http://www.jyu.fi/library/tutkielmat/ 168/

Elokuvakritiikin tulkintakriteereistä

Esseistinen elokuvakritiikki elokuvan merkittävyyden rakentajana

Juha Hälinen

Pro gradu -tutkielma
Jyväskylän yliopiston
kirjallisuuden laitoksessa
Kevät 1997

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta HUMANISTINEN	Laitos Kirjallisuuden laitos
Tekijä	Juha Pekka Hälinen
Työn nimi	Elokuvakritiikin tulkintakriteereistä - esseistinen elokuvakritiikki elokuvan merkittävyyden rakentajana
Oppiaine Yleinen kirjallisuus	Työn laji Pro gradu -tutkielma
Aika Kevät 1997	Sivumäärä 113 s. (+ 17 s. liitteitä)

Tiivistelmä - Abstract

Tulkitessaan elokuvia kriitikot tukeutuvat joihinkin kriteereihin. Erilaisiksi tulkintakriteereiksi voidaan lukea teksti (elokuva fiktiona ja tekniikkana), tekijät, lukija (kriitikko ja muut katsojat eli lukijat) ja kontekstit (institutionaalinen konteksti eli "elokuvamaailma", joka sisältää elokuvateollisuuden lisäksi tutkimuksen ja kritiikin sekä sosio-kulttuurinen konteksti, joka muodostuu jollekin aikakaudelle ominaisista käsityksistä ja arvoista). Millainen on esseistisestä elokuvakritiikistä lukijalle välittyvä tulkintamalli? Millainen se on "merkittävän" elokuvan kohdalla? Oletan elokuvan merkittävyyden rakentuvan elokuvakritiikissä. Analysoin tätä rakentumista kolmessa kritiikissä käyttämällä tutkimusmetodina kriittisen kielitieteen ja retoriikan oppeja. Koska kiinnitän huomioni välittyvään tulkintamalliin, olen valinnut kritiikit sellaisista teoksista ja lehdistä, joissa niillä voi olettaa olevan paljon lukijoita.

Mikä yleensäkin tekee elokuvasta merkittävän? Elokuvakriitikot valitsevat äänestyksissään vuosikymmenestä toiseen *Citizen Kanen* (1941) "maailman parhaaksi elokuvaksi". Miksi? Kuinka sen asema perustellaan elokuvakritiikissä? Mitkä tai ketkä ovat vaikuttaneet siihen, että *Citizen Kane* on saavuttanut tämän aseman? Tutkin myös, onko auteur-teoria jossakin muodossaan yhä kritiikin keinoja. Valitsemani kolme *Citizen Kanea* käsittelevää kritiikkiä ovat Peter von Baghin, Danny Pearyn ja Andrew Sarrisin kirjoittamia.

Asiasanat elokuvakritiikki, tulkinta, *Citizen Kane*

Säilytyspaikka

Muita tietoja

SISÄLLYSLUETTELO

1. JOHDANTO.....1

2. MATERIAALIN VALINTA.....10

2.1. *Citizen Kane*.....10

2.2. Elokuvakritiikki.....11

2.3. Kritiikin teoriaa.....16

3. ANALYYSIMENETELMÄ.....19

4. ELOKUVAKRITIIKIN TULKINTAKRITEERIEN ANALYYSI...24

4.1. Peter von Bagh: "Citizen Kane".....24

Elokuvan teksti.....25
Tekijät.....32
Kriitikko.....38
Muut katsojat eli lukijat.....39
Institutionaalinen konteksti.....42
Sosio-kulttuurinen konteksti.....49
Yhteenveto.....51

4.2. Danny Peary: "Citizen Kane".....54

Elokuvan teksti.....54
Tekijät.....59
Kriitikko.....64
Muut katsojat eli lukijat.....65
Institutionaalinen konteksti.....69
Sosio-kulttuurinen konteksti.....73
Yhteenveto.....75

4.3. Andrew Sarris: "Kane: For and against"..77

Elokuvan teksti.....77
Tekijät.....80
Kriitikko.....84
Muut katsojat eli lukijat.....85
Institutionaalinen konteksti.....90
Sosio-kulttuurinen konteksti.....97
Yhteenveto.....99

5. PÄÄTÄNTÖ.....102

LÄHDELUETTELO.....109

LIITTEET.....114

1. JOHDANTO

Mikä tekee elokuvasta merkittävän? Tämän tutkimuksen tarkoitus on analysoida kuinka kriitikot tulkitsevat elokuvia ja nimenomaan "maailman parhaan elokuvan" aseman[1] saavuttanutta elokuvaa eli *Citizen Kanea* (1941). Millä kriteereillä elokuva tulkitaan[2]? Erilaisia tulkintakriteerejä voivat olla teksti (elokuva fiktiona ja tekniikkana), tekijät, lukija (kriitikko ja muut katsojat eli lukijat) ja kontekstit (institutionaalinen konteksti eli "elokuvamaailma", joka sisältää elokuvateollisuuden lisäksi tutkimuksen ja kritiikin, sekä sosio-kulttuurinen konteksti). Kiinnitän huomion tulkintakriteerien lisäksi retoriikkaan ja kritiikin tyyliin sekä mahdollisiin muihin keinoihin, joilla elokuvasta saatetaan rakentaa merkittävä. Kuinka *Citizen Kanen* asema perustellaan nykyaikana? Entä onko jälkiä auteur-teoriasta, jonka väitetään vaikuttaneen elokuvakritiikkiin?

Primaarilähteikseni olen valinnut kolme *Citizen Kanea* käsittelevää kritiikkiä. Valitsemani kritiikit ovat esseistisiä, ja ne ovat lähempänä journalistista kuin akateemista kritiikkiä. Journalistinen ja esseistinen kritiikki muodostavat sen pelikentän, jossa elokuvat "tuomitaan"[3] hyviksi, huonoiksi tai merkittäviksi. Tällä

---

[1]*Citizen Kane* kiistämättä omaa tietyn statuksen ainakin kriitikkojen silmissä, koska harvoin törmää tekstiin, jossa siitä puhuttaessa ei mainittaisi sen olevan todistetusti "maailman paras elokuva". 'Parhaalla' ymmärrän kriitikkojen tarkoittavan 'merkittävintä', koska usein kriitikot huomauttavat ettei se ole heidän suosikkielokuvansa, vaan 'paras' jollakin kollektiivisemmalla tavalla.

[2]Tulkinnalla tarkoitan salattujen merkitysten selittämistä näkyvästä merkityksestä. Eli kuten hermeneutikko Paul Ricoeur selvittää: "*Interpretation* [...] *is the work of thought which consists in deciphering the hidden meaning in the apparent meaning, in unfolding the levels of meaning implied in the literal meaning.*" (Ricoeur 1980, 245.)

[3]Sanavalintaa puoltaa se, että kritiikissä on kyse arvioinnista, josta monissa kielissä käytetään samaa sanaa kuin tuomioistuimen antamasta tuomiosta (esim. englannin judgement).

pelikentällä tuomareina ovat kriitikot. Tuomareilla on valtaa päättää yksittäistapauksista, ja samalla tavalla yksittäisen elokuvankin kohtalo ratkeaa niiden kriitikoiden käsissä, jotka ovat arvostettuja kritiikin kentällä.

Tutkimuksellani on siis kaksi tarkoitusta: ensimmäinen on kiinnittää huomio elokuvakritiikkiin elokuvien merkittävyyden rakentajana ja toinen on kritiikistä lukijalle välittyvän tulkintamallin analyysi. Näkemykseni ja kokemukseni mukaan vetoamalla esteettisiin (tai muihin tekstin sisäisiin) syihin voi erottaa hyvän elokuvan huonosta, muttei merkittävää hyvästä. Koska ero merkittävän ja hyvän elokuvan välille ei rakennu ainoastaan elokuvan omilla ansioilla, kohteeni on kritiikki ja sen käyttämät keinot. Toinen tarkoitus tutkimukselle on siis pedagoginen. Analysoin millaisen tulkintamallin nämä kriitikot välittävät tietoisesti tai luultavammin tiedostamatta lukijoilleen. Omasta ja muiden kokemuksesta tiedän, että nuoren tai aloittelevan elokuvaharrastajan ensimmäinen kosketus elokuvakirjallisuuteen ja -historiaan on usein juuri primaarilähteideni kaltaiset elokuvaoppaat ja -lehdet. Huolenaiheenani on se millaisen tulkintamallin he näistä voivat saada. Käyttämieni kriittisen kielitieteen ja diskurssianalyysin[4] oppien mukaanhan teksti voi välittää lukijalleen arvoja, asenteita ja käsityksiä (esim. tulkintakriteerejä).

Kaikki arvostetut elokuvalehdet, kuten englantilainen *Sight and Sound*, ranskalainen *Cahiers du Cinema* sekä suomalaiset *Filmihullu* ja *Projektio*, järjestävät kerran

---

[4]Diskurssianalyysi on kielitieteessä ja sosiologiassa kehittynyt menetelmä, jossa tutkitaan diskursseja kielen sisällä. Diskurssien tutkimisella tarkoitetaan lausetta suurempien kielenkäytön yksiköiden tarkastelemista sosiaalisessa kontekstissa. Siihen liittyy olennaisesti kielen ja vallan suhteiden tutkiminen. Diskurssianalyysin kaltaisia menetelmiä nimitetään kielitieteessä myös kriittiseksi kielitieteeksi. Yleiskatsaus diskurssianalyysiin löytyy esseestä Leiwo, Matti & Pietikäinen, Sari, 1996, "Kieli vuorovaikutuksen ja vallankäytön välineenä". Palonen, Kari & Summa, Hilkka (toim.) *Pelkkää retoriikkaa. Tutkimuksen ja politiikan retoriikat*, Tampere: Vastapaino, 85-108.

kymmenessä vuodessa kriitikkoäänestyksen, jonka ovat 1960-luvulta lähtien joka lehdessä voittaneet aina samat elokuvat (ks. liite 1) eli *Citizen Kane* ja *La Règle du jeu* (*Pelin säännöt*, 1939). Mistä moinen konsensus? Jos joku äänestää muita kuin näitä tiettyjä elokuvia, hän yleensä lisäkommenttina kirjoittaa tietävänsä kyllä "maailman parhaat elokuvat", mutta äänesti nyt omia suosikkejaan[5].

Oman näkemykseni mukaan sellaiset elokuvat, kuten *Citizen Kane*, *La Règle du jeu* ja *Vertigo* (*Punainen Kyynel*, 1957) ovat saaneet "elämää suuremman" statuksensa myöhemmissä äänestyksissä hyvityksenä siitä kaltoin kohtelusta, jonka ne saivat ensiksi kriitikoilta ja yleisöltä. Kriitikkojen ammattikunta usein ensin potkii kaikkea uutta, ja kun pöly on laskeutunut - kultaa, suitsuketta ja mirhamia. Yleensä näitä kriitikkojen korkealle noteeraamia elokuvia syrji vain aikalaiskriitikot ja -yleisö, mutta esimerkiksi *La Règle du jeuta* kohtelivat huonosti myös sensuuriviranomaiset ja liittoutuneiden pommikoneet[6].

Näyttää myös siltä, että mitä lähemmäksi fiktioelokuva kaartuu "todellisuusasymptoottiaan"[7] (siihen kui-

---

[5]Peter Wollen kiteyttää: "And, of course, I know that *La Règle du jeu*, *Citizen Kane* and *Singin' in the Rain* are really the greatest films ever made, but they did already have their turn last time, didn't they?". Ks. *Sight and Sound* Vol.2 No.8, 25.

[6]*La Règle du jeu* (1939) aiheutti poliittisia mellakoita ja jakeluyhtiö lyhensi sitä puoli tuntia. Senkin jälkeen Ranskan sotasensuuri kielsi sen "tapoja turmelevana", miehityksen aikana sen kielsivät saksalaiset ja lopuksi sen alkuperäinen negatiivi tuhoutui liittoutuneiden pommituksessa 1942. Nykyinen versio "rakennettiin" 1956. (Cook 1996, 388.) Siihen mennessä elokuva oli saanut jo "myyttisen" maineen.

[7]Asymptootti on geometriasta lainattu käsite, jota André Bazin on Sakari Toiviaisen mukaan käyttänyt kuvaamaan elokuvan ja todellisuuden suhdetta. Se on käyrä tai suora, jota toiset käyrät voivat rajattomasti lähestyä, mutta johon ne eivät voi koskaan yhtyä. Bazinin vertaus (tai Sakari Toiviaisen käännös) on sikäli ontuva, että hänen mielestään elokuva on asymptootti, joka liikkuu lähemmäksi todellisuutta. Vertauksesta tekee ontuvan se, että asymptootti ei liiku vaan käyrä, joka lähestyy sitä, liikkuu. Kömmähdyksen ymmärtää, koska metaforana "elokuva on käyrä" ei kuulosta yhtä asiantuntevalta kuin "elokuva on asymptootti". Ks. Toiviainen, Sakari 1989, 134. "Realismin dilemma: André Bazin ja hänen perintönsä". Kinisjärvi-Lukkarila-Malmberg (toim.) *Elokuvateorian historia*. Helsinki: Like.

tenkaan koskaan yhtymättä) sitä suuremmat mahdollisuudet sillä on tulla muistetuksi näissä äänestyksissä. Tämä pätee *Citizen Kaneen,* jota on tulkittu W.R.Hearstin sekä Orson Wellesin verhottuna elämäkertana. *Vertigon* arvostuksessa on samankaltaisia piirteitä, sillä elokuvan on katsottu kertovan ohjaaja Alfred Hitchcockin omasta suhteesta vaaleaverisiin naispäähenkilöihinsä. James Stewartin esittämä päähenkilö, joka "rakentaa" elokuvan loppupuolella unelmiensa "blondin", vertautuu Hitchcockiin. Myös *La Règle du jeun* Octaven (jota ohjaaja Jean Renoir näyttelee) on usein tulkittu puhuvan ohjaajan suulla. Tällaiset tulkintamahdollisuudet, joissa tekijä voidaan reflektoida elokuvan henkilöksi lisäävät mielestäni elokuvan arvostusta kriitikoiden silmissä. Nämä kaksi näkemystä eivät tietenkään selitä kaikkien suurten elokuvien arvostusta. On kuitenkin yksi seikka, joka yhdistää useimpia kanonisoituja elokuvia: André Bazinin (ja Cahiers-koulukunnan) aloittama estetiikka, joka nosti elokuvan arvostamiskriteeriksi sisällön rinnalle myös tietyt tekniset ja tyylilliset seikat[8].

Kaanon on konstruktio, jonka määrätyt ihmiset ovat muovanneet määrätyistä syistä tiettynä aikana (Eagleton 1983, 11). Kirjallisuuden kaanonia ja sen muovaamista on 1980-1990 -luvuilla tutkittu mittavassa määrin, mutta toisin on elokuvan kaanonin laita. Elokuvan historioiden ja muiden tutkimusten kirjoitus on ollut pitkään asianharrastajien käsissä. Nykyinen elokuvan kaanon muodostui Cahiers-koulukunnan harrastuksesta 1940-1960 -luvulla (Bordwell 1989, 47). Cahiers-koulukunnan teoriat on jo kiistetty, mutta ne vaikuttavat yhä kritiikin arvostusten taustalla. Elokuvan kaanonin voi yhtään liioittelematta sanoa muodostuvan suuresta joukosta amerikkalaista ja keskieurooppalaista elokuvaa.

---

[8]André Bazinin mielestä elokuvan arvo on sen moniselitteisyydessä: "I daresay that ambiquity is an infallible sign of value in the cinema." (Lainattu Bordwell 1989, 211.) Mutta eivätkö kaikki elokuvat ole selitettävissä monella tavalla?

Siihen on liitetty muutama esimerkki maantieteellisiltä reuna-alueilta, kuten Japanista, Venäjältä ja Pohjoismaista, sekä elokuvallisen ilmaisun reuna-alueilta kuten animaatiosta, musikaalista ja dokumentista[9].

Elokuvan kaanon on helppo ottaa itsestään selvänä, koska vaihtoehtoisia elokuvia ei näe missään eikä niistä suuremmin kirjoiteta. Tämän voi katsoa johtuvan siitä, että kaanon vaikuttaa ratkaisevasti siihen mitä elokuvia yliopistoissa opetetaan ja opiskellaan ja epäsuorasti myös siihen mitä hankitaan televisioon, esitetään elokuva-arkistoissa, julkaistaan videona, mistä kirjoitetaan kirjoja ja mitä elokuvia arkistoissa säilytetään (Christie 1992, 31).

Elokuvalehtien kriitikkoäänestysten lähempi tarkastelu paljastaa, kuinka elokuvakritiikin auteur-teoriallaan mullistanut Cahiers-koulukunta[10] on vaikuttanut nykyisen kritiikin kaanonin muodostumiseen. Kärjessä olevat elokuvat (*Citizen Kane, La Règle du jeu, Tokyo Story*) erottaa muista niiden sisältämät kuvaukseen liittyvät tyylikeinot, kuten syvätarkkuus, mise-en-scène ja poikkeavat kamerakulmat. Juuri Cahiers-koulukunta (tai André Bazin) toi erilaiset kuvalliset keinot arvostuksen kohteeksi 1940-luvulla (Bordwell 1989, 175). Auteur-teoria[11] sai aikaan myös paljon hyvää tuodessaan

---

[9]Yksi elokuvan kaanonin erikoisuus on nuorena kuolleiden ohjaajien arvostus. Tämä on erityisen selvää Suomen kansallisen kaanonin kohdalla. SEKL:n vuonna 1980 järjestämässä kriitikkoäänestyksessä (tulokset Projektio-lehden no.2/1980 s.6-9) 11:n parhaan elokuvan joukossa oli 7 elokuvaa ohjaajilta, joilta jäi ura tapaturmaisesti kesken eli Nyrki Tapiovaaralta ja Risto Jarvalta. Maailmalla vastaavasti kohdellaan ainakin Jean Vigon elokuvia. Selitys voisi olla, että "heiltä jäi jotakin sanomatta".

[10]Cahiers-koulukunnan auteur-teoria tarkoittaa henkilökohtaisen tekijän, eli ohjaajan, valitsemista taiteellisen luomistyön kriteeriksi, ja uskomista sen jatkuvuuteen (Bazin 1973, 169). Auteur-teorian vaiheet, sen eri tulkinnat, siihen kohdistettu kritiikki ja sen uudelleenarviointia ks. Salko, Sakari 1981 "Auteur-teoria elokuvan tutkimuksen mallina". Raimo Silius (toim.) *Studio 11: Elokuvan vuosikirja 1981*. Hyvinkää: Suomen Elokuvasäätiö, 56-81.

[11]Auteur-teoriaan ja tekijyyteen akateemisessa nykytutkimuksessa nojaa mm. Gilles Deleuze teoksessaan *Cinéma 2:L'image-temps* (1985, Paris: Les Editions de Minuit). Näin väittää auteur-teorian puolustaja James Naremore artikkelissaan. Ks. Naremore, James 1990. "The authorship and the cultural politics of film criticism"

Hollywood-elokuvan tutkimuksen kohteeksi. Veijo Hietalan mielestä nykyinen populaarikulttuurin tutkimuksen arvostus onkin osittain seurausta Cahiers-koulukunnan auteur-tutkimuksista (Hietala 1994, 78).

Cahiers-koulukunnan jälkeiset elokuvateoriat eivät vielä suuremmin näy kriitikkojen arvostuksissa. Ainoat vihjeet kehityksestä siiheen suuntaan 1980-1990 -luvuilla ovat *2001: A Space Odysseyn* (*2001: Avaruusseikkailu,* 1968) sekä *Vertigon*[12] nousu kriitikkoarvostusten ylempään päähään. Nämä elokuvat vaativat tulkintaansa varmasti jo uudempaa elokuvateoriaa esim. psykoanalyyttistä teoriaa.

Tutkimusmetodina käytän kriittisen kielitieteen menetelmää, jossa tekstille esitetään "kysymyksiä", jotta saadaan selville mitä tekstissä varsinaisesti sanotaan tai vihjataan. Nämä kysymykset olen muotoillut Norman Fairclough'n (1989) ja Sirpa Leppäsen (1993) teosten avulla, ja ne esitellään luvussa Analyysimenetelmä (luku 3).

Tiedonhakujeni perusteella väitän, että tutkimuksen aihe on lähes koskematon. Amerikkalainen elokuvatutkija David Bordwell on teoksessaan *Making Meaning: The Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (1989) tutkinut akateemisen ja esseistisen elokuvatutkimuksen ja -kritiikin päätelmämenetelmiä ja retoriikkaa. Hänen lähtökohtansa on tulkinnan ylivalta nykykritiikissä (Bordwell 1989). Sen lisäksi on artikkeleita, jotka sivuavat elokuvan kaanonia ja kritiikin vaikutusta siihen (Wexman 1986, Naremore 1990, Christie 1992). Käyttämääni diskurssianalyysin kaltaista lähestymistä ei elokuvakritiikkiin ole tiettävästi kokeiltu. Elokuvakritiikin tulkintakriteerit eivät ilmeisesti myöskään ole olleet tutkimuksen kohteena.

Film Quarterly Vol.44, No.1, Fall, 14-23.

[12]Spekulointia *Vertigon* arvonnousun syistä ks. Wexman, Virginia Wright 1986, "The critic as a consumer: Film study in the university, *Vertigo* and the Film Canon" *Film Quarterly* Vol.39, No. 3, Spring, 32-41.

Ne kattavat kritiikin analyysit, joita olen löytänyt, on tehty melkein poikkeuksetta kriittisen kielitieteen piirissä[13]. Nämä ovat olleet kirjallisuuskritiikin analysointeja, joissa on keskitytty siihen kuinka modaalisuus vaikuttaa lukijaan ja hänen käsityksiinsä kirjallisuudesta (Simpson 1990), kritiikille ominaisten piirteiden huomioimiseen ja sitä kautta kritiikin laadun parantamiseen (Carter & Nash 1990). Lähinnä tätä tutkimusta ja inspiraation lähteeni on Sirpa Leppäsen *The Mediation of Interpretive Criteria in Literary Criticism* (1993), jossa hän tarkasteli kirjallisuuskritiikin (tai oikeastaan kirjallisuudentutkimuksen) käyttämien tulkintakriteerien välittymistä lukijoille.

Sirpa Leppänen perustelee sitä, miksi tulkintakriteerien (ts. perusteet, joilla päätetään mistä teoksessa on kyse) välittymistä lukijoille on tutkittava:

> For example, if a critic implies that the meaning of literary text is encapsulated within the text only, this clearly has the effect that readers' interpretations of the text are discredited and invalidated as irrelevant or even incorrect. Or, vice versa, if a critic persuades his/her readers that interpretation is nothing but the free play of their private imaginations, this radically marginalizes the role of the literary text by reducing it into a mere sensory trigger. In both cases the critic's interpretive criteria make interpretation seem an activity where interpretive power is given to some particular agent or entity and taken away from some other agent or entity. In this sense, interpretive criteria could thus be regarded as a set of ideological assumptions that constrain the choices readers have in the interpretation of written texts, and the ways in which they picture their own role as interpreters. (Leppänen 1993, 16.)

Tästä ilmenee tutkimuksen pedagoginen puoli. Kun Leppänen tutki väitöskirjassaan akateemisia kritiikkejä *King Learista*, hän huomasi, kuinka kriitikot nojasivat ensi-

---

[13]Yhteiskuntatieteissä on sovellettu A.J. Greimasin semioottista kaavaa klassisesta sadusta kritiikin tutkimiseen. Ks. Luostarinen & Väliverronen 1991. *Tekstinsyöjät. Yhteiskuntatieteellisen kirjallisuuden lukutaidosta*. Tampere: Vastapaino.

sijaisesti tekstiin merkityksen lähteenä. Samalla tavalla tarkastelen tutkimuksessani nojaavatko valitsemani kriitikot pelkästään yhteen kriteeriin, kuten akateemisessa kritiikissä, vai onko lukijoille välittyvä tulkintamalli sekavampi. Vaikka mitään yhtenäistä linjaa ei löytyisikään, on asia tutkimisen arvoinen.

Ilmaisemani pedagoginen huolenaiheeni liittyy juuri tähän. Leppäsen tutkimia akateemisia esseitä lukevat enemmän ihmiset, joilla on jo itsellään käsitys siitä millä kriteereillä he tulkitsevat, ja näitä käsityksiä on vaikea muuttaa. Elokuvaoppaat ja -lehti, joissa käyttämäni kritiikit on julkaistu, ovat nuorten, aloittelevien ja muiden elokuvaharrastajien lukemistoa. Näin ne ovat vaikuttamassa lukijoihin, joilla ei vielä ehkä ole omaa käsitystä siitä, kuinka elokuvaa tulkitaan. Tarkoitukseni ei ole ottaa varsinaisesti kantaa siihen, kuinka elokuvaa sitten pitäisi tulkita. En aio ottaa myöskään kantaa siihen, millä seikoilla elokuvan merkittävyys pitäisi päättää, koska merkittävyys tai suuruus riippuu yhteiskunnallisen ja institutionaalisen elämän tiettyjen muotojen suhtautumisesta elokuvaan (Eagleton 1983, 202).

Kriitikkojen ylistämien elokuvien kohdalla on usein kyse siitä, että ne ovat aikanaan olleet teknisesti innovatiivisia ja muutenkin sosio-kulttuurisessa kontekstissaan niiden arvostus voi tuntua oikeudenmukaiselta, mutta nykykatsojan näkökulmasta ne voivat olla erittäin vaikeasti lähestyttäviä tai jopa pelkkää piinaa. Eräillä näistä kriitikkojen arvostamista elokuvista sammutetaan helposti kytevä innostus elokuvia kohtaan. Katsojaa voi olla vaikea saada innostumaan elävästä kuvasta ja sen historiasta mainitsemalla "älyllisen montaasin dialektiikka" ja näyttämällä 1930-luvun teknisesti edistyksellisiä elokuvia, kuten Koulu-TV:ssa on tehty. Audio-visuaalisen kulttuurin tullessa yhä tärkeämmäksi koittaa varmasti myös se aika, jolloin elokuvan katsomista opetetaan jo peruskouluissa. Viimeistään silloin joudutaan miettimään listoja elokuvan

perusteoksista (kuten nyt tehdään kirjallisuudesta), joiden valitsemisessa ei ehkä kannatta kritiikittömästi luottaa pelkästään yleiseen kriitikkomielipiteeseen.

Toisessa luvussa esittelen *Citizen Kanen*, elokuvakritiikkiä ja siihen vaikuttanutta auteur-teoriaa, valitut kritiikit sekä kritiikin teoriaa yleensä. Kolmannessa luvussa esittelen analyysimenetelmäni, ja neljäs luku alalukuineen on omistettu varsinaiselle tutkimukselle. Analysoitavat kolme kritiikkiä löytyvät liitteistä 2,3 ja 4.

2.MATERIAALIN VALINTA

2.1. *Citizen Kane*

Orson Wellesin (1916-1985) ohjaama *Citizen Kane* (esitetty Suomessa nimillä *Himo, Citizen Kane - Sensatioiden mies, Kansalainen Kane, Citizen Kane)* valmistui vuonna 1941. Varsin laaja kriitikkomielipide pitää sitä elokuvahistorian parhaana elokuvana (ks. liite 1). Elokuvan tekijyydestä on käyty kiistaa vielä viime vuosinakin. Kiista on koskenut lähinnä käsikirjoitusta, joka elokuvan teksteissä on merkitty Orson Wellesille ja Herman J. Mankiewiczille. Amerikkalainen Pauline Kael on vakuuttavasti esittänyt, että käsikirjoitus olisi pelkästään Mankiewiczin, ja siksi myös kunnian elokuvasta pitäisi kuulua hänelle. Elokuvaa on pidetty myös Hollywoodin senaikaisen mestarikuvaajan Gregg Tolandin hienoimpana työnäytteenä (Cook 1996, 393-394, Tolandista enemmän Bordwell, Staiger and Thompson 1985 ja Ogle 1985). Orson Wellesille *Citizen Kane* oli ensimmäinen ohjaustyö elokuva-alalla, eikä hän teatterin parista tulleena ilmeisestikään tiennyt elokuvien teosta mitään. Kuitenkin on yleistä, että *Citizen Kanen* kaikki ansiot luetaan Wellesin neroudeksi.

Citizen Kane ymmärretään nykyään lähes yksimielisesti verhotuksi elämäkerraksi amerikkalaisesta lehtikeisarista William Randolph Hearstista. Jälkiviisaasti elokuva on tulkittu myös Wellesin taiteilijauran noususta ja tuhosta kertovaksi. *Citizen Kane* menestyi huonosti julkaisuvuotenaan, ja tämän vuoksi se vedettiin pois levityksestä 1950-luvun puoliväliin asti. Osasyynä huonoon menestykseen oli Hearstin lehtien hyökkäys ja boikotti sitä kohtaan. Tämä vaikeutti elokuvan mainostamista ja myyntiä teattereihin. Elokuvan taloudellinen epäonnistuminen toi Wellesille häviäjän maineen Hollywoodissa, eikä hän saanutkaan enää koskaan täydellistä taiteellista valtaa elokuviensa suhteen,

minkä vuoksi hän teki suurimman osan urastaan elokuvia Euroopassa. (Cook 1996, 409-411.)

Citizen Kanen matka kritiikin arvostusten huipulle alkoi, kun André Bazin ja ranskalaiset kriitikot näkivät siinä mallin uudelle elokuvan estetiikalleen, joka arvosti mm. sekvenssiotosta ja otoksen sisäistä tilankäyttöä, mise-en-scènea (Cook 1996, 410)[14]. Wellesin ja *Citizen Kanen* arvostus alkoi siis tämän estetiikan mestarina, ja vaikka neljässä vuosikymmenessä luulisi arvostusten muuttuvan, niin silti *Citizen Kane* on yhä kriitikkoäänestysten kärjessä. Osasyy sen arvostukseen on varmastikin tieto siitä, että tässä elokuvassa Hollywood-elokuvalle harvinaisesti ohjaajalla oli lopullinen päätäntävalta, joka yleensä kuuluu tuottajalle.

2.2. Elokuvakritiikki

Elokuvakritiikki ei eroa paljonkaan muusta taidekritiikistä. Huomattavinta on ehkä akateemisen kritiikin vähyys suhteessa populaariin kritiikkiin. Elokuvakritiikistä suuri osa on populaaria, koska elokuva on yhdessä musiikin kanssa varmasti suosituimpia taiteenaloja[15]. Akateemista kritiikkiä julkaistaan mm. amerikkalaisessa *Film Quarterly* -lehdessä sekä englantilaisessa *Screen*-lehdessä. Suomessa sitä julkaisevat *Lähikuva* ja osittain myös *Filmihullu*. Elokuvantutkimus on päässyt akateemiseen maailmaan vasta viime vuosikymmeninä. Näin elokuvalla ei ole ollut akateemisen tutkimuksen ja kritiikin vaatimaa vankkaa teoriapohjaa, kuten esimerkiksi kirjallisuudella on ollut.

Elokuvateoriassa on sadassa vuodessa tultu formatiivisesta ja realistisesta teoriasta jälkistruktura-

---

[14]Uudemmaksi esimerkiksi käy James Monacon elokuvan tutkimukseen johdattava perusteos *How to read a film*, jossa Monaco käyttää *Citizen Kanea* esimerkkinä käsitellessään kuvaukseen liittyviä keinoja mm. syvätarkkuutta ja mise-en-scèneä. Teos on akateeminen oppikirja 1980-luvulta.

[15]Populaarimusiikkia ja elokuvaa yhdistää myös se, että molemmilla aloilla on vankat perinteet kriitikkoäänestyksille "maailman parhaista" teoksista.

lismiin ja genreteoriaan. Elokuvakritiikkiin ja -tutkimukseen on länsimaissa eniten vaikuttanut realistisen suuntauksen sisältä tullut auteur-teoria (Hietala 1994, 71). Ranskalaisen André Bazinin (1918-1958) ja Cahiers-koulukunnan kehittämä auteur-teoria on 1960-luvun alusta lähtien ollutkin elokuvien arvottamisen arkijärkeä[16]. Auteurien tutkimista kannattaa nykyään mm. James Naremore (1990, 14,23-24).

Auteur-teoriassa tai auteurismissa on kyse elokuvan esteettisen vastuun kohdistamisesta yhteen tekijään, auteuriin, joka on yleensä elokuvan ohjaaja (Cook 1996, 971). André Bazin, joka oli yksi teorian varhaisimpia kehittelijöitä, ja joka sanoutui irti sen myöhemmistä ääri-ilmiöistä, määritteli sen näin:

> viime kädessä henkilökohtaisen tekijän valitsemista taiteellisen luomistyön kriteeriksi, uskomista sen jatkuvuuteen ja kehitykseen teoksesta toiseen (Bazin 1973, 169).

Bazin ei itse nähnyt auteurin kehittymistä teoksesta toiseen välttämättömänä[17]. "Cookin versio"[18] on siinä

---

[16]Auteur-teorian kattavin ja tunnetuin ilmaus on Andrew Sarrisin teos *The American Cinema: Directors and directions 1929-1968*, jossa hän pistää arvojärjestykseen 200 elokuvaohjaajaa töineen. Neljäntoista hengen "Pantheon directors" joukkoon on päässyt mm. Welles, Renoir ja Hitchcock. Kiinnostavampaa on kuitenkin huomata kuinka aika ja auteur-teoria ei vielä ollut valmis esimerkiksi *2001: A Space odyssey* elokuvalle, josta hän kirjoittaa näin:

> *2001: A Space odyssey* also confirms Kubrick's inability to tell a story on the screen with coherence and a consistent point of view. [...] However, it is more likely that he has chosen to exploit the giddiness of middle-brow audiences on the satiric level of *Mad* magazine (Sarris 1968, 196).

Nythän kriitikot ovat nostaneet elokuvan jo kymmenen parhaan joukkoon.

[17]*Cahiers du cinéman* vuoden 1958 kriitikkoäänestyksessä - oikeaoppisesti silloin vallinneelle auteur-teorialle - parhaaksi Orson Welles -elokuvaksi (sijalle 6) valittiin viimeisin eli *Salainen raportti* (1955), koska cahierslaiset uskoivat, että auteur kehittyi koko ajan. *Citizen Kanen* aika koitti, kun tästä uskomuksesta päästiin. (ks. liite 1)

[18]Kutsun auteur-teorian nykyistä muotoa, jossa on kyse pelkästä esteettisen vastuun palauttamisesta yhteen tekijään, Cookin versioksi, vaikka hän ei sitä kehittänyt. Amerikkalainen elokuvahistorioitsija David A. Cook edustaa tässä yleistä käsitystä auteur-teoriasta.

mielessä "löyhä", että siinä ei mainita auteureja tutkittavan yleensä koko tuotannon puitteissa, mikä taas ilmenee Bazinin määritelmästä. Bazinin määritelmä onkin varmasti auteur-teorian tunnetuin muoto.

Myöhemmin anglo-amerikkalaisessa teoriassa auteur-teoria yhdistyi strukturalismiin. Tätä linjaa edusti Peter Wollenin *Signs and Meaning in the Cinema* (1969). Wollen lainasi teoksessaan Geoffrey Nowell-Smithiä määritelläkseen auteur-teorian:

> The purpose of criticism thus becomes to undercover behind the superficial contrasts of subject and treatment a hard core of basic and often recondite motifs...is what gives an author's work it's particular structure, both defining it internally and distinguishing one body of work from another (Wollen 1972, 80).

Wollen siis etsi auteurien tuotannosta pinnallisen aiheen takaa perustavien ja usein vaikeaselkoisten aiheiden kovaa ydintä. Vuonna 1972 Wollen vielä täsmensi strukturalistista teoriaansa lisäämällä siihen hiukan psykoanalyysiä. Hänen mielestään auteur-analyysin piti paljastaa auteurin tuotannosta pinnanalainen rakenne, joka muokkaa elokuvaa ja antaa sille tietyn pinnanalaisen "energiakeskuksen" (energy cathexis) muodon (Wollen 1972, 167).

Monia nykyään arvostettuja ohjaajia ei ennen auteur-teoriaa arvostettu lainkaan. Varsinkin Hollywood-elokuvan arvostus nousi, ja sellaisia ohjaajia kuten Alfred Hitchcock, Howard Hawks ja Vincente Minnelli alettiin palvoa auteureina[19] (Hietala 1994, 74).

Auteurin käsitetään yleensä vastaavan romantiikan nero-myyttiä, mutta myönteisesti ajatellen auteurin voidaan nähdä vastaavan kirjallisuusteoriassa biografismin sijasta ns. kirjailijakuvaa. Kirjailijakuva tar-

---

[19]Yksi auteuriksi pääsemisen välttämätön, mutta ei riittävä, ehto oli koko tuotannon keskittyminen yhden teeman ympärille. Tämä auteur-teorian seuraus vaikuttaa yhä: ohjaajiin (kuten Louis Malle tai John Huston), jotka ovat kokeilleet erilaisia teemoja ja tyylejä tuotannossaan, suhtaudutaan usein ylenkatseella.

koittaa fyysisen kirjailijan "kirjailijaroolia", eli yhden kirjailijanimen tuotannon pohjalta syntyvää tekijähahmoa. Auteuria voi verrata myös narratologian implisiittiseen tekijään, kuitenkin sillä erolla, että implisiittinen tekijä koskee yhtä teosta, mutta auteurismissa etsitään yhtä tekijää koko tuotannosta. (Hietala 1994, 77.)

Cahiers-koulukunnan toinen periaate auteurismin ohella oli montaasin[20] hylkääminen André Bazinin kehittämän uuden estetiikan tieltä (Cook 1996, 529). Bazinin esteettinen realismi suosii erityisesti sekvenssiotosta, syvätarkkaa kuvaa ja mise-en-scèneä. Sekvenssiotos tarkoittaa yksittäisen kohtauksen kuvaamista yhtenä otoksena ilman leikkausta. Syvätarkka kuva on kuvaustapa, jossa niin kuvan etu- kuin taka-alakin ovat tarkkuudeltaan yhtä terävät. Bazin piti syvätarkkuutta realismin edellytyksenä, koska se muistutti hänestä silmän normaalia havaintotapaa[21]. Teatterista lainattu termi mise-en-scène (näyttämöllepano) tarkoittaa elokuvateoriassa oikeastaan kaikkea kameran edessä näkyvää (lavastus, puvut, valot, maskit, joidenkin mielestä jopa näyttelijäntyö). (Hietala 1994, 69., Andrew 1976, 157-158.)[22]

Auteur-teoriaa pidetään nykyään lähinnä kritiikin käytäntönä, eikä varsinaisena elokuvateoriana, vaikka monet sitä puolustavatkin[23]. James Naremore (1990) näkee

---

[20]Aiemmat eli lähinnä venäläiset elokuvateoriat olivat perustuneet pitkälti ajatukselle montaasista elokuvalle tyypillisimpänä tehokeinona. Cookin mielestä montaasissa "contiguous shots relate to each other in a way that generates concepts not materially present in the content of the shots themselves"(Cook 1996, 969).

[21]Mikä ei nykytieteen valossa pidä paikkaansa. Silmä tarkentaa niin nopeasti, että se luo illuusion syvätarkkuudesta. Tämä asettaa tietysti Bazinin realisminkin heikolle pohjalle.

[22]Bazin ei ole itse estetiikkaansa esittänyt, vaan se on pikemminkin rakennettu hänen artikkeleidensa ja esseidensä pohjalta, siksi olen käyttänyt toisen käden lähteitä.

[23]Auteur-teoria saattaa olla oikea nimi Wollenin kehittämälle strukturalistiselle versiolle, mutta muut versiot (Bazinin ja uudemmat määritelmät) ovat pikemminkin "tekijöiden politiikkaa" (la politique des auteurs), kuten oikea suomennos kuuluisikin. "Tekijöiden politiikka" on kritiikin keino arvottaa elokuvia ja niiden tekijöitä keskenään. Ks. esim. Sihvonen 1994.

sen käyttökelpoisena teoriana edelleen ja Jukka Sihvosen (1994) mielestä se sopii elokuvan tekemisestä kertovien elokuvien analysoimiseen. Kritiikkejä tutkiessa pidän silmällä myös mahdollisia auteur-teorian jäänteitä.

Kriitikkojen valitsemat "maailman parhaat elokuvat" *Citizen Kane* ja *La Régle du jeu* ovat molemmat arvostettuja erityisesti teknisistä ja tyylillisistä ansioistaan. *La Régle du jeu* on kriitikkojen mielestä syvätarkan kuvan ja sekvenssiotosten mestarisuoritus. Nämä molemmat keinot olivat kuitenkin pikemminkin sääntö kuin poikkeus 1930-luvun ranskalaisessa elokuvassa (Vincendeau 1992, 36). *Citizen Kanea* taas arvostetaan syvätarkan kuvauksen tuomisesta uudelleen muotiin Hollywoodissa sekä sekvenssiotosten ja mise-en-scènen kouluesimerkkinä. Näin arvostus usein perustellaan teknisillä ansioilla, ja näiden keinojen hallitsijat ovat suurimpia auteureita, vaikka ainakin anglo-amerikkalaisessa teoriassa auteur tunnistettiinkin pinnanalaisista aiheista.

David Bordwellin mukaan elokuvateoriassa, kuten muillakin aloilla, on ns. kanonisoituja tutkimuksia, joiden "varjossa" kaikki myöhempi tutkimus ja kritiikki kirjoitetaan. Tällaisia ovat André Bazinin kirjoitukset Orson Wellesistä ja Jean Renoirista. (Bordwell 1989, 24-25.) Bazinin suosikkeja on 1960-luvulta lähtien (Bazin kuoli 1958) juhlittu kriitikkoäänestyksissä kahtena suurimpana auteurina[24].

Valitsemistani kriitikoista Peter von Bagh ja Andrew Sarris tunnetaan ns. cahierslaisina[25] ja Andrew Sarris myös auteur-teorian anglosaksisen version hiojana.

---

[24]Suomessa Bazinin vaikutuksesta kertoo mm. se, että häneltä on suomennettu useampikin kirja, kun taas monet elokuvateoreetikot odottavat vielä ensimmäistä suomennostaan. Näiden joukossa mm. Hugo Münsterberg, Christian Metz ja David Bordwell.

[25]Täyttääkseen cahierslaisuuden kriteerit on auteur-teorian ja André Bazinin esteettisen realismin lisäksi sisäistettävä "runollinen" kirjoitustyyli, josta erityisesti Bazin oli kuuluisa. Monissa hänen teksteissään oli vertauksia mm. geometriasta ja erityisesti geologiasta. Ks. esim. virran tasapainoprofiilista Bazin 1967, 16.

2.3. Kritiikin teoriaa

Sana kritiikki tulee kreikan kielen sanasta *krites* (=tuomari, arvioija). Englantilaisten kielitieteilijöiden Roland Carterin ja Walter Nashin mielestä kritiikillä on kolme funktiota. Päätehtävä on arviointi (judgement)[26]. Heidän mielestään arviointiin sisältyvät:

> a. evaluation, i.e. the assertion that a piece of work is good, bad, pernicious, wholesome, etc.
>
> b. functional assessment, i.e. a declaration that the work is adequate or inadequate to its professed purpose or possibly to the purpose *read into it* by the critic
>
> c. correction, i.e. some recommendation for improvement or reworking
>
> d. interpretation, i.e. some statement about the meaning of the work; this includes the act of *reinterpretation*, when a work is thought to have been misunderstood, or when time and cultural change apparently endow it with a new significance. (Carter and Nash 1990, 147-148.)

