

KATSAUS

Laura Saarenmaa

OSA-AIKAISEN ENSI-ILTAKRIITIKON TUNNUSTUKSIA

Kritiikki on tunteita herättävä intohimolaji. Kun sattuman kautta pääsin aloittamaan sivutoimisen elokuvakriitikon urani kaupunkilehti *Tamperelaisessa*, ja kun ensimmäinen kirjoittamani ensi-ilta -arvio tammikuussa 2001 ilmestyi, olin varma että vastaantulijat kadulla tiesivät. Tunsin hohtavani fosforia. Kritiikin kirjoittamisessa ammatti-identiteetin rakentaminen on kohtalonkysymys, kun ajatus omasta asiantuntijuudesta on ammennettava henkilökohtaisista resursseista. Muissa toimittajantehtävissä ammattirooli muodostuu jo vaikkapa siitä, että työtä tehdään työnantajan tiloissa, työnantajan tarjoamalla välineillä. Kritiikko on arvioimansa teoksen äärellä kauhistuttavalla tavalla yksin ja ainoastaan oman persoonansa ja henkilökohtaisen historiansa varassa. Kritiikonuraansa aloittelevalle parikymppiselle opiskelijalle tämä voi olla vaativa paikka.

Tamperelaisen kokemukseni johdosta onnistuin pääsemään avustajaksi *Aamulehteen*, kun kulttuuriosastolla etsittiin nuorta naista miesvuroitteen, keski-ikäisen elokuva-avustajajoukon jatkoksi. Elokuvakritiikki oli *Aamulehdessä* ollut etupäässä miesten laji, joten sukupuolikiintiöajattelu toimi tilanteessa edukseni. Toisaalta näin epäsanakarillinen lähtökohta pakotti minua pohtimaan omaa suhdettani kritiikki-instituutioon ja elokuvakritiikin kirjoittamiseen. Tässä puheenvuorossa suhteutan omia kritiikkokokemuksiani kritiikkiä koskeviin tutkimuskeskusteluihin ja elokuvakritiikistä viime vuosina käytyyn julkiseen keskusteluun.

Julkisuuspelit ja kritiikin kaupallistuminen

Jos kritiikki on intohimolaji, sitä ovat myös elokuvat. En ole itse kuulunut elokuvaker-

hoihin, enkä voi leuhkia olevani ”filmihullu”, vaikka elokuvia innokkaasti katsonkin. Omaksumani alemmuudentuntoinen ajatus siitä, että on olemassa todellista ja vähemmän todellista elokuvahulluutta, kumpuaa osaltaan niistä väännöistä, joissa elokuvakulttuurin legitimizeerintä on vahvistettu ja elokuvaa taidemuotona kammettu kritiikki-instituution piiriin. Syvän harrastuneisuuden ja vuosien saatossa syntyneen laajan elokuvasivistyksen lisäksi asemansa ansaitsevan elokuvakriitikon oletettuihin ominaisuuksiin kuuluu myös käsitys elokuvasta nimenomaan taidemuotona. Hämentävän ristiriidan tällaisten oletettujen ominaisuuksien kanssa on muodostanut se, että suuri osa saamistani toimeksiannoista on käsittänyt arvosteluja sentapaisista ensi-illoista kuten *Bridget Jones 2* tai *Miss Koviis 2* -elokuvista, joiden arvottaminen taiteena ei ole mielekäästä ja joiden lajityypin tuntemus ei ole kulttuurisesti arvokasta. Alhaista arvostusta nauttivien amerikkalaisten viihde-elokuvien kohdalla kysymys ensi-ilta-kritiikin arvottamistehtävästä avautuu haasteelliseksi: kuka minussa puhuu, kun kirjoitan penseän arvion amerikkalaisesta kreisikomedista? Entä kuka minussa puhuu, kun kirjoitan innostuneen arvion amerikkalaisesta kreisikomedista? Vaikka kritiikon työstä puhuttaessa korostetaan henkilökohtaisen näkemyksen merkitystä, arvottamistyötä ohjaavat opitut asenteet, joiden historia on toisinaan aika paljon vanhempi kuin kritiikko itse.

Lukijoiden näkemyksiä lehtien ensi-ilta-kritiikistä kartoittanut Mervi Pantti (2002, 99) on havainnut, että lukijoiden keskuudessa elää vahvana käsitys elokuvakritiikoista ranskalaista uutta aaltoa palvovina ja amerikkalaisia viihde-elokuvia halveksuvina elitistienä, joiden työnkuvaan kuuluu ylei-

sönsä kokemusten ja maun vähätteleminen. Ristiriitaista tämä on siihen nähden, että samaan aikaan ensi-iltakritiikkiä syytetään kovaäänisesti myös pinnallistumisesta, viihteellistymisestä ja kaupallistumisesta. Ristiriita selittyy ainakin osittain sillä, että kritiikkiä koskevat asenteet ja käsitykset ovat historiallisesti muotoutuneita ja kantavat mukanaan kritiikki-instituution arvottamistehtävään itseensä liittyvää painolastia. Pinnallistumisen ja viihteellistymisen kritiikki taas liittyy huoleen tuota arvottamistehtävää toteuttavan instituution rapautumisesta. Nämä kaksi näkökulmaa ovat siis tavallaan välttämättömässä riippuvuussuhteessa toisiinsa, toinen toisensa edellytys.

