

## Mutta mitä arvoa sillä on?

Noël Carroll (2009) *On Criticism*. New York & London: Routledge, 216 s.

Lukuisat taidekriitikot pitävät teosten arvottamista työnsä vähämerkityksisenä osa-alueena. Noël Carroll edustaa täysin päinvastaista kantaa. Hänestä arvottaminen on kritiikin ensisijainen tehtävä. Carroll järjellee, että lukijat hyötyvät eniten kritiikistä, joka ohjaa havaitsemaan sen, mikä teoksessa on arvokasta. Muutoin kritiikin lukemisessa ei olisi paljoakaan mieltä. Carroll keskittyy taideteosten arvottamiseen sekä tälle alistettiin kritiikin osa-alueisiin alkuvuodesta julkaistussa kritiikin filosofiassaan *On Criticism*. Tarkkanäköisesti ja vahvoin argumentein Carroll osoittaa lukijalle, mistä kritiikissä on kyse.

Termi ”kriitikko” juontaa kreikankielen sanasta *kritikos*, joka tarkoittaa tuomaristossa toimivaa henkilöä, joka antaa tuomion. Tuomio voi olla positiivinen tai negatiivinen. Carrollin pragmatistinen hypoteesi on, että ihmiset etsivät kritiikistä apua teosten arvon löytämisessä. Teosten heikkouksien esille nostaminen on osa kritiikkiä, mutta ihmiset eivät ole ensisijaisesti kiinnostuneita teosten vioista, vaan haluavat kritiikin osoittavan, mikä teoksissa on arvokasta. Monet kriitikot kuitenkin katsovat, että heidän työssään on kyse taiteen tulkitsemisesta, eikä välttämättä lainkaan arvottamisesta. Carrollista tämä on huolestuttavaa. Hän väittää, että kuvaileminen, havainnollistaminen, luokittelu, kontekstualisoiminen, tulkitseminen ja analysoiminen ovat toimenpiteitä, joiden varaan teoksen arvottaminen perustuu. Mikäli jokin näistä osa-alueista nousee hierarkiassa arvottamisen yläpuolelle, ei kyse ole enää kritiikistä.

Henkilö saattaa pitää x:stä, mutta tämän pitämisen ja x:n mahdollisen hyvyden välillä ei ole loogista kytköstä. Tästä huolimatta Carroll on sillä kannalla, että kritiikki voi rakentua objektiiviselle perustalle. Miten tämä on mahdollista? Carroll kirjoittaa, että taideteos on artefakti ja sellaisena sitä tulee arvottaa suhteessa siihen, millaiseksi se on tarkoitettu. Monelle väite on kauhistus, mutta Carroll perustelee kantansa hyvin.

Teokset ovat luokiteltavissa kategorioihin, kuten periodeihin, tyyliuuntiin ja genreihin. Teos, jota ei voisi verrata mihinkään muuhun teokseen, olisi totisesti kaiken järjen tavoittamattomissa ja siten mahdoton ymmärtää. Teosten luokittelu ei ole subjektiivista. Voimme esimerkiksi laskea, kuinka paljon teoksella on yhteisiä piirteitä kunkin kategorian kanssa ja sijoittaa sen tältä pohjalta oikeaan kontekstiin. Usein teemme tämän automaattisesti ja huomaamatta. Teokset ovat intentionaalisia, sillä tekijä on aina tarkoittanut teoksensa jonkinlaiseksi. Carrollista olemme parempia arvaamaan muiden intentioita kuin usein ajatteleme. Monia taiteen kategorioita luonnehtivat julkilausutut tavoitteet: porvariston ärsyttäminen, kristillisyyden ylistäminen tai vaikka yleisön hauskuttaminen. Carroll on sillä kannalla, että taiteilijat haluavat yhteyden yleisöihinsä. Kun he luovat teoksia, joiden keskeiset piirteet ovat jollekin kategorialle ominaisia, voimme olla varmoja, että he tavoittelivat päämääriä, jotka ovat leimallisia kyseiselle kategorialle. Tämän lisäksi haastattelut, lausunnot, päiväkirjat ja manifestit ovat lähteitä, joiden kautta tekijän intentioita voi lähestyä. Tiivistetysti Carroll esittää, että tekijän intentiot paljastuvat, kun teosta suhteutetaan oikeaan kategoriaan ja tuolle kategorialle ominaisiin päämääriin. Tämän lisäksi kriitikko voi tukeutua muihin taiteilijaan ja hänen teoksiinsa kytkeytyviin lähteisiin. Viime kädessä kritiikon tulee käsitellä teosta tekijän saavutuksena ja suhteessa niihin tavoitteisiin, jotka tekijä on itselleen asettanut. Hyvä, mutta miten teoria toimii käytännössä?

### Arvotetaanpa elokuvia

Taiteentutkimuksellisten teorioiden käyttökelpoisuutta pohdittaessa on hyvä kysyä, millaisia tuloksia ne tuottavat. Kun pysähdyn miettimään Carrollin teoriaa, en voi olla toteamatta, että teoria, jonka valossa komedia on hyvä, jos se on hauska, on banaali riippumatta siitä, miten pikkutarhasti teoria on laadittu ja miten hyvin sen esittäjä puolustaa käsityksiään tulevilta vastalauseilta. Carroll on rakentanut teoriansa ajalla ja vaivalla, mutta hyvänen aika,

hän ei mene pitkälle. Allekirjoitan Carrollin käsityksen, että useimmat elokuvat ovat kategorisoitavissa ja että näihin kategorioihin tukeutuminen antaa pohjan relevantille kritiikille. Melodraaman tulee vedota katsojan tunteisiin ja etsiväelokuvan johdatella arvailemaan syyllistä, mutta mihin tämän toteaminen riittää?

Otetaan esimerkiksi Ernst Lubitschin elokuva *Avioliiton ilveilyä* (*The Marriage Circle*, USA 1924). Kyseessä on genre-elokuva, teos on komedia, nimittäin avioliittokomedia. Genren tunteva kriitikko tietää, että elokuvan pitäisi siis käsitellä hauskaasti avioliittoasioita. Elokuvahistoriaa tunteva kriitikko tietää senkin, että vuonna 1922 perustettu Motion Picture Producers and Distributors of America rajoitti amerikkalaisten elokuvantekijöiden ilmaisumahdollisuuksia. Kaikkea ei voinut näyttää ja sanoa. Elokuvan pitäisi käsitellä aihetta hienovaraisin vihjauksin. *Avioliiton ilveilyä* on klassinen Hollywood-elokuva. Sen siis pitäisi olla tyyliään klassisen kerronnan premissien mukainen. Lubitsch oli saksalaisen elokuvan taitaja, joka muutti 1920-luvun alussa Hollywoodiin. Saksalaisten vaikutteiden pitäisi näkyä teoksessa ja tietysti Lubitschille ominaisen tyylin. Tällaisten kategorioiden lisäksi kriitikko suhteuttaa *Avioliiton ilveilyä* näkemiinsä avioliittokomedioihin, vaikka Mauritz Stillerin *Erotikoniin* (1920) sekä Cecil B. De Millen vuosikymmenen taitteessa ohjaamiin avioliittoelokuviin. Mitä Lubitsch on saavuttanut ja millaisen tuomion kriitikko sen pohjalta antaa?

Carroll ei ole väärässä väittäessään, että elokuvaa tulee suhteuttaa omaan kategoriaansa ja että meidän tulee keskittyä intentionaaliin piirteisiin, joiden pohjalta vastaamme kysymykseen, miten hyvin tekijä on saavuttanut päämääränsä. Tämän toteaminen ei mene paljon itsestään selvää pidemmälle. Kriitikko huomaa jo alkumetreillä, että hän tarvitsee muitakin teorioita ja tietysti suuren määrän elokuvahistorian tuntemusta. Vaikka teoria on hyvä, se on käytännön kannalta ontuva, koska kysymykset, joihin se rohkaisee, jäävät vajaiksi. Vasta terävät kysymykset vievät hyvän analyysin pariin, mikä on korkeatasoisen elokuvakritiikin elinehto. Carroll ei tätä kiistä. Minkä takia *Avioliiton ilveilyä* sijoittuu Wieniin?

Miksi elokuva alkaa otoksella rikkinäisestä sukasta? Tajuamme, että Joseph Stock haluaa eroon vaimostaan, mutta kuinka Lubitsch kertoo tämän? Miten on mahdollista, että pidämme asiaa hauskana? Hymyilemmekö samoille seikoille kuin aikalaiskatsojat? Entä minkä takia onnellisesti avioitunut Charlotte Braun soittaa pianolla Edvard Griegin teosta *Ich Liebe Dich*, eikä jotain muuta? Vaikka Carrollin teoria ohjaa meidät oikeaan suuntaan, se ei vie näin pitkälle. Hän on rakentanut teoriansa niin yleispäteväksi ja niin varman päälle, että se kolisee tyhjiyttään. Carrollin kaikki taidemuodot käsittävä teoria ei ohjaa kuin pienissä määrin arvostamaan yksittäisiä teoksia.

