

Immoralismin haaste:
moraaliton fiktio eettisen taidekritiikin kentällä

TUULI TAPANINEN
Tampereen yliopisto
Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikkö
Filosofian pro gradu -tutkielma
Huhtikuu 2015

Tiivistelmä

Tampereen yliopisto

Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikkö

Tuuli Tapaninen

Immoralismin haaste – moraaliton fiktio eettisen taidekritiikin kentällä

Filosofian pro gradu -tutkielma, 79 s.

Huhtikuu 2015

Tarkastelen tutkielmassani moraalittoman taiteen arvoa. Luvuissa 1 ja 2 esittelen eri näkökulmia moraalittoman taideteoksen arvoon. Esittelemäni näkökulmat ovat autonomismi, moralismi ja immoralismi. Autonomismin mukaan taideteoksen moraaliset heikkoudet eivät vähennä teoksen esteettistä arvoa. Esteettinen onnistuminen riippuu teoksen ymmärrettävyydestä eli siitä, kuinka hyvin yleisön tulkitsevat toiminnot onnistuvat. Noël Carrollin esittämän maltillisen moralismin mukaan teoksen moraalittomuus voi joskus olla teoksen esteettinen ansio. Utooppisten moralistien näkökulmasta teoksen ihmistä kehittävät ominaisuudet nostavat teoksen esteettistä arvoa. Platonistisen moralismin mukaan taideteokset ovat vaarallisia, koska ne saavat hyveellisen yleisön emootioiden valtaan. Moraalittomalla taiteella voi olla platonismin näkökulmasta ainoastaan turmelevia vaikutuksia. Immoralismi on näkökulma, jonka mukaan teoksen moraalinen puute voi olla sen esteettinen ansio. Daniel Jacobsonin mukaan paras moraaliton taide on parantumaton, eli sitä ei voida puhdistaa sen paheellisuudesta ja vaarallisuudesta. Lisäksi Jacobson argumentoi, että myös hyveellinen yleisö voi nauttia moraalittomista taideteoksista. A. W. Eatonin mukaan voi olla teoksen taiteellinen ansio, jos teos herättää yleisössä mielikuvituksen vastustamista. Eatonin esittämässä rujan sankarin tapauksessa yleisö tuntee ristiriitaisia emootioita teoksen sankaria kohtaan, yhtäältä ihailen henkilöä ja toisaalta paheksuen tämän moraalittomuutta. Eaton argumentoi, että rujan sankarin avulla yleisön ristiriitaiseen tilaan saattaminen on taiteellinen saavutus. Luvussa 3 esittelen immoralismin ja moralismin sekä moralismin ja autonomismin välisiä keskusteluja. Lisäksi esittelen lyhyesti eettisen taidekritiikin kritiikkiä. Luvussa 4 esittelen kaksi esimerkkiä moraalittomasta taiteesta, Leni Riefenstahlin elokuvan *Tahdon riemuvoitto* sekä HBO:n televisiosarjan *Sopranos*.

Asiasanat: eettinen taidekritiikki, immoralismi, autonomismi, maltillinen autonomismi, moralismi, maltillinen moralismi, humelainen moralismi, platonilainen moralismi, opportunistinen moralismi, utopismi, antiteoreettinen näkökulma, selventymismalli, kognitivismi, mielikuvituksen vastustaminen, asymmetrisyysongelma, Noël Carroll, Daniel Jacobson.

Sisällys

1. Johdanto	1
1.1. Kognitivismi ja emotionaalinen vaikutus	1
1.2. Mielikuvituksen vastustaminen ja asymmetrisyysongelma	5
1.3. Autonomismi	8
1.4. Moralismi	9
1.5. Immoralismi	11
2. Vaikuttaako moraalittomuus taiteelliseen arvoon?	13
2.1. Autonomismi	13
2.2. Moralismi	15
2.2.1. Carrollin selventymismalli ja maltillinen moralismi	15
2.2.2. Utopismi, humanismi, eettisen funktionaalisuuden ajatus	18
2.2.2.1. Carrollin selventymismalli – utopismin alalaji?	20
2.2.3. Platonismi	24
2.3. Immoralismi	25
2.3.1. Daniel Jacobson, ”In Praise of Immoral Art”	25
2.3.1.1. Moraalittoman taiteen parantumattomuus	26
2.3.2. Kieranin kognitivistinen immoralismi	28
2.3.3. Eatonin robusti immoralismi	34
2.3.3.1. Herkkä tasapaino	37
3. Eri näkökulmien välinen keskustelu	41
3.1. Jacobsonin humelaisen moralismin kritiikki	41
3.1.1. Moraalinen herkkyys – hienostuneisuutta vai ennakkoluuloa?	49
3.2. Carrollin moralismi ja Carreñon autonomismi	51
3.2.1. Moraalisen ymmärryksen selventäminen ja sekoittaminen	52
3.2.2. Moraalisesti puutteelliset teokset	54
3.3. Eettisen taidekritiikin kritiikki	60
4. Esimerkkejä	63
4.1. Tahdon riemuvoitto	63
4.2. Sopranos	65
5. Lopuksi	73
KIRJALLISUUS	76

1. Johdanto

Tässä tutkielmassa tarkastelen taiteen arvon kysymyksiä. Ennen kuin aloitan varsinaisesta tutkimuskysymyksestä, miten taideteoksen moraalittomuus vaikuttaa sen esteettiseen arvoon, tarkastelen muutamaa taustoittavaa aihetta.

1.1. Kognitivismi ja emotionaalinen vaikutus

Tutkielmassani on kognitiivisen psykologian viitekehys, toisin sanoen taiteen arvoa tutkittaessa otetaan huomioon yleisön kognitiiviset toiminnot, kuten emotionaaliset reaktiot sekä ajattelu-, oppimis- ja tulkintaprosessit. Esittelemäni filosofit perustavat käsityksensä taiteen vetovoimasta ja merkityksestä taiteen kyvyille herättää yleisössä emotionaalisia reaktioita. Näkökulmani emootioista on kognitiivinen. Seuraan Peter Goldien emootioteoriaa, jossa emootiot nähdään suhteellisen monimutkaisina tiloina, joissa esiintyy jaksoja (*episodes*) niin menneistä kuin nykyisistäkin ajatuksista, tunteista ja ruumiillisista muutoksista. Nämä jaksot liittyvät dynaamisesti henkilön elämän narratiiviseen osaan, yhdistyneenä taipumuksiin kokea tulevia jaksoja ja toimia emootioiden pohjalta sekä ilmaista kyseisiä emootioita. Goldien tavoin en näe emootioita pelkkinä reaktioina koettuihin asioihin. Empatian Goldie määrittelee prosessiksi tai toimintatavaksi, jossa henkilö keskeisesti kuvittelee toisen henkilön kertomuksen (*narrative*), eli hänen ajatuksensa, tunteensa ja emootionsa. (Goldie 2000, 144–9). Goldie erottaa empatian “hänen-kengissään-olemisen” kuvittelusta (*in-his-shoes-imagining*). (Goldie 2000, 178–9.)

Nussbaum erottelee myötätunnon ja empatian toisistaan. Teoksessaan *Upheavals of Thought* Nussbaum määrittelee myötätunnon (*compassion*) säälin kaltaiseksi tunteeksi. Nussbaum ei kuitenkaan käännä myötätuntoa sääliksi (*pity*), sillä käsitteellä on nykykielessä alentava sävy. Empatia sen sijaan on Nussbaumilla moraalisesti neutraali tunne, joka on toisen ihmisen kokemuksen tulkitsemista ja ymmärtämistä. Empatiakykyjä voi käyttää muuhunkin kuin myötätuntoiseen toimintaan, esimerkiksi sadistisiin päämääriin. (Nussbaum 2001, 301–2, 327–35.) Empatia fiktiivistä henkilöä kohtaan ei aina toimi kirjoittajan tarkoittamalla tavalla. Narratiivisesta empatiasta kirjoittanut kirjallisuudentutkija Suzanne Keen kutsuu empaattiseksi tarkkuudeksi (*empathic accuracy*) sitä, kuinka hyvin lukijan empatia osuu kohteeseensa. Empaattisella tarkkuudella on merkitystä, sillä sen kääntöpuoli eli virheellinen empatia (*false empathy*) voi olla

seurausta puolueellisuudesta tai itsekkäistä motiiveista, kuten ”pidän omia tunteita sinun tunteinasi ja jätän sinun tunteesi täysin huomiotta”. (Keen 2007, 136.).

Kirjallisuudentutkija Lisa Zunshine soveltaa kognitiivisen psykologian uusimpia tuloksia kirjallisuudentutkimukseen. teoksessaan *Why We Read Fiction – Theory of the Mind and the Novel*. Zunshine aloittaa mielen teorian kuvauksen esimerkillä Virginia Woolfin teoksesta *Mrs. Dalloway*. Peter Walsh tulee käymään Clarissa Dallowayn luona kello yhdeltätoista aamupäivällä päivänä, jona Clarissa on järjestämässä juhlat. Woolf kuvaa Peterin kirjaimellisesti vapisevan heidän tavatessaan toisensa pitkän ajan jälkeen. Zunshine kysyy: miksi Peter Walsh vapisi? Onko kyseessä Parkinsonin tauti tai jokin muu sairaus, vai onko hän tunteikas nähdessään ystävänsä pitkän ajan jälkeen? Miksi Woolf olettaa että me lukijoina automaattisesti päättelemme vapinan johtuvan tunteista? (Zunshine 2006, 3, 22.) Sekä Zunshine että filosofi ja psykologi Keith Oatley nojaavat tutkimuksensa kognitiivisen psykologian mielen teoriaan (*Theory of Mind*)¹.

Oatley kirjoittaa teoksessaan *The Passionate Muse – Exploring Emotion in Stories* mielen teoriaa mukailleen seuraavaa. Voimme kehittää teorioita siitä mitä muut ajattelevat ja miltä heistä tuntuu. Pidemmän ajan kuluessa saamme kuvan siitä, millainen persoona hänellä on ja muodostamme hänestä mielikuvan (*mental model*). Psykologiassa tätä mielikuvaa kutsutaan persoonallisuudeksi, fiktiossa hahmoksi. (Oatley 2012, 154.) Zunshine kuvaa, kuinka Peterin vapina tuntuu oleelliselta osalta tarinassa esitettyä kohtausta. Meidän oletetaan lukijoina täyttämään puuttuvat tiedot – Peter vapisi, koska hänellä heräsi erilaisia tunteita Clarissan uudelleen näkemisestä – niin, että kertomuksesta tulee emotionaalisesti yhdenmukainen. Ernest Hemingwayllä oli tapana ilmaista hahmojensa tuntemuksia implisiittisesti ruumiinkielellä. Zunshine toteaa, että Hemingwayllä oli varaa tällaiseen ratkaisuun samasta syystä kuin Woolfilla: lukijoina meidän kognitiivinen taipumuksemme olettaa että jokaisen fyysisen liikkeen tai teon takana on oltava jokin kognitiivinen selitys – tunteita ja ajatuksia. (Zunshine 2006, 3, 22–3.)

Tarkasteluni keskittyy narratiivisiin fiktioihin eli kertomuksiin. Esimerkkini ovat niin kirjallisuudesta, elokuvista kuin televisiosarjoistakin. Kuten Carroll toteaa artikkelissaan ”Art, Narrative, and Moral Understanding”, ihmissuhteita ja ihmisten toimintaa kuvaavat tarinat ovat otollisia tapauksia moraalille keskustelulle ja arvioinnille. Yleisö täydentää kertomuksen aukkoja

¹ *Theory of mind* (ToM) ja *mind-reading* tai *mindreading* tunnetaan myös nimellä kansanpsykologia (*folk psychology*), *commonsense psychology* tai *naïve psychology*. Analyttinen kuvaus mielen teoriasta löytyy Ian Ravenscroftin artikkelista ”Folk Psychology as a Theory”. (Ravenscroft, 2010.)

omilla tiedoillaan ja arvioillaan. (Carroll 1998b, 138–9.) Tästä reseptioestetiikan ajatuksesta Jenefer Robinson kirjoittaa artikkelissaan ”Emotion and the Understanding of Narrative”. Robinson kuvaa, kuinka emootiot toimivat, kun reagoimme emotionaalisesti romaanien, elokuvien tai näytelmien henkilöihin ja tapahtumiin. Robinsonin mukaan emotionaalinen prosessi toimii näissä samalla tavalla kuin oikean elämän vastaavissa tilanteissa. Fiktio herättämiin emootioihin liittyy myös ympäristön arviointi, ruumiillinen valmiustila ja motorinen muisti. Tunnetila ei ole vain tunnearvostelmien aiheuttama fysiologinen reaktio. Vaistonvaraisesta reaktiosta seuraa välittömästi kognitiivinen tunnearvostelma. Tunne on siis tila, jonka ytimessä on ”vaistonvaraiset” ja automaattiset tunnearvostelman aktivoimat ruumiilliset reaktiot. Tämä automaattinen arviointi vaihtuu kognitiiviseen tilanteen tarkkailuun. Emootiot auttavat meitä käsittelemään saamaamme tietoa ja toimimaan käsitellyn tiedon pohjalta. (Robinson 2010, 71–3.)

Narratiivisessa fiktiossa kerronnan rakenne mahdollistaa sen, että kertoja pääsee etenemään kertomuksessaan jouhevasti kuvailematta kaikkia pieniä yksityiskohtia. Tekstiin jää aukkoja, jotka lukijan tai katsojan mielikuviin täyttää. Kaikki tekevät kertomukseen omat reunamerkitänsä – omat kokemukset, ympäristö, maailmankuva ja muut asiat vaikuttavat siihen, minkälaisena tarina kullekin esiintyy. Lisäksi aivomme työskentelevät taukoamatta kerronnan edetessä, olettaen esimerkiksi että päähenkilöksi kuvattu hahmo on ihminen, tietyn ikäinen, tiettyä sukupuolta edustava, asuu tietyssä ympäristössä ja niin edelleen. (Robinson, 76–8). Myös Carroll huomauttaa, että tämä narratiivinen epätäydellisyys kuuluu kertomuksen luonteeseen. (Carroll 1998b, 138–9.) Robinson argumentoi, että tämä toiminta on tiedollista arviointia, ei emotionaalista. Robinson myös painottaa teoksen ymmärtämisessä ja tulkinnassa sitä, kuinka tärkeää on keskittyä henkilöihon rooliin. Henkilöihon ymmärtäminen on kuin oikeiden ihmisten ymmärtämistä, ja oikeiden ihmisten ymmärtäminen ei koskaan onnistu ilman emootioita. (Robinson, 76–8).

Robinsonin mukaan lukija reagoi tunteellisesti kirjan tapahtumiin vain, jos hän samaistuu kirjan henkilöön. Jos lukija ei jollain tavalla tunne omien halujensa, kiinnostuksen kohteidensa tai päämääriensä olevan pelissä (*to be at stake*), hän ei koe tunnereaktiota. Tarina on kerrottava tavalla, joka saa lukijat samaistumaan ja välittämään siitä, mitä tapahtuu. (Robinson 2010, 74.). Muun muassa Carroll argumentoi samansuuntaisesti artikkelissaan ”Art, Narrative, and Emotion”. Carrollin mukaan monesti taiteessa ja erityisesti narratiivisessa taiteessa sopivan emotionaalisen reaktion herättäminen yleisössä on ehto teoksen ymmärtämiselle. Emootiot järjestävät havaintoa. Ne muokkaavat tapaa jolla tulkitsemme niin fiktion henkilöihon kuin jokapäiväisessä elämässä todellisten henkilöihon käyttäytymistä. Tunteiden tärkeys ei piile vain siinä että ymmärrämme tai

tulkitsemme oikein teoksen; tunteet ovat se liima, joka pitää meidät kiinni tarinassa. (Carroll 1997, 192.)²

Carroll määrittelee tiedon ja ymmärryksen seuraavasti: ymmärrys mahdollistaa jo tietämiemme asioiden manipuloinnin niin, että sovellamme niihin ymmärrettävyyden tuntua. Emme tee näin vain päästäksemme käsiksi abstrakteihin väitelauseisiin ja käsitteisiin, vaan käytämme niitä järkevästi ja sopivasti. Ymmärtäminen on kyky nähdä uskomustemme välillä yhteyksiä ja reagoida niihin. Ymmärtäessämme jotain osaamme suunnistaa oman kognitiivisen alustamme alueella. Näin ollen käsitteet ja periaatteet, jotka ovat ensin hämmentäviä, muuttuvat tutuiksi. Tuomme jo tutut asiat selkeyteen käytännön ja arvostelman kautta. (Carroll 1998b, 143–4.)

On selkeitä syitä sille, miksi ihmissuhteita ja inhimillistä toimintaa kuvaavat kertomukset ovat selkeä tapaus eettisillä käsitteillä keskustelulle ja moraaliseen arvioinnille. Todellisen kokemusmaailman tietojen käyttäminen fiktion maailman aukkojen täyttämiseen ei kuulu ainoastaan esimerkiksi maantieteellisten, vaan myös vaan myös psykologisten tosiasioiden käyttäminen. Carrollin mukaan lukija ymmärtää emootioidensa kautta henkilöhahmojen luonnetta siten, että pystyy päättämään *David Copperfieldin* Uriah Heepin olevan vastenmielinen, *Kenelle kellot soivat* -romaanin Robert Jordanin ihailtava, *Middlemarchin* Casaubonin katala. Jos ei tuomitse moraalisesti *Medeiaa*, ei ole ymmärtänyt kunnolla näytelmää. Moraalisten emootioiden perustana on kulttuurillisesti yhteinen emotionaalinen maailma. Narratiivien kirjoittajat jakavat yleisön kanssa paitsi kognitiivisen alustan (*cognitive stock*), myös emotionaalisen alustan (*emotional stock*). Kirjoittaja jakaa yleisön kanssa kognitiivisesti myös moraalisen tiedon. Yleisö ei esimerkiksi ymmärrä *Schindlerin listaa*, jos ei tunne inhoa elokuvassa esitettyjä natsseja kohtaan. Myös melodraamat tai alleviivaavat rakkauselokuvat herättävät yleisössä sankarimaista päähenkilöä ihailevia tunteita ja surua sankarin vastoinkäymisistä³. (Carroll 1998b, 138–40.)

² Willie van Peer kirjoittaa Herbert Simonin käsitteestä kuuma kognitio (*hot cognition*). Kirjallisuutta lukiessa yleisö ei ole yksin emootioiden varassa, vaan emootiot ja rationaalinen ajattelu toimivat yhdessä. van Peer viittaa kokeisiin, joissa emotionaalisesti provokatiiviset aineistot muistettiin paremmin kuin emotionaalisesti neutraalit materiaalit. Kirjallisuus on polttoainetta kuumalle kognitiolle. Kirjallisuuden olemassaolon syy piilee sen kyvyssä käsitellä aiheita, jotka liikuttavat meitä. Willie van Peer, ”Toward a Poetics of Emotion”, *Emotion and the Arts* (toim. Mette Hjort ja Sue Laver), Oxford University Press, New York, s. 218–9.

³ Carroll viittaa Flo Leibowitzin artikkeliin ”Apt Feelings, or Why ‘Women’s Films’ Aren’t Trivial” teoksessa *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, toim. Bordwell D. ja Carroll, N. 1996. (Carroll 1998b, 140.)

Carrollin mukaan voidaan kuvitella avant-garde -teos, joka pyrkii harhauttamaan tai hämäämään yleisön luontaista taipumusta reagoida moraalisesti inhimillisiin tapahtumiin. Tällaisilla kokeiluilla on kuitenkin taipumus saada yleisö vertaamaan reaktioitaan teokseen heidän yleensä kokemiinsa moraalisiin reaktioihin, jolloin he joka tapauksessa käyvät läpi tavanomaisen reaktion. Tyypillinen moraalinen reaktio on siis näissäkin tapauksissa taustalla, ja näihin kokeiluihin yleensä ryhdytään moraalista syistä. (Carroll 1998b, 157.)

1.2. Mielikuvituksen vastustaminen ja asymmetrisyysongelma

Moraalittomaan fiktion liittyy paradoksi siitä, että yleisö suhtautuu eri lailla fiktiivisiin tapahtumiin kuin tosielämän vastaaviin tapahtumiin, eli fiktion aiheuttamien ja tosielämän aiheuttamien emotionaalisten reaktioiden välillä vallitsee asymmetria. Moraalittomat teokset voivat saada yleisön asettumaan moraalittoman henkilön asemaan ja tarkastelemaan asioita hänen näkökulmastaan. Teos voi myös saada yleisön ottamaan moraalittoman, esimerkiksi rasistisen, asenteen, jotta teos tulisi tulkituksi tekijän tarkoittamalla tavalla. Kun teos vaatii meitä omaksumaan näkökulman tai asenteen, joka poikkeaa moraalisesti omastamme, koemme mielikuvituksen vastustamista (*imaginative resistance*) eli haluttomuutta kuvitella vaadittua asiaa.

Kendall Walton tarkasteli mielikuvituksen vastustamisen ongelmaa teoksessaan *Mimesis as Make-Believe* (1990) sekä artikkelissaan ”Morals in Fiction and Fictional Morality” (1994). Walton argumentoi, että moraalittoman teoksen esteettisestä arvosta nauttiminen on moraalisesti mahdotonta. Vaikka teoksen moraalittomuus ei tuhoaisi tai vähentäisi sen esteettistä arvoa, se tekisi sen moraalisesti saavuttamattomaksi. Kaikilla teoksilla ei ole moraalista sanomaa tai opetusta. Teokset voivat kuitenkin esittää moraalisesti epäilyttäviä tai paheksuttavia ajatuksia. Waltonin mukaan jotkut teokset hakevat enemmänkin kuvittelun kuin todellisen hyväksymisen tai uskomuksen reaktioita. Tarina saattaa rohkaista lukijaa kuvittelemaan omaksuvansa tietynlaisen moraalisen perspektiivin ilman että suosittelisi todella omaksumaan tätä perspektiiviä. (Walton 1994, 29–30.)

Walton huomauttaa, että tapahtumien tai henkilöhahmojen kuvittelu on vaikeaa silloin, kun reagoimme niihin moraalisesti poikkeavalla tavalla. Useimmat lukijat pystyvät helposti kuvittelemaan aikamatkailua, keijuja, taikasormuksia ja peikkoja ilman suurempia ongelmia. Nämä kuvitelmat eivät kuitenkaan uhkaa meidän käsityksiämme oikeasta ja väärästä. Walton kuitenkin

saa sujuvasti ilmaistua ajatuksensa käsitteellä *orientation*: taideteokset voivat saada aikaan kuvitelmia, jotka vaikuttavat teoksen tarkastelijan orientoitumiseen. Jos teos uhkaavat saada aikaan meidän arvojemme kanssa ristiriitaisen orientaation, me vastustamme sitä. (Walton 1994, 33.)

Waltonin mukaan fiktionaalisten maailmojen rakentumista hallitsee niin sanottu todellisuuden periaate (*reality principle*)⁴. Todellisuuden periaatteen mukaan rakennamme fiktionaaliset maailmat mahdollisimman paljon todellisen maailman kaltaisiksi. Kun luemme henkilöstä, oletamme yleensä hänen olevan lihaa ja verta, kuolevainen ja niin edelleen. Walton huomauttaa, että todellisuuden periaate ei päde läheskään aina. Sallimme fiktionaalisessa maailmassa poikkeamia todellisuuden säännöistä hyvin usein. Walton kuitenkin huomauttaa, että mitä moraalisiin standardeihin tulee, pidämme huomattavasti tiukemmin todellisuuden periaatteesta kiinni. Arvostelemme ja tuomitsemme fiktionaalisia hahmoja samalla tavoin kuin todellisessa elämässä. Walton kysyykin, mistä tämä johtuu. Miksi tarinankertoja ei voisi suorittaa kokeiluja moraalisesti erilaisilla maailmoilla? Jos on tieteisfiktiota, miksi ei ole moraalisuusfiktiota? (Walton 1994, 34–5.)

Walton on skeptinen siitä, voiko fiktionaalinen maailma erota koskaan moraalisesti kovin paljon todellisesta maailmasta. Fiktionaaliset henkilöt voivat toki tehdä asioita, jotka ovat meistä moraalisesti väärin. Kokonaiset kansat tai planeetat voivat noudattaa meistä moraalisesti vääriä käyttäytymismalleja, esimerkiksi hyväksyä kansanmurhat. Mutta voimmeko pitää fiktionaalisesti totena sitä, että kansanmurhat olisivat tässä tapauksessa oikein? Voiko toden maailman hyve olla fiktiomaailman pahe, ja toisinpäin? Walton toteaa, että ei ehkä kannata väittää sen olevan mahdotonta. Waltonin mukaan jos luemme kirjasta lauseen ”tappaessaan vauvansa Giselda tiesi tekevänsä oikein, koska kyseessä oli tyttövauva”⁵, olemme järkyttyneitä kertojan moraalisesta turmeltuneisuudesta. Lause ilmaisee moraalisen arvoarvostelman lapsentaposta, mutta arvostelma kuvaa kertojan, ei fiktiivisen maailman, moraalista todellisuutta. Walton kysyy, täytyykö lukijan hyväksyä moraalinen arvostelma, jonka mukaan Giselda teki oikein? Lukiessaan lauseen Giseldasta lukija todennäköisesti järkyttyy tarinan kertojan moraalisesta turmeluksesta. Lukija tuomitsee mielikuvituksessaan kertojan moraaliarvostelman, hän ei salli sen olevan totta edes mielikuvitusmaailmassa. (Walton 1994, 35–6.)

⁴ Walton esittelee todellisuuden periaatteen ja yhteisen uskomuksen periaatteen teoksessaan *Mimesis as Make-Believe – On the Foundations of the Representational Arts*. (Walton 1990, 161–9.)

⁵ ”In killing her baby, Giselda did the right thing; after all, it was a girl”. (Walton 1994, 35).

Tamar Szabó Gendler esittää artikkelissaan “The Puzzle of Imaginative Resistance” Giselda-esimerkistä seuraavan tulkinnan. Mielikuvitusleikkiin osallistuja havaitsee tarinan kertojan tekevän moraaliarvostelman, jonka mukaan tyttölasten tappaminen on oikein. Mutta edes tarinan maailmassa se ei ole oikein, vaan kertoja on väärässä. Tyttölasten tappaminen ei ole oikein edes yhteiskunnassa, jossa kaikki uskovat sen olevan oikein. Gendlerin mukaan tällainen lukijan itsensä etäännyttäminen tai vieraannuttaminen lukemastaan tekstistä pilaa mielikuvitusleikin. Vieraannuttaessamme itsemme tarinasta edellä kuvatulla tavalla ”kaksinkertaistamme” kertojan (*doubling of the narrator*). Emme siis kuvittele, että tarinassa on oikein, että Giselda tappoi vauvansa koska se oli tyttö – kuvittelemme, että kertojan mielestä on oikein, että Giselda tappoi vauvansa, koska se oli tyttö. Mielikuvituksen vastustaminen on fiktion leikistä luopumista. (Gendler 2000, 63–4.) Kathleen Stock muistuttaa, että tehdäksemme arvostelman Giseldasta meidän täytyy saada tietää lisää tapauksesta.⁶ (Stock 2005, 619–20.)

Gendler huomauttaa, että ei ole kyse siitä, ettemmekö pystyisi kuvittelemaan moraalisesti poikkeavia tilanteita. Emme halua kuvitella niitä. Syy tähän haluttomuuteen piilee Gendlerin mukaan haluttomuudessamme tulla manipuloiduksi ajattelemaan omaksi kokemastamme näkökulmasta poikkeavalla tavalla. Haluttomuus voidaan selittää uskomuksen ja mielikuvituksen käsitteen analyysillä. (Gendler 2000, 56.) Gendler torjuu niin sanotun mahdottomuushypoteesin, jonka mukaan emme onnistu seuraamaan kirjoittajan ajatuksenjuoksua, sillä hän yrittää tehdä fiktiiviseksi jotain sellaista, joka on mahdotonta. Olisi siis mahdotonta, että joku pitäisi tyttölasten tappamista moraalisesti oikeutettuna. Sen sijaan Gendler ehdottaa, että otamme lähtökohdaksi oman todellisuutemme. Emme halua jatkaa mukana kuvitteluleikissä, sillä kirjoittaja on yrittänyt tehdä fiktiiviseksi jotain sellaista, jota emme pysty moraalisesti hyväksymään. (Gendler 2000, 79.)

Mielikuvituksen vastustamisen pitäisi lakata, kun uskomuksen ja mielikuvitusleikin välisistä rajoista tehdään yhä eksplisiittisemmät. Mielikuvitus vaatii enemmän osallistumista kuin pelkkä hypoteettinen järkeily. Voimme kuvitella helpommin hankalia arvostelmia, jos oletamme ne vain keskustelun vuoksi (*suppose for the sake of argument*). Niin kauan kuin pystymme kuvittelemaan jotain ilman, että on mitenkään implikoitu meidän itse uskovan kyseiseen asiintilaan, on kuvitteluleikkimme turvallinen, emmekä tunne mielikuvituksen vastustusta. Tästä voidaan Gendlerin mukaan johtaa, että mielikuvituksemme on yhtäältä erillinen uskomuksesta, toisaalta

⁶ Stock viittaa aiempiin Michael Tannerin ja Mary Mothersillin artikkeleihin, joissa käsitellään aihetta. (Tanner 1994, Mothersill 2006)

erillinen oletuksesta. Tämä selittää sekä yleisen kykymme kuvitella moraalisesti poikkeavia tilanteita että yleisen haluttomuutemme kuvitella niitä. (Gendler 2000, 80–1.)

Matthew Kieranin ja Dominic McIver Lopesin mukaan moraalisesti poikkeavan maailman kuvittelu ei tarkoita, että hyväksyisi tarinan esittämät tuntemukset. Voimme kuvitella rasistisia asenteita ja arvoja ja sallia reaktiomme esimerkiksi ilahtuessamme rasistisen henkilöhahmon onnistumisesta, mutta tämä ei tarkoita, että todella hyväksyisimme kyseiset asenteet ja arvot. Voimme ottaa pelkän fiktionaalisen suostumuksen (*fictional assent*) asenteen eli suostua kuvittelevaan teoksen vaatimia asioita. Korostunut moraalisten vääryyksien vastustaminen voi Kieranin ja Lopesin mukaan heijastaa psykologista taipumusta pelätä oman luonteemme korruptiota. Tällöin vastustamme voimakkaasti yrityksiä saada meidät kuvittelevaan moraalisia vääryyksiä sillä perusteella, että pelkäämme sisäistävämme ne itse. Todella hyvät taiteilijat voivat kuitenkin voittaa tämän vastentahtoisuuden, jos olemme valmiita sallimaan sen. Tämä osoittaa, kuinka Platonin ajatuksessa taiteen vaarallisuudesta on jotain perää. (Kieran ja Lopes 2003, 9.) Platonismia käsittelemistä lisää luvussa 1.4.

María José Alcaraz León toteaa Gendleriä ja Morania⁷ mukailleen, että mielikuvituksen vastustamisessa ei ole kyse kyvyttömyydestä kuvitella jotain tiettyä asiaa, vaan haluttomuudesta kuvitella sitä. Haluttomuus voi perustua sille, että uskomme kuvittelulla voivan olla huonoja vaikutuksia psykologiseen tai moraaliseen elämäämme. Kyse ei ole siitä, ettemmekö pystyisi kuvittelevaan esimerkiksi että toisen ihmisen kiduttaminen on mukavaa – tunnemme vain vastahakoisuutta kuvitella sitä. Vastahakoisuus perustuu siihen, että vastaavan asian kuvittelu kääntäisi pääläelleen joitain perustavanlaatuisia asenteitamme ja uskomuksiamme. Yleisölle voi siis olla vaikeaa reagoida tietyn teoksen vaatimalla tavalla siitä johtuvan emotionaalisen ja psykologisen hinnan (*payoff*) vuoksi. León huomauttaa, että yleisö saattaa yllättyä siitä, että ei tunne mielikuvituksen vastustusta fiktionaalisiin asioihin, joita vastaavat tapahtumat todellisuudessa saisivat tuntemaan moraalista paheksuntaa. (León 2011, 67–8.).

1.3. Autonomismi

⁷ Richard Moran, “The Expression of Feeling in Imagination”, *Philosophical Review* 103 (1), 1994, ss. 75–106.

Taiteen moraalisen arvon tarkastelu on jakautunut hyvin erilaisiin koulukuntiin. Autonomistien tai estetistien mukaan taiteen arvo ei riipu sen ulkopuolisista tekijöistä, vaan on teoksen sisäistä. Autonomismin radikaalin muodon kannattajista tunnetuin on Clive Bell, jonka mukaan taiteesta ei voi puhua epäesteettisten asioiden, kuten kognition, moraalisuuden, politiikan tai muun vastaavan, kautta. Bell esittelee teoriansa teoksessaan *Art* (1914). Autonomismin maltillisempien muotojen mukaan taiteen moraalinen luonne voi vaikuttaa tai olla vaikuttamatta teoksen esteettiseen arvoon. Tätä niin sanottua hienostunutta estetisismiä (*sophisticated aestheticism*) kannattavat muun muassa Monroe Beardsley teoksessaan *Aesthetics* (1958) ja Peter Lamarque teoksessaan *Tragedy and Moral Value* (1995). (Schellekens 2007, 64–5.)