Oikeastaan koko elokuvakritiikki-instituution kehitys on suomalaisittain ollut seurausta vastakkainasettelusta, joka ilmentää elokuvan sotien jälkeistä kaksijakoista asemaa yhtäältä populaarina ajanvietteenä ja toisaalta korkeakulttuurisena taiteena. Tämä asetelma lisäsi 1940- ja 1950-lukujen taitteessa taiteen ja viihteen ja korkean ja matalan erottelusta vastaavan kriittikkokunnan merkitystä. Elokuvakritiikin aseman vahvistumista selittävät myös päivälehtien kulttuuriosastojen kehittäminen ja kulttuurijulkisuuden kasvava merkitys. Kriittikoprofession myötä kriittikkokunnalle tarjoutui julkisuudessa tilaa elokuvateosten ohella oman asemansa määrittelemiseen.¹ Ari Kivimäki on luonnehtinut elokuvakritiikkiä julkiseen vallankäyttöön liittyvänä diskurssina, ”julkisuuspelinä” (Kivimäki 2001, 300). Eri aikojen elokuvakritiikkejä lukemalla voidaan saada tietoa siitä, miten ja millaista julkisuuspeliä elokuvien kautta on pelattu. Julkisuuspelien näkökulmasta Mervi Pantin havainnoima, lukijoiden mieliä kaiheartava ajatus ranskalaisen taide-elokuvan suosimisesta amerikkalaisen massa-viihteen kustannuksella ei ole pelkästään 1950-, 1960- ja 1970-lukujen kulttuurisotien synnyttämää asenteellista aavesärkyä. Ari Kivimäen mielestä eurooppalainen taide-elokuva oli vuosikymmeniä suomalaisten julkisuuspelien tarjoaman nimenomaisen tuen kohde (mt., 286). Tämä seikka on ollut myös elokuvien maahantuojien tiedossa. Buena Vista Internationalin toimitusjohtaja Jussi Mäkelä muisteli vuonna 2003 pidetyssä SARV:n (Suomen arvostelijain liitto) eloku-

vapaneelissa tilannetta 1980-luvulla:

Jos kilpailijalta oli tulossa ensi-iltaan ison luokan action-pläjäys, me Finnkinosssa otimme hyllyltä pienen ranskalaisen independent-elokuvan. Sillä takasimme sen, että lauantaiaamun *Helsingin Sanomien* elokuvasivusta kolme neljännestä käsitteli meidän pientä filmiämme, jota normaalioloissa ei edes kannattaisi tuoda maahan, ja kilpailijan toimintafilmiille oli annettu tilaa yhden palstan tultitkuarvostelun verran.

Marraskuussa 2003 pidetyn SARV:n elokuvapaneelin huolenaiheena ei kuitenkaan enää ollut ensi-iltakritiikoiden tai *Helsingin Sanomien* harjoittama vallankäyttö vaan elokuvajournalismin vallan luisuminen kulttuuritoimituksilta ja yksittäisiltä kriitikoilta elokuvien maahantuojien ja pr-koneistojen käsiin. (Topelius 2003, 7–8).² Elokuvalevittäjien keskinäisen kilpailun koventuessa elokuvien markkinointia on alettu 2000-luvulla kohdistaa yhä enemmän suoraan ensi-iltaelokuvista kirjoittaviin toimittajiin, joiden joukkoa ilmaisjakelu- ja viihdelehdet sekä erilaiset nettijulkaisut ovat kasvattaneet. Elokuvakirjoittelun painopiste on siirtynyt kriittikkoreseptiosta muihin juttutyyppeihin, kun maahantuojien tarpeita palveleva *ennakkojournalismi* on vakiintunut keskeiseksi elokuvakirjoittamisen lajiksi. Ennakkojuttujen pohjana oleviin ”junketteihin”, joissa ryhmiin jaetut toimittajat tapaavat haastateltaviksi valikoituja näyttelijöitä tai ohjaajia, kutsutaan etupäässä levikkimääriltään suurimpien lehtien edustajia. Tällä periaatteella maahantuojat ja pr-osastot pääsevät sanelemaan, kuka haastattelee ketä, milloin ja mistä aiheesta. Seurauksena on ollut, että suurimmissa lehdissä on alettu julkaista samaan aikaan täsmälleen samansisältöisiä ennakkojuttuja.

