



JAAKKO BELT

Loppu on avoin

Carlos Saura, ajasta aikaan

Takana on lapsuuden sisällissota, Francon diktatuuri ja kuusi vuosikymmentä ohjaustyötä. Espanjalaisen elokuvan suurnimi Carlos Saura (s. 1932) on nähnyt kaiken ja tehnyt enemmän. Taiteilijana Saurassa on monineuvon perfektionistin vikaa, mutta haastatteluhetkestä on pinnistäminen kaukana. Sodankylän elokuvajuhlien päävieraksi saapunut vanhan liiton humanisti heittäytyy joviaalisti tarinoimaan Kubrickin dubbaamisesta, katastrofielokuvista ja flamencosta. Sauran elävät kuvat tallentavat muistoja, todistavat ajastaan ja vievät tanssiin mukaan.

Carlos Sauran (s. 1932) uran alkupuolta tavataan tyypitellä yhteiskunnallisen elokuvan lajimäärein. Kriittiseksi realismiksiin luonnehdittu varhaistyö *Los golfos* (1959) ammentaa neorealismien perinteestä kuvatessaan Madridin köyhien lähiönuorten näköalattomuutta. Kansainvälinen läpimurto *La caza* (1966) luotaa kansakunnan lähimuistia ja moraalista mielenmaisemaa asteen allegorisemmin ja ankarana minimalistisesti. Kolme sisällissodan falangistiveteraania oppaineen lähtee autiomaahan, sodan vanhalle näyttämölle, jänismetsälle. Seurue päättyy ampumaan ristihuulten lisäksi frettejä, mannekiineja, muistojensa uhreja ja lopulta

toisiaan. Kummatkin varhaistyöt voidaan lukea 50-luvun elokuvan nationalistista historiakuvausta uudistaneeseen espanjalaiseen uuteen aaltoon, *nuevo cine español*iin¹. *La caza* palkittiin myös Berliinin elokuvajuhlien parhaan ohjauksen pystillä.

Nousevasta ohjaajasta kasvaa maansa porvariston läpivalaisija. Niin ikään Hopeisella karhulla palkittu *Peppermint frappé* (1967) tuo ylemmän keskiluokan yhteiskunnalliseen kuvaukseen psykoanalyttista syvyyttä: lapsuusmuistot, fantasiat ja fabuloinnit, tirkistely, uskonnollinen kuvasto ja kaksoisolennon tematiikka sävyttävät lääkärimiehen pakkomielleistä machosuhdetta halunsa kohteeseen. Porvarillisen yhteiskunnan perusyksiköt

Kuva: Antti Yrjönen

perhe, koti ja avioliitto ovat 70-luvun taitteen tuotannossa myös kulttuurikritiikin (*Stress-es tres-tres*, 1968), yhteiskunnallisen satiirin (*El jardín de las delicias*, 1970) ja poliittisen allegorian (*Ana y los lobos*, 1973) näyttämöitä. Tulenarkoihin aiheisiin tarttumisesta kertoo sekin, että diktatuurin aikana Saura joutui jatkuvasti painimaan ja tasapainottelemaan sensuurin kanssa².

Näkeekö espanjalaisohjaaja elokuvan edelleen aikalaisdiagnoosin välineenä?

”Totta kai. Jokainen elokuva on ajankuva. Elokuvaa kertoo aina siitä hetkestä, jossa elän – peloistani ja ystävyksistäni. Ne ovat sidoksissa siihen aikaan, jossa olen elänyt.”

Kenraali Francon (1892–1975) viimeisinä elinkautena kuvattu *Korppi sylissä* (*Cría cuervos*, 1976) havainnollistaa ohjaajan kahtalaista teesiä elokuvasta niin aikansa yhteiskunnan kuin subjektiivisen kokemuksen peilinä. Kahdeksanvuotiaan Anan silmin suodattuun elokuvamaailmaan tiheä ympäröivä sotilasdiktatuuri kuin valo verhojen raosta tai liikenteen melu kadulta, vaikka tai juuri siksi, että lähes kaikki kohtaukset on kuvattu kodin seinien sisällä tai sen eristetyssä puutarhassa, kuin ulkomaailmalta ilmatiiviissä vankilassa. Saura onnistuu välittämään väkivallan ilmapiirin, militarismen ja konservatismen moraalisen rappion yksityiskohdissa: upseeri-isältä jäänyt pistooli päätyy jälkikasvun käsiin, hautajaisia sävyttävät univormut, irtosuhteet jäytävät avioliittoja ja rikkovat perheitä julkisena salaisuutena.