Carterin ja Nashin mielestä kritiikin toinen funktio on perustelu (argument). Arviointi tarvitsee perustelun, erityisesti akateemisessa kritiikissä. Heidän mielestään perusteluun kuuluu:

> a. `principial´ argument, i.e. the presentation of a general thesis, the construction of a coherent investigative procedure from which judgements, and particularly interpretations, may be derived;

---

[26]Nykykäytännössä kritiikin päätehtävä on arviointi, mutta se ei tarkoita, että näin pitäisi välttämättä olla. Esim. Raymond Williamsin mielestä kritiikin nykyinen samastaminen arvovaltaa nauttivaan eli "auktoritatiiviseen" arviointiin ("authoritative" judgment) on ongelmallista. Williams kirjoittaa näin:

> (...) what always needs to be understood is the specificity of response, which is not an abstract 'judgment' but even where including, as often necessarily, positive or negative responses, a definite practice in active and complex relations with its whole situation and context. (Williams 1985 (1976), 86.)

> b. demonstration, requiring the citation, close examination, classification and comparison of details.(Carter and Nash 1990, 149.)

Kolmas kritiikin funktio, joka koskee enemmän journalistista kritiikkiä, mutta on usein myös akateemisen kritiikin ominaisuus, on tunne-elementti (the affective element) eli lukijan tunteisiin vetoaminen. Carter ja Nash kuvaavat sitä näin:

> the expression of a creative impulse, an indulgence of a critic's temperament, an outburst of leasure or testiness, a mischievous impulse to amuse or beguile the reader(Carter and Nash 1990, 150).

Näiden kritiikin kolmen tehtävän lisäksi Carter ja Nash erottavat kolme tyyliseikkaa, jotka ovat ominaisia kritiikin kielelle. Ensimmäinen näistä on yleistys (generalization). Kriitikoilla on tapana yrittää muodostaa (ehkä perusteltujakin) yleisiä väittämiä tekijästä, teoksesta, genrestä jne. Toinen on modaalisuus (modality). Kritiikin luonteeseen kuuluu nähdä todellinen suhteessa mahdolliseen, joten sen kieleen kuuluu modaaliset ilmaisut[27], jotka koskevat ehtoa, vaihtoehtoa, velvollisuutta, mahdollisuutta, olettamusta jne. Kolmas tyyliseikka on tunnepitoisuus (affectiveness). Kritiikin kielessä tunnepitoisuus ilmenee antiteeseinä, oksymoroneina, vertauksina, hyperbolana, metaforina ja muina retorisina keinoina. Nämä keinot voidaan nähdä lukijan viihdyttämisenä (mikä tietysti voi vaikuttaa lukijan mielipiteeseen kohteesta), mutta usein niillä pyritään peittelemään todellisten perustelujen puutetta tai jopa käyttämään niitä perusteluina. Carterin ja Nashin mielestä yleistys ja modaalisuus on useimpien akateemisten kritiikkien tyyliä, kun taas tunnepitoisuus on journalistisen kritiikin tyyliä. (Carter and Nash 1990, 151-152.)

---

[27]Modaalisuus ilmenee yleensä modaalisina apuverbeinä, kuten täytyä, voida ja kyetä.

Akateeminen kritiikki ja journalistinen kritiikki voidaan erottaa toisistaan tyylin lisäksi muullakin tavalla. Akateemisessa kritiikissä teoria ja ideologia tuodaan yleensä eksplisiittisesti julki, kun taas journalistisessa kritiikissä teoriaa ja ideologiaa ei yleensä käytännön syistä julkilausuta (Mäkelä 1993, 143). Monet jakavat kritiikin ainoastaan akateemiseen ja journalistiseen, mutta valitsemani esseet asettuvat kiinnostavasti jonnekin akateemisen kritiikin ja journalistisen kritiikin väliin. Niiden voi katsoa edustavan esseististä kritiikkiä. Esseistinen kritiikki on ajan kanssa valmisteltua, kuten akateeminen kritiikkikin. Päivälehtikritiikillähän on usein parin päivän deadline, joten perusteluja ei ole aikaa hioa loputtomiin. Toisaalta esseet on kirjoitettu tavallisille elokuvan ystäville, eikä niitä ole tarkoitettu akateemiseen käyttöön. Kriitikot eivät myöskään eksplikoi käyttämäänsä teoriaa.

Olen valinnut esseet niiden suosion takia. Kaksi niistä on julkaistu paljon luetuissa elokuvaoppaissa: Peter von Baghin "Citizen Kane" *Elämää suuremmat elokuvat* -kirjassa ja Danny Pearyn "Citizen Kane" teoksessa *Cult Movies*. Kolmas essee eli Andrew Sarrisin "Kane: For and against" on julkaistu laajalevikkisessä *Sight and Sound* -elokuvalehdessä, joka ilmestyy kahdeksan kertaa vuodessa.

3. ANALYYSIMENETELMÄ

Analyysimenetelmänä aion käyttää pääasiassa kriittisen kielitieteen metodeja[28], mutta koska en ole kielitieteilijä enkä näe yksityiskohtaisen kielianalyysin olevan välttämätön tässä tapauksessa, niin lähestymistapani muistuttaa sosiologisesti suuntautuneen Stuart Hallin diskurssianalyysia[29].

Kriittisessä kielitieteessä on tapana esittää tekstille kysymyksiä, joiden avulla tekstiä jäsennellään ja analysoidaan. Leiwo ja Pietikäinen kuvaavat diskurssianalyysia ja sen käyttöä näin:

> Yhteistä kriittisille diskurssianalyytikoille on yksityiskohtaisen kielen analyysin sekä vallan ja kielen suhteen tutkimuksen lisäksi julkituotu emansipatorinen intressi. Tutkimukset kohdistuvat erityisesti mediadiskurssin ja politiikan tutkimiseen sekä rasismin, sukupuolten välisen epätasa-arvon ja erilaisten ideologioiden kuten thatcherismin ja uusoikeiston tarkasteluun. Kriittinen diskurssianalyysi on yksi tapa tutkia sosiaalisia ja yhteiskunnallisia teemoja ja muutoksia. Sen tavoite on rakentaa silta sosiaalisten ja lingvististen teorioiden välille ja kehittää lopulta sosiaalinen kieliteoria. (Leiwo & Pietikäinen 1996, 105-106.)

---

[28]Siksi en myöskään käytä analyysistani nimeä diskurssianalyysi, enkä muutenkaan puhu diskurssista, vaikka monissa saman kaltaisissa tutkimuksissa niin tehdään.

[29]Kun yhtä elokuvaa pidetään 'maailman parhaana', niin kyse on varmasti enemmän (tiettyjen kriitikkojen) vallasta, kuin tosiasioista. Näin Stuart Hall vallan ja 'totuuden' suhteesta:

> You can see, then, that although the concept of 'discourse' side-steps the problem of truth/falsehood in ideology, it does *not* evade the issue of power. Indeed, it gives considerable weight to questions of power since it is power, rather than the facts about reality, which make things 'true'. (Hall 1992b, 293.)

Stuart Hall on yksi monitieteellisen projektin nimeltä kulttuurintutkimus (cultural studies) alullepanijoista. Monitieteellisyyden lisäksi projektille on ominaista mm. kiinnostus valtaa koskeviin kysymyksiin sekä pragmaattisuus. Nämä kolme ulottuvuutta voi nähdä myös tässä tutkimuksessa.

Yksi suuntauksen tunnetuimmista edustajista on englantilainen Norman Fairclough. Hän esittelee teoksessaan *Language and Power* (1989) kriittisen diskurssianalyysin käytännön menetelmän, joka muodostuu kymmenestä kysymyksestä alakohtineen. Näiden pohjalta Sirpa Leppänen (1993) on muotoillut erityisesti kirjallisuuskritiikin analysoimiseen soveltuvat kysymykset, joita olen muotoillut edelleen elokuvakritiikin käsittelyyn sopiviksi.

Sirpa Leppäsen *The Mediation of interpretive criteria in literary criticism* on analyysi kahdesta *King Learia* käsittelevästä kirjallisuusesseestä. Leppänen olettaa tutkimuksessaan, että kirjallisuuskritiikki nojaa aina joihinkin kriteereihin, joiden avulla tulkinta tapahtuu. Nämä kriteerit kriitikko välittää lukijoille tiettyjen kielellisten strategioiden avulla tietoisesti tai tiedostamatta. Yleensä välittyminen ei ole avointa eikä eksplikoitua, vaan pikemminkin epäsuoraa ja implisiittistä. (Leppänen 1993, 117.)

Erilaisia tulkintakriteerejä ovat kirjallisuuden kohdalla teksti, tekijä, lukijat ja konteksti, tai jokin yhdistelmä edellisistä. Elokuvan kohdalla asia on hiukan monisyisempi. Mistä puhutaan, kun puhutaan elokuvan tekstistä? Fiktiosta, mutta myös tyylistä ja tekniikasta, kuten kuvauksesta, leikkauksesta ja käsikirjoituksesta. Kaikkia näitä voidaan käsitellä myös toisistaan erillään. Myöskään kysymykseen tekijyydestä ei ole yksiselitteistä vastausta, koska kyseessä on kollektiivinen tapahtuma (paitsi joidenkin animaatioelokuvien kohdalla).

On ymmärrettävää, että yhteen tekijään palauttaminen helpottaa kielen käyttöä, mutta keneen elokuvan tekijyys sitten pitäisi palauttaa. Yleensä puhutaan ohjaajasta tekijänä (esim. Wellesin *Citizen Kane*), mutta myös käsikirjoittajasta (esim. Dennis Potterin *Karaoke*, jonka on ohjannut Renny Rye). Joskus tuottajasta puhutaan tekijänä (esim. Walt Disneyn *Fantasia, Dumbo* tai *Pinokkio,* jotka on ohjannut Ben Sharpsteen), toisinaan

näyttelijästä (esim. Marx-veljesten *Ilta oopperassa,* ohjannut Sam Wood) tai jopa kirjailijasta (Jane Austen-elokuvat).

Näitä ongelmia olen pohtinut muokatessani kysymyksiä elokuvakritiikin tulkintakriteerien analysointia varten. Kaikenkattavana kysymyksenä on: "Millä (kriitikon lausumilla tai implikoimilla) perusteilla päätetään se, että mistä elokuvassa on kyse?" Alakysymyksinä on seuraava joukko kysymyksiä, jotka koskevat kutakin mahdollista tulkintakriteeriä:

Elokuvan teksti

Miten kriitikko esittää huomioitaan elokuvan tekstistä?[30]
Mikä funktio tekstille annetaan tulkinnassa?
Sanotaanko,implikoidaanko, oletetaanko vai jätetäänkö sanomatta, että teksti on merkityksen lähde tulkinnassa?

Tekijä

Miten kriitikko esittää huomioitaan tekijästä/tekijöistä (ohjaajasta/käsikirjoittajasta/leikkaajasta/kuvaajasta/näyttelijästä)?
Mikä funktio tekijälle annetaan tulkinnassa?
Sanotaanko, implikoidaanko, oletetaanko vai jätetäänkö sanomatta, että tekijä on merkityksen lähde tulkinnassa?
Onko vihjeitä auteur-teorian soveltamisesta?

---

[30]Teksti ei ole paras mahdollinen termi elokuvasta puhuttaessa, mutta käytän sitä, koska se on yleinen. Teksti jakaantuu tässä tapauksessa kahtia: elokuvaan fiktiona ja elokuvan tekniikkaan (eli ohjaus/kuvaus/käsikirjoitus/näytteleminen/äänitys/lavastus/musiikki/leikkaus).

Kriitikko

Kuinka ja millaisissa kohdissa kriitikko viittaa itseensä?
Mikä funktio kriitikolla on tulkinnassa?
Sanotaanko, implikoidaanko, oletetaanko vai jätetäänkö sanomatta, että kriitikko on merkityksen lähde tulkinnassa?

Muut katsojat eli lukijat[31]

Kuinka ja millaisissa kohdissa kriitikko viittaa muihin katsojiin eli lukijoihin?
Mikä funktio lukijoilla/katsojilla on tulkinnassa?
Sanotaanko, implikoidaanko, oletetaanko vai jätetäänkö sanomatta, että lukijat/katsojat ovat merkityksen lähde tulkinnassa?
Millainen on kriitikon ja lukijoiden suhde?

Institutionaalinen konteksti

Miten kriitikko esittää huomioitaan institutionaalisesta kontekstista[32]?
Onko mitään vihjettä siitä, mikä funktio institutionaalisella kontekstilla on tulkinnassa?
Sanotaanko, implikoidaanko, oletetaanko vai jätetäänkö sanomatta, että institutionaalinen konteksti on merkityksen lähde tulkinnassa?

Sosio-kulttuurinen konteksti

Miten kriitikko esittää huomioitaan sosio-kulttuurisesta kontekstista[33]?

---

[31]Käsittelen yhtenä joukkona kriitikon tekstissään implikoimaa lukijaa, ja elokuvan muita katsojia (poislukien kriitikko), koska tekstin lukijat ovat ainakin potentiaalisia katsojia.
[32]Institutionaalisella kontekstilla Fairclough (1989) ja Leppänen (1993) tarkoittavat tässä tapauksessa muita (kritiikin, filosofian jne.) tekstejä, genrejä ja muita elokuvia.

Onko mitään vihjettä siitä, mikä funktio sosio-kulttuurisella kontekstilla on tulkinnassa? Sanotaanko, implikoidaanko, oletetaanko vai jätetäänkö sanomatta, että sosio-kulttuurinen konteksti on merkityksen lähde tulkinnassa?

Näiden kysymysten lisäksi tarkastelen edellisessä luvussa käsiteltyjä kritiikin tyyliseikkoja kunkin kirjoittajan kohdalla. Käsittelen niitä *Muut katsojat eli lukijat* -kysymyksen alla, koska ne liittyvät kriitikon ja lukijan suhteeseen. Kriittisen kielitieteen menetelmien lisäksi käytän jonkin verran retoriikan oppeja analyyseissani. Analyysimenetelmäni on kvalitatiivinen, mutta tuon menetelmääni myös kvantitatiivisen ulottuvuuden taulukoilla, joilla erottelen aina eri tulkintakriteeriin kuuluvat tekstiosuudet. Koska esseet ovat hiukan eri mittaisia, niistä tehdyt taulukot eivät ole täysin vertailukelpoisia keskenään, mutta ne ovat kuitenkin suuntaa antavia.

Jokaisen analyysin lopussa summaan vielä mitkä ovat kriitikon antamat eksplisiittiset syyt *Citizen Kanen* merkittävyydestä.

---

[33]Sosio-kulttuurisella kontekstilla edellä mainitut tarkoittavat sosiaalisia ja kulttuurisia arvoja, uskomuksia ja tietoja.

4. ELOKUVAKRITIIKIN TULKINTA-KRITEERIEN ANALYYSI

4.1. Peter von Bagh: "Citizen Kane"

Baghin essee on ilmestynyt hänen radiosarjansa *Elämää suuremmat elokuvat* pohjalta muokkaamassaan samannimisessä kirjassa (1989), jossa Bagh esittelee 50 elokuvaa eri ohjaajilta. Teos on suosittu suomalainen elokuvaopas, ja se on saanut jatko-osankin (1993), jossa esitellään 40 teosta eri ohjaajilta kuin edellisessä teoksessa sekä 10 elokuvan "kunniakierros" ensimmäisessä teoksessa mukana olleilta ohjaajilta. Bagh kuvailee valintakriteerejä näin:

> 'Elämää suurempien' teoksien menestyksien perusta on yllättävän usein enemmänkin rikas ja katsojan kypsyyttä todistava monimerkityksisyys, ankaruuskin, kuin sen älyvapaa ja itsetarkoituksellinen "viihteellisyys", jonka nimeen vannotaan mutta joka ei viime kädessä merkitse oikein mitään ohi ulkoisten merkkien(Bagh 1989, 9).

Elämää suuremmat elokuvat on rakennettu siten, että elokuvat esitellään kronologisessa järjestyksessä alkaen D.W. Griffithin *Birth of a nationista*(*Kansakunnan synty,* 1915) ja päättyen Andrei Tarkovskin *Zerkaloon* (*Peili,* 1974). Kirjaa ei voi välttyä lukemasta ääriesimerkkinä "mestariteosperinteestä", joka on hallinnut elokuvan (taiteena) historiankirjoitusta. Hannu Salmi kuvaa teoksessaan *Elokuva ja historia* mestariteosperinnettä näin:

> Tässä perinteessä elokuvan historia on nähty useimmiten sarjana mestariteoksia, esteettisen välttämättömyyden synnyttämiä itsessään tarkoituksenmukaisia taideteoksia, jotka ovat olemassa lähinnä vain taiteilijoiden, nerokkaiden elokuvantekijöiden, luovuuden ilmauksina. Näissä tarkasteluissa on unohdettu elokuvan kommunikatiivisuus, katsova yleisö, elokuvan tuotannollinen tausta, jopa elokuvan kollektiivisuus: käsikirjoittajat, lavastajat ja kuvaajat on surkastettu ohjaaja-

> geniuksen vaiteliaiksi taustahahmoksi.[...] mestariteosperinteeseen kuuluvat "historiat" ovat enemmän kritiikkiä kuin historiaa: ne ovat elokuvakaanoneita, joihin on pyritty suodattamaan elokuvaperinteen arvokkain osa.(Salmi 1993, 20-21.)

Elokuvan teksti[34]

Peter von Bagh lainaa esseessään (liite 2), joka on pituudeltaan 3175 sanaa, elokuvan dialogia kaksi kertaa: "Minä teen paria kolmea sanomalehteä - mitä sinä teet?" (191)[35] ja "Yksi sana ei voi selittää ihmisen elämää" (188). Sen lisäksi hän lainaa kaksi kertaa sanan "rosebud". Dialogilla ei näyttäisi olevan Baghin kritiikissä suurta asemaa, mutta dialogihan ei ole koko elokuva.

Tarkastelen seuraavaksi kuinka kriitikko viittaa elokuvaan fiktiona. Huomautan, että käsittelen Baghin muilta siteeraamia tekstipätkiä tavallaan niin kuin ne olisivat hänen omaa tekstiään, koska hän siteeraa niitä vain tukeakseen ja täydentääkseen omaa esseetään. Seuraavassa taulukossa (TAULUKKO 1) on hänen esittämänsä kuvaukset *Citizen Kanesta* fiktiona.

TAULUKKO 1. ELOKUVA FIKTIONA

1. "...se oli täydellinen: psykologinen, yhteiskunnallinen, runollinen, dramaattinen, koominen, barokkinen, ankara ja vaativa."[36](186)

---

[34]Käsittelen *elokuvan teksti* -luvussa elokuvaa fiktiona ja tekniikkana. Dikotomia fiktioon ja tekniikkaan (sisältöön ja muotoon) on tietysti vain analyyttinen ja päällekkäisyyksiä voi tulla. David Bordwell tekee vastaavan jaon termeillä diegetic ja non-diegetic, mutta sisällyttää diegesikseen mm. valaistuksen ja lavastuksen, joita olen kohdellut osana tekniikkaa (Bordwell 1989, 170-171). Kriitikko voi tietenkin myös viitata elokuvaan kokonaisuutena, mutta olen pyrkinyt näistä ongelmista huolimatta kahtiajakoon.

[35]Suluissa oleva numero viittaa alkuperäistekstin sivunumeroihin, jotka ovat mukana myös tämän tutkimuksen liitteessä.

[36]Taulukoissa esitetyt tekstipätkät ovat lainausmerkeissä vain, jos ne ovat lainausmerkeissä alkuperäisessä tekstissäkin. Eli esimerkiksi tämän kohdan Bagh on lainannut muualta. Kolme pistettä tarkoittaa kohdan alkavan tai loppuvan kesken virkkeen. Jättäessäni välistä pois osan ilmoitan sen kolmella pisteellä hakasulkeissa.

TAULUKKO 1. ELOKUVA FIKTIONA (jatkuu)

2. "*Citizen Kane* on samalla kertaa esitys vallanhimosta ja vallanhimon pilkkaa, hymni nuoruudelle ja mietiskely vanhuudesta, tutkielma kaiken inhimillisen pyrkimyksen turhuudesta ja samalla runoelma vanhenemisesta ja poikkeuksellisten ihmisten yksinäisyydestä, olivatpa nämä neroja tai hirviöitä tai hirviömäisiä neroja." (186)
3. ...tekee siitä jotenkin profeetallisesti ennen aikojaan syntyneen tiedottamisen ylivallan ja mediahysterian aikakauden filosofisen keskuselokuvan...(187)
4. Silti jokainen ihminen, ja jokainen tajunta joka tulee elokuvassa yhden ja saman perusmateriaalin kautta ristivalaistuksi, on kiinnostava, kuin oma jännityskertomuksensa.(190)
5. *Citizen Kane* on, niin monen muun asian ohella, elokuva tajunnasta ja vallasta tajuntaan.(190)
6. Kaleidoskooppimaisen elokuvan ytimessä ovat yksinkertaisimmat ja tärkeimmät asiat: lapsuus, ystävyys, rakkaudet.(190)
7. Menetettyä rakkautta täydentää kadotetun ystävyyden teema.(191)
8. *Citizen Kane* on myös sitä: toteutumattomien, menetettyjen rakkauksien maisema, jossa todellinen tunne on etääntynyt kauas, takeenaan vain muisto, tai oletus sellaisesta Rosebud-kelkan tapaisen esineen ja vertauskuvan kautta.(191)
9. "*Citizen Kane* on kapitalististen arvojen negaatio (asketismi ja mammonan kokoaminen mitätöityvät pyrkimyksessä loistoon ja pröystäilyyn) sekä samalla kapitalismin hengen ylpeä vahvistus." (191)
10. "...tässä elokuvassa ei pidä nähdä Wellesin omaelämäkertaa, vaan suurenmoinen todistus järjestelmän tyypillisestä harhasta."(191)
11. ...jaksoissa jotka sinällään ovat herkullinen esitys hallitsevan luokan korkeammista henkisistä pyrinnöistä...(192)
12. ...tämä energiaa [...] pursuava elokuva on näkymistä synkin, visiona lehdistön "valtiomahdista" ratkaisevasti syvällisempi kuin muut... (193)
13. Siinä kohtaavat elisabetiaanisen teatterin - [...] - mahtipontisuus ja intiimin kamarielokuvan herkkyys, realismi ja surrealismi, suuret yhteiskunnalliset ja historialliset linjanvedot ja kymmenet syvätarkasti piirretyt yksilölliset muotokuvat, fiktio ja dokumentti, [...], traaginen vakavuus ja koomiset irroittelut.(194)
14. ...onkin verrannut *Citizen Kanea* keskuksettomaan labyrinttiin.(194)
15. *Citizen Kane* on etuoikeutetulla tavalla monitasoinen elokuva ja samalla suuren, melkein raamatullisen yksinkertaisuuden tuntumassa - siinä mielessä klassisen ja modernin leikkauspisteessä...(194)
16. Kun Rosebud-kelkka palaa, kuva tiivistää muutamaan sekuntiin koko menetetyn lapsuuden todellisuuden ja aikuisiän unelman. Siinä on yhden elämän ironia, tavaratalouden aikakaudella eletyn elämän suunnattoman energian, tahrautuneen idealismin ja rahan varaan rakennetun inhimillisen onnen koko tarina.(194)
17. *Kane* on massatiedotusvälineiden aikakauden avainelokuva: syvän tiedostusprosessin alati liikkuva mobile, elämä ja sen varjo, realismin ja fantasian rajojen tuolla puolen, traaginen ja täynnä koomisia irroitteluja, täynnä sosiaalista syvätarkkaa elämää ja ihmissielun parantumatonta yksinäisyyttä, [...], elokuvaa joka on yhtäaikaa kuva maailmasta ja tutkimusmatka tajuntaan, nuo molemmat täyteydessään, ennen kuin koko visio räjähtää arvoituksellisella tavalla rikki.(195)

TAULUKKO 1. ELOKUVA FIKTIONA (jatkuu)

18. *Citizen Kane* on myös seikkailuista suurin, koska se on tutkielma ajasta, sellaisena ovela ja ironinen, repäisevä ja villi, pohjimmiltaan harras etsintäretki kadonneeseen aikaan...(195)
19. ...*Citizen Kane* oli liian hieno elokuva omalle ajalleen ja mille tahansa ajalle...(195)

Ensimmäinen havainto TAULUKKO 1:stä on väitteiden muoto. Bagh käyttää olla-verbiä, josta välittyy vaikutelma, että hänen tulkinnat ovat universaaleja totuuksia. Hän sanoo mitä *Citizen Kane* on, eikä missään vaiheessa ilmaise, että kyse olisi vain hänen mielipiteestään. Teemojen runsaus, joka *Citizen Kanesta* (tästä lähtien *CK*) annetaan Baghin kritiikissä, epäilyttää. Ovatko kuvaukset lainoja alan kirjallisuudesta vai runoutta? *CK* tuntuu olevan niin monia asioita (kohdat 17 ja 18)[37], että mitä se oikeastaan on. Bagh vihjaa useimmin sen olevan elokuva massatiedotusvälineiden mahdista (3,5,12 ja 17) tai ystävyydestä ja yksinäisyydestä (3,6,7 ja 17), mutta myös monesta muusta asiasta.

Kiinnostavaa on Baghin antiteesien[38] käyttö. Ainakin viidessä kohdassa (2,9,13,15 ja 17) elokuvaa kuvataan ensin joksikin ja heti perään sen vastakohdaksi. Tällä pyritään antamaan kuva elokuvan sijainnista leikkauspisteessä, jossa on mahdollista olla kaikkea ja samalla eliminoidaan vastaväitteet. Antiteesit herättävät myös ajatuksen "kaikkivoipaisuudesta", koska *CK:a* on "päädytty pitämään maailman parhaana elokuvana", kuten Bagh toteaa alussa, niin sitä asemaa on puolustettava. Samalla tavalla kuin jumala on kaikkea, jotta kukaan ei voisi olla hänen kaltainen, niin suurinta elokuvaa kuvataan sellaiseksi, joka voi olla mitä tahansa. Näin millään toisella elokuvalla ei voi

---

[37]Nämä numerot viittaavat aina edeltävän taulukon kohtiin.
[38]Antiteesi on retorinen keino, jossa vastakkaiset väitteet asetetaan rinnatusten esim. vierekkäisiin lauseisiin. Esim. kyseisen elokuvan päähenkilöä, Charles Foster Kanea, kuvaillaan elokuvan peräkkäisissä kohtauksissa kommunistiksi ja fasistiksi.

olla samoja ominaisuuksia, ja vastaväitteille *CK*:n asemasta jää hyvin vähän tilaa. Antiteeseistä kiinnostavimpia on "*Citizen Kane* on etuoikeutetulla tavalla monitasoinen elokuva ja samalla suuren, melkein raamatullisen yksinkertaisuuden tuntumassa"(15). Lukija voi ihmetellä, miksi juuri *CK* on "etuoikeutettu" olemaan monitasoinen ja miettiä samalla mitä on "raamatullinen yksinkertaisuus". Bagh käyttää myös hyperbolaa eli retorista liioittelua sanoessaan elokuvan olevan "liian hieno elokuva omalle ajalleen ja mille tahansa ajalle"(19).

Elokuva saa avaruudellisia ominaisuuksia, kun sillä oletetaan olevan "ydin"(6), mutta toisaalta se on myös "keskukseton labyrintti"(14). Lisäksi *CK*:a kuvataan "kaleidoskooppimaiseksi"(6), "mobileksi"(17), "maisemaksi"(8) ja "näkymäksi"(12)[39].

Näin Bagh luonnehtii elokuvaa fiktiona yleisesti. Seuraavat kohdat koskevat myös fiktiota, mutta niissä on kyse fiktion henkilöistä ja tapahtumista tarkemmin. Bagh esittää elokuvasta lyhyen juonireferaatin (118 sanaa) sivulla 188 ja sen lisäksi TAULUKKOON 2 kootut kohdat.

TAULUKKO 2. FIKTION HENKILÖT JA TAPAHTUMAT

1. "Kane on mies, joka käyttää massalehdistön voimaa väärin ja myös nostaa itsensä lakia ja koko liberaalin sivistyksen perinnettä vastaan. Hän on yhtä aikaa pyyteetön ja itsekeskeinen, idealisti ja huijari, hyvin suuri ihminen ja hyvin keskinkertainen yksilö."(188)
2. "...Kane kuolee. Hänen elämänsä rekonstruoidaan journalismin keinoin ja metodein. Näin paljastuu loppujen lopuksi, että tuo 'suurmies', jonka yksityiselämäkin kuului yleisölle, tuhoutui keksimäänsä journalistiseen, teatraaliseen ja mai-

---

[39]"Näkymä" ja "maisema" ovat mielenkiintoisia metaforia, koska Charles F. Altmanin mukaan elokuvantutkimuksen historiassa valkokankaalla on ollut kolme metaforaa: formalisteille valkokangas oli taulun kehys, Bazinin realismille se oli ikkuna ja myöhemmin psykoanalyyttiselle teorialle peili (Bagh käyttää kerran verbiä "peilata" ks. TAULUKKO 10 kohta 12). "Maisema" käy parhaiten ikkunaan, mutta voidaan puhua myös taulun maisemasta. "Näkymä" käy ehkä myös parhaiten ikkunaan, mutta myös peiliin ja tauluun, joten sen kummempia johtopäätöksiä ei sanavalinnoista kannata tehdä. Ks.Altman, Charles F 1985 (1977), 521-522. "Psychoanalysis and cinema:the imaginary discourse". Nichols, Bill (ed.) *Movies and Methods II*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

TAULUKKO 2. FIKTION HENKILÖT JA TAPAHTUMAT (jatkuu)

noshakuiseen elämäntyyliin, eikä hänen yksityiselämäänsä tunnettu. Eivät edes ne, jotka olivat intiimimmein päässeet hänen lähelleen, voineet antaa siitä kuin ulkoisia ja yleisluontoisia kuvia - lehtileikkeitä. Hänen loistavan poliittisen ja yhteiskunnallisen menestyksensä kääntöpuoli oli tuo henkilökohtainen hajaannus ja sisäinen autiomaa. Tässä on kuitenkin yhtä hyvin ellei pikemminkin kyse kommunikaation puutteesta kuin mielisairaudesta. *Toiset* luovat yksilön samoin kuin he hänet tuhoavat. Massakommunikaatiolle omistettu elämä päättyy paradoksaalisesti ehdottomaan yksinäisyyteen ja eristyneisyyteen."(190)

3. ...lapsuus, ystävyys, rakkaudet. Kane menettää ne kaikki.(190)

4. Charles Foster Kanen tapauksessa tällaista mahdollisuutta on vaikea edes mieltää, sillä hänen ensimmäinen avioliittonsa luisuu hyvin pian pelkästään muodolliseksi siteeksi ja toisen taas tuhoavat melkein lähtöpisteeseensä Kanen omistavat, narsistiset taipumukset. Susan Alexander, Kanen toinen vaimo, on miehelle itsessään tuskin muuta kuin materiaalia jonka kautta hän voi testata ylivertaiseksi uskomaansa kykyä muokata ja hallita ihmisiä.(191)

5. Suhde Susan Alexanderin kanssa saa alkunsa kadunkulmassa, jossa tyttö kikattaa, kun ohiajavat kiesit töhrivät Kanen. Tämä rakastuu mahdollisuuteen nähdä itsensä tavallisen ihmisen silmin ja ajatukseen että viehättävä, estoton nainen ei tunne häntä. "Minä teen paria kolmea sanomalehteä - mitä sinä teet?" Susan on Kanelle "amerikkalaisen yleisön läpileikkaus". Tyttö on keskivertolukija, johon hän voi suunnata saman pinnallistuvan asenteen kuin lukijoihinsa. Kanen paljain kiintymys kohdistuu hänen omiin sanoihinsa, niiden valetotuuteen ja valtaan niiden takana, aivan samoin kuin hän "rakastaa yleisöä niin paljon että katsoo yleisön velvollisuudeksi rakastua itseensä".(191)

6. ...kadotetun ystävyyden teema: [...] Jed Lelandin asema Kanen varjona, ehkä vähemmän loistavan henkilönä, joka on kuitenkin säilyttänyt sydämensä puhtauden.(191)

7. "Kun [...] Bernstein *Citizen Kanessa* kertoo, miten hänen lauttansa eräänä päivänä vuonna 1896 sivuutti Hudsonin lahdella toisen lautan, jonka kannella oli tyttö valkoisessa puvussa ja päivänvarjo kädessä, ja että hän näki tämän tytön vain sekunnin ajan, mutta on ajatellut häntä kerran kuukaudessa koko elämänsä ajan, niin..."(191)

8. Kanen hahmon kiehtovuus liittyy paljolti siihen, että hän on niin jäännöksettömästi yhtä systeeminsä kanssa, täysin henkilökohtaisen elämänsä kapitalistiselle yhteiskuntajärjestelmälle alistanut: vapaa mielestään ja kuitenkin oman menestyksensä, omien valintojensa orja, niiden nielaisema.(191)

9. "...Kanella ei ole henkilökohtaista historiaa eikä sisäistä elämää. Hän ilmentää sitä minkä eksistentialistit määrittelivät elämäksi 'toisten kautta'. *Toiset* ihmiset kertovat meille hänen urastaan, sillä hän voi olla olemassa vain toisten näkemysten kautta. Hän on niin pitkälle yhtä järjestelmän kanssa että sulautuu siihen kokonaan: hänen vallanhimonsa ja suuruudenhulluutensa eivät ole pelkästään kapitalismin arvohierarkian ilmausta, heijastusta. Sairaasti liioittelevalla tavalla hänessä ruumiillistuu tälle talousmuodolle täsmälleen ominainen ihmistyyppi, sillä erotuksella että hänen taipumuksensa loistoon ja omituisuuteen liittää hänet siihen seikkailijoiden rotuun jota ilman kapitalismi ei olisi ollut mahdollinen. [...] hän hylkää tietoisesti humanismille ominaiset arvot."(191-192)

TAULUKKO 2. FIKTION HENKILÖT JA TAPAHTUMAT (jatkuu)

10. Kanen Xanadu-linna - [...] - on kadotettujen amerikkalaisten toiveiden hautakammio: eurooppalaisen kulttuurin ja taiderojun valtaisa kokoelma, joka on maksettu mutta jota kukaan ei ole kokemassa. (192)
11. Hänen hahmonsa, [...], on virtakeskus, jonka lävitse seurataan kapitalismin kehitystä kuuden-seitsemän vuosikymmenen ajan. Tänä aikana idealistista tulee keltaisen lehdistön luoja, joka on pistämässä alulle Espanjan-Yhdysvaltojen sotaa lisätäkseen lehtiketjunsa levikkiä [...], ja on lopulta valmis hyväksymään kapitalismin fasistiset kehitysnäköalat. (192)
12. ...Kane tekee Susan Alexanderista oopperalaulajaa jaksoissa jotka sinällään ovat herkullinen esitys hallitsevan luokan korkeammista henkisistä pyrinnöistä...(192)
13. Siinähän Kanen elämä huitaistaan läpi viidessä minuutissa tavalla joka on absoluuttisen pinnallinen ja samalla jollain perverssillä tavalla syvällinen. (193)
14. Kane itse on tyhjiö, itsekkään, jotain paikkaamatonta menetystä kurovan lapsen lailla elämää kannibalistisesti käyttänyt hahmo, negaatio, melkein "epäihminen".(194)
15. ...Kane on "vain varjo, pelkkä näennäisyyksien kaaos."(194)

Kuten TAULUKOSTA 2 näkyy, niin Baghin esseessä kuvataan huomattavassa määrin elokuvan henkilöitä, ja heistä nimenomaan päähenkilöä Charles Foster Kanea. Tämän perusteella elokuvan tulkitsemisessa sisällöllä näyttäisi olevan Baghille suuri merkitys. Kiinnostavaa on se, että neljä (kohdat 1,2,9 ja 15) Kanea koskevaa huomiota on lainattu muilta kriitikoilta tai ohjaaja Wellesiltä. Tämä sitaattien suuri määrä voi kertoa epävarmuudesta omia tulkintoja kohtaan tai se voi olla kunnianosoitus kirjoittajille tai molempia.

Bagh käyttää kerran antiteesiä luonnehtimaan tapaa, jolla Kanen elämä kuvataan uutispätkässä (13). Kanen hahmoa taas kuvataan niinkin erilaisilla metaforilla kuin "virtakeskus"(11), "tyhjiö", "negaatio", "epäihminen" (14), "vain varjo" ja "kaaos" (15). Kun Kanea luonnehditaan kohdassa 15 "vain varjoksi" ja Jed Lelandia kohdassa 6 "Kanen varjoksi", törmätään ongelmaan: voiko varjolla olla varjo?

Seuraavaksi tarkastelen kuinka Bagh esittää huomioitaan *CK*:n tekniikan eri osista (ohjauksesta/käsikirjoituksesta/kuvauksesta/näyttelemisestä/äänityksestä/lavastuksesta). Ne ovat esillä TAULUKOSSA 3.

TAULUKKO 3. ELOKUVA TEKNIIKKANA

1. Näennäinen tapahtumattomuus, hiljaiselo vaihtuu varoituksetta hysteeriseen voimaan, aina ilman perinteistä psykologista tyypittelyä. (186-187)
2. Nämä taustatekijät tulivat merkitsemään mittaamattomasti teoksessa, joka oli nimenomaan moniääninen ja jota on myös luonnehdittu kolmiulotteiseksi. (187)
3. Sen kolmas, arvoituksellinen ulottuvuus on aika.(187)
4. Ääninauha, jossa näyttelijät puhuvat päällekkäin, aloittavat ennen kuin toinen lopettaa, sulautuu visuaaliseen hahmotukseen.(187)
5. Kamera kieltäytyy tulemasta avuksi todellisuuden labyrinttiin.(187)
6. Viimeinkin syntyi elokuva, jossa ääninauha merkitsi yhtä paljon kuin visuaaliset ainekset: "Koko maailmassa on yksi ainoa elokuva, jossa puhe on musiikkia, kansanmusiikkia, folklorea, ja tämä elokuva on *Citizen Kane.*" (Amengual) (187)
7. On puhuttu paljon syvätarkasta kuvauksesta.(193)
8. Kuva oli yhtä terävä etualalla ja jossain 20 metrin päässä, ja jo elokuvan ensimmäisissä kritiikeissä kiinnitettiin huomiota kuvaukseen, jonka ansiosta "taustan tapahtumat ovat nähtävissä yhtä terävästi kuin keskiaikaisissa flaamilaisissa maalauksissa".(193)
9. ...elokuva on yhtä ainutlaatuisesti koostumus vanhasta, melkein kollaasi, jonka yleisestä luonteesta alun häikäisevä "Time Marches On" [...] on hyvä vinkki.(193)
10. ...*Citizen Kane* tunkeutuu suoraan materiaan, ja tekee niin käyttämällä elokuvan muodon ja aineelliset tekijät aivan sellaisenaan. (193)
11. ...(ja siis ilmaisun elämäniloa) pursuava elokuva...(193)
12. Kun "hyvät" elokuvat yleensä tavoittelevat täsmällistä, yhtenäistä tyyliä, *Citizen Kane* etenee juuri päinvastoin.(194)
13. Siinä kohtaavat [...] kokeelliset elementit ja kaikkien julkisimpien, virallisimpien lajien - newsreel - ainekset...(194)
14. Elokuvan loppukuva on ehkä sen voimakkain. Kamera nousee suuren hallin yläpuolelle ja ajaa kaikkien noiden esineiden ylitse. (194)
15. *Kane* on [...] klassisen elokuvan summa ja uuden elokuvan alku...(195)
16. ...kymmenet syvätarkasti piirretyt yksilölliset muotokuvat...(194)
17. ...täynnä sosiaalista syvätarkkaa elämää...(195)

TAULUKKO 3 näyttää, että Bagh viittaa jonkin verran harvemmin elokuvan tekniikkaan kuin elokuvan sisältöön. Huomionarvoista on myös se, että viitatessaan kuvaukseen (kohdat 7 ja 8) hän vetoaa kritiikin perinteeseen. Bagh on myös keksinyt uuden metaforan käyttäessään kuvaukseen liittyvää adjektiivia "syvätarkka" kuvaamaan elokuvan sisältöä (16 ja 17). Esseestä välittyy vaikutelma, että Bagh ei halua korostaa kuvausta, vaan tekniikan puolella hän painottaa elokuvan äänitystä ja asettaa *CK*:n

ensimmäiseksi moderniksi äänielokuvaksi (2,4,6 ja 15) sekä painottaa näyttelytyön merkitystä kohdassa 1.

Nämä elokuvan tekniikkaa koskevat huomiot ovat myös vähemmän "haltioituneita" kuin sisältöä koskevat eikä niissä käytetä retorisia keinoja lukuunottamatta paria metaforaa (5 ja 10). Kohdassa 5 elokuva saa teräviä ja avaruudellisia ominaisuuksia, koska Baghin mukaan "*Citizen Kane* tunkeutuu suoraan materiaan...", ja kohdassa 10 kamera inhimillistetään tahtomaan ja ei-tahtomaan: "Kamera kieltäytyy tulemasta avuksi...". Kyseessä on David Bordwellin mukaan auteurismin alulle panema personifikaatio. Kun kamera voi tehdä päätöksiä, niin kriitikon on helpompi elollistaa kertoja tai tekijä elokuvan rakenteeksi. (Bordwell 1989, 161-163.)

Millainen kriteeri teksti sitten on Baghin tulkinnassa? Näyttää siltä, että Bagh luottaa paljon elokuvan sisältöön eli elokuvaan fiktiona tulkinnassaan. Esseessä käsitellään pitkään esim. päähenkilön mielenlaatua. Bagh määrittelee *CK*:a paljolti antiteesien kautta, ja elokuvan teemoista on suorastaan runsaudenpula. Tekniikalle hän panee yllättävän vähän painoa, senkin lähinnä äänitykselle. *CK*:n "ääninauha, jossa näyttelijät puhuvat päällekkäin, aloittavat ennen kuin toinen lopettaa" on Baghille se seikka, joka tekee *CK*:sta modernin elokuvan alullepanijan.

Tekijät

Kuinka Peter von Bagh huomioi kritiikissään elokuvan tekijät? TAULUKKO 4 summaa tekijöihin kohdistuvat maininnat.

