa kultaa mieluiten Steven kanssa mutta tätä ilmeisesti, jos on pakko.

Matkalla kaivokselle he pysähtyvät kovin hurskaan maanviljelijä Joshua Knudsenin ja tämän tyttären maatilalla. Tytär on levoton ja valmis miehelään. Mainari Billy Hammond on jo kysynyt hänen kättään, mutta isä, jonka vaimo on aikanaan langennut, on päättänyt pitää tytön kotona. Öisen vispilänkauppa interruptuksen jälkeen kolmikko jatkaa kohti kaivosta. Maanviljelijän tytär kuitenkin seuraa heidän perässään matkallaan miehelään Billy Hammondin luo. Miehet päättävät ottaa hänet siipensä suojaan.

Kaivoskylässä Heck toimittaa maanviljelijän tyttären Billy Hammondille – tai pikemmin Hammondin veljeksille, jotka ovat omien sanojensakin mukaan maan kurjinta roskajoukkoa. Käy oitis ilmi, että Billyn avioliiton tarkoitus on hankkia koko klaanille naisen lämpöä. Tytär ei ole tästä järin innoissaan, mutta häät pidetään rivakasti

paikallisessa bordellissa. Kosintamenot ovat kuitenkin tyttäreille liikaa, ja Steve, Gil ja Heck joutuvat pelastamaan hänet kuolemaakin pahemmalta kohtalolta. He pääsevät pakoon muassaan sekä neitokainen että kultaa.

Paluumatka on monimutkainen. Gil ja Heck yrittävät suostutella Steven mukaan kullanryöstöön, ja Hammondit ajavat heitä takaa morsio mielessään. Steve pitää tiukasti kiinni velvollisuudestaan. Heck on rappiossaan epäileväinen. Gil menettää kärsivällisyytensä ja käy tuumasta toimeen. Steve on häntä askelen edellä ja vangitsee hänet. Hammondit saapuvat. Kaksi sortuu maan tomuun ja kolme ratsastaa tiehensä. Tiedämme heidän palaavan. Gil pääsee pakoon ylityöllistetyltä Steveltä, aseistaa itsensä ja seuraa heitä Hammondien entisellä hevosella. Steve, Heck ja maanviljelijän tytär palaavat maatilalle ja joutuvat ansaan. Hammondit ovat ampuneet Joshuan tämän rukoillessa ja ovat väijyssä.

Gil liittyy Steven rinnalle viimeiseen välienselvittelyyn, jossa loput Hammondeista tapetaan ja Steve haavoittuu kuolettavasti. Hän vannottaa Giliä ja Heckiä pitämään huolta maanviljelijän tyttärestä ja palauttamaan kullan. Hän pyytää kuolla yksin, ja muut ratsastavat tiehensä – kenties palauttamaan kullan, kenties ei, sitä emme saa tietää.

Siinä sitä tarinaa löytyy: moraalille kivitaluille kai-verrettu ja täysin uskollista traditioille. Onpa mukana neitonen hädässä, jotta Steve Juddin ritarillisuus korostuu. Itse asiassa jos päähenkilöt pukisi nahkaliivien sijasta haarniskaan, tekisi maanviljelijän tyttärestä esikuvansa mukaisesti prinsessan ja Hammondeista pahoja ritareita, olisi tuloksena hurjan hieno kolmekymmenluvun ritariraina. Steve Judd on puhdassydäminen hyvä, ja Gilin lankeemus ritarillisista hyveistä on alati vaakalaudalla. Hammondin veljekset ovat pahaakin pahempia. Heck Longtreessä näemme nuoren aseenkantajan kohtaamat houkutukset. Puritaaniset hyvän ja pahan *dogmit* ovat vanhan Joshuan sydämessä. Hänen tyttärensä sanoin: ”Isän mielestä on vain puhdasta hyvää ja puhdasta paha.”

Tuloksena on tavallaan ihan yhtä hieno hyvän ja pahan sekasotku kuin *Il Bruttossa*. Olennainen ero on kuitenkin, että nyt kuljetaan hyvän ja pahan maailmassa. Steven ritarinkunnia ja Joshuan puritanismi ovat aivan yhtä tärkeitä maamerkkejä matkalla pankista kaivokseen ja takaisin kuin luonnolliset maamerkit. *Il Bruttossa* moraaliset maamerkit ovat näkyvissä, mutta ne eivät opasta minnekään. Ne ovat menneen maailman jäänteitä eivätkä enää merkitse samaa kuin luomisensa aikoina.

Kriitikkojen ylistämä Clint Eastwoodin *Armoton* (Unforgiven, 1992) tarjoaa tuoreemman vertailukohtaan. Elokuva rypee hyvän ja pahan sentimentaalisuudessa ja väkivaltaisuudessa, johon suuret länkkärit aina viittasivat mutta jota ne silti välttelivät. Olkoot elokuvan ansiot mitkä tahansa, se ei pääse banaalin moraalisuuden rajojen tuolle puolen. Will Munny esittää Lankeemuksen ja Pelastuksen tarinaa ja jatkaa saman tien pelastajan marttyyriuteen. Elokuvan alussa nähdystä Magdalenan silpomisesta lähtien tarvomme tavanomaisen koston ja

”Leone väittää, ettei paskaa saa pestyä.”

pelastuksen tarun läpi. Luulen, että kritiikot vaikuttuivat *Armottomasta* niin kovasti, koska Eastwoodilla oli ”rohkeutta” jättää sianpaska pesemättä. He taisivat unohtaa Tucon, joka on *peruuttamattomasti* paskan peitossa. Tämä on suuri ero. Leone väittää, ettei paskaa saa pestyä.⁴ Se ei ole marttyyriuden merkki, joka pestään, puhdistetaan, sovitetaan ja unohdetaan.