Kirjassaan *The Philosophy of Motion Pictures* (2008) Carroll suhteuttaa käsityksiään elokuvien arvottamiseen ja edeltäjiensä työhön. Tässä teoksessa hän kirjoittaa arvottamisesta hyvin samansuuntaisesti kuin kirjassaan *On Criticism*, joskin hän käsittelee kaikkien taiteiden sijaan kaikkea liikkuvaa kuvaa. Tarkastelukohde on laaja näinkin. Carroll lukee V. F. Perkinsin teoksessa *Film as Film: Understanding and Judging Movies* (1972) esittämän teorian klassisen elokuvateorian korkeimpiin saavutuksiin. Kyseessä on yksi tarkkanäköisimmistä ja kunnianhimoisimmista elokuvien arvottamisesta kirjoitetuista teksteistä, joten on ymmärrettävää, että Carroll haluaa suhteuttaa ajatteluaan siihen. Hän kuitenkin hylkää Perkinsin teorian, koska se ei sovellu kaiken liikkuvan kuvan arvottamiseen, kuten Carrollin oma teoria. Carroll väittää, että Perkins on aikaisempien teoretikkojen tavoin nostanut yhdelle periodille ominaisen piirteen kaikelle liikkuvalle kovalle ominaiseksi, vaikkei se sitä ole. Väite ei pidä paikkaansa. Perkins toteaa kirjassaan, ettei hänen teoriansa, joka soveltuu erinomaisesti *Köyden* (*Rope*, 1948) ja *Johnny Guitarin* (1954) arvottamiseen, sovellu *Karabinieerien* (*Les Carabiniers*, 1963) arvottamiseen, koska sen ohjannut Jean-Luc Godard on asettanut itselleen hyvin toisenlaiset päämäärät kuin klassisen Hollywood-elokuvan taitajat Alfred Hitchcock ja Nicholas Ray (Perkins 1993, 190).

Ainakaan Carrollin väitteet eivät kaada Perkinsin teoriaa. Vuonna 1972 Perkins julkaisi *Screen*-lehdessä vastineen Sam Rohdien arvosteluun kirjasta *Film as Film*. Tämä

vastine on ajankohtainen nytkin ja sitä on syytä lainata pitkälti:

Etsimmekö todella elokuvateoriaa, jonka kriteerit kattavat La Regle du Jeun, Othonin, The Bugs Bunny Shown ja The Modern Coal Burning Steam Locomotiven? Minä en etsi ja sen tähden määrittelin vaatimattomamman – vai järkevemmän – projektin. Olin tinkimätön korostaessani sen rajoituksia, mutta väärinymmärrykseenne yhteydessä minun on oltava empaattinen sen kattavuuden suhteen. ”1950-luvun lopun ja 1960-luvun alun Hollywood-elokuva” ei ole mikään erillinen kummajainen; teoria, joka tarjoaa työkalut sen ymmärtämiseksi ja arvottamiseksi toimii aivan yhtä tehokkaasti suhteessa useimpiin elokuviin, jotka olen nähnyt sellaisilta ohjaajilta kuin Antonioni, Bresson, Chabrol, Dwan, Edwards, Feuillade, Griffith, Huston, Ince, Jewison, Kazan, Lubitsch, Mizoguchi, Nichols, Pabst, Quine, Renoir, Sirk, Tati, Ulmer, Visconti, Welles, (hitto vieköön), Young ja Zeffirelli. (Perkins 1972, 149)<sup>1</sup>

Perkins siis toteaa, ja tässä olen hänen kanssaan samaa mieltä, ettei hänen teoriansa kata kaikkea elokuvaa (eikä taatusti kaikkea liikkuvaa kuvaa), mutta varmasti se kattaa enemmän kuin studiokauden lopun Hollywood-elokuvat. Kun keskitymme tarinaelokuviin, jotka Perkinsin teoria kattaa, huomaamme nopeasti, että se ohjaa kirjoittamaan Carrollin teoriaa sattuvampaa kritiikkiä. Perkinsin teoria saa meidät kiinnittämään huomiota teosten elementtien välisiin kytköksiin ja nostamaan esille kysymyksiä, jotka ovat hyvän elokuvakritiikin perusta ja elinehto.

Perkins perustaa synteettisen lähestymistapansa käsitykseen, että merkitys, niin tunne- kuin järkipohjainenkin, on seurausta merkittävien suhteiden luomisesta eikä itsessään merkityksellisten seikkojen esittämisestä. Erilaiset leikkaustyyli eivät ole arvokkaita tai sen luovempia saati elokuvallisempia kuin valaistus, dialogi, lavastus tai mikä tahansa muu elokuvantekijöiden käytössä oleva keino ja niillä luodut saavutukset. Elokuvaa arvottaessamme meidän on kohdistettava huomiomme elementtien synteisiin. Tässä on kyse tasapainon ja yhtenäisyyden arvioimisesta. Kunkin yksityiskohdan on oltava omalla paikallaan ja kytkeydyttävä elimellisesti kaikkiin muihin. Keskeistä on, ettei tyly ole ristiriidassa fik-

tion kanssa. Perkinsin kuuluisa esimerkki koskee *Panssarilaiva Potemkinin* (*Bronenosets Potjomkin*, 1925) jaksoa, jossa Sergei Eisenstein luo kolmen leijonapatsaan montaailla illuusion heräävästä leijonasta (Perkins 1993, 103–105). Kuinka jakso kytkeytyy muuhun elokuvassa nähtyyn? Eisensteinin omin sanoin marmorileijona nousee jaloilleen protestoidakseen Odessan portailla tapahtuvaa verenvuodatusta. Perkins huomauttaa, ettei näin voi olla, koska leijona on uinunut makeasti läpi kaiken teurastuksen. Sehän nousee jaloilleen vasta kun panssarilaiva Potemkinin miehistö aloittaa kostoiskunsa. Näin leijonan voi tulkita heräävän ärtyneenä laivan tykkien meteliin. Perkinsille ongelman ydin ei ole siinä, että jakson voi tulkita monella tavalla, vaan siinä, että elokuva tarjoaa niin vähän jakson merkityksen ymmärtämiseksi. Jokainen tulkinta on yhtä hyvä tai heikko kuin jokin toinen, minkä lisäksi tulkinnat ovat toisensa poissulkevia, eivätkä toisiaan rikastuttavia. Perkinsille elokuva on ennen kaikkea merkityksellisiä suhteita rakentava medium, jossa osien tulee tukea toisiaan. Tämä oivallus tekee Perkinsin teoriasta aikaisempaa elokuvateoriaa joustavamman ja Carrollin käsityksiä osuvamman.

En näe ristiriitaa Perkinsin työn ja Carrollin teorian välillä. Tuskin sitä näkee Carrollkaan. Eikä ihme, sillä Perkins jos kuka on kiinnittänyt huomiota elokuvien intentionaalisiiin piirteisiin ja elokuvantekijöiden tavoitteisiin, eikä kukaan varmasti väitä, ettei hän ole arvottanut elokuvia tai käsitellyt esimerkiksi Max Ophulsin elokuvia melodraamoina. Totta, Perkinsin teoriasta ei ole apua kun haluamme laatia kritiikin Stan Brakhagen elokuvasta *Dog Star Man* (1962–1964), muttei Carrollkaan meitä pitkälle vie. Väitän, että kriitikko voi hyvin omaksua Carrollin yleisluontoisen teorian ja soveltaa sen yhteydessä Perkinsin ajattelua, joka ohjaa elokuvien yksityiskohtaisempaan tarkasteluun.

Carroll esittelee teoksessaan *On Criticism* teorian, jossa keskeistä on teoksen suhteuttaminen sen kategoriaan tekijän onnistumisen arvioimiseksi ja sen esittämiseksi, mikä teoksessa on arvokasta. Teos on hyvä pohja rationaaliselle taidekritiikille. Carroll kertoo niin perusteellisesti mitä kritiikki on, ettei minulla ole esittää vastalauseita. Teoksen

takakanteen painetun Arthur C. Danto -sitaatin mukaan kirjan lukijasta kehkeytyy parempi kriitikko. Näin varmasti on, mutta minun on pakko huomauttaa, ettei vielä välttämättä kovin hyvä. Teoksen väitteet nimittäin liikkuvat niin yleisellä tasolla, että käytännössä niitä on pakko täydentää tavalla tai toisella. *On Criticism* on erinomaista kritiikin filosofiaa mutta ei riitä hyvän elokuvakritiikin ohjenuoraksi sen enempää kuin se, mitä arvottamisesta esitetään teoksessa *The Philosophy of Motion Pictures*. Näin yleisellä tasolla liikkuva argumentaatio ei ohjaa käsittelemään elokuvia sellaisella hienovaraisuudella, jota hyvä elokuvakritiikki vaatii. Joudumme tukeutumaan niihin, jotka uskaltavat mennä pidemmälle.

**Jaakko Seppälä**

## **Viitteet**

<sup>1</sup> Käännös kirjoittajan.

## **Kirjallisuus**

Carroll, Noël (2008) *The Philosophy of Motion Pictures*. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing.

Carroll, Noël (2009) *On Criticism*. New York ja Lontoo: Routledge.

Perkins, V. F. (1972) A Reply to Sam Rohdie. *Screen* vol. 13:4, 146–151.

Perkins, V. F. (1993) *Film as Film: Understanding and Judging Movies*. Ensimmäisen painos ilmestyi vuonna 1972. Lontoo: Da Capo Press.