TAULUKKO 4. TEKIJÄT

1. Orson Welles oli jo kuuluisa toteuttaessaan esikoiselokuvansa *Citizen Kanen*...(186)
2. "...tyypillinen esikoiselokuva samalla kun se on testamenttielokuva tavassaan nähdä maailman ja elämän kierto."(186)

TAULUKKO 4. TEKIJÄT (jatkuu)

3. Wellesin tausta sinänsä lupasi jo paljon ja selittää senkin, miksi hän sai elokuvalleen Hollywoodin oloissa niin ainutlaatuisen sopimuksen vuosina jolloin edes nimekkäimmät ohjaajat eivät saaneet päättää elokuviensa lopullisesta muodosta ("last cut").(186)
4. Hän oli muutaman vuoden aikana luonut radion keinoin mahtavan sarjan klassisten tekstien dramatisointeja...(186)
5. Hän oli noussut myös teatterin keskeiseksi uudistajaksi, ja samanaikaisesti hän oli näyttelijänä varsinainen ilmiömies, jonka virtuoosikyvyille *Citizen Kane* oli mahtava aihe.(186)
6. ...olennaisempi oli tae että Welles saisi käyttää omaa näyttelijäryhmäänsä. (186)
7. Mercury Theatre, jonka Welles oli perustanut 1937 yhdessä John Housemanin kanssa ja jonka kantavia näyttelijävoimia olivat Joseph Cotten, Agnes Moorehead, Everett Sloane, George Colouris ja niin edellen olivat, loi nyt uuden sävellajin elokuvanäyttelemisen aikakirjoihin.(186)
8. ...(tyyli, johon Wellesin kuunnelmakokemukset nimenomaan vaikuttivat)... (187)
9. Wellesin ensimmäinen elokuvaprojekti, joka kuitenkin hautautui, oli filmatisointi Joseph Conradin pienoisromaanista Pimeyden sydän. Sen konseptio jätti jälkensä uuteenkin yritykseen, jossa lähimmiksi työtovereiksi tulivat tuottaja John Houseman ja Hollywoodin rutinoiduimpiin käsikirjoittajiin kuulunut Herman Mankiewicz, "Mank" joka oli sielultaan yhä New Yorkin "Algonquin pöydän" kanta- asiakkaita. Tämän "läntisen Central Parkin Voltairen" kirjoittamat elokuvat olivat yleensä kuitenkin olleet tasoltaan vähän mitä sattuu, lukuunottamatta ehkä joitain osallistumisia Marx-veljesten elokuviin ja vähän junnaavaan merkillisyyteen jossa W.C. Fields - vakaumuksellinen juoppo kuten Mankiewicz - esittää presidenttiä.(187)
10. ...kuka oli "maailman parhaan elokuvan" todellinen "auteur", tekijä. Sinänsä kysymys on tarpeeton. Vaikka Mankiewicz tuntuma aiheesta oli läheinen ja hän toi siihen kudoksen ja rikkauden joka kaikista muista Wellesin myöhemmin itse kirjoittamista elokuvista puuttui, hänen oma "taiteellinen" tuotantonsa ei tue sitä "auteur" -oletusta...(187)
11. Mutta vielä painokkaammin Wellesin tekee todelliseksi tekijäksi teoksen ainutlaatuinen tyylien päällekkäisyys ja lajityyppien suvereeni moninaisuus...(187)
12. Tapahtumien keskipisteessä ollut tuottaja John Houseman - joka sulkeutui kuukausiksi Mankiewiczin kanssa kirjoittamaan - tiivistää aiheen tunnustamalla että Wellesin ohjaus, visuaalinen näkemys, omaperäinen "ylirealistinen" äänenkäyttö ja "teatraalinen vitaalisuus" loivat elokuvan jota ei kuitenkaan "olisi koskaan voitu toteuttaa ilman 'Mankin' käsikirjoitusta": "Ei ole Wellesin lahjakkuuden mustaamista huomata, että läpi hänen uransa hän toimi tehokkaimmin ja loi vapaimmin silloin kun häntä tuki voimakas teksti. Mank loi Wellesille sellaisen käsikirjoitusrakenteen, jossa käsitys, muoto ja rakenne olivat hänen ja vain hänen. (...) Orson, jonka käsissä kävi puoli tusinaa 'tarkistettuja' ja 'lopullisesti tarkistettuja' käsikirjoituksia RKO:n kopiokoneesta, ei tehnyt enempää kuin mitä luovan ohjaajan on tapana tehdä ennen elokuvan kuvauksia ja niiden aikana."(187)

TAULUKKO 4. TEKIJÄT (jatkuu)

13. Tuottaja Houseman muistaa että lähtökohtana oli aluksi vain tunnetun amerikkalaisen henkilön muotokuva "heti hänen kuolemansa jälkeen intiimien ja usein ristiriitaisten todistusten perusteella, joita esittäisivät hänet eri aikoina ja erilaisissa olosuhteissa tunteneet henkilöt".(187)
14. Lehtikuningas Hearst tärppäsi muunmuassa siksi että Mankiewicz tunsi hänet ja että hän oli ilmiönä muita ehdokkaita edustavampi.(188)
15. ...painottaa Houseman. "Mank muisti vuodet, jolloin Hearst oli ilmoittanut olevansa työmiehen ystävä ja edistysmielinen poliitikko."(188)
16. ...Welles kansallisen maineen huipulla olevana henkilönä saattoi luoda maineeseen ja julkisuuden koneistoon näkökulman joka ei olisikaan ulkopuolinen, pelkän ihmetyksen tai kateuden sanelema.(188)
17. Tälläinen on ohjaajan itsensä muuan versio päähenkilöstään...(188)
18. ...sellaisena samaa sarjaa kuin Wellesin muut elokuvat, jotka melkein poikkeuksetta ovat "mahtavan mutta tuhoutuvan miehen tarinoita" ja sen sisässä sitten kertovat ongelmallisen rakkauskertomuksen, usein melkein sysimustan tarinan rakkaudesta joka ei saavuta täyttymystään.(190-191)
19. Joseph Cottenin tulkitseman Jed Lelandin...(191)
20. "...Everett Sloanen tulkitsema Bernstein..."(191)
21. "...tämän tsehovilaisen kohtauksen takana ei ollut ihailemamme suuri ohjaaja, vaan vasta löytämämme uusi ystävä, rakas kumppani, jota kohtaan tunsimme sydämen ja hengen heimolaisuutta."(191)
22. "Ennen kaikkea tässä elokuvassa ei pidä nähdä Wellesin omaelämäkertaa..."(191)
23. "...Wellesin kaltainen humanisti voi suhtautua häneen vain kauhulla, sillä hän hylkää tietoisesti humanismille ominaiset arvot."(192)
24. Jokainen Mercury-ryhmän näyttelijä olisi pitkänkin messun arvoinen, mutta Welles itse johdattaa Kanen tarinaa virtuoosimaisella tavalla halki vuosikymmenien...(192)
25. Hänen hahmonsa, joka vakuuttavasti vanhenee elokuvan kuluessa yli puoli vuosisataa, on virtakeskus...(192)
26. ...(näissä jaksoissa ja niiden repliikeissä tekijät eivät ole voineet vastustaa kiusausta kuljettaa sepitettään yksi yhteen todella tapahtuneiden asioiden kanssa)...(192)
27. Wellesin ja Mankiewiczin luonnos liippasi siinä määrin likeltä...(192)
28. Welles uhosi aluksi estottomasti ja sanoi jonain kauniina päivänä tekevänsä elokuvan joka *todella* perustuu Hearstin elämään: "Kane olisi pitänyt elokuvasta, joka perustuu hänen elämäänsä. Ei Hearst hänessä ei ollut riittävästi tyyliä."(192)
29. ...Louella Parsonsin tapaisten juoruämmien terrori (jonka skaala ulottui kaikkeen Wellesiä koskevaan) alkoi saada hälyyttävät mittasuhteet, Wellesin sävy oli jo nöyrempi: "Oma äiti kasvatti Hearstin. Hänellä oli onnellinen lapsuus. Minun henkilöni Charles Foster Kanen taas kasvatti pankki. Tämä on elokuvani olennaisin näkökohta. He olivat kertakaikkiaan erilaisia ihmisiä. Minun mieheni Kane ei olisi taistellut minua vastaan sellaisin keinoin kuin Hearst. Hän olisi päinvastoin tarjonnut työtä."(192)

TAULUKKO 4. TEKIJÄT (jatkuu)

30. Tämä ei ollut uutta - [...] - mutta Welles ja hänen mestarillinen kuvaajansa Gregg Toland valoivat tekniikasta kokonaisen uuden esteettisen maailmanjärjestyksen. He palauttivat "todellisuudelle sen monimerkityksisyyden" ...(193)
31. Tämä tarkoittaa, että ihmisten ja heidän sosiaalisen taustansa, ihmisten ja esineiden suhde, esitetään jakamattomana, kun taas yleensä elokuvantekijät pirstovat toiminnan 'luonnollisen anatomian' ja muuttavat toiminnan sarjaksi abstrakteja merkkejä. Pitkiä otoksia suosiva Welles palauttaa 'todellisuudelle' sen tiheyden, ominaisluonteen, koko painokkuuden. Tyyli on yhtä kertomuksen kanssa: *Citizen Kanessa* kieleen syövytetty tyyli luo merkityksiä.(193)
32. Wellesin vastustajat olivat aina kärkkäitä kokoamaan häntä vastaan aineistoa joka todistaisi hänet tuhlaavaisuudesta tunnetun Stroheimin uudeksi versioksi, mutta itse asiassa Welles oli aina nerokas mies tuottamaan näkyvää jälkeä halvalla.(193)
33. *Citizen Kane* on harsittu suureksi osaksi vanhoista kulisseista, muista kuvauksista studioitten hyllyille ja takahuoneisiin jääneestä kräsästä: [...] Koko elokuva on ns. matte-kuvauksen ja taustaprojisointien juhlaa, jossa lavastaja Perry Fergusonin ja kuvaaja Gregg Tolandin kekseliäisyydellä ei ole ollut ääriä.(193)
34. Mutta kysymys ei ollut pelkästään tekniikasta, vaan jo aivan katsomuksellisesta visiosta.(193)
35. On olennaista tietää että Welles käytti RKO:n tarjoaman valmistelevan vuoden ennen kuvauksien alkua paitsi muiden aiheiden kehittelyyn myös loputtomaan elokuvien katseluun - John Fordin uraauurtava western *Stagecoach/Hyökkäys erämaassa* yli 60 kertaa! -, mutta omaan elokuvaansa hän toki heitti kaiken muunkin ikinä kuulemansa ja hahmottelemansa. (194)
36. ...Wellesin merkittävin taiteellinen kummisetä oli Shakespeare, yleensä sitä painokkaammin mitä lähempänä hänen aiheensa oli kioskikirjallisuutta...(194)
37. ...aivan kuten koko Wellesin taiteilijahahmo, jossa yhdistyivät syvemmin kuin kenessäkään elokuvantekijässä viehtymys ja myös ainutlaatuinen kyky kertoa kertomus aivan siinä mielessä kuin se on 1800-luvun romaaneissa, ja toisaalta tarve pirstoa se, elää ja tunnustaa joka solulla modernia väriä. (194)
38. ...Orson Welles saneli sen tehdessään oman tuomionsa, oman kodittomuutensa, pitkitetyt työttömyytensä ja koko myöhempää elämäänsä piinanneen toteutumattomien suunnitelmien kaavan...(195)
39. ...tämä ikuinen muukalainen, josta Jean Cocteau jäljittelemättömällä tavallaan kirjoitti: "Orson Welles on jättiläinen jolla on lapsen katse, puu joka on täpötäynnä lintuja ja varjoa, koira joka katkaisi kahleensa ja nukkuu kukkapenkissä, toimelias laiskuri, viisas hullu, ihmisten ympäröimä yksinäinen, luennolla nukkuva opiskelija, sotapäällikkö joka on olevinaan humalassa kun tahtoo että hänet jätetään rauhaan. (...) Orson Welles on runoilija koska hänessä on kiihkoa. Ja koska hän ei ole kömpelö, hän ei koskaan putoa siltä nuoralta jolla hän kävelee yli kaupunkien ja niiden draamojen."(195)

Kuten TAULUKKO 4:stä näkyy, Bagh käsittelee esseessään elokuvan tekijöitä, erityisesti Orson Wellesiä, pitkään ja laveasti. Orson Wellesin nimi mainitaan 30 kertaa, ja sen lisäksi siihen viitataan useasti hän-pronominilla.

Muista tekijöistä Bagh nostaa esiin näyttelijä Joseph Cottenin kahdesti, samoin näyttelijä Everett Sloanen. Lavastaja Perry Fergusoniin hän viittaa kerran ja kuvaaja Gregg Tolandiin kaksi kertaa, joista toisessa liittää häneen määreen "mestarillinen" (30).

Tuottaja John Housemanin Bagh mainitsee viisi kertaa, mutta lähinnä siteeratakseen hänen ajatuksiaan siitä kumpi, Welles vai käsikirjoittaja Herman Mankiewicz, on elokuvan auteur. Mankiewicz eli "Mank" mainitaan tekstissä 8 kertaa, ja Bagh kuvaa häntä "Läntisen Central Parkin Voltaireksi", "rutinoituneeksi" ja "juopoksi" (kaikki kohdassa 9). Määreitä ei voi pitää imartelevina. Niistä saa vaikutelman, että Mankiewicziä vähätellään sen vuoksi, että Pauline Kael on pyrkinyt nostamaan hänet viime vuosikymmeninä elokuvan todelliseksi auteuriksi. Bagh huomioi *CK*:n tekijyyskeskustelun kohdissa 10 ja 11. Baghin mielestä kysymys on tarpeeton, koska Mankiewiczin "'taiteellinen' tuotanto ei tue 'auteur'-oletusta"(10)[40]. Bagh on kiinnostavasti laittanut sanan taiteellinen sitaatteihin puhuessaan Mankiewiczin tuotannosta. Seuraavassa kohdassa Bagh perustelee miksi Welles on elokuvan todellinen tekijä: "Wellesin tekee todelliseksi tekijäksi teoksen ainutlaatuinen tyylien päällekkäisyys ja lajityyppien suvereeni moninaisuus..."(11). Tässä kohdassa on syytä muistaa mitä Carter ja Nash (1990, 151-152) pitivät aikakauslehtikritiikkien tyylille ominaisena eli todellisten perustelujen puuttuessa niiden tilalla käytetään retorista sanahelinää. On vaikea ymmärtää miksi "tyylien

---

[40]Auteur-teorian pani alulle Francois Truffaut vuonna 1954 ilmestyneessä esseessä "Eräs ranskalaisen elokuvan suuntaus", jossa auteurilta vielä vaadittiin aiheen omaelämäkerrallisuutta. Sen lisäksi hänen piti sekä ohjata että käsikirjoittaa elokuvansa. Näistä vaateista luovuttiin myöhemmin, mutta Welles-Mankiewicz -vastakkainasettelussa on mielestäni taustalla "pelko" siitä, että jos käsikirjoitus myönnettäisiin Mankiewiczin tekemäksi ja kuvauksen ansiot Gregg Tolandille, niin Wellesin asema elokuvahistorian suurimpana auteurina olisi jotenkin tyhjän päällä, koska sitä on pidetty yllä lähinnä *CK*:n avulla. Kiista liittyy myös yleiseen käytäntöön Hollywoodissa, jossa ohjaajaa pidetään poikkeuksetta elokuvan tekijänä, vaikka hän vain "kuvittaisi" käsikirjoituksen. Tässä kiistassa on kyse kunniasta ja rahasta.

päällekkäisyys" ja "lajityyppien moninaisuus" tekevät tekijän nimenomaan Wellesistä eikä esimerkiksi koko työryhmästä.

Bagh käyttää Wellesistä näyttelijänä määreitä, kuten "ilmiömies"(5), sekä puhuu hänen "virtuoosikyvyistä"(5) ja "virtuoosimaisuudesta"(24). Welles on myös "nerokas mies"(32). Bagh lainaa myös kaksi tekstikatkelmaa, joista toisessa kriitikko ja ohjaaja Fracois Truffaut sanoo Wellesistä "uusi ystävä, rakas kumppani"(21). Runollisempi on kuitenkin Jean Cocteau, joka kuvaa Wellesiä yhdeksällä eri kielikuvalla. Hänen kielikuvansa ovat tyyliä "koira joka katkaisi kahleensa ja nukkuu kukkapenkissä"(39).

Käsittelin jo kuinka Bagh ottaa kantaa *CK*:n auteur-keskusteluun eksplisiittisesti. Seuraavaksi tutkin, onko esseessä implisiittisiä viitteitä siitä, että sen kirjoittaja olisi sisäistänyt auteur-teorian. Muun muassa Veijo Hietala väittää auteur-teorian vaikuttaneen elokuvakritiikkiin huomattavasti.

Kohdassa 18 Bagh huomauttaa Wellesin elokuvien olevan melkein poikkeuksetta "mahtavan mutta tuhoutuvan miehen tarinoita", mikä viittaa jonkinlaiseen auteur-teorian tulkintaan. Peter Wollenin määritelmää se ei täytä, koska hänen mukaansa auteur-analyysissa etsitään aiheen ja käsittelyn pinnallisten kontrastien takaa perustavien ja usein vaikeaselkoisten aiheiden kova ydin (Wollen 1972, 80). Jos "mahtavan mutta tuhoutuvan miehen tarina" toistuukin Wellesin tuotannossa, se ei kuitenkaan ole kovin pinnanalainen aihe. Bagh käyttää myös Wellesin näyttelemästä hahmosta sanaa "virtakeskus"(25), josta väistämättä tulee mieleen Wollenin toinen auteur-analyysin määritelmä. Sen mukaan auteur-analyysin kohteena on elokuvan pohjana oleva, ja sitä muokkaava rakenne, joka antaa sille tietyn pinnanalaisen energiakeskuksen muodon (Wollen 1972, 167). Voisivatko he puhua samasta keskuksesta? Tuskin, mutta auteur-teorian nykymääritelmän Baghin kritiikki kyllä täyttää.

Cookin mukaan auteur-teoria on vain elokuvan esteettisen vastuun sälyttämistä yhden ihmisen (ts. ohjaajan) harteille. Bagh käyttää seuraavanlaisia keinoja tehdäkseen *CK*:sta Orson Wellesin teoksen: "toteuttaessaan esikoiselokuvansa"(1), "tyypillinen esikoiselokuva"(2), "hän (Welles) sai elokuvalleen"(3), "Welles [...] saattoi luoda maineeseen ja julkisuuden koneistoon sellaisen näkökulman joka ei olisikaan ulkopuolinen"(16) ja "pitkiä otoksia suosiva Welles"(31). Bagh antaa käsikirjoituksen lisäksi Wellesille osavastuun myös kuvauksesta (30, 31) ja lavastuksesta (kohdassa 32 lavastus katsotaan Wellesin nerokkuudeksi, kun taas kohdassa 33 se on lavastajan ja kuvaajan kekseliäisyyttä).

Tämän tekijöihin kohdistuneen analyysin jälkeen näyttää siltä, että Orson Wellesin hahmo saa vielä elokuvaakin enemmän huomiota Baghin esseessä, mutta vaikka Bagh lainaakin Wellesiä kolme kertaa, niin ohjaajaa ei voi kuitenkaan pitää ainoana merkityksen lähteenä tekstissä. Vaikka Bagh mainitseekin ohjaajan määrällisesti usein, niin varsinaisesta tekijän intentiohin viittaamisesta ei silti ole aina kyse. Tekijöiden intentio ei kuitenkaan ole vailla merkitystä Baghille (erityisesti kohdissa 13, 14, 15, 17, 23 ja 35), koska hän lainaa tekijöiden puheita siitä mitä he suunnittelivat tekevänsä.

Kriitikko

Peter von Bagh ei käytä esseessään kertaakaan ensimmäistä persoonaa eikä muutenkaan viittaa itseensä. Tätä voi pitää tarkoituksellisena välttelemisenä, joka kertoo, kuten TAULUKON 1 kohdalla jo voi huomata, tarpeesta esittää tulkinnat yleispätevinä totuuksina.

Esseessä on eräs kohta, joka on hieman epäselvä merkitykseltään. Sivulla 186 Bagh kirjoittaa: "Tätäkin huimaa menestystä jotenkin kaunopuheisempi on *muistikuva* hetkestä, jolloin elokuva saapui sodan jälkeen odotettuna tapauksena Ranskaan" (kursivointi minun). Tarkalleen ottaen kenen muistikuvasta tässä on kyse? Voiko ihmisel-

lä olla muistikuvia muualta kuin omasta henkilöhistoriastaan? Bagh (s.1943) ei käsittääkseni olisi voinut olla toisen maailmansodan jälkeen Ranskassa tai ainakaan kiinnostunut *CK*:n saamasta vastaanotosta siellä.

Baghin esitystavasta välittyy tunne, että hänen tulkintansa ovat ainoat ja oikeat. Tätä hän lieventää käyttämällä antiteesejä, jotka tarjoilevat vastakkaisiakin näkemyksiä. Näin lukijankin tulkinta voi saada hiukan tilaa.

Muut katsojat eli lukijat

Bagh ei kertaakaan käytä monikon toisen persoonan muotoja, joista diskurssianalyyttisessä kritiikin tutkimuksessa (Leppänen 1993) on yleensä päätelty, haluaako kriitikko jakaa tulkintavastuuta lukijoiden kanssa vai esittääkö hän päätelmänsä normatiivisemmin. Sen sijaan Bagh esittää muutamia kysymyksiä. Lukijoille esitetyillä kysymyksillä voi vähentää normatiivisuutta ja lisätä lukijan roolia tulkinnassa (Leppänen 1993, 274). Kysymykset on koottu TAULUKKOON 5.

TAULUKKO 5. KYSYMYKSET

1. ...eivätkö 70- ja 80- lukujen samaan aihepiiriin liittyvät *Network, Presidentin miehet* tai *Broadcast News* olekin täysin yksiviivaisia esityksiä *Kanen* rinnalla?(187)
2. Kuka on Charles Foster Kane? Hän on ...(189)
3. Rakkauselokuva? Miten siis? Ja kuitenkin *Citizen Kane* on myös sitä...(191)

Näistä kysymyksistä vain kohta 1 on suunnattu lukijalle ja muut ovat pikemminkin retorisia, sillä niihin Bagh itse antaa vastauksen heti. Ensimmäinen kysymyskin on vähintäänkin johdatteleva muodossaan "eivätkö [...] olekin". Bagh ei siis kysymyksilläänkään anna lukijalle mahdollisuutta osallistua tulkintaan.

Seuraavaksi katson käyttääkö Bagh ymmärrettävää kieltä, koska sillä on luonnollisesti vaikutuksensa lukijaan. Vaikealla kielellä on helppo hämätä lukijaa. Otan esimerkin:

> He palauttivat 'todellisuudelle sen monimerkityksisyyden', kuten André Bazin on asiaa luonnehtinut. Tämä tarkoittaa, että ihmisten ja heidän sosiaalisen taustansa, ihmisten ja esineiden suhde, esitetään jakamattomana, kun taas yleensä elokuvantekijät pirstovat toiminnan 'luonnollisen anatomian' ja muuttavat toiminnan sarjaksi abstrakteja merkkejä. Pitkiä otoksia suosiva Welles palauttaa 'todellisuudelle' sen tiheyden, ominaisluonteen, koko painokkuuden. Tyyli on yhtä kertomuksen kanssa: *Citizen Kanessa* kieleen syövytetty tyyli luo merkityksiä.(193)

Esimerkki ei ole vaikea siksi, että siinä käytettäisiin liian pitkiä lauseita tai sanoja, jotka edellyttäisivät laaja lukeneisuutta lukijalta. Se on enemmänkin omituinen perusteluyritys, jolla Welles elokuvantekijänä pyritään nostamaan muiden yläpuolelle. Mitä oikeastaan tarkoittaa lause "yleensä elokuvantekijät pirstovat toiminnan 'luonnollisen anatomian' ja muuttavat toiminnan sarjaksi abstrakteja merkkejä"? Sen lisäksi, että kyseessä on kritiikille tyypillinen yleistys, on vaikea ymmärtää mitä muut elokuvantekijät tekevät toisin kuin Welles. Toinen esimerkki vastaavasta yleistyksestä, jossa *CK*:a "verrataan" muihin elokuviin, on sivulla 193:

> Moni elokuva on lähtenyt peilaamaan Yhdysvaltoja jonkinlaisesta kitschin näkökulmasta, mutta vain *Citizen Kane* tunkeutuu suoraan materiaan, ja tekee niin käyttämällä elokuvan muodon ja aineelliset tekijät aivan sellaisenaan.(193)

Tässä on kyse vastaavanlaisesta tapauksesta kuin edellä, missä elokuvantekijää verrattiin muihin elokuvantekijöihin. Nyt *CK* tekee jotakin paremmin kuin muut elokuvat, mutta mitä, se ei lukijalle ole varmaankaan aivan selvää. Jos ajattelemme esimerkkiä Carter ja Nashin (1990, 147-149) mukaan, niin kyseessähän on arviointi ("vain *CK* tunkeutuu suoraan materiaan..."), joka tarvitsee perustelun. Baghin arvoinnissa onkin perustelu ("ja tekee niin käyttämällä elokuvan muodon ja aineelliset tekijät aivan sellaisenaan"), mutta sen merkitys vain jää hämäräksi. Eivätkö muut elokuvat käytä muotoa ja aineellisia tekijöitä aivan sellaisenaan?

Carter ja Nashin mielestä tunnepitoisuus on erityisesti journalistisen kritiikin tyyliä. Heidän mieles-

tään se ilmenee, kun kriitikko käyttää oksymoroneja, vertauksia tai muita retorisia keinoja peittääkseen todellisten perusteluiden puutteen.(Carter and Nash 1990, 151-152.) Näissä kahdessa edellisessä esimerkissä on mielestäni kyse juuri siitä. Antiteesien käyttö Baghin määritellessä *CK*:n ominaislaatua (ks. TAULUKKO 1 kohdat 13, 15 ja 17) on samalla tavalla tunnepitoista. Tunnepitoisuus ilmenee Baghilla myös muualla. TAULUKOSSA 6 esimerkkinä kolme kohtaa, joista ensimmäisessä Bagh kimpaantuu Wellesin puolesta, toisessa häntä vastaan ja kolmannessa *CK*:n puolesta.

TAULUKKO 6. TUNNEPITOISUUS (alleviivaukset, jotka osoittavat kohdat joissa kriitikon temperamentti näkyy, ovat minun)

1. ...Louella Parsonsin tapaisten juoruämmien terrori (jonka skaala eskaloitui kaikkeen Wellesiä koskevaan)...(192)
2. Jos kuitenkin pitää paikkansa - niin väitetään - että Hearstin hellämielinen kutsumanimi Marion Daviesin häpysysteemeistä oli "rosebud" ("ruusunnuppu"), tämän raivostumisen voi paitsi ymmärtää myös melkein hyväksyä."(192)
3. On myös lisättävä, että *Citizen Kane* oli liian hieno elokuva omalle ajalleen ja mille tahansa ajalle...(195)

Bagh viittaa siis kritiikissään hyvin vähän itseensä tai muihin katsojiin/lukijoihin. Lukija on Baghille vain hänen antamansa tulkinnan vastaanottaja, koska tulkitessaan elokuvaa hän esittää havaintonsa kategorisina totuuksina, eikä pehmennä niitä modaalisuudella tai käyttämällä yksikön tai monikon ensimmäistä persoonapronominia sopivan verbin kanssa. Tämän takia Baghin esseestä ei voi myöskään päätellä onko tulkinta hänelle älyllistä vai emotionaalista toimintaa.

Bagh käyttää yleisesti ottaen helppoa ja ymmärrettävää kieltä, vaikkakin metaforien ja antiteesien sävyttämänä, mikä tekee kielestä värikästä runoutta, mutta ei välttämättä lukijaa vakuuttavaa kritiikkiä. Muutaman kerran hän perustelee arviointejaan, varsinkin Orson Wellesin ja *CK*:n paremmuudesta muihin nähden, varsin epäselvästi.

Institutionaalinen konteksti

Institutionaalinen konteksti tarkoittaa tässä sitä, miten kriitikko tulkitessaan elokuvaa huomioi muita elokuvia, elokuvan genrejä, kriitikin tai filosofian tekstejä. Jo ensi näkemältä näyttää siltä, että Baghille institutionaalisella kontekstilla on huomattava merkitys. Baghin esseestä (3175 sanaa) 25,7 % on lainauksia muualta (815 sanaa). Suurin osa lainauksista on muilta kriitikoilta. Ensin listaan kuitenkin Baghin huomiot muita elokuvia ja taiteita kohtaan TAULUKOSSA 7.

TAULUKKO 7. MUUT ELOKUVAT, TAITEILIJAT JA TAITEET

1. Yksi niistä, H.G.Wellsin Maailmojen sotaan perustuva, sai 1938 aikaan kaikkien aikojen massapaniikin, kun tuhannet ihmiset tosissaan uskoivat marsilaisten hyökkäävän.(186)
2. ...eivätkö 70- ja 80-lukujen samaan aihepiiriin liittyvät *Network, Presidentin miehet* tai *Broadcast News* olekin täysin yksiviivaisia esityksiä *Kanen* rinnalla?(187)
3. Sama teema löytyy kansanomaisempana painoksena mutta joka tapauksessa samojen näyttelijöiden tulkitsemana Carol Reedin elokuvassa *Kolmas mies.*(191)
4. *Citizen Kane* on harsittu suureksi osaksi vanhoista kulisseista, muista kuvauksista studioitten hyllyille ja takahuoneisiin jääneestä krääsästä: *Lumikin* linna, *Notre Damen kellonsoittajan* katedraalirakenteet, John Fordin *Mary Stuartin* kaari-ikkuna...(193)
5. Siksikin tämä energiaa (ja siis ilmaisun elämäniloa) pursuava elokuva on näkymistä synkin, visiona lehdistön "valtiomahdista" ratkaisevasti syvällisempi kuin muut kaikella muotoa loisteliaat ja kriittiset teokset aiheesta: *Etusivu uusiks'* -aiheen useammat elokuvaversiot, joita ohjasivat Lewis Milestone, Howard Hawks ja Billy Wilder, samaisen Wilderin *Tuhansien silmien edessä*, Fritz Langin *While the city sleeps* eli *Huulipunamurhaaja.* (193)
6. ...pohjimmiltaan harras etsintäretki kadonneeseen aikaan, samassa merkityksessä kuin Marcel Proustin pääteos.(195)
7. "Seikkailunhalussaan hän on Shakespearen luomusten arvollinen jälkeläinen..."(192)
8. ...Wellesin merkittävin taiteellinen kummisetä oli Shakespeare, yleensä sitä painokkaammin mitä lähempänä hänen aiheensa oli kioskikirjallisuutta...(194)
9. On olennaista tietää, että Welles käytti RKO:n tarjoaman valmistelevan vuoden ennen kuvauksien alkua paitsi muiden aiheiden kehittelyyn myös loputtomaan elokuvien katseluun - John Fordin uraauurtava western *Stagecoach/Hyökkäys erämaassa* yli 60 kertaa! -, mutta omaan elokuvaansa hän toki heitti kaiken muunkin ikinä kuulemansa ja hahmottelemansa.(194)
10. Wellesin ensimmäinen elokuvaprojekti, joka kuitenkin hautautui, oli filmatisointi Joseph Conradin pienoisromaanista Pimeyden Sydän. Sen konseptio jätti jälkensä uuteenkin yritykseen...(187)

TAULUKKO 7. MUUT ELOKUVAT, TAITEILIJAT JA TAITEET (jatkuu)

11. ..."taustan tapahtumat ovat nähtävissä yhtä terävästi kuin keskiaikaisissa flaamilaisissa maalauksissa".(193)

TAULUKKO 7 näyttää, että Bagh käyttää muita elokuvia ja kirjoja vertailukohteena *CK*:lle. Tarkemmin ottaen, kyse on kuitenkin ehkä "astinlautana" käyttämisestä ainakin elokuvien kohdalla[41]. Kohdassa 2 Bagh pitää uudempia mediaa käsitteleviä elokuvia "yksiviivaisina" verrattuna *CK*:een. Perusteluja ei anneta, vaan lukija johdatellaan nyökkäämään myöntävästi. Kohdassa 3 hän kuvaa *Kolmas mies* -elokuvan teemaa kadotetusta ystävyydestä "kansanomaisemmaksi painokseksi" *CK*:n samasta teemasta. Kohdassa 5 taas *CK* on "visiona lehdistön 'valtiomahdista' ratkaisevasti syvällisempi" kuin muut aihetta käsittelevät elokuvat. Kohdassa 6 Bagh vertaa elokuvaa Marcel Proustin *Kadonnutta aikaa etsimässä* -kirjasarjaan[42], mutta toisin kuin elokuvien kohdalla hän tekee

---

[41]Paitsi kohdassa 9, jossa sen sijaan kiteytyy hauskasti Baghille ominainen retorinen tyyli. Tällä kertaa keinona on hyperbola eli liioittelu. Asiansa osaavan elokuvahistorioitsijan David A. Cookin *A History of Narrative Film* mukaan Welles katsoi John Fordin *Stagecoachin* 40 kertaa ennen kuvausten alkua (Cook 1996, 393), mutta Baghilla luku on paisunut jo yli 60:ksi.

[42]Proustin teos on ehkä kritiikin eniten käyttämä vertailukohde *CK*:lle. Barthélemy Amengual kirjoitti tästä vertauksesta 1963 näin:

> "Paljon älyä ja yhtä paljon naiivisuutta on kulutettu haluttaessa tehdä *Citizen Kanesta* elokuvan *A la recherche du Temps perdu* ja sen kuulusta lasipallosta vastine Proustin kirjan yhtä kuululle leivonnaiselle. Vaikka sivuutetaan se yhtä kaikki perustava eroavuus, että mainittu leivos, Guarmantesien hovin säätyerot tai Vinteuilin lausahtama fraasi ovat jo alun pitäen täysin intiimiä kokemusta, jonka keskus on Proust ja josta käsin hän tavoittaa pelastuksensa ihmisenä ja kirjailijana, kun taas Wellesin elokuvasssa Kanen menneisyyden etsintä sen sijaan jää hänen kannaltaan täysin ulkoiseksi eikä koske kuin niiden 'kadonnutta aikaa', jotka tunsivat hänet, jää tämän lisäksi vielä jäljelle se tosiseikka, että tuo lasipallo ei merkitse alkua, kuten Proustilla, vaan ihan yksinkertaisesti erästä muistoesinettä. Se ei anna Kanelle avainta eikä tee hänestä uudelleen tarinansa valtiasta, se ei hukuta häntä häikäistynä tai epätoivoisena löytämään uudelleen *Rosebudin.* Se on hänelle ainoa tunteen realiteetti, ainoa uskollinen todiste, joka voi tukea häntä kuoleman hetkellä, riistää hänet surkeasta yksinäisyydestä."

sen ilman arvottamista. Sama pätee Shakespeare-vertauksiin (7 ja 8). Syynä on luultavasti se, että kirjat eivät voi uhata *CK*:n asemaa "maailman parhaana elokuvana", koska ne kilpailevat eri sarjoissa. Tämä tukee olettamustani siitä, että Bagh esseessään tukee *CK*:n jo saavuttamaa asemaa.

Sen lisäksi, että Bagh viittaa kritiikissään muihin elokuviin nimeltä, siellä on huomioita elokuvan lajeihin eli genreihin.

TAULUKKO 8. ELOKUVAN GENRET

1. Teosta on harvoin jos koskaan arvioitu rakkauselokuvana. Sitäkin se on...(190)
2. Rakkauselokuva? Miten siis? Ja kuitenkin *Citizen Kane* on myös sitä...(191)
3. Samasta syystä - ja tätä vaikutelmaa syventävällä tavalla - *Citizen Kane* on erinäisten lajityyppien leikkauspisteessä syvemmin kuin melkein mikään muu elokuva. Kun "hyvät" elokuvat yleensä tavoittelevat täsmällistä, yhtenäistä tyyliä, *Citizen Kane* etenee juuri päinvastoin.(194)
4. Siinä kohtaavat elisabetiaanisen teatterin - [...] - mahtipontisuus ja intiimin kamarielokuvan herkkyys...(194)
5. Teos imaisee muitta mutkitta uumeniinsa 30-luvun elokuvan tärkeimmät lajit, salonkikomediasta kauhuelokuvaan, osin pastissina ja parodiana mutta lopulta traagisena näkemyksenä, siksi että löytää tyhjyyden - ei niiden populistista hurmaa.(194)
6. Lopputulos lähentää - monien muiden seikkojen lisänä - teosta kauhuelokuvan maailmaan.(194)

TAULUKOSTA 8 ilmenee, että Bagh näyttää olevan sitä mieltä, että *CK*:ssa yhdistyvät kaikki sen ajan elokuvan tärkeimmät genret[43]. Erityisesti kohdissa 3, 4, 5 ja 6 hän toistaa elokuvan tutkimuksen taipumusta nähdä *CK* kaikkien lajityyppien ulkopuolella tai niiden tiettynä sekoituksena.

James Monacon mielestä *CK* "belongs to no specific genre, but it operates like genre films"(Monaco 1981 (1977), 250). David A. Cook taas näkee siinä John Fordin

---

Lainattu Amengual, Barthélemy 1967 (1963), 88-89. "Erään elokuvan synty: *Citizen Kane*". Bagh, Peter von (toim.) *Uuteen elokuvaan*. Porvoo ja Helsinki: WSOY.

[43]Tässä ei ole kyse kuitenkaan genre-teoriasta, koska genre-teoriassa ymmärretään genren "ohjaavan" elokuvaa eli korvaavan auteurin.

yhdistyvän eurooppalaiseen traditioon "especially those of German Expressionism and the *Kammerspielfilm* and French poetic realism"(Cook 1996, 393). Bagh lisää tähän vielä rakkauselokuvan tulkintamahdollisuuden (1 ja 2) sekä "salonkikomediasta kauhuelokuvaan"(5) ulottuvan jatkumon, jonka voi kuvitella sisältävän kaikki elokuvan silloiset lajityypit, koska kyseessä on kaksi hyvin erilaista genreä. Tässä Bagh käyttää retorisista keinoista hyperbolaa väittäessään liioittelevasti kaikkien lajityyppien yhdistyvän elokuvassa, sen sijaan, että osoittaisi kuinka ja missä kohdissa lajityypit elokuvassa näkyvät. Esimerkiksi Cookin huomauttaman saksalaisen ekspressionismin vaikutuksen voi *CK*:ssa nähdä valtavissa varjoissa, joita Kanen hahmo luo joissakin kohtauksissa. Kohdassa 5 oleva väite pitäisi perustella viittaamalla esimerkiksi tyyliseikkoihin, koska on vaikeata kuvitella miten *CK* "imaisee" salonkikomedian ja kauhuelokuvan sekä niiden väliin jäävät genret, ja missä kohdin elokuvaa ne ilmenevät.

Kuten edellä huomautin, niin jo ensi näkemältä Baghin esseessä kiinnittyy huomio lainausten suureen määrään. Listaan TAULUKOSSA 9 kohdat, joissa Bagh viittaa muihin kriitikoihin tai kritiikin teksteihin sekä elokuvahistoriaan (ei mihinkään tiettyihin elokuviin tai genreihin), ja tarkastelen sen jälkeen miksi hän näihin viittaa.

TAULUKKO 9. MUUT KRITIIKOT JA ELOKUVAHISTORIA

1. ...*Citizen Kanen,* jota kaikissa - kirjaimellisesti ja poikkeuksetta - vuoden 1960 jälkeisissä kansainvälisissä äänestyksissä on päädytty pitämään "maailman parhaana elokuvana". Tätäkin huimaa menestystä...(186)
2. ...elokuva saapui sodan jälkeen odotettuna tapauksena Ranskaan. Katsojapolvi, joka oli miehityksen aikana menettänyt uusien amerikkalaisten elokuvien ilot ja ryntäsi nyt määrittelemään niiden "modernismin" ominaislaatua, tarttui tähän elokuvaan kuin messiaaniseen leipään. Sartre kirjoitti siitä pitkän artikkelin. Tuolloin

TAULUKKO 9. MUUT KRIITIKOT JA ELOKUVAHISTORIA (jatkuu)

14-vuotias, juuri koulunsa lopettanut Francois Truffaut näki sen ties kuinka monta kertaa ja kirjoitti myöhemmin: [sitaatti, jossa 76 sanaa] (186)
3. ...teoksessa, joka oli nimenomaan moniääninen ja jota on myös luonnehdittu kolmiulotteiseksi.(187)
4. "Koko maailmassa on yksi ainoa elokuva, jossa puhe on musiikkia, kansanmusikkia, folklorea, ja tämä elokuva on *Citizen Kane*." (Amengual) (187)
5. Myöhemmin on taitettu kovin peistä siitä, kuka oli "maailman parhaan elokuvan" todellinen "auteur", tekijä.(187)
6. ...hänen oma "taiteellinen" tuotantonsa ei tue sitä "auteur" -oletusta jonka äänekkäimmin hänen puolestaan (ja voimatta kysyä 1951 kuolleelta kirjailijalta itseltään) on esittänyt kriitikko Pauline Kael.(187)
7. Barthélemy Amengual kirjoittaa: [sitaatti, jossa 101 sanaa] (190)
8. Francois Truffaut on tavoittanut olennaisen teoksen tästä puolesta: [sitaatti, jossa 71 sanaa]. (191)
9. Cahiers du Cinéma -lehden Jean Domarchi kirjoitti vuonna 1958: [sitaatti, jossa 153 sanaa]. (191-192)
10. W.A. Swanberg luonnehtii teoksessaan Citizen Hearst tosielämän lehtikuningasta näin: [sitaatti, jossa 65 sanaa] (192-193)
11. Elokuvallisena hahmotuksena *Citizen Kane* teki historiaa monella tasolla. On puhuttu paljon syvätarkasta kuvauksesta. Kuva oli yhtä terävä etualalla, ja jossain 20 metrin päässä, ja jo elokuvan ensimmäisissä kritiikeissä kiinnitettiin huomiota kuvaukseen, jonka ansiosta "taustan tapahtumat ovat nähtävissä yhtä terävästi kuin keskiaikaisissa flaamilaisissa maalauksissa".(193)
12. He palauttivat "todellisuudelle sen monimerkityksisyyden", kuten André Bazin on asiaa luonnehtinut. Tämä tarkoittaa sitä, että ihmisten ja heidän sosiaalisen taustansa, ihmisten ja esineiden suhde, esitetään jakamattomana, kun taas yleensä elokuvantekijät pirstovat toiminnan 'luonnollisen anatomian' ja muuttavat toiminnan sarjaksi abstrakteja merkkejä. Pitkiä otoksia suosiva Welles palauttaa 'todellisuudelle' sen tiheyden, ominaisluonteen, koko painokkuuden. Tyyli on yhtä kertomuksen kanssa: *Citizen Kanessa* kieleen syövytetty tyyli luo merkityksiä.(193)
13. Elokuvan muotoa ainutlaatuisella tavalla uudistanut elokuva on yhtä ainutlaatuisesti koostumus vanhasta...(193)
14. ...ja Jorge Luis Borges onkin verrannut *Citizen Kanea* keskuksettomaan labyrinttiin. "Mikään asia ei ole sitä pelottavampi", kirjoittaa Borges, palasilla ei ole yhtenäisyyttä, Kane on "vain varjo, pelkkä näennäisyyksien kaaos."(194)
15. ...klassisen elokuvan summa ja uuden elokuvan alku...(195)
16. ...tämä ikuinen muukalainen, josta Jean Cocteau jäljittelemättömällä tavallaan kirjoitti: [sitaatti, jossa 72 sanaa] (195)

Kiintoisinta TAULUKKO 9:ssä on, että Baghin *CK*:a koskevista sitaateista lähes kaikki (kohdat 2,4,7,8,9,12 ja 16) ovat peräisin 50- ja 60-luvun ranskalaisesta kritiikistä. *Cahiers du Cinéma* -lehden ympärille muodostuneen koulukunnan jäseniä olivat mm. Francois Truffaut (2 ja 8), Jean Domarchi (9) ja André Bazin (12). Näiden

lisäksi Bagh antaa paljon huomiota Barthélemy Amengualille (4 ja 7), jonka suhteesta Cahiers-koulukuntaan minulla ei ole tietoa, mutta jonka essee "Erään elokuvan synty: Citizen Kane"[44] vuodelta 1963 on osoittautunut yhdeksi vaikutusvaltaisimmista *CK*-esseistä. Näiden lisäksi Bagh viittaa ranskalaisfilosofi Jean-Paul Sartreen (2) ja siteeraa ranskalaista elokuvaohjaajaa ja taiteilijaa Jean Cocteauta (16), argentiinalaista kirjailijaa ja kriitikkoa Jorge-Luis Borgesia (14) sekä viittaa amerikkalaiseen kriitikkoon Pauline Kaeliin (6).