Maltillisen autonomismin teoriaa ovat kehittäneet muun muassa James C. Anderson ja Jeffrey T. Dean artikkelillaan “Moderate Autonomism” (1998). Maltillisen autonomismin mukaan moraaliset ansiot tai puutteet voivat vaikuttaa tiettyjen taidemuotojen teosten arvoon, mutta tämä arvo ei ole esteettistä. Joka tapauksessa kyseessä on silti autonomistinen teoria, ja taideteosten esteettistä arvoa pidetään autonomisena. Anderson ja Dean myöntävät, että osa tiedosta, jota taide tarjoaa, voi olla moraalista tietoa. Mutta miksi tämä olisi esteettistä arvoa? (Anderson ja Dean 1998, 160.)

Tässä työssä esittelemäni maltillisen autonomismin edustaja on Francisca Pérez Carreño, jonka vuoden 2006 artikkelia “El valor moral del arte y la emoción” tarkastelen suhteessa maltilliseen moralismiin sekä moraalittomaan taiteeseen. Carreño kirjoittaa puolustavansa autonomismin maltillista versiota maltillista moralismia vastaan. Carreñon mukaan taideteokset saavat joskus aikaan moraalisesti sopimattomia emootioita ilman, että tämä estää teoksen ymmärtämistä. Nämä moraalisesti sopimattomat emootiot voivat selventää ymmärrystä. Maltillisen autonomismin mukaan esittävien tai fiktionaalisten taideteosten autonominen luonne sallii asymmetriset reaktiot teoksiin. Teokset voivat epäonnistua, kun virheellisyys estää tai peittää totuudenmukaisuuden. Silloin teos epäonnistuu, mutta ei siksi että se saa aikaan moraalisesti vääriä reaktioita, vaan siksi että teoksen fiktiossa on esitetty todeksi jotain, joka on selvästi virheellistä tai epäjohdonmukaista. (Carreño 2006, 69.)

1.4. Moralismi

Moralismi perustuu käsitykselle, että taideteoksen moraaliset piirteet vaikuttavat sen esteettiseen arvoon, ja teoksen moraaliset hyveet voivat vain nostaa sen esteettistä arvoa. Vastaavasti moraaliset

puutteet lasketaan esteettisiksi puutteiksi. Moralismien eri teorit voidaan jakaa karkeasti kahteen ryhmään, platonilaiset ja humelaiset moralistit. Carreñon mukaan platonistisen käsityksen mukaan taideteoksella voi olla yksilön ja yhteisön moraalista huonontavaa vaikutusta. Nykyään postmarxistit ja poststrukturalistit harjoittavat platonistista nykytaiteen kritiikkiä. Platonismien mukaan taideteosten historiassa on aina ollut teoksia, jotka eivät ole moraalisesti arvokkaita. Moraalittomia teoksia on paljon, ja mikä pahinta, modernin autonomian tai taidokkuuden verukkeella ne oikeuttavat moraalittomia ja epäoikeudenmukaisia näkökulmia. (Carreño 2006, 71). Platonismissa taiteeseen suhtaudutaan epäilevästi, koska – Platonin *Valtion* mukaan⁸ – taide voi olla eettisesti pahaa, se voi vaarantaa työnjaon ideaalin, ja se voi saada persoonallisuuden epätasapainoon. Samaistuminen on Platonin mukaan epäilyttävää. Lisäksi taiteen emootioihin tai tunteisiin suuntautuvuus uhkaa järjen hallintaa sielusta. (Carroll 1998b, 126–8.)

Humen inspiroima moralismi pyrkii tuomaan moraalisen arvioinnin teoksen arvosteluun liittämällä sen esteettiseen arviointiin. Humelaiset lähtevät liikkeelle David Hume esseessään ”Of the Standard of Taste” esittämästä ajatuksesta, jonka mukaan moraalista paheellisuutta kuvattaessa siihen on yhdistettävä syyttäviä ja tuomitsevia piirteitä, että yleisö ei saa teoksesta huonoa esimerkkiä⁹. Daniel Jacobson määrittelee humelaiseksi moralismiksi ne kannat, joiden mukaan aina kun taideteoksen moraaliset virheet ovat oleellisia teoksen esteettisessä arvostelussa, ne lasketaan esteettisiksi virheiksi. Olennaista on määrittellä se, milloin moraaliset virheet ovat esteettisesti olennaisia. Tällöin keskitytään taiteen kykyyn herättää emotionaalisia ja laajemmin arvottavia reaktioita. (Jacobson 1997, 158.)

Noël Carroll on kehittänyt humelaisesta moralismista maltillisen version. Carrollin maltillisen moralismin (*moderate moralism*) mukaan tietyissä tapauksissa teoksen moraaliset puutteet voivat vähentää teoksen taiteellista arvoa ja teoksen moraaliset ansiot voivat parantaa taiteellista arvoa. Carrollin maltillinen moralismi on reaktio (maltillisia) autonomisteja vastaan. Carroll on esitellyt teoriaansa muun muassa artikkeleissa ”Moderate Moralism” (1996), ”Moderate moralism vs.

⁸ Platonin mukaan runoilijat piti karkottaa ihannevaltiosta, sillä runous esitti sankarit haavoittuvaisina. Platonin mukaan heitä hallitsivat vapaalle miehelle sopimattomat irrationaaliset voimat. Ihannevaltioon kelpasivat vain ”jumalhymnit” ja ”jalojen miesten ylistyslaulut”. Platon näki runouden olevan vaarallista, sillä se vaikutti ihmisten mieliin. (Valtio 595a–608b.)

⁹ ”Where vicious manners are described, without being marked with the proper characters of blame and disapprobation; this must be allowed to disfigure the poem, and to be a real deformity. I cannot, nor is it proper I should, enter into such sentiments” Hume, *Selected Essays*, Oxford University Press, 1993, s.152.

Moderate Autonomism” (1998) ja ”Art, Narrative, and Moral Understanding” (1998). Moralismien tiukemman linjan edustajien mukaan teoksen moraalinen puute on aina taiteellinen puute. Tämä näkemys on ristiriidassa käytännön kokemuksen kanssa – useimmat ihmiset pystyvät nimeämään ainakin jonkun teoksen, jossa on moraalinen puute, mutta teos ei taiteellisesti kärsi tästä puutteesta. Carroll ottaa tämän huomioon, ja hänen maltillisessa moralismissaan teoksen moraalinen puute ei ole aina taiteellinen puute.

Käsittelen moralismia lisää luvussa 2.2. Luvussa 3.1. esittelen Jacobsonin humelaisia moralisteja kohtaan esittämää kritiikkiä. Carrollin maltillista moralismia tarkastelen enemmän Carrollin keskusteluissa Carreñon kanssa luvussa 3.2. sekä A. W. Eatonin kanssa luvussa 4.2.

1.5. Immoralismi

Immoralismi¹⁰ on näkökulma, jonka mukaan teoksen moraalinen puute voi olla teoksen esteettinen ansio. Immoralismi on oma käänökseni englannin sanasta *immoralism*. Immoralismi on Carrollin mukaan noussut autonomismin puutteellisuuden herättämästä keskustelusta. Autonomismin mukaan moraalit ja estetiikka ovat toisistaan erillisiä alueita, eikä teoksen moraalinen puute ole sen esteettinen puute, eikä moraalinen ansio ole esteettinen ansio. Tähän maltillisen autonomismin kannattajat ovat jo korjanneet, että joskus teoksen moraalinen virhe voi olla sen esteettinen virhe. Tästä on vuorostaan seurannut kysymys, voiko moraalinen virhe joskus olla myös esteettinen ansio. Näin on kehittynyt immoralismi. (Carroll 2008, 3.)

Tarkasteluni kohteena on sisäisesti moraaliton fiktio eli fiktio, jonka tekijä on tarkoituksella luonut teoksen, jossa esitetään moraalittomia henkilöitä tai tapahtumia, jotka katsoja pannaan hyväksymään sellaisenaan eli moraalittomina. Moraalittomuus on tarkastelun alla olevissa teoksissa parantumaton eli teoksen olennainen osa, jota ei voida puhdistaa eikä poistaa. Immoralismin edustajista työssäni varhaisin on Daniel Jacobson, joka esittää laajan katsauksen taiteen moraalittomiin ansioihin artikkelissaan ”In Praise of Immoral Art” (1997). Muita immoralisteja ovat Matthew Kieran, Anne Wescott Eaton ja María José Alcaraz León. Matthew Kieran on tutkinut immoralismia muun muassa artikkeleissaan ”On Obscenity: The Thrill and Repulsion of the

¹⁰ Moraaliton (*immoral*) teos on erotettava ei-moraalisesta (*amoral*), joka tarkoittaa moraalin poissaoloa teoksessa. Esimerkki ei-moraalisesta taiteesta on Grand guignol -teatteri, jossa yleisöä kauhistetaan näyttävällä verenvuodatuksella.

Morally Prohibited", "Forbidden Knowledge: The Challenge of Immoralism", "Art and Morality" ja "Emotions, Art and Immorality". Kieranin voi sanoa edustavan kognitiivista immoralismia. Hän kirjoittaa artikkelissaan "Emotions, Art and Immorality", että moraalittomalla fiktiolla voi olla tiedollista arvoa, mutta teoksen moraalittomalla sisällöllä on oltava jokin tarkoitus. Yleisön on saatava teoksesta riittävän suuri palkinto (*payoff*), että moraalittoman näkökulman hyväksyminen kannattaa. Anne Wescott Eatonin teoria moraalittoman taiteen arvosta sekä niin sanotusta rujan sankarin hahmosta on olennainen osa tutkielmaani. Eatonin mukaan onnistuneen moraalittoman teoksen luominen on taiteilijalta suuri taidonnäyte. Yksi tällainen taidonnäyte on niin sanotun rujan sankarin kertomuksen luominen. Rujon sankari on henkilöhahmo, jolla on sekä ihailtavia että moraalittomia ja siksi paheksuttavia luonteenpiirteitä. Eatonilta tarkastelen artikkeleita "Almodóvar's Immoralism", "Robust Immoralism" sekä "Reply to Carroll: The Artistic Value of a Particular Kind of Moral Flaw". Leónilta tarkastelen artikkelia "Contrary Feelings and the Cognitive Significance of Art".

Kieranin kognitiivinen malli liittyy laajempaan keskusteluun taiteen kognitiivisesta arvosta eli tiedollisesta arvosta. Kaikki tarkastelemani filosofit kannattavat näkökulmaa, että taiteesta voi saada kognitiivista hyötyä, mutta kaikki heistä eivät erittele tätä kognitiivistista viitekehystä sen kummemmin. Esimerkiksi Carrollin selventymisnäkökulma (*clarificationism*) pohjautuu oletukselle, että narratiiviset taideteokset voivat auttaa meitä selventämään ja syventämään moraalista ymmärrystämme. Carrollin katsannossa teoksen ymmärtäminen, moraalisen ymmärryksen laajentaminen, ja kertomuksesta oppiminen ovat kaikki osa samaa kognitiivista ja moraalista prosessia.

Käsittelen immoralismia enemmän luvussa 2.3. ja 3.1. Luvussa 4.2. käsittelen Eatonin ja Carrollin rujoista sankareista käymää keskustelua. Immoralismin kannalta heidän näkemystensä suurin ero on, että Carroll käsittelee moraalittomia teoksia painottaen, että ne voivat olla suunniteltuja herättämään moraalisia reaktioita ja siten syventämään moraalista ymmärrystämme. Eaton puolestaan tuo esille moraalittomien teosten parantumattomuuden – hänen mukaansa teoksia ei pidä puhdistaa niiden moraalittomuudesta ja vaarallisuudesta. Moraalittoman taiteen parantumattomuus (*incurrigibility*) on käsite, jota Jacobson käsittelee artikkelissaan "In Praise of Immoral Art".

2. Vaikuttaako moraalittomuus taiteelliseen arvoon?

Taideteoksen moraalisten puutteiden vaikutuksesta teoksen esteettiseen tai taiteelliseen arvoon on ollut paljon keskustelua. Maltillisen autonomismin katsannossa teoksen moraaliset puutteet eivät laske teoksen esteettistä arvoa, jos ne eivät heikennä teoksen ymmärrettävyyttä. Näin ollen teokset, joiden johdonmukaisuus ja selkeys eivät ole moraalista puutteesta kärsineet, voivat olla arvokkaampia moraalisen puutteen ansiosta. Toisaalta teokset, joiden ymmärrettävyys on heikentynyt moraalisiin puutteisiin liittyen, ovat kärsineet moraalista puutteesta esteettisesti. Tällaisena esimerkkinä voidaan mainita kiistanalainen Brett Easton Ellisin teos *American Psycho*. Voidaan argumentoida, että tarinan kuvaus on vaikeasti ymmärrettävä, ja siksi teos on esteettisesti puutteellinen. Carreñon mukaan tämä ei ole kuitenkaan moraalinen vaan kognitiivinen ja esteettinen puute.

Moralismin tiukimman linjan mukaan teoksen moraaliset puutteet ovat sen esteettisiä puutteita. Tämä on kuitenkin ankara rajanveto, jota tarkasteleman moraalitit eivät kannata. Carroll myöntää maltillisen moralismin mallissaan, että teoksen moraalinen puute voi joskus olla sen esteettinen ansio. Monet moraalittomat teokset, kuten Nabokovin *Lolita* tai Almodóvarin *Puhu hänelle* vaativat yleisöltä moraalittomia asenteita tai näkökulmia, joita ilman teos ei olisi esteettisesti yhtä arvokas.

2.1. Autonomismi

Carreño kuvaa autonomismia siten, että autonomistille taiteen arvo on riippumatonta moraalista arvoista. Taiteelle ei tarvita sen itsensä ulkopuolista oikeutusta. Kantilaisittain taideteoksen arvo perustuu pyyteettömään yleisöön. Carreño edustaa maltillista autonomismia ja myöntää, että vaikka autonomismin mukaan taide ei ole välineellistä, on myös totta, että suurimmalla osalla taideteoksia on tarkoitus olla muitakin kuin esteettisiä arvoja. (Carreño 2006, 72–3). Maltillisen autonomismin mukaan taideteos ei koskaan ole moraalisten vahvuksiensa vuoksi esteettisesti parempi, eikä koskaan ole moraalisten heikkouksiensa vuoksi esteettisesti huonompi. Carroll argumentoi, että jos maltillista autonomismia tulkitaan tarkasti, moraalisen ymmärryksen puutteellisuus ei koskaan laske teoksen taiteellista arvoa. Taideteos voi kutsua yleisön ottamaan puutteellisen moraalisen näkökulman, ja tämä ei vähennä teoksen esteettistä arvoa. Tämä on maltillisen autonomismin keskeinen argumentti, jota vastaan Carroll argumentoi. (Carroll 1996, 232.)

Carroll kritisoi autonomisteja mutta myöntää, että heillä on kolme erittäin tärkeää näkökohtaa, jotka kaikkien taiteen ja moraalien välistä suhdetta tutkivien pitäisi ottaa huomioon. Ensinnäkin autonomistien katsannossa kaikella taiteella ei ole moraalista ulottuvuutta, ja siksi on järjetöntä yrittää lähestyä kaikkia teoksia moraalista näkökulmasta. Toiseksi autonomismissa taide ei ole moraalisuuden väline, eikä sitä pidä sen vuoksi arvioida sen moraalisten eli behavioraalisten eli käyttäytymiseen liittyvien seurauksien kautta. Kolmanneksi autonomistit vastustavat käsitystä, jonka mukaan taiteen tehtävä on tarjota moraalista kasvatusta. (Carroll 1998b, 133–4.) Myöskään Carrollin omassa mallissa teoria kertomusten kuluttamisen seurauksista käyttäytymiseen ei ole tarpeellinen. Kertomusten moraalilla arvioinnilla voi olla vaikutusta yleisön käyttäytymiseen, mutta tämä ei päde aina, eikä Carroll rakenna teoriaansa tämän oletuksen varaan. Päinvastoin hän painottaa, että kertomuksen kumouksellisuus ei voi olla teoksen moraalisesti merkittävä voima. (Carroll 1998b, 151–2, 159.) Jacobson kirjoittaa, että jos seurataan vähimmäisen esteettisen välinpitämättömyyden (*minimal aesthetic disinterestedness*) periaatetta, teoksen esteettistä arvoa arvioitaessa teoksen kuluttamisen tai vastaanottamisen seuraukset, puhtaasti välineelliset arvot, tulee jättää huomiotta. Jacobsonin mukaan vähimmäisen esteettisen välinpitämättömyyden periaate on autonomismia heikompi ja vähemmän kiistanalainen näkökulma. (Jacobson 1997, 165.)

Carreño argumentoi, että teoksen moraalinen ansion ollessa esteettisen esityksen ansiota, on kyse moraalista arvosta taideteoksena. Teos herättää pohdiskeluvaa arviointia, ohjaa huomiomme omiin ajatuksiimme ja tunteisiimme, ja näin teos selventää ja lisää itsetuntemustamme. Näin ollen kun teoksella on moraalista ansiota, teos onnistuu paremmin jos moraalisia periaatteita ei ole pakotettu sen tekemisessä. On parasta, että teos ohjaa mielikuvituksen vapauteen, vaikka se asettaisi moraaliset tavoitteet vaaraan. (Carreño 2006, 86.) Carreñon mallia voisikin kutsua esteettiseksi selventymismalliksi Carrollin teorian ollessa moraalinen selventymismalli. Arvostelija arvioi tiedon ja toisaalta käytännön kautta totuutta tai epätotuutta, eli sitä onko objekti esitetty oikealla tavalla. Esteettisessä arvostelussa taas tarkastellaan representaatiota suhteessa koherenssiin, mielikuvien, ajatusten ja emootioiden herättämiseen, eheyteen ja voimakkuuteen. Tiedetyn totuuden esittämisessä yksityistapauksessa tai eettisen periaatteen kuvauksessa teoksen esteettinen arvo olisi yllättävyydessä, tai siinä että teos herättää mielikuvituksen ja arviointikyvyn pohtimaan eettisesti epäilyttäviäkin asiantiloja. Tulkitsemme teoksen kuvitellen, oletuksia tehden ja uppoutuen. Arvioimme teosta sen perusteella, miten hyvin se saa meidät tekemään näitä tulkitsevia toimintoja. (Carreño 2006, 86–7.)

Carreñon autonomismin mukaan fiktionaalisuus vapauttaa tarkastelemaan moraalisesti epäilyttävää asiaa ilman, että moraalisuus sitoo meitä. Fiktiota kuluttaessamme emme pelkästään omaksu

uskomuksia ja emootioita, joita emme tavallisesti omaksuisi, vaan saamme kokea erilaisia persoonallisuuksia. Carreñon mukaan tämä on syy siihen, että voimme nauttia sotakertomuksista vaikka vastustaisimme sota, ja nautimme Jane Austenista vaikka emme olisi juoruilijoita. Carreñon mukaan se, että todellisen elämän asiointilat eivät vaikuta representaation kokemukseemme, johtuu taiteen autonomisuudesta. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että suhteet taiteen ja todellisen maailman ja totuuden välillä olisivat yksinkertaisia. Maltillinen autonomismi keskittyy tapauksiin, joissa teoksen todenmukaisuus kärsii representaation puutteiden vuoksi. (Carreño 2006, 89.)

2.2. Moralismi

Moralismin radikaalin muodon mukaan taideteoksen esteettinen arvo määräytyy sen moraalisen arvon perusteella. Kaikkein äärimmäisimmän version mukaan kaikki esteettinen arvo voidaan redusoida moraaliseksi arvoksi. Radikaalin moralismin tunnetuin edustaja on Tolstoi, joka kehitti vasta-argumentteja määritelmälle, jonka mukaan taide ja kauneus ovat sama asia. Tolstoi painotti taiteen moraalista merkitystä yhteiskunnassa olennaisena esteettisen arvon kannalta. Radikaalia moralismia on helppo kritisoida taideteosten monien muiden ominaisuuksien, kuten muodon, laiminlyömisestä.

2.2.1. Carrollin maltillinen moralismi ja selventymismalli

Carrollin mukaan autonomismin yksi virhe on, että se ei ota lainkaan huomioon uskonnollisia tai poliittisia tarkoituksia varten tehtyä taidetta. Jos tällaiset teokset irrotetaan kontekstista, niistä tulee joskus täysin käsittämättömiä. Toinen Carrollin osoittama autonomismin virhe on taiteen irrottaminen kirjallisesta kommunikaatiosta. Varsinkin narratiivisessa taiteessa on paljon todellista maailmaa koskevaa propositionaalista sisältöä. Carroll huomauttaa, että ilman yltiöpäistä *ad hoc* -päättelyä on vaikea hyväksyä autonomismin kantaa, jonka mukaan taide on aina erossa inhimillisen käytännön muista alueista (ja niihin liittyvistä arvostelun muodoista). Autonomismin ongelman voisi nähdä olevan se, että ajatus taiteen arvosta itsessään on johtanut ajatukseen, että taide ei voi olla arvokasta muista syistä. Carrollin mukaan tämä on *non-sequitur*-argumentti. (Carroll 1998b, 135–6.)

Carroll esittää moralismista maltillisemmän version, jota hän kutsuu nimellä maltillinen moralismi (*moderate moralism*). Maltillinen moralismi argumentoi radikaalia autonomismia vastaan, että joitain taideteoksia voidaan arvioida arvostella moraalisesti, ja että joskus teoksen moraaliset puutteet tai ansiot voivat vaikuttaa teoksen esteettiseen arvoon. (Carroll 1996, 236.). Maltillisen autonomismin ja maltillisen moralismin merkittävin ero on siinä, että vaikka molemmat myöntävät että tietyistä teoksista voidaan tehdä moraalisia arvostelmia, maltillisen moralismin mukaan tällaiset arvostelmat ovat joskus esteettisiä arvostelmia, kun taas maltillisen autonomismin mukaan moraaliset arvostelmat ovat aina esteettisen piirin ulkopuolella. (Peek.). Anderson ja Dean argumentoivat, että vaikka osa taiteen tuomasta tiedosta voi olla moraalista, tämä ei tarkoita, että tämä toisi teokselle esteettistä arvoa. (Anderson ja Dean 1998, 160.). Toisaalta Carrollin mukaan maltilliset autonomistit eivät ota huomioon sitä, kuinka paljon moraaliset edellytykset vaikuttavat rakenteellisesti monien taideteosten suunnitteluun. (Carroll 1996, 233.)

Carrollin mukaan olemme taipuvaisia puhumaan suurimmasta osasta taidetta moraalisesti. Teosten moraaliseen arviointiin kuuluu muuan muassa keskustelu siitä, ovatko teoksen henkilöhahmot hyveellisiä tai pahoja, onko teos moraalinen tai moraaliton, kuten seksistinen tai rasistinen. Jotkut teokset eivät herätä moraalisia emootioita, mutta useimmat herättävät – väite, jota jotkut taidefilosofian perinteistä vastustavat. Näistä perinteistä Carroll esittelee autonomismin, platonismin ja utopismin (*utopianism*). Platonismissa taiteeseen suhtaudutaan epäilevästi, koska – Platonin *Valtion* mukaan – taide voi olla eettisesti paha, se voi vaarantaa työnjaon ideaalin, ja se voi saada persoonallisuuden epätasapainoon. Carroll kuvaa, kuinka humanistisissa tiedekunnissa kaikkialla huolehditaan teosten paheista joko sillä perusteella että ne tarjoavat huonoja roolimalleja tai stereotyyppisiä (*commission*), tai että ne jättävät esityksessä ihmisryhmiä tai näkökulmia pois (*omission*). Toisaalta teokset voidaan tuomita siitä, että ne asettavat yleisön väärän tunnistautumisen (*misrecognition*) asemaan, jossa yksilöt kuvittelevat olevansa vapaita subjekteja. Tällainen käsitys itsestä on lacanilais-althusserilaisen perinteen mukaan aina ideologisesti suunniteltua¹¹. Utopismista Carroll esittää esimerkiksi Herbert Marcusen, jonka ajattelussa taideteoksilla on kyky osoittaa, että maailma voi olla erilainen, ja maailmaa on mahdollista muuttaa. Tämä taas on välttämätöntä radikaalille käytännölle. Carroll viittaa Marcusen teokseen *The Aesthetic Dimension: Toward a Critique of Marxist Aesthetics*, 1977. Marcusen ajatukset puolestaan ovat perintöä Friedrich Schilleriltä. (Carroll 1998b, 126–9.)

¹¹ Carroll kritisoi ja uudisti elokuvantutkimusta 1980–90 -luvulla Lacanin ja Althusserin teorian kritiikillään. Carroll paneutuu näihin teemoihin mm. teoksissaan *Mystifying Movies* (1988) ja *Engaging the Moving Image* (2003).

Carroll puolustaa selventymismallia (*clarificationism*), jonka mukaan tietyyntyyppinen narratiivinen taide voi syventää moraalista ymmärrystä, jos teokseen perehdytään kunnolla. Teokset voivat selventää moraalisten kategorioidemme ja periaatteidemme sisältöä. Tällöin kyseinen taide on parempaa sekä moraalisesti että esteettisesti. Teoksesta tekee esteettisesti paremman se, että teos imee paremmin mukaansa moraalisen sisältönsä vuoksi. (Levinson 1998, 10–1.) Carrollin selventymismallin (*clarificationist view*) mukaan narratiivisesta taideteoksesta oppiminen moraalisen ymmärryksen laajenemisella ei ole niinkään seuraus tarinaan osallistumisesta (*engaging with the story*). Sen sijaan teoksen ymmärtäminen, moraalisen ymmärryksen laajentaminen, ja kertomuksesta oppiminen ovat kaikki osa samaa prosessia, jota voitaisiin kutsua kertomuksen ymmärtämiseksi ja seuraamiseksi. Kun luetaan romaania tai katsotaan draamaa, moraalinen ymmärrys osallistuu jo tapahtumaan. Esimerkiksi romaanin lukeminen on itsessään yleisesti ottaen moraalista toimintaa ottaen huomioon, että narratiivisen kirjallisuuden lukemiseen liittyy tyypillisesti jatkuva moraalisen arvostelun prosessi, joka itsessään voi auttaa moraalisen ymmärryksen laajentamisessa. Lukiessamme romaania osallistumme moraaliseen toimintaan siinä määrin kuin moraalisen arvostelun ja ymmärryksen kykymme ovat aktivoituneet, ja moraalinen arvostelumme narratiivisesta teoksesta voi riippua harjoittamamme moraalisen toimintamme laadusta enemmän kuin spekulatioista kyseisen fiktion lukemisen, kuuntelemisen tai katsomisen todennäköisistä seurauksista käyttäytymiselle. (Carroll 1998b, 145).

Carroll rajaa tutkittavan alueen narratiiveihin. Näin välttyään autonomistien niin sanotulta yhteisen nimittäjän argumentilta (*common-denominator argument*). Yhteisen nimittäjän argumentissa oletetaan, että jos mitä tahansa arvottavaa asteikkoa voidaan soveltaa taiteeseen, sitä täytyy voida soveltaa kaikkeen taiteeseen. On totta, että kaikkea taidetta ei voida tarkastella moraalisesti. (Carroll 1998b, 129–30.) Siksi tulee keskittyä tutkimuksessa teoksiin, joiden kannalta moraalinen tarkastelu on asiaankuuluvaa. On rajattava moraalinen tutkiminen teoksiin joissa yhteinen diskurssi ja moraalinen arviointi ovat järkeenkäypiä. Esimerkiksi *Kärpästen herra*, *Kuin surmaisi satakielen*, *Turhuuden turuilla*, *Kristityn vaellus*, *Minun kansani*, *minun rakkaani*, *L'Assommoir* (Zola), *Germinal* (Zola), *Catch-22* (*Me sotasankarit*) ovat itsestään selvästi moraalisesti merkittävää taidetta ja tarjoavat hyödyllisen lähtökohdan autonomismin ongelmista eroon pääsemiseen. Carroll esittää lisää esimerkkejä. Teokset kuten *Vihan hedelmät*, *Peer Gynt*, *Tulipunainen kirjain*, *Anna Karenina*, *1984*, *Panssarilaiva Potemkin*, *The Oxbow Incident*, *Antigone* ja *Turhuuksien rovio* on nimenomaisesti suunniteltu herättämään moraalisia reaktioita. Moraaliset tarkoitukset ovat niin olennainen osa näitä teoksia, että vaatii päättäväistä sokeutta olla huomaamatta niitä. (Carroll 1998b, 136–8.)

2.2.2. Utopismi

Utopistien mukaan taideteoksen arvo liittyy taiteen kykyyn tehdä ihmisestä ja yhteiskunnasta parempia. Carroll kuvaa, kuinka Schiller esitti teoksessaan *Kirjeitä esteettisestä kasvatuksesta*, että esteettinen mielikuvitus on vapaata luonnosta. Esteettinen mielikuvitus antaa vapaan leikkinsä kautta luonnolle muodon ja esteettinen mielikuvitus on ehto moraalille ja poliittiselle autonomialle. (Carroll 1998b, 129.) Francisca Pérez Carreño valottaa platonismin ja utopismin suhdetta maltilliseen moralismiin artikkelissaan “El valor moral del arte y la emoción”. Kysymystä on Schilleristä lähtien pohdittu kuitenkin ajatellen moraalisesti ideaalia maailmaa, jossa utopistinen henkilöahmo korostuu selkeämmin. Todellisen maailman representaation välityksellä teos ehdottaa, että toinen, onnellisempi ja oikeudenmukaisempi, maailma on mahdollinen. Tällä tavalla taideteokset muodostaisivat vaihtoehtoja todelliselle maailmalle, auttaen moraalista mielikuvitusta ja toimintaa. Carreño esittää, että utopistien mukaan hyvä taideteos on moraalisesti arvokas, ja teokset, jotka eivät ole moraalisesti hyviä, eivät ole hyviä taideteoksia. (Carreño 2006, 70.)

Carreño huomauttaa, että toisesta maailmansodasta lähtien kenties voimakkain filosofinen näkökulma on ollut negatiivinen utopismi. On utopioita, joissa maailma on oikeudenmukainen ja ideaali, ja tämä voi tuottaa lukijoille paon ja lohdun tuntemuksia. Moraalisesti arvokkaampana pidetään kuitenkin negatiivisia utopioita (dystopioita), joissa maailma on epäoikeudenmukainen, julma tai moraaliton. Tämä saa Carreñon autonomistisessa tarkastelussa lukijassa aikaan ensin esteettistä ja sitten moraalista paheksuntaa, ja sitä kautta rohkaisee kritisoimaan epäoikeudenmukaista maailmaa. (Carreño 2006, 70.)

Kuten Carroll (1998, 156) huomauttaa, Martha Nussbaumin voi myös lukea utopistien joukkoon. Nussbaum käsittelee kautta laajan tuotantonsa, kuinka romaanilla on piirteitä, jotka rakentavat empatiaa ja myötätuntoa tavoilla, jotka liittyvät läheisesti kansalaisuuteen. Nussbaum keskittyy erityisesti realistisiin romaaneihin taiteen kasvattavaa arvoa tutkiessaan. Myös Keith Oatley on utopisti. Raymond A. Marin ja Oatleyn psykologian tutkimusryhmän testitulosten mukaan mitä enemmän fiktiota ihmiset lukevat, sitä paremmin he ymmärtävät toisia ihmisiä, toisin sanoen sitä parempi mielen teoria heillä on. Tutkimuksessa mitattiin koehenkilöiden lukeman fiktion ja ei-fiktion määrä, ja lukemisen jälkeen he tekivät kaksi eri sosiaalisten taitojen koetta. Toisessa testattiin aikuisten mielen teoriaa ja empatiakykyä, toisessa sosiaalista kykyä ihmistenväliseen

havainnointiin. Kokeiden perusteella Oatley väittää, että ihmisillä, jotka lukevat paljon fiktiota, on paremmat mielenlukemiskyvyt kuin niillä jotka lukevat vähemmän. (Oatley 2012, 158–59.) Oatleyn teoriaa vastaan on helppo esittää kritiikkiä, kuten kysymyksen, onko vähän fiktiota kuluttavissa kulttuurien ihmisillä huonommat mielenlukemistaidot.

Keen kritisoi oletuksia, että fiktion avulla opitut empaattiset kyvyt edistävät lukijan moraalisia taipumuksia. Keenin mukaan fiktiota lukiessa omaksuttavat oivallukset ja näkemykset voivat olla täysin vääriä. Fiktiosta voi oppia ennakkoluuloja jakamalla asenteellisia näkökulmia. (Keen 2007, 85.) Vaikka koemme empaattisia reaktioita lukiessamme fiktiivisistä henkilöistä, se ei tarkoita, että fiktiohahmon teot ja tunteet olisivat ilman muuta samastumisen arvoisia. Se ei tarkoita myöskään sitä, että me lukijoina käyttäisimme tuntemuksia mihinkään hyvään. Keen tarjoaa esimerkiksi tunne vihollisesi -tyyppiset luennat. (Keen 2007, 105.)

Keenin mukaan lukijoiden tietoisuus tekstin fiktiivisyydestä vapauttaa heidät vastuusta, he voivat lukea tekstin, samastua henkilöihin ja tuntea empatiaa hahmoihin ilman että heidän täytyy tehdä mitään. (Keen 2007, 106.) Jos oikeassa elämässä kohtaamme ihmisen joka on hädässä, meillä voi olettaa olevan moraalinen velvollisuus auttaa häntä, tai jos tutullamme on suruja, meidän voi olettaa olevan velvollisia tarjoamaan tukemme. Kuitenkin, voimme lukea fiktiota jossa tapahtuu mitä tahansa, eikä meidän tarvitse sormeamme liikauttaa. Myös Oatley toteaa vanhemmassa artikkelissaan, että fiktiossa voi turvallisesti heittäytyä tuntemaan hahmojen puolesta ilman vastuuta. Lukija saa tietoonsa jotain fiktion henkilöihahmoista, mutta ei pysty vaikuttamaan heihin millään tavalla. Tapaamiset ovat yksisuuntaisia, toisin kuin oikean elämän tapaamisissa. Tämä on ehkä syy siihen, miksi elokuviissakin on niin helppo käydä: fiktio on sosiaalista elämää ilman mitään pakotteita, tapaamisia ilman vastuuta. (Oatley 1999, 445.) Keen kysyy, voimmeko sanoa ohikiitävien jaettujen tunteiden olevan arvokkaita, jos ne eivät johda muuttuneisiin asenteisiin tai harkittuihin tekoihin. (Keen 2007, 107).

Matthew Kieranin mukaan myös moraaliton fiktio voi tuoda yleisölle kognitiivista hyötyä. Fiktiot herättävät usein empatiamme henkilöihahmoja kohtaan syventääkseen mielikuvituksellista ymmärrystämme. Tämä voi puolestaan johdattaa meidät ottamaan samoja kognitiivis-affektiivisia asenteita (*cognitive-affective attitudes*) todellista maailmaa kohtaan. (Kieran 2010, 685). Kieranin mukaan taiteellisesti rakennettujen kertomusten lukeminen voi kehittää lukijoiden empatiakykyjä todellisessa elämässä. Fiktioiden kertomukselliset rakenteet altistavat lukijansa tosielämää laajemmin ihmisten käyttäytymis- ja toimintamallien ymmärtämiselle. Teosten herättämät emootiot

liittyvät meitä motivoiviin vietteihin ja haluihin. (Kieran 2010, 698.) Kieranin ajatuksista moraalittoman fiktion kognitiivisista hyödyistä lisää luvussa 2.3.2.

2.2.2.1. Carrollin selventymismalli – utopismin alalaji?

Vaikka emme välttämättä opi kertomuksista mitään uutta, tarinan aukkoja täyttäessämme kertomus aktivoi meillä jo olevia tietoja ja emootioita, sekä moraalisia että muunlaisia.¹² Onnistuneesta kertomuksesta tulee siis harjoitus, harjoitamme meillä jo olevia tietoja, emootioita ja käsitteitä, ja saamme harjoittaa moraalisia kykyjämme kertomuksen kautta. Opimme syventämällä ymmärrystämme. Carrollin mukaan tätä näkökulmaa voisi nimittää *transactional view*'ksi, sillä kyseessä on narratiivisen teoksen ja moraalisen ymmärryksen välinen transaktio. Carroll suosii kuitenkin termiä selventymisnäkökulma, *clarificationist view*. Kyse on meillä jo olevien tietojen välisten yhteyksien ymmärtämisestä. Teokset rohkaisevat meitä soveltamaan moraalista tietoaamme ja emootioitamme erityistapauksiin. (Carroll 1998b, 141–2.) Carroll myös muistuttaa, että teoksista oppimistakaan ei saa vaatia liiaksi – kertomusten kuluttaminen ei voi olla pelkästään filosofista. (Carroll 1998b, 159.)

Joskus kertomuksessa esitetyt uudet tapahtumat vaativat meitä järjestämään viitekehiksemme uudelleen tai muuttamaan oletustemme järjestystä. Carrollin mukaan kirjailija voi esimerkiksi näyttää epäoikeudenmukaisuutta jossain, missä aiemmin näimme tavallista kulttuuria. Teos voi opettaa moraalisen asian niin, että yleisö ymmärtää sen olevan syvästi kiinni heidän moraalisten uskomustensa rakenteessa, kuten Carrollin esimerkki Lorraine Hansberryn näytelmä *A Raisin in the Sun*. Näin teos saa rakenteen muutkin moraaliset uskomukset elävämmiksi ja kiehtovammiksi. Kyseessä on niin sanotusti uudelleenahmottaminen, *re-gestaltting*. Carroll ilmaisee asian fenomenologisesti seuraavasti: abstrakti propositio menee paikoilleen resonoiden suuremman uskomussysteemin kanssa. (Carroll 1998b, 157–8.)

Carrollin mukaan kertomuksista opitaan myös niin sanotun kategorisoinnin kautta. Havaintoihin yhdistetään abstrakteja käsitteitä tavoilla, jotka saavat yleisön soveltamaan herkemmin niitä

¹² Carroll kirjoittaa lisää käsityksestään, että voimme syventää ymmärrystämme vaikka emme opi propositionaalista tietoa teoksensa *A Philosophy of Mass Art* luvussa 5. Noël Carroll, *A Philosophy of Mass Art*, Clarendon Press, Oxford, 1998.

todellisen elämän tapauksissa. Carrollin mukaan monet feministiset romaanit ovat saaneet ihmiset luokittelemaan uudelleen monet jokapäiväiset käytännöt epätasa-arvoisiksi tai epäoikeudenmukaisiksi. Carrollin esimerkki on Anne Richardson Roiphen teos *Up the Sandbox, Pää pilvissä* -elokuva vuodelta 1972. (Carroll 1998b, 144.) Näyttämällä että esimerkiksi seksuaalivähemmistöt ovat samanlaisia ihmisiä kuin heteroseksuaalit voidaan johtaa että heille pätevät kaikki samat oikeudet kuin muillekin. Tällainen ”*gestalt switch*” jalostaa moraalista ymmärrystä, ja on helppo toteuttaa kertomuksella. Esimerkkeinä Carroll mainitsee teokset *Kuin tappaisi satakielen* ja *Philadelphia*, sekä *Hiljainen sopimus (Gentleman's Agreement)*, joka käsitteli alun perin homofobiaa, mutta aihe vaihdettiin elokuvaversioon juutalaisvihaksi. Kertomukset voivat syventää moraalista ymmärrystä syrjittyjä vähemmistöjä kohtaan. Opitut asiat tiedettiin jo ennestään. (Carroll 1998b, 148–9.)

Fiktiiviset kertomukset voivat osoittaa erityistapauksilla selkeitä esimerkkejä periaatteista. Carroll ei kuitenkaan väitä, että lukijat oppivat moraalisia malleja fiktioista ja sitten etsivät tapauksia, joihin voisivat käyttää malleja. Esimerkiksi Shelley'n *Frankenstein* osoittaa, ettei pahuus ole luontaista, vaan syntyy olosuhteista, ympäristöstä, sosiaalisista suhteista, ja tämä on pahuudesta syytettäessä otettava huomioon. Ei kuitenkaan ole olemassa *Frankensteinin* kaltaista tapausta, vaan moraalinen ymmärryksemme jalostuu ja syvenee hyväksyessämme tarinan ja sen hahmot, etenkin hirviön ja hänen oikeuden vaatimuksensa. Tämän jälkeen voimme tunnistaa hyvin erilaisia epäoikeudenmukaisuuksia kuin *Frankensteinissa*. Siksi kirjailijat eivät kirjoita tyypillisistä tapauksista, vaan suosivat erikoisia tapahtumia ja henkilöitä, kuten *Karamazovin veljesten* tapauksessa. Kirjailijat tekevät näin antaakseen ärsykkeen moraalisten kykyjemme syventämiseen. (Carroll 1998b, 146–7.)

Narratiivinen taide voi selkeyttää moraalista ymmärrystämme abstraktien periaatteiden kautta, mutta myös harjoittaa tunnistamaan abstrakteja hyveitä ja paheita. Sarjat – niin saippuasarjat¹³ kuin sarjamuodossa ilmestyneet romaanit kuten alun perin Dickensin *Kolea talo* ja Trollopen *Barchester Towers* – antavat yleisölle mahdollisuuden ”juoruilla”, toisin sanoen vertailla moraalisia arvostelmiaan seuratessaan henkilöiden kehitystä. Näin ”juoruilijat” selventävät abstraktien moraalisten periaatteiden ja käsitteiden ymmärrystä ja niiden sovellusta tunteiden kautta. (Carroll 1998b, 147.)

¹³ Carroll on kirjoittanut enemmän tästä näkemyksestään saippuasarjoista artikkelissaan ”As the Dial Turns” teoksessaan *Theorizing the Moving Image*, 1996.

Moraalinen kokemuksemme narratiivisesta teoksesta voi vaihdella hyvin paljon, sekä hyvään että huonoon suuntaan. Monet seikat voivat mennä pieleen tavoissa, joilla moraalinen ymmärryksemme aktivoituu tai turhautuu kertomuksia kuluttaessa. Sen määrittelemiseen ei ole yhtenäistä asteikkoa. Meidän täytyy vain muodostaa moraalisia arvioita yksi tapaus kerrallaan ainoastaan hyvin karkeat peukalosäännöt apunamme. Moraalisia emootioita voidaan esimerkiksi herättää liiallisuuksiin asti. Carroll esittää elokuvasta *Schindlerin lista* esimerkin, jossa Oskar Schindler on lähtemästä tehtaasta ja valittaa natsimerkistä. Carrollin mukaan myötätuntomme on jo vahvasti Oskar Schindlerin puolella, ja Spielberg menee tässä kohtauksessa liiallisuuksiin. Vakavampi moraalisen ymmärryksen sekoittaminen tapahtuu elokuvassa *Uhrilampaat*. Elokuvan Hannibal Lecter on yksi lukuisista murhaajista, jotka esitetään homoseksuaalina. Henkilöhahmon homoseksuaalisuus on luonnotonta, osa hänen hirviömyönteisyyttä. Homous käännetään näin sopivaksi kauhun emootion objektiksi. Moraalinen virhe syntyy, kun homous yhdistetään emootioon moraalisesti sopimattomasta. Homoseksuaalit siis yhdistetään esimerkiksi avaruusolentojen kanssa ryhmään, johon on oikeutettua liittää pelon ja inhon tunteita. Tämä on moraalisesti vastenmielistä, sillä kertomus ohjaa yleisön tunteita väärään suuntaan. Teos siis hämmentää moraalisesti asioita rohkaisemalla emotiivista yhteyttä homoseksuaalisuuden ja hirviömyönteisyyden välillä. Carrollin mukaan yleisön emootiot kiinnitetään moraalisesti epäsopiviin objekteihin vääristä syistä. (Carroll 1998b, 151)

Selventymismallin mukaan narratiivisten teosten moraalinen arviointi voi perustua moraalisen sitouduksemme sekä narratiivisen objektin kokemuksemme laatuun. Kuten sanottu, sitoumus voi olla myönteinen, jolloin moraalinen ymmärrys ja emootiot syvenevät ja selventyvät. Sitoumus voi olla myös kielteinen, jolloin moraalinen ymmärryksemme ja emootiomme johtuvat harhaan, hämmentyvät, kieroutuvat, vääristyvät, jne. On myös monia tapoja, joilla moraalista ymmärtämistä ja tunteita voidaan helpottaa. Teoksissa voidaan esittää näkökantoja, jotka ohjaavat yleisöä moraalisen ymmärryksen uudelleenjärjestämiseen ja laajentamiseen. Tällainen laajentaminen voidaan lukea teoksen hyväksi. (Carroll 1998b, 151.) Tällainen on yleistä teoksissa. Carroll kuitenkin muistuttaa, että sitäkin voidaan helposti liioitella, jos julistetaan kertomuksen kumouksellisuus taiteen tai kirjallisuuden tärkeimmäksi moraalisesti merkittäväksi voimaksi. Kyseessä on moraalinen ansio, jonka fiktiiviset kertomukset voivat saada aikaan moraalille ymmärrykselle. Yhden kertomuksen kumouksellisuuden ylikorostaminen voi saada aikaan erottelun ”kirjallisuuden” ja muunlaisten kertomuksien välille. Tämä erottelu voi olla olevinaan luokitteleva, mutta lopulta kyse on arvottavasta erottelusta. Silloin on viime kädessä sittenkin kyse utopismin alalajista. (Carroll 1998b, 159.)

Suurin osa teoksista ei kuitenkaan Carrollin mukaan haasta, venytä eikä turmele moraalista ymmärrystämme eikä emootioitamme, niihin sitoutumisesta huolimatta. Tällaiset teokset voivat ansaita myönteisen arvioinnin moraaliselta kannalta siinä mielessä, että ne harjoittavat moraalista ymmärrystä ja emootioita, mutta ne eivät ole moraalisesti tärkeitä teoksia. Emme voi tietää, millaisia seurauksia kertomusten moraaliselta arvioinnilla on todellisen maailman kannalta. Voimme kuitenkin päätellä omista reaktioistamme, miten saman kulttuurin lukijat reagoisivat samaan tekstiin. Esimerkiksi länsimaisessa kulttuurissa ei yleensä pidetä Iagoa jalona eikä Darth Vaderia anteliaana. (Carroll 1998b, 151–2.) Jotkut suhtautuvat epäillen taiteen moraaliseen arviointiin, sillä arviot perustuvat epäoikeutettuihin oletuksiin teosten kuluttamisen behavioraaliselta seurauksista¹⁴. Selventymismalli ei keskity behavioraalisiin seurauksiin, vaan moraalinen arviointi liittyy nimenomaan narratiivisen teoksen kuluttamisen prosessiin. Carroll ei kiellä, etteikö käyttäytymiseen voisi olla vaikutusta ja toteaa, että jos voitaisiin todistaa, että narratiivinen teos vaikuttaa vahingolliselta tavallisten katsojien, kuuntelijoiden tai lukijoiden käyttäytymiseen, pitäisi olla mahdollisuus sensuuriin. Selventymismallin teoria narratiivisten teosten moraaliselta arvioinnista on mahdollinen ilman teoriaa kertomusten kuluttamisen seurauksista käyttäytymiseen. (Carroll 1998b, 152.)

Carrollin selventymismalli vastaa haasteeseen, että emme voi arvioida taidetta moraaliselta, sillä meiltä puuttuu kyky arvioida käyttäytymisen seuraamuksia. Lisäksi selventymismalli selittää, kuinka taide voi opettaa jotain, vaikka opitut periaatteet ja käsitteet olisivat jo tuttuja. Narratiivinen taide nimittäin voi kasvattaa moraalista ymmärrystä ja emootioita käyttämällä yleisöllä jo olevia uskomuksia ja tunteita, saaden nämä uskomukset ja tunteet liikkeelle ja harjoittaen niitä, joskus suuntaamalla niitä uudelleen, joskus syventämällä niitä. Tämä on Carrollin mukaan parempi kuin jos narratiivinen taide tarjoaisi ensisijaisesti kiinnostavia, tärkeitä, uusia moraaliselta propositioita ja käsitteitä. (Carroll 1998b, 153.) Carroll haluaa ottaa huomioon myös tapaukset, joissa teoksista saatetaan oppia tärkeitä uusia propositioita tai käsitteitä. (Carroll 1998b, 160).

¹⁴ Carroll esimerkiksi torjuu Frank Palmerin teoksessaan *Literature and Moral Understanding: A Philosophical Essay on Ethics, Aesthetics, Education and Culture* (1992) esittämän mallin. Palmer seuraa Roger Scrutonin teoriassaan, jonka mukaan kirjallisuus mobilisoi moraalisen mielikuvituksen kykyä tietää, millaista olisi olla tietty fiktiivinen henkilö. Tällainen mielikuvituksen harjoitus on yhteydessä käytännön tietoon. Palmerin katsannossa tällä tavoin rikastettu moraalinen ymmärrys liittyy sen määrittämiseen, mitä pitää tehdä. Jos tiedämme, miltä tuntuu olla Macbeth, osaamme paremmin toimia tilanteissa, jotka ovat samankaltaisia kuin Macbethin tilanteet. Carrollilla yleisöllä on havaittajan rooli. Palmerin teoria kuvaa Carrollin mukaan vain yhtä erityistapausta. (Carroll 1998b, 152–3.)

2.2.3. Platonismi

Platonismin näkökulmasta taideteokset voivat olla vaarallisia, sillä niillä voi olla yksilön ja yhteisön moraalialueita huonontavaa vaikutusta. Carreño kuvaa, kuinka nykyään postmarxistit ja poststrukuralistit harjoittavat platonistista nykytaiteen kritiikkiä. Platonismin mukaan taideteosten historiassa on aina ollut teoksia, jotka eivät ole moraalisesti arvokkaita. Moraalittomia teoksia on paljon, ja mikä pahinta, modernin autonomismin tai taidokkuuden verukkeella ne oikeuttavat moraalittomia ja epäoikeudenmukaisia näkökulmia. (Carreño 2006, 71).

Utopistisen ja platonistisen moralismin ensimmäinen askel on arvioida moraalisesti tai poliittisesti taideteokset. Teoksilta vaaditaan eettisyyttä, poliittisuutta ja osallistumista moraaliseen kasvatukseen sekä poliittiseen, kriittiseen ja propagandistiseen toimintaan. Tämä eettisen funktionaalisuuden ajatus johtaa käsitykseen, että korkein taiteellinen arvostus kuuluu teoksille, jotka täyttävät nämä ehdot. Utopistiin verrattuna platonisti on paljon vähemmän optimistinen taiteen moraalisten hyveiden suhteen. Utopistin tavoin platonisti kuitenkin uskoo taiteen oikeuttavan olemassaolonsa vain ottamalla osaa moraaliseen elämään. (Carreño 2006, 71–2.)

Carrollin mukaan lacanilaiset marxistit tunnistavat massakommunikaation kaiken pahan juureksi ja niputtavat näin kaikki yritykset moraaliseen ja poliittiseen kehitykseen fiktion kautta samaan luokkaan esimerkiksi Leni Riefenstahlin *Tahdon riemuvoiton* (*Triumph des Willens*) kanssa. Utopisteilla on Carrollin mukaan sama ongelma eri suunnasta: he päätyvät niputtamaan moraaliseen kehitykseen tähtäävät teokset samaan luokkaan esimerkiksi *Tahdon riemuvoiton* kanssa sillä perusteella, että kaikissa teoksissa on jotain moraalisesti myönteistä. Utopisti lähestyy aina taideteosta haluten löytää emansipatorisen hetken teoksessa. Tämä voi johtaa joihinkin hyvin pitkälle meneviin tulkintoihin. Carrollin esimerkissä eräs kriitikko oli kuvannut *Kummisedän* emansipatorikseksi hetkeksi elokuvan kaipuun yhteisöön – loppujen lopuksi, kaikki haluavat perheen. (Carroll 1998b, 131–2.)

Jacobsonin mukaan moraalittoman taiteen vaarallisuus piilee platonistien mukaan siinä, että myös hyveelliset kokevat moraalittomien teosten esteettisen voiman. (Jacobson 1997, 159.) Platonistit näkevät pahuudesta tulleen puoleensavetävän. Jacobsonin mukaan yleisön kykyä tulkita aliarvioidaan tällaisessa kritiikissä. (Jacobson 1997, 163–4.) Käsittelen Jacobsonin kritiikkiä platonilaista ja humelaista moralismia kohtaan luvuissa 2.3.1.1. ja 3.1.

2.3. Immoralismi

Lukemassamme fiktiossa on paljon moraalin eri sävyjä. Ei ole vain selkeästi moraalisesti hyveellisiä ja paheellisia henkilöahmoja, vaan henkilöahmot ovat moraalisisessa mielessä moniulotteisia, ja taiteilijat luottavat yleisön arvostelukykyyh hahmojen moraalisen luonteen eri puolten arvioinnissa. Elisabeth Schellekens erottelee kirjassaan *Aesthetics and Morality* erilaisia näkökulmia moraalittoman taiteen arvon kysymykseen. Schellekensin mukaan esimerkiksi Markiisi de Saden teosten moraalisesti virheellinen asenne tekee teoksista hyviä (Schellekens 2007, 78). Kyse ei ole niinkään siitä, että lukijoiden ottama asenne olisi sama kuin todellisessa elämässä, vaan että kyseinen asenne on välitetty tavalla, joka tekee siitä käsitettävän ja uskottavan. Tämä tapahtuu Schellekensin mukaan tavalla, jossa kyseiseen mielikuvitusmaailmaan osallistuminen on vaivan arvoista. Myös Matthew Kieran argumentoi artikkelissaan "Emotions, Art and Immorality", että moraalittomaan teokseen paneutumisesta on saatava riittävän suuri "palkkio" (*payoff*), että se kannattaa. (Kieran 2010, 699). Schellekens argumentoi, että jos immoralistit ovat oikeassa, heidän näkemyksillään on vakavia filosofisia seurauksia yhtäältä autonomismin ja toisaalta moralismin kysymykselle siitä, kuinka paljon painoarvoa meidän tulisi antaa moraalisisille näkemyksille taideteosten kokonaisarvioinnissa. (Schellekens 2007, 79.)

2.3.1. Daniel Jacobson, "In Praise of Immoral Art"

Moraalittoman fiktion tutkimuksista ensimmäinen työni kannalta merkittävä tutkimus on Daniel Jacobsonin artikkeli "In Praise of Immoral Art" vuodelta 1997. Jacobsonin mukaan estetiikassa on muodostunut virheellinen dikotomia moralismin ja formalismin välille. Moralismi¹⁵ merkitsee, että taideteoksen arvostelussa otetaan huomioon ainoastaan moraaliset arvostelmat. Moralismin perinteessä Platon edustaa näkemystä, jonka mukaan esteettinen voimakkuus on yleensä moraalisesti vaarallista. Jacobsonin mukaan nykyään suosittu Hume inspiroima moralismi pyrkii tuomaan moraalisen arvioinnin teoksen arvosteluun liittämällä sen esteettiseen arviointiin. Yksinkertaisin tapa tehdä tämä on väittää, että teoksen moraaliset vajavuudet ovat myös esteettisiä

¹⁵ Kuten Justin D'Arms artikkelissaan "The Right Way to Feel" argumentoi, moralismilla on muunkinlaisia muotoja kuin tässä viitattu esteettinen moralismi. (Jacobson 1997, 194.)

vajavuuksia. Jacobsonin mukaan moralismin ja formalismin välinen vastakkainasettelu on tarpeeton: on mahdollista torjua moralismi turvautumatta yhteenkään formalistiseen oppiin. (Jacobson 1997, 156–8.)

Jacobson määrittelee moraalittomaksi taiteen, jolla on olennainen moraalinen puute. Määritelmässä on hänen mukaansa otettava huomioon, että on paljon eri näkemyksiä siitä, mitä moraaliton taide on, sekä siitä, milloin moraaliset puutteet ovat esteettisiä virheitä. Jacobson jatkaa, että taide voi olla välineellisesti pahaa (*instrumentally bad*) – toisin sanoen moraalisesti vaarallista tai pahaa sen aiheuttamien huonojen seurausten takia – ilman, että se on moraalitonta taidetta. Jotkut humelaiset moralistit eivät väitä, että kaikki moraaliton taide on esteettisesti virheellistä. Toisten humelaisten moralistien mielestä kaikki moraaliton taide on esteettisesti virheellistä, ja tämä pätee myös kaikkeen moraalisesti vaaralliseen ei-moraalittomaan taiteeseen. (Jacobson 1997, 156.)

Jacobsonin immoralismissa teoksen moraalinen virhe voi lisätä teoksen esteettistä arvoa, ja siksi ei ole mieltä väittää, että moraalinen virhe on aina esteettinen virhe. Siksi meidän on Jacobsonin mukaan pystyttävä ylistämään moraalitonta taidetta, eikä pelkästään formalismin tarkoittamassa mielessä eli teoksen kauneuden takia, irrallaan teoksen sisällöstä. Jacobson ei kuitenkaan väitä, että moraalinen virhe olisi aina teoksen ansio. (Jacobson 1997, 162.) Jacobsonin mukaan moraalittomalla taiteella on sen vaaroista huolimatta suuri kompensatio. Parhaimmillaan moraaliton taide on parantumatonta (*incorrigible*). Toisin sanoen, teoksen moraalittomuus ei ole puhdistettavissa, vaan se on teoksen olennainen osa, jota ei voi irrottaa kontekstistaan. (Jacobson 1997, 191–3)

2.3.1.1. Moraalittoman taiteen parantumattomuus

Jacobson kritisoi humelaisia moralisteja siitä, että he valitsevat kritiikin kohteeksi helppoja tapauksia. He kritisoivat raskaasti teoksia, jotka ovat Jacobsonin sanoin akateemisen vasemmiston hyveiden kanssa ristiriidassa, esimerkiksi rasistisia, seksistisiä ja homofobisia teoksia. Jacobson lisää, että platoniset moralistit eivät ole tässä suhteessa yhtään humelaisia parempia, vaan kritisoivat enimmäkseen akateemisen oikeiston hyveiden vastaisia teoksia, joissa suhtaudutaan kevyesti seksiin ja huumeisiin, eikä kunnioiteta perinteistä uskonnollisuutta. Jacobsonin mukaan tilanteen ironia piilee siinä, että teoksen ilmaisemien moraalisten arvostelmien helppous on itsessään teoksen esteettinen virhe. Jacobson vetoaa Isenbergiin, Cleanth Brooksiin ja T.S. Eliotiin, joiden mukaan

niin sanotut ensisijaiset filosofiset ideat, totuus ja kauneus, ovat yliarvostettuja. Idean pitäisi olla enemmänkin omaperäinen ja kiinnostava kuin tosi ja kaunis. Tämä näkemys on vielä tärkeämpi tarkasteltaessa moraalisia väitteitä ja ei-propositionaalisia moraalisia sitoumuksia, joiden esittäminen taiteessa on erityisen altista kliseisyydelle ja itsestäänselvyyksille. Moralistiset teokset tutkivat pahimmillaan pelkurimaisen triviaaleja aiheita esittämällä kiistattomia totuuksia. (Jacobson 1997, 182.)

Jacobsonin mukaan teoksen eettisen näkökulman moraaliset puutteet voidaan määritellä teoksen esteettiseksi virheiksi vain, jos teoksen esteettinen arvo paranisi poistettaessa nämä moraaliset puutteet. Tämä voi kuitenkin olla mahdotonta, koska teoksen ymmärrettävyys voi kärsiä. Jacobsonin omana esimerkkinä moraalittomasta teoksesta on Emily Dickinsonin runo. Jacobson huomauttaa, että tämän näkemyksen ei ole tarkoitus antaa kattavaa yleistystä taiteesta tai edes runoudesta - tarkoituksena on osoittaa, kuinka absurdia on olettaa, että on aina mahdollista puhdistaa teos moraalittomuudesta vaikuttamatta teoksen esteettisiin ja muihin arvoihin. On toki olemassa myös moraalittomia teoksia, jotka on mahdollista puhdistaa moraalittomuudesta ilman että teoksen muut arvot eivät kärsi, mutta ei voida väittää että tämä pätee kaikkiin teoksiin. Jacobson huomauttaa Dickinsonin runosta¹⁶, että sen mahdollinen moraalinen näkökulma on ehdottomasti sidoksissa runon muodolliseen kauneuteen. Kun tämä pätee moraalittomaan teokseen, sen voi sanoa olevan parantumaton (*incurrable*): teoksen moraalittomuutta ei voida puhdistaa, se voidaan ainoastaan sensuroida. (Jacobson 1997, 183–4.)

Jacobsonin mukaan voimme oppia toisten tekemistä virheistä. Ymmärtääksemme toisia ja heidän tekemiään ratkaisuja meidän täytyy saada tietää, mitä he ajattelevat ja miksi. Tällaista tietoa on meille tarjolla täysin ulkopuolisesta asemasta, jossa emme joudu sekaantumaan asiaan emmekä hämmenny tilanteesta. Tämä on kuitenkin vähemmän varmaa, mitä tulee arvoarvostelmiin. Pluralistisessa yhteiskunnassa arvottava keskustelu vaatii osallistujiaan ymmärtämään miten toiset ihmiset reagoivat väitteisiin ja syihin. Meidän täytyy tietyllä tavalla pystyä kuvittelemaan maailma toisten ihmisten silmin, että pystymme ymmärtämään heidän tekemiään arvostelmia ja tarjoamaan heille omiamme. Jacobson huomauttaa, että koska on epäilyttävää väittää, että joku on moraalisesti oikeassa jollain lopullisella tavalla, tarvitaan radikaalimpaa lähestymistapaa kysymykseen arvon epistemologiasta. Objektiiivisuus eettisissä asioissa liittyy kykyyn nähdä asiat mielikuvituksen

¹⁶ Tell all the Truth but tell it slant –/ Success in Circuit lies / Too bright for our infirm Delight / The Truth's superb surprise // As Lightning to the Children eased / With explanation kind / The Truth must dazzle gradually / Or every man be blind – (Jacobson 1997, 155.)

kautta toisten ihmisten eettisistä näkökulmista. Tämä on tarpeellista, vaikka jotkut näistä eettisistä näkökulmista ovat Riefenstahlin *Tahdon riemuvoiton* tavoin vääristyneitä. Autonomismin tavoin humelainen moralismi tarjoaa liian suppean käsityksen moraalisen ja esteettisen arvon suhteesta. Parhaan moraalittoman taiteen parantumattomuus toimii tästä esimerkkinä, vaikka moraalisesti herkkä yleisö ei voisikaan arvostaa sitä. (Jacobson 1997, 193–4.)

2.3.2. Kieranin kognitiivinen immoralismi

Matthew Kieran väittää artikkelissaan ”Emotions, Art and Immorality”, että moraalittomalla fiktiolla voi olla kognitiivista arvoa, mutta teoksen moraalittomalla sisällöllä on oltava jokin tarkoitus. Lukijan on saatava moraalittomaan henkilöhaamoon samaistumisesta tai moraalittomuuksien lukemisesta tarpeeksi suuri palkinto (*payoff*). Kieranin mukaan olemme luontaisesti kiinnostuneita siitä, mikä saa ihmiset tekemään pahoja asioita. Sallimme itsemme tuntea fiktiivisen kertomuksen aiheuttamia emootioita moraalittomien fiktioiden kohdalla, toisin sanoen tapauksissa, joissa vastaavassa todellisen maailman tilanteessa reagoisimme aivan toisenlaisin tuntein. Todellisen tilanteen ja kertomuksen aiheuttamien reaktioiden välillä vallitsee asymmetria.¹⁷ Kieranin mukaan emotionaalinen asymmetria ilmenee kahdella eri tasolla. Ensinnäkin, tosielämän tilanne ja fiktiivinen tilanne voivat saada aikaan saman emotionaalisen reaktion, esimerkiksi pelontunteen. Pelko tuntuu kuitenkin erilaiselta pelottavassa tilanteessa kuin kauhuelokuvassa. Pelottavaa elokuvaa katsoessa tai tarinaa lukiessa voimme nauttia pelontunteesta, tosielämän tilanteessa tämä ei todennäköisesti tapahdu (poikkeuksiakin varmasti on). Kieranin terminologiaa seuraten emootiot ovat tässä tapauksessa symmetriset, mutta valenssit ovat epäsymmetriset – pelolla on yleensä negatiivinen valenssi. (Kieran 2010, 681–2.) Positiivinen valenssi tarkoittaa tässä asian puoleensavetävyyttä, negatiivinen valenssi sen luotaantyöntävyyttä.

¹⁷ Asymmetria ei päde ainoastaan moraalittomien teosten kohdalla, vaan myös esimerkiksi komiikassa. Vaikkapa banaanin kuoreen liukastuminen voidaan esittää hyvin huvittavana tapahtumana, vaikka tosiasiaa kaatujalle tilanne voi olla hyvinkin ikävä. Toisaalta taas, asymmetria ei päde ainoastaan fiktiivisiin tilanteisiin verrattuna todellisiin tilanteisiin. Banaaninkuoreen kaatuminen voi olla tapahtumana kaatujan myöhemmin kuvaamana aivan toisenlainen kuin se oli hänelle kokemishetkellä. Oletetaan että kaatuja käy luovan kirjoittamisen kurssilla ja kirjoittaa tapauksesta kurssille harjoitukseksi monta eri versiota, erilaiseen sävyyn kerrottuna ja ehkä erilaisista näkökulmista.

Toiseksi, emotionaaliset reaktiot fiktiivisiin tapahtumiin voivat poiketa todellisen elämän tapahtumiin reagoimisesta. Kieran vertaa esimerkkinä narratiivista teosta uutisotsikoihin. Jos luemme uutisotsikon vaimonsa tappaneesta pedofiilistä, joka kidnappasi nuoren tytärpuolensa, tunnemme järkytystä ja inhoa. Nabokov on rakentanut kuitenkin samasta aiheesta kertomuksen, joka saa lukijan tuntemaan empatiaa Humbert Humbertia kohtaan. Kieran huomauttaa, että jos Nabokov olisi kertonut tarinan esimerkiksi kaikkietävän kertojan perspektiivistä, emotionaaliset reaktiomme olisivat olleet aivan toisenlaiset. (Kieran 2010, 681–2.) Myös todellisiin tapahtumiin perustuva kertomus rakentuu esteettisten valintojen kautta, aivan kuten fiktiivinen kertomus. Kieran havainnollistaa asian esimerkeillä Truman Capoten elämäkertaelokuvista *Capote* ja *Infamous*. Kertomus saa katsojan olemaan pahoillaan lahjakkaan mutta erittäin itsekkään päähenkilön puolesta *Capote*-elokuvassa, kun taas *Infamous* saa saman henkilön tuntumaan luotaantyöntävältä petturilta (Kieran 2010, 695).

Kieranin mukaan fiktionaalisuus vaikuttaa reaktioihimme kahdella tärkeällä tavalla. Ensinnäkin, asiointilat esitetään lukijasta etäällä, toisin sanoen lukija ei voi puuttua tilanteen kulkuun. Toiseksi, taiteelliset representaation välineet välittävät tekijän tarkoittaman kokemuksen lukijalle. Kertomustaiteen muotojen kautta meille suodaan mahdollisuus tunkea empatiaa ja sympatiaa myös häiriintyneitä ja moraalittomia henkilöitä kohtaan, vaikka tavallisesti emme voisi tunkea kyseisellä tavalla. Emotionaaliset reaktiot vaikuttavat taiteellisiin arvostelmiin, joita teemme teoksista. Jos henkilöahmo ei ole uskottava, samaistumisprosessi ei onnistu. Onnistuneissa teoksissa voimme yllättää itsemme samaistumalla jopa henkilöihin, joihin emme olisi voineet kuvitella samaistuvamme. Narratiiviset taidonnäytteet tekevät tämän mahdolliseksi. Voimme samaistua henkilöahmoin myös puolihuolimattomasti, ja nauttia teoksesta vain sen viihdearvon vuoksi. Tällöin kuitenkin teoksen esteettinen arvo on heikompi. Kieran ei väitä, että teoksen esteettinen arvo riippuisi samaistumisesta, hän toteaa että emotionaaliset reaktiot ovat tarpeellisia sekä teoksen ymmärtämiseen että sen arvottamiseen (Kieran 2010, 685–7.)

Nykyaikana noir-fiktio, toimintaelokuvat, vakoilutrillerit, lännenelokuvat ja -tarinat, farssit, satiirit ja mustat komediat ovat kaikki tyyllilajeja, joiden teokset vaativat meitä reagoimaan asymmetrisesti. Olisi vaikeaa kuvitella ihmisten pitävän tämänkaltaisista teoksista, jos he eivät kykenisi reagoimaan niissä esitettyihin tapahtumiin toisin kuin todellisessa elämässä. (Kieran 2010, 692, Carreño 2006, 78.) Mistä tämä johtuu? Kieranin mukaan narratiivisen taiteen menetelmät mahdollistavat kaksi asiaa: ensinnäkin, voimme ottaa joitain asioita annettuna – hyväksymme, että tarinan maailmassa pätee tietynlaiset säännöt, joihin emme usko oikeassa elämässä. Tämä, Kieran toteaa, on totta niin mielikuvitusleikeissä kuin moraalissa keskustelussakin. Toiseksi, kykenemme tuntemaan

empatiaa ja sympatiaa tarinan keskeisiä henkilöitä kohtaan. Näiden kahden seikan ansiosta voimme leikkiä mielikuvitusleikkejä ja jättää tavanomaiset moraaliset arvostelmamme, normimme ja arvomme sivuun leikin ajaksi. Näin meille on mahdollista kokeilla erilaisia tapoja nähdä, tuntea, ja arvostella maailmaa. Kieran muistuttaa, että osallistumisemme teosten maailmoihin moraalisesti ei ole kaikki tai ei mitään -luonteista. Mielikuvitusleikkimme ajaksi otamme huomioon teoksen taustalla olevan ajattelun ja moraalikoodit, mutta meidän ei näin tehdäksemme tarvitse olla niistä samaa mieltä. Kuvitteluleikkejämme motivoi ja niille antaa arvoa niistä saatava hyöty ja ilo, juuri niiden ansioistahan voimme tutustua esimerkiksi muiden kulttuureiden ja eri aikakausien teoksiin. (Kieran 2010, 693.)

Schellekens kuvaa, kuinka kognitivistisen immoralismin (*cognitivist immoralism*) mukaan teoksen moraaliton luonne voi nostaa sen taiteellista arvoa, koska kuvitteellinen moraalisesti vajavaisten tai paheksuttavien reaktioiden kokeminen voi syventää sekä taiteen että kyseessä olevan aiheen ymmärrystä ja arvostusta. (Schellekens 2007, 85.) Esimerkiksi William S. Burroughsin *Nisti* (*Junkie: Confessions of an Unredeemed Drug Addict*) on mielihaluihin vetoavaa taidetta. Lukija näkee huumeriippuvaisen elämän kirjan päähenkilön näkökulmasta, joka saa heroiinia käyttämällä henkisiä vapaudenkokemuksia. Kirja sivuuttaa kurjuuden, suonensisäisen huumeidenkäytön karmaisevuuden, varasteluiden ja muiden ihmisten hyväksikäytön käsittelyn. Schellekensin mukaan kirjan näkökulma ja sen herättämä reaktio lukijassa ovat moraalittomia. Kuvaus jättää lukijalle vapautuneen ja estottoman olon ja saa lukijan kyseenalaistamaan uskonsa yhteiskunnan moraalisiin normeihin. On vapauttavaa samaistua päähenkilöön, joka on täysin itsekäs ja epäsosiaalinen, ja joka omistaa elämänsä täydellisesti itsetuhoisen ja itsekeskeisen päämäärän toteuttamiseen. Kertomus tarjoaa kiinnostavan ja realistisen mielikuvan heroiiniriippuvaisen elämästä, ja tämä fiktiivinen kokemus antaa iloa ja ymmärrystä. Schellekensin mukaan *Nisti* tarjoaa lukijalleen ymmärrystä (*insight*). (Schellekens 2007, 80–1.)

Kieran muistuttaa, että kognitivismi ja immoralismi eivät ole toisensa poissulkevia. Myös Jacobson argumentoi, että moraalittomat teokset voivat olla taiteellisesti arvokkaita niiden moraalisten puutteiden vuoksi tavalla, joka sopii yhteen kognitivismin kanssa. (Jacobson 1997, 193–4.) Kognitivistinen immoralismi kuuluu Kieranin mukaan seuraavasti: on paljon eri käsityksiä ihmiselämästä, moraalisuudesta sekä hyvyydestä sekä muutoin erilaisista asenteista, luonteenpiirteistä ja teoista. Taiteella on erityinen kyky tarjota meille erilaisia tapoja ottaa tarkastelumme alle ja ymmärtää eri tavoilla tällaisia aiheita. Moraalittomilla teoksilla voi Kieranin mukaan olla kognitiivista arvoa – voimme ymmärtää paremmin miten ja miksi ihmiset voivat tuntea ja toimia eri tavalla lukemalla tai katsomalla teoksia, joissa esitetään moraalisesti epäilyttäviä

asenteita. (Kieran 2003a, 62.) Carroll kritisoi, että tämä teoria on puhtaasti instrumentalistinen tai välineellinen oikeutus moraalittomalle taiteelle. Välineellistä näkökulmaa voi käyttää perustelevaan, miksi moraalitonta taideteosta ei pitäisi sensuroida, mutta se ei riitä osoittamaan että teoksen moraalittomuus lisää sen taiteellista arvoa. (Carroll 2000, 381.) Kieran ei onnistu kokonaan väistämään Carrollin instrumentalismikritiikkiä. Jää epäselväksi, lisääkö ymmärryksen syventäminen teosten taiteellista arvoa.

Siksi tarvitaan vankempi pohja immoralismille. Kieranin ydinajatus kuuluu seuraavasti. Teoksen arvioinnissa tärkeintä on teoksen ymmärrettävyys sekä teoksen tarjoaman mielikuvituskokemuksen palkinto (*reward*)¹⁸. Täten teokset, jotka saavat yleisön tarkastelemaan asioita näkökulmasta, jota he tavallisesti pitäisivät huonona sen moraalisten puutteiden vuoksi, voivat tarjota rikkaan mielikuvituskokemuksen. Joskus olemme valmiita panemaan moraalisen arvostelumme sivuun tai tekemään moraalisia arvostelmia joita tavallisesti emme tekisi, ja teemme tämän potentiaalisten kognitiivisten palkintojen vuoksi. Mielikuvituskokemus moraalittomasta teoksesta voi syventää ymmärrystämme. Kieranin mukaan moraalisesti puutteelliset mielikuvituksen kokemukset, mukaan lukien moraalisesti ongelmalliset asenteet ja reaktiot, auttavat ymmärtämään asioita, joita ei muuten voisi ymmärtää. Tämä liittyy myös yleiseen ajatukseen siitä, että monesti ymmärtääkseen täydellisesti sitä, mikä on hyvää, on kokenut ensin pahaa. Tämä yleinen väite on tietenkin immoralismin puolustukseen riittämätön. Immoralismin oikeutuksessa tarvitaan puolustus väitteelle, jonka mukaan pahojen asioiden kuvitteellinen kokeminen erityisesti moraalisesti ongelmallisella tavalla tarjoaa tietynlaisen ymmärryksen jota muutoin ei voisi saada. Tarvitaan myös syy väittää, että mielikuvitus voi tarjota oikeanlaisen kokemuksen, ja että on mahdollista panna sivuun todelliset moraaliset arvostelmamme. (Kieran 2003a, 63.) Kieran esittää vaatimuksia, mutta ei erittele tarkemmin ratkaisua immoralismin tarpeisiin. Mielestäni vaikuttaisi siltä, että Kieranin vahvin anti immoralismikeskusteluun on palkinnon käsite ja ajatus kognitiivisesta palkitsevuudesta.

Kieran argumentoi, että joskus voimme oppia fiktiivisen pahuuden kokemisen kautta jotain hyvydestä. Esimerkiksi lukemalla tarinan kiusaajan näkökulmasta ja omaksumalla kiusaajan moraalittoman asenteen ymmärrämme kiusaamisen ilmiötä uudella tavalla. Ensisijainen tapa oppia on kokemus, ja Kieran painottaa fiktiivisen kokemuksen merkitystä oppimisessa. (Kieran 2003a, 63–7.) Voidaan ajatella että jos haluamme tietää lisää jostain asiasta, voimme etsiä käsiimme fiktiivisesti tietoa asiaan liittyvistä pahoista puolista. Meidän ei esimerkiksi tarvitse muutoin kuin

¹⁸ Kieran käyttää eri lähteissä palkinnosta termiä *reward*, *pay-off* ja *payoff*.

mielikuvituksessa kokea kiusaamista kiusaajan, kiusatun tai sivustakatsojan näkökulmasta ymmärtääksemme ilmiötä, jos luemme Graham Greenen teoksen *The Destructors*. Kirjassa kuvataan nuorten jengiläisten välisiä jännitteitä. Pojat kilpailevat siitä, kuka on tarpeeksi kova johtamaan jengiä. Jengi päättyy tuhoamaan päähenkilöitä ystävällisesti kohdelleen miehen kodin. Kieran kuvaa, kuinka Greenen teos ei osoita ainoastaan, kuinka kiusaamisesta voi saada valtavaa mielihyvää, vaan myös kuinka tavalliset ihmiset saadaan houkuteltua tekemään pahoja tekoja ja nauttimaan niiden tekemisestä. (Kieran 2003a, 67–9.)

Kieran toteaa mielikuvituksen vastustamisesta, että teoksesta on saatava tarpeeksi suuri palkinto, että kuvittelemamme asiointilat eivät ole ajanhaaskausta. Jos meidät saadaan kuvittelemaan kognitiivisesti sekava kertomus, joka ei tarjoa tarpeeksi suurta palkintoa, tunnemme että aikamme on mennyt hukkaan eikä teos ollut vaivan arvoinen. Jos puolestaan kuvittelemme moraalittomia asenteita ja näkökulmia vaativan kertomuksen, joka ei tarjoa riittävää palkintoa, tunnemme että meidät on turhaan houkuteltu ja huijattu tuntemaan tavalla, joka on moraalisesti väärin. Kieranin kognitivistisessä tarkastelussa ei niinkään ole tärkeää se, minkälainen näkökulma meidät saadaan ottamaan, vaan se, millä tavalla näkökulma saadaan omaksumaan. Näkökulma täytyy tarjota yleisölle ymmärrettävällä ja psykologisesti uskottavalla tavalla. Jos tämä onnistuu, moraalittomat taideteokset voivat tarjota meille palkitsevan kokemuksen, jossa ymmärryksemme ja arvostuksemme syvenevät meille uusista ja erilaisista asioista. (Kieran 2003a, 71–2.)

Kieran argumentoi moraalittomasta taiteesta saatavasta palkinnosta. Jos teoksessa kuvataan moraalittomuuksia tai lukija eläytyy moraalisesti epäilyttävään henkilöhaamoon, tällä täytyy olla jokin tarkoitus. Onko taiteellisesti oikeutettua laittaa lukija tällaiseen asemaan? Onko teos järkeenkäypä? Teoksen esteettinen arvo riippuu tekijän intentiosta. Jos lukija ei koe teoksen tulkintaa millään lailla palkitsevaksi, teos epäonnistuu oikeuttamaan itsensä taiteena. Näin käy Kieranin esimerkkielokuvassa, Haneken *Funny Gamesissa*. Kieranin mukaan Haneke laittaa elokuvan katsojan kokemaan erilaisia väkivaltaisia epämiellyttävyyksiä. Katsojan on vaikea samaistua henkilöhaamoihin, joiden teoille on vaikea keksiä mitään motivaatiota. Kieranin sanoin ohjaaja pakottaa taiteellisten konventioiden kautta yleisönsä voyeristiseen asemaan ja sen jälkeen tuomitsee yleisön voyerismista. Haneke epäonnistuu teoksessaan, sillä hän pyrkii olemaan taiteellisesti rohkea mutta sortuu taiteelliseen tekopyhyyteen ja raukkamaisuuteen. Teoksen palkitsevuus ei aina ole riittävä, pahimmillaan se puuttuu kokonaan. (Kieran 2010, 699–700.) Jää kirjallisuus- ja elokuvakritiikin tehtäväksi määrittää, missä teoksissa palkinto on riittävän suuri ja missä teoksissa se puuttuu tai jää liian pieneksi.

Kieran tuo Jacobsonia mukailleen esiin ajatuksen sopivista reaktioista tapahtumiin.¹⁹ Loukkaukseen sopiva reaktio voi olla suuttumus, absurdiin ristiriitaan hilpeys, saavutuksista tunnustuksen saamiseen ilo. On kokonaan eri kysymys, ovatko reaktiot moraalisia vai eivät. Kieranin mukaan teos voi saada ihailemaan Hannibal Lecterin kaltaista älykästä ja hurmaavaa sarjamurhaajaa, se voi herättää ilkeää huvittuneisuutta masentuneen henkilön sääliittäviä harhakuvitelmia kohtaan kuten David Foster Wallacen novellikokoelmassa *Vastenmielisten tyyppien lyhyitä haastatteluita* (*Brief Interviews with Hideous Men*) tai saada tuntemaan iloa päähenkilön puolesta hänen saadessaan kostaa vääryyksiä kuten Clint Eastwoodin elokuvassa *Ruoska* (*High Plains Drifter*). Yleisön reaktiot voivat olla kaikissa edellä mainituissa esimerkeissä sopivia, mikä on perusvaatimus. Siitä huolimatta näissä esimerkeissä yleisön reaktiot ovat moraaliselta kannalta puutteellisia. Moralistin argumentista puuttuu Kieranin mukaan vaimennettu lähtöoletus, jonka mukaan teoksiin pitäisi reagoida tavalla, joka ei ole ainoastaan sopiva esitettyyn sisältöön nähden, vaan lisäksi myös moraalisesti oikealla tavalla. Sopiva reaktio teokseen on kuitenkin erotettava moraalisesti oikeasta reaktiosta. Teos voi saada aikaan moraalittoman mutta silti sopivan reaktion. (Kieran 2003a, 61.)

Kieranin mukaan emotionaalisten reaktioiden keskustelussa on usein eräs taka-ajatus, jota hän ei hyväksy. Tämän ajatuksen mukaan kuvittelumme voi olla moraalisesti ongelmallista siksi, että se ilmaisee tai paljastaa jotain luonteestamme. On mahdollista, että se miten emotionaalisesti reagoimme tiettyyn fiktion käy yhteen luonteenpiirteidemme tai persoonallisuutemme kanssa, mutta tämä ei ole yleispätevä sääntö. Hyvin usein on juuri päinvastoin. Pystymme kuvittelemaan asioita irrallaan noudattamistamme moraalinormeista. Se, että luemme islantilaisia saagoja ja eläydymme henkilöihin, jotka murhaavat perheen kunnian säilyttääkseen, ei tarkoita että nykyajan todellisuudessa hyväksyisimme kunniamurhat. Kieranin mukaan on edelleen tutkittava sekä psykologisesta että filosofisesta näkökulmasta, milloin, miten ja miksi tunnemme empatiaa narratiivisen fiktion moraalittomia henkilöitä kohtaan. Mitä ja miksi taiteilija ohjaa teoksen lukijan tuntemaan, mitä olemme lukijoina valmiit tuntemaan, onko se taiteellisesti antoisaa ja miten se mitä kuvittelemme voi vaikuttaa omaan luonteeseemme? (Kieran 2010, 700–2.)

Kieran huomauttaa, että Homeroksesta ja islantilaisista saagoista lähtien muun muassa Philip Rothin, Henry Millerin ja Martin Amisin kirjoittamiin nykyromaaneihin asti on kirjoitettu tarinoita, jotka ammentavat moraalisisista arvostelmista, asenteista ja reaktioista, joita pidämme puutteellisina

¹⁹ Ei voida olettaa, että reaktio olisi sopiva vain siksi että se on moraalinen. Jacobson kirjoittaa aiheesta artikkeleissaan "In Praise of Immoral Art" sekä Justin D'Arms ja Daniel Jacobson, "The Moralistic Fallacy: On the 'Appropriateness' of Emotion", *Philosophy and Phenomenological Research* 61 (2000), ss. 65–90.

tai ongelmallisina. Moraalisille arvostelmille, arvioinneille ja asenteille rakentaminen on kuitenkin eri asia kuin niiden tekeminen ja nimenomaan oikeanlaisten arvostelmien, arviointien tekeminen ja asenteiden ottaminen. Moraalittomilla teoksilla voi Kieranin mukaan olla kognitiivista arvoa - voimme ymmärtää paremmin miten ja miksi ihmiset voivat tuntea ja toimia eri tavalla lukemalla tai katsomalla teoksia, joissa esitetään moraalisesti epäilyttäviä asenteita. On tärkeää ymmärtää moraalittomien näkökantojen, tekojen ja taipumusten syyt ja tarkoitus. Näin voidaan ymmärtää ja arvostaa moraalista hyvyttä paremmin. (Kieran 2003a, 58–63.)

2.3.3. Eatonin robusti immoralismi

A.W. Eaton tutkii immoralismia ja moraalittomia teoksia artikkelissaan ”Robust Immoralism”. Eatonin mukaan teoksen moraalinen valenssi voidaan yhtäältä nähdä sen yleisössään aiheuttamassa reaktiossa, taiteilijan intentioissa tai teoksen syntyessä vallinneissa oloissa. Nämä lähestymistavat Eaton hylkää, todeten lyhyesti ensimmäisestä, että teosta voidaan käyttää väärin, jolloin moraalinen valenssi voi kääntyä teosta vastaan; toisesta, että taiteelliselle intentiolle ei saa antaa liian suurta painoarvoa; ja kolmannesta, että teoksen valmistamisen olosuhteiden ei tarvitse välttämättä pilata moraalisesti teosta itseään. Moraalittomien teosten tarkastelussa myöskään taiteelliselle intentiolle ei saisi antaa liikaa painoarvoa, eivätkä teoksen syntyyn liittyvät olosuhteet saa liiaksi vaikuttaa moraalisesti teokseen. Toisaalta, kuten Carroll ja Gaut ovat argumentoineet, teoksen moraalinen valenssi voidaan nähdä teoksen näkökulmassa tai perspektiivissä. Tällöin ratkaisevaa on teoksen asenne sen diegeettisiä osasia eli teoksen esittämän maailman osasia kohtaan. Näitä ovat esimerkiksi teoksen esittelemät henkilöhahmot, teot, tapahtumat ja tilanteet. Taiteilija liittyy teoksen osiin piirteitä, jotka määräävät yleisön asennetta. Eaton myös huomauttaa, että teos voi aiheuttaa eri reaktion sen kohdeyleisössä ja muussa yleisössä. (Eaton 2012, 282.)

Eaton tekee erottelun teoksen sisäisen ja ulkoisen moraalittomuuden välille. Taideteoksen näkökulma tuo mahdollisuuden moraaliseen tarkasteluun, ja tämä näkökulma käy ilmi asenteista, joita teos määrää yleisölleen. Asiaa voidaan ajatella teoksen näkökulman kautta. Moraalittomuus on teoksen ulkopuolinen, jos moraalinen arvostelma ei ole osa teoksen näkökulmaa. Toisaalta moraalittomuus on teoksen sisäinen, jos se on osa teoksen näkökulmaa. Eaton esittää esimerkin maalauksista. Tizianin teos *European raikaus* ei ole moraalisesti latautunut, sen sijaan Picasson *Guernica* on. Edellämäinittu voi herättää katsojassa moraalista paheksuntaa, mutta se ei ole teoksen

tarkoitus. Tulkintaan voi liittyä vielä se, että nykypäivän tarkastelija ei ole teoksen kohdeyleisöä. Sen sijaan *Guernican* on tarkoitus herättää katsojassa moraalista kauhistusta fasistien baskikylän pommitusta kohtaan. Jos yleisössä herää ihailua pommituksen aiheuttamaa kärsimystä kohtaan, koko teoksen tarkoitus olisi ymmärretty väärin ja toisaalta sen esteettistä arvoa ei voitaisi täydellisesti ymmärtää. Eaton lisää, että sama pätee Nabokovin *Lolitaan*: jos lukija ei järkyty Humbert Humbertin moraalittomuudesta, häneltä ei ainoastaan jäisi ymmärtämättä teoksen ajatus, lisäksi hän ei pystyisi nauttimaan teoksen esteettisestä saavutuksesta. *Lolita* on kohdeyleisönsä näkökulmasta tarkoituksella moraaliton. (Eaton 2012, 282–3.)

Eaton argumentoi, että yleisön mielikuvituksen vastustaminen voi joskus olla teoksen taiteellinen ansio. (Eaton 2012, 285.) Taideteoksen näkökulma käy ilmi asenteista, joita teos määrää yleisölleen. Eaton kehottaakin vertaamaan kahta erilaista pahaa henkilöahmoa: Dickensin *David Copperfieldissä* Uriah Heep esitetään kaikin puolin iljettävänä hahmona, kun taas HBO:n *Sopranos*-sarjassa päähenkilö Tony Soprano esitetään ihailevasti charmanttina ja rohkeana. *David Copperfieldissä* moraalinen valenssi on hyvä, koska paha henkilö esitetään pahana. *Sopranosissa* on päinvastoin: moraaliton henkilö esitetään ihailtavassa valossa, joten moraalinen valenssi on huono ja teos on siten moraalisesti puutteellinen. Eaton argumentoi, että tämä moraalinen puutteellisuus on esteettinen saavutus. (Eaton 2012, 282.)

Eaton viittaa Humeen ajatukseen siitä, että hyveellisinä ihmisinä emme ole kiinnostuneita ”rujoista sankareista” (*rough heroes*), jotka ovat paheellisia, ja joista kertovat tarinat sekoittavat hyveellisyyden ja paheellisuuden lukijaa hämmentävällä tavalla. (Eaton 2012, 281.) Kirjallisuudessa, elokuvissa ja televisiosarjoissa on kuitenkin monenlaisia rujan sankarin tyyppisiä, ja päinvastoin kuin Hume ennusti, ne ovat erittäin suosittuja. Ihailtava paholainen, kuten Saatana Miltonin *Kadotetussa paratiisissa* tai Woland Bulgakovin romaanissa *Saatana saapuu Moskovaan*; ihannoitu rikollinen, kuten *Sopranosin* Tony Soprano tai Michael Corleone Mario Puzon *Kummisedässä*; miellyttävä murhaaja, kuten Anthony Hopkinsin tulkitsema Hannibal Lecter; mukava seksirikollinen, kuten Nabokovin *Lolitan* Humbert Humbert tai Almodóvarin *Puhu hänelle* -elokuvan Benigno; sympaattinen sadisti, kuten Alex *Clockwork Orangessa*; sekä viehättävä ilkimys, kuten Becky Sharp Thackerayn romaanissa *Turhuuden turuilla* ovat kaikki esimerkkejä rujosta sankarista. Rujan sankarin tärkeä piirre on, että hahmo on sisäisesti moraaliton (*intrinsically immoral*). Toisin sanoen, rujan sankarin tuomitseminen on välttämätön osa teoksen arvostelua, ilman sitä teoksen älyllinen ja emotionaalinen tulkinta on väärillä raiteilla. Eaton argumentoi, että jos esimerkiksi paatunut pedofiili lukee *Lolitaa* ja ihailee Humbert Humbertia, hän ei ole

ymmärtänyt kertomuksen rakenteessa epäluotettavan kertojan luonnetta. Toisaalta asian voi ilmaista myös niin, että paatuneet pedofiilit eivät kuulu *Lolitan* kohderyhmään. (Eaton 2012, 284.)

León tarkastelee tarkemmin rujan sankarin dilemmaa eli niin sanottua persoonan paradoksia. Leónin mukaan Patricia Highsmithin kirjassa *Lahjakas herra Ripley (The Talented Mr. Ripley)* Highsmith esittää päähenkilö Ripleyyn älykkäänä ja herkkänä henkilöahmona sekä murhaajana. Lukija ei täysin hylkää tietoa, että herra Ripley on murhaaja. Ei ole myöskään niin, että se että Ripley on murhaaja, ei vaikuttaisi lainkaan lukijan yleisarvioon henkilöahmosta. Tämä seikka yksinkertaisesti tunnustetaan ja se muodostuu osaksi arviota hahmosta sekä reaktiota tähän. Kuitenkin tämä Ripleyyn moraalinen puute, joka todennäköisesti todellisessa elämässä saisi lukijan torjumaan hänet, ei ole ainoa vaikuttaja hänestä lukiessa muodostuviin reaktioihin. Highsmith on onnistunut esittämään herra Ripleyyn miellyttävässä valossa ja saanut yleisön reagoimaan herkästi näihin piirteisiin. Osaksi kuvaamalla hahmon viehättävänä ja osaksi antamalla hahmolle hyveitä, joita yleensä arvostetaan paljon, kirjailija onnistuu saamaan lukijan reagoimaan tavalla, joka tuntuu ristiriitaiselta uskomuksen kanssa, että herra Ripley on kylmäverinen murhaaja. (León 2011, 73–4.)

Leónin mukaan tällainen reaktio saadaan aikaan kahdella tavalla - se, mitä esitetään, ja se, miten esitetään. Ensinnäkin kirjalliset teokset osoittavat selkeästi, että samalla henkilöahmolla tai tilanteella voi olla sekä myönteisiä että kielteisiä piirteitä. Herra Ripley esimerkiksi on yhtä aikaa murhaaja ja älykäs henkilö, kylmä ja herkkä, sydämetön ja hyvätapainen. León toteaa, että tämän on jo kauan tunnustettu olevan taiteen ja erityisesti kirjallisuuden hyve. Yksityiskohtainen kuvaus, jolla jotkut teokset esittävät hahmot ja tilanteet, auttaa lukijaa saavuttamaan ymmärryksen, jota tavallisesti on vaikea muodostaa yritettäessä saavuttaa yleisarvostelma tilanteesta. Leónin mukaan yleisö saattaa oikeutetusti tuntea hämmennystä kohdatessaan henkilöahmon, joka on sekä herkkä että kohtelias, mutta silti aikeiltaan paha. Moraaliselta profiililtaan kaksijakoiset henkilöahmot ja tilanteet ovat ongelmallisia, erityisesti kun niistä pitäisi päätyä jonkinlaiseen yleisarvostelmaan. Onko herra Ripley ylipäättään ihailtava? Vai ohittavatko hänen tekemänsä murhat hänen ihailtavuutensa täysin? León argumentoi, että tässä tapauksessa ei ole olennaista eroa todellisen elämän tilanteen ja fiktionaalisen tilanteen välillä. On olemassa kyseistä ilmiötä havainnollistavia hämmäntäviä esimerkkejä tosielämästä. Tällaisena esimerkkinä León tarjoaa herkin natsin, joka edustaa kahta täysin erilaista arvojen joukkoa. Tässä mielessä taideteokset onnistuvat erinomaisesti esittämään jotain, joka voidaan myös havaita todellisuudessa - nimittäin, että ihmiset ja tilanteet ovat tavallisesti sekoitus hyveitä ja paheita, ja yleisarvostelmamme ei aina selkeästi tuomitse paheita. Tässä mielessä ihailuamme Ripleyä kohtaan ei tarvitse hävittää tai kieltää. Huolimatta siitä että hän on murhaaja, ihailumme häntä kohtaan on oikeutettua. (León 2011, 74.)

Toiseksi teokset voivat herättää yleisössä reaktioita, jotka poikkeavat odotetuista reaktioista todellisen maailman vastaavassa tilanteessa estetisoinnin (*aesthetization*)²⁰ kautta. León tarkoittaa estetisoinnilla teoksen toiminnan rytmiä sekä sitä, minkälaisesta näkökulmasta ja millä herkkyydellä jokin tietty henkilöahmo tai toiminta esitetään. Näillä tyylillisillä keinoilla voidaan herättää reaktio, jota yksin toimintaan, henkilöahmoon tai teemaan keskittyminen ei herättäisi. Leónin mukaan tyypillisimpiä esimerkkejä tästä ovat väkivallan esittäminen ylistävällä tavalla ja pahuuden esittäminen karismaattisessa muodossa. Niinpä teoksen esteettiset näkökulmat vaikuttavat reaktioihin, ja esitettyyn sisältöön voidaan reagoida eri tavoin. Tämä väite taiteellisten ja todellisten emootioiden oikeutuksen eroista pätee yleisesti, eikä ainoastaan asymmetrisiin teoksiin. Esteettiset piirteet vaikuttavat myös oikeutettuihin emotionaalisiin reaktioihin. Esimerkiksi sääliävä henkilö kuten köyhä, laiminlyöty lapsi esitetään niin, että sääliävät piirteet korostuvat. Tällöin reaktio johtuu paitsi siitä, että kyseessä on sääliävä henkilöahmo, myös hahmolle kirjoitetuista esteettisistä piirteistä, jotka korostavat sääliävyyttä. (León 2011, 74–5.)

León argumentoi, että esteettiset piirteet vaikuttavat arvostelmiin sekä taiteessa että elämässä. Jos kohtaisimme Rippleyn kaltaisen henkilön tosielämässä, reagoisimme itse asiassa täysin samalla tavalla kuin fiktiossakin. Tämä johtuu siitä, että elämässä, kuten taiteessa, emme reagoi arvostelmissamme ainoastaan tilanteen suppeaan moraaliseen sisältöön tai henkilön moraaliseen luonteeseen. Kokonaisarvostelmamme ottaa huomioon moraalisten seikkojen lisäksi muita arvostelun alueita, mukaan lukien esteettiset piirteet. Joskus käy niin, että esteettinen piirre määrää, onko arvostelma myönteinen vai kielteinen. Leónin esimerkissä voimme olla täysin samaa mieltä toisen henkilön kanssa, mutta tapa jolla hän ilmaisee mielipiteensä saa meidät tuntemaan inhoa. Tässä tilanteessa toisen mielipiteen vastustamisen saa aikaan ilmaisun esteettinen laatu, ei mielipide itsessään. (León 2011, 79.) Toisaalta myös vastustamme sitä, mitä kyseisen mielipiteen esittäminen kertoo puhujasta. Fiktioon verrattuna elämässä ei ole luotettavia ja epäluotettavia kertojia. Siinä mielessä emme välttämättä reagoisi Rippleyn kaltaiseen henkilöön täsmälleen samalla tavalla elämässä kuin fiktiossa.

2.3.3.1. Herkkä tasapaino

²⁰ Kuten León huomauttaa, Arthur Danto on käyttänyt termiä *beautification* samankaltaisessa, mutta vähän kapea-alaisemmassa merkityksessä teoksessaan *The Abuse of Beauty*, Open Court, Chicago, 2003, s. 68.

Eatonin mukaan rujojen sankareiden tarinat vaativat yleisöltä ristiriitaisia reaktioita – yhtäältä sankari on ihailtava, toisaalta paheksuttava. Moralismien mukaan teoksen osasiin reagoiminen epäoikeutetulla tavalla on teoksen esteettinen puute, sillä taiteilija määrää valitsemillaan diegeettisillä elementeillä yleisön reaktiot. Teos antaa siis omalla esteettisellä virheellisyydellään yleisölle syyn vastustaa sen herättämää emotionaalista reaktiota. Eatonin tarkastelussa humelaiset moralistit eivät pidä kaikkia moraalisia puutteita teosten esteettisinä puutteina. Se, mitä he vastustavat on juuri tietynlainen moraalinen vika teoksessa: moraalisesti epäoikeutetun reaktion herättäminen yleisössä. (Eaton 2012, 285.)

Eatonin esittämä ajatus on, että moraalittomuus perustuu teoksen näkökulmaan, joka tukee moraalisesti paheksuttavan näkemistä sympaattisena, hienona tai ihailtavana. Tällainen moraalinen vika voi olla esteettinen saavutus kahdella eri tapaa. Ensinnäkin, taiteilija onnistuu rujon sankarin hahmollaan voittamaan yleisönsä mielikuvituksen vastustamisen. Jotta taiteellinen saavutus onnistuisi, rujon sankarin täytyy ensin herättää mielikuvituksen vastustaminen yleisössä. Kohderyhmä on sellainen yleisö, joka on vastahakoinen liittämään myönteisiä tunteita moraalisesti paheksuttavaan. Rujon sankarin on puolestaan todella oltava moraalisesti väärillä raiteilla, muuten Eatonin esimerkki ei päde. (Eaton 2012, 287.)