Tekstien välisistä suhteista

Ensi-iltakritiikin ajankohtaiset haasteet liittyvät siis pikemmin kritiikin asemaan suhteessa muihin elokuvaa käsitteleviin juttutyyppeihin kuin itse elokuvakritiikin kriteereihin. Elokuvakritiikin ja muiden elokuvaa käsittelevien juttutyyppeiden välisten suhteiden tarkastelua taas hankaloittaa se,

että käytettävissä on edelleen vähänlaisesti käsitteitä näiden suhteiden jäsentämiseen. Kriitiikin tutkimus on perinteisesti noussut yksittäisten taiteenlajien esteettisestä tai teoreettisesta traditiosta ja kritiikin käsittely suhteessa journalismiin tai joukkotiedotusjulkisuuteen on ollut vähäistä (Kivimäki 2001, 288; Pantti 2002, 86). Vaikka ”kriitikkiä” ja ”journalismia” on tavattu hahmottaa institutionaalisesti erillisiksi lajeiksi, käytännössä ne ovat niin tekijöiden kuin lukijoidenkin näkökulmista kaikkea muuta kuin erillisiä asioita. Ensi-iltaan tulevan elokuvan kritiikki ja elokuvaa ilmiönä käsittelevä juttu sijoitetaan sanomalehtiympäristössä usein samaan yhteyteen, ja molempien tekstien laatija voi olla (nykyään yhä useammin) sama henkilö.

Kritiikin ja taustoittavan ilmiöjutun hahmottaminen toisistaan erillisiksi ei toisin sanoen ole lukijan näkökulmasta mitenkään itsestään selvää. Selvä ei ole myöskään kritiikin riippumattomuus muuhun toimittukselliseen aineistoon nähden. Kriitikon tuottama teksti on aina alisteinen normaalille toimitukselliselle prosessille. Lehtea avustava kriitikko ei vastaa siitä, miten tekstiä toimituksessa muokataan, lyhennetään, otsikoidaan, kuvitetaan tai millaiseen yhteyteen kriitikki sivulle sijoitetaan.

Kuten 1960- ja 1970-lukujen tv-ohjelmia koskevaa lehtikirjoittelua kartoittanut Sari Elfving (2003, 2008) on huomauttanut, kritiikin ja muun kulttuurikirjoittelun erottelu on toisinaan myös sisällöllisesti ongelmallista. Jos ”kriitikki” onkin ensisijaisesti arvottava ja arvosteleva tekstilaji ja ”muu” journalismi puolestaan ensisijaisesti tiedottavaa, ajankohtaista ja faktapohjaista, lajien määrittely ei vielä näihin ominaisuuksiin tyhjene. Myös kriitikki on ajankohtaista, faktapohjaista ja tiedottavaa ja journalismi puolestaan arvottavaa, määrittelevää ja merkityksiä luovaa.³ Elfving on hahmottanut varsinaiset kritiikit ja muun tv-ohjelmia koskevan kirjoittelun eli *ohjelmajournalismin* monista ristiriitaisista äänistä muodostuvana diskursiivisena kokonaisuutena. Tapaustutkimuksessaan 1960-luvulla suosittu *Peyton Place* -sarjan vastaanotosta Elfving löytää sanoma- ja aikakauslehtiteksteistä niin kyynisen kriittisiä kuin siekailemattoman innostuneita puheenvuoroja, jopa samojen julkaisujen

sisältä. Siinä missä varsinaiset kritiikit arvostelivat sarjan taiteellisia ja toteutuksellisia ominaisuuksia, muiden juttutyyppeiden sisällöt vaihtelivat näyttelijöiden persoonan ja fiktiivisen roolihahmon eroja luotaavista teksteistä sarjaa ilmiönä, katsojalukuina ja ajankohtaisina puheenaiheina kehystäviin artikkeleihin. *Peyton Place* -sarjaa koskeva argumentaatio ei rajoittunut koskemaan pelkästään sarjan fiktiivistä maailmaa, vaan sarjan kautta artikuloitiin asenteita televisio-kulttuuriin laajemmin. Samantapaisia kaikuja on nähtävissä myös Elfvingin tässä *Lähikuvan* numerossa käsittelemässä, *Salatut elämät* -tv-sarjaa koskevassa keskustelussa.

Myös elokuvien ensi-iltakritiikit tulisi nähdä osana laajempaa, toisiinsa suhteutuvien elokuvaa käsittelevien journalististen tekstien kokonaisuutta, ja näistä suhteista pitäisi päästä puhumaan niin käsitteellisellä kuin käytännöllisellä tasolla. Kuten Antti Selkokari (2003a, 12) on huomauttanut, elokuvakriitikkiä koskevan keskustelun ongelmana on ikuisuusaiheisiin, kuten taide-viihde-jaotteluun jumiutuminen. Toinen keskustelua kamppittava ikuisuusaihe on nuoren elokuvakirjoittajapolven historia-tajuttomuuden ja kirjoitustaidottomuuden päivittely. Veijo Hietala (2003, 6) ampuu *Kritiikin uutisissa* täyslaidallisen nuoria elokuvakriitikoita vastaan:

[K]uka tahansa lehtiä lukeva huomaa, että [...] määrä on silmiinpistävästi korvannut laadun. Voiko näitä parinkymmenen rivin leffaesittelyjä enää kutsua kritiikeiksi perinteisessä mielessä? Usein teksti tuntuu olevan peräisin lähinnä videokasetin takakannesta tai kanavan tiedotteesta eikä sisällä ainuttakaan perustelua laatuarviolle. Eivätkö nämä ”kriitikot” osaa enää kirjoittaa arvosteluja?