Siteeraukset ovat yleensä laajoja ja koskevat *CK*:a, lukuunottamatta kohtia 10 (William Randolph Hearstia) ja 16 (Orson Wellesiä). Muutamassa kohdassa (1 ja 5) Bagh viittaa elokuvan saamaan menestykseen kriitikkoäänestyksissä. Sen lisäksi hän huomioi *CK*:n paikan elokuvahistoriassa sanomalla sen "muuttaneen elokuvan muotoa ainutlaatuisella tavalla"(13), "tehneen historiaa elokuvallisena hahmotuksena"(11) ja olevan "klassisen elokuvan summa ja uuden elokuvan alku"(15).

Kuten TAULUKKO 7 kohdalla huomasimme, Bagh käytti vertauksia muihin elokuviin korostamaan *CK*:n asemaa näiden "hyvien" elokuvien yläpuolella. Siteeratessaan kriitikoita hän tekee samoin. Sitaateissa käytetään

---

[44]Journalistisessa kritiikissä ei yleensä käytetä lähdeviittauksia, eikä Bagh tee tässä poikkeusta. Baghin siteeraukset ovat peräisin "kanonisoiduista" *Citizen Kane* tutkimuksista, joita on julkaistu suomeksikin: Barthélemy Amengualin essee (alkup. essee "Naissance d'un Cinéma" lehdessä: Êtudes cinématographiques, 1963) on julkaistu Baghin toimittamassa *Uuteen elokuvaan* -kokoelmassa (1967), Francois Truffautin essee "Hauras jättiläinen" ja André Bazinin (johon koko kohta 12 viittaa, vaikka Bagh ei lainausmerkkejä käytäkään) "Geologia ja Korkokuva" löytyvät molemmat suomeksi Filmihullun *Citizen Kane* -erikoisnumerosta (4-5/1980). Jorge Luis Borgesin arvostelu *CK*:sta, jossa hän vertaa elokuvaa keskuksettomaan labyrinttiin, on alunperin elokuulta 1941 (*SUR* n:o 83), mutta se on myös julkaistu Filmihullun numerossa 5/94. Kuten TAULUKKO 7 kohdalla huomasimme Bagh lainaa tuntemattomasta lähteestä myös vertauksen, jossa syvätarkkuutta verrataan keskiajan flaamilaisiin maalauksiin. Borges taas vertaa arvostelussaan sitä prerafaeliittien tauluihin. Maalausvertaukset varmaankin ajavat samaa asiaa kuin kirjallisuusvertaukset eli elokuvan alalta ei Wellesille löydy tarpeeksi "suurta" vertailukohdetta.

arvottavia ilmauksia, kuten "se oli täydellinen"(2), "rakastimme niin täydellisesti tätä elokuvaa"(2), "maailmassa on yksi ainoa elokuva, joka..."(4), "tämän tsehovilaisen kohtauksen takana ei ollut ihailemamme ohjaaja, vaan vasta löytämämme uusi, ystävä, rakas kumppani, jota kohtaan tunsimme sydämen ja hengen heimolaisuutta"(8), "suurenmoinen todistus"(9) ja "mikään asia ei ole sitä pelottavampi"(14). Bagh ei lainaa kertaakaan mitään mikä olisi *CK*:n kannalta kielteistä tai hänen tulkintansa vastaista. Ainoastaan viitatessaan Pauline Kaeliin Bagh esittää ja pyrkii kumoamaan eriäviä tulkintoja. Chaim Perelmanin mukaan auktoriteettiin perustuva argumentti perustuu siihen, että jonkin henkilön tai ryhmän nauttiman arvostuksen turvin haetaan hyväksyntää määrätylle väitteelle (Perelman 1996, 107). Bagh hakee hyväksyntää väitteelle *CK*:n suuruudesta ja käyttää argumentteina mm. Jorge Luis Borgesin ja Francois Truffaut'n ja *Cahiers du cinéman* kaltaisten arvostettujen henkilöiden ja ryhmien mielipiteitä ja arvoarvostelmia. Perelmanin mielestä auktoriteettiin perustuvalla argumentilla on merkitystä vain todistamiskelpoisen totuuden puuttuessa (Perelman 1996, 108). Näin *CK*:n suuruus välittyy Baghin esseestä institutionaalisena asiana eli Bagh tuntuu sanovan, että *CK* on merkittävä elokuva, koska sitä pidetään merkittävänä elokuvana.

Institutionaalinen konteksti on Baghilla huomattavassa osassa, mutta ei niinkään muiden elokuvien tai genrejen konteksti, vaan kritiikin konteksti. Muita elokuvia Bagh huomioi vähän, ja aina pejoratiivisesti. Genret eivät koske *CK*:a, vaan se joko "imaisee" ne kaikki sisäänsä tai on niiden "leikkauspisteessä". Kritiikkiä, erityisesti ranskalaista 50- ja 60-lukujen kritiikkiä, hän sen sijaan lainaa laveasti. Bagh lukee *CK*:a tavallaan cahierslaisen kritiikin läpi kyseenalaistamatta mitään. Tämän tekstin valossa Baghia ei turhaan ole pidetty cahierslaisena kriitikkona. Hän ei pelkästään käytä lainauksia tukemaan omia argument-

tejaan, vaan usein lainaukset nimenomaan ovat hänen argumenttejaan. Tässä vaiheessa näyttääkin siltä, että muun kritiikin konteksti on Baghille tekstiä ja tekijääkin tärkeämpi merkityksen lähde.

Sosio-kulttuurinen konteksti

Sosio-kulttuurinen konteksti on jollekin aikakaudelle tyypillisiä kulttuurisia ja sosiaalisia arvoja, käsityksiä, uskomuksia ja tietoja (Leppänen 1993, 113). TAULUKOSSA 10 ovat Baghin viittaukset sosio-kulttuuriseen kontekstiin:

TAULUKKO 10. SOSIO-KULTTUURINEN KONTEKSTI

1. Kontrahtia hiottiin kauan. Se oli noina aikoina taloudellisesti ainutlaatuinen - 20 % elokuvan bruttotuotoista...(186)
2. John Dillinger, rikollinen jonka FBI:n miehet olivat ampuneet elokuvateatterin eteen 1937, oli muuan kandidaatti, Walt Disney, Howard Hughes ja William Randolph Hearst muita. Lehtikuningas Hearst tärppäsi muunmuassa siksi että Mankiewicz tunsi hänet ja että hän oli ilmiönä muita ehdokkaita edustavampi. ”Päinvastoin kuin vasemmistolaiset ystäväni, joille Hearst oli nyt pääviholliinen, fasistinen maailmansodan ulkopuolelle jättäytymisen kannattaja ja ammattiyhdistysliikkeen vihollinen”, painottaa Houseman. ”Mank muisti vuodet, jolloin Hearst oli ilmoittanut olevansa työmiehen ystävä ja edistysmielinen poliitikko.” Hearstin valinta oli onnekas sikälikin...(188)
3. ”Modernin journalismin perustaja, lehtimagnaatti William Hearstin kaksoisolento Kane kuolee.”(190)
4. Kanen Xanadu-linna - Hearstin ”ranchin”, San Simeonin, melkein härskin suorasukainen jäljitelmä...(192)
5. ...(näissä jaksoissa ja niiden repliikeissä tekijät eivät ole voineet vastustaa kiusausta kuljettaa sepitettään yksi yhteen todella tapahtuneiden asioiden kanssa)...(192)
6. ...luonnos liippasi siinä määrin likeltä Hearstin henkilöä, että elokuva manasi itselleen mahtavan - liian mahtavan - vastustajan. Tämä oli tosiaankin levikkiään lisätäkseen ollut lietsomassa Espanjan ja Yhdysvaltojen sotaa Kuuban kamaralle, pyrkinyt poliittisiin virkoihin, syönyt useimmat nuoruutensa periaatteet, solminut suhteen kauniiseen vaaleaan naiseen jonka uraa hän edisti yhtä itsepintaisesti kuin Kane tekee [...] (tässä tarinat erkanevat sikäli että Marion Davies, josta Hearst huono-onnisesti yritti tehdä suosittua elokuvatähteä, ei suinkaan ollut lahjaton).(192)
7. Jos kuitenkin pitää paikkansa - niin väitetään - että Hearstin hellämielinen kutsumanimi Marion Daviesin häpysysteemeistä oli ”rosebud” (”ruusunnuppu”), tämän raivostumisen voi paitsi ymmärtää myös melkein hyväksyä.(192)

TAULUKKO 10. SOSIO-KULTTUURINEN KONTEKSTI (jatkuu)

8. Welles uhosi aluksi estottomasti ja sanoi jonain kauniina päivänä tekevänsä elokuvan joka *todella* perustuu Hearstin elämään: "Kane olisi pitänyt elokuvasta, joka perustuu hänen elämäänsä. Ei Hearst - hänessä ei ollut riittävästi tyyliä."(192)
9. Kun sitten Hearstin lehdistön hyökkäykset, vaikenemiset, kulissientakaiset uhkaukset (Hearstia nuolevat elokuvateollisuuden napamiehet yrittivät ostaa elokuvan hävittääkseen sen, boikotti uhattiin ulottaa koko RKO-yhtiön tuotantoon) ja Louella Parsonsin tapaisten juoruämmien terrori (jonka skaala eskaloitui kaikkeen Wellesiä koskevaan) alkoi saada hälyttävät mittasuhteet, Wellesin sävy oli jo nöyrempi: "Oma äiti kasvatti Hearstin. Hänellä oli onnellinen lapsuus. Minun henkilöni Charles Foster Kanen taas kasvatti pankki. Tämä on elokuvani olennaisin näkökohta. He olivat kertakaikkiaan erilaisia ihmisiä. Minun mieheni Kane ei olisi taistellut minua vastaan sellaisin keinoin kuin Hearst. Hän olisi päinvastoin tarjonnut työtä."(192)
10. W.A. Swanberg luonnehtii teoksessaan Citizen Hearst tosielämän lehtikuningasta näin: "Hänessä oli aika-ajoin moraalista ryhtiä. Hänellä oli periaatteita ja uskomuksia, joiden nimeen hän oli aina valmis vannomaan, mutta jotka saattoivat heilahdella yhtä villisti kuin kompassineula navan lähettyvillä. Hänen musertavia heikkouksiaan olivat epävakaisuus, horjuvaisuus, kyvyttömyys ankkuroida ajattelunsa joihinkin perustaviin kallion lailla vakaisiin totuuksiin, joita hän olisi saattanut vaalia sydämen perusarvoina. Hän oli erittäin sanavalmis, mutta niinkin hän vaikutti oikukkaalta henkilöltä jolta puuttui todellinen ydin."(192-193)
11. ...alun häikäisevä "Time Marches On" (joka oli kauden johtavan uutiskatsauksen *March of Time* taiturimainen parodia)...(193)
12. Amerikka, ja sen myötä sen "suuri kansalainen", olivat yhtä synteettisiä tuotteita kuin kameran silmien edessä kuvatut aineelliset olosuhteet. Maa oli mennyt aikaa sitten myyttisen rajansa - "frontier" - ylitse jonnekin tuntemattomaan, ja käsiin olivat jääneet olemisen ja tajuamisen sirpaleet. Moni elokuva on lähtenyt peilaamaan Yhdysvaltoja jonkinlaisesta kitschin näkökulmasta...(193)
13. ...*Citizen Kane* oli liian hieno elokuva omalle ajalleen ja mille tahansa ajalle, ja että Orson Welles saneli sen tehdessään oman tuomionsa, oman kodittomuutensa, pitkitetyt työttömyytensä ja koko myöhempää elämäänsä piinanneen toteutumattomien suunnitelmien kaavan...(195)

TAULUKON 10 mukaan Bagh pitää varmana, että *CK* on elokuva William Randolph Hearstista. Kohdissa 3,4,5,6,7 ja 9 fiktiota ja faktaa vertaillaan toisiinsa tai oikeastaan osoitetaan yhtymäkohdat tarinoiden kesken. Näin Bagh panee painoa sille, että elokuva tosiaan kaartui lähelle "todellisuusasymptoottia" (kuten johdannossa kuvailin) ja vaikutti todellisuuteen vaikeuttamalla Orson Wellesin uraa ja elämää (13). Bagh osoittaa tekijöiden tietoisesti aikoneen kuvata Hearstin

elämää (2 ja 5), vaikka Orson Welles yhteydet kiistääkin ja painottaa eroja (8 ja 9).

Baghin elokuvalle antama sosio-kulttuurinen konteksti kuvataan varmana ja tulkintaan ehdottomasti kuuluvana, mutta se saa Baghilta kuitenkin vähemmän huomiota kuin elokuvan institutionaalinen konteksti. Bagh tulkitsee elokuvaa siis enemmän elokuvan tutkimuksen ja kritiikin sekä elokuvanhistorian[45] kontekstissa kuin varsinaisessa historian kontekstissa. Baghin maininnat sosio-kulttuurisesta kontekstista koskevat lähinnä vain Kanen ja Hearstin yhtäläisyyksiä ja tapahtumia elokuvan julkaisun jälkeen, mutta jättävät *CK*:n muuten kuitenkin sosio-kulttuuriseen tyhjiöön.

Yhteenveto

Baghin esseestä "Citizen Kane" saa sekavan käsityksen siitä kuinka elokuvaa pitäisi tulkita. Samankaltainen on tekstin antama kuva siitä, miksi *Citizen Kane* on kriitikkoarvostusten huipulla.

Bagh perustaa tulkintansa moneen kriteeriin. Hän käsittelee elokuvan tekstiä eli henkilöitä ja tapahtumia varsin laajasti. Tekijät myös saavat tilaa, mutta heidän intentionsa vähemmän (Bagh pitää elokuvaa Hearstin elämäkertana, vaikka Orson Welles ei näiden sitaattien mukaan pidä). Kriitikko Bagh ei nosta itseänsä esiin ja luo näin vaikutelman auktoritatiivisesta tulkitsijasta, jonka tulkinnat ovat normatiivisia ja universaaleja totuuksia. Lukijoita hän ei ota lainkaan mukaan tulkitsemaan elokuvaa, vaan antaa vaikutelman, että he ovat vain hänen tulkintansa vastaanottajia.

---

[45]Baghille, kuten monille muille, elokuvanhistoria on elokuvan esteettistä historiaa eikä esimerkiksi teknistä, taloudellista tai sosiaalista elokuvan historiaa, jotka ovat hiljaa tulossa elokuvan historiantutkimukseen mukaan. Bagh kyllä kuvailee myös elokuvan vastaanottoa (eli sosiaalista historiaa), mutta vain Hearstin lehdistössä ja sodanjälkeisessä Ranskassa.

Institutionaalinen konteksti tuntuu olevan Baghille se tärkeämpi konteksti. Hän siteeraa paljon muita kritiikin tekstejä oman argumentaationsa tueksi, eivätkä Baghin tulkinnat eroa näistä siteeratuista tulkinnoista lainkaan, vaan ne ikään kuin sulautuvat niihin ja saavat aikaan teesien ja antiteesien verkon. Lukijalle jää vaikutelma, että elokuvaa pitää tulkita intertekstuaalisesti, mutta ei kovin kriittisesti aiempien kritiikin tekstien läpi. Baghille myös elokuvan sosiokulttuurinen konteksti on osa elokuvan tulkintaa, mutta sen verran ylimalkaisesti, että se koskee ehkä vain tätä elokuvaa, joka on "liipanut likeltä" todellisuutta.

Tämän elokuvan kohdalla Baghin tulkintakriteereiksi yhdistyvät teksti, tekijä (ei niinkään hänen intentio vaan nerous), kriitikko ja erityisesti muut kriitikot sekä sosio-kulttuurinen konteksti siltä osin kuin se pitää yhtä elokuvan tarinan kanssa.

Citizen Kane hahmottuu varsin sekavasti Baghin kritiikistä. Elokuvaa kuvaillaan antiteesein, ja pyritään antamaan vaikutelma, että elokuva on kaikkea. Bagh ottaa heti tekstin alusta alkaen sydämenasiakseen puolustaa *CK*:a "maailman parhaana elokuvana" ja Orson Wellesiä sen todellisena tekijänä. Perusteena *CK*:n suuruudelle käytetään auktoriteettien mielipiteitä, joista syntyy vaikutelma siitä, että *CK* on merkittävä elokuva, koska sitä on 1950-luvulta lähtien pidetty merkittävänä elokuvana. *CK* on mediahysterian aikakauden elokuva ja se kertoo lehdistön valtiomahdista, mutta myös ystävyydestä ja yksinäisyydestä. Bagh ei kyseenalaista 50- ja 60-lukujen ranskalaisia tulkintoja elokuvasta, vaan lukee elokuvaa niiden läpi, hyväksyen ne. Bagh pitää myös selviönä, että *CK* on elokuva William Randolph Hearstista.

Tekijöistä Bagh puhuu runsaasti, varsinkin Wellesistä, jota puolustaa elokuvan todellisena "auteurina". Bagh palauttaa elokuvan tekijyyden Wellesiin, mutta muita todisteita auteur-teorian versioiden sisäistämisestä ei ole. Bagh huomauttaa myös elokuvan teknisistä

ansioista, mutta ei pane paljon painoa niille, vaikka pitääkin *CK:*a ensimmäisenä modernina äänielokuvana.

4.2. Danny Peary: "Citizen Kane"

Käsitellessäni Danny Pearyn esseetä (liite 3) kuljetan mukana edellisen analyysin tuloksia ja vertailen niitä Pearyn esseestä saataviin tuloksiin aina kun se on tarpeellista. Pearyn kritiikki on ilmestynyt hänen teoksessaan *Cult Movies* (1981, 2.p. 1989), joka on jatko-osankin saanut suosittu elokuvaopas. Molemmissa teoksissaan Peary käsittelee kulttielokuvia, jotka hän määrittelee yleisön kautta.

> *Cult Movies* contains one hundred special films which for one reason or another have been taken to heart by segments of movie audience, cherished, protected, and, most of all, enthusiastically championed (Peary 1989 (1981), *xiii*).

Citizen Kanen kohdalla tämä yleisön osa, joka "taistelee sen puolesta" on ilmeisesti elokuvakriitikot. Pearyn teos ei edusta samanlaista mestariteosperinnettä kuin Baghin, vaan se esittelee sata "palvottua" elokuvaa aakkosjärjestyksessä. Näin ollen lähtökohta on hyvin katsojakeskeinen. Hannu Salmihan väitti mestariteosperinteen unohtaneen mm. katsovan yleisön (Salmi 1993, 20). Peary on amerikkalainen, ja teos keskittyykin amerikkalaisiin b-elokuviin ja Hollywood-klassikoihin.

Elokuvan teksti

Danny Pearyn essee "Citizen Kane" on pituudeltaan 2400 sanaa eli noin 2/3 osaa Baghin esseestä (ottaen huomioon suomen kielen sanojen pituuden). Peary lainaa 10 kertaa muita lähteitä: 8 kertaa elokuvan dialogia ja 2 kertaa Orson Wellesin haastattelua. Niiden lisäksi hän viittaa muutaman kerran yksittäisiin sanoihin dialogissa, kuten "Rosebud" ja "an American". Hän siteeraa yhteensä 130 sanaa, mikä on vain 5,3 % koko esseestä. Baghillahan osuus oli 25,7 % ja siitä suurin osa muilta

kriitikoilta. Pearyn siteeraukset dialogista ovat TAULUKOSSA 11.

TAULUKKO 11. ELOKUVAN DIALOGI

1. For the many who believe Charles Foster Kane is based more on Orson Welles than William Randolph Hearst, twenty-five-year-old Kane's words "I think it would be fun to run a newspaper" is how they think twenty-five-year-old Welles felt as a first-time movie director on *Kane*...(52)
2. He "has a generous mind," as both Leland and Susan, who hate each other but share opinions, attest, but "he never gave people what they wanted."(54)
3. Leland thinks Kane a quitter ("He never finished anything but my notice") who sold out his principles...(54)
4. Susan's voice is so unbearably shrill after she reads Leland's review of her concert debut that we barely listen to her words to Kane, who still calls Leland his friend; yet her words are *true*: "A friend wouldn't write an article like that!"(54)
5. "Everything was his idea," Susan tells Thompson, "except my leaving him." The same words could be spoken by all the others who walked out on Kane.(54)
6. A theme of *Kane* is a variation of Kane's "If the headline is big enough, it makes the story big enough": the real stories aren't headline worthy.(54)
7. For example: "Rosebud." Kane's reflecting back on "Rosebud" has in part to do with his "searching for his [lost] youth" - the reason he gives Susan for claiming his family's old possessions...(54)
8. As part-idealist, part-visionary, part-pragmatist, part-cynic Kane told Thatcher years before money led to his downfall: "If I hadn't been really rich, I might have been a really great man."(54)

Kuten TAULUKKO 11 osoittaa, Peary käyttää dialogia yleensä tukemaan elokuvaa koskevia väitteitään. Kohdissa 2, 3, 4, 5 ja 7 hän kuvailee fiktion henkilöiden välisiä suhteita ja lainaa dialogia perustellakseen havaintonsa. Kohdat 6 ja 8 koskevat pikemminkin elokuvan teemaa ja kohta 1 elokuvan päähenkilön ja tekijän välistä yhtäläisyyttä.

TAULUKKO 12:n aiheena on se, miten kriitikko käsittelee elokuvaa fiktiona, muuten kuin dialogia lainaamalla.

TAULUKKO 12. ELOKUVA FIKTIONA JA ELOKUVAN HENKILÖT

1. This is a wonderful, quiet passage in an otherwise boisterous film.(52)
2. What might have been a simple narrative is made complex (and interesting) by having Kane's story told through a series of flashbacks representing six points of view: the documentarians' (who made the *March of Time* newsreel), Thatcher's, Bernstein's, Leland's, Susan's and, Raymond's.(52)
3. *Citizen Kane* is about a search for the last part ("Rosebud") of a document on a man's life, a search for *subjective* truth.(53)
4. There are contradictions between how we see Kane and how he is remembered verbally, as well as between how we conceive the personalities of various characters in the flashbacks and how they come across when interviewed by Thompson. The film is journalistic in nature: it makes *us,* even more than Thompson, investigative reporters.(53)
5. As years pass, it becomes less important whom Kane is based on. What remains interesting is the picture's story: a man chases the American dream and somewhere, somehow, his life *irrevocably* - the word Kane can't pronounce - goes wrong.(53)
6. The money young Kane's mother got from the silver mine dictated the course of his life. He had to leave home, get an education, and then attempt to achieve power and position in addition to his wealth. But the message is simple: success, power, riches cannot replace love and tranquility. *Kane* is a classic tragedy of mammoth figure destroyed by a lust for power, by too much ambition [...] it becomes an American tragedy: a classic figure gains our sympathy as he is reduced to common-man terms (the poor guy misses his sled!).(53)
7. The film's title indicates our protagonist's contradictory nature. The "Citizen" is heroic, a champion of the unprivileged class's legal and human rights, an idealist, a visionary. But the "Kane" is flawed, a self-serving, destructive opportunist, a classic tragic figure doomed to fall. He is at one time or another a patriot, a democrat, a pacifist, a warmonger, an idealist, a fascist, a communist; he is always, he stresses "an American." He is a man of principles but is willing to forget what is right for the pleasure of swaying public opinion back and forth. (His obsession with influencing others' decisions is why his not being able to influence the major events in his personal life drives him crazy.) He is a crusader for social reform but is also a "muckraker" in the most exploitative sense of the word.(54)
8. Despite what Leland thinks, he *is* capable of love - he has love and loyalty for his mother, Susan, Leland, Bernstein, and, for a time, Emily - he is just too clumsy to express it. That he finds it more important that people love him is understandable considering how often he is rejected.(54)
9. ...but I see Kane's life as characterized by his having to fight battles alone after being deserted by those close to him. When he was a boy, his mother sent him away (although the had great love for each other). When Harvard expels Kane, Thatcher doesn't support him. Emily sides with her uncle (the President), the *Chronicle*, and the unscrupulous Gettys rather than her husband. She divorces him, takes away his son, and they completely "abandon" him when they are killed in a car crash. Best friend Leland blames Kane for losing the gubernatorial election and setting reform back in the process when he should have stood by Kane for admirably

TAULUKKO 12. ELOKUVA FIKTIONA JA ELOKUVAN HENKILÖT (jatkuu)

not allowing Gettys to force him out of the race with political blackmail. Leland also lets Kane know he prefers Emily to Susan once she becomes his woman.(54)
10. Leland is a terrible, self-righteous friend who won't even write the depressed reclusive Kane when he contacts him years later. Susan is the last of the many people who walk out on Kane - not counting the American public, which turns its back on him in the thirties.(54)
11. Kane had wit, charm, and good intentions, but money gave him power and power gave him a false sense of omnipotence.(54)
12. Sadly, while Kane pulled people into his life and overwhelmed them, not one person was allowed close enough to know what "Rosebud" meant.(54)
13. But he doesn't want to go back to an "edenic" existence as many viewers assume: his father beat him, his only companion was a snowman he built. What the sled is to the dying Kane was the one *possession* he treasured *before* he got money and was able to buy everything he wanted (and simultaneously ruin his life): the *Inquirer*, the *Chronicle*'s staff, statues, and zoo animals (which unlike people couldn't run away from him), Xanadu, public opinion, "friendship," and "love."(54)

Päällimmäinen havainto TAULUKKO 12:sta on se, että Pearylla on hyvin vähän huomioita itse elokuvasta, mutta sen sijaan hyvin paljon päähenkilöstä. Peary kuvaa *CK*:n olevan äänekäs ("boisterous")(1) ja "journalistic in nature"(4). Elokuvan sanoma on Pearyn mielestä se, että menestys, valta ja rikkaudet eivät voi korvata rakkautta ja rauhallisuutta(6). *CK* on myös klassisen tragedian amerikkalainen versio, jossa mammuttimainen hahmo pienennetään jokamieheksi, kun hän ikävöi kelkkaansa(6). Tämän enempää Peary ei elokuvaa kuvailekaan. Baghin esseessähän elokuvaa kuvailtiin kymmenillä eri metaforilla.

Peary keskittyy kuvailemaan elokuvan päähenkilöä Charles Foster Kanea ja hänen suhteitaan muihin henkilöihin. Kuvaukset päähenkilöstä (kohdat 6-13) ovat pitkiä, informatiivisia, hyvin perusteltuja ja, harvinaista kyllä, Kanea sympatisoivia. Peary perustelee väitteensä mm. dialoginpätkin, kuten edellisestä taulukosta (TAULUKKO 11) kävi ilmi. Esimerkiksi kohdassa 9 Peary väittää Kanen joutuneen läheistensä hylkäämäksi ja siten taistelemaan taistelunsa yksin. Perusteluiksi hän esittää ketkä kaikki hänet hylkäsivät ja missä tilanteessa. Bagh luonnehti elokuvaa ja päähenkilöä

useilla antiteeseillä ja metaforilla, mutta Pearylta tällaiset keinot näyttävät puuttuvan kokonaan. Hänen tyyliään ainakin elokuvan ja sen henkilöiden kuvauksessa voi kuvata asialliseksi ja hillityksi.

TAULUKOSSA 13 esittelen Pearyn huomiot elokuvasta tekniikkana.

TAULUKKO 13. ELOKUVAN TEKNIIKKA.

1. *Kane* is a cinematic reference point which should be seen over and over again to learn the language of film, to learn its potential as a storytelling medium and as an outlet for personal and artistic expression.(51)
2. I agree that the *Kane* script is terrific, not *shallow* as many critics contend; if it doesn't *read* well it is because few great scripts read well - they *transpose* well to the screen.(51-52)
3. However, I believe the greatness of *Citizen Kane* lies not in the script but in the flamboyant, audacious (i.e., freeze-frames, deep-focus, long takes, strange angles and lighting), exhibitionist, often theatrical impositions...(52)
4. Sets are particularly important in *Kane* as story-telling devices.(52)
5. Each set reflects the characters that dwell in it: the spare, functionally, furnished Colorado home that reveals the practicality of Mary Kane; the warm, comfortable room innocent Susan rents when Kane meet her; the cluttered offices of the busy *Inquirer* staff; Xanadu's expansive, empty living room chamber where idle people lead vacous lives. As time progresses, each set loses its human touch. They become forbidding, despairing gothic chambers, reflecting the mind of the brooding Kane or the people dominated by his will.(52)
6. Similarly, when sound (e.g., the sound of voices) gets our attention in one area of the picture, other sounds (or visuals) will demand our attention elsewhere. *Kane* was a breakthrough in sound experimentation, particularly at RKO.(53)
7. Notice how the voices sharpen, harden, become more defensive in the famous breakfast montage where lovebirds Kane and Emily end up sitting at opposite ends of a long table, he reading the *Inquirer*, she the *Chronicle*, neither conversing.(53)
8. (The flashback camera doesn't lie, but we must be careful because of its ability to manipulate.)(53)

Kuten TAULUKOSTA 13 käy ilmi, Peary mainitsee *CK*:n tekniikasta äänityksen (kohdat 6 ja 7), lavastuksen (4 ja 5), kuvauksen (3 ja 8) ja käsikirjoituksen (2). Äänitystä hän kuvailee "läpimurroksi"(6), ja on tässä samaa mieltä Baghin kanssa. Lavastuksen tärkeyden hän osoittaa pitkällä esimerkillä siitä kuinka huoneiden lavastus kuvastaa henkilöä, joka siinä asuu (5). Kuvauksen eri keinot hän velvollisuudentuntoisesti

luettelee suluissa (3). Tässä näkyy sama seikka kuin Baghilla: *CK:n* kuvauksen ansioihin suhtaudutaan vältellen. Kriitikot ovat ehkä kyllästyneet sen korostamiseen, ja korostavat pikemminkin modernia äänitystä. Bagh sanoikin puhuessaan kuvauksesta, että syvätarkasta kuvauksesta on puhuttu paljon. Vaikka Peary huomioikin syvätarkkuuden ja muut kuvalliset ansiot suluissa, niin hän sanoo juuri niissä piilevän *CK*:n suuruuden. Suuruus ei ole käsikirjoituksessa, vaikka sitäkin kuvataan adjektiivilla "terrific"(2). Tällä hän tietysti ottaa kantaa Mankiewicz v. Welles -kiistaan. Käsittelen asiaa tekijöiden kohdalla enemmän.

Kohdassa 1 Peary asettaa *CK*:n "elokuvallisen tarkistuspisteen" ("cinematic reference point") paikalle, josta on opittavissa elokuvan kielestä ja sen mahdollisuuksista tarinankertomisvälineenä sekä taiteilijan itseilmaisuna.

Millainen tulkintakriteeri teksti sitten on Pearylle? Näyttää, että se olisi tärkeä. Hän lainaa dialogia ja kuvaa päähenkilöä ja hänen suhteitaan eikä vain määrittele elokuvaa eri metaforilla kuten Bagh. Yleisiä määritelmiä elokuvasta on vain pari, mutta päähenkilöä kuvataan perustelluilla esimerkeillä. Baghin tyyliin taas kuuluivat monimielisemmät kuvaukset, kuten "Kane on negaatio", "tyhjiö" tai "virtakeskus". Elokuvan tekniikasta Peary mainitsee erityisesti äänityksen ja lavastuksen, mutta väittää kuitenkin kuvauksen olevan syy sen suuruuteen. Elokuvan tekniikkaan kohdistuvat maininnat ovat Pearylla samankaltaisia kuin Baghilla.

Tekijät

Kuinka Peary noteeraa *CK*:n tekijät kriitiikissään vai noteeraako ollenkaan? Onko tekijöiden intentiolla arvoa Pearyn esseessä? Havainnot ovat TAULUKOSSA 14.

TAULUKKO 14. TEKIJÄT.

1. Some contemporary critics choose *The Magnificent Ambersons* (1942) above *Citizen Kane* as Orson Welles's masterpiece.(51)
2. ...*Chimes at Midnight* - my favorite Welles film...(51)
3. ...Welles admirers...(51)
4. ...*Kane*'s position as *the* top Welles cult film is in jeopardy.(51)
5. ...*Kane* is still regarded as Welles's most important film.(51)
6. ...the picture to which not only Welles films but all films must, inevitably, be compared.(51)
7. It was Kael's thesis that Herman J. Mankiewicz deserved almost all credit for the *Kane* screenplay and that Welles's work on the script didn't warrant his being listed in the credits as coauthor, even if his name is listed second and is in smaller letters than Mankiewicz's. [...] it was her contention that Mankiewicz, not Welles, should be the person heralded for the masterwork.(51)
8. And considering that Welles was the lone screenwriter on *Mr.Arkadin* (1955), a Welles-directed variation on *Kane* that falls apart because of the script...(52)
9. I am willing to concede that Mankiewicz is at the very least responsible for the *consistent* quality of the *Kane* script.(52)
10. ...Welles himself has said Mankiewicz's contributions to the script were invaluable (of course, he says his own were the same). He has stated that the "Rosebud"-as-sled idea was Mankiewicz's, and that Mankiewicz wrote Welles's favorite scene: when aged Bernstein tells Thompson of a young woman in a white parasol he saw for one second more than forty years before whom he still thinks about daily.(52)
11. I'm sure Mankiewicz was equally responsible for other standout moments.(52)
12. However, I believe the greatness of *Citizen Kane* lies not in the script but in the flamboyant, audacious [...], exhibitionist, often theatrical impositions made on the story by director Welles.(52)
13. For the many who believe Charles Foster Kane is based more on Orson Welles than William Randolph Hearst, twenty-five-year-old Kane's words "I think it would be fun to run a newspaper" is how they think twenty-five-year-old Welles felt as a first-time movie director on *Kane*...(52)
14. Similarly, Kane's signing his name to the Declaration of Principles that is published on page one of his edition of the *Inquirer* in order to let everyone "know who's responsible" probably indicates how Welles felt when he took almost all credit and responsibility for *Kane* and, without malice, shoved Mankiewicz into the background.(52)
15. Because we still are missing pieces in the Kane jigsaw puzzle despite all the recollections, Welles forces us to gather information in unorthodox ways from which we will make our deductions. He proves that filmmakers can tell stories not only through dialogue and action but through the creative use of props, screen space, music, editing, lighting, sets, sound, costumes and makeup, and - [...] - camera lenses, placement, movement, and angles.(52)
16. Welles uses very few close-ups, preferring to show his characters in medium or long shots so we can study them within the milieu they inhabit...(52)

TAULUKKO 14. TEKIJÄT (jatkuu)

17. When characters are in the foreground or across the room, cameraman Gregg Toland uses deep-focus photography to keep us aware of the entire setting.(52)
18. Toland's work is outstanding. His camera was stopped down, and a variety of wide-angle lenses were employed to create the deep-focus effect. He used excessive light in most of the expressionistic sequences. Often he had light coming from a single source to heighten the dramatic import...(52)
19. And how well Welles and Toland used the frame: dark areas call attention to areas in light - but after awhile, especially during long takes, we start to explore the darkness.(53)
20. Ex-radio director/actor Welles pays much attention to voices, which range from quietly passionate to jittery [...] to hysterical.(53)
21. *Kane* could be one of Welles's *Mercury Radio Theater* plays, as so much about the characters is revealed through speech patterns...(53)
22. (Here the rhythm of the *editing* is also used by Welles to summarize their deteriorating marriage with facility and economy.)(53)
23. Another dominant storytelling device on the soundtrack is Bernard Herrmann's versatile score, soaring in Kane's triumphs, wobbly and ominous during Kane's downfall.(53)
24. Welles creates "realism" (the "true" picture of Kane) through illusion and expressionism, and *Kane* thus becomes his tribute to the camera. The visuals show past events not as the storytellers remember them but as the filmmaker interprets the storytellers' words.(53)
25. Likewise, the disclosure of the "clue" to the real Kane - "Rosebud" is the name on the sled he owned as a child - is not granted Thompson, but it is a visual present to viewers from the filmmaker through his camera.(53)
26. As mentioned, Kane seems based to a degree on Welles himself - a child prodigy, he was orphaned at thirteen and placed in the care of a man named Bernstein (the basis for the film's Bernstein character).(53)
27. Welles told Peter Bogdanovich: "Kane was better than Hearst, and [actress] Marion [Davies] was much better than Susan - whom people wrongly equate with her."(53)
28. ...but because of Welles's non-linear, non-Aristotelian structure, which allows us to know Kane is dead at the outset and to look backward, it becomes an American tragedy...(53)
29. ...Welles described Kane: "All he *had* was charm - besides the money. He was one of those amiable, rather likable monsters who was able to command people's allegiance for a time without giving much in return."(54)

Taulukko 14 näyttää, että Peary nostaa esiin vain neljä tekijää, mutta antaa heille paljon tilaa. Orson Wellesiin hän viittaa, joko nimellä, pronomineilla he tai his, tai kuvaavalla filmmaker sanalla kaikkiaan 38 kertaa. Käsikirjoittaja Herman J. Mankiewiczin hän

mainitsee 8 kertaa ja kuvaaja Gregg Tolandin 6:sti sekä säveltäjä Bernard Herrmannin kerran.

Ei ole epäselvää kenen elokuva *CK* Pearyn mielestä on. Hän käyttää ilmaisuja, kuten "his (Welles) characters" (16), "Welles's film"(4 ja 5), "Welles uses very few close-ups"(16), "Welles creates 'realism'"(24) ja "*editing* is used by Welles"(22). Kiinnostavaa on, että Welles saa näin osuuden käsikirjoituksesta (16), vaikka Peary aiemmin myöntyi Pauline Kaelin kannalle siinä, että se olisi Mankiewiczin kirjoittama. Welles saa osuuden myös kuvauksesta (16, 19 ja 24) ja leikkauksesta (22).

Gregg Tolandin työtä kuvataan adjektiivilla "outstanding"(18) ja Bernard Herrmannin sävellystä adjektiivilla "versatile"(23). Herman J. Mankiewiczin käsikirjoituksessa on "standout moments"(11), mutta *CK*:n suuruus ei ole käsikirjoituksessa, vaan Wellesin ohjauksessa(12).

Peary painottaa yllättävän paljon erästä seikkaa, jota Baghilla vain sivuttiin yhdessä hänen sitaateistaan - Charles Foster Kanen ja Orson Wellesin yhtäläisyyksiä. Kohdissa 13, 14 ja 26 hän huomauttaa "niille, jotka uskovat" ne kohdat, joissa heidän välillään vallitsee yhtäläisyyksiä. Myös Orson Welles oli orpo ihmelapsi ja noviisi elokuvaohjaajana, kuten Kane sanomalehden päätoimittajana. Pearya kiinnostaa myös kohtaus, jossa Kane julistaa lukijoille itsensä vastaavaksi päätoimittajaksi samalla lailla kuin Welles otti koko kunnian *CK*:sta ja "sysäsi" ("shoved")(14) Mankiewiczin syrjään. Bordwellin mielestä ohjaajan heijastaminen teoksen henkilöksi (eli "aesthetic mimetic interpretation") on hyvin yleinen strategia elokuvakritiikissä (Bordwell 1989, 111).

Peary esittelee tekijyys-keskustelua, ja ottaa myös kantaa siihen. Pearyn mielestä Mankiewicz saattaa hyvinkin olla se, jonka ansiota käsikirjoituksen hienot hetket ovat, mutta käsikirjoituksessa ei kuitenkaan piile elokuvan hyvyys. Näin Peary ratkaisee tekijäongel-

man ovelasti myöntämällä käsikirjoituksen Mankiewiczin tekemäksi, mutta heittämällä uuden valtin pöytään:

> However, I believe the greatness of *Citizen Kane* lies not in the script but in the flamboyant, audacious (i.e., freeze-frames, deep focus, long takes, strange angles and lighting), exhibitionist, often theatrical impositions made on the story by director Welles.(s.52)

Näin Wellesin asema tekijänä ei ole uhattu. Samalla Welles saa kuitenkin kunnian syvätarkkuudesta ja muista kameraefekteistä, vaikka Peary toisaalla (kohdat 17 ja 18) kehui niistä kuvaaja Gregg Tolandia.

Peary tekee siis kaikkensa säilyttääkseen esteettisen vastuun *CK*:sta Orson Wellesilla, ja samalla täyttää Cookin löyhän määritelmän auteur-teoriasta. Sen enempää vihjeitä auteur-teoriasta ei Pearylta löydykään. Kerran hän tosin käyttää sanaa auteur viitatessaan koulukuntaan, joka hyökkäsi Pauline Kaelin kimppuun hänen todistaessaan, ettei Wellesillä ollut osuutta *CK*:n käsikirjoituksessa.

Näyttää siltä, että tekijöiden, eli lähinnä Orson Wellesin, hahmo kiinnostaa Pearya hyvinkin paljon. Hän on kiinnostunut päähenkilön ja Wellesin yhtenäisyyksistä. Hän huomauttaa, että elokuvan suuruus on niiden osioiden ansiota, joita hän pitää Wellesin tekeminä. Lisäksi hänen ainoat siteeraukset elokuvan dialogin ulkopuolelta ovat Wellesin haastattelusta.

Vaikka edellisessä luvussa kävi ilmi, että Pearylle elokuvan teksti on hyvin merkittävä kriteeri tulkinnassa, niin yhtä paljon hän nojaa siinä Orson Wellesiin, jota hän lainaa tukemaan omia perustelujaan. Peary lainaa Wellesiltä mielipiteen Mankiewiczin osuudesta käsikirjoituksessa (10), Hearstin ja Kanen erilaisuudesta (27) ja Kanen "miellyttävyydestä" (29). Kaikissa näissä seikoissa hän asettuu Wellesin kanssa samalle kannalle. Peary antaa tilaa tulkinnoissaan tekijän intentiollekin toisin kuin Bagh. Tekijä on Pearylle merkittävä tulkintakriteeri ja selvästi yhtä tärkeä - ellei tärkeämpi - merkityksen lähde kuin teksti.

Kriitikko

Yksi Baghin analyysin havainnoista oli, että hän ei kertaakaan koko esseessään viittanut itseensä. Tämä seikka on vielä kummallisempi vertautuessaan Pearyn esseeseen, koska Peary ehtii lyhyemmässä kriitikissään viitata useita kertoja itseensä. TAULUKKO 15 näyttää nämä Pearyn huomiot.

TAULUKKO 15. KRIITIKKO (alleviivaukset minun)

1. ...*Chimes at Midnight* (1967) - my favorite Welles film -...(51)
2. I agree that the *Kane* script is terrific, not *shallow* as many critics contend...(51)
3. ...I am willing to concede that Mankiewicz is at the very least responsible for the *consistent* quality of the *Kane* script.(52)
4. This is a wonderful, quiet passage in an otherwise boisterous film; I'm sure Mankiewicz was equally responsible for other standout moments.(52)
5. However, I believe the greatness of *Citizen Kane* lies not in the script but...(52)
6. Leland thinks Kane a quitter [...] who sold out his principles, but I see Kane's life as characterized by his having to fight battles alone after being deserted by those close to him.(54)

Kuten TAULUKKO 15 osoittaa, Peary viittaa itseensä persoonapronominilla I viisi kertaa ja kerran sen possessiivimuodolla my. Suurin osa hänen viittauksistaan itseensä ei ole varsinaisessa tulkintaosuudessa, vaan Pearyn käydessä "dialogia" Pauline Kaelin väitteiden kanssa Mankiewiczin osuudesta elokuvaan ja käsikirjoituksen merkityksestä *CK*:n suuruuteen. Tämä onkin kiehtova dialogi, koska siinä Pearyn "käännytys" etenee selvästi aste asteelta.