Eaton argumentoi, että taiteellinen etevyys ilmenee herkässä tasapainossa, joka vallitsee rujon sankarin miellyttävien ja moraalittomien puolten välillä. Esimerkiksi Humbert Humbertin tapauksessa Nabokov olisi pilannut tasapainon painottamalla liikaa hänen perversiotaan ja raakuuttaan tai toisaalta vähättelemällä hänen vikojaan. Mielikuvituksen vastustaminen voitetaan kuitenkin vain osittaisessa mielessä: yleisö tuntee vastustuksen koko ajan. Näin rujon sankarin käsite käyttää hyväkseen yleisön moraalisia vakaumuksia, kääntäen yleisön niitä vastaan ja asettaen yleisön siten ristiriitaan itsensä kanssa. Eatonin mukaan juuri tämä ristiriidan tunteen herättäminen yleisössä on rujon sankarin esteettisen saavutuksen toinen ulottuvuus. Yleisö tuntee toisaalta myönteisiä tunteita, toisaalta syvää paheksuntaa rujoa sankaria kohtaan. Eaton painottaa, että näitä kahta puolta ei voi erottaa toisistaan (esimerkiksi ajattelemalla ”pidän hänestä tässä mielessä, mutta en tuossa mielessä”), sillä moraalisesti paheksuttavat ominaisuudet ovat olennainen osa rujon sankarin kokonaisluonnetta. Hänen pahuutensa ei ainoastaan liity hyviin ominaisuuksiin, vaan joskus hän on miellyttävä tai puoleensavetävä juuri pahuutensa vuoksi. Yleisö asetetaan asemaan, jossa he ovat revittyjä kahteen eri suuntaan ilman toivoa helpotuksesta. Tämä viipyilevä tila herkullisessa ratkaisemattomuudessa on tärkeä esteettinen ansio, joka tekee teoksesta niin kiinnostavan. Tämä ristiriita vangitsee meidät ja jää mieleemme kummittelemaan. (Eaton 2012, 287–8.)

Eatonin mukaan mielikuvituksen vastustuksessa kyse ei ole kyvyttömyydestä vaan vastentahtoisuudesta (*reluctance*) kuvitella vaadittuja asioita. Eaton huomauttaa, että yleensä ei oteta huomioon, että moraalisesti perustellulla mielikuvituksen vastustuksella on eri asteita. Mitä moraalisesti luotaantyöntävämpi henkilöahamo tai tapahtuma tarinassa on, sitä suurempaa mielikuvituksen vastustusta koemme. Rujo sankari voittaa mielikuvituksen vastustuksemme, mutta vastustaminen pysyy koko fiktion ajan mielessämme. Rujo sankari saa meidät asettumaan vastakkain omien moraalisten uskomustemme kanssa. (Eaton 2012, 287.)

Eaton ei omaksu Kieranin kognitivistista kantaa, vaan haluaa omalla teoriallaan esittää syvemmän ja vankemman immoralismin kuin Kieranin teoria. Kieran argumentoi, että moraaliton taide voi syventää yleisön ymmärrystä antamalla yleisön omalle näkökulmalle vastakkaisen näkökulman. Näin yleisö tarkastelee omia uskomuksiaan uudessa ja kriittisessä valossa ja tulee näin avomielisemmäksi. Lisäksi Kieranin mukaan moraalisen hyvän ymmärtäminen vaatii moraalisen pahan ymmärtämistä, jota moraalittomat teokset tarjoavat. Kieranin näkökulmasta vaikka moraaliton taide näyttäisi turmelevan moraaliset tunteuksemme, se itse asiassa laajentaa havainnollisia ja emotionaalisia kykyjämme ja tällä tavoin tarjoaa olennaista kognitiivista hyötyä. Kieranin kannattaman niin sanotun esteettisen kognitivismin mukaan tämä kognitiivinen arvo on teoksen esteettinen ansio. Eatonin mukaan Kieran onnistuu vakuuttamaan, että moraaliton taide voi syventää yleisönsä ymmärrystä, mutta moraalittoman taiteen esteettisen arvon tarkastelussa Kieranin näkökulma epäonnistuu. Kognitivistinen immoralismi yrittää tarkastella liian laajaa alaa moraalittomasta taiteesta keskittymällä sekä sisäisesti että ulkoisesti moraalittomaan taiteeseen. (Eaton 2012, 289.)

Eaton kritisoi Kieranin lähestymistavan riisuvan moraalittoman taiteen siitä, mikä tekee siitä niin häiritsevää ja uhkaavaa – sen moraalittomuudesta. Kieranin tarkastelussa teosten viimekätinen tarkoitus on syventää ymmärrystämme, joten moraalittomuus on vain tilapäistä. Loppujen lopuksi Kieranin esittämä tieto on moraalista tietoa, ja vaikka tieto saadaan juuri moraalittomasta taiteesta omaksumalla moraaliton asenne tai näkökulma, kognitiivisten saavutusten vaikutus on sama kuin moraalisella taiteella. Tämän takia moralistien mukaan moraalittomat taideteokset, kuten esimerkiksi Carrollin mukaan *Sopranos*, ovatkin moraalisesti hyveellisiä. Eaton viittaa Carrollin artikkeliin “Sympathy for the Devil”, joka on julkaistu uudelleen nimellä “Sympathy for Soprano”. Esittelen Carrollin argumentit *Sopranosista* luvussa 4.2. Eatonin mukaan niin moralistien kuin Kieranin kognitivistisen immoralisminkin tarkastelussa moraaliton taide riisutaan paheellisuudesta ja sen luomasta uhkasta, ja moraaliton muuttuu moraalisesti suotuisaksi. Lisäksi moraaliton näkökulma ei ole niinkään saavutus itsessään, vaan se palvelee moraalisen tiedon saamista. (Eaton

2012, 289.) Eaton haluaa omalla immoralismillaan painottaa moraalittoman taiteen parantumattomuutta ja vaarallisuutta, ja sitäkin syvempää vaikuttavuutta.

Eatonin mukaan tarpeeksi sivistyneelle, itsetiedostavalle ja hyveelliselle yleisölle oikeanlaisissa olosuhteissa mikä tahansa teos voi toimia opettavasti. Jopa *Tahdon riemuvoitto* sopii esimerkiksi tällaisesta oppimisesta. 2010-luvun yleisöä, joka vastustaa sekä fasismia että antisemitismia, elokuva auttaa ymmärtämään karismaattisten johtajien vaarallisen voimakkaan vetovoiman sekä Susan Sontagia mukaillen tunnistamaan omat fasistiset taipumuksensa. Tämä kuitenkin riippuu nyky-yleisön natsien tuomitsemisesta, eikä kyseessä ole lainkaan teoksen alkuperäinen kohdeyleisö. *Tahdon riemuvoitto* ei pyri tällaisen tiedon kasvattamiseen. (Eaton 2012, 289.)

3. Eri näkökulmien välinen keskustelu

3.1. Jacobsonin humelaisen moralismin kritiikki

Tässä aluvussa esittelen Jacobsonin arvokasta kritiikkiä moralisteja kohtaan artikkelissaan ”In Praise of Immoral Art”. Hänen mukaansa sekä humelaiset että platonilaiset moralistit pitävät taiteen vetovoiman ja merkityksen lähteenä sen kykyä herättää meissä emotionaalisia reaktioita. Molempien moralismin suuntien kannattajien mukaan moraalittomalla taiteella – jos se ylipäättään onnistuu herättämään hyveellisessä katsojassa tuntemuksia – voi olla ainoastaan turmelevia vaikutuksia. (Jacobson 1997, 156–7.) Omassa tarkastelussaan Jacobson haluaa osoittaa, että tämä ei pidä paikkaansa, vaan moraaliton taide voi olla taiteellisesti arvokasta juuri pahuutensa ja parantumattomuutensa vuoksi.

Carrollin maltillisissa moralismissa moraalinen puute lasketaan esteettiseksi puutteeksi, kun se heikentää teoksen yleisölleen tarkoittamaa reaktiota (Carroll 1996, 234). Jacobson haluaa kumota tämän väitteen. Jacobsonin mukaan Humella oli kaksi huolenaihetta moraalittomasta taiteesta. Ensinnäkin, että se ei ole nautittavaa, koska se ei onnistu liikuttamaan yleisöä eli saamaan heissä aikaan emotionaalisia reaktioita. Ja toiseksi, moraalittoman teoksen aiheuttamat emotionaaliset reaktiot olisivat sopimattomia. (Jacobson 1997, 170.) Humelaisen moralismin perinteessä katsotaan, että jos teos on moraaliton, se on kykenemätön saamaan aikaan tunnereaktioita hyveellisessä yleisössä. Platonilaisten moralistien katsannossa moraalittoman taiteen esteettinen voima on myös hyveellisten saavutettavissa. Tässä piilee moraalittoman taiteen salakavaluus. (Jacobson 1997, 159.)

Jacobson määrittelee humelaiseksi moralismiksi ne kannat, joiden mukaan aina kun taideteoksen moraaliset virheet ovat oleellisia teoksen esteettisessä arvostelussa, ne lasketaan esteettisiksi virheiksi. Olennaista on määritellä se, milloin moraaliset virheet ovat esteettisesti olennaisia. Tällöin keskitytään taiteen kykyyn herättää emotionaalisia ja laajemmin arvottavia reaktioita. (Jacobson 1997, 158.) Jacobsonin mukaan nykyiset humelaiset moralistit eroavat Humesta siten, että he ovat kaikki huolestuneempia moraalittoman taiteen vaaroista kuin Hume oli. Jotkut heistä ovat myös toiveikkaampia moraalisesti onnistuneen taiteen mahdollisuuksista. Platonilaiset moralistit ovat kaikki yhtä mieltä siitä, että taide voi saada aikaan vahinkoa, mutta he eroavat näkemyksiltään siinä, voiko taiteella olla eettisesti hyödyllinen funktio. Taiteen eettistä funktiota

puolustavaa näkemystä Jacobson kutsuu humanismiksi, tässä työssä aiemmin esitetyissä teorioissa samaa näkemystä on kutsuttu utopismiksi. (Jacobson 1997, 157.)

Shakespearea, Racinea ja Corneillea kaikkia kritisoitiin omana aikanaan siitä, että he eivät pitäytyneet poeettisen oikeuden (*poetic justice*) periaatteen piirissä: paha ei saanut rangaistusta ja hyvä ei saanut palkintoa. Jacobsonin mukaan 1700-luvulle asti Englannin ja Ranskan teatterimaailmassa hallitsi poeettisen oikeuden periaate, eli teoksen moraalisuuden tai moraalittomuuden ratkaisi se, eli mitä tarinassa tapahtuu hyvälle ja mitä pahoille. Corneillelainen humanismi perustuu sekä Platonin että Humen kannattamalle moraalipsykologiselle oletukselle, että selkeästi esitettynä hyve koetaan luonnostaan puoleensavetävänä. Corneillen mukaan hyvettä ihailtaan, vaikka sitä ei teoksessa palkittaisi, ja pahetta puolestaan vihataan, vaikka se jäisi rankaisematta. Corneillen ajatusten pohjalta on mahdollista kehittää teoria taiteesta, jolla on eettinen funktio. (Jacobson 1997, 163.)

Jacobson kommentoi nykyistä populaarikulttuurin kritiikkiä seuraavasti. Humelaiset eivät usko taiteen olevan tarpeeksi voimallista kyetäkseen olemaan vaarallista, mutta platonistien mukaan taide voi olla haitallista sen emotioihin vetoamisen vuoksi. Hyveellinen ihminen pysyisi perinteisen platonismin katsannossa katastrofin kohdatessa tyynenä, mutta tragedia esittää hahmonsa reagoimassa kauheuksiin emotionaalisesti. Perinteisen platonismin näkökulmasta pahinta on, että tragedia rohkaisee yleisöä osallistumaan emotionaalisesti teokseen ja kokee emotionaalisia reaktioita yleisön puolesta. Jacobsonin mukaan viimeaikaisissa populaarikulttuurin kritiikeissä on nähtävissä platonistisia kaikuja, mutta niihin on kehittynyt kaksi muutosta. Ensinnäkin, Platonin tavoittelema tyyneys on korvautunut aggression ja seksin välttelyllä. Toiseksi, perinteisessä platonismissa oltiin huolestuneita parhaiten onnistuneista teoksista, nykykritiikissä huonoiten onnistuneista. Nykyajan platonistikriitikot näkevät pahuudesta tulleen olennaisesti puoleensavetävän ja näin ollen corneillelaisen humanismin kääntyneen pääläelleen. Jacobsonin mukaan pahuuden ihailtavaksi tekemisestä (*glorify*) syyttävät ottavat satiirin tosissaan ja käsittävät pahuuden kuvauksen sen asettamisena tavoiteltavaksi. Yleisön kykyä tulkita aliarvioidaan näissä kritiikeissä. (Jacobson 1997, 163–4.)

Jacobson muistuttaa, että on tärkeää erottaa teoksen mimeettiset piirteet teoksen narratiivisista piirteistä, toisin sanoen erottaa se, mitä kuvataan, siitä, mikä tehdään fiktionaaliseksi eli mitä tarinassa tapahtuu. Platonilaisittain nähtynä kyse on aina väkivallasta, oli luoti sitten pahan tai hyvän henkilöahmon rinnassa. Jos tarkastellaan teoksen kuluttamisen seurauksia yleisölle,

platonismin näkökulmasta on yhdentekevää, johtuvatko jotkut seurauksista teoksen väärintulkinnasta. Jacobson huomauttaa, että tietyt tulkinnalliset normit on otettava huomioon kritiikissä. (Jacobson 1997, 165.) Jacobson ei halua asettua kriittisen monismin (*critical monism*) kannalle eli väittää, että vain yksi tulkinta teokselle on oikea, mutta hän vastustaa ”anything goes” -asennetta, jonka mukaan yksikään tulkinta ei ole parempi kuin toinen. Täysin arvottomatonta näkökulmaa tulkinnasta ei kannata Jacobsonin mukaan ottaa vakavasti. (Jacobson 1997, 196, alaviite 34.)

Vähimmäisen esteettisen välinpitämättömyyden (*minimal aesthetic disinterestedness*) periaatteen mukaan arvioidakseen teoksen esteettistä arvoa arvostelijan tulee jättää huomiotta teoksen kuluttamisen tai vastaanottamisen seuraukset, toisin sanoen puhtaasti välineelliset arvot. Vähimmäisen esteettisen välinpitämättömyyden periaate on olennaisesti heikompi ja vähemmän kiistanalainen näkökulma kuin autonomismi. Jacobson kehuu humelaisia moralisteja siitä, että heillä on laaja ja kaikenkattava käsitys esteettisestä arvosta – he sallivat taiteen tarjoamat monet luontaiset mielihyvät. He hylkäävät formalismin kieltävän asenteen (*interdictory stance*), jonka mukaan pitää valvoa tiukasti, mitä taiteilija ei saa tehdä, ja mitä yleisö ei saa nähdä. Humelaiset moralistit eivät myöskään ole sitä mieltä, että taidetta pitäisi arvostella sen aiheuttamien seurausten perusteella. Joillain teoksilla on moraalisesti merkittäviä vaikutuksia, joko hyvässä tai pahassa, joillain narratiivisten piirteiden, joillain mimeettisten piirteiden ansiosta. Mutta jos olemme kiinnostuneita narratiivisesta taiteesta taiteena, meidän täytyy pitää kiinni tulkinnallisista normeista ja keskittyä siihen, mitä teos tekee fiktionaaliseksi eli mitä yleisö yritetään saada kuvittelemaan. Tämä kuvittelu tapahtuu yleisön implisiittisten tulkintanormien mukaan. Ei ole kysymys pelkästään siitä, että yleisö kuvittelee jotain, vaan että yleisö kuvittelee tunteella.²¹ (Jacobson 1997, 165.)

Hume vaati poettisen oikeuden näkymistä teoksissa. Jacobsonin mukaan humelaiset moralistit ovat tutustuneet laajempaan valikoimaan teoksia ja ovat kehittäneet Humeen teoriaa paremmaksi. Esimerkiksi Wayne Boothin teoria epäluotettavasta kertojasta (*unreliable author*) ja sisäistekijästä

²¹ Jacobson huomauttaa, että emootiot ovat merkityksellisiä riippumatta siitä, ovatko ne todellisia emootioita vai eivät. (Jacobson 1997, 165.) Tästä aiheesta on käyty paljon filosofista väittelyä, erityisesti niin sanotun fiktion paradoksin aiheeseen liittyen. Fiktion paradoksi kysyy, miten on mahdollista tuntea todellisia emootioita fiktiivisiä hahmoja kohtaan, kun tiedetään, että hahmot eivät ole olemassa. Keskustelu lähti käyntiin vuonna 1975 Colin Radfordin artikkelista ”How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?”, *Proceedings of the Aristotelian Society*, Supplemental Vol. 49, ss. 67–80. Sittenmin paradoksiin ovat ottaneet kantaa muun muassa Noël Carroll, Kendall Walton, Gregory Currie ja Peter Lamarque.

(*implied author*)²² on edistänyt keskustelua paljon, vaikka teoria onkin Jacobsonin mukaan kiistanalainen. Jacobsonin mukaan Booth on oikeassa kirjoittaessaan, että moraalittomuuden esittäminen ei tee teoksesta moraalitonta, ennen kuin käy kontekstista ilmi, että moraalittomuus on sisäistekijän näkökulmassa, eikä sitä tarinan edetessä korjata. Näin ollen moraaliton taideteos ei vain kuvaa moraalittomuutta, vaan tarjoaa moraalittoman näkökulman tai ainakin hyväksyvän asenteen moraalittomuutta kohtaan. Jacobsonin mukaan kyse on siitä, että teos tarjoaa moraalisten viestien sijaan eettisiä näkökulmia²³: tapoja nähdä maailma tiettyjen arvottavien käsitteiden kautta. Tietenkin on eri mielipiteitä siitä, mitkä näkökulmat ovat haitallisia ja siitä, mikä on moraalitonta. Jacobson huomauttaa, että moraalittomuudesta ei voi olla enempää yhdenmielisyyttä kuin moraalisuudesta. (Jacobson 1997, 166–7.)

Jacobson kuvaa, kuinka Booth on kritisoinut Rabelais'ta seksismistä ja misogyyneisyydestä, ja saanut osakseen kritiikkiä siitä, että tällaiset arvostelmat ovat anakronistisia. Booth kommentoi, että hän lukee mitä tahansa tekstiä omasta ajastaan ja omista arvoistaan käsin. Jacobson huomauttaa, että Booth on tässä ristiriidassa oman teoriansa kanssa siitä, että on erotettava kuvauksen kohde puolustettavasta näkökulmasta. Vähimmäisen esteettisen välinpitämättömyyden periaatteen nojalla tällaiset huolenaiheet ovat ristiriidassa teoksen esteettisen arvon kanssa, joka on kiinni teoksen sisäisistä arvoista. Jacobsonin mukaan humelaisille moralisteille käy kohtalokkaaksi jännite, joka heidän teoriassaan on taiteen sisäisen arvon ja sen välineellisten vaikutusten välillä. Jacobson huomauttaa, että Rabelais'n tai kenen tahansa tuomitsemisessa omista eettisistä normeistaan käsin, ilman historiallisen ja kulttuurillisen kontekstin huomioimista, jää huomioimatta se valtava normatiivinen vaikutus, joka toisilla henkilöillä ihmisiin on. Tällaisessa tuomitsemisessa arvostamme omaa moraalista virheettömyyttämme aivan liikaa ja edeltäjiämme aivan liian vähän.

²² Wayne Booth, *The Company We Keep*, University of California Press, Berkeley, 1988, s. 397. Epäluotettava kertoja ja sisäistekijä esitellään Boothin kirjassa *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago, 1983. Epäluotettavan kertojan kuvausta tapahtumista voidaan pitää virheellisenä, harhaanjohtavana, puolueellisenä tai ennakkoluuloisena. Epäluotettavan kertojan kuvaus tapahtumista poikkeaa ratkaisevasti lukijan tai sisäistekijän käsityksestä. (http://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:epäluotettava_kertoja). Sisäistekijä tarkoittaa sepitteellistä todellisen henkilön muunnosta, eräänlaista tekijän toista minää, jonka hän oletettavasti luo ja sijoittaa tekstiinsä. (<http://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:sisäistekijä>). Teoksen moraalisen kritiikin ajatellaan usein kohdistuvan erityisesti sisäistekijään, jonka hyväksyntä tai tuomio teoksen tapahtumista määrää teoksen moraalisen sävyn.

²³ Jacobson on kirjoittanut aiheesta lisää artikkelissaan ”Sir Philip Sidney’s Dilemma: On the Ethical Function of Narrative Art”, *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, Vol. 54, No.4 (Autumn 1996), ss. 327–336.

(Jacobson 1997, 168–9.) Jacobsonia kritisoiden voi todeta, että Rabelais'ta lukiessa on kenties aivan paikallaan ottaa huomioon hänen seksisminsä ja misogynisyytensä. Yleisön on tulkittava teoksia sekä historiallisen kontekstin että omien arvojensa kautta.

Jacobson tarkastelee autonomismin ankarimman muodon formalismin ja moralismin välistä kahtiajakoa sen karkeimman muodon eli platonilaisten moralistien ja formalistien välisen kiistan kautta. Platonilaiset moralistit kuten Tolstoi katsovat, että teoksen taiteellisen arvon määrittää sen herättämien emootioiden moraalinen arvo. ”Taidetta taiteen vuoksi” -aatteen kannattajat ja formalistit puolestaan ovat kiinnostuneita ainoastaan teoksen aiheuttamasta esteettisestä mielihyvästä. (Jacobson 1997, 179.) Platonilaisten moralistien mukaan moraaliton taide voi vaikuttaa jopa hyveelliseen yleisöön. Tiukan formalismin mukaan emotionaaliset reaktiot esteettisissä konteksteissa eivät voi olla vain suoria reaktioita taiteen esittävään sisältöön. Jacobson huomauttaa, että tässä asiassa sekä platonilaisen moralismin että formalismin radikaalit edustajat ovat oikeassa. Nämä vastakkaiset näkökulmat menevät vikaan vastauksessaan Isenbergin arkipäiväiseen ajatukseen ”jos tosiasiallinen tai moraalinen totuus on normi (*standard*), jotkut todella hienot teokset täytyy tuomita”²⁴. Sekä formalistien että platonistien mukaan on olemassa yhtäältä tosia ja moraalisesti hyviä ajatuksia ilmaisevia teoksia, jotka eivät saa aikaan reaktioita yleisössä, toisaalta myös vääriä ja moraalisesti haitallisia ilmaisevia teoksia, jotka vetoavat yleisöön voimakkaasti. Nämä vastakkaiset näkökulmat kuitenkin eroavat siinä, ylistävätkö ne mielenkiinnostonta ja valjua mutta hyveellistä taidetta vai tuomitsevatko taiteen, joka esittää pahan ylevänä. (Jacobson 1997, 180.)

Humelaisten suhtautuminen tähän Isenbergin ajatukseen on moninaisempi. Vaikka hyvät ajatukset ja hyveelliset näkökulmat eivät aina tee teoksesta hyvää, moralismin maltillisen muodon mukaan tietyt moraaliset ansiot ovat myös taiteellisia ansioita. Tämä ei tarkoita, että moraaliset ansiot yksin riittäisivät tekemään teoksesta taiteellisesti voimakkaan, mutta yleisesti ottaen hyvä moraalinen opetus tekee tarinasta paremman. Humanistien (utopistien) mukaan yksi taiteen perusarvoista on sen mahdollisuus harjaannuttaa moraalista ymmärrystä. Jos oletetaan, että tämä humanistinen projekti ulotetaan vain moraalisesti oikeamielisiin teoksiin, teoksen moraalista ymmärrystä syventävät ansiot teoksessa ovat myös taiteellisia ansioita. Humelaisilla on enemmän ongelmia suhteessa ajatukseen, jonka mukaan hyvä taide voi ilmaista vääriä ajatuksia ja pahoja näkökulmia.

²⁴ Isenberg, ”The Aesthetic Function of Language”, *Aesthetics and the Theory of Criticism: Selected Essays of Arnold Isenberg*, University of Chicago Press, 1973, s. 85.

Yleensä humelaiset turvautuvatkin Humen väitteeseen, jonka mukaan moraaliset puutteet ovat taiteellisia puutteita. Humen mukaan moraaliset puutteet hävittävät taiteellisen arvon kokonaan, mutta hänen nykypäivän seuraajansa ovat asian suhteen varovaisempia. Jacobsonin esimerkit humelaisista ovat Kendall Walton ja Matthew Kieran²⁵. Walton ei sitoudu ottamaan kantaa siihen, onko Leni Riefenstahlin *Tahdon riemuvoitolla* ollenkaan taiteellista arvoa. (Jacobson 1997, 180–1.) Kieranin mukaan D. W. Griffithsin *Kansakunnan synty* (*The Birth of a Nation*) ja *Tahdon riemuvoitto* ovat teoksia, joilla on kieltämättä taiteellisia hyveitä. Ne kuitenkin epäonnistuvat taideteoksina ylistäessään Ku Klux Klanin ja natsismin arvoja. Vaikka teos pystyisi herättämään meissä moraalisesti väärää asenteita, esimerkiksi rasistisia tuntemuksia, meidän ei pitäisi antaa itsemme tuntea niitä. (Kieran 2010, 688.) Kieranin mukaan teoksella on taiteellista arvoa, mutta moraalittoman viestinsä takia ei voi olla todella hieno taideteos (*truly great artwork*). (Jacobson 1997, 180–1.)

Karen Hanson huomauttaa artikkelissaan ”How Bad Can Good Art Be?”, että Humella taidetta tahraavat paitsi moraalisia tunteita sekoittava paheellisuus, myös erikseen mainitut kiihkoilu ja taikausko, jotka Humen tarkoittamassa mielessä ovat järkipäisemmän ajattelun ja aidon harkitsevaisuuden vastakohtia. Näin taide, jossa esiintyy kiihkoilua ja taikauskoa ilman että ne esitetään tuomittavassa valossa, on epäonnistunutta taidetta. Tämä ei tarkoita, että kiihkoilua ja taikauskoa ei voitaisi teoksessa välittää yleisölle onnistuneesti. Humen ajatus on, että taiteessa kiihkoilu ja ilmiselvästi heikko ajattelu ovat taiteellisia, esteettisiä virheitä. Teos on huonompi, jos siinä esiintyy tällaisia ajatuksia, ja näiden puutteiden pitäisi saada yleisö tyytymättömäksi. Hanson argumentoi, että Humen olisi pitänyt tunnustaa, että moraalittomuutta voidaan esittää teoksessa ilman, että siihen otetaan kantaa, vaikka sitä ei silti suositeltaisi. Lisäksi Humen olisi pitänyt ymmärtää, että vaikka taideteos suosittelisi moraalittomuutta, paheen ja hyveen rajat eivät välttämättä hämähä. (Hanson 1998, 221.)

Jacobsonin mukaan Carrollin maltillinen moralismi nojaa käsitykseen, että autonomismin ja humelaisen moralismin välissä ei ole vakavasti otettavaa näkökulmaa. Jacobson argumentoi humelaisten moralistien tavoin, että taideteos voi olla taiteellisesti arvokkaampi sen esittämien ajatusten totuuden tai hyvyyden ansiosta. Tämä käy yhteen Carrollin heikoimman moralistisen käsityksen kanssa, jonka mukaan joskus moraalinen puute tai ansio voi vaikuttaa teoksen esteettiseen arviointiin (Carroll 1996, 236). Tämä ei Jacobsonin mukaan kuitenkaan ole vielä humelaista moralismia, eikä Carrollin lopullinen käsitys. Carroll jatkaa selittämällä, milloin ja miten

²⁵ Tutkielmassani Kieran luetaan immoralisteihin, ei humelaisiin moralisteihin.

moraaliset puutteet ovat esteettisiä puutteita riippuen taiteen kyvystä saada yleisö reagoimaan teokseen emotionaalisesti. Carrollin selityksessä moraaliset puutteet ovat esteettisiä puutteita, ja moraaliset ansiot esteettisiä ansioita. Jacobson kieltää tämän näkemyksen. (Jacobson 1997, 181.)

Jacobsonilla esteettinen arvo ei ole autonomista, sillä teoksen moraaliset, kognitiiviset ja esteettiset arvot liittyvät joskus väistämättä toisiinsa. Nämä arvot voivat vaihdella toisistaan riippumattomasti. Joidenkin teosten kohdalla teoksen moraalittomuus on erottamatonta sen esteettisestä arvosta. Jacobson vertaa tällaisia teoksia vitseihin, joiden loukkaavuus tai pahennusta herättävyys on erottamaton osa vitsin hauskuutta. Silloin on väärin sanoa, että teoksen moraalittomuus on satunnainen osa teosta, tai että teos olisi parempi jos se ei olisi moraaliton. Tällaisissa tapauksissa ei ole mieltä väittää, että esteettisesti asiaankuuluva moraalinen puute teoksessa olisi sen tahra tai virhe. Siten sekä autonomismi että humelainen moralismi epäonnistuvat. Kumpikaan näkökulma ei onnistu vangitsemaan kunnolla moraalien ja estetiikan välistä monimutkaista suhdetta. Jacobson (1997) ei kuitenkaan itse tarjoa teoriaa tästä suhteesta, vaan tyytyy osoittamaan kiistan molempien osapuolten virheet. (Jacobson 1997, 182.)

Myöhemmässä artikkelissaan “Ethical Criticism and the Vice of Moderation” Jacobson kutsuu omaa, aiemmin immoralismiksi kutsumaansa, näkemystään antiteoreettiseksi näkökulmaksi (*antitheoretical view*). Jacobson jalostaa teoriaansa ja argumentoi, että taideteoksen moraalinen puute tai ansio voidaan laskea joko esteettiseksi puutteeksi tai ansioksi, tai se voi olla esteettisesti irrelevantti (Jacobson 2006, 344). Antiteoreettista näkökulmaa voidaan pitää autonomismin ja moralismin välimuotona, joka on yhteensopiva immoralismin kanssa. Eroistaan huolimatta autonomismista, moralismista ja immoralismista voi tehdä toimivan yhdistelmän. Antiteoreettiseen näkökulmaan palaan lyhyesti luvussa 3.3.

Jacobson esittää parhaaksi humelaisten moralistien argumentiksi ajatuksen, jonka mukaan koska reaktiomme narratiiviseen taiteeseen riippuvat henkilöhahmojen ja tapahtumien fiktionaalisista ominaisuuksista, oikeutetut emotionaaliset ja arvioivat reaktiot riippuvat siitä, miten on eettistä reagoida siihen, mitä teoksissa kuvataan. Esimerkiksi jos tragedian sankari on liian paha, hänelle sattuvat onnettomuudet eivät onnistu herättämään yleisössä pelkoa ja sääliä, vaan pikemminkin oikeamielistä tyydytystä. Teoksen voi katsoa epäonnistuvan esteettisesti, jos se ei onnistu herättämään tarkoitettuja reaktioita. Tässä tapauksessa tragedia epäonnistuu sen moraalisten puutteiden vuoksi. Kun teos epäonnistuu liikuttamaan yleisöään tai saa yleisön liikuttumaan väärällä tavalla, ajatteleminen sen olevan esteettisesti epäonnistunut. Jacobson huomauttaa, että tämä ei päde kaikkiin tapauksiin. Voi myös olla, että yleisö epäonnistuu reagoimaan vaaditulla tavalla

esimerkiksi mielikuvituksen tai tarkkaavaisuuden puutteen tai ennakkoluulojen vuoksi. Kun ajattelemme, että meidän tulisi olla liikuttuneita, syytämme todennäköisesti itseämme, jos emme sitä ole. Teoksen ollessa reaktiomme objekti kyse on reaktioiden oikeutuksesta. Onko trilleri jännittävä, onko komedia hauska? Jacobsonin mukaan emme voi kuitenkaan yksinkertaisesti väittää, kyseessä olisi aina esteettinen virhe, kun teoksen henkilöhahmot ja tapahtumat jättävät meidät vaille reaktiota. Teoksen herättämät emootiot ovat suunnattuja fiktionaalisiin hahmoihin, eivät niinkään teokseen itseensä. (Jacobson 1997, 184–5.) Mielestäni Jacobsonin näkökulma tuntuu vakuuttavalta. On luonnollista, että riippuu yleisön henkilökohtaisista mieltymyksistä ja luonteesta, minkälaiset henkilöhahmot ja tapahtumat herättävät heissä reaktioita, ja kuinka voimakkaita nämä reaktiot ovat. Ei siis ole aina välttämättä kyse esteettisestä virheestä, jos reaktiota ei synny.

Humelaiset moralistit eroavat Jacobsonin mukaan Humesta paitsi siinä, että heidän mukaansa taide voi olla vaarallista, myös siinä, että he näkevät taiteen humanistisena tai utopistisena mahdollisuutena moraalisen ymmärryksen syventämiseen. (Esimerkiksi Carroll 1996, 236). Myös Jacobson näkee taiteen humanistisen potentiaalin, mutta kysyy, miksi ainoastaan moraalisesti sopivat teokset auttaisivat syventämään ymmärrystä? Tämä on Jacobsonin mukaan implisiittinen oletus humelaisilla moralisteilla. (Jacobson 1997, 193.) Carroll on sittemmin tutkinut myös moraalittomia teoksia, ja myöntänyt että ne voivat myös syventää moraalista ymmärrystämme, kuten hän kirjoittaa artikkelissaan “Sympathy for Soprano”. Carrollin ajatuksia *Sopranosista* käsittelemme luvussa 4.2. Toisaalta Jacobson ei lue Carrollia varsinaisesti humelaisiin moralisteihin kuuluvaksi filosofiksi. Jacobson olisi voinut käyttää esimerkkinä Kieran, jonka lukee humelaisiin moralisteihin. Kieran myöntää sekä moraalisen että moraalittoman taiteen voivan syventää moraalista ymmärrystä.