Tekemisissä Kuoleman kanssa

”Kuolemaa kohti oleminen” on yhden eksistentialismin muodon peruskaava. Leonen viehtymys kuolemaan ja läheiset kohtaamiset sen kanssa ovat pahamaineisia. Fraylingin kirjan alaotsikko *Something to do with Death* on osuva⁵. Osaksi tästä syystä länkkäri oli Leonelle niin luonteva tyylilaji. Kuudestilaukeavien duetto on ennen kaikkea kuoleman kohtaamista, kuten sotakin – eikä sovi unohtaa, että Yhdysvaltain sisällissota on alati läsnä *Il Brutton* tapahtumien taustalla.

Kuolema on siis kaikkialla. Loppukohtauksessa Sad Hillin hautuumaalla kuolleet ottavat paikkansa amfiteatterissa ja todistavat kuudestilaukeavien dueton rituaalia. Etäisempinä aikoina he todistivat kreikkalaista tragediata samanlaisessa ympäristössä: tragedian synnytyssalissa. Nykyään he todistavat härkien rituaaliteurastusta. *Corridan* musiikki tuo tämän mieleemme. Tapahtumapaikka ei voisi olla nietscheläisempi.

Kuoleman jatkuvasta läsnäolosta huolimatta ei viehtymys kuolemaan kuitenkaan vie kovin pitkälle⁶. Tuonpuoleisesta on niin hankala saada viestejä kulkemaan. Viehtymys kuolemiseen on rakentavampaa, ja se näemmä kehittyikin varhaisessa iässä. Kun palasimme lapsena elokuvista myöhään lauantai-iltapäivällä, yleensä kilpai-

limme siitä, kuka osasi kuolla hienoimmin: aargh, köh köh, horj horj, kompur kompur, mäiskis. Kuka oli paras? Ei se ole sen hankalampaa kuin voimistelun tai taitoluis-telun tuomarointi.

Uskon, että Leonea ei kiinnostanut niinkään kuolema kuin itse kuoleminen akti. Tuo hetki, jolloin tunnet pirun pureskelevan persuksiasi, kuten Tuco sanoisi. Näin pitää ollakin Nietzschen jälkeisessä kehyksessä. Kuolema ei ole mitään. Kuolemisella saattaa olla merkitystä. Riippuu siitä, miten kuolet. Otetaan vaikka *Il Brutton* Shorty. Emme näe hänestä juuri muuta kuin kuoleman hetken. Hän perii Tucon paikan satulassa, köysi kaulansa ympärillä. Blondie on ampumaisillaan köyden poikki, kun Tuco saa hänet kiinni ja uhkaa häntä pistoolillaan. Blondie pyytää lupaa hoitaa homman loppuun. Tuco vastaa: ”Ei”. Shorty roikkuu hirressä. Blondie pyytää häneltä anteeksi. ”Sori, Shorty.”

Tuo on merkityksetön tapa kuolla – Shortyn näkökulmasta. Tuco on kuitenkin ollut hänen paikallaan melkein loppuun asti. Itse asiassa Blondiekin on ollut jo köyden päässä, Tucon hirttämänä, kunnes Unionin kannunankuula räjäytti hätäisesti kyhätyn hirsipuun. Tuco päätyy sinne vielä uudelleen lahon ristinpuun päällä keikkuen ja kultarahat maassa levällään⁷. Tucon saapuminen on sattuma, joka koituu Shortyn kohtaloksi. Kannunankuula on sattuma, joka pelastaa Blondien. Tuco ei kuitenkaan pelastu hirsipuusta sattumalta, vaan suojelusenkeli ampuu hänet aina vapaaksi. Suojelusenkeli sentään *merkitsee* jotakin – tai sitten jotain aivan muuta.

Ei kannata kuitenkaan rentoutua liikaa. Muistakaa miten Shortyille kävi. Suojelusenkelit ovat riskialtista puuhaa. Blondie muistuttaa Tucoa, että taloudellisten järjestelyiden muuttaminen saattaisi pilata hänen sihtinsä.

On selvää, että kaikkiin sopimuksiin suojeluskenttien kanssa kuuluu sama riski. Jumalat saattavat torkahtaa kriittisellä hetkellä.

Lopulta me kuitenkin kuolemme. Mikään ei ole varmaa paitsi kuolema ja verottaja, sanovat. Jopa yhdysvaltalaiset ikäihmiset, jotka yrittävät epätoivoisesti vältellä molempia, kuukahtavat ajan myötä. Mikä pahempaa, välttellessään viimeistä päivää niin pitkään he tekevät siitä täysin merkityksettömän. Mitä hyötyä siitä on? Toisaalta, mihin joutuisivat kaikki vanhainkotien hoitajat, jos heillä ei olisi töitä? Pitää kai ajatella talouselämää.

Nietzsche ja Leone hänen jälkeensä haluavat antaa kuoleamisen ”aktille” merkitystä. Blondie toteaa, ettei hän ole koskaan nähnyt moista henkien haaskuuta – ja hän on sentään tehnyt aika monta haaskaa itsekin. Tämä on katkeraa ironiaa, onhan oman hengen uhraamista isänmaan edestä pidetty mitä merkittävimpänä tapana kuolla. Leone, kuten Ford ennen häntä, pitää sitä typeränä (kenties aina, varmasti joskus). Molemmat käyttävät lätkärien keinoja korostaakseen sitä. Molemmille merkityksetön silta merkityksettömässä paikassa on turhan henkien haaskuun näyttämö. *Il Brutton* kohtausta toistaa kohtauksen *Ratsuväen urhoista* (The Horse Soldiers, 1959).

Fordin kritiikki sisällissotaa kohtaan ulottui syvälle⁸. Pakottamalla kuoleman patrioottiseen asuun se väistämättä kovetti osapuolten alueellisia patriotismeja, etenkin häviäjien. Vammat eivät parantuisi, ja joskus tämä seuraus näytti Fordin mielestä varjostavan kaikkia sodassa mahdollisesti voitettuja saavutuksia. Leonen kritiikki vaikuttaa pintatasolla olevan Fordia paljon köykäisempää – vain tappajan esteettinen arvostelma. Se on kuitenkin aivan yhtä syvällistä, koska se osoittaa radikaalisti koko merkityksen mahdollisuuden haurauden. Omalla tavallaan demagoginen sotaretoriikka kuvaa samaa asiaa. Mutta tämä ei ole mikään abstrakti huomio. *Il Brutton* retoriikka on kylmän sodan retoriikkaa, mutta se voisi aivan yhtä hyvin olla ”terrorismin” vastaisen ristiretken retoriikkaa.

Näimme jo Taco Bell –länkkäreissä, kuinka klasista kysymystä ”kansan miehestä” käsitellään. Aloitimme Robert Jordanista ja päädyimme CIA:n kuvaan, Tayloriin ja kenraalille tarkoitettuun kultaiseen luotiin.⁹ Leone oli itsekin pohtinut Italian kaltaisten ”pienien” maiden asemaa niiden luoviessa kahden supervallan jatkuvan kamppailun välimaastossa. *Kourallisessa dollareita* Joe päätyy kiinnostavaan ja mahdollisesti tuottoisaan asemaan yhdysvaltalaisen Baxterien ja Rojojen (”punaiset”, ikään kuin kaipaisimme tuota vinkkiä) välissä näiden kamppaillessa pienen San Miguelin maailman herruudesta. Olemme jälleen Meksikossa, kokeellisen etäännyttämisen klassisessa tapahtumapaikassa. Hyväksymällä sekä yhdysvaltalaisen että Rojojen liittolaisuuden ja rikkomalla molemmat Joe saa heidät tuhoamaan toisensa, ja hän itse hyötyy siitä.

Italialaisten tapa nähdä itsensä tällaisessa valossa on sanokaamme kroonisen ironista. Seitsemänkymmentäluvun talouskriisin aikana vitsailtiin yleisesti, pitäisikö

maasta tulla Yhdysvaltain vai Saksan kolonia – tulisiko siis hakea pelastusta NATO:lta vai EEC:ltä. Lisäksi Italian kommunistipuolue oli tuolloin vielä elinkelpoinen voima, mutta Berlinguerin ja kumppanien salonkikelipoisena kommunismina, joten vasemmisto saattoi pohdiskella omia tuottoisia manöövereitään.

Kylmä sota toi kuoleman kaikkien kasvoille, joten ei ole lainkaan yllättävää, että sodan mielettömyys ja merkityksettömyys korostuu niin vahvasti *Il Bruttossa*. Köykäiseltä vaikuttava esteettinen arvostelma sisällissodan hupusta siltataistelusta muuttuukin purevaksi huomioksi kansainvälisen politiikan supervaltojen lumetaistelusta.

Pappi ja kuoleva mies: ”Saarnaa vaan, Pablo”

Nietzsche oli vain yksi eksistentialismin isistä. Kuten sopii odottaa monen isän lapselta, ovat eksistentialismin kasvot monenkirjavat¹⁰. Jotta päästäisiin liikkeelle, kutsun eksistentialismiksi joukkoa näkemyksiä, jotka antavat kysymykseen ”Mitä se kaikki tarkoittaa?” vastaukseksi ”Ei mitään”. Totta kai traditio(ide)n luonne vaatii, että on nähtävä itsensä yhtä vapaaksi määrittelemään eksistentialismi kuin muutkin. Tämä hankaloittaa taksonomisesti kallellaan olevien elämää. Toiset eksistentialistit sanoisivat noista taksonomeista: ”painukoot helvettiin”. Toiset muistuttaisivat, ettei helvettiä ole olemassa.

Eksistentialismina tuntemamme tradition tärkeitä varhaisia klassikkoja oli Markiisi de Saden ”Papin ja kuolevan vuoropuhelu”¹¹. Sitä ei ilmeisesti koskaan ”julkaistu” 1800-luvulla, vaan se eli maanalaista elämää, ja ilmeisesti melkein kaikki lukivat sen. Se nousee yhä uudelleen esiin esimerkiksi Stendhalin *Punaisessa ja mustassa* tai Dostojevskin *Karamazovin veljeksissä*. Meidän ajallamme se on edelleen vakiokalustoa. Camus’n *Sivullisessa* se esiintyy tunnetusti kaksi kertaa. *Putoamisessa* vuoropuhelua käydään Jean Baptiste Clemencen ja lukijan välillä. Elokuviissa se näkyy koko ajan, ovelasti väännettynä. Voimme esimerkiksi nähdä sen Holly Martinsin ja Harry Limen kohtaamisessa maailmanpyörässä *Kolmannessa miehessä* (The Third Man, 1949) ja Antonius Blockin ja Kuoleman kohtaamisessa Bergmanin *Seitsemännessä sinetissä* (Det sjunde inseglet, 1957). Ruohonjuuritasolla vuoropuhelua käyvät Tuco ja hänen veljensä isä Ramirez. De Saden vuoropuhelu on kaiken tämän alkulähde.

Melkein kaikki ovat ainakin kuulleet Markiisi se Sadeista. Hän kirjoitti suurimman osan teoksistaan Bastiljissa, jonne hänet suljettiin ennen kaikkea sukulaistensa kokeman häpeän vuoksi, minkä hänen toilausensa maailmalla aiheuttivat. Hänen tuotantonsa vauhkoilun keskellä vuoropuhelu pistää silmään napakkuudellaan ja tarkkanäköisyydellään. Luonto on jumala, toteaa kuoleva mies, ja menetetyt tilaisuudet luonnon toteuttamiseen ovat syntejä luontoa vastaan. Pappi on eri mieltä. Hän seuraa perinteistä jumalaa.

Monet ovat huomanneet sen tärkeän seikan, ettei vuoropuhelussa väitellä monoteismista. Kyse on jumaluuden luonteesta: onko se perinteinen jumala vai Luonto? Lisäksi de Saden vuoropuhelun käsitteistössä

perinteinen jumaluus ja sen korvaava Luonto ovat yhteensovittamattomia, eivät toisiaan täydentäviä. Tässä joudumme itse asiassa törmäyskurssille klassisen Villin Lännän kuvan kanssa, sillä perinteisten länkkärien vahva johtoaihe on, että Länsi kaikessa luonnollisessa villeydessään ja kauneudessaan on Jumalan valtakuntaa. Länkkäreitä esitetään *Luonnessa*, perinteisen jumalan näkyvissä. Tämä pätee erityisen hyvin John Fordin länkkäreihin, mutta sopii ajatella myös vaikka *Sheriffiä* (High Noon, 1952).

Viime vuosisatojen kirjallisuudesta löytyy siis viljalti pappien ja kuolevien vuoropuheluita. Kaikki me joka tapauksessa kuolemme, eikä pappia ole kovin vaikea löytää. Muita ongelmia ei luulisi olevan, mutta ehdokkaan löytäessä papin ja kuolevan vuoropuheluksi pitää aina olla tarkka siitä, kuka on pappi ja kuka kuoleva. Esimerkiksi *Karamazovin veljeksissä* vuoropuhelua käyvät Suurinkviisittori ja Kristus, joka on vangittu toisen tulemisensa jälkeen. Suurinkviisittori on selvästi pappi, ja Kristus on kuolevan perikuva, joka joutuu kuolemaan yhä uudelleen. Inkviisittorin viesti on, ettei Kristuksella ole asiaa palata eikä oikeutta lisätä sanomaansa. Kirkko on omaksunut hänen sanansa ja rakentanut niistä instituution, joka on järjestänyt valtaisan uskovien lauman elämää vuosisatojen ajan. Uskovat tukeutuvat noihin sanoihin ja niiden institutionaaliseen ruumiillistumaan, eikä kirkko voi sallia tätä pyhää luottamusta uhattavan. Ironisesti tätä ei sallita edes kirkon perustajalle. Niinpä Dostojevskin versiossa käsitellään papiston vastaisuutta. Dostojevski kaipasi paluuta kristillisyyteen, jolla olisi syvät juuret Äiti Venäjässä ja hyvien talonpoikien sydämissä.

Papiston vastaisuutta löytyy laaja valikoima. De Saden alkuperäinen vuoropuhelu ilmentää sitä tavallaan. Yhden jumalan kieltäminen toisen julistamiseksi johtaa todennäköisesti tekemisiin papiston vastustamisen kanssa. Esimerkiksi Saden kuoleva kieltää perinteisen jumalan nostaakseen Luonnon valtaistuimelle¹². Monia muita papiston vastaisuuden ”tyylejä” löytyy, ja jotkut ovat tosi hauskoja. Osa niistä on alueellisia, ja koska puhumme Leonesta ja kumppaneista, vilkaistaan italialaista (tai oikeastaan sisilialaista) versiota.

Asuessamme Roomassa meillä oli sisilialainen ystävä, jonka tunnetun ja oppineen nimen peitämme kutsumalla häntä Tucoksi. Tucolla oli vatsahaava. Hän oli kärsinyt vaivasta vuosia, ja se häytti kovasti hänen nautiskeluaan ruoasta, juomasta ja tupakoinnista. Eräänä päivän sanoin hänelle: ”Tuc, olet sekaisin, kun et mene leikkaukseen, joka parantaisi mahahaavasi. Nykyään se on tosi nopeaa ja yksinkertaista.” ”En voi”, hän vastasi. ”Miksi?” ”Koska olen ateisti, ja Jumala vain odottaa tilaisuutta päästäkseen minuun käsiksi.” On vaikea sanoa, onko teologia vai psykologia tässä kiintoisampaa. Yhtä kiinnostavaa on katsoa, miten elokuvan Tuco tekee ehtimiseen ristinmerkkejä ihmiselven tekopyhästi.

Jenkkien, jotka ihmettelevät elokuvan papiston vastaisuutta, tulee vain ymmärtää, että kyse on erilaisista tavoista. Kirkon ja valtion suhde Italiassa on kovin eri-

lainen kuin Yhdysvalloissa. Mikä tärkeintä, meillä ei ole italialaisten kaltaista kirkon *historiallista* roolia politiikassa. Täällä kirkko ja valtio on erotettu. Ja jos uskot siihen, voisin hankkia sinulle tosi halvalla priimakuntoista alumiinipeltiä. Mutta hyväuskoisuus sikseen, kirkon ja valtion jotenkin *pitäisi* olla erossa toisistaan. Italiassa sen sijaan papiston vastaisuuden oletetaan varsin ymmärrettävästi vaikuttavan tapaan äänestää. Jos aikoinaan jotain kutsuttiin *cattolicoksi*, se vain tarkoitti, että hän äänesti kristillisdemokraatteja. Siinä merkityksessä taas, jonka me annamme sanalle ”katolinen”, melkein kaikki Italiassa ovat katolisia – useimmiten jopa paavi.

Suurimpia eroja *Il Brutton* tekemisen intellektuaalisen ilmaston ja yhdysvaltalaisen katsojien ilmaston välillä oli uskonnollisten reviiirikampailujen kuvaamisen tapa. Tucon monen sorttinen jumalanpilkkua osuu ihan eri maaleihin. Yhdysvallat on lähinnä protestanttinen maa. Protestantismin juuret ovat tietysti papiston vastaisuudessa, ja se on säilynyt elossa monissa opin haaroissa kuten kveekareissa. Kaikki ovat pappeja, eli kukaan ei ole. Papiston vastaisuus kapinoi pappia vastaan kapinointimatta kuitenkaan tämän sanomaa vastaan.

Toisaalta on tietysti kapinaa sanomaa vastaan ilman kapinaa pappia vastaan¹³. Tämähän on Suurinkviisittorin asenne. Hän väittää, että alkuperäisen evankeliumin pohjalta rakennetuilla instituutioilla on itsenäinen oikeutus, eikä Messiaan tulisi sotke asioita uudella visiitillä. Niinpä silloin tällöin törmää ihmiseen, joka ainakin väittää olevansa sekä katolinen että ateisti. Ajatus kulkee niin, että kirkon olemassaolo hyödyttää maailmaa, vaikkei sen julistamaa Jumalaa olisikaan. Tuo haiskahtaa jotenkin isällisen kyyniseltä.

Lopuksi on vielä amerikkalaisen anarkistin erikoinen, kapina sekä pappia että tämän sanomaa vastaan, mutta ei välttämättä evankeliumien ilosanomaa vastaan. Se on suosikkini. Annan esimerkin. Joitain vuosia sitten arvioin *The Philadelphia Inquirer*iin yhden monista Stephen Jay Gouldin kokoelmista, joihin oli kerätty hänen artikkeleitaan *Natural History Magazinesta*. Tämän nimi oli *Bully for Brontosaurus*¹⁴. Se ilmestyi niihin aikoihin, kun hänen kohtaamisensa syövän kanssa näytti (mutta vain näytti) päättyneen. Hän oli ymmärrettävästi melko euforinen, ja vaikka hän oli vannoutunut ateisti, päätti hän silti luoda spekulatiivisen jumaluuden, jota hän voisi kiittää hyvästä onnesta. Arviossani totesin olevani onnellinen siitä, että hän näytti parantuneen, mutta surullinen nähdessäni hänen luovan jumalaa kiitosrukousta varten. En sanonut sitä siksi, että hän loukkasi jumaluuttani. Minulla ei ole sellaista, ei edes itse keksittyä. Juttu on siinä, että jumalien *ad hoc* keksiminen on halpa kikka ennen kaikkea siksi, että se estää meitä arvostamasta historiamme merkittävimpiä ja kestävimpiä instituutioita. Voitte olla vapaasti eri mieltä. Tämä on vapaa maa¹⁵. Pitäisi kuitenkin ajatella sitä merkitystä, joka uskonnolla on ollut ihmiskunnan historiassa, mukaan lukien yhteisöllisten siteiden perustan tarjoaminen. Itse asiassa sitä pitäisi ajatella silloinkin, jos satut laillani uskomaan, että

VIHDON SUOMEKSI

john dewey

TAIDE
kokemuksena

NTT

”Jumalan kuolema’ ei joka tapauksessa mene oikein läpi Yhdysvaltain keskisissä osavaltioissa.”

loppujen lopuksi olisimme pärjänneet paremmin ilman sitä.

Kun kirjoittaa arvioita *Inquirerin* kaltaiseen lehteen, vastineita saattaa joskus tulla. Sain lehden väeltä ison kirjekuoren pullollaan raivostuneita kirjeitä. Kävi ilmi, että tee se itse -uskontoja on joka puolella. Se on yksi uskonnonvapauden tulkitsemisen tavoista Yhdysvalloissa. Kirjeistä opin myös, että yksityiseen uskoonsa sitoutuneet ihmiset uskovat olevansa paljon parempia kuin ”järjestäytyneen uskonnon” kannattajat. Tämä käy kai sitten järkeen, sillä onhan uskonnon luominen perstuntumalta niin egoistinen projekti kuin kuvitella saattaa.

Toki luomisen vapauden rinnalla kulkee tulkinnan vapaus. Näin mikä tahansa kirjallinen auktoriteetti päätty tarkoittamaan mitä tarpeen tulee, jotta itse tehdyt uskonnot saadaan siistin johdonmukaisiksi. Monet tee se itse -uskovat pitävätkin itseään kristittyinä. Kukas minä olen siihen mitään sanomaan? Joka tapauksessa se täydentää papistonvastaisuuden kirjon. En tiedä, mitä papin ja kuolevan vuoropuhelu tarkoittaisi näissä uskonnoissa. Epäilemättä jotain suostuvaisten aikuisten välistä ja yksityistä.

Joka tapauksessa Leone tuntee perinteen, ja hän käyttää vuoropuhelua omalla tavallaan. Tucon ja hänen veljensä vuoropuhelu on perin juurin eksistentiaalinen. Kumpaankaan ei liity mitään uskonnollista. Äärimmäistä ja pysyvää köyhyyttä vastaan kamppailevilla veljeksillä oli valintoja tehtävänä. Tuco muistuttaa veljeään siitä, että päästäkseen köyhyyden tappavasta kehästä on pitänyt tulla joko papiksi tai maantierosvoksi. Vanhemmasta veljestä tuli Isä Ramirez. Tucosta tuli se Tuco, jonka elämän karua kertomaa luetaan hänelle, kun hän vartoo hirsipuuta. Tuo tie oli vaikeampi, hän sanoo veljelleen. Isä Ramirez myöntää syyllisyytensä. ”Anna minulle anteeksi, veli”, sanoo Pablo. Aiempi ylemmydentuntoinen ja oi-keamielinen sävy on kaikonnut.

Kun on ammuttava, ammu. Älä puhu.

Pohdiskeliko *Il Brutto*a katsova yhdysvaltalainen yleisö näitä syntyjä syviä? Tällä kertaa en voi antaa ensikäden kuvausta. Leonen länkkärien ilmestyessä olin nuori akateemikko vailla virkaa ja tuoreen perheen keskellä, ja yritin pärjätä opettamisen, julkaisemisen ja isyyden kanssa. Ostimme myös vanhan talon, jonka ylläpito vaati (ja vaatii) paljon työtä. Emme käyneet juurikaan elokuvissa, ja harvat katsomamme elokuvat olivat niin kovin taiteellisia ja syvällisiä. Tietysti touhussimme myös paljon Vietnamin sodan ja kansalaisyhteisöjen kanssa: marssimme, osoitimme mieltä, polttelimme¹⁶.

Leonen spagettiwesternit menivät siis meiltä ensimmäisellä kerralla ohi, kuten melkein kaikilta. Kesti jonkin aikaa, ennen kuin ne saivat suosiota, ja sittenkin ne nähtiin valkokankaan *Lännen tienä* (Rawhide, 1959–1966), Clint Eastwood -leffoina. Se on toki tärkeää, sillä muutoin Leone ei olisi saanut rahaa ja yhdysvaltalaista jakelua. *Lännen tie* oli jo noussut pystyyn, mutta *Bonanza* ja *Guns moke* olivat vasta televisiouransa puolivälissä. Tuohon aikaan televisiolänkkärit olivat alkaneet langeta saippuaoopperoiden ja tilannekomedioiden rituaaleihin, jotka ovat hallinneet televisiota siitä lähtien. Oli John Ford yrittänyt kertoa heille mitä tahansa, katsova yleisö odotti samaa lännenelokuvilta.

Totta kai oli kuitenkin väkivaltaa, ja juuri väkivaltafriikit ”löysivät” preerian pastan houkutukset etenkin *Trinity*- ja *Django*-elokuvista. Leone tarjosi sitä kukkuramitalla, ja Eastwood keulakuvanaan ”trilogian” maine ja merkitys perustuivat Leonen taitavasti kuvaamalle väkivallalle. Mikään edellä pohtimani ei ollut näkyvissä. Rehellisesti sanoen tuskin olisin nähnyt siitä itse vilautakaan. Opin näkemään noita asioita paljolti asuessani Roomassa 70-luvun puolivälissä¹⁷.

”Jumalan kuolema” ei joka tapauksessa mene oikein läpi Yhdysvaltain keskisissä osavaltioissa. Jos Jumalan kuolemasta kertovan elokuvan haluaa saada täällä le-

”Täytyy löytyä vaihtoehtoisia näkökulmia, joista käsin voidaan luoda erilaisia tulkintoja. Hyvin harvoin Yhdysvalloissa päästään tällaiseen tilanteeseen, ja silloinkin vain hetkeksi.”

vitykseen, sitä pitää tuskastella Bergmanin tapaan, ei suinkaan kieriskellä siinä onnessaan Leonen tyyliin. Jos teemalla haluaa *leikitellä* samaan tapaan kuin *Il Brutton* kirjoittanut *trattorian* pöytäseurue, se pitää haudata sen verran syväälle, että vastentahtoiset eivät näe sitä. Niinpä tuodaan Clint Eastwood peliin, kyhätään jotain länkkäriä muistuttavaa, luodaan hiukan haastava katse sisälissotaan ja tienataan hirmuisesti rahaa.

Näyttäisi siis siltä, että Yhdysvaltalainen elokuva-yleisö ei koskaan kohtaa tiettyjä teemoja ja intellektuaalisia kysymyksiä. Tämä ei pidä yhtään paikkansa. Kuten Fordin länkkärit osoittivat, kipeitäkin teemoja voi nivoa mukaan fikstusti. Tämähän on hyvien kirjoittajien ja ohjaajien vanha kikka. Sanonta ”Jos haluat lähettää viestin, soita Western Unioniin” tarkoittaa oikeastaan kahta asiaa. Capran, De Millen ja kumppanien kaupittelemat viestit ovat niin ympäriryöreyttä¹⁸ ja tutunomaisia, että niistä on tullut näkymättömiä. Ne voidaan lähettää yhä uudelleen. Toisaalta muunlaiset viestit pitää piilottaa tai pukea vaaleasuun.

Mitä hyötyä siitä sitten on? Ketä varten viestejä oikein piilotetaan? Leone ja hänen italialaiset toverinsa osallistuivat traditioon. Kirjallisuudessa ja elokuvissa oli käynnissä intellektuaalinen keskustelu, ja he etsivät tapoja sanoa jotain älykäästä. Tavallaan he myös kilvoittelivat ranskalaisten, saksalaisten, skandinaavisten ja myöhemmin myös itäeurooppalaisten elokuvantekijöiden kanssa. Tässä kilpailussa oppineisuudella on merkitystä, joten jälkinietzscheläinen länkkäri ei ole suuri yllätys.

Lätäkön Yhdysvaltain puolen elokuvaperinne on ihan toista maata. Se on aika lailla pelkkää viihdettä. Pikkemmin kuin viihdeperinne se on oikeastaan viihdetellisuutta, joka on organisoitunut aivan eri tavoin kuin eurooppalainen elokuvateollisuus, ja se on tietysti paljon laajempaa. Toki asiat muuttuvat ajan myötä, mutta perinteiden ja odotusten erot säilyvät.¹⁹ Yhdysvaltalainen traditio on aina pyrkinyt tarjoamaan mukavan illan

ulkona: rentoutumista, jännitystä ja pussailua. Toki sillä on aina ollut liki korkeakulttuurinen terävä kärkensä. Aikoinaan sen nimi oli Orson Welles. John Hustonin uralta löytyy kosolti loistavia kirjallisuuden elokuvakäännöksiä. Hänen ensimmäinen ohjaajanpestinsä oli *Maltan haukka* (*The Maltese Falcon*, 1941), Dashiell Hammettin tekstin kirjaimellinen käännös, ja viimeinen oli James Joycen novelliin *Kuolleet* perustuva *Muistot* (*The Dead*, 1987). Väliin mahtuu melkoinen lista. Yleisesti ottaen kirjojen elokuvaversioiden tekeminen on ollut silti viihteen palveluksessa. *Tuulen viemää* (*Gone with the Wind*, 1939) lienee paradigmaattinen esimerkki.

Olenaisinta ovat kuitenkin erilaiset mahdollisuudet poliittiseen osallistumiseen Yhdysvalloissa ja Euroopassa. On tärkeää huomata, että todellinen politiikka – etenkin demokraattinen – vaatii useita rinnakkaisia kertomuksia. Täytyy siis löytyä vaihtoehtoisia näkökulmia, joista käsin voidaan luoda erilaisia tulkintoja tapahtumista ja niiden syistä. (Puhumattakaan siitä, mitä vaadittaisiin, jotta poliittisella väittelyllä olisi merkitystä.) Euroopassa tällaisia tarinoita on tarjolla, ja ne ovat juurtuneet syväälle historiaan. Niinpä monista asioista käydään kiivasta keskustelua. Esimerkiksi Italiassa ja Ranskassa kaikki sanomalehdet ovat sitoutuneet tiettyyn kertomukseen tai tiettyyn versioon tapahtumista, jotka taas kytkeytyvät johonkin hyvin monimuotoisen poliittisen kentän puolueeseen. Hyvin harvoin Yhdysvalloissa päästään tällaiseen tilanteeseen, ja silloinkin vain hetkeksi.

Olen todennut, että olemme maahantuotujen ja maahan tulleiden kansakunta. Asiaa on voitu aina tarkastella kahdesta näkökulmasta. Ensimmäisen mukaan tulijat pitää ottaa mukaan monimuotoisten ja dynaamisten Yhdysvaltojen demokraattiseen luomisprosessiin. Toisen mukaan tulijoista pitää saada tehtyä yhdysvaltalaisia. Vaikkei kumpaakaan hanketta ole koskaan toteutettu puhtaana, jälkimmäinen on hallinnut lännenelokuvien klassista kertomusta.

Leone ottaa enemmän etäisyyttä ja tarjoaa toisenlaisen perspektiivin. On pidettävä mielessä, että hänen lätkkärinsä tehtiin kylmän sodan pahimpina aikoina. Kahdella supervallalla oli joukkotuhouksien monopoli. (Toisella on se edelleen.) Kaikki muut pyörittivät peukaloitaan ja toivoivat uhkan väistyvän. Neuvostoliitto oli ainakin puheissaan sitoutunut kansainvälisen kommunismin levittämiseen, mitä ihmettä se sitten tarkoittikaan. Yhdysvallat vaikutti tekopyhältä ja hurskastevalta uskossaan omaan moraaliseen puhtauteensa ja oikeudenmukaisuutensa. Lämpödynaseiden kaksintaistelu näytti ihan mahdolliselta. Lätkkärit seurasivat yhtenäistä lännen ideologista kertomusta. Vaikutti siltä, että ne olivat sen myötä sitoutuneet asenteeseen, joka alkoi näyttää muun maailman silmissä vaaralliselta. Mannertenväliseksi Wyatt Earpiksi julistautunut maa saattoi oikeuttaa ratsuretken kaupunkiin – mihin tahansa – pelastamaan kansalaisia Clantoneilta. Olihan itse John Waynen helppo vaihtaa stetsoni vihreään barettiin.

Olisi toki hupsua väittää, että Leonen lätkkäreissä tai ylipäätään spagettiwesternneissä ”oli kyse tästä”. Ne olivat

sitä sun tätä, kuten ihmisten viihdyttämistä, rahan tekemistä, elokuvan tekniikoiden kokeilu ja hauskanpitoa. Ne kuitenkin antoivat mahdollisuuden livauttaa joukkoon vaihtoehtoisia lännen luentoja, jotka kenties kilpailisivat sen pyhitetyn luennan kanssa, jonka elokuvien tekijät näkivät hallitsevan Yhdysvaltoja. Siitä ei voinut olla haittaakaan, he ajattelivat. Yhdysvaltalainen yleisö oli aivan liian tietämätöntä huomatakseen mitään, liian halukas pakenemaan arkea välittäkseen.

Niinpä kaikki myytin ainekset ovat paikallaan: hevoset, pyssyt, viski, ryöstösaalis, hyvis ja pahis. Keitosta ei kuitenkaan ole kokattu amerikkalaiseen tyyliin.

”Hei Blondie! Tiedätkös mikä sinä olet?...”

Suomentanut Ville Lähde

(alun perin: *A Little Music Is Good for the Digestion*. <http://www.temple.edu/philosophy/Dyke/HorseOperaIII.html>)

Viihteet & Kirjallisuus

- 1 Leonesta on kirjoitettu monia hienoja kirjoja. Suosikkini on de Fornari, Oreste, *Sergio Leone*. Gremese International s.r.l., Rooma 1997. Se on kauniisti ja älykkäästi kirjoitettu, ja paras Leonesta kertova kirja, jos yhtä kaipa. Selkeämpi opaskirja on Frayling, Christopher, *Something to Do with Death*. Faber & Faber, London & New York 2000. Se vain valitettavasti opastaa vähän kaikille, niin faktojen kuin (sopivasti) hevospaskankin äärelle: kaikki Leonen filmien kanssa touhuneet kertovat oman tarinansa niiden tekemisen joka ulottuvuudesta. Frayling sopii englannintaitoiselle Leonesta kiinnostuneelle. Cumbow, Robert C., *Once upon a Time: The Films of Sergio Leone*. The Scarecrow Press, Lanham & London 1987 onnistuu tekemään kiintoisia havaintoja, mutta se ei saa aikaan kokonaiskuvaa. Hyvä nopeasti selattava lähde on Carlson, Michael, *Sergio Leone*. The Pocket Essentials, Harpenden 2001.
- 2 Leonen kielellä: *il più brutto di tutti*. (Dyke viittaa *Also sprach Zarathustran* neljännen osan puheeseen *Der Hässlichste Mensch*, ”Rumin ihminen”. Suom. huom.)
- 3 Dyke viittaa *Also sprach Zarathustran* kolmannen osan puheeseen *Von der Geist der Schwäre*, ”Raskauden henki”. Suom. huom.

- 4 Monty Python -fanit muistavat kuninkaallisen tunnusmerkin elokuvasta *Holy Grail*: ”Mistä tiedät, että hän on kuningas? – Koska hän ei ole yltä päältä paskassa.”
- 5 Se on myös sitaatti *Huuliharppukostajasta*, Cheyennen arvio Harmonicasta lopun edellä.
- 6 Totta kai tässä kohtaa herää kysymys itsemurhasta, tietysti etenkin Camusilla. Onko itsemurha aina aito mahdollisuus? Toki, mutta ei kannata kiirehtiä. Jos et koskaan ehdi sinne asti, kuolet kummin. Ja juuri siitä on kyse.
- 7 Voimme taas pohtia eteemme levitettyjen uskonnollisten kuvien merkityksentömyyttä. Kuoleeko Tuco ristinpuulla? Ei helvetissä.
- 8 Ks. Dyke, Chuck, Kodin tahdon min tanhuilla. *niin & näin* 4/09, 20–27.
- 9 Ks. Dyke, Chuck, Missäs ne kellot soivatkaan?. *niin & näin* 3/09, 18–26.
- 10 Tuco Sanoo Blondielle: ”Olet tuhannen isän äpärä, ja jokainen heistä oli äpärä.” Samaa voisi sanoa eksistentialismista.
- 11 Julkaistu suomeksi kokoelmassa Markiisi de Sade, *Sodoman 120 päivää*. Suom. Heikki Kaskimies. Like, Helsinki 2004. Suom. huom.
- 12 Opiskelijat tapaavat huomauttaa, että tästä näkökulmasta vuoropuhelu kiteyttää koko ”Valistuksen projektin”, mikäli sen tarkoitus oli suistaa uskonto ensisijaisen totuuden ja tiedon lähteen asemasta ja korvata se pyhitetyllä Järjellä tai Tie-

- teellä. Tällaiseen näkökantaan törmää yhä uudelleen esimerkiksi syytöksissä, joiden mukaan geneetikot ”leikkivät Jumalaa”, tai keskusteluissa Alkuräjähdyksestä ”luomisen hetkenä”.
- 13 *Kolmannen miehen* Harry Lime näkee oikeastaan asiat näin, kuten hän selittää maailmanpyörän vaunussa.
- 14 Gould, Stephen Jay, *Bully for Brontosaurus. Reflections in Natural History*. Norton, New York 1991.
- 15 Ja olisi tosi kiva jos ette unohtaisi sitä.
- 16 Jotkut vetivät henkeen.
- 17 Opin myös, että naiset katsoivat minua kiintoisalla tavalla, kun kuljin farkuissa ja leveälierisessä hatussa.
- 18 Siis ympäripyöreitä, ei ympärileikattuja. Nyt ei sentään puhuta *Hiljaisesta sopimuksesta* (Gentleman's Agreement, 1947) tai *Oikeutetusta kostosta* (Crossfire, 1947).
- 19 Woody Allen kuvaa hyvin tätä eroa. Hän valittaa aina julkisuudessa, kuinka häntä arvostetaan Euroopassa enemmän kuin Yhdysvalloissa, mutta ylpeys paistaa läpi. Hän on myös järjestänyt elokuviensa tekemisen eurooppalaiseen tapaan – ei sentään ”indienä”, mutta Fellinin tyyliin.