Ensin kohdassa 2 hän "on yhtä mieltä" ("I agree") Kaelin kanssa, siitä että käsikirjoitus on loistava. Kohdassa 3 Peary "on halukas myöntämään"("I am willing to concede[46]"), että "Mankiewicz on vastuussa ainakin käsikirjoituksen tasaisesta laadusta". Kohdassa 4 hän

---

[46]Englannin kielen verbiä concede käytetään Yhdysvalloissa merkityksessä 'myöntää tappionsa tai antautua esim. väittelyssä'. Mikä lisää kamppailun 'draamaattisuutta'.

onkin jo "varma" ("I'm sure"), että Mankiewiczin ansiota ovat monet elokuvan "loistavista" kohtauksista. Peary näyttää voitetulta, mutta hän vetääkin ässän hihastaan ja huomauttaa "uskovansa" ("I believe")(5), että *CK*:n suuruus ei johdukaan Mankiewiczin käsikirjoituksesta. *CK*:n suuruus on kuvaukseen liittyvissä "röyhkeissä kikoissa" ("audacious (...) impositions"), joita hän pitää Wellesin ansiona.

Peary viittaa itseensä varsinaista elokuvaa tulkitessaan vain kerran. Hän siteeraa elokuvan henkilön, Jed Lelandin, mielipidettä Kanesta, ja väittää "näkevänsä" Kanen toisella tavalla. Se on helppoa, koska elokuvan katsojalle annetaan enemmän tietoa päähenkilön vaiheista kuin Jed Lelandille.

Peary viittaa itseensä useammin kuin Bagh, mutta ei varsinaisesti tulkitessaan elokuvaa, vaan käydessään dialogia *CK*:n suuruuden syistä esitettyjen uusien käsitysten kanssa. Näin myös Peary esittää tulkintansa yleistyksinä, josta välittyy auktoritatiivinen asenne lukijaa kohtaan.

Muut katsojat eli lukijat

Peary viittaa muihinkin katsojiin kuin itseensä esseesään. Millaisen lukijan olemassaoloon Peary implikoi ja millainen on kriitikon ja lukijan suhde? Seuraavassa hänen viittauksensa kanssakatsojiin.

TAULUKKO 16. MUUT KATSOJAT/ LUKIJAT (alleviivaukset minun)

1. Because <u>we still are missing</u> pieces in the Kane jigsaw puzzle despite all the recollections, Welles forces <u>us to gather</u> information in unorthodox ways from which <u>we will make our deductions</u>.(52)
2. Welles uses very few close-ups, preferring to show his characters in medium or long shots so <u>we can study</u> them within the milieu they inhabit (e.g., the physical world Kane builds for himself).(52)
3. And how well Welles and Toland used the frame: dark areas call attention to areas in light - but after awhile, especially during long takes, <u>we start to explore</u> the darkness.(53)

TAULUKKO 16. MUUT KATSOJAT/LUKIJAT (alleviivaukset minun, jatkuu)

4. Similarly, when sound (e.g., the sound of voices) gets our attention in one area of the picture, other sounds (or visuals) will demand our attention elsewhere.(53)
5. Notice how the voices sharpen, harden, become more defensive in the famous breakfast montage where lovebirds Kane and Emily end up sitting at opposite ends of a long table, he reading the *Inquirer*, she the *Chronicle*, neither conversing.(53)
6. The film is journalistic in nature: it makes *us*, even more than Thompson, investigative reporters. He can't properly sum up the testimony, but we can because we have seen the revealing visuals as well as sitting in on Thompson's interviews. (The flashback camera doesn't lie, but we must be careful because of its ability to manipulate.)(53)
7. Likewise, the disclosure of the "clue" to the real Kane - "Rosebud" is the name on the sled he owned as a child - is not granted Thompson, but it is a visual present to viewers from the filmmaker through his camera.(53)
8. *Kane* is a classic tragedy of a mammoth figure destroyed by a lust for power, by too much ambition; but because of Welles's nonlinear, non-Aristotelian structure, which allows us to know Kane is dead at the outset and to look backward, it becomes an American tragedy: a classic figure gains our sympathy as he is reduced to common-man terms (the poor guy misses his sled!).(53)
9. Susan's voice is so unbearably shrill after she reads Leland's review of her concert debut that we barely listen to her words to Kane...(54)
10. But he doesn't want to go back to an "edenic" existence as many viewers assume: his father beat him, his only companion was a snowman he built.(54)

Millainen implisiittinen lukija Pearyn kritiikistä on löydettävissä? Hän käyttää, kuten TAULUKOSTA 16 näkyy, persoonapronominia we tai sen objektiivista muotoa us tai possessiivimuotoa our, muodostamaan joukon joka sulkee sisäänsä hänet ja muita hänen kaltaisiaan katsojia. Kerran hän erottaa itsensä joukosta huomauttamalla, että "monet katsojat pitävät selvänä" ("many viewers assume")(10), mutta hän ei.

Vaikka Peary puhuukin lukijoista, tämä ei tarkoita sitä, että hän siirtäisi heille vastuuta tulkinnassa, vaan lukijat "käyttäytyvät" kuin hän. Eli poimivat merkityksen sirpaleita tekstistä ja tekijän intentiosta.

Elokuvan päähenkilö on palapeli, jonka katsoja kokoaa ja palapelissähän palat on annettu valmiiksi, tarvitsee löytää vain niiden ainoat oikeat paikat. Tämä kohdan 1 vertaus kertoo paljon siitä, mitä tulkitseminen on Pearylle. Elokuvan tekstissä on annettu kaikki vihjeet

valmiiksi, ja katsojan tehtävä on yhdistää ne valmiiksi tulkinnaksi. Kohdassa 1 katsojilta puuttuu "paloja", mutta ohjaaja Welles "pakottaa" ("forces") heidät keräämän tietoa, jotta he voivat tehdä johtopäätöksensä. Kohdassa 2 Welles käyttää yleiskuvia, jotta "voimme[47] tutkiskella" ("we can study") henkilöitä miljöissään. Samalla tavalla Wellesin ja Tolandin mise-en-scène saa meidät "tutkimaan pimeyttä" ("explore the darkness")(3) tai elokuva tekee meistä "tutkivia journalisteja" ("investigative reporters")(6) elokuvan henkilön Thompsonin tapaan. Katsojat ja Thompsonin erottaa kuitenkin se, että "elokuvantekijä lahjoittaa katsojille kuvalahjoja" ("visual present to viewers from the filmmaker")(7), joista Thompson ei tiedä mitään. Siksi hänen tehtävänsä epäonnistuu, ja hän joutuu toteamaan elokuvan lopussa: "Yksi sana ei voi selittää ihmisen elämää". Pearyn uskoo, että katsojat voivat selittää ihmisen elämän yhdellä sanalla, koska tekstissä on annettu kaikki tarpeellinen, kunhan "olemme varovaisia, koska kamera voi manipuloida"(6).

Verbeistä, joita Peary käyttää persoonapronominin monikon ensimmäisen muodon yhteydessä käy ilmi, että elokuvan tulkitseminen on nimenomaan älyllinen prosessi, eikä esimerkiksi tunteilla ole sen kanssa mitään tekemistä. Elokuvaa verrattiin palapeliin, joka on tarkkaa havainnoimista vaativa älypeli. Sen lisäksi Peary ja lukijat "tutkivat" ("explore"), "tutkiskelevat" ("study"), keräävät tietoa ("gather information") ja ovat "tutkivia journalisteja" ("investigative reporters"). Tässä välittyvä kuva elokuvan tulkitsemisesta on erilainen kuin Cahiers-koulukunnan, mutta

---

[47]Tässä on myös näiden kriitikoiden kohdalla harvinainen tapaus modaalisuudesta. Carter ja Nash väittivät sen olevan ominaista kriitikin tyylille (Carter and Nash 1990, 151-152). Tässä tapauksessa kyseessä on kykyä koskeva deonttinen modaalisuus (Simpson 1990, 86). Peary ei esitä asiaa yleistyksenä, niin kuin muissa kohdin, vaan huomauttaa, että "voimme tutkiskella" ("we can study"). Tämän kyvyn meille antaa Orson Welles käyttämällä yleiskuvia. Samaa modaalisuuden lajia Peary käyttää kohdassa 6: "We can because we have seen...".

eihän Peary heidän kannattajiin ilmeisesti kuulukaan. Cahiers-koulukunnan estetiikassa tärkeätä oli, että elokuva ei ole vain intellektuaalinen tai rationaalinen kokemus, vaan myös emotionaalinen ja psykologinen (Cook 1996, 529).

Aina ohjaaja ei pakota, vaan "sallii meidän"(8) tietää jo alussa, että päähenkilö on kuollut. Välillä Peary taas ohjaa lukijaa/katsojaa kädestä pitäen: "Notice how the voices sharpen..."(5). Samalla tavalla valkokankaan äänet ja kuvat ohjaavat lukijaa sekä esittävät vaatimuksia hänelle: "when sound gets our attention in one area of the picture, other sounds (or visuals) will demand our attention elsewhere(4). Päähenkilö "saa sympatiamme"(8), ja se onkin ainoa vinkki siitä, että elokuvan tulkitsemisessa ovat myös tunteet mukana.

Kaikenlainen tunnepitoisuus, jota Baghin esseessä oli ylenpalttisesti, puuttuu tyystin Pearylta. Hän ei käytä kertaakaan antiteesejä, hyperbolaa tai oksymoroneja. Metaforiakin vain hillitysti (esim. "Kane jigsaw puzzle"). Hän ei myöskään käytä lainkaan vaikeaa kieltä. Näyttääkin siltä, että Pearyn *Cult Movies* -teoksen lähtökohta, eli yleisön huomioon ottaminen ulottuu myös hänen tyyliinsä. Ainakin *CK*-essee on lukijalle ystävällistä eli selkeää ja ymmärrettävää sekä yleensä hyvin perusteltua kritiikkiä, vaikkakin tulkinnat annetaan ylhäältä käsin.

Peary näyttää toimivan lukijan ja katsojan ehdoilla, mutta se ei tarkoita, että heidän omat tulkinnat saisivat arvoa. Teksti ja tekijä ohjaavat tulkintaa, ja Pearyn ja hänen kaltaisten lukijoiden tehtäväksi jää pistää annettavat palat oikeille paikoilleen. Samalla kriitikon suhde lukijoihin on normatiivinen ja auktoritatiivinen. Hän ei suhteellista omaa tulkintaansa, vaan esittää sen yleispätevänä, josta välittyy vaikutelma, että väittämät ovat tosia myös hänen implisiittisille lukijoilleen. Vain kerran hän käyttää muotoa "I see..." osoittamaan, että kyseessä on vain hänen tulkintansa ja

kerran hän pehmentää väitettään: "I believe that the greatness of *Citizen Kane* lies not in..."

Danny Pearyn ja Peter von Baghin suurimmat erot ovatkin varmasti heidän tyyleissään. Peary on selkeä kuin päivä ja Bagh - tunnepitoisuudessaan - hämärä kuin yö. Bagh rönsyilee vastakkaisiakin tulkintoja, outoja metaforia eikä vaivaudu perustelemaan väittämiään. Peary taas esittää asiansa selkeästi, rauhallisesti ja perustellen väittämänsä dialogilla, tapahtumilla tai Wellesin haastatteluilla. Tämä saattaa johtua siitä, että *CK* ei ole Pearyn oma suosikki Wellesin elokuvista, joka on *Chimes at Midnight* (1966), kuten Peary esseensä alussa ilmoittaa.

Institutionaalinen konteksti

Baghin kohdallahan institutionaalinen konteksti osoittautui huomattavan tärkeäksi. Hän tukeutui tulkinnassaan aiempaan - 50- ja 60-luvun ranskalaiseen - kritiikkiin. Kriitikon tehtäväksi kaventui *CK:*n vanhan maineen uusintaminen, eikä sen kriittinen uudelleenarviointi.

Kuinka Peary viittaa institutionaaliseen kontekstiin? TAULUKOSSA 17 ovat hänen kaikki huomionsa muista elokuvista, genreistä ja kriitikoista:

TAULUKKO 17. INSTITUTIONAALINEN KONTEKSTI

1. Some contemporary critics choose *The Magnificent Ambersons* (1942) above *Citizen Kane* as Orson Welles's masterpiece. Moreover, *Ambersons, The Lady from Shanghai* (1948), *Touch of Evil* (1958), and *Chimes at Midnight* (1967) - my favorite Welles film - have each been championed by Welles admirers, critics included, to a point where Kane's position as *the* top Welles cult film is in jeopardy. But no one will dispute that *Kane* is still regarded as Welles's most important film. In technical virtuosity and dramatic structure it is the most influential work of the sound era, the picture to which not only Welles films but all films must, inevitably, be compared.(51)

TAULUKKO 17. INSTITUTIONAALINEN KONTEKSTI (jatkuu)

2. In early seventies new interest in *Kane* was sparked by Pauline Kael's long essay in the *New Yorker* titled "Raising Kane," which subsequently served as an introduction to the film's shooting script in the best seller *The Citizen Kane Book* (Little, Brown, 1971). It was Kael's thesis that Herman J. Mankiewicz deserved almost all credit for the screenplay and that Welles's work on the script didn't warrant his being listed in the credits as coauthor, even if his name is listed second and is in smaller letters than Mankiewicz's. Since she believed that the true greatness of *Kane* lies in the script, it was her contention that Mankiewicz, not Welles, should be the person heralded for the masterwork. This claim was vehemently disputed by countless critics, most from the *auteur* school of criticism.(51)
3. I agree that the *Kane* script is terrific, not *shallow* as many critics contend; if it doesn't *read* well it is because few *great* scripts read well - they transpose well to the screen.(51-52)
4. And considering that Welles was the lone screenwriter on *Mr. Arkadin* (1955), a Welles-directed variation on *Kane* that falls apart because of script (as well as budget-related) lapses, I am willing to concede that Mankiewicz is at the very least responsible for the *consistent* quality of the *Kane* script.(52)
5. In interviews with Peter Bogdanovich and others, Welles himself and said...(52)
6. He proves that filmmakers can tell stories not only through dialogue and action but through the creative use of props, screen space, music, editing, lighting, sets, sound, costumes and makeup, and - as the best directors of the sound era had already discovered - camera lenses, placement, movement, and angles.(52)
7. *Kane* could be one of Welles's *Mercury Radio Theater* plays, as so much about the characters is revealed through speech patterns: the nuances, the inflections, the rhythm, the balance, the texture.(53)
8. ...in the famous breakfast montage...(53)
9. Welles told Peter Bogdanovich....(53)
10. *Kane* is a classic tragedy of a mammoth figure destroyed by a lust for power, by too much ambition; but because of Welles's non-linear, non-Aristotelian structure, which allows us to know Kane is dead at the outset and to look backward, it becomes an American tragedy: a classic figure gains our sympathy as he is reduced to common-man terms (the poor guy misses his sled!).(53)
11. In his interview with Bogdanovich, Welles described...(54)

TAULUKOSTA 17 havaitaan Pearyn viittaavan kritiikissään muihin elokuviin 5 kertaa (kohdat 1 ja 4). Kaikki elokuvat, joihin hän viittaa, ovat Orson Wellesin elokuvia. Kyse ei kuitenkaan ole auteur-teorialle tyypillisestä elokuvien yhteisen "sisäistekijän" selvittämisestä, vaan Peary pohtii esseensä alussa (kohta 1), mitkä muut Wellesin elokuvat voisivat olla kulttielokuvia. Hän löytääkin 4 elokuvaa *CK*:n lisäksi, joiden

puolesta "Wellesin ihailijat ovat taistelleet" eli ne täyttävät hänen määritelmänsä kulttielokuvalle.

Mutta kukaan ei Pearyn mielestä väitä, etteikö *CK* olisi Wellesin tärkein elokuva. Peary perustelee tämän väitteensä siten, että *CK* on "teknisessä taituruudessaan ja draamallisessa rakenteessaan äänielokuvan aikakauden vaikutusvaltaisin elokuva"(1) ja "elokuva johon ei pelkästään Wellesin elokuvia, vaan kaikkia elokuvia pitää väistämättä verrata"(1). Lukija voi vain kysyä, miksi kaikkia maailman elokuvia pitäisi verrata erääseen yli 50 vuotta vanhaan Hollywood-elokuvaan.

Peary esittelee kriitikko Pauline Kaelin teesit *CK*:n tekijyydestä (kohta 2) huolellisemmin kuin Bagh, joka viittasi Kaeliin sivulauseessa ja kumosi hänen pääteesiinsä perustelemattomalla väitteellä. Peary antaa lukijalle jopa lähteen, missä hän voi itse tutustua Kaelin väitteisiin, mutta muuten hänen suhteensa Kaelin väitteisiin on samanlainen kuin Baghin. Peary hyväksyy teesin, että Mankiewicz on vastuussa käsikirjoituksesta, mutta keksii vastaväitteen, jolla Orson Wellesin tekijyys pelastetaan. Kritiikin perinteeseen hän viittaa myös ilmaisullaan "the famous breakfast montage"(8)[48],

---

[48]Konkretisoidakseni joitakin akateemisen ja esseistisen kritiikin eroja, joita sivusin luvussa Kritiikin teoriaa (luku 2.3.), otan esimerkin tätä montaasia käsittelevästä akateemisesta kritiikistä. Esimerkki on David Bordwellin ja Kristin Thompsonin teoksesta *Film Art: An Introduction*, joka edustaa elokuvateorian neoformalistista suuntausta.

> The transitions that skip over or drastically compress time are less abrupt. [...] example is the breakfast-table montage [...] that elliptically traces the decline of Kane's first marriage. Starting with the newlyweds' late supper, rendered in a track-in and a shot/reverse-shot series, the sequence moves through several brief episodes, consisting of shot/reverse-shot exchanges linked by whip pans. (A **whip pan** is a very rapid pan that creates a blurring sidewise motion across the screen. It is usually used as a transition between scenes.) In each episode, Kane and Emily become more sharply hostile. The segment ends by tracking away to show the surprising distance between them at the table.
>
> The music reinforces the sequence's development as well. The initial late supper is accompanied by a lilting waltz. At each transition to a later time, the music changes. A comic variation of the waltz follows its initial statement, then a tense one; then horns and trumpets restate the Kane theme. The final portion of the scene, with a stony silence between the couple, is accompanied by a slow,

joka on tosiaan kuuluisa montaasi, koska sillä on yleensä paikkansa kaikissa elokuvan esteettistä historiaa käsittelevissä teoksissa[49]. David A. Cook esimerkiksi esittelee sitä teoksessaan 15 kuvan sarjalla (Cook 1996, 403).

Peary huomioi elokuvainstituution myös kohdassa 6, jossa hän huomauttaa, että äänielokuvan aikakauden parhaat ohjaajat olivat jo keksineet saman kuin Orson Welles, eli tarinaa voi kertoa myös kamerakulmilla, kameran liikkeillä ja linsseillä.

CK:n suhdetta elokuvan genreihin Peary ei jää pohtimaan. Baghin mielestähän tämä elokuva imee ne kaikki sisäänsä. Sen sijaan Peary viittaa draaman lajeihin, ja huomauttaa, että *CK* olisi klassinen tragedia, ellei Wellesin "non-Aristotelian structure"(10) tekisi siitä amerikkalaista tragediaa.

Näyttää siltä, että institutionaalisella kontekstilla on Pearylle vain vähän merkitystä, vaikka hän kyllä kommentoi kriitikin tekstejä ja näkee *CK*:ssa vertailukohdan muille elokuville. Hän ei kuitenkaan luota muiden kriitikoiden tulkintoihin, vaan rakentaa omansa, johon on tietenkin voinut muilla olla vaikutusta. Yksi seikka Pearylla paljastaa, että institutionaalinen konteksti on merkittävä hänelle:

> But no will dispute that *Kane* is still regarded as Welles's most important film. In technical virtuosity and dramatic structure it is the most influential

---

eerie variation on the initial theme. The dissolution of the marriage is stressed by this theme-and-variations accompaniment. (Bordwell and Thompson 1993, 344.)

Akateemisessa kritiikissä ei vain mainita asioita, vaan ainakin tässä esimerkissä analysoidaan tarkasti, selitetään käytetyt termit, perustellaan huolellisesti ja vältetään tunnepitoisuutta.

[49]Aamiaiskohtaus on kuuluisa myös toisesta syystä. Se rikkoo elokuvan eri näkökulmiin perustuvan kerronnan rakenteen. Kohtaus kuuluu elokuvassa osuuteen, joka kerrotaan Jed Lelandin näkökulmasta. Ei ole kuitenkaan kovin uskottavaa, että hän voisi tietää Kanen ja hänen ensimmäisen vaimonsa Emilyn aamiaiskeskusteluja pitkältä ajalta sanasta sanaan.

> work of the sound era, the picture to which not only Welles films but all films must, inevitably, be compared .(s.51, alleviivaukset minun.)

Tässä kappaleessa Peary etenee väitteestä, että "*CK*:a pidetään Wellesin tärkeimpänä elokuvana" epäloogisesti väitteeseen, jossa *CK* "on ääniaikakauden vaikutusvaltaisin työ". Tässä hän esittää väitteensä *CK*:n paikasta elokuvan historiassa kategorisessa muodossa. Siitä hän etenee yleistykseen, jossa hän käyttää deonttista modaalisuutta[50], joka ei jätä lukijalle vaihtoehtoja. Siinä *CK* on jo "se elokuva, johon kaikkia muita elokuvia täytyy verrata". Elokuvan on helppo saada "maailman parhaan elokuvan" maine, jos joidenkin kriitikoiden arvostuksista *CK*:a kohtaan johdetaan sellaisia yleistyksiä, joiden mukaan kaikkia muita elokuvia pitää verrata *CK*:een. Tässä kohdassa Peary nojaa enemmän kritiikin kontekstiin kuin luottaa itseensä. Pearyn päättely ei kenties täyttäisi praktisen syllogismin[51] ehtoja, mutta täyttää retorisen yleistyksen ja hyperbolan ehdot.

Sosio-kulttuurinen konteksti

Sosio-kulttuurinen konteksti oli Baghilla *CK*:n syntymäaikakaudelle tyypillisiä vertailuja elokuvan päähenkilön ja lehtikeisari William Randolph Hearstin yhtäläisyyksistä. Bagh etsi ja löysikin yhtäläisyyksiä paljon. TAULUKOSSA 18 ovat Pearyn huomiot sosio-kulttuurisesta kontekstista.

---

[50]Velvollisuutta koskeva deonttinen modaalisuus on yksi tapa ohjata lukijan tulkintaa (Simpson 1990, 85). Lukijoiden täytyy verrata kaikkia muita elokuvia *CK*:een.
[51]Syllogismi on looginen päättely, jossa kahdesta premissistä johdetaan päätelmä.

TAULUKKO 18. SOSIO-KULTTUURINEN KONTEKSTI

1. *Citizen Kane* was almost shelved or destroyed when associates of William Randolph Hearst put enormous pressure on RKO not to release what they thought was an unflattering portrait of Hearst. Not that *Kane* is meant to depict accurately only Hearst, the controversial yellow journalist, unsuccessful politician, empire builder.(53)
2. Welles told Peter Bogdanovich: "Kane was better than Hearst, and [actress] Marion [Davies] was much better than Susan - whom people wrongly equate with her." As years pass, it becomes less important whom Kane is based on.(53)

Pearylle elokuvan syntyajan konteksti on huomattavasti yhdentekevämpi kuin Baghille. Pearya yhtäläisyydet Charles Foster Kanen ja William Randolph Hearstin välillä eivät näytä kiinnostavan. Kuten tekijää käsittelevässä alaluvussa huomasimme, niin hän panee enemmän painoa Charles Foster Kanen ja Orson Wellesin yhtäläisyyksille. Myös näissä kahdessa sosio-kulttuurista kontekstia koskevassa viittauksessa tekijä nostaa päätään. Kohdassa 1 Peary käyttää passiivirakennetta näin: "Not that *Kane* is meant to depict...". Elokuvaa ei siis ole tarkoitettu kuvaamaan vain Hearstia. Passiivirakenne viittaa tässä Wellesiin, joka ei Pearyn mielestä ole tarkoittanut *CK*:a kuvaamaan vain Hearstia, vaan myös Wellesiä. Seuraavassa lauseessa Peary kiiruhtaakin huomauttamaan yhtäläisyyksiä Kanen ja Wellesin väliltä. Sen päälle hän lainaa Wellesiä, jonka mielestä "Kane oli parempi kuin Hearst ja Hearstin rakastajatar Marion taas parempi kuin elokuvan Susan". Näin tekijä ja hänen intentionsa löytyvät taustalta syiksi, miksi sosio-kulttuurinen konteksti ei kiinnosta Pearya. Tekstilähtöisyydestä Peary kuitenkin muistuttaa heti perään, kun hän sanoo, että

> As years pass it becomes less important whom Kane is based on. What remains interesting is the picture's story...(s.53)

Yhteenveto

Peary välittää esseessään "Citizen Kane" selkeähkön kuvan siitä, millä kriteereillä elokuvaa tulkitaan. Sen sijaan essee ei oikeastaan anna mitään syytä, miksi juuri *Citizen Kane* on kriitikkoarvostusten kärjessä.

Peary perustaa tulkintansa oikeastaan kahteen kriteeriin. Näyttäisi siltä, että pääsääntöinen merkityksen lähde hänelle on tekijä, mutta myös tekstillä on suuri merkitys. Elokuvan ollessa kyseessä tekijä on yhtä kuin ohjaaja myös Pearylle. Peary tulkitsee elokuvan päähenkilöä ja hänen suhteitaan muihin henkilöihin laajasti ja aina hyvin perustellen. Hän tukeutuu jopa dialogiin, jota Bagh käytti tuskin ollenkaan. Pearyn tulkintaan vaikuttaa kuitenkin myös ohjaaja, jonka mielipiteitä väillä lainataan. Nämä mielipiteet toimivat perusteina väitteille, siinä missä dialoginpätkätkin. Näin tekijän intentiokin saa Pearylla huomiota. Peary etsii myös yhtäläisyyksiä elokuvan päähenkilön ja Orson Wellesin väliltä. Peary tuntuukin uskovan ohjaajan itseilmaisuun.

Peary kriitikkona on samalla tavalla auktoritatiivinen ja normatiivinen kuin Baghkin. Hän käyttää yleistyksiä ja antaa lukijalle, joka muotoutuu joukoksi hänen kaltaisiaan, tulkinnat ylhäältä päin. Elokuvan tulkitseminen on älypeli, jossa kaikki vihjeet annetaan tekstissä, jota Peary ja lukijat tutkivat kuin journalistit. Tätä tulkintaa saattavat horjuttaa vain tekijän intentiot, jotka selvästi kiinnostavat Pearya. Peary käyttää selkeää tyyliä ja yleensä hyvin perusteltuja väitteitä. Näin hänen esseensä toimii hieman enemmän lukijan ehdoilla kuin Baghin essee. Lukijan omille tulkinnoille tällainen teksti- ja tekijälähtöinen tulkintamalli on ikävä, koska se kuittaa ne irrelevanteiksi tai jopa vääriksi (Leppänen 1993, 16).

Konteksteilla ei ole Pearylle suurta merkitystä. Peary tulkitsee elokuvan lähes tyhjiössä, eikä sillä keneen elokuva perustuu ole vaikutusta, vaikka hän onkin

hieman kiinnostunut yhtäläisyyksistä Kanen ja Wellesin välillä. Koska Peary ottaa kantaa joihinkin *CK*:a koskeviin väittämiin, hän näyttää olevan ainakin tietoinen elokuvaa ympäröivistä väittelyistä, mutta muuten kritiikin kontekstilla on vain hiukan vaikutusta hänen tulkintaansa. Tärkeissä elokuvan kaanonia koskevissa väitteissään hän nimittäin luottaa ristiriitaisesti kritiikin kontekstiin, vaikka hän muuten rakentaa tulkintansa tukeutumatta muihin.

Pearyn tekstissä ei myöskään suoriteta *CK*:n kriittistä uudelleenarviointia, vaan heikolla päättelyketjulla todetaan sen olevan se elokuva, johon kaikkia muita pitää verrata[52]. *CK*:n suuruus on Wellesin käyttämien kuvallisten keinojen ansiota, ja myös lavastus ja äänitys ovat tärkeitä. *CK* on myös amerikkalainen tragedia, ja tämä saa Pearyn puolustamaan päähenkilöä ja etsimään syytä muista. Pearyn esseessä näkyy jälkiä auteur-teoriasta vain sen verran, että hän puolustaa Orson Wellesia sen tekijänä välillä jopa ristiriitaisesti.

---

[52]Danny Peary ei eksplikoi sitä, että *CK* on valittu "maailman parhaaksi elokuvaksi" kriitikkoäänestyksissä, vaan käyttää sen sijaan eufemismia "the picture to which not only Welles films but all films must, inevitably, be compared".

4.3. Andrew Sarris: "Kane: For and against"

Andrew Sarrisin essee (liite 4) on julkaistu englantilaisessa *Sight and Sound* -elokuvalehdessä. Lehti ilmestyy kahdeksan kertaa vuodessa ja on tyyliltään hyvin värikäs ja aikaansa seuraava. Essee on peräisin lokakuulta 1991, jolloin artikkelin ingressin mukaan oli kulunut 50 vuotta *Citizen Kanen* ensi-illasta Iso-Britanniassa. Sarris on amerikkalainen kriitikko, joka tunnetaan auteur-teoreetikkona teoksestaan *The American cinema: Directors and directions 1929-1968* (1968), jossa 200 amerikkalaista ohjaajaa laitettiin arvojärjestykseen.

Elokuvan teksti

Andrew Sarrisin essee on pituudeltaan 2285 sanaa eli se on lyhin näistä kolmesta kritiikistä. Siinä on myös vähiten lainauksia elokuvan dialogista. Siitä Sarris on poiminut vain sanat "Rosebud", johon hän viittaa useasti, ja "communist"(22) sekä "fascist"(22). Seuraavassa taulukossa (TAULUKKO 19) esitän Sarrisin huomiot elokuvasta fiktiona.

TAULUKKO 19. ELOKUVA FIKTIONA JA ELOKUVAN HENKILÖT

1. No single movie can sustain the enormous cultural burden imposed upon *Citizen Kane*.(22)
2. On its most superficial, and most entertaining, level, it can be described as a mystery story with two eternally fashionable themes: the debasement of the private personality of the public figure through the scandal-seeking media, and the allegedly crushing weight on the soul of material possessions, which, in Hollywood terms, is known as having your cake and spitting it out, too.(22)
3. ...the bitter spectacle of great fame and wealth ending in futile nostalgia, loneliness, and death.(22)
4. Charles Foster Kane [...] dies [...] with a close-up of his lips intoning his last word: "Rosebud".(22)

TAULUKKO 19. ELOKUVA FIKTIONA JA ELOKUVAN HENKILÖT (jatkuu)

5. The 'detective' who seeks to solve the mystery is a reporter for a news service which produces *March of Time*-like newsreels.(22)
6. The 'suspects' are some of the persons and objects Kane encountered in his cluttered existence.(22)
7. 'Rosebud' is a pretext by which the past history of Charles Foster Kane is penetrated by the reporter-detective...(22)
8. Time is thrown back and brought forward in the four major movements of the film: the flashback recollections of Kane's banker-guardian, Mr Thatcher [...]; his business manager, Bernstein [...]; his best friend, Jed Leland [...]; and his second wife, Susan Alexander [...]. Each major flashback begins at a later point in time than its predecessor, but each flashback overlaps with at least one of the others so that the same event or period is seen from two or three points of view.(22)
9. There is a fifth flashback - a newsreel of Kane's public career - which establishes his identity for the first time in the film.(22)
10. The first of the many disembodied voices in the film calls out from the darkness, and the shadow plot of *Citizen Kane* begins. A group of cynical newsmen discuss ways of pepping up the newsreel and the reporter is dispatched to find the secret of 'Rosebud'.(22)
11. The reporter begins his search and the major movements of *Citizen Kane* begin.(22)
12. ...the reporter enters a cavernous museum; a dingy nightclub; a solidly upholstered office in which Bernstein tells an ineffably touching story of a girl he once saw on the Staten Island Ferry; a drab hospital ward in which Kane's best friend has become his most implacable foe; and, finally the sombre mansion of Charles Foster Kane, where he and Susan Alexander play out the joyless charade of their grotesque marriage.(22-23)
13. The mystery of 'Rosebud' is finally solved in an incendiary *coup de cinéma*.(23)
14. It is 'Rosebud' that structures *Citizen Kane* as a private-eye investigation of a citizen in the public eye...(23)
15. 'Rosebud' reverberates with familiar echoes as it passes through the snows of chilhood into the fire, ashes and smoke of death.(23)
16. It is chock full of self-explanatory excerpts.(23)

Sarrisin mainintoja *CK*:sta fiktiona leimaa salapoliisiteema, jota voidaan pitää jonkinlaisena uudelleentulkintana. Sarrisin mielestä *CK* on "mystery story"(2), jolla on kaksi "ikuisesti muodikasta teemaa"(2). Teemat ovat "julkisen henkilön yksityisyyden häpäiseminen skandaalihakuisessa lehdistössä"(2) ja "materiaalisen omaisuuden sielun murskaava paino"(2). Sarris luo elokuvasta salapoliisitulkintaansa myös nimittämällä elokuvan reporttteria "etsiväksi" ("detective")(5, 7) ja hänen haasta-

teltaviaan "epäillyiksi" ("suspects")(6). Hän viittaa myös "Rosebudin mysteeriin"(13) ja "Rosebudin salaisuuteen"(10).

Sarris käsittelee elokuvaa fiktiona niiltä osin kuin se sopii hänen "mysteeritulkintaansa". Elokuvan henkilöistä nimihenkilö jää taustalle ja Sarris nostaa esiin reportterin, joka yrittää selvittää mitä "Rosebud" tarkoittaa. Danny Pearyn kritiikkihän keskittyi pitkälti nimenomaan Charles Foster Kaneen. Sarrisin kritiikki taas näyttää olevan lähinnä "Rosebudin" palauttamista tutkimuksen kohteeksi (kohta 14). Elokuva fiktiona ja elokuvan henkilöt saivat molemmissa edellisissä kritiikeissä määrällisesti huomattavasti enemmän tilaa. Sarrisin niukat huomiot ovat kuitenkin uudenlaisia ja omaperäisiä, mutta ne eivät nojaa tekstiin merkityksen lähteenä yhtä vahvasti kuin esimerkiksi Pearyn tulkinnat.

TAULUKOSSA 20 on Sarrisin elokuvan tekniikkaan kohdistuvat viittaukset, joiden jälkeen voi päätellä millainen tulkintakriteeri elokuvan teksti on hänelle.

TAULUKKO 20. ELOKUVA TEKNIIKKANA

1. ...a dark, shadowy slab of celluloid...(21)
2. He is always photographed obliquely and obscurely...(22)
3. There is no establishing-shot transition between the opening scene of Kane dying in bleak grandeur and the noisily startling appearance of the unframed newsreel, making this the film's first shock effect.(22)
4. The newsreel fades out: a sudden establishing shot picks up a darkened projection room.(22)
5. The semi-colloquial dialogue is driven with line-stepping-on-line persistence from every direction.(22)
6. Through a hard, wide-angle lens, the reporter enters...(22)
7. The first Mrs Kane is disposed of maritally in a scene of artful flash pans...(23)

Sarrisin maininnat elokuvan tekniikasta ovat vähäisiä ja ne koskevat kuvausta, lukuunottamatta kohtaa 5, joka käsittelee äänitystä. Sarris näyttää mainitsevan teknisiä seikkoja sivumennen elokuvan sisällön käsittelyn lomassa. Huomattavaa on, että tavanomaiset syvätarkkuus

ja mise-en-scène puuttuvat ja tilalla on pari huomiota "yleiskuvasta" ("establishing shot")(4) tai sen puutteesta(3). Myös Sarris viittaa aamiaiskohtaukseen (kohdassa 7), jota Peary kuvasi kuuluisaksi.

Elokuvan teksti on Sarrisille lähinnä elokuvan fiktio-osuus, eikä tekniikkaa. Sarris rakentaa mielenkiintoisen uudelleentulkinnan *CK*:sta jännittävänä salapoliisielokuvana. Tässä tulkinnassaan hän tukeutuu tekstiin kevyesti. Hän ei käytä dialogia apunaan, ja muutenkin tulkinta on oikeastaan vain pintapuolinen *CK*:n erään aspektin korostus. Hänen tulkintansa on ajatusleikki siitä, miten reportteri voidaan nähdä etsivänä ja muut epäiltyinä. Elokuvan teksti ei näytä olevan Sarrisille yhtä olennainen tulkintakriteeri kuin kahdelle edelliselle kriitikolle.

Tekijät

Kahden edellisen kriitikon, Baghin ja Pearyn, kohdalla on tekijöillä ollut merkittävä asema heidän tulkinnassaan. Seuraavassa taulukossa (TAULUKKO 21) on Sarrisin maininnat tekijöistä.

TAULUKKO 21. TEKIJÄT

1. Although Orson Welles always insisted that Charles Foster Kane was a composite of several tycoons...(21)
2. ...authorised biography of Welles...(21)
3. "Somehow, before making the movie, Orson had found out the secret name that Hearst used to refer to Marion Davies' genitalia: Rosebud".(21)
4. ...less than enchanted by the movie and by Welles' work in general. Suspicion of his eccentric compositions, shock editing and dizzying camera movements led to accusations that he was a faker, a charlatan, or, worst of all, an ivory-tower exhibitionist who failed to address the problems of the 'common people'.(21)
5. Neither audiences nor critics was comfortable with Welles' 'cinematic' innovations borrowed from his own theatrical expressionism and experimentation.(21)
6. ...Wellesian theatre of the late 30s.(22)

TAULUKKO 21. TEKIJÄT (jatkuu)

7. ...casting of the theatre and radio people - Joseph Cotten, Everett Sloane, George Coulouris, Dorothy Comingore, Ray Collins, Ruth Warrick, Agnes Moorehead, William Alland, Erskine Sanford, Paul Stewart, *et al* - who had never before been seen on the screen. Welles himself was the biggest histrionic explosion on the movie screen, but to this day people differ on whether as a performer he was all that good or revelatory, or all that bad and hammy.(22)
8. For film-makers and critics such as Franccois Truffaut and his colleagues at *Cahiers du cinéma,* the destiny of Charles Foster Kane was merged with that of Welles himself in an extreme expression of auteurism.(22)
9. Welles' spectacular screen debut was seen in the context of his subsequent precipitous decline and fall. And when he turned up in Europe with the harried demeanour of a political exile, he was greeted as a another Stroheim, another Chaplin, another Keaton - a genius to be cherished.(22)
10. *Kane* thus became inseparable from Welles and his ordeal at the hands of the American philistines.(22)
11. Most film historians and cineastes continue to regard *Kane* as the artistic creation of Welles.(22)
12. The only serious challenge to this assumption was mounted by the anti-auteurist Pauline Kael in the *New Yorker* in 1970, where she laid most of the credit for the film at the door of screeplay-writer Herman J. Mankiewicz.(22)
13. ...she was supported in her arguments by former associates of Welles, most notably John Houseman.(22)
14. In the end, however, Kael succeeded only in adding another layer of mythology to Welles as the man who 'stole' *Citizen Kane* from Mankiewicz.(22)
15. In his memoirs, *Starting Out in the Thirties*, Alfred Kazin has written about Welles as a cultural hero for New York's left-leaning intelligentsia. Unfortunately, we must rely on aging memories and still photographs for clues to the magic of Welles in an anti-fascist *Julius Caesar*, a Haitian voodoo *Macbeth* performed in the heart of Harlem, and a comparatively conventional agitprop production of Marc Blizstein's *The Cradle Will Rock.* Welles was hardly an agitprop artist himself, but his political sympathies and associations might well have had him blacklisted as a red in the 50s - if the studio moguls had not virtually exiled him beforehand for allegedly being in the red.(22)
16. ...Welles alternates the two terms as epithets hurled at Kane more to confound his audience than to convert it.(22)
17. In the coming attraction of the movie, produced by Welles himself, it is clear that he was trying to sell ambiquity to the moviegoing public, and the public wasn't buying.(22)
18. ...it hardly stands alone, even among the directorial efforts of Orson Welles.(22)
19. Charles Foster Kane (Orson Welles in an old-age make-up to end all old-age make-up) dies...(22)
20. ...the omniscient camera of Gregg Toland.(22)
21. ...Mr Thatcher (George Coulouris)...(22)
22. ...Bernstein (Everett Sloane, in a slightly raucous performance co-scenarist Herman J. Mankiewicz complained was too Jewish)...(22)

TAULUKKO 21. TEKIJÄT (jatkuu)

23. ...Jed Leland (Joseph Cotten)...(22)
24. ...Susan Alexander (Dorothy Comingore in a shrill, misogynous caricature of Marion Davies).(22)
25. By isolating the newsreel from the main body of the film, Welles provides historical and biographical information, while at the same time dismissing it as a major factor in the overriding Freudian subtext of a poor little rich boy who never managed to recover from the loss of his mother.(22)
26. ...though there was something special about Welles' film, it was neither the beginning, nor the end of anything, but more a glorious middle.(23)

Sarris mainitsee artikkelissaan Orson Wellesin 32 kertaa joko nimellä tai he- tai his-pronominilla. Muihin hän viittaa huomattavasti vähemmän. Käsikirjoittaja Herman J. Mankiewicz saa kolme mainintaa, tuottaja John Houseman ja kuvaaja Gregg Toland mainitaan molemmat kerran. Useimmat elokuvan näyttelijöistä mainitaan kaksi kertaa.

Myös Sarris viittaa elokuvasta käytyyn tekijyyskeskusteluun. Baghin mielestähän kysymys tekijyydestä oli tarpeeton, koska Welles oli *CK*:n todellinen tekijä. Tämän Bagh tosin perusteli heikosti. Peary taas kävi painia Mankiewiczia puolustavien väitteiden kanssa, hävisi sen, mutta puolustautui sillä, että elokuvan suuruus onkin muualla kuin käsikirjoituksessa. Sarris vuorostaan esittelee Pauline Kaelin teesit lyhyesti (kohdat 12 ja 13), eikä ota niitä vakavasti, vaan huomauttaa Kaelin onnistuneen vain lisäämään "another layer of mythology to Welles as the man who 'stole' *Citizen Kane* from Mankiewicz"(14). Tässä Wellesistä välittyy kuva miehenä, jolla on oma mytologia, kuten jumalilla. Kohdassa 15 kerrotaan taas hänen taiastaan. Welles ei ole aivan nero Sarrisille, mutta ehkä "myyttinen taikuri".

Näin Sarris ottaa kantaa Wellesin puolesta elokuvan tekijänä, mutta hän tekee sen myös usealla muulla tavalla. Sarris puhuu elokuvasta "Wellesin elokuvana" ("Welles' film") (26). Hän myös huomauttaa kerran puhuessaan elokuvan sisällöstä, että "Welles toimittaa

informaatiota" ("Welles provides...") (25) ja puhuu "Wellesin 'elokuvallisten' keinojen uudistuksista" ("Welles' 'cinematic' innovations") (5). Orson Welles saa myös ylistäviä sanoja: "Welles' spectacular screen debut"(9) ja "Welles himself was the biggest histrionic explosion on the movie screen"(7).

Sarris ei etsi yhdistäviä seikkoja Orson Wellesin ja elokuvan päähenkilön Charles Foster Kanen väliltä, kuten Danny Peary teki. Hän huomauttaa vain, että *Cahiers du cinéma* -lehden toimittajat yhdistivät Kanen ja Wellesin kohtalon toisiinsa "auteurismin äärimmäisenä ilmaisuna"(8). Sarris tunnetaan 60-luvulta lähtien auteur-teorian kannattajana ja hiojana, mutta tämän enempää ei häneltäkään löydy varsinaisen auteur-teorian jälkiä. Kuten edellä kävi ilmi, niin hänkin täyttää Cookin esittämän uuden version ehdot, koska hän palauttaa esteettiseen vastuun yhteen tekijään, eli ohjaajaan (Cook 1996, 971). Sarrisin esittämä tulkinta *CK*:sta ei ole kovin "pinnanalaisten aiheiden" etsimistä, vaan pikemminkin "pinnallisten" ("superficial") aiheiden etsimistä, kuten Sarris itsekin huomauttaa (TAULUKKO 19, kohta 2).

Veijo Hietalahan väitti elokuvateorioista auteur-teorian eniten vaikuttaneen elokuvakritiikkiin. Tämän otoksen mukaan näyttää kuitenkin siltä, että nykykriitikoilta on löydettävissä vain vesittynyt versio siitä. Kaikki kolme kriitikkoa palauttavat esteettisen vastuun ohjaajaan, mutta eivät etsi pinnanalaisia energiakeskuksia tai etsi ohjaajan tuotannosta muunkaanlaista "sisäistekijää".

Myös Sarrisin kohdalla näyttää siltä, että tekijä ei ole merkityksetön tulkinnassa. Tekijä saa paljon tilaa, mutta hänen intentionsa eivät ollenkaan, toisin kuin Pearylla ja hiukan myös Baghilla. Sarris ei kertaakaan lainaa Orson Wellesia kuten Bagh ja Peary tekivät[53].

---

[53]Tähän on saattanut vaikuttaa myös se, että Sarrisin artikkelin ohessa on erillinen osio nimeltä "Entering the labyrinth", joka sisältää eri lähteistä poimittuja suoria

Kriitikko

Seuraavaksi tarkastelen kuinka Sarris tuo itsensä esiin esseessään.

TAULUKKO 22. KRIITIKKO (alleviivaukset minun)

1. (I personally prefer *The Magnificent Ambersons.*)(22)
2. My feeling of discovery and abiding attachment to the idea of 'Rosebud' is because I see it not only as the missing piece of a jigsaw, but also as the beating heart of the movie.(23)
3. The same way, I suppose, that we can still take *Potemkin* seriously after Woody Allen has sent a baby carriage rolling down the steps of a Latin-American palace in *Bananas.*(23)
4. I love to teach *Citizen Kane.*(23)
5. Otherwise, I like to think *Citizen Kane* simply as one of the many good movies turned out in Hollywood in the past seventy-five years.(23)
6. The moment someone tells me that *Citizen Kane* is the only good American film, I immediately realise they do not fully understand even *Citizen Kane* itself.(23)

TAULUKKO 22 kertoo Sarrisin viittaavan itseensä kuusi kertaa pronominilla I, kerran sen possessiivimuodolla my ja kerran objektimuodolla me. Kohdissa 1 ja 4 hän kertoo omista mieltymyksistään. Kohdassa 3 hän vastaa Pauline Kaelin väitteeseen "Rosebudista". Tämä muistuttaa Pearyn tapaa käyttää persoonapronominin yksikön ensimmäistä muotoa vain "väitellessään" Kaelin kanssa. Myöskään kohta 6 ei ole varsinaista tulkintaa, vaan pikemminkin itsetehostusta. Vain kohdat 2 ja 5 koskevat varsinaisesti *CK*:a.

---

lainauksia viideltä eri henkilöltä. Tämä antaa aihetta miettiä Sarrisin suhdetta tekijöihin. Palstalla Orson Welles kertoo kuinka Toland opetti hänelle elokuvan ohjaamisen alkeet kolmessa tunnissa, ja kuinka hän katsoi John Fordin *Stagecoachin* 45 kertaa. Sen lisäksi Welles huomauttaa näyttelijöiden valintakriteereinä olleen, että he eivät olleet näytelleet elokuvassa ennen. Tuottaja John Houseman kertoo elokuvan Kanen esikuvan olleen Hearst ja parin kolmen muun lehtikeisarin sekä Orson Wellesin. Näyttelijä William Alland, maskeeraaja Maurice Seiderman ja Reginald Armour ("executive assistant to George Schaefer") kertovat anekdootteja RKO:sta ja Orson Wellesistä. Ohjaaja Orson Welles saa palstalla gloriaa niin paljon, ettei Sarrisin tarvitse artikkelissaan häntä enää tuoda esiin täydellä teholla. Ks. *Sight and Sound* Vol.1 No.6 (Oct 1991), 24.

Kohdassa 2 hän käyttää muotoa "I see...", jolla hän pehmentää väitettään "Rosebudista", joka siis hänen mielestään on "missing piece of jigsaw puzzle" sekä "beating heart of the movie". Näin Sarris käyttää samaa palapelivertausta kuin Pearykin. Sen lisäksi hän maalaa kuvan *CK*:sta organismina, jonka hakkaava sydän "Rosebud" on.

Kohdassa 5 Sarris puuttuu *CK*:n arvoon. Hän käyttää muotoa "I like to think..." tärkeässä kohdassa, jossa hän määrittää tämän elokuvan paikan historiassa. Muut kriitikothan ovat tällaisissa kohdissa käyttäneet kategorista muotoa, jolla implikoidaan, että muita mielipiteitä ei ole olemassa. Sarrisilta välittyy lukijalle, että kyse on vain tämän kriitikon mielipiteestä, ja lukija voi olla vapaasti omaa mieltään.

Muut katsojat eli lukijat

Seuraavassa taulukko ilmoittaa implikoiko Sarris muiden katsojien olemassaoloon.

TAULUKKO 23. MUUT KATSOJAT/LUKIJAT (alleviivaukset minun)

1. We are talking instead of a dark, shadowy slab of celluloid...(21)
2. Unfortunately, we must rely on aging memories and still photographs for clues to the magic of Welles...(22)
3. Taken together, these themes enable the audience to feel both pity and moral superiority towards the bitter spectacle of great fame and wealth ending in futile nostalgia, loneliness, and death.(22)
4. The mystery of who or what this means will be revealed in such a perishable way that the viewer will always know and feel something about Charles Foster Kane that none of the other characters in his life can ever suspect.(22)
5. He is always photographed obliquely and obscurely, as if he were a faceless surrogate for the audience, literally its private eye.(22)
6. It is 'Rosebud' that structures *Citizen Kane* as a private-eye investigation of a citizen in the public eye, and thus brings us much closer to *The Maltese Falcon* and *The Big Sleep* and the burning R's on the pillowcases of *Rebecca*.(23)
7. The problem with defending 'Rosebud' as a narrative device is that its very vividness makes it a running gag in our satirically oriented culture.(23)
8. The same way, I suppose, that we can still take *Potemkin* seriously after Woody Allen has sent a baby carriage rolling down the steps of a Latin-American palace in *Bananas*.(23)

TAULUKKO 23. MUUT KATSOJAT/LUKIJAT (alleviivaukset minun)

9. Indeed, the burning of 'Rosebud' in Xanadu's furnace represents the only instance in which the soul of Kane can be seen subjectively by the audience.(23)
10. It is as if his mind and memory were being cremated before our eyes and we are both helpless to intervene and incompetent to judge.(23)
11. It is an image of transfiguration that transforms us through the flames into concerned witnesses of life ending on a note of rueful regret.(23)
12. ...we're not talking here about *Gone With the Wind* or *It's a Wonderful Life* or *The Wizard of Oz*.(21)

Sarris käyttää pronominia we viittaamaan itseensä ja muihin katsojiin 4 kertaa sekä sen possessiivimuotoa our ja objektimuotoa us kaksi kertaa molempia.

Erityisen kiinnostava on kohta 11, jossa Sarris esittää varmana, että elokuvan loppukuvan ("muutoksen kuva") liekit "muuttavat meidät" ("transforms us") huolestuneiksi todistajiksi. Sarris siis olettaa, että muut katsojat ovat samanlaisia kuin hän eli sellaisia, joille elokuva on emotionaalinen prosessi, joka voi muuttaa katsojaa ainakin elokuvan ajaksi. Siihen, että elokuvan tulkitseminen on emotionaalinen prosessi viittaa myös kohta 3, jossa elokuvan teemat mahdollistavat sen, että yleisö voi tuntea sääliä ja moraalista ylemmyyttä spektaakkelia kohtaan. Sarris huomauttaa myös, että "viewer will always know and feel..."(4). Näillä keinoilla Sarris tekee selväksi sen, että elokuvan tulkitseminen ei ole vain älyllistä peliä. Älyllisyys tulee esiin palapeli-metaforan lisäksi myös, kun Sarris kertoo, että yleisöllä on elokuvan henkilöiden joukossa oma edustaja, yksityisetsivä ("surrogate", "private-eye")(5). David Bordwellin mielestä yksi yleisimmistä semanttisista kentistä, joita kaikki elokuvakriitikin koulukunnat käyttävät on "heijastavuus" (Bordwell 1989, 110-111). Kriitikot heijastavat elokuvaan erityisesti elokuvaan yleisesti liittyviä ominaisuuksia, kuten katsojan (Bordwell 1989, 113-114). Bordwell näyttää olevan oikeassa, koska käsittelemistäni kriitikoista Peary ja Sarris löytävät elokuvan henkilöistä edustajan katsojalle. Samassa kohdassa Sarris käyttää myös

sanaleikkiä ("surrogate for the audience, literally its private-eye")(5). Sanaleikkiä ("pun") Bordwell pitää samanlaisena kaikkia nykykritiikin koulukuntia yhdistävänä tulkintakeinona (Bordwell 1989, 139-140).

Sarris ottaa ainakin muutaman kerran lukijat mukaan elokuvan tulkintaan, ja vähentää siten tulkintojensa normatiivisuutta. Hän käyttää usein myös modaalisuutta lieventämään tulkintojansa. Otan pari esimerkkiä tärkeistä kohdista, joissa hän käyttää modaalisuutta kategoristen väittämien sijasta:

> On it's most superficial, and most entertaining, level, it can be described as a mystery story with two eternally fashionable theme...(s.22, alleviivaus minun)

Tässä Sarris käyttää deonttista modaalisuutta modaalisen apuverbin can muodossa, millä voidaan ilmaista lupaa tai kykyä (Simpson 1990, 86). Tässä tapauksessa kyse on luvasta tulkita elokuvaa tällä tapaa. Samalla se välittää lukijalle tiedon, että hänelläkin on lupa esittää tulkintoja, eikä kyse ole vain yhdestä ainoasta tulkinnasta, jonka kriitikko meille antaa. Tämä on tärkeä kohta Sarrisin kritiikissä. Koska hän käyttää modaalisuutta aloittaessaan oman tulkintansa elokuvasta, hän ilmoittaa eksplisiittisesti, että vaihtoehtoisiakin lukutapoja on olemassa. Toinen esimerkki koskee *CK*:n paikkaa elokuvahistoriassa.

> Otherwise, I like to think of *Citizen Kane* as one of the many good movies turned out in Hollywood in the past seventy-five years (s.23, alleviivaus minun).

Tämä esimerkki koskee taas episteemistä modaalisuutta[54] eli puhujan suhdetta väitteen totuusarvoon. Muotoa "I

---

[54]Molempien esimerkkien pragmaattinen ulottuvuus voidaan ilmaista myös käsitteellä "negatiivinen kohteliaisuus". Brownin ja Levinsonin mukaan siinä jätetään vastaanottaja rauhaan eikä häntä pakoteta uskomaan mitään eli ei kajota vastaanottajan "negatiivisiin kasvoihin" (Simpson 1990, 73). Simpsonin mukaan episteemisen modaalisuuden todennäköisyyttä tai mahdollisuutta koskevat ilmaisut sekä deonttisen modaalisuuden lupaa koskevat ilmaisut ovat "negatiivista kohteliaisuutta". Toisaalta kategoriset väittämät ovat epäkohteliaita, koska niissä vastaanottajan toiveista ei

think" käytetään korostamaan väitteen mahdollisuutta sen sijaan, että väite esitettäisiin kategorisena totuutena (Simpson 1990, 82). Bagh ja Peary käyttivät aina asiasisällöltään vastaavissa väitteissä muotoa, josta välittyi vaikutelma, että kyse on universaaleista totuuksista.

Andrew Sarrisin tyylistä voidaan ottaa vielä joku esimerkki. Carter ja Nash esittivät yhtenä esimerkkinä lehtikritiikin tyylille tunnusomaisesta ns. tunne-elementistä perussanaston ulkopuolelta olevat substantiivit (Carter and Nash 1990, 150). Sarris väläyttelee useaan otteeseen sanavarastonsa laajuutta. Näitä ovat teatteriin viittaava adjektiivi "histrionic"(22), suota tarkoittava "morass"(22) tai "encomiums" (22) substantiivin käyttö vaikka "praisen" sijasta. Samalla tavalla hän käyttää vierasperäisiä ilmaisuja, kuten "Doppelgänger"(22), "coup de cinéma"(23) tai "cineaste"(22). Tällaiset sanavalinnat saattavat saada lukijan kuvittelemaan, että kriitikko on ammattitaitoinen ja tietää enemmän elokuvan tulkitsemisesta kuin hän. Suuri sanavarasto ei välttämättä kerro muusta kuin synonyymisanakirjan omistamisesta, mutta silti se voi vaikuttaa lukijan ja kriitikon suhteeseen.

Sarris käytti sanaleikkiä tulkitessaan elokuvaa, mutta hän käyttää niitä myös hauskuttaakseen lukijaa. Seuraavassa muutama esimerkki Sarrisin sanaleikeistä:

---

välitetä lainkaan. (Simpson 1990, 88.) Simpson väittää myös, että mm. we-pronominin käyttöä voidaan pitää "positiivisena kohteliaisuutena", koska siinä vastaanottaja otetaan mukaan aktiviteettiin (Simpson 1990, 90). Paul Simpson lainaa käsitteet artikkelista Brown, P. & Levinson, S. 1978. "Universals in language use: Politeness phenomena" E. Goody (ed.), *Questions and Politeness*. Cambridge: Cambridge University Press, 56-311. Ks. kasvoista myös Mäkelä, Klaus 1991. "Sosiaalisen toiminnan järkevyys, norminmukaisuus ja ymmärrettävyys". *Sosiologia* 28, 1/1991, 1-14.

1. Welles was hardly an agitprop artist himself, but his political sympathies and accusations might well have had him blacklisted as a red in the 50s - if the studio moguls had not virtually exiled him beforehand for allegedly being in the red.(22, alleviivaukset minun)
2. It is 'Rosebud' that structures *Citizen Kane* as a private-eye investigation of a citizen in the public eye...(23, alleviivaukset minun)
3. But where Eisenstein's baby carriage moves from prop to agitprop as it becomes an archetypal conveyance of revolutionary fervour.(23, alleviivaus minun)

Ensimmäisessä esimerkissä on kyse "red" sanan monimerkityksisyydestä. "Red" on kommunisti, mutta "be in the red" tarkoittaa "olla miinuksella eli veloissa". Kohta 2 on lähes antiteettinen vastakkainasettelu. "Private-eye" on yksityisetsivä ja käsite "in the public eye" kääntyy suomeksi "julkisuuden valokeilassa". Kolmannessa esimerkissä Eisensteinin portaita tippuvat lastenvaunut elokuvasta *Panssarilaiva Potemkin* muuttuvat Sarrisin mielestä rekvisiitasta ("prop") agitpropiksi. Sarrisin tyylikeinot ovat tyypillisiä journalistiselle kritiikille ja jokseenkin vaarattomia, koska hän ei käytä niitä perustelujen sijasta.

Sarris ottaa lukijat eli muut katsojat eniten huomioon käsitellyistä kriitikoista. Hän käyttää modaalisuutta, jotta lukijalle välittyy tieto, että tulkinnat ovat Sarrisin eivätkä universaaleja totuuksia. Samalla tavalla hän ottaa lukijat mukaan tulkintaan käyttämällä persoonapronominin yksikön ja monikon ensimmäistä muotoa. Pronominia we käyttämällä voi saada lukijat mukaan tulkintaan, mutta samalla implikoidaan, että lukijat ovat kriitikon kanssa samanlaisia arvoiltaan ja käsityksiltään. Näin myös Sarrisin, kuten Pearynkin implisiittinen lukija on kriitikon kaltainen.

Tulkinta on Sarrisille sekä älyllinen että emotionaalinen prosessi. Jopa niin, että hän nostaa enemmän esiin siihen liittyvän emotionaalisen aspektin, vaikka hän myös hahmottelee *CK*:sta luentaa salapoliisielokuvana. Tässä hän eniten muistuttaa ranskalaista Cahiers-koulukuntaa, joka myös painotti sekä emotionaalisuutta että intellektuaalisuutta elokuvan kokemisessa (Cook 1996, 529).

Tyyliltään Andrew Sarris asettuu asiallisen Danny Pearyn ja runollisen Peter von Baghin väliin. Sarrisinkin kritiikki on tunnepitoista, mutta hillitymmin kuin Baghin. Sarris käyttää sanaleikkejä ja metaforia sekä värittää kieltään omituisilla sanoilla.

Käsitellyistä kriitikoista Sarris tuo itseään ja lukijoita esiin eniten. Sarrisin kritiikistä saa vaikutelman, että kriitikko on merkittävä tulkintakriteeri hänelle. Sarrisin huomiot eivät ole yhtä kategorisia ja auktoritatiivisia kuin muiden. Näyttää, että hänelle teksti on jonkinlainen yllyke, johon kriitikko voi vastata omalla tulkinnallaan, jonka ei tarvitse olla tekstiin tiukasti sidottu. Tähän on saattanut vaikuttaa se, että Sarrisin artikkeli on julkaistu *CK*:n ensi-illan 50-vuotisjuhlan kunniaksi ja elokuvasta on ollut tarve löytää jotain uutta sanottavaa. Sarrisin kritiikissä kriitikko on tekstiä ja tekijää merkittävämpi merkityksen lähde, ja samalla lukijoiden tulkinnatkin voivat nostaa hieman päätään. Tulkinnan ollessa yksityistä mielikuvitusleikkiä (Sarrisin salapoliisitulkintaa voitaneen pitää sellaisena) seurauksena on, että tekstin rooli redusoidaan pelkäksi aistiärsykkeeksi (Leppänen 1993, 16).

Institutionaalinen konteksti

Edellisten kriitikoiden kohdalta muistetaan, että institutionaalinen konteksti oli Baghille tärkeä ja Pearylle vähemmän merkityksellinen. Suoria lainauksia muilta kriitikoilta Sarrisilla on vain kaksi, joissa on yhteensä 24 sanaa. TAULUKKOON 24 on kerätty Sarrisin maininnat muista elokuvista ja taiteista tai niiden tekijöistä.

TAULUKKO 24. MUUT ELOKUVAT, TAITEILIJAT JA TAITEET

1. There are many people who have never even seen the movie - we're not talking here about *Gone With the Wind* or *It's a Wonderful Life* or *The Wizard of Oz*.(21)
2. We are talking instead of a dark, shadowy slab of celluloid that Jorge Luis Borges once described as that "centreless labyrinth" mentioned in Chesterton's *The Head of Caesar*.(21)
3. Every bit of portentous lighting and shadowing in *Kane* was first manifested in the Wellesian theatre of the late 30s.(22)
4. And when he turned up in Europe with the harried demeanour of a political exile of a political exile, he was greeted as another Stroheim, another Chaplin, another Keaton - a genius to be cherished.(22)
5. It is certainly worthy of revival and reconsideration, but it hardly stands alone, even among the directorial efforts of Orson Welles. (I personally prefer *The Magnificent Ambersons*.) To believe that *Citizen Kane* is a great American film in a morass of mediocre Hollywood movies is to misunderstand its transparent *movieness*, from its Xanadu castle out of *Snow White and the Seven Dwarfs* to its menagerie out of *King Kong*, to its mirrored reflections out of old German *Doppelgänger* spectacles. Then there are the stylistic borrowings from John Ford and Fritz Lang, the Slavko Vorkapich newspaper headline montages and the supposedly revolutionary flashback structure which is in fact profoundly derivative of the 'narratage' of Preston Sturges in William K. Howard's tycoon saga *Power and the Glory* (1933) or of Dalton Trumbo's fetishistic-symbolic variant in Garson Kanin's *A Man to Remember* (1938).(22)
6. Yet though *Citizen Kane* is not nearly as 'original' as some of the critical encomiums would indicate, its influence on subsequent cinema is still to be seen in the works of Stanley Kubrick, the Coen brothers and many other film-makers on all five continents.(22)
7. Charles Foster Kane [...] dies in a cartoonishly gothic gastle left over from a Disney drawing board on the RKO back lot...(22)
8. The first Mrs Kane is disposed of maritally in a scene of artful flash pans (of the Kane breakfast table) hailed by Milos Forman recently as his first youthful moviegoing experience in Czechoslovakia that demonstrated to him what a director did.(23)
9. It is 'Rosebud' that structures *Citizen Kane* as a private-eye investigation of a citizen in the public eye, and thus brings us much closer to *The Maltese Falcon* and *The Big Sleep* and the burning R's on the pillowcases of *Rebecca*.
10. How can we take 'Rosebud' seriously, Pauline Kael complains, after Snoopy in the comic strip *Peanuts* has called Lucy's sled 'Rosebud'? The same way, I suppose, that we can still take *Potemkin* seriously after Woody Allen has sent a baby carriage rolling down the steps of a Latin-American palace in *Bananas*. Both Snoopy and Woody are paying homage to bits of film language transformed by the magical contexts of their medium into poetic metaphors. But where Eisenstein's baby carriage moves from prop to agitprop as it becomes an archetypal conveyance of revulutionary fervour...(23)

Kuten TAULUKOSTA 24 käy ilmi, Sarris käyttää toisia elokuvia esimerkkeinä vaikutussuhteista. Kohdissa 3, 5 ja 7 on kyse *CK*:een vaikuttaneista elokuvista. Sarris käyttää tässä sanaa *"movieness"*(5), jolla hän ilmeisesti haluaa huomauttaa, ettei *CK* ole niin teatterimainen kuin yleensä annetaan ymmärtää. Elokuvista on joko lainattu lavasterakenteita (myös Bagh huomioi tämän seikan) tai kerronnan rakenteita. Sarris kiinnittää huomiota *Power and the Gloryn* (1933) ja *CK:*n yhtäläisyyksiin. Molemmat ovat elokuvan alussa kuolevan mahtimiehen tarinoita, joissa hänen elämäänsä aletaan selvittämään takautumin[55].

Kohdissa 6, 8 ja 10 taas on kyse *CK*:n vaikutuksesta myöhempiin elokuvaohjaajiin ja Tenavat-sarjakuvaan. Mainitsemalla muutaman ohjaajan, joiden töissä *CK*:n vaikutus näkyy, hän huomioi saman seikan kuin Peary, joka ilmoitti lakonisemmin sen olevan vaikutusvaltaisin äänielokuva. Muutkin käsitellyistä kriitikoista ovat maininneet *CK*:n olleen hyvin vaikutusvaltainen elokuva. Myös Sarrisin mielestä sen vaikutus ulottuu kaikille viidelle mantereelle, joilla fiktioelokuvia tehdään (kohta 6). Sarris eroaa muista kriitikoista merkittävästi painottaessaan sitä seikkaa, että myös *CK*:een ovat vaikuttaneet monet elokuvat. Muut kriitikot esittivät *CK*:n ainutlaatuisena ja autarkkisena saarekkeena, joka voi vaikuttaa muihin elokuviin. Sitä ennen ei kuitenkaan heidän mielestään ollut mitään, vaan *CK* oli "uuden elokuvan alku".

Kohdassa 1 Sarris käyttää vertailukohteena kolmea suosittua Hollywood-elokuvaa ilmaistakseen, ettei *CK* ole suurten massojen keskuudessa suosittu klassikko. Kiinnostavampi on kohta 9, joka on artikkelissa ainoita viitteitä elokuvan genreen. Sanoessaan *CK*:n lähestyvän

---

[55]Sarris käyttää tästä kerronnan rakenteesta nimeä 'narratage', joka on minulle uusi sana, mutta epäilen sen olevan muodostettu sanoista narrative + montage, koska kysehän on montaasin kaltaisesta kerronnan rakenteesta, mutta koko elokuvan mittakaavassa.

The Big Sleep ja *The Maltese Falcon* -elokuvia hän viittaa sen olevan lähimpänä film noirina tunnettua genreä[56]. Pearyhan ei viittanut genreihin ollenkaan, kun taas Bagh väitti elokuvan olevan kaikkien lajityyppien leikkauspisteessä. Baghilta muistamme myös, että hän käytti muita elokuvia vain sanoakseen, että *CK* on niitä parempi.

Sarris viittaa myös muutaman kerran elokuvahistoriaan nimeämättä mitään erityisiä elokuvia.

TAULUKKO 25. ELOKUVAHISTORIA

1. What did make *Kane* seem fresh in 1941 was its casting of theatre and radio people - [...] - who had never before been seen on the screen.(22)
2. This mannered 'spontaneity' of line-readings had been done before, but never so relentlessly.(22)
3. I like to think *Citizen Kane* simply as one of the many good movies turned out in Hollywood in past seventy-five years. Even in 1941 there were several movies on the same level of excellence, and though there was something special about Welles' film, it was neither the beginning of anything, nor the end of anything, but more a glorious middle. The moment someone tells me that *Citizen Kane* is the only good American film, I immediately realise they do not fully understand even *Citizen Kane* itself.(23)

TAULUKOSSA 25 Sarris luotaa lisää vaikutussuhteita (kohdassa 2), mutta ilman tarkempaa spesifiointia. Kohta 3 on jo käsitelty modaalisuuden kohdalla: Sarris ei esitä tärkeätä elokuvan merkittävyyttä koskevaa mielipidettään kategorisena kuten kaksi muuta kriitikkoa, vaan omana mielipiteenään. Kiinnostavaa siinä on sen lisäksi se, että se näyttää olevan kommentti erääseen Bazinin kantaan, jonka hän on esittänyt yhdessä kanonisoiduista *CK*-esseistään. Sen mukaan *CK* edustaa uuden kauden alkua elokuvassa (Bazin 1967, 21). Sarris vastaa, että se ei

---

[56]Film noir ei ole kaikkien mielestä genre, vaan ryhmä elokuvia, jotka haastavat klassisen Hollywood-elokuvan neljällä tavalla: 1.Henkilöt eivät toimi loogisesti, eivätkä ole psykologisesti tasapainoisia tai selkeitä. 2.Romanssien vaarallisuus eli haluttavat (yl. naiset) voivat olla myös petollisia. 3.Ei motivoituja onnellisia loppuja. 4.Klassisen tekniikan kritiikki eli läpinäkyvyyden ja neutraalisuuden haastaminen. (Bordwell, Staiger and Thompson 1985, 75-76.) Näiden neljän kohdan valossa *CK*:n lukeminen film noiriin on varsin onnistunut.

ole "minkään alku, eikä minkään loppu, vaan maineikas keskikohta"(3). Bagh totesi uskollisemmin *CK*:n olevan klassisen elokuvan summa ja uuden elokuvan alku. Toisaalta Sarrisin käyttämän sanan middle voi ymmärtää myös niin, että kyse on keskuksesta, jonka ympärillä kaikki muu pyörii, mutta tämä tulkinta ei sovi kontekstiin, koska Sarrisin mielestä *CK* on vain "one of the many good movies"(3).

TAULUKKO 26 osoittaa kuinka Sarris viittaa artikkelissaan muihin kriitikoihin tai tutkijoihin.

TAULUKKO 26. MUUT KRIITIKOT TAI TUTKIJAT

1. Barbara Leaming's authorised biography of Welles contains the startling information that: "Somehow, before making the movie, Orson had found out the secret name that Hearst used to refer to Marion Davies' genitalia: Rosebud". So much for the arcane analysis of this most tantalising of cinematic symbols.(21)
2. After fifty years of relentless re-evaluation, whether or not *Citizen Kane* is all that it is cracked up to be remains an open question.(21)
3. ...Jorge Luis Borges once described as that "centreless labyrinth"...(21)
4. Here, things were so bad that C.L.Lejeune of the *Observer* claimed British cinema owners frightened their children to sleep with stories of what happened (or rather, didn't happen) at the ticket counters when they played *Citizen Kane*.(21)
5. The three most perceptive American film critics of the early 40s - James Agee, Manny Farber and Otis Ferguson - were also less than enchanted by the movie and by Welles' work in general. Suspicion of his eccentric compositions, shock editing and dizzying camera movements led to accusations that he was a faker, a charlatan, or, worst of all, an ivory-tower exhibitionist who failed to address the problems of the 'common people'.(21)
6. Neither audiences nor critics was comfortable with Welles' 'cinematic' innovations borrowed from his own theatrical expressionism and experimentation.(21)
7. ...to this day people differ on whether as a performer he was all that good or revelatory, or all that bad and hammy.(22)
8. The film met with a warmer reception in France. For film-makers and critics such as Franccois Truffaut and his colleagues at *Cahiers du cinéma,* the destiny of Charles Foster Kane was merged with that of Welles himself in an extreme expression of auteurism. For french critics, who were not able to see *Citizen Kane* until after the end of the German occupation in 1945, Welles' spectacular screen debut was seen in the context of his subsequent precipitous decline and fall. And when he turned up in Europe with the harried demeanour of a political exile, he was greeted as another Stroheim, another Chaplin, another Keaton - a genius to be cherished. *Kane* thus became inseparable from Welles and his ordeal at the hands of the American philistines.(22)

TAULUKKO 26. MUUT KRIITIKOT TAI TUTKIJAT

9. Most film historians and cineastes continue to regard *Kane* as the artistic creation of Welles. The only serious challenge to this assumption was mounted by the anti-auteurist Pauline Kael in the *New Yorker* in 1970, where she laid most of the credit for the film at the door of screenplay-writer Herman J. Mankiewicz. Predictably, Kael marshalled all the evidence she could to divorce the direction of *Citizen Kane* from its ultimate authorship, and she was supported in her arguments by former associates of Welles, most notably, John Houseman. Counter arguments were published by Peter Bogdanovich, this critic, and several technical collaborators on the production. In the end, however, Kael succeeded only in adding another layer of mythology to Welles as the man who 'stole' *Citizen Kane* from Mankiewicz.(22)
10. In his memoirs, *Starting Out in the Thirties,* Alfred Kazin has written about Welles as cultural hero for New York's left-leaning intelligentsia.(22)
11. ...overriding Freudian subtext of a poor little rich boy who never managed to recover from the loss of his mother.(22)
12. The same is true of Toland's celebrated deep focus.(22)
13. How can we take 'Rosebud' seriously, Pauline Kael complains, after Snoopy in the comic strip *Peanuts* has called Lucy's sled 'Rosebud'?(23)

Sarris siteeraa suoraan vain Barbara Leamingin Welles-elämäkertaa (1) ja Jorge Luis Borgesia, jolta hän lainaa *CK*:a kuvaavan metaforan "centreless labyrinth"(3), jonka myös Bagh lainasi esseessään. Baghilla ja Sarrisilla on myös muita yhteisiä kiinnostuksen kohteita, koska myös Sarris kuvaa pitkään *CK*:n kriitikkovastaanottoa saksalaismiehityksen jälkeisessä Ranskassa. Tämä kiinnostaa molempia ilmeisesti siksi, että se oli ainoa paikka missä tämä elokuva sai lämpimän vastaanoton. *CK*:n arvostus alkoi nimenomaan *Cahiers du cinéma* -lehden sivuilta, ja Baghia ja Sarrisia pidetään ns. cahierslaisena. Sarrisin mielestä Wellesin neron maine sekä Kanen ja Wellesin samastaminen ovat peräisin ranskalaisvastaanotosta, joka erosi Yhdysvaltojen ja Iso-Britannian vastaanotosta, koska *CK* tuli sinne myöhemmin. Näin ranskalaiset näkivät elokuvan siinä kontekstissa, jossa sitä sävytti jo tieto, että Orson Welles oli joutunut sen ansiosta taloudelliseen maanpakoon (8). Vastapainoksi tälle lämpimälle ranskalaisvastaanotolle hän kuvaa amerikkalaisten kriitikoiden nuivaa suhdetta elokuvaan sen ilmestymisen aikoihin (5 ja 6). Tämä seikka erottaa Sarrisin muista analysoimistani kriitikoista,

koska he antoivat ymmärtää, ettei elokuvasta ole ikinä sanottu pahaa sanaa. Sarris näyttää molemmat puolet aikalaisvastaanotosta.

Sarris viittaa kritiikkiin yleisesti, kun hän sanoo "Toland's celebrated deep focus"(12) ja käyttää ilmaisua "people differ on whether..."(7) miettiessään Orson Wellesin näyttelijänlahjoja. Hänen mielestään kysymys siitä, onko *CK* kaiken sen ylistyksen arvoinen mitä se on saanut, on vielä avoin (2).

Yhteistä kaikille kolmelle kriitikolle on, että he käsittelevät Pauline Kaelin kommentteja *CK*:n tekijyydestä. Anti-auteuristi, kuten Sarris häntä luonnehtii, Pauline Kaelin kirjoituksella näyttää olleen sellainen vaikutus, ettei kukaan enää voi kirjoittaa *CK*:sta mainitsematta häntä ja hänen teesejään. Sarris asettuu samalle linjalle Baghin kanssa, koska myös Sarris ohittaa teesit ilman, että harkitsisi niitä. Pauline Kaelin mielipiteitä esitellään toisenkin kerran, kun hän kysyy voidaanko "Rosebudia" ottaa enää vakavasti sen jälkeen, kun *Tenavissa* Ressu (Snoopy) on nimittänyt kaverinsa kelkkaa "Rosebudiksi"(13). Sarris perustelee vakuuttavasti, miksi "Rosebudin" voi yhä ottaa vakavasti.

Pauline Kael näyttää merkitsevän kaikille kolmelle kriitikolle paljon. Joka kerta kun kriitikot esittelevät jonkun mielipiteitä vain siksi, että he voisivat kumota ne, niin kyseessä on Pauline Kael teeseineen. Tämän perusteella voi väittää, että myös Pauline Kaelin artikkelista "Raising Kane" on tullut Bazinin artikkeleiden vertainen "kanonisoitu teksti" *CK*:n tutkimuksessa. David Bordwellhan piti tällaisten perustekstien edellytyksenä sitä, että kaikki myöhempi tutkimus tapahtuu niiden varjossa (Bordwell 1989, 24-25).

Institutionaalinen konteksti saa Sarrisin tulkinnassa paljon tilaa. Hän esittelee laveasti *CK*:een vaikuttaneita elokuvia ja mainitsee ohjaajia joihin *CK* on vuorostaan vaikuttanut. Tällaista keskellä olemista hän varmaan tarkoitti sanoessaan, että *CK* on "a glorious

middle" (TAULUKKO 25, kohta 3). Tällä Sarris eroaa muista kriitikoista, joille *CK* oli ainutlaatuinen elokuva, johon muut elokuvat eivät olleet vaikuttaneet mitenkään. Sarris vihjaa *CK* olevan myös film noiria.

Kritiikin kontekstiin hän puuttuu myös. Sarris käsittelee amerikkalaisvastaanoton kylmyyttä ja sen syitä sekä vastavuoroisesti ranskalaisvastaanoton lämpimyyttä ja sen syitä ja vaikutuksia. Pauline Kaelin teesit tuomitaan ohimennen. *CK* on yksi monista hyvistä Hollywood-elokuvista Sarrisille.

Institutionaalinen konteksti on Sarrisille kohtalaisen tärkeä tulkintakriteeri. Hänen tulkintansa *CK*:sta nojaa genreen, ja Sarrisista on tärkeää esitellä *CK*:een vaikuttaneita ja sen edelleen vaikuttamia elokuvia ja ohjaajia. Näin lukijalle välittyy kuva elokuvasta elokuvateollisuuden "keskellä", eikä muiden yläpuolella. Sarrisin institutionaalinen konteksti on elokuvien konteksti enemmän kuin kritiikin konteksti, joka sekään ei ole merkityksetön hänelle. Hän huomioi lähinnä *CK*:n aikalaiskritiikin kontekstin. Kritiikin tekstejä hän ei kuitenkaan käytä tukemaan omaa mielipidettään, vaan on eri mieltä ja kritisoikin niitä.

Sosio-kulttuurinen konteksti

TAULUKOSTA 27 löytyvät Sarrisin viittaukset sosio-kulttuuriseen kontekstiin. Sosio-kulttuurinen kontekstihan tarkoitti jollekin ajalle ominaisia käsityksiä ja uskomuksia.

TAULUKKO 27. SOSIO-KULTTUURINEN KONTEKSTI

1. *Citizen Kane* erupted on to the screen, at least as a long-lived figure of speech, on 1 May 1941 at New York's Palace Theater. The film was originally to be premiered at the more prestigious and profitable Radio City Music Hall, but the booking was rejected - presumably because of the controversy surrounding the film's allgedly libellous treatment of William Randolph Hearst and his mistress, Marion Davies.(21)

TAULUKKO 27. SOSIO-KULTTUURINEN KONTEKSTI

2. ...contains the startling information that: "Somehow, before making the movie, Orson had found out the secret name that Hearst used to refer to Marion Davies' genitalia: Rosebud".(21)
3. Even when first released, *Citizen Kane* was never viewed as popular, feel-good entertainment and the various conspiracy theories that seek to explain its bombing at the box office probably rely too heavily on a right-wing publisher's wrath. It was certainly no fault of Hearst's that the movie was a commercial flop in Britain, where Hearst had as little influence as Lord Beaverbrook in the US.(21)
4. *Kane* thus became inseparable from Welles and his ordeal at the hands of the American philistines.(22)
5. ...(Dorothy Comingore in a shrill, misogynous caricature of Marion Davies).(22)

TAULUKKO 27 osoittaa, että Sarris antaa määrällisesti vähän tilaa elokuvan syntyajan sosio-kulttuuriselle kontekstille eikä senkään vertaa nykyajan sosio-kulttuuriselle kontekstille. Sarriskin mainitsee William Randolph Hearstin ja hänen rakastajansa, joista elokuvan on väitetty kertoneen, mutta lähinnä ilmoittaakseen, että väitetyn yhteyden takia elokuvan ensi-ilta siirrettiin muualle (1), ja ettei Hearst voinut olla syynä elokuvan huonoon menestykseen Iso-Britanniassa (3)[57]. Sarris myös huomauttaa, että elokuvasta ja Wellesin "tulikokeesta amerikkalaisten poroporvarien käsissä" tulivat erottamattomat (4). Hän ei kuitenkaan mitenkään painota tätä syynä siihen, että elokuva sai maineen, joka sillä nyt on.

Sarris ei kertaakaan eksplikoi, että elokuvan Charles Foster Kane olisi William Randolph Hearst[58]. Tästä voisi päätellä, ettei hän välitä elokuvan yhteydestä todelli-

---

[57]Elokuvan vastaanottoa ja taloudellista menestymistä koskevat asiat kuuluisivat elokuvan sosiaaliseen tai taloudelliseen historiaan, mutta en käsitellyt niitä elokuvahistorian kohdalla, koska sillä ymmärretään (vielä) yleensä elokuvan esteettistä historiaa.

[58]Myös tähän on voinut vaikuttaa artikkelin ohessa oleva palsta "Entering the labyrinth". Sarrisin ei tarvitse yhteyttä todistella, koska se tehdään arvovaltaisesti artikkelin yhteydessä. Tuottaja John Houseman kertoo siinä elokuvan Charles Foster Kanen esikuvana olleen William Randolph Hearstin ja muutaman muun lehtikeisarin sekä Orson Wellesin. Ks. *Sight and Sound* Vol.1 No.6 (Oct 1991), 24.

suuteen. Kohdassa 2 hän kuitenkin herkuttelee tiedolla, että elokuvan "Rosebud" olisi Hearstin käyttämä lempinimi rakastajattarensa Marion Daviesin sukupuolielimistä. Kohdassa 5 taas hän pitää Dorothy Comingoren näyttelemää Susan Alexanderin hahmoa "kimakkana, naisvihakarikatyyrinä Marion Daviesista". Sosio-kulttuurinen konteksti on olemassa Sarrisille, ja se saattaa vaikuttaa elokuvan tulkitsemiseen, vaikkei hän sitä tässä korostakaan.

Sarris ei kiinnitä elokuvaa tiukasti mihinkään sosiokulttuuriseen kontekstiin, vaikka parilla huomiollaan ja artikkelin yhteyteen John Housemanilta siteeratulla mielipiteellä antaakin ymmärtää, että syntyajan konteksti vaikuttaa elokuvan tulkintaan jonkin verran. Näin Sarrisillekin institutionaalinen konteksti on tärkein konteksti elokuvaa tulkitessa. Elokuvainstituutio, joka sulkee sisäänsä muut elokuvat, ohjaajat ja kriitikot on se ympäristö, missä elokuva ensisijaisesti tulkitaan ja arvotetaan. Mutta silloin tällöin, kun elokuva kaartuu erityisen lähelle todellisuusasymptoottiaan, niin sitäkään ei suinkaan jätetä huomioimatta.

Yhteenveto

Sarrisin "Kane: For and against" välittää tulkintamallin, joka eroaa ratkaisevasti kahdesta ensin käsittelemästäni kritiikistä. Se eroaa ratkaisevasti myös siinä, millainen on *Citizen Kanesta* välittyvä kuva.

Sarris rakentaa elokuvasta omaperäisen tulkinnan, jota ei voi pitää kovin tekstilähtöisenä. Sarris ankkuroi tulkintansa hiukan tekstiin, mutta sen merkityksen lähde näyttäisi olevan enemmän kriitikko kuin teksti. Hän ottaa tekstistä muutaman pinnallisen seikan, joiden päälle tulkinta rakentuu, mutta ei huomioi niitä puolia, joihin se ei sovi. Sarris ei myöskään lainaa dialogia juuri ollenkaan perustellakseen tulkintaansa.

Käyttämällä mm. modaalisuutta ja persoonapronomineja viitatessaan lukijoihin ja itseensä hän ainoana kriiti-

koista välittää lukijalle tulkintamallin, jossa teksti on ärsyke, josta voidaan vastaanottajasta riippuen saada erilaisia tulkintoja. Näin lukijat saavat enemmän huomiota kuin teksti. Lukijoiden Sarris implikoi olevan käsityksiltään samanlaisia kuin hän itsekin. Heille elokuvan tulkinta on emotionaalinen ja intellektuaalinen kokemus, jopa niin että paino on emotionaalisella. Pearylle se oli pelkästään intellektuaalista, vaikka hän sympatisoikin päähenkilöä.

Tekijän intentiot eivät kiinnosta Sarrisia, mutta tekijä ei kuitenkaan ole merkityksetön hänelle. Elokuvan ollessa kyseessä tekijä on Sarrisin mielestä ohjaaja, joka kontrolloi meille tulevaa informaatiota. Tekijä ei ehkä ole aivan nero, niin kuin esimerkiksi Baghin esseessä, mutta kuitenkin tavallisen ihmisen yläpuolella, koska hänessä on "taikaa". Ohjaaja saa ylimääräistä hohtoa, kun hän kertoo ja hänestä kerrotaan anekdootteja artikkelin yhteydessä olevalla lisäpalstalla.

Institutionaalisen kontekstin hän rakentaa huolella. *CK*:lle määritellään paikka elokuvahistoriassa, siihen ovat vaikuttaneet monet elokuvat ja monet ovat siitä saaneet vaikutteita. Sarris on kriitikoista ainoa, jolle *CK* ei ole ainutlaatuinen elokuva, johon muut elokuvat eivät ole vaikuttaneet lainkaan. *CK* on intertekstuaalisten vaikutussuhteiden verkon keskellä. Hänen tulkintansa nojaa myös genreen. Kritiikin konteksti saa määrällisesti huomattavan osan hänen tekstistään. Myös kritiikin konteksti paljastaa Sarrisin kannattavan intertekstuaalista lukutapaa, koska hän hän huomioi muiden kriitikoiden mielipiteet ja kumoaakin niitä. Näin hän rakentaessaan omaa tulkintaansa tekee sen muiden tulkintojen varjossa, ja tulkinnasta muodostuu sellainen kuin se on ehkä siksi, että se erottuisi muista tulkinnoista. Sosio-kulttuurinen kontekstikin on olemassa, mutta siihen kiinnitetään vain vähän huomiota. Sosio-kulttuurinen konteksti on aikalaiskonteksti, ja se voi vaikuttaa elokuvan tulkintaan. Muiden kriitikoiden

tavoin Sarris jättää tämän kuitenkin muutaman sattuvan yhtäläisyyden varaan.

