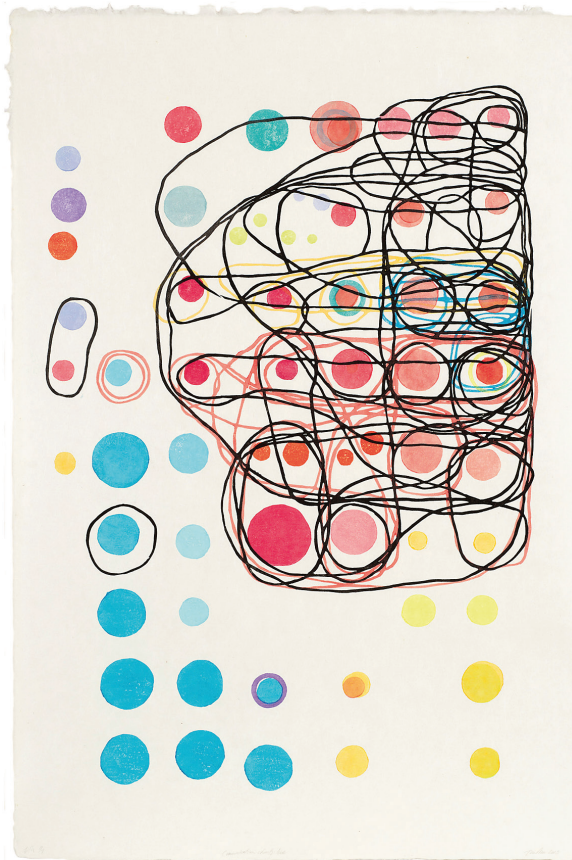


Maija-Liisa Westman

Teatterikritiikki intohimojen näyttämöillä

Tapaus Keski-suomalainen: Teatterikritiikin
ulkoasun, sisällön ja paradigmojen sekä
kriitikon aseman muutos 1961–2010



JYVÄSKYLÄ STUDIES IN HUMANITIES 288

Maija-Liisa Westman

Teatterikritiikki intohimojen näyttämöillä

Tapaus Keski-suomalainen:
Teatterikritiikin ulkoasun, sisällön ja paradigmojen
sekä kriitikon aseman muutos 1961–2010

Esitetään Jyväskylän yliopiston humanistisen tiedekunnan suostumuksella
julkisesti tarkastettavaksi yliopiston vanhassa juhlasalissa S212
toukokuun 19. päivänä 2016 kello 12.

Academic dissertation to be publicly discussed, by permission of
the Faculty of Humanities of the University of Jyväskylä,
in building Seminarium, auditorium S212, on May 19, 2016 at 12 o'clock noon.



UNIVERSITY OF JYVÄSKYLÄ

JYVÄSKYLÄ 2016

Teatterikritiikki intohimojen näyttämöillä

Tapaus Keski-suomalainen:
Teatterikritiikin ulkoasun, sisällön ja paradigmojen
sekä kriitikon aseman muutos 1961–2010

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN HUMANITIES 288

Maija-Liisa Westman

Teatterikritiikki intohimojen näyttämöillä

Tapaus Keski-suomalainen:
Teatterikritiikin ulkoasun, sisällön ja paradigmojen
sekä kriitikon aseman muutos 1961–2010



UNIVERSITY OF JYVÄSKYLÄ

JYVÄSKYLÄ 2016

Editors

Urpo Kovala

Department of Arts and Culture Studies, University of Jyväskylä

Pekka Olsbo, Timo Hautala

Publishing Unit, University Library of Jyväskylä

Jyväskylä Studies in Humanities

Editorial Board

Editor in Chief Heikki Hanka, Department of Art and Culture Studies, University of Jyväskylä

Petri Karonen, Department of History and Ethnology, University of Jyväskylä

Paula Kalaja, Department of Languages, University of Jyväskylä

Petri Toiviainen, Department of Music, University of Jyväskylä

Tarja Nikula, Centre for Applied Language Studies, University of Jyväskylä

Epp Lauk, Department of Communication, University of Jyväskylä

Cover illustration: Annu Vertanen; Communication Charts: Love (2013, woodcut mokuhanga.
Photo: Tommi Kähärä)

URN:ISBN:978-951-39-6621-8

ISBN 978-951-39-6621-8 (PDF)

ISSN 1459-4331

Copyright © 2016, by University of Jyväskylä

No Man is an Iland¹

No Man is an Iland, intire of it selfe;
every man is a peece of the Continent, a part of the maine;
if a Clod bee washed away by the Sea, Europe is the lesse, as well as if a Promontorie
were, as well as if a Mannor of thy friends or of thine owne were; any mans death
diminishes me, because I am involved in Mankinde;
And therefore never send to know for whom the bell tolls;
It tolls for thee.

Yksikään ihminen ei ole saari²

Yksikään ihminen ei ole saari,
vaan jokainen on osa yhteistä mannerta.
Jos meri huuhtelee mukaan savikokkareen,
käy Eurooppa siitä pienemmäksi,
samoin kuin ystäväsi maatila tai oma kartanosi
kärsii menetyksen palan muretsa rantakalliosta.
Jokaisen ihmisen kuolema vie jotain minusta,
koska minäkin olen osallinen ihmiskunnassa.
Älä siis koskaan lähetä kysymään, kenelle kellot soivat,
ne soivat sinulle.

¹ Donne 2001, 446.

² Donne 1988, 135.

ABSTRACT

Westman, Maija-Liisa

Teatterikritiikki intohimojen näyttämöillä – Tapaus Keskisuomalainen: Teatterikritiikin ulkoasun, sisällön ja paradigmojen sekä kriitikon aseman muutos 1961–2010

Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2016, 271 p.

(Jyväskylä Studies in Humanities

ISSN 1459-4331; 288)

ISBN: 978-951-39-6621-8

From the viewpoint of methodology and research approach, this study is the first of its kind. Until now no empirical research has been conducted on the paradigmatic shift of theatre criticism or about how the critic's position may influence the form or content of the criticism. At the same time, this study develops the methodology of theatre criticism research in a way that is also applicable to the study of other forms of art.

The study is a case study where the objects of analysis are the reviews published in periodical *Keskisuomalainen* on the performances of *Jyväskylä City Theatre* between years 1961 and 2010. The critiques under analysis are from the years 1961–1962, 1969–1972, 1979–1982, 1989–1992, 1998–2002 and 2009–2010. The beginning is the foundation of *Jyväskylä City Theatre*, whereas the last period reflects a turning point of print media. The study moves on both qualitative and quantitative research fields.

The qualitative part is framed by the studies of media, aesthetics and cultural politics. Qualitative and quantitative approaches are specifically combined in the analysis of the paradigmatic shift in the general characteristics of the reviews and other pertinent data.

The central research questions are concerned with *change* and *power*. I answer the questions of *how* theatre critique has changed, *what* are the reasons for these changes and *where* they may lead. The change of the form (which partly followed the layout of the newspaper), and contents of reviews will be analysed with sixteen, and consecutively twelve variables. The profession and position of critic and journalist are examined through nine variables that illustrate aesthetic versus journalistic paradigms.

The changes in the form and the content of the reviews are related to time, development of society, the changes in journalism and media culture and the critic himself. In classifying the data, the aesthetic and the journalistic paradigm were not adequate by themselves, and in addition to them, two *subcategories* were identified: an aesthetic-journalistic, and another journalistic-aesthetic. Consequently, one review can represent two different *categories and two subcategories*. The variation of the categories on an individual level and between sequences and phases of analysis elucidates the change in the writing practices and mediations between the paradigms. An overview of the future of periodicals and critique in the periodicals will be introduced in the discussion.

Keywords: theatre criticism, theatre critics, art criticism, paradigms, paradigm shift, hegemony, Finland's Critics' Association, culture journalism, media change, Jyväskylä City Theatre, newspaper *Keskisuomalainen*

Author's address Maija-Liisa Westman
The Research Centre for Contemporary Culture
University of Jyväskylä
P.O. Box 35
40014 University of Jyväskylä, Finland
maiya.westman@gmail.com

Supervisors PhD., Docent Urpo Kovala
The Research Centre for Contemporary Culture
University of Jyväskylä, Finland

Professor Erkki Vainikkala
The Research Centre for Contemporary Culture
University of Jyväskylä

Reviewers Dr. Soc. Sc., M.A. Maarit Jaakkola
School of Communication, Media and Theatre
University of Tampere, Finland

Professor Kimmo Jokinen
Family Research Centre
University of Jyväskylä, Finland

Opponents Dr. Soc. Sc., Docent Maaria Linko
Open University
University of Helsinki, Finland

LUKIJALLE

”Taide ei ole keksimistä tai hetkittäinen älynvälähdyks, vaan elämänpitäinen prosessi. Se vaatii intohimoa, eli syvää sitoutumista.”

Yllä oleva sitaatti on tanssitaiteilija, koreografi Jorma Uotisen *Suomen Kulttuurirahaston* vuosijuhlassa 2012 pitämästä juhlaesitelmästä. Ilahduin löydöksestä: onhan tutkimukseni työotsikkona alusta alkaen ollut *Teatterikritiikki intohimojen näyttämöillä*. Intohimo kuvastaa samalla suhdettani teatteriin, jonka maailma on kiehtonut varhaislapsuudesta lähtien.

Siirtymä lehden lukijasta kirjoittajaksi tapahtui kohdatessani Keskisuomalaisen kulttuuritoimittajan Sari Toivakan kulttuuripolitiikan seminaarissa. Matkalla Mattilanniemen kampukselta Seminaarinmäelle kysyntä ja tarjonta kohtasivat, ja pian *Keskisuomalainen* sai uuden teatterikriitikon.

Tutkimuksen lähtökohdat ovat pragmaattiset: olen kirjoittanut teatterikritiikkiä 15 vuotta. Jo tuona aikana koen kritiikin luonteen muuttuneen, samaten kritiikille ja kriitikolle asetettujen vaatimusten. Matkan varrella on herännyt halu ottaa selvää, miksi kritiikki on muuttunut, miten ja keiden toimesta se on muuttunut ja lisäksi: millaiselta näyttää päivälehtikritiikin ja kritiikki-instituution tulevaisuus.

Jos harkittu päätös kriitikon työhön tai tutkijan rooliin antautumisesta oli lopulta luonteva tehdä, on työ molemmissa rooleissa merkinnyt jaksamista ja sitoutumista tavoitteisiin. Intohimon liekki on ajoittain lepattanut vaisuna, ja omat hidasteensa on asettanut ihmiskehon vajavaisuus. Tutkimustyön laajuus ja päivät, jolloin mikään ei tuntunut liikahtavan, ovat tulleet tutuiksi.

Parhaat kiitokseni väitöskirjani ohjaajille, emeritusprofessori Erkki Vainikkalalle ja dosentti Urpo Kovalalle, kannustuksesta ja ymmärtäväisyydestä viipyilevää tutkijaa kohtaan. Esitarkastajilleni, YTT Maarit Jaakkolalle Tampereen yliopistosta ja professori Kimmo Jokiselle Jyväskylän yliopistosta kiitokset arvokkaista väitöskirjan parantamiseksi tehdyistä korjausehdotuksista. Vastaväittäjäni, dosentti Maaria Lingon ajatukset antoivat sysäyksen tämän tutkimuksen tehtävänasettelulle: vilpittömän kiitos.

Suomen Kulttuurirahaston Keski-Suomen rahasto, Journalistisen kulttuurin edistämiskeskus ja Jyväskylän yliopiston humanistinen tiedekunta ovat taloudellisesti tukeneet työn valmistumista – kiitos luottamuksestanne. Kiitän Jyväskylän kaupunginteatterin ja sanomalehti Keskisuomalaisen henkilökuntaa, kriitikkollegoitani ja kaikkia Teitä, joita olen haastatellut kasvotusten, puhelimen välityksellä tai sähköisesti. Informaatikko Marja Kokolle kiitos viisaista neuvoista ja julkaisuyksikön Timo Hautalalle työn saattamisesta sen viimeistelyyn asti.

Tutkijaystävänä Niina ja Kristiina, Ismo ja Marita yliopiston kirjaston ”kutoskopista”: yhdessä kuljetut vuodet jäävät reppuun loppuun matkaa. Sydämeliset kiitokseni kuppilan pyöreän pöydän ritareille, Helenalle, Marille, Pekalle ja Taurille. Ilonne, hersyvä huumorinne ja naurun lomassa sinkoilleet älyn sä-

kenet ovat antaneet voimaa ponnistella maaliin saakka. Oppiaineeni, nykykulttuurin tutkimuksen, jatko-opiskeluseminaarit ja lukupiirit muodostivat hedelmällisen kasvualustan vilkkaalle ajatustenvaihdolle.

Lapsuudenkodissani luettiin, laulettiin ja käytiin teatterissa. Edesmenneitä vanhempiani Edith ja Kaarlo Westmania on kiittäminen mahdollisuudesta kurkistaa pohjoissavolaista kotikaupunkia kauemmas. Myöhemmin elokuva, tanssi ja kuvataide rikastuttivat nuoren katsojan kokemusmaailmaa. Ajan ja paikan kahleet katosivat, estetiikan roso ja siloinen tulivat osaksi arkea.

Perhe on elämäni peruskallio. Tepolle kiitos kaikinpuolisesta tuesta ja rohkaisusta ryhtyä kartoittamaan tuntemattomia polkuja. Tuulille, Jaakolle ja Laurille kiitos kannustavasta läsnäolostanne – on ilo saada kulkea kanssanne. Juha-veli, Anssi-vävy, ystävät ja läheiset: myötäelämisenne on koskettanut ja antanut voimaa. Lentosuukko ja luja rutistus Aadalle ja Annille, jotka ovat tuoneet mummin elämään uusia haasteita, leikkimieltä ja roppakaupalla elämäniloa!

Jyväskylässä 18. helmikuuta 2016

Maija-Liisa Westman

KUVIOT

KUVIO 1	Taide- [/kirjallisuus-] kritiikin yleinen malli. H. D. Duncan....	29
KUVIO 2	Taiteen vastaanottamisen malli. Lauri Olavi Routila	30
KUVIO 3	Kulttuurijournalismin laajennettu malli. Merja Hurri.....	30
KUVIO 4	Teatterikritiikin moniulotteinen kenttä.....	31
KUVIO 5	Kritiikin oletetut lukijat ja kriitikon positio.....	123
KUVIO 6	Teatterikriitikoiden (N=25) ja -kriitikien (N=160) osuudet eri jaksoilla (N=6) 1961–2010	160
KUVIO 7	Vinjetti sekä paikan ja ajan määreet eri jaksoilla 1961–2010 ...	170
KUVIO 8	Pääotsikot sekä ala- ja yläotsikot eri jaksoilla 1961–2010	172
KUVIO 9	Tekstipalstojen lukumääräinen osuus kritiikeissä 1961–2010	175
KUVIO 10	Kritiikkien keskimääräinen laajuus palstamillimetreinä eri jaksoilla 1961–2010.....	176
KUVIO 11	Kuvien suhteelliset osuudet kritiikeissä 1961–2010	179
KUVIO 12	Kuvien suhteellinen osuus kritiikeissä eri jaksoilla 1961–2010	179
KUVIO 13	Ohjauksen ja dramaturgian osuudet kritiikeissä eri jaksoilla 1961–2010	186
KUVIO 14	Lavastuksen ja puvustuksen osuudet kritiikeissä eri jaksoilla 1961–2010	187
KUVIO 15	Valojen, äänten ja tehosteiden osuudet kritiikeissä eri jaksoilla 1961–2010	188
KUVIO 16	Musiikin ja koreografian osuudet kritiikeissä eri jaksoilla 1961–2010	189
KUVIO 17	Paradigmojen (N=2) ja liukumien (N=2) jakauma 1961–2010	201
KUVIO 18	Paradigmojen ja liukumien osuudet kritiikeissä (N=160) eri jaksoilla 1961–2010	201
KUVIO 19	Muuttujien (N=9) paradigmojen ja liukumien osuudet 1961–2010	202
KUVIO 20	Kirjoittajan viiteryhmä: paradigmojen ja liukumien prosentuaaliset jakaumat eri jaksoilla 1961–2010	204
KUVIO 21	Kirjoittajan viiteryhmä: paradigmat ja liukumat 1961–2010...	205
KUVIO 22	Kirjoittajan viiteryhmä: prosentuaaliset osuudet paradigmaa ja liukumaa kohden 1961–2010.....	205
KUVIO 23	Paradigmat ja liukumat 1969–1972: Anja Penttinen ja muut jakson kriitikot (N=3).....	206
KUVIO 24	Paradigmat ja liukumat 1979–1982: Anja Penttinen ja muut jakson kriitikot (N=3).....	207
KUVIO 25	Paradigmat ja liukumat 1989–1992: Anja Penttinen, Teppo Kulmala ja jakson kriitikot (N=8) yhteensä	207
KUVIO 26	Paradigmat ja liukumat 1999–2002: Teppo Kulmala, Jorma Pollari ja jakson kriitikot (N=8) yhteensä	208
KUVIO 27	Paradigmojen ja liukumien prosentuaalinen jakauma kritiikeissä (N=160) 2009–2010	208

KUVIO 28	Paradigmojen ja liukumien osuudet avustajien (N=4) kritiikeissä (N=11) 2009–2010	209
KUVIO 29	Toiminnan tavoite ja välineen rooli. Paradigmojen ja liukumien osuudet Anja Penttisen (1961–1992, N=56), Teppo Kulmalan (1989–2002, N=39) ja Jorma Pollarin (1989–2010, N=13) kritiikeissä.....	211
KUVIO 30	Kirjoittajan viiteryhmä. Paradigmojen ja liukumien osuudet Anja Penttisen (1961–1992, N=56), Teppo Kulmalan (1989–2002, N=39) ja Jorma Pollarin (1989–2010, N=13) kritiikeissä	211

TAULUKOT

TAULUKKO 1	Common Qualitative and Quantitative Terms	26
TAULUKKO 2	Kvalitatiivinen ja kvantitatiivinen tutkimus: dikotomia.	26
TAULUKKO 3	Vahtikoirajournalismin' ja 'uutisjournalismin' väliset paradigmaerot kulttuuriosastoissa	34
TAULUKKO 4	Journalismin paradigmat.....	35
TAULUKKO 5	Esteettinen vs. journalistinen paradigma. Luokitus.....	36
TAULUKKO 6	Puolistrukturoidut teemahaastattelut: informantit ja heidän ammattinsa, haastattelujen ajankohta, kesto ja paikka	41
TAULUKKO 7	Suomalaisen kulttuuripolitiikan linjat	64
TAULUKKO 8	Tekstipalstojen lukumäärä 1961–2010 lukuina ja prosentteina: Anja Penttinen (AP, N=56), Teppo Kulmala (TK, N=39) ja Jorma Pollari (JP, N=13) sekä em. kriitikot yhteensä (N=108)	175
TAULUKKO 9	Palstamillimetrien keskimääräiset osuudet kritiikeissä: Anja Penttinen (AP, N=56), Teppo Kulmala (TK, N=39), Jorma Pollari (JP, N=13) sekä kaikki kriitikot eri jaksoilla ja 1961–2010	177
TAULUKKO 10	Teatterikriitikit (N=160) jaksoa (N=6) ja kriitikkoa (N=25) kohden 1961–2010.....	190
TAULUKKO 11	Esteettinen vs. journalistinen paradigma ja niiden liukumät.....	199
TAULUKKO 12	Teatterikriitiikin ulkoinen muutos 1961–2010: luokiteltujen muuttujien (N=16) esiintyminen ja osuudet kritiikeissä (N=160) lukuina ja prosentteina	214
TAULUKKO 13	Teatterikriitiikin sisällön muutos 1961–2010: luokiteltujen muuttujien (N=12) esiintyminen ja osuudet kritiikeissä (N=160) lukuina ja prosentteina	216
TAULUKKO 14	Teatterikriitikki ja -kriitikot: SWOT	219
TAULUKKO 15	Jyväskylän kaupunginteatteri: SWOT	220
TAULUKKO 16	Sanomalehti Keski-suomalainen: SWOT.....	221

SISÄLLYS

ABSTRACT
LUKIJALLE
KUVIOT JA TAULUKOT
SISÄLLYS

ALUKSI.....	13
1 TUTKIMUSKOHDDE JA -AINEISTO	15
2 TUTKIMUSKYSYMYKSET JA -OLETUKSET	20
3 TEOREETTINEN VIITEKEHYS JA METODIT.....	23
3.1 Kvalitatiivinen ja kvantitatiivinen tapaustutkimus.....	24
3.2 Kentät, pelit ja pelaajat.....	27
3.2.1 Taidekritiikin, -kasvatuksen ja journalistiikan kentillä	28
3.3 Paradigma ja sen murtuma	32
3.3.1 Kilpailevat paradigmat: kriitikko vs. journalisti.....	34
3.4 Tiedotusvälineiden diskurssit.....	38
3.5 Teemahaastattelu: metodi ja informantit	39
3.6 Poikkitieteellinen tutkimusote.....	44
4 LÄHTEET JA AIEMPI TUTKIMUS.....	47
4.1 Kritiikit ja kriitikot	48
4.2 Käsitteet ja historiallinen kehys	50
4.3 Journalistiikka ja mediakulttuuri	51
5 OMA POSITIO: TUTKIJA - KRIITIKKO - LUKIJA.....	53
I TEATTERIKRITIIKKI JA SANOMALEHTIKRITIIKIN MUUTTUVAA ASEMA	57
1 SUOMALAISEN PÄIVÄLEHTIKRITIIKIN SYNTY JA MYÖHEMMÄT VAIHEET.....	57
1.1 Elämäntehtävästä ammatti.....	59
1.2 Avustajat valtaavat kritiikin kentän.....	60
2 KULTTUURI, ESTETIIKKA JA KRITIIKKI.....	62
2.1 Kun kulttuuri on kaikkialla ja kaikki on kulttuuria	62
2.2 Suomalaisen kulttuuripolitiikan pitkät linjat	64
2.3 Onko estetiikka vastaus kulttuurin kentän haasteeseen.....	66
2.4 Kauneus - hyvyys - totuus	67
2.5 Kritiikki/arvostelu/arvio: semanttiset eroavaisuudet	68

3	SUOMEN ARVOSTELIJAIN LIITTO (SARV) RY	73
3.1	Arvostelijat järjestäytyvät, palkitsevat ja tiedottavat	73
3.2	Edunvalvonta ja taidehallinto.....	75
3.3	Korkea antaa tilaa populaarille ja visuaalisuus nousee	76
3.4	Konsernit ostavat oikeuksia ja SARV siirtyy 2000-luvulle	77
4	"KRIITIKKO PUUN JA KUOREN VÄLISSÄ"	79
4.1	Liitto vahvistaa ammatillista identiteettiä ja tiedottaa.....	80
4.2	Ostajan markkinat: omavaltainen palkkiopolitiikka	80
4.3	Editointi ja kutistuva merkkimäärä	81
5	TEATTERI, KRIITIKKO JA KRITIIKKI TUTKIMUSKOHTENA	83
5.1	Phoney profession	86
5.2	Sillanrakentaja vai sillan romuttaja.....	87
5.3	Työyhteisön jäsen ja yksinäinen puurtaja	90
5.4	Harrasta valmistautumista ja kilpajuoksua kellon kanssa	91
6	KUINKA KRITIIKKIÄ TULEE KIRJOITTA.....	95
6.1	Ammattitaidoton kriitikko ja "huono" kritiikki vs. ammattitaitoinen kriitikko ja "hyvä" kritiikki	97
6.2	Kriitikko saa ohjeita.....	99
6.3	Ammattilaisten ja harrastajien erilainen kritiikki	102
7	KRITIIKKI JA KRIITIKKO KOHTAAVAT MUUTOKSEN	104
7.1	Kritiikkiportti lisää taidekritiikin tavoitettavuutta.....	104
7.2	Kuka tahansa osaa kirjoittaa kritiikkiä.....	106
7.3	Mitä maallikkokritiikillä tavoitellaan	107
7.4	Kulttuuripolitiikan ohjaava ote ja kulttuurijournalistien täydennyskoulutus	108
II	HEGEMONIAN KENTÄT JA KULTTUURINEN MUUTOS.....	113
1	MEDIAKULTTUURIN MURROS MUUTTAA LEHDEN TEKEMISEN KÄYTÄNTEITÄ	114
1.1	Kulttuuritoimitus ja avustaja: portinvartijan valta	117
1.2	Kriitikko - esitys - teatterintekijät.....	120
1.3	Kenelle kriitikko kirjoittaa	122
1.4	Voiko kriitikko olla jäävi.....	124
2	LEHTIUUDISTUKSET JA LUKIJATUTKIMUKSET	125
2.1	Kulttuurisivujen silmäilystä juttujen lukemiseen.....	127
2.2	Ulkoasu-uudistukset ohjaavat sisällön painotuksia.....	129
3	KUVAN JA SANAN VUOROPUHELU	131
3.1	Kuka päättää kuvituksesta, kuka linkittää kuvan ja tekstin	133
3.2	Mistä kuva kertoo	134

4	TEATTERI PALVELULAITOKSENA	135
4.1	Kulttuuripolitiikka muovaa teatterin kenttää	135
4.2	Teatteri ja sen tila	138
4.3	Alvar Aallon teatteriarkkitehtuuri	140
III	KRITIIKKIAINEISTON ANALYYSI	143
1	MEDIAN, JOURNALISMIN JA VALLAN DISKURSSIT	145
2	KAKSI VAHVAA MAAKUNNALLISTA VAIKUTTAJAA	150
2.1	Työväen Näyttämöstä kaupunginteatteriksi	151
2.2	Keski-Suomesta Keski-suomalaiseksi	153
2.3	Itsenäisen kulttuuriosaston synty	154
2.4	Kulttuuritoimitus 1970-luvulla	155
2.5	Teatteri vaihtaa taloa	156
2.6	Esimiehet ja alaiset teatterissa ja lehdessä	158
3	KRITIIKKIAINEISTON KUVAUS JA RAJAUKSET	162
4	TEATTERIKRITIIKIN ULKOINEN MUUTOS	167
4.1	Vinjetti, ajan- ja paikanmääreet	169
4.2	Pää-, ala- ja yläotsikko, ingressi ja johdanto	170
4.3	Väliotsikko jäsentää tekstiä	173
4.4	Tekstipalstojen lukumäärä voi johtaa harhaan	174
4.5	Palstamillimetrit kertovat ajasta ja arvioijasta	176
4.6	Tekijät esiin erilaisin tehokeinoin	177
4.7	Esityskuva ja kritiikki	178
4.8	Kuka kritiikin kirjoitti	180
4.9	Muuta	181
5	TEATTERIKRITIIKIN SISÄLLÖN MUUTOS	182
5.1	Kritiikin peruspilarit: kuvailu, tulkinta ja arviointi	182
5.2	Teatteriesitys on moniammatillisen yhteistyön tulos	183
5.3	Näyttelijäntyö on kritiikin keskeisin elementti	184
5.4	Ohjaaja etualalla, dramaturgi taustalla	185
5.5	Lavastus kerää mainintoja enemmän kuin puvustus	186
5.6	Valot, äänet ja tehosteet, musiikki ja koreografia	187
6	ESTEETTINEN VS. JOURNALISTINEN PARADIGMA JA NIIDEN LIUKUMAT	190
6.1	160 kritiikkiä ja 25 kriitikkoa, kuusi jaksoa ja neljä kautta	190
6.2	Paradigmaluokitus: 12 ulottuvuutta ja yhdeksän muuttujaa	193
6.3	Vuotavat paradigmat	198
6.4	Muuttujien paradigmat ja liukumat 1961–2010	200
6.5	Kriitikoiden paradigmat ja liukumat eri jaksoilla	206
6.6	Muuttujat, paradigmat ja liukumat eri kriitikoiden kritiikeissä	209

7	KRITIIKKIAINEISTON ANALYYSIN TULOKSET.....	212
7.1	Markkinapuhe - nouseva paradigma?.....	212
7.2	Teatterikritiikki ja -kriitikko, sanomalehti ja teatteri nelikentillä	219
7.3	"Kulttuuritoimittajasta kulttuuritoimittajaksi"	221
IV	PÄÄTÄNTÖ.....	231
1	PÖRSSIYRITYS, TEATTERITEHDAS JA TUOTESELOSTE.....	230
2	PÄIVÄLEHTIEN JA PÄIVÄLEHTIKRITIIKIN TULEVAISUUS.....	233
2.1	"Vain vahvimmat selviävät"	233
2.2	Kritiikki ja kriitikko 2000-luvulla	237
	LOPUKSI.....	246
	SUMMARY	248
	LÄHTEET	250
	LIITTEET.....	276

ALUKSI

*”Me valehdellaan työksemme ja te haluatte uskoa.
Sehän on se sopimus.”*

Yllä oleva Kristian Smedsin (Vuori 2010b) toteamus kertoo jotakin olennaista teatterin, joskaan toivoakseni ei teatterikritiikin, olemuksesta. Samalla se paljastaa teatteriesityksen ja esityksestä kirjoitetun kritiikkitekstin kaksijakoisen luonteen: jos edellinen on vakavasti otettavaa leikkiä, on jälkimmäinen tarkoitettu todenmukaiseksi, joskin yhden henkilön subjektiiviseksi, ja silti objektiivisuutta tavoittelevaksi dokumentaatioksi nähdystä esityksestä.