Kaiken mittana on kuitenkin muuhun palautumaton lapsuus ikiomine tunteineen ja niitä suodattavine muistoinen. Kommunikaation vaikeudet ja traumat välittyvät sukupolvelta toiselle: puhekyvytön isoäiti, kylmäkiskoinen täti ja haamuna Anaa lohduttava äiti jäävät kaikki omalla tavallaan etäälle lapsen kokemuksesta. Niinpä lapset työstävät traumaansa omin päin pukeutumisen- ja roolileikkien, popin ja jopa myrkyttämisenfantasian avulla. Väkivallan varjo lankeaa pitkälle, vaikenemisen kulttuuri vahvistuu ja suru juurtuu syvään. Ja silti eletään eteenpäin: elokuvan lopussa kesäloma päättyy ja uusi kouluvuosi taas alkaa.

Saura on aiemmin todennut kokeneensa vapautuneensa velvollisuudesta tehdä poliittisia elokuvia, kun Francon diktatuuri murtui³. Espanjalaisohjaaja onkin laajentanut repertuaariaan tanssielokuviin, ooppera-, näytelmä- ja romaanipohjaisiin filmatisointeihin ja lopulta historiallisiin henkilö- ja taiteilijakuviin eli ”elokuvaesseyksiin” kuuluisista hahmoista, kuten Sauran oma luonnehdinta kuuluu⁴. Samalla metaelokuvallinen ote on vahvistunut vahvistumistaan. On suuri houkutus pelkistää painopisteen vaihdos siirtymäksi yhteiskunnallisesta esteettiseen elokuvaan. Jotkut ovat nähneet muutoksen arvottamisen arvoiseksi käännteeksi. Esimerkiksi elokuvakirjoittaja Manuel Yáñez-Murillo katsoo Sauran tuotannon osoittaneen väsähtämisen merkkejä 80-luvun puolivälistä eteenpäin: hänen tulkintansa mukaan niin aiheet kuin tekotavat ovat jääneet vähitellen ajastaan jälkeen. Espanjalaiskriitikon silmissä Sauran viime vu-

sikymmenten teokset ovat vain kalpeita aavistuksia 60–70-lukujen elinvoimaisista, vimmaisista, poliittisesti sitoutuneista ja yhteiskunnallisesti painavista elokuvista.⁵

Hotelli Sodankylässä ravintolapöydän takana pulputtaa ja huijaa edelleen elinvoimainen ja tarkkasilmäinen yhteiskunnan tulkki. Toisen haastattelijan avauskysymykseen saadaan yli viiden minuutin polveileva vastaus, jonka ajatuskulkua tulkki seuraa hämmästyttävän nopeasti. Konkariohjaaja saa vain lisää vettä myllynsä, kun ehdotan hänen tuorempien elokuviensaakin tulkitsemista yhteiskunnallisina aikalaiskuvausina. Saura itse katsoo esimerkiksi espanjalaisen äärioikeiston ja rasististen ryhmien nousua 90-luvulla ruotineen *Taxin* (1996) olleen aikaansa edellä: ”Mielestäni elokuva heijastaa sitä, mitä tapahtuu nykyään.” Samoin hän muistuttaa Buenos Airesiin sijoittuneen *Tangon* (1998) kuvan sortoa ja kidutusta, aivan kuten *Los ojos vendados* (1978) kaksi vuosikymmentä aikaisemmin. Argentiinan lähihistoriaa varjostanut sotilasjuntan ”likainen sota” 1970–80-luvuilla välitetään *Tangossa* vavisuttavasti: kidutukset, teloitukset ja joukkohaudat dramatisoidaan sarjassa teatraalisia tanssikohtauksia, joiden korostettu esitysluonne mahdollistaa aiheen verhoamattoman ja voimallisen käsittelyn.

Sauralle sorron tallentaminen ei pelkistynyt vieraan maan tai taakse jääneen ajan dokumentoinniksi. Hän kertoo Argentiinan tilanteen heijastuneen myös Espanjaan poliittisten pakolaisten matkatessa Atlantin ylitse – osa saapuneista päätyi jopa työskentelemään Sauran elokuvissa. Kapeasti tanssissa tai puhtaasti musiikissa pitäytyvä tangoelokuva olisi kaikesta päätellen hukannut jotain ajalle ominaisinta, kenties peittänytkin kipeää historiaa. ”Tangoa soitettiin [Argentiinassa] niin lujaa, ettei kidutuksen ääniä kuulunut”, elokuvassa todetaan hyytävästi viittauksena edelleen vaiettuun tai vaiennettuun lähihistoriaan.