[...]Juuri tässä on se nykykritiikin laadun (tomuuden) ongelma. Arvostelijoilta puuttuvat arvot – joskus aivotkin. Osittain tämä havainnollistuu eri kriitikkoikäpolven välisenä erona ja koskee erityisen selvästi elokuvaa ja kirjallisuutta, mutta uskoakseni muitakin taidemuotoja.[...]

Näistä poteroista pitäisi nousta käymään sukupolvirajat ylittävää keskustelua todellisista ajankohtaisista haasteista, siitä että elokuvien ensi-iltakriitikki kietoutuu yhä tiukemmin osaksi elokuvien markki-

nointikoneistoa ja että muut journalistiset juttutyypit nielevät kulttuuriosastoissa tilan kritiikiltä. Sukupolvien välistä sotaa lietsomalla näistä ongelmista ei saada otetta.

Kritiikki teki tilaa profilille:

Aamulehden uusi suunta

Vaikka sihti onkin pielessä, Hietala onnistuu sohausemaan käynnissä olevaa kehitystä. Elokuvakritiikki on lajina supistunut muiden elokuvaa käsittelevien juttutyypin kustannuksella. Vaikka Mervi Pantti (2002, 86) aivan oikein huomauttaa, että kenties toisin kuin muiden taiteenlajien kohdalla, elokuvakritiikin tarjonta on kappalemääräisesti kasvanut uusien printti- ja nettijulkaisujen myötä, kritiikkien merkkimäärät ovat pienentyneet printtijournalismin yleisen tabloidisoitumiskehityksen myötä (esim. Lehtonen 2002, 157; Herkman 2006, 286–287). *Helsingin Sanomien* kulttuuritoimituksen esimies Heikki Hellman vahvistaa *Kritiikin Uutisten* haastattelussa (1/2009) kulttuuriosastojen kritiikin saaneen väistyä uutismaisten journalististen juttutyypin kustannuksella. Hellmanin mukaan kulttuurijournalismin uutismaistuminen ja kritiikin marginalisoituminen on yleismaailmallinen trendi. Perinteistä taidekritiikkiä pidetään tässä ajattelumallissa kaventuvan ja katoavan lukijakunnan tuotteena. (Römpötti 2009, 5–6.)

Viime aikoina kritiikin alasajoa on tietysti harrastettu etupäässä taloudellisen taantuman varjolla. *Aamulehden* kulttuuriosaston päällikkö Markus Määttänen totesi taannoin *Kritiikin uutisten* (1/2009) kyselyssä, että taantuman aiheuttaman säästökuurin johdosta kulttuuriosaston avustajilta tilattujen juttujen määrää on *Aamulehdessä* vähennetty 40 prosenttia ja että kulttuurisivujen saama tila lehdessä on vähentynyt 30 prosenttia. Säästötoimilla on Määttäsen mukaan pelastettu työpaikkoja ja että tästä syystä sanoja ”yt” tai ”irtisanominen” ei *Aamulehdessä* ole tarvinnut käyttää. (Selkokari 2009, 2–3.) Kritiikin aseman muutoksen taustalta löytyvätkin siis varsin inhimilliset toimenpiteet talon omavaraisuuden lisäämiseksi ja talon väkeen kuuluvien aseman turvaamiksi. Talon ulkopuolelta operoiva avustajakunta

on ylellisyyttä, johon ei kovina aikoina ole varaa.

Pelkästään viimeisimmän taantuman piikkiin *Aamulehden* kulttuurisivujen kehitystä ei kuitenkaan voi ainakaan elokuva-kirjoittamisen osalta laittaa. Jo syksyllä 2004 aiemmin yksinomaan ensi-iltakritiikeistä koostuvaa perjantain kulttuurisivua uudistettiin siten, että pääjutuksi nostettiin toimittajan kirjoittama profiilijuttu ensi-iltaan tulevan elokuvan ohjaajasta, näyttelijästä tai elokuvasta ilmiönä. Kritiikon laatima, iskevä, alle parin tuhannen merkin kritiikki sijoitettiin profiilijutun kinaloksi. Muut viikon ensi-illat kutistuivat uudistuksessa parin sadan merkin tulitikkulaatikkokritiikeiksi. Elokuvien pressikuvien sijasta pääjutun kuvitukseksi vakiintui kasvokuva puheena olevan elokuvan ohjaajasta tai elokuvassa pääosaa esittävästä näyttelijästä.