Andrew Sarrisille *CK* on film noiria lähestyvä salapoliisielokuva. Elokuvalla on yksi tekijä, joka on Orson Welles, ohjaaja. Sarris ei pidä häntä suoraan nerona, vain "myyttisenä taikurina". Sarris ei kuitenkaan pidä elokuvaa muita parempana, vaan yhtenä hyvänä Hollywood-elokuvana. Sarriskaan ei ole kunnon auteuristi, vaan hänen tulkintansa on pinnallinen, ja hän tyytyy antamaan kaiken ansion elokuvasta Wellesille. Hänellekin, auteur-teorian hiojalle 60-luvulta, teoria on vesittynyt pelkäksi ohjaajan korostamiseksi. Sarris ei myöskään painota *CK*:n teknillisiä ja tyylillisiä ansioita, vaikka hänkin huomioi kuvauksen muutaman kerran.

5. PÄÄTÄNTÖ

Tämän tutkimuksen mukaan näyttää siltä esseistisen elokuvakritiikin tulkintakriteerit eivät ole kovin yhtenäisiä eri kirjoittajien välillä. Yhteistä on, että tulkintakriteerejä on monia eli yksikään kriitikko ei tukeudu puhdasoppisesti mihinkään yhteen kriteeriin. Akateemisen kritiikin kohdalla tilanne olisi saattanut olla toisenlainen. Käsitykseni mukaan akateemisessa kritiikissä esimerkiksi tekijä on nykyään marginalisoitu. Tieto "tekijän kuolemasta" ei ole kuitenkaan kiirinyt akateemisen kritiikin ulkopuolelle[59].

Summaan tutkimuksen päähuomiot tulkintakriteereistä vielä yhteen taulukkoon, jotta voimme tarkastella niitä rinnakkain.

---

[59]Pieni vilkaisu akateemisen elokuvatutkimuksen viime vuosien muutamiin suosituimpiin teoksiin osoittaa, ettei sana "tekijän kuolemasta" ole kiirinyt edes akateemiseen elokuvatutkimukseen. Samalla tavalla kuin käsitellyillä kriitikoilla, *Citizen Kanea* käsittelevissä akateemisissa analyyseissakin lauseiden subjektina seisoo usein tiukasti Orson Wellesin nimi. Ks. *CK*-analyysit teoksista Bordwell, David ja Thompson, Kristin 1993. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill ja Cook, David A.1996. *A History of Narrative Film*. New York and London: W.W. Norton & Company.

TAULUKKO 28. YHTEENVETO

	Peter von Bagh	**Danny Peary**	**Andrew Sarris**
1.Teksti	tärkeä	tärkeä	ärsyke
2.Tekijä	”nero” -ohjaa tekstiä	**merkityksen lähde** -intentio -itseilmaisu	”taikuri” -ohjaa tekstiä
3.Kriitikko	marginalisoitu -auktoriteetti	osit. marginalisoitu -auktoriteetti	**merkityksen lähde**
4.Lukijat	marginalisoitu -merkityksen vast. ottajia kriitikolta	yhdenmukainen -kriitikon kaltainen -merkityksen vast. ottajia kriitikolta	yhdenmukainen -kriitikon kaltainen -implikoidaan, että voi olla omiakin tulkintoja
5.Institut. konteksti	**kritiikin konteksti** **-merkityksen lähde** elokuvien konteksti -olemassa	kritiikin konteksti -olemassa elokuvien konteksti -marginalisoitu	kritiikin konteksti -kriittinen suhde elokuvien konteksti -tärkeä
6.Sosio-kult. konteksti	yhtäläisyydet tärkeitä	marginalisoitu	olemassa

Kuten TAULUKOSTA 28 voi nähdä, on keskeinen tulkintakriteeri eli merkityksen lähde jokaisella kritiikolla eri kriteeri kuin muilla. Kukaan näistä kriitikoista ei tietenkään luota yhteen kriteeriin, vaan merkitys muodostuu aina monien kriteerien yhteisvaikutuksesta. Esimerkiksi tekstillä ja tekijällä on jokaiselle kriitikolle merkitystä. Kukaan heistä ei pidä tekstiä autonomisena, vaan he olettavat, että sen takana on tekijä, joka on elokuvan ohjaaja kaikille kolmelle kriitikolle. Tekijä ”ohjaa” tekstistä saatavaa informaatiota ja laittaa siihen säilöön merkityksen sirpaleita. Ne voivat olla lähtöisin hänen omasta elämästään, kuten Peary ajatteli, tai muiden elämästä, kuten Bagh ja vähän myös Sarris ajattelivat.

Bagh ja Peary ovat kriitikoita, jotka antavat lukijoille ylhäältä päin tulkinnan, joka näin välittyy lukijalle yleispätevänä ja ainoana oikeana tulkintana.

Sarris käyttää keinoja, kuten modaalisuutta, ja hänen tulkintansa välittyykin vain hänen omanaan ja yhtenä mahdollisena tulkintana monista, mutta samalla tekstin rooli redusoidaan pelkäksi ärsykeeksi. Lukijan rooli ei ole kadehdittava, vaikka Sarrisilla hän on muutakin kuin kriitikon antaman merkityksen vastaanottaja. Kirjoittajien tyylit ovat monenlaisia. Bagh ei tunnepitoisuudessaan perustele väitteitään. Peary on kuivan asiallinen, mutta hänen väitteensä ovat yleensä hyvin perusteltuja. Sarris leveilee sanavarastollaan ja keksii sanaleikkejä, mutta myös perustelee arviointinsa[60].

Institutionaalinen konteksti on kaikille olemassa. Elokuvaa tarkastellaan ainakin vähän muiden elokuvien kontekstissa, vaikka vain Sarrisille elokuvan suhteista toisiin elokuviin on todellista merkitystä. Bagh käyttää muita elokuvia korostaakseen *Citizen Kanen* paremmuutta niihin verrattuna. Sarris sen sijaan tuo myös esiin *Citizen Kaneen* vaikuttaneita elokuvia, jolloin se ei enää näytä yhtä ainutlaatuiselta ja omaperäiseltä kuin muiden esseissä. Kritiikin kontekstia kriitikot kommentoivat ahkerasti. Sarris kumoaa toisten kriitikoiden väitteitä, ja myös Peary yrittää samaa. Sen sijaan Baghilta välittyy kuva kritiikin kontekstista merkityksen lähteenä, jolloin elokuva on merkittävä, koska sitä pidetään merkittävänä. Elokuvaa ei ankkuroida tiukasti mihinkään sosio-kulttuuriseen kontekstiin, vaan Bagh ja Sarris huomauttavat joitakin yksityiskohtia elokuvan ja sen syntyajan kontekstin yhtäläisyyksistä.

Pohdin johdannossa, että hyvän elokuvan voi erottaa huonosta esteettisillä ja muilla tekstin sisäisillä seikoilla, mutta jos elokuva on enemmän kuin hyvä (merkittävä tai vaikka kanonisoitu), niin syyt ovat luultavasti tekstin ulkopuolella. Tutkimuksen tuloksen

---

[60]Tässä voi pohtia onko kyse maanosakohtaisista tyylieroista, koska suomalainen Bagh ei kertaakaan käyttänyt minä- tai me-pronominia tai muuten viittanut itseensä tai lukijoihin, mutta amerikkalaiset Peary ja Sarris viittasivat itseensä ja lukijoihinsa useastikin käyttämällä I- tai we-pronominia tai niiden eri muotoja.

voisi katsoa vahvistavan tätä muutenkin melko itsestään selvää näkemystä, koska teksti ei ollut kenellekään näistä kriitikoista pääasiallinen merkityksen lähde. Sen sijaan esimerkiksi tekijää ja kritiikin kontekstia kommentoitiin yllättävänkin ahkerasti. Nerokas tekijä, mielenkiintoiset yhtäläisyydet tai seuraamukset todellisuuteen sekä arvostettu kriitikko saattavat olla elokuvan auttajia sen matkalla "elämää suurempaan" maineeseen.

Pearylta ja Sarrisilta välittyy myös kuva tulkintaprosessista. Pearylle se on lähes pelkästään älyllistä palasten yhdistelyä, ja Sarrisille se on ensisijaisesti emotionaalista, mutta myös hiukan älyllistä toimintaa[61]. Auteur-teoria ei näytä enää esittävän suurta roolia kritiikissä. Sarrisin käsitys tulkinnasta on lähellä Cahiers-koulukuntaa, joka pani auteur-teorian alulle. Muuten auteur-teoria on vesittynyt pelkäksi ohjaajan korostamiseksi, eli kaikki tutkimani kriitikot palauttavat esteettisen vastuun ohjaajaan.

Citizen Kanen arvostus alkoi, koska se nähtiin esimerkkinä ranskalaisen Cahiers-koulukunnan estetiikasta. Tätä puolta kriitikot eivät painota, vaan suhtautuvat siihen kainostellen. Kaikki heistä kuitenkin toteuttavat käytännössä André Bazinin estetiikkaa, jonka väitin olevan monen kanonisoidun elokuvan takana. Kriitikot mainitsevat syvätarkkuuden ja esittävät sen lisäksi muitakin elokuvan onnistuneita teknillisiä ja varsinkin tyylillisiä ratkaisuja, jotka noudattavat pitkälti André Bazinin antamaa mallia.

Citizen Kane on Baghille "maailman paras elokuva", ja hänen täytyy puolustaa sitä ihmisiltä, jotka yrittävät esimerkiksi viedä Orson Wellesiltä kunnian sen tekemisestä. Myös muut kriitikot ovat puolustuskannalla väitteitä kohtaan, joissa Orson Wellesin teki-

---

[61]Olisi ollut kiinnostavaa verrata tutkimustuloksia kriitikoiden omiin käsityksiin siitä, mitä tulkitseminen on, mutta tietääkseni vain Andrew Sarris on julkaissut tällaisia pohdiskeluja.

jyys on uhattuna. Peary näkee *Citizen Kanen* "elokuvana, johon kaikkia muita elokuvia on väistämättä verrattava". Sarrisille se taas on "yksi monista hyvistä Hollywood-elokuvista". Sarris siis problematisoi *Citizen Kanen* saavuttaman aseman myös muutenkin kuin esittämällä sille esikuvia elokuvahistoriasta.

Kriitikoilla ei näytä olevan mitään yhtä syytä siihen, miksi juuri *Citizen Kane* on maailman paras tai merkittävin elokuva. Näiden kritiikkien valossa elokuva on moniselitteinen, jonka André Bazin on sanonut olevan elokuvan arvon edellytys, mutta eikö sellainen ole melkein mikä tahansa teksti. André Bazin on vaikutusvaltainen elokuvateoreetikko ja -kriitikko, jonka suosikkeja ja suosikkiesimerkkejä *Citizen Kane* oli. Hän ehti julkaista yhden ainoan kirjan ennen kuolemaansa. Sen nimi oli *Orson Welles* (1950). Stuart Hallhan sanoi: "it is power, rather than the facts about reality, which makes things 'true'"(Hall 1992b, 293). Tämä pätee varmasti erityisen hyvin juuri arvoarvostelmiin. David Bordwellin mukaan Bazinin Welles-esseet ovat ns. kanonisoituja tutkimuksia, joiden varjossa myöhempi tutkimus tehdään (Bordwell 1989, 24-25). Ehkä vain kriitikon vaikutusvalta voi tehdä yhdestä elokuvasta maineeltaan muita merkittävämmän[62].

Olin huolestunut siitä millaisen tulkintamallin elokuvanharrastajat saavat näistä elokuvaoppaista ja -lehdistä. Huolestuttavinta oli ehkä se, ettei kenellekään kriitikoista teksti ollut mitenkään ensisijainen merkityksen lähde. Näkisin myös mielelläni sosiokulttuurisella kontekstilla olevan jotain merkitystä elokuvan tulkintaan, eikä pelkästään elokuvan syntyajan kontekstilla, vaan tulkinnan ajan ja paikan sosio-

---

[62]Tässä taas voi pohtia mikä tekee kriitikosta vaikutusvaltaisen tai "kanonisoidun kriitikon". Johdannossa totesin, että elokuvan kaanoniin pääsee ehkä helpommin, jos kuolee kesken parhaan luomiskauden. Sama tulee mieleen kriitikko André Bazinin (1918-1958) kohdalla, joka kuoli varsin nuorena juuri kun maailman elokuvan harrastajien päät olivat kääntymässä Pariisin suuntaan (eli uuden aallon alkaessa). Tietysti Bazin oli myös terävä teoreetikko ja omaperäinen tyyliniekka kielenkäyttäjänä.

kulttuurisella kontekstilla. Myöskään lukijan rooli ei näiden kriitikoiden tulkinnassa ollut mairitteleva.

Kriittisen kielitieteen metodeille tämä tutkimus ei tee varmaankaan suurta oikeutta, koska olen monin tavoin yksinkertaistanut ja pelkistänyt omiin tarkoitusperiini Sirpa Leppäsen hienon väitöskirjan *The Mediation of Interpretive Criteria in Literary Criticism* (1993) analyysimenetelmiä. Diskurssianalyyttinen lähestymistapa[63] on hyvä menetelmä lähestyttäessä (mainonnan, politiikan, kritiikin) tekstejä, joiden on tarkoitus vaikuttaa lukijaan. Myös jonkin kokonaisvaltaisen retoriikan opin, esimerkiksi Kenneth Burken, Chaim Perelmanin tai jopa Aristoteleen, soveltaminen kritiikin tutkimukseen voisi olla hedelmällistä vastaisuudessa. Tässä tutkimuksessa olen vain pyrkinyt osoittamaan retoriikan mahdollisuuksia kritiikin tutkimuksessa. Retoriikan ja diskurssianalyysin parhaita puolia on se, että myös tämä tutkimus voitaisiin altistaa niiden menetelmille, ja ehkä huomata kuinka minulla on tapana tehdä yleistyksiä kriitikoista.

Olisi voinut olla varsin kiinnostavaa vertailla *Citizen Kanen* aikalaiskritiikkiä, tai kritiikkiä ennen Cahiers-koulukuntaa, ja uudempaa kritiikkiä. Ovatko tulkintakriteetit muuttuneet ajan kuluessa ja mihin suuntaan? Vanhoja arvioita tai esseitä on kuitenkin vaikea löytää, koska elokuvakritiikkikin oli sanomalehtien sivuntäytettä vielä 1940-luvulla. Kyseistä elokuvaa alettiin arvostamaan vasta 1950-luvulla ja sen jälkeen, joten siitä ei sitä ennen paljolti kirjoitettu. Toisaalta tämä tutkimustulos ei rohkaise tutkimaan sitä

---

[63]Kunnon diskurssianalyytikko ei jättäisi tutkimuksen ulkopuolelle tekstin ohessa olevia kuvia, mutta tässä tapauksessa ne eivät olisi muuttaneet tutkimustulosta suuresti. Baghilla oli 7 kuvaa, joista 4 esitti Orson Wellesiä elokuvan nimihenkilönä, 2 oli mainoskuvia, jotka esittivät Wellesiä ja yhdessä oli elokuvan Charles Foster Kane lapsena. Pearylla oli 6 still-kuvaa elokuvan eri kohtauksista, joista vain kahdessa Orson Welles näkyy. Sarrisilla oli 4 kuvaa: yksi mainoskuva Orson Wellesiltä ja kolme kuvaa elokuvasta, joista kahdessa oli Orson Wellesin esittämä päähenkilö ja yhdessä Susan Alexander.

ovatko tulkintakriteerit muuttuneet, koska niissä näyttää voivan olla suuria eroja samanakin aikana. Entä millaiset olisivat olleet tulkintakriteerit huonoksi tuomittujen elokuvien kohdalla? Askarruttamaan jäi myös olisivatko tulkintakriteerit olleet yhtenäisempiä ja käsittely lukijalle ystävällisempi akateemisessa kritiikissä.

Tutkimiltani kriitikoilta oppineena en malta olla vertaamatta itseäni *Citizen Kanen* tutkivaan journalisiin, Thompsoniin, joka lähetetään mahdottomalle tehtävälle, eli selvittämään suurmiehen viimeistä sanaa "Rosebudia" ja sitä kautta yhden ihmisen elämää. Thompson haastattelee viittä ihmistä, mutta ei saa selville sanan merkitystä. Hän siis epäonnistuu, mutta katsojille paljastuu enemmän "Rosebudista" ja sitä kautta myös Charles Foster Kanesta. Toivottavasti tämän tutkimuksen lukijoille paljastuu elokuvakritiikin käytännöistä, tekemäni kolmen analyysin kautta, vielä enemmän kuin minulle.

LÄHDELUETTELO

A. PRIMAARILÄHTEET

Bagh, Peter von 1989. "Citizen Kane". *Elämää suuremmat elokuvat*. Helsinki: Otava, 185-195.

Peary, Danny 1989 (1981). "Citizen Kane". *Cult Movies: The Classics, the Sleepers, the Weird, and the Wonderful*. New York: Delta books, 51-54.

Sarris, Andrew 1991. "Kane: For and against". *Sight and Sound* Vol.1 No.6 (Oct 1991), 20-23.

B. SEKUNDAARILÄHTEET

Altman, Charles F. 1985 (1977). "Psychoanalysis and cinema: The imaginary discourse". Nichols, Bill (ed.) *Movies and Methods Vol.2*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 517-531.

Amengual, Barthélemy 1967 (1963). "Erään elokuvan synty: Citizen Kane". Bagh, Peter von (toim.) *Uuteen elokuvaan*. Porvoo ja Helsinki: WSOY, 72-91. (Alkuteos: "Naissance d'un cinéma" *Études cinématographiques*, 1963)

Andrew, J. Dudley 1976. *The Major Film Theories: An Introduction*. London and Oxford and New York: Oxford University Press.

Astala, Erkki 1980. "Ne sata tärkeintä". *Projektio* 2/1980, 4-11.

Bagh, Peter von 1990. *Elokuvan ilokirja*. Helsinki: Otava.

Bazin, André 1967. "Elokuvan ilmaisukielen kehitys". *Uuteen elokuvaan* (toim. Bagh, Peter von). Porvoo: WSOY, 9-24. (Alkuteos: "L'Evolution du langage cinématographique". *Qu'est-ce que le cinéma? I*. Bourges: Les Editions du Cerf, 1958)

Bazin, André 1973. "Tekijänpolitiikka/auteur-teoria". *Mitä elokuva on?* (toim. Bagh, Peter von & Toiviainen, Sakari). Porvoo ja Helsinki: WSOY, 157-173. (Alkuteos: "De la politique des auteurs". *Cahiers du Cinéma* 70, avril 1957)

Bordwell, David & Staiger, Janet & Thompson, Kristin 1985. *The Classical Hollywood cinema: Film style & Mode of Production to 1960*. Columbia University Press: New York.

Bordwell, David 1989. *Making Meaning: The Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge and London: Harvard University Press.

Bordwell, David & Thompson, Kristin 1993 (1979). *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill.

Carter, Roland & Nash, Walter 1990. *Seeing Through Language: A Guide to Styles of English Writing*. Oxford: Basil Blackwell.

Christie, Ian 1992. "Canon Fodder". *Sight and Sound* Vol.2 No.8 (Dec 1992), 31-33.

Cook, David A. 1996 (1981). *A History of Narrative Film. Third Edition*. New York and London: W.W. Norton & Company.

Deleuze, Gilles 1985. *Cinéma 2: L'image-temps*. Paris: Les Editions de Minuit.

Eagleton, Terry 1983. *Literary Theory. An Introduction*. Oxford: Basil Blackwell.

Fairclough, Norman 1991 (1989). *Language and Power*. London and New York: Longman

Hall, Stuart 1992b. "The West and the Rest: Discourse and Power". Stuart Hall and Bram Gieben (eds.) *Formations of modernity*. Cambridge: Polity Press, 275-331.

Hietala, Veijo 1994. *Tunteesta teesiin: Johdatusta klassiseen ja uuteen elokuvateoriaan*. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.

Kobal, John 1988. *John Kobal Presents the Top 100 Movies*. London: Pavilion Books.

Leiwo, Matti & Pietikäinen, Sari 1996. "Kieli vuorovaikutuksen ja vallan välineenä". Palonen, Kari & Summa, Hilkka (toim.) *Pelkkää retoriikkaa: Tutkimuksen ja politiikan retoriikat.* Tampere: Vastapaino, 85-108.

Leppänen, Sirpa 1993. *The Mediation of Interpretive Criteria in Literary Criticism.* Jyväskylä: University of Jyväskylä.

Luostarinen, Heikki & Väliverronen, Esa 1991. *Tekstinsyöjät. Yhteiskuntatieteellisen kirjallisuuden lukutaidosta.* Tampere: Vastapaino.

Monaco, James 1981 (1977). *How to read a film: The Art, Technology, Language, History, and Theory of Film and Media, Revised edition.* New York and Oxford: Oxford University Press.

Mäkelä, Klaus 1991. "Sosiaalisen toiminnan järkevyys, norminmukaisuus ja ymmärrettävyys". *Sosiologia* 28, 1/1991, 1-14.

Mäkelä, Tapio 1993. "Criticizing criticism: A Play with blindness and vision". Vainikkala, Erkki (ed.) *The Cultural Study of Reception.* Jyväskylä: University of Jyväskylä, 139-149.

Naremore, James 1990. "Authorship and the cultural politics of film criticism". *Film Quarterly* Vol.44 No.1 (Fall 1990), 14-23.

Ogle, Patrick 1985 (1972). "Technological and aesthetic influences on the development of deep-focus cinematography in the United States". Bill Nichols (ed.) *Movies and Methods Vol 2.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 58-83.

Perelman, Chaim 1996 (1977). *Retoriikan valtakunta.* Tampere: Vastapaino. (Alkuteos: *L'empire rhétorique. Rhétorique et argumentation.* Librairie Philosophique J.VRIN, 1977)

Ricoeur, Paul 1980. "Existence and hermeneutics". Joseph Bleicher (ed.) *Contemporary Hermeneutics: Hermeneutics as Method, Philosophy and Critique.* London: Routledge and Kegan Paul, 236-259.

Salko, Sakari 1981. "Auteur-teoria elokuvan tutkimuksen mallina". Raimo Silius (toim.) *Studio 11: Elokuvan vuosikirja 1981.* Hyvinkää: Suomen Elokuvasäätiö, 56-81.

Salmi, Hannu 1993. *Elokuva ja historia*. Helsinki: Painatuskeskus.

Sarris, Andrew 1968. *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968*. New York: E.P. Dutton & Co., Inc.

Sihvonen, Jukka 1994."Tekijän kuva, kuvan tekijä: auteur ja yleisö Francois Truffaut'n elokuvassa Amerikkalainen yö". Kinisjärvi, Raimo & Malmberg, Tarmo & Sihvonen, Jukka (toim.) *Elokuva ja analyysi*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto, 119-133.

Simpson, Paul 1990. "Modality in literary-critical discourse". Nash, W.(ed.) *The Writing Scholar: Studies in Academic Discourse*. Newbury Park, London and New Delhi: Sage, 63-94.

Toiviainen, Sakari 1989. "Realismin dilemma: André Bazin ja hänen perintönsä". Kinisjärvi, Raimo & Lukkarila, Matti & Malmberg, Tarmo (toim.) *Elokuvateorian historia*. Like: Helsinki, 131-145.

"Top ten films: 250 verdicts". *Sight and Sound* Vol.2 No.8 (Dec 1992), 18-30.

Vincendeau, Ginette 1992. "The exception and the rule". *Sight and Sound* Vol.2 No.8.(Dec 1992), 35-36.

Wexman, Virginia Wright 1986. "The critic as a consumer: The film study in the university, *Vertigo* and the film canon". *Film Quarterly* Vol.39 No.3 (Spring 1986), 32-41.

Williams, Raymond 1985 (1976). *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society. Revised edition.* New York: Oxford University Press.

Wollen, Peter 1972 (1969). *Signs and Meaning in the Cinema*. London: Secker and Warburg in association with British Film Institute.

Wollen, Peter 1993. "Films: Why do some survive and others disappear?" *Sight and Sound* Vol.3 No.5 (May 1993), 26-29.

C. MUUT LÄHTEET

Citizen Kane (Citizen Kane - sensatioiden mies, Himo, Citizen Kane). Sk: Herman J. Mankiewicz ja Orson Welles (ja John Houseman ilman mainintaa). O: Orson Welles. K: Gregg Toland. Le: Robert Wise ja Mark Robson. La: Van Nest Polglase ja Perry Ferguson. M: Bernard Herrmann. Ä: Bailey Fesler ja James G. Stewart. N: Orson Welles (Charles Foster Kane), Joseph Cotten (Jedediah Leland), Everett Sloane (Bernstein), Dorothy Comingore (Susan Alexander Kane), Ray Collins (James W. Gettys), William Alland (Jerry Thompson, lehtimies), Agnes Moorehead (Mary Kane), George Coulouris (Walter Parks Thatcher), Paul Stewart (Raymond). T:RKO Radio Pictures/John Houseman. E: 1.5.1941 (New York), 18.7.1947 (Helsinki). 120 min.

Liite 1

Kaikkien aikojen parasta elokuvaa koskevien kriitikkoäänestysten tuloksia.

Äänestyksistä arvostetuin on Sight and Sound -lehden äänestys, johon osallistuu kriitikoita ympäri maailmaa.

Sight and Sound 1952:
1. Polkupyörävaras (De Sica) 1949
2. Kaupungin valot (Chaplin) 1930
3. Kultakuume (Chaplin) 1925
4. Panssarilaiva Potemkin (Eisenstein) 1925
5. Suvaitsemattomuus (Griffith) 1916
   Louisiana story (Flaherty) 1947
7. Saituri (von Stroheim) 1924
   Varjojen yö (Carné) 1939
   Jeanne d'Arcin kärsimys (Dreyer) 1928
10. Lyhyt Onni (Lean) 1945
    Miljoona (Clair) 1930
    Pelin säännöt (Renoir) 1939

Sight and Sound 1962:
1. Citizen Kane (Welles) 1941
2. Seikkailu (Antonioni) 1960
3. Pelin säännöt (Renoir) 1939
4. Saituri (von Stroheim) 1924
5. Ugetsu monogatari (Mizoguchi) 1953
6. Panssarilaiva Potemkin (Eisenstein) 1925
7. Polkupyörävaras (De Sica) 1949
8. Iivana Julma (Eisenstein) 1943-46
9. Maa järisee (Visconti) 1948
10. L'Atalante (Vigo) 1934

Sight and Sound 1972:
1. Citizen Kane (Welles) 1941
2. Pelin säännöt (Renoir) 1939
3. Panssarilaiva Potemkin (Eisenstein) 1925
4. 8½ (Fellini) 1963
5. Seikkailu (Antonioni) 1960
   Persona (Bergman) 1967
7. Jeanne d'Arcin kärsimys (Dreyer) 1928
8. Kenraali (Keaton/Bruckman) 1927
   Mahtavat Ambersonit (Welles) 1942
10. Ugetsu Monogatari (Mizoguchi) 1953
    Mansikkapaikka (Bergman) 1957

Sight and Sound 1982:
1. Citizen Kane (Welles) 1941
2. Pelin säännöt (Renoir) 1939
3. Seitsemän samuraita (Kurosawa) 1954
   Laulavat sadepisarat (Donen/Kelly) 1952
5. 8½ (Fellini) 1963
6. Panssarilaiva Potemkin (Eisenstein) 1925
7. Seikkailu (Antonioni) 1960
   Mahtavat Ambersonit (Welles) 1942
   Vertigo (Hitchcock) 1958
10. Kenraali (Keaton/Bruckman) 1927
    Etsijät (Ford) 1956

Sight and Sound 1992:
1. Citizen Kane (Welles) 1941
2. Pelin säännöt (Renoir) 1939
3. Tokyo Story (Ozu) 1953
4. Vertigo (Hitchcock) 1958
5. Etsijät (Ford) 1956
6. L'Atalante (Vigo) 1934
   Jeanne d'Arcin kärsimys (Dreyer) 1928
   Pather Panchali (Satyajit Ray) 1956
   Panssarilaiva Potemkin (Eisenstein) 1925
10. 2001 - Avaruusseikkailu (Kubrick) 1968

[Lähde: "Top ten films: 250 verdicts" *Sight and Sound* Vol.2 No.8 (Dec 1992), 18-30]

Muutamia muita kriitikkoäänestyksiä:
Brysselin maailmannäyttely 1958 (117 johtavan elokuvantuntijan äänestys):
1. Panssarilaiva Potemkin (Eisenstein) 1925
2. Kultakuume (Chaplin) 1925
3. Polkupyörävaras (De Sica) 1948
4. Jeanne d'Arcin kärsimys (Dreyer) 1928
5. Suuri illuusio (Renoir) 1937

6. Saituri (von Stroheim) 1924
7. Suvaitsemattomuus (Griffith) 1916
8. Äiti (Pudovkin) 1926
9. Citizen Kane (Welles) 1941
10. Maa (Dovzhenko) 1930

Cahiers du Cinéma 1958:

1. Auringonnousu (Murnau) 1927
2. Pelin säännöt (Renoir) 1939
3. Matka Italiassa (Rosselini) 1953
4. Iivana Julma (Eisenstein) 1943-46
5. Kansakunnan synty (Griffith) 1915
6. Salainen raportti (Welles) 1955
7. Sana (Dreyer) 1955
8. Ugetsu monogatari (Mizoguchi) 1953
9. L'Atalante (Vigo) 1934
10. Häämarssi (von Stroheim) 1927

[Bagh, Peter von 1990. *Elokuvan ilokirja.* Helsinki: Otava.]

John Kobalin kysely maailman kriitikoilta 1988:

1. Citizen Kane (Welles) 1941
2. Pelin säännöt (Renoir) 1939
3. Panssarilaiva Potemkin (Eisenstein) 1925
4. 8½ (Fellini) 1963
5. Laulavat sadepisarat (Donen & Kelly) 1952
6. Nykyaika (Chaplin) 1935
7. Mansikkapaikka (Bergman) 1957
8. Kultakuume (Chaplin) 1925
9. Casablanca (Curtiz) 1942
10. Rashomon (Kurosawa) 1950

[Kobal, John 1988. *John Kobal Presents the Top 100 Movies.* London: Pavilion books.]

SEKL:n äänestys (suomalaiset kriitikot) 1980:

1. Citizen Kane (Welles) 1941
2. Pelin säännöt (Renoir) 1939
3. Panssarilaiva Potemkin (Eisenstein) 1925
4. Kenraali (Keaton/Bruckman) 1926
5. Nykyaika (Chaplin) 1936
6. L'Atalante (Vigo) 1934
7. Iivana Julma (Eisenstein) 1943-46
8. Polkupyörävaras (De Sica) 1948
9. Saituri (von Stroheim) 1924
10. Vihan hedelmät (Ford) 1940

[Astala, Erkki 1980. "Ne sata tärkeintä". *Projektio* 2/1980, 4-11]

Liite 2

Peter von Bagh: *Citizen Kane* (1989).

(sivu 185-186 alkuperäisteoksessa, juonitiivistelmä)
(sivu 186)

Orson Welles oli jo kuuluisa toteuttaessaan esikoiselokuvansa *Citizen Kanen*, jota kaikissa - kirjaimellisesti ja poikkeuksetta - vuoden 1960 jälkeisissä kansainvälisissä äänestyksissä on päädytty pitämään "maailman parhaana elokuvana". Tätäkin huimaa menestystä jotenkin kaunopuheisempi on muistikuva hetkestä, jolloin elokuva saapui sodan jälkeen odotettuna tapauksena Ranskaan. Katsojapolvi, joka oli miehityksen aikana menettänyt uusien amerikkalaisten elokuvien ilot ja ryntäsi nyt määrittelemään niiden "modernismin" ominaislaatua, tarttui tähän elokuvaan kuin messiaaniseen leipään. Sartre kirjoitti siitä pitkän artikkelin. Tuolloin 14-vuotias, juuri koulunsa lopettanut Francois Truffaut näki sen ties kuinka monta kertaa ja kirjoitti myöhemmin:

"Rakastimme niin täydellisesti tätä elokuvaa, koska se oli täydellinen: psykologinen, yhteiskunnallinen, runollinen, dramaattinen, koominen, barokkinen, ankara ja vaativa. *Citizen Kane* on samalla kertaa esitys vallanhimosta ja vallanhimon pilkkaa, hymni nuoruudelle ja mietiskely vanhuudesta, tutkielma kaiken inhimillisen pyrkimyksen turhuudesta ja samalla runoelma vanhenemisesta ja poikkeuksellisten ihmisten yksinäisyydestä, olivatpa nämä neroja tai hirviöitä tai hirviömäisiä neroja.

Läpikotaisessa kokeellisuudessaan *Citizen Kane* on tyypillinen esikoiselokuva samalla kun se on testamenttielokuva tavassaan nähdä maailman ja elämän kierto."

Wellesin tausta sinänsä lupasi jo paljon ja selittää senkin, miksi hän sai elokuvalleen Hollywoodin oloissa niin ainutlaatuisen sopimuksen vuosina jolloin edes nimekkäimmät ohjaajat eivät saaneet päättää elokuviensa lopullisesta muodosta ("last cut"). Hän oli muutaman vuoden aikana luonut radion keinoin mahtavan sarjan klassisten tekstien dramatisointeja - yksi niistä, H.G. Wellsin Maailmojen sotaan perustuva, sai 1938 aikaan kaikkien aikojen massapaniikin, kun tuhannet ihmiset tosissaan uskoivat marsilaisten hyökkäävän. Hän oli noussut myös teatterin keskeiseksi uudistajaksi, ja samanaikaisesti hän oli näyttelijänä varsinainen ilmiömies, jonka virtuoosikyvyille *Citizen Kane* oli mahtava aihe. Kontrahtia hiottiin kauan. Se oli noina aikoina taloudellisesti ainutlaatuinen - 20 % elokuvan bruttotuloista - mutta vielä olennaisempi oli tae että Welles saisi käyttää omaa näyttelijäryhmäänsä.

Mercury Theatre, jonka Welles oli perustanut 1937 yhdessä John Housemanin kanssa ja jonka kantavia näyttelijävoimia olivat Joseph Cotten, Agnes Moorehead, Everett Sloane, George Colouris ja niin edelleen olivat, loi nyt uuden sävellajin elokuvanäyttelemisen aikakirjoihin. Näennäinen tapahtumattomuus, hiljaiselo

(sivu 187)

vaihtuu varoituksetta hysteeriseen voimaan, aina ilman perinteistä psykologista tyypittelyä.

Nämä taustatekijät tulivat merkitsemään mittaamattomasti teoksessa, joka oli nimenomaan moniääninen ja jota on myös luonnehdittu kolmiulotteiseksi. Sen kolmas, arvoituksellinen ulottuvuus on aika. Ääninauha, jossa näyttelijät puhuvat päällekkäin, aloittavat ennen kuin toinen lopettaa (tyyli, johon Wellesin kuunnelmakokemukset nimenomaan vaikuttivat), sulautuu visuaaliseen hahmotukseen. Kamera kieltäytyy tulemasta avuksi todellisuuden labyrinttiin. Viimeinkin syntyi elokuva, jossa ääninauha merkitsi yhtä paljon kuin visuaaliset ainekset:

"Koko maailmassa on yksi ainoa elokuva, jossa puhe on musiikkia, kansanmusiikkia,

folklorea, ja tämä elokuva on *Citizen Kane*." (Amengual)

Wellesin ensimmäinen elokuvaprojekti, joka kuitenkin hautautui, oli filmatisointi Joseph Conradin pienoisromaanista Pimeyden Sydän. Sen konseptio jätti jälkensä uuteenkin yritykseen, jossa lähimmiksi työtovereiksi tulivat tuottaja John Houseman ja Hollywoodin rutinoiduimpiin käsikirjoittajiin kuulunut Herman Mankiewicz, "Mank" joka oli sielultaan yhä New Yorkin "Algonquinin pöydän" kanta-asiakkaita. Tämän "läntisen Central Parkin Voltairen" kirjoittamat elokuvat olivat yleensä kuitenkin olleet tasoltaan vähän mitä sattuu, lukuunottamatta ehkä joitain osallistumisia Marx-veljesten elokuviin ja vähän junnaavaan merkillisyyteen jossa W.C. Fields - vakaumuksellinen juoppo kuten Mankiewicz - esittää presidenttiä.

Myöhemmin on taitettu kovin peistä siitä, kuka oli "maailman parhaan elokuvan" todellinen "auteur", tekijä. Sinänsä kysymys on tarpeeton. Vaikka Mankiewiczin tuntuma aiheesta oli läheinen ja hän toi siihen kudoksen ja rikkauden jota kaikista muista Wellesin myöhemmin itse kirjoittamista elokuvista puuttui, hänen oma "taiteellinen" tuotantonsa ei tue sitä "auteur"-oletusta jonka äänekkäimmin hänen puolestaan (ja voimatta kysyä 1951 kuolleelta kirjailijalta itseltään) on esittänyt kriitikko Pauline Kael. Mutta vielä painokkaammin Wellesin tekee todelliseksi tekijäksi teoksen ainutlaatuinen tyylien päällekkäisyys ja lajityyppien suvereeni moninaisuus, joka tekee siitä jotenkin profeetallisesti ennen aikojaan syntyneen tiedottamisen ylivallan ja mediahysterian aikakauden filosofisen keskuselokuvan - eivätkö 70- ja 80-lukujen samaan aihepiiriin liittyvät *Network*, *Presidentin miehet* tai *Broadcast News* olekin täysin yksiviivaisia esityksiä *Kanen* rinnalla? Tapahtumien keskipisteessä ollut tuottaja John Houseman - joka sulkeutui kuukausiksi Mankiewiczin kanssa kirjoittamaan - tiivistää aiheen tunnustamalla että Wellesin ohjaus, visuaalinen näkemys, omaperäinen "ylirealistinen" äänenkäyttö ja "teatraalinen vitaalisuus" loivat elokuvan jota ei kuitenkaan "olisi koskaan voitu toteuttaa ilman 'Mankin' käsikirjoitusta":

"Ei ole Wellesin lahjakkuuden mustaamista huomata, että läpi hänen uransa hän toimi tehokkaimmin ja loi vapaimmin silloin kun häntä tuki voimakas teksti. Mank loi Wellesille sellaisen käsikirjoitusrakenteen, jossa käsitys, muoto ja rakenne olivat hänen ja vain hänen. (...) Orson, jonka käsissä kävi puoli tusinaa 'tarkistettuja' ja 'lopullisesti tarkistettuja' käsikirjoituksia RKO:n kopiokoneesta, ei tehnyt enempää kuin mitä luovan ohjaajan on tapana tehdä ennen elokuvan kuvauksia ja niiden aikana."

Tuottaja Houseman muistaa että lähtökohtana oli aluksi vain tunnetun amerikkalaisen henkilön muotokuva "heti hänen kuolemansa jälkeen intiimien ja usein ristiriitaisten todistusten perusteella, joita esittäisivät hänet eri aikoina ja erilaisissa olosuhteissa tunteneet henkilöt". John Dillinger, rikollinen jonka FBI:n miehet olivat ampuneet elokuvateatterin eteen 1937, oli muuan kandidaatti, Walt Disney, Howard Hughes ja William Randolph Hearst muita. Lehtikuningas Hearst tärppäsi muunmuassa siksi että Mankiewicz tunsi hänet ja että hän

(sivu 188)

oli ilmiönä muita ehdokkaita edustavampi. "Päinvastoin kuin vasemmistolaiset, joille Hearst oli nyt päävihollinen, fasistinen maailmansodan ulkopuolelle jättäytymisen kannattaja ja ammattiyhdistysliikkeen vihollinen", painottaa Houseman. "Mank muisti vuodet, jolloin Hearst oli ilmoittanut olevansa työmiehen ystävä ja edistysmielinen poliitikko." Hearstin valinta oli onnekas sikälikin että Welles kansallisen maineen

huipulla olevana henkilönä saattoi luoda maineeseen ja julkisuuden koneistoon näkökulman joka ei olisikaan ulkopuolinen, pelkän ihmetyksen tai kateuden sanelema.

Kuka on Charles Foster Kane? Hän on amerikkalainen lehtikuningas, raharuhtinas ja vaikuttaja, joka sai suuren perinnön mutta jolta vietiin lapsuus: Pankki kasvatti hänet. Elokuva alkaa Kanen kuolemalla ja hänen elämästään tehdyllä uutiskatsauksella. Reporttereita jää askarruttamaan hänen kuolinhetkellään lausumansa sana "Rosebud". Se tarjoaa alibin tutkimuksiin, Kanen läheisimpien haastatteluihin. Näistä syntyy teoksen viisi kertomusta käsittävä rakenne. Pankkiiri Thatcherin todistus on kirjoitetussa muodossa ja hovimestarin kertomus lakonisen lyhyt. Keskeiset kolme kertomusta - kaksi ystävää, Bernstein ja Leland, sekä Kanen toinen vaimo Susan Alexander - taas ovat keskenään osittain ristiriitaisia. Näiden viiden kertomuksen yhteinen todistus tulee lopussa tiivistetyksi vain siluettina ja äänenä esitetyn reportterin suulla: "Yksi sana ei voi selittää ihmisen elämää." Enempää kuin yhden ihmisen versiokaan tuosta elämästä. Tällainen on ohjaajan itsensä muuan versio päähenkilöstään:

"Kane on mies, joka käyttää massalehdistön voimaa väärin ja myös nostaa itsensä lakia ja koko liberaalin sivistyksen perinnettä vastaan. Hän on yhtä aikaa pyyteetön ja itsekeskeinen, idealisti ja huijari, hyvin suuri ihminen ja hyvin keskinkertainen yksilö."

(sivu 189, kuva)
(sivu 190)

Silti jokainen ihminen, ja jokainen tajunta joka tulee elokuvassa yhden ja saman perusmateriaalin kautta ristivalaistuksi, on kiinnostava, kuin oma jännityskertomuksensa. *Citizen Kane* on, niin monen muun asian ohella, elokuva tajunnasta ja vallasta tajuntaan.

Barthélemy Amengual kirjoittaa:

"Modernin journalismin perustaja, lehtimagnaatti William Hearstin kaksoisolento Kane kuolee. Hänen elämänsä rekonstruoidaan journalismin keinoin ja metodein. Näin paljastuu loppujen lopuksi, että tuo 'suurmies', jonka yksityiselämäkin kuului yleisölle, tuhoutui keksimäänsä journalistiseen, teatraaliseen ja mainoshakuiseen elämäntyyliin, eikä hänen yksityiselämäänsä tunnettu. Eivät edes ne, jotka olivat intiimeimmin päässeet hänen lähelleen, voineet antaa siitä kuin ulkoisia ja yleisluontoisia kuvia - lehtileikkeitä. Hänen loistavan poliittisen ja yhteiskunnallisen menestyksensä kääntöpuoli oli tuo henkilökohtainen hajaannus ja sisäinen autiomaa. Tässä on kuitenkin yhtä hyvin ellei pikemminkin kyse kommunikaation puutteesta kuin mielisairaudesta. *Toiset* luovat yksilön samoin kuin he hänet tuhoavat. Massakommunikaatiolle omistettu elämä päättyy paradoksaalisesti ehdottomaan yksinäisyyteen ja eristyneisyyteen."

Kaleidoskooppimaisen elokuvan ytimessä ovat yksinkertaisimmat ja tärkeimmät asiat: lapsuus, ystävyys, rakkaudet. Kane menettää ne kaikki. Teosta on harvoin jos koskaan arvioitu rakkauselokuvana. Sitäkin se on, ja sellaisena samaa sarjaa kuin Wellesin muut elokuvat, jotka melkein

(sivu 191)

poikkeuksetta ovat "mahtavan mutta tuhoutuvan miehen tarinoita" ja sen sisässä sitten kertovat ongelmallisen rakkauskertomuksen, usein melkein sysimustan tarinan rakkaudesta joka ei saavuta täyttymystään. Charles Foster Kanen tapauksessa tällaista mahdollisuutta on vaikea edes mieltää, sillä hänen ensimmäinen avioliittonsa luisuu hyvin pian pelkästään muodolliseksi siteeksi ja toisen taas tuhoavat melkein lähtöpisteeseensä Kanen omistavat, narsistiset taipumukset. Susan Alexander, Kanen toinen vaimo, on miehelle itsessään tuskin muuta kuin materiaalia jonka kautta hän voi testata ylivertaiseksi uskomaansa kykyä muokata ja hallita ihmisiä.

Suhde Susan Alexanderin kanssa saa alkunsa kadunkulmassa, jossa tyttö kikattaa, kun ohiajavat kiesit töhrivät Kanen. Tämä rakastuu mahdollisuuteen nähdä itsensä tavallisen ihmisen silmin ja ajatukseen että viehättävä, estoton nainen ei tunne häntä. "Minä teen paria kolmea sanomalehteä - mitä sinä teet?" Susan on Kanelle "amerikkalaisyleisön läpileikkaus". Tyttö on keskivertolukija, johon hän voi suunnata saman pinnallistuvan asenteen kuin lukijoihinsa. Kanen paljain kiintymys kohdistuu hänen omiin sanoihinsa, niiden valetotuuteen ja valtaan niiden takana, aivan samoin kuin hän "rakastaa yleisöä niin paljon että katsoo yleisön velvollisuudeksi rakastua itseensä".

Menetettyä rakkautta täydentää kadotetun ystävyyden teema: Joseph Cottenin tulkitseman Jed Lelandin asema Kanen varjona, ehkä vähemmän loistavana henkilönä, joka on kuitenkin säilyttänyt sydämensä puhtauden. Sama teema löytyy kansanomaisempana painoksena mutta joka tapauksessa samojen näyttelijöiden tulkitsemana Carol Reedin elokuvassa *Kolmas mies.*

Rakkauselokuva? Miten siis? Ja kuitenkin *Citizen Kane* on myös sitä: toteutumattomien, menetettyjen rakkauksien maisema, jossa todellinen tunne on etääntynyt kauas, takeenaan vain muisto, tai oletus sellaisesta Rosebud-kelkan tapaisen esineen ja vertauskuvan kautta. Francois Truffaut on tavoittanut olennaisen teoksen tästä puolesta:

"Kun Everett Sloanen tulkitsema Bernstein *Citizen Kanessa* kertoo, miten hänen lauttansa eräänä päivänä vuonna 1896 sivuutti Hudsonin lahdella toisen lautan, jonka kannella oli tyttö valkoisessa puvussa ja päivänvarjo kädessä, ja että hän näki tämän tytön vain sekunnin ajan, mutta on ajatellut häntä kerran kuukaudessa koko elämänsä ajan, niin tämän tsehovilaisen kohtauksen takana ei ollut ihailemamme suuri ohjaaja, vaan vasta löytämämme uusi ystävä, rakas kumppani, jota kohtaan tunsimme sydämen ja hengen heimolaisuutta."

Kanen hahmon kiehtovuus liittyy paljolti siihen, että hän on niin jäännöksettömästi yhtä systeeminsä kanssa, täysin henkilökohtaisen elämänsä kapitalistiselle yhteiskuntajärjestelmälle alistanut: vapaa mielestään ja kuitenkin oman menestyksensä, omien valintojensa orja, niiden nielaisema. Cahiers du Cinéma -lehden Jean Domarchi kirjoitti vuonna 1958:

"*Citizen Kane* on kapitalistisen arvojen negaatio (asketismi ja mammonan kokoaminen mitätöityvät pyrkimyksessä loistoon ja pröystäilyyn) sekä samalla kapitalismin hengen ylpeä vahvistus. Ennen kaikkea tässä elokuvassa ei pidä nähdä Wellesin omaelämäkertaa, vaan suurenmoinen todistus järjestelmän tyypillisestä harhasta. Minkä osoittaa se, että Kanella ei ole henkilökohtaista historiaa eikä sisäistä elämää. Hän ilmentää sitä minkä eksistentialistit määrittelivät elämäksi 'toisten kautta'. *Toiset* ihmiset kertovat meille hänen urastaan, sillä hän voi olla olemassa vain toisten näkemyksen kautta. Hän on niin pitkälle yhtä järjestelmän kanssa että sulautuu siihen kokonaan: hänen vallanhimonsa ja suuruudenhulluutensa eivät ole pelkästään kapitalismin arvohierarkian ilmausta, heijastusta. Sairaasti liioittelevalla tavalla hänessä ruumiillistuu tälle talousmuodolle täsmälleen ominainen ihmistyyppi, sillä erotuksella että hänen taipumuksensa loistoon ja omituisuuteen liittää hänet siihen seikkailijoiden rotuun jota ilman kapitalismi ei olisi ollut

(sivu 192)

mahdollinen. Seikkailunhalussaan hän on Shakespearen luomusten arvollinen jälkeläinen, mutta Wellesin kaltainen humanisti voi suhtautua häneen vain kauhulla, sillä hän hylkää tietoisesti humanismille ominaiset arvot."

Kanen Xanadu-linna - Hearstin "ranchin", San Simeonin, melkein härskin suorasukainen jäljitelmä - on kadotettujen amerikkalaisten toiveiden hautakammio: eurooppalaisen kulttuurin ja taiderojun valtaisa kokoelma, joka on maksettu mutta jota kukaan ei ole kokemassa.

Jokainen Mercury-ryhmän näyttelijöistä olisi pitkänkin messun arvoinen, mutta Welles itse johdattaa Kanen tari-

naa virtuoosimaisella tavalla halki vuosikymmenien. Hänen hahmonsa, joka vakuuttavasti vanhenee elokuvan kuluessa yli puoli vuosisataa, on virtakeskus, jonka lävitse seurataan kapitalismin kehitystä kuuden-seitsemän vuosikymmenen ajan. Tänä aikana idealistista tulee keltaisen lehdistön luoja, joka on pistämässä alulle Espanjan-Yhdysvaltojen sotaa lisätäkseen lehtiketjunsa levikkiä (näissä jaksoissa ja niiden repliikeissä tekijät eivät ole voineet vastustaa kiusausta kuljettaa sepitettään yksi yhteen todella tapahtuneiden asioiden kanssa), ja on lopulta valmis hyväksymään kapitalismin fasistiset kehitysnäköalat.

Wellesin ja Mankiewiczin luonnos liippasi siinä määrin likeltä Hearstin henkilöä, että elokuva manasi itselleen mahtavan - liian mahtavan - vastustajan. Tämä oli tosiaankin levikkiään lisätäkseen ollut lietsomassa Espanjan ja Yhdysvaltojen sotaa Kuuban kamaralle, pyrkinyt poliittisiin virkoihin, syönyt useimmat nuoruutensa periaatteet, solminut suhteen kauniiseen vaaleaan naiseen jonka uraa hän edisti yhtä itsepintaisesti kuin Kane tekee Susan Alexanderista oopperalaulajaa jaksoissa jotka sinällään ovat herkullinen esitys hallitsevan luokan korkeammista henkisistä pyrinnöistä (tässä tarinat erkanevat sikäli että Marion Davies, josta Hearst huono-onnisesti yritti tehdä suosittua elokuvatähteä, ei suinkaan ollut lahjaton). Jos kuitenkin pitää paikkansa - niin väitetään - että Hearstin hellämielinen kutsumanimi Marion Daviesin häpysysteemeistä oli "rosebud" ("ruusunnuppu"), tämän raivostumisen voi paitsi ymmärtää myös melkein hyväksyä. Welles uhosi aluksi estottomasti ja sanoi jonain kauniina päivänä tekevänsä elokuvan joka *todella* perustuu Hearstin elämään: "Kane olisi pitänyt elokuvasta, joka perustuu hänen elämäänsä. Ei Hearst - hänessä ei ollut riittävästi tyyliä." Kun sitten Hearstin lehdistön hyökkäykset, vaikenemiset, kulissientakaiset uhkaukset (Hearstia nuolevat elokuvateollisuuden napamiehet yrittivät ostaa elokuvan hävittääkseen sen, boikotti uhattiin ulottaa koko RKO-yhtiön tuotantoon) ja Louella Parsonsin tapaisten juoruämmien terrori (jonka skaala eskaloitui kaikkeen Wellesiä koskevaan) alkoi saada hälyttävät mittasuhteet, Wellesin sävy oli jo nöyrempi:

"Oma äiti kasvatti Hearstin. Hänellä oli onnellinen lapsuus. Minun henkilöni Charles Foster Kanen taas kasvatti pankki. Tämä on elokuvani olennaisin näkökohta. He olivat kertakaikkiaan erilaisia ihmisiä. Minun mieheni Kane ei olisi taistellut minua vastaan sellaisin keinoin kuin Hearst. Hän olisi päinvastoin tarjonnut työtä.

W.A. Swanberg luonnehtii teoksessaan Citizen Hearst tosielämän lehtikuningasta näin:

(sivu 193)

"Hänessä oli aika-ajoin moraalista ryhtiä. Hänellä oli periaatteita ja uskomuksia, joiden nimeen hän oli aina valmis vannomaan, mutta jotka saattoivat heilahdella yhtä villisti kuin kompassineula navan lähettyvillä. Hänen musertavia heikkouksiaan olivat epävakaisuus, horjuvaisuus, kyvyttömyys ankkuroida ajattelunsa joihinkin perustaviin, kallion lailla vakaisiin totuuksiin, joita hän olisi saattanut vaalia sydämen perusarvoina. Hän oli erittäin sanavalmis, mutta niinkin hän vaikutti oikukkaalta henkilöltä jolta puuttui todellinen ydin."

Elokuvallisena hahmotuksena *Citizen Kane* teki historiaa monella tasolla. On puhuttu paljon syvätarkasta kuvauksesta. Kuva oli yhtä terävä etualalla ja jossain 20 metrin päässä, ja jo elokuvan ensimmäisissä kritiikeissä kiinnitettiin huomiota kuvaukseen, jonka ansiosta "taustan tapahtumat ovat nähtävissä yhtä terävästi kuin keskiaikaisissa flaamilaisissa maalauksissa". Tämä ei ollut uutta - mykänkuvan aikana käytetty ortokromaattinen filmilaatu teki siitä melkein käytännön - mutta Welles ja hänen mestarillinen kuvaajansa Gregg Toland valoivat tekniikasta kokonaisen

uuden esteettisen maailmanjärjestyksen. He palauttivat "todellisuudelle sen monimerkityksisyyden", kuten André Bazin on asiaa luonnehtinut. Tämä tarkoittaa, että ihmisten ja esineiden suhde, esitetään jakamattomana, kun taas yleensä elokuvantekijät pirstovat toiminnan 'luonnollisen anatomian' ja muuttavat toiminnan sarjaksi abstrakteja merkkejä. Pitkiä otoksia suosiva Welles palauttaa 'todellisuudelle' sen tiheyden, ominaisluonteen, koko painokkuuden. Tyyli on yhtä kertomuksen kanssa: *Citizen Kanessa* kieleen syövytetty tyyli luo merkityksiä.

Elokuvan muotoa ainutlaatuisella tavalla uudistanut elokuva on yhtä ainutlaatuisesti koostumus vanhasta, melkein kollaasi, jonka yleisestä luonteesta alun häikäisevä "Time Marches On" (joka oli kauden johtavan uutiskatsauksen *March of Time* taiturimainen parodia) oli hyvä vinkki. Siinähän Kane elämä huitaistaan läpi viidessä minuutissa tavalla joka on absoluuttisen pinnallinen ja samalla jollain perverssillä tavalla syvällinen. Wellesin vastustajat olivat aina kärkkäitä kokoamaan häntä vastaan aineistoa joka todistaisi hänet tuhlaavaisuudesta tunnetun Stroheimin uudeksi versioksi, mutta itse asiassa Welles oli aina nerokas mies tuottamaan näkyvää jälkeä halvalla. *Citizen Kane* on harsittu suureksi osaksi vanhoista kulisseista, muista kuvauksista studioitten hyllyille ja takahuoneisiin jääneestä krääsästä: *Lumikin* linna, *Notre Damen kellonsoittajan* katedraalirakenteet, John Fordin *Mary Stuartin* kaariikkuna... Koko elokuva on ns. mattekuvauksen ja taustaprojisointien juhlaa, jossa lavastaja Perry Fergusonin ja kuvaaja Gregg Tolandin kekseliäisyydellä ei ole ollut ääriä.

Mutta kysymys ei ollut pelkästään tekniikasta,vaan jo aivan katsomuksellisesta visiosta. Amerikka, ja sen myötä sen "suuri kansalainen", olivat yhtä synteettisiä tuotteita kuin kameran silmien edessä kuvatut aineelliset olosuhteet. Maa oli mennyt aikaa sitten myyttisen rajansa - "frontier" - ylitse jonnekin tuntemattomaan, ja käsiin olivat jääneet olemisen ja tajuamisen sirpaleet. Moni elokuva on lähtenyt peilaamaan Yhdysvaltoja jonkinlaisesta kitschin näkökulmasta, mutta vain *Citizen Kane* tunkeutuu suoraan materiaan, ja tekee niin käyttämällä elokuvan muodon ja aineelliset tekijät aivan sellaisenaan. Siksikin tämä energiaa (ja siis ilmaisun elämäniloa) pursuava elokuva on näkymistä synkin, visiona lehdistön "valtiomahdista" ratkaisevasti syvällisempi kuin muut kaikella muotoa loisteliaat ja kriittiset teokset aiheesta: *Etusivu uusiks'* -aiheen useammat elokuvaversiot, joita ohjasivat Lewis Milestone, Howard Hawks ja Billy Wilder, samaisen Wilderin *Tuhansien silmien edessä*, Fritz Langin *While the City Sleeps* eli *Huulipunamurhaaja.*

Samasta syystä - ja tätä vaikutelmaa syventävällä tavalla - *Citizen Kane* on erinäisten lajityyppien leikkauspisteessä syvemmin kuin

(sivu 194)

melkein mikään muu elokuva. Kun "hyvät" elokuvat yleensä tavoittelevat täsmällistä, yhtenäistä tyyliä, *Citizen Kane* etenee juuri päinvastoin. On olennaista tietää että Welles käytti RKO:n tarjoaman valmistelevan vuoden ennen kuvauksien alkua paitsi muiden aiheiden kehittelyyn myös loputtomaan elokuvien katseluun - John Fordin uraauurtava western *Stagecoach/Hyökkäys erämaassa* yli 60 kertaa! -, mutta omaan elokuvaansa hän toki heitti kaiken muunkin ikinä kuulemansa ja hahmottamansa. Siinä kohtaavat elisabetiaanisen teatterin - Wellesin merkittävin taiteellinen kummisetä oli Shakespeare, yleensä sitä painokkaammin mitä lähempänä hänen aiheensa oli kioskikirjallisuutta - mahtipontisuus ja intiimin kamarielokuvan herkkyys, realismi ja surrealismi, suuret yhteiskunnalliset ja

historialliset linjanvedot ja kymmenet syvätarkasti piirretyt yksilölliset muotokuvat, fiktio ja dokumentti, kokeelliset elementit ja kaikkien julkisimpien, viraallisimpien lajien - newsreel - ainekset, traaginen vakavuus ja koomiset irroittelut.

Teos imaisee muitta mutkitta uumeniinsa 30-luvun elokuvan tärkeimmät lajit, salonkikomediasta kauhuelokuvaan, osin pastissina ja parodiana mutta lopulta traagisena näkemyksenä, siksi että löytää tyhjyyden - ei niiden populistista hurmaa. Kane itse on tyhjiö, itsekkään, jotain paikkaamatonta menetystä kurovan lapsen lailla elämää kannibalistisesti käyttänyt hahmo, negaatio, melkein "epäihminen". Lopputulos lähentää - monien muiden seikkojen lisänä - teosta kauhuelokuvan maailmaan, ja Jorge Luis Borges onkin verrannut *Citizen Kanea* keskuksettomaan labyrinttiin. "Mikään asia ei ole sitä pelottavampi", kirjoittaa Borges, palasilla ei ole yhtenäisyyttä, Kane on "vain varjo, pelkkä näennäisyyksien kaaos."

Citizen Kane on etuoikeutetulla tavalla monitasoinen elokuva ja samalla suuren, melkein raamatullisen yksinkertaisuuden tuntumassa - siinä mielessä klassisen ja modernin leikkauspisteessä, aivan kuten koko Wellesin taiteilijanhahmo, jossa yhdistyivät syvemmin kuin kenessäkään elokuvantekijässä viehtymys ja myös ainutlaatuinen kyky kertoa kertomus aivan siinä mielessä kuin se on 1800-luvun romaaneissa, ja toisaalta tarve pirstoa se, elää ja tunnustaa joka solulla modernia väriä. Elokuvan loppukuva on ehkä sen voimakkain. Kamera nousee suuren hallin yläpuolelle ja ajaa kaikkien noiden esineiden ylitse. Kun Rosebud-kelkka palaa, kuva tiivistää muutamaan sekuntiin koko menetetyn lapsuuden todellisuuden ja aikuisiän unelman. Siinä on yhden elämän ironia, tavaratalouden aikakaudella eletyn elämän suunnattoman energian, tahrautuneen idealismin ja rahan varaan rakennetun inhimillisen onnen koko tarina.

Kane on massatiedotusvälineiden aikakauden avainelokuva: syvän tiedostusprosessin alati liikkuva mobile, elämä ja sen varjo, realismin ja fantasian rajojen tuolla puolen, traagi-

(sivu 195)

nen ja täynnä koomisia irroitteluja, täynnä sosiaalista syvätarkkaa elämää ja ihmissielun parantumatonta yksinäisyyttä, klassisen elokuvan summa ja uuden elokuvan alku, elokuvaa joka on yhtäaikaa kuva maailmasta ja tutkimusmatka tajuntaan, nuo molemmat täyteydessään, ennen kuin koko visio räjähtää arvoituksella tavalla rikki. *Citizen Kane* on myös seikkailuista suurin, koska se on tutkielma ajasta, sellaisena ovela ja ironinen, repäisevä ja villi, pohjimmiltaan harras etsintäretki kadonneeseen aikaan, samassa merkityksessä kuin Marcel Proustin pääteos. On myös lisättävä, että *Citizen Kane* oli liian hieno elokuva omalle ajalleen ja mille tahansa ajalle, ja että Orson Welles saneli sen tehdessään omat tuomionsa, oman kodittomuutensa, pitkitetyt työttömyytensä ja koko myöhempää elämäänsä piinanneen toteutumattomien suunnitelmien kaavan - tämä ikuinen muukalainen, josta Jean Cocteau jäljittelemättömällä tavallaan kirjoitti:

"Orson Welles on jättiläinen jolla on lapsen katse, puu joka on täpötäynnä lintuja ja varjoa, koira joka katkaisi kahleensa ja nukkuu kukkapenkissä, toimelias laiskuri, viisas hullu, ihmisten ympäröimä yksinäinen, luennolla nukkuva opiskelija, sotapäällikkö joka on olevinaan humalassa kun tahtoo että hänet jätetään rauhaan. (...) Orson Welles on runoilija koska hänessä on kiihkoa. Ja koska hän ei ole kömpelö, hän ei koskaan putoa siltä nuoralta jolla hän kävelee yli kaupunkien ja niiden draamojen."

Liite 3

Danny Peary: *Citizen Kane* 1981.

(sivu 51, juonitiivistelmä)
(sivu 51 alkuperäisteoksessa)

Some contemporary critics choose *The Magnificent Ambersons* (1942) above *Citizen Kane* as Orson Welles's masterpiece. Moreover, *Ambersons, The Lady from Shanghai* (1948), *Touch of Evil* (1958), and *Chimes at Midnight* (1967) - my favorite Welles film - have each been championed by Welles admirers, critics included, to a point where *Kane*'s position as *the* top Welles cult film is in jeopardy. But no one will dispute that *Kane* is still regarded as Welles's most important film. In technical virtuosity and dramatic structure it is the most influential work of the sound era, the picture to which not only Welles films but all films must, inevitably, be compared. *Kane* is a cinematic reference point which should be seen over and over again to learn the language of film, to learn its potential as a storytelling medium and as an outlet for personal and artistic expression.

In the early seventies new interest in *Kane* was sparked by Pauline Kael's long essay in *The New Yorker* titled "Raising Kane," which subsequently served as an introduction to the film's shooting script in the best seller *The Citizen Kane Book* (Little Brown, 1971). It was Kael's thesis that Herman J. Mankiewicz deserved almost all credit for the *Kane* screenplay and that Welles's work on the script didn't warrant his being listed in the credits as co-author, even if his name is listed second and is in smaller letters than Mankiewicz's. Since she believed that the true greatness of *Kane* lies in the script, it was her contention that Mankiewicz, not Welles, should be the person heralded for the masterwork. This claim was vehemently disputed by countless critics, most from the *auteur* school of criticism.

I agree that the *Kane* script is terrific, not *shallow* as many critics contend; if it doesn't *read* well it is because

(sivu 52)

few *great* scripts read well - they *transpose* well to the screen. And considering that Welles was the lone screenwriter on *Mr. Arkadin* (1955), a Welles-directed variation on *Kane* that falls apart because of script (as well as budget-related) lapses, I am willing to concede that Mankiewicz is at the very least responsible for the *consistent* quality of the *Kane* script. In interviews with Peter Bogdanovich and others, Welles himself has said Mankiewicz's contributions to the script were invaluable (of course, he says his own were the same). He has stated that the "Rosebud"-as-sled idea was Mankiewicz's, and that Mankiewicz wrote Welles's favorite scene: when the aged Bernstein tells Thompson of a young woman in a white parasol he saw for one second more than forty years before whom he still thinks about daily. This is a wonderful, quiet passage in an otherwise boisterous film; I'm sure Mankiewicz was equally responsible for other standout moments. However, I believe the greatness of *Citizen Kane* lies not in the script but in the flamboyant, audacious (i.e., freeze-frames, deep-focus, long takes, strange angles and lightning), exhibitionist, often theatrical imposition made on the story by director Welles. For the many who believe Charles Foster Kane is based more on Orson Welles than William Randolph Hearst, twenty-five-year-old Kane's words "I think it would be fun to run a newspaper" is how they think twenty-five-year-old Welles felt as a first-time movie director on *Kane*, given carte blanche by RKO to transform a jaded art form into something

wild and experimental. Similarly, Kane's signing his name to the Declaration of Principles that is published on page one of his first edition of the *Inquirer* in order to let everyone "know who's responsible" probably indicates how Welles felt when he took almost all credit and responsibility for *Kane* and, without malice, shoved Mankiewicz into the background.

What might have been a simple narrative is made complex (and interesting) by having Kane's story told through a series of flashbacks representing six points of view: the documentarians' (who made the *March of Time* newsreel), Thatcher's, Bernstein's, Leland's, Susan's, and Raymond's. Because we still are missing pieces in the Kane jigsaw puzzle despite all the recollections, Welles forces us to gather information in unorthodox ways from which we will make our deductions. He proves that filmmakers can tell stories not only through dialogue and action but through the creative use of props, screen space, music, editing, lightning, sets, sound, costumes and makeup, and - as the best directors of the sound era had already discovered - camera lenses, placement, movement, and angles.

Sets are particularly important in *Kane* as storytelling devices. Welles uses very few close-ups, preferring to show his characters in medium or long shots so we can study them within the milieu they inhabit (e.g., the physical world Kane builds for himself). When characters are in the foreground or across the room, cameraman Gregg Toland uses deep-focus photography to keep us aware of the entire setting. Each set reflects the characters that dwell in it: the spare, functionally furnished Colorado home that reveals the practicality of Mary Kane; the warm, comfortable room innocent Susan rents when Kane meets her; the cluttered offices of the busy *Inquirer* staff; Xanadu's expansive, empty living room chamber where idle people lead vacuous lives. As time progresses, each set loses its human touch. They become forbidding, despairing gothic chambers, reflecting the mind of the brooding Kane or the people dominated by his will.

Toland's work is outstanding. His camera was stopped down, and a variety of wide-angle lenses were employed to create the deep-focus effect. He used excessive light in most of the expressionistic sequences. Often he had light coming from a single source to heighten the dramatic import, as when Thompson visits

(sivu 53)

Thatcher's library or when Kane and Susan are in the gigantic Xanadu living room that is lit by an enormous fireplace. And how well Welles and Toland used the frame: dark areas call attention to areas in light - but after awhile, especially during long takes, we start to explore the darkness.

Similarly, when sound (e.g., the sound of voices) gets our attention in one area of the picture, other sounds (or visuals) will demand our attention elsewhere. *Kane* was a breakthrough in sound experimentation, particularly at RKO. Ex-radio director/actor Welles pays much attention to voices, which range from quietly passionate to jittery (Kane shyly telling the *Inquirer*'s society editor that he wants to announce his engagement) to hysterical. *Kane* could be one of Welles's *Mercury Radio Theater* plays, as so much about the characters is revealed through speech patterns: the nuances, the inflections, the rhythm, the balance, the texture. Notice how the voice sharpen, harden, become more defensive in the famous breakfast montage where lovebirds Kane and Emily end up sitting at opposite ends of a long table, he reading the *Inquirer*, she the *Chronicle*, neither conversing.

(Here the rhythm of the *editing* is also used by Welles to summarize their deteriorating marriage with facility and economy.) Another dominant storytelling device on the soundtrack is Bernard Herrmann's versatile score, soaring in Kane's triumphs, wobbly and ominous during Kane's downfall.

Citizen Kane is about a search for the last part ("Rosebud") of a document on a man's life, a search for *subjective truth.* Welles creates "realism" (the "true" picture of Kane) through illusion and expressionism, and *Kane* thus becomes his tribute to the camera. The visuals show past events not as the storytellers remember them but as the filmmaker interprets the storytellers' words. There are contradictions between how we see Kane and how he is remembered verbally, as well as between how we conceive the personalities of various characters in the flashbacks and how they come across when interviewed by Thompson. The film is journalistic in nature: it makes *us*, even more than Thompson, investigative reporters. He can't properly sum up the testimony, but we can because we have seen the revealing visuals as well as sitting in on Thompson's interviews. (The flashback camera doesn't lie, but we must be careful because of its ability to manipulate.) Likewise, the disclosure of the "clue" to the real Kane - "Rosebud" is the name on the sled he owned as a child - is not granted Thompson, but it is a visual present to viewers from the filmmaker through his camera.

Citizen Kane was almost shelved or destroyed when associates of William Randolph Hearst put enormous pressure on RKO not to release what they thought was an unflattering portrait of Hearst. Not that *Kane* is meant to depict accurately only Hearst, the controversial yellow journalist, unsuccessful politician, empire builder. As mentioned, Kane seems based to a degree on Welles himself - a child prodigy, he was orphaned at thirteen and placed in the care of a man named Bernstein (the basis for the film's Bernstein character). Welles told Peter Bogdanovich: "Kane was better than Hearst, and [actress] Marion [Davies] was much better than Susan - whom people wrongly equate with her." As years pass, it becomes less important whom Kane is based on. What remains interesting is the picture's story: a man chases the American Dream and somewhere, somehow, his life *irrevocably* - the word Kane can't pronounce - goes wrong. The money young Kane's mother got from the silver mine dictated the course of his life. He had to leave home, get an education, and then attempt to achieve power and position in addition to his wealth. But the message is simple: success, power, riches cannot replace love and tranquility. *Kane* is a classic tragedy of a mammoth figure destroyed by a lust for power, by too much ambition; but because of Welles's nonlinear, non-Aristotelian structure, which allows us to know Kane is dead at the outset and to look backward, it becomes an American tragedy: a classic figure gains our sympathy as he is reduced to common-man terms (the poor guy misses his sled!).

(sivu 54)

The film's title indicates our protagonist's contradictory nature. The "Citizen" is heroic, a champion of the unprivileged class's legal and human rights, an idealist, a visionary. But the "Kane" is flawed, a self-serving, destructive opportunist, a classic tragic figure doomed to fall. He is at one time or another a patriot, a democrat, a pacifist, a warmonger, an idealist, a fascist, a communist; he is always, he stresses, "an American." He is a man of principles but is willing to forget what is right for the pleasure of swaying public opinion back and forth. (His obsession with

influencing others' decisions is why his not being able to influence the major events in his personal life drives him crazy.) He is a crusader for social reform but is also a "muckraker" in the most exploitative sense of the word. He "has a generous mind," as both Leland and Susan, who hate each other but share opinions, attest, but "he never gave people what they wanted." Despite what Leland thinks, he *is* capable of love - he has love and loyalty for his mother, Susan, Leland, Bernstein, and, for a time, Emily - he is just too clumsy to express it. That he finds it more important that people love him is understandable considering how often he is rejected. Leland thinks Kane a quitter ("He never finished anything but my notice") who sold out his principles, but I see Kane's life as characterized by his having to fight battles alone after being deserted by those close to him. When he was a boy, his mother sent him away (although they had great love for each other). When Harvard expels Kane, Thatcher doesn't support him. Emily sides with her uncle (the President), the *Chronicle*, and the unscrupulous Gettys rather than her husband. She divorces him, takes away his son, and they completely "abandon" him when they are killed in a car crash. Best friend Leland blames Kane for losing the gubernatorial election and setting reform back in the process when he should have stood by Kane for admirably not allowing Gettys to force him out of the race with political blackmail. Leland also lets Kane know he prefers Emily to Susan once she becomes his woman. Susan's voice is so unbearably shrill after she reads Leland's review of her concert debut that we barely listen to her words to Kane, who still calls Leland his friend; yet her words are *true*: "A friend wouldn't write an article like that!" Leland is a terrible, self-righteous friend who won't even write the depressed reclusive Kane when he contacts him years later. Susan is the last of the many people who walk out on Kane - not counting the American public, which turns its back on him in the thirties.

Kane had wit, charm, and good intentions, but money gave him power and power gave him a false sense of omnipotence. "Everything was his idea," Susan tells Thompson, "except my leaving him." The same words could be spoken by all the others who walked out on Kane. In his interview with Bogdanovich, Welles described Kane: "All he *had* was charm - besides the money. He was one of those amiable, rather likable monsters who was able to command people's allegiance for a time without giving much in return." Sadly, while Kane pulled people into his life and overwhelmed them, not one person was allowed close enough to know what "Rosebud" meant.

A theme of *Kane* is a variation of Kane's "If the headline is big enough, it makes the story big enough": the real stories aren't headline worthy. For example: "Rosebud." Kane's reflecting back on "Rosebud" has in part to do with his "searching for his [lost] youth" - the reason he gives Susan for claiming his family's old possessions, including the sled and glass ball containing a snow scene. But he doesn't want to go back to an "edenic" existence as many viewers assume: his father beat him, his only companion was a snowman he built. What the sled is to the dying Kane was the one *possession* he treasured *before* he got money and was able to buy everything he wanted (and simultaneously ruin his life): the *Inquirer*, the *Chronicle*'s staff, statues, and zoo animals (which unlike people couldn't run away from him), Xanadu, public opinion, "friendship," and "love." As part-idealist, part-visionary, part-pragmatist, part-cynic Kane told Thatcher years before money led to his downfall: "If I hadn't been really rich, I might have been a really great man."

Liite 4

Andrew Sarris: Kane: For and against (1991).

(sivu 21, alkuperäisteoksessa)

Citizen Kane erupted on to the screen, at least as a long-lived figure of speech, on 1 May 1941 at New York's Palace Theater. The film was originally to be premiered at the more prestigious and profitable Radio City Music Hall, but the booking was rejected - presumably because of the controversy surrounding the film's allegedly libellous treatment of William Randolph Hearst and his mistress, Marion Davies. Although Orson Welles always insisted that Charles Foster Kane was a composite of several tycoons, Barbara Leaming's authorised biography of Welles contains the startling information that: "Somehow, before making the movie, Orson had found out the secret name that Hearst used to refer to Marion Davies' genitalia: Rosebud". So much for the arcane analysis of this most tantalising of cinematic symbols.

After fifty years of relentless re-evaluation, whether or not *Citizen Kane* is all that it is cracked up to be remains an open question. There are many people who have never even seen the movie - we're not talking here about *Gone With the Wind* or *It's a Wonderful Life* or *The Wizard of Oz.* We are talking instead of dark, shadowy slab of celluloid that Jorge Luis Borges once described as that "centreless labyrinth" mentioned in Chesterton's *The Head of Caesar*.

Even when first released, *Citizen Kane* was never viewed as popular, feel-good entertainment and the various conspiracy theories that seek to explain its bombing at the box office probably rely too heavily on a right-wing publisher's wrath. It was certainly no fault of Hearst's that the movie was a commercial flop in Britain, where Hearst had as little influence as Lord Beaverbrook in the US. Here, things were so bad that C.L.Lejeune of the *Observer* claimed British cinema owners frightened their children to sleep with stories of what happened (or rather, didn't happen) at the ticket counters when they played *Citizen Kane*.

The three most perceptive American film critics of the early 40s - James Agee, Manny Farber and Otis Ferguson - were also less than enchanted by the movie and by Welles' work in general. Suspicion of his eccentric compositions, shock editing and dizzying camera movements led to accusations that he was a faker, a charlatan, or, worst of all, an ivory-tower exhibitionist who failed to address the problems of the 'common people'.

Neither audiences nor critics was comfortable with Welles' 'cinematic' innovations borrowed from his own theatrical expressionism and experimentation. Every bit of portentous lighting and shadowing in *Kane* was first

(sivu 22)

manifested in Wellesian theatre of the late 30s. What did make *Kane* seem fresh in 1941 was its casting of theatre and radio people - Joseph Cotten, Everett Sloane, George Coulouris, Dorothy Comingore, Ray Collins, Ruth Warrick, Agnes Moorehead, William Alland, Erskine Sandford, Paul Stewart, *et al* - who had never before been seen on the screen. Welles himself was the biggest histrionic explosion on the movie screen, but to this day people differ on whether as a performer he was all that good or revelatory, or all that bad and hammy.

The film met with a warmer reception in France. For film-makers and critics such as Franccois Truffaut and his colleagues at *Cahiers du*

cinéma, the destiny of Charles foster Kane was merged with that of Welles himself in an extreme expression of auteurism. For French critics, who were not able to see *Citizen Kane* until after the end of the German occupation in 1945, Welles' spectacular screen debut was seen in the context of his subsequent precipitous decline and fall. And when he turned up in Europe with the harried demeanour of a political exile, he was greeted as another Stroheim, another Chaplin, another Keaton - a genius to be cherished. *Kane* thus became inseparable from Welles and his ordeal at the hands of the American philistines.

Burnt-out case

Most film historians and cineastes continue to regard *Kane* as the artistic creation of Welles. The only serious challenge to this assumption was mounted by the anti-auteurist Pauline Kael in the *New Yorker* in 1970, where she laid most of the credit for the film at the door of screenplay-writer Herman J. Mankiewicz. Predictably, Kael marshalled all the evidence she could to divorce the direction of *Citizen Kane* from its ultimate authorship, and she was supported in her arguments by former associates of Welles, most notably, John Houseman. Counter-arguments were published by Peter Bogdanovich, this critic, and several technical collaborators on the production. In the end, however, Kael succeeded only in adding another layer of mythology to Welles who 'stole' *Citizen Kane* from Mankiewicz.

In his memoirs, *Starting Out in the Thirties*, Alfred Kazin has written about Welles as a cultural hero for New York's left-leaning intelligentsia. Unfortunately, we must rely on aging memories and still photographs for clues to the magic of Welles in an anti-fascist *Julius Caesar*, a Haitian voodoo *Macbeth* performed in the heart of Harlem, and a comparatively conventional agitprop production of Marc Blitzstein's *The Cradle Will Rock*. Welles was hardly an agitprop artist himself, but his political sympathies and associations might well have had him blacklisted as a red in the 50s - if the studio moguls had not virtually exiled him beforehand for allegedly being in the red. Yet though the words 'communist' and 'fascist' are bravely uttered on a 1941 American screen by characters in *Kane*, Welles alternates the two terms as epithets hurled at Kane more to confound his audience than to convert it. In the coming attraction footage for the movie, produced by Welles himself, it is clear that he was trying to sell ambiquity to the moviegoing public, and that the public wasn't buying.

Curiously, *Kane* can be enjoyed for many of the right reasons, and admired for many of the wrong ones. It is certainly worthy of revival and reconsideration, but it hardly stands alone, even among the directorial efforts of Orson Welles. (I personally prefer *The Magnificent Ambersons*.) To believe that *Citizen Kane* is a great American film in morass of mediocre Hollywood movies is to misunderstand its transparent *movieness*, from its Xanadu castle out of *Snow White and the Seven Dwarfs*, to its menagerie out of *King Kong*, to its mirrored reflections out of old German *Doppelgänger* spectacles.

Then there are the stylistic borrowings from John Ford and Fritz Lang, the Slavko Vorkapich newspaper headline montages and the supposedly revolutionary flashback structure which is in fact profoundly derivative of the 'narratage' of Preston Sturges in William K. Howard's tycoon saga *Power and the Glory* (1933) or of Dalton Trumbo's fetishistic-symbolic variant in Garson Kanin's *A Man to remember* (1938). Yet though *Citizen Kane* is not nearly as 'original' as some of the critical encomiums would indi-

cate, its influence on subsequent cinema is still to be seen in the works of Stanley Kubrick, the Coen brothers and many other film-makers on all five continents.

Private eye

No single movie can sustain the enormous cultural burden imposed upon *Citizen Kane*. On its most superficial, and most entertaining, level, it can be described as a mystery story with two eternally fashionable themes: the debasement of the private personality of the public figure through the scandal-seeking media, and the allegedly crushing weight on the soul of material possessions, which, in Hollywood terms, is known as having your cake and spitting it out, too. Taken together, these themes enable the audience to feel both pity and moral superiority towards the bitter spectacle of great fame and wealth ending in futile nostalgia, loneliness, and death.

Charles Foster Kane (Orson Welles in an old-age make-up to end all old-age make-up) dies in a cartoonishly gothic gastle left over from a Disney drawing board on the RKO back lot with a close-up of his lips intoning his last word: "Rosebud". The mystery of who or what this means will be revealed in such a perishable way that the viewer will always know and feel something about Charles Foster Kane that none of the other characters in his life can ever suspect. The 'detective' who seeks to solve the mystery is a reporter for a news service which produces *March of Time*-like newsreels. He is always photographed obliquely and obscurely, as if he were a faceless surrogate for the audience, literally its private eye. The 'suspects' are some of the persons and objects Kane encountered in his cluttered existence.

'Rosebud' is a pretext by which the past history of Charles Foster Kane is penetrated by the reporter-detective and the omniscient camera of Gregg Toland. Time is thrown back and brought forward in the four major movements of the film: the flashback recollections of Kane's banker-guardian, Mr Thatcher (George Coulouris); his business manager, Bernstein (Everett Sloane, in a slightly raucous performance co-scenarist Herman J. Mankiewicz complained was too Jewish); his best friend, Jed Leland (Joseph Cotten); and his second wife, Susan Alexander (Dorothy Comingore in a shrill, misogynous caricature of Marion Davies). Each major flashback begins at a later point in time than its predecessor, but each flashback overlaps with at least one of the others so that the same event or period is seen from two or three points of view.

There is a fifth flashback - a newsreel of Kane's public career - which establishes his identity for the first time in the film. There is no establishing-shot transition between the opening scene of Kane dying in bleak grandeur and the noisily startling appearance of the unframed newsreel, making this the film's first shock effect. By isolating the newsreel from the main body of the film, Welles provides historical and biographical information, while at the same time dismissing it as a major factor in the overriding Freudian subtext of a poor little rich boy who never managed to recover from the loss of his mother.

The newsreel fades out: a sudden establishing shot picks up a darkened projection room. The first of the many disembodied voices in the film calls out from the darkness, and the shadow plot of *Citizen Kane* begins. A group of cynical newsmen discuss ways of pepping up the newsreel and the reporter is dispatched to find the secret of 'Rosebud'. The semi-colloquial dialogue is driven with line-stepping-on-line persistence from every direction. This mannered 'spontaineity' of

line-readings had been done before, but never so relentlessly. The same is true of Toland's celebrated deep-focus.

The reporter begins his search and the major movements of *Citizen Kane* begin. Through a hard, wide-angle lens, the reporter enters a cav-

(sivu 23 "Entering the labyrinth")
(sivu 23)

ernous museum: a dingy nightclub; a solidly upholstered office in which Bernstein tells an ineffably touching story of a girl he once saw on the Staten Island Ferry; a drab hospital ward in which Kane's best friend has become his most implacable foe; and, finally, the sombre mansion of Charles Foster Kane, where he and Susan Alexander play out the joyless charade of their grotesque marriage.

The first Mrs Kane is disposed of maritally in a scene of artful flash pans (of the Kane breakfast table) hailed by Milos Forman recently as his first youthful moviegoing experience in Czechoslovakia that demonstrated to him what a director did. The mystery of 'Rosebud' is finally solved in an incendiary *coup de cinéma.*

Transfiguration

My feeling of discovery and abiding attachment to the idea of 'Rosebud' is because I see it not only as a missing piece of a jigsaw, but also as the beating heart of the movie. It is 'Rosebud' that structures *Citizen Kane* as a private-eye investigation of a citizen in the public eye, and thus brings us much closer to *The Maltese Falcon* and *The Big Sleep* and the burning R's on the pillowcases of *Rebecca.*

The problem with defending 'Rosebud' as a narrative device is that its very vividness makes it a running gag in our satirically oriented culture. How can we take 'Rosebud' seriously, Pauline Kael complains, after Snoopy in the comic strip *Peanuts* has called Lucy's sled 'Rosebud'? The same way, I suppose, that we can still take *Potemkin* seriously after Woody Allen has sent a baby carriage rolling down the steps of a Latin-American palace in *Bananas*. Both Snoopy and Woody are paying homage to bits of film language transformed by the magical contexts of their medium into poetic metaphors. But where Eisenstein's baby carriage moves from prop to agitprop as it becomes an archetypal conveyance of revolutionary fervour, 'Rosebud' reverberates with familiar echoes as it passes through the snows of childhood into the fire, ashes and smoke of death.

Indeed, the burning of 'Rosebud' in Xanadu's furnace represents the only instance in which the soul of Kane can be seen subjectively by the audience. It is as if his mind and memory were being cremated before our eyes and we are both helpless to intervene and incompetent to judge. It is an image of transfiguration that transforms us through the flames into concerned witnesses of a life ending on a note of rueful regret.

I love to teach *Citizen Kane*. It is chock full of self-explanatory excerpts. Otherwise, I like to think of *Citizen Kane* simply as one of the many good movies turned out in Hollywood in the past seventy-five years. even in 1941 there were several movies on the same level of excellence, and though there was something special about Welles' film, it was neither the beginning of anything, nor the end of anything, but more a glorious middle. The moment someone tells me that *Citizen Kane* is the only good American film, I immediately realise they do not fully understand even *Citizen Kane* itself.