Tangossa kuullaan myös vuorosanoja, jotka pelkällä lausutuksi tulemisellaan vastustavat esteettisen ja yhteiskunnallisen ulottuvuuden tiukkaa erottamista Sauran töissä. Sorron kuvausten sisällyttämistä tarinaan kommentoidaan nimittäin elokuvamaailman sisälläkin, kun tuottajan ääntä edustavat valtaapitävät ehdottavat häiritsevien kohtausten poistoa tai ainakin pehmentämistä. ”Miksi palauttaa mieleen jo unohtunutta? Miksi synnyttää lisää ahdistusta?”, yksi penää ja toinen jatkaa:

”Annoimme yleisölle kaunista tanssia, kauniita naisia, ihanaa tangomusiikkia. Lopuksi kaikki muuttuu peloksi, ahdistukseksi. Sellainen ei kuulu musikaaliin.”

Sauran maailmassa taide ei rajaudu ympäröivästä yhteiskunnasta. Pikemminkin se tallentaa, tulkitsee ja työstää yhdessä jaettua. Viimeisen sanan saa *Tangossakin* Sauran *alter-egoksi* mieltyvä ohjaajahahmo Mario. Hän lainaa Jorge Luis Borgesia: ”Menneisyys on tuhoutumaton; ennemmin tai myöhemmin kaikki asiat nousevat pintaan, ja yksi pintaautuvista asioista on pyrkimys pyyhkiä menneisyys.”⁶

Näkijä, kuulija, tekijä

Sauran poikkitaiteelliset viehtymykset läpäisevät hänen taiteilijankuvansa. Vanha filmikamera kaulassa Sodan-tylässäkin kulkeva ohjaaja on harrastanut valokuvausta intohimoisesti lapsuudesta asti ”päivittäisenä visuaalisena verryttelynä”⁷. Kuvan vetovoima vei insinööriuralle alun perin suunnanneen nuoren opiskelemaan Madridiin elokuvan tutkimuksen ja kokeellisen elokuvan instituuttiin IIEC:hen, jossa hän sittemmin myös opetti Victor Ericen (s. 1940) kaltaisia näkemyksellisiä nuoria tekijöitä⁸.

Rakkaus valokuvaan on lähentänyt Sauraa myös hänen uransa myöhäisvaiheen luottokuvaajaan, moninkertaiseen Oscar-voittajaan Vittorio Storaroon (s. 1940). Yhdessä italialaisvisiönäärin kanssa Saura on tuonut valokuvat heijastuksina jopa lavastuksen elementiksi. *Tangossa* tanssin taustaseinänä nähdään kaupunkipotretteja, apokalyptisessa kohtauksessa vilahtaa arkistokuvaa väkivallan uhreista, ja osittain läpinäkyviin, kalvomaisiin elementteihin heijastetaan jopa Francisco de Goyan (1746–1828) etsauksia. Sauran ja Storaron aisapari päätyi tekemään maalarisuuruudesta taitelijakuvankin *Goya en Burdeos* (1999), kuin julistaakseen kaksikon visuaalisen mielikuvituksen maalaus-taiteellisiakin lähteitä.

Haastattelussa Saura sukeltaa kuvan sijaan syvemmälle toiseen suureen rakkauteensa: musiikkiin. Jos uran alkupuoliskon töissä punotaan jo hallitusti klassinen ja populaarimusiikki osaksi kerrontaa ja hahmonkehittelyä, viimeistään tanssittua, soitettua ja laulettua saumatta yhdistävässä *Flamenco*-trilogiassa (1981–1986) musiikista tulee kokonaistaideteosta kannatteleva perusta. ”Kaikki elokuvani ovat mielestäni musikaaleja – myös ne, jotka eivät siltä vaikuta”, ohjaaja täryttää vain hieman liioitellen. Saura selvittää näkemystään jatkamalla, että kuvan ja äänen sovittaminen yhteen vaatii aikaa ja työtä. Kummallekaan elementille ei saa antaa etusijaa, vaan niiden täytyy aina olla vuorovaikutuksessa. Saura itse näkee nimenomaan herkkyuden musiikille ja alleviivauksen välttelyn erottavan hänet useimmista elokuvan-tekijöistä. ”Monilla ohjaajilla ei ole lainkaan korvaa musiikille”, konkari virnistää ja matkii samalla eleillään ja ääntelyillään pateettista viulunsoittoa.⁹

Tarinoinnissa vauhtiin päästyään espanjalaisohjaaja letkauttaa työstävänsä käsikirjoitukset uusiksi ”noin neljäkymmentä kertaa”. Hän myöntää olevansa myös kuvauspaikalla maanisuu-teen asti tarkka. Perfektionismin yhdistäminen elokuvan tekemistä luonnehtivaan ryhmätyöskentelyyn lukuisine liikkuvine osineen ja monine persoonineen ei äkkiseltään vaikuta helpoimmalta tehtävältä. Esimerkiksi tanssijoiden ja koreografien kanssa töitä tehdessään pitääkin vain toivoa, että yhteisymmärrys syntyy ja ajatukset kohtaavat, Saura selvittää. Tämä vaatii lankojen höllentämistä myös ohjaajalta. Esimerkiksi koreografioissa pitää luottaa vuoroin tanssiryhmien omiin, ennalta valmiisiin kuvioihin ja vuoroin yhdessä luomiseen, toisinaan improvisaatioonkin. Myöskään näyttelijäohjauksessa ei auta käskyttää:

”Kuvauksessa ja kaikessa teknisessä olen todella vaativa: kaiken täytyy mennä täydellisesti. Mutta näyttelijöiden ohjaustyössä pyrin olemaan näyttelijöiden ystävä. Toimin täysin vastakkaisilla tavoilla näillä kahdella osa-alueella. Jos tulee virheitä, sitten vain kuvataan uudestaan.”

Kuin osoitukseksi pedantin työskentelytapansa ja oma-päisen luonteensa onnekaastakin yhteispelistä Saura jakaa anekdootin yllättävästä yhteistyökuviostaan. Vaikeasta maineestaan tunnettu Stanley Kubrick (1928–1999) oli ottanut kollegaansa yhteyttä nähtyään *Peppermint frappén*. Juuri valmistunut *Kelloperäsiini* (*A Clockwork Orange*, 1971) täytyi dubata espanjaksi, eikä ohjaajasuuruus voinut kuulemma kuvitellakaan muita vastuutehtävän vetäjäksi. Saura tarttui täkyyn, mutta onnistui leukailevilla näpätöksillään suivaannuttamaan matkoihinsa huippuäänittäjän, joka oli saapunut erikoismikrofoneineen Briteistä asti auttamaan nauhoituksissa. Tartuttuaan härkää sarvista Saura toimitti Kubrickille ääninäytteet rooleihin valikoimistaan näyttelijöistä. Hänen todistuksensa mukaan vapaat kädet ja täysi luotto heltsivät ensi yrittämällä, eikä Sauran ole myöhemmissä dubbauksissaan tarvinnut enää erikseen hyväksyttää Kubrickilla mitään.

Kaunista valhetta

Joskus katsojat tiedostavat turhankin hyvin seuraavansa esitystä. Saura puuskahtaa, että esimerkiksi *Iberian* (2005) kaltaisissa musikaaleissa yleisöllä on perinpohjainen halu taputtaa kunkin taiteellisen osion loppuksi. Ikään kuin he katsoisivat vain sarjaa tanssiesityksiä eivätkä kokopitkää elokuvaa.

Katsojat eivät kuitenkaan sattumalta päädy kohtausvetoiseen tulkintaan. Esimerkiksi juoneton, puolidokumentaarinen *Flamenco* (1995) koostuu vain lyhyestä alkujuonnosta flamencon historiaan ja tusinasta ehjiä ja erillisiä musiikkiesityksiä. Saura tunnistaakin tekevänsä elokuvia, joissa ei ole ”yhtä argumenttia” tai aina edes ”kantavaa tarinaa”. Tuloksena on omanlaistaan episodielokuvaa: ”Tämä on uudentyyppinen kerronnan muoto, ikään kuin teatterin ja elokuvan välimuoto.”

Saura myöntää nuorena halveksuneensa studio-työskentelyä ja ajatelleensa, että elokuvat pitäisi kuvata kadulla aidossa ympäristössä. Vasta vanhemmiten hän on oppinut arvostamaan kätevyyttä ja teknisiä mukavuuksia: taustakankaille voi heijastaa visuaalisia elementtejä jo kuvauksissa, lavasteet ovat kevyitä ja liikuteltavia, ääntä saa seurata suorana kuulokkeista ja kuvajälkeä pystyy tuijottamaan isoilta monitoreilta. Käytännöllisten seikkojen taustalla piilee myös terävöitynyt käsitys elokuvan esitysluonteesta. Saura muistuttaa katsojaa taajaan elokuvan sepitteellisyydestä. Kameran esimerkiksi paneroivat toisinaan kuvauspaikan yllä paljastaen katsojalle lavasteet kokonaisuudessaan tallennusvälineineen päivineen, ja taajaan käytetyt peilit näyttävät kuvaamisvälineet suoraan. Saura sanoo kiertelemättä haluavansa ihmisten tiedostavan, että kankaalla nähty on kuvattu epätodessa paikassa ja tilassa:

”Valhetta elokuva on aina – luotua, keinotekoista. Ja se on myös elokuvan hienous. Jopa kaikkien realistisimmat elokuvat ovat tekaistuja, valhetta.”

Harhaanjohtamisen sijaan Sauran elokuvat harjaannuttavat katsomaan elokuvaa välineineen ja luomisprosessineen. Metaelokuvallisuus ei kuitenkaan ole Sauralla abstraktia eikä itsetarkoituksellista. Etäisyyden ottamisen ohella se auttaa uppoutumaan nähtyyn.

Esimerkiksi kelpaa Sauran ensimmäinen tanssielokuva, *Flamenco*-trilogian avannut *Bodas de Sangre* (1981). Konkariohjaaja puhuu siitä haastattelussa lämpimästi kuin esikoisestaan. Työ myös havainnollistaa prosessuaalisen aiheen kehittelyn ja työskentelytavan kulkua.

Näytelmäkirjailija ja runoilija Federico García Lorcan (1898–1936) tekstiin *Veren häät* perustunut teos sai alkunsa puolen tunnin teatteriesityksestä. Täyspitkää elokuvamuotoa varten Saura kirjoitti prologin, jossa tanssija-näyttelijöiden nähdään saapuvan pukukoppiin ja valmistautuvan kankaalla nähtävään esitykseen meikkaamalla, pukeutumalla ja jutustelemalla niitä näitä. Lopulta elokuvan sisäiseen esitykseen astutaan näyttelijöiden saattelemana, kun tanssialiin saapuva joukko viimeistelee lämmittelynsä kameran edessä synkronoiduilla rytmiharjoituksilla. Kun varsinainen esitys – kerralla läpivedetty kenraaliharjoitus – lopulta alkaa katkoksetta ja varoittamatta, katsoja huomaa imeytyneensä tanssijoiden tahdissa vaihe vaiheelta niin tarinaan kuin sitä välittävään liikkeeseen. Koreografiaan osaa kiinnittää erityistä huomiota ja rytmin- ja tunnelmanvaihtelun vivahteille herkistyy, kun silmä on ensin verrytellyt ja korva kuulostellut esiintyjäkaartin johdattelemana. Harvoin arkityyppisen tragedian intohimo tiivistyy yhtä vahvasti mutta vaivattomasti kuin *Veren häissä*.

Sama uppottava vaikutus toistuu eri muodoissaan Sauran muissakin koreografioihin nojaavissa töissä. Katsoja temmataa fadon, flamencon ja tangon pyönteisiin, osapuoleksi puukkotappeluun tai ohjaajaksi kankaalle nähtävään elokuvaan elokuvassa. Metaelokuvallisten keinojen lisäksi Saura luottaa perinteisen immersion voimaan. Ääniraidalla kuultavat kitarat näkyvät taajaan kuvissa ja mikrofoneihin lauletaan oikeasti. Sauran sanoin kamerakaan ei saa pysyä aloillaan vaan sen pitää punoutua koreografiaan – eläväksi, organiseksi osaksi elokuvaa.

Eletty kuva, ikuisesti

Pohtiessaan elokuvan tekemisen olosuhteiden muutosta Saura päätyy harmittelemaan elokuvan ”televisioitumista”. Konkariohjaaja ei tarjoa syväanalyysia tv-kuvakeronnan muutoksista eikä pohdi suoratoistopalveluiden laadunraaman tai sarjaformaatin vaikutusta täyspitkään muotoon. Pikemminkin tilanneanalyysi on sävyiltään arvottava. Tekninen laatu uhkaa kohota sisällön kustannuksella, etenkin television puolella, Saura lataa. Ennen kuin huolipuhe uhkaa kääntyä arvottaville ja arvelutta-

ville raiteille, muistuttaa espanjalaisohjaaja jälleen teknologian avaamista mahdollisuuksista: ”Tulevaisuudessa jokaisessa kodissa on valkokangas!”

Sitä paitsi Saura kertoo vilpittömästi pitävänsä erikoistehosteilla tuunatuista katastrofelokuvista. Niitä hän ahmii auliisti käydessään nuorimman tyttärensä kanssa elävissä kuvissa. ”On aivan mahtavaa katsoa, kun vaikkapa New York hukkuu tulvaan.” Tuhorainoihin eläytyy kuulemma hieman samaan tapaan kuin lapsena länkkäreihin, joita tapittaessa huudahdeltiin ja kannustettiin kuorossa John Waynea. Vaikka medium muuttuu ja genret elävät, elokuvakokemus on ja pysyy. ”Lapseninto ei varmaan ikinä häviä täysin”, Saura myhäilee.

Espanjalaisohjaajan ehtymätön usko leffojen voimaan on kaivattua vastalääkettä elokuvakulttuurin rappion saarnaukselle ja etäännytyelle ironialle. Kuin varmemmaksi vakuudeksi filmihulluudestaan Saura kertoo taannoin ahmineensa kaiken käsiinsä saaman tieteiskirjallisuuden aikeinaan kokeilla tämänkin lajityypin elokuvaamista. Scifi-raina jäi vain lopulta tekemättä.

Vaan kenties sama viisaus pätee niin elämään kuin käsikirjoituksen filmaamiseenkin. ”Loppukohtaus täytyy aina kuvata viimeisenä”, Saura linjaa. Silloin tällöin tulee kuulemma tehtyä viime hetken muutoksia, joskus jopa vedettyä koko loppuratkaisu uusiksi. ”Loppu on aina avoin.”

Viitteet & Kirjallisuus

- 1 Tämän luokittelun esittää ja etenkin Sauran uran alkupuolen töiden poliittista ja yhteiskunnallista luonnetta ruotii Manuel Yáñez-Murillo, *Living Memory: Carlos Saura*. Käsik. käännt. Marcela Goglio. *Film Comment* 2/2007. Verkossa: filmcomment.com/article/living-memory-carlos-saura/
- 2 Sensuuri ensin tiukentui mutta lopulta sen terä taivutti diktatuurin myöhäisvuosina: siinä missä *El jardín de las delicias* (1970) kiellettiin julkaisuajanaan kotimaassa ja vielä *Ana y los lobos* (1973) hylättiin useamman kerran jo käsikirjoitusvaiheessa, *Korppi sylissä* (1976) näytettiin Espanjassakin elokuvateattereissa leikkaamattomana. Sensuurilta vei lopulta pohjan Sauran kansainvälinen maine ja rahoituksen takaama riippumattomuus. Ks. Paul Julian Smith, *Cria cuervos . . . : The Past Is Not Past*. *Current* 13.8.2007. Verkossa: criterion.com/current/posts/527-cria-cuervos-the-past-is-not-past
- 3 Bikas Mishra, *Camera Is My Memory: Carlos Saura*. *Dear Cinema* 16.4.2008. (Verkossa palautettuna osoitteesta: dearcinema.com/interview/camera-is-my-memory-carlos-saura/0719)
- 4 Ks. Linda M. Willem, Saura and Storaro: a Professional Friendship. *Post Script*. Vol. 29, No. 2, 2010, 111–117.
- 5 Ks. Yáñez-Murillo 2007.
- 6 Lainaus on peräisin argentiinalaiskirjailija Borgesin (1899–1986) esseestä ”Nathaniel Hawthorne”, joka perustuu vuonna 1949 pidettyyn esitelmään. Alkukielellä katkelma kuuluu: *El pasado es indestructible; tarde o temprano vuelven todas las cosas, y una de las cosas que vuelven es el proyecto de abolir el pasado*. Ks. Jorge Luis Borges, Nathaniel Hawthorne. Teoksessa *Nueva antología personal*. Siglo XXI, Buenos Aires 1968, 172–192 (186).
- 7 Ks. Willem 2010.
- 8 Yáñez-Murillo 2007.
- 9 Ks. myös Willem 2010, jossa Saura toteaa: ”Nähdäkseni musiikkia käytetään kehnosti valtaosassa elokuvia. Liiallisesti. Tarpeettomasti. Turhan alleviivaavasti.”