Idea varsinaista arvostelua syventävästä tausta-artikkelista on kannatettava ja kunnianhimoinen, mutta kiireen, ensi-iltojen lukumäärän ja tiukkojen aikataulujen puristuksessa syntyvä lopputulos on paikoin ollut jotain aivan muuta. Toisinaan on tuntunut, että profiilijutun lähtökohdaksi on riittänyt lehden Yhdysvaltain avustajan ahkera akkreditoituminen kansainvälisiin junketteihin. Profiilijutut ovat olleet ilmeeltään ja sanomaltaan usein niin yleisluontoisia, että niitä olisi voinut kuvitella lukevansa milloin tahansa, mistä tahansa ajanvietelehdestä. Eikö päivälehdessä kulttuuriosaston tehtävä ole harjoittaa monipuolista, kriittistä elokuvajournalismia eikä kilpailla muiden julkaisujen kanssa julkkismateriaalilla? Kun Hollywood-tähtien kuulumisia voi lukea runsain mitoin kaikista muistakin viestimistä, miksi ihmeessä niitä pitäisi lukea myös päivälehdessä kulttuurisivuilta?

Aamulehden elokuvakritiikko Antti Selkokari (2003b, 13) tulkitsee tähtihaastattelujen työntymistä kulttuurisivuille merkinä yhteiskunnan läpikapitalisoitumisesta, jolta kulttuuriosastotkaan eivät ole suojassa. Selkokarin mielestä tämä ei ole kuitenkaan välttämättä elokuvakulttuurin ja -journalismin kannalta mitenkään kohtalokasta: ”Elokuvan nousu suosituksi vapaa-ajanviettomuodoksi on synnyttänyt kysyntää kevyehköille tähtihaastatteluille, ja niitä sitten tilataan. Pakkoko niitä on lukea?”,

Selkokari heittää. Lukemaan ei kai pakota kukaan, mutta pakko niitä on kaikesta päätellen kirjoittaa.

Syytöksiin ensi-iltakritiikkien lyhenty-misestä Selkokari vastaa toteamalla, ettei kritiikin pituus ole sen älyllisyyden mitta. "Jos käytettävissä oleva tila on lyhyempi, niin se on opittava käyttämään paremmin. [...] Voihan sitä kirjoittaa sekä ytimekkäästi että älykkäästi." Tätä ei tietenkään kiistä kukaan. Kiistatonta lienee kuitenkin myös se, että lyhyempi juttu merkitsee lukijan silmissä pienempää huomioarvoa. Niin ytimekkäitä, iskeviä ja purevan älykkäitä kuin sadan merkin ensi-iltakritiikit epäilemättä parhaimmillaan ovatkin, sivun kokonaisilme viestittää lukijalle, että ne eivät sittenkään ole *tärkeitä*. Sanomalehteä selaavalle lukijalle muutaman virkkeen mittainen kritiikki tuntuu sanovan: tämä ei ole sellainen asia johon pitäisi erityisesti syventyä, ei tätä täällä toimituksessakaan merkittäväksi ajateltu. Ratkaisu näyttäytyy luottamuspulana paitsi lehteä avustavien kriitikoiden suuntaan, myös lehden ensi-iltakritiikkiä seuraavien lukijoiden suuntaan.

Kritiikin painoarvon lisäksi keventyy kritiikon painoarvo elokuvien merkityksen tulkitsijana ja arvottajana. Samalla kaventuvat kritiikon käytössä olevat kritiikin kirjoittamisen keinot. *Aamulehden* elokuvasivun profiilijutun ideana on ollut erottaa elokuvan konteksteihin liittyvät kysymykset ja iskevä, tiukasti arvottamistehtävään keskittyvä kritiikki toisistaan erillisiksi, rinnakkain sijoitettaviksi tekstikokonaisuuksiksi. Käytännössä "arvottavan" kritiikin ja "kontekstoivan" profiilijutun erottelu ei kuitenkaan ole aina näin yksinkertaista. Kontekstin rakentaminen on olennainen osa elokuvan merkityksen jäsentämistä ja täten myös kritiikin arvottamistehtävää. Yksittäiseen elokuvaan kiinni pääseminen voi toisinaan olla hankalaa ilman genreen, ohjaajan tai näyttelijöiden aiempiin töihin, käytettyyn teknologiaan tai vaikkapa aikakauden kuvaamiseen liittyvää taustoitusta. Miten tekstien välinen työnjako tällaisissa tapauksissa määritellään? Entä mitä kontekstoinnilla suhteessa arvottamiseen tarkoitetaan tilanteessa, jossa elokuvakulttuuri haarautuu yhä useampiin, omaa erityisasiantuntemusta vaativiin aihealueisiinsa? Miten arvottamis-

tehtävää toteuttavan kriitikon asiantuntijuus tällaisissa tapauksissa oikeutetaan?