Tutkimusta varten haastatellut kriitikot sekä *Suomen arvostelijain liiton (SARV ry)* tilaisuuksissa kohtaamani henkilöt puhuvat intohimoisesta paneutumisesta ammatinharjoittamiseensa. Roland Barthes (1993, 241) totesi *Collège de Francen* virkaanastujaisluennossaan: ”Mitä minuun tulee, semiologiani sai alkunsa puhtaasta intohimosta.”³ Avustajina toimivien kriitikoiden palkkiot ovat vaatimattomia⁴, joten ammattia harvoin harjoitetaan rahan tai maineen vuoksi. Vaikuttimena on halu kertoa nähdystä ja koetusta, toimia välittäjänä esityksen ja yleisön välillä.

Teatteriesitys ja -kritiikki rönsyilevät useilla kentillä. Taidemaailman ja es-tetiikan koodisto törmää kritiikin kentällä journalismin ja mediakulttuurin pelisääntöihin. Omat prinsipiinsa peliin tuovat teatterin ja lehden markkinoijat, oman heterogeenisen pelaajaryhmänsä muodostaa lukijoiden joukkue. Teatterintekijöiden ja kriitikoiden tavoitteet ovat yhteneväiset – vai ovatko? Kenen säännöillä pelataan ja millaiset intohimot kentillä törmäävät?

Suomalaisen teatterikritiikin tutkimuksen ensimmäinen väitös oli kesäkuussa 2014, kun Minna-Kristiina Linkalan Helsingin yliopistoon tekemä tutkimus *Teatterikriitikot kenttien kielipelissä: bourdieulainen tulkinta suomalaista teatterikritiikkiä koskevasta muutospuheesta 1983–2003* julkistettiin. Voinee siis todeta, ettei kritiikki akateemisena tutkimuskohteena ole ollut erityisen attraktiivinen. Mielenkiinto onkin usein kohdistunut kriitikkopersonien ja teatterintekijöiden muistelmiin.⁵ Myös kritiikin vastaanotto kiinnostaa, onhan sen kautta saatavissa tietoa näytelmävalinnoista ja yleisön mieltymyksistä.

Mikä sitten on esityksestä kirjoitetun kritiikin rooli tai tehtävä? Miten kritiikkiä voi tai kannattaa tutkia, kun tiedämme, että kulttuurisivujen lukijoita on niin vähän. (Hurri 1983, 24–26; Miettinen 1980, 117) Kritiikin ohimenevää luonnetta kuvaa lasitaiteilija Oiva Toikan (2009) toteamus *Designmuseon* retrospektiivisen näyttelyn yhteydessä:

³ Barthes selittää intohimoaan siten, että ”merkkien tiede voisi vauhdittaa yhteiskuntakritiikkiä” (ibid, 241).

⁴ Aiheesta enemmän pääluvun I alaluvuissa 3 ja 4, jossa paneudun Kimmo Jokisen tutkimukseen ja Marjo-Riitta Simpasen selvitykseen kriitikoiden ammatillisesta statuksesta ja palkkiopolitiikasta.

⁵ Teatteriesityksistä ja teatterista on toki olemassa muun muassa teatterintekijöiden omiin muistiinpanoihin pohjautuvia kertomuksia; ks. esim. Kalle Holmbergin (1999), Ralf Långbackan (1982, 1989, 2009 ja 2011) ja Jotaarkka Pennasen (2010) teokset.

”Lavastus on siitä kivaa hommaa, että ensin se tehdään ja sitten se puretaan, eikä sitä sitten enää ole. Jää vain joko hyvät tai huonot arvostelut.”

Kritiikki on teatterin tavoin sidottu aikaan. Tutkija Outi Lahtinen (2012, 84) muistuttaa teatterin aika- ja paikkasidoksisesta luonteesta ja tähdentää, etteivät teatteriesitykset ole materiaalisia objekteja. Ohjaaja-kirjailija Juha Hurme kuvasi *Jyväskylän kaupunginteatterin*⁶ 50-vuotisjuhlassa 17.12.2011 pitämässään juhlapuheessa teatterin katoavaista ja ajasta riippumatonta luonetta: ”[...] teatteriesitys voi kuljettaa katsojan parissa tunnissa halki vuosisatojen tai pysäyttää pari tuntia muutaman hetken kuvaukseen.” (Sirkka Helken sähköposti 21.12.2011)

Kritiikki jää elämään arkistoihin ja leikekirjoihin, ja päivälehtikritiikin ohikiitävä luonne kärjistyy kansanomaisessa toteamuksessa ”huomenna se on jo kalan kääreenä”. Toisin ajattelee Thomas Postlewait (1977, 19), joka vihjaa, mitä kritiikki voi tutkijalle kertoa: ”Teatteriarvostelu voi paitsi tarjota arvion esityksestä myös antaa johtolankoja siitä kulttuurimiljööstä, missä esitys tuotettiin.”

Edellä kuvattu kertoo, ettei kritiikki ole itsenäinen, aikakaudesta tai tekijästä riippumaton kirjallisen toiminnan muoto. Se on monin tavoin sidoksissa ilmestymisajankohtansa yhteiskunnalliseen ympäristöön ja poliittisiin valtarakenteisiin, taidemaailman ja kulttuurin kentän virtauksiin. Roland Barthes (1967, 117) sanookin: ”Kritiikille voidaan aina säätää joitakin yleisiä periaatteita, jotka myötäilevät kulloinkin ajankohtaista ideologiaa.”

Maaria Linko selvitti tutkimuksessaan *Teatteriesitys ja julkisuus* (1990) kahdeksan 1980-luvulla ensi-iltansa saaneen teatteriesityksen vastaanottoa sanomalehdistössä. Tutkimuksensa lopussa Linko (ibid, 63–64) toteaa:

”Teatterikritiikin historiaa ei ole kirjoitettu, ja se vaikeutti oman tutkimukseni kytkemistä historialliseen kontekstiin. Suomalaisen teatterikritiikin historian kirjoittaminen olisikin tutkimuksena valtava urakka. Yhden kriitikon kriitikontyön tarkastelutkin saattavat tuoda kiinnostavaa tietoa ajankohdan arvostuksista silloin, kun kriitikon kirjoitukset taitavasti liitetään ajan kulttuurivirtauksiin ja yhteiskunnalliseen kehitykseen. Tällaisten tutkimusten rinnalle tarvittaisiin myös kokoavia esityksiä. [...] Teatteritieteen, sosiologian ja kulttuurihistorian tutkijoiden yhteistyö voisi tuottaa teatterikritiikin muutoksista kiinnostavaa uutta tietoa.”

Tämän tutkimuksen lähtökohta ja tavoitteet ovat saaneet sysäyksen ja legitimaatiotakin Lingon teesistä. Kritiikki on eri tavoin kytkeytynyt yhteiskunnan – talouden, politiikan, kulttuuripolitiikan – kerrostumiin ja muutoksiin. Nykyisyyden hahmottaminen ja muutoksen syiden löytäminen kenties auttaa ymmärtämään nykyisyyttä ja hahmottamaan tulevaa.

⁶ Osakeyhtiömuotoinen *Jyväskylän Teatteri Oy* 1961–2000 ja vuodesta 2001 eteenpäin osana kaupungin organisaatiota *Jyväskylän kaupunginteatteri*, millä nimellä teatteri on tunnettu vuodesta 1961 lähtien.

1 TUTKIMUSKOHDE JA -AINEISTO

Tämän tutkimuksen kohteena on teatterikritiikki sekä kriitikon asema ja ammatti⁷ käsitteellistä ja historiallista kehystä vasten tarkasteltuina. Tutkimus tarkastelee samalla teatterin ja lehden historiaa ja toimintamekanismeja, kartoittaa median muutosta ja lopuksi valottaa päivälehtien ja päivälehtikritiikin tulevaisuutta.

Tapaustutkimuksen kohteena ovat Jyväskylän kaupunginteatterin ensi-illoista Keskisuomalaisen printtilehdessä⁸ valittuina kuutena jaksena julkaistut teatterikritiikit. Hanna Vilkan (2007, 58) mukaan tutkija voi valita aineistonsa harkinnanvaraisesti, joskin siten, että valinta on kyettävä perustelemaan. Kriteerinä voi olla esimerkiksi se, kuinka kattava valittu otos on perusjoukosta. Ensi-iltoja vuosina 1961–2010 oli yhteensä 399⁹, joten analyysin kohteena on 40 prosenttia mainittuna ajanjaksona olleiden esitysten kritiikeistä. Katson tapaustutkimuksen otoksen olevan riittävä ja analyysin antavan luotettavan kuvan kritiikissä tapahtuneesta muutoksesta.¹⁰

Kritiikkien valinnan perustelut ovat praktiset: Jyväskylän kaupunginteatterin toiminta alkoi vuonna 1961, aikaisemmin teatteri toimi Jyväskylän Työväen Teatterin nimellä. Tutkimusekonomisista syistä aineisto on rajattu kuuteen segmenttiin, vuosiin 1961–1962, 1969–1972, 1979–1982, 1989–1992, 1999–2002 ja 2009–2010. Perusoletuksena on, että tarkastelujaksot muodostavat läpileikkauk-

⁷ Tutkimus ei ole professiotutkimusta, vaikka kriitikon ammatin ominaislaatuja ja kriitikon työn reunaehtoja työssä kuvataankin.

⁸ Tutkimukseen eivät sisälly Keskisuomalaisen verkossa ilmestyneet teatterikritiikit, eikä verkkoon toimiteta printistä poikkeavaa versiota. Keskisuomalainen aloitti elokuva-, levy- peli- ja kirja-arvioiden verkkojulkaisemisen viihdesivuillaan vuonna 2007. Konsertti-, näyttely-, tanssi- ja teatteriarvioiden julkaiseminen verkossa käynnistyi varsinaisesti vuonna 2011, joskin jo vuonna 2010 teatteriarvioita julkaistiin verkossa satunnaisesti. (sähköposti: Keskisuomalaisen tietopalvelu, Ulla Kelloniemi 16.12.2015)

⁹ Lukumäärä perustuu julkaisun *Jyväskylän kaupunginteatteri 1961–2011* (2011) tietoihin.

¹⁰ Valtaosa ensi-iltaesityksistä kuuluu teatterin ns. viralliseen ohjelmistoon, mutta joukossa on myös ns. off-produktioita. "Virallisten" ja off-produktioiden suhdetta ei tutkimuksessa ole laskettu, sillä jälkimmäisten osuus on näytelmäluettelon perusteella vähäinen, eikä erolla tämän tutkimuksen kannalta ole merkitystä.

sen, joiden avulla teatterikritiikissä ja kriitikon asemassa tapahtunutta muutosta voi tarkastella pitkän, 50 vuoden ajanjakson, muodostamaa taustaa vasten.

Jaksot eivät ole kestoiltaan identtisiä. Jaksoista ensimmäinen ja viimeinen ovat kahden, muut neljä neljän kalenterivuoden pituisia. Viimeinen jaksoista, 2009–2010 muodostaa symmetrisen vastaparin jaksoista ensimmäiselle, vuosille 1961–1962. Olennaista on, että ensimmäinen jakso luo kuvan sanomalehtikritiikin jäsentymättömästä alkuvaiheesta, kun taas viimeinen antaa käsityksen teatterikritiikistä keskellä median murrosta.

Kuutena tarkastelujaksona Kaupunginteatterissa¹¹ on esitetty 162 näytelmää 161 ensi-illassa, joista Keskisuomalaisessa on julkaistu 160 kritiikkiä (ks. liite 1 *Ensi-illat (N=161), näytelmät (N=162), teatterikritiikit (N=160) ja -kriitikot (N=57)*¹² 1961–2010 lukuina ja prosentteina vuotta, jaksoa ja kautta kohden¹³). Kriittikiaineiston kuvaus rajauksineen sijoittuu tutkimusekonomisista syistä analyysiluvun III alkuun. Perustelen tehtyä ratkaisua siten, että työn rakenne ja seurattavuus selkiytyvät aineiston tarkan kuvauksen ja analyysin tullessa esityksi yhtenä kokonaisuutena.

Tässä työssä tapaustutkimuksella tarkoitetaan tutkimusta, joka variaabelisuuntautuneen tutkimuksen sijaan keskittyy valittuun tapaukseen pyrkimättä yleistämään sen ulkopuolelle, ja jossa tapaus – yhden sanomalehden teatterikritiikki valituin jaksoin vuosina 1961–2010 – kehystetään historiallisen, käsitteellisen ja vallan kenttiä valottavan kvalitatiivisen taustoituksen kautta.

Sanomalehden ja Kaupunginteatterin historia, joka on sijoitettu pääluvun III alkuun, esittää kiinnostavan analogian: Keskisuomalaisen itsenäinen kulttuuriosasto ja Jyväskylän kaupunginteatteri muodostettiin lähes samanaikaisesti. Kun Kaupunginteatterin toiminta käynnistyi Jyväskylän Työväen Teatterin pohjalta vuonna 1961, tuli toimittaja Anja Penttisestä vuonna 1964 perustetun itsenäisen kulttuuritoimituksen ensimmäinen esimies. Penttinen loi toimituksen perustan, kehityksen ja toimintaperiaatteet. Suomen arvostelijain liitto ry:n perustaminen, myöhemmät vaiheet ja arvostelijoista tehdyt selvitykset löytyvät ensimmäisestä pääluvusta. Tämä historiakatsaus avaa ammattikunnan asemaa ja sen kehitystä rinnan kahden aiemmin mainitun organisaation kanssa.

Kriittikiaineiston tarkastelu etenee kolmiportaisen analyysin avulla. Teatterikritiikin ulkoasun muutosta esittelevässä taulukossa (liite 2 *Teatterikritiikin ulkoinen muutos 1961–2010*) on 16 luokiteltua muuttujaa, sisällön muutosta esittelevässä (liite 3 *Teatterikritiikin sisällön muutos 1961–2010*) 12, ja paradigma-liukuma-luokitusta kuvaavassa¹⁴ (liite 4 *Esteettinen vs. journalistinen paradigma ja niiden liukumukset 1961–2010. Kriittikiaineiston luokitus*) yhdeksän luokiteltua muut-

¹¹ Käsittelen tässä työssä sanaa *Kaupunginteatteri* erisnimen tavoin, kun viittaa sillä Jyväskylän kaupunginteatteriin. Tapa oli käytössä vielä Teppo Kulmalan toimiessa Keskisuomalaisen kulttuuriosaston – *Kulttuurin* – toimittajana.

¹² Tässä taulukossa kriitikoiden lukumäärä (57) selittyy siten, että moni kriitikko kirjoitti arvosteluita useana vuonna. Kun päällekkäisyydet poistetaan, on kriitikoita 25.

¹³ Epäsuhta em. lukujen välillä johtuu siitä, että ensi-illassa esitetään kaksi erillistä näytelmää, jotka arvioidaan samassa kritiikissä. Toisen poikkeuksen muodostivat saman esityksen kaksi perättäistä ensi-iltaa, so. I ja II ensi-ilta.

¹⁴ Tarkemmin paradigma- ja liukuma-käsitteistä kolmannen pääluvun alaluvussa 6.

tujaa; 10. sarake esittää kriitikon nimilyhenteen ja 11. sarake muut mahdolliset maininnat.

Analyysin kohteena olevia kritiikkejä on kaikissa taulukoissa 160, kriitikoita 25¹⁵ ja tarkastelujaksoja kuusi. Tutkija voi kohdistaa katseensa yhden tietyn muuttujan kehitykseen per jakso tai koko tarkastelujaksoon 1961–2010. Vaihtoehtoisesti tutkija tarkastella tiettyä kriitikkoa tietyllä jaksolla: hän voi selvittää kriitikon tekstien ominaisuuksia tietyn muuttujan valossa tai kaikkien yhdeksän muuttujan ja kaikkien tietyn kriitikon kirjoittamien kritiikkien kautta. On myös mahdollista vertailla eri kriitikoiden kirjoittamien kritiikkien vastaavuutta per jakso ja muuttuja tai tutkia eri kriitikoiden luokitusten vastaavuuksia per tietty yksittäinen muuttuja.

Laskennallinen aineisto on mittava, ja sen hallitseminen sekä tutkijalle että työhön tutustuvalle työlästä. Näin silloinkin, kun laskutoimitukset, kuviot ja taulukot puhuvat selkeää kieltään. "Direct and detailed presentation of these data are necessary to make the case for quantitative interpretations being offered." (Brians et al 2011, 85)

Kritiikin ulkoasuun ja sisältöön kohdistuneen muutoksen tarkastelu etenee suoraviivaisesti laskemalla kunkin muuttujan jakaumat per yksittäiset tarkastelujaksot ja koko tarkastelujakso 1961–2010. Oletuksena on, että vertaamalla eri muuttujien osuuksia per yksittäinen jakso, vuodet 1961–2010 tai per kriitikko per jakso tai koko tarkastelujakso 1961–2010, tulee teatterikritiikin muutos osoitetuksi.

Paradigma-analyysi etenee seuraavasti:

1. Aluksi tarkastelu kohdistuu paradigmoihin per muuttuja yksittäisillä jaksoilla ja koko tarkastelujaksolla 1961–2010.
 - tavoite: yleiskuvan muodostaminen paradigmojen esiintymisestä
2. Toiseksi katse kohdistuu paradigmoihin per kriitikko eri jaksoilla ja vuosina 1961–2010.
 - tavoite: kriitikoiden ja heidän kritiikkiensä edustamien paradigmojen osoittaminen
3. Kolmanneksi tarkastelun kohteena ovat yksittäiset kriitikot kritiikkien edustavuuden perusteella vuosina 1961–2010 sekä määrättyjen¹⁶ kriitikoiden aktiivisella kaudella.
 - tavoite: yksittäisten kriitikoiden kritiikkien edustamien paradigmojen keskinäinen vertailu ja paradigmaattisten erojen (vaihtelun) osoittaminen

Lähteisiin tutustumista ja valikoitumista ovat ohjanneet tutkimuksen kysymyksenasettelu, valittu lähestymistapa ja tutkimusmenetelmä. Lähteet on jaettu

¹⁵ Liitteessä 1 teatterikriitikoiden lukumääräksi kerrotaan 57. Lukumäärä on laskettu periaatteella *kriitikko kalenterivuotta kohden* (ei siis kriitikko per jakso). Kun päällekkäisyydet poistetaan, on tutkimusaineistossa esiintyvien kriitikoiden todellinen lukumäärä 25.

¹⁶ Se, keitä kriitikot ovat, tarkentuu analyysiluvussa III, kun laskelmat kriitikoiden kirjoittamien kritiikkien määristä on tehty.

kahteen pääluokkaan: primaari- ja sekundaarilähteisiin. Lähdemateriaali on kerätty pääosin vuosina 2010–2013, jolloin uusimmat, vuonna 2015 ilmestyneet kulttuurijournalismin ja -politiikan väitöstutkimukset (esim. Jaakkola, M. 2015b. *The contested autonomy of arts and journalism: Change and continuity in the dual professionalism of cultural journalism*; Logrén, A. 2015. *Taiteilijapuheen moniäänisyys: tutkimus mediavälitteisen ja (kuva)taidelähtöisen taiteilijapuheen muotoutumisesta*) eivät olleet käytettävissä työn sisällön kehittämiseksi ja kausaliteettien tarkastelemiseksi. Työn "iäkkäintä" aineistoa löytyy kirjallisuuslähteiden joukosta: esimerkiksi John Donnen 1900-luvun lopulla painetun teoksen ensimmäinen painos löytyy 1500-luvun lopulta. Työn käsikirjoitus on valmistunut vuoden 2015 alussa. Lehdistön muutosta käsittelevää keskustelua on pyritty täydentämään em. vuoden aikana lehtien palstoilla käydyllä keskustelulla. Aineiston valikointumisen perusta on ollut lähteen relevanssi aiheen kannalta.

Ensimmäinen teemahaastattelu on tehty vuonna 2007 aikana, viimeiset vuonna 2011. Haastattelukysymykset eivät tuona aikana muuttuneet, enkä näe tutkimuksen vaarantuneen ajallisen hajonnan vuoksi. Teemahaastatteluja on kaikkiaan 16, ja menetelmän yksilöity kuvaus esitetään johdannon alaluvussa 3.5.

Työn primaariaineisto koostuu teatterikritiikeistä sekä erilaisista arkistoiduista lehti-, lehtileike- ja mikrofilmilähteistä. Alkuperäislähteet ovat muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta peräisin Jyväskylän kaupunginteatterin kattavasta ja systemaattisesti kartutetusta arkistosta. Arkisto sisältää kritiikki-leikkeiden ja käsiohjelmien ohella teatteria koskevia kirjoituksia, jotka ovat ilmestyneet sekä maakunnan omissa että muissa lehdissä.

Joidenkin teatterin arkistosta puuttuvien kritiikkien kohdalla olen turvautunut Jyväskylän yliopistossa mikrofilmattuina tai sidottuina oleviin lehtiin. Tarkistukset ovat kohdistuneet lähinnä puuttuvaan kriitikon nimeen tai kritiikin ilmestymispäivämäärään; muutaman puuttuvan kritiikin sain tutkimuskäyttöön valokuvaamalla arvostelun lehden sivuilta. Palstamillimetrimittaukset on tehty originaaleista, joten valokuvatallenteen aiheuttamia vääristymiä mittasuhteissa ei ole.¹⁷

Kritiikkiaineistosta puuttuu ainoastaan yksi kritiikki, joka on vuoden 1962 ensimmäisestä esi-illasta *Ihmeentekijä*.¹⁸ Nähdäkseni puute ei uhkaa tutkimuksen reliabiliteettia. Aineiston rajaukset ja tehdyt tarkistukset tulevat yksityiskohtaisesti kuvatuksi analyysiluvussa III, ja kritiikkianalyysi etenee kolmen lähestymistavan: teatterikritiikin 1) ulkoasuun, 2) sisältöön ja 3) paradigmaattiseen muutokseen kohdistuvan tarkastelun kautta, kuten aiemmin on mainittu.

Alkuperäisaineistoon sisältyvät myös puolistrukturoitua menetelmää käyttäen tehdyt teemahaastattelut¹⁹ ja sähköpostitse saapuneet lomakekysy-

¹⁷ Eri aikoina käytössä olleiden fonttien kokoerojen vaikutusta tutkimuksessa ei ole huomioitu.

¹⁸ Näytelmän pääosan esittäjän, nuoren Helen Kellerin, valinnasta kertova artikkeli sen sijaan löytyi, mutta sen tai ensi-iltapäivämäärän avulla kritiikin jäljittäminen ei onnistunut.

¹⁹ Kuvaan tarkemmin haastattelumetodia, haastateltavia sekä haastattelujen kulkua johdantoluvun alaluvussa 3.6 *Teemahaastattelu, metodi ja informantit*.

mysten vastaukset sekä kirjeet, raportit ja erilaisissa seminaareissa pidetyt puheenvuorot. Sekundaariaineistoon kuuluvat audiovisuaalinen ja elektroninen aineisto – tv- ja verkkotallenteet – on kirjattu omaksi ryhmäkseen, samoin erilaisissa seminaareissa ym. tilaisuuksissa pidetyt puheenvuorot. Myös väitöskirjat ja muut akateemiset tutkimukset on luokiteltu omaksi kokonaisuudekseen.

Valtaosa sekundaarisesta lähdemateriaalista löytyy kahden pääluokan, lehtiartikkelien sekä perinteisten kirjallisuusviitteiden alta. Tässä tutkimuksessa on paikoin – erityisesti päätännössä – annettu päivä- ja ammattilehtien palstoilla median ja kulttuurisivujen tilasta käydylle keskustelulle runsaasti tilaa. Ratkaisu on harkittu ja perusteltu: vaikka median muutoksesta ja kritiikin niukkevasta palstatilasta on puhuttu ja kirjoitettu usean vuosikymmenen ajan, keskustelu kulttuurin painotuksista on käyty lähinnä ammatti- ja sanomalehtien palstoilla. Kun tutkimustehtävänä on kritiikkiaineiston lähiluvun ohella ollut rakentaa kehys muutoksen taustavaikuttajiin sekä luoda katsaus mediakentän ja kritiikki-instituution tulevaisuuteen, ovat lehtiartikkelit valaisseet työn tätä ulottuvuutta korvaamattomalla tavalla.

2 TUTKIMUSKYSYMYKSET JA -OLETUKSET

Kokemukseni Jyväskylän kaupunginteatterin palveluksessa, sen historian kirjaajana sekä sanomalehti Keski-suomalaisen teatterikriitikkona ovat ohjanneet tutkimuskysymysten muotoutumista ja tätä kautta työn tavoitteita. Molempien organisaatioiden toimintakulttuurien tuntemus on ollut tutkijalle ja tutkimukselle enemmän avuksi kuin haitaksi (ks. johdannon alaluku 5: Oma positio).

Tutkimuksen otsikko sisältää sanan *muutos* ja paljastaa perusoletuksen: otaksuman, että kritiikki-instituutiota ja kriitikon ammattia on kohdannut muutos. Pohjaan oletuksen kirjallisuudesta ja artikkeleista saatuun tietoon, erilaisissa seminaareissa ja kriitikoiden keskuudessa käytyyn keskusteluun journalismin, erityisesti kulttuurijournalismin, tilasta sekä kriitikon ammatissa saadusta kokemuksesta. Jo ennen tutkimuskysymysten muotoutumista oli päämääränä muutoksen, siihen vaikuttaneiden tekijöiden ja sen seurausten selvittäminen kritiikin, kriitikon ammatin ja laajemmin, yhteiskunnallisen muutoksen kehityksessä.

Kysymykseen *miksi* kritiikki on muuttunut, tutkimus vastaa tarkastelemalla muutoksen taustatekijöitä. *Mitkä* ovat ne historialliset, kulttuuriset tai yhteiskuntaelämän rakenteelliset muutokset, jotka ovat muokanneet mediaa ja kritiikin luonnetta? Makrotason muutosten ohella tarkastelukohteeksi nousevat mikrotason muutokset: organisaatiot ja niiden palveluksessa olevat henkilöt.

Kysymys *kenen toimesta* kohdistaa katseen kritiikkiin ja kriitikkoon liittyviin hegemonisiin kytkentöihin. *Kuka* määrittää, millaista kritiikkiä kirjoitetaan? *Millaisia* riippuvuuksia lehden, teatterin ja kriitikoiden välillä on? *Kuinka* kritiikki ja kriitikko sijoittuvat eri tahoilta tulevien ääneen lausuttujen tai piilotettujen odotusten kenttään? Väitöskirjan otsikon termi *intoshimo* kuvaa kritiikin kentällä vallitsevaa tunnelmaa: jokaisella kritiikin kentän pelaajalla tai ammattiryhmällä on näkemys siitä, miten ja kenelle kritiikkiä tulisi kirjoittaa..

Vastaus kysymykseen *miten* löytyy kritiikkiaineiston lähiluvun kautta. Tarkastelu kohteena ovat kritiikin ulkoasu ja sisältö sekä kritiikissä ja kriitikon ammatillisessa identiteetissä tapahtunut paradigmaattinen muutos.

Tutkimuskysymykset ryhmittyvät temaattisesti seuraavalla tavalla:

1. Teatterikritiikin historiallinen, yhteiskunnallinen, kulttuurinen ja käsitteellinen muutos: millainen kehitys on johtanut nykytilanteeseen?
2. Teatterikritiikki hegemonian kentällä: kuka määrittää reunaehdot ja millaiset ovat vallan diskurssit?
3. Teatterikritiikin ulkoasun, sisällön ja paradigmojen lähiluku: mitä kriittikanalyysi kertoo kritiikin ja kriitikon ammatillisen identiteetin muutoksesta?
4. Päivälehtien ja päivälehtikritiikin tulevaisuus: miten käy teatterikritiikille ja -kriitikoille journalismin muuttuessa?

Ennako-oletus on, että kritiikin kansansivistyksellinen ja -valistuksellinen luonne on muuttunut viihdyttäväksi ja samalla lähentynyt uutisjuttua. Toinen oletukseni koskee vakituisen toimittajan ja avustajan positioita: legitimiin kulttuuritoimittajan ja toimituksen ulkokehällä työskentelevän avustajan valta ja portinvartijan rooli poikkeavat toisistaan. 2000-luvun lopulla huomiota on saanut kriitikoiden ja freelance-toimittajien (jollaisia myös osa kriitikoista on), työehtojen seuranta.²⁰ Mediakonsernit ovat aktiivisesti pyrkineet rajoittamaan avustajiensa tekijänoikeuksia.²¹

Yksi perusoletuksista - "perustelluista väitteistä" (Vilka 2007, 18) - koskee primaariaineiston valintaa. Oletin, että teatterikritiikin muutos tulisi näkyväksi pitkän aikajakson kautta. Valittu 50 vuoden tarkastelujakso jakautui tutkimusekonomisista syistä kuuteen lyhyempään jaksoon. Lisäksi oletin, että teatterikritiikin ulkoasun, sisällön ja paradigmojen tarkastelu paljastaisi jotakin olennaista kritiikin luonteesta.

