

”Palautetta kaipaa ihan älyttömästi”

Harrastajateatterin lehtikritiikki ohjaajan näkökulmasta

Mirka Seppänen

Draamakasvatuksen  
syventävän tason tutkielma  
Jyväskylän yliopisto  
Kasvatustieteiden tiedekunta  
Opettajankoulutuslaitos  
Draamakasvatuksen yksikkö  
Syksy 2002

## TIIVISTELMÄ

SEPPÄNEN, M. 2002. ”Palautetta kaipaa ihan älyttömästi.” Harrastajateatterin lehtikritiikki ohjaajan näkökulmasta. Jyväskylän yliopisto. Opettajankoulutuslaitos, draamakasvatuksen yksikkö. Pro gradu -tutkielma. - 94 s.

Tutkimuksen tavoite on metakriittisesti kartoittaa ja analysoida harrastajateatterikritiikin olemusta painottaen ohjaajan näkökulmaa. Tutkimus keskittyy jyväskyläläisiin lehtikritiikkeihin ja ohjaajiin keväällä 2002. Draamakasvatuksen kontekstissa lähtöajatukseni on se, että teatterikriitikko on aina myös teatterikasvattaja, ja lehtikritiikki muodostaa merkittävän osan ohjaajan saamasta palautteesta.

Tutkimus on luonteeltaan syy-seuraussuhteen analyysiä, jossa selvitän ensiksi kriitikoiden koulutusta ja kokemusta sekä lehtien linjauksia kriiikkien julkaisussa. Kriiikkitekstien analyysissä keskityn ohjaajan työn käsittelyyn, harrastajateatterin merkityksen pohtimiseen ja arvottamisen mahdollisuuksiin kehittävänä palautteena. Kriiikin seurauksena tutkin fenomenografisin periaattein kahden ohjaajan käsityksiä saamastaan kritiikistä ja sen merkityksestä palautteena.

Tulosten mukaan ohjaajat eivät saa työstään tarpeeksi palautetta, ja kritiikissä nähdäänkin lähinnä sen markkinointiarvo. Kritiikeistä puuttuu mm. kriittisyyttä ja asiantuntevaa analyttisyyttä. Kriiikin tehtävä ja mahdollisuus on pitää yllä taiteen tasoa - mikäli kritiikki ei tätä tehtäväänsä täytä, olisi palautekulttuurin turvaamiseksi kehitettävä vaihtoehtoisia ratkaisuja.

## ASIASANAT

Draamakasvatus, harrastajateatteri, teatterikritiikki, teatteriohjaaja, fenomenografia

## SISÄLLYS

<b>1 JOHDANTO</b> .....	<b>1</b>
<b>2 METAKRITIIKKI: TUTKIMUKSIA JA KESKUSTELUA</b> .....	<b>3</b>
2.1 KRITIIKKI TUTKIMUSKOHTEENA.....	3
2.2 KRITIIKKI KESKUSTELUN AIHEENA - HERKKIEN NARSISTIEN PELIKENTTÄ?.....	5
<b>3 TUTKIMUKSEN TEOREETTINEN TAUSTA</b> .....	<b>8</b>
3.1 KRITIIKKI-KÄSITTEEN ULOTTUVUUDET.....	8
3.1.1 Kritiikin yhteiskunnallinen olemus.....	8
3.1.2 Kritiikki reseptiotutkimuksen näkökulmasta.....	11
3.1.3 Kritiikin rakenne ja sisältö.....	13
3.1.4 Kriitikon roolista.....	15
3.2 OHJAAJA KRITIIKIN VASTAANOTTAJANA.....	17
3.2.1 Harrastajateatterin olemus ja ohjaajan rooli.....	17
3.2.2 Palautteen vaikutus ohjaajaan.....	21
3.2.3 Ohjaajan rooli viestintäteoreettisissa malleissa.....	23
<b>4 METODI</b> .....	<b>25</b>
4.1 TUTKIMUSONGELMAT.....	25
4.2 KRITIIKIT.....	27
4.2.1 Kritiikit tutkimusaineistona.....	27
4.2.2 Kritiikkien analyysimenetelmä.....	29
4.3 FENOMENOGRAFINEN ANALYYSI LAADULLISEN TUTKIMUKSEN TYÖTAPANA.....	31
4.3.1 Kvalitatiivinen tapaustutkimus ja fenomenografinen ajattelu.....	31
4.3.2 Tutkimuksen vaiheet ja aineiston analysointi.....	34
4.3.3 Luotettavuus ja soveltuvuus tähän tutkimukseen.....	36

4.4 OHJAAJAT.....	38
4.4.1 Tapaukset.....	38
4.4.2 Puolistrukturoitu teemahaastattelu.....	40
<b>5. TUTKIMUKSEN TULOKSET.....</b>	<b>42</b>
5.1 KUKA KIRJOITTA VAI KIRJOITTAAKO KUKAAN?.....	42
5.1.1 Kriitikoiden esittely.....	43
5.1.2 Lehtien linjauksista.....	45
5.2 MITÄ KRITIIKKITEKSTIT SISÄLTÄVÄT?.....	48
5.2.1 Ohjaaja ja ohjauksen osuus kritiikeissä.....	49
5.2.2 Esityksen ja harrastajateatterin merkityksen pohtiminen.....	53
5.2.3 Arvottaminen - kritiikin mahdollisuudet kehittävänä palautteena.....	56
5.3 MITÄ KRITIIKKI MERKITSEE OHJAAJALLE?.....	60
5.3.1 Merkityskategorioiden luokitus.....	60
5.3.2 Ohjaajan tavoitteet: selkeä kuva päässä, minkä tyylistä haluaa.....	63
5.3.3 Palautetta kaipaa ihan älyttömästi.....	67
5.3.4 Tietääköhän tuo oikeesti? - käsityksiä kritikoista ja kritiikin sisällöstä.....	70
5.3.5 No, taas keuhuttiin mutta pidetäänpä jalat maassa.....	73
5.3.6 Se vaikuttaa siihen tuleeko yleisöä vai ei.....	77
<b>6. TUTKIMUKSEN ANTI.....</b>	<b>79</b>
6.1 MITEN TUTKIMUS ONNISTUI?.....	80
6.2 HARRASTAJATEATTERIKRITIIKKI, ONGELMAT JA TULEVAISUUS....	83
6.3 PALAUTETTA KAIPAAVA HARRASTAJATEATTERIOHJAAJA - ONGELMIA JA MAHDOLLISUUKSIA.....	85
6.4 LOPUKSI.....	87
<b>LÄHTEET.....</b>	<b>90</b>

**LIITE:** Teemahaastattelun kysymysrunko

## 1. JOHDANTO

”Kritiikin vaikutuksia yliarvioivat lähinnä kehnommasta päästä olevat harrastajat, jotka omahyväisyydessään nussivat jokaisen itsestään kirjoitetun pilkun”. Tällä musiikkikriitikko Ilpo Saunio (1980, 36) tokaisulla voisi toisaalta kuitata koko aiheeni, mutta olen sen sijaan pitänyt sitä vastavoimana, joka on draaman lakien mukaisesti synnyttänyt jännitteen ja potkinut minua tutkimuksessani eteenpäin. Halusin lähestyä kritiikin olemusta eri näkökulmista: Kuka näitä kritiikkejä kirjoittaa? Mitä tekstit itse asiassa sisältävät? Mitä ne merkitsevät harrastajateatteriesitysten ohjaajille?

Tutkimuksessani kartoitan ja analysoin Jyväskylässä kolmessa eri lehdessä ilmestyneitä teatterikritiikkejä keväällä 2002. Kriitikoiden osalta olen kiinnostunut lähinnä siitä, millaisella koulutuksella ja kokemuksella kriitikot toimivat; tutkin myös mitä eroja löytyy ammattiteattereiden ja harrastajateattereiden kritiikeistä suhteessa kriitikon ammattitaitoon ja kokemukseen sekä käytettyihin palstatiloihin. Harrastajateattereita koskevista kritiikkiteksteistä nostan esiin lähinnä sen, kuinka niissä on käsitelty ohjaajan työtä. Hyvin keskeinen kysymys on myös otetaanko kritiikeissä kantaa kyseisen esityksen tai yleisemmin harrastajateatterin merkitykseen: miksi esitys on tehty ja ansaitsiko se tulla tehdyksi? Kasvatuksellisesta näkökulmasta pohdin erityisesti kritiikkien arvottavien osuuskien antia palautteena tekijöille.

Kritiikkien sisällönanalyysi toimii pohjana ja vertailukohtana tutkiessani fenomenografisin periaattein kahden harrastajateatteriohjaajan käsityksiä saamastaan kritiikistä. Teemahaastatteluihin ja omaan kokemukseeni nojautuen pohdin mm. seuraavia kysymyksiä: Nähdäänkö kritiikki kannustuksena ja apuna kohti kehitystä? Kokevatko ohjaajat kritiikin puutteellisena ja mitä siltä toivotaan? Mikä on kritiikin merkitys ohjaajan näkökulmasta? Toisaalta voidaan myös tarkastella sitä, onko ohjaajan näkökulmalla merkitystä kritiikille - miltä näyttää kritiikin tulevaisuus jos se käsittää funktiokseen yksinomaan yleisön palvelun?

Harrastajateatteri kuuluu yhtenä osana draamakasvatuksen laajaan kenttään. Oma työnkuvani draamakasvattajana on ollut seitsemän vuoden ajan toimia teatteriharrastajien kouluttajana, näytelmien käsikirjoittajana ja ohjaajana. Sekä opettajana että taiteen

tekijänä ja opiskelijana koen lehtikritiikin erittäin merkityksellisenä palautteena tekijöille - analysoivaa palautetta ei juurikaan saa mistään muualta, ja kriitikon tulisi edustaa tavallista koulutetumpaa ja palautteen antoon kehittyntä katsojaa. Uskon taitavien teatterikriitikoiden mahdollisuuteen osaltaan toimia teatterikasvattajan roolissa ja näin edesauttaa maakunnan teatterielämän kehitystä; pahimmassa tapauksessa huonotasoinen kritiikki toimii päinvastoin.

Yhdyn mm. ohjaaja Laura Jäntin esittämiin ajatuksiin siitä, että kritiikki on inhottavaa, jos siinä ei suhtauduta vakavasti - oleellista ei ole se pitääkö kriitikko esityksestä vai ei, vaan se, että ylipäätään pohdiskellaan mitä ohjaaja on tavoitellut (Korhonen 1998, 99). Etenkin harrastajateattereihin kohdistuvat kritiikit ovat mielestäni olleet paikallisessa lehdistössä usein ylimalkaisia. Tämä on näkynyt mm. kriitikon asiantuntemuksen puutteena, ja erityisesti tänä keväänä negatiivisen arvottamisen välttelyä, mikä ei mielestäni palvele tekijöiden kehityspyrkimyksiä sen enempää kuin yleisöäkään.

Toivoisin tällaisen metakritiikkikeskustelun toimivan ajatusten herättäjänä puolin ja toisin: Lehdistön olisi hyvä tiedostaa valtaansa, mahdollisuuksiaan ja vastuutaan suhteessa kritiikin kohteisiin, ei pelkästään lukijakuntaan. Toisaalta ohjaajien pitäisi halutessaan kehittyä työssään osata hakea ja vaatia asiallista palautetta. Lehdistä voidaan säännöllisin väliajoin lukea loukkaantuneiden taiteilijoiden vastinekirjoituksia kriitikoille - sen sijaan aikaisempia tutkimuksia harrastajateatterin kritiikistä tai kritiikin vaikutuksista ohjaajiin en löytänyt. Mikäli kritiikin tasoon halutaan todella puuttua, on aiheellista esittää myös tieteellistä näyttöä.

**Luvussa 2** esittelen aluksi kritiikkiä sekä tutkimuskohteena että keskustelun aiheena. **Luvussa 3** syvennyn tarkemmin kritiikki-käsitteen teoreettisiin ulottuvuuksiin; omana alueenaan selvitän myös harrastajateatterin olemusta ja ohjaajan roolia sekä palautteen vaikutusta ohjaajaan. **Neljäs luku** sisältää kuvauksen käyttämästäni metodeista, joihin sisältyvät kriitikoiden puhelinkyselyt, kritiikkitekstien sisällönanalyysi sekä ohjaajien tapaustutkimus fenomenografisella tutkimusotteella. **Viidennessä luvussa** esitän tutkimukseni tulokset samassa järjestyksessä: kriitikot - kritiikit - ohjaajien käsitykset. **Kuudes luku** kokoaa tutkimuksen antia: pitkälti samat kritiikin ongelmat, joista on

keskusteltu ammattiteattereiden yhteydessä, koskevat myös jyväskyläläistä harrastajateatterikenttää.

Teen tätä tutkimusta sekä draamakasvatuksen tutkijana että harrastajateatteriohjaajana. Omat ohjaajan kokemukseni kulkevat mukana tutkimuksessa kursivoituissa kappaleissa.

## 2. METAKRITIIKKI: TUTKIMUKSIA JA KESKUSTELUA

### 2.1 KRITIIKKI TUTKIMUSKOHTENA

Taideteoksen lehtiartikkelia voi lähestyä tutkimusalueena monesta näkökulmasta: lehtijuttuna kyse on kulttuurijournalistiikasta ja tiedotusopista. Merja Hurri (1993, 21) toteaa väitöskirjassaan, että kulttuurijournalismin tutkimusta on Suomessa tehty hyvin vähän. Hurri on tutkimuksessaan kiinnostunut kulttuuritoimittajien toiminnasta ja sananvapauden toteutumisesta erilaisten vaatimusten ristipaineissa. Teoreettisena lähtökohdista hän pitää Pierre Bourdieun (1984, 1985) ajatuksia symbolisista taisteluista. Sanomalehtien kulttuuriosastot nähdään näin pelikenttänä, joiden symbolinen taistelu käydään oikeudesta määritellä mitä on kulttuuri (Hurri 1993, 9).

Bourdieu tunnetaan kulttuurisosiologina, ja sosiologinen näkökulma näyttäisikin olevan mukana useimmissa kritiikin tutkimuksissa. Irmeli Niemi (1983) on työryhmineen perehtynyt reseptitutkimuksen keinoin katsojien reaktioihin teatteriesityksistä. Niemi toteaa, että taiteen vaikutuksen ja vastaanoton tutkimukseen on paneuduttu 80-luvun alussa innokkaasti. Motivaationa on ollut käsitys taiteen yhteiskunnallisesta merkityksestä ihmisen elämää avartavana alueena ja käytännön tarve saada yhteiskuntaa turvaamaan taiteen elinmahdollisuudet, sekä taiteen tuominen kaikkien ulottuville. Taideteoksen ja vastaanottajan välisiä suhteita on tähän liittyen tutkittu sekä sosiologisista että taiteenteoreettisista lähtökohdista. (Niemi 1983, 10.)

Teatterin vastaanottoa on Suomessa viime aikoina tutkinut myös mm. Maaria Linko. Varhaisempi nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisu (1986) katsoo sosiologian

näkökulmasta mm. eri sosiaaliryhmien tapaa vastaanottaa teatteriesitys. 1990 ilmestynyt Teatteriesitykset ja julkisuus puolestaan keskittyy nimenomaan lehtikritiikkien analyysiin, ja hyödynnänkin omassa tutkimuksessani monia Linkon havaintoja. Linkon systemaattinen kritiikkien analyysimenetelmä tukeutuu ruotsalaisen Curt Isakssonin väitöskirjaan *Pressen på teatern* (Linko 1996, 27; Isaksson 1987). Muita pohjoismaisia lehdistökritiikkitutkimuksia löytyy mm. tanskalaiselta John Andreasenilta (1983) ja norjalaiselta Jo Bech-Karlsenilta (1991).

Taidekritiikin suhdetta taiteenalaan on tutkittu runsaasti lähinnä kirjallisuustieteessä, mutta viime aikoina myös musiikkijournalismin ja kuvataidekritiikin näkökulmista (Hurri 1993, 21). Kirjallisuustieteestä lähtöisin olevaan kuvaus-tulkinta-arvottaminen jaotteluun palaan myöhemmin (ks. esim. Huotari, Hurskainen & Varpio 1980). Taidekritiikin luonteeseen ja merkityksiin on perehtynyt mm. Kauko Kämäräinen (1986), jonka teoreettisessa katsauksessa pohditaan laajasti elämän, taiteen ja kritiikin suhteita. Omassa tutkimuksessani jätän tarkoituksellisesti yleisen taideteorian näkökulman vähemmälle huomiolle, koska jo sen määrittely, mikä on ”taidetta”, on erittäin ongelmallista.

Elokuvakritiikki on monilta osin lähellä teatterikritiikkiä - Maarit Raution pro gradu -työ (1996) pyrkii luoman yleiskuvaa 90-luvun suomalaisesta elokuvakritiikistä. Raution tutkimuskohteena ovat paitsi kritiikit myös ennen kaikkea kriitikoiden haastattelut, ja teoreettisena perustana toimivat David Bordwellin (1989) ajatukset kritiikin paikasta elokuvan kentällä. Raution tutkimuksessa painotetaan kriitikon persoonaa. Teatterin kriitikkotyypin luokittelun esittää myös mm. Elisa Nuutinen opinnäytetyössään (2000). Kriitikoiden näkökulmasta merkittävä suomalainen tutkimus on Kimmo Jokisen *Arvostelijat* (1988). Jokinen selvittää 1950 perustetun kriitikoiden etujärjestön, Suomen Arvostelijain Liitto SARV:n jäsenistön rakennetta ja työn sisältöä, sekä kriitikoiden näkemyksiä taiteesta, kulttuurista ja kritiikin merkityksestä.

Linko (1990, 63-64) kaipaa suomalaisen teatterikritiikin historiantutkimuksia, jotka tuottaisivat kritiikin muutoksista kiinnostavaa uutta tietoa - tällainen tutkimus kannattaisi hänen mukaansa tehdä teatteritieteen, sosiologian ja kulttuurihistorian tutkijoiden yhteistyönä. Historiallisia linjoja, samoin kuin esimerkkejä hyvinä pidetyistä kritiikeistä, voi toistaiseksi tutkia mm. sellaisista kokoomateoksista, joihin on kerätty tietyn arvostetun



kriitikon tekstejä vuosien varrelta (ks. esim. Suur-Kujala 1986, Uexküll 1984). Suomen Arvostelijain Liiton historiikin koonnut Otto Lappalainen (2000, 5 - 41) käy myös läpi lyhyesti kritiikin aseman muuttumista 1950-luvulta nykypäivään.

Huolimatta siitä että kritiikkiä on tutkittu hyvin laaja-alaisesti ja monien tieteenalojen näkökulmasta, on tutkimuksessa vielä selviä aukkoja. Draamakasvatuksen lähestymistapana näen ennen kaikkea huomion kiinnittämisen muuhun kuin ammattilaisten tekemän taiteen kritiikkiin - harrastajateatteria ei edellä mainitsemisissä tutkimuksissa juurikaan käsitellä. ”Harrastajataide on kuvottavaa” ilmaisee eräs Jokisen (1988, 51) haastattelema kriitikko, mikä vaikuttaa ohjaajan näkökulmasta pelottavan vahvalta ennakoasenteelta, kun kritiikkejä kuitenkin julkaistaan; Marjatta Hartikainen ja Anita Kangas (1982, 91-92) ovat tutkimuksessaan saaneet tuloksen, jonka mukaan haastatelluista harrastajateattereista vain noin 16 % oli jäänyt vaille minkäänlaista lehtikritiikkiä. Jokisen (1988, 53) tutkimuksen mukaan 82 % haastatelluista teatteriarvostelijoista oli kuitenkin kiinnostunut myös harrastajista.

Toinen merkittävä aukko kritiikin tutkimuksessa koskee kritiikkiä palautteena tekijöille - tällainen tieteellinen tutkimus näyttäisi puuttuvan niin ammattilaisten kuin harrastajienkin näkökulmasta. Ohjaaja Maarit Ruikka toteaa, ettei kritiikillä enää ole häneen sellaista merkitystä kuin nuorempana - nykyisin riittää kun tietää itse tehneensä parhaansa ja porukka on ohjaajan takana (Korhonen 1998, 246). Vaikuttaa siltä, että kritiikin tasoon ei puututa esim. sen kaltaisista syistä, että siitä ei tarvitse välittää, tai on jotenkin hävettävää jos antaa kritiikin vaikuttaa itseensä. Saattaa olla, että monen ammattitaiteilijan itsetunto ei kritiikeistä murenekaan, mutta asiantunteva palaute on varmasti aina tervetullutta. Ja kun kyseessä on nuori, aloitteleva ohjaaja, ollaan usein tekemisissä perustavaa laatua olevien urakehitykseen vaikuttavien tekijöiden kanssa.

## 2.2 KRITIIKKI KESKUSTELUN AIHEENA - HERKKIEN NARSISTIEN PELIKENTTÄ?

Eri taiteenalojen kritiikistä lehdistössä on käyty Suomessa tasaisin väliajoin keskustelua - viimeksi 90-luvun alkupuolella. Keskustelut ovat olleet lähinnä taiteilijoiden ja kriitikoiden välisiä, ja niiden keskeiset kysymykset ovat koskeneet sitä, kenelle kriitikon

pitäisi kirjoittaa, ja voiko journalismi opettaa taiteilijaa. (Hurri 1993, 11.) Miko Jaakkola ja Julius Elo ihmettelevät puolestaan metakritiikki-kulttuurin puuttumista Suomesta, vaikka julkaistulla kritiikillä on aina todellista teatteri- ja kulttuuripoliittista merkitystä - tämän ihmettelyn myötä alettiin Teatteri-lehdessä julkaista Metakritiikki-palstaa, jossa arvioinnin kohteena ovat julkaistun kritiikin sisältö ja lähestymistavat (Jaakkola & Elo 2001, 26 - 27).

Teatteri-lehden metakritiikin tarkoitus on sen omien sanojensa mukaan pohtia laajemmin kritiikin olemusta, lähtökohtia, tehtäviä ja nykytilaa; pyrkimys on myös paljastaa, analysoida ja purkaa kritiikin instituutioon sisältyvää vallankäyttöä ja kulttuuripoliittikkaa. Lehti keskittyy ammattiteattereihin. Harrastajiin voi käsittääkseni suoraan liittää vain Selja Ahavan ja Janne Saarakkalan (2001, 26 - 27) artikkelin kesäteatterikritiikistä: siinä todetaan, että pienien yhteisöjen tekemisessä tärkeintä lienee yhdessä tekeminen, jolloin kritisoinnin mielekkyyden voi asettaa kyseenalaiseksi, koska lehdiltä halutaan vain tiedotusapua. Tätä olettamusta kirjoittajat eivät kuitenkaan tarkemmin perustele.

Ahava (2001, 22) on ottanut palstalla esiin myös taiteilijoiden vastineet kriitikoille. Hänen mukaansa suomalaisen taidekeskusteluun ei kuulu väittely, ja kritiikki koetaan usein viimeisenä tuomiona, vaikka sen pitäisi olla keskustelunavaus. Ahava esittää aiheellisen kysymyksen siitä, halutaanko taiteellista kritiikkiä ylipäätään, vai onko kritiikin funktio ainoastaan toimia ilmaisena mainoksena. Näihin pohdiskeluihin viitaten näen kysymyksen siitä, mihin taiteilijat kritiikkiä tarvitsevat ja mitä he siltä toivovat, erittäin tärkeänä tutkimuskohteena niin ammattilaisten kuin harrastajienkin keskuudessa.

Edellisten aiheiden lisäksi Metakritiikki-palsta on nostanut esiin kysymyksiä mm. kriitikon mielivallasta ja nonseleerauksesta (Vuori 2001, 28 - 29), kriitikoiden vaikenemisesta tabujen edessä (Elo & Numminen 2001, 28), esityksen määrittelystä keskeneräiseksi (Numminen 2001, 27), näyttelijäntyön arvioinnin käsitteistön puuttumisesta (Elo & Silvennoinen 2001, 27) ja kriitikon kykenemättömyydestä kontekstualisoida nykyteatteria (Vuori 2002, 28). Samat ongelmat koskevat varmasti niin harrastajia kuin ammattilaisiakin sekä tekijöiden että kriitikoiden parissa. Teatteri-lehden funktio on herättää asioista keskustelua, ja se tekee tämän ennemmin kysymyksiä kuin totuuksia esittämällä - tutkimusaiheita kritiikin parista löytyy helposti kymmenittäin.

Suomen Arvostelijain Liiton (SARV) jäsenlehti Kritiikin uutiset vaikuttaisi ainakin viime vuosina painottaneen artikkeleissaan kirjallisuuskritiikkiä. Puheenjohtaja Siskotuulikki Toijonen (2002, 3) määrittelee kriittisyyden arvostelevaksi ja tutkivaksi asenteeksi, ja sanoo arvostelijan työllään luovan sivistystä; hänen mukaansa henkisen työn sivistys ja arvostus on viime aikoina vähentynyt. Teatterikriitikko Suna Vuori kritisoi kriitikkokuntaa arvellen, että alalle hakeutuu helposti herkkiä mutta kookkaita egoja, jotka itse sietävät huonosti kritiikkiä. Vuoren mukaan tilanne on räjähdysaltis, kun tällaiset kriitikot törmäävät toisten herkkien narsistien, eli taiteilijoiden kanssa. (Vuori 2000, 23 - 25.) Mutta estääkö tämän räjähdysten välttely aiheen tieteellisen tarkastelun? Mielestäni päinvastoin - tunnepitoisten ja henkilöityvien yhteentörmäysten sijaan kaivataan asiakeskeistä pohdintaa.

SARV on julkaissut myös yhteenveton kansainvälisen teatterikritiikin järjestön (the International Association of Theatre Critics) kongressista vuodelta 1996, jossa eri maiden arvostetut kriitikot esittävät näkemyksiään teatteriarvostelun nykytilasta (Lehtonen & Pohjola 1997). Teoksen alustuksissa tulee esiin myös harrastajateatterin näkökulma: Ranskalainen Irène Sadowska-Guillon näkee koulujen teatterikasvatuksen ja harrastajateatterien lisääntymisen uutena kritiikkejä kaipaavana yleisönä - tämän vuoksi on ikävää jos vakava kritiikki siirtyy pelkästään erikoislehtiin. Turkkilainen Aysegül Yüksel on puolestaan huolissaan siitä, jos arvostelija tukee uutta harrastajien teatteria kritiikittömästi, koska sillä voi olla kohtalokkaita seurauksia teatterin kehitykselle. Yleisesti kongressissa esitettiin huoli kritiikin pinnallistumisesta ja viihteellistymisestä markkinoiden vaatimusten edessä. (Ks. Riitta Pohjolan yhteenveto alustuksista, s. 65 - 66.)

Kritiikin aiemmista tutkimuksista voidaan siis poimia erilaisia kritiikin tarkastelun näkökulmia: kulttuurijournalismi, sosiologia, reseptiotutkimus, tekstianalyysi, taiteenteoriat, kulttuurihistoria, kriitikon työnkuva jne. Ammattilehtien ja kongressien metakritiikkikeskustelut täydentävät tutkimustuloksia ajankohtaisemmin esimerkein ja uusia ongelmia esiin tuoden. Keskusteluissa tulevat esiin tutkimuksia useammin teatterin tekijän käsitykset, mutta harvemmin keskustelussakaan otetaan esiin harrastajia. Vaikuttaa omituiselta, että harrastajateattereista kirjoitetaan kritiikkejä, vaikka tämän alueen ominaislaatuja, tarpeita ja vaatimuksia ei ole tutkittu eikä niistä edes keskustella.

### 3. TUTKIMUKSEN TEOREETTINEN TAUSTA

#### 3.1 KRITIIKKI-KÄSITTEEN ULOTTUVUUDET

##### 3.1.1 Kritiikin yhteiskunnallinen olemus

Kritiikki voidaan käsittää laajana sosiaalisena ja kulttuurisena ilmiönä, ja sen syntyhistoriaa onkin kartoitettu mm. sosiologian näkökulmasta. Jokinen (1988, 7-8) ottaa esiin arvostelijoita koskevassa tutkimuksessaan Bourdieun lisäksi Jürgen Habermasin ja Raymond Williamsin näkemyksiä taiteen ja kulttuurin merkityksen muutoksista aikojen kuluessa. Bourdieun (1984, 2) mukaan käsityksiä kulttuurin ja taiteen tulkinnoista ja määritelmistä on pyritty legitimoimaan erilaisten kulttuuriryhmittymien taholta aina 1600-luvulta alkaen.

Williams (1982, 38-44) katsoo taiteen asemaa sen ”suojelijoista” käsin: Alussa kirkko ja valtio (hovi) muodostivat auktoriteettiaseman taideteoksen arvon määrittelyssä, mutta tämä asema mureni sitä mukaan, kun taiteesta tuli kauppatavaraa. Taiteen merkitystä alettiin pohtia sivistysporvariston kulttuurikeskusteluissa. Taiteen tekijät vapautuivat rahoittajensa suorista vaikutusmahdollisuuksista taiteelliseen luomisprosessiin, kun taidekeskustelu laajeni suuremman ihmisjoukon keskuuteen. Taiteen tuotanto alkoi muodostua omaksi maailmakseen.

Tästä taiteen tuotannon maailmasta on lopulta muodostunut hyvin monimutkainen todellisuus, jossa on toisaalta otettava huomioon taiteen suhde muuhun taiteeseen (eli se autonomia joka perustuu taiteen omaan historiaan), ja toisaalta koko se tuotannollinen kenttä, johon liittyvät mm. taidelaitosten johtajat, rahoittajat - ja myös tiedotusvälineet ja kriitikot (Bourdieu 1985, 178-179). Erilaisten prosessien kautta on muodostunut sääntöjä, joiden mukaan taideteos nykyään otetaan mukaan julkiseen keskusteluun tai jätetään sen ulkopuolelle, tai toisaalta määritellään taiteeksi tai viihteeksi. Taideteoksen olemusta ja oikeutusta - sitä mikä tekee taideteoksesta taidetta tai sen tekijästä taiteilijan - on pohdittu sekä taidehistoriassa että sosiologiassa, joita onkin tässä yhteydessä vaikea erottaa toisistaan. (Taiteen olemuksesta ks. esim. Kämäräinen 1986; Bourdieu 1993.)

*Valta on medialla. Ensimmäistä ohjaustani työväenopistossa esitellään harrastustoimintana maakunnan päälehden viihdesivuilla - en ole vielä ansainnut paikkaani kulttuurisivuilla oikeiden taiteilijoiden joukossa. Seuraavana kesänä olen äkkiä median lemmikki: kuviani julkaistaan 5-osaisessa juttusarjassa joka seuraa näytelmän valmistumisprosessia. Tämän seurauksena minut otetaan vakavasti myös taiteilijoiden keskuudessa: ihmiset jotka eivät ole nähneet ohjauksiani, pitävät minua hyvänä ohjaajana. Tänä keväänä ohjaamani miesten runoesitys halutaan jälleen ilmaisjakelulehden viihdepalstalle - tällä kertaa pidän sitä positiivisena, koska tavoittelemme myös uutta, kulttuurisivuista piittaamatonta yleisöä.*

Sen lisäksi, että lehdistö päättää mille palstalle taideteos kuuluu, se päättää luonnollisesti myös mm. annettavan palstatilan, sen julkaistaanko kuvaa vai ei, yleensä sen kuka juttua tulee tekemään, ja toisinaan myös sen, että esitystä ei noteerata lainkaan. Tyypilliseksi toiminnaksi ennen ensi-iltaa muodostuu ohjaajan tai tuottajan työssä kriitikoiden anelu: kriitikoille soitetaan henkilökohtaisesti ja pyydetään heitä useampaan kertaan saapumaan ensi-iltaan vakuutellen esityksen korkeaa tasoa ja sitä miten tärkeää kritiikin saaminen ajoissa olisi. Lehtien toimitukset hoitavat asian lähettämällä jonkun kriitikon katsomaan joskus, mutta jos ”hyvään” kriitikkoon saa henkilökohtaisen yhteyden, on luvassa sekä asiantuntijuutta, että myös markkinoinnin kannalta ajoissa tuleva kritiikki. Lehdet näyttävät myös antavan arvostamilleen kriitikoille enemmän palstatilaa kuin harjoittelijoille - tai sitten kokeneemmat kriitikot vain saavat aikaiseksi pidempiä juttuja - mikä on joka tapauksessa eduksi teatterille.

Journalistiikan näkökulmasta Pertti Hemánus (1990, 82) määrittelee arvostelun yhdeksi juttutyypiksi ja luonnehtii sitä lyhyesti persoonalliseksi tekstiksi, joka on tarkoitettu puheenvuoroksi kulttuurikeskustelussa. Jokinen (1988) on tutkimuksessaan jaotellut arvostelijoiden näkemykset omasta tehtävästään neljään ryhmään: Kriitikko analysoi taidetta ja selvittää mikä on hyvää ja mikä huonoa, jotta taiteen taso säilyisi. Kritiikki toimii myös tuoteselosteena, joka informoi yleisöä ja antaa tietoa. Osa kriitikoista katsoo tehtäväkseen yleisön kasvattamisen. Neljäs ryhmä koostui vain hajanaisista vastauksista, joissa mainittiin palautteen antaminen taiteilijoille itselleen. (Jokinen 1988, 67 - 70.)

Jokisen tutkimuksessa tulee siis esille kasvatus, jonka kriitikot ilmeisesti näkevät oman työnsä tehtävänä useammin suhteessa yleisöön kuin tekijöihin: 84 % arvostelijoista ilmoittaa kritiikin tärkeimmäksi kohderyhmäksi yleisön, vajaa 8 % taiteilijat (Jokinen 1988, 66). Kämäräinen (1986, 62 - 63) esittää taidekritiikin taidefilosofisissa pohdinnoissaan, että taidekriitikko on taidekasvattaja, joka hyvän kasvattajan tavoin voisi pyrkiä tekemään itsensä tarpeettomaksi; Kämäräinen ottaa esiin kritiikin sekä yleisön että taiteilijan kasvattajana.

Miksi taiteilijat sitten toisinaan kokevat kritiikin merkityksen kohtuuttomankin suurena? Linkon (1990, 6 -7) mukaan tämä johtuu erityisesti teatterikritiikin luonteesta: kyseessä on käsikirjoituksen lisäksi ainoa jäljelle jäävä dokumentti, joten jos teatteriesitystä ei hyväksytä aikanaan, sitä ei hyväksytä koskaan. Tekijöiden mielestä heidän työstään jää näin jäljelle hyvin vääristynyt kuva. Linko (1990, 5) pitää myös tutkimuksensa lähtöajatuksena sitä, että kriitikot ovat vastaanoton ammattilaisia, ja heidän näkemyksensä vaikuttavat siihen, millaiseksi lukijoiden ja yleisön käsitys esityksistä muodostuu; pitemmällä aikavälillä kriitikoiden kirjoitukset muokkaavat osaltaan teatterin nykykuvaa.

Toisaalta taiteilijoita luulisi lohduttavan Niemen (1983) esittämä tutkimustulos, jonka mukaan tyypillinen suomalainen teatteriyleisö on omien sanojensa mukaan kritiikkejä kohtaan hyvin kriittinen: osa ei lue kritiikkejä koskaan, osa silmäilee pintapuolisesti, ja vain jotkut saavat niistä aineksia ennako-odotuksiinsa (Niemi 1983, 72). Miksi kritiikkejä sitten kirjoitetaan, jos niitä ei lueta? Mikäli sekä yleisö että taiteilijat ovat tiukasti sitä mieltä, että kritiikeillä ei ole merkitystä, niin mikä on kritiikin tulevaisuus? Yksi vaihtoehto on unohtaa arvottaminen ja siirtyä arvostelusta puhtaaseen tiedottamiseen, mikä palvelee lähinnä teatterin markkinointia. Toinen vaihtoehto on mielestäni kritiikkien kehittymisen nimenomaan taidekasvatuksellisessa merkityksessä.

Englantilainen kriitikko John Elsom (1997, 10 - 11) nostaa kritiikkikongressin alustuksessaan esiin kritiikin tehtävän teatterin tukena osallistumassa yhteiskunnalliseen arvokeskusteluun. Roland Barthes (1967, 123) on ilmaissut samansuuntaisia pyrkimyksiä määrittelemällä kritiikin oman aikakautemme henkisen todellisuuden rakentajaksi. Ensimmäisenä kriitikkona Suomen näyttämötaiteen kultaisen ansiomerkin saanut Maija Savutie puolestaan näki arvostelijan tehtävänä uusien teatterikokemusten sijoittamisen

laajempaan yhteyteen; Raoul Palmgrenin mukaan Savutiellä oli laaja teatteritietämys, ja hän analysoi älyllisen viileästi sekasortoa selkiyttämään pyrkien (Suur-Kujala 1986, 9 - 13).

Edellisten esimerkkien valossa kritiikin yhteiskunnallisesta olemuksesta voi mielestäni puhua tasavertaisesti teatterin merkityksen kanssa - mikäli teatteri pyrkii kuvaamaan aikamme todellisuutta, tarvitaan kritiikkiä analysoimaan näin välittyntä maailmankuvaa. Sekä teatteri että kritiikki jäsentävät ja selkiyttävät kaaosta.

### 3.1.2 Kritiikki reseptiotutkimuksen näkökulmasta

Reseptioestetiikassa tutkitaan taiteen vastaanottamisen prosessia ja mm. yleisön reaktioita teatteriesityksiin; kriitikon rooli voidaan nähdä yhtenä katsojista. Reseptiotutkimuksen suurimmat virikkeet ovat peräisin tutkijoilta, jotka käsittävät taiteen kommunikaatiojärjestelmänä. Alan tutkijoita löytyy strukturalistien ja semiootikkojen parista, esim. Jan Mukarovský, Juri Lotman, Roland Barthes ja Umberto Eco. Tällaisessa mallissa taideteoksen tekijä on lähettäjä, joka lähettää vastaanottajalle sanoman. Sanoma on ymmärrettävissä ja tulkittavissa kun ymmärretään siinä käytetty koodi, taiteen kieli, ja se konteksti missä teos vaikuttaa. (Ks. esim. Niemi 1983, 10.)

Niemi (1983) esittää reseptiotutkimuksensa alussa, että myös Roman Ingardenin fenomenologinen tarkastelutapa on antanut oman perustansa vastaanoton tutkimiselle. Sen mukaan taideteos muuttuu esteettiseksi objektiksi vasta vastaanottajan konkretisoinnin kautta, ja vastaanottaja täydentää mielessään teoksen aukkopaidat. Vastaanoton konkretisaatioon vaikuttavat vastaanottajan esteettiset valmiudet ja hänen kykynsä arvottaa tai aavistaa taiteilijan intentioita. Hans-Robert Jaussin mukaan puolestaan teoksella on oma odotuspiirinsä sen mukaan mihin vastaanottotilanteeseen se on ajateltu, ja katsojalla omansa riippuen hänen kasvutaustastaan ja elämäkäytännöstään. (Niemi 1983, 10 - 11. Ingardenin ja Jaussin ajatuksista ks. esim. Warning 1979.)

Ohjaajilla voi olla erilaisia käsityksiä ja toiveita liittyen teatteriesityksen yleisöön: mm. Konstantin Stanislavski ja Bertolt Brecht ovat tuoneet esiin kaksi toisistaan poikkeavaa näkemystä. Stanislavski (1951, 210; 223) edellytti katsojalta lapsenmielistä kykyä eläytyä ja heittäytyä näyttämön todellisuuteen, uskoa että teatterissa esitetään oikeaa elämää. Brecht (1965) puolestaan kuvaa modernin eepisen teatterin katsojan roolia tiedostavaksi tarkkailijaksi, joka ei eläydy, vaan tutkii näkemäänsä käyttäen tunteen sijaan järkeä. Brechtin esitykset pyrkivät opettamaan katsojille olosuhteiden muuttamiseen tähtäävän asenteen etäännyttämällä ja toivoen katsojilta aktiivista päätöksentekoa. (Ks. myös Niemi 1983, 9.)

Niemen (1983) mukaan teatterin vastaanotosta tehdyt tutkimukset ovat sosiologisesti sävyttyneitä, ja ne kartoittavat yhteiskunnallisten olojen ja henkilökohtaisten asenteiden vaikutusta harrastukseen ja kokemukseen. Tuloksien mukaan mm. teatterin vastaanottoherkkyys kasvaa kokemuksen myötä. Esityksen uskottavuuteen vaikuttaa myös mm. katsojan ikä, ei niinkään sukupuoli. Vastaanoton avainkysymys tutkimuksissa on taideteoksen ja sen esteettisen ymmärtämisen välinen suhde. (Niemi 1983, 12 - 13.)

Niemen tutkimuksessa katsojien haastattelujen pohjalta on pelkistetty esiin ns. mallikatsoja. Tällainen ideaalikatsoja olisi ennakkokäsityksistään huolimatta ennakkoluuloton, valppaasti mukana elävä, oman todellisuutensa hallitseva ja siitä tarpeen tullen tukea, muttei kahleita saava, ilmaisun elementit sisältöön kytkevä ja uuteen uteliaasti suhtautuva osallistuja. Niemi luettelee myös katsojan ongelmia, kuten kuulemis- ja näkemisvaikeudet, väsymys, näyttämöpuheen vieraus, kirjailijan ja ohjaajan intentioiden erottaminen, symbolien ymmärtäminen jne. (Niemi 1983, 94.)

Reseptiotutkimuksen uusimmissa suuntauksissa on otettu huomioon sosiologian lisäksi myös mm. psykologian ja neurologian näkökulma: Raija Mäkelä-Eskola (2001) tarkastelee väitöskirjassaan teatterikatsojan tunneresonanssia, eli tunteiden siirtymistä esittäjältä yleisölle esim. sydämen sykettä mittaavien kaavioiden kertomana. Tutkimus paljastaa kuinka katsojien tunteet teatteriesityksen yhteydessä voivat olla voimakkaita paitsi emotionaalisesti myös fysiologisesti: katsoja resonoi ajatuksillaan, tunteillaan, kehollaan ja menneisyydellään (Mäkelä-Eskola 2001, 191).



Sanoman tulkinnassa onnistuakseen kriitikon on siis ymmärrettävä taiteen kieltä ja kontekstia, sekä myös selvitettävä taiteilijan pyrkimyksiä - esteettisiin valmiuksiin kuuluu mm. kyky ymmärtää symboliikkaa sekä erottaa toisistaan tekstin ja ohjauksen intentiot. Mikäli kritiikin tutkimuksessa painotettaisiin reseptitutkimuksen näkökulmaa, olisi kriitikon kokemuksen ja iän lisäksi muistettava että kritiikissä ovat myös läsnä mm. kriitikon ennakkokäsitykset harrastajateattereista, jotka saattavat olla hyvinkin kahlitsevia.

### 3.1.3 Kritiikin rakenne ja sisältö

Jo antiikin Kreikassa kritiikin sisällöstä esiintyi kahdenlaista näkemystä sen mukaan kuvaillaanko esitystä, vai esitetäänkö mihin olisi pitänyt pyrkiä: Aristoteles kuvaili lähinnä tragedioita tieteellisellä tarkkuudella analysoiden eri osa-alueita ja tutkimalla niiden vaikutusta yleisöön. Roomalainen Horatius puolestaan halusi kehittää sääntöjä siitä, millainen esityksen tulisi olla - esimerkiksi komediaa ja tragediaa ei Horatiuksen mukaan koskaan saa yhdistää samaan näytelmään. (Ks. esim. Wilson & Goldfarb 1996, 29 - 30.)

Erityisesti kirjallisuustieteessä on kehitetty yksityiskohtaisia malleja kritiikin analysoimiseksi. Markku Huotari jakaa kirjallisuuskritiikin sisältöluokat kuvaukseen, tulkintaan ja arvottamiseen (Huotari ym. 1980, 26 - 60). Teatterikritiikin sisällön runkona nämä osa-alueet vaikuttavat toimivilta ja kiinnostavilta, mutta systemaattisen analyysin välineenä jako tuottaa ongelmia monitulkintaisuutensa vuoksi. Luultavasti tämän takia elokuva- ja teatterikritiikin tutkimuksissa on päädytty ennemmin kartoittamaan niitä esityksen osa-alueita, joista kritiikeissä kirjoitetaan. (Tutkimuksista ks. esim. Isaksson 1987, Linko 1990, Rautio 1996.)

Kritiikin sisältö muokkautuu luonnollisesti sen mukaan kuka sen on kirjoittanut, ja millainen näkemys kyseisellä kriitikolla on kritiikin olemuksesta ja tehtävästä. Niemi (1997, 52 - 54) jakaa suomalaisen teatterikritiikin kolmeen tyyppiin: kasvatuksellinen, esteettinen ja poleeminen. Hurri (1993) luokittelee kritiikkejä journalistisesta näkökulmasta myös kolmeen osaan: esteettinen, journalistinen ja popularisoiva. Hurrin luokittelussa esteettistä kritiikkiä kirjoittava kriitikko on sitoutunut taiteenalan kenttään ja

on usein itsekin taiteilija; etuna on tällöin alan tuntemus, haittana riippumattomuuden mahdottomuus. Journalistinen kriitikko on sidoksissa lehteen ja sen linjoihin. Popularisoiva kriitikko pyrkii kirjoittamaan suurelle yleisölle, jolloin vaarana on yleisön kosiskelu. (Hurri 1993, 51.)

Taidekritiikin sisällöstä tunnutaan olevan yksimielisiä lähinnä sen suhteen, että sen tehtävä on laajempi kuin kritiikki-sanana kansantajuinen merkitys ”virheiden etsiminen”. Edwin Wilson ja Alvin Goldfarb (1996, 27 - 29) esittävät kolme kysymystä, joihin teatterikritiikin tulisi vastata: Mitä on pyritty (attempt) tekemään? Kuinka hyvin pyrkimys on onnistunut? Oliko tämä pyrkimys tekemisen arvoinen? Ohjaaja Eero-Tapio Vuoren (2001, 28 - 29) esittämät peruskysymykset ovat samansuuntaisia: Miksi tämä esitys on tehty? Mitä se kertoo meidän ajastamme? Mikä on sen merkitys?

Linkon (1990) tutkimuksessa suomalaisten teatterikritiikkien konventioon näyttää kuuluvan näytelmätekstin ja kirjailijan esiintyminen kritiikin alussa, ja näyttelijäntyöstä puhuminen kritiikin lopussa, mutta muutoin kritiikin rakenne vaihtelee. Linkon mukaan kritiikkien kantava teema on usein ohjauksen käsittely, ja sen lisäksi puhutaan eniten esityksen sanomasta, näytelmätekstistä ja -kirjailijasta sekä näyttelijäntyöstä. Yleinen kulttuurikeskustelu on kritiikeissä vähäistä; käsityksiä korkeatasoisesta teatterista on ilmaistu implisiititaisesti. Linkon tutkimusaineistossa on painottunut myönteinen suhtautuminen esityksiin - suorilla kannanottoja vältettiin ja murskakritiikkejä ei löytynyt. (Linko 1990, 58 - 63.)

Niemen (1983) tutkimuksessa on tehty kritiikeistä seuraavanlaisia huomioita: Arvostelu sisältää usein käsiohjelman tietoa miltei sellaisenaan; kirjailijasta annetaan joskus muutaakin hakuteostietoa. Klassikon ollessa kyseessä näytelmästä kirjoitetaan paljon, esityksestä vähän (tämän ongelman nostaa esiin myös Saarakkala 2002, 29). Myönteisissä kritiikeissä on eläydytty, kielteisissä tarkastelu on ulkokohtaisempaa. Kotimainen kantaesitys saa helposti liian tyrmäävän tuomion, koska ennako-odotukset ovat olleet liian korkeat (tämän mainitsee myös Linko 1990, 62). Arvosteluja leimaa usein harmiton myönteisyys ja itsensäselvyyksien kirjaaminen; esitysten eri elementeistä, toimivuudesta ja tulkinnasta ei juuri kirjoiteta. Voimakkaat kannanotot ja innostunut pohdiskelu puuttuu. (Niemi 1983, 66 - 71.)

Kritiikin laadun arvottaminen on sidoksissa siihen kenen etuja niiden nähdään palvelevan - teatteriesityksen ohjaaja kaipaa tietenkin kritiikiltä lähinnä ohjaajantyön pohdiskelua, mutta näyttelijän näkökulma saattaa jo olla toisenlainen, samoin kuin kriitikon, yleisön, muiden taiteilijoiden jne. Nuutinen (2000) on hahmottanut tutkielmassaan laadukkaan kritiikin piirteitä: Kritiikki on selkeästi kirjoitettu. Se on suhteessa taiteen ja kritiikin perinteeseen, nykypäivään ja taiteilijan aiempaan tuotantoon. Lähtökohtana on teoksen taiteellinen merkittävyys tai yleinen kiinnostavuus. Kritiikki ottaa huomioon lukijansa ja keskittyy olennaiseen. Kriitikko on rehellinen, sanoo mielipiteensä ja antaa persoonansa näkyä.

Jokisen (1988) tutkimuksessa kriitikot luonnehtivat suomalaista kritiikkiä teoskeskeiseksi. Kritiikin tason pelätään alenevan yhdessä kulttuurin pinnallistumisen kanssa: arvostelijat eivät enää analysoi, vaan tyytyvät tuoteselostuksiin. Kriitikoiden mielestä kritiikkiä olisikin kehitettävä analyttiseen ja kriittiseen suuntaan, kohti laajempia linjoja. (Jokinen 1988, 63 - 80.) Kansainvälisessä kritiikkikongressissa eteläkorealainen Yun-Cheol Kim (1997, 28 - 30) esitti radikaalimpiakin kehitysvaihtoehtoja: kritiikissä voitaisiin ajatella sellaisia positiivisia ja epäsovinnaisia muotoja kuin kirje tai dialogi.

#### 3.1.4 Kriitikon roolista

Kriitikoita vihataan ja kaivataan, heidän valtaansa pelätään ja arvostellaan, mutta ketä nämä kriitikot itse asiassa ovat, ja miten sellaiseksi tullaan? Painetuista teoksista löytyi New York Timesin teatterikriitikko Mel Gussowin esittämänä ehkä se tavallisin tarina: teatterin rakastamisen ja erilaisten hyvien sattuminen kautta hän vähitellen ajautui työhön, johon ajatteli itse sopivansa (Wilson & Goldfarb 1996, 26). Suomessakaan ei ole olemassa erityistä kriitikoksi valmentavaa ammattitutkintoa - ei myöskään kovinkaan monia ammattikriitikoita.

Jokisen (1988) tutkimuksessa selvitetään mm. Suomen Arvostelijain Liiton jäsenistön rakennetta. Sen mukaan suurin osa SARV:n jäsenistäkin on kriitikoita vain sivutoimisesti. Yli 80 %:lla jäsenistä on humanistinen tai yhteiskuntatieteellinen koulutus. Naisia on

vähemmän (38 %) kuin miehiä, vaikka toimittajissa yleensä jako menee tasan. Noin puolet arvostelijoista on työssä kutsumuksesta ja harrastuksena, ja he kertovat rakastavansa taidetta. Sen lisäksi kriitikot kertovat työnsä motiiviksi halun vaikuttaa ja nostaa taiteen tasoa. Monet Jokisen haastattelemat kriitikot mainitsivat myös taloudellisista eduista, eli kriitikkona saa lisätuloja ja esim. vapaalippuja. Kritiikin kirjoittaminen voi myös kehittää rivitoimittajan ammattitaitoa.

Max Ryytänen kritisoi Teatteri-lehdessä lehdistöä sen välinpitämättömästä suhtautumisesta kritiikkiin. Ongelmat tulevat hänen mukaansa esiin nimenomaan rivijournalistin joutuessa kriitikoksi tai esimiehen valitessa kriitikoita lehden ulkopuolelta. (Ryytänen 2001, 28.) Linko (1990, 63) tiivistää kriitikon roolia: Kriitikko on ennen kaikkea asiantuntija, jonka tehtävä on luoda asenteita ja arvoja niin tekijöiden kuin yleisönkin suuntaan. Kriitikon tulee käydä taidepoliittista keskustelua ja toimia vielä mielellään kulttuuria uudistavana tekijänä, sekä lisätä lukijoiden taitoja vastaanottaa taidetta. Näihin Linkon esittämiin vaatimuksiin nähden Ryytänen esittämät ongelmat kriitikon valinnassa vain korostuvat.

Jokisen tutkimuksessa 40 % tutkituista kriitikoista arvostelee vain ammattilaisia, vaikka monet toteavatkin, että ei ole merkityksellistä tehdä eroa harrastajien ja ammattilaisten välillä. Harrastajakulttuuri mainitaan kuitenkin usein taiteellisesti mielenkiinnostomaksi. Kriitikoiden mukaan ammattilaisista tehtyä kritiikkiä arvostetaan enemmän kriitikoiden keskuudessa, työnantaja vaatii sitä, ja siitä saa helpommin rahaa. (Jokinen 1988, 50 - 53.) Tällainen suhtautuminen joutuu arveluttavaan valoon, kun ottaa huomioon, että kriitikot itse toimivat useimmiten työssään ikään kuin harrastajapohjalta, sivutoimisesti ja vailla koulutusta.

Taidosta ja kokemuksesta riippumatta kriitikoiden tyylit ovat erilaisia. Osa kriitikoista näkee itsensä rivikatsojana, osa taiteilijoina itsekin. Osa pitää tärkeämpänä kirjoittaa suurelle yleisölle, osa puolestaan ammattikielellä pienelle eliitille. Joku katsoo olevansa tuomari, joka latelee totuuksia, joku toinen taas opettaja, jonka tehtävä on kasvattaa. Toisaalta kriitikko voi olla selvästi lehden ja yleisön palveluksessa, toisaalta teatterin palveluksessa mainostajana ja taiteen tukijana. Joskus lehti näyttää puolestaan olevan kriitikon palveluksessa, jolloin taiteilija-kriitikko saa toteuttaa itseään kirjoittamalla pitkiä

essee-tyylisiä arvostelujaan. (Kriitikoiden luonnehdinnoista ks. esim. Nuutinen 2000, Rautio 1996.)

Aiemmin esiin ottamani kritiikin piirre välttää suoria kannanottoja ja negatiivista arvottamista saa yhden selityksen kriitikoiden omasta näkökulmasta katsottuna. Jokisen (1988) mukaan kriitikot mainitsevat työnsä yhdeksi epämiellyttäväksi piirteeksi negatiivisen palautteen antamisen. Taiteilijat kestävät kriitikoiden mukaan huonosti kritiikkiä ja reagoivat voimakkaasti. Kriitikot eivät haluaisi masentaa ihmisiä. (Jokinen 1988, 36.)

Kasvatuksellisesta näkökulmasta mielenkiintoisia ovat mm. Kämäräisen (1986) esittämät ajatukset kriitikosta taidekasvattajana. Kämäräisen mukaan kriitikon toimialue vaikuttajana on kasvatuksen ydinaluetta väljempi. Kriitikko ei yleensä punnitse kritiikkinsä kasvatuksellista vaikutusta, mutta se on siitä huolimatta olemassa - kriitikko on siis yleensä ns. tahaton kasvattaja. Taidekritiikin ideaalipyrkimys on syvenevä taiteen taju, ja kriitikon rooli tässä syventämisessä on olla lähinnä taidetiedon levittäjänä. (Kämäräinen 1986, 68 - 72.) Kämäräinen määrittelee tässä yhteydessä kuitenkin kasvatettavaksi taidekritiikkien lukijan, ei taiteen tekijöitä, vaikka tahattoman kasvatuksen vaikutukset saattavat epäilemättä yltää myös heihin.

## 3.2 OHJAAJA KRITIIKIN VASTAANOTTAJANA

### 3.2.1 Harrastajateatterin olemus ja ohjaajan rooli

Yleisissä käsityksissä törmää usein siihen, että Suomi on harrastajateattereiden luvattu maa. Merja Laaksovirta esittää suomalaisen harrastajateatterin historiallisessa katsauksessaan, että Opetusministeriön muistion mukaan harrastajateattereita oli vuonna 1993 jo pelkästään erilaisissa liitoissa yli 800, jonka lisäksi tulevat vielä ns. villit ryhmät (Laaksovirta 1993, 98). Tähän joukkoon mahtuu luonnollisesti niin paljon erilaisia ryhmiä ja toisistaan poikkeavia intressejä, että harrastajateatteri-käsitteen yhtenäinen ja kattava määrittely on mahdotonta. Pasi Tuominiemen selvityksessä vuonna 1988 keskisuomalaisia

harrastajateatteriryhmiä oli 34 kappaletta, joista runsas kolmasosa toimi Jyväskylässä (Tuominiemi 1988, 1 - 2).

Marja-Riitta Ventola (1988) määrittelee harrastajateatteritoiminnan kehittämistä koskevassa raportissaan harrastajateatterin ennen kaikkea taideharrastukseksi. Tällöin harrastajateatterin tavoitteet ja kehitettävät taidot ovat pitkälti samansuuntaisia kuin ammattiteatterissakin. Toisaalta Ventolan mukaan toiminta on myös hauskaa yhdessäoloa. Kyseessä on kahdensuuntainen tapahtuma, jossa yleisö antaa palautetta tekijöille. Ryhmä määrittelee itse tavoitteensa, jolloin toimii periaate: millainen ryhmä, sellainen teatteri ja sellaista teatteria. (Ventola 1988, 7.) Myös Tuominiemen (1988, 9) selvityksessä korostuvat ryhmien hyvin monimuotoiset vastaukset esimerkiksi teatterin tavoitteiden suhteen.

Yleisissä käsityksissä uskoisin edelleen mielikuvan hauskastä yhdessäolosta hallitsevan kuvaa harrastajien teatterista - tämä on luonnollista kun tarkastellaan sellaisen kesäteatterin luonnetta, joka tuntuu keräävän vuodesta toiseen laajimmat yleisömäärät. Harrastajateatterin yksi funktio voikin mielestäni aivan hyvin olla sosiaalinen ajanviete, kunhan tämä toimintamotiivi tiedostetaan niin tekijöiden kuin yleisönkin taholta, eikä sitä yleistetä kaikkiin harrastajateattereihin. Tällaisissa tapauksissa teatterin kehittymispyrkimykset voidaan suunnata prosessiin ja ryhmätyötaitoihin, eikä taidekasvatuksellinen näkökulma ole välttämättä olennainen. Tällöin myöskään kritiikin kirjoittamiselle esityksestä ei käsittääkseni ole olemassa minkäänlaisia perusteita, ei oikeastaan edes oikeutusta; kritiikin sijaan voitaisiin siirtyä puhtaaseen uutisointiin.

Harrastajateattereiden piiriin lukeutuu kokemukseni mukaan myös huomattava joukko teattereita, joiden pyrkimykseen kuuluu saavuttaa vähintään yhtä korkea esitysten taiteellinen taso kuin ammattiteattereissa - mahdollisesti korkeampi. Taideharrastusten motivaatiotekijöitä on kuitenkin tutkittu hyvin vähän (esim. Hartikainen & Kangas 1982, 100), joten tieteellisesti tätäkään väitettä ei voi toistaiseksi perustella. Tuominiemen kyselyssä tuli esiin hajanaisia vastauksia, joissa tavoitteiden osalta korostui korkean taiteellisen tason tavoittelu - esimerkiksi Jyväskylän Ylioppilasteatterin mukaan vakava tekeminen ei saisi olla mikään terapiamuoto tai vain kiva harrastus, eikä harrastajuudella saisi selitellä huonoa tekemistä (Tuominiemi 1988, 9). Mikäli kritiikki käsitetään

osallistumisena yleiseen kulttuurikeskusteluun ja huolehtimisena taiteen tasosta, näkisin sen tärkeänä tehtävänä näin huomioida, millainen taiteellinen kunnianhimo harrastajateatterin esityksestä välittyy, ja näyttäisikö taiteellisesti korkeatasoinen esitys ylittää olleen teatterin ensisijaisena päämääränä.

Jonkinlaisia päätelmiä ohjaajan ja teatterin pyrkimyksistä voi tehdä tarkastelemalla valittua ohjelmistoa - toisia näytelmiä pidetään yleisen käsityksen mukaan helppoina, toisia haasteellisempina niin tekijöiden kuin yleisönkin kannalta. Niemi ja Ojala (1983) esittävät erilaisia ohjelmiston suunnitteluun liittyviä tekijöitä: Ideologisella tasolla pohditaan sitä, mikä on hyvää ja huonoa teatteria, mistä halutaan puhua, ja mitkä ovat omat taiteelliset ja yhteiskunnalliset tavoitteet. Systemaattisella tasolla pohditaan oman alueen katsojien tavoittamista ja heidän odotuksiaan. Pragmaattisella tasolla huomioidaan teatterin resurssit, kuten henkilökunta, tilat ja tekniikka. (Niemi & Ojala 1983, 164 - 165.) Kaikki nämä tasot vaikuttavat epäilemättä ohjelmistovalintoihin, mutta olennaista onkin niiden painottuminen. Kritiikin tehtävä on käsitykseni mukaan taiteen tasosta huolehtiessaan selvittää ja paljastaa nimenomaan ideologisen tason syvyys.

Harrastajateattereiden ongelmista sekä koulutustoiveista ja -hankkeista on teetetty joitakin tutkimuksia palvelemaan lähinnä käytännön tarpeita. Hartikaisen ja Kankaan (1982, 72 - 76) tutkimuksessa korostuu ohjaajien saamisen ongelma: ammattiohjaajista on pulaa ja harrastajaohjaajat tarvitsisivat lisäkoulutusta. Asiantuntijuuden ja ammattilaisuuden käsitteet jäävät tutkimuksessa kuitenkin hyvin epämääräisiksi. Ensimmäkin ammattiohjaajalla tarkoitetaan ainoastaan teatteriohjaajaliiton jäsentä. Toisaalta harrastajaohjaajien olemassa olevaa koulutustaustaa ei ole selvitetty. Asiantuntijuus ja pätevyys ovat monisyisiä kysymyksiä, ja on mielestäni väärin perusteltua jos ne liitetään nimenomaan ammattiteattereissa toimiviin henkilöihin.

Opetussuunnitelmaorganisaation komiteanmietinnössä todettiin vuonna 1990, että teatteriharrastajien opetuksesta ja ohjauksesta ovat usein joutuneet vastaamaan kouluttamattomat henkilöt, mikä on ollut merkittävä este teatterin harrastustoiminnan ja teatterikasvatuksen kehittämiseksi. Tämän pohjalta kehittyikin teatteri-ilmaisun ohjaajan opistoasteen koulutus, jossa yhtenä tavoitteena mainitaan taidekasvattajan ammatti-identiteetin vahvistaminen. (Esitys viestintäkulttuurialan... 1990, 75 - 76.) Laaksovirran

(1993, 102) mukaan harrastajaohjaajien pääasiallinen koulutusväylä on ollut SHT:n (Suomen Harrastajateatteriliitto) tai TNL:n (Työväen Näyttämöiden Liitto) kurssitoiminta.

*Mikä minä olen? Seitsemän vuotta olen elättänyt itseni ohjaamalla. Koulutukseeni kuuluu mm. draamakasvatuksen maisterius, yliopiston kirjoittajakoulutuksen draamalinja, SHT:n puolivuotiset näyttelijän- ja ohjaajantyön koulutukset ja parisenkymmentä lyhyempää teatterialan kurssia. Enkö ole ammattiohjaaja? Enkö ansaitse ammattilaisen kirjoittamaa kritiikkiä? Kun parhaimmillaan koulutan vuoden mittaan useampaa sataa ihmistä teatterin saloihin, eikö sillä ole väliä miten sen teen?*

Harrastajateatterissa toimiva ohjaaja saattaa siis olla joko ”ammattilainen” tai ”harrastaja”, mutta tämä jako ei mielestäni kerro mitään. Ohjaaja on saattanut ohjata myös ammattiteatterissa tai sitten ei. Hän saattaa saada pääasiallisen toimeentulonsa ohjaamisesta tai jostain muualta. Hän voi olla koulutukseltaan muodollisesti pätevä ohjaaja, mutta hän on voinut myös hankkia ammattilastason verran koulutusta muita väyliä pitkin. Tai sitten hänellä ei ole juuri minkäänlaista tietoutta teatterin ohjaamisesta, eikä välttämättä tarvetta sitä saada-kaan. Ammatti- ja harrastajaohjaajien erottelun sijaan olisi huomattavasti hedelmällisempää pohtia niitä eroja mitä löytyy eri ohjaajien intresseistä suhteessa teatteriesitykseen ja sen valmistusprosessiin.

Yksi tapa kartoittaa harrastajateatterin olemusta ovat vuosittain järjestettävät teatterikatselmukset. Raisa Niemen (1996) kirjoittamasta Työväen Näyttämöpäivien historiikista käy mm. ilmi, että raatien ja lehdistön mukaan vuonna 1985 harrastajateatterit olivat täysin hakoteillä: ei löytynyt motivaatiota, päämäärää eikä mitään sanottavaa. Tästä kuitenkin lähti uudistuminen, jota edesauttoivat uudet nuoret teatteriryhmät ja itse tuotetut tekstit. Ero ammatti- ja harrastajateattereiden välillä alkoi kadota. Kriitikko Jukka Kajavan mukaan harrastajateatteri muuttui 90-luvun alkuvuosina parempaan suuntaan: omaehtoisemmaksi, jääräpäisemmäksi, eikä enää suurten teattereiden esityksiä kopioivaksi. (Niemi 1996.)

Niemen mukaan monille tärkein syy hakea teatterikatselmuksiin on henkilökohtaisen palautteen saaminen asiantuntijoilta ja nimekkäiltäkin ammattilaisilta. Tekijät arvostavat palautteissa napakkuutta ja kannustavuutta. Palautteen on toivottu olevan rakentavaa, vastuullista, kouluttavaa ja konkreettista. Palautetta ei pitäisi saada vain palautteen vuoksi,



eikä siinä saisi hyssytellä. Teatteripäivien osallistujat olisivat valmiita kohtaamaan ankarankin kritiikin, kunhan se olisi perehtynyttä ja totuudellista. (Niemi 1996, 37 - 38.)

Harrastajateatterin ohjaajan käsitykset omasta roolistaan saattavat olla hyvin vaihtelevia: Joku pitää itseään taiteilijana, ja pyrkii ennen kaikkea taiteellisesti korkeatasoiseen esitykseen. Joku toinen taas asettaa etusijalle prosessin, ja haluaa taidekasvattajana esim. auttaa näyttelijöitä kehittymään näyttelijäntyössään. Joissakin prosesseissa sosiaaliset taidot ja terapeutin, mukava yhdessäolo korostuvat. Draamakasvatuksen tutkimusalue sisältää nimenomaan näiden motiivien tarkastelua, joten tutkiessani kritiikin funktiota ja vaikutuksia olen katsonut tarpeelliseksi suunnata erityishuomiota niin ohjaajan kuin kriitikonkin käsityksiin harrastajateatterin päämääristä.

### 3.2.2 Palautteen vaikutus ohjaajaan

Kämäräisen (1986) mukaan kritiikillä on mahdollisuus vaikuttaa siihen millaisia taideteoksia syntyy, mutta tämä vaikutus on taiteilijalle toissijaista, sillä taide syntyy aina uudelleen, ainoastaan taiteilijoiden tekojen kautta ja ilman ehtoja. Kritiikin voi kuitenkin määrittellä toisen tekemisen kritisoinniseksi, ja silloin taiteilijan ja kriitikon suhde nousee perustavaa laatua olevaan asemaan. Kämäräisen mukaan taiteilijaa kiinnostaa työnsä arvo, jonka hän kuulisi mielellään asiantuntevalta kriitikolta. Mikäli taiteilija kokee tullessa väärinymmärretyksi kriitikon taholta, hän voi vedota yleisön mielipiteisiin, tai sitten vakuuttua työnsä merkittävyydestä pelkästään oman itsevarmuutensa kantamana. (Kämäräinen 1986, 9; 59 - 60).

Teatterin olemassaolon edellytys on yleisö - eivät kriitikot. Niinpä ohjaajienkin olettaisi olevan kiinnostuneempia yleisön kuin kriitikoiden mielipiteistä - Kämäräisen (1986, 62) mukaan jokainen taideteoksesta kiinnostunut on sanan väljemmässä merkityksessä kriitikko. Tällaista yleisön antamaa analyttistä kritiikkiä on kuitenkin käytännössä hankala saada.

*Yleisömäärä ei kerro esityksen tasosta: hyvin markkinoitu hömpä vetää bussilasteittain ryhmiä siinä missä kokeilevan teatterin helmi joutuu perumaan esityksiä yleisön*

*puutteessa. Myös yleisön reaktiot ovat monitulkintaisia: toiset antavat väliaplodeja tavan vuoksi, toiset istuvat syvästi vaikuttuneina aivan hiljaa. Äiti on haltioissaan - se kuuluu äidin rooliin. Myöskään hyvät ystävät eivät yleensä tahdo pahoittaa mieltäni negatiivisella kritiikillä. Toisaalta kateelliset kollegat eivät ehkä sano mitään. Koululaisryhmien kirjallisista palautteista näkyy tarve miellyttää äidinkielen opettajaa hyvän numeron toivossa. Vuodesta toiseen yleinen saamani palaute on ”sinusta voi vielä tulla vaikka mitä”. Mutta mitä minä olen nyt? Mitä pitäisi kehittää ja mitä minusta sitten tulisi?*

Ohjaajan on varmasti helppo sanoa, että kritiikit eivät vaikuta häneen mitenkään - itsevarmuus on taiteilijoiden piirissä hyve, ellei jopa elinehto. Aiheesta ei juuri löydy tutkimuksia, ja niiden luotettavuudesta olisikin vaikea mennä takuuseen - taiteilijahan saattaa tiedostamattaan valehdella myös itselleen. Glenn Wilson (1997) on perehtynyt esittävän taiteen psykologiaan, mutta hänkään ei puhu suoraan kritiikin vaikutuksista. Wilson mainitsee kuitenkin esiintyjän stressitekijöiksi mm. tiedotusvälineiden parjauskampanjat sekä sen, että yleisö ei arvosta taitoa koska ei tiedä taiteenalasta tarpeeksi (Wilson 1997, 195 - 196). Kritiikkihän voi myös olla asiantuntematonta ja pahimmillaan jopa tahalliselta vaikuttavaa ”parjausta”.

Viestintäteorian näkökulmasta lehtikritiikki on viestintää, joka välittää kahdentyypisiä asioita: tietoja eli informaatiota ja tunteita eli emootioita. Osmo A. Wiion (1973) mukaan viestinnässä välitetään vain informaatiota, mutta viesteenä saatu informaatio voi herättää myös vastaanottajassa tunteita. Jos sanomaan sisältyy ainesta, joka herättää vastaanottajassa mielihyvää tai -pahaa, niin aivojen sisäosien keskus lähettää eritettä, joka joko edistää tai ääritapauksessa estää kokonaan tiedon vastaanottamisen. Wiion mukaan tunneilmioilla on viestinnässä suuri merkitys: epämieluisa viesti ei ehkä siirry kestonmuistiin, tai sitten kokemuksen muistaminen auttaa niiden välttelyyn myöhemmin. (Wiio 1973, 110 - 111.) Viestintäteoria antaa näin yhden psykologisen selityksen sille, miksi toiset ohjaajat vähättelevät kritiikin vaikutuksia itseensä.

Kalle Holmberg ja Ralf Långbacka arvostelevat Turussa 70-luvulla kohtaamaansa kritiikkiä mm. siitä, että teatterikritiikin funktio ei tunnu olevan lehdille selvä: arvostelu on tehtävä nopeasti, jolloin siitä tulee ”kulttuuritermeihin puettu urheiluselostus”. Kritiikin puitteet ovat muutenkin ongelmalliset, koska se tehdään yleensä ensi-illasta, ja ensi-illan

yleisö on hyvin epäedullista; yleisö vaikuttaa joka tapauksessa osana esitystä. Långbackan mukaan arvostelijoilla on valtava tarve olla asiantuntijoita vaikka eivät sitä olisikaan. Holmberg puolestaan näkee suomalaisen kritiikin suurimpana puutteena kykenemättömyyden nähdä suuria linjoja ja kokonaisuuksia, tehdä synteesiä. (Von Bagh & Milonoff 1977, 121 - 128.)

Kuten aikaisemmin olen ottanut esille, tutkimuksia kritiikin vaikutuksesta ohjaajiin ei liene aikaisemmin juuri tehty. Teoreettisen perustan sijaan tutkimukseni lähtökohtana ovat kokemukseni lisäksi ohjaajien kommentit ja keskustelut, joita on julkaistu sanoma- ja ammattilehdissä sekä joissakin ohjaajien haastattelukirjoissa. Teoksessa *Haaveesta vai pakosta* ohjaaja Annette Arlander vastaa kysymykseen, mitä arvostelu hänelle merkitsee:

En minä niihin usko, mutta ne merkitsevät sitä palautetta, mitä joku, joka on viitsinyt istuutua ajattelemaan juttua, on siitä irti saanut. Minä luulen että mitä enemmän juttuja on tehnyt, sitä vähemmän ne merkitsevät. Kun tekee ihan ensimmäisiä juttuja, niin silloinhan kritiikki vaikuttaa. (Ollikainen 1986, 22.)

Oletettavaa on, että harrastajakentällä toimiville ohjaajille kritiikin merkitys saattaa olla suurempi kuin pitkään toimineelle ammattilaiselle, jonka ammatti-identiteetin taustalla on runsaan koulutuksen ja kokemuksen lisäksi kansallisesti tunnustettua menestystä ohjaajan uralla.

### 3.2.3 Ohjaajan rooli viestintäteoreettisissa malleissa

Kuten edellä on käynyt ilmi (vrt. luku 3.1.2 reseptiotutkimuksesta) draaman kommunikatiomalleja on tutkittu ja esitetty lukuisien eri tutkijoiden toimesta. J. L. Styan (1965) on esittänyt seuraavanlaisen yksinkertaistetun kaavion, jonka elementit esiintyvät useimmissa muissakin malleissa:

**NÄYTELMÄKIRJAILIJA → SANAT: NÄYTELMÄ → NÄYTTELIJÄT → YLEISÖ**

Styanin mukaan teatterikokemus on kehämäinen: näyttelijä tulkitsee kirjailijaa ja yleisö reagoi näyttelijään (Styan 1965, 3 - 4).

Edellisen tyyppiset kommunikaatiomallit palvelevat hyvin reseptitutkimusta, jossa keskeistä on esityksen vastaanotto ja se, kuinka viesti kulkee yksisuuntaisesti lähettäjältä vastaanottajalle. Tutkittaessa kritiikin vaikutusta kohteeseensa malli on keskeneräisen olinen. Ensinnäkin Styanin mallissa ei oteta lainkaan huomioon ohjaajan osuutta, mikä kuitenkin keskeisesti vaikuttaa siihen kuinka näyttelijät välittävät näytelmän sanoja - ohjaaja vaikuttaa siis käsittääkseni ratkaisevasti viestin sisältöön. Jacqueline Martin ja Willmar Sauter (1995, 12) ovatkin esittäneet, että yksi vaihtoehto esityksen analyysin tueksi on seuraavan tyyppinen malli:

**TEKSTI → OHJAAJA → NÄYTTÄMÖLLEPANO → ESITYS → (YLEISÖ)**

Ohjaajan osuus tulee erityisen merkittäväksi kun mallia viedään eteenpäin, eli tutkitaan yleisöltä tulevaa palautetta. Oma näkemykseni mallista olisi seuraava:

**NÄYTELMÄKIRJAILIJA → TEKSTI → OHJAAJA → NÄYTTÉLIJÄT : ESITYS  
→ YLEISÖ → PALAUTE → OHJAAJAN REAGOINTI**

Tämä malli on siis hahmoteltu erityisesti ohjaajan näkökulmasta, ja se ottaa huomioon palautteen merkityksen ohjaajan kannalta. Yleisön antama palaute vaikuttaa tietenkin samalla tavalla ja jopa esityksessä reaaliaikaisesti myös näyttelijöihin. Ohjaajan on mahdollista reagoida palautteeseen usein vasta seuraavassa ohjaustyössään - tätä koskevia tutkimuksia en ole toistaiseksi löytänyt. Samalla tavoin palaute voi vaikuttaa myös näytelmäkirjailijan tuleviin tuotoksiin. Omassa tutkimuksessani palaute tarkoittaa lehtikritiikkiä; kriitikko voidaan nähdä yleisön edustajana.

Esimerkkinä tutkittavan kentän moninaisuudesta otan esiin tässäkin yhteydessä myös journalistisen näkökulman. Joukkoviestinnän mallien mukaan on olemassa informaatiolähde, informaation muokkaaminen sanomaksi, merkkejä sanoman välittämiseen, viestinnän kanava häiriötekijöineen, vastaanottaja tulkintoineen, ja

kehittyneissä malleissa myös vastaanottajan palaute eli takaisinkytkentä. (Viestintämalleista ks. esim. Wiio 1973.) Tällaisessa mallissa teatteriesitys olisi siis informaatiolähde, josta kriitikko muokkaa sanoman. Tätä sanomaa vastaanottaja lukee lehdestä; tässä mallissa teatteriesityksen ohjaaja kääntyy vastaanottajaksi yhdessä muun yleisön kanssa. Takaisinkytkentä voi tapahtua ohjaajan tai muiden lukijoiden antaessa palautetta kriitikolle.

Kysymykset palautteesta ja siihen reagoimisesta ovat lähellä oppimista; kasvatustieteessä ja esimerkiksi puheviestinnässä palautteen tutkiminen onkin keskeistä ja luonnollista. Draamakasvatuksessa tutkitaan nimenomaan teatterin puitteissa tapahtuvaa kasvatusta ja oppimista, jolloin on perusteltua yhdistää palautteen merkitys teatterin kommunikaatiomalleihin esimerkiksi edellä ehdottamallani tavalla. Tässä tutkimuksessa tarkoitukseni ei ole esittää loppuun asti hiottua ja perusteltua draamakasvatuksen kommunikaatioteoriaa, vaan ainoastaan suuntaa antava viitekehys kohteena olevien kritiikin vaikutusten tutkimiseen.

Käsitän siis jatkossa kriitikon ja ohjaajan reagoinnin kritiikkiin luonnollisena jatkumona draaman kommunikaatiomalleihin. Harrastajateatterin ominaispiirteisiin kuuluu lisäksi monimuotoisuus, jonka tiedostaminen kuuluu niin ohjaajan kuin kriitikonkin tehtäviin. Kritiikin yhteiskunnalliseen olemukseen liittyy valta ja myös velvoite määritellä teatterin ja esityksen merkitys. Ohjaajan rooliin tulisi puolestaan luonnollisena osana liittyä kritiikin analyysi: kuinka ohjaajan tavoitteet on vastaanotettu yleisössä ja onko kritiikkiä mahdollista hyödyntää kehittävänä palautteena.

## **4. METODI**

### **4.1 TUTKIMUSONGELMAT**

Tutkimukseni on luonteeltaan syy-seuraus -suhteen analyysiä ja ymmärtämistä. Tästä seuraa myös tutkimusongelmien jakautuminen kahteen osaan koskien toisaalta

teatterikritiikkien olemusta, toisaalta ohjaajien näkemyksiä kritiikeistä. Olen päätenyt kohdistamaan tutkimusongelmat näihin molempiin osiin, koska pelkkä kritiikin analyysi ei nähdäkseen toisi aiheesta välttämättä kovinkaan paljon uutta tutkimustietoa. Ohjaajien näkemyksien ymmärtämiseksi ja sijoittamiseksi kontekstiinsa kritiikkien analyysi ja ylipäätään kritiikin funktion teoreettinen pohdiskelu ovat kuitenkin aiheellisia.

Kritiikkien tarkastelussa Linkon (1990) esittämä tutkimusongelma on varsin lähellä omaani: Linko selvittää minkälaisen kuvan teatteriesityksistä ja teatterista yleensäkin 1980-luvun sanomalehtikritiikit välittivät julkisuuteen. Tutkimuksessa etsitään vastauksia mm. siihen, miten puhutaan ohjauksesta, tekstistä, esityksen sanomasta ja näyttelijäntyöstä. Linko olettaa, että kritiikki pyrki tavoittelemaan eri tyyppisistä tavoitteista lähtevien produktioiden erityistä luonnetta. Kiinnostavaa on myös se, kenelle kritiikit on suunnattu, ja miten ne toimivat yleisen kulttuurikeskustelun osana. (Linko 1990, 10 - 11.)

Kaikki Linkon esittämät tutkimusongelmat ovat relevantteja omankin tutkimukseni kannalta, mutta painotukseni on julkisuuskuvan sijaan kritiikin suhde harrastajateatteriin. Selvitän ensin lyhyesti, millaisen koulutuksen ja kokemuksen pohjalta teattereiden esityksistä yleensä kirjoitetaan. Pyrin kartoittamaan jyväskyläläisten sanomalehtien suhtautumista harrastajateattereihin ja ammattiteattereihin sekä sen perusteella, millaisia kriitikoita lehdet ovat valinneet, että myös tekemällä huomioita esitysten saamasta julkisuudesta suhteessa palstatilaan ja valokuvaan.

Kritiikkitekstien analyysissä keskityn harrastajateattereiden kritiikkiin. Ohjaajan näkökulmasta painotan sitä, miten kritiikeissä on käsitelty ohjaajan työtä - tuleeko esimerkiksi jotenkin esille se, että kyseessä on nimenomaan harrastajateatterin ohjaus? Kiinnostavimpana, joskin samalla myös hankalana tutkimusongelmana pidän sitä, miten kritiikeissä suhtaudutaan harrastajien tekemään teatteriin yleensäkin - tällaiset asenteet voivat ennakkokäsitykseni mukaan tulla esiin hyvinkin epäsuorasti: Pohdiskeleeko kritiikko harrastajateatterin taiteellista tasoa? Ottaako hän huomioon harrastamisen merkitykset tekijöille ja voiko tämä funktio korostua taiteellisen tason kustannuksella? Olen myös kiinnostunut siitä, ottaako kritiikko taidekasvattajan roolin, eli pyrkiikö hän antamaan parannusehdotuksia ohjaajalle. Entä sisältääkö kritiikki ylipäätään sellaisia aineksia, joiden voisi katsoa olevan rakentavaa palautetta esityksen tekijöille?

Kritiikin seurauksena tutkin sen vaikutusta esityksen ohjaajaan, eli mitä käsityksiä harrastajateatterien ohjaajilla on saamastaan kritiikistä: Millainen kuva ohjaajilla on kritiikkien sisällöstä, rakenteesta ja asiantuntevuudesta? Millä tavoin kritiikin nähdään vaikuttavan itseen, muuhun työryhmään tai yleisöön? Nähdäänkö kritiikin asema merkityksellisenä palautteena omasta työstä, vai onko kritiikin ensisijainen merkitys informoida yleisöä ja markkinoida esitystä? Näkökulman laajentamiseksi haluan myös selvittää ohjaajien tavoitteita esitystensä suhteen, sekä yleisesti palautteen saamista ja merkitystä ohjaajalle - mitä enemmän ohjaaja painottaa esityksensä tavoitteissa ideologista tasoa (ks. luku 3.2.1), sitä enemmän olisi myös kritiikeillä aihetta paneutua näiden tavoitteiden toteutumisen analysointiin.

Seuraavassa luvussa 4.2 esittelen kritiikkiaineistoni sekä kritiikkien analyysiin kehittämäni menetelmän. Luvussa 4.3 luonnehdin ensin yleisellä tasolla fenomenografista analyysiä laadullisen tutkimuksen työtapana, ja luvussa 4.4 kuvaan oman fenomenografiaan perustuvan tapaustutkimukseni haastateltavia sekä teemahaastattelun piirteitä.

## 4.2 KRITIIKIT

### 4.2.1 Kritiikit tutkimusaineistona

Keräsin tutkimusta varten teatteriarvosteluja Jyväskylässä ilmestyvistä sanomalehdistä kolmen kuukauden ajalta, 1.2.2002 - 30.4.2002. Kritiikit ovat kolmesta eri lehdestä: Keski-suomalainen on maakunnan päälehti, joka ilmestyy päivittäin. Keski-Suomen Viikko ilmestyy kerran viikossa samoin kuin ilmaisjakelulehti Suur-Jyväskylän lehti, joten näistä lehdistä käytössäni oli molemmista 12 numeroa. Valitsin kyseiset lehdet sillä perusteella, että ne sisältävät pääosin kaiken sen kritiikin, jota jyväskyläläiset harrastajateatteriesitykset saavat - myös esim. Jyväskylän Ylioppilaslehti julkaisee kritiikkejä satunnaisesti lähinnä Ylioppilasteatterin esityksistä, ja joskus erittäin harvoin harrastajateatteriesitys saataan noteerata valtakunnallisesti esim. teatteripäivien vierailujen yhteydessä.

Keskisuomalaisessa julkaistiin tutkimukseni ajanjaksolla yhteensä 41 kpl teatteriarvosteluja, joita oli kirjoittanut 12 eri kriitikkoa. Näistä kritiikkiteksteistä noin

puolet (19 kpl) koski ammattiteattereiden esityksiä ja puolet (22 kpl) harrastajateattereita. Ammattiteattereista 8 kritiikkiä oli Jyväskylän kaupunginteatterissa esitetyistä näytelmistä (näistä 4 kpl vierailuesityksiä) ja 11 kritiikkiä muista suomalaisista ammattiteattereista. Harrastajateattereista 13 kritiikkiä koski jyväskyläläisten tekijöiden esityksiä, ja 9 kritiikkiä muita maakunnan harrastajateattereita.

Keskisuomalaisen kritiikkiteksteistä valitsin mukaan näytelmien lisäksi myös lausunnan, koska lausunnan ja teatterin raja vaikutti esityksissä usein häilyvältä, ja näiden esityksien kritiikkejä esiintyi lehdessä myös Teatteri-otsikon alla. Lausunnan mukaan ottamiseen vaikutti myös se, että oma ohjaukseni tänä keväänä voidaan käsittää toisaalta lausuntana, toisaalta teatterina. Otoksessa on mukana musiikkinäytelmiä, mutta ei oopperaa, koska oopperoiden kritiikit painottuivat esitysten musiikilliseen antiin. Otoksesta on rajattu pois myös monologikilpailun kritiikkiteksti, koska siinä esitettiin vain lyhyitä huomioita eri esityksistä, ja tekstin luonne oli ennemminkin kyseistä tapahtumaa uutisoiva.

Keski-Suomen Viikon kolmen kuukauden lehdissä oli kritiikkejä yhteensä 8 kpl, ja näitä tekstejä oli kirjoittanut 4 eri kriitikkoa. Kritiikeistä 3 kpl oli Jyväskylän kaupunginteatterin esityksistä ja 5 kpl jyväskyläläisten harrastajateattereiden esityksistä. Suur-Jyväskylän lehdessä teatteriarvosteluja kirjoittaa ainoastaan yksi kriitikko, ja kritiikkejä oli tutkittuna ajanjaksona 7 kpl. Näistä 3 kpl koski samoja Jyväskylän kaupunginteatterin esityksiä kuin Keski-Suomen Viikonkin kritiikit, ja 4 kpl niin ikään jyväskyläläisten harrastajateattereiden esityksiä, mutta yhtä lukuun ottamatta eri esityksiä kuin Keski-Suomen Viikossa. Huomattavaa näiden pienempien lehtien osalta on se, että ne keskittyvät nimenomaan jyväskyläläisten tekijöiden esityksiin, ei maakuntaan eikä valtakunnallisesti.

Tutkimieni kritiikkien yhteismäärä 56 kpl, joista harrastajateattereiden kritiikkejä 31 kpl, saattaa vaikuttaa tilastollisten yleistysten kannalta liian pieneltä otokselta. Harrastajateatterin ohjaajan näkökulmasta se kertoo kuitenkin riittävästi: ohjaaja saa yleensä työstään hyvin vähän palautetta. Mikäli kritiikkejä tulee vain yksi, sen merkitys oletettavasti korostuu entisestään ehdottomana totuutena. Tästä syystä on erittäin kiinnostavaa tietää jotain myös kriitikon koulutuksesta ja kokemuksesta, sekä pohtia yksittäisten kriitikoiden persoonallisen tyylin antia ohjaajan näkökulmasta.



Tutkimieni 56 kritiikin kirjoittajina oli toiminut yhteensä 16 eri kriitikkoa (yksi kriitikoista oli kirjoittanut kahteen eri lehteen). Puhelimitse tai sähköpostitse tehdyllä lyhyellä tiedustelulla esitin kriitikoille kolme kysymystä: kokemus kriitikon työstä (vuosina), nykyinen ammatti ja koulutus teatterikriitikon työhön, sekä syntymävuosi. Tavoitin 16 kriitikosta 15, ja he vastasivat kysymyksiin mielellään. Vastaukset eivät olleet niin tarkkoja, että niiden pohjalta olisi mahdollista esittää tarkkarajaisia taulukoita: Kriitikot eivät yleensä muistaneet tarkkaan milloin heidän kriitikon uransa on alkanut - toisaalta osa heistä kirjoittaa hyvin säännöllisesti, osalla saattoi olla vuosien taukoja välissä. Myös koulutus ja käsitys siitä mikä on kriitikon koulutusta vaihtelivat suuresti. Esitän kuitenkin tutkimustuloksissani yleisluontoisen katsauksen siitä, mihin jyvaskyläläisten lehtien teatterikriitikoiden ammattitaito perustuu.

#### 4.2.2 Kritiikkien analyysimenetelmä

Erityisesti kirjallisuustieteen puitteissa on kehitelty menetelmiä kritiikin systemaattiseen analyysiin. Markku Huotari (1980) on hahmotellut mallin, jossa kirjallisuuskritiikin sisältöluokat jaetaan ensin kuvaukseen, tulkintaan ja arvottamiseen, ja näin syntyneitä luokkia tarkastellaan vielä semioottisilla tasoilla. Kuvaus on Huotarin mukaan arvosteltavan teoksen ominaisuuksien toteamista sellaisenaan, irrallaan ulkopuolisista seikoista. Tulkinnassa puolestaan vertaillaan, rinnastetaan, esitetään taustoja, tulkitaan, selitetään ja asetetaan yhteyksiin. Arvottaminen on kriitikon käsityksiä teoksen arvosta, sen merkityksestä ja tehtävästä; se on kannanotto siihen, mikä teoksessa on positiivista ja mikä negatiivista. (Huotari ym. 1980, 26 - 31.)

Huotarin esittämä kuvaus-tulkinta-arvottaminen -jako on tutkimuksessani kiinnostava siinä mielessä, mitä ohjaaja saa kyseisistä kritiikin sisällöistä itselleen. Esityksen kuvaus ei oletettavasti yleensä kerro mitään uutta tekijöilleen. Tulkinnan runsaudesta voi päätellä sen, kuinka syvällisesti kriitikko on aiheensa pariin heittäytynyt - tulkinta on sitä paljon kaivattua pohdiskelua. Tulkinnan osalta ainakin omasta mielestäni ohjaajana on mielenkiintoista, mitä kriitikko painottaa ja nostaa esiin, ja mitä hän on esityksestä

ymmärtänyt. Ulkopuolisena tutkijana näitä tulkintoja on kuitenkin mahdotonta lähteä analysoimaan jo pelkästään esityksiä näkemättömänä, saati että tietäisi mitään niistä tulkintoista joihin tekijät ovat pyrkineet.

Kuvaus ja tulkinta eivät yksinään tee tekstistä kritiikkiä: kritiikin olennaisin osa on arvottaminen. Arvottamisen määrä kritiikeissä vaihtelee suuresti, mutta olennaisempaa lienee sen laatu. Positiivinen arvottaminen tuntuu tietenkin tekijöistä mukavalta, mutta pidemmän päälle näkisin kehittävän palautteen ehdottomana vaatimuksena sen, että myös negatiiviset seikat ja mahdolliset vaihtoehdot tai parannusehdotukset tuodaan esiin. Tämän vuoksi päädyin poimimaan kritiikeistä nimenomaan negatiivisesti arvottavat kohdat, ja analysoimaan niitä tarkemmin. Arvottamiseen liittyy myös esityksen merkityksen pohtiminen - tällaiset arvottamiseen liittyvät sisällöt kirjasin ylös riippumatta siitä olivatko ne positiivisia vai negatiivisia.

Linko (1990) esittelee Curt Isakssonin sisällönerittelyyn perustuvan teatterikritiikkien analyysimallin, ja kritisoi sen yksityiskohtaista luokitusta, joka sisältää 73 luokkaa. Luokitusongelmien välttämiseksi Linko päätyy omassa tutkimuksessaan 16-luokkaiseen analyysimalliin. Linkon tarkoitus on selvittää, toistuuko kritiikeissä tietty rakenne, missä järjestyksessä erilaisia teemoja käsitellään ja mitkä teemat kritiikeissä painottuvat. Eri sisältöluokat ovat esiintymistiheytensä mukaan järjestettynä yksinkertaistettuna ilmaisten seuraavat: ohjaus, sanoma, teksti, näyttelijäntyö, skenografia, suhde todellisuuteen, taiteellinen kokonaisarvio, dramaturgia, genre ja tyyli, yleisön asenteet, esityspaikka, tarina ja juoni, äänimaailma, yleisön reaktiot, teatterin asema nykyisin, sekä teatterin tehtävä. (Linko 1990, 27 - 34.)

Linkon analyysimallin luokituksista minua kiinnostivat myös lähinnä ohjaajaan liittyvät luokat. Rajojen vetäminen on tosin erittäin hankalaa: koskaan ei voi tietää, kuinka paljon kunkin esityksen ohjaaja on vaikuttanut esim. musiikin valintaan tai esityksen visuaaliseen ilmeeseen. Saman ongelman edessä on myös kriitikko, joka arvostelussaan tekee omat tulkintansa Poimin tarkastelua varten ensin erikseen ne kohdat, joissa ohjaaja oli mainittu nimeltä tai häneen oli viitattu ohjaaja-sanalla. Tämän lisäksi teen huomioita siitä, minkä kriitikot ylipäättään käsittävät ohjaajan työksi, eli missä yhteyksissä ohjaajasta puhutaan.

Aikaisemmissa tutkimuksissa on usein kiinnitetty huomiota kriitikon persoonaan; samaan asiaan törmäsin myös omassa analyysissäni. Kritiikeistä on ainakin tämän aineiston valossa lähes mahdotonta tehdä yleispäteviä päätelmiä Ohjaajan kannalta sen merkitys, kuka hänen työstään kirjoittaa, nousee tämänkin tutkimuksen myötä huomattavaan asemaan. Eri kriitikoiden persoonallisten tyylien analysointi ja vertailu antaisi aihetta kokonaan omalle tutkimukselleen.

Päädyin lopulta seuraavanlaiseen analyysimalliin, jonka uskon tehokkaimmin palvelevan tutkimukseni tavoitteita: Aluksi esitän kriitikoiden kyselyssä selvinneitä taustatietoja. Sen jälkeen esitän huomioita siitä, miten lehtien linjaukset näkyvät harrastajateattereiden kritiikeissä suhteessa kriitikkoon ja kritiikin saamaan palstatilaan. Tekstien laadulliseen analyysiin olen valinnut vain harrastajateattereista kirjoitetut kritiikit (31 kpl). Analyysissä käsittelen ensiksi ohjaajan työtä sen pohjalta, missä yhteyksissä ohjaus nostetaan esiin ja missä ei, sekä mitä ohjaajasta ja ohjauksesta sanotaan. Seuraavaksi pohdin arvottamiseen liittyen, kuinka esitysten ja yleensä harrastajateatterin merkitys tulee kritiikeissä esiin. Sen jälkeen analysoin kriitikoiden ilmauksia, jotka liittyvät negatiiviseen arvottamiseen ja ohjeiden esittämiseen - voidaanko näitä pitää kehittävänä palautteena ohjaajalle? Eri kriitikoiden piirteistä mainitsen esimerkkejä analyysin lomassa.

## 4.3 FENOMENOGRAFINEN ANALYYSI LAADULLISEN TUTKIMUKSEN TYÖTAPANA

### 4.3.1 Kvalitatiivinen tapaustutkimus ja fenomenografinen ajattelu

Kvalitatiivisen tapaustutkimuksen tarkoituksena on tuloksia syventävä yksilökeskeinen kuvaus ja analyysi, jossa etsitään ilmiöille selityksiä. Keskeistä on uuden oivaltaminen, eikä aikaisempiin tutkimuksiin pohjaavien näkemysten todentaminen. Lähtökohtana voi olla teoria, mutta myös tutkijan henkilökohtaisen kokemuksen pohjalta havaittu ongelma, joka tarkentuu teoriaan perehtymällä ja kehittyä edelleen kentällä. Tutkimus on kokonaisvaltaista ja yhdistelevää, eli tarkastelu tapahtuu eri näkökulmista ja eri tieteenalojen teorioita hyväksikäyttäen.

Kasvatusalalla kvalitatiivinen tapaustutkimus kohdistuu usein yksittäisiin tapauksiin tietyssä toimintaympäristössä. Lähtökohtana on tällöin yksilön kyky tulkita tapahtumia ja muodostaa merkityksiä omasta maailmastaan. Tutkittavien otantamenettely on harkinnanvarainen, ei satunnainen; tapaustutkimuksen joustavuus mahdollistaa tapausten valinnan sieltä mistä niitä ylipäätään on saatavissa. Olennaista tutkimuksessa on tutkijan ja tutkittavan vuorovaikutus. Tutkimus onkin arvosidonnaista, eli siinä tunnustetaan tutkijan oman näkemyksen vaikutus; arvot on tiedostettava ja tuotava esiin. Tulosten soveltaminen on niin ikään tapauskohtaista: lukija voi verrata omaa tilannettaan tutkittuun tapaukseen. (Kvalitatiivisesta tapaustutkimuksesta ks. Syrjälä, Ahonen, Syrjäläinen & Saari 1994, 10 - 24.)

Fenomenografia ei ole varsinainen metodi eikä teoria, vaan tapa käsitellä tutkimusongelmaa - kiinnostuksen kohteena on se, miten ihmiset kokevat maailman ilmiöineen (Hirsjärvi & Hurme 2000, 168). Suomessa fenomenografiseen tutkimukseen on perehtynyt mm. Kirsti Häkkinen, jonka mukaan tutkimus soveltuu erityisesti arkipäivän käsitysten jäsentämiseen, eli kohteena eivät niinkään ole tieteelliset totuudet. Tarkoitus on tuoda esiin mahdollisimman erilaisia ajattelutapoja liittyen johonkin ilmiöön tai käsitteeseen; näitä ajattelutapoja kuvaavat käsityskategoriat, joita muodostetaan esimerkiksi haastattelujen pohjalta. Teoreettiset lähtökohdat fenomenografialle on kehittänyt ruotsalainen Ference Marton tutkimusryhmineen. Suomessa tätä tutkimussuuntausta on käytetty toistaiseksi melko vähän. (Häkkinen 1996, 5.)

Fenomenografian taustalta löytyy kolme tutkimuksellista traditiota: Piaget'n lapsen ajattelua ja kehitystä kuvaavat teoriat, hahmopsykologia sekä fenomenologia. Erona fenomenologiaan on ensinnäkin se, että fenomenologian tarkoitus on löytää ilmiön olemus, joka perustuu erilaisista kokemuksista johdettuihin yhtäläisyyksiin - fenomenografit kuvaavat ilmiöitä erilaisten kokemusten variaatioiden kautta. Häkkinen mainitsee myös Michael Uljensin (1992, 114; 131) esittämän eron, jonka mukaan fenomenografian tutkimuskohde ei ole elämismaailma itsessään, vaan yksilöiden käsitykset elämismaailmasta uudelleen kontekstualisoituna. (Häkkinen 1996, 6 - 12.)

Fenomenografia ei ole kiinnostunut niistä syistä, miksi ihmisillä on tietynlaisia käsityksiä tutkittavasta ilmiöstä, vaan erilaisia näkemyksiä kuvataan niiden omista lähtökohdista

käsin. Tutkimus on luonteeltaan kuvailevaa; kategorioiden avulla ei kuitenkaan pelkästään selitetä, vaan pyritään myös syvällisemmin ymmärtämään ilmiötä. (Häkkinen 1996, 13 - 14.) Kyseessä on grounded theory, aineistopohjainen teoria, jossa teoriaa ei käytetä käsitysten luokitteluun ennakoita, vaan perusväittämät muotoillaan oman aineiston tulkinnan perusteella. Tutkija luo omaa teoriaa seurustellen muiden teorioiden kanssa, mikä toimii aineiston luokittelun pohjana. (Syrjälä ym. 1994, 123.)

Kasvatustieteellisestä näkökulmasta fenomenografian tutkimuskohteena on Martonin ja Boothin (1997, 111; 132) mukaan tietoisuus, jolloin tutkimus suuntautuu oppimisympäristöissä tapahtuvaa oppimista ja ymmärtämistä koskeviin kysymyksiin; tutkijakin on oppija, joka etsii tutkimansa ilmiön merkitystä ja struktuuria, eli miten ihmiset kokevat tutkittavan ilmiön. Häkkisen (1996) mukaan fenomenografian juuret liittyvät kasvatustieteeseen, vaikka tutkimuskohteena voi olla muutakin kuin oppiminen - erilaiset oppimiskäsitykset ovat suuresti vaikuttaneet fenomenografian kehitykseen. Syrjälän ym. (1994, 118) mukaan yksilön suhde ympäristöön muuttuu syvällisemmän jäsentämisen myötä - kyseessä on siis oppiminen kun se ymmärretään ajattelun laadullisena muutoksena; yksilön kehitystä edistää vuorovaikutus asiantuntijan kanssa.

Fenomenografian avaintermi on ”käsitys”, jota on pyritty eri yhteyksissä määrittelemään mahdollisimman perusteellisesti. Syrjälä ym. (1994) määrittelevät fenomenografian ajattelussa ilmenevien maailmaa koskevien käsitysten laadulliseksi tutkimiseksi. Näiden tutkittavien käsitysten erilaisuus riippuu kokemustaustasta. Tutkija on kiinnostunut erilaisten käsitysten sisällöllisistä eroista. Käsitys on ”kokemuksen ja ajattelun avulla muodostettu kuva jostain ilmiöstä” (ks. myös Uljens 1992). Käsityksen varassa ihminen jäsentää uutta asiaa koskevaa informaatiota, ja käsitykset voivat muuttua nopeastikin. Didaktisesta näkökulmasta käsitys on kehittyvä tietorakenne. (Syrjälä ym. 1994, 113 - 118.)

Häkkisen (1996) mukaan käsitys on laajempi käsite kuin arkikielestä tuttu ”mielipide”. Kyseessä on suhde yksilön ja ympäröivän maailman välillä: yksilö liittyy itsensä käsityksillään ympäröivään maailmaan. Käsitykset ovat sekä ajatustuotoksia että ajatussisältöjä. Yksilö reflektoi omia käsityksiään siten, että hän tunnistaa ensin ilmiön sisällön, ja rajaa sitten sen tarkasteltavaksi. Rajaukset ovat erilaisia, joten ihmiset eivät

välttämättä voi puhua samoista ilmiöistä. Todellisuus saa merkityksen vain yksilön oman tulkinnan kautta, eli yhteistä tutkittavaa todellisuutta ei ole olemassakaan. (Häkkinen 1996, 23 - 27.)

Käsitykset ilmaistaan kielen välityksellä. Kieli rajoittaa ajattelua siinä määrin, että analyysiyksikkönä yksittäiset sanat tai lauseet eivät riitä, vaan yksilön ajattelua tulee analysoida kohdistuneena tiettyihin ilmiöihin. Sama käsitys voi siis ilmetä kielellisesti eri tavoin, mikä edellyttää tutkijalta tulkinnan taitoa. (Häkkinen 1996, 28 - 29.) Syrjälä ym. (1994, 123 - 125) korostavat myös tulkintaa merkityksien esiin saamisessa: Tutkijan on etsittävä ilmaisusta merkityksiä, eli löydettävä ajatus ja tarkoitus ilmaisun takaa. Vasta näiden merkityssisältöjen luokittelu selittää käsitysten erilaisuutta.

#### 4.3.2 Tutkimuksen vaiheet ja aineiston analysointi

Ennen fenomenografiseen tutkimukseen ryhtymistä tutkijan on syytä perehtyä sekä tutkittavaan tiedonalaan että oppimisen psykologiaan. Kognitiivinen psykologia selittää sitä, miten käsitteet muodostuvat kehityspsykologisesti ihmisten mielessä. Ongelmanasettelu täsmentyy liittyen siihen tiedonalaan, jota koskevia käsityksiä aiotaan tutkia; eri tiedonaloilla on erilaisia tiedonmuotoja. Tutustumalla eri tutkijoiden ristiriitaisiin teorioihin ja tarkentamalla käsitteistöään tutkija tekee itsestään tutkimuksen suhteen validin. (Syrjälä ym. 1994, 132 - 134.)

Ongelmanasettelun tulee olla tarpeeksi teoriapohjaista - näihin ongelmiin pohjautuvat tutkimushenkilöille annettavat tehtävät. Aineiston hankintamenetelmistä tavallisin on haastattelu. Fenomenografia edellyttää syvähaastattelua, jossa kysymykset ja vastaukset työntyvät spiraalinomaisesti teeman ääri- ja syvyysalueille. Ainoastaan näin voidaan saavuttaa laadullista tietoa. Teoriaan sidotut ongelmat auttavat tekemään haastattelussa syventäviä kysymyksiä, ja aineiston käsittely on helppo ankkuroida tutkimuksen teoreettisiin lähtökohtiin. Haastattelukysymysten liittyminen tutkimusongelmiin ja niiden kautta teoriaan takaa myös osaltaan tutkimuksen validiteettia. (Syrjälä ym. 1994, 134 - 137.)

Syvähaastattelu edellyttää tutkijalta tiedonalueen varmaa hallintaa ja kykyä muotoilla kysymyksiä vapaasti haastattelutilanteessa, mikä vaatiikin harjoittelua. Haastattelun runko sisältää vain tutkimusongelmaan liittyvät perusteemat ja muutamia jäsentäviä kysymyksiä; tällöin puhutaan avoimesta tai puolistrukturoidusta haastattelusta, eli teemahaastattelusta. Haastattelut litteroidaan sana sanalta puhutun kielen mukaisesti, ja joskus tehdään merkintöjä nonverbaalisista viesteistä - on mahdollista käyttää myös videointia. (Syrjälä ym. 1994, 137 - 140.) Hirsjärven ja Hurmeen (2000, 138) mukaan päätelmiä voi tehdä myös suoraan nauhalta litteroimatta, tai litteroida valikoiden, sitaatteja poimimalla. Käsittelen teemahaastattelua tarkemmin kappaleessa 4.4.2.

Häkkisen (1996) mukaan aineiston luokittelussa ja tulkinnassa on apuna kontekstianalyysi. Empiiristä aineistoa käsitellään kokonaisuutena, eikä siis keskitytä haastateltaviin yksittäistapauksina. Tutkija reflektoi jatkuvasti aineiston tulkintaa empiriasta versovan teorian kautta; lopullinen teoria syntyy aineiston käsittelyprosessissa. Ensimmäisessä vaiheessa haastatteluja luetaan yhä uudestaan ja uudestaan, ja niistä etsitään ongelmanasettelun kannalta olennaisia ilmauksia. Ilmauksella käsitetään tässä ajatuksellista kokonaisuutta, joka muodostuu sanoista ja lauseista. Kielellisten ilmaisujen taakse kätkeytyy merkitysyksikköjen joukko, joka tutkijan tulee tulkita esiin.

Häkkisen mallin mukaan toisessa vaiheessa ilmauksia vertaillaan toisiinsa - tässä keskitytään nimenomaan ilmausten, ei henkilöiden vertailuun. Toisen vaiheen ytimenä on löytää ilmauksista eroja ja yhtäläisyyksiä kuvauskategorioiden rajaamiseksi. Kolmas vaihe sisältää kategorioiden kuvaamisen ja niiden välisten suhteiden muodostumisen. Kuvauskategoriat sisältävät käsitystensä ominaispiirteet ja sitaatteja haastatteluaineistosta empiirisen ankkuroinnin tueksi. Kuvaustason on peilattava ongelmanasettelua. Kategorioiden välillä on oltava myös eroja niin, että ne eivät limity keskenään. (Häkkinen 1996, 39 - 44.) Sisältöluokkien valinnasta laadullisessa tutkimuksessa on aiemmin kirjoittanut mm. Pietilä (1976), joka myös korostaa tutkimusongelmaa lähtökohtana sisältöluokille.

Syrjälän ym. (1994) mukaan kategorioita eli merkitysluokkia pyritään löytämään mahdollisimman paljon; niitä tukevien ilmaisujen määrä ei ole olennaista. Kategorioita yhdistellään laajempiin ”ylätason” kategorioihin, jotka muodostavat tutkijan oman

selitysmallin ja teorian. Käytännössä tulkitsevan analyysin teemakokonaisuudet pysyvät usein tulkintayksikköinä. Tulkittu merkitys muodostuu usein sellaisenaan kategoriaksi; merkityksiä voi myös yhdistää toisiinsa ja ilmaista teoreettisen käsitteen avulla. Linjaukset ja rajaukset ovat tärkeitä, sillä irralliset huomiot heikentävät tieteellisyyttä. (Syrjälä ym. 1994, 127 - 129; 143 - 145.)

Fenomenografisen tutkimuksen päätuloksen muodostavat kuvauskategoriat, jotka edustavat erilaisia ajattelutapoja. Kuvauskategoriasysteemi vaihtelee tutkittavan ilmiön ongelmakentän mukaan. Systemi voi olla rakenteeltaan horisontaalinen, vertikaalinen tai hierarkkinen. Kategoriataso hahmottuu analyysin seurauksena, ei etukäteen. (Häkkinen 1996, 33; Uljens 1989, 47; 51.) Syrjälän ym. (1994) mukaan tulokset esitetään käytännössä otsikoimalla kategorioittain järjestetyt alaluvut haastattelun sitaatein. Kappaleet sisältävät näin kategorian nimen ja lyhyen kuvauksen, otteita haastattelusta, sekä kategorian teoreettista luonnehdintaa. Kategorioita voi kuvata myös määrällisesti, mutta se ei ole välttämätöntä.

Fenomenografisen tutkimuksen diskussiossa pohdiskellaan tutkimuksen löytöjä ongelmanasettelun kannalta. Tutkijan tulee arvioida löytöjen merkitystä ja sovellettavuutta. Huomioita tehdään metodin käyttökelpoisuudesta ja fenomenografian yleisestä merkityksestä. Yhteenvedo on suurpiirteinen ja teoreettisiin lähtökohtiin kytkeytyvä, ei ainoastaan kategorioita kommentoiva luettelo. Diskussion tehtävä on kirkastaa tutkimuksen keskeisiä teemoja, ja sen ote voi olla vapaa, subjektiivinen, avoin ja rohkea. (Ks. esim. Syrjälä ym. 1994.)

#### 4.3.3 Luotettavuus ja soveltuvuus tähän tutkimukseen

Koska fenomenografia on tutkimusongelman käsittelytapana Suomessa vielä melko uusi ja vähän käytetty, sitä kohtaan voidaan osoittaa myös runsaasti kritiikkiä. Häkkinen (1996) esittää fenomenografisen tutkimuksen ongelmana mm. sen, että analyysin vaiheista ei ole olemassa yksityiskohtaisia kuvauksia. Tutkimus pohjautuu ”käsitys” -termiin, joka on



melko abstrakti ja vaikea määritellä käsitteenä. Nämä käsitykset voivat olla ihmisellä tiedostamattomia, joten herää kysymys miten tutkijakaan saisi niitä tiedostettua.

Häkkinen jatkaa vielä toteamalla, että ilmaisussa kieli on keskeistä, ja fenomenografiasta puuttuu kieliteoria. Ilmaisulliset kyvyt vaikuttavat tutkimuksessa paljon, ja voidaankin kysyä onko haastattelu lainkaan hyvä väline ilmaista käsityksiä. Haastattelijan tehtävä on vaativa, ja hän voi vaikuttaa tuloksiin hyvin paljon. Ilmiötä ei myöskään koskaan tavoiteta kokonaisuudessaan, koska ihminen antaa merkityksiä vain osalle ilmiötä. (Häkkinen 1996, 46 - 49.)

Häkkinen (1996, 44 - 46) ehdottaa luotettavuuden kriteereiden tutkimiseksi Larssonin (1993) esittämää viiden kriteerin mallia. Larssonin mallissa ensimmäisenä on diskurssikriteeri, jonka mukaan tutkimus on laadullisesti hyvä, jos se tuottaa tuloksia joilla pärjää vaihtoehtoisia päättelyitä vastaan. Toinen kriteeri on heuristinen arvo, eli miten lukija on saatu näkemään jokin todellisuuden aspekti uudella tavalla. Konsistenssin kriteeri tarkastelee kategorioiden sisäisen logiikan pitävyyttä. Empiirisen ankkuroinnin kriteeri edellyttää puolestaan kuvauskategorioilta kommunikoivuutta: kategoria olisi kuvauksen perusteella kyettävä löytämään eri konteksteista. Viides kriteeri on pragmaattinen, eli se keskittyy tulosten merkitykseen käytännön kannalta.

Laadullisen tutkimuksen luotettavuutta ei voida tarkistaa toistamalla tutkimusta. Syrjälän ym. (1994) mukaan merkitysten ja merkityskategorioiden luotettavuus riippuu siitä, miten ne vastaavat toisaalta teoreettisia lähtökohtia ja toisaalta tutkittavien ilmaisujen tarkoitettuja merkityksiä. Tutkimuksen aineiston ja johtopäätösten validiteetin perustan muodostavat aitous ja relevanssi. Aineisto on aitoa kun haastateltavat puhuvat samasta asiasta kuin tutkija oletti. Aineiston aitoudeksi tutkijan tulee selvittää, miten haastattelu sujui: kykenikö haastateltava kehittelemään ajatuksiaan ja miten rakentui luottamus. kategoriat ovat aitoja kun tutkija ei esim. sorru ylitulkittamiseen. Relevanttius koskee sekä aineiston että kategorioiden suhdetta tutkimuksen teoriaan; aineiston relevanssi syntyy siitä että haastattelijä käyttää teoreettista perehtyneisyyttään kysymyksien syventämiseksi. (Syrjälä ym. 1994, 129 - 131; 152 - 154.)

Kasvatustieteiden teorioihin pohjautuvana tutkimuksen työtapana pidän fenomenografiaa perusteltuna valintana draamakasvatuksen käyttötarpeisiin. Kysymykset oppimisesta

kulkevat läpi tutkimukseni yhtenä näkökulmana kritiikin olemukseen ja vaikutuksiin, joskaan en niitä erityisesti painota. Pelkästään oppimiseen kohdistuvana tutkimuksena voisin keskittyä kriitikon rooliin taidekasvattajana ja siihen oppimiseen, mitä tapahtuu ohjaajan lukiessa lehtikritiikkejä. Fenomenografia mahdollistaa kuitenkin mielekkäämmältä tuntuvan kokonaisvaltaisemman otteen tutkimusalueeseen, sillä kritiikin rooli ei rajoitu pelkkään kasvatukseen. Kritiikki-ilmioistä saa huomattavasti kattavamman kuvan, kun ottaa huomioon myös mm. sosiologisen ja journalistisen näkökulman - fenomenografisen seurustelun muiden tieteenalojen kanssa.

Fenomenografian valinta tähän tutkimukseen tuo mukanaan vielä yhden erityisongelman: sen pyrkimys on kuvata ilmiötä mahdollisimman laajalla kokemusten variaatiolla, jolloin haastateltavia on normaalisti enemmän kuin oman tutkimukseni kaksi ohjaajaa. Tästä seuraa että tutkimuksessani tulee väistämättä esiin myös henkilöiden, ei ainoastaan ilmausten vertailu. Variaation suhteellisen suppeuden vuoksi analyysi myös jää kuvauskategorioiden esittelyn tasolle, eikä siitä ole mielekästä esittää laajempia teemakategorioita. Tutkimukseni tarkoitus on kuitenkin nimenomaan esittää mahdollisimman laaja näkökulmien variaatio liittyen koko kritiikin kenttään, jolloin mukana ovat kahden ohjaajan käsitysten lisäksi omat kokemukseni ja olennaisena osana myös kritiikkien analyysi. Kyseessä on siis perinteisestä poikkeava tapa hyödyntää fenomenografista tutkimusotetta.

#### 4.4 OHJAAJAT

##### 4.4.1 Tapaukset

Tutkimuksessani fenomenografiaa sovelletaan siis laajemman variaation sijaan tapaustutkimukseen. Tapaus- eli case-tutkimuksessa tutkitaan intensiivisesti yleensä jotakin sosiaalista kohdetta, kuten yksilöä, ryhmää tai yhteisöä. Kohteesta pyritään saamaan kokonaisvaltainen kuva, eli suppeaa kohdetta selvitetään suurella määrällä muuttujia. Case-tutkimuksella saadaan esiin sellaisia oleellisia tekijöitä, prosesseja ja

vuorovaikutussuhteita, joihin voidaan kohdistaa lisähuomiota muilla menetelmillä toteutettavissa jatkotutkimuksissa. (Anttila 1996, 252 - 253.)

Tilastoinnin sijaan tapaustutkimuksessa pyritään ilmiön syvälliseen ymmärtämiseen, ja tämän vuoksi tutkimukseen valittuja tapauksia ei kutsuta otokseksi, vaan kyseessä on harkinnanvarainen näyte (Hirsjärvi & Hurme 2000, 58 - 59). Harkintani perusteella päädyin valitsemaan tapaukset nimenomaan jyvaskyläläisistä ohjaajista, joiden työstä minulla oli olemassa tietty ennakkokäsitys - olen seurannut useamman vuoden ajan jyvaskyläläisiä harrastajateatteriesityksiä ja myös keskustellut useimpien ohjaajien kanssa. Tiesin siis mm. suurin piirtein kuinka pitkä ohjaajan kokemus ja millainen koulutus ohjaajilla on taustallaan, ja minkä tyyppisiä esityksiä he ovat ohjanneet aikaisemmin.

Teatteri-arvosteluja oli tutkimukseni ajanjaksolla kirjoitettu yhteensä 13 jyvaskyläläisestä harrastajien esityksestä Näitä esityksiä oli itseni lisäksi ohjannut 8 muuta ohjaajaa; kahdessa esityksessä ohjauksesta vastasi koko työryhmä. 8 ohjaajan joukosta löytyi yksi ainoastaan lausuntaa ohjaava lausuntataiteilija, yksi ensikertalainen, yksi kaupunginteatterin ammattilainen ja yksi tutkimuksessani myös kriitikkona esiin tuleva ohjaaja - näitä tapauksia en pitänyt tutkimukseni kannalta kiinnostavina. Jäljelle jääneistä 4 ohjaajasta valitsin kaksi sen perusteella, että kyseisten ohjaajien työt ovat mielestäni olleet kunnianhimoisia ja persoonallisia, eli uskoin heidän painottavan työssään ideologista tasoa (vrt. luku 3.2.1). Valitsemani ohjaajat ovat myös olleet tänä keväänä erityisen tuotteliaita.

Ohjaaja A on 29-vuotias mies. Hän oli ohjannut haastatteluhetkellä neljään eri teatteriin vuodesta 1998 yhteensä 9 eri esitystä. Esityksiin on sisältynyt lastenteatteria, valmiita klassikkonäytelmiä sekä ohjaajan omia dramatisointeja ja käsikirjoituksia. Tutkimukseeni sisältyneet kritiikit koskivat Jyvaskylän Työväenteatterille ohjattua Slawomir Mrozekin tekstiin pohjautuvaa kantaesitystä *Kesäpäivä*. Ohjauksen lisäksi ohjaaja A:n vastuulla oli myös näytelmän musiikkisuunnittelu. Ohjaaja A korosti että hänellä ei ole muuta koulutusta kuin ylioppilastutkinto - kaikesta muusta hän on jättäytynyt pois jo ajat sitten. Teatterikoulutus hänellä rajoittuu näytelmien yhteydessä olleihin näyttelijäntyön kursseihin. Kuitenkin hän piti itseään ammattiohjaajana, mikäli ammattiohjaajan määritelmä on se että työstä maksetaan palkkaa.

Ohjaaja B on 24-vuotias nainen. Hän on valmistunut ammattikoulupohjaiselta teatteri-ilmaisun ohjaajan linjalta, ja ohjannut vuodesta 1998 kolmelle eri teatterille yhteensä 5 eri esitystä. Näytelmistä 2 on ollut tunnettuja klassikkotekstejä; ohjaaja B on erikoistunut esitysten rakentamiseen ryhmäimprovisaation pohjalta. Tutkimukseeni sisältyneet kritiikit koskivat tänä keväänä Ylioppilasteatterille ohjattua Dario Fon farssia *Jalkavaras on lemmen suosikki*, sekä Ad Astralle ohjattua improvisoimalla syntynyttä raiskauksesta kertovaa näytelmää *Iso R*.

#### 4.4.2 Puolistrukturoitu teemahaastattelu

Teemahaastattelun tarkoitus on selvittää ilmiön perusluonnetta, ja ennemmin löytää uusia hypoteeseja kuin todentaa jo olemassa olevia. Tutkittavat ilmiöt jaetaan osa-ilmiöihin, joista hahmottuvat haastattelun teema-alueet. Moninaisuuden paljastumiseksi teema-alueiden tulee olla väljiä, joskin haastattelijalla voi hahmotella omaksi tuekseen myös tarkentavia kysymyksiä. (Hirsjärvi & Hurme 2000, 66 - 67.) Oman tutkimukseni teema-alueet muodostuivat tutkimusongelmia mukaillen kolmesta pääluokasta: tavoitteet ja palautteen merkitys ohjaajan työssä, lehtikritiikin funktio ja vaikutus, sekä kritiikki erityisesti tämän kevään ohjaustyöstä. Lisäksi haastattelun alussa keskusteltiin ohjaajan taustoista. Teemahaastattelun kysymysrunko on tutkimukseni liitteenä.

Haastattelussa tulisi vallita intersubjektiivinen luottamus. Sen mukaan haastattelijalla tiedostaa omat lähtökohtansa ja arvioi niiden vaikutusta haastateltavaan. Haastattelun tulisi olla luonteeltaan keskustelua, ei kuulustelua; haastattelijan tulee kuunnella aktiivisesti. Haastateltavan on luotettava tutkijaan. (Syrjälä ym. 1994, 136 - 137.) Haastateltavieni tiedossa oli, että teen haastattelua draamakasvatuksen tutkimukseen - tämä ei kuitenkaan johtanut siihen, että ohjaajat olisivat ryhtyneet yksipuolisesti pohtimaan kritiikin merkitystä palautteena, mitä pidän hyvänä asiana. Mieluummin molemmat ohjaajat uppoutuivat yhä uudelleen selostamaan niitä tavoitteita, joita heillä oli ollut ohjaustyössään, jolloin haastattelijan tehtäväksi jäi keskustelun hienovarainen siirtäminen lähemmäs teema-alueita. Uskoisin että haastattelujen tärkeimpänä luottamuksen

rakentajana toimi se, että olen ohjaustyössä haastateltavien kollega, ja esimerkiksi suhteessa kriitikoihin tavallaan haastateltavien kanssa samalla puolella - oli helppoa osoittaa olevansa samaa mieltä ja tietävänsä tarkalleen mistä puhutaan.

Haastattelun luontevaa rönsyilyä kuvaa myös se, että molemmat haastateltavat havahtuivat pari kertaa itse puhuvansa mahdollisesti ohi aiheen. Ohjaaja B aloittaa innokkaasti vastaamaan, mutta katkaisee sitten puhetulvansa:

*Haastattelija: Oliko sulla näyttelijöitten suhteen siinä jotain tavoitteita, että pitäis - -*

Mä en tuntenu oikeesti, tai siis Satun tunsin, ja Jarkon ja Jannen, tavallaan niinkö nää pää, tai siis nää isommat roolit, että ne mää halusin tietää, että ne on varmasti hyviä ja näin. Tai tiesin sen, etukäteen, et oon nähny niitä senverran paljon. Niitä muita en tienny ollenkaan. Ja sit, tiettyjä ongelmia tuli siinä-- mikä se oli se kysymys? (B)

Haastattelun luotettavuuden yksi kriteeri on se, että haastateltavat puhuvat siitä aiheesta josta haastattelija kysyy ja haluaa tietoa. Omissa haastatteluissani siis myös haastateltavat itse pitivät välillä itseään kurissa, mutta siitä huolimatta haastattelujen myötä tuli niin paljon teema-alueiden ulkopuolistakin selvitystä, että päädyin purkamisen selkiyttämiseksi tekemään haastatteluista vain osittaiset litteroinnit. Tällöin litteroinnista jäivät pois ne pitkät puheenvuorot, joissa ohjaaja lähti muistelemaan tietyn ohjaustyönsä yksityiskohtia, ja jota en kuitenkaan halunnut haastattelijana keskeyttää. Purkaessani litteroitua aineistoa teema-alueittain, oli kuitenkin mahdollista löytää vastaavuudet alun perin esittämiini tutkimusongelmiin, eli tässä mielessä haastattelut olivat onnistuneita.

Hirsjärven ja Hurmeen (2000) mukaan reliabelius ja validius eivät välttämättä ole käyttökelpoisia termejä pohdittaessa haastatteluaineiston luotettavuutta. Olennaista on rakennevalidius, eli miten tutkija on päätenyt luokittamaan ja kuvaamaan valitsemallaan tavalla. Sekin tosiasia on hyväksyttävä, että toinen tutkija voisi päätyä toiseen menetelmään. Reliabelius koskee enemmän tutkijaa kuin haastateltavien vastauksia: onko kaikki asiat aineistosta huomioitu ja heijastavatko tulokset tutkittavien ajatusmaailmaa? On muistettava, että haastattelujen tulos on aina seurausta haastattelijan ja haastateltavan yhteistoiminnasta. (Hirsjärvi & Hurme 2000, 185 - 189.)

Fenomenografiassa haastattelija pyrkii herättämään haastateltavassa uudenlaista tietoisuutta tutkittavasta ilmiöstä (Hirsjärvi & Hurme 2000, 168 - 169), ja tässä mielessä koin haastattelijan roolini erittäin mielenkiintoiseksi. Haastateltavilla ei tuntunut olevan yksiselitteisen valmiita käsityksiä kritiikin merkityksestä, vaan vaikutti siltä että he vasta haastattelun myötä heräsivät pohdiskelemaan asiaa laajemmin. Ohjaaja A oli haastattelun alussa sitä mieltä, että kritiikit ovat merkityksellisiä vain yleisön saamiseksi paikalle, mutta lähti sitten perustelevaan tämänkin funktion mitättömyyttä, ja totesi puheenvuoronsa lopuksi:

Kritiikki, ja kritiikin merkitys, tehtävä, on mulle niin kun hirveen hämärä (nauraa) loppujen lopuksi, kun sitä oikein nyt rupee miettimään. (A)

Käsitysten sisällöllisiä eroja tutkiessa on muistettava, että käsityksiä ei kuitenkaan tule asettaa paremmuusjärjestykseen (Syrjälä ym. 1994, 119). Tämä tarkoittaa sitä, että tutkimuksen kannalta ei ole merkityksellistä vertailla ohjaajien A ja B tietoisuutta keskenään, tai muutoinkaan lähteä arvottamaan tietoisuuden syvyyttä.

## 5. TUTKIMUKSEN TULOKSET

### 5.1 KUKA KIRJOITTA VAI KIRJOITTAAKO KUKAAN?

*Ensi-ilta on onnellisesti takana. Kuohuviinejä poksautellaan ja näyttelijät purkavat jännitystään hermostuneella höpötyksellä: pahoja mokia ei sattunut, yleisö tuntui olevan mukana - me teimme sen! Ensimmäisten huolenaiheiden joukkoon kuuluu myös luonnollisesti: Oliko siellä kriitikkoa? Kuka se oli? Mihin lehteen se tulee? Ohjaaja yrittää pysyä viileänä: Oli kaksi kriitikkoa. Toista en tuntenut, varmaan joku harjoittelija. Ensi viikon lehtiin pitäisi tulla, mutta ei välttämättä isoja juttuja - tänäänhän oli myös kaupunginteatterin ensi-ilta.*

Luvussa 5.1.1 esittelen kriitikoille tekemäni kyselyn tulokset, joista selviää pääpiirteissään jyväskyläläislehtien teatterikriitikoiden koulutus, työkokemus ja suuntautuneisuus. Luvussa 5.1.2 esittelen puolestaan lehtien linjauksien näkökulmasta kritiikeille annettuja palstatiloja ja kriitikoiden valikoitumista. Suuntautuneisuus- ja linjauskysymykset perustuvat havainnointiin, joten perimmäiset teatteripoliittiset vallankäytön kysymykset - kuka valitsee arvosteltavat näytelmät sekä kriitikot ja kuka päättää kritiikin pituuden - jäävät tämän tutkimuksen puitteissa vielä avoimeksi.

### 5.1.1 Kriitikoiden esittely

Tutkimuksen otokseen sisältyvistä ja kyselyyn vastanneista 15 kriitikosta 10 oli miehiä ja 5 naisia. Kriitikoiden ikä vaihteli 26-vuotiaasta 55-vuotiaaseen. Kokemus kritiikkien kirjoittamisesta puolestaan vaihteli siten, että yhdellä kriitikolla kyse oli ensimmäisestä lehtikritiikistä, kun taas vanhin vastaaja kertoi aluetoimittajan ominaisuudessa kirjoittaneensa myös kritiikkejä jo yli 30 vuotta. Taulukosta 1 seuraavalla sivulla näkyvät kriitikoiden iät ja heidän ilmoittamansa kokemus teatterikritiikkien kirjoittamisesta; järjestys on kokemuksen mukainen. Kolmannessa sarakkeessa näkyy kuinka monta kritiikkiä kukin oli kirjoittanut tutkimukseen sisältyvästä otoksesta, ja moniko näistä kritiikeistä koski harrastajateattereiden esityksiä.

Taulukon pohjalta näyttäisi siltä, että yli puolella kriitikoista on huomattavan pitkä työkokemus teatterikritiikkien kirjoittamisesta. On kuitenkin syytä huomioida, että suurin osa vastaajista ilmoitti tekevänsä joko satunnaista avustajan työtä tai aluetoimittajan tehtäviä lehdessä. Näin ollen työkokemus vuosissa ei välttämättä kerro varsinaisesta kriitikon kokemuksesta, koska joku voi kirjoittaa useita kymmeniä kritiikkejä vuodessa siinä missä joku toinen tekee yhden satunnaisen kritiikkitekstin.

TAULUKKO 1. Lehtikritiikkien kirjoittajat

SUKUPUOLI, IKÄ	TYÖKOKEMUS	KRITIIKIT OTOKSESSA	
		yhteensä	harrastajateattereista
MIES, 35	1 kritiikki	1	1
MIES, 27	7 kritiikkiä (3kk)	7	4
NAINEN, 31	alle vuosi	1	1
NAINEN, 28	alle vuosi	2	2
MIES, 26	n. 2 vuotta	1	1
NAINEN, 49	n. 2 vuotta	9	9
MIES, 27	n. 7 vuotta	3	3
MIES, 40	n. 10 vuotta	1	1
NAINEN, 42	n. 10 vuotta	1	1
MIES, 50	n. 10 vuotta	1	1
MIES, 48	n. 15 vuotta	7	3
MIES, 39	lähes 20 vuotta	3	1
NAINEN, 52	noin 20 vuotta	1	-
MIES, 53	29 vuotta	14	2
MIES, 55	yli 30 vuotta	3	3

Taulukosta on syytä nostaa esiin lähinnä ne kriitikot, jotka ovat kirjoittaneet enemmän kuin viisi kritiikkiä tutkitun kolmen kuukauden aikana - eli siis kenen kirjoittamia kritiikkejä ohjaaja todennäköisimmin on saanut. MIES, 53, joka oli kirjoittanut 14 kritiikkiä, ja jonka kokemus oli kattavin, kirjoittaa lähes yksinomaan ammattiteattereista. MIES, 48, jolla myös on huomattava kokemus nimenomaan kriitikon työstä, oli myös kirjoittanut enemmän ammattilaisista. Pelkästään harrastajateattereista runsaasti kirjoittavat kriitikot NAINEN, 49 ja MIES, 27 ovat kumpikin kriitikon urallaan vuosissa katsottuna vielä hyvin alkuvaiheissa.

Kriitikoiden koulutus ja ammatti olivat hyvin vaihtelevia. Journalistisesta näkökulmasta kriitikko tekee toimittajan työtä. Kyselyyn vastanneista kriitikoista 7 teki ammatikseen toimittajan töitä, joskin näistä vain kolmella oli taustallaan toimittajan ammattikoulutus.



Toimittajista 4 oli aluetoimittajia, joiden työnkuvaan kuuluu kaikenlaisten lehtijuttujen tekeminen alueeltaan uutisista kritiikkiin. Aluetoimittajilla ei pääsääntöisesti ollut minkäänlaista koulutusta tai kokemusta teatterista - ainoastaan yksi heistä mainitsi olleensa mukana harrastajateatterissa toistakymmentä vuotta sitten. Jyväskyläläisistä päätoimisista toimittajista yhdellä ei ollut lainkaan teatteriin liittyvää koulutusta, yksi oli teatteriin suuntautunut kulttuurisihteeri ja yksi draamakirjallisuuteen perehtynyt kirjallisuuden tohtori.

Loput 8 kriitikkoa toimivat lehdissä avustajan nimikkeellä. Heistä 5:llä oli tällä hetkellä olemassa oleva korkeakoulututkinto, ja 3 opiskeli yliopistossa. Kaikista 15 kriitikosta vain 3 oli sellaisia, jotka eivät ainakaan maininneet suorittaneensa mitään korkeakoulutasoisia opintoja. Kriitikoiden opinnot yliopistoissa ovat suuntautuneet eniten kirjallisuuteen, jonka opiskelusta mainitsi 8 vastannutta. Opiskeltujen aineiden joukossa oli myös äidinkielenopettajan opinnot (2 vastanneella), journalistiikkaa (4 vastanneella), taidekasvatusta, teatteritiedettä, draamaa, musiikkia, historiaa, liikuntatieteitä ja yhteiskuntatieteitä (1 vastaus kutakin).

Kriitikot ovat siis kaiken kaikkiaan erittäin kouluttautuneita, mutta koulutus ja kokemus teatterialalle on hyvin vaihtelevaa. 15 kriitikosta vain yksi mainitsee sekä opiskelleensa teatteritiedettä että olleensa itse mukana harrastajateattereissa. Kaiken kaikkiaan kriitikoista 7 on ollut itse mukana harrastajateattereissa lähinnä ohjaajan tehtävissä; äidinkielenopettajat mainitsivat draaman käytöstä koulussa. Jäljelle jäävistä 8 kriitikosta kahdella on teatteriopintoja ja yksi on perehtynyt draamakirjallisuuteen - käytännön kokemusta on kuitenkin vain katsojan näkökulmasta. 5 kriitikkoa (1/3) kirjoittaa teatteriarvosteluja vailla minkäänlaista alan koulutusta tai käytännön kokemusta teatterin tekemisestä.

### 5.1.2 Lehtien linjauksista

Suur-Jyväskylän lehdessä kritiikkejä kirjoittaa vain yksi kriitikko. Kritiikit ovat laajuudeltaan 1/3 sivusta 1/2 sivuun, ja tekstin yhteydessä on aina kuva. Eroja ammattiteattereiden ja harrastajateattereiden kritiikeissä ei tältä osin siis ole havaittavissa.

Ohjaaja B:n kanssa ajauduimme keskusteluun siitä, millä perusteella mahtavat valikoitua ne näytelmät, joista kriitikot kirjoittavat; kerran viikossa ilmestyvissä lehdissä ei ole mahdollisuutta huomioida kaikkia tehtyjä esityksiä. Ohjaaja B pohdiskeli syytä sille, ettei saanut näytelmästään kritiikkiä:

Jos se tyyppi kuka siellä on niin sitä ei kiinnosta. –elikkä jos se on yksin siellä niin, jos sitä nyt ei kiinnostanu sitte tulla. Kai sillä joku on niinku, valta siihen. Mut se on tietenkin aika huono homma. Keskisuomalaisessa nyt on monta kriitikoo kuitenkin, niin sit jos siel on vaan se yks ja sitä ei satu kiinnostaan tai huvita niin sit, sit siihen lehteen ei tuu. (B)

Rankalla kädellä esitysten valikoimista joutuu harrastamaan myös Keski-Suomen Viikko. Eroa ammattiteattereiden ja harrastajien välillä ei tässäkään lehdessä huomaa: tekstien pituus on yleensä aina noin 1/2 sivua, ja tekstiin liittyy kuva. Kriitikot tuntuvat vaihtelevan satunnaisesti. Ainoan poikkeuksen muodosti oma ohjaukseni, jonka kritiikki oli vain 1/6 sivua, eikä mukana ollut kuvaa. Tulkitsen tämän johtuvaksi siitä, että kyseessä oli osittain lausunta-genreen luokiteltava esitys. Myöskään yhdessäkään Keskisuomalaisen lausunta-arvosteluista ei ollut kuvaa esityksistä, joten tämä vaikuttaisi kirjoittamattomalta säännöltä. Tämän johdosta voidaan pohtia, eikö lausuntaa pidetä uutisarvoltaan niin merkittävänä että se ansaitsisi samanlaista huomiota kuin teatteri, vai oletetaanko ettei lausuntaesitys ole visuaalisesti kiinnostava?

Keskisuomalaisessa ero ammattiteattereiden ja harrastajateattereiden kritiikeissä on palstatilan ja kuvien suhteen selkeä: ammattiteattereita koskevat kritiikit ovat huomattavasti isompia juttuja. 19 ammattiteatterin kritiikistä 9, eli lähes puolet, oli laajuudeltaan 1/2 sivua tai enemmän. Kuvat olivat myös huomattavan suuria, ja niitä oli joskus kaksi, jopa kolmekin kappaletta yhdestä esityksestä. Huomattavaa on mielestäni se, että kahdesta esityksestä oli julkaistu uusi kritiikki, kun kyseisen esityksen näytäntökausi jatkui - kritiikko siis seurasi esityksen kehittymistä. Myös sellainen erikoisuus kuin kritiikin ennakkomainos sattui aineistoon - siinä kritiikko esitti ensivaikutelmansa odotetusta ensi-illasta ja lupasi kirjoittaa seuraavan päivän lehteen lisää. Harrastajateattereista kirjoitetuista 22 kritiikistä 1 oli kooltaan 1/3 sivua, 5 noin 1/4 sivua

ja loput 14 huomattavasti pienempiä juttuja. Lausuntaa lukuun ottamatta juttuihin sisältyi yksi kuva kuhunkin.

Keskisuomalaisessa kriitikoiden työnjako näyttäytyy osin hyvin selvästi. Kulttuuritoimittajana toimiva MIES, 53 kirjoittaa lähinnä ammattiteattereista. Hänen käyttämänsä palstatila on huomattavasti muita kirjoittajia suurempi, mikä näkyy myös hänen kirjoittamastaan kahdesta harrastajateatteriarvostelusta. Palstatilan suuruus saattaa johtua monestakin seikasta, kuten kriitikon ammattitaitoisesta pohdiskelusta, laveasta ilmaisutyylistä, tai siitä, että lehden linjauksen mukaisesti annetaan enemmän palstatilaa lehden vakituiselle tai ammattitaitoisimmaksi kriitikoksi todetulle toimittajalle. Mikä tahansa syy onkaan, voidaan olettaa että tämän kriitikon käsittelyssä teatterit saavat sekä enemmän palautetta että suuremman mainosarvon hyödykseen. Ohjaaja B:n haastattelussa selvisi seuraavaa:

X (kriitikko) laitto mulle sähköpostia joskus just että, kun se on kirjottanu niin tosta on otettu vaan tietyt pätkät. Eli tavallaan hänenkin työtään karsitaan aika paljon. Se on kiinni siitä että kuinka paljon on palstatilaa. Eli saatetaan ottaa ihan niin kun vaan muutamat lauseet sieltä. Eli ei tässäkään oo kaikki siitä mitä se on kirjottanu. --et ei siis oikeestaan oo totuutta, et sekin on vaan niin ku pieni pala mitä siellä lehdessä on. Ja se sano että tästä oli jääny pois jotain mitä se ois halunnu että tässä ois ollu. (B)

Kyseessä oli ohjaaja B:lle tuttu kriitikko, joten tällainen keskustelu kriitikon ja tekijän välillä oli luonnollista - yleensä tekijät tuskin kuulevat kriitikon mielipiteistä muuta kuin sen lehdessä olevan. Kyseessä oli kriitikko, joka kirjoittaa vain harrastajateattereista ja toimii avustajana. Mikäli kritiikkejä todella lyhennellään kuin mitä tahansa uutisjuttuja, se osoittaa entistä turhemmaksi kriitikon persoonallisen tyylin tai ylipäättään kritiikkien rakenteen yksityiskohtaisen tutkimuksen: suurin vaikutusmahdollisuus on tässä tapauksessa luultavasti kulttuuritoimituksien esimiehillä. Mielestäni tällainen lyhentely kertoo myös paljon siitä heikosta arvostuksesta, mitä teatterikritiikki tekstilajina saa osakseen.

Keskisuomalaisessa ammattiteattereista on päätoimisen kulttuuritoimittajan lisäksi kirjoittanut 3 eri kriitikkoa, joilla jokaisella oli ainakin teatteria sivuavia opintoja ja myös käytännön kokemusta teatterin tekemisestä. Harrastajista puolestaan on kirjoittanut lukuisa määrä avustajia ja aluetoimittajia - periaatteessa kuka tahansa on kelpuutettu kriitikon rooliin. Lukijathan eivät voi tietää milloin kyseessä on ammattitaitoinen ja teatteriin perehtynyt arvostelija, milloin ehkä satunnaisesti tehtävään määrätty aluetoimittaja. Todennäköisempää on kuitenkin että jyvaskyläläisestä esityksestä kirjoitetun kritiikin takana on koulutetumpi ja teatteria tuntevampi kriitikko kuin maakunnassa tehdyillä esityksillä.

## 5.2 MITÄ KRITIIKKITEKSTIT SISÄLTÄVÄT?

*Ensi-illasta on kulunut kolme yötä. Ohjaaja herää tänäkin aamuna neljältä ja syöksähtää nappaamaan postiluukusta kolahtavan lehden lähes jakajan kädestä. Hätäinen selailu kulttuurisivuille ja - siinä se nyt on! Noin pieni juttu, huomaako tätä edes kukaan? Esityksen kuvailua... missä minun nimeni on? Tuossa. Yhden kerran. Lehdessä sanotaan, että olen taitava kirjoittaja ja ohjaus on intensiivinen. Siinäkö kaikki? Tajusiko se ollenkaan tanssien symbolisia merkityksiä? Saiko musiikki aikaan kylmiä väristyksiä muissa kuin mimussa? Eikö sinisen ja punaisen kankaan vaihtelulla lavastuksessa ollut mitään merkitystä? Ja näyttelijöitä kehutaan taas hienoista roolihahmoista, vaikka minähän ne keksin.*

Luvussa 5.2.1 nostan esiin sen, kuinka ohjaajan työtä käsitellään harrastajateatterien kritiikeissä. Luvussa 5.2.2 kuvaan kritiikkien kannanottoja harrastajateattereiden ja kritisoitavien esitysten yleiseen merkitykseen. Luvussa 5.2.3 esittelen kritiikkien arvottamista ja mahdollisuuksia kehittävänä palautteena esityksen tekijöille. Olen luetteloinut aineistoni kritiikit numeroin 1 - 31, josta kertoo lainauksen jälkeen ilmoittamani koodi.

### 5.2.1 Ohjaaja ja ohjauksen osuus kritiikeissä

Linkon (1990) mukaan teatterikritiikeissä painottuivat pitkään näytelmätekstin ja näyttelijäntyön arviointi. Ohjaajan asema suomalaisessa teatterissa nousi näkyväksi vasta 1970- ja 80-luvuilla. Linkon tutkimissa kritiikeissä ohjaus toimi usein arvosteluja kannattelevana teemana: kriitikot pitävät ohjaajaa auteurina, jolloin produktio on ennen kaikkea ohjaajan tuote, jossa ohjaaja käsittelee eri osa-alueita tavoitteidensa mukaisesti. Ohjaukseen suhtautuminen vaihteli kuitenkin esityksestä riippuen - esimerkiksi musikaalin yhteydessä ohjausta käsiteltiin hyvin vähän, ja klassikkotekstin ohjauksessa erityisen paljon. (Linko 1990, 44 - 46.)

Omassa tutkimusaineistossani suhtautuminen harrastajateatterin ohjaajan merkitykseen vaikuttaa huomattavasti vähäisemmältä kuin Linkon ammattiteattereita koskevassa tutkimuksessa. Kriitikot korostavat usein ryhmän aikaansaannosta, vaikka 31 kritiikkitekstistä ainoastaan 3 liittyy sellaisiin esityksiin, joissa ohjauksesta on vastannut koko ryhmä. Kahdessa kritiikissä ohjaajaa tai ohjauksen vaikutusta ei mainita lainkaan, vaikka esityksessä on ollut ohjaaja - toinen kritiikeistä koskee lastenteatteriesitystä ja toinen musikaalia. Lastenteatterin osalta keskitytään kuvaamaan esityksen kulkua lapsen näkökulmasta, ja musikaalissa aluetoimittaja ihailee etupäässä sitä energiaa, mikä vielä irtoaa kuorosta jonka keski-ikä hipoo kuuttakymmentä vuotta.

Ohjaajan luotsaamista esityksistä 8 kritiikkitekstiä on sellaisia, joissa ohjaajan osuus mainitaan yhden kerran; näistä puolet koskee runoihin pohjautuvia esityksiä. Lausunta tuntuu saaneen otsaansa lähtemättömän leiman: paitsi että arvosteluissa ei julkaista kuvia, oletetaan ilmeisesti myös että runojen työstäminen on ensisijaisesti lausujien itsensä vastuulla, tai ehkä että niihin ei ohjauksella voida vaikuttaa. Kuitenkin ainakin ohjaamassani Konfabulaatioita -esityksessä en näe mitään eroa teatteriesityksen valmistamiseen verrattuna: työstin esityksen tarinan dramaturgisiin keinoihin samaan tapaan kuin näytelmätekstejä yleensä tehdään, ja jouduin myös tekemään vähintään yhtä suuren määrän ohjauksellisia ratkaisuja kuin perinteisten näytelmien ohjauksissani.

Runoesitysten, musikaalin ja lastenteatterin lisäksi ohjaajan osuutta vähätellään myös kahdessa kritiikissä, jotka koskevat ensikertalaisten ohjaajien töitä. Näissä kahdessa tekstissä erityisen ikävää on se, että ohjaaja mainitaan nimeltä vain kerran, ja

kummassakin tapauksessa negatiivisessa mielessä: ”Irrallisten tapahtumien kulku on ylivoimainen tehtävä ohjaajana aloittelevalla X:lle. Hän ei ole saanut tapahtumien mosaiikkiin jänteveyttä.” (15) sanotaan työryhmän improvisoiman komediatekstin ohjauksesta. ”Jähmeyttä kyllä synnyttävät tekstiäkin enemmän kohtausten väliin jäävät ylipitkät tauot, joita ohjaaja X:n olisi pitänyt välttää” (27) on puolestaan ainoa maininta, jonka poliittisesti värityneen kantaesityksen esikoisohjaaja saa palautteekseen.

Yleisimmin ohjaaja mainitaan nimeltä tai hänen ansioihinsa viitataan kritiikeissä 2 - 3 kertaa. Huomattavasti useammin mainitaan näyttelijäntyöstä tai epämääräisemmin koko työryhmän panoksesta Erittäin mielenkiintoisena havaintona pidin sitä, että näyttelijäntyön osalta kriitikoiden käsitykset ohjaajan vaikutuksesta vaihtelevat huomattavasti. Useimmiten roolihahmojen rakentumista arvioidaan näyttelijöiden omina suorituksina, esim:

Nuorena näyttelijänä X menee ilmaisullisesti koko ajan kovaa kyytiä eteenpäin. Hän uskaltaa ottaa rohkeasti tässäkin esityksessä oman tilansa-- (1)

X:n herkullisesti tyypittelemä massiivista sikaria (!) tuprutteleva, räkäisesti kätäkättävä äiti on-- (3)

X:n Mark on kaikin puolin uskottava tulkinta nistin riippuvaisuuksista. Ja mikä parasta X tekee roolissaan ihmistä eikä stereotyyppistä narkkaria. (11)

Noin 1/3 kritiikeistä tuodaan esiin se, että ohjaaja on luultavasti vaikuttanut näyttelijäntyöhön. Ohjaajan osuus tässä yhteydessä on huomioitu erityisesti muualla kuin Jyväskylässä tehdyissä esityksissä - kyse saattaisi olla esimerkiksi siitä, että pienen paikkakunnan toimittaja tuntee näyttelijät, ja arvostaa enemmän mahdollisesti muualta tullutta ohjaajaa. Esim:

--ryhmä on ottanut otetta esityksiinsä ulkopuolisesta ohjauksesta. X on huolehtinut ryhmästä. (25)

X on istuttanut tapahtumat näyttelijöiden ylle hämmästyttävän hyvin. (20)

Henkilöohjaus huomioi tyyppinsä. (18)

X taas tiedetään nuorista aiemminkin paljon irti saaneeksi henkilöohjaajaksi. (12)

Kritiikkitekstit sisältävät siis ainakin piilotekstin tasolla määritelmän siitä, onko ohjaaja toiminut ns. henkilöohjaajana, vai onko roolihahmojen synty ja toimivuus ensisijaisesti näyttelijän omaa vastuuta ja ansiota. Kriitikolla täytyisi mielestäni olla joko kokemusta kyseisen ohjaajan alaisena näyttelemisestä, tai sitten hänen olisi pitänyt nähdä esiintyneen ryhmän useita aiempia esityksiä, jotta olisi mahdollista tehdä perusteltuja päätelmiä ohjaajan vaikutuksesta näyttelijäntyöhön. Toisaalta jos näitä perusteluja ei ole, voisi mielestäni kuitenkin lähteä siitä, että ohjaajan tehtävä on nimenomaan rakentaa roolihahmoja ja näiden välistä toimintaa - kaikkien ohjaajien on siis pakko olla henkilöohjaajia, ja ohjaus ansaitsisi kommenttinsa myös suhteessa näyttelijäntyöhön.

Jyväskyläläisten lehtien kriitikoiden taustakoulutus liittyy useimmiten kirjallisuuteen, mikä on luultavasti vaikuttanut siihen, että kritiikeissä korostuu tekstin merkitys. Linko (1990, 52) sanoo tutkimuksessaan, että kritiikeissä ei aina käynyt ilmi tarkoittiko kriitikko esimerkiksi sanoman käsittelyssä alkuperäisen tekstin sanomaa, vai kyseisen esityksen tulkintaa tekstistä - sama epätarkkuus koski omaa aineistoani. Tutkimani aineiston 31 kritiikistä 1/3 koski sellaisia esityksiä, joissa ohjaaja oli myös dramatisoinut tai käsikirjoittanut tekstin. Tällöin kritiikeissä painotetaan selvästi tekstin rakentumisen osuutta, eikä ohjauksesta välttämättä sanota erikseen mitään. Kirjallisuutta pääaineenaan opiskelleet kriitikot esittelevät muutoinkin mielellään laajasti erityisesti klassikkotekstin ansioita, taustoja ja sanomaa, mikä on tietenkin ymmärrettävää.

Ohjaajakeskeiseksi luokiteltavia kritiikkejä löytyi aineistostani vain 2 kappaletta; näissä ohjaaja mainittiin neljä kertaa tai useammin, ja selvästi suurempana vaikuttajana esitykseen kuin esimerkiksi näyttelijäntyö. Kriitikit kohdistuivat klassikonäytelmien tulkintoihin, Henrik Ibsenin *Nukkekotiin* ja Minna Canthin *Anna-Liisaan*. Näissäkin ohjaajantyötä pohdiskeltiin lähinnä suhteessa siihen, kuinka tekstiä oli käsitelty, jolloin ohjaajan ansioksi jäi lähinnä se, että hän ei ollut ainakaan pystynyt pilaamaan hyvää tekstiä:

X:n tulkinta Canthin tekstistä on sopivasti moderni hengeltään, mutta myöskin sopivassa suhteessa näytelmän kuvaamaan ajankohtaan. --X:n ohjauksessa korostuu Canthin tekstin yhteisöllinen luonne. (1)

Klassikonäytelmä pysyy hyvin hengissä omillaan eikä tarvitse koreita kehyksiä. X Teatterin versiossa vuonna 1879 julkaistusta näytelmästä mennään juuri tämän ajatusmallin mukaan. -- Ohjaustyö tihkuu tyylitajua. (23)

Kaiken kaikkiaan useimmissa kritiikeissä ohjaajan työn ansiona nähdään nimenomaan tekstiuskollisuus tai se, että tekstistä on osattu tuoda tiettyjä piirteitä näyttämölle. Ohjaajan työksi katsotaan myös kokonaisuuden hallinta, jolloin viitataan esimerkiksi tiivistämisen tarpeeseen, jäntevyyteen tai rytmitykseen. Monissa kritiikeissä mainitaan niin ikään jotain ohjauksen tyylistä, esim:

--keveästi absurdi huumori tuo mieleen nuoren Tsehovin hauskat pilajutut. (2)

Esitys noudattaa hänen luotsaamanaan kaikkia niitä tunnusmerkkejä, jotka ovat farssille ja etenkin Dario Fo'n farssille tyypillisiä. (7)

Tällöinkin tyyllillä viitataan yleensä tekstiin enemmän kuin teatterin tyyllilajeihin - kriitikko ei välttämättä selvennä kuinka tyyli näkyy konkreettisesti näyttämöllä.

Tutkimusaineistoni kritiikeissä ohjaajista ei yleensä kerrota taustoja tai vertailla esitystä ohjaajan aikaisempiin töihin. Ainoana selkeänä poikkeuksena oli vanhempi, kaupunginteatterissakin toimiva ammattiohjaaja, jonka esitystä koskevissa kahdessa kritiikissä nostettiin molemmissa esiin ohjaajan suosima tyyllilaji aikaisempien ohjaustöiden pohjalta. Linkon (1990, 48) tutkimus tuo esiin samankaltaisia havaintoja: lukijaa koulitaan kunnioittamaan nimiohjaajia. Muutoin ohjaajien taustoista mainittiin yhden kerran ohjaajan nuori ikä ja valmistuminen teatteri-ilmaisun ohjaajaksi, sekä yhden ohjaajan aikaisempi yhteys näytelmäkirjailijan tuotantoon näyttelijän roolissa edellisenä kesänä. Lisäksi oli joitakin epämääräisiä viittauksia aiempaan, esim:

X taas tiedetään nuorista aiemminkin paljon irti saaneeksi henkilöohjaajaksi. (12)

Ohjaajana on monien harrastajateatteriryhmien kanssa työskennellyt X. (17)

X ei koskaan mene siitä yli, missä aita on matalin. (23)



### 5.2.2 Esityksen ja harrastajateatterin merkityksen pohtiminen

Teatteriohjaajan ensimmäinen ja tärkein kysymys uuden esityksen työstämisen alussa tulisi olla: Miksi tämä esitys tehdään? Mikä sen merkitys on? Erilaisia päämääriä löytyy etenkin harrastajateattereilla varmasti niin paljon, että ne ansaitisivat oman tutkimuksensa: Onko tärkeintä että tekijöillä on hauskaa? Onko tämän näytelmän myötä tarkoitus oppia uusia asioita teatterin tekemisestä? Pyrimmekö saamaan mahdollisimman suuren yleisön? Vai haluammeko tarjota vaihtoehdon ja pyrkiä erottumaan muista teattereista? Onko tarkoitus naurattaa, itkettää, raivota, kyseenalaistaa, kauhistuttaa, kiihottaa, kunnioittaa perinteitä, vai mihin valintamme perustuvat? Kokemukseni mukaan huolestuttavan usein edes esityksen ohjaaja ei ole tehnyt itselleen tätä peruslähtökohtaa riittävän selväksi - sitä suurempi vastuu jää kriitikolle.

Linkon (1990) tutkimuksessa teatteripoliittinen keskustelu, eli teatterin asemaan ja tehtävään liittyvät kommentit, oli 1980-luvun kritiikeissä erittäin vähäistä. Kriitikit olivat lähinnä produktiokohtaisia tuote-esittelyjä, joista puuttuivat esityksen sijoittuminen teatterin kenttään ja muut kulttuuripoliittiset pohdinnat. (Linko 1990, 35 - 37.) Myös omassa tutkimusaineistossani kriitikoiden teatteripoliittiset kannanotot olivat hyvin harvinaisia. Kriitikot eivät siis yleensä puutu suoraan siihen, mikä harrastajateatteriesityksen tehtävä on, mutta näitä asenteita on kuitenkin mahdollista etsiä rivien välistä.

Harrastajateatterin asemaan suhteessa ammattiteattereihin viitattiin suoraan vain muutamassa kritiikissä. Yhdessä kritiikissä kriitikko toteaa ylistävän arvostelun lopuksi: ”Ei tätä oikein harrastajateatteriksi uskoisi.” (23) Tällaisen väittämän taustalta voi aistia lähtöoletuksen siitä, että kriitikko pitää ammattiteattereita yleisesti jollakin tapaa korkeampitasoisina. Toinen kriitikko esittää kysymyksen, johon hän ei kuitenkaan vastaa: ”Mutta saako jyvaskyläläinen teatteri X aikaan jotain sellaista mitä riskejä kaihtavat kaupunginteatterit eivät?” (6) Tässä kysymyksessä on nähtävissä kriitikon oletus harrastajateatterin mahdollisuudesta ottaa riskejä ja tarjota vaihtoehtoisia esityksiä suhteessa ammattilaisiin.

Harrastajien kohdalla kriitikot lukevat usein tekijöiden ansioihin harjoittelun, ja sen että jaksetaan innostuneesti harrastaa Tällöin kriitikon kannanotto harrastajateatterin merkityksestä liittyy nimenomaan harrastustoiminnan merkitykseen tekijöilleen. Innostus välittyy tietenkin yleensä katsomoonkin, mutta suomalaisessa harrastuskulttuurissakin ahkera työskentely on jo hyve sinänsä:

Muiltakin osin matinea oli tiivis ja harjoiteltu runon maailmaan astunut esitys. Mukana oli kahdeksan lausujaa, jotka pitävät innostuneesti ja kiitettävästi kiinni harrastuksestaan. (25)

Minna Canthin kantava käsikirjoitus on toki antanut vahvan pohjan, mutta toteutus on vaatinut paitsi näkemystä myös määrätietoista työskentelyä kaikilta tekijöiltään. (10)

Täytyy ihaila ja ihmetellä sitä innostusta ja energiaa, joka säteilee teatteri X:n laulunäytelmästä-- (22)

Kevyttä, harjoiteltua ja innokasta on teatteri X Keuruulla. (18)

Hyvin monessa kritiikissä kriitikon odotus esityksen suhteen vaikuttaisi kuitenkin ensisijaisesti liittyneen sen ”uppoamiseen” yleisönsä. Arvottaminen perustuu subjektiiviseen mielihyvän kokemiseen tai toisaalta yleisöreaktioiden tarkkailuun - merkityksen nähdään olevan siinä että yleisö viihtyy, tai vielä paremmin, saa ajattelemisen aihetta:

Runsas tunti keski-ikäisten miesten matkassa sai liikkeelle monenlaisia mietteitä. (21)

--nähty pyörii mielessä vielä pari päivää myöhemminkin. Se on hyvän teatterin merkki. (6)

Näytelmä X kasvaa hyvin traagisten tapahtumien kautta pysähdyttäväksi katsojakokemukseksi. (27)

Perustelut esityksen tekemiselle liittyvät kritiikeissä poikkeuksetta näytelmätekstin valintaan - esityksen merkitys on siis sama kuin tekstin merkitys. Klassikonäytelmistä todetaan aina ehkä hieman kliseisesti, että ne toimivat hyvin yhä tässäkin ajassa; tulkintoja kiitetään yleensä joko tekstiuskollisiksi tai onnistuneesti omannäköisiksi. Uudemmissa tai itse tuotetuissa teksteissä arvostetaan tavallisimmin onnistunutta tai rohkeaa valintaa. Ainoastaan yksi kriitikko uskaltautuu kahdessa kritiikissään kyseenalaistamaan tekstivalintoja: tunnettu farssi on hänen mukaansa laskelmoitua naurattamista (20), ja ryhmän improvisoima farssi tulee täysin tyrmätyksi aina käsikirjoitusta myöten (15).

Oman runoesitykseni dramatisoinnissa yksi kriitikoista puolestaan huomauttaa, että tekstit eivät välttämättä olleet parasta runoutta, ja että toisenlaisilla tekstivalinnoilla olisi voitu ”palvelua syvemmin kirjallisuuden asiaa” (4) - tähän kommenttiin kiteytyy mielestäni hyvin kriitikoiden yleisestikin kirjallisuuslähtöinen lähestymistapa teatteriesityksiin.

Edelliset esimerkit eivät kuitenkaan välttämättä liity teatterin merkityksen pohdiskeluun. Silmään pistävää on se, että harrastajateatterin merkitystä ei kertaakaan kyseenalaisteta. Kriitikot ovat selvästi harrastajateatterin puolesta puhujia, ja he pyrkivät yleensä tuomaan esiin sen mikä missäkin esityksessä on hyvää. Lähes mikä tahansa tekstivalinta on onnistunut, samoin kuin erilaisia tyyllilajeja arvostetaan yhtä lailla: on hienoa että tehdään lastenteatteria, hienoa että tehdään vakavaa draamaa, ja hyvä että pitkän draamaputken jälkeen tarjotaan farssia. Mikäli kriitikko ei tunnu saaneen esityksestä mitään itselleen, hän keskittyy ihaillemaan tekijöiden ahkeraa puurtamista harrastuksensa parissa. Esityksen puutteita paikkaa helposti se, että kyse on vain harrastajista:

Kädet ja jalat paljon pikemmin liikkuvat kuin jähmettyvät. Aina liike ei ole yhtä tarkoituksellista, mutta ohi- tai yliampuvuuskin on harrastajateattereissa yleensä seisahtuneisuutta parempi. (18)

Pidemmän aikavälin tarkastelut, vertailut, linjan vedot ja kaikkinaisen laajempaan kontekstiin sijoittaminen puuttuvat kritiikeistä niin ikään lähes kokonaan. Kriitikot eivät siis yleensä tuoneet esiin ohjaajan aikaisempia töitä, joka olisi mahdollistanut ohjaajalle ominaisen tyylin yleispiirteiden kuvailua. Esityksen genreä tai tyyliä ei myöskään yleensä vertailtu mihinkään muihin esityksiin. Muutamassa kritiikissä kriitikko oli seurannut jonkun näyttelijän uraa niin että pystyi esittämään huomioita näyttelijän kehittymisestä - tällaiset huomiot olivat kuitenkin poikkeuksellisia. Samoin vain muutamista harvoista kritiikeistä löytyi viittauksia kyseisen teatterin aikaisempaan ohjelmistopolitiikkaan. Tässä mielessä yhden täysin aluksi esittämäni Linkon tutkimustulokseen: kriitikot olivat yhden esityksen tuote-esittelyjä.

### 5.2.3 Arvottaminen - kritiikin mahdollisuudet kehittävänä palautteena

Tutkimistani 31 kritiikistä 19 kappaletta, eli lähes 2/3 oli sellaisia, joissa ei esitetty lainkaan negatiivista kritiikkiä. Ennakkokäsityksistäni huolimatta pidän tätä lukua yllättävän suurena: tulos hylkää sen yleisen käsityksen, että kritiikki olisi arvostelua ennen kaikkea puutteiden etsimisen mielessä. Omassa tutkimusaineistossani päinvastoin korostuu nimenomaan kannustavuus, parhaiden puolien esiin tuominen ja puutteiden sivuuttaminen tai vähättely. Tämä on toki sidoksissa kriitikon persoonalliseen tyyliin: yhdeksän arvostelua kirjoittanut NAINEN, 49 ei esittänyt yhtäkään negatiivista arviota, kun taas esim. seitsemän kritiikkiä kirjoittanut MIES, 48 pyrki pääsääntöisesti kaikissa kritiikeissään esittämään myös parannusehdotuksia.

Oli arvottaminen sitten positiivista tai negatiivista, ilman perusteluja siitä ei ole tekijöilleen kehittymisen kannalta mitään hyötyä. Erityisesti näyttelijäntyön arviointiin käytetään usein valikoimaa ylitsepusuavia adjektiiveja, joilla viitataan kokonaissuoritukseen: tarkkaa ja luontevaa työtä, taidokkaasti rakennettua, herkkää ja vahvaa läsnäoloa, vivahteikasta, varmaa, eläytyvää jne. Koko esitystä oli otoksessani puolestaan luonnehdittu esim. ”kaiken kaikkiaan kunniallista teatteria”, ”kaikkinensa taidokas esitys”, ”hienoa työtä”, ”aika hyvä tulkinta” tai ”kiitos ja kumarrus”. Yksinkertaisimmillaan kritiikissä luetellaan esityksen eri osa-alueet ja keksitään kuhunkin sopiva positiivinen adjektiivi. Lukijat ovat tottuneet tähän, eikä perustelujen puute varmasti kovin suuresti vaivaa tekijöitäkään, kun kysymys on kehumisesta. Toisaalta vaikka esityksen positiivisia piirteitä olisi tuotu esiin hyvinkin perusteluin varustettuna - niin kuin usein olikin - niissä tuskin tulee esille asioita joita työryhmä jo ei olisi tiedostanut.

Ohjaajan kokemukseni perusteella olen siis tutkimuksessani kehittävänä palautteena kiinnostunut ensisijaisesti niistä 12 kritiikistä, jotka sisälsivät myös negatiivista arvottamista. Negatiiviseen arvottamiseen liittyi kritiikkien varovaisen yleislinjan mukaisesti se, että tällaisia lausumia oli lähes poikkeuksetta pyritty perustelemaan

monipuolisesti. Joillakin kriitikoilla esiintyi myös ymmärrystä ja selittelyä tekijöiden puolesta:

Ohjaajalle näytelmän alkuosa tuo suuren haasteen: miten tehdä näytelmään toiminnallisuutta, kun liika riehuminen vie uskottavuuden koko hommalta. -- Näin näytelmän alku muuttuikin enemmän kuunnelmaksi kuin luentateatteriksi. -- Väliajan jälkeen tulee tilaisuus toiminnan rakentamiselle ja ohjauksellisesti se onkin alkuosaa toimivampi puolisko. (13)

Tekijät lienevät ajatelleen näytelmä X:n juonen sen verran yksinkertaiseksi tai tutuksi, että pääpaino voidaan huoletta asettaa tilanteille ja tarinankulun selkiinnyttäminen jättää sivummalle. Sen vuoksi kohtaukset toimivatkin paremmin yksittäisinä kohtauksina kuin juoninäytelmänä. Tämä on myös puute, mutta tähän sopivaa ja sydämellistä oli toisaalta havaita, että ensi-illassa katsojat aplodeerasivat jokaisen kohtauksen jälkeen, ja lopuksi oltiin vähän ymmällä. (18)

Näyttelijäntyyön negatiivista arvottamista löytyi henkilökohtaisella viittauksella ainoastaan kolmesta kritiikistä:

Niittivyöllä koristautunut X on lahjakkuus, mutta hänen huumehörhöinen Lennynsä kaipaa vielä hiukan lisää jäsentämistä. Eläytyminen ilman toiminnan takana olevaa ajatusta aiheutti paikoin kohtausten puuroutumista. (12)

X-- tekee vahvan roolityön heti ensimetreistä lähtien. Toisaalta hyvänä ja monipuolisena näyttelijänä hän voisi aluksi säästellä, hieman pihdata tulkinnan ulottuvaisuuksia, jotta rooli kehittyisi eteenpäin salaisuutensa säilyttäen. (11)

X:n Marja Niiranen ei vielä hyvästä yrityksestä huolimatta noussut ensi-illassa mustapukuisten naisten sarjaan asti. Y teki parhaansa, mutta hän on yksinkertaisesti vainajan rakastajattaren rooliin vielä kovin nuori. (13)

Edelliset esimerkit liittyvät mielestäni selvästi enemmän ohjaajan kuin näyttelijän työhön. Ohjaajalle ne toimivat kehittävänä palautteena, mutta tällöin tulisi puhua vain roolihahmojen toimivuudesta. Ohjaajan työssä olen kokenut, että näyttelijän nimen esille ottaminen, varsinkin jos hän on ainoa arvostelun kohde tai hänen suoritustaan verrataan muihin näytelmän roolisuorituksiin, aiheuttaa vain tarpeetonta mielipahaa, eikä tuskin auta näyttelijää millään tavalla parempiin suorituksiin.

Viidessä kritiikissä näyttelijäntyöstä tai roolien työstämisestä esitetty negatiivinen arvottaminen on esitetty täysin asiaankuuluvasti ohjaajan tai koko näyttelijäryhmän vastuualueeseen liittyvänä, esim:

Ehkä tuota eri miesroolien paikkaa omassa jengissä olisi voinut vielä tarkemmin analysoida, tuoda ristiriitajakin esiin vahvojen kollektiivisten tuntojen vastapainona. (4)

Näytelmää piinaavat pitkät ja osin turhan raskaat repliikit, mikä näkyy paikoitellen ele- ja tunnekielen niukkuutena jopa päärooleissa. -- Liike ovesta sisään ja ulos on häiritsevää edestakaista säntäilyä, johon ohjaajan olisi pitänyt topakammin tarttua. (14)

--nuoret näyttelijät selviävät rooleistaan vähintäänkin hyvin. Tunnetilan kannattelemisessa on vielä ongelmia sekä tunnetilasta toiseen siirtymisen sujuvuudessa, mutta monin paikoin läsnäolo roolissa on vahvaa ja totuudenmukaista. (27)

Lähes kaikissa kritiikeissä joissa kriitikko esitti negatiivista arvottamista, se liittyi esityksen liialliseen pituuteen tai rytmitysongelmiin. Mikäli palautteeksi saa vain sen, että näytelmä kaipaisi lyhentämistä, on kyse useimmiten jostain muusta kuin pituudesta - kehittymisen kannalta olisi siis suotavaa että kriitikko erittelisi tarkemmin pitkästymiseen johtavia seikkoja. Aineistossani liiallisen pituuden syyksi mainittiinkin yleensä käsikirjoituksen ongelma, esim. ylisnallinen dialogi tai raskaat ja pitkät yksinpuhelut, mutta korostettiin samalla ohjaajan vastuuta esityksen rytmittäjänä, ja toivottiin ohjaajalta kykyä karsia tekstiä enemmän. On mielenkiintoista, että rytmitys nähdään aina ilman muuta ohjaajan ongelmana, vaikka kyse on ainutkertaisista ja muuttuvista esityksistä, joissa rytmitys saattaa vaihdella huomattavasti - viittaa tällä omiin kokemuksiini, joiden mukaan rytmityksen onnistuminen ja säilyminen on vaihdellut mielestäni hyvin paljon nimenomaan näyttelijöiden rytmityksestä riippuen.

Näyttelijäntyön sekä ohjauksen liiallisen pituuden tai rytmiongelmien lisäksi negatiivinen arvottaminen kohdistui kahdessa kritiikissä lavastusratkaisuihin. Niin ikään vain kahdessa kritiikissä kyseenalaistettiin sitä, mitä tulkinnalla on haluttu tai osattu tuoda esiin:

Kuhmoisten tulkinta ei uskalla tai halua ottaa tekstin koomisimpia puolia esiin, vaan tyytyy värittämään pelkästään tummalla siveltimellä. (13)

Pelkkä huumorin ideointi sen yhden asian ympärillä ei ole hyvä ratkaisu. -- Komediaan ei riitä, että vain tekijöillä on hauskaa. (15)

Edellä korostuneiden pituusongelmien sijaan uskoisin, että esitysten ongelmat kuitenkin useammin liittyvät tulkintaan: mikäli näytelmässä ei ole selkeää ja yleisöäkin kiinnostavaa tulkinnallista linjaa, eli mitä sillä halutaan sanoa ja mitä näin ollen nostaa esiin, jännite on vaarassa hävitä, ja näytelmä voi tuntua liian pitkältä.

Kritiikin ensisijainen vaatimus on se, että tekijä tai muu lukija ymmärtää mitä kriitikko tarkoittaa, ja mihin hän sanomisillaan viittaa - vasta tällöin on mahdollista olla kriitikon kanssa samaa tai eri mieltä, tai eritellä onko kyseessä seikka joka jo oli tiedossa, vai jokin uusi huomio. Aineistoni kritiikit vaikuttivat pääosin erittäin selkeästi ja kansantajuisesti kirjoitetuilta; niiden lukijakunnaksi on epäilemättä ajateltu ensisijaisesti teatterin suurta yleisöä, eikä vain alaan perehtyneitä. Joissakin harvoissa kommentteissa jäin kuitenkin itsekin alaa pitkälle opiskelleena ihmettelemään, mihin konkreettisesti olisi haluttu parannusta, esim:

--tosin rohkeampia ääriviivoja esitys olisi 'epäilemättä' (Jotuni) kaivannut, jotta draaman henkilöt olisivat kasvaneet täyteen mittaansa. (1)

X:n ohjauksessa korostuu tekstin kerronnalliset ulottuvuudet enemmän kuin puhtaasti tarinan eksistentiaaliset kerrostumat. Tämä on siinä mielessä valitettavaa, että Mrozek kirjailijana - nimenomaan totalitarismin kriitikkona - edustaa keskieurooppalaista, ns. rautaesiripun takaista terävää yhteiskuntasatiiria. Ns. toisinajattelijana, tai paremminkin 'toisinkokijan' hän joutui jättämään kotimaansa ja asettumaan asumaan Pariisiin. Tämä emigrantin kokemus ei välttämättä ole mukana nyt teatteri X:n tulkinnassa. (2)

Kritiikkien olemus vaihtelee siis huomattavasti sen mukaan, kuka kritiikin on kirjoittanut. Mikäli aineistostani haluaa nostaa esiin jonkinlaisen keskivertokritiikin, sitä voi luonnehtia yleisölle suunnatuksi esityksen kuvaukseksi, jossa on enemmän aineksia tiedottavaan uutisointiin kuin kritiikkiin. Ohjaajan työtä käsitellään kritiikeissä erityisen vähän, näytelmätekstiä enemmän. Harrastajateatterin merkitykseen ja esimerkiksi ohjelmistovalintoihin kritiikot eivät juurikaan ota kantaa - kritiikkejä leimaa harrastajamyönteisyys, jossa kaikki on kannustettavaa.

### 5.3 MITÄ KRITIIKKI MERKITSEE OHJAAJILLE?

*Kritiikit eivät merkitse minulle mitään. Tiedän itse parhaiten milloin olen onnistunut ja milloin en. Paikalliset kriitikot eivät sitä paitsi ymmärrä mitään teatterista. Älkää vain kertoko kenellekään, että valvon öisin odottamassa kritiikkejä...*

Luvussa 5.3.1 selvitän kahdelle ohjaajalle tekemiäni haastattelujen kulkua ja saadun aineiston muotoutumista kuvauskategorioiksi. Seuraavissa luvuissa kuvaamani haastattelusitaatein otsikoidut kuvauskategoriat muodostavat selitysmallin ohjaajien käsityksiä koskeviin tutkimusongelmiini.

#### 5.3.1 Merkityskategorioiden luokitus

Ongelmanasettelun kannalta olennaisia ilmauksia löytyi molemmista haastatteluista karkeasti ottaen noin puolisensataa kummastakin. Haastattelut eivät käytännössä edenneet loogisesti kysymysrunгон mukaan; ohjaajat esimerkiksi viittasivat koko haastattelun ajan nimenomaan tänä keväänä saamiinsa kritiikkeihin ja niiden vaikutuksiin. Kaikkiin alun perin suunnittelemiini kysymyksiin ei myöskään tullut vastausta, mutta toisaalta haastatteluissa ilmeni haastateltavien aloitteesta uudenlaisiakin näkökulmia - tätä pidän onnistuneen fenomenografisen haastattelun merkinä.

Kuvioon 1 seuraavalla sivulla olen koonnut kaikki ne merkityskategoriat, joihin haastateltavien ilmaukset voidaan sisällyttää. Ryhmittely kolmeen luokaan perustuu tässä haastattelujen todelliseen kulkuun, ja poikkeaa siis hieman alkuperäisestä haastattelurungosta (vrt. liite).



#### TEEMA-ALUE: TEKEMISEN MERKITYS

Miksi olen ohjaaja / millainen on hyvä ohjaaja  
 Yhdessä tekemisen merkitys / terapeuttisuus  
 Opettavaisuus  
 Uudenlaiset näytelmävalinnat / haasteet  
 Kantaaottavuus  
 Oma tulkinta

#### TEEMA-ALUE: PALAUTTEEN MERKITYS

Palautetta halutaan  
 Palautetta on vaikea saada  
 Palautteen lähteet  
 Saadun palautteen sisältö  
 Palautteen vaikutukset

#### TEEMA-ALUE: TÄMÄN KEVÄÄN LEHTIKRITIIKIT

Käsityksiä kriitikoista / millainen on hyvä kriitikko  
 Käsityksiä kritiikin sisällöstä ja rakenteesta  
 Kritiikin vaikutukset yleisöön  
 Kritiikin merkitys ohjaajalle

KUVIO 1: Haastattelun teema-alueiden mukaan järjestetyt kuvauskategoriat.

Palautteen merkityksen taustalle halusin selvittää ohjaajien tavoitteita ohjaustyössään - laajemmin ottaen kyse on tekemisen merkityksistä. Tämä kysymysalue koettiin hankalaksi: tavoitteita voi olla ainakin suhteessa itseen, näyttelijöihin, prosessiin, lopputulokseen tai vastaanottoon. Toisaalta väljän kysymyksenasettelun ansiosta selvisi mitä asioita ohjaajat korostavat, tai miten he käsittävät tavoite-termin; näin paljastui myös ideologisen tason painottuminen. Ehdottomasti suurin osa ilmauksista liittyi siihen, kun ohjaaja selitti minkälaiseen tulkintaan hän oli pyrkinyt tämän kevään esityksissä ja oliko hän itse tyytyväinen lopputulokseen; muut kategoriat sisältävät vain hajanaisia ilmauksia. Huomattavaa on se, että yksikään ilmaus ei liittynyt tavoitteisiin suhteessa vastaanottoon - voisi siis kuvitella, että palautteella ja kritiikillä ei olisi mitään merkitystä.

Keskustelu palautteen merkityksestä yleisellä tasolla tuotti kuitenkin yhden voimakkaan ja yhdenmukaisen kategorian: palautetta halutaan. Toisaalta palautteen saaminen on ongelmallista. Palautteen lähteiden kategoria sisältää ilmauksia liittyen ystäviin, tuntemattomiin katsojiin, ammattiohjaajiin, omiin näyttelijöihin sekä kriitikoihin. Palautteen sisältö vaihteli luonnollisesti antajansa mukaan. Palautteen vaikutuksien

suhteen tutkijan tehtävä oli lähimpänä salapoliisin työtä: haastattelemani ohjaajat eivät mielellään myöntäneet ainakaan negatiivisen palautteen masentavaa vaikutusta itseensä, vaikkakin tämä on ehkä tulkittavissa rivien välistä. Palautteen vaikutusten suhteen ohjaajat myös vaihtoivat mielipidettään pitkin haastatteluja.

Keskeisin haastattelun sisältöalue liittyi lehtikritiikin merkitykseen, ja sen tueksi kävimme läpi esimerkkeinä kritiikkejä ohjaajien tämän kevään töistä. Käsitukset eri kriitikoista nousivat esiin vahvimmin - tähän sisältyvät siis lähinnä huomiot kriitikon ammattitaidosta sekä siitä millainen olisi hyvä kriitikko. Kritiikin sisältöanalyysi jäi molemmilla haastateltavilla suppeaksi. Ohjaajat eivät siis tuntuneet olevan erityisen kiinnostuneita kritiikin rakenteesta tai sisällöstä siinä mielessä missä suhteessa mistäkin osa-alueesta on kirjoitettu. Molemmilla ohjaajilla tuli kuitenkin esiin huoli siitä, että näyttelijät eivät saa kunnollista palautetta. Kritiikin funktion voi jakaa kahteen merkityskategoriaan: markkinointiarvo, eli yleisön näkökulmasta yleisön palvelu, ja merkitys palautteena tekijöille. Näistä ensimmäiseen viitattiin huomattavasti useammin. Kritiikki palautteena tekijöille sisältää merkitysluokkana lähinnä perusteluja sille, miksi kritiikillä ei tällaista arvoa koeta olevan.

Lopullisessa kuvauskategoriasysteemissä olen yhdistänyt kuviossa 1 esittämäni 15 kategoriaa viideksi ylätasoon kategoriaksi; uskon tämän selkiyttävän tulosten esittelyä ja korostavan tutkimuksen painottumista lehtikritiikin olemukseen. Luvussa 5.3.2 kuvaan ensinnäkin ohjaajien esittämiä tavoitteita työnsä suhteen - **ensimmäinen kategoria** vastaa siis haastattelujen teema-aluetta tekemisen merkityksestä. Kategorian sisältö suhteessa kritiikkiin tuo esiin sen, että harrastajateattereiden ohjaajilla on runsaasti ideologisia pyrkimyksiä, jolloin kritiikin pinnallisuutta ei voida perustella esitysten pinnallisuudella.

**Toisessa kategoriassa**, luvussa 5.3.3 esitän ohjaajien saamaa palautetta sekä palautteen antajan että palautteen laadun näkökulmasta. Kategoriaan liittyvät ne merkitykset, että palautetta halutaan, ja että sitä on vaikea saada - tämä perustelee lehtikritiikin tarpeellisuutta palautteena tekijöille. **Kolmas kategoria** luvussa 5.3.4 sisältää ohjaajien käsityksiä kriitikoista ja vaatimuksia hyvälle kriitikolle - samassa kategoriassa tulevat esille myös käsitykset kritiikin sisällöstä ja rakenteesta. **Neljäs kategoria** luvussa 5.3.5 sisältää palautteen vaikutuksia, eli sitä miten ohjaaja on suhtautunut saamaansa palautteeseen - sekä leh-

tikritiikkiin että muuhun palautteeseen. **Viides kategoria** luvussa 5.3.6 liittyy käsityksiin kritiikin funktiosta sekä markkinointiarvollisesti että palautteena teatteriesityksen tekijöille.

### 5.3.2 Ohjaajan tavoitteet: selkeä kuva päässä, minkä tyylistä haluaa

Ohjaajan tavoitteiden pohtiminen suhteessa teatterin tekemiseen on kritiikin kannalta merkityksellistä siinä mielessä, että näen kritiikin kirjoittamisen yhtenä perusteena selvittää näitä tavoitteita ja niihin pääsemistä. Kritiikki ei siis saisi esimerkiksi lähteä siitä oletuksesta, että harrastamisen päätarkoitus on aina vain mukava yhdessäolo, jolloin kritiikin ei tarvitsisi osallistua kulttuuripoliittiseen keskusteluun ja ottaa kantaa esityksen merkitykseen taiteen kentässä. Haastattelemani ohjaajat painottivat selvästi enemmän taiteellisia tavoitteitaan, eli tulkinnallisia pyrkimyksiään, kuin esimerkiksi kasvatuksellisia tai sosiaalisia tavoitteita.

Joo, siis oli se kuva oli niinkö päässä et minkä tyylistä määhä haluan, se oli ihan selkeä se kuva heti kun määhä olin luku sen. Määhä halusin siitä-- Määhä halusin siihen sellasia niin ku tanssi-kohtauksia mitkä on irrallisia tavallaan siitä kaikesta, ja myös-- öö. Semmosta niinkö, vähän niinkö, määhä sanoin sille joka teki musiikkia et semmosta psykedeelistä can cania. Elikkä siis sellasta että, se ei oo kiinni mitenkään missään, tässä. Tai että se ei oo kiinni siinä tekstissä eikä missään vaan niinkö, et se on tavallaan irrallaan siitä. (B)

-- määhä loin erilaisia aspekteja, selitin näyttelijöille sitä puolta ja tätä puolta ja, sit tietenkin sen jälkeen kun olin selittänyt sen kaiken symboliikan mitä määhä siihen hain niin, niin sitten kun palataan siihen että, että näyttelijöille kerrotaan mitä sen hahmo tekee ja, mitä se mahdollisesti ajattelee ja, mihin se pyrkii ja-- (A)

Haastateltavien käsitys ohjaajan roolistaan viittaa myös siihen, että he haluavat esitysten myötä tuoda esiin omia näkemyksiään, vaikuttaa ja herättää keskustelua - ohjaajan rooli on esityksessä keskeinen:

Ja ja, ohjaamisen halu varmaan sytty aika, aika pian sitte sillai että, et sitä ei vaan ollu koskaan ihan tyytyväinen johonkin ratkaisuihin mitä sitte muut ohjaajat teki ja sitte ajatteli että mä oisin kyllä tehny ton noin ja noin ja noin-- (A)

Mä kuvittelen tällä hetkellä, että, mä oisin ohjaajana täydellinen jos, mä saisin niin kun, työryhmän, toteuttamaan just sellasen vision kun mikä mulla päässä on. -- (A)

Mut sit ohjaajan työssä jotenkin on enemmän mahdollisuuksia, vaikuttaa yhteiskunnallisesti, tai niin ku se, et koska sää itse voit valita sen aiheen-- (B)

(raiskausnäytelmän tavoitteista) -- Ja se että, herättää keskustelua. Se oli se ehkä se kaikkein suurin juttu. (B)

Ilmauksista löytyi edelleen viittauksia siihen, että ohjaaja pyrkii ottamaan vastaan uusia haasteita ja myös tarjoamaan niitä yleisölle:

-- hirveen haastavaa oli tehdä farssia, koska en ollu aikasemmin tehny, että tavote oli siis saaha se jotenkin toimimaan, kattoo että minkälaista sitä on tehdä. Että minkälaisia ongelmia ja minkälaisia, erilaisia juttuja siinä on kun tekee sit toisenlaista, draamaa -- Ois kiva saaha joku, tai varsinkin jos sais semmosen jonkun ihan hullun hullun tekstin. Must tuntuu että hirveen vähän, tai siis nyt on jotenkin vaan samoja, samoja farsseja pyörii koko ajan. Noi Ray Cooneyn jutut ja jotkut Foot, että mitäs muuta sitte on? Että aika suppee on tää tarjonta, että ois kiva tehdä joku mitä ei ois tehty aikasemmin. -- Et siinä ois jotain vähän niin ku syvällisempää tai jotain. (B)

Toisaalta haastattelussa tuli esiin myös ristiriitaisia pyrkimyksiä, joissa kuitenkin haluttiin korostaa esityksen tekemistä prosessina, ja erityisesti sen merkitystä näyttelijöille:

-- eihän yleisö näe sitä prosessia mut sen tietää ite. Ja se on ollu itelle opettavaista ja se on ollu näyttelijöille opettavaista. Niin se on ehkä kuitenkin se, mitä sit eniten-- ja se että niillä on kiva tehdä sitä. (B)

Opettavaisuus näyttelijöille tuli esille vain tässä yhdessä ilmauksessa, eli ohjaajat eivät pitäneet itseään tässä mielessä taidekasvattajina. Yhdessä esityksessä tuli esiin myös terapeutisuus, mutta sitäkään ei mainittu tavoitteena:

*H: Se on ollu tekijöille rankkaa, ilmeisesti? Onks se ollu terapeuttinen prosessi?*

Kyllä, joo. On ollu, varmasti ollu terapeuttinen myös. -- aika hurjia juttuja kyllä tuli, esille. Ja siis tosi henkilökohtasia juttuja myös. -- ihmiset hirveen paljo harjotusten jälkeen jäi keskustelemaan toistensa kanssa. Et se prosessi oli, oliko meillä viis viikkoo, viis viikkoo tehtiin tätä, niin varmaan sen viis viikkoo noi näyttelijät oli melkein niin ku keskenään sitte. Tai siis hirveen paljo toistensa kanssa tekemisissä. Mää lähin kyllä aina kotiin sitte. Sanoin tietenkin kaikille että jos tulee jotain niin voi soittaa ja jutellaan ja näin. (B)

Jyväskylässä esitettiin tänä keväänä kaksi näytelmää, joiden jälkeen mainittiin mahdollisuudesta jäädä keskustelemaan - toinen oli ohjaaja B:n raiskausta käsittelevä näytelmä, ja toisen esityksen aiheena oli skitsofrenia. Molempien esitysten käsiohjelmista löytyi myös yhteystietoja paikkoihin, joista ongelman kohdatessaan voi hakea apua. Terapeutisuus yleisölle vaikuttaisi siis olevan yksi suuntaus, jonka vuoksi esityksiä tehdään. Ohjaaja B ei nähnyt tässä mitään erityisvaatimuksia:

*H: Elikkä tossa on ollu se mahdollisuus että yleisö jäis keskustelemaan jälkeinpäin. Tiitää onko ne jääny?*

B: On kai jossakin jääny.

*H: Puhuttekste siitä mitenkään että miten sitte semmosissa keskusteluissa pitäs olla, näyttelijöitten?*

B: Joo, puhuttiin. Jonkunverran, mutta sitä ei oikein voi harjotella ennakoon. Et se on niin paljon taas niistä ihmisistä kiinni ketkä sinne jää keskustelemaan.

*H: Näätsä siinä jotain vaaraa?*

B: -- en mä, kun tuntee kuitenkin noi näyttelijät, siellä on semmosia hyvin sanavalmiita ihmisiä jotka varmasti pystyy hoitelemaan kaikenlaiset tilanteet, niin silleen ei pelota. Kaikki on kuitenkin aikuisia ihmisiä ja me ollaan tää asia niin pureskeltu, että ei siinä oo niin ku mitään. --

Linkon (1990, 47) havaintojen mukaan 1980-luvun teatterille tyypillinen piirre oli tuoda esiin poliittisuuden häivyttäminen esityksestä. Vaikka aineistoni kritiikkien mukaan keskisuomalaisten harrastajateatteriesitysten kirjossa otettiin kantaa ainakin kirkon peruspilareiden ravistelun muodossa sekä eläintensuojelun puolesta, niin molempien haastateltavieni ilmaukset tukevat Linkon mukaista poliittisuuden taka-alalle jättämistä:

Olihan siellä tekstissä näitä, Fidel Castroa ja jotain mitkä, mä en oikein, mä en tiää ihan sitä tarkkaa vuotta millon se on kirjoitettu, mutta onhan Foola tää poliittinen kantaaottavuus, mut sit, ei ollu aikaa paneutua siihen tosi syvällisesti eikä, muutenkin se ois vaan rasittanu sitä tekstiä, ja sitä sen ylipyyhkimistä, jos ois vielä pitäny mieltä sitä, jättää sinne sitä poliittista. Mut ku sit sekin on vähän semmosta et se vanhentuu. Et jos se on kirjoitettu joskus 20 vuotta sitten niin kuinka se puree sitte tänä päivänä Suomessa. (B)

Tuo mua hieman ihmetyttää nyt tuo, että millä tavalla tämä, toisinajattelijan, toisin kokijan, kova kohtalo olis tähän pitäny tuoda. Emmää nää miten se tähän näytelmään, näihin teemoihin liittyy. -- (A)

A viittaa kritiikin (2) kohtaan, jonka otin esimerkkinä vaikeasti ymmärrettävästä arvottamisesta kappaleen 5.2.3 lopuksi. Siinä kriitikko on pyrkinyt nostamaan esiin näytelmätekstin poliittisen aspektin. A on joko oikeassa sen suhteen että kriitikon näkemys on asiaankuulumaton, tai sitten A on tiedostamattaan ohittanut poliittisen näkökulman.

Haastattelemani ohjaajat kokevat kaiken kaikkiaan ohjaajan roolin esityksessä keskeisenä, ja he haluavat ohjausten myötä toteuttaa erilaisia taiteellisia näkemyksiään, ottaa vastaan uusia haasteita ja tarjota yleisölle vaihtoehtoja, vaikuttaa ja herättää keskustelua - kuitenkin näytelmätekstien poliittiset vivahteet voidaan myös sivuuttaa. Taiteellisten pyrkimysten ”sivutuotteina” tulee vaihtelevassa määrin opetuksellisia tai terapeuttisia pyrkimyksiä, mutta näitä ei korosteta. Ohjaajat painottavat ideologisen tason kysymyksiä pohdiskellen taiteellisia ja yhteiskunnallisia tavoitteitaan - tavoitteisiin ei liity sen pohdiskelu, millä saavuttaisi suuret yleisöt, tai mikä olisi toteutettavissa helposti ja halvalla.

### 5.3.3 Palautetta kaipaa ihan älyttömästi

Vastaanoton merkitys ei tullut esille ohjaajien kertoessa tavoitteistaan, mutta siitä huolimatta palautetta pidettiin hyvin toivottavana - ohjaaja B:n sanoin ”kyllä sitä tietenkin kaipaa ihan älyttömästi”. Toiselta haastateltavalta kysyin, onko hän itse aktiivisesti yrittänyt pyytää palautetta jostakin. Vastauksesta voi tulkita, että palautteen pyytäminen ei ole helppoa:

Ää-- mä en oikeen osaa sillä tavalla, jotenki se tuntuu sillai että, et jos, jos se ei saa niin kun niin, sanaista arkkua aukeamaan niin, eipä sillä sitte paljoo ole pointtia, lähtee kyselemään, jotenki tuntuu siltä, emmä tiedä. Kyllähän sitä välillä tekee mieli ja on sitä nyt tullu siis, on joitakin ihmisiä joilta on sillai niin ku uskaltanu mennä kysymään vähän pitemmällekin että välittykö sieltä se, välittykö sieltä tämä. (A)

Ohjaajan rooliin kuuluu se, että työ periaatteessa loppuu ensi-iltaan - ellei sitten ole sitä tyyppiä joka ”kärvistelee katsomossa” pitkin esityskautta, kuten molemmat haasteltavatkin myönsivät joskus tekevänsä. Tässä on yksi syy sille, miksi ohjaaja niin harvoin saa henkilökohtaista palautetta katsojilta: katsojat eivät yksinkertaisesti tavoita ohjaajaa. Katsojien palautetta ajautuu ohjaajan korviin haastateltavienikin mukaan enimmäkseen satunnaisesti näyttelijöitten kautta, jolloin kyseessä on kuitenkin aina hieman tulkittua toisen käden tietoa. Tuntemattomat katsojat tulevat hyvin harvoin sanomaan näyttelijöillekään mitään, joten ohjaaja A totesikin: ”Se että tuntematon ihminen sanoo mitä tahansa, niin se on jollakin tavalla mielenkiintosta”.

Eniten katsojapalautetta ohjaajat saavat yleensä omilta tutuiltaan. Riippuu tietenkin ystävästä, kuinka vaaleanpunaisen harson läpi esitystä katsotaan, tai kestääkö tuttavuus tarvittaessa myös toisen työn negatiivisen arvottamisen. Tuttavissa on ainakin se hyvä puoli, että he ovat mahdollisesti seuranneet ohjaajan töitä pidemmällä aikavälillä:

Kaverit oli kaikki melkein ensi-illassa. Ne sano että onpas niin taas B:n (ohjaajan etunimi) näköstä (nauraa). -- Tai sit se, että sairaammaks menee koko ajan, että ei mitään järkee tossa sun touhussa (nauraa). Ja sit, mitähän muuta ne sano-- että, no kuitenkin vaikka on mun näköstä niin sitten että kaikki jutut on hirveen erilaisia -- (B)

Siinä missä tuntemattomien katsojien kommentit ovat ehkä esityksen jälkeen melko lyhyitä, on tuttavien etu myös siinä, että palautteeseen voi kuluttaa enemmän aikaa. Toisaalta analyttinen pohdiskelu ei välttämättä onnistu välittömästi esityksen jälkeen, vaan ehkä vasta seuraavalla kerralla kun törmää tuttuun ohjaajaan.

Kyllä mulla nyt sillai kuitenkin on jonkun verran sellasia tuttuja kautta kavereita kautta ystäviä jotka niin kun, jotain, sanoo vähän enemmänkin kun siis vaan sen et mä tykkäsin. (A)

Millaista palautetta sitten on ollut se, jossa sanotaan ”vähän enemmänkin kuin että tykkäsin”? Ohjaaja A tarkentaa:

Etupäässä se palaute on kuitenkin ollut sen tyyppistä että ihmiset sanoo että, mä pidin siitä asiasta siinä ja mä pidin tästä asiasta. Et tota, aika vähän sellasta niin kun, kokonaisuuteen liittyvää, mitä tietysti toivois just esimerkiks lehtikritiikin just olevan, että se jotenkin hallitusti niin kun tutkis niitä eri osa-alueita niin ei, ei semmosta. Hyvin harvoin, en tähän hätään ainakaan muista että olisin saanut semmosta oikeen kunnan, kunnan syvämielteistä. -- Mut etupäässä tulee tommosta niin kun, saattaa tulla just tällasia että, hyvin valitut musiikit – (A)

Tässä ilmauksessa korostuu suhde ohjaajantyön kokonaisvaltaisuuteen; ohjaajalle ei välttämättä riitä yksittäisten osa-alueiden kommentointi, kun tavoitteet ovat liittyneet esityksen kokonaistulkintaan. Ja se mitä tavallinen katsojapalaute ei anna, toivottaisiin käsiteltävän lehtikritiikissä.

Toisinaan katsomossa saattaa istua kokenut ammattiohjaaja, jonka antaman palautteen pitäisi olla ainakin periaatteessa asiantuntevaa. Toisen haastateltavan ilmauksissa toistuvat tiheästi viittaukset ohjaajaan (X), jonka ohjauksessa haastateltava on aikaisemmin näytellyt, ja josta on vaikutelmien mukaan muodostunut haastateltavalle merkittävä esikuva. Haastateltava tuo esiin, että eri jutuissa toivoisi eri ihmisten näkevän esityksen, mutta ammattiohjaaja X on erityisasemassa:

Mä olisin hirveesti halunnu että X olis päässy kattomaan ton, no Kesäpäivänkin joo, minkä tahansa ohjauksen, mutta varsinkin ton Riemurahat. Että mitä se olis siitä sanonu, että olisko se niin ku nauranu kertaakaan siellä. (A)



Tämäntyyppiseltä esikuvalta ohjaaja jaksaa odottaa palautetta pitkäänkin, vaikka saatu palaute ei lopulta antaisikaan mitään uutta:

*H: Eli se ois tyyppi jonka mielipiteitä arvostasit ainakin.*

A: Joo, joo mää uskosin että, tiettyjä havaintoja se ehkä tekis sieltä, toisaalta mitä mä muistan mitä se aikanaan, Tyyliharjotuksista sano että, se sano niin kun heti ensi-illan jälkeen että, no ainakin se oli hauska. Ja sitte se ei sanonu mitään muuta et se vaan halas. Ja tota, sitte joskus myöhemmin, mitähän ois, puol vuotta varmaan suunnilleen menny niin, palasin sitte tulin jossain keskustelun yhteydessä kysyneeks, niin että, oisitko halunnu sanoo jotain muuta siitä niin, se mitä se sitte siitä sano niin, kyllä aika sellasta että, no sä tiedät ne pienet jutut mitä mä nyt voisoin sanoa että, jotain että, välillä musiikki on niin isolla että ei kuule puhetta tai jotain tämmöstä näin että, tollasta teknistä vaan. Ei se sitte ruvennu kehumaankaan siinä mutta mää nyt tulkitsin sen niin että, koska sitähan se aina sanoo kun se ite ohjaa niin se sanoo näyttelijöille että, se on hyvin mistä mä en mitään sano.

Vaikka ohjaaja olisi maininnut esityksen tavoitteeksi nimenomaan keskustelun herättämisen, ei palautetta ohjaajalle välttämättä tule sen enempää kuin mitä ohjaaja itse kysyy.

*H: No, onkos tästä (raiskausta käsittelevä näytelmä) tullu minkälaista palautetta?*

B: Ei oikeestaan. Sen ensi-illan jälkeen kun juttelin ihmisten kanssa, se oli kyllä hauska huomata, kun siellä oli yks mun kaveri joka on nuoriso-ohjaaja, niin se oli niitten nuorten kanssa siellä -- niin tosi vahvasti tuli silleen että, no ei tietenkään kenellekään saa tehdä näin, että kyllä mää oon ainakin ihan raiskausta vastaan. Tai niin ku se että se herätti niissä selvästi tunteita paljon, ja se mielipide oli tosi selkee.

Palautekysymyksen äärellä haastateltavien käsitykset kääntyivät lopulta yksittäisistä esityksistä koko prosessin tarkasteluun. Ohjaajan kehittymisen nähtiin liittyvän ennen kaikkea näyttelijöiden ohjaamiseen prosessin aikana, jolloin valmis esitys ei välttämättä kertoisikaan olennaista ohjaajan taidoista. Ja kun harjoitusprosessista eivät yleensä ole perillä muut kuin tekijät itse, voi näyttelijästä tulla ohjaajan tärkein palautteen antaja, ellei ohjaaja sitten luota pelkästään itseensä.

Veikkaisin että vaikka olis niin kun minkälainen ihminen, vaikka olis seurannu päivän verran mun työskentelyä ja tulee sitten kertomaan, antamaan jotain palautetta siitä omasta ohjaamisesta niin, silti paljon enemmän saa ite kun, kantapään kautta kun tekee -- (A)

-- parasta palautetta tulee näyttelijöiltä kenen kanssa on tehny sen koko työjakson niin, koska ne voi antaa siis konkreettisia, ohjaajan työhön liittyviä, tai mikä niistä ois ollu, mitä ois voinu tehdä paremmin -- (B)

Kokonaisuutena haastatteluista nousee esiin ohjaaja, joka toivoisi huomattavasti enemmän palautetta kuin on mahdollista saada. Saatu palaute on satunnaista, eikä koskaan kata esityksen kaikkia osa-alueita. Mielessä pyörii myös kysymys siitä, kenen palautetta todella voisi arvostaa - onko palaute asiantuntevaa ja onko se rehellistä?

#### 5.3.4 Tietääköhän tuo oikeesti? - käsityksiä kriitikoista ja kritiikin sisällöstä

Taiteen kritiikki ei koskaan voi olla täysin objektiivista - kyse on aina joiltakin osin makuasioista. Toisen haastateltavan mielestä olisi tärkeää, että kriitikko korostaisi tekstissään, että tämä on vain hänen mielipiteensä. Ohjaajat itse tuntuvat tämän kyllä tiedostavan, sillä kritiikin sisällön analyysissä tuli jatkuvasti esiin kriitikon persoona. Molemmille ohjaajille oli myös muodostunut ennakkokäsityksiä ainakin joidenkin kriitikoiden suhteen. Ohjaaja A:llä käsitykset ovat nousseet pelkästään teksteistä, kun taas ohjaaja B tunsi myös yhden kriitikon henkilökohtaisesti. Tunnistettavuus voi olla hyvä tai huono asia:

Keskisuomalaisen kriitikoissakin alkaa olla se paha puoli, että sitten kun, on lukenut monta niiden kritiikkiä niin, alkaa jo jollain tavalla tunnistaa ne, tuntee jopa ne, kriitikot ja niin ku, tietää miten ne ajattelee, jollakin tavalla. Ei sekään sitten oikein. -- (A)

Se on tietysti ihan eri asia kun X:n tuntee ja tietää et se on, tietää teattereista paljon ja on hirveen perehtynyt ja näin. Sillä on ihan toisenlainen perspektiivi varmasti kun tällä Y:llä. En tiä. En tunne Y:tä. (B)

Kritiikkitekstien perusteella ohjaajat luonnehtivat yhtä kriitikkoa ”pohdiskelevaksi tyypiksi, joka tekee välillä ihan hyviä havaintoja” ja toista ”pikkuvanhaksi, jonka täytyy nuoruudestaan huolimatta yrittää päteä”. Kriitikoiden ammattitaitoa epäiltiin sekä taustaan perehtymisen että ilmaisun ymmärrettävyyden osalta:

-- kun tässä oli tekstistä jotain, niin sit vaan heti ensimmäisenä oli et no joo ei se tienny et kuinka paljon siitä joutu pudottaan, että lukis sen tekstin ennen kun kävis niin ku kirjottaa mitään tollasta. -- Sit toikin että jos tuo tietää minkälaista on tyyppillinen Fon farssi niin okei, mut mä en ainakaan tiä. Siis voiko kirjottaa noin, että tyyppillistä Fon farssia. Tai siis että tietääköhän tää oikeesti, tää X, onkohan se nähny kuinka monta, Dario Fon farssia. En tiedä.  
(B)

Tavallinen lukija, veikkaan että ei saa tuosta yhtään mitään. Että tota, nyt sitten, kyse siitä että, onko asiantunteva, onko ammattitaitonen, jos aatellaan että, mitä asiantuntevuus tässä tarkoittaa niin, jos aatellaan että kriitikko, joka on asiansa tunteva, eli ammattitaitonen niin, se kirjottaa sellasta kieltä että sen ymmärtää, niin kun vähällä vaivalla. (A)

Negatiivisen kritiikin puuttuminen naiskriitikko X:n teksteistä herätti monipuolista keskustelua, jonka johdosta voi sanoa, että käsitykset negatiivisesta arvottamisesta vaihtelevat suuresti samankin ohjaajan puheissa:

Siis mää tunnen X:n. Ja mää oon joskus puhunu sen kanssa siitä että mitä sen mielestä kritiikki on ja näin, niin sit vaan puhuttiin sillon just siitä että mikä sen kritiikin tarkoitus on, tai että mitä sillä ajetaan takaa. Et mitä sillä saavuttaa sitte jos haukkuu jonkun jutun julkisesti lyttyyn. Niin ei sillä saavuta niin ku kauheen paljon. (B)

-- siis ilmeisesti sillä on ollu aikanaan paljon, jyrkempi tyyli, kuulin jostakin, että se on saanut jopa tappouhkauksia. -- Se ois saattanu lähteä niin ku pehmentämään, linjaansa, että ei vaan, ei vaan sano enää niin vahvasti jotain, negatiivisia asioita että, enkä mää oikeen ymmärrä sitä, mua ärsyttää se ajatus että, juttu saattaa olla ihan hyvä ja sitten, kriitikko nostaa, pari jotain suhteellisen pientä asiaa sieltä pintaan, koska teksti on hirveen helppo, joku tämän arvoskelu, hirveen helppo lukea niin että siitä jääkin mieleen vaan ne pari sellasta ikävää asiaa, ja sit jos tää tyyppi olis lukematta menny kattomaan sen, niin se ei ois välttämättä huomannu niitä ollenkaan. Välttämättä niitä ei ois ollu siinä esityksessä, esimerkiks. Niin sellanen aina vähän, ärsyttää. Ja sitten toisaalta taas, jos ei kerran saa sanoa, niin sittenhän se taas on, väärin sekin. Että kyllähän kritiikin pitäisi olla tasapuolinen, ja oikeudenmukainen. Jos juttu on todella huono, se periaatteessa pitäis sanoa, että se on todella huono se juttu. (A)

Ja sit jos on joskus käyny kattoon jonkun jutun mikä omasta mielestä ei nyt oo mitenkään niin hyvä ja sit sitä on jotenki kuitenkin kehuttu lehdessä niin, niitä kun miettii jälkepäin

niin, silloin on ajateltu silleen että, no miksi ei se nyt oo voinu laittaa suoraan että, kirjottaa että ei se nyt mikään hyvä ollu tai näin -- (B)

-- tietenkä jos joku esitys ei ollenkaan toimi, niin kyllä sekin jollain tavalla pitäis pystyä viestittämään. (A)

Tänä keväänä saamiinsa kritiikkeihin ohjaajat olivat yleisesti ottaen melko tyytyväisiä. Kritiikin ehkä tärkeimmäksi piirteeksi tuntui nousevan se, että kriitikko on ymmärtänyt mistä jutussa on kyse, ja osaa kuvata juttua yleisölle. Mikäli kriitikko oli löytänyt huomauttamista sellaisesta asiasta minkä ohjaajakin oli tiedostanut, sitä pidettiin kriitikon ammattitaidon osoituksena. Erityisen mukavana pidettiin sitä, että kriitikko oli pistänyt merkille erään näyttelijän kehityksen pidemmällä aikavälillä. Siinä missä ohjaajan työn kritisointiin tyydyttiin, esitettiin toisaalta huoli siitä että näyttelijät saavat aina liian vähän ja ylimalkaista palautetta:

Must tuntuu että näyttelijät kaipais enemmän, aina. -- Tai se et ku ei koskaan mainita kaikkia ja sit jotenki, totta kai kaikki haluais että niitten nimi mainittais siellä. Aika vähänhän tässä nyt-- et on vaan sanottu just muutamalla lauseella näistäkin (pääosan esittäjistä). (B)

-- tuo on sellasta maalailua jonka voi jopa sanoa että se on vähän, turhaa. Mutta toisaalta kuuluuhan sen olla siinä että, kriitikko kertoo että, tavallaan se perustelee, no tämä nyt on muotoiltu sillä tavalla että se ei oikeestaan oo perustellen tossa mikään, se vaan toteaa että, toipa näyttämölle näin ja näin ja näin. (A)

Vaikka hyvä kritiikki osaa tuoda jutusta esiin olennaisen, se voi koitua myös kritiikin ongelmaksiksi:

Varsinkin tällä nykytyylillä, koska niissä kerrotaan reilusti yli puolet koko tarinasta, paljastetaan muutama kiva loppujuttu ja sitte, muutenki niin ku vaan kerrotaan se fiilis annetaan niin ku noin, katsojan ei sitte tarvii ton luetuaan tulla mitään muuta kun sinne ja noin että jaha, minulle on nyt kerrottu minkälainen fiilis tässä on ja minkälaiselle mielelle minä tästä jään ja nyt minä sitten katson tämän jutun ja minulle tulee tällainen fiilis ja tällaiseen mielentilaan ja ajatuksiin minä jään. (A)

Sen sijaan että kritiikissä kerrottaisiin liikaa näytelmän tarinasta ja sanomasta, siinä voitaisiin analysoida esimerkiksi esityksen visuaalista toteutusta:

No se tietenkin mikä puuttuu molemmista, ja voi aina vähän niin kun odottaakin että eipä siitä mitään koskaan kukaan tuu sanomaan mutta, tuosta visuaalisesta ilmeestä -- siinähän eniten näkyy mun kädenjälki -- Sillonkin kun se, suunnilleen huutaa sillä tavalla että, että kyllä tästä nyt pitäis jo mainita että tää on aivan loistavaa niin ei välttämättä, ei sanaakaan.  
(A)

Tämän kategorian perusteella ohjaaja siis usein tuntee ja tunnistaa kriitikon: hyvä kriitikko on samalla aaltopituudella, eli ymmärtää mistä esityksessä on kyse. Kriitikoille toivotaan jossain määrin lisää ammattitaitoa - haastatteluni ohjaajat olivat kuitenkin saaneet kritiikit suhteellisen kokeneilta kriitikoilta, joten käsityksiä esim. satunnaisesti kirjoittavien alue-toimittajien teksteistä ei haastatteluissa tullut esiin. Negatiivinen arvottaminen on ohjaajien päässä monisyinen kysymys - kriitikon pitäisi kuitenkin pystyä ilmaisemaan myös se mistä hän ei pitänyt.

### 5.3.5 No, taas kehuttiin mutta pidetäänpä jalat maassa

Haastattelemieni ohjaajien tänä keväänä kohtaamat kritiikit olivat sisällöltään hyvin positiivisesti arvottavia. Niinpä keskustelu kritiikin vaikutuksista painottui molemmissa haastatteluissa siihen, kuinka suhtaudutaan kehumiseen, ja onko sillä merkitystä. Toisessa haastattelussa tiedostettiin tekijöille tyypillinen kritiikin vähättely, vaikka kuitenkin positiivinen palaute tuntuu hyvältä, ja on tärkeää myös saada vahvistusta omille ajatuksilleen ja itsetunnolle.

Kuinkahan paljon siellä olis sitä, ää-- mitä tavallaan niin kun, itekin tietenkin väkisin tekee että, sitä sanoo tolleen yleisesti että, no ei se nyt niin paljon vaikuta. Mut sitten kuitenkin oikeesti se vaikuttaa. Ja sit jos on hyvä kritiikki niin siitä on iloinen. Totta kai, sitä kuuluukin olla iloinen jos saa hyvän kritiikin. -- Se on sellasta että, noo, taas kehuttiin mutta pidetäänpä jalat maassa, hihhi, sellanen, pieni hykerryks siinä sitte. (A)

Ensisijaisesti oltiin kuitenkin iloisia sen vuoksi, että ylistävän kritiikin uskottiin vaikuttavan yleisöön:

Että totta kai se on niin ku JEEE, hyvä että ihmiset tykkää tai kirjottaa jotenki-- Siis sehän siinä on että noi vaikuttaa niin paljon siihen, katsojan ennakkokäsityksiin. (B)

Harrastajateatterin ohjaajan suhtautuminen kritiikkiin voi muuttua jo muutaman vuoden työskentelyn jälkeen, sillä ohjaaja B vertasi nykyistä käsitystään alkuaikoihin. Alussa kritiikki on tuntunut objektiivisemmalta totuudelta, mutta myöhemmin hän ymmärtää mieliteiden eroavaisuuksia:

-- must tuntuu että nyt kun on tehny vähän enemmän, sit osaa jotenkin ottaa sen kritiikin toisella tavalla kun sillon kun, tärysten luki X:n (ensimmäisen näytelmän) arvostelua ja oli silleen niin kun ihan, aah, mitä tästä sanotaan. Se oli niin kun ihan toinen tilanne. En tiää onks se sitä että tietää että joku voi sanoa että tää on ihan perseestä tai silleen, ja sit joku saattaa sanoa että ei se nyt ollu-- (B)

Ohjaaja B vaikutti enemmän uskovan siihen että hänen esityksensä ovat ansainneet positiivisen arvion, mutta ohjaaja A suhtautui skeptisemmin. A on tehnyt saman huomion, mikä ilmeni koko aineistoni kritiikkiteksteistä, että negatiivista arviointia esiintyy yleisesti huomattavan vähän.

Kaikki on kehunu, mä en oo ikinä tyytyväinen ilmeisesti mihinkään mitä mä teen -- mä olisin voinu kirjottaa paljon paremman kritiikin tästä -- se ei kyllä nykyään Keski-suomalaisen, kulttuuritoimituslinjassa niin, paljoo merkitse, hyvä kritiikki. (A)

Jonkun verran negatiivisesti arvottavaa palautetta ohjaajat olivat myös kohdanneet, ja sen käsittelyssä tuli esiin erilaisia tapoja Kriitikon ammattitaidon puutteeseen voi toki aina vedota, mutta haastattelemillani ohjaajilla se ei näyttänyt olevan ensisijainen tai ainoa käsittelytapa. Ohjaaja A korosti kritiikin oikeutuksen tutkimista, ja selosti päättelynsä kulkua:

*H: Miten sun omaa työtä koskeva kritiikki, vaikuttaako se jos tuolla on vaikka sitte haukuttu kovasti?*

A: No, mää pyrin yleensä niin ku kattomaan siis sen että, onko se kuinka oikeutettu – jos tulee sellanen juttu mistä mä en oo samaa mieltä niin sitte mä yleensä pyrin tutkimaan löytyykö siitä kriiikkitekstistä jotain viitettä siihen että onko se kriitikko ylipäättään ymmärtänyt, mitä mä oon yrittäny tai onkse ymmärtäny jonkun jutun ihan väärin. Ja sit mää yritän pohtia sen jälkeen että miks, jos se on ymmärtäny väärin, niin miks se on ymmärtäny väärin että onkse jotain, oonks mä vieny harhaan jollakin ratkasulla vai, onko kriitikko vaan yksinkertasesesti tyhmä, tai sivistymätön.

Toisinaan negatiivinen arvottaminen voisi selittyä pelkällä mielipide-erolla, mutta ohjaajalla näyttäisi olevan aina tarve perustella oma valintansa:

Tai mietin just äsken kun kävelin tänne että, miten sitä onkin niin, vaikka on hirveen tyytyväinen tai sit jotenkin ei tyytyväinen tai, sit jos joku sanoo jotain negatiivista niin pakko jotenkin yrittää selittää sitä niinkö jollain. (B)

Yhtenä omien ratkaisujen valintaperusteena oli toisen työryhmän jäsenen kunnioittaminen:

(B vastaa kriitikon käsitykseen siitä että tiivistystä kaipaavassa esityksessä oli turhia tanssikohtauksia) Enkä halunnu jättää yhtään tanssia pois. X oli ne koreografiat siihen tehny, niin ei nyt enää niistä niin ku sitte. Et yks kaksminuuttinen tanssi, niin ei se nyt niin niitten jättäminen pois, niin sitä ois yhtään sen enempää lyhentäny. (B)

Toisaalta vastuun voi siirtää ohjauksesta näyttelijöille, kuitenkin heitä ymmärtäen:

-- mä en tosiaan nähny ku sen ensi-illan. Et toi on vaan, ihan älyttömän herkillä, koska siinä ei oo sanoja paljo ollenkaan, niin se, jokainen esitys kulkee pelkästään sillä että kuinka ne näyttelijät on läsnä. Ja se on ihan älyttömän, se on niin vaikeeta että, että oon kuullu että on menny esityksiä että vitsi mitä paskaa että näyttelijät ei oo päässy siihen läsnäoloon kiinni. (B)

Esityksen epäonnistuneita puolia voi perustella myös prosessiin liittyvillä seikoilla, jolloin kritiikin oikeutus arvosteluun jälleen kyseenalaistetaan:

Mut sekin just että jos, et meillä oli, olik meillä puoltoista kuukautta aikaa tehdä toi Jalkavaras, eli siis tosi vähän, ja sitte se tekstin määrä oli niin huikkee eikä sitä tajunnu oikeesti että sitä pitää lyhentää niin paljon, vasta kun lukuharjoituksissa. Niin sit, ei voinu enää ottaa mitään lisäaikaa mihinkään, niin sit, et jos ois ollu enemmän aikaa niin siitä ois tullu varmaan parempi. (B)

Joistakin ilmauksista tuli myös sellainen vaikutelma, että ohjaaja ei suostu ottamaan asiallisesti vastaan negatiivista palautetta edes teatterialan ammattilaiselta, ja tuomitsee mielipide-erot. Tässä ollaan ehkä lähimpänä aiemmin esille tullutta stereotyyppistä kuvaa herkästi loukkaantuvasta taiteilijasta. Esimerkissä ohjaaja B on keskustellut ammattiohjaaja X:n kanssa:

Niin, sit se arvosteli sitä, tavallaan niinkö perinteisen, draamallisen, näytelmän kautta. Että, ei siel oo mitään jännitettä ja, ihmiset, kaikki oli ihan tasapaksua ja, et, ei se herättäny mitään tunteita ja, sit mitähän muuta se sano. Öö-- no mut kuitenkin se että, et se odotti koko ajan jotain tapahtuvaksi eikä, eikä sit jotenki ite suostunu analysoimaan mitään tai niin ku se että tän, se mitä mä oikeestaan halusin tällä että, se ihminen joutus ite kelaamaan et, ei anneta mitään valmiina, sillä tavalla vastauksia vaan, että enemmän se prosessi tapahtuu sen katsojan mielessä kun, siellä et sen takia on hirveesti tilaa, niinkö tilaa ja pysähtyneisyyttä ja sellasta niinkö ilmaa tavallaan siinä jutussa. Että katsojalle ei anneta sieltä, liikaa vaan et siinä joutuu niinkö, kohtaamaan sen asian. Ja sit X jotenki, oletti et siin ois pitäny olla hulluja tämmösiä draamallisia ja vauhdikkaita käänteitä ja silleen, sellasta, niinkö, et sen ois pitäny olla, sata kertaa rankempaa. Se ois varmaan halunnu nähä verisiä pilluja ja kaikkee, mut (nauraa). Niit se ei nyt saanu ni sit se oli hirveen pettyny siihen. (B)

*H: Eli voiko tulkita että et välittäny siitä palautteesta.*

B: Joo. Tai niinkö sit se vaan vahvisti sitä, että, mitä ite on niinkö sillä tarkottanu --

Toisaalla haastattelussa ohjaaja B piti tärkeänä, että ainakin negatiivinen kritiikki perustellaan hyvin, mutta välttämättä perustelutkaan eivät auta:

*H: -- ei se X sitte esittäny että siis, konkreettisesti että millä tavalla se ois kaivannu--*

B: Tais se johonkin kohtaan jotain sanoa että sekin kohta, mut en muista mikä ja miks ja miten--

Positiivisen palautteen saaminen on kaiken kaikkiaan mukavaa ja tärkeää - toiset ohjaajat ovat tyytyväisiä niin kauan kuin positiivista palautetta riittää. Toiset ohjaajat eivät puolestaan tyydy siihen, että kaikkea kehuaan kritiikittömästi. Negatiiviseen palautteeseen suhtaudutaan myös eri tavoin, jossa poissuljettua ei ole palautteen antajan leimaaminen tyhmäksi ja palautteen torjuminen. Ohjaajaa kehittävää on joka tapauksessa varmasti se, että hän joutuu selittämään ja puolustamaan omia näkemyksiään.



### 5.3.6 Se vaikuttaa siihen tuleeko yleisöä vai ei

Haastattelemieni ohjaajien käsitysten mukaan ainakin tällä hetkellä lehtikritiikin markkinointiarvo on selvästi suurempi kuin kritiikin merkitys palautteena tekijöille. Tämä tuli esille ilmauksista hyvin ehdottomasti:

*H: No koetko sä sitten itsesi kannalta merkityksellisenä palautteena nää lehtikritiikit yleensä?*

A: En. Mää koen ne jutun kannalta. -- (vaikuttaa yleisöön)

Ohjaajat näkivät kritiikin roolin ennen kaikkea yleisön palveluna. Tulos on verrattavissa Jokisen (1988, 66) tutkimukseen, jonka mukaan myös kriitikoiden näkökulmasta 84 %:n mielestä kritiikin tärkein kohderyhmä on yleisö, ja vain 7,7 %:n mielestä taiteilijat.

-- siis ne on koko ajan enemmän ja enemmän mun nähdäkseni painottanu, ja muistelen jonkun kanssa siitä jutelleenikin, jonkun kriitikon että, pitää palvella yleisöä, pitää kertoa mahdollisimman paljon siitä jutusta, että ne tietää minkälaista juttua ne menee kattomaan, että ne osaa tehdä valintansa. Kun tarjonta on niin suurta niin, ei voi käydä kaikkea kattomassa. (A)

Yleisöä informoiva funktio sai osakseen myös kritiikkiä:

Ite jotenkin jos mieltii et lukee, lukee tommosia juttuja niin siis, miks niitä lukee niin on se että haluaa tietää siitä jutusta jotain enemmän, tai siis niikö että se joko herättää kiinnostusta tai sit se tavallaan, tyrmää sen kiinnostuksen. Elikkä se että haluaako mennä kattoon sitä juttua vai ei. No se hirveen pitkälle riippuu tollasista, et mitä siitä on kirjoitettu, totta kai se on tyhmää, mutta-- (B)

-- mähän en itse, jos mää kuulen jostain jutusta, ja mä jollakin tavalla kiinnostun, niin mä en halua lukea kritiikkiä, mä haluan mennä kattomaan sen ilman että mä luen mitään, mutta totta kai hirveä määrä on ihmisiä, jotka niin kun tekee valintansa sen perusteella, ne lukee arvosteluja, ja sitten ne päättää mitä ne menee kattomaan. Mua ei taas se kiinnosta niin kun yhtään. (A)

Jo kritiikin vaikutuksien merkityskategoriassa toin esille, miten ilo positiivisesta kritiikistä liittyi iloon siitä, kuinka kritiikki vaikuttaa katsojiin. Kuinka paljon kritiikki sitten loppujen lopuksi vaikuttaa konkreettisiin yleisömääriin - sen suhteen ohjaajien käsitykset vaihtelivat. Ohjaaja B oli varma kritiikin ja yleisömäärän suorasta korreloivuudesta:

-- Et jos tulee hirveesti negatiivista ennakkokritiikkiä niin siel ei käy kauheen paljon ihmisiä, et se on jotenkin, suoraan siihen. --miten se onkaan niin suuri sitte, jonkun yhen ihmisen sana. -- (B)

Ohjaaja A jo hieman epäili positiivisen kritiikin voimaa:

-- on hyvä että saa hyvän kritiikin koska, se vaikuttaa siihen tuleeko yleisöä vai ei. Sitä mä en tiedä kuinka paljon. Kesäpäivän yhteydessä tuli mieleen että, no ei se taida vaikuttaa yhtään mitenkään. Hyvä kritiikki kuitenkin mutta, ei juurikaan ketään käyny kattomassa. (A)

Markkinoinnin kannalta voi toisaalta olla vähemmän merkitystä sillä, onko arvottaminen ollut positiivista vai negatiivista - kaikki julkisuus on positiivista julkisuutta:

*H: Onks sun mielestä tärkeätä ylipäätään että kritiikkiä kirjoitetaan vaikka ne ei ois niin kummosiakaan, tai asiantuntevia että, kun siinä on se markkinointiarvo, onks se sun mielestä tärkeä? Että on vaan lehdessä näkyvillä, että on tehny tämmöstä?*

B: Joo-- se on ehottoman tärkeä varsinkin ku ei oo varaa harrastajateattereilla markkinoida niitä juttuja sillä tavalla että, vois olla hirveitä puffeja joka lehdessä -- mitä isompi kuva ja isompi otsikko ja kaikkee, niin sitä useampi sen huomaa ja, tulee ehkä kattomaan.

Haastateltavat eivät kokeneet kritiikkejä merkityksellisenä palautteena, koska niissä ei yleensä tullut esiin mitään sellaista, mitä he eivät olisi jo itsekkin miettineet ja tienneet.

Palautteeksi ei siis haastateltavien käsityksissä riittänyt vahvistaminen:

(A tutkii saamaansa kritiikkiä) Elikkä tolla pointilla ei oo mulle mitään merkitystä, se ei anna mulle, mä oon sen tiedostanu. -- Ei tästä mun mielestä, eikä yleensä, yleensäkään todellakaan saa kyllä näistä, kritiikeistä mitään, sellasta irti et sitä jotenkin rupeis eri tavalla ajattelemaan omaa työskentelyään että, suunnilleen satatuhatta kertaa enemmän, oppii kun tekee sitä juttua, kun että sitten lukee vaan jotain arvioita siitä, tekemisestä. -- (A)

Molempien haastateltavien käsityksissä kritiikin palautearvoa nostaisi se, jos kriitikko olisi seurannut ohjaajan töitä pidemmällä aikavälillä:

Totta kai, siis mikä ettei jos on ihminen joka on todella jotenkin kiinnostuneena seurannu, mun juttuja niin, jos se pystyy jotain, varsinkin jos se pystyy kertomaan jotain sellasta mitä ei oo ite huomannu, niin sehän on aina kauheen mielenkiintosta. (A)

-- ite on vaikee tavallaan näin sisäpuolelta kattoo omaa kehitystään, kun joku voi tehdä sen ulkopuolelta, sillä tavalla. Ja se ehkä että jos just joku joka on nähny sun töitä niinkö useamman, peräkkäin, jos sit tulis joku että no tää on ihan pohjanoteeraus, niin se herättäs ihan

toisella tavalla kun se, että joku joka ei tiää sua ollenkaan niin sit, kirjottas, ihan täyttä pas-  
kaa. Sillon sen vois kuitata jotenkin silleen että, no tuo nyt ei ymmärrä mitään mut jos joku  
joka ois nähny sun töitä jo pitemmältä ajalta, niin siihen ois pakko kiinnittää toisella tavalla  
huomiota. (B)

Paitsi tietämystä ohjaajan aiemmista töistä, kriitikolla tulisi olla myös kyky suhteuttaa  
esitys laajempaan kontekstiin, suhteessa harrastajateatteriin yleensä:

-- ihan hyvä jos kriitikko osaa kattoo sillä tavalla, tavallaan sen, esimerkiksi Jyväskylässä  
niin kun harrastajakentän koko kentän kautta niitä juttuja -- (B)

*H: Osaako ne sun mielestä?*

B: -- no jotkut osaa ja sit jotkut ei.

Ohjaajien käsitykset kritiikin funktiosta vaihtelevat läpi haastattelujen. Vaikuttaa siltä, että  
ohjaaja ei saa kritiikistä mitään, koska kriitikko ei ole kiinnostunut pohdiskelemaan  
esimerkiksi ohjaajan tyylillistä linjaa ja kehitystä tai esityksen merkitystä teatterin kentällä.  
Positiivinen kriitikki tuo periaatteessa yleisöä, mutta käytännössä tämäkään olettamus ei  
aina pidä paikkaansa. Jäljelle jää markkinointiarvo, joka syntyy esityksen saamasta  
julkisuudesta suhteessa palstatilaan ja kuviin - kritiikkitekstin sisältö on tällöin sivuseikka,  
ja kritiikin funktio kyseenalainen.

## 6. TUTKIMUKSEN ANTI

Tutkimukseni tarkoitus oli analysoida kritiikin olemusta keskittyen harrastajateatterin  
ohjaajan näkökulmaan. Luvussa 6.1 pohdin tutkimukseni sijoittumista draamakasvatuksen  
kenttään, sen kykyä vastata tutkimusongelmiini, sekä tutkimusmenetelmien toimivuutta -  
tapaustutkimuksen luonteelle ominaiseen tapaan jatkotutkimusaiheita virisi runsaasti, ja  
tuon niitä esiin pohdinnan lomassa. Luvussa 6.2 pohdin tutkimustulosteni valossa  
harrastajateatterikritiikin olemusta, ongelmia ja tulevaisuutta. Luvussa 6.3 kartoitan  
puolestaan ohjaajien käsitysten pohjalta palautetta kaipaavan harrastajateatteriohjaajan  
ongelmia ja mahdollisuuksia. Luvussa 6.4 tarkennan lopuksi tutkimukseni luonnetta  
kulttuuripoliittisena kannanottona.

## 6.1 MITEN TUTKIMUS ONNISTUI?

Halusin lähestyä kritiikin kenttää kokonaisvaltaisesti ja tuoda esiin mahdollisimman monta näkökulmaa - tällaisen tutkimusotteen kääntöpuoli on se, että yksittäiseen näkökulmaan ei ole mahdollista keskittyä tyhjentävästi. Perehtyminen tutkimusalueeseen oli pitkä ja antoisa. Totesin, että kritiikkiä on tutkittu paljon ja monipuolisesti, ja ajauduin vuoroin sosiologian, reseptiotutkimuksen, journalistiikan, taidehistorian, psykologian, kulttuurintutkimuksen ja kirjallisuustieteen pariin - tässä vain osan mainitakseni. Teoreettisia lähtökohtia oli runsaasti, mutta toisaalta yksikään ei ollut niin tyhjentävä, että olisin suostunut unohtamaan muut.

Lähtökohtani kritiikki-innostukseen perustui kokemuksiini harrastajateatterin ohjaajana. Tästä syntyi myös kritiikin tutkimuksessa uusi draamakasvatuksellinen näkökulma, jonka intressejä jouduin mielessäni tarkentamaan läpi tutkimuksen. Harrastajateatteri kuuluu draamakasvatuksen kenttään - mutta miksi se kuuluu siihen? Hannu Heikkisen (2001, 85) artikkelissa draamakasvatus on ”termi, joka kattaa kaiken sen draaman, jota tehdään kasvatuksellisessa kontekstissa koulussa ja sen ulkopuolella”. Näin määriteltynä harrastajateatterin sisällyttäminen draamakasvatukseen tarkoittaa sitä, että harrastajateatteriinkin liittyy kasvatuksellisuus.

Perusongelmani tutkimuksen kehittämissä liittyikin siihen, että harrastajateattereita on ainakin suomessa tutkittu erittäin vähän, ja niiden todellisista kasvatuksellisista tavoitteistakaan ei näin ollen ole tutkimustietoa. Joitakin kasvatuksellisia viitteitä oli olemassa, esimerkiksi Tuominiemi (1988, 4) toteaa, että lähes jokainen ryhmä tekee produktioiden yhteydessä teatteri-ilmaisun kehittämisharjoituksia ja puolet ryhmistä järjestää jäsenilleen kursseja. Oletan tutkimuksessani, että harrastajateatterissa pyritään kehittymään, kasvamaan ja oppimaan uutta, ja ohjaaja toimii näin ehkä tiedostamattaankin kasvatuskontekstissa, mutta en voi todistaa että näin olisi välttämättä jokaisen harrastajateatterin kohdalla. Harrastajateatterin funktio suhteessa kasvatukseen sekä ohjaajan käsitykset itsestään taidekasvattajana tarjoaisivat näin oman mielenkiintoisen tutkimushaasteensa.

Tutkimusongelmani liittyivät ensinnäkin harrastajateattereiden kritiikkien analyysiin. Analyysissä etsin vastauksia kolmeen kysymykseen: kuinka kritiikissä nostetaan esiin ohjaus, kuinka siinä nostetaan esiin harrastajateatteri, ja mitä arvottaminen sisältää. Tulokset vastaavat tutkimuskysymyksiin, mutta menetelmä olisi voinut olla myös systemaattisempi ja tulokset kvantitatiivisin taulukoin esitettynä - tämä olisi ehkä lisännyt luotettavuuden tuntua, mutta samalla ryöstänyt koko tutkimustilan. Toisaalta analyysissä olisi voinut esittää muitakin kysymyksiä. Sijoitan esimerkiksi kritiikin kasvatuskontekstiin vain suhteessa ohjaajaan, jolloin kritiikki on sama asia kuin palaute - kritiikin kasvatuksellisuus liittyy kuitenkin myös yleisöön, ja tämäkin voisi olla kiinnostava draamakasvatuksen tutkimusalue.

Tutkimuksessani annetaan yleiskuva jyvaskyläläisten teatterikriitikoiden koulutuksesta ja kokemuksesta. Tämä osio on tarpeellinen, koska kritiikkien analyysiosassakin tulevat esiin kritiikkitekstien huomattavat erot kriitikoista riippuen. Tältäkin osin tutkimusta olisi mahdollista jatkaa: useat kriitikot jopa ihmettelivät puhelinkyselyssäni, enkö aio tehdä heille yksityiskohtaisempaa haastattelua. Olisi kiinnostavaa perehtyä Jokisen (1988) tapaan kriitikoiden omiin käsityksiin nimenomaan harrastajateatterien kritiikistä. Tässä tutkimuksessa tulevat esiin vain tekstianalyysin pohjalta tehdyt oletukset kriitikoiden suhtautumisesta harrastajiin sekä kritiikin funktioon palautteena.

Kritiikkiotokseni kolmen kuukauden ajalta kolmesta lehdestä Jyväskylän alueella antaa kattavan alueellisen esimerkin, mutta ei missään tapauksessa kerro koko Suomen tilanteesta. Seurasin tutkimukseni aikana jonkin verran myös esimerkiksi Helsingin Sanomien ja Savon Sanomien kritiikkikirjoittelua, ja oletan että kritiikkianalyysit näistä lehdistä olisivat antaneet toisenlaisia tuloksia. Kyseessä voi olla kriitikoiden persoonien erilaisuus, mutta ehkä vielä todennäköisemmin lehden valitsema linja. Näitä kulttuuripoliittisia linjanvetoja olisi kiinnostavaa selvittää esimerkiksi haastatteleamalla kulttuuritoimitusten esimiehiä eri lehdistä ja kaupungeista - tällainen tutkimus olisi lähinnä sosiologian ja yleisen kulttuurintutkimuksen alaa.

Kahden haastateltavan valintaperusteeni antoivat jo olettaa tietynsuuntaisia tuloksia - kerroin valinneeni ”kunnianhimoiset” ohjaajat, eli tiesin että he työssään pyrkivät tuomaan

rohkeasti esiin omia näkemyksiään ja haluavat luultavasti herättää keskustelua, jolloin voidaan myös olettaa että he ovat kiinnostuneita palautteesta. Täysin satunnaisessa valinnassa saattaisi olla mahdollista törmätä ohjaajaan, joka ei kaipaa palautetta lainkaan. Toisaalta kahdenkin haastateltavan vastauksissa ilmausten variaatio oli suurempi kuin odotin. Jatkotutkimuksessa olisi kiinnostavaa kerätä vastaava aineisto esimerkiksi 30 ohjaajalta, jolloin mukana olisi myös väistämättä ohjaajia eri puolelta Suomea; oletan että kuvauskategorioiden määrä ei kuitenkaan ratkaisevasti kasvaisi. Kuten kritiikkiteksteissä, tässäkin yhteydessä alueellinen vertailu saattaisi olla kiinnostavaa. Ohjaajien reagointia palautteeseen ei ole tutkittu myöskään ammattiteatteriohjaajien keskuudessa, mikä olisi tärkeä kannotto metakritiikkikeskusteluihin ja tutkimuksen paikka esimerkiksi Teatterikorkeakoululle.

Fenomenografisen tutkimuksen luotettavuuskriteereitä tarkastelin jo aiemmin kappaleessa 4.3.3, ja totesin tässä yhteydessä ongelmat suhteessa kahden henkilön tapaustutkimukseen. Luotettavuuskysymyksistä on vielä syytä nostaa esiin relevanttius, joka koskee kategorioiden suhdetta tutkimuksen teoriaan: Kuvauskategoriostani ensimmäinen sisältää ohjaajan tavoitteita esityksensä suhteen, mikä ei suoraan liity ohjaajien käsityksiin saamastaan kritiikistä. Lähtöoletukseni oli, että ohjaajan tavoitteet luovat ohjaajalle ennakko-odotukset siitä mihin kritiikin tulisi puuttua - tämä ei kuitenkaan todentunut haastatteluissa, joissa ilmeni että ohjaajien tavoitteet eivät liittyneet esityksen vastaanottoon. Tässä yhteydessä uskon että useampien haastateltavien mukanaolo olisi tehnyt kategoriasta relevanttimman. Ohjaajan tavoitteiden suhde kritiikin funktioon vaatisi lisätutkimusta - toisaalta ongelmaan liittyy paradoksi, jota tarkastelen lähemmin luvussa 6.3.

Tutkimuksessani korostuu heuristinen arvo: kritiikkiä ei ole aiemmin tutkittu suhteessa harrastajateatteriinkin tai ohjaajan käsityksiin. Seuraavissa luvuissa tarkastelen vielä tutkimukseni löytöjä ja sovellettavuutta näillä alueilla.

## 6.2 HARRASTAJATEATTERIKRITIIKKI, ONGELMAT JA TULEVAISUUS

Toin tutkimukseni alussa esiin mm. Hurrin (1993, 11) havaitsemat kritiikkikeskustelun kaksi peruskysymystä: kenelle kriitikon pitäisi kirjoittaa ja voiko journalismi opettaa taiteilijaa? Myös Jokisen (1988) tutkimuksessa selvitettiin kriitikoiden käsityksiä kritiikin ensisijaisesta kohderyhmästä. Mutta onko tällainen kohderyhmäajattelu lopulta hedelmällistä? Voiko yleisölle suuntaamisen varjolla alentaa kritiikin tasoa? On syytä muistaa, että myöskään tutkimuksia siitä, mitä lehden lukijakunta todellisuudessa teatterikritiikiltä toivoo, ei ole tehty.

Jyväskyläläisten lehtien harrastajateatterikritiikit vaikuttavat useammin esityksen tuoteselostukselta kuin kritiikiltä - vain reilussa kolmasosassa aineistosta löytyi varsinaista kritiikkiä, eli negatiivista arvottamista. Tämä voi johtua siitä, että kriitikko ei asiantuntemattomuudessaan löydä puutteita, tai hän ei halua pahoittaa tekijöiden mieltä. Tutkimusaineistoni kritiikkien linja näyttäisi olevan harrastajateattereiden kannustaminen - negatiivisessa mielessä tällaisen linjan voi tulkita myös vähättelynä: se että harrastajat ylipäättään saavat jotain aikaiseksi käsitetään hienona saavutuksena.

Ohjaajan kannustukseksi ei aina riitä puutteiden sivuuttaminen. Aineistoni kritiikeille oli tyypillistä ohjaajan osuuden hyvin vähäinen käsittely. Ohjauksen sijaan korostettiin tekstin ja näyttelijäntyön ansioita tai puutteita, sekä ryhmän kollektiivista aikaansaannosta - erityisesti ohjaajantyön ja tekstin ansioita käsiteltiin usein ikään kuin samana asiana. Ohjaajan aikaisemmista töistä ja tyylillisestä linjasta ei yleensä mainittu mitään. Jälleen voidaan esittää erilaisia arveluja siitä, miksi ohjausta ei nähdä merkityksellisempänä: Kriitikolla ei ehkä ole kokemusta teatterin tekemisestä, eikä hän tiedä mitä kaikkea ohjaaja tekee - selvittämäni kriitikoiden taustat tukevat tätä mahdollisuutta. Saatetaan myös epäillä harrastajaohjaajan taitoja ja ajatella, että ohjaajan näkemykset olisivat vähemmän merkityksellisiä kuin ammattiteattereissa. Tai varovaisen linjan mukaan vältetään henkilökohtaisuuksia loukkaamatta ketään nimeltä ja kannustamalla kaikkia tasavertaisesti.

Journalistisena tekstinä kritiikin tulisi olla persoonallinen puheenvuoro kulttuurikeskustelussa (vrt. Hemánus 1990, 82). Persoonallisuus aineistoni kritiikeissä tulikin esille siinä

mielessä, että eri kriitikoiden tyyli vaikuttivat poikkeavan toisistaan selvästi. Kriitikissä kuvauksen ja ehkä persoonallisenkin tulkinnan esittäminen ei kuitenkaan vielä tarkoita kulttuuripoliittista kannanottoa - tarvittaisiin kriitikon mielipide esityksen merkityksestä. Tutkimusongelmani suuntautuivat siihen, miten kriitikki ottaa esille nimenomaan harrastajateatterin. Ennakkokäsitystäni tukien asenteet olivat todellakin piilossa - harrastajateatterien merkitystä tai tasoa ei pohdittu suoraan. Kuitenkin kritiikeistä oli aistittavissa, että kriitikot arvostavat harrastuksen merkitystä tekijöille, ja tämä funktio voi korvata esityksen taiteellisen tason puutteita.

Ohjaajan näkökulmasta kritiikin suunta on huolestuttava, jos siinä vältetään negatiivista arvottamista, vähätellään ohjaajan työn merkitystä, eikä oteta kantaa harrastajateatterin ja esityksen merkitykseen ja taiteelliseen tasoon teatteritarjonnan koko kentällä. Voidaanko tällaista linjaa sitten perustella sillä, että se palvelee paremmin ensisijaista kohderyhmäänsä, esitysten yleisöä? Aiemmin esittämäni Niemen (1983) tutkimustuloksen mukaan teatteriyleisö ei anna kritiikkien vaikuttaa itseensä, ja myös haastattelemani ohjaaja (A) arvosteli kritiikkejä siitä että ne paljastavat liikaa ja antavat valmiiksi pureskeltuja mielipiteitä. Saattaa olla, että tyypilliselle kulttuurisivujen lukijalle riittääkin pelkkä esityksen lyhyt kuvaus ja tiedot esitysjajoista - mutta tällainen teksti on markkinointitiedote, ei kritiikki.

Käsitykseni mukaan rivitoimittajan ammattitaidolla voi kirjoittaa markkinointitiedotteita, mutta kritiikin vaatima syvälinen analyysi vaatii huomattavasti laajempaa ja kyseisen taiteen alalle erikoistunutta koulutusta. Jyväskyläläisistä kriitikoista kolmasosalla ei tällaista koulutusta ollut lainkaan, ja lopuillakin vaihtelevasti. Kriitikon rooli voidaan tietenkin käsittää myös tavallisena rivikatsojana, jolloin kritiikissä ei pyritäkään objektiivisuuteen, vaan se on satunnainen mielipide - tämäkin voi olla kiinnostavaa, jos ajatellaan että esityksiäkään ei tehdä teatterialan asiantuntijoille, vaan suurelle yleisölle. Ongelmana on kuitenkin se, että lehdessä painettua tekstiä luetaan usein objektiivisena totuutena. Kriitikoista tulisi selvittää, milloin kyseessä on teatteriasiantuntijan analyysi, milloin satunnaisen katsojan kommentti. Mikäli asiantuntijoista on pulaa, kritiikkikeskustelun voi tietenkin avata kuka tahansa - foorumi tälle avaukselle olisi mielipidepalstalla. Näin lehti myös osoittaisi sen, että kyseessä on keskustelunavaus, ei lopullinen totuus.



Kriitikkokunta on itsekin esittänyt huolen kritiikin pinnallistumisesta, ja todennut että kritiikkiä tulisi kehittää analyyttisemmäksi ja kriittisemmäksi (ks. esim. Jokinen 1988, Lehtonen & Pohjola 1997). Jokisen (1988, 77) mukaan 42% kriitikoista näki kritiikin merkityksen kasvavan tulevaisuudessa, 30% näki kritiikillä sekä mahdollisuuksia että ongelmia, ja peräti 28%:n mielestä kritiikin tulevaisuus on synkkä. Tämän tutkimuksen perusteella myös harrastajateatterikritiikin tulevaisuutta on aihetta miettiä - kritiikin funktio vaikuttaa olevan lehdille jossain määrin epäselvä, ja siihen liittyen myös kriitikoiden valinta hataralla pohjalla.

### 6.3 PALAUTETTA KAIPAAVA HARRASTAJATEATTERIOHJAAJA - ONGELMIA JA MAHDOLLISUUKSIA

Tutkimukseni teoreettisessa taustassa selvitin harrastajateatteri-käsitteen monimuotoisuutta, jonka esille ottamisen näen myös kritiikin tehtävänä. Niemen ja Ojalan (1983) esittämistä ohjelmiston suunnitteluun liittyvistä tekijöistä nostin keskeisimmäksi ideologisen tason, jolla pohditaan mm. hyvän teatterin olemusta, sanomaa, sekä taiteellisia ja yhteiskunnallisia tavoitteita. Kritiikin tulisi aina analysoida esityksen ideologista tasoa, ja oletin että se on ohjaajalle sitä merkityksellisempää mitä enemmän hän itse painottaa tämän tason pyrkimyksiä.

Ennakkokäsitysteni mukaisesti valitsemieni ohjaajien tavoitteissa korostui ideologinen taso. Ohjaajilla oli taiteellisella tasolla selkeä käsitys haluamastaan tyylistä, ja yhteiskunnallisella tasolla he halusivat vaikuttaa ja tuoda esiin omia näkemyksiään. Teatterin ja esityksen keskeiset päämäärät vaikuttivat liittyvän hyvän teatterin tekemiseen, jonka lisäksi saattavat tulla myös opetukselliset tai terapeuttiset arvot - hyvästä esityksestä kuitenkin tinkimättä. Tavoitteet eivät liittyneet Niemen ja Ojalan esittämään systemaattiseen tasoon, jolla pohdittaisiin katsojien odotuksia, tai pragmaattiseen tasoon, jossa ohjelmistonvalintaan liittyvät teatterin resurssit.

Korkeatasoisen, ideologisia pyrkimyksiä painottavan teatterin paradoksi syntyykin siitä, että ohjaajat kaikesta huolimatta toivovat palautetta hyvin paljon. Käsityksiä kritiikin vastaavuudesta omiin tavoitteisiin on mahdotonta käsitellä relevantisti, koska periaatteessa ideologisiin pyrkimyksiin ei kuulu odotusten kohdistaminen katsojiin tai kritiikkiin - esitystä ei tehdä miellyttämisen tarpeesta. Tässä valossa kritiikin merkityksen vähättely on ymmärrettävää. Toisaalta teatteria ei ole olemassa ilman yleisöä - nimenomaan yleisöön pyritään vaikuttamaan.

Koska ohjaajat toisaalta vähättelevät palautteen merkitystä, on luonnollista että sen saamiseksi ei ole kehittynyt toimivia järjestelmiä. Yleisölle tehtävät palautekyselyt yhdistyvät systemaattiseen tasoon, eli katsojien saavuttamiseen ja sitä kautta negatiivisiksi koettuihin kaupallisiin periaatteisiin. Ideologista ohjelmistopolitiikkaa viljelevän harrastajateatterin mahdollisuudet ovat erityisesti vaihtoehdon tarjoamisessa ammattiteatterille, eikä hengissä pysyminen välttämättä vaadikaan vastaamista katsojien odotuksiin. Kenelle esityksiä sitten loppujen lopuksi tehdään ja millaista palautetta kaivataan?

Haastattelemieni ohjaajien käsityksissä hyvä palaute olisi kokonaisvaltaista, ei ainoastaan esityksen yksittäisiä osa-alueita kommentoivaa - nimenomaan tällaista palautetta on vaikea saada. Myöskään kritiikit eivät toimineet ohjaajien mukaan hyvänä palautteena mm. siksi, että niissä ei tullut esille mitään ohjaajalle uutta, niissä ei analysoitu ohjaajan tyyliä tai kehitystä pidemmällä aikavälillä, eikä suhteutettu esitystä laajemmin teatterin kenttään. Toisaalta kritiikkeihin oltiin tyytyväisiä, koska niiden funktio nähtiin markkinointiarvollisesti, eikä omaa työtä kehittävää palautetta edes odotettu. Ohjaajien käsitykset vaikuttavat tukevan sellaisen kehityksen etenemistä, jossa kritiikistä siirrytään tiedottamiseen.

Luvussa 3.2.3 kuvasin ohjaajan roolia viestintäteoreettisissa malleissa. Kehitin mallia kromologisessa järjestyksessä eteenpäin siten, että esityksestä viesti kulkee yleisölle, muuttuu sitten palautteeksi ja lopulta ohjaajan reagoinniksi. Mallissa en tarkoituksellisesti käyttänyt sanaa kritiikki, vaan tarkastelin kriitikkoa yhtenä mahdollisena katsojana ja lehtikritiikkiä yhtenä mahdollisena palautteen muotona. Yleisöön ja siitä seuraavaan palautteeseen sisäl-

lytettiin haastateltavieni ilmauksissa ainakin tuntemattomat katsojat, kaverit ja teatterialan ammattilaiset. Näiden lisäksi palautteen antajana mainittiin omat näyttelijät, jolloin voidaan kysyä kenelle esitystä itse asiassa tehdään, ja tarvitaanko ryhmän ulkopuolista yleisöä lainkaan?

Tutkimukseni pohjalta näyttää siltä, että harrastajateatterin palautekulttuuri kaiken kaikkiaan kaipaisi kehittämistä. Ohjaajan tulisi edelleen selkiyttää tavoitteitaan, erityisesti kysymyksiä ”miksi” ja ”kenelle”. Tämän jälkeen olisi ehkä helpompaa miettiä kysymystä siitä, miten ja mistä kehittävää palautetta on mahdollista saada. Kehittymistä voi vaatia myös kyky vastaanottaa ja käsitellä saamaansa palautetta. Se, että ohjaajat ilmaisivat kaipaavansa palautetta on mielestäni jo sinänsä positiivinen merkki siitä, että onnistumisen ja kehittymisen halu on olemassa. Ohjaajien tulisi tiedostaa, että siinä ei ole mitään ”hävettävää”, ja että palautteen toivominen ei tarkoita sitä, että esitysten päämäärä olisi yleisön tai kriitikon miellyttäminen.

Kritiikillä on mahdollisuus kehittää funktiotaan myös tekijöitä palvelevaan suuntaan - tälläkin hetkellä pieni osa ammattitaitoisia kriitikoita pitää yllä monipuolisesti pohdiskelevan ja arvottamiseen uskaltautuvan kritiikin linjaa. Toisaalta mikäli kritiikki ei täytä tehtäviään - ja myös lehtikritiikin lisäksi - teatterin itsensä tulisi mielestäni turvata omat palaute- ja kehittymismahdollisuutensa. Miksi syyttää yksinomaan lehtikritiikin pinnallisuutta teatterin tason pinnallistumisesta? Asiantuntevien ammattilaisten järjestelmällinen kierrättäminen harrastajateattereiden yleisöissä (muutenkin kuin tekemässä valintoja teatteripäiville) ja koulutuksellisen palautteen saaminen tätä kautta ei varmasti olisi mahdotonta järjestää.

#### 6.4 LOPUKSI

Harrastajateatteriohjaajan näkökulmasta olen korostanut ohjaajan omaa vastuuta hakea ja vaatia kehittymistään tukevaa palautetta - palautteen saamisen ongelma ei liity pelkästään kritiikin riittämättömyyteen. Toisaalta halusin nostaa esiin myös kritiikki-instituution val-

lan ja siihen liittyvän vastuun - kritiikin muuttuminen asiantuntevasta kriittisestä analyysistä kohti pinnallisempaa tiedottamista on laajasti kulttuuripolitiikkaan ja arvomaailmaamme liittyvä ilmiö.

Kritiikit muodostavat väistämättä ja tiedostamattaankin hyvin keskeisen osan kulttuurikeskustelua, jonka tehtävä on määrittää taideteoksen merkityksellisyys ja pitää yllä taiteen tasoa. Kritiikin valta korostuu suomalaisessa taidekulttuurissa, johon ei perinteisesti kuulu väittely, eikä julkinen keskustelu näin ollen tavallisesti jatku. Kun teatterikriitikon roolin ottaa henkilö, joka ei ole syvällisesti perehtynyt nimenomaan teatteriin, voivat seuraukset olla suuremmat kuin lehdessä kiireen keskellä tullaan ajatelleeksi - tilannetta ei pelasta se, että kriitikko keskittyy esityksen kuvailuun ja välttää negatiivista arvottamista. Kriitikoiden asiantuntemuksen puute ja kritiikin kriitikkömyys johtavat kulttuurikeskustelun kuolemaan.

Entä mitä seuraa siitä, että julkista kulttuurikeskustelua ei käydä, että kritiikkiä ei ole? Harrastajateatteri on jo nyt vapaa tekemään mitä tahansa. Myös yleisön on vaikea tietää mitä odottaa: jopa saman teatterinimikkeen alla saattaa toimia kymmenittäin eritasoisia ohjaajia sekä produktiokohtaisesti uudistuva näyttelijäkaarti. Esityksen tavoitteet voivat vaihdella näyttelijöiden kouluttamisesta yhteisöteatterin sisäiseen tai myös yleisölle suunnattuun terapiaan, harmittomasta hauskuttamisesta poliittisesti hyökkävään kannanottoon jne. Ennen kaikkea esityksen taiteellinen taso voi vaihdella huomattavasti mm. ryhmän tavoitteiden sekä tekijöiden koulutuksen, kokemuksen ja lahjakkuuden mukaan. Yhden esityksen nähtyään satunnainen katsoja saattaa aiheettomasti leimata koko harrastajateatterikentän. Pelkästään yleisön palvelunakin kritiikkiä tarvittaisiin tuomaan esiin harrastajateatterin tavoitteiden monimuotoisuus, ja tähän kenttään suhteuttaen kyseisen esityksen ominaispiirteet ja sen saavuttama taiteellinen taso.

*Istun kuppilassa, jossa harrastajateatterilaiset läiskivät toisiaan olalle ja onnittelevat hyvistä kritiikeistä. Yhdessä teatterissa oli päätelty, että kopioimalla ammattiteattereiden menestysmusikaaleja päästään itsekkin lähimmäksi mainetta ja kunniaa: luovuuden sijaan kannustettiin nuorten näyttelijöiden imitointikykyjä. Toisaalla aloitteleva ohjaaja halusi hätkähdyttää ja tekaisi raadollisen tarinan abortista, jonka jälkeen yleisöllä oli mahdolli-*

*suus jäädä keskustelemaan: tekijöiltä tosin puuttui sekä omakohtainen kokemus että terapeutin koulutus. Alle kouluikäisille suunnatun nukkenäytelmän sanomaksi puolestaan muodostui ohjaajan huomaamatta: jos olet ruma, et ansaitse rakkautta. Kritiikit eivät puuttuneet esitysten ideologiaan.*

Kannustavan ja kritiikittömän ilmapiirin suojissa kasvaa kaikki, niin hyvä kuin pahakin. Vaikka kritiikki ei omasta mielestään ottaisi kantaa, se tekee sen joka tapauksessa - myös kritiikittömyys on kannanotto, joka tarkoittaa että tekeminen on hyväksyttävää, että sen arvomaailma on kunnossa. Vaikka teatterin vaikutusmahdollisuudet ovat luultavasti media-aikakaudellamme pienentyneet, sen perimmäisiin tarkoituksiin kuuluu edelleen olla aikamme peili - tai se on sitä tahtomattaankin. Peilistä katsojat katsovat itseään ja maailmaa. Peilistä myös ohjaaja katsoo itseään ja maailmaa: Tältäkö minä näytän? Tällaisenko haluan näyttää maailman? Kritiikki pitää peilin kirkkaana ja ehjänä niin että se ei vääristä eikä mene sirpaleiksi - peilin rikkoutumisesta seuraa seitsemän vuoden onnettomuus.

## LÄHTEET

- Ahava, S. 2001. Onko olemassa väärää kriitikoita? Teatteri 4/2001, 22.
- Ahava, S. & Saarakkala, J. 2001. Millainen on hyvä kesäteatterikritiikki? Teatteri 5/2001, 26 - 27.
- Andreasen, J. 1983. Ej blot til lyst - teaterkritik i dagbladene. Institut for Dramaturgi. Århus.
- Anttila, P. 1996. Tutkimisen taito ja tiedon hankinta. Taito-, taide- ja muotoilualojen tutkimuksen työvälineet. 3. painos. Artefakta 2. Hamina: Akatiimi Oy.
- von Bagh, P. & Milonoff, P. (toim.) 1977. Teatterikirja. Kalle Holmberg ja Ralf Långbacka. Rauma: Love kustannus Oy.
- Barthes, R. 1967. Mitä kritiikki on? Suom. Maija Lehtonen. Teoksessa I. Niemi (toim.) Tekijät, tulkit, kokijat. Esseitä ja tutkimuksia taiteen tekemisestä. Helsinki: Tammi, 117 - 123.
- Bech-Karlsen, J. 1991. Kulturjournalistikk. Avkobling eller tilkobling. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bordwell, D. 1989. Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema. Harvard University Press.
- Bourdieu, P. 1984. Distinction. A Social Critique of the Judgement on Taste. Transl. Richard Nice. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Bourdieu, P. 1985. Sosiologian kysymyksiä. Suom. J.P. Roos. Tampere: Osuuskunta Vastapaino.
- Bourdieu, P. 1993. The Field of Cultural Production. Cambridge, Mass: Polity Press.
- Brecht, B. 1965. Aikamme teatterista. Epäaristotelelaisesta dramatiikasta. Suom. Max Rand. Helsinki: KK:n kirjapaino. Alkuperäisjulkaisu. 1957.
- Elo, J. & Numminen, K. 2001. Mistä kriitikot vaikenevat? Teatteri 3/2001, 28.
- Elo, J. & Silvennoinen, T. 2001. Miten näyttelijäntyötä arvioidaan kritiikeissä? Teatteri 7/2001, 27.

- Elsom, J. 1997. The bias against knowledge. Teoksessa S. Lehtonen & R. Pohjola (edit.) *Survival games? Theatre and journalism. A selection of papers from the 14 th Congress of the International Association of Theatre Critics*. October 1996. Helsinki: Suomen Arvostelijain Liitto SARV ry, 10 - 11.
- Esitys viestintäkulttuurialan ammatillisen koulutuksen sekä taidepedagogikoulutuksen järjestelyiksi. Komiteamietintö 1990:23. Helsinki: Opetusministeriö.
- Hartikainen, M. & Kangas, A. 1982. *Harrastajateatteritoiminta Suomessa*. Valtion taidehallinnon julkaisuja 19. Helsinki.
- Heikkinen, H. 2001. Pohdintaa draamakasvatuksen perusteista. Teoksessa P. Korhonen & A.-L. Østern (toim.) *Katarsis. Draama, teatteri ja kasvat*. Jyväskylä: Atena kustannus Oy, 75 - 105.
- Hemánus, P. 1990. *Journalistiikan perusteet*. Johdatusta tiedotusoppiin 2. Helsinki: Yliopistopaino.
- Hirsjärvi, S. & Hurme, H. 2000. *Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Huotari, M., Hurskainen, L. & Varpio, Y. 1980. *Kirjallisuuskritiikki Suomessa 1. Johdatusta kirjallisuuskritiikin tutkimiseen*. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- Hurri, M. 1993. *Kulttuuriosasto. Symboliset taistelut, sukupuolikonflikti ja sananvapaus viiden pääkaupunkilehden kulttuuritoimituksissa 1945 - 80*. Tampereen yliopisto. Acta Universitatis Tamperensis A:389.
- Häkkinen, K. 1996. *Fenomenografisen tutkimuksen juuria etsimässä. Teoreettinen katsaus fenomenografisen tutkimuksen lähtökohtiin*. Jyväskylän yliopisto, opettajankoulutuslaitos. *Opetuksen perusteita ja käytänteitä* 21.
- Isaksson, C. 1987. *Pressen på teater. Teaterkritik i Stockholms Dagspress 1890 - 1941*. Stockholm: Stitelsen för utgivning av teatervetenskapliga studier.
- Jaakkola, M. & Elo, J. 2001. *Suna Vuori / HS / Turing*. Teatteri 1/2001, 26 - 27.
- Jokinen, K. 1988. *Arvostelijat. Suomalaiset kriitikot ja heidän työnsä*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 12. Jyväskylä.

- Kim, Y.-C. 1997. The crisis of criticism. Teoksessa S. Lehtonen & R. Pohjola (edit.) Survival games? Theatre and journalism. A selection of papers from the 14 th Congress of the International Association of Theatre Critics. October 1996. Helsinki: Suomen Arvostelijain Liitto SARV ry, 28 - 30.
- Korhonen, K. (toim.) 1998. Koirien ajama kettu. Ohjaustaiteen kysymyksiä. Teatterikorkeakoulun ja Liken julkaisusarja Elektran julkaisu. Helsinki.
- Kämäräinen, K. 1986. Taide ja kritiikki. Jyväskylä: Pohjoinen.
- Laaksovirta, M. 1993. Suomalainen harrastajateatteri. Teoksessa Nurmi, A.-M. (toim.) Tie teatteri-ilmaisuun. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja no. 21. Helsinki, 92 - 105.
- Lappalainen, O. 2000. Sarvia ja hampaita 50 vuotta. Kritiikin uutiset 3/2000, 5 - 41.
- Larsson, S. 1993. Om kvalitet. Kvalitativa studier. Nordisk Pedagogik 13, 194 - 211.
- Lehtonen, S. & Pohjola, R. (edit.) 1997. Survival games? Theatre and journalism. A selection of papers from the 14 th Congress of the International Association of Theatre Critics. October 1996. Helsinki: Suomen Arvostelijain Liitto SARV ry.
- Linko, M. 1986. Katsojien teatteri. Teatterin vastaanotto Helsingin Itäkeskuksen monitoimitalossa. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 2. Jyväskylä.
- Linko, M. 1990. Teatteriesitykset ja julkisuus. Kahdeksan 1980-luvun teatteriesityksen vastaanotto sanomalehdissä. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 24. Jyväskylä.
- Martin, J. & Sauter, W. 1995. Understanding Theatre. Performance Analysis in Theory and Practice. Acta Universitatis Stockholmiensis: Stockholm Theatre Studies 3. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Marton, F. & Booth, S. 1997. Learning and awareness. Mahwah, NJ: Erlbaum.
- Mäkelä-Eskola, R. 2001. PANG - siinä se on! Teatterikatsojan tunneresonanssi. Tampereen yliopisto. Teatterin ja draaman tutkimus. Väitöskirja.
- Niemi, I. 1983. Pääosassa katsoja. Teatteriesityksen vastaanotosta. Helsinki: Tammi.
- Niemi, I. 1997. The metatext and the real thing. Teoksessa S. Lehtonen & R. Pohjola (edit.) Survival games? Theatre and journalism. A selection of papers from the 14 th Congress of the International Association of Theatre Critics. October 1996. Helsinki: Suomen Arvostelijain Liitto SARV ry, 52 - 54.



- Niemi, I. & Ojala, R. 1983. Suomalainen aluetatteri 1978 - 82. Tausta - toiminta - vaikutus. Valtion taidehallinnon julkaisuja 23. Helsinki.
- Niemi, R. 1996. Näytön paikka! Työväen Näyttämöpäivät Lahdesta Mikkeliin 1976 - 1996. Helsinki: Työväen Näyttämöiden Liitto ry.
- Numminen, K. 2001. Keskenäisyyden merkityksestä. Milloin esitys on kesken ja kuka sen tietää? Teatteri 6/2001, 27.
- Nuutinen, E. 2000. Teatterikriitikon polku. Kohti laadukasta kritiikkiä. Opinnäytetyö. Mikkelin ammattikorkeakoulun julkaisu B:39. Mikkeli.
- Ollikainen, A. (toim.) 1986. Haaveesta vai pakosta? Näkökulmia teatteriohjaajan työhön. Teatterikorkeakoulu. Helsinki.
- Pietilä, V. 1976. Sisällön erittely. 2. korjattu painos. Helsinki: Gaudeamus.
- Rautio, M. 1996. Suomalaisen elokuvakritiikin kuva viiden kriitikon silmin. Jyväskylän yliopisto. Viestintätieteiden laitos. Pro gradu -tutkielma.
- Ryynänen, M. 2001. Metakritiikistä median viihteellistymisen kritiikkiin. Teatteri 8/2001, 28.
- Saarakkala, J. 2002. Milloin 60-luvun tabu rikotaan? Teatteri 1/2002, 29.
- Saunio, I. 1980. Lehmänlänne vai Feniks-lintu. Kulttuurivihkot 4/1980, 36.
- Stanislavski, K. 1951. Näyttelijän työ omakohtaisen luovan eläytymisen saavuttamiseksi. Oppilaan päiväkirja. Suom. Juhani Konkka. Helsinki: Työväen Näyttämöiden Liitto ry. Alkuperäisjulkaisu 1938.
- Styan, J.L. 1975. The Dramatic Experience. A guide to the reading of plays. First paperback edition. Cambridge University Press. Alkuperäisjulkaisu 1965.
- Suur-Kujala, A. (toim.) 1986. Kohti elävää teatteria. Maija Savutien teatteriarvosteluja 1935 - 85. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 4. Helsinki.
- Syrjälä, L., Ahonen, S., Syrjäläinen, E. & Saari, S. 1994. Laadullisen tutkimuksen työtapoja. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Toijonen, S. 2002. Arvostelijan työ on sivistyksen luomista. Kritiikin uutiset 1/2002, 3.

- Tuominiemi, P. 1988. Teatterin harrastamisen lähtökohdat. Keski-Suomen harrastajateattereiden toimintaedellytysten tarkastelua vuonna 1988. Keski-Suomen läänin taidetoimikunta 1988. Jyväskylä.
- Uexküll, S. 1984. Kriitikko teatterissa. Arvosteluja ja kannanottoja. Aineiston koonneet H. Eklund, I.Niemi, M. Savutie & A. Suur-Kujala. Päivälehti, Helsingin Sanomat, toimituksia II. Helsinki.
- Uljens, M. 1989. Fenomenografi - forskning om uppfattningar. Lund: Studentlitteratur.
- Uljens, M. 1992. Phenomenological features of phenomenography. University of Göteborg. Reports from the Department of Education and Educational Research 1992:03.
- Warning, R. (hrsg.) 1979. Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Ventola, M-R. 1988. Harrastajateatteritoiminnan kehittäminen. Raportti ”Forsan Mallista”. Helsinki: Työväen Näyttämöiden Liitto ry.
- Wiio, O. A. 1973. Viestinnän perusteet. 2. painos. Helsinki: Weilin & Göös.
- Williams, R. 1982. The Sociology of Culture. New York: Schocken Books.
- Wilson, E. & Goldfarb, A. 1996. Theater: The lively Art. 2. edit. New York: The Mc Graw-Hill Companies, Inc.
- Wilson, G. D. 1997. Esittävän taiteen psykologia. Suom. Anne Toppi. Joensuu: UNIPress Ab. Alkuperäisjulkaisu 1994.
- Vuori, E-T. 2001. Miksi teatteri on olemassa? Teatteri 2/2001, 28 - 29.
- Vuori, E-T. 2002. Kuka paneutuisi nykyteatteriin? Teatteri 2/2002, 28.
- Vuori, S. 2000. ”Nuori kriitikko”. Kriitikin uutiset 2/2000, 23 - 25.

## **LIITE: Teemahaastattelun kysymysrunko**

### **1. TAUSTAT**

- nimi, ikä, koulutus / ammatti
- tänä keväänä tehty ohjaustyö
- kokemus ohjaajana / koulutus ohjaajan työhön
- miten päädyit harrastajateatteriin ohjaajaksi / miksi olet nimenomaan ohjaaja

### **2. TAVOITTEET JA PALAUTTEEN MERKITYS OHJAAJAN TYÖSSÄ**

- millaisia tavoitteita sinulla oli tämän kevään esityksen suhteen
- kuinka onnistuit tavoitteissasi
- mitä haluaisit kehittää seuraavassa ohjauksessasi
- mistä ja kuinka paljon olet saanut palautetta ohjaustyöstäsi
- kaipaako palautetta / millaista palautetta arvostat

### **3. LEHTIKRITIIKIN FUNKTIO JA VAIKUTUS**

- kuinka merkitykselliseksi koet lehtikritiikin palautteena
- käsityksesi lehtikritiikin funktiosta
- kuinka lehtikritiikit yleensä vaikuttavat sinuun / työryhmään / yleisöön

### **4. LEHTIKRITIIKKI TÄMÄN KEVÄÄN OHJAUSTYÖSTÄ**

Kommentoi vapaasti saamiasi kritiikkejä Keskisuomalaisessa, Suur-Jyväskylän lehdessä ja Keski-Suomen Viikossa (tekstit haastattelijalla mukana ja käydään läpi yhdessä). Esimerkiksi:

- kritiikin rakenne / sisältö
- kritiikin asiantuntevuus / käsityksesi kriitikosta
- onko kritiikistä hyötyä kehittävänä palautteena
- mitä olisit toivonut kritiikiltä jne.