Heikki Hellman ennustaa *Kritiikin Uutisissa* (1/2009), että kulttuurin kentän pirstaloituminen ja kritiikin merkityksen väheneminen merkitsevät myös yksittäisten, kaikkien tuntemien ja tunnustamien kriitikkonimien erityisaseman katoamista. Itse kritiikki ei sen sijaan katoa mihinkään, vaikka sille ei jatkossa päivälehdissä tarjoutuisikaan tilaa. Elokuviin erikoistuneet nettisivustot ovat jo vuosia tarjonneet päivälehdille vaihtoehdon kunnianhimoisen elokuvakirjoittelun ja myös ensi-iltakritiikin saralla. Sivustot ovat tehneet tunnetuksi myös uusia nuoria kriitikkonimiä. Päivälehdien laskuun tulitikkulaatikkokritiikkejä työstävän, nimekkäänkin elokuvakritiikon asiantuntijarooli alkaa sen sijaan väkisin kyseenalaistua – pari sataa merkkiä kun nyt pystyy kirjoittamaan melkein pä kuka tahansa, aiheesta kuin aiheesta. Ollaan siis palaamassa takaisin 1950-lukua muistuttavaan tilanteeseen, jossa elokuva-kritiikki haarautuu kahdeksi lajiksi: yhtäältä intomieliseen, harrastuspohjaiseen elokuvaesseistiikkaan ja toisaalta päivälehtien tulitikkulaatikkokritiikkeihin. Kahtiajako heijastelee meneillään olevaa, digitaalisen median kehityksen käynnistämää laajempaa journalismin legitimaatiokriisiä, joka koskee myös kritiikki-instituutiota. Jotta tästä muutoksesta saadaan jatkossa tutkimuksellista otetta, elokuvakritiikki pitää ymmärtää osaksi elokuvajournalismia ja elokuvien markkinointikoneistojen julkisuuspelejä.

Uusi katse klassikoihin!

Elokuvakirjoittelun kentälle työntyvillä nuorilla kritikoilla riittää haasteita. Samaan aikaan kun ensi-iltakritiikki-instituutio käy päivälehdissä omaa eloonjäämiskamppailuaan, käynnissä on kahden rintaman sota tuottaja-levittäjäpuolen markkinointitarpeita ja kulttuuriosastojen kaupallistumiskehitystä vastaan. Näiden lisäksi pitäisi vielä rakentaa puolustusta vanhan polven puhdasoppisia kinofiilejä vastaan, jotka hyödyntävät käytössään olevan julkisen tilan nuorten kirjoittajien puutteellisen elokuvatuntemuksen päivittelyyn. Etabloituneiden elokuvaharrastajien piireissä on muodostunut

tavaksi irvailla yliopisto-opiskelijoille, jotka pönttävät elokuvahistoriaa tenttikirjoista sen sijaan, että katsoisivat elokuvia valkokankaalta. (Sihvonen 2002; Ahonen et al. 2003; Timonen 2005.)

Minun kohdallani kritiikki osuu maaliinsa. Ensimmäisiä kritiikkejä kirjoittaessani suuri osa elokuvahistorian merkkiteoksista ja myös kotimaisten näytelmäelokuvien perinnöstä oli minulle tuttua tenttikirjoista ja elokuvahistorian kokoomateoksista. Syytös tuntuu kuitenkin myös epäreilulta. 1940-luvulla syntyneellä sukupolvella on väistämättä 40 vuoden etumatka elokuvien katsomisessa. Televisiotutkija John Ellisin (2000) termejä soveltaen, eri maiden ja maanosien elokuvakulttuureissa eletään parhailaan runsauden aikaa, jossa historiallisten ja geneeristen kerrosten päälle muodostuu jatkuvasti uusia, ajan mittaan historiallistuvia kerroksia. Samaan aikaan osalla vanhan polven elokuva-aktiiveista on edelleen käytössä niukkuuden ajan näkökulma, jonka mukaan jokaisen elokuvista kiinnostuneen olisi edelleen mahdollista aloittaa ”alusta” ja nähdä ”kaikki”.

Meneillään oleva kulttuurin kaupallistumiskehityksen luulisi ajavan elokuvasta kiinnostuneet tahot tiiviiseen yhteisrintamaan monimuotoisen elokuvakulttuurin turvaamisen ja kehittämisen puolesta. Toisinaan tuntuu kuitenkin siltä, että nuorten kirjoittajien näkemyksiä ei pidetä kiinnostavina tai edes tervetulleina, elleivät ne seuraile mahdollisimman tarkasti edellisen sukupolven kokemuksia, arvostuksia ja näkökulmaa (esim. Timonen 2005). Edellisen polven perintönä siirtyvät sentimentaaliset ja nostalgiset näkemykset entisajan loistosta ja rapautuvasta nykyculttuurista, jossa ”ei enää tehdä klassikkoelokuvia”. On harmilista, jos nuori kriitikopolvi sortuu tämän kaltaiseen nykyaikanihilismiin ja omaksuu edellisen polven teesit omaa identiteettiään ja tulevaisuuttaan hahmottamatta. Sukupolvitietoisuuden lisääminen edellyttäisi omien sukupolviominaisuuksien tiedostamista ja valjastamista analyysin välineiksi. Nuorella kirjoittajapolvella on henkilökohtaisen mediahistoriansa ohella käytössään kritiikin työkaluja, joilla elokuvataiteen klassikoistakin voi löytyä aivan uusia puolia – otetaan esimerkiksi vaikkapa kriittisen poliittisen

taloustieteen, queer-teorian tai ekokritiikin avaamat näkökulmat.