Työhypoteeseista viimeinen koskee kriitikon ja journalistin aseman yhtäläisyyksiä ja eroavaisuuksia. Oletin, että tutkimuskohteesta paljastuu jotakin merkityksellistä erityisesti kriitikon ammatillisen identiteetin kannalta, kun kriittikiaineistoa tarkastellaan esteettisen ja journalistisen paradigman kautta. Paradigmojen "vuotamista" en osannut ennakoida, en myöskään sitä, että joutuisin muodostamaan kahden paradigman lisäksi kaksi uutta luokkaa tai *liukumaa*.²²

Tutkimus selvittää yhden sanomalehtikirjoittamisen lajityypin muutosta ja siihen vaikuttaneita tekijöitä. Kriitikkejä on esiintynyt suomalaisissa päivälehdissä 1800-luvun lopulta saakka²³, mutta lajityyppi vakiintui myöhemmin. Kriitikoiden ammatillinen järjestäytyminen tapahtui maassamme vasta 1950-luvulla. Suomen arvostelijain liitto (SARV) ry on osaltaan ollut muokkaamassa

²⁰ Tutkimuskysymykset eivät käsittele palkkiopolitiikkaa, eivätkä avustajakriitikot mainitse asiasta haastatteluissa. Yleisesti tunnettu tosiseikka on, että avustajille maksettavat palkkiot ovat vaatimattomia (vuonna 2015 Keskisuomalainen maksaa standardimittaisesta 1 500–2 500 merkkiä käsittävästä teatteriarviosta 90 euroa; vuoden 2000 alussa keikkapalkkio oli 60 euroa).

²¹ *Sanoma Oy:n* vaatimukset laajennettujen tekijänoikeuksien luovuttamisesta työn tilaajalle yhtä sovittua palkkiota vastaan. (SARVin lähettämät sähköpostit; saapuneet ja luettu 10.5.2010, 26.5.2010, 28.5.2010.)

²² Paradigma-liukuma-tarkastelu on esitetty väitöskirjan analyysiluvun III alaluvussa 6, jolloin myös käsite liukuma avataan.

²³ Maarit Jaakkola (2013a, 260) sanoo taidekriittiköitä kirjoitetun maassamme jo 1780-luvulla. Kritiikin lajia (esim. kuvataide, kirjallisuus, teatteri) hän ei erittele.

jäsenistön ammatillista identiteettiä ja ennen muuta ajanut jäsenistön ammatillisia etuja.

Väitöskirjan rakenne muistuttaa tutkimuskohdettaan, kritiikkiä. Kritiikin kaava jakautuu perinteisesti kolmeen osaan – kuvailuun, tulkintaan ja arviointiin –, ja nämä osiot ovat työstä löydettävissä. Johdannon jälkeinen pääluke I suuntaa katseen kritiikin kentälle, avaa teatterikritiikkiä ja -kriitikoiden ammatillista identiteettiä sekä rakentaa instituution historiallista taustaa. Toisen pääluvun keskiössä ovat hegemonian kentät, joilla kriitikon ja kritiikin liikkumatilaa osin rajataan.

Kolmas pääluke osoittaa kritiikin muutoksen kolmen erilaisen analyysitavan, ulkoasun, sisällön ja paradigmojen muutoksen, kautta. Tämä osio rinnastuu kritiikin arvottavaan ominaisuuteen. Päättänessä arvioidaan päivälehtikritiikin ja -kriitikon tulevaisuudesta. Työtä voi aiheellisesti moittia rakenteen kankeudesta, metodologisesta kömpelyydestä ja eri osien korostuneesta autonomiasta. Totean, että pelkästään kritiikkianalyysiin keskittyen muutoksen historialliset, yhteiskunnalliset ja käsitteelliset yhteydet olisivat jääneet vajaiksi.

Vaikka tutkimus on sidoksissa yhden maakunnan lehteen ja yhteen maakuntateatteriin, tarjoaa se näkymiä journalismin muutokseen ja muuhun taidekritiikkiin. Yksittäisen maakuntateatterin esityksistä maakuntalehdessä julkaistut kritiikit kertovat samalla yhteiskunnallisista rakennemuutoksista. Väitöskirjaa varten kehitetyt kritiikkiaineiston empiiriset analyysimenetelmät ovat sovellettavissa muun taidekritiikin tutkimiseen.

3 TEOREETTINEN VIITEKEHYS JA METODIT

Teatterikritiikki kertoo teatterin muutoksesta oman diskursiivisen kehyksensä kautta. Jatkokysymys on: millaisilla menetelmillä muutos on tutkittavissa. Muutoksen prosessiluonteen ohella tutkijan tulisi ymmärtää muutos käsitteenä, jotta teatterin ja teatterikritiikin tutkiminen olisi mielekästä. Tämän tutkimuksen sijoittuminen nykykulttuurin tutkimuksen monitieteisen sateenvarjon alle on ollut luontevaa. Valintaa tukee tietokirjailija, toimittaja Kaija Vuorion tohtorinväitöstilaisuudessaan 10.10.2009 esittämä toteamus: "[...] uudempi media-tutkimus on kulttuurintutkimusta."

Kari Salosaari (1981) esittelee useita erilaisia vaihtoehtoja teatteriesityksen - "teatteriseurueen toiminnan tuotteen" (ibid, 118) - kuvaamisesta runousopin, estetiikan, dramaturgian, teatterihistorian, lavastuksen ja teatterin tilan kautta. Mielenkiintoisia yhteiskunnallisia ulottuvuuksia avaa lähestymistapa, joka lähestyy teatteria sosiologian näkökulmasta. Tällöin teatteria tarkastellaan instituutiona ja suhteutetaan se yhteiskunnan muutoksiin (ibid, 128-131). Katse kohdistuu teatterin välineellisyyttä ja kulutusta koskevaan luonteeseen sekä kulttuuripoliittisiin linjauksiin. Teatterin semiotiikka tarjoaa tutkijalle aineistoa, jolla sisällön ja muodon välistä prosessia voi lähestyä. (ks. ibid, 134-137) Teatterikritiikin tutkimukseen Salosaari ei artikkelissaan puutu.

Esitysanalyysin teoreettiset perusteet ovat viimeisten vuosikymmenten aikana kokeneet ravistelua. Draaman- ja historiantutkimuksen ohella on alettu painottaa teatteriesityksen performatiivista luonnetta. (Koski 2005a, 7) Uuden sukupolven edustajat väittävät, että esitysanalyysi on ollut lähinnä positivistista teatterintutkimuksen kritiikkiä. Vastakkainasettelu historiallisen ja esteettisen välillä on johtanut suuntauksien lähentymiseen, kun suuntausten nähdään olevan toisiaan täydentäviä, ei toistensa vastakohtia. (Fischer-Lichte 2005, 107-108)

Teatterintutkimukselle sanoma on ollut vapauttava: tutkija on saattanut valita lähestymistapansa ja metodinsa aiheeseen sopivasti. Määrääväksi ei noussut mikään tietty metodi, vaan tutkijan intressit teorianmuodostuksessa ja aiheen käsittelyssä. (ibid, 112) Tälle tutkimukselle ja tutkijalle Fischer-Lichten toteamus merkitsi kannustusta poimia eri tieteenalojen tarttumapinnoista olen-

naisimmat ja ryhtyä tieteidenväliseen teoreettiseen, metodologiseen ja empiiriseen keskusteluun.

Kun kyseessä on poikkitieteellinen tutkimus, ei teoreettisen viitekehyksen ja metodien löytäminen ole ollut yksinkertaista. Tekstilähtöisyytensä ja genrensä johdosta teatterikritiikki istuu kirjallisuudentutkimuksen kentälle, kun taas julkaisu ympäristö, sanomalehti, liittyy tarkastelukohteen journalistiikan yhteyteen. Teatterikritiikin tutkimus liikkuu myös estetiikan kentällä, ja tällöin määrittäviksi nousevat taidemaailman käsitteistöt. Nykykulttuurin tutkimuksen laaja sateenvarjo antaa mahdollisuuden hedelmälliselle poikkitieteelliselle keskustelulle. Heikki Mikkeli ja Jussi Pakkasvirta (2007, 8) toteavat: "Tieteidenvälisyyttä koskevassa keskustelussa on osin kysymys paluusta perinteisen sivistysyliopiston juurille."

3.1 Kvalitatiivinen ja kvantitatiivinen tapaustutkimus

Kun tutkimuksen kohteena on määrätyn kaupunginteatterin esityksistä tietyssä maakuntalehdessä kuutena tarkastelujaksona julkaistu teatterikritiikki, on tapaustutkimus, *case study*, itsestään selvästi tutkimuksen käsitteellinen sateenvarjo. Sen alla työ jakaantuu kahteen osioon, joista toinen edustaa kvalitatiivista, toinen kvantitatiivista tutkimuskehystä.

Tapaustutkimuksen kehittäjä Bent Flyvbjerg (Laine, Bamberg & Jokinen 2007, 5) vertaa tapaustutkimuksen tekijää puuseppään. Vertaus kertoo jotakin olennaista tapaustutkimuksen luonteesta. Kuten puusepällä, myös tutkijalla taidot karttuvat työn edetessä. Lisäksi tapaustutkimus sallii useiden erilaisten metodien ja aineistojen käyttämisen (ibid, 9; ks. ed.). Samoin käy puusepälle, joka kussakin työvaiheessa käyttää siihen tarvittavaa työkalua. Risto Eräsaari (2007, 168) korostaakin intuition, "esianalyttisyyden ja esiyymmärryksen", merkitystä tutkimuksen kontekstia muodostettaessa.

Tapaustutkimukselle leimallista on holistisuus: pyrkimys kokonaiskäsitteksen muodostamiseen kuvauksen kohteesta. (ibid, 10) Erilaisilla kentillä liikkuaan tapaustutkimus voi paljastaa piilossa olevia merkitys- ja vaikutussuhteita. Tutkijalle tarjoutuu antoisa rooli, kun hän voi avata näkökulman ja antaa välineitä tietyn kehityskaaren tarkasteluun. (Peltola 2007, 123) Häikiö & Niemä (2007, 57) painottavat: " [...] tapauksen kuvaus on itsessään yksi tutkimuksen tuloksista". Käsitteily tapaustutkimuksen holistisuudesta tarjoaa mahdollisuuden laadullisen ja määrällisen tutkimusotteen yhdistämiseen yhdessä työssä. Useiden tarkastelutapojen ja näkökulmien yhdistäminen on ominaista nykykulttuurin tutkimukselle, millä tieteenalalla työni liikkuu.

Maaria Lingon (1990) neljännesvuosisata sitten esittämä ajatus teatterin-, kulttuurihistoriantutkijoiden ja sosiologioiden monialaisesta ja -ammattillisesta yhteistyöstä on kiintoisa, sillä teatterin ja teatterikritiikin tutkimus tarkoittaa liikumista eri tieteenalojen teorioiden ja metodien parissa. Objektiviiseen tutkijanrooliin on vaikea pidättäytyä: Pirkko Koski (2005b, 143) huomauttaa, että tutkija

on viitekehyksensä – asiantuntemuksensa ja teatteritietoutensa – vanki. Esitykset ja kritiikit paljastavat itsestään useampia kerroksia asiaan perehtyneelle katsojalle kuin maallikolle, jolle teatteri voi näyttäytyä elämyshakuisena viihteenä.

Teoreettisten lähtökohtien ja menetelmien runsaus ja monipuolisuus voi olla tutkimukselle hyödyksi, sillä näkökulmien yhdistely voi onnistuessaan tuottaa uutta tietoa ja luoda uusia analyysin välineitä. Onnistumisesta ei ole takeita, huomauttaa William Sauter (2005, 28): ”Kun teatteriesityksestä aletaan kirjoittaa, se on jo muuttunut historiaksi. Kirjoittaminen tapahtuu muistinvaraisesti, ja kuten tunnettua, muisti on epäluotettava.”

Kritiikin tutkimus, vaikka määrättyjen teorioiden ja menetelmien kehässä liikkuisikin, on luonteeltaan tulkinnanvaraista. Se kyseenalaistaa metodinsa ja vaatii tutkijalta valppautta. Suvi Ronkainen (2001, 89) väittää, ettei ”mikään metodi ole väylä todellisuuteen vaan tekniikka, joka tulee tuottaneeksi myös näköistään tietoa”. Tapaustutkimuksen kohdalla on tärkeää miettiä tulosten siirrettävyyttä ja vertailtavuutta.²⁴ (ks. lisää Leino 2007, 214–215)

Jos tapaustutkimus on väitöskirjan eräänlainen kattokäsite, ovat kvalitatiivinen ja kvantitatiivinen tutkimustapa tutkimuksen ”työkaluja” (vrt. Bamberg, Jokinen & Laine 2007, 5). Jälkimmäinen tapa on edustettuna tutkimuksen erityisesti analyysiosiossa (luku III), jossa teatterikritiikkien erilaiset ominaisuudet tulevat esitetyiksi ja verratuiksi määrällisesti, lukuina ja prosentteina. Määrällinen tutkimusote soveltuu aineiston analyysin välineeksi, onhan se ”käyttökelpoinen tapa luoda yleiskuva jostakin suhteellisen laajasta dokumenttiaineisosta” (Väliverronen 2003, 16). Vaikka kysymyksessä on tapaustutkimus, on aineisto myös historiallisesti mittava. Sen vuoksi katson kvantitatiivisen lähestymistavan yhdessä kvalitatiivisen kanssa muodostavan tutkimuskohteesta monipuolisen ja -kerroksisen kokonaiskuvan.

Kvalitatiivinen tutkimusote hallitsee liikuttaessa historiallisen kehityksen, käsitteenmuodostuksen, organisaatioiden rakenteen ja hegemonian kenttien parissa. Laadullista tutkimusta leimaa prosessiluonne: tutkimuksen tekijä on samalla aineistonkeruun väline, jolloin tutkimusnäkökulmat ja tulkinnat muodostuvat työn edetessä. (Kiviniemi 2010, 70) Kiviniemi (ibid, 80) väittää, että tutkija onkin lopulta ”pääasiallinen tutkimusväline” ja tutkimus tekijänsä ”henkilökohtainen konstruktio”.

Yhdysvaltalainen journalismin tutkija Bonnie S. Brennen esittää kvalitatiivisen ja kvantitatiivisen tutkimussuuntauksen välisen eron seuraavan dikotomian avulla:

²⁴ ”Mielestäni voidaan kuitenkin lähteä siitä, että onnistunut tapaustutkimus tarjoaa mahdollisuuden yleistämiselle”, Helena Leino (2007, 214) toteaa.

TAULUKKO 1 Common Qualitative and Quantitative Terms. Bonnie S. Brennen (2013, 15)

COMMON QUALITATIVE AND QUANTITATIVE TERMS	
Qualitative Research	Quantitative research
Research question	Hypothesis
Subjective	Objective
Engaged researcher	Neutral observer
Transformative intellectual	Disinterested scientist
Research process	Operationalization
Critique	Predict
Experience	Experiment
Information	Data
Analysis	Measurement
Interpretation	Bias
Understanding	Explanation, prediction and control
Imbued with values	Value-free
Reconstruction	Cause and effect

Brennenin mukaan kvalitatiivisuus ohjaa tutkimusta subjektiivisten valintojen ja ymmärryksen avulla. Tutkimusprosessi sinällään on merkityksellinen ja tutkija lähestyy aihettaan arvovaruksella. Tutkimuksen päämäärä on ymmärtävän tutkimusotteen avulla rakentaa malli kyseessä olevasta ilmiöstä. Määrällinen tutkimus sen sijaan lähestyy aihettaan neutraalimmin datan ja mittausten kautta. Tutkijan asenne on arvovapaa, ja tarkoituksena on selvittää tarkastelun kohteena olevan ilmiön kausaliteetit.

Eskola ja Suoranta (2005, 17) painottavat laadullisen menetelmän tekstuaalista aineistonkeruutapaa. Heidän luokituksensa (2005, 14) pohjana on McLaughlinin dikotomia:

TAULUKKO 2 Kvalitatiivinen ja kvantitatiivinen tutkimus: dikotomia. Eithne McLaughlin (1991, 294)

kvalitatiivinen	kvantitatiivinen
subjektiivinen	objektiivinen
induktiivinen	deduktiivinen
osallistuva havainnointi	kyselylomaketekniikat
naturalismi	anti-naturalismi
taide	tiede
hermeneutiikka	positivismi
aristotelinen	galileinen
teleologinen	kausallinen
finalistinen	mekanismi
ymmärtäminen	selittäminen
fenomenologia	looginen positivismi
mikro	makro

Tutkijan positio – subjektiivinen vs. objektiivinen – ja kvalitatiivisen suuntauksen pyrkimys kohteen ja ilmiöiden ymmärtämiseen ovat ajatuksellisesti yhteneviä, samoin kvantitatiivisen tutkimuksen nojaaminen kausaaliteettien avulla saatavan evidenssiin. Väite kvalitatiivisen ja kvantitatiivisen tutkimuksen vastakkainasettelusta taiteen ja tieteen yläkäsitteiden alle on kiinnostava. Dikotomia sisältää väitteen, jonka mukaan vain mittauksin todennettavat suuret edustavat *tiedettä*, kun muu tutkimus lukeutuu *taiteen* yläkäsitteen alle. Ajatus kuulostaa vanhentuneelta ja paikkansapitämättömältä, vaikka laadulliseen tutkimukseen usein liitetäänkin narraation (ks. Eskola & Suoranta 2005, 22–23) käsite (vrt. dikotomia journalistinen vs. esteettinen).

Määrällinen tutkimus hakee kausaalisuhteita ja pyrkii selittämään niitä. (Vilka 2007, 23) Tutkija operoi aineiston kanssa, joka tässä tutkimuksessa on muodostettu harkinnanvaraisesti. (ibid, 58; Eskola & Suoranta, 18; ks. aineiston valinta ja rajaukset, luku III) Tutkimuksen tuloksia on esitetty taulukoiden ja kaavioiden (pylväs- ja piirakkakuviot) avulla, ja niiden käytössä ja sijoittelussa on pyritty helpottamaan työn seurattavuutta ja parantamaan luettavuutta. (ibid, 134, 136) Vilkan (161–162) mukaan "kuvailu, selittäminen ja argumentaatio" ovat määrällisen tutkimuksen raportoinnin keskiössä.

Kvalitatiivisen ja kvantitatiivisen tutkimustavan yhdistäminen on sopinut tähän tutkimukseen. Teatterikritiikin ulkoasun, sisällön ja paradigmojen muutos tulee osoitetuksi määrällisen lähestymistavan avulla. Laadullinen tutkimusote puolestaan soveltuu tapaustutkimuksen kehyksen avaamiseen. Yhdessä lähestymistavat rakentavat kokonaiskuvaa teatterikritiikkiin ja kriitikon ammattiin kohdistuneesta muutoksesta ja erilaisista hegemonian kentän ilmiöistä (vrt. Mikkeli & Pakkasvirta 2007, 89).

3.2 Kentät, pelit ja pelaajat

Tutkimuksen aluksi on määriteltävä organisaatiot, ammattiryhmät ja henkilöt, jotka toimivat teatterikritiikin näyttämöillä.²⁵ Tällöin kritiikin kentän voi nähdä tietynlaisena *pelikenttänä*, jolla pelaajat liikkuvat eri aikoina erilaisissa muodostelmissa. Aika, organisaatio, ympäröivä yhteiskunta ja pelaajan taidot määrittävät reunaehdot kentän pelaajille.

Pierre Bourdieulle (1998, 44) käsite *kenttä* tarkoittaa moniulotteista sosiaalista tilaa: "Kyse on samalla kertaa sekä voimien kentästä, jonka välttämättömyydet pakottavat siellä olevia että taistelulentästä, jonka toimijat kenttää täten muuttaen tai sen entisellään säilyttäen iskevät yhteen asemaansa vastaavin keinoin ja päämäärin."

Bourdieulainen sosiaalinen kenttä muodostuu erilaisista kentistä, joilla ihmiset, erilaiset yhteenliittymät ja organisaatiot toimivat. Hegemonian kentällä

²⁵ Erving Goffman (1959; ks. Fornäs 1998, 73) käyttääkin kentistä tai tiloista nimitystä 'näyttämö' tai 'areena'. Goffman (ibid) puhuu etu- ja takanäyttämöistä: tiloista, jotka ovat julkisia tai vastaavasti katsojilta piilossa.

pelaajia yhdistää taloudellisen ja kulttuurisen pääoman omistajuus, jonka turvin he pyrkivät säilyttämään hallitsevan asemansa. (ibid, 46) Pelaajien päämääränä on vahvistaa sitä symbolista pääomaa, mikä kullakin kentällä on arvokkainta: taloudellista, sosiaalista tai kulttuurista. Myös taide, kulttuuri ja esteetiikka voidaan nähdä kenttinä, joilla tavoitelluin symbolisen pääoman muoto on juuri kulttuurinen pääoma. (Roos 1985, 12) Andrew Pettigrew'n (1973, 233) mukaan viestinnän rakenteissa olennaista on kysymys portinvartijoiden roolista: siitä, kuka päättää, mikä tieto pääsee julkisuuteen, ja millaisena. Näin portinvartijan rooli liittyy kysymyksiin hegemoniasta ja siitä, kuka julkisuuden reunaehdot määrittää.

Bourdieu jatkaa kenttä-käsitteen määrittelystä kentällä pelattaviin peleihin ja pelaajiin. *Illusio* on Bourdieulle (1998, 131) yhtä kuin peliin suostuminen, "uskomista siihen, että peli on osallistumisen arvoista". Illusio, jolle Bourdieu antaa likimain saman merkityksen kuin sanalle *intressi*, "on sellainen lumoutunut suhde peliin, joka on tulosta henkisten rakenteiden ja sosiaalisen tilan objektiivisten rakenteiden välisestä ontologisesta yhteensopivuudesta"²⁶ (ibid, 131). Jokainen pelaaja, onpa hän sanomalehden tai teatterin palveluksessa tai freelancekriitikko, astuu kentälle omien tavoitteidensa ohjaamana ja vakuutuneena näiden merkityksellisyydestä, samalla uskoen mahdollisuuksiinsa selvitä pelissä menestyksellisesti.

Yksilön autonomiaa säätelevät erilaisten pelikenttien pelaajat: lehden toimitukset, markkinointi ja konserninjohto; teatterin taiteellinen henkilökunta sekä talous- ja teatterinjohtaja sekä freelancerit. Jokaisella kentällä on omat sääntönsä, jotka määrittävät "pelimerkkien", bourdieulaisittain "pääoman" (Roos 1985, 12) arvon. Kaikkien pelaajien - niiden, jotka haluavat menestyä kentällä käytävässä kamppailussa - on sisäistettävä säännöt. (ibid, 12)

Pyyteettömyydelle ei Bourdieun kentillä juuri ole tilaa; vain perhe on mahdollinen poikkeus. Kulttuurisen tuotannon kentät, eräänlaiset pienoisorkestraalit, kuuluvat kenttiin, joilla taloudellisen mielenkiinnon asemasta voi vallita muunkinlaisia intressipyyteitä. (1998, 144) Bourdieu ei sulje pois kulttuurin kentän suhteellista itsenäisyyttä talouselämän realiteeteista; analogia 2000-luvun kulttuuripolitiikan linjauksiin tai mediakonsernien toimintaperinTEEpiihin on ilmeinen.

Kielellä on merkittävä asema hallinnan välineenä, sillä "kieli muodostaa markkina-alueen, jolla ostetaan ja myydään" (Roos 1985, 17). Viittaus hallitsemiin luokkiin ja heidän kykyynsä käyttää kieltä hegemonian välineenä on kiistan, ja rinnastus legitiimin aseman saavuttaneen journalistin positioon ilmeinen.

3.2.1 Taidekriitikin, -kasvatuksen ja journalistiikan kentillä

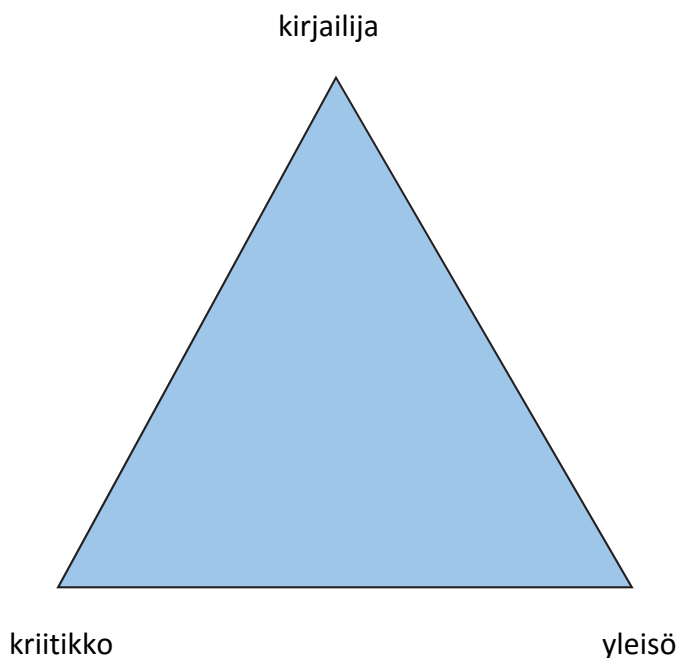
Kun kritiikin kentällä on runsaasti pelaajia ja jokaisella pelaajalla näkemyksensä teatterikriitikin ja -kriitikon roolista, on sama pluralismi nähtävissä teorianmuodostuksen ja metodiikan kentillä. Tutkimusaineisto - 160 teatterikritiikkiä -

²⁶ Tutkimuksen alussa käyttämäni termi *intohimo* on semanttisesti läheinen Bourdieun *illusio-intressi*-käsitteille.

osoitti runsautensa ja lähdemateriaali karttui eri tieteiden piiristä. Kalliokoski (1996, 29–30; Väliaverron 2003, 36) sanoo viimeaikaisen tekstintutkimuksen muistuttavan eräänlaista työkalupakkia, jossa eri menetöt ja tarkastelutavat keskustelevat keskenään. Tuloksena voi olla "luovia tieteidenvälisiä sovelluksia tai sitten epämääräistä menetelmien ja teorioiden yhdistelyä".

Sosiologi Pierre Bourdieun kentän käsite täydentyy taidemaailman edustajien avulla. Kirjallisuussosiologi Hugh Dalziel Duncanin (1967, 207) esittelemässä taidekriittikin kentässä on kolme tekijää: kirjailija/taiteilija yleensä, kriitikko ja yleisö. Duncanin kaavio merkitsee käänteentekevää muutosta verrattuna aikaisempaan, sillä vasta Duncan nosti *yleisön* kirjailijan ja kriitikon rinnalle.²⁷

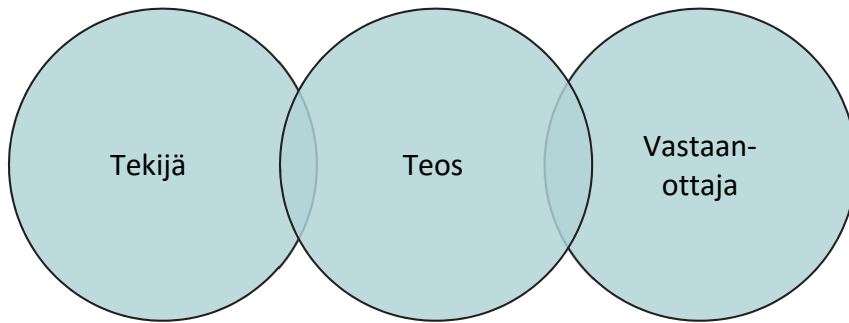
KUVIO 1 Taide- [/kirjallisuus-] kritiikin yleinen malli. H. D. Duncan (1967, 207)



Jyväskylän yliopiston taidekasvatuksen emeritusprofessori Lauri Olavi Routila (1986, 57) esitti oman kuvionsa, jossa tekijä [taiteilija] ja vastaanottaja [yleisö] liittyvät toisiinsa teoksen [esityksen] kautta. Tällöin teos toimii mediumin, välittäjä(ainee)n tavoin. Sekä tekijä että vastaanottaja ovat yksilöitä, joita sekä teoksen luomis- että vastaanottoprosessissa ohjaa sosiaalinen todellisuus. Malli ei tarjoa paikkaa kriitikolle, koska keskiössä on taiteen omakohtainen tulkinta ja reseptio.

²⁷ Jaakkola (2015b, 76; Griswold 1994) esittää väitöskirjassaan kulttuurin välittymistä kuvaavan kaavion ("diamond model"), jonka neljässä kulmauksessa sijaitsevat taiteellinen tuote, tekijät, kuluttajat ja laajempi yhteiskunnallinen kehys. Jaakkola (ibid) viittaa Alexanderiin (2003, 61), joka täydensi Griswoldin mallia lisäämällä kuvion keskelle jakeluportaan: "distributors", so. museot, galleriat, festivaalit (Wilke 2014; Jaakkola 2015b, 78).