Mielikuvituksen vastustuksesta Jacobson huomauttaa, että vastustaminen on väärä käsite kuvaamaan niitä tapauksia, joissa teos on esteettisesti epäonnistunut herättämään reaktioita yleisössä. Meidän ei tarvitse vastustaa sitä, jota emme koe houkuttusta tuntea. Jacobson huomauttaa, että jos banaali melodraama, nyyhkyelokuva (*“tear-jerker”*), saa meidät itkemään, tunnemme olevamme emotionaalisesti manipuloituja ja tuomitsemme teoksen sentimentaaliseksi. Jos kömpelö fiktio jättää meidät kylmäksi, on järjetöntä väittää, että epäonnistumme oikeanlaisissa emotionaalisissa reaktioissa suhteessa henkilöhahmoihin. (Jacobson 1997, 186.)

Kuvitellaan, että hyveellinen yleisö (*virtuous audience*) vastustaa väärin asioiden tuntemista esteettisissä konteksteissa, ja moraalisesti herkkä yleisö (*morally sensitive audience*) ei pysty tuntemaan kyseisiä tunteita lainkaan. Ehkä harjoittelulla ja totuttelulla hyveellinen yleisö voisi

muuttua moraalisesti herkäksi yleisöksi. Joka tapauksessa platonilainen pelko siitä, että moraaliton taide voi liikuttaa myös hyveellistä yleisöä, on perustellumpi kuin humelainen luottamus siihen, että mielikuvituksen vastustaminen suojelee moraalittoman taiteen paheellisuudelta. Jacobsonin mukaan narratiivinen ja dramaattinen taide onnistuu usein esittämään pahat henkilöhahmot sympaattisessa valossa, koska olemme niin vaarallisen taipuvaisia empatiaan. (Jacobson 1997, 186.) Yleisö ei tietenkään aina anna periksi moraalittoman näkökulman houkutukselle ja joskus vastustaa sitä. Jacobson huomauttaa, että olemme kuitenkin kykeneväisiä ymmärtämään Macbethiä, ja pidämme teosta onnistuneena tragediana. Olemme siis vähemmän moraalisesti herkän yleisön kaltaisia kuin mitä humelaiset moralistit ajattelevat. Juuri siksi, että olemme ainoastaan satunnaisesti ja arvaamattomasti moraalisesti herkkiä, hyveellisyyteen pyrkivät katsojat joutuvat vastustamaan moraalittoman taiteen houkutusia. (Jacobson 1997, 187.)

Jacobson argumentoi humelaisia vastaan ja immoralismia kannattaen, että taide voi onnistua esittämään kohteensa vääristävässä ja jopa pahassa valossa. Tällainen moraaliton taide voi saada hyvän henkilön näkemään kuvatun asian kuvatulla tavalla – häpeällisenä, hauskana, sääliäntävänä, kunniakkaana ja niin edelleen – huolimatta siitä että kyseisen henkilön kriittinen arvostelu pysyy vastakkaisella kannalla. Moraaliton taide voi onnistua tässä, jos yleisö ei vastusta kuvittelua tulkinnallisten normien mukaan. Lisäksi vastustaminen on joskus turhaa, sillä joskus teoksen kokiessaan ei pysty olemaan näkemättä asioita esitetystä valossa. Jacobson huomauttaa, että tämä voi pitää paikkansa pilapiirroksien ja hienovaraisemmin muotokuvien kohdalla. Ovela poliittinen sarjakuva voi saada ottamaan näkökulman tai asenteen, jota arvostelukyky vastustaisi. Kyseessä on tällöin onnistunut pilapiirros, vaikkakin poliittisesti huono kannanotto. Tällaisissa tapauksissa voidaan Jacobsonin mukaan sanoa, että olennainen moraalinen puute on teoksen esteettinen ansio. Joka tapauksessa tässä tapauksessa ei voida sanoa, että moraalinen puute olisi esteettinen puute, ilman että käsitteet menettäisivät merkityksensä. (Jacobson 1997, 187.)

3.1.1. Moraalinen herkkyys – hienostuneisuutta vai ennakkoluuloa?

Jacobsonin mukaan humelaista moralismia on Humesta asti hämmentänyt psykologisten ja normatiivisten väitteiden sekoittuminen. Humeen mukaan²⁶ yleisön moraalisisista normeista poikkeavien teosten kohdalla teoksiin ei tule reagoida niiden vaatimalla tavalla. Jacobson

²⁶ David Hume, *Selected Essays*, Oxford University Press, 1993, 246.

muistuttaa, että meidän täytyy erottaa se, mitä voimme tuntea siitä, mitä meidän pitäisi tuntea. Kuitenkaan kumpikaan näistä väitteistä ei tarjoa minkäänlaista johtopäätöstä teoksen esteettisestä arvosta. (Jacobson 1997, 187.) Humeen käsitys, että yleisö ei kykene reagoimaan teoksen asymmetrisiin moraalinormeihin, voi johtua mielikuvituksen puutteesta tai ennakkoluulosta. Vaikka olisi totta, että yleisön olisi moraalisesti sopimatonta reagoida emotionaalisesti teoksiin, tarvitaan lisää todistusaineistoa argumentille, joka väittää tämän olevan teoksen esteettinen virhe. Jacobsonin mukaan humelainen moralismi perustuu yritykselle pelastaa tämä argumentti. (Jacobson 1997, 188.)

Carrollin mukaan moraalinen puute on esteettinen puute, kun se huonontaa teoksen aikaansaamaa reaktiota. Tämä pätee myös niissä tapauksissa, kun moraalista puutetta ei huomata. Moraalisesti herkkä yleisö huomaa moraalisen virheen ja virhe pilaa heidän reaktionsa teokseen. (Carroll 1996, 234.) Jacobsonin mukaan tämä on Carrollin varovaisin humelaisen moralismin väittäjä, mutta se ei ole riittävän tarkka tai täsmällinen (*rigorous*). Carroll tunnustaa, että todellinen yleisö, joka ei ymmärrä teoksen pahuutta, ei kavahda sitä. Mutta samalla logiikalla Carrollin pitäisi tunnustaa, että joskus yleisö moraalisten epäilystensä vuoksi pidättäytyy reaktioista, vaikka teoksessa ei olekaan moraalista puutetta. Tästä esimerkkinä Jacobson mainitsee Ibsenin sosiaalisen realismin näytelmien ensimmäisten näytösten aiheuttamat skandaalinomaiset reaktiot. Tästä voidaan Jacobsonin mukaan päätellä, että todellisten yleisöjen myönteiset tai kielteiset reaktiot eivät ratkaise asiaa. Kysymys kuuluu, kuinka moraalisesti herkkä yleisö reagoisi. Carrollin käsitys moraalisesti herkästä yleisöstä on erittäin erotteleva ja moraalisisissa arvostelmissaan oikeamielinen. Carrollin ajattelussa tällainen olennainen moraalinen herkkyys on hienostuneisuutta humelaisessa mielessä, eli esteettisen arvostelman episteeminen ihanne. Jacobson on eri mieltä. Hän huomauttaa, että humelaisten käytännön kritiikkiä tutkiessa on helppo päätyä lopputulokseen, että moraalinen yliherkkyys on mahdollista. Jacobson muistuttaa, että Hume tuomitsi jotkut kreikkalaisen tragedian rujot sankarit (*rough heroes*) mahdottomiksi sympatisoida. Jacobson myös tuo esiin Kendall Waltonin artikkelissaan ”Morals in Fiction and Fictional Morality” esittämän väitteen, että *Tahdon riemuvoitto* on teos, joka voi herättää vain inhoa.²⁷ Arkikokemus on tätä väitettä vastaan. (Jacobson 1997, 188.)

Oletetaan, että moraalisesti herkän yleisön kokemus tietystä teoksesta kärsii teoksen moraalisen puutteen vuoksi. Yleisö ei ole taipuvainen reagoimaan teoksen tarkoittamalla tavalla, koska se olisi väärin. Jacobson argumentoi, että tämä ei ole lopullinen ratkaisu, sillä on mahdollista erottaa moraalisesti sallittu reaktio teokseen esteettisesti ihanteellisen arvostelijan reaktiosta. (Jacobson

²⁷ Jacobson huomauttaa, että Walton on muuttanut kantaansa tämän vuoden 1994 artikkelinsa jälkeen. (Jacobson 1997, 199, alaviite 97.)

1997, 188–9.) Jos emme halua yrittääkään kuvitella sitä, mitä teos vaatii kuviteltavaksi, emme voi olla oikeassa asemassa tuomitsemaan teoksen esteettistä arvoa. Jacobson tekee vertauksen moraalittomiin vitseihin: yleisö voi pystyä arvioimaan, että vitsi on loukkaava kuulematta sitä kokonaan, mutta jos yleisö ei ymmärrä vitsiä, he eivät voi tuomita sen hauskuutta. Jos vastaavasti yleisö epäonnistuu sitoutumaan narratiiviseen taideteokseen tulkinnallisten normien vaatimalla tavalla, he eivät voi arvioida teosta esteettisesti. Vaikka moraalisesti perusteltu teokseen sitoutumisen vastustaminen olisi kiitettävää, se heikentää yleisön episteemistä asemaa esteettiseen arvosteluun. Jos hyveellinen yleisö vastustaa teosta, teos jää tältä yleisöltä esteettisesti saavuttamattomaksi (*inaccessible*). Näin Carrollin argumentti riippuu siitä, hyväksytäänkö, että moraalinen saavuttamattomuus (*moral inaccessibility*) on itsessään esteettinen puute. Jacobson argumentoi, että tällöin taideteoksen moraalinen saavuttamattomuus on teoksen puute, mutta ei sen tahra eikä varsinaisessa mielessä esteettinen puute. (Jacobson 1997, 189, 191.)

On olemassa myös muunlaisia tapoja, joilla taideteokset voivat olla saavuttamattomia. Jacobson mainitsee James Joycen romaanin *Odysseus* esimerkiksi teoksesta, joka ei ole saavutettavimmasta päästä. Jacobson kuitenkin huomauttaa, että olisi epähienostunutta pitää *Odysseuksen* vaikeaa kieltä esteettisenä virheenä. Niinpä moralistien argumentti nojaa siihen, että teoksen arvostamisen moraaliset esteet ovat luonteeltaan täysin erilaisia kuin esimerkiksi kieleltään vaativammat teokset. Ensinnäkin taideteoksen moraaliset puutteet eivät ole kompensoituja – joko niissä ei ole mitään arvokasta tai niissä on korkeintaan muodosta saatavaa pinnallista mielihyvää. Toiseksi nämä puutteet ovat turhia (*gratuitous*), sillä mitä tahansa arvoa teoksella onkaan, se voidaan ottaa haltuun ilman riskiä tartunnasta – moraaliton taide voidaan puhdistaa (*sanitize*). Jacobsonin mukaan molemmat näistä argumenteista ovat tarpeellisia moralisteille, sillä teoksen esteettiselle arvioinnille olennaista moraalista puutetta ei voida pitää virheenä tai tahrana (*blemish*), jos se on erottamaton jostakin teoksen merkittävästä sisäisestä arvosta. Jacobson on jo osoittanut, että moraalitonta taidetta ei voida puhdistaa, sillä se on parantumaton. Hänen mukaansa moraaliton taide on ehkä suurempi vaaroiltaan mutta myös suurempi kompensaatioltaan kuin moraalinen taide. (Jacobson 1997, 191.)

3.2. Carrollin moralismi ja Carreñon autonomismi

Tässä luvussa vertailen Carreñon maltillista autonomismia Carrollin maltilliseen moralismiin. Tutkin moraalisen ymmärryksen selventämisen ja sekoittamisen aiheita sekä Carrollin ja Carreñon suhtautumista moraalittomiin teoksiin. Carrollin mukaan teoksen moraaliset puutteet voivat vaikuttaa teoksen esteettiseen arvoon. Carreñon mukaan taideteoksen esteettiseen arvoon vaikuttaa teoksen esittäminen ymmärrettävällä tavalla. Puutteet teoksen ymmärrettävyydessä ovat esteettisiä puutteita, ja joskus ne voivat olla myös moraalisia puutteita. Se, mikä ratkaisee, on kuitenkin ymmärrettävyys eli teoksen kognitiiviset ansiot tai puutteet. Carreño tutkii mielikuvituksen vastustamista ja toteaa, että vastoin Carrollin selventymismallia, taideteokset voivat hämärtää moraalisia kysymyksiä ilman, että teoksen herättämät reaktiot olisivat puutteellisia tai haittaisivat teoksen kunnollista ymmärtämistä. Joidenkin teosten ymmärtäminen riippuu moraalisten käsitysten hämmentämisestä. Carreñon mukaan ei ole haitallista asettua teoksen vaatimaan moraalittomaan näkökulmaan. Jos tarinan hyvään henkilöähahmoon eläytyminen ei tee meistä hyviä, miksi moraalittomaan henkilöähahmoon samaistuminen tekisi meistä moraalittomia? Teosta tulkittaessa täytyy ottaa teoksen vaatima näkökulma sekä päätellä, mitä teoksen tekijä on halunnut teoksellaan ilmaista.

3.2.1. Moraalisen ymmärryksen selventäminen ja sekoittaminen

Carreño tutkii Carrollin maltillisen moralismin väitettä, jonka mukaan taiteella on moraalista arvoa, koska se voi auttaa selventämään moraalisia tunteitamme ja ymmärrystämme. Carrollin mukaan ei ole niin, että kertomukset opettavat meille jotain, joka tulee kuin tehtaalta uutena. Kertomukset aktivoivat moraalista ja muunlaista ymmärrystä sekä emootioita, joita meillä on jo ennestään. (Carroll 1998b, 141.) Carreño tulkitsee Carrollin tarkoittavan tällä, että vaikka tietomme määrä ei lisäännä, moraalinen ymmärryksemme vahvistuu. Carreñon mukaan tämän voisi muotoilla kantilaisittain: kertomukset eivät lisää tietoaamme, mutta saavat meidät tuntemaan kykyjemme vapaan leikin ja näin saavat meidät harjoittamaan arvostelukykyämme. Taiteen arvo määrittyy siis jo tietämämme tiedon syventymisestä ja ymmärryksemme kirkastumisesta. Huonoa taidetta olisivat teokset, jotka sekoittavat tai ohjaavat moraalista kritiikkiä tai arvostelukykyjämme väärään suuntaan. (Carroll 1998b, 150, Carreño 2006, 74.)

Carroll painottaa, että narratiivisen teoksen on otettava tarkasti huomioon yleisön emotionaaliset reaktiot esitetyissä tilanteissa. Tämän takia kertomuksia voidaan arvioida moraalisesti sen

perusteella, miten ne vaikuttavat moraaliseen ymmärrykseen, selkeyttämällä vai hämärtämällä sitä. Kertomukset, jotka johtavat harhaan tai hämmentävät tai sekoittavat moraalista ymmärrystä, ansaitsevat kritiikkiä. Esimerkiksi Michael Crichtonin teos *Disclosure* teeskentelee tutkivansa seksuaalista ahdistelua, mutta teos on trillerityyppinen tarina seksuaalisesta politiikasta. Carroll tuomitsee teoksen, sillä siinä vääristetään ja yhdistetään moraalisia käsitteitä, emootioita ja periaatteita epäselvään yksityistapaukseen. Näin tehdään yleensä propagandassa. Tällaiset teokset näyttävät pahalta myös selventymismallin mukaan, sillä selventämisen sijaan ne sekoittavat ja hämärtävät. Carrollin mukaan myöskään elokuva *Syntyneet tappajiksi – Natural Born Killers* ei selvennä vaan sekoittaa. Teos ei tarjoa yhdenmukaista emotionaalista asennetta (*stance*) sarjamurhaamiseen, eikä sarjamurhaamisen suhteesta mediaan, vaikka mainostaa jälkimmäisellä itseään. Jopa nimi *Syntyneet tappajiksi – Natural Born Killers* on ristiriidassa median aiheuttamien murhien ajatuksen kanssa. Elokuvan viittaukset mediaan vievät katsojan huomion toisaalle moraalista aiheesta. Toisaalta elokuva hämmentää katsojaa ja voi jopa vääristää moraalista käsitystä aiheesta. Näin viittaukset mediaan, kuten koko elokuva kokonaisuutena, ovat alttiita moraalille moitteelle. (Carroll 1998b, 150–1.)

Carreñon maltillisen autonomismin mukaan utopistit ja maltilliset moralistit eivät huomaa, että teoksen moraalinen arvo liittyy sen esteettiseen onnistumiseen. Teoksen moraalinen sekavuus voi johtua sen esteettisestä monimutkaisuudesta. Jos moralismista yritetään tehdä uskottava vaihtoehto, Carreñon mukaan on hyväksyttävä, että teoksen moraalinen arvo perustuu esteettisille ansioille. Lisäksi on tunnustettava, että esteettiset ansiot voivat lisätä niin teoksen moraalisuutta kuin sen moraalittomuuttakin. (Carreño 2006, 87.) Carreñon mukaan teokset, jotka tuntuvat epäuskottavilta, herättävät puutteellisia emootioita. Carreño ehdottaakin, että moraalittomien reaktioiden tapauksessa, kuten moraalisen ymmärryksen puutteiden tapauksessa, kyse voi olla ensinnä esteettisestä virheestä, epäuskottavuudesta. Autonomismin mukaan teoksen esteettinen onnistuminen riippuu teoksen ymmärrettävyydestä ja selkeydestä. Mielikuvitus asettaa rajoja kuvittelulle, kun moraalittomuus vaarantaa esityksen uskottavuutta. Kun mielikuvitukselle asetetaan selkeät rajat, ei ole mieltä puhua moraalisen ymmärryksen sotkemisesta tai hämmentämisestä selventämisen sijaan. Teoksen tulkitsija voi sallia itsensä reagoida teoksen tekijän tarkoittamalla tavalla tietäen kyseessä olevan tavallisen elämän arvostelusta erillisen mielikuvituksen harjoituksen. Ehkä rajat eivät kuitenkaan ole usein selkeitä, ja siksi keskustelu käydään kritiikin, eikä estetiikan tai moraalien, maaperällä. (Carreño 2006, 91.)

Carroll kuvaa vastaavasti aiemmassa artikkelissaan ”Moderate Moralism”, kuinka elokuvan *Pulp Fiction* moraalista ymmärrystä sekoittava vaikutus perustuu ehdotukselle, että homoseksuaalinen

raiskaus on pahempi rikos kuin tappaminen. (Carroll 2001, 301). Carreñon mukaan esimerkiksi Tarantinon elokuvien kohdalla keskustelua ei voida käydä taiteenfilosofian kentällä, kuten Carroll haluaisi, vaan ei-filosofisen elokuvakritiikin alueella. Silloin on mahdollista määrittää, johtuvatko teoksen herättämät oletettavasti moraalittomat emootiot moraalisten periaatteiden väärin soveltamisesta vai päinvastoin esityksen muista ominaisuuksista. On selvää, että fiktiota käytetään usein riittämättömien, puutteellisten tai moraalittomien uskomusten välittämiseen, mutta ainoastaan tulkinta ja älyllinen kritiikki voivat toimia jarruna moraalittomille ja epäaidoille yrityksille, jotka saavat aikaan epäuskottavan ja tehottoman teoksen. (Carreño 2006, 91.) Myös Kieran toteaa, että kirjallisuus- ja elokuvakritiikin tehtävä on analysoida, ovatko teokset moraalisesti puutteellisia, loukkaavia tai julmia. (Kieran 2010, 688).

3.2.2. Moraalisesti puutteelliset teokset

Maltillisen moralismin mukaan teokset, jotka yrittävät ohjata arvostelukykä tai moraalista ymmärrystä luonnottomaan suuntaan, ovat esteettisesti virheellisiä. Vaikka taiteellinen representaatio onkin autonomista, esteettisesti arvokkaalla taiteella on moraalinen rajansa. Carroll muotoilee asian siten, että joskus moraalinen puute on teoksen esteettinen puute (Carroll 1998a, 419). Carreñon autonomistisen kannan mukaan esteettiseen arvoon vaikuttaa alentavasti kognitiiviset virheet - inkohereksi, banaalisuus ja virheellisyys. Kun teos ei paranna moraalista ymmärrystämme vaan vaikeuttaa sitä, moraaliset puutteet muuttuvat esteettisiksi puutteiksi. Teosten epäonnistuminen taiteena liittyy todellisen esteettisen kokemuksen kärsimiseen edellä mainittujen puutteiden takia. (Carreño 2006, 75.)

Carreño tulkitsee Carrollia seuraavasti. Carrollin tarkastelussa mielikuviutus on narraation tulkintakanava. Lukija kuvittelee esitetyt tapahtumat ja asiat. Taideteoksen lukija tekee ikään kuin mielikuviutuksellista yhteistyötä teoksen tekijän kanssa. Teoksen tulkitsija harkitsee mielikuviutuksessaan esitettyjen tarinan väitteiden paikkansapitävyyttä ja uskottavuutta tiedolliselta ja eettiseltä kannalta. Hän tarkastelee esitettyjä asioita ja reagoi niihin emotionaalisesti. Taideteosta tarkastellessamme käsittelemme, tietyllä tavalla peilaamme, käsityksiämme todellisesta maailmasta, ja näin saamme ne liikkeelle. Jos meille ei ole esitetty poikkeusta säännöstä, olemme kertomuksen lakien noudattavan samoja lakeja kuin todellisuutemme. Carreño toteaa asymmetriaongelmaan liittyen, että samoin kuin hyväksymme tarinassa olevan poikkeuksia fyysisestä todellisuudestamme,

hyväksymme myös moraaliset poikkeukset. Voimme uskoa että on hyväksyttävää satuttaa, valehdella, varastaa tai pettää. Faktojen muuttuminen tarinassa ei ole aina helppoa. Voimme esimerkiksi kyllä kuvitella maailman, jossa lapsenmurha on hyväksyttävä asia, mutta on vaikeaa kuvitella tilannetta jossa lukisimme lapsenmurhasta tarinassa emmekä kokisi sitä moraalisesti vääränä. Carreño kysyy, onko mahdollista muuttaa reaktiotamme moraaliseen vääryyteen tarinassa, niin että emme huomaa sitä vääryydeksi? (Carreño 2006, 75–6.)

Carrollin maltillisen moralismin tarkastelussa moraalisesta puutteesta tulee esteettinen puute, sillä moraalisesti puutteellinen teos ei saa emotioitamme liikkeelle esteettiselle tulkinnalle ja kokemukselle tarpeellisella tavalla. Kertomuksen seuraaminen, erilaisten toimintamahdollisuuksien ennakointi, huomiomme ja sympatiamme keskittäminen olisi niin erikoista ja vaatisi niin paljon lisätyötä, että loppujen lopuksi olisimme kykenemättömiä ymmärtämään teosta. Arvostelukykymme ei enää pystyisi toimimaan kunnolla. Carroll esittää tällaisesta taiteesta esimerkiksi Brett Easton Ellisin romaanin *American Psycho*. Carrollin mukaan kyvyttömyytemme ymmärtää romaania johtuu teoksen moraalisisista puutteista. (Carroll 1996, 232–3). Carreñon autonomistisen näkökulman mukaan on teoksen puute, jos teos ei tee lukijalleen ymmärrettäväksi henkilöhahmojen toimintaa eikä anna asioille yhtenäisyyttä, tarpeellisuutta ja todennäköisyyttä. Tämä ei kuitenkaan ole luonteeltaan moraalinen vaan kognitiivinen ja samalla esteettinen puute. Tästä syystä teos voi olla myös moraalisesti puutteellinen, mutta ennen muuta sen puutteet ovat kognitiivisia ja esteettisiä. Carreñon mukaan Ellisin virhe *American Psycho* -teoksessa ei ole luonteeltaan moraalinen. Ellis epäonnistui välittämään teoksellaan sen ironisen sävyn ja kritiikin kahdeksankymmentäluvun ajattelua kohtaan. Tämän sijaan tarinasta tuli nihilistisen postmodernin merkkiteos. Kirjailijan virhe oli ensisijaisesti esteettinen, sillä hän ei antanut esitetyille asioille tarpeellista yhtenäisyyttä eikä näkökulmaa, joka olisi tehnyt niistä ymmärrettävät. Carrolliin nojaten Carreño toteaa tällaiseksi virheeksi sen, että lukijat eivät ymmärtäneet esitettyjä murhia poliittisena satiirina. (Carroll 1996, 232–3). He eivät onnistuneet ymmärtämään esitettyä väkivaltaa ironisesti. Kyseessä ei ollut yleisön virhe, vaan tekijä epäonnistui luomaan ymmärrettävän teoksen. Ellis ei onnistunut saamaan lukijoiden tulkitsevaa mielikuvitusta havaitsemaan esitetyt asiat tietyllä tavalla. Lukijat joko eivät huomanneet satiiria tai eivät jättäneet moraalittomuuksia huomaamatta nauttiakseen satiirista. Toisin sanoen, lukijat reagoivat tarkoituksenmukaisesti tai sopivasti paheksunnalla. Carreñon

mukaan onnistuneesti muodostettu romaani olisi saanut lukijat reagoimaan murhiin ilman paheksuntaa. Ellisin teosta voidaan siis pitää epäonnistumisena.²⁸ (Carreño 2006, 76, 83–4.)

Carreño muistuttaa, että se mitä mielikuvituksemme vastustaa, riippuu esityksen tavasta. Maltillinen moralismi perustuu käsitykselle, että jaamme moraalisia ja fyysistä maailmaa koskevia uskomuksia, joita käytämme automaattisesti tulkinnassa. Kuitenkin, vaikka jaamme moraalisia periaatteita, taide on auttanut meitä havaitsemaan, että erityistapausten suhteen on vaikeampi löytää konsensusta. Esimerkiksi ajatus varastamisesta herättää kielteisen arvostelman, mutta on tapauksia, joissa objektin riistäminen haltijaltaan ei herätä meissä moraalista paheksuntaa. Kyse on siitä, millä tavalla tapaus esitetään teoksessa. Carreño mainitsee esimerkiksi Robin Hoodin tarinan, jossa varkaus ei herätä moraalista paheksuntaa, sillä emme ajattele sitä niinkään joltakulta varastamisena kuin varojen uudelleenjakamisena tasapuolisesti. (Carreño 2006, 77.)

Sen lisäksi että representaatiolla taiteessa voidaan saada yleisö tuntemaan moraalisesti vääriä tunteita, joidenkin teosten oikea tulkinta voi myös kannustaa moraalisesti vääriin näkökulmiin. Ymmärrykseen riittää se, että teoksen tekijä ja tulkitsija jakavat saman näkökulman, tai tulkitsija tunnistaa tekijän näkökulman ja sitoutuu siihen teoksen tulkinnan ajaksi. Moraalisten ennakkoluulojen selventäminen teoksessa voi olla teoksen hyve, kun se herättää lukijassa asiaankuuluvia moraalisia tuntemuksia. Tilanne toimii kuitenkin myös päinvastoin. Carreñon mukaan esimerkiksi espanjalaisessa populaarissa nykykirjallisuudessa on useita esimerkkejä teoksista, joissa on rasistisia etnisiä stereotyyppejä. Teokset eivät kuitenkaan vaikuta selventävän tai valaisevan moraalisia virheitä, joiden huomaaminen auttaisi teoksen ymmärtämisessä. Stereotyyppiat sen sijaan herättävät tiettyjä odotuksia, saavat ymmärtämään käyttäytymismalleja tietyllä tavalla, ja kenties saavat tarinassa oikeutuksensa. Ainakaan teoksen tekovaiheessa stereotyyppit eivät asettaneet esteitä mielikuvituksen tulkinnalle, vaan päinvastoin auttoivat tulkinnassa. Joissain tapauksissa esitetty tai vaikkapa puolustettu moraalittomuus voivat lisätä teoksen monikerroksisuutta ja esteettistä arvoa. Tällaiset teokset eivät syvennä moraalista tietämystämme vaan nimenomaan asettavat sen epäilyksenalaiseksi. Täten teokset saavat meidät huomaamaan moraalisen katsantomme tiedostamattomia ristiriitoja ja miellelyhtymiä. (Carreño 2006, 77.)

²⁸ Immoralismin näkökulmasta *American Psychoa* voidaan pitää onnistuneena teoksena. Esimerkiksi Jacobsonin antiteoreettisen näkökulman mukaan kirja onnistuu toimimaan oppaana 1980-luvun kylmään henkiseen ilmapiiriin. Jos satiirin päähenkilö Patrick Bateman ei loukkaisi lukijoita, Ellis ei olisi onnistunut kirjoittajana. (Jacobson 2006, 353–4.)

Taideteos voi siis saada meidät harkitsemaan tai jopa omaksumaan moraalittomia uskomuksia. Carrollin maltillisen moralismin mukaan mielikuvituksemme alkaa kuitenkin vastustaa moraalittomuuksia, eikä anna meidän omaksua niitä. Carreño kyseenalaistaa tämän ajatuksen. Hän muistuttaa, että olemme usein tilanteessa, jossa meidän täytyy kuvitella moraaliton näkökulma ymmärtääksemme teosta. Lukija huomaa usein tulkinnassa asettavansa moraaliset reaktionsa kyseenalaisiksi tai omaksuvansa suoraan moraalittomia asenteita ilman, että se vaikeuttaa teoksen ymmärtämistä – usein se suorastaan helpottaa tulkintaa. Carreñon mukaan tämä on se mikä platonisteja huolestuttaa: meidän on suhteellisen helppo reagoida teoksiin moraalisesti riittämättömällä tavalla tai moraalittomasti, eikä tämä huononna teoksen ymmärtämistä, uskottavuutta tai menestystä. Carreño huomauttaa, että jotkut teokset voivat, Carrollin sanoin, hämmentää moraalisia kysymyksiä, eikä siitä välttämättä seuraa, että teoksen herättämät reaktiot olisivat esteettisesti riittämättömiä, toisin sanoen estäisivät teoksen kunnollista ymmärtämistä. Päinvastoin, monesti moraalisten kysymysten hämmentäminen on tarpeellista teoksen ymmärtämiselle. Kokonaiset genret ovat perustuneet tälle ajatukselle. (Carreño 2006, 78.) Matthew Kieran on kirjoittanut samasta ilmiöstä, ja huomauttaa, että nykyaikana noir-fiktio, toimintaelokuvat, vakoilutrillerit, lännenelokuvat ja -tarinat, farssit, satiirit ja mustat komediat ovat kaikki tyyllilajeja, joiden teokset vaativat meitä reagoimaan asymmetrisesti. Olisi vaikeaa kuvitella ihmisten pitävän tämänkaltaisista teoksista, jos he eivät kykenisi reagoimaan niissä esitettyihin tapahtumiin toisin kuin todellisessa elämässä. (Kieran 2010, 692.)

Mielikuvituksen sallimisesta²⁹ Carreño toteaa, että kaikille ovat tuttuja tilanteet, joissa käytämme mielikuvitustamme ymmärtääksemme esimerkiksi rassistisen vitsin tai seksistisen näkökulman kertomuksessa. Joissain tapauksissa päätämme sallia kuvittelun esteettisen tyydytyksen tai älyllisen uteliaisuuden vuoksi. Toisinaan taas kieltäydymme tekemästä sitä, ehkä pidättäytyäksemme moraalittoman mielikuvan luomisesta. On myös mahdollista, että koemme kuvittelun täysin mahdottomaksi, ja tähän Carreño tarjoaa selitykseksi sen, että kertomus ei ole onnistunut herättämään kuvittelua edellyttäviä emotioita. Carreñon mukaan Carroll näyttää mielikuvituksen vastustamisen tapauksesta luisuvan kieltämään tapaukset, joissa siitä huolimatta että emme koe mielikuvituksen vastustamista, meidän ei tulisi sallia tarkoitettua tulkintaa. (Carreño 2006, 78).

²⁹ Mielikuvituksen tai kuvittelun sallimisella (*colaboración imaginativa*) tulkitsen Carreñon tarkoittavan samaa kuin mielikuvituksen vastustamisen vastustaminen. Koemme mielikuvituksen vastustamista moraalittomuuksien kohdalla, mutta päätämme sallia niiden kuvittelun. Kieran ja Lopes käyttävät tästä nimitystä fiktionaalinen suostumus (*fictional assent*). (Kieran ja Lopes 2003, 9.)

Carreñon mukaan moralistiin verrattuna autonomistin näkökulmasta ei ole syytä olla ottamatta moraalittomiakin näkökulmia teoksessa, vaikka ne eivät olisi meidän omiamme. Miksi emme voisi olla tarinaan eläytyessämme seikkailuhenkisempiä, uhkarohkeampia, älykkäämpiä, puoleensavetävämpiä, vastuuttomampia tai hieman sadistisempia? Jos emme tule yhtään enempää sankareiksi omaksuessamme sankareiden näkökulman, miksi tulisimme pahemmiksi omaksuessamme konnan näkökulman? Saadaksemme tulkittua teosta oikein, reaktiomme teokseen täytyy mukailla sen näkökulmaa. Meidän täytyy virittäytyä teoksen näkökulmaan ja päätellä sen intensionaalisuuden luonne: onko kyseessä ironinen, realistinen, kapinallinen tai poliittisesti kriittinen teos. Tämän päättely ei ole välttämättä helppoa, varmaa eikä edes moraalista. (Carreño 2006, 79.) Esimerkiksi teoksen *American Psycho* kohdalla osalta yleisöstä jäi ironia ymmärtämättä.

Carreño kirjoittaa rujan sankarin tapaukseen liittyen esimerkkinään Leónin tavoin Patricia Highsmithin kirjojen Tom Ripley'n hahmo. Lukiessamme elegantista ja älykkästä Ripleystä, joka on roisto, voimme tiedostaa selkeämmin käyttäytymisemme ja ajatuksemme. Saattaessaan meidät tähän tilanteeseen fiktiolla on kyky valaista käyttäytymistämme ja selventää emootioitamme, mutta tämän täytyy tapahtua nimenomaan ymmärryksemme moraalittoman toiminnan kautta. Tulkintamme Ripley'n tarinoista kärsii pahemman kerran, jos emme ole mieltyneet hänen hurmaaviin ja ihailtaviin luonteenpiirteisiinsä. Highsmithin Ripley'n yleisö lukee väkivallasta tuntematta mielipahaa, jota teoista lukemisen pitäisi tuottaa. Teokset esittävät yleisölle näkökulmia, joita älyllinen estetiikka tai etiikka eivät uskalla käsitellä. Toisin kuin maltillisen moralismin katsannossa, Carreñon maltillisen autonomismin näkökulmasta tämä selvennys syntyy moraalin suhteellisella tai täydellisellä puutteella. Esteettisen arvon kannalta teos onnistuu synnyttämään monimutkaisen ja inspiroivan tavallisen maailman kaltaisen todellisuuden. (Carreño 2006, 79.)

Maltillisessa moralismissa moraalinen virhe syntyy, kun emme hylkää moraalittomia emootioita, joita jotkut teokset meissä herättävät. Platonistit ovat kautta aikojen syyttäneet kirjallisuutta tästä. Esimerkiksi *Madame Bovary* ihailee moraalitonta Emmaa. Voimme nauttia Flaubertin teoksesta juuri siksi, että moraalinen ymmärryksemme toimii virheellisesti teosta tulkittessamme. Carreñon mukaan siirrymme maltillisesta moralismista platonismiin, jos emme salli kuvittelua, vaan vaihdamme mielikuvituksemme moraalittomuuden vastustamisesta sen kieltämiseen. Tällöin tuomitsisimme *Madame Bovaryn* ja sen kaltaiset teokset. Maltillinen moralismi ottaa huomioon pääasiassa sellaiset virheet, joissa herätetään epäsoivia (*inadecuadas*) emootioita. Näissä tapauksissa ymmärryksemme toimii oletetusti väärällä tavalla. Teos on moraalisesti ja esteettisesti vajavainen, jos näin käy. Moraalinen ymmärryksemme on näin teoksen hallittavissa tai hämmennettävissä. Jotta teosta tulkittaisiin oikein, on Carrollin ja Carreñon mukaan välttämätöntä

reagoida emotionaalisesti teoksen tapahtumiin. Carreño toteaa Carrollia mukaillen³⁰, että meillä on tapana arvioida henkilöhahmojen toimia samalla tavalla kuin arvioimme todellisen maailman henkilöiden toimia. Tähän asti Carrollin malli emootioista näyttää Carreñon mukaan oikealta. Kyseessä on aristoteelinen kognitivistinen malli, jonka mukaan teos on puutteellinen silloin, kun se epäonnistuu herättämään tarkoitettuja emootioita lukijassa. Moraalinen puute voi joko herättää epäsopivan (*inapropiada*) emotionin tai olla herättämättä sitä – mikä on myös puute. Teokset selventävät moraalista ymmärrystä emotionaalisen ymmärryksemme kautta, syventämällä sitä. (Carreño 2006, 80–2.)

Carreño kritisoi Carrollia siitä, että Carrollilla emotionin oikeutus vaatii jotain mitä on epärealistista vaatia: moraalisen ymmärryksen ja emotionaalisen ymmärryksen yhteyttä. On perusteetonta optimismia kuvitella, että nämä kaksi kävisivät sopivasti yhteen. Emootioilla ei ole mitään syytä olla moraalisesti riittäviä ollakseen oikeutettuja, ei elämässä eikä taiteessa. Aristoteleen *Poetiikassa* ja *Retoriikassa* ei Carreñon mukaan myöskään ollut mainintaa tästä ongelmasta. Carroll lähtee liikkeelle aristoteelisesta mallista, mutta älyllistää sitä liikaa. Carrollin katsannossa emootiomme eivät ole irrationaalisia eivätkä ristiriitaisia. Mutta emootiomme eivät myöskään ole rationaalisia: eivät siinä mielessä, että ne olisivat irrallaan yksilöllisistä tekijöistä, eivätkä siinä mielessä, että ne pystyttäisiin päättämään annetun tilanteen perusteella. Emootiomme eivät myöskään välttämättä seuraa moraalisia normeja. Tästä syystä suhtautumisemme esimerkiksi teoksen sankarihahmoon ei riipu vain moraalisisista tekijöistä. Ainakin traaginen sankari saa ihailumme tekojensa ja luonteensa hyvyden vuoksi, ja tämä on moraalisesti hyvä. Mutta sankari saa myös sympatiamme puolelleen, sillä hänen moraalisesti huono hybriksensä ajaa hänet tuohon. Jos sankari olisi roisto, emme tuntisi myötätuntoa hänen tuhoaan kohtaan. Tämä on aristoteelisen määritelmän mukaan analyttistä ja näyttää oikealta myös psykologisesti. Mutta representaatio, esitys, jossa henkilöahmo ei seuraa moraalista periaatetta, ei välttämättä ole roiston representaatio. Sankari ansaitsee myötätuntonamme, sillä ymmärrämme, että hänen luonteensa virhe – kunniaton ja pakanallinen hybris – johtaa hänet tuohon. Tämä on meille ymmärrettävää, vaikka se onkin moraalitonta. Tässä mielessä sankari ei ansaitse häntä odottavaa kohtaloa – ei koska hän ei olisi vastuussa toiminnastaan, vaan koska on ymmärrettävää, että hän toimii kuten toimii. Se ei ole välttämätöntä, mutta se on todennäköistä. (Carreño 2006, 82–3.)

³⁰ Noël Carroll, “The Wheel of Virtue: Art, Literature and Moral Knowledge”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 60, no. 1, 3–26.

Ymmärrämme tarinoiden henkilöitä juuri siksi, että näkökulma on välttämättä subjektiivinen. Säälimme Oidipusta ja Learia vain siksi, että puutteineenkin henkilöhahmot ovat ihailtavia. Siispä emme odota että henkilöhahmojen toiminta olisi moraalista, vaan ymmärrettävää. Samalla tavoin reagoitimme fiktion ei ole välttämättä oikeanlaista moraalista näkökulmasta, vaan emotionaalista näkökulmasta. Inhimillisten tekojen ymmärrettävyys johtuu pääasiassa mielihalujen, uskomusten ja emootioiden vuorovaikutuksesta. Taiteessa inhimillinen toiminta kuitenkin näyttäytyy usein sopimattomien tunteiden, hölmöjen mielihalujen, salaisten uskomusten ja mielenheikkouden kautta. Tämä tehdään käyttämällä hyväksi näkökulmia, jotka myös ovat näiden ominaisuuksien alaisia. (Carreño 2006, 83.)

Carreñon maltillisen autonomismin mukaan arvostelukykymme ei ole moraalinen vaan esteettinen. Arvioimme henkilöhahmojen toimintaa sen ymmärrettävyyden, tai aristoteelisesti sen todennäköisyyden ja uskottavuuden perusteella. On paradoksi, että juuri toiminnan todennäköisyys antaa henkilöhahmoille vapauden ja moraaliset kyvyt. Tämä on pohja, jota vasten voimme arvioida tai olla arvioimatta henkilöhahmon toimintaa moraalisesti. Esteettinen kokemus on emotionaalisesti herkkää ja oikeaa emootioiden sopiessa ymmärrettäviin, koherentteihin ja todenmukaisiin representaatioihin, ei välttämättä moraalisiin. (Carreño 2006, 83.)

Vaikka taiteen ja moraalin yhteys liittyy emootioiden avulla tapahtuvaan moraalisten emootioiden selventämiseen, Carroll epäonnistuu kuvauksessaan. Carreñon mukaan Carroll ei onnistu käyttämään yksinkertaista aristoteelista mallia ja yhdistämään sitä kantilaiseen eettisen estetiikan malliin. Carreñon mukaan moraalisen selventymisen malli voi liittyä moraalisuuden juuriin eikä niinkään moraalisuuteen itseensä. Jotta eettinen arvostelukyky toimisi tiedon ja moraalin välisenä siltana, meidän pitäisi keskittyä universaaliin, yleiseen. Taide kuitenkin keskittyy juuri partikulaariin, yksittäistapauksiin. Taideteoksen ymmärtäminen ei vaadi, että teoksessa tavoiteltavaksi esitetty olisi tavoiteltavaa universaalisti. Päinvastoin asiaa tarkastellaan nimenomaan teoksen antaman yksittäistapauksen kautta teoksessa esitetyn näkökulman ja itse representaation kautta. Erilaiset inhimillisen toiminnan mielihalut, ahdistuksentunteet, uskomukset ja tavoitteet ovat arvostelukyvyn perusraaka-ainetta. Ne ovat varmasti yhtä ymmärrettäviä – joskus ei – kuin mahdottomia ylläpitää todellisen maailman näkökulmastamme; ja tämä on Carreñon mukaan yksi fiktion tärkeimmistä opetuksista. (Carreño 2006, 85.)

3.3. Eettisen taidekritiikin kritiikki

Taiteen moraalisen kritiikin teoriat ovat myös saaneet osakseen kritiikkiä. Eileen John esittelee artikkelissaan ”Artistic Value and Opportunistic Moralism” niin sanotun opportunistisen moralismin. Johnin mukaan se, että taiteen moraalinen arvostelu on etusijalla, ei tarkoita sitä, että taide ei voisi perustella olemassaoloaan toteuttamalla muita arvoja, kuten huumoria, psykologisia oivalluksia, uuden keksimistä ja aistillisia elämyksiä. Lisäksi on kontingenttia, onko moraalinen arvostelu etusijalla muihin arvoihin nähden. Johnin mukaan moraalinen arvo on arvokasta taiteessa siksi, että ihmiset välittävät moraalista arvosta. Vaikka moraalista arvosta välittämismme onkin syvään juurtunutta, se on silti kontingenttia, ja se perustuu taiteen tarpeelle tarjota jotakin meille arvokasta. Jos ihmiset kiinnostuisivat moraalisen arvon sijaan jostain muusta arvosta, se voisi ohittaa moraalisen arvon taiteen arvostelussa. (John 2006, 341.) Johnin näkökulma on yhteensopiva immoralismin kanssa. Hänen mukaansa moraalisen puutteen näkeminen osana taideteoksen onnistumista merkitsee, että moraalinen puute toimii osana teoksen muita hyveitä, eikä se ole pelkkä teosten myönteisiä piirteitä heikentävä painolasti. (John 2006, 336).

Vuoden 2006 esseessään ”Ethical Criticism and the Vice of Moderation” Jacobson kritisoi Carrollin vaikutusvaltaista tapaa jakaa eettisessä kritiikissä sekä moralismi että autonomismi radikaaliin ja maltilliseen versioon. Tämä jako on hänen mukaansa perustavanlaatuisesti väärä. Moralismi ja autonomismi epäonnistuvat taiteen moraalisen ja esteettisen arvon keskustelun käsittelyssä. Lisäksi Jacobsonin mukaan kummatkin teoriat ovat väärässä jopa parhaissa ja maltillisimmissä versioissaan, sillä teoksen moraaliset puutteet voivat olla sen esteettisiä ansioita. Jacobson nimittää tätä aiemmin immoralismiksi kutsumaansa käsitystä moraalisen ja esteettisen arvon välisen suhteen antiteoreettiseksi näkökulmaksi. Tämän näkökulman mukaan taideteoksen moraalinen puute tai ansio voidaan laskea *joko* esteettiseksi puutteeksi tai ansioksi, tai se voi olla esteettisesti irrelevantti. Jacobsonin mukaan Johnin opportunistinen moralismi sekä Kieranin kognitivistinen immoralismi ovat näkökulmia, jotka sopivat antiteoreettiseen näkökulmaan, sillä kumpikaan niistä ei pyri tarjoamaan yleistä teoriaa taiteen moraalisen ja esteettisen arvon suhteesta. Tämän vuoksi kumpikin sopii sekä moralismin että autonomismin vastustamiseen. (Jacobson 2006, 342–4.)

Giovannelli esittää artikkelissaan ”The Ethical Criticism of Art” Jacobsonia kritisoiden, että autonomismin ja moralismin eri muodot voidaan hedelmällisesti erottaa toisistaan, ja immoralismiksi määriteltäviä näkemyksiä voidaan selvästi tunnistaa. Maltilliselle moralistille – ja maltilliselle immoralistille – on luonnollista argumentoida, että tietynlaisten taideteosten ollessa

kyseessä moraalittomuus myötävaikuttaa ja moraalisuus huonontaa niiden taiteellista arvoa, ja toisenlaisten teosten ollessa kyseessä asia on juuri päinvastoin. (Giovannelli 2007, 122–3.)

Giovannelli argumentoi, että jos immoralismi määritellään niin, että joskus moraalittomuus nostaa teoksen arvoa, immoralismin ja autonomismin välinen raja hämärtyy. Tältä pohjalta Giovannelli argumentoi, että sekä Jacobsonin että Kieranin näkemykset edustavat itse asiassa maltillista autonomismia. Jacobsonin korostama niin sanottu antiteoreettisuus yhdistää kaksi asiaa, väitteen että eettisellä ja taiteellisella arvolla ei ole minkäänlaista järjestelmällistä suhdetta, sekä väitteen että tämä pätee kaikenlaisiin taideteoksiin. (Giovannelli 2007, 122–4.)

Giovannellin mukaan taideteoksia voidaan arvostella eettisesti monilla eri tavoilla. On erotettava toisistaan erilaiset eettiset dimensiot eli arvostellaanko teoksia tavoista joilla ne on tuotettu, niiden aiheuttamien seurauksien kautta vai teoksen näkökulman kautta. Giovannellin mukaan tällä erottelulla on tärkeä rooli, sillä voidaan väittää että taiteellinen arvo on riippumatonta yhdestä eettisestä dimensiosta mutta riippuvaista toisesta. Lisäksi taiteen eettisen kritiikin argumentoinnin selkeys ja vahvuus voi riippua huomattavasti eri dimensioiden sekoittamisesta. Siten voidaan esittää esimerkiksi teoria, joka on teoksen eettisen näkökulman suhteen moralistinen mutta teoksen tuotannon eettisen arvostelun suhteen autonomistinen. (Giovannelli 2007, 120–3.)

Johnin, Jacobsonin ja Giovannellin argumentit tuovat kiinnostavaa lisäselvyyttä tutkimaani aiheeseen. Johnin opportunistinen moralismi tekee moralismista helposti lähestyttävämmän ja immoralismin kanssa yhteensopivan vaihtoehdon. Jacobsonin antiteoreettinen näkökulma muistuttaa, että yleisen ja aukottoman teorian muodostaminen taiteen moraalisen ja esteettisen arvon suhteesta on mahdoton tehtävä. Giovannellin selvitys eettisistä dimensioista selventää, millä tavoin moralismi, autonomismi ja immoralismi ovat yhteydessä toisiinsa. Riippuu eettisten dimensioiden käytöstä, pidetäänkö teoriaa moralistisena, autonomistisena vai immoralistisena.

4. Esimerkkejä

4.1. Tahdon riemuvoitto

Kendall Walton argumentoi *Tahdon riemuvoitosta*, että jos teoksen fasistinen eli moraalisesti luotaantyöntävä viesti ei tuhoa sen esteettistä arvoa, se kuitenkin tekee teoksesta moraalisesti saavuttamattoman. Tämä täytyy laskea niin esteettiseksi kuin moraaliseksi virheeksi. (Walton 1994, 30.). Moraalisella saavuttamattomuudella Walton tarkoittaa, että moraalisesti herkkä yleisö ei kykene nauttimaan teoksesta. Jacobsonin mukaan tämä moralistinen moraalisesti saavuttamattomuuden argumentti kuitenkin epäonnistuu vähimmäisen esteettisen välinpitämättömyyden periaatteen nojalla: koska taideteoksen puhtaasti välineelliset vaikutukset eivät vaikuta sen esteettiseen arvoon. Näin ollen moraalinen herkkyyks ei ole hienostuneisuutta, vaan vaikkakin mahdollisesti moraalisesti hyveellistä, se on episteeminen pahe. Walton ei kuitenkaan kannata edellä mainittua argumenttia sellaisenaan. Keskustelussaan Jacobsonin kanssa hän on selkeyttänyt argumenttiaan. (Jacobson 1997, 199, alaviite 97). Väittäessään, että *Tahdon riemuvoitto* on moraalisesti saavuttamaton, ja että tämä on teoksen esteettinen ja moraalinen puute, Walton tarkoittaa, että teoksen esteettinen saavuttamattomuus on valitettavaa esteettiseltä kannalta. Waltonin esimerkissä samaan tapaan valitettavaa on oopperalippujen kalleus. Siten Waltonin tarkoittamassa mielessä sanoa teoksella olevan esteettinen puute ei ole sama asia kuin esteettinen virhe tai tahra muiden filosofien tarkoittamalla tavalla. Kirjoittaessaan, että elokuvan saavuttamattomuus on esteettinen puute, Walton tarkoittaa ainoastaan, että mitä tahansa esteettistä arvoa teoksella voisikaan olla, se on moraalisesti saavuttamattomissa. Tämä on Jacobsonin mukaan harhaanjohtavaa. Mikä pahinta, Walton väittää että koska elokuvan moraaliset puutteet ovat tässä mielessä esteettisiä puutteita, moraalisen ja esteettisen arvolla on läheisempi suhde kuin mitä jotkut suostuisivat myöntämään. (Walton 1994, 30). Jacobson huomauttaa, että kuitenkin ankarimmatkin autonomistit kuten A.C. Bradley sallivat, että teoksen on mahdollista olla niin moraalisesti haitallinen tai vaarallinen, että olisi väärin arvostaa sitä. Kuten Bradley huomauttaa, taidetta taiteen vuoksi -aatteen pahennusta herättävät vaikutukset eivät ole seurausta autonomismista, eikä edes väitteestä että taiteen välineelliset vaikutukset ovat tyypillisesti haitallisia sen esteettiselle arvolle, vaan opista, jonka mukaan taide on elämän suurin päämäärä ja taide on

elämä³¹. Jacobsonin mukaan vain joku, joka kannattaa tätä periaatetta – että taide on elämä ja elämän suurin päämäärä – kieltäisi, että taiteelle on mahdollista olla moraalisesti saavuttamatonta. Tämä on Bradley'n ja Jacobsonin mukaan absurdi väite. (Jacobson 1997, 190.)

Jacobson argumentoi, että täten taideteoksen moraalinen saavuttamattomuus on teoksen jonkunlainen puute, mutta ei sen tahra eikä varsinaisessa mielessä esteettinen puute. Jacobson vertaa jälleen moraalitonta taidetta loukkaaviin vitseihin. Vitsin moraalinen saavuttamattomuus on vitsin virhe: moraalittomuuden vuoksi vitsiä ei voida arvostaa. Jos moraalittomuus on hinta, jota emme koskaan ole valmiita maksamaan, emme yksinkertaisesti voi arvostaa tällaisia vitsejä. Moralisti voisi sanoa, että moraalisen vastustamisen esteet voidaan laskea teoksen esteettistä arvoa laskeviksi, sillä ne tekevät teoksesta nauttimisesta vaikeampaa, ne täytyy voittaa voidakseen nauttia teoksesta, eivätkä ne millään tavalla auta teoksen nauttimista. (Jacobson 1997, 190–1.)

Jacobson argumentoi, että koska humelaisten moralistien mukaan moraalisesti herkkä yleisö on kykenemätön reagoimaan taideteokseen sen tarkoittamalla tavalla, ainoa myönteinen reaktio moraalittomaan taiteeseen voi olla sen muodollinen kauneus, joka ei yhdisty sen moraalittomaan sisältöön. Ainoa muu vaihtoehto moraalisesti herkälle yleisölle on kieltää että teoksella on mitään esteettistä arvoa. Jos *Tahdon riemuvoitolla* ei ole esteettistä arvoa, se ei ole tavallista natsipropagandaa parempi teos. Jacobsonille tämä on röyhkeä väite. Walton sekä Kieran myöntävät, että elokuvalla on muodollista kauneutta. (Kieran 1996, 347). Samaan tapaan Carroll kirjoittaa *Pulp Fictionista*, että vaikka teos on moraalisesti puutteellinen ja siten esteettisesti virheellinen, sillä on muodollista vetovoimaa. (Carroll 1996, 230–1). Jacobson toteaa, että humelaisten moralistien ristiriitainen sitoutuminen kestävästi formalistiseen käsitykseen esteettisestä arvosta osoittaa, miksi Hume'n karkea huolenaihe kreikkalaisen tragedian rujoista ja epäsympaattisista henkilöistä on ilmaus perustavanlaatuisesta sitoutumisesta moralismiin, jonka mukaan moraalittoman taiteen viat ovat turhia ja kompensoimattomia esteitä teoksen arvostamiselle. (Jacobson 1997, 191–2.)

Jacobsonin mukaan Susan Sontagin essee ”Fascinating Fascism” osoittaa selkeästi, kuinka paljon humelaisilta moralisteilta menee ohi *Tahdon riemuvoitossa* ja parhaassa moraalittomassa taiteessa, ja kuinka heidän teoreettinen suhtautumisensa johtaa näihin virheisiin. Sontag tunnistaa sen mitä moralistit eivät: että fasistiset ihanteet voivat vedota täysin kunnollisiin ihmisiin. Lisäksi monet nykyaikaiset kehityssuunnat, olematta rasistisia tai edes poliittisia, syntyvät samanlaisista impulsseista, kuten kauneuden palvonta, rohkeuden fetisismi, ja vieraantuneisuuden tunteen

³¹ A. C. Bradley, *Poetry for Poetry's Sake*, Dodo Press, 5.

häviäminen ekstaattisessa yhteisöllisyyden tunteessa. (Sontag 1982, 319–20.) (*A Susan Sontag Reader*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1982, ss. 305–25.) (Jacobson 1997, 199, alaviite 102.) Jacobsonin mukaan Sontagin essee oli 1970-luvulla ilmestymisensä aikaan ensisijaisesti vastalause formalistiselle Riefenstahlin ihailulle. Formalistien asenne teoksia kohtaan oli Sontagin mukaan petollinen, sillä jokainen tietää jossain määrin että tarkasteltaessa Riefenstahlin teosten kaltaista taidetta on kyse muustakin kuin kauneudesta. Kuitenkin Sontag piti sekä *Tahdon riemuvoittoa* että *Olympiaa* loistavina elokuvina. (Sontag 1982, 319–20.) Sontag kielsi järkkymättömästi pelkistämästä kyseisten elokuvien arvoa ja voimaa niiden formaaliin kauneuteen. Päinvastoin, Sontagin mukaan Riefenstahlin teosten voima on täsmälleen niiden poliittisten ja esteettisten ihanteiden jatkuvuudessa. (Sontag 1982, 320). Jacobson huomauttaa, että väittäessään ettei Riefenstahlin teos vetoa heihin, humelaiset moralistit joutuvat turvautumaan formalistiseen näkökulmaan teoksen esteettisestä arvosta, sillä sitä suurempi myönnitys vaarantaisi heidän moraalisen herkkyyden argumenttinsa tai keskeisimmän väitteensä. (Jacobson 1997, 192.)

Jacobson toteaa, että näin moralismi (ei formalismi) hämärtää *Tahdon riemuvoiton* poliittisten ja esteettisten ideoiden – sen muodon ja sisällön yhtenäisyyden – jatkuvuuden. Näkökulman heikkous on, että nyt filosofit voivat turvallisesti sanoa liikuttuvansa ainoastaan kauneudesta. Elokuvan moraaliset puutteet eivät ole esteettisiä virheitä, koska ne ovat erottamattomia teoksen esteettisestä arvosta. Sontag kirjoittaa Hitlerin todenneen elokuvasta, että se on täysin ainutkertainen ja verraton kunnianosoitus natsiliikkeen kauneudelle ja voimalle, ja Sontag allekirjoittaa tämän. (Sontag 1982, 311). Jacobson huomauttaa, että kuten kaikki paras moraaliton taide, tämäkin teos on parantumaton. Sitä ei voida puhdistaa (*sanitize*), kuten moralistien muodollisen kauneuden käsitteen omiminen lupaa; se voidaan vain sensuroida (*expurgate*). Siten sitä, mikä on kaikkein arvokkainta tällaisessa taiteessa, ei voida asettaa ei-paheksuttavaan (*unobjectionable*) kontekstiin. Kieranin mukaan teos olisi parempi taideteos, jos olisi esittänyt paheksuttavassa valossa sen, minkä esitti ylistävässä valossa. (Kieran 1996, 348). Jacobsonin mukaan tämä väite on joko merkityksetön tai väärä: mikä tahansa sellainen taideteos olisikin, se ei olisi enää *Tahdon riemuvoitto*. (Jacobson 1997, 192–3.)

4.2. Sopranos

Carroll on tutkinut *Sopranos* -sarjan vetoavuutta ja Tony Sopranoon mieltymisen ja samaistumisen ongelmallisuutta artikkelissaan “Sympathy for Soprano”, alun perin julkaistu nimellä “Sympathy

for the Devil”. Carrollin mukaan sarjan suosio perustuu genrejen sekoittamiseen ja yhdistämiseen. *Sopranos*-sarjassa on aineksia ainakin gangsterielokuvasta, rikosohjelmasta, sitcomista, saippuaopperasta, perhesarjasta sekä kevyestä pornografiasta. Carrollin alkuperäisen artikkelin nimen mukaisesti kyseessä on perinteinen ”sympathy for the devil” -ongelma. Kuinka lukija voi tuntea sympatiaa henkilöahmoa kohtaan, jota todellisessa elämässä syvästi paheksuisi? (Carroll 2013a, 234–5.)

Carroll erittelee neljä mahdollista selitystä sille asymmetrisille reaktioille, eli sille, miksi olemme Tonym puolella tai hänen ”liittolaisiaan” (Carroll 2013a, 240). Ensimmäinen mahdollinen selitys on, että emme tunne sympatiaa Sopranoa kohtaan, vaan hahmo kiehtoo meitä, koska on niin omasta todellisuudestamme poikkeava ja siksi eksoottinen. Ei ole siksi totta, että olisimme kiinnostuneita Sopranon hyvinvoinnista. Olemme pikemminkin kuin noiduttuja seuraamaan häntä tarkasti, sillä hän on niin ihmeellinen. Carroll kuitenkin toteaa, että tämä selitys ei ole tyydyttävä. Sarjassa on monia muitakin arkielämästämme poikkeavia ja hyvin kummallisia hahmoja, emmekä tunne heitä kohtaan samaa kuin Tony Sopranoa kohtaan. (Carroll 2013a, 236–7.)

Toinen mahdollinen selitys liittolaisuudellemme on toiveiden täyttymisen malli. Tony Soprano on henkilöahmo, joka viettää hyvin pidäkkeetöntä elämää. Hän syö, juo ja polttaa mitä haluaa ja harrastaa seksiä kenen kanssa haluaa. Suuttuessaan hän ei pidättele raivoaan. Hän näyttää pääsevän pätkähästä tehtyään mitä kauheimpia rikoksia. Usein hän tuo mieleen suitsettoman idin. Siksi voidaan väittää, että Tony symbolisesti edustaa syvimpiä mielihalujamme ja tukahdutettuja fantasioita. Koska Soprano näin toteuttaa lukijoiden unelmia, hänelle annetaan anteeksi hänen puutteensa. Toiveiden täyttymisen mallille on kuitenkin mahdollista esittää sama kritiikki kuin edellisellekin ehdotukselle: sarjassa on paljon henkilöahmoja, jotka ovat hillittömiä, mutta yleensä tunnemme silti suurinta mielenkiintoa ja sympatiaa vain Sopranoa kohtaan. (Carroll 2013a, 237–8.)

Kolmas Carrollin esittelemä malli on samaistumisen malli. Carrollin ajatukset samaistumisesta ovat erilaisia kuin muiden filosofien, joihin olen tutustunut. Carroll toteaa *Sopranosista* ensin, että perhe-elämän ja sen tuomien paineiden kuvaamisessa monet meistä voivat samaistua Sopranoon. Elämme maailmassa, jonka elämän säännöt ovat harmiksemme muuttumassa nopeasti. (Carroll 2013a, 238–9.)

Carrollin ehdotus ”sympathy for the devil” -paradoksin ratkaisuksi on, että olemme Tony Sopranon liittolaisia. Sen sijaan että kysymme miksi tunnemme sympatiaa paha henkilöahmoa kohtaan, voimme kysyä, millä perusteilla voimme muodostaa liiton hänen kanssaan. Vastattuamme tähän kysymykseen voimme ymmärtää, miksi olemme hänen puolellaan. Carrollin selvitys liittolaisuuden

syistä perustuu siihen, että Sopranosissa esitetty maailma on niin synkkä ja kyyninen, että Tony Soprano esiintyy hyvänä henkilöhahmona suhteessa maailman arvoihin. Ensinnäkin, verrattuna muihin gangstereihin Tony on vähemmän epävakaa ja sadistinen. Mafian koodia seuraten hän on myös gangstereista reiluin ja oikeudenmukaisin. Tonylla on myös kyky tuntea myötätuntoa muita ihmisiä kohtaan, joskaan tämä kyky ei ole täysin kehittynyt. (Carroll 2013a, 240–1.)

Toiseksi, lakia edustavia poliiseja ja tiedustelupalvelua ei ole kuvattu sarjassa myönteisenä moraalisen rikosmaailman vastapainona. Käytännöllisesti katsoen kaikki sarjassa kuvatut Jersey poliisit ovat yhtä lukuun ottamatta korruptoituneita, samoin sarjassa esiintynyt osavaltion poliitikko. FBI ei ole sarjassa suoranaisesti avoin korruptiolle, mutta sarjan näkökulmasta heidät esitetään moraalisesti ristiriitaisena. Heidä ei nähdä suojelemassa heikkoja ja viattomia, vaan kiristämässä rikollisia vakoilemaan perheenjäseniään ja rakastettujaan sekä asentamassa kuuntelulaitteita Tonyn kotiin. Sen sijaan että näkisimme FBI:n tekemässä sankaritekoja, näemme heidät juonimassa hämärissä operatioissa. Myös kansalaisyhteiskunnan puolustajia kuvataan liittoutuneina mafian kanssa, katolisia pappeja hyötymässä mielihyvin mafian aiheuttamista haitoista, ja niin edelleen. Toisin sanoen, tekopyhyys on useimpia sarjassa esitettyjä ei-gangstereita kuvaava luonteenpiirre. (Carroll 2013a, 241.)

Lisäksi monet Tonyn pahoinpitelemistä henkilöhahmoista vaikuttavat ikään kuin ansaitsevan rangaistuksen jostakin tekemästään väärästä. Davey Scatino pelasi uhkapelejä yli varojensa, Shlomo Teittleman yritti päästä pois Tonyn kanssa tekemästään sopimuksesta. Yleisellä tasolla Tony enemmän kärsii vääryksiä kuin aiheuttaa niitä muille. Hänen äitinsä Livia on kammottavan manipuloiva ja ilkeä. Tonyn sisko on perinyt äitinsä myrkyllisyyden ja aiheuttaa ympäristölleen vaaraa niin vähän vain siksi, että hänen toimintamahdollisuutensa ovat paljon pienemmät kuin Tonylla. Sarjasta välittyy mielikuva, että jos hän olisi Tonyn asemassa, hän olisi paljon armottomampi. Tonya ei myöskään esitetä huonommassa moraalisisessa valossa kuin enoan Junioria. Junior on juonimassa Tonyn tappamista, ei päinvastoin. Vaikka Tony ei itse sitä myöntäisikään, hän on jossain määrin uhri, ja tämä vähentää hieman hänen pahuuttaan silmissämme. (Carroll 2013a, 242.)

Loppujen lopuksi Tonylla on joitain myönteisiä moraalisia piirteitä. Hän on uskollinen ystävilleen ja perheelleen. Hän pakottaa sukulaispoikansa vierotukseen ja yrittää tosissaan olla hyvä isä. Hän haluaa lapsilleen hyvän tulevaisuuden irrallaan mafiasta. Tony Soprano noudattaa tiettyjä sääntöjä, vaikka ne ovatkin rikollisjärjestön säännöt. Hänellä on oikeustaju, vaikka se ei seuraa lakia. Voimme siis sanoa Tonylla olevan joitain moraaliseksi myönnettäviä hyveitä hänen monien

moraalittomien hyveidensä, kuten raaka voima, nopea äly, rinnalla. *Sopranojen* maailmassa Tony on kaikkea muuta kuin pahin henkilö. Carrollin mukaan useimmissa tilanteissa liittoudumme moraalisisimman vaihtoehdon kanssa, sillä hän on luotettavin ja turvallisin liittolainen. *Sopranojen* maailma on todellista maailmaa moraalittomampi. Siksi fiktiivinen Tony näyttäytyy moraalisesti hyväksyttävämpänä kuin todellisen maailman Tony näyttäytyisi. Kontekstien eroavaisuuden vuoksi nämä kaksi Tonya eivät siis ole moraalisesti identtisiä. Carroll julistaa paradoksin ratkaistuksi. (Carroll 2013a, 242–4.)

Jäljelle jää vielä moraalinen ongelma: onko sarjan luojiilta moraalisesti oikein luoda fiktio, joka saa yleisön ottamaan liittolaisekseen Tony Sopranon kaltaisen moraalittoman hahmon? Eikö tämä ole moraalitonta? Carroll erittelee syyt, miksi tämä huolenaihe ei ole vakava. Ensinnäkin, vaikka yleisö monella eri tapaa tuntee liittolaisuutta Sopranoa kohtaan, tämä liittolaisuus ei ole pyyteetöntä. Hänen teoissaan on myös paljon asioita, joita yleisö ei voi hyväksyä. Toisin sanoen kykymme kokea sympatiaa Tonya kohtaan on rajallinen. Vaikka hänellä on sarjan langenneessa maailmassa monia ansioita, ne eivät silti vie pois kykyämme paheksua moraalisesti hänen monia rikollisia ja moraalittomia toimiaan. (Carroll 2013a, 244.)

Kuten voi huomata Tonyin tekojen ja asenteiden herättämästä moraalisesta paheksunnasta, sarja jättää kykymme moraaliseen närkästykseen koskemattomaksi. Carroll myös huomauttaa, että on ennemminkin hyvä kuin huono asia, että sarja harjoittaa kykyjämme valita paras vaihtoehto huonojen vaihtoehtojen joukosta. Carroll myös huomioi kritiikin, jonka mukaan on mahdollista että osa yleisöstä haluaa jäljitellä Sopranon tekoja. Hänen mukaansa on vaikeaa osoittaa todeksi, että sarjalla olisi moraalittomia seurauksia jäljittelyn vuoksi. Se osa yleisöstä, joka katsoo sopivaksi tehdä jotain koska Tony Soprano teki niin, piti todennäköisesti jo ennalta kyseistä toimintaa moraalisesti sopivana. (Carroll 2013a, 244–5.)

Carrollin mukaan sarjalla voi olla myös myönteistä moraalista vaikutusta. Sarjan luoja David Chase sanoi haastattelussa ohjelman kantavan teeman olevan, että kaikilla on omat syynsä sille, miten he toimivat. Sarjan kautta voimme ymmärtää, että jokaisella on ainakin omassa mielessään oikeutukset ja selitykset sille, miksi he tekevät niin kuin tekevät. Toisaalta taipumuksemme ajatella olevamme aina itse oikeassa on hyvin inhimillinen piirre. Näyttämällä meille Tonyin terapiakäyntejä tohtori Melfin vastaanotolla Chase osoittaa, että Tonylla on omat syynsä toiminnalleen, ja näitä syitä korostetaan sarjan jaksoissa. Mutta Tony pystyy jatkamaan pahoja tapojaan ja toimintaansa juuri siksi, että hänellä on omasta mielestään siihen oikeuttavat syyt. Carrollin mukaan juuri tämä on *Sopranos*-sarjan esille tuoma ongelma. Herättämällä sympatiamme Tonya kohtaan Chase osoittaa

meille, kuinka itsepintainen ongelma tämä todella on. Chase asettaa ongelman vielä näkyvämmäksi korostamalla strategisesti Tonyn järkyttävää käytöstä ja näkemyksiä. Tämä saa yleisön nousemaan varpailleen ja muistamaan, että sympatian kyllästämä ymmärrys voi vaarantaa moraalisen ymmärryksen. Sarja osoittaa, kuinka kalteva moraalinen pinta voi olla, ja kuinka helppoa siinä on menettää jalansija. Voimme havaita, kuinka helppoa on menettää moraalinen suunta. Carrollin mukaan Chase³² osoittaa sarjallaan selkeästi, mitkä ovat rationalisoinnin moraaliset vaarat. (Carroll 2013a, 245.)

Kuten Kieranin kognitivistista immoralismia (Eaton 2012, 289), Eaton kritisoi Carrollia siitä, että ylimoralisoivassa tulkinnassaan Carroll vie rujolta sankarilta tämän hämmentävän ja mielen epäjärjestykseen saavan ominaisuuden. Carrollin tulkinnassa yleisö voi nauttia rujon sankarin fiktiosta rauhallisesti, sillä kyetessään erottamaan sankarin hyvät ja pahat puolet yleisö voi oppia rujon sankarin virheistä tulemaan itse paremmaksi ihmiseksi. Eatonin tulkinnassa rujot sankarit pitävät yleisöä yöllä hereillä jäädessään mieleen pyörimään ristiriitaisine ominaisuuksineen. Vaikka teokseen palaisi uudelleen ja uudelleen, mysteeri ei ratkea. Kuinka *Lolitan* Humbert Humbertin kaltainen sairas ihminen voi olla niin vangitseva ja miellyttävä? (Eaton 2013, 379.) Eatonin kanta on tässä sama kuin Jacobsonin, joka argumentoi, että parhaita moraalittomia teoksia ei voida puhdistaa niiden vaarallisuudesta. Moraaliton taide on parantumaton. (Jacobson 1997, 184, 191–3.)

Eatonin mukaan sisäinen moraalittomuus tarkoittaa sitä, että moraalinen tuomitseminen on välttämätön osa teoksen tulkintaa. Ilman sitä teoksen emotionaalinen ja älyllinen tulkinta on väärillä raiteilla. Tästä syystä yleisölle ei saa myöskään olla liian helppoa pitää rujosta sankarista: moraalittomuuden tulee olla ilmeistä. Tämän moraalittomaksi tuomitsemisen vuoksi tekijältä voi vaatia taitoa saada yleisö pitämään rujosta sankarista. Tähän on olemassa lukuisia eri tekniikoita. (Eaton 2012, 284–5). Carrollin esityksessä nämä tekniikat tulivat hyvin ilmi.

Eatonin mukaan yleisölle ei saa olla liian helppoa pitää rujosta sankarista. Jos *Sopranosia* katsoessa ei näe Tony Sopranossa mitään moraalitonta, hänestä on liian helppo pitää. Ei riitä, että yleisö ymmärtää rujon sankarin olevan moraaliton toisten teoksen henkilöhahmojen moraalisisessa arvostelussa. Yleisön täytyy itse tehdä tämä arvostelma. Juuri tämän moraalittomaksi tuomitsemisen takia teoksen tekijältä vaatii taitoa saada yleisö pitämään rujosta sankarista. Tähän on olemassa lukuisia eri tekniikoita. Ensinnäkin sankarille annetaan inhimillistäviä ja ihannoivia piirteitä. Hän

³² Peter Bogdanovich, "Interview with David Chase", *Sopranos*, Ensimmäinen kausi (HBO Home Video, 2001), DVD-levy 4.

saattaa olla hellä ja huolehtivainen, karismaattinen ja kiinnostava, älykäs, luova ja kekseliäs, ja usein hänet myös kuvataan puoleensavetävänä ja viehättävänä. Toiseksi, taiteilija saattaa luoda vastapainoksi toisen moraalittoman hahmon, joka kuvataan epämiellyttäväksi ja ehkä moraalittommammaksi kuin rujo sankari. Eaton esittää tästä esimerkeiksi *Lolitan* Clare Quiltyn sekä *Sopranosin* Ralph Cifaretton. Kolmanneksi, rujolla sankarilla on joskus näennäismoraalinen normisto, jota hän pyrkii noudattamaan. Esimerkiksi Eaton mainitsee Tony Sopranon ”säännöt”. Neljänneksi, yleisöä ei ainoastaan saada pitämään moraalitonta hahmoa ihailtavana, vaan myös toivomaan moraalisesti hyvän epäonnistumista, kuten elokuvassa *Bonnie and Clyde*, jossa Bonniea ja Clydeä takaa-ajavat poliisit on kuvattu hölmöiksi, taitamattomiksi ja korruptoituneiksi. (Eaton 2012, 284–5.)

Eatonin mukaan taiteellinen etevyys ilmenee herkässä tasapainossa, joka vallitsee rujan sankarin miellyttävien ja moraalittomien puolten välillä. Eaton esittää, että *Lolitan* tapauksessa Nabokov olisi pilannut tasapainon painottamalla liikaa Humbert Humbertin perversioita tai toisaalta suhtautumalla niihin liian kevyesti. Tasapainoon kuuluu, että yleisö tuntee mielikuvituksen vastustuksen koko ajan. (Eaton 2012, 287.)

Eatonin artikkeli sai hyvää täydennystä, kun Carroll kirjoitti siihen 2013 vastauksen ”Rough Heroes: A Response to A.W. Eaton”. Oma näkemykseni on, että Carroll ei onnistu vastineellaan vakuuttamaan Eatonin teorian virheellisyydestä, mutta Carrollin vastineen perässä julkaistu Eatonin kirjoittama vastine tuo mielestäni kaivattua lisäselvitystä ”Robust Immoralismissa” esitettyihin ajatuksiin. Carrollin mukaan maltillisen moralismin näkökulmasta moraalittomista hahmoista pitäminen ei ole ongelmallista, mutta moraalittomien tekojen kannattaminen sen sijaan on. Carroll lisää, että moraaliton hahmo voi olla esimerkiksi hauska. Voimme nauraa hänen vitseilleen, mutta silti olla hyväksymättä hänen moraalittomia tekojaan. Samoin voimme esimerkiksi pitää häntä älykkäänä tai puoleensavetävänä, mutta tuomita hänen tekonsa. Carrollin johtopäätös siis on, että usein ei-moraalisten tuntemusten herättäminen moraalittomia hahmoja kohtaan ei ole taiteellinen saavutus. Carroll toteaa, että vaikka rujot sankarit saisivatkin yleisön hyväksymään moraalittomia toimintamalleja, teoksen tekijän yleisössä herättämät tuntemukset eivät ole tulosta mistään hienosta taiteellisesta työskentelystä, vaan arkipäiväisestä ja hyväksi osoittautuneesta genre-temppujen käytöstä. (Carroll 2013b, 372–5.)

Eaton vastaa vastineessaan ”Reply to Carroll: The Artistic Value of a Particular Kind of Moral Flaw”, että onnistuneissa rujan sankarin teoksissa kyseessä todella on taiteellinen taidonnäyte. Se, että pystymme luettelemaan usein käytettyjä tekniikoita, joilla moraaliton hahmo saadaan

näyttämään miellyttävämmältä, ei vielä merkitse, ettei siihen tarvittaisi taitoa. (Eaton 2013, 379). Rujon sankarin tarinoiden perustavanlaatuinen piirre on, että ne tekevät yleisölle mahdottomaksi erottaa toisiinsa nivoutuneet hyväksynnän ja tuomitsemisen tuntemukset. Surkuteltavien ominaisuuksien erottaminen ihailtavista ei onnistu, vaikka Carroll niin väittääkin. Rujo sankari on monimutkainen toisiinsa nivoutuneiden piirteiden paljous. (Eaton 2013, 378.)

Eaton kysyy, onko mahdollista pitää erillään henkilöahmoa kohtaan tuntemamme ei-moraaliset hyväksynnän tuntemukset ja moraaliset tuomitsemisen tuntemukset. Voimme olla varmoja, että edellinen ei millään tavalla pääse vaikuttamaan jälkimmäiseen? Eaton kysyykin, minkälaisia reaktioita rujon sankarin teokset herättävät? Edistävätkö ne omien moraalisten arvostelmiemme puhtautta, vai hämmentävätkö ne moraalisten arvostelmien tekoamme? Hyvän ja pahan toisiinsa kietoutumista on vaikea paeta. Selvittääkseen tätä ajatusta vielä lisää Eaton viittaa 1970-luvulta alkaneisiin tutkimuksiin haloilmiöstä (*halo effect*), jossa osoitettiin, että oikeuskäsittelyissä rikkaamman ja kauniimman näköiset syytetyt herättivät enemmän luottamusta valamiehistössä kuin vähävaraisemman oloiset ja vähemmän puoleensa vetävät. Eaton argumentoi, että tällainen taipumus vaikuttaa myös suhtautumisessamme fiktionaalisiin hahmoihin. Eaton käyttää käsitettä saastumistendenssi (*contamination tendency*) tiedostamattomasta pyrkimyksestämme yhdistää ulkoisesti kauniiseen, menestyvään, tunnettuun tai meille ennaltaan tuttuun henkilöön luottamuksen tunteita. Eatonin mukaan ei ole kyse siitä, että rujon sankarin täytyisi olla moraaliton, että teos pystyisi sitä kautta saamaan yleisössä aikaan moraalisen arvostelman. Moraalinen tuomittavuus tuodaan voimakkaasti esiin, jotta yleisö saataisiin ristiriitaisten tuntemusten tilaan. (Eaton 2013, 376–8.)

Myös León argumentoi, että niin taiteessa kuin elämässäkin esteettiset piirteet voivat olla syitä asioiden arvottamiseen tietyllä tavalla. Ne voivat myös saada näkemään uusia puolia kyseisissä tilanteissa. Esteettiset piirteet paljastavat arvostelumme luonteen monimutkaisuuden ja varmistavat, että yleiset arvoarvostelmamme riippuvat muustakin kuin moraalista seikoista. (León 2011, 79.) León muistuttaa, että rujosta sankarista pitäminen on yhtä luonnollista kuin todellisessa elämässä pahasta ihmisestä pitäminen. Ihmiset ja tilanteet ovat yleensä sekoitus hyviä ja huonoja piirteitä, eikä yleisarvostelmamme aina selkeästi tuomitse ihmisten paheita. (León 2011, 74.) Näin Leónin ajatusten pohjalta ihailumme Tony Sopranoa kohtaan on oikeutettua. Leónin immoralismi lähestyy Kieranin kognitiivista immoralismia, eikä näin ollen ole Eatonin mittakaavassa tarpeeksi vankasti perusteltu teoria. Eatonin oma tarkastelu pohjaa ristiriitaisten tuntemusten tilaan, joka seuraa siitä, että yleisö huomaa asettuvansa moraalisesti epäilyttävään asemaan. Carroll ei kritiikissään kommentoi tätä yleisön olotilaa, vaikka se on Eatonin artikkelin perustus (Eaton 2013, 379).

Riippumatta siitä, minkä kannan loppujen lopuksi ottaa Eatonin rujan sankarin käsitteeseen, se tuo mielestäni hyödyllisen näkökulman keskusteluun moraalittomasta taiteesta. Eaton esittää mielestäni osuvan kuvauksen siitä, kuinka onnistuneen moraalittoman teoksen herättämä tuntemusten ristiriita ja hämmennys pitää lukijaa tai katsojaa yöllä hereillä pohtimassa omia reaktioitaan teokseen. Moraalittomat teokset voivat aiheuttaa kuvatuolaisen yhteen nivoutuneiden tuntemusten hämmennyksen. Hämmennys palaa mieleen ja saa ihmettelemään tuntemusten vyyhtiä, jonka se herätti ja joka sen olisi pitänyt herättää. Ehkä tämä mieleen pyörimään jäävä hämmennyksen ja arvostelmien punnitsemisen tila on se, mikä tekee teoksesta onnistuneen erottaen myös moraalittoman fiktion massatuotannon seasta todelliset taideteokset.

Onko rujan sankarin aikakausi menossa ohi? Eaton huomauttaa, että nykypäivänä televisiosarjoissa ja elokuvissa esitetään niin paljon rujan sankarin hahmoja, että hahmon ristiriita ja vetovoima voivat kulua ja menettää taiteellisen mielenkiinnon. Jos yleisö ylialtistetaan rujan sankarin ristiriidalle, mielikuvituksen vastustaminen voi alkaa heiketä. (Eaton 2012, 288.) Lisäksi, koska kaava on yleisölle jo entuudestaan hyvin tuttu, voi olla että yleisö on tottunut rujan sankarin tuottamaan kaksijakoiseen mielentilaan, jossa toisaalta tuomitaan sankari ja toisaalta ihailaan tätä. Mutta onko mahdollista, että rujo sankari säilyttää vankan asemansa siksi, että tällaiset teokset heijastavat nyky-yhteiskuntaa tai kulttuuria? Ehkä ei ole enää niin selkeää ja yhdenmukaista normijärjestelmää kuin esimerkiksi Humen aikoihin. Voiko olla, että tässä tilanteessa ihmiset kokevat antoisammaksi sellaiset tarinat, joissa ei ole alleviivattua moraalista hyvän ihannetta ja vastaavasti alleviivattua moraalisen paheen kartettavaa esimerkkiä? Vai onko tämä merkki moraalista turmeltuneisuudesta, johon jatkuvasti moraalittomille roolimalleille altistettu yleisö turtuu?

5. Lopuksi

Tutkielmani käsitteli taideteoksen moraalittomuuden vaikutusta teoksen arvoon. Eri näkökulmia tutkittuani voin todeta, että moraalisesti puutteellisilla teoksilla on taiteen kentällä paikkansa. Immoralismi eli käsitys siitä, että taideteoksen moraalittomuus voi lisätä teoksen esteettistä arvoa, näyttää olevan jossain määrin yhteensopiva sekä moralismin että autonomismin näkökulmiin.

Carrollin maltillisen moralismin mukaan teoksen moraalittomuus voi joskus olla teoksen esteettinen ansio. Maltillinen moralismi ei kuitenkaan ole paras mahdollinen perusta immoralismille, sillä se ei tunnusta tarpeeksi voimakkaasti moraalittomien teosten potentiaalista arvoa. Sen sijaan Johnin opportunistinen moralismi on sujuvasti yhdistettävissä immoralismiin. Johnin mukaan taiteen moraalisen arvostelun merkityksen tunnustaminen ei vähennä taiteen muita arvoja. Opportunistisen moralismin näkökulmasta on kontingenttia, onko moraalinen arvostelu etusijalla muihin arvoihin nähden. Jacobsonia mukaillen voi argumentoida, että moralistiset teokset voivat huonoimmillaan esittää tylsiä itsestäänselvyksiä, kun taas moraaliton taide voi parhaimmillaan tuoda kiinnostavia uusia näkökulmia ja kannustaa yleisöä työstämään teoksia uudella tavalla.

Carreñon maltillisen autonomismin näkökulmasta taideteoksen esteettinen arvo ei koskaan vähene teoksen moraalisten heikkouksien vuoksi. Taideteos voi vaatia yleisöltä moraalitonta näkökulmaa tai asennetta, eikä tämä vähennä teoksen esteettistä arvoa. Carreñon tarkastelussa teoksen esteettinen onnistuminen riippuu siitä, kuinka ymmärrettävä teos on. Niin moraalisen kuin moraalittomankin teoksen onnistuminen riippuu siitä, kuinka koherentti esitys on, sekä siitä, kuinka eheitä ja voimakkaita mielikuvia, emootioita ja ajatuksia esitys yleisössä herättää. Carreñon mukaan esteettinen onnistuminen liittyy siihen, kuinka hyvin yleisön tulkitsevat toiminnot onnistuvat. Tästä näkökulmasta immoralismi toimii myös autonomismin pohjalla.

Jacobsonin antiteoreettista näkökulmaa mukaillen voi todeta, että taideteoksen moraalinen puute tai ansio voidaan laskea joko esteettiseksi puutteeksi tai ansioksi, tai se voi olla esteettisesti irrelevantti. Antiteoreettinen näkökulma ei pyri tarjoamaan yleistä teoriaa taiteen moraalisen ja esteettisen arvon suhteesta. Tutkittuani eri moralistisia, autonomistisia ja immoralistisia näkökulmia totean, että yleisen teorian rakentaminen vaikuttaakin mahdottomalta. Jokaisella teoriolla on omat puutteensa. Siksi erilaisten teorioiden yhdistäminen lienee paras vaihtoehto. Immoralismi on yhteensopiva sekä autonomismin että moralismin kanssa. Ehkä paras yhdistelmä olisikin kaikkien näiden kolmen näkökulman yhdistäminen niin, että mitään niistä ei jätetä teorian – tai antiteorian – ulkopuolelle.

Eatonin rujan sankarin malli tuo hyödyllisen näkökulman moraalittoman taiteen tarkasteluun. Eaton korostaa moraalittoman teoksen parantumattomuutta, joka ilmenee esimerkiksi *Sopranos*-sarjassa. Suhtautumisemme Tony Sopranoon on vahvasti ristiriitainen. Taiteilija on luonut vahvasti kaksijakoisen henkilöhahmon, ja yleisö kokee yhteen nivoutuneiden tunteiden hämmennyksen. Toisaalta, kuten León on todennut, rujosta sankarista pitäminen on mahdollista samalla tavalla kuin todellisessa elämässä pahasta ihmisestä pitäminen. Ihmiset ovat aina sekoitus hyviä ja huonoja piirteitä, emmekä aina selvästi tuomitse pahoja piirteitä. Eatonin mukaan on taiteellinen saavutus, että sarjan luojat saavat yleisön voimakkaasti hämmentyneeseen ja kahtiajakautuneeseen tilaan. Sarjan moraalittomuutta ei voida puhdistaa vetoamalla sarjan opettaviin ja moraalialia syventäviin ominaisuuksiin. Ne ovat teoksen esteettistä arvoa lisäävästä moraalittomuudesta irrallisia ominaisuuksia.

Moraalittomat teokset pyrkivät voittamaan yleisön mielikuvituksen vastustuksen. Jos yleisö ei suostu kuvittelemaan teoksen vaatimaa tapahtumaa tai henkilöhahmoa, se voidaan laskea teoksen puutteeksi. Yleisö voi yllättyä siitä, että ei tunne mielikuvituksen vastustusta teoksessa esitettyihin asioihin, joita vastaavat tapahtumat todellisuudessa herättäisivät moraalista paheksuntaa. Joskus yleisölle on myös vaikeaa reagoida teoksen vaatimalla tavalla siitä johtuvan emotionaalisen ja psykologisen hinnan vuoksi. Kuten Kieran argumentoi, teoksesta on saatava tarpeeksi suuri palkinto, että kuvittelemamme moraalittomuus ei ole ajanhaaskausta. Eatonin rujan sankarin teoksissa yleisö tuntee mielikuvituksen vastustuksen koko ajan. Parhaimmillaan yleisön mielikuvituksen vastustaminen onkin teoksen taiteellinen ansio.

Kierania, Eatonia ja Jacobsonia seuraten totean, että moraalittomasta taideteoksesta voi pitää myös moraalisesti hyveellinen yleisö. Moraalittoman taiteen kenttä on laaja, ja on selvää että siihen kuuluu myös paljon ongelmia. Tähän liittyy kysymys: miksi immoralismi ei ole suositumpi suuntaus? Immoralistin eteen tulee monenlaisia ongelmia, joista tarjoan muutaman esimerkin. Ensinnäkin on taiteen sensuuriin liittyvä näkökulma, eli rajanveto moraalittomuudelle ja säädyttömyydelle yksittäisessä teoksessa. Millaiselle yleisölle teos on tarkoitettu ja on sopiva? Onko sen esittämä sisältö sopivaa kenellekään? Kuka on oikeutettu ja sopiva taho määräämään näistä asioista? Mitkä ovat oikeat kriteerit ja perustelut näistä asioista päättämiseksi? Näiden kysymysten voidaan katsoa kuuluvan elokuvakritiikin alueelle, kuten sekä Carreño että Kieran ovatkin ehdottaneet. Toiseksi, taiteen banalisoitumisprosessi on pitkällä: aikaisemmat taiteen avantgardistiset menetelmät ovat jokapäiväisessä käytössä mainoksissa, musiikkivideoissa, sekä

niin sanotussa roskafiktiossa (*junk fiction*)³³ eli ei-taiteellisessa massafiktiossa, ja täyttävät multimedian ihmisten jokapäiväisessä elämässä. Tällaisten tekstien moraalisuuden tarkasteluun vaikuttaa tekijän epätaiteellinen intentio, kuten esimerkiksi rahallisen voiton maksimointi ja mahdollisimman myyvän tarinan luominen. Tähän liittyy myös rujan sankarin tapausten yleistyminen. Useat rujan sankarin tarinat ovat tällä hetkellä kassamagneetteja. Jää nähtäväksi, onko rujan sankarin aikakausi menossa ohi. Kuitenkin voidaan ehkä ajatella, että moraalittoman taiteen kausi ei ole loppumassa, ja sen arvostus filosofisella kentällä voi vielä kasvaa.

³³ Carroll käsittelee tätä fiktion lajia artikkelissaan ”The Paradox of Junk Fiction”, *Philosophy and Literature* 18 (2), ss. 225–41.

KIRJALLISUUS

Anderson, James C. ja Dean, Jeffrey T. 1998. Artikkel "Moderate Autonomism" teoksessa *British Journal of Aesthetics*, 38 (2). 150–66.

Carreño, Francisca Pérez. 2006. Artikkel "El valor moral del arte y la emoción" teoksessa *Crítica*, vol. 38, no. 114, diciembre. 69–92.

Carroll, Noël. 1996. "Moderate Moralism" teoksessa *British Journal of Aesthetics* 36 (3). 223–38.

----- 1997. Artikkel "Art, Narrative, and Emotion" teoksessa *Emotion and the Arts* (toim. Mette Hjort ja Sue Laver). Oxford University Press, New York. 190–211.

----- 1998a. Artikkel "Moderate Moralism vs. Moderate Autonomism" teoksessa *British Journal of Aesthetics*, vol. 38, no. 4. 419–424.

----- 1998b. Artikkel "Art, Narrative, and Moral Understanding" teoksessa *Aesthetics and Ethics. Essays at the Intersection*. (Toim. Jerrold Levinson.) Cambridge University Press, Cambridge. 126–160.

----- 2000. Artikkel "Art and Ethical Criticism - An Overview of Recent Directions of Research" teoksessa *Ethics* 110 (2). 350–87.

----- 2008. Johdantoluku "Talk to Them: An Introduction" teoksessa *Talk to Her*. (Toim. A.W. Eaton.) Routledge. Oxon. 1–10.

----- 2013a. Artikkel "Sympathy for Soprano" teoksessa Carroll, Noël. *Minerva's Night Out. Philosophy, Pop Culture, and Moving Pictures*. Blackwell Publishing Ltd, West Sussex. 276–188. Alunperin julkaistu nimellä "Sympathy for the Devil" teoksessa *The Sopranos and Philosophy*. (Toim. Richard Greene ja Peter Vernezze.) Chicago Open Court, 2004, 121–36.

----- 2013b. Artikkel "Rough Heroes: A Response to A.W. Eaton" teoksessa *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 71:4 Fall 2013. 371–6.

Eaton, A.W. 2008. (Toim.). *Talk to Her*. Routledge. Oxon.

----- 2008. Artikkel "Almodóvar's Immoralism" teoksessa *Talk to Her*. (Toim. A.W. Eaton). Routledge. Oxon. Ss. 11–26.

----- 2012. Artikkelin ”Robust Immoralism” teoksessa *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70:3 Summer. 281–92.

----- 2013. Artikkelin ”Reply to Carroll: The Artistic Value of a Particular Kind of Moral Flaw” teoksessa *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 71:4 Fall 2013. 376–80.

Gaut, Berys. 1997. Artikkelin ”The Ethical Criticism of Art” teoksessa *Aesthetics and Ethics* (toim. Jerrold Levinson), Cambridge University Press, Cambridge. 182–203.

----- 2001. Artikkelin ”Art and Ethics” teoksessa *The Routledge Companion to Aesthetics* (Toim. Berys Gaut ja D. Lopes.) Routledge, Lontoo. 341–52.

Gendler, Tamar Szabó. 2000. Artikkelin ”The Puzzle of Imaginative Resistance” teoksessa *Journal of Philosophy* 97 (2). 55–81.

Giovannelli, Alessandro. Artikkelin ”The Ethical Criticism of Art: A New Mapping of the Territory” teoksessa *Philosophia* (2007) 35. 117–27.

<http://sites.lafayette.edu/giovannelli/files/2012/01/The-Ethical-Criticism-of-Art-Off-Print.pdf>

tarkasteltu 21.2.2015.

Goldie, Peter. 2000. *The Emotions. A Philosophical Exploration*. Oxford University Press, Oxford.

Jacobson, Daniel. 1997. Artikkelin ”In Praise of Immoral Art” teoksessa *Philosophical Topics*, Vol. 25 No. 1, Spring. 155–99.

http://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/79404/Immoral_Art.pdf?sequence=1

tarkasteltu 4.1.2015.

----- 2006. Artikkelin ”Ethical Criticism and the Vice of Moderation” teoksessa *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art* (toim. Matthew Kieran). 342–355.

John, Eileen. 2006. Artikkelin ”Artistic Value and Opportunistic Moralism” teoksessa *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art* (toim. Matthew Kieran). 331–41.

Keen, Suzanne. 2007. *Empathy and the Novel*. Oxford University Press, New York.

Kieran, Matthew. 1996. Artikkelin ”Art, Imagination, and the Cultivation of Morals” teoksessa *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 54 (4). 337–51.

- 2002. Artikkel "On Obscenity: The Thrill and Repulsion of the Morally Prohibited" teoksessa *Philosophy and Phenomenological Research*, LXIV (1), 2002. 31–56.
- 2003a. Artikkel "Forbidden Knowledge: The Challenge of Immoralism" teoksessa *Art and Morality*. (Toim. José Luis Bermúdez ja Sebastian Gardner.) Routledge, Lontoo. 56–73.
- 2003b. Artikkel "Art and Morality" teoksessa *The Oxford Handbook to Aesthetics*. (Toim. Jerrold Levinson.) Oxford University Press, Oxford. 451–70.
- 2006. Artikkel "Art, Morality and Ethics: On the (Im)Moral Character of Art Works and Inter-Relations to Artistic Value" teoksessa *Philosophy Compass* 1/2 (2006). 129–43.
<http://www.matthewkieran.com/storage/writing-work/Kieran%20Compass%20Art%20and%20Moral%20Character.pdf> tarkasteltu 21.2.2015.
- 2010. Artikkel "Emotions, Art and Immorality" teoksessa Goldie, Peter (toim.). *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*. Oxford University Press. Oxford. 681–704.
<http://www.matthewkieran.com/storage/writing-work/EmotionsartimmoralityKieran.pdf> tarkasteltu 4.1.2015.
- Kieran, Matthew ja Lopes, Dominic McIver. 2003. "Introduction" teoksessa *Imagination, Philosophy and the Arts*. (Toim. Matthew Kieran ja Dominic McIver Lopes.) Routledge. Lontoo. 1–12.
- León, María José Alcaraz. 2011. Artikkel "Contrary Feelings and the Cognitive Significance of Art" teoksessa *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*, XLVIII/IV, 2011, No. 1. 63–80.
- Levinson, Jerrold. 1998. Johdantoluku "Introduction: Aesthetics and Ethics" teoksessa *Aesthetics and Ethics. Essays at the Intersection*. (Toim. Jerrold Levinson.) Cambridge University Press, Cambridge. 1–25.
- Mothersill, Mary. 2006. Artikkel "Make-Believe Morality and Fictional Worlds" teoksessa *Art and Morality* (toim. José Luis Bermúdez ja Sebastian Gardner). 74–95.
- Nussbaum, Martha C. 2001. *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Peek, Ella. Artikkel "Ethical Criticism of Art" teoksessa *Internet Encyclopedia of Philosophy*, <http://www.iep.utm.edu/art-eth/#SH3c> . Tarkasteltu 2.3.2015.

Oatley, Keith. 1999. Artikkele "Meeting of Minds: Dialogue, Sympathy, and Identification, in Reading Fiction" teoksessa *Poetics* 26. 439–54.

----- 2012. *The Passionate Muse. Exploring Emotion in Stories*. Oxford University Press, New York.

Oatley, Keith ja Gholamain, Mitra. 1997. Artikkele "Emotions and Identification" teoksessa *Emotion and the Arts* (toim. Mette Hjort ja Sue Laver). Oxford University Press, New York. 263–81.

Ravenscroft, Ian. 2010. Artikkele "Folk Psychology as a Theory" teoksessa *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2010 Edition) (toim. Edward N. Zalta.). URL <http://plato.stanford.edu/archives/fall2010/entries/folkpsych-theory/>. Julkaistu ensimmäisen kerran 22.9.1997, viimeksi päivitetty 12.8.2010. Tarkasteltu 17.3.2015.

Robinson, Jenefer. 2010. Artikkele "Emotion and the Understanding of Narrative" teoksessa *A Companion to the Philosophy of Literature* (toim. Garry L. Hagberg ja Walter Jost). Wiley-Blackwell, West Sussex. 71–92.

Schellekens, Elisabeth. 2007. *Aesthetics and Morality*. Continuum, Lontoo.

Tanner, Michael. 1994. "Morals in Fiction and Fictional Morality (II)" teoksessa *Supplement to the Proceedings of the Aristotelian Society* 68. 51–66.

Walton, Kendall. 1990. *Mimesis as Make-Believe – On the Foundations of the Representational Arts*, Harvard University Press, Cambridge.

----- 1994. Artikkele "Morals in Fiction and Fictional Morality" teoksessa *Aristotelian Society Supplementary Volumes* 68. 27–50.

Zunshine, Lisa. 2006. *Why We Read Fiction. Theory of Mind and the Novel*. The Ohio State University Press, Columbus.