Tästä syystä juuri nuorten kirjoittajien pitäisi tarttua klassikoihin uusin silmin. Tähän tarjoutuu nykyään arkistonäytösten lisäksi tilaisuuksia esimerkiksi Yle Teema -kanavan tarjoamien arkistosarjojen kautta. Tutustuminen klassikoiksi luokiteltuihin elokuvaan edistää ymmärrystä siitä, että elokuvien arvottamistyö tapahtuu aina tietyissä historiallisissa tilanteissa. Klassikoiden joukosta voi tulla vastaan hämmästyttävän pitkäpiimäisiä, tympeitä, seksistisiä ja rasistisia elokuvia, joiden klassikkoasemaa perustelee ennen muuta jaettu sukupolvikokemus. Toisaalta klassikoiksi luokiteltavien elokuvien joukosta voi löytyä myös elokuvia, joita aikalaisyleisö ei osannut arvostaa ja jotka tuntuvat erityisen ajankohtaisilta juuri nyt. Vanhan elokuvapolven äänitorvi, *Turun Sanomien* elokuvakriitikko Tapani Maskula totesi taannoin *Wider Screen* -verkkolehden haastattelussa (Rosenqvist 2002), että ensilähtekritiikki on hetken lapsi, tietyissä ajassa ja tilanteissa kirjoitettu, ja kriitikon mielipide elokuvasta saattaakin ajan myötä muuttua tyystin.

Se mikä 20 vuotta sitten näytti hyvältä, niin tänään voi näyttää aivan roskalta, ja se mikä 20 vuotta sitten tuntui yhdentekevältä, voidaankin tänään huomata, että hitto siinä elokuvassa oli profeetalista voimaa. [...] Katselen vanhoja elokuvia hyvinkin paljon ja tarkistan näkemyksiäni. [...] Monta kertaa huomaan erehtyneeni ja muutan mielipidettäni aivan tyystin.

Maskulan huomio on sikäli tärkeä, että se vapauttaa kunkin kriitikon pohtimaan yhä uudelleen omia näkemyksiään. Se vapauttaa myös uudet kriitikopolvet arviomaan sekä uusia että vanhoja elokuvia omista lähtökohdistaan, tarttumaan ennakkoluulottomasti eri aikoina tehtyihin elokuvaan ja ottamaan ne rohkeasti omikseen. Kuten ohjaaja Markku Pölönen totesi osuvasti Risto Jarva -seuran järjestämässä klassikkopaneelissa, elävän elokuvakulttuurin ja -keskustelun edellytys on se, että klassikoita ei kunnioiteta hengiltä (Kaisjoki 2008).

Helsingin Sanomat julkaisee nettisivulleen vanhoja kirjallisuuskritiikkejä. Ehkäpä samaa olisi jollain foorumilla mahdollista kokeilla myös vanhojen elokuvakritiikkien

kanssa? Kenties se opettaisi lukemaan ensi-iltakritiikkiä tietyssä historiallisessa ajassa ja tilanteessa syntyvinä teksteinä. Se saattaisi auttaa myös hahmottamaan elokuvakritiikkejä nimenomaan journalismin kontekstissa – onhan elokuvien ensi-ilta-arvioilla aiemmin ollut vakiintunut paikkansa päivälehtien kulttuuriosastoilla. Se saattaisi myös rohkaista uusia sukupolvia tarttumaan uusiin ja vanhoihin elokuviin elokuvien katsojina, elokuvista lukijoina ja elokuvista kirjoittajina.

Viitteet

¹ Kivimäki muistuttaa, että myöskään elokuvakerho-
liikkeen merkitystä nuoren, kriittisen kriitikopolven
kasvattamisessa ei voi liikaa korostaa (Kivimäki 2001,
300).

² Yhdysvaltalaiset Tim Bywater ja Thomas Sobchack
(1989) erottavat päivälehdissä julkaistun kevyen
ensi-ilta-arvioimisen ja esittelyn varsinaisesta eloku-
vakritiikistä ja esittävät, että varsinainen, arvottavan,
analyttisen ja kontekstualisoivan elokuvakritiikin
paikka on muualla kuin päivälehdissä. Tämä saattaa
pitää paikkansa yhdysvaltaisessa mediaympäristössä.
Suomalaisittain elokuvien ensi-iltakritiikki on kuulunut
nimenomaan päivälehdistön tehtäväkenttään.

³ Kivimäki (2001, 291) jatkaa: ”Elokuvajournalismin
muuta tehtäviä voivat olla elokuvayleisön maun ja
tottumusten muokkaaminen, elokuvan markkiname-
kanismien tutkiminen, elokuvatutkimuksen tulosten
popularisoiminen ja elokuvapolitiikan epäkohtien
käsittely. Elokuvajournalismi voi näissä tehtävissään
olla toteavaa, kuvailevaa, tulkitsevaa, analysoivaa,
arvottavaa, manipulatiivista, polemisoivaa, retorista
ja synteisiin pyrkivää.” Myös Kivimäki tuo siis esiin
journalismin arvottavan luonteen, mutta esittää sen
ikään kuin toissijaiseksi journalismin faktuaalisuuden,
ajankohtaisuuden ja totuudellisuuden periaatteille.
Sama asetelma korostuu myös Merja Hurrin kulttu-
urijournalismia käsittelevässä tutkimuksessa (1993).

Lähteet

Lehti- ja verkkoartikkelit

Hietala, Veijo (2003) Kritiikki – katoava luonnonvara.
Kritiikin Uutiset 4/2003, 6.

Kaisjoki, Jussi (2007) Arkistot auki! – Turha toivo.
Elokuvakerhot tarvitsevat oman klassikkokokoelman-
sa. *Film-O-Holic*. http://www.film-o-holic.com/palsta/artikkelit/arkistot_auki-turha_toivo.htm (linkki
tarkistettu 14.12.2009).

Rosenqvist, Janne (2002) Tapani Maskula, osa II: elo-
kuvakritiikon ominaisuuksista, tehtävistä ja haasteis-
ta. *Wider Screen*. [\[3/index.htm\]\(http://www.widerscreen.fi/2002/2-3/index.htm\) \(linkki tarkistettu 14.12.2009\).](http://www.widerscreen.fi/2002/2-</p></div><div data-bbox=)

Römpötti, Harri (2009) Mekö muka journalisteja?
Kritiikillä ja journalismilla on sekä eroja että yhtymä-
kohtia. Heikki Hellmanin haastattelu. *Kritiikin Uutiset*
1/2009, 5–6.

Selkokari, Antti (2003a) Elokuvakritiikki keskustelutti
Espoo Cinessä. *Kritiikin Uutiset* 3/2003, 12.

Selkokari, Antti (2003b) Voiko vain pitkä kritiikki olla
kritiikkiä? *Kritiikin Uutiset* 4/2003, 13.

Selkokari, Antti (2009) Taantumun talvi puraisee
kritikoita. *Kritiikin Uutiset* 1/2009, 2–3.

Timonen, Lauri (2005) Lohdutun maa – näkökulmia
suomalaiseen elokuvakulttuuriin. *Filmihullu* 3/2005,
4–11.

Topelius, Taneli (2003) ”Kuka kaappasi elokuvajour-
nalismin vallan?” *Kritiikin Uutiset* 4/2003, 7–8.

Kirjallisuus

Ahonen, Kimmo, Rosenqvist, Juha & Valotie, Päivi,
toim. (2003) *Taju kankaalle. Uutta suomalaista elokuvaa
paikantamassa*. Turku: Kirja-Aurora.

Bywater, Tim ja Sobchack, Thomas (1989) *Introduction
to Film Criticism. Major Critical Approaches to Narrative
Film*. New York: Longman.

Elfving, Sari (2003) Peyton Placen lähikuvien vaara ja
viettelys. Suomalainen lehdistö television katsojuutta
määrittelemässä. *Lähikuva* 3/2003, 19–36.

Ellis, John (2000) *Seeing things. Television in the age of
uncertainty*. London: Tauris.

Hurri, Merja (1993) *Kulttuuriosasto. Symboliset taistelut,
sukupolvikonfliktit ja sananvapaus viiden pääkaupunkileh-
den kulttuuritoimituksissa 1945–80*. Tampere: Tampe-
reen yliopisto, tiedotusopin laitos.

Kivimäki, Ari (2001) Elokuvakritiikki kulttuurihis-
torian lähteenä. Teoksessa Kari Immonen ja Maarit
Leskelä-Kärki (toim.) *Kulttuurihistoria. Johdatus tutki-
mukseen*. Helsinki: SKS.

Lehtonen, Mikko (2002) *Post Scriptum. Kirja medioitu-
misen aikakaudella*. Tampere: Vastapaino.

Pantti, Mervi (2002) Elokuvakritiikki verkkojournalis-
min aikakaudella. *Lähikuva* 1/2002, 85–106.

Sihvonen, Jukka (2002) Elokuvesta mediatutkimuk-
sen aikakaudella. *Tiedotustutkimus* 4/2002, 58–60.