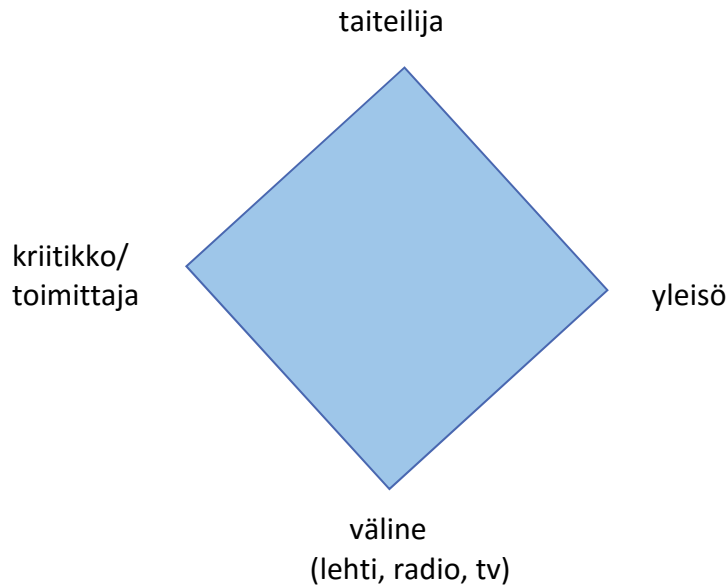
KUVIO 2 Taiteen vastaanottamisen malli. Lauri Olavi Routila (1986, 57)



Kun Duncanin mallissa kriitikko toimii välittäjänä, eräänlaisena tulkkina taiteilijan ja yleisön välillä, on Routilan kuviossa sama positio teoksella, jonka välityksellä teos ja sen vastaanottaja kommunikoivat keskenään.

Journalistiikan tutkijan Merja Hurrin (1993, 50) kuvio tuo näyttämölle uuden tekijän: välineen. Kärjellään olevan neliön eri kulmiin asettuvat taiteilija, kriitikko/toimittaja, yleisö ja väline, so. julkaisufoorumi, missä lehtijuttu [kriittikki] ilmestyy. Hurrin esittämä kuvio edustaa viestinnän tieteenalaa: välineellä [sanomalehdellä] on tasavertainen rooli kolmen muun kentän pelaajan rinnalla.

KUVIO 3 Kulttuurijournalismin laajennettu malli. Merja Hurri (1993, 50)

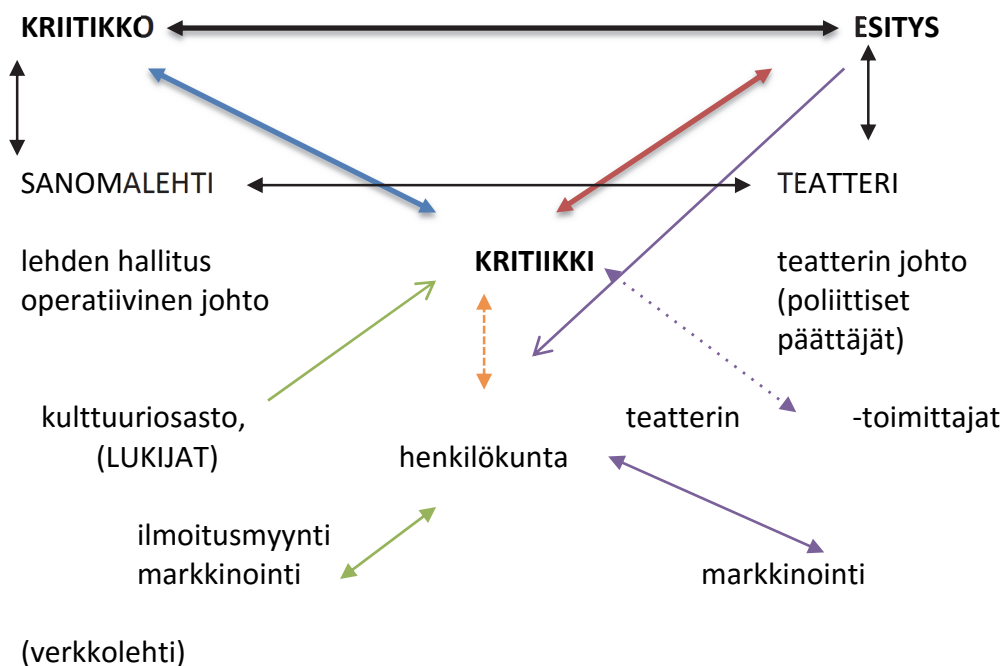


Yllä olevassa kuviossa katse kohdistuu kulttuurijournalismin kentän toimijoihin, ja samalla se valottaa journalistien ja kriitikoiden välistä suhdetta. (Hurri 1993, 51)

Näkemykseni kritiikin kentästä ja sen pelaajista on monitahoisempi. Kenttä ei asetu selkeän kuvion muotoon, eikä joukkueiden koostumus tai yksittäisten pelaajien paikka ole yksiselitteinen. Alla olevassa kuviossa risteilevät erilai-

set organisaatiot – sanomalehti, teatteri ja organisaatioiden eri yksiköt: markkinointi, ilmoitusmyynti, sanomalehden hallitus ja teatterin johtokunta – kulttuuritoimittajat, teatterintekijät sekä organisaatioiden ulkopuolella työskentelevät freelance-kriitikot. Organisaatioiden, eri yksiköiden ja yksittäisten henkilöiden väliset suhteet, sidokset ja riippuvuudet, muodostavat särmikkään kentän.

KUVIO 4 Teatterikriitiikin moniulotteinen kenttä



Kentän keskiössä on esityksestä julkaistu *kritiikki*, johon muut kentän pelaajat suoraan tai välillisesti kiinnittyvät. *Kriitikko* on lehden kulttuuritoimituksen toimittaja tai avustaja²⁸, joka arvion kirjoittaa. *Sanomalehti* on väline (vrt. Hurri 1993), jonka määrittämällä reunaehdoilla kritiikki on kirjoitettu ja jossa se julkaistaan. Lehden *toimitusjohtaja* yhdessä *hallituksen* kanssa linjaa tavoitteet, jotka *operatiivinen johto* toteuttaa viemällä ne päivittäisen lehden tekemisen käytänteisiin. *Kulttuuriosasto* lehden muiden osastojen tavoin noudattaa em. linjauksia, jotka ohjeellisesti säätelevät kulttuurisivujen sisältöjä ja painotuksia toimituksen esimiehen johdolla. Näin kritiikki muun sisällön tavoin saa paikkansa, merkkinääränsä, kuvituksensa ja layoutinsa kulttuuriosaston sivuilla. *Ilmoitusmyynti* ja *markkinointi* puolestaan ovat tulleet säätelemään lehden tekemisen käytänteitä entistä voimakkaammin 1990-luvun lopulta lähtien.²⁹

Teatterin toimintaa ja ohjelmistopolitiikkaa ohjaavat osaltaan poliittisten puolueiden mandaateista teatterin hallitukseen valitut henkilöt. *Teatterin johto* – teatterinjohtaja, hallinto- ja talouspäällikkö, markkinointi- ja käyttöpäällikkö –

²⁸ Kriitikon ja avustajan positiot poikkeavat toisistaan jo lähtökohtaisesti, sillä vakituisen toimittajan legitimitetti (Bourdieuin ajatuksiin pohjaten Roos 1985, 7–28) on erilainen kuin toimituksen ulkopuolella työskentelevän avustajan (ks. Pakkanen 2011).

²⁹ Keski-suomalainen listautui pörssiin vuonna 1998. (Kangas 2007, 379–383)

luotsaavat teatterin tekemistä operatiivisella tasolla. Heillä on myös asiantuntijuuden suoma prestiisi (vrt. Bourdieu 1998) teatterin hallituksen päätöksenteossa. Teatterin *taiteellinen ja tekninen henkilökunta* valmistaa *esityksen*, josta kritiikki kirjoitetaan. *Lukijat* on heterogeeninen vastaanottajien joukko³⁰, joita kriitikon ja kritiikin tulisi kyetä palvelemaan. *Markkinointi* pyrkii luomaan myönteistä mielikuvaa esityksestä katsojille jo ennakoon, ja kritiikin ilmestyttyä se usein poimii mainoslauseiksi sopivia kriitikon kiittäviä sitaatteja tiedotteisiinsa ja käsiohjelmiinsa.

Kaikilla kritiikin kentän pelaajilla on omista lähtökohdistaan käsin muovautunut käsitys teatterikritiikin merkityksestä ja tehtävästä. Edellä esitetyssä kuviossa kritiikki on säikein kiinni muissa kentän pelaajissa. Se toimii kuin kitti (routilalaisittain *medium*), jonka välityksellä kentän pelaajat liittyvät toisiinsa.³¹

3.3 Paradigma ja sen murtuma

Käsite *kenttä* rakentaa tutkimukselle kehyksen, johon organisaatiot ja yksilöt sijoittuvat ja erilaiset valta- ja vaikutussuhteiden verkot muodostuvat. Käsite *paradigma* sen sijaan saa perusteellisemmin vuoronsa aineistoanalyysin kolmannessa vaiheessa, kritiikkien paradigmaattista vaihtelua tutkittaessa.

Seuraavaksi avaan paradigma-käsitettä Thomas S. Kuhnin ja termiä tulkinneiden tutkijoiden näkökulmasta. Samalla kuvaan käsitteen sovelluksia esteetiikan alueella, minkä jälkeen luonnehdin tutkijoiden Merja Hurrin, Heikki Hellmanin ja Maarit Jaakkolan paradigma-käsitettä mediakulttuurin kehityksessä. Yksityiskohtainen analyysi kriitikon ja journalistin paradigmoista esitetään analyysiluvussa III.

Käsitteen *paradigma* toi tieteelliseen kirjallisuuteen ja akateemisen keskustelun kentälle Thomas S. Kuhn, joka teoksessaan *The Structure of Scientific Revolutions* (1962; 1970; 1996, 3rd ed.) valaisevin esimerkein pohtii paradigman käsitettä eri yhteyksissä. Sanan etymologia on peräisin kreikan kielen sanasta *parádeigma*, joka kirjaimellisesti tarkoittaa esikuvaa. Termi on laajentunut tarkoittamaan tiettyä maailmankatsomusta, periaatetta tai katsantokantaa, joka ohjaa esimerkiksi tutkimuksen/tutkijan suuntautumista ja toimintakenttää. (Säätelä 1987, 10; ks. Jaakkola 2015b, 113)

Mikä paradigma sitten on? Kuhnin (1996, 23) mukaan se on "an accepted model or pattern". Taika Helola (2005, 26–27) siteeraa Kuhnin teoksen toisen laitoksen (1970) jälkipuhetta, jossa paradigmalle annetaan tieteenalan matriisiluonne: paradigma sisältää "tieteenalan symboliset yleistyksset, malleja koskevat uskomukset, jaetut arvot ja esimerkit". Simo Säätelä (1987, 9) määrittelee paradigman "yhteiseksi malliksi sekä näkemis- ja toimintatavaksi".

³⁰ Lukijoista osa on teatterinesityksen tekijöitä, jotka (mahdollisesti) odottavat saavansa kritiikissä palautetta tehdystä työstä. Lukijoiden toista ääripäätä edustaa lehden satunnainen selaaja, jonka mielenkiinto kriitikon kritiikillään tulisi herättää.

³¹ Ks. Bourdieun kulttuurisen tuotannon malli (1993; Jaakkola 2015b, 88)

Brittiläistä nykykulttuurin tutkimusta edustava Stuart Hall (1992, 194) katsoo paradigman merkitsevän "ajattelurakennetta ja joukkoa institutionaalisia käytäntöjä". Erityisesti Hall (ibid, 197) kritisoi tiedotusoppia, joka kuvittelee olevansa "itsenäinen erityistiede". Hall (ibid, 197-198) toteaa, että viestinnän tutkimus on pikemminkin alakohtainen teoria, jonka voima kumpuaa muiden yhteiskuntaa tutkivien teorioiden menestyksestä. Tällöin tiedotusopin paradigma katsoo olevansa riippumaton yhteiskunta- tai kulttuuriteorioista.

Kuhn (1996, 25) väittää paradigmojen paljastavan asioiden tai ilmiöiden olemuksen. Yksikään malli tai kaava - paradigma - ei ansaitse asemaansa ilman kilpailua. Päästääkseen hallitsevaksi on paradigmalla oltava ominaisuuksia, joiden perusteella se kykenee voittamaan kilpailijansa. (ibid, 23) Voitokas paradigma onkin kooste esimerkiksi tiedeyhteisön jakamista yhteisistä ominaisuuksista ja samalla, paradoksaalisesti: tiedeyhteisö koostuu yksilöistä, jotka jakavat yhteisen paradigman. (ibid, 176)

Paradigman menestyminen perustuu Kuhnin mukaan suostutteluun, vakuuttamiseen ja vakuuttumiseen. Vakuuttavuuden tuloksena voitokas paradigma korvaa heikommin argumentoidun näkemyksen. (ibid, 200) Edellä kerrotun valossa näen paradigmojen taistelun linkittyvän vahvasti hegemoniakäsitteeseen: päästääkseen hallitsevaan asemaan on kilpailevan paradigman syrjäytettävä heikentynyt, ei enää hallitsemaan kykenevä malli.

Kuhn palaa jälkipuheessaan vuoden 1996 laitoksen (s. 209-210) ryhmien, joukkojen (ja yhteiskunnan) toimintaperiaatteiden hahmottamiseen:

"How does one elect and how is one elected to membership in a particular community, scientific or not? What is the process and what are the stages of socialization of the group. What does the group collectively see as its goals; what deviations, individual or collective, will it tolerate; and how does it control the impermissible aberration?"

Tiede, samoin kuin kieli, on Kuhnin mukaan ryhmän yhteistä omaisuutta. Jollei näin ole, se on merkityksetöntä. Tiedeyhteisön kieli lähestyy käsitteenä *diskursia*: tiettyyn ryhmään kuuluvilla on yhteinen kielimuoto, joka sulkee ryhmään kuulumattomat ulkopuolelle.³² Tällöin eri paradigmoja edustavien tiedeyhteisön jäsenten on liki mahdotonta ymmärtää vierasta paradigmaa edustavien puhuntaa. (vrt. Helola 2005, 28).

Simo Säätelä (1987) tarkastelee Kuhnin paradigma-käsitettä taideyhteisöjen ja taiteen diskurssien kautta. Säätelä (ibid, 142) sanoo, että taideyhteisöillä on yhtenäinen esteettinen diskurssi ja tällöin myös "yhteisön yksimielisyyden polttopisteet eli paradigmat". Ajatus yhteisistä pelisäännöistä on mielenkiintoinen erityisesti sen vuoksi, kuinka kulloinkin yhteisö - tässä: teatterikriitikot - kunakin aikana määrittää itselleen ja/tai yhteisölleen kritiikkinsä tavoitteet ja vaatimukset.

Säätelä (ibid, 75) puhuu tilanteen edellyttämän kompetenssin hankkimisesta, jotta esteettiseen diskurssiin osallistuminen (vrt. Bourdieun ajatus legitimitetistä, so. kentälle pääsystä ja sen vaatimasta asiantuntijuudesta) ylipäättään

³² Rinnastus kriitikoiden käyttämän *taidepuheen* autonomiaan on ilmeinen.

olisi mahdollista.³³ Niin tieteessä kuin taiteessa (tai taidepuheessa) on kentälle päästäkseen hallittava "normidiskurssi" (ibid, 168), eli arvottamisen periaatteiden tulisi olla yhteneväiset. Ryhmän jäsenten tulisi olla samaa mieltä siitä, "miten taidetta tulisi tehdä ja miten siitä puhua" (ibid, 161).

3.3.1 Kilpailevat paradigmat: kriitikko vs. journalisti

Merja Hurri esittää käsitteen *paradigma* vuonna 1993 tarkastetussa väitöskirjassaan *Kulttuuriosasto. Symboliset taistelut, sukupolvikonflikti ja sananvapaus viiden pääkaupunkilehden kulttuuritoimituksissa 1945–80*. Termi *paradigma* esiintyy tekstissä (ibid, 53) kuin ohimenevänä huomiona, eikä käsitettä, sen etymologiaa tai merkitystä tarkemmin avata. On sinänsä kiintoisaa, että Hurri puhuu hieman aikaisemmin (ibid, 51–52) kritiikin³⁴ jakautumisesta kolmeen erilaiseen ryhmään: *esteettiseen, journalistiseen tai ideologisesti sitoutuneeseen sekä popularisoivaan*.

Tässä vaiheessa merkityksellisemmäksi muodostuu Hurrin (ibid, 54) esittämä kuvio, jossa hän kuvaa kulttuuriosastojen juttujen välisiä paradigmaeroja. Hurri käyttää nimenomaan termiä "paradigmaero", ja tarkastelee kahta paradigmaa – '*vahtikoirajournalismia*' ja '*uutisjournalismia*' – viiden eri tekijän kautta.

TAULUKKO 3 Vahtikoirajournalismin' ja 'uutisjournalismin' väliset paradigmaerot kulttuuriosastoissa. Merja Hurri (1993, 54)

	' <i>vahtikoirajournalismi</i> '	' <i>uutisjournalismi</i> '
kulttuurikäsitys	absoluuttinen ("parhaat perinteet")	relativistinen, yhteiskunnallinen
toimittajan keskeinen viite ryhmä	"taide-elämä", taiteen instituutio	lehti tai muut toimittajat
välineen rooli	makutuomari, normien asettaja, valistaja	tiedonvälittäjä, uutisoija
kirjoittajan ammatti-identiteetti	kriitikko, arvostelija	journalisti, lehtimies
kritiikin muoto	esteettinen	journalistinen

Hurri määrittää vahtikoira- vs. uutisjournalismin rajat. Kun journalisti on leimallisesti tiedonvälittäjä ja lehtimies, tarjoutuu edellä mainittua paradigmaa edustaville normien asettajan, valistajan ja arvostelijan rooli.

Syvemmmälle paradigma-ajattelua vievät Heikki Hellman ja Maarit Jaakkola, joiden *Media & viestintä* -lehdessä 32(2009): 4–5, 24–42 julkaistussa artikkelis-

³³ Wang (2012) kaipaava media- ja viestintätieteisiin kansainvälistä tieteellistä keskustelua paradigmoista, niiden vaihtelusta ja yhdenmukaisen tieteellisen käsitteistön luomisesta.

³⁴ Hurri (1993) puhuu kritiikistä yleensä, ei teatterikritiikistä erityisesti.

sa esittämä malli tulee yksityiskohtaisesti selvitettyksi aineiston analyysin yhteydessä luvussa III. Alla kuvattuna tutkijoiden esittämä taulukko.³⁵

TAULUKKO 4 Journalismin paradigmat. Heikki Hellman ja Maarit Jaakkola (2009, 29)

Ulottuvuus	Esteettinen paradigma	Journalistinen paradigma
Kirjoittajan ammatti-identiteetti	Kriitikko, arvostelija	Journalisti
Toimittajan keskeinen viiteryhmä	Taiteen instituutio, estetiikka	Toimittajat, politiikka
Toiminnan tavoite	Taiteen laadun ja sivistyksen edistäminen	Demokratian edistäminen
Välineen rooli	Makutuomari, valistaja	Tiedonvälittäjä, uutisoija
Kulttuurikäsitys	Absoluuttinen, perinnesuuntautunut	Relativistinen, yhteiskunnallinen
Kirjoittajan asema	Asiantuntija: epistemiseen auktoriteettiin perustuva subjektiivisuus	Ulkopuolinen: rituaalinomainen objektiivisuus
Lähteiden asema	Häivytetty	Näkyvissä
Suhde juttutyyppeihin	Monogenerellinen	Polygenerellinen
Suhde metodeihin	Metodimonismi	Metodipluralismi
Aikakäsitys	Retrospektiivinen	Proaktiivinen
Yleisön ajattelun kehys	Taide-elämä, esteettinen kokemus ja ajattelu	Arkielämä, käytännön kokemus ja ajattelu

Merja Hurrin viidestä muuttuvasta tekijästä on Hellmanilla ja Jaakkolalla tullut 12 *ulottuvuutta*. Yhteisiä muuttujia³⁶ em. tutkijoilla on neljä: *kirjoittajan ammatti-identiteetti*, *toimittajan keskeinen viiteryhmä*, *välineen rooli* ja *kulttuurikäsitys*. Hellman ja Jaakkola ovat hylänneet yhden Hurrin muuttujista (*kritiikin muoto*) ja lisänneet omaan taulukkoonsa kahdeksan uutta ulottuvuutta: *toiminnan tavoitteen*, *kirjoittajan aseman*³⁷, *lähteiden aseman*, *suhteen juttutyyppeihin*, *suhteen metodeihin*, *aikakäsityksen*, *yleisön roolin* ja *yleisön ajattelun kehyksen*. Kiintoisaa sinänsä on, että myöskään Hellman & Jaakkola eivät kuvaa paradigma-käsitteen alkuperää tai sitä, millä tavoin heidän mallinsa perustuu – jos perustuu – Hurrin väitöskirjassaan esittämään luokitteluun.

³⁵ Maarit Jaakkola (2015b, 99) kuvaa yleistoimittajan ja kulttuuritoimittajan ammatin journalistisia periaatteita kuuden ulottuvuuden (*objectivity, impartiality, independence, consensus, balance & immediacy*) kautta.

³⁶ Käytän tässä yhteydessä termiä *muuttujat*.

³⁷ Outi Lahtinen (2012, 109) väittää, että sanomalehtikriitikko on sekä subjektiivinen että objektiivinen (ks. Ihonen 2000, 16).

Muodostin oman taulukkoni lähinnä Hellmanin ja Jaakkolan esitykseen ja edelleen Hurriin pohjautuen. Alkuperäisessä taulukossa on yhdeksän muuttujaa, joista kuusi samaa tai liki samaa kuin Hellmanilla ja Jaakkolalla³⁸. Alla olevan luokituksen avulla lähdin analysoimaan kritiikkiaineistoa.

TAULUKKO 5 Esteettinen vs. journalistinen paradigma. Luokitus

muuttujat	esteettinen paradigma	journalistinen paradigma
kirjoittajan ammatillinen identiteetti	kriitikko	journalisti
kirjoittajan viiteryhmä	taidemaailma ja sen toimijat	sanomalehdistö ja toimittajat
toiminnan tavoite ja välineen rooli	kansanvalistus ja -sivistys, esteettinen taidepuhe	tiedonvälitys ja uutisointi
kirjoittajan kulttuurikäsitys	taidemaailman edustaja, taustoittava asiantuntija	yhteiskunnallisesti(kin) orientoitunut toimittaja
kirjoittajan asennoituminen	lähtökohtaisesti subjektiivinen	lähtökohtaisesti neutraali, objektiivisuuteen pyrkivä
lähteet	piilotetusti tai ei lainkaan näkyvissä	näkyvissä (tavallisimmin)
yleisön positio	lukija, asiantuntija	lukija, kuluttaja
kirjoittajaa ohjeistava taho	kulttuuritoimitus & toimittajat; lehden operatiivinen johto (hallitus, sijoittajat)	toimituksen esimies; lehden operatiivinen johto (hallitus, sijoittajat)
Kirjoittajan itsemääräämisoikeus	labiili, vaihtelee: perustuu asemaan organisaatiossa	stabiili, vaihtelee: perustuu asemaan organisaatiossa

Kritiikkien lähiluku osoitti kahtiajaon esteettiseen ja journalistiseen paradigmaan riittämättömäksi, koska kritiikit eivät "suostuneet" jaoteltaviksi kahteen keskenään kilpailevaan paradigmaan. Jouduin pohtimaan uudenlaista jaottelua aineiston analyysin pohjaksi, koska paradigmat *siirtyivät, liukuivat* tai *murtuivat*.³⁹

Tällöin kahden kilpailevan paradigman rinnalla muodostui kaksi väli-*muotoa: esteettis-journalistinen ja journalistis-esteettinen liukuma*. Liukumat eivät (ainakaan toistaiseksi) ansaitse tulla nimetyksi paradigmoiksi, sillä niiden luonne esteettisen ja journalistisen välimaastossa on häilyvä ja epäitsenäinen: ne näyttävät eräänlaisina hybrideinä vastakkaisten paradigmojen välisessä kentässä. Liukumilla täydennetty taulukko on esitetty analyysin yhteydessä käy-

³⁸ Yhdistin muuttujat *toiminnan tavoite ja välineen rooli* yhdeksi muuttujaksi, kun Hellmanin ja Jaakkola esittävät ne kahtena erillisenä ulottuvuutena.

³⁹ Eri termien välillä ei ole faktuaalista eroa, sillä ne kaikki luonnehtivat samaa ilmiötä: "epäpuhdasta" paradigmaa, joka sisältää aineksia janan molemmista ääripäistä, esteettisestä ja journalistisesta.

tännöllisistä syistä (ks. s. 236–237), sillä siihen pohjautuvat paradigmojen ja liukumien vaihtelusta kertovat määrälliset tulokset.

Thomas S. Kuhnin (1962; 1970; 1996, 3rd ed.) teoria paradigmoista, niiden välisestä kilpailusta ja termi "paradigm shift" ei faktisesti viittaa paradigman hybridinomaiseen luonteeseen, vaan nimenomaan kahden vastakkaisen paradigman väliseen kilpailutilanteeseen, jossa "uusi" syrjäyttää "vanhan". Termillä "*liukuma*" luonnehtii osuvasti siirtymän olemusta, eikä tässä tutkimuksessa merkitse uutta, hallitsevaa paradigmaa.⁴⁰

Maarit Jaakkola tarkastelee väitöskirjassaan (2015b) sanomalehden kulttuuriosastoja toimintaympäristönä, jossa – samaten kuin kulttuuritoimittajan professionissa – esteettinen ja journalistinen paradigma ilmenevät erityisellä tavalla. Jaakkola osoittaa, että kulttuuritoimittaja on erikoistapaus journalistien joukossa (ks. Jaakkola 2014, *Witnessess of a cultural crisis: Representations of media-related metaprocesses as professional metacriticism of arts and cultural journalism*). Journalismin *uutisluonne* on saanut jalansijaa myös kulttuuritoimituksissa. Muutoksen seurauksena esteettinen paradigma on saanut väistyä taustalle. Jaakkola (2015b; ks. Jaakkola 2013b) myös osoittaa, kuinka kritiikkien kirjoittaminen on lisääntyvässä määrin ulkoistettu avustajille. Sekä esteettinen että journalistinen paradigma näkyvät kulttuurijournalismissa ja kulttuuritoimittajan professionissa dualistisena sekoituksena.

Tässä tutkimuksessa tarkastelun kohteena on tietyssä kontekstissa tapahtuva kritiikki-instituution muutos ja muutoksen kehystäminen kvalitatiivisen aineiston avulla. Kyseessä ei siten ole kulttuuritoimittajien ja ns. yleistoimittajien ammatillisen identiteetin vertailu tai muutoksen selvittäminen, joskin, kuten Jaakkola osoittaa, kulttuuritoimituksissa on lähestytty uutisjournalismia. Tässä työssä lähiluvun kohteena on teatterikritiikkiä kirjoittaneiden henkilöiden – sekä kulttuuritoimittajien että avustajien – kritiikeissä esiintynyt ulkoasun, sisällön ja paradigmojen vaihtelu. Teatterikritiikkien lähiluvun tulokset esitetään analyysiluvussa III.

⁴⁰ Stuart Hall (1992, 63) toteaa kulttuurintutkimuksen erillisenä alueenaan syntyneen 1950-luvulla juuri paradigman murtuman seurauksena.

3.4 Tiedotusvälineiden diskurssit⁴¹

"Joukkotiedotusvälineillä on kyky vaikuttaa tietoon, uskomuksiin, arvoihin, sosiaalisiin suhteisiin, sosiaalisiin identiteetteihin. Ne kykenevät tekemään asioista merkityksellisiä sen avulla, miten ne esittävät asiat."

Fairclough (1997, 10)

Kriittisen diskurssianalyysin tienraivaaja Norman Fairclough ei vähättele tiedotusvälineiden merkitystä ja valtaa. Hän asettaa median edustajat portinvartioiksi ja katseen suuntaajiksi: merkityksellistä on se, mitä media haluaa esittää, mutta vähintään yhtä merkityksellistä on se, mikä jätetään kertomatta. (ibid, 13) Fairclough'lainen diskurssi on ensinnä sosiaalista toimintaa ja vuorovaikutusta erilaisissa sosiaalisissa tilanteissa. Toinen ulottuvuus löytyy diskurssin luonteesta "todellisuuden sosiaalisena konstruktiona, tiedon muotona" (ibid, 31).

Fairclough nostaa esille joukkoviestinnän erityisluonteen, kun se toimii "välittäjänä yleisen ja yksityisen välillä" (ibid, 54). Tiedotusvälineiden toimintatavat ovat institutionalisoituneita ja jokaisella toimijalla, eri ammattiryhmän edustajalla, on oma tehtävänsä kokonaisuuden muokkaajana. (ibid, 68; vrt. päivälehden ammatillinen hierarkia) Kulttuuriset diskurssimme ovat luovia ja sisältävät aineksia erilaisilta kentiltä, eivätkä kentät ole staattisia: kun yhteiskunta on liikkeessä, diskursiiviset käytänteet elävät (liikkuvat ja liukuvat) muutoksen mukana. (ibid, 83)

Kuinka median muutosta tulisi tutkia?⁴² Fairclough vastaa: kytkemällä tekstianalyysiin tuotannon ja kulutuksen tuoma kulma. Toinen analyysitavoista, joita tässä tutkimuksessa on käytetty, on tekstien yhteiskunnallisen ulottuvuuden – taustalla vaikuttavan hegemonian ja ideologioiden – kirkastaminen. Tekstien ja yhteiskunnan välisen dialektiikan tarkastelu on muutoinkin hedelmällistä, sillä yhteiskunta ja kulttuuri muokkaavat tekstejä, mutta samalla tavoin tekstit vastavuoroisesti muokkaavat yhteiskuntaa ja kulttuuria. (ibid, 50–51)

Risto Kunelius myötäilee Fairclough'n ajatuksia. Kunelius (1996, 393–394; ks. Kantola, Moring ja Väliverronen 2003, 8) on esittänyt viisi pätevää syytä, joiden avulla journalismin tulkinta avautuu nimenomaan tekstien kautta. Ensiksi tekstit yhdistävät tuottajia ja kuluttajia⁴³, so. viestintäprosessin osallistujia, ja toiseksi tekstit kertovat arjen kulttuurista. Kolmanneksi: tekstit voivat yksittäisten esimerkkien kautta johdattaa pohtimaan laajempia teoreettisia kysy-

⁴¹ Esa Väliverronen (2003, 20) mukaan *diskurssi* on todennäköisesti peräisin latinan teonsanasta *discurro*, joka merkitsee "hajaantumista ja ympäri juoksentelua". Myöhemmin käsite täsmentyi ilmaisemaan "järkevää asioiden erittelyä" (Koivisto & Suikkanen 1992, 75).

⁴² Viestinnän tutkijat keskittyvät viestintävälineiden, -kanavien tai niiden muodostaman kokonaisuuden tutkimiseen, kun taas taiteentutkimuksesta vaikutteita saanut mediatutkimus painottaa mediaa ilmaisun välineenä tai tapana hahmottaa todellisuutta. (Kantola, Moring ja Väliverronen 2003, 7)

⁴³ Vrt. Duncanin (1967), Routilan (1986) ja Hurrin (1993) malleihin.

myksiä. Neljänneksi: sen lisäksi, että tekstit puhuvat asioista ja ilmiöistä, ne voivat luoda suhteita [valta-, riippuvuus-] yksilöiden ja instituutioiden välille. Viidenneksi: tutkimuksella voidaan saada tuloksia, jotka auttavat selvittämään, kuinka journalistisia tekstejä tulisi lukea ja kirjoittaa mahdollisesti uusilla tavoilla.

Sanomalehti on omaksunut tehtäväkseen tiedon välityksen ja uutisointi on sen keskeinen tehtävä. Yhtenäistä linjaa tavoitellaan, mutta sen saavuttaminen voi olla vaikeaa. Ristipaineita tuo esimerkiksi lehden eri osastojen taipumus ja/tai pyrkimys profiloitua omalla tavallaan: eri toimitukset erottuvat oman kirjoitustapansa – diskurssinsa – kautta. Eriytyneet tapa käyttää kieltä tähtää eriytyneen lukijakunnan odotusten ja tottumusten palvelemiseen.

Päivälehtien itselleen määrittämät tavoitteet ja ulkoasu ovat viiden vuosikymmenen kuluessa muuttuneet. Osin paineita on asettanut tarve uudistua, seurata aikaansa. Pörssi-yhtiö on vastuussa osakkailleen. Keskisuomalaisen linjaa on 1990-luvun lopulta lähtien koetettu selkeästi muokata lukijoiden oletettujen sisältöjä ja juttutyyppejä koskevien toiveiden mukaiseksi. (Pasanen 2002) Yksi muutoksen indikaattoreista on yleisöjen muuttunut asema: heistä on tullut kuluttajia, joita pyritään palvelemaan yhä yksilöllisemmin räätälöidyn media-teollisuuden keinoin. Mainostajien panoksella on suuri merkitys tuottavuutta laskettaessa. Fairclough (1997, 20–21) näkeekin kaupallisuuden hämärtävän faktan ja viihteen välistä eroa jälkimmäisen eduksi.

Osaksi muutokset ovat johtuneet tekniikan kehityksestä, joka on erityisesti kohdistunut lehden valmistukseen: käsin- tai koneladonnasta⁴⁴ on siirrytty tietokoneaikaan. Kuvan merkitys osana sivunvalmistusta ja lukijoiden mielenkiinnon herättämistä on kasvanut 1980-luvun lopulta lähtien merkittävästi. Media on muuttunut yhä enemmän jutustelunomaiseksi, so. viihteellisemmäksi pyrkinessään palvelemaan lukijaa – kuluttajaa. (ibid, 20, 23) Journalismin perustehtävien – "välittää tietoa, tulkita maailmaa, palvella ja auttaa yhteisöjään, aktivoida ihmisiä" (Jaakkola 2013, 17–18) – keskinäiset painotukset ovat vuosikymmenien aikana muuttuneet.

3.5 Teemahaastattelu: metodi ja informantit

"Se mikä ihmisessä on inhimillistä on myös vaikeimmin mitattavissa."

Edellä oleva Sirkka Hirsjärven ja Helena Hurmeen (1995, 7) toteamus luonnehtii eroavaisuutta ihmis- ja luonnontieteiden mitattavuuden, tutkimusmetodien

⁴⁴ Journalistien itsestään käyttämä nimitys 1980-luvulle saakka oli "lehtineekeri" (Salminen 2004, 48; ks. Jaakkola 2013a, 25). Nimitys johtui siitä, että metalliladonnan aikaan lehteä valmistettiin sormet mustina.

ja -tulosten eksaktiuden ja validiteetin välillä.⁴⁵ Sitaatti kuvaa myös tämän tutkimuksen monitahoisuutta ja liikettä tutkimustraditioiden ja -menetelmien kentillä. Tutkimuksen ”inhimillisen” osuuden muodostavat haastattelut, joiden kohteita ja kulkua kuvaan tämän alaluvun lopussa.

Suomen kielessä tiedonkeruutapaa, jossa henkilöiltä kysytään heidän mielipiteitään tutkimuksen kohteesta ja vastaus saadaan puhutussa muodossa, nimitetään haastatteluksi.⁴⁶ Metodina haastattelu tunnettiin jo antiikin ajalla: sen tunti Aristoteles, ja Platonin dialogeissa paljastuu asioiden moniselitteisyys. Sokrateen taas väitetään käyttäneen haastattelua herättääkseen oppilaansa ajattelemaan. (Hirsjärvi–Hurme 2000, 11)

Haastattelu soveltuu tutkimusmenetelmänä humanistien sekä kasvatus- ja yhteiskuntatieteilijöiden tutkimusmenetelmäksi. Menetelmä tarjoaa mahdollisuuden syvälle luotaavaan, vapaasti assosioivaan keskusteluun. Vaikka teemahaastattelu on syvähaastattelun, so. keskustelunomaisen haastattelun kaltainen, se pyrkii seuraamaan ennakkoon laadittua kysymysrunkoa kaikkien haastateltavien kohdalla. (Tuomi–Sarajärvi 2009, 75) Hirsjärvi & Hurme (1995, 7) sanovat, etteivät ”joidenkin tärkeiden ilmiöiden selittämiseksi nykyiset keinomme riitä, vaan tiukasta kvantifioinnista on luovuttava ja etsittävä toisenlaisia kuvaustapoja”. Laadullinen tutkimus onkin eräessä mielessä ”ymmärtävää tutkimusta” (Tuomi & Sarajärvi 2009, 28). Jokinen, Juhila & Suoninen (1993, 16) toteavat: “[...] laadullisessa tutkimuksessa tulkinta jakautuu koko tutkimusprosessiin.”

Aineistolähtöinen analyysi – tarkoitan tässä haastatteluaineiston lisäksi myös kritiikkiaineistoa – antaa mahdollisuuden valita analyysin kohteet (muuttajat) tutkimuksen viitekehystä käsin. Tällöin tutkija voi objektiivisen harkintansa mukaan nostaa aineistosta esille aiheet, joiden hän katsoo tuovan tietoa asettamiinsa tutkimuskysymyksiin. Tuomi & Sarajärvi (2009, 95–96) toteavat, etteivät aikaisemmat teoriat tai havainnot tällöin ohjaa tutkimuksen toteuttamista tai tuloksia.

Haastattelin tätä tutkimusta varten neljää teatterikriitikkoa (N=4), kuutta Jyväskylän kaupunginteatterin (N=6) ja kuutta Keski-suomalaisen palveluksessa haastatteluhetkellä työskentelevää tai työskennellyttä henkilöä (N=6).⁴⁷ Haastatellut neljä teatterikriitikkoa ovat yhtä poikkeusta lukuun ottamatta Keski-suomalaisen avustajia.⁴⁸ Yksilöidyt tiedot haastatelluista, haastatteluajankohdasta, -paikasta ja kestosta käyvät ilmi seuraavasta taulukosta.⁴⁹

⁴⁵ Roland Barthes (1993, 234) on todennut, että on suorastaan muodikasta kieltää eroavaisuudet humanististen ja muiden tieteiden välillä, koska mm. metodologiset seikat toimivat pikemminkin yhdistävinä kuin erottavina tekijöinä.

⁴⁶ Haastattelu on keskustelu, jossa aloitteentekijänä on tutkija, ja joka useimmiten noudattaa tutkijan asettamia reunaehtoja. (Eskola & Vastamäki 2001, 24)

⁴⁷ Luen tässä tutkimuksessa Teppo Kulmalan teatterikriitikoihin kuuluvaksi, vaikka kahdenlaisen positionsa (kriitikko ja journalisti) vuoksi hän nimellään esiintyy memmissä ryhmissä.

⁴⁸ Teppo Kulmala on irtisanouduttuaan Keski-suomalaisen palveluksesta työskennellyt freelancetoimittajana ja avustajakriitikkona.

⁴⁹ Tiedot muista, ei väitöstutkimusta varten tehdyistä, teema- ja puhelinhaastatteluista on esitetty lähdeluettelosta.

TAULUKKO 6 Puolistrukturoidut teemahaastattelut: informantit ja heidän ammattinsa, haastattelujen ajankohta, kesto ja paikka

INFORMANTIT	AMMATTI	AJAN-KOHTA	KESTO	PAIKKA
TEATTERIKRIITIKOT				
Jorma Pollari	Kriitikko, äidinkielen ja kirjall. opettaja	12.1.2008	1:29:52	Ravintola Mono Sera
Pauliina Siekkinen	Kriitikko, yrittäjä	22.3.2011	1:23:45	Kaupunginkirjasto
Hannu Waarala	Kriitikko, freelance-toimittaja,	14.6.2011	1:12:32	Kaupunginkirjasto
Teppo Kulmala	Kriitikko, kirjailija, toimittaja	27.10.2011	1:33:06	Haastattelijan koti
KAUPUNGINTEATTERI				
Aila Lavaste	Teatterinjohtaja	16.5.2007	1:42:31	Kaupunginteatteri
Elisa Saarnikoivu	Talous- ja henkilöstöpäällikkö	14.3.2008	1:26:09	Kaupunginteatteri
Jouni Huhtaniemi	Markkinointipäällikkö	18.3.2008	1:03:38	Kaupunginteatteri
Reino Bragge	Teatterinjohtaja	15.12.2008	1:23:58	Kaupunginteatteri
Jouni Innilä	Näyttelijä	23.9.2009	1:03:49	Kaupunginteatteri
Minna Aro	Näyttelijä	9.10.2009	1:22:25	Kaupunginteatteri
KESKISUOMALAINEN				
Erkki Laatikainen	Päätoimittaja	9.6.2008	0:34:11	KSML:n toimitilat
Inkeri Pasanen	Varapäätoimittaja	12.6.2008	1:28:13	KSML:n toimitilat
Mikko Voutilainen	Uutistuottaja	14.6.2010	1:17:29	KSML:n toimitilat
Lasse Kangas	Pääkirjoitustoimituksen esimies	30.6.2010	0:58:51	KSML:n toimitilat
Tomi Tuomaala	Kulttuuritoimittaja	15.9.2010	0:58:55	KSML:n toimitilat
Aino Suhola⁵⁰	Kirjailija, puhuja, toimittaja	7.9.2011	1:14:49	AS:n työhuone
Teppo Kulmala	Kulttuuritoimituksen esimies, kriitikko	27.10.2011	1:33:06	Haastattelijan koti
haastattelujen kesto yhteensä			20:14:33	

Haastattelut ajoittuvat suhteellisen pitkälle aikavälille (toukokuu 2007–lokakuu 2011) eri syistä: tutkimushanke eteni katkonaisesti, ja joillakin haastateltavista oli esteitä.⁵¹ Kaikki haastatellut suhtautuivat haastattelupyyntöön myönteisesti ja pitivät tutkimusaihetta kiinnostavana.

Puolistrukturoitujen teemahaastattelujen yhteenlaskettu kesto ylitti 20 tuntia, nauhoitukset litteroin itse. Lisäksi tein puhelinhaastatteluja (mm. Kuopio Tanssii ja soi -festivaalin toiminnanjohtaja Anna Pitkäsen haastattelu

⁵⁰ Tässä luen Aino Suholan Keskisuomalaisen informantiksi, vaikka Suhola haastateltua tehtäessä työskenteli vapaana kirjoittajana, puhujana ja kirjailijana.

⁵¹ Teatterikriitikoista yksi on haastateltu vuonna 2008, kolme vuonna 2011. Teatterin henkilökunnan (N=6) haastattelut on tehty vuosina 2007, 2008 ja 2009, Keskisuomalaisen henkilöstön (N=6) vuosina 2008, 2010 ja 2011.

29.8.2011), joita en nauhoittanut ja joiden kestoja en mitannut. Käytössäni oli myös kolme muita tarkoituksia⁵² varten tehtyä haastattelua, joista kaksi vanhinta – näyttelijä Aune Hurme-Virtasen ja kulttuuritoimituksen aiemman esimiehen Anja Pitkäsän haastattelut – on tehty edellinen 15.10.2001 ja jälkimmäinen 9.10.2001. Ohjaaja-kirjailija Juha Hurmetta olen haastatellut 2.2.2006. Kaikki tutkimusta varten haastatellut esiintyvät tutkimuksessa omalla nimellään.

Kolmelle kohderyhmälle profiloitu, toisistaan ainoastaan vähän poikkeava kysymyspatteristo valmistui vuoden 2007 lopulla: haastattelukysymykset Keskisuomalaisen teatterikriitikoille (liite 5), Kaupunginteatterin sekä Keskisuomalaisen henkilökunnalle (liitteet 6 ja 7) on esitetty erillisinä. Ensimmäinen informanteista oli kriitikko Jorma Pollari 12.1.2008, viimeinen toimittaja-kirjailija Teppo Kulmala 27.10.2011. Haastattelujen kulun eettiset periaatteet on varmistettu vuonna 2012 ilmestyneistä opetus- ja kulttuuriministeriön alaisen Tutkimuseettisen neuvottelukunnan (TENK) ohjeista (ks. <http://www.tenk.fi/fi/eettinen-ennakkoarviointi-ihmistieteiss%C3%A4/periaatteet>. Luettu 25.4.2014.), eikä haastattelujen aikana ole tapahtunut sellaista, mikä jälkeensä tarkistettuna olisi loukannut informanteja tai heidän yksityisyyttään. Kaikki tutkimuksessa mukana olleet saivat ennakkoon tietää tutkimuksen tarkoituksen ja suostuivat haastateltaviksi vapaaehtoisesti.

Haastatteluissa ei kysytty kriitikoiden suhdetta kouluttautumiseen tai ammattiliittoon. Yhdellekään kriitikoista teatteri- (kirjallisuus- ja elokuva-) kriitikkona toimiminen ei ollut päätoiminen ammatti. Teppo Kulmala on journalisti, vuodesta 1996 freejournalisti ja avustajakriitikko, Hannu Waarala paitsi kriitikko myös freelancetoimittaja. Jorma Pollarille teatterikriitikkona toimiminen on äidinkielen opettajan ammatin ohella tapahtuva sivutyö ja Pauliina Siekkinen on päätoimeltaan yrittäjä ja sivutoimeltaan avustajakriitikko.

Sanomalehden maksamat palkkiot ovat olleet kriitikoiden tiedossa jo ennen ammattiin ryhtymistä, sillä Keskisuomalaisen avustajan tulee allekirjoittaa avustajasopimus, jossa määritellään avustajuuden reunaehdot; kriitikon ja lehden oikeudet ja velvollisuudet.

Ennen haastatteluja lähestyin Keskisuomalaisen kriitikoita Kulmalaa, Pollaria ja Waaralaa tammikuun 3. päivä 2008 päivätyllä sähköpostilla, jossa haastattelukysymykset oli esitetty. Pauliina Siekkinen, joka vielä alkuvuonna 2008 ei ollut Keskisuomalaisen teatterikriitikko, sai kyselyn 18.3.2011 ja vastasi siihen 22.3.2011.

Sähköpostin saate oli kollegiaalinen ja asiallinen, ja tutkimuksen tarkoitus ja kysymysten merkitys ilmenivät siitä selkeästi (vrt. Vilka 2007, 81). Kriitikot vastasivat kysymyksiin kirjallisesti sähköpostissa (ks. lähteet). TENKin ohjeistuksessa (ks. aiempi, 25.4.2012 luettu viite) sanotaan, ettei informanttien esiintymiselle omilla nimillään ole eettistä estettä erityisesti silloin, kun kysymys on *asiantuntijuudesta*. Päätöstä puoltaa se, että haastateltujen joukko on lukumääräisesti pieni ja haastatellut olisivat koodattuinkin tunnistettavissa. Aineiston analyysin kohdalla muutoksen varianttien kirjaaminen kunkin kirjoittajan ni-

⁵² Jyväskylän kaupunginteatterin teatterihistoriikit (Westman 2001; Westman 2011) ja Teatteriminnojen historiikki (Westman 2002b).

miin on tutkimuksellisesti tärkeää. Toisin menetellen analyysilta katoaisi olen-
nainen merkitys: muutos kiinnittyi paitsi aikaan myös henkilöön.

Vaikka teemahaastattelu metodina oli tutkijalle tuttu aiempien töiden
vuoksi (ks. Westman 2000; Westman 2001; Westman 2002b), jouduin työn ede-
tessä miettimään kysymyspatteriston toimivuutta. 4. ja 11. tammikuuta 2012
esitin teatterikriitikoille Kulmala, Pollari, Waarala ja Siekkinen täydentäviä ky-
symyksiä sähköpostin välityksellä (liite 8). Kysymyksiin vastasivat sähköpostit-
se Pollari 4.1.2012 ja Kulmala 17.1.2012. Tutkimuksen viimeistelyvaiheessa
10.11.2014 lähestyin toimittaja-kriitikko Teppo Kulmalaa ja pyysin häntä täs-
mentämään kulttuuritoimituksen työskentelytapoja, lähinnä taittoa koskevia
käytänteitä. Kulmala vastasi kyselyyn 12.11.2014 päivytyssä sähköpostissaan.

Haastattelukysymykset jakaantuivat tosiasia- ja mielipidekysymyksiin.
Tosiasiakysymyksiä olivat esimerkiksi kysymykset haastateltavan iästä sekä
työ- tai avustajasuhteiden kestosta, mielipidekysymyksiä kysymykset siitä, mil-
laiseksi haastateltava kokee teatterikritiikin merkityksen tai tulevaisuuden.
Tavoitteena oli kerätä eri ammattiryhmien edustajilta tietoa, joka auttaisi ym-
märtämään teatterikritiikissä tapahtunutta muutosta ja hegemonian diskursseja,
so. kritiikin kentän sidoksia ja riippuvuuksia. Primaarilähteenä kritiikit osoittai-
sivat hypoteesin mukaan kritiikin muutoksen, mutta organisaatioiden ja henki-
löiden sidoksiin tai päätöksenteon retoriikkaan olisi sekundaarilähteiden kautta
vaikea päästä kiinni.

Osa haastatelluista sai kysymyslomakkeen sähköpostissa ennen haastatte-
lua, osa ei sitä halunnut. Edellä mainituilla oli mahdollisuus paneutua aihee-
seen ennakolta, jolloin uhkana on vastausten kaunistelu. Tällaista en haastatte-
lutilanteissa havainnut. Tuomi ja Sarajärvi (2009, 73) korostavat etukäteisinfor-
maation merkitystä, koska päämääränä on saada mahdollisimman paljon tietoa
haastattelun aiheesta. Osa informanteista oli paneutunut kysymyksiin ja kirjoit-
tanut tärkeinä pitämiään asioita muistiin (esim. näyttelijä Jouni Innilä), osa taas
ei pitänyt kysymyslomakkeen sisältämää etukäteisinformaatiota merkitykselli-
senä (esim. päätoimittaja Erkki Laatikainen).

Puolistrukturoidun teemahaastattelun etu on, ”ettei se sido haastattelua
tiettyyn leiriin, kvalitatiiviseen tai kvantitatiiviseen, eikä ota kantaa haastattelu-
kertojen määrään tai siihen, miten ’syvälle’ aiheen käsittelyssä mennään. [...]
yksityiskohtaisten kysymysten sijaan haastattelu etenee tiettyjen keskeisten
teemojen varassa” (Hirsjärvi & Hurme 1995, 36). Kun haastattelun tavoitteena
on tiedon kerääminen tietystä aiheesta, sen on oltava hyvin suunniteltua ja ta-
voitteellista. (ibid, 25). Haastateltavilla oli mahdollisuus vapaasti assosioiden
kuljettaa keskustelua eteenpäin. Olennaista oli, että kysymyslomakkeessa olleet
aiheet tulivat keskustelun kuluessa käsitellyiksi. Jokaisen haastattelun lopuksi
kysyin, onko informantilla jotakin lisättävää aiheeseen. Kysymys ei nostanut
esille uusia asiasisältöjä, mutta joskus haastateltava saattoi palata johonkin
aiemmin käsiteltyyn teemaan.

Haastattelujen kuluessa en erityisesti rekisteröinyt haastateltavan käytöstä,
ilmeitä tai eleitä, koska haastattelu oli rajattu kirjalliseen muotoon purettavan
tiedon hankintaan. Tallensin haastattelun nauhurille ja tein samalla muistiinpa-

noja. Haastateltavan epäröinti tai sanojen hakeminen käyvät ilmi nauhoitukselta, mutta tiedon keräämisen kannalta tauot tai painotukset eivät tulkintani mukaan osoittautuneet merkityksellisiksi. Tarkan ilmauksen hakeminen kertoi halusta löytää mahdollisimman eksakti ilmaus, ei yrityksestä väistellä haastattelukysymystä. (vrt. Tuomi & Sarajärvi 2009, 73; Jokinen, Juhila & Suoninen 1993, 195)

Metodina haastattelu on joustava (Tuomi & Sarajärvi 2009, 73). Hirsjärvi ja Hurme (1995, 129) painottavat, että teemahaastattelun tulosten tulisi olla muuta kuin haastattelijan oman näkemyksen toisinto, muutoin vaarana on tutkimustulosten manipulointi ja haastattelun validiteetin horjuminen. Hanna Vilkkä (2007, 16) sanoo, että tulkintaan vaikuttaa tutkijan tarkastelemilleen ilmiöille rakentama viitekehys. Haastattelujen ensisijainen anti tälle tutkimukselle muodostui kriitikoiden työtapojen ja -prosessien kuvauksesta sekä kriitikon persoonaan tai kritiikkitekstiin kohdistuvista odotuksista.

3.6 Poikkitieteellinen tutkimusote

"Joukkoviestinnän tutkimus tai mediatutkimus on omaksunut ideoita, teorioita ja menetelmiä muilta tieteenaloilta, mikä johtuu paljolti siitä, että ala itse ei ole vakiintunut omaksi tieteenalaksi."

Kantola, Moring & Väliverronen (2003, 6)

Edellä mainitut tutkijat siis väittävät, että kulttuurintutkimuksen vahvistumisen myötä mediakulttuurin tutkimuksesta on muodostunut "uusien ideoiden ja teorioiden koekenttä" (ibid, 6). Samalla hajanaisuus on heikentänyt alan identiteettiä, sillä lainateorioiden ja -metodien avulla tehty tutkimus on horjuvaista. (Mikkeli & Pakkasvirta 2007, 119) Kulttuurintutkimus muotoutui 1950-luvun Iso-Britanniassa, missä tutkijoiden kiinnostuksen kohteiksi nousivat erilaiset vallan ja toimijoiden yhteydet sekä median ja kulttuurin roolit yksilöiden ja yhteisöjen arjen rakentumisessa. (Lehtonen 2014, 338)

Birminghamin nykykulttuurin tutkimuskeskuksen perustaminen vuonna 1964 toi tutkijat vahvasti osaksi tieteellistä yhteisöä. (Herkman 2006, 23) Mikkelin ja Pakkasvirran mukaan (2007, 121) kulttuurintutkimus liikkuu aina rajapinnoilla: "[...] niin akateemisen ja ei-akateemisen maailman rajalla kuin eri oppiaineiden välisillä rajoilla". Stuart Hall (1992, 13) toteaa kulttuurintutkimuksen edustavan "akateemisen maailman suuntautumista yhteiskuntaan ja kulttuuriin".

Kulttuurintutkimuksen alkuvaiheita on syytetty kiinnittymisestä vasemmistolaiseen ajatteluun. Jo 1960-luvulla joukkoviestinnän sisältämät ideologiset tarkoitukset tulivat tutkimuksen keskiöön. Myös kysymykset sukupuolesta ja sukupuolierojen vaikuttavuudesta nousivat kiinnostaviksi tutkimusaiheiksi. (Lehtonen 2014, 338–339) Kulttuurintutkimusta on kritisoitu sen takertumisesta erilaisten mikrokontekstien tutkimiseen. Tällöin makrotasolla tapahtuvat yh-

teiskunnan rakenteellista muutosta heijastavat kehityslinjat jäävät liian vähälle huomiolle, eivätkä talouselämän ja poliittisten päätösten kytkökset tule näkyviin. (ks. Herkman 2006, 23–26, 29) Olisi aiheellista katsoa yksityistä laajemman kehityksen kautta, sillä "laajempien yhteiskunnallisten virtausten tai rakenteiden tarkastelu saattaa edellyttää myös määrällisten tutkimusmenetelmien käyttöä" (ibid, 29).

Herkmanin aiemmin esittämä kritiikki subjektikeskeistä kulttuurintutkimusta kohtaan istuu tämän tutkimuksen kehukseen ja ajatusmaailmaan: itse asiassa työn rakenne saa oikeutusta edellä esitetystä. Teatterikritiikin tutkimus katsoo yleiseen ja yksityiseen, ja niin tehdessään liikkuu laadullisen ja määrällisen tutkimuksen kentällä.

Laadullisen osion tavoitteena on *ymmärtää* kritiikissä tapahtunut muutos, *avata* muutosten taustalla olevia tekijöistä sekä *pohdita* muutosten vaikuttavuutta tulevaisuuteen (vrt. tapaustutkimus menetelmällisenä kattokäsitteenä). Työn määrällisen osuuden tavoitteena on selvittää, kuinka muutokset (ulkoasun, sisällön ja paradigmojen) käytännössä ovat tapahtuneet. Tällä tavoin laadullinen ja määrällinen lähestymiskulma täydentävät toisiaan – luovat synteisiä. Aineistoanalyysin osoittama muutos vertautuu jäävuoren huippuun, sillä teatterikritiikkiä ja -kriitikkoa säätelevät kritiikin kentän pelaajat, pelaajien keskinäinen hegemonia sekä laajemmin pelille asetetut – tai muodostuneet – kulloisenkin yhteiskunnallisen tilanteen muovaamat kehykset.

Tutkijalle ei tarttumapinnoista ja näkökulmista ole ollut pulaa, mutta aineistojen runsaus ja monialaisuus on uhannut työn koherenssia. Tutkija Tuija Saresma (15.12.2012) puhuukin moni- ja poikkitieteellisen tutkimuksen eduista ja vaikeuksista.⁵³ Monitieteisyydellä Saresma (ibid) tarkoittaa "eri tutkimusalojen yhteen tuomista esim. tutkimushankkeessa" siten, että kunkin tieteenalan perusluonne säilyy. Poikkitieteellisyyden Saresma näkee haasteellisena, koska eri tieteenalojen kentällä liikkuminen ja metodipluralismi vaativat tutkijalta laaja-alaista perehtyneisyyttä ja kykyä oman tietämättömyytensä tunnustamiseen. Onnistuessaan prosessi voi tuottaa uusia käsitteitä ja metodeja.

Mikkeli ja Pakkasvirta (2007, 65) sanovat edellä mainitun tutkimustavan edustavan "salaattikulhoa, joka kokoaa yhteen eri aineksia mutta jossa kaikki ainekset kuitenkin säilyttävät oman ominaisuutensa". Poikkitieteellisen tutkimuksen etu on tutkijoiden mukaan mm. siinä, että monitieteisen tutkimusryhmän asemesta tutkimuksen tekijöitä voi olla ainoastaan yksi. (ibid, 66) Tutkijat (ibid, 89) viittaavat myös "yhteismitattomien näkökulmien" avulla saavutettavaan tutkimuskohteen holistiseen kuvaan.

Oma tietämättömyys kritiikintutkimuksen kentällä on helppo tunnustaa. Ei ollut yhtä väylää, jonka avulla avata käsitteitä, rakentaa kehystä ja analysoida aineistoa. Kokonaisuus on ollut hahmotettava pala palalta rationaaliseen

⁵³ Tuija Saresman esitys 15.2.2012 *Monitieteinen tutkimus käytännössä* -keskustelutilaisuudessa Jyväskylän yliopistossa. Luettu ja tallennettu sähköpostin liitetiedostosta 21.2.2012.

harkintaan luottaen. Saresman (15.2.2012) mukaan monitieteisyyden tavoitteena onkin juuri *kokonaiskuvan* muodostaminen.

Edellä kerrotun valossa tämä tutkimus edustaa poikkitieteellistä lähestymistapaa. Jokainen valituista näkökulmista – esteettinen, historiallinen, journalistinen, kulttuuri- tai yhteiskuntapolitiikkaan, sosiologiaan tai hegemoniaan nojaava – tuo oman näkökulmansa teatterikritiikin ja -kriitikon aseman muutokseen. Mikko Lehtonen sanookin (2014, 340) kulttuurintutkimuksen jo alun alkaen olleen "tarkoituksellisen monitieteistä". Kulttuurintutkimus liikkuu siten sujuvasti kahdella kentällä: humanistisella ja yhteiskuntatieteellisellä, eikä sen nivoutuminen akateemisen tiedemaailman varauksetta hyväksytyksi uudeksi jäseneksi ole ollut ongelmatonta. (ks. *ibid*, 341–343)

Tutkimuksen tekijän on helppo allekirjoittaa Roland Barthesin (Rojola 1993, 8) väite semiootikon verratessa kirjoitustyötään "*donquijotelaiseen seikkailuun, jossa mitään ennalta suunniteltua matkareittiä ei ole*". Toiveeksi jää, ettei teksti siitä huolimatta muistuta Barthesin kuvaamaa "valtavaa jätettä" (*ibid*, 8), vaan että se osaltaan selkiyttää yhden sanomalehtikirjoittamisen genren muutoksen syitä, kehitystä ja mahdollisia vaikutuksia päivälehtikritiikin tulevaisuuteen.

4 LÄHTEET JA AIEMPI TUTKIMUS

Kun tutkimuksen tavoitteena on historiallisen ja käsitteellisen kontekstin muodostaminen teatterikriittiktradition muutokselle sekä mahdollinen erilaisten valtakäytäntöjen heijastuminen kriitikon ammattiin ja kritiikkiin, ei tutkimukselle ole teoreettista tai metodologista mallia tai opastusta minkään yksittäisen tieteenalan piirissä. Monitieteisellä kentällä liikkuva aihe on sanellut ehtonsa tutkimukselle: lähdemateriaali on ollut etsittävä teatterintutkimuksen ja teatterihistorian, estetiikan ja kulttuurintutkimuksen sekä osaksi journalistiikan kentiltä.

Kysymyksenasettelu ja tutkimusmenetelmä ovat ohjanneet lähteisiin tutustumista ja lähdemateriaalin valikoitumista. Lähteet on karkean luokituksen mukaan jaettu kahteen pääluokkaan: primaari- ja sekundaarilähteisiin. Lähteiden keruuvaihe on pääosin tapahtunut vuosien 2010–2013 aikana ja täydentynyt vuonna 2014 ilmestyneellä kirjallisuudella.⁵⁴ Päättäntöä on päivitetty seuraamalla lehti uutisointia median muutoksesta ja päivälehtien tulevaisuudesta.⁵⁵

Johdannon alussa totesin, että teatteri akateemisena tutkimuskohteena on tietyllä tapaa marginaalissa, vaikka sekä teatterin tekeminen että esitysten katsominen ovat vuosituhansia olleet inhimillisen toiminnan luontevia osia. Teatteri ei, ajoittaisesta mediaseksikkyydestään huolimatta, liikuttele suuria rahavirtoja. Se pikemmin vie julkisia varoja kuin tuo niitä valtion, kuntien tai riippumattomien teatteriryhmien kassaan.

Maassamme ja maamme ulkopuolella kritiikistä on keskusteltu ja siitä on kirjoitettu, mutta usein keskustelu on seurannut (kuva)taiteen estetiikkaa ja taiteen arviointiperusteita. Kaunokirjalliset lähteet ja elämäkerrat keskittyvät pääosin kriittikopersonien elämän ja työn ympärille, mutta myös teatterihistoriaa koskevaa tutkimusta samaten kuin tutkimusta teatteritieteestä ja yksittäisistä

⁵⁴ Lähdemateriaalin luokituksessa on seurattu ohjeena Jyväskylän yliopiston humanistisen tiedekunnan professorin Minna-Riitta Luukan Tieteellinen kirjoittaminen -luennolla vuonna 2005 antamaa jaottelua.

⁵⁵ Vuonna 2015 ilmestyivät kulttuurijournalismia ja taiteilijuutta käsittelevät väitöstutkimukset (Jaakkola 2015b; Logrén 2015; Mattlar 2015), jotka eivät tutkimuskysymyksiä muotoiltaessa, aineiston keruuvaiheessa (2010–2013) ja tutkimuksen kirjoitusvaiheessa (pääosin 2011–2014) kaikilta osin olleet käytössä.

esityksistä on kirjoitettu. Kritiikin vastaanotto toki kiinnostaa, koska näkökulma voi antaa olennaista tietoa näytelmävalinnoista ja yleisön mieltymyksistä.⁵⁶

4.1 Kritiikit ja kriitikot

Viimeistellessäni käsikirjoitustani ilmestyi ensimmäinen suomalaista teatterikritiikkiä selvittänyt väitöstutkimus, Minna-Kristiina Linkalan *Teatterikriitikot kenttien kielipelissä – Bourdieulainen tulkinta suomalaisesta teatterikritiikkiä koskevasta muutospuheesta 1983–2003* (2014). Linkalan tutkimus lähestyy aihetta viiden suomalaisen päivälehdessä 15 teatterikritiikin sekä *Teatteri*-lehden 185 pääkirjoituksen ja teatterikriitikoiden haastattelujen (15) kautta. Kritiikit on poimittu vuosilta 1983, 1993 ja 2003 ja pääkirjoitukset ovat peräisin 20 vuoden ajalta. Sekä Linkala että tämän tutkimuksen tekijä käyttävät sosiologi Pierre Bourdieun käsitettä *kenttä*, samoin *paradigma*-jaottelua. Erottavana tekijänä on paitsi kritiikkiaineiston laajuus myös menetelmä: tämän tutkimuksen tekijän kolmiportainen aineiston analyysi poikkeaa Linkalan tarkastelusta.

Yksi suomalaista teatterikritiikkiä koskevasta yliopistotasoisista tutkimuksista on Tampereen yliopiston yleisen kirjallisuuden draamalinjan vuonna 1983 ilmestynyt pro gradu -työ, jossa Pekka Korhonen tarkastelee sanomalehdissä julkaistuja teatteriarvosteluja vuosina 1945–1963. Korhosen lähiluvun kohteina on viisi päivälehteä: *Aamulehti*, *Helsingin Sanomat*, *Suomen Sosialidemokraatti*, *Turun Sanomat* ja *Uusi Suomi*, ja tarkemmin em. lehdissä lokakuussa 1945, 1951, 1957, 1963 ja 1969 julkaistut arviot. Esityksiä analysoimalla Korhosen pyrki määrittämään teatteriarvostelujen sisältöluokkia ja tutkimaan kritiikkien tekniikkaa, tarkastelemaan sanomalehtien arvostelukäytäntöjä ja arvostelijoita sekä kvantitatiivisesti tutkimaan teatteriarvostelujen sisältöjä. Sisällönanalyyysissä Korhonen jakoi teatteriesityksen neljään eri tarkastelukohteeseen: näytelmätekstiin, ohjaukseen, näyttelijän työhön ja scenografiaan.⁵⁷

Näkökulman arvostelijoiden työhön ja toimenkuvaan on esittänyt Kimmo Jokinen (1988) Jyväskylän yliopiston Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisussa nro 12: *Arvostelijat. Suomalaiset kriitikot ja heidän työnsä*, ja Marjo-Riitta Simpanen SARVin vuonna 2007 teettämässä, Jyväskylässä saman vuoden joulukuussa julkistetussa selvityksessä. Maaria Lingon (1990) tutkimus *Teatteriesitykset ja julkisuus. Kahdeksan 1980-luvun teatteriesityksen vastaanotto sanomalehdissä* taas kuuluu enemmän reseptiotutkimuksen piiriin.

Teatterikriitikon ammatin praktisia työohjeita ovat kartoittaneet Mikkelin ammattikorkeakoulun opiskelija Elisa Nuutinen (2000) lopputyössään ja Markku Ihonen (2002) artikkelissaan *Tieteellinen kirja-arvio*. Jyväskylän yliopiston opettajankoulutuslaitoksen draamakasvatuksen yksikön opiskelijan Mirka Sepäsen (2002) lopputyö *Palautetta kaipaa ihan älyttömästi. Harrastajateatterin lehti-*

⁵⁶ Esim. Maaria Lingon Jyväskylän yliopiston Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisusarjassa ilmestynyt *Teatteriesitykset ja julkisuus* (1990).

⁵⁷ Mainitut neljä kohdetta ovat näytelmän peruselementtejä.

kritiikki ohjaajan näkökulmasta tarkastelee kritiikille asetettuja odotuksia harrastajateatterikontekstissa ja ohjaajan näkökulmasta.⁵⁸

Maamme teatteriammattilaisten Teatteri-lehden⁵⁹ ja kriitikoiden *Kritiikin Uutisten* (KritU) palstoilla puheenvuoron saavat alansa etabloituneet ammattilaiset. Artikkelit valottavat teatterin ja kritiikin kenttiä sekä kriitikon työnkuvaa ja ovat määrättyjen ammattiryhmien keskinäisen diskurssin dokumentaatiota. Keskusteluilla on pääkaupunkipainotteisuutensa lisäksi taipumus jäädä ammattikuntien sisäiseksi dialogiksi. Yhteistä tilaa tai tilaisuutta eri ammattiryhmien tai yleisön kanssa käytävälle rakentavalle keskustelulle ei ole löytynyt. Päivälehtien yleisönosastojen mielipidekirjoitukset tai yksittäisten henkilöiden satunnaiset (poleemiset) kohtaamiset eivät ole kantaneet pitkälle. Päivälehdistä Helsingin Sanomat on ainoa, jonka kulttuurisivuilla ja Mielipide-palstalla on nähtävissä analyttisyyteen pyrkivä artikkeleita ja puheenvuoroja kritiikin tilasta.

Arvostetuista kriitikkopersonista kirjoitetut elämäkerrat⁶⁰ tai kritiikkikoelmat⁶¹ rakentavat kriitikoille ja kritiikeille historiallista ajankuvaa sekä auttavat kriitikon työtapojen ja työskentelyolosuhteiden hahmottamisessa. Kriitikoiden ammatillista järjestäytymistä ja aseman muutosta on selvitetty lähinnä kahdessa *Suomen arvostelijain liitto ry:n* (SARV ry) julkaisemassa teoksessa. Ensimmäinen on Otto Lappalaisen vuonna 2000 julkaistu liiton 40-vuotishistoriikki *Sarvia ja hampaita 50 vuotta*, jälkimmäinen Heikki Jokisen vuonna 2010 toimittama esseekokoelman luonteinen *Kritiikin kasvot*.

Useat suomalaiset teatterintekijät sekä kulttuurin, taiteen ja estetiikan kentillä liikkuvat ammattilaiset ovat kirjoittaneet teatterista. Tuorein teos on Jyväskylän kaupunginteatterin johtajana vuosina 2000–2007 olleen Aila Lavasteen *Vieraassa takissa* (2015), jonka fokuksessa on teatterin johtamisen problematiikka. Peter von Baghin ja Pekka Milonoffin 1977 toimittama *Teatterikirja* koostuu kahden suomalaisen ohjaajan, Kalle Holmbergin ja Ralf Långbackan dialogista. Vuoropuhelussa myös teatterin kritiikki ja teatterin kriitikot saavat osansa. Pekka Tarkan artikkeli *Kirjailija, arvostelija ja lukija* teoksessa *Kirjoittajan työt* (1968) liikkuu samalla kentällä, ja kirjallisuuskritiikkiä on selvittänyt Eila Penanen artikkelissaan *Kirjallisuusarvostelu* Tarkan (1970) toimittamassa teoksessa *Suomen kirjallisuus VIII*.

⁵⁸ Harrastajateatterikritiikki on rajattu tutkimuksen ulkopuolelle, sillä tässä työssä tavoitteena on ollut keskittyä yhden ammattiteatterin esityksistä kirjoitettuun kritiikkiin. Harrastajien ja ammattilaisten esitysten arviointi tapahtuu liki samojen periaatteiden mukaan. (Haastattelut: Pollari 12.1.2008; Siekkinen 22.3.2011; Waarala 14.6.2011) Lehti pyrkii harrastajien esitysten kattavalla huomioimisella palvelemaan maakunnan lukijoita, jolloin kriittinen aspekti ei välttämättä ole ensisijainen. Ammattilaisten sitä vastoin katsotaan kykenevän ottamaan vastaan tiukkaakin palautetta.

⁵⁹ Nyttemmin *Teatteri&Tanssi*-lehden, kun Teatteri-lehti ja Tanssi-lehti vuoden 2012 alussa yhdistyivät.

⁶⁰ Eklund (1984, 13–17), Sole Uexküll 1920–1978; Lehtola, E.–Seppälä, R. (1989), *Taita olla piru. Olavi Veistäjän elämä ja teatteri*.

⁶¹ Suur-Kujala, A. (toim.) (1986), *Kohti elävää teatteria: Maija Savutien teatteriarvosteluja 1935–85*.

4.2 Käsitteet ja historiallinen kehys

Pierre Bourdieu'n *kenttä* on yksi työn keskeisistä käsitteellisistä kehyksistä. Bourdieun (1985; 1993; 1998; 2005; Roos 1995) määrittämällä sosiaalisella kentällä toimivat ihmiset, erilaiset yhteenliittymät ja instituutiot. Kysymys kriitikoiden vallasta, vastuusta ja siitä, mikä legitimoit heidän pääsytensä kriitikoiksi, liittyy kysymykseen symbolisesta pääomasta.

Teatteri liikkuu esteettisen kokemuksen kentällä ja esteettinen katse määrittää osaltaan kriitikon katsetta. Marcia Mulder Eaton (1995) ja John Dewey (1980, ens. painos 1934; suom. 2010) ovat estetiikan tienraivaajia. Arto Haapalan professori Arne Kinnusen 60-vuotispäivän johdosta toimittama *Taiteen kritiikki* (1990) taas liikkuu kritiikin historiallisilla ja uudemmilla alueilla. Martta Heikkilän toimittama *Taidekritiikin perusteet* (2012) avaa kritiikin käsitteistöä ja historiaa ja antaa puheenvuoron eri taidemuotojen edustajille.

Käsitteellinen tausta termeille *kritiikki/arvostelu/arvio* rakentuu Nykysuomen sanakirjan osien 1 ja 2 (2002, 15. painos) kautta. Suomalaisen kulttuuripolitiikan linjauksia selvittävät mm. Anita Kangas ja Juha Virkki (1999). Timo Kohon (1991) teatteriarkkitehtuurin merkitysarvoja selvittänyt väitöstutkimus keskustelee valtarakenteista kysyessään, kuinka teatterirakentaminen heijastaa yhteiskunnan arvomaailmaa. Heikki Hellman ja Maarit Jaakkola (2009) pohtivat artikkelissaan *Kulttuuritoimitus uutisopissa* paitsi kulttuurijournalismin muutosta Helsingin Sanomissa 1978–2008 myös kriitikon ja journalistin ammatillisen identiteetin ja position eroja ja yhtäläisyyksiä. Tutkijoiden esitys kriitikon edustaman esteettisen ja journalistisen paradigman vaihtelusta liittyy mediakulttuurin makro- ja mikrotasolla tapahtuneeseen muutokseen unohtamatta valtapositiioihin linkittyvää keskustelua.

Historiallinen kehys sanomalehti Keskisuomalaiseen ja Jyväskylän kaupunginteatteriin rakentuu kirjallisuuslähteistä ja haastatteluista. Lasse Kankaan kirjoittama Keskisuomalaisen historia *Painetun sanan elämää* ilmestyi vuonna 2007. Jyväskylän kaupunginteatterin alkuvaiheita kartoittaa Irene Konttinen Jyväskylän Työväen Teatterin 80-vuotisjuhla-julkaisussaan (1990), jyväskyläläisen teatterielämän ja Jyväskylän Työväen Teatterin varhaisista vaiheista kertoo Kyösti Sorjonen vuonna 1960 ilmestyneessä teoksessaan. Kaupunginteatterin myöhemmistä vaiheista kertovat puolestaan teatterin 40- ja 50-vuotisjuhlien yhteydessä julkaistut teokset (edellisen toim. Lavaste–Ruotsalo–Helke, 2001; jälkimmäisen toimituskunnan päätoim. Valtonen, 2011).

Myös edellisessä alaluvussa mainitut kriitikkopersonien elämäkerrat ja kritiikkikokoelmat tuovat tietoa arvostelijan työskentelytavoista. Arvostelijain liiton teettämät historiikit (Lappalainen 2000; Jokinen 2010) lähestyvät aihetta enemmän kriitikon ammatillisen identiteetin ja työnkuvan kautta.

4.3 Journalistiikka ja mediakulttuuri

Genrenä teatterikritiikki kiinnittyy esteettisen ulottuvuutensa vuoksi taidemaailmaan, kun julkaisuväline, lehti, kiinnittää sen median kenttään. Merja Hurrin lisensiaatintyö *Kulttuuriosasto: neljän puoluelehden ja yhden sitoutumattoman päivälehdien kulttuuriosastojen sisältö ja kehitys: Vapaa Sana – Kansan Uutiset, Suomen Sosialidemokraatti, Helsingin Sanomat, Maakansa-Suomenmaa ja Uusi Suomi vuosina 1950, 1960, 1970 ja 1980* (1983) ja väitöskirja *Kulttuuriosasto: symboliset taistelut, sukupuolikonflikti ja sananvapaus viiden pääkaupunkilehden kulttuuritoimituksissa 1945–1980* (1993) ovat suomalaisen lehdistön kulttuurijournalismin tutkimuksen kulmakiviä. Tutkimuksissaan Hurri on selvittänyt päivälehtien kulttuuriosastoissa tapahtunutta muutosta: lisensiaatintyössä tarkastelemalla viittä päivälehteä vuosina 1950, 1960, 1970 ja 1980 ja väitöstutkimuksessa vuosina 1945–1980 viiden pääkaupunkilehden kulttuuriosastojen symbolisten taistelujen, sukupolvikonfliktien ja sananvapauden kautta.

Tämän tutkimuksen tekijä perehtyi kumpaankin työhön vasta tutkimusaiheen valittuaan. Kun tutkimuskysymykset, dispositio ja ensimmäiset haastattelut oli tehty ja kritiikkiaineisto kerätty, tutustuin Hurrin väitöskirjaan ja havaitsin dispositioissa joidenkin teemojen samankaltaisuutta. Yhtäläisyydet kohdistuvat käsitteiden – kulttuuri, taidekritiikki, bourdieulainen kenttä – selventämiseen, haastattelumetodin käyttöön ja paradigmojen avulla tapahtuvaan aiheen tarkasteluun. Tein tietoisin valinnan: jatkoin oman tutkimukseni parissa ja palasin Hurrin tutkimuksiin myöhemmin.

Toimitustyön differentioitumista ovat selvittäneet Esko Keränen väitöskirjassaan *Muuttuva työnkuva. Toimitustyön differentioitumiskehitys Suomen sanomalehdistössä* (1984) ja Merja Helle väitöskirjassaan *Toimitustyö muutoksessa. Toiminnan teoria ja mediakonseptin käsite tutkimuksen ja kehittämisen kehyksenä* (2010).

Mediakulttuurista ja sen muutoksesta ovat kirjoittaneet sekä tiedotusopin että kulttuurintutkimuksen edustajat. Jälkimmäisiin lukeutuu diskurssianalyysimenetelmän kehittäjänä tunnettu Norman Fairclough teoksessaan *Media Discourse* (1995; suom. *Miten media puhuu* 1997). Media-analyysin suomalaiset edustajat saavat puheenvuoron Anu Kantolan, Inka Moringin ja Esa Väliiverrosen toimittamassa teoksessa *Media-analyysi* (2003). Kirjassa *Median varjossa* (2002, toim. Perko, Salokangas & Luostarinen) kirjoittajat valottavat journalismin muutosta, juttukierrätystä ja konsernijournalismia. Aimo Ruususen vuonna 2002 toimittamassa kirjassa *Media muuttuu* kirjoittaa Pertti Hémanus otsikolla *Lehdistö eilen suomalaisen journalismin tilasta ennen murrosta*.

Eryteisesti sanomalehtien ulkoasun muutoksesta kertovia tutkimuksia ovat *Sanomalehden ulkoasuopas* (1998, tekijät Huovila, Pulkkinen & Taipale) sekä Pekka Mervolan väitöskirja *Kirja, kirjavampi, sanomalehti* (1995). Maarit Jaakkolan *Hyvä journalismi. Käytännön opas kirjoittajalle* (2013a) kartoittaa selkeästi lehtikirjoittamisen periaatteita ja eri lajeja.

Esittelin Heikki Hellmanin ja Maarit Jaakkolan (2009) artikkelista saadut tutkimusteoreettiset ja metodilliset lähtökohdat johdannon alaluvussa 3. Tutki-

joiden artikkeli esteettisen vs. journalistisen paradigman hallitsevuudesta kriitikon vs. journalistin työssä ilmestyi *Media ja viestintä* -lehdessä vuonna 2009 (32(2009): 4–5, 24–42)⁶², ja Heikki Hellman on pitänyt aiheesta esitelmän *Teoston* kesäseminaarissa 2.6.2010 (Löytyy: [http://www.teosto.fi/teosto/websivut.nsf/0/5978dffb3c8b980cc225773700401122/\\$FILE/Hellmanin_alustus.pdf](http://www.teosto.fi/teosto/websivut.nsf/0/5978dffb3c8b980cc225773700401122/$FILE/Hellmanin_alustus.pdf). Luettu ja tallennettu 15.11.2010.). Tiina Saaren pro gradu -tutkielma *Uutisia! Arvioita! Kirjasta ja sen tekijästä kirjoitetut journalistiset jutut Helsingin Sanomissa ja Satakunnan Kansassa syksyllä 2012* (2014) lähestyy tutkimuskohdettaan osin Hellmanin ja Jaakkolan artikkeliin pohjaten. Maarit Jaakkolan artikkeli *Taidekritiikin muutos suomalaisissa sanomalehdissä 1978–2008* (*Kulttuurintutkimus* 30 (2013): 4, 31–45) tarkastelee kritiikin muutosta viiden suuren maakuntalehden – Aamulehti, Helsingin Sanomat, Kaleva, Savon Sanomat ja Turun Sanomat – kulttuurisivuista tehdyn analyysin pohjalta.

⁶² Hellmanin ja Jaakkolan *Media ja viestintä* -lehdessä (2009) julkaistuun artikkeliin perustuva *From aesthetes to reporters: The paradigm shift in arts journalism in Finland* on julkaistu verkkojulkaisussa *Journalism* 2012, 13:783–801. Löytyy: <http://jou.sagepub.com/>. Luettu 16.4.2014.

5 OMA POSITIO: TUTKIJA - KRIITIKKO - LUKIJA

Tutkimusta tehdessäni olen liikkunut kolmella kentällä: olen ollut kritiikin tutkija, lukija ja kriitikko. Tutkijan tehtävä on ollut etsiä vastauksia tutkimuskysymyksiin. Sanomalehti Keskisuomalaisen kulttuuritoimituksen avustajakriitikon tehtävä on ollut teatteri- ja tanssikritiikin kirjoittaminen ammattilaisten ja harrastajien esityksistä. Lukijana olen seurannut taidekriitikkiä ja eri medioissa käytyä keskustelua kritiikin tilasta.

Avustajasuhteeni sanomalehti Keskisuomalaiseen alkoi vuonna 2000 ja jatkuu toistaiseksi. Jyväskylän kaupunginteatterin - *Jyväskylän Teatteri Oy:n* - palveluksessa olen työskennellyt vuosina 1993–1994 markkinointisihteerin määräaikaaisessa työsuhteessa. Olen kirjoittanut Kaupunginteatterin historiasta ja teatteriesityksistä teatterin 40- ja 50-vuotisjuhla-julkaisuihin (Westman 2001; Westman 2011) sekä teatterinaisten 40-vuotishistoriikin vuonna 2002 (Westman 2002b). Artikkelini Keskisuomalaisesta teatterielämästä ilmestyi *Finnica*-verkkosivuilla (www.finnica.fi/keski-suomi/teatteri) samana vuonna (2002a).

Kriitikon ammatista ja sidoksista em. organisaatioihin saattaisi muodostua tutkijan positiolle eettinen ongelma. Kaplanin (1964, 210–211; ks. Mäkelä 1990, 42–61) mukaan on aiheellista tunnistaa, että ”tutkija on tutkimuksensa keskeinen tutkimusväline”. Tästä seuraa, että kvalitatiiviset tutkimusraportit ovat taipuvaisia heijastamaan tutkijan omia ajatuksia, koska ne ovat ”henkilökohtaisempia kuin kvantitatiiviset tutkimukset” (ibid). Jokinen, Juhila & Suoninen (1993, 17) toteavat: “[...] kvalitatiivisessa tutkimuksessa objektiivisuus syntyy nimenomaan oman subjektiivisuutensa – tai monikossa subjektiivisuuksiensa – tunnistamisesta”. Olen tunnistanut subjektiiviset intressini ja tutkijana kyennyt erottamaan kriitikon rationaalis-affektiivisen ja tutkijan rationaalisen roolin toisistaan. Tutkimus ei ole itsereflektiota tai omalle ammattikunnalle suunnattua puhetta. Päinvastoin: tavoitteena on tutkimuksen kohteena olevan ilmiön erilaisten ulottuvuuksien avaaminen oman ammattikunnan suppean diskurssin ulkopuolelle.

Suhteeni Keskisuomalaiseen ja Jyväskylän kaupunginteatteriinkin sekä kummankin organisaation palveluksessa oleviin tai olleisiin henkilöihin on ja on ollut työntekijän ja työn- tai toimeksiantajan välinen suhde. Tutkimuseettistä

ongelmaa ei siten muodostu. Avustajakriitikkona työskentelen kulttuuritoimituksen ulkokehällä, ja vuoden kestänyt määräaikainen työsuhteeni Kaupunginteatteriin oli ennen 1990-luvun puoliväliä. Kosketuspintojeni kautta olen saanut ymmärrystä lehden ja teatterin rakenteita ja toimintaperiaatteita kohtaan.

Keskisuomalaisen teatterikriitikkona olen kirjoittanut kritiikkiä ammattija harrastajateattereiden esityksistä. Sanomalehti Keskisuomalaisen linjauksen mukaan maakunnan harrastajakentän esitykset pyritään huomioimaan kattavasti. Traditio alkoi kulttuuritoimituksen ensimmäisen esimiehen, Anja Penttisen⁶³ (myös Aino Suholan haastattelu 7.9.2011) aikana. Linjausta on perusteltu halulla palvella maakunnan lukijoita (kestotilaajia) mahdollisimman hyvin. (haastattelut: Pasanen 12.6.2008; Kangas, L. 30.6.2010; Voutilainen 14.6.2010)

Suomen arvostelijain liitto hyväksyi jäsenhakemukseni 2006, ja kuulun liiton tanssi- ja teatterijaokseen. Kriitikon ammattiin ei ole saatavissa varsinaista ammattikoulutusta, täydennyskoulutusta kylläkin. Vuonna 2006 osallistuin SARVin, Tampereen yliopiston journalistiikan laitoksen ja täydennyskoulutuskeskuksen järjestämään kriitikoiden jatkokoulutukseen, VIRKO II:een. Yksi kiintoisimmista havainnoista oli, kuinka taiteen lajista riippumatta arviointia määrittävät samankaltaiset tekijät, muun muassa esityksen/teoksen dramaturgia ja rytmi.

Tutkimuksen loppuvaiheessa jouduin esittämään itselleni kysymyksen, olisinko lähestynyt aihetta eri tavoin, jos tutkimuskohde – organisaatiot, henkilöt ja kritiikkitekstit – olisivat olleet tuntemattomia. Vastasin myöntävästi. Mikäli olisin valinnut tarkastelumethodiksi tekstianalyysin, olisi tutkijan neutraali positio voinut vaarantua vääränlaisen kollegiaalisuuden tullessa esteeksi kritiikkiaineiston objektiiviselle analyysille. Eskola ja Suoranta (2008, 17) toteavat, että tutkijalta vaadittava objektiivisuus muodostuu lopulta omien ennakkokäsitysten kohtaamisesta ja tunnistamisesta.

⁶³ Anja Penttisen haastattelu 9.10.2001.

**I TEATTERIKRITIIKKI JA
SANOMALEHTIKRITIIKIN MUUTTUV A SEMA**

1 SUOMALAISEN PÄIVÄLEHTIKRITIIKIN SYNTY JA MYÖHEMMÄT VAIHEET⁶⁴

Sanomalehdet ovat julkaisseet kulttuuriaiheisia kirjoituksia vuosisatojen ajan. Suomessa kulttuurin aihealueet tulivat osaksi päivälehtien sisältöä 1800-luvun loppupuolella. Kritiikki genrenä syntyi Ranskassa, missä kaunokirjallisuudesta alettiin julkaista arvosteluja. Suomessa ruotsinkielistä kirjallisuuskritiikkiä kirjoittivat muun muassa Johan Ludvig Runeberg ja Johan Wilhelm Snellman. Suurimpien päivälehtien kulttuuriosastoissa julkaistiin 1800-luvun loppuun mennessä neljän eri taidelajin – kirjallisuuden, musiikin, teatterin ja kuvataiteen – kritiikkejä ja esittelyjä. Suomenkieliset teatteriarvostelut aloitti Pietari Hannikainen vuonna 1845 perustamassaan *Kanava*-lehdessä. (Hurri 1993, 13)

Eino Leino on todennut, että kriitikolta vaaditaan ”sitä sydämen ja älyn suuruutta, joka ei kiinny pikkuseikkoihin, ei puustaaviin, ei pintaan, joka ymmärtää, jos ei muuta, niin oman aikansa hengen” (Niemi 1984, 12). Leino ei kuitenkaan ole suomalaisen teatterikritiikki-instituution isä, sillä sellaisena pidetään Zacharias ”Sakari” Topeliusta. Topeliuksen teatterikirjoituksia julkaistiin vuosina 1842–1860 *Helsingfors Morgonblad* -lehdessä. Irmeli Niemi kuvaa Topeliuksen kirjoituksia ”itsenäisiksi teatterikatsauksiksi” (ibid, 7). Topelius formuloi käsityksensä arvostelujen kohderyhmästä selkeästi: kritiikkiä kirjoitetaan ”yleisölle, näyttelijöille ja taiteelle” (ibid, 7). Kritiikeissään Topelius ei ensisijaisesti kritisoinut näyttelijänsuorituksia, näytelmävalintoja hän sen sijaan arvosteli ankarasti. Teatterikritiikin varhaisvuosina sanomalehtikritiikin tempo ja rytmi poikkesivat nykyisestä. Koska lehti ilmestyi vain muutaman kerran viikossa, sai kriitikko runsaammin aikaa kritiikkitekstin kirjoittamiseen. Hän saattoi pohtia näkemäänsä ja punnita sanojansa; myös kieliasun hiomiseen jäi aikaa.

1800-lukulainen teatterikritiikki oli Irmeli Niemen (1984, 8) mukaan ”happilevaa”. Suomenkielisessä lehdistössä ilmestyneiden kritiikkien ohella maamme ruotsinkieliset lehdet julkaisivat kritiikkiä. Johtavia kriitikoita olivat muun muassa *Finsk Tidskriftin* kriitikko Hjalmar Neiglick sekä Werner Söderhjelm, joka arvosteli Suomalaisen Teatterin esityksiä *Helsingfors Dagbladissa*.

⁶⁴ Ks. myös Eila Pennasen (1970, 371–417) artikkeli suomalaisen kirjallisuusarvostelun synnystä ja muotoutumisesta.

Söderhjelman kritiikin lähtökohta oli draama, eikä hän katsonut tarpeelliseksi puuttua ohjaajan työhön tai näyttelijöiden yhteisnäyttelemiseen. (ibid, 8)

1900-luvun alussa keskustelu teatterin tehtävästä kävi vilkkaana sekä päivä- että aikakauslehdissä. Topeliuksen teatterikatsaukset saivat jatkoa 1890-luvulla, kun Kasimir Leino aloitti *Päivälehdessä* vakinaisena teatterikriitikkona. (Niemi 1984, 9) Leino ihanoi "teatterin korkeaa taiteellista ominaislaatua", ja hänen tavoitteenaan oli lukijan "opastaminen" (ibid, 8-9). Leinon "lempeät" (ibid, 9) kritiikit ärsyttivät *Päivälehdessä* kriitikkoa Juhani Ahoa. Ahon mielestä asiallisempi arvostelu olisi hyödyttänyt enemmän sekä näyttelijöitä että yleisöä, jonka taiteellista makua se tällöin pyrki kasvattamaan. (ibid, 9)

Esko Keräsen (1984, 131) mukaan sanomalehdistön asema suomalaisen kulttuurin esitaistelijana perustui ennen muuta siihen, että niin monet kulttuurihenkilöt antoivat panoksensa lehtien perustamiseen ja niiden kehittämiseen. Esimerkiksi Eino Leino ja Oskari Merikanto työskentelivät taiteellisen työnsä ohella omien taiteenlajiensa kriitikoina, vaikka eivät olleet päätoimisia kulttuuritoimittajia. Varsinaisesti kulttuuritoimittajat tulivat lehtiin 1950-luvulla, kun sanomalehdet aloittivat toimitustensa eriyttämisen. Ensimmäistä kertaa nimitys *kulttuuritoimittaja* on mainittu jo vuonna 1922, ja 1960-luvulta lähtien lehtien palveluksessa on ollut ns. spesialistitoimittajia. (ibid, 154, 159)

Eino Leino jatkoi Kasimir-veljensä työtä *Päivälehdessä*. Leinon kohteena oli erityisesti *Kansallisteatteri*, sen esitykset ja teatterin johto. Leino väitti Kansallisteatterin ohjelmiston olevan turhan kevyttä, niin että teatteri yleisöä viihdyttääkseen kartoitti taiteellisesti vaativampia näytelmiä. Yksi Leinon kritiikin kohteista kohdistui näyttelijöiden kehnoon suomen kielen taitoon. Ongelman ratkaisuksi hän näki suomalaisen teatterikoulutuksen käynnistämisen. (Niemi 1984, 9)

1900-luvun alun teatterikriitikot olivat maamme kulttuurielämän vaikuttajia. Juhani Siljo, Maria Jotuni, Einot Kaila ja Kalima sekä V. A. Koskenniemi ja V. Tarkiainen olivat teatterikriitikkojen kärkinimiä. Ajalle ominaista oli, että kritiikki painottui pääkaupunkiin ja sen yhteen teatteriin, Suomen Kansallisteatteriin, vaikka taiteellisesti kunnianhimoista teatteria tehtiin myös Viipurissa ja Tampereella. (ibid, 10)

Suomen itsenäistyessä uusia kriitikoita ja uudenlaisia esityksiä ilmestyi teatterin kentälle. Ekspressionismi näkyi erityisesti Helsingin ulkopuolisilla näyttämöillä, jotka usein olivat kulloisenkin kaupungin työväennäyttämöitä. Lauri Haarla ja Hagar Olsson puhuivat uuden virtauksen puolesta, ja esitysympäristönsä takia kritiikit ilmestyivät useimmiten *Työväen Näyttämötaide-* ja *Näyttämölehdissä*. Muutoksessa merkittävintä oli se, että uudenlainen (ekspressionistinen) tekemisen tapa asetti kriitikot uusien vaatimusten eteen: heidän tuli nähdä sekä näyttelemisen että valittu näyttämöllinen ilmaisutapa esityksen päämääränä. Tuolloin *Aamulehdessä* kriitikkona toiminut Eino Salmelainen korosti esityksen kokonaisilmaisua ja sen kurinalaisuutta. Aikakauslehtien ykkönen oli *Valvoja-Aika*, joka painottui pääkaupungin kulttuurielämän tarkasteluun ja edusti korkeakulttuuria. (ibid, 10-11)

1.1 Elämäntehtävästä ammatti

Irmeli Niemen (1984, 12) mukaan 1930-luku oli suomalaisen teatteriarvostelun korkeasuhdanteen aikaa. Pääkaupungin sanomalehtien kriitikoiden keskeisenä tehtävänä oli kasvattaa yleisöä ymmärtämään teatteria sekä katsomaan esityksiä kriittisesti. Sole Uexküllin aloittaessa arvostelijantyönsä seuraavalla vuosikymmenellä oli teatterikritiikin kirjallinen perinne jo muotoutunut. Niemi (ibid, 12) sanoo, että ”teatteria tarkasteltiin sekä kulttuuritapahtumana, draaman tulkintana että teatteriesityksenä”. Kriittikkoutta ei nähty ammattina tai harrastuksena, vaan elämäntehtävänä, joka edellytti tekijältään ”taiteellista herkkyyttä, tietoja ja kokonaisuuksien tajua”.

Yksi maamme merkittävimmistä teatterikritiikki-instituution kehittäjistä, joka työnsä kautta tuli esikuvaksi uusille kriitikopolville, oli Sole Uexküll. Uexküll toimi *Helsingin Sanomien* teatteriarvostelijana syyskesästä 1949 vuoden 1977 syksyyn saakka. Hilikka Eklundin (1984, 16) mukaan Uexküll harrasti ainoastaan sellaista, mistä oli hyötyä hänen kriitikon työssään, ”poikkeuksena oli osallistuminen Suomen Arvostelijain Liiton perustamiseen ja toimintaan”. Eklund kertoo, kuinka kaukana rutiininomaisesta Sole Uexküllin arvostelijan työ oli: ”Aivan viimeisiin vuosiin asti arvostelut syntyivät vaikean prosessin kautta.” (ibid, 16). Innoitus, asiantuntemus ja ammattitaito olivat kirjoitustyössä apuna, mutta jokainen arvostelu lähti liikkeelle tyhjän valkoisen paperin edestä.

Sole Uexküll oli vaikuttamassa siihen, että 1960-luvun kuluessa käsitys teatterikritiikosta muuntui teatteritoimittajuuden suuntaan. Käsitteenä *teatteritoimittaja* on teatterikritiikkoa laajempi, sillä uudessa roolissa toimittajalla tuli olla hallussaan koko teatterin kenttä erilaisine suuntauksineen. Sole Uexküll on ensimmäinen teatterikritiikko, jolle myönnettiin T. J. Vaaskiven palkinto (1965) tunnustuksena hänen suomalaisen teatterikritiikin kentällä tekemästään ansiokkaasta työstä. (Eklund 1984, 16–17)

Lehtien palveluksessa olleet taidekriitikot eivät Esko Keräsen (1984, 161) mukaan olleet kuitenkaan varsinaisia kulttuuritoimittajia, koska he eivät keskittyneet pelkästään kulttuuriin. Kulttuuritoimittajien vakanssien perustaminen yleistyi vasta 1960-luvulla. Keräsen jäljittää muutoksen taustalta yhteiskuntatieteiden ja massakulttuurin läpimurron.

Useilla oman maakuntansa valtaehdillä (esim. Aamulehti, Kaleva, Keski-suomalainen) oli kulttuuritoimittajia, joista monen erityisosaaminen kohdistui teatteriin tai kirjallisuuteen. Aamulehden Olavi Veistäjä, Kalevan Kaisu Mikko-la ja Keski-suomalaisen Anja Penttinen olivat alueillaan samanlaisia instituutioita kuin *Helsingin Sanomien* teatterikritiikko Jukka Kajava koko maassa. Vaikka valtakunnan ykköslehti toimi suunnannäyttäjänä myös teatteria koskevan keskustelun suhteen, tuli maakunnallisista kriitikoista kulttuurivaikuttajia, jotka tunnettiin ja joiden kritiikkejä seurattiin.

1.2 Avustajat valtaavat kritiikin kentän

Keskisuomalaisessa 1990-luvun loppupuoli merkitsi avustajien astumista teatterikritikoiksi. Monessa muussa maamme päivälehdessä pitkän uran tehneet kulttuuritoimittajat ja teatterikriitikot jättivät tehtävänsä erilaista syistä.⁶⁵

Kiintoisan näkökulman muutokseen tarjoaa journalistiikan koulutusohjelman aloittaminen Jyväskylän yliopistossa 1987. Maakuntayliopiston kouluttamia journalisteja alkoi hakeutua maakuntalehti Keskisuomalaisenkin palvelukseen, eivätkä kulttuuritoimittajat enää välttämättä olleet tietyn erityisalan (teatterin, kirjallisuuden) substanssin perinpohjaisesti tuntevia tai erityisalastaan kritiikkiä kirjoittavia henkilöitä. Yleistoimittajuus yleistyi. Kulttuuriosaston painotukset, jotka olivat syntyneet 1960-luvulla ja pysyneet suhteellisen staattisina 1990-luvulle saakka, muuttuivat.

Samanaikaisesti kritiikin kirjoittaminen siirtyi avustajien tehtäväksi. Keskisuomalaisen kulttuuriosaston avustajat ovat omistautuneita kriitikon työlle: äidinkielen opettaja Jorma Pollari on kirjoittanut teatterikritiikkiä vuodesta 1992, Hannu Waarala kirjallisuus- ja teatterikritiikkiä 1980-luvulta kuolemaansa (2013) asti. Poikkeuksen muodostaa Pauliina Siekkinen, jonka teatteri- ja elokuvakriitikon ura alkoi vuonna 2008 ja päättyi viisi vuotta myöhemmin.⁶⁶ Erottuaan Keskisuomalaisen palveluksesta vuonna 2006 Teppo Kulmala on jatkanut satunnaisesti lehden teatterikriitikkona ja kirjoittanut kirjallisuus- ja musiikkiarvioita muihinkin *Väli-Suomen Median* lehtiin.

Avustajasuhteeni ajan, vuodesta 2000 lähtien, on lehden ja kriitikon suhde säilynyt samankaltaisena. Työtilauksen antaa kulttuuritoimittaja puhelimitse, tekstiviestillä tai sähköpostissa. Yhteydenotossa kysytään mahdollisuutta lähteä arvioimaan esitystä ja kritiikin merkkimäärästä sovitaan tapauskohtaisesti. Ellei erityistä ohjeistusta tule, liikkuu merkkimäärä 1 500–3 500 merkin välillä; 2000-luvun alusta lähtien 2 000–2 500 merkin välillä.

Merkkimäärä koskee niin ammatti- kuin harrastajateattereiden⁶⁷ esityksistä tehtyjä arvioita, kuitenkin niin, että Jyväskylän kaupunginteatterin ensi-illasta kirjoitettu kritiikki sijoittuu skaalan ylä-, harrastajateatteriarvio yleisimmin sen alapäähän. Kaupunginteatterin, useimmiten myös harrastajaryhmien ensi-illoista uutisoidaan ennakkoon. Joskus ”puffi” voi syödä varsinaista kritiikkiä kertomalla näytelmän roolihenkilöt ja työryhmään kuuluvien tehtävät siten, että ennako muovaa kritiikin sisältöä. Joskus ennakkojuttu taustoittaa esitystä ja referoi juonta siinä määrin, että kriitikko halutessaan ja harkintansa mukaan voi siirtyä suoraan esityksen arvottavaan osioon.

⁶⁵ *Helsingin Sanomien* Jukka Kajava työskenteli kulttuuritoimittajana ja teatterikriitikkona vuodesta 1978 kuolemaansa, vuoteen 2005 asti. Kajavan kollega Kaisu Mikkola Kalevasta jäi eläkkeelle samana vuonna 2005. Mikkola aloitti lehden palveluksessa jo 1963, ja oli lehden ensimmäinen kulttuuritoimittaja vuodesta 1968 alkaen.

⁶⁶ Siekkinen luopui avustajuudesta omasta aloitteestaan. Päätökseen vaikutti hänen ammatinsa päätoimisena yrittäjänä.

⁶⁷ Mirka Seppäsen (2002) pro gradu -työ *Palautetta kaipaa ihan älyttömästi. Harrastajateatterin lehtikritiikki ohjaajan näkökulmasta* paljastaa sen, että harrastajilla on yhtäläinen tarve kriittisen palautteen saamiseksi.

Jyväskylän kaupunginteatterin ensi-iltakritiikki saa myös näyttävämmän kuvituksen ja arvion yhteyteen on 2000-luvulla ajoittain liitetty katsojakommentteja (ks. liite 2). Paikallinen kaupunkilehti, *Suur-Jyväskylän lehti* on toiminut teatteriarvioidensa yhteydessä samalla tavoin. Tulkitsen tavan yrityksenä laajentaa kritiikin kenttää ns. maallikko- tai vertaiskritiikin suuntaan: ääneen pääsevät "tavalliset" katsojat, joiden luonnehdinta täydentää kriitikon kenties vaikeammin avautuvaa näkemystä. Teatteriin lähtemisen kynnys voi madaltua, jos lukija voi samastua vertais- tai kaltaiseensa maallikkokatsojaan ja tämän mieliteeseen.

2 KULTTUURI, ESTETIIKKA JA KRITIIKKI

2.1 Kun kulttuuri on kaikkialla ja kaikki on kulttuuria

"Kulttuurista pääomaa vai kulttuurista pääomaa?"

Cantell (1999, 259)

Sanan *kulttuuri* etymologiset juuret löytyvät vuosituhansien takaa: latinan sana *cultura* tarkoitti alun perin maanviljelyä. Merja Hurri (1993, 27) viittaa Raymond Williamsin (1976, 76–77; ks. Bennet, Grossberg & Williams 2005) määrittelyyn: Williams näki kulttuurin prosessina, jonka tarkoituksena oli "jonkin, useimmiten elollisen kohteen, kuten kasvien tai eläinten, hoito ja suojele (*culture of something*)". Mikkeli ja Pakkasvirta (2007, 117) sanovat verbin *colere* jo antiikin aikana merkinneen myös "hengen viljelyä" – *cultura animi*. Kirjallisuustieteilijä Matthew Arnold (*ibid*, 117–118) totesi vuonna 1869 kulttuurin olevan "kaiken sen parhaan tietämistä, mitä maailmassa on ajateltu ja sanottu".

Nyttemmin käsite on laajentunut alkuperäisestä merkityksestään ja samalla sen rajat ovat hämärtyneet. Puhumme korkeakulttuurista ja matalasta, urheilu-, lasten- ja pukeutumiskulttuurista – liki kaikki taipuu tai taivutetaan kulttuuri-käsitteen alle.

Johan Fornäs (1998, 167, 171) näkee kulttuurin muodostavan merkityksiä symbolien avulla ja muistuttaa kulttuurin ja viestinnän kiinteästä yhteydestä. Esa Väliverronen (2003, 17) toteaa, että kulttuuri on yksi käytetyimmistä mutta myös vaikeimmin määriteltävistä käsitteistä yhteiskunta- ja humanististen tieteiden kentillä. Vaikuttaa siltä, että kulttuurilla on liki yhtä monta määritelmää kuin määrittelijääkin. Ilkka Heiskanen (1999, 122) kiteyttää: "Kulttuurintutkimuksen suurin ongelma on aina kulttuuri – nimenomaan käsitteenä". Bo Lönnqvist (1999, 73–74) kysyy aiheellisesti, kuka saa oikeuden määritellä kulttuurin tai kuka antaa määrittelijälle legitimitetin tähän tehtävään.

J.P. Roos (1988, 16–17) käsittää kulttuurin ensiksi sivistyksellisenä pääomana ja toiseksi elämäntapana. Kolmas Roosin lanseeraama kulttuurin käsite

on laajempi: kulttuuri on kokonaisuus, "hierarkkinen järjestelmä", joka kattaa erilaiset elämäntavat. Anita Kangas ja Juha Virkki (1999, 6) toteavat, että kaiken inhimillisen elämänmuodon kulttuuristuminen synnyttää hallittavuuden ongelman: "Kun kulttuuria on kaikkialla, kulttuuri sekä käsitteenä että toimenpiteiden kohteena karkaa otteesta." Kulttuurin perinteisestä, humanismin arvoihin kiinnittyvästä merkityksestä muistuttaa Timo Vihavainen (Kanava 6/2009, 375; ks. Björkman 2011, 11):

"Kannattaa panna merkille, että vielä äsken kulttuurilla oletettiin olevan arvoisältö. Sanakirjojen mukaan se oli pyrkimystä hyvyyteen, totuuteen ja kauneuteen ja tarkoitti erityisesti niitä korkeimpia saavutuksia, jotka tässä pyrkimyksessä oli saavutettu. [...] Edes tietosanakirjat tuskin enää mainitsevat arvopohjaista kulttuurin käsitettä, vaan puhuvat sen sijaan kulttuurista informaationa. [...] Kun lausumattomana perusajatuksena on se, ettei kukaan ole pätevä asettamaan arvoja järjestykseen, niin kenttä jää vapaaksi."

Käsitteen määrittely saa uusia ulottuvuuksia sen mukaan, mistä viitekehystä käsin määrittelijä ilmiötä katsoo. Jos äänessä on kulttuurin taloustieteilijä, kohdistuu katse kulttuurin taloutta korostaviin aspekteihin (ks. Throsby 1999). Jos taas äänessä on kulttuuripolitiikan ammattilainen, voi hänen näkemyksensä perustua kulttuuripolitiikan pitkien linjojen analyysiin. (vrt. Hurri 1993; Kangas 1978, 1992) Yhtäältä kulttuurin luonne "sosiaalisena kittinä, joka sitoo ja tuottaa identiteetin yhteisölle" (Khakee 1999, 91) voi antaa sosiologeille hedelmällisen tarkastelupinnan.

Kulttuurintutkimuksen Birminghamin koulukuntaa edustava Stuart Hall (1992; Väliverronen 2003, 17) kollegoineen perehtyi median tuottamiin merkityksiin ideologioiden ja yhteiskunnallisten valtapositioiden lävitse. Hall (Väliverronen 2003, 18) väitti, että "kulttuurissa on kyse 'jaetuista merkityksistä'", ja että kielen välityksellä kykenemme ymmärtämään itseämme ja toisiamme. Jürgen Habermas näkeekin kulttuurin "elämismailmana" (*Lebenswelt*), jonka kautta ihmiset omaksuvat tietyn elämänmuodon ja maailmankuvan" (Malmberg 2004, 49).

Hall (1992, 65–66) toteaa, ettei 'kulttuurin' määrittelemisen ole helppoa ilmiön monitahoisuuden vuoksi. Enemmänkin käsitteen voi nähdä "toisiaan lähenevien tutkimusintressien kenttänä". Ennen muuta Hall (ibid, 72, 256–257) korostaa, ettei kulttuuri ole jonkinlainen "kuorrutus" pintarakenteen huipulla, vaan päinvastoin elementti, joka nivoo yhteen yhteiskunnan eri kerroksia. Irmeli Niemi (1981, 3–4) huomauttaa, että taide [teokset, esitykset etc.] on osa kulttuuria, ja tällöin sen yhteiskunnallinen merkitys viestinä korostuu.

2.2 Suomalaisen kulttuuripolitiikan pitkät linjat

"Kulttuuri ei ole menoja, vaan hyvinvointia ja voimavara, koko kansantalouden mittakaavassa."

Sitaatissa kulttuuriministeri Paavo Arhinmäki (Toijonen & Salusjärvi KritU 3-4/2011, 9) toteaa, että taide voi nostaa keskusteluun yhteiskunnassa vaikuttavia epäkohtia samalla kun se ilahduttaa tai avaa mahdollisuuksia tunteiden käsitte-lyyn.

Ei siis ihme, että kulttuuripolitiikka kuuluu politiikan pelikentälle siinä missä muukin valtion harjoittama lainsäädäntö- ja ohjailutyö. Professori Anita Kangas on hahmotellut suomalaisen kulttuuripolitiikan pitkiä linjoja. Hänen mukaansa kulttuuripolitiikassa on erotettavissa kolme jaksoa, joiden ajallinen kesto ja ominaisuudet ovat seuraavanlaiset:

TAULUKKO 7 Suomalaisen kulttuuripolitiikan linjat. Anita Kangas (1999, 161)

<i>Linja</i>	<i>Politiikan sisältö</i>	<i>Suuri kertomus</i>
pitkä linja 1960-luvulle saakka	kansallisen identiteetin luominen Sivistys valtion tehtävien luominen taidepolitiikka: taiteen tu- keminen TAIDE	Kansalaisuus Sivistys
pitkä linja 1990-luvulle saakka	hyvinvointivaltio taide- ja taiteilijapolitiikka läpivaltiollistuminen kulttuuripolitiikka KULTTUURITOIMINTA	Osallistuminen Demokratia
pitkä linja	markkinoistuminen teollistuminen / teollistaminen kulttuuripolitiikka teknologisoituminen läpikansainvälistyminen kulttuurinen yhteiskuntapolitiikka KULTTUURI	Yksilöllistyminen Autonomia Kestävä kehitys

Kankaan (1999, 162-163) mukaan kulttuuripolitiikan ensimmäinen vaihe merkitsi erityisesti suomalaiskansallisen identiteetin luomista taiteen keinoin. Vaikka maamme kuva-, musiikki-, ja teatterielämä oli ruotsia äidinkielenään puhuvien suomenmielisten ja -kielisten asialla, oli tavoitteena yhtenäiskulttuurin synnyttäminen ja sivistyksen kohottaminen. Jo kulttuuripolitiikan ensimmäisessä vaiheessa luotiin perusta taiteilija-apurahoitukselle.

Kulttuuripolitiikan toinen vaihe toi erilaiset valtakeskustelut etualalle, ja taiteen/kulttuurin kansanvalistuksellinen aspekti sai väistyä taemmas. Merkityksellisiksi koettiin ne kulttuuripolitiikan keinot, joilla kansalaisten toimia voitaisiin ohjailla haluttuun suuntaan. Tärkeäksi nähtiin myös se, että kansalaiset pääsisivät osallisiksi taiteesta/kulttuurista. (ibid, 163).

Toinen vaihe lanseerasi myös käsiteparin korkea–matala, jonka tavoitteena oli hälventää jyrkkiä eroja kulttuurien ja kansalaisten välillä. Tätä ideologiaa toteutti alueteatterikokeilukin, jossa Jyväskylän kaupunginteatteri oli mukana vuosina 1972–1977. Kokeilu lähti liikkeelle ajatuksesta, että taiteen saavutettavuus oli taattava jokaiselle asuinpaikasta riippumatta. Toinen vaihe toi kulttuurin kentälle lisää toimijoita, kun kulttuurista vastaava ministeri virkamiehineen hallinnoi valtion kulttuurisuunnittelua. Tuolloin luotiin perusta läänintaitelija- ja läänin taidetoimikuntajärjestelmälle. Taiteelle ja sen harjoittajille ei vielä asetettu tiukkaa talouskuria: sille riitti korkea taso ja saavutettavuus. (ibid, 163–164)

Kulttuuripolitiikan kolmannen vaiheen tunnusmerkkejä ovat muun muassa liian suureksi paisuneiden taiteen hallinnointijärjestelmien (esim. taide-toimikunnat) ja virkamieskunnan (kuntien kulttuurisihteerit) asteittainen purkaminen tai purkamisen suunnittelu. Uutta oli myös ajatus taiteen nauttijasta riippumattomana yksilönä, jonka ei enää tarvitsisi ottaa vastaan kansansivistyksellistä (asiantuntijan suodattamaa) taidepuhetta. Subjektiivinen tulkinta ja vapaus valita muodostuivat ydinkysymyksiksi taiteen kuluttajalle. (ibid, 165–166; vrt. kritiikin jakso 2009–2010)

Vaikka kulttuuripolitiikan pitkät linjat on kyetty selkeästi esittämään, ei kulttuuri-käsitteen määrittely ole tullut yksinkertaisemmaksi. Yhteiskunnan hajaannus ja yleisöjen segmentoituminen ovat synnyttäneet tilan, jossa kulttuurin sateenvarjon alle voi huoletta liittää monenlaiset ilmiöt. Pirkko Ahponen (1996; ks. Kangas 1999, 169) kysyykin, voiko kulttuuria olla olemassa, jos arvot puuttuvat. Ahposen mukaan kulttuuri on arvo sinänsä, ei pelkästään väline jonkin ei-kulttuurisen saavuttamiseen.

Postmodernille (vai postmodernin jälkeiselle?) 2000-luvulle tullessa taide ja kulttuuri ovat muuntuneet kulutushyödykkeiksi; kulttuuriteollisuudeksi, jonka arvo mitataan taloudellisena hyötynä tai muunlaisina arjelle lisäarvoa tuottavina hyödykkeinä. Kulttuurin *kuluttamisen* perusteella yksilö voi toteuttaa henkilökohtaisia mieltymyksiään, erottautua joukosta tai kuulua joukkoon. Valtion kannalta ongelmalliseksi muodostuu rooli kulttuuripolitiikan ohjaajana: kuinka paljon kustannuksia aiheuttavaa valtion ohjausta tarvitaan, vai olisiko sittenkin viisainta antaa markkinavoimien vapaasti säädellä taiteen ja kulttuurin markkinoita?

Jos tähän päädytään ja vuosikymmeniä toimineet kulttuurin tukijärjestelmät puretaan yhtäkkisesti, voi taiteesta muotoutua irrallinen ja arvaamattomasti markkinavoimien puristuksessa liikkuva agentti. Toisaalta vapaus valtionohjauksesta on antanut tilaa ja mahdollisuuden taiteilijoille ja taiteilijaryhmille, jotka toiminnallaan eivät tavoittele rahallista voittoa tai suuria yleisöjä (esim. *Todellisuuden Tutkimuskeskus, Nälkäteatteri*). Tekeminen perustuu haluun tehdä

ja tutkia tiettyä taidemuotoa ilman valtion ohjailua tai varmuutta rahoituksen jatkuvuudesta.

Kulttuuriteollisuuden taloudelliset vaikutukset ovat Timo Cantellin (1999, 193) mukaan suuremmat kuin mitä on osattu arvata. Houkutus taiteen valjastamiseksi talouden palvelukseen on suuri, jos sen voidaan osoittaa tuottavan taloudellista lisäarvoa. Talousvaikutusten mittaaminen ei ole osoittautunut helppoksi, sillä tässäkin suhteessa kulttuuri on näyttäytynyt vaikeasti hahmotettavana ilmiönä. Ristiriitaa aiheuttaa se, millaiset kulttuurin ulottuvuudet luokitellaan kulttuurisektoriin kuuluviksi. (ibid, 199)

2.3 Onko estetiikka vastaus kulttuurin kentän haasteeseen

"Esteettinen kokemus on ennen kaikkea toimintaa."

Yllä oleva Martta Heikkilän (2012, 38) toteamus sisältää ajatuksen estetiikasta rationaalisesti perusteltujen valintojen ja niitä seuraavien tekojen kenttänä. Väite nojaa estetiikan pitkään teoreettiseen traditioon. Marcia Mulder Eaton (1995, 10) sanoo, että taiteen ja estetiikan teoriat olivat tuttuja jo antiikin ajan Kreikassa. Kuten aiemmin todettiin, termin *esteettinen* toi kieleen filosofi Alexander Baumgarten 1700-luvulla. Hänen tavoitteenaan oli luoda tiede, joka pohjautuisi aistihavaintoihin. (ibid, 12; ks. Heikkilä 2012, 20) John Dewey taas vakuuttui taiteen tarkoituksellisuudesta, intentiosta: jotta taidetta voisi ymmärtää, tulisi nähdä se, mihin taideteoksella tai esityksellä on pyritty.⁶⁸ (ibid, 27) Irmeli Niemi (1981, 4) korostaa taiteen kommunikatiivista roolia, jolloin taide on viesti ja siten samalla yhteiskunnallista toimintaa.

Jos – kuten Ojajarvi ja Steinby (2008, 8–9) esittävät – ”markkinat” on ottanut ohjat käsiinsä, on taiteen ja kulttuurin perinteinen asema liukunut kauas alkuperäisestä. Toimintaa ei ohjaa enää käsitys ihmiskunnan tai kansankaan parhaasta, vaan pelkästään taloudellinen hyöty, kulutushyödykkeelle annettu mitattava markkina-arvo. Arvovapaa ei olekaan arvovapaa. Fornäs (1998, 247) näkee estetiikan ”kulttuurin itsereflektiona”.

Kun kulttuuripolitiikan näkökulmasta problemaattiseksi on muodostunut kulttuurin kentän ”laveneminen ja eriytyminen” (Sepänmaa 1999, 34), ei taide sinällään enää tarjoa vastausta, ei myöskään *kulttuuri*. Yrjö Sepänmaa ehdottaa, että siirtyisimme tarkastelemaan *esteettistä*, jonka hän näkee liittyvän ihmisen perustarpeisiin, tapan olla olemassa. (ibid, 35) Eaton väittää (1995, 113–115), että ”taideteoksissa on jotakin erityislaatuista”. Juuri *taidepuhe* (kriitikin yhtenä ulottuvuutena) arvottaa teoksia kulttuurisin perustein erottamalla toisistaan hyvän ja huonon.

⁶⁸ Intentio liittyy myös kriitikon työhön. Usein kuultu väite on, että teatterikriitikon tulisi nähdä työryhmän päämäärä, ts. se, miksi esitys on tehty, ja miksi juuri valitulla tavalla.

Kun maanviljelijän tavoitteena on hyvä sato, voisiko – Sepänmaan ajatuskulkua jatkaen – taiteen tai tieteen harjoittajan kuvitella vaalivan palaansa siten, että sato hyödyttäisi sekä viljelijää että tulosten välityksellä muita ihmisiä? Sekä maan- että hengenviljelyyn liittyisi tällöin ajatus tavoitteellisesta ponnistelusta (yksilön ja) yhteisön hyvinvoinnin eteen.

Tämän käsityksen puolesta puhuu kulttuuritoimittaja Teppo Kulmala (haastattelu 27.10.2011), joka korostaa omassa kritiikissään paitsi sen kansanvaltuuksellista ulottuvuutta myös henkisesti kohottavaa luonnetta. Samoilla linjoilla on Sepänmaakin (1999, 35) ehdottaessaan kulttuuripolitiikan suuntaamista esteettiseen: "[...] kulttuuripolitiikka olisi silloin esteettisen aspektin tukevista ja siten täysipainoisen, hyvän elämän yhden ehdon täyttämisen strategiaa." Martta Heikkilä (2012, 54) korostaa taidepuheen merkitystä: se avaa yleisölle uusia perspektiivejä sekä saattaa johdattaa uusien taiteen lajien ja taiteilijoiden pariin. Markku Ihonen (2002, 183) huomauttaa, että kritiikin taidekäsitkset aina seuraavat taidetta, jolloin kritikko väistämättä on ilmiön jäljessä [jäljittelijä?].

Vastareaktio markkinoiden ylivallalle on ollut näkyvillä arvokeskustelussa ainakin puheen tasolla. "Konkreettisissa kysymyksissä tulee näkyviin kulttuurintutkimuksen [...] poliittisuus. Se panee aina kysymään arvoulottuvuuksia, toiminnan mahdollisuuksia, puhetapoihin kätkeytyjä paljastavia pyrkimyksiä", Erkki Vainikkala (1994, 262) kiteyttää.

Tutkijat eivät kiistä kulttuurin yhteiskunnallista merkitystä, sen elämänlaatua ja luovuutta kohentavaa vaikutusta tai esteettistä ulottuvuutta. (Cantell 1999, 203) Arvovapaata kulttuuria sen enempää kuin kulttuurintutkimustakaan ei ole, sillä jokainen määrittelijä ja toimija lähtevät liikkeelle omasta viitekehystänsä ja kontekstistaan. Vaarana on, että tutkija sokeutuu omille ennakkokäsitksilleen. Tuloksena on harhakäsityksiä ja virheellistä tietoa, joka saattaa kriittikkömästi siirtyä alan tutkijoiden keskuudessa eteenpäin.⁶⁹

2.4 Kauneus – hyvyys – totuus

Kritiikki-instituutio on perinteisesti ajanut sekä yksittäisten taiteilijoiden tai taiteen lajien asiaa että laajemmin ihmiskunnan yhteistä hyvää. Taiteeseen liitetyt määritteet *kauneus*, *hyvyys* ja *totuus* rajaavat itsessään oman edun tavoittelun tai jonkin tietyn sidosryhmän asian edistämisen ulkopuolelleen. (vrt. Ihonen 2002)

Hyvyys ja *totuus* sisältyvät sellaisinaan kritiikin perusdogmeihin. Jotta kritiikko voisi arvioida näkemäänsä ja kokemaansa, on hänen kyettävä olemaan oikeudenmukainen esitystä ja sen tekijöitä kohtaan. 'Hyvyys' ei tarkoita kritiikin arvostelua akselilla hyvä-huono. Pikemminkin niin, että kritiikissä näkyy

⁶⁹ Seikko Eskola (2008, 68–71) kertoo varoittavan esimerkin sosiaaliantropologi Margaret Meadista, jonka tutkimustulokset teoksessa *Coming of Age in Samoa* (1954, ens. painos 1928) kumosi antropologi Derek Freeman kirjassaan *Margaret Mead and Samoa* (1984). Aihe herätti sittemmin vilkasta keskustelua Meadin tutkimuksen puolesta.

kriitikon oma subjektiivinen näkökulma, oma tulkinta. (kriitikoiden haastattelut: Kulmala 27.10.2011; Pollari 12.1.2008; Siekkinen 22.3.2011; Waarala 14.6.2011) *Kauneus* on käsitteenä ongelmallisempi: mitä tekemistä estetiikalla on kritiikin kanssa?

Kenties paljonkin. Kun kriitikko tarkastelee esitystä, hän ei arvioi sitä akselilla kaunis-ruma. Pinnalta siloinen ja ehjä ei taiteessa(kaan) kiinnostu yhtä paljon kuin rosainen. Riippumatta siitä, kuinka raadollinen toteutustapa tai esillepano on, voi katsoja lähteä teatterista kotiin voimakkaan kokemuksen vallassa (vrt. Kristian Smedsin kiitetyt ja kiistellyt ohjaukset). Tällöin esityksen sisältämä lataus on niin vahva, että se tuottaa katsojalleen katarsiksen, puhdistavan kokemuksen. (Kulmala 27.10.2011)

Voiko taiteen ja silkan viihteen välinen ero olla tässä? Viihteen tarkoitus on puhtaasti viihdyttää, kun taas taide pyrkii ravistelemaan, kenties ravitsemaan. Taide tai taiteen kritiikki eivät ole – tai niiden ei tulisi olla – riippuvaisia muoti-ilmioistä ja trendinluojista, sillä elinvoimaisimmillaan niiden substanssi sietää aikaa. Martta Heikkilä (2012, 38) toteaa: ”Hyvän taiteen normeiksi on esitetty muun muassa teosten omaperäisyyttä, kompleksisuutta eli monimuotoisuutta ja esteettistä laatua, ensi sijassa kauneutta.” Kritiikki toimii siten taidekäsitteiden tai -kokemuksen laajentajana antaessaan esitykselle/teokselle perspektiiviä. Pinnan alla näkyvät kriitikon omakohtaiset arvot ja asenteet. (vrt. *ibid*, 38–39) Grant Blank (2007) pohtii sitä, mikä ero on termien *review* ja *critic* välillä.⁷⁰ Hän siteeraa (*ibid*, 1) Pauline Kaelin lausumaa ”In the arts, the critic is the only independent source of information. The rest is advertising.”

Taiteen määrittely ei ole yksinkertaista. Helsingin Sanomien kulttuuritoimituksen tuottaja Jukka Petäjä (HS 12.4.2014, C 4) kysyy, onko taidetta ylipäättään tarpeen määrittellä: ”Monissa kirjoissa ja tutkimuksissa itse matka – taiteen tarkastelu mahdollisimman monesta eri näkökulmasta – on paljon palkitsevampaa kuin varsinainen lopputulos: taiteen olemuksen määrittely.” Petäjä (*ibid*) väittää, etteivät 1700-luvulla hallinneet taideteosten yhteiset ominaisuudet *kauneus*, *harmonia* ja *koherenssi* istu nyky aikaan.

2.5 Kritiikki/arvostelu/arvio: semanttiset eroavaisuudet

*"I see the object. I translate that seeing into vision.
I encode that vision into language, [...]"*
Barrett (2000, 22–23)

Teatterikritiikin juuret löytyvät antiikin Kreikasta, kun filosofi Aristoteles kuvasi *Runousopissaan* (320–330 eaa.) tragedialle ominaisia piirteitä. Aristoteles ei pysähtynyt pintaan, sillä hän kuvasi myös niitä ominaisuuksia, jotka tekevät

⁷⁰ Blank (2007, ks. 5–9) erottaa esimerkiksi ravintola-arvostelut ja kirjakatsaukset varsinaisesta kritiikistä; *review* viittaa ovat enemmän kuluttajille suunnattuun markkinointiin kuin kriittiseen arvottamiseen.

tragediasta hyvän tai huonon. (Lahtinen 2012, 86) Aristoteles siis *arvotti* esitystä. Antiikin käytänteistä juontuu ajatus lähestyä näyttämöesitystä tekstin kautta, jolloin performatiivisuus jää väistämättä taustalle.⁷¹ (ibid, 87) Teatterikritiikki nykyisessä muodossaan esiintyi ensimmäistä kertaa 1800-luvun Ranskassa, ja siellä kuten muuallakin kritiikki nähtiin yhtenä yleisökasvatuksen keinona. (ibid, 111)

Luvun alun sitaatissa Tony Barrett väittää kritiikin taipuvan yksinkertaisemmin määritellyksi kuin taide. Kriitikon työ ja kritiikin kirjoittamisen *kaava* ovat yksinkertaisia. Markku Envallin (1999, 171) mukaan kritiikillä tarkoitetaan yleensä taidekritiikkiä. Envall (ibid, 171) mainitsee myös lehtikritiikin jälkeen mahdollisesti tulevan tutkijoiden kritiikin: viimeksi tulee ”kritiikin viimeinen sana, historian tuomio”. Jani Vanhala (KritU 3-4/2011, 46) puhuu kritiikin jo ennakkoon määrittyneestä suhteesta, joka ”pyrkii ymmärtämään sitä [taideteosta] siitä itsestään käsin”. Arto Haapala sanoo (1990a, 7), että sanalla kritiikki ymmärretään ensisijaisesti sanoma-, ja aikakauslehdissä ilmestyviä kirjoituksia.⁷² Millaisia sitten ovat kritiikin käsitteelliset ulottuvuudet?

Etymologisesti sana kritiikki pohjautuu kreikan kielen verbiin *krinō*⁷³, joka tarkoittaa [asioiden] erottamista toisistaan: tutkimista, valitsemista, päättämistä, tuomitsemista ja arvostelemista. (Heikkilä 2012, 11) Olennaiseksi nousee juuri kyky ”erotella asioita toisistaan” (ibid, 12), eli kohteen analyyttinen tarkastelutapa. Kirjoittamisen tapaa tai lajia leimasi se, että siltä puuttuivat käsitteet ja säännöt. Ei siis ihme, että kritiikin määrittelemätön, ”oppialat ylittävä luonne” (ibid, 26-27) tuottaa nykyisinkin hankaluuksia. Tieteellisen kirjoittamisen ja kritiikkitekstin välillä on olennainen ero, sillä jälkimmäinen perustuu kriitikon esittämiin [argumentoituihin] mielipiteisiin, ei tieteen keinoin perusteltuihin tosiseikkoihin. (ibid, 12) Yhtenäisen metodin löytäminen eri taiteenlajien arvioimiseksi onkin mahdotonta. (ibid, 27)

Martta Heikkilä (2012, 33) väittää, että kritiikki käsitteenä linkittyy kohteeseensa eli siihen, kuinka taideteos määritellään. Väite on perusteltu ja merkityksellinen. Heikkilän (ibid, 33) mukaan taideteoksen artefaktinen luonne on muuttunut ja taideteos määritellään ”sopimuksenvaraisesti”. Teatteritaide on perinteisesti kuulunut ei-määriteltävään kategoriaan tai se edustaa jonkinlaista sekamuotoa: se sisältää ihmisen valmistamia, artefaktisia⁷⁴ elementtejä – esimerkiksi puvustus tai lavastus – mutta samalla se on hetkeen kiinnittyvää, katoavaista.

⁷¹ Lahtinen (2012, 87) toteaaakin, että teattereiden tapa esitellä ohjelmistonsa näytelmien kautta perustuu ”draamalähtöisen, näytelmän merkitystä korostavan teatterin traditioon”.

⁷² On kiintoisaa, että Haapalan artikkelin (1990b) otsikko on *Taidekritiikki – tiedettä vai taidetta?* Hän kysyy, onko kritiikki ”subjektiivista impressioiden kirjaamista eli taiteellisuusluontoista toimintaa vai objektiivisesti teosta ymmärtämään pyrkivää eli taiteellisuusluontoista” (ibid, 85). Kritiikin kaksi eri ulottuvuutta tulevat edellä kuvatussa selkeästi luonnehdituiksi.

⁷³ Kreikan substantiivi *krites* tarkoittaa tuomaria, tekemistä ilmaiseva *krinein* edustaa arvostelemista ja tuomiovallan käyttöä (Dewey 2010, 446-447).

⁷⁴ Mikko Lehtonen (2014, 135) sanoo *artefaktin* viittaavan ”valmiiseen lopputulokseen, ei tuottamisen prosessiin”.

Semantiikan tasolla on kiintoisaa pohtia, miksi kriitikon teatteriesityksestä kirjoittamalla tekstillä on erilaisia nimityksiä. *Kritiikki*, *arvostelu* ja *arvio* yhdistetään kritiikin kirjoittamiseen, mutta niihin sisältyvät arvovaraukset ja lataukset ovat painotuksiltaan erilaisia. Sitä, kuinka erilaisia termejä käytetään tai koska ne ovat vakiintuneet sanastoomme, on vaikea määritellä. Kirjallisuuskriitikko Mervi Kantokorpi (KritU 1/2013, 21) on sanonut: "Vanhanaikainen kritiikki, arvostelu, on tehnyt tilaa määrämittaan laaditulle arviolle, jonka pitää 'viihdyttää ja kiihdyttää', kuten avustajia tänään ohjeistetaan." Kantokorpi muistuttaa (ibid, 21), kuinka muodikasta on liittää arvostelu mediaseksikkäämmän henkilöhaastattelun oheen. Perusoletuksena on, että persoonan kiinnostavuus ajaa arvostelun edelle. Heikkilän (2012, 13) mukaan "julkisuuden henkilöityminen, kritiikin viihteellistyminen ja kilpailu yleisöin huomiosta ovat nykyajan ilmiötä".⁷⁵

Yleisimmin kritiikillä ja kriittisyydellä ajatellaan siis olevan tekemistä arvostelun ja arvottamisen kanssa, jolloin käsitteen negatiivinen ulottuvuus painottuu. *Positiivinen kritiikki* on kielessämme ja käsitteistössämme uudempaa perua. Se vihjaa, että kritiikki, arvostelu tai arviointi voi olla virheiden tai epäkohtien osoittelun lisäksi kannustavaa ja kohteensa myönteisiä piirteitä esittelevää. Immanuel Kant määritteli kritiikin merkitsevän "niiden ehtojen tutkimista, joiden perustalta asiat voivat ylipäättään ilmetä meille" (Heikkilä 2012, 27). Heikkilän (ibid, 12) mukaan "kritiikki merkitsee taiteen käsitteellistämistä eli sanallisen merkityksen antamista taiteelle". Painotukset ovat luonnollisesti vaihdelleet vuosisatojen tai -tuhansien kuluessa. Olennaista on kuitenkin etsiä kohteina olevien teosten tai esitysten arvo, mikä ei sulje pois vastaanottajan kiinnostuksen ohjaamista tiettyyn suuntaan. (ibid, 27–28)

Kritiikki siis liikkuu positiivisen ja negatiivisen arvotuksen kentillä. Heikkilä (2012, 25) viittaa Lya'siin (1992, 350) ja sanoo, että kritiikki toisaalta on määritelty "neutraaliksi, kuvailevaksi selitykseksi taideteoksen esteettisistä ominaisuuksista, toisaalta arvottavien piirteiden johtamiseksi edellisistä". John Dewey (2010, 360) toteaa lakonisesti: "Kritiikki tarkoittaa arvostelemista niin ideaalisesti kuin etymologisestikin." "*Arvostelmassa*" (ibid, 378) on Deweyn mukaan kaksi osaa: yhdistävä ja erottava, so. synteesi ja analyysi. Edellä mainittu on Deweyn mukaan merkityksellisempi vaatiessaan kriitikolta oivaltavaa mielenlaatua.

Samalla kun kulttuurista tuli kaiken ja kaikkien yhteinen pelikenttä, alkoi kritiikki-käsitteen semanttinen hämärtyminen. Kantasana *kritikos* merkitsi alkuun *tuomaria*, ja on säilyttänyt kielteisen, virheiden osoittamiseen viittaavan merkityksensä. (Hurri 1993, 28) Perinteisesti kritiikin rinnalla tai synonyymina käytetty termi *arvostelu* sai rinnalleen postmodernin jälkeisellä 2000-luvulla uuden termin, *arvion*. Arvio on luonteeltaan liudentuneempi kuin arvostelu tai kritiikki. Se ei ole yhtä arvosidonnainen, ja se viittaa implisiittisesti tarkastelu-

⁷⁵ Kulttuurituotteiden [myös kritiikin] katsotaan opastavan kuluttajia elämän valinnoissa, jolloin tehdyt päätökset muokkaavat kulttuurista pääomaa. Kulttuuritoimittajan rooli rinnastuu kansanvalistajan ja -sivistäjän tehtävään (vrt. Anja Penttisen kriitikon identiteetti; ks. Jaakkola 2015b, 91, 93)

kohteen neutraalimpaan, objektiivisuutta korostavaan tarkasteluun. Raymond Williams (1976, 74–76; Hurri 1993, 28) toteaa, ettei termin lientyminen (engl. *criticism* vs. *review*) ole poistanut sen negatiivista konnotaatiota.

Campbell B. Titchener (2005, 3. painos; ks. Engel, 1976) erottaa kaksi erilaista kritiikin kirjoittamisen tapaa tai jopa lajia: *review*'n ja *critic*'in. Päivälehdessä ilmestyvää *review*'ta leimaa sen nopea julkaisuaikataulu: kriitikolla on vajaa vuorokausi kirjoittaa näkemästään, ja sen jälkeen arvio ilmestyy lehdessä. *Review* muistuttaa selostusta, josta arvostelijan mielipide näkyy. *Critic* taas on teksti, jonka painotuksia ja asiasisältöjä kriitikolla on aikaa analysoida pitempään, *criticism* edellyttää asiantuntemuksen ja ammattitaidon suomaan kykyä erotella ja yhdistellä tarkastelukohteen ja muiden taidemaailman ilmiöiden samankaltaisuuksia ja yhteneväisyyksiä. (Titchener 2005, 1–3)

Maurice Blanchot (1998, 8; ks. Heikkilä 2012, 53) jakaa kritiikin samalla tavoin kahteen lajiin. Lajeista ensimmäinen on "päiväkohtaista, kiihkeärytmistä ja ohimenevää", toinen "oppinutta, kestävä ja varmaa". Blanchot'n mukaan kritiikki ja kriitikko ovat parhaimmillaan kadotessaan. Tuolloin kritiikki "ei pyri korvaamaan asiaa josta se puhuu, vaan se täyttää tehtävänsä juuri pyyhkiytymällä pois, haihtumalla ja antamalla teoksen puhua" (ibid).

Nykysuomen sanakirjan osa 2 (2002, 532) tarjoaa käsitteelle kritiikki seuraavanlaisia merkityksiä:

KRITIIKKI s. arvostelu, arviointi, tarkastelu, punnitseva tutkimus. / Puolueeton, ankara k. / Kirjallinen, esteettinen k. Kritiikin kestävä teos. ... Jokapäiväisessä kielenkäytössä k:illä usein tarkoitetaan kielteistä, moittivaa, virheisiin ja puutteisiin kohdistuvaa arvostelua. – Yhd. itse-, kirjallisuus-, lähde-, taide-, teksti-, jne. kritiikki.

Arvostelu on semanttisesti kritiikki-käsitteen hengenheimolainen: kysymyksessä on jonkin ilmiön kriittinen, arvosteleva tarkasteleminen. Nykysuomen sanakirjassa (osa 1, 2002, 110) sanotaan:

ARVOSTELU s. 1.a. arviointi, tarkastelu 2.a. yksityinen, lausuttu tai kirjoitettu arvostelu. ... – Yhd. elokuva-, kirjallisuus-, musiikki-, taide-, teatteria.

Termiä *arvio* Nykysuomen sanakirjan osassa 1 (2002, 105) ei yhdistetä kritiikkiin tai arvosteluun, vaan se määritellään näin:

ARVIO s. 1. summittainen laskelma, likimääräinen arvio. – Yhd. ennako-, kannattavuus-, kustannus- jne. arvio 2. lak. tuomioistuimen tai muun viranomaisen määräyksestä t. toimesta t. asianosaisten omasta aloitteesta suoritettava toimitus, jossa arvioidaan, minkä mukaan korvausta on maksettava tai mikä arvo jllk tietyllä omaisuudella on. 3. harv. kansanr. kunnia, arvo.

Nykysuomen sanakirja (2002) ei tunne substantiivia, joka johdettaisiin verbistä *arvioda*. Sen sijaan käsitteet *kritiikko* ja *arvostelija* löytyvät ja määritellään seuraavasti:

KRIITIKKO s. kritiikin harjoittaja (tav. kirjallisuuden, taiteen, kulttuuriolojen), arvostelija. – Yhd. kirjallisuus-, kulttuuri-, musiikki-, taide- jne. kritiikko. (ibid, osa 2, 530)

ARVOSTELIJA s. ... 2. kriitikko / Toimia jossakin lehdessä a:na – Yhd. elokuva-, kirjallisuus-, jne. arvostelija. (ibid, osa 1, 109)

Tekemisen tapana verbit arvioida ja *arvostella* sen sijaan tunnustautuvat läheisiksi (Nykysuomen sanakirja osa 1/2002, 105 ja 109–110):

ARVIOIDA v. ... 2. arvostella.

ARVOSTELLA v. 1. arvioida, ”katsoa” (jonkinlaiseksi). 2. tarkastella hyviä ja huonoja puolia punniten (ja lausua sen perusteella mielipiteensä), tarkistaa luokitellakseen, kritisoida.

Kielen semanttiset painotukset kertovat kiinnostavalla tavalla kritiikin luonteen muuttumisesta. Matka kritiikistä tai arvostelusta arvioon on tapahtunut miltei huomaamatta. Kokemukseni mukaan *arvio* vakiintui 2000-luvun alussa Keski-suomalaisen kulttuuritoimittajien sanastoon, arvostelusta tai kritiikistä kuuli puhuttavan harvemmin. Yhteiskunnan kerrokset lävistävä etäännyttäminen ilmenee yleisemminkin kielen tasolla: kun siivoojasta tuli siistijä, apuhoitajasta lähihoitaja ja talonmiehestä huoltomies, kuoriutui kriitikosta arvoneutraali arvioija. Jatkotutkimukselle edellä mainitut semanttiset kysymykset tarjoavat kiinnostavan tehtäväkentän: liudentuuko kritiikin luonne kielen merkitysten liudentuessa?

Jani Vanhala (2011, 47) kuvaa kritiikkiä kiinnostavan metaforan avulla: ”Jos teos ymmärretään vaikkapa leiväksi, niin kritiikki on se kuljetusketju, jonka kautta se tulee meidän saatavillemme.” John Dewey (2010, 361) väittää kritiikin itsessään olevan kaikkea muuta kuin arvovapaa, neutraali arvio: ”arvostelija eli tuomari eli kriitikko on se, joka julistaa määräysvaltaisen tuomion”. Mikäli näin on, on kriitikolla huomattava valta taideteosten ja esitysten arvottajana. Dewey (ibid, 373) painottaa: ”Kritiikki on arvostelu.”

Edellä kuvattua taustaa vastaan tämän tutkimuksen kohteena olevat teateriarviot kulkevat anglosaksisessa kirjallisuudessa käsitteen *review* alla. Suomen kielen sanat *kritiikki/arvostelu/arvio* esiintyvät tässä työssä siinä tehtävässä, minkä Titchener (2005) ja Engel (1976) ovat antaneet päivälehtikritiikille, *review*lle.

3 SUOMEN ARVOSTELIJAIN LIITTO (SARV) RY

3.1 Arvostelijat järjestäytyvät, palkitsevat ja tiedottavat

Kriitikoiden ammatillinen yhteenliittymä on Suomen arvostelijain liitto (SARV) ry. Sen tehtävä on alusta alkaen ollut informoida ja neuvoa jäseniään ammattiin liittyvissä asioissa. Ensimmäisen kerran liitto perustettiin 31. lokakuuta vuonna 1950 ja toisen kerran 1956, jolloin se myös rekisteröitiin. (Lappalainen KritU 3/2000, 9). Ajallisesti liiton perustaminen on lähellä sekä Keski-suomalaisen itsenäisen kulttuuritoimituksen että Kaupunginteatterin perustamista.

Säännöt määrittelevät liiton tehtävät ja toiminnan luonteen seuraavasti (Löytyy: <http://www.sarv.fi/2010/index.php?p=sarv>. Luettu 11.1.2011):

”Suomen arvostelijain liitto (SARV) on valtakunnallinen eri taiteenalojen arvostelijain ammatillinen yhteenliittymä. Sen keskeisenä tavoitteena on arvