

Kimmo Laine

KRITIIKKI

ELOKUVAHISTORIAALLISENA LÄHTEENÄ

Elokvakritiikin historia on ollut jatkuvaan rajankäyntiä kahteen suuntaan. Ensinnäkin kritiikillä on ollut milloin kiinteämpi, milloin etäisempi mutta lähes poikkeuksetta ongelmalliseksi koettu suhde elokuvien markkinointiin. Toiseksi elokvakritiikin historiaa on etenkin 1900-luvun alkuvuosi-kymmenillä vaikea erottaa elokvateorian vaiheista. Francesco Casetti (1999, 8–9) muistuttaa elokvateorian historiassaan, että alueen eriytyminen ja erikoistuminen on pitkälti toisen maailmansodan jälkeinen ilmiö. Toisin sanoen vasta 1900-jälkipuoliskolla elokvatutkimus alkoi institutionalisoitua ja teoreettinen kieli erikoistua, samalla kun tutkimus irrottautui yhtäältä elokvantekeemisestä ja toisaalta kritiikistä.

Elokvahistorian, elokvakritiikin historian ja elokvateorian historian kannalta näillä kritiikin, markkinoinnin ja teorianmuodotuksen läheisillä yhteyksillä on monenlaisia seurauksia. Jos esimerkiksi ihmettelee, miksi monessa lehdessä kotimaisten elokvien arvostelut muistuttivat 1930- ja 40-luvuilla toisiaan, selitys löytyy luultavasti kritiikin ja kaupallisen ilmoittelun osittaisesta päällekkäisyydestä. Elokvayhtiöt lähettivät lehdistölle uutuuksistaan tiedotteita, jotka julkaistiin joissakin lehdissä sellaisinaan, joissakin niitä muokattiin lehden tarpeisiin ja käytössä olleeseen tilaan sopiviksi, ja joissakin ne sulautuivat osaksi varsinaista arvostelua. Elokvakritiikkiä lähteenään käyttävän historioitsijan on siis oltava tarkkana: edes nimellä tai nimimerkillä kirjoittavan kritikon teksti ei välttämättä ole yksiselitteisesti omaa, vaan se saattaa olla sanamuotoja myöten osin tai jopa lähes kokonaan elokvayhtiön muotoilemaa.

Mitä tulee elokvateoriaan, vahva journalistinen kytkeä taas selittää esimerkiksi teoriaperinteen pitkään jatkunutta epäsystemaattista luonnetta – kenties myös sitä, miten voimakkaita torjuntareaktioita vaikkapa semiotiikan kaltaiset systematisointipyrkimykset ovat kohdanneet. Läheinen suhde kritiikkiin vaikutti varmasti myös elokvateorian pitkään jatkuneeseen normatiivisuuteen: etenkin niin sanotun klassisen elokvateorian piirteisiin kuului tyypillisesti pohtia paitsi sitä *mitä elokuva on*, myös sitä *mitä sen tulisi olla* (Carroll 2003, 151–152).

Esimerkiksi Raymond Williamsin harmittelemasta arvottavasta piirteestä – Williams (1976, 74–76) pitää kritiikkiä abstraktina ja todellisista olosuhteista irrotettuna vastaanoton muotona – näyttää siis olevan vaikea päästä eroon edes elokvateoreettisessa kirjoittamisessa, saati elokvakritiikissä. Toisaalta arvottavalla kritiikillä on ollut ja yhä on oma tärkeä elokvakulttuurinen tehtävänsä kaupallisen journalismin vastapainona. Lisäksi vahvasti arvottavalla kritiikillä on aivan oma antinsa elokvan ja elokvakritiikin historiasta kiinnostuneelle. Jyrkästi kantansa ilmaiseva, näkemyksiään perustelematon ja puutteellisesti argumentoitu kritiikki saattaa joskus, paradoksaalista kyllä, kertoa tutkijalle enemmän kuin analyttinen ja tasapuolinen.

Mitä kaikkea elokvahistorioitsija voi jälkikäteen elokvakritiikistä löytää ja tulkitta? Seuraavassa on jaoteltu joitakin sellaisia näkökulmia, joista elokvahistoriallinen tutkimus on kritiikkiä tarkastellut. Jaottelu ei ole millään muotoa aukoton vaan pikemminkin kuvaileva ja suuntaa antava. Kritiikin lähdearvo riippuu nimittäin olennaisesti

tutkimuksen luonteesta ja lähestymistavasta, siitä mitä kritiikiltä kysytään ja siitä onko kritiikki tutkimuksen varsinainen kohde vai jotakin, jonka kautta tarkastellaan muita teemoja.

1. Vastaanottonäkökulma

Luultavasti perinteisin tapa käyttää elokuvakritiikkiä elokuvahistorian lähteistönä on samastaa se enemmän tai vähemmän yleistävästi elokuvan "vastaanottoon". Kun puhutaan yksittäisen elokuvan vastaanotosta, viitataan tavallisimmin juuri sen saamaan lehtikritiikkiin. Toisaalta on aiheellista kysyä, paljonko ammattikritikon kirjoittamalla arviolla on tekemistä muiden katsomistapojen ja -kokemusten kanssa.

Tutkijan on varmasti tärkeä pitää mielessä niin arvostelua kuin mitä hyvänsä vastaanottokokemusta koskeva yleistettävyyden ongelma. Paljonko ja millaisia päätelmiä yhden lähteen perusteella voidaan tehdä? Missä määrin arvostelu edustaa kirjoittajan subjektiivista kokemusta, missä määrin (esimerkiksi lehden poliittiseen taustaan liittyvää) ryhmäkokemusta ja missä määrin jotakin laajempaa aikalaismateriaalia? Vähintäänkin on otettava huomioon erilaiset kritiikkiä ympäröivät reunaehdot, se että lehteen päätyvä kritiikki on moniportaisen välittävän koneiston suodattamaa: se on kirjoitettu tiettyyn tarkoitukseen, tiettyjen rakenteellisten ja ilmaisullisten konventioiden puitteissa, se on suunnattu tietyille (esimerkiksi poliittisen näkemyksen tai asuinpaikan mukaan määrittäneelle) yleisölle ja laadittu erilaisten (esim. sanomalehti-) instituutioiden asettamilla, osin tiedostetuilla ja osin tiedostamattomilla ehdoilla.

Tällaisten asioiden huomioiminen on kuitenkin paljolti juuri sitä, mitä historioitsijan edellytetään yleensäkin tekevän: tutkimuskohteen ja käytettyjen lähteiden kontekstin rakentamista ja analysointia sekä erilaisten vaikutus- ja määräytymissuhteiden pohtimista. Kritiikkiä ei siis kannata aineistona hylätä vaikka toteaisikin sen käytön rajallisuuden. Kaikesta huolimatta arvostelu tarjoaa kirjalliseen muotoon siirretyn vastaanottokokemuksen, menneitä aikoja tutkivalle elokuvahistorioitsijalle usein vieläpä ainoan

jäljen aikalaisvastaanotosta.

Elokuvahistorioitsija Janet Staiger (1992, 7–15, 24–32), joka on hahmotellut historiallisen vastaanoton tutkimusaluetta pitkälti juuri arvostelujen ja muun lehtiaineiston pohjalta, korostaakin, että kritiikki on nimenomaan konkreettinen jälki katsomiskokemuksesta. Sellaisena se tarjoaa vaihtoehdon vastaanottotutkimukselle, joka on monissa muodoissaan keskittynyt useammin vastaanoton filosofiaan ja erilaisten elokuvan rakenteen implikoimien ideaalikatsojien, koherenttien katsojien tai kompetenttien katsojien pohtimiseen kuin materiaalisiin ja kontekstuaalisiin näkökulmiin. Tällaiset ideaalikatsojan kaltaiset käsitteet ovat Staigerin mielestä homogeenisoivia, sillä ne joko kiistävät useiden tulkintojen mahdollisuuden tai ainakin hierarkkisoivat tulkintoja ja olettavat vastaanoton rajoittuvan juuri tiettyntyyppiiseen, esimerkiksi kognitiivista ymmärtämistä korostavaan kokemukseen. Vastaanottotutkimuksen toisessa äärelähdössä ovat "vapaaat katsojat", joiden ajatellaan voivan käyttää tekstejä mielensä mukaan. Kaikissa muodoissaan tällainen vastaanottotutkimus on Staigerin mukaan kyvytön ymmärtämään vastaanoton materiaalisia ja historiallisia olosuhteita ja siten kyvytön käsittelemään myöskään ristiriitaisia vastaanottokokemuksia. Staigerin hahmottelema historiallismaterialistinen vastaanottotutkimus ei siis ole vastaanoton filosofiaa eikä (elokuviin) tekstuaalista tulkintaa, vaan pikemminkin se pyrkii ymmärtämään todellisia historiallisia tulkintoja, käyttäen aineistonaan esimerkiksi juuri elokuva-arvosteluja.

Elokuva-arvostelun voima vastaanottotutkimuksen lähteenä on siis siinä, ettei tutkijan tarvitse tyytyä pelkkiin hypoteeseihin mahdollisista katselutavoista. Arvostelun yleistettävyyttä on aina syytä pohtia, mutta vähimmilläänkin elokuvan saamat julkiset arvostelut implikoivat sitä, millaiset katsomisen ja merkityksen tuottamisen tavat ovat tietyllä hetkellä mahdollisia ja todennäköisiä. Arvostelu siis kartoittaa vastaanoton rajoja: yksittäinenkin arvostelu on todiste siitä, että elokuva on ollut mahdollista tulkita sen ilmaisemalla tavalla. Arvosteluun päätyvä kokemus on monin tavoin suodatettu, mutta kuten Jackie Stacey (1994, 54–56) huomauttaa, aineiston hylkääminen tällä perusteella

edellyttäisi uskoa siihen, että tutkijan olisi jollain toisella tavalla mahdollista päästä käsiksi autenttiseen ja ongelmattomaan katsomiskokemukseen – ja että sellainen ylipäänsä olisi olemassa. Se, että arvostelut (kuten myös esimerkiksi elokuvalehtiin lähetetyt lukijoiden kirjeet) ovat instituutioiden ja kielellisten konventioiden määrittämiä, ei Stacey'n mielestä estä tutkijaa pääsemästä merkitysten äärelle. Päinvastoin, kaikki maun, mielipiteen ja mielihyvän ilmaukset muovautuvat väistämättä kielellisten ja muiden konventioiden puitteissa, joten kyseessä ei ole este vaan pikemminkin juuri se muoto, johon merkitykset asettuvat ja johon tutkijan on käytävä käsiksi.

Samalla tämä merkitsee sitä, että pohtinessaan niitä kysymyksiä, joita aineistolle esittää, ja niitä tapoja, joilla saamiaan vastauksia analysoi, tutkija asettuu osaksi tulkinnallista ketjua. Arvostelut eivät siis tarjoa välitöntä, valmiiksi tulkittua aineistoa, vaan tutkijan on menetelmistään tietoisella tavalla saatava arvostelut keskustelemaan kanssaan ja keskenään. Tutkimuksen lähtökohdista ja näkökulmista riippuu, millaisesta ja miten voimakkaasta tulkinnasta on kyse, millaisiin tulkintakonteksteihin arvosteluja sijoitetaan, miten paljon esimerkiksi keskitytään tekstistä luettaviin tietoihin ja rationaalsiin argumentteihin, miten paljon taas etsitään tiedostamattomia piirteitä. Joka tapauksessa tutkijan tehtävä on pohtia paitsi erilaisten instituutioiden ja konventioiden vaikutusta arvosteluihin myös oman lähestymistapansa, tutkimukselle rakentamansa kontekstin sekä ajallisen ja kulttuurisen etäisyyden vaikutusta siihen, millaisessa valossa arvostelut hänelle näyttäytyvät (Stacey 1994, 71–75; Koivunen 2003, 31–32).¹

2. Yhteiskunnallis-ideologinen näkökulma

Vaikka tutkija olisi kiinnostunut nimenomaan kritiikin implikoimista mahdollisten tulkintojen rajoista, on tärkeää pitää mielessä, että arvostelu ei ole mikä hyvänsä ylös kirjattu vastaanottokokemus. Sen asema julkisena ja vallankäyttöön sidottuna käytäntönä tuo siihen nimittäin aktiivisen ulottuvuuden: arvostelun tarkoituksena ei ole vain

kirjata ylös yhtä mielipidettä, vaan tavalla tai toisella myös vaikuttaa lukijoihin. Kriitikkoa ei aina välttämättä uskota – vastakarvaan lukemisen mekanismi tunnettiin Suomessakin jo ainakin 1950-luvulla (ks. ”Elokuvienv arvostelusta” 1959, 6) – eivätkä kaikki kriitikot miellä yhtä vahvasti toimivansa vaikuttajan asemassa, mutta yhtä kaikki ainakin jonkinlainen mielenkiinnon, varauksellisuuden tai torjunnan herättäminen liittyy kaikkeen kritiikkiin. Tavallisimmin kyse on esteettisestä vaikuttamisesta, mutta yhtä hyvin kritiikki ottaa osaa myös yhteiskunnallisiin ja ideologisiin keskusteluihin.

Kannanotto ei suinkaan aina ole tietoista pyrkimystä vaikuttaa. Silti valitsemalla sanansa tietyllä tavalla, nostamalla tiettyjä asioita esille – ja vaikenemalla joistakin muista – kritiikki kiinnittyy väistämättä elokuvan ympärillä pyörivään merkitysten kiertoon. Niinpä poliittisella ilmitasolla neutraalilta vaikuttava kritiikki osallistuu joka tapauksessa erilaisiin yhteiskunnallisiin keskusteluihin. Hyvä esimerkki tutkimuksesta, joka pureutuu niin kritiikin ilmitason kannanottoihin kuin symptomaattisiin merkityksiinkin on Anu Koivusen *Performative Histories, Foundational Fictions* (2003). Koivunen esittää, että kritiikki, mainosmateriaali, tutkimukset ja muu julkinen aineisto rakentavat Niskavuori-elokuville tulkintakehyksiä, joiden kautta elokuvat artikuloivat ja kierrättävät erilaisia, usein ristiriitaisia mielikuvia ja julkisia fantasioita sukupuolesta, seksuaalisuudesta, kansakunnasta ja historiasta.

Toisinaan elokuvakritiikki on nostanut erilaisia ideologisia ja sosiaalisia konflikteja ilmitasollekin. Sellaisissa tapauksissa kritiikin tarkastelu saattaa auttaa tutkijaa kytkemään elokuvan erilaisiin aikalaiskeskusteluihin, jotka eivät välttämättä välitömästi näy itse elokuvassa. Esimerkiksi suomalaista 1930–50-lukujen eli niin sanotun studiokauden tuotantoa on usein pidetty harmittoman neutraalina ajanvietteenä (tai vaihtoehtoisesti marxilaisittain *harmillisen neutraalina*, huomaamattomalla tavalla porvarillista ideologiaa levittävänä propagandana) ja siksi korostetun epäyhteiskunnallisena elokuvana. Kun vielä muistetaan, että varsinkin 1930-luvun elokuvakritiikillä on epäammattimainen ja epäitsenäinen

maine, saattaa tuntua yllättävältä, että kotimaisten elokuvien tiimoilla käytiin toisinaan kiivastakin kriittistä keskustelua esimerkiksi luokka- ja kielipolitiikasta.

Esimerkkinä voidaan mainita Suomen Filmiteollisuuden elokuva *Halveksittu* (1939), joka kertoo köyhistä oloista lähtevän miehen noususta yritysmaailman huipulle, ohi ruotsinkielisen omistavan luokan. Kokoomuksen *Uuden Suomen* (20.3.1939) kriitikon mielestä *Halveksitun* kaltaisissa elokuvissa näkyi ”elävä kosketus kaikkiin suomalaisen kansan kerroksiin”. Sen sijaan elokuva

suututti monet ruotsinkieliset arvostelijat sillä perusteella, että vaikka pitkään jatkuneessa kielitaistelussa elettiin 1930-luvun lopussa suvantovaihetta, elokuva nosti aito-suomalaiset tuntemukset uudelleen pintaan, ja ruotsinkielinen yläluokka sai ”bära skulden för alla övergrepp och all social dryghet som man kan föreställa sig” (*Svenska Pressen* 22.3.1939). Monessa lehdessä suomenruotsalaisia kehoitettiin boikotoimaan kaikkia yhtiön elokuvia (esim. *Nyland* 28.3.1939).

Yhtä lailla *Halveksittu* onnistui suuttuttamaan sosialidemokraattisten lehtien kriitikot: ”Miksi kaikissa meikälaisissä elokuvissa, jos ne vain koskettavat lakkoa, tehdään lakkolaisista suoranaisia roistoja? Onko vika siinä, ettei tunneta asioita, vai tahdotaanko tällä palvelulla joitakin ’piirejä’”, pohdiskeli *Uusi Aika* (23.3.1939). *Halveksitun* kaltaisissa tapauksissa kritiikki on siis nostanut pinnalle sellaisia tulehduspisteitä, jotka muuten olisivat saattaneet peittyä tuotantoyhtiöiden oman yleiskansallisuutta ja elokuvataiteen demokraattisuutta ylistävän retoriikan taakse. Elokuvahistorioitsijaa kritiikki auttaa kiinnittämään elokuvan erilaisiin aikalaiskeskusteluihin eli tekemään elokuvasta sosiaalisesti relevantin – kenties jopa muistuttamaan sellaisista ristiriidoista, jotka ovat pitkään jääneet piiloon yhtenäiskulttuuria painottavilta tutkimusnäkökulmilta.

3. Esteettinen näkökulma

Tavallisimmin ja ilmeisimmin elokuva-kritiikin vaikuttamispyrkimykset liittyvät erilaisiin esteettisiin kysymyksiin. Esteettinen tehtävä toimii usealla eri tasolla. Ensinnäkin kritiikki on tärkeältä osaltaan

ollut muokkaamassa elokuvan asemaa ylipäänsä mediumina. Niinpä kritiikki on tärkeä lähde historioitsijalle, joka selvittää elokuvan statusta ja kulttuurista olemisen tapaa. Erityisen antoisaa on erilaisten murrosvaiheiden kritiikin ja journalismin tutkiminen. Esimerkiksi Juri Tsivian (1994) on löytänyt varhaisesta elokuvakritiikistä (sekä kaunokirjallisuudesta) ainutlaatuisen lähteistön selvittäessään elokuvamediumin ja sen esitys- ja vastaanottotapojen vakiintumista tsaarinajan Venäjällä. Lisäksi voitaisiin pohtia vaikkapa, millä tavalla pitkän elokuvan läpimurto 1910-luvulla näkyi kritiikissä. Noteerataanko television tulo 1950-luvun kritiikissä, ja millä tavalla? Miten kritiikki suhtautuu digitaalisen kulttuurin tuloon ja elokuvan totuttujen muotojen oletetusti uhanalaiseen asemaan? Tällaisissa tapauksissa vaikeneminen saattaa olla yhtä painokasta kuin avoin kannanotto.

Toiseksi kritiikki pyrkii enemmän tai vähemmän suoraan vaikuttamaan elokuva-tuotannon suuntaviivoihin, siihen millaista elokuvaa tehdään, levitetään ja katsotaan. Tällä tasolla elokuvakulttuurin mittasuhteet määrittävät olennaisesti kritiikin vaikutusmahdollisuuksia. Yhdysvaltalainen Hollywoodia arvosteleva kriitikko saattaa kokea roolinsa ja valta-asemansa marginaaliseksi, mutta Suomen kokoisella markkina-alueella kritiikki on tiettyinä aikoina saanut varsin konkreettista vaikutusvaltaa. Esimerkiksi 1950-luvun kriitikoilla oli merkittävä tehtävä modernististen kansainvälisten elokuvasuuntausten läpimurrossa. Vaikka kriitikot itse saattoivat painostusten ja boikottiuhkien alla pitää asemaansa alistettuna, jälkikäteen on mahdollista havaita, että kritiikin näkemyksillä hyvästä ja huonosta mausta, realismista, yhteiskunnallisuudesta ja esteettisistä ihanteista oli ilmeinen yhteys jopa seuraavien vuosikymmenten kotimaisen elokuvatuotannon linjanvetoihin, kun teollismuotoinen elokuvatuotanto tyrehtyi ja valtion tuki nousi tärkeään osaan tuotannon jatkuvuuden turvaamisessa.

Kolmanneksi, kaikkein välittömimmällä tasolla kritiikki raivaa kulttuurista tilaa kulloinkin arvosteltavalle elokuvalle. Tavallaan kritiikki ei koskaan kirjoita vain yksittäisestä elokuvasta vaan paikantaa sitä samalla, joskus enemmän ja joskus vähemmän

eksplisiittisesti, yhtä hyvin elokuvatarjonnan kokonaiskenttään kuin elokuvahistoriaan. Tätä kautta kritiikki osallistuu yhtäältä elokuvakulttuurin tilan ja rajojen määrittelyyn sekä toisaalta yhdessä esimerkiksi arkistojen, festivaalien, elokuvantekijöiden ja kulttiyhteisöjen kanssa elokuvakaanonien pystyttämiseen, muokkaamiseen ja ylläpitämiseen. Kaanonien rakentaminen on saanut jopa instituution kaltaisia muotoja, kuten *Sight and Sound* -lehden kerran vuosikymmenessä järjestettävän äänestyksen maailman parhaista elokuvista (ks. Wollen 2002, 219–223).

Kaikkiaan, kuten Robert C. Allen ja Douglas Gomery (1985, 90–91) esittävät, kritiikistä voi koettaa lukea kullekin aikakaudelle ominaisen hallitsevan tyylin eli oletetun normaalielokuvan rajoja – ei välttämättä konsensuksesta vaan eriävien mielipiteiden kirjosta. Erityisen näkyviksi nämä oletukset nousivat silloin, kun arvosteltavana on ”erilainen” elokuva, joka ei syystä tai toisesta mahdu normeihin. Tällaisia vedenjakajelokuvia voisivat olla varsin erilaisilla tavoilla vaikkapa *Rovaniemen markkinoilla* (1951), josta tuli, tarkoituksella tai ei, jonkinlainen rillumarei-kulttuurin manifesti ja aikakautensa kiistellyin elokuva, Jaakko Pakkasvirran ohjaama kulutuskritiittinen *Kesäkapina* (1970), joka yhdisti godardilaisella otteella mainoskieltä ja yhteiskunnallista analyysiä fiktiiviseen tarinaan, tai Mika Kaurismäen *Arvottomat* (1982), uudenlainen yhdistelmä road-elokuvaa, korkea- ja populaarikulttuurisia viitteitä sekä Aki Kaurismäen lakonista ja tyyliä dialogia. Kaikissa kolmessa tapauksessa kriitikot saivat aktiivisen roolin uudentyypisen elokuvailmaisun puolustajina, määrittelijöinä, ymmärtäjinä tai kiistäjinä.

4. Luokittelunäkökulma

Kritiikin keskeisiin retorisiin keinoihin kuuluvat erityyppiset luokittelut: arvostelu sijoittaa elokuvan erilaisiin kategorioihin, ja samalla se määrittää kategorioita uudelleen, testaa niiden rajoja ja toisinaan luo aivan uusia kategorioita. Yksi kritiikin tyypillisistä luokittelukategorioista on elokuvan kansallisuus: arvosteluissa on määrittely ja määri-

tellään – joskus tietoisesti, mutta useammin kirjoittamattomana taustaoletuksena – sitä mikä on kotimaista ja mikä ei ja sitä mikä on kunkin kansallisen elokuvakulttuurin ominaislaatu. Kansallisuus nousi erityiseksi ongelmaksi äänielokuvan tulon myötä, ja esimerkiksi 1930-luvun elokuvakirjoittelusta löytyykin runsaasti normatiivista pohdintaa ”suomalaisuudesta” ja ”suomalaisesta tyylistä” ja sen suhteesta esimerkiksi henkevään ja taiteelliseen ”ranskalaisuuteen”, syvämielitteiseen mutta raskaaseen ”saksalaisuuteen” ja tehokkaaseen mutta pinnalliseen ”amerikkalaisuuteen”. Nämä käsitykset kärjistyivät edelleen sotavuosina mutta eivät suinkaan kadonneet sotien jälkeenkään. Päinvastoin, elokuvakritiikki on alue, jolla sangen tyyppiteleväkin kansallisuusajattelu on usein yhä selkeästi näkyvillä. Elokuvahistorioitsija voi pohtia, millaisia vaikutuksia tällaisella määrittelytyöllä on ollut elokuvan vastaanottotapoihin ja miten se rinnastuu muiden kansallisuutta määrittelevien tahojen (esimerkiksi sensuurilaitoksen ja elokuvateollisuuden) näkemyksiin.

Yhtä lailla kritiikki määrittelee tekijyyttä ja kategorisoi elokuvan tekijöitä erilaisiin luokkiin. Ensinnäkin kritiikki on keskeisesti vaikuttanut siihen, millaiseksi tekijyys yleisesti mielletään, mihin se paikannetaan sekä millaiseksi tekijän painoarvo katsotaan. Toiseksi kritiikki määrittää omalta osaltaan yksittäisten tekijöiden asemaa. Kritiikki on tärkeä lähdeaineisto esimerkiksi Barbara Klingerille, joka jäljittää Douglas Sirkin maineen rakentumista 1950-luvulta 1990-luvulle. Klinger (1994, 69–96) tutkii kritiikkiä julkisena maunmuokkaajana ja distinktiontekijänä ja kritiikkiä sosiaalisena diskurssina, jonka avulla historioitsijan on mahdollista paikantaa elokuvan ja aikalaiskatsojien suhdetta erityisissä materiaalisissa olosuhteissa.

Tyyliuuntausten ja lajien suhteen kritiikki ei ole ainakaan sen passiivisempi kuin kansallisuuden ja tekijyyden määrittelyssä. Päinvastoin, elokuvahistorioitsijat ovat pystyneet jäljittämään jopa monen suuntauksen ja lajin synnyn nimenomaan kritiikkiin. Esimerkiksi *Blade Runner* (1982) ei ollut postmodernin elokuvan avainteos, ennen kuin kritiikki ja tutkimus sen sellaiseksi ristivät. Kuten Rick Altman (2002, 90–105) huomauttaa, kriitikot

ja tutkijat osallistuvat ”lajipeliin” siinä missä elokuvateollisuuskin ja onnistuvat toisinaan muokkaamaan lajien kenttää ratkaisevalla tavalla. Varsinaiset kritiikin synnyttämät genret, kuten *film noir* sekä kotimaiset rillumare- ja kuppaelokuva, saattavat olla verrattain harvinaisia poikkeuksia, mutta tyyppillisesti kriitikot osallistuvat ainakin elokuvateollisuuden synnyttämien syklien vakiinnuttamiseen genreiksi.

Toisaalta kriitikot ja tutkijat saattavat omissa analyyseissään nostaa olemassa olevista elokuvista pinnalle uusia piirteitä ja siten antaa virikkeitä seuraavalle syklille. Jos elokuvateollisuus tarttuu tällaiseen kriitikokosykliin, sen pohjalta voi muotoutua uusi genre: perhemelodraama on yksi Altmanin tarjoamista kuvaavista esimerkeistä.

Edelle on poimittu joitakin teemoja, joiden tarkasteluun elokuvahistorioitsija saa kritiikistä korvaamatonta lähdeaineistoa. Tyhjentävää teemaluetteloa on mahdollista laatia, sillä yksi olennainen piirre kiritiikin historiassa on se, että siitä löytyy vastauksia juuri sellaisiin kysymyksiin, joita osataan ja halutaan esittää. Niinpä elokuvakritiikki on elokuvahistorialliselle tutkimukselle oikeastaan ehtymätön lähteistö: paitsi että sitä on paljon ja siitä valtaosa on yhä hyödyntämättä, yksittäinen tutkimus ei tyhjennä kritiikin tarjoamaa aineistoa. Seuraava tutkimus, joka kysyy kritiikiltä eri asioita, saa siltä luultavasti myös uudet vastaukset.

Viitteet

¹ Sekä Stacey että Koivunen arvostelevat Janet Staigeria (1992, 9, 81), joka kiistää vastaanottotutkimuksen tulkitsevan tehtävän ja korostaa pyrkimystä *selittää* historiallisia tulkintoja. Koivunen katsoo, ettei selittämistä voi tällaisessa yhteydessä erottaa tulkinnasta ja tutkimus on sekin aina erilaisten historiallisten reunaehtojen ja kirjoittamishetken kiinnittyvien tulkintastrategioiden määrittämää. Siksi tutkimus ei voi astua tulkintaketjun ulko- ja yläpuolelle selittävään asemaan, vaan se asettuu pikemminkin osaksi kohteensa tulkintahistoriaa.

Kirjallisuus

Allen, Robert C. & Douglas Gomery (1985) *Film History. Theory and Practice*. New York: Alfred A. Knopf.

Altman, Rick (2002) *Elokuva ja Genre*. Suom. Kimmo ja Silja Laine. Tampere: Vastapaino.

Carroll, Noël (2003) *Engaging the Moving Image*. New Haven & London: Yale University Press.

Casetti, Francesco (1999) *Theories of Cinema 1945–1995*. Transl. by Francesca Chiostrì & Elizabeth Gard Bartolini-Salimbeni with Thomas Kelso. Austin: University of Texas Press.

”Elokuvienv arvostelusta”. *Kinolehti* 5/1959, 3–7 (Helge Miettusen alustus ja tiivistelmä Elokuvajournalistit ry:n keskustelusta).

Klinger, Barbara (1994) *Melodrama & Meaning. History, Culture and the Films of Douglas Sirk*. Bloomington: Indiana UP.

Stacey, Jackie (1994) *Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. London & New York: Routledge.

Staiger, Janet (1992) *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton: Princeton UP.

Tsivian, Yuri (1994) *Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception*. Trans. Alan Bodger. Chicago & London: The University of Chicago Press.

Williams, Raymond (1976) *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. London: Fontana.

Wollen, Peter (2002) *Paris Hollywood: Writings on Film*. London & New York: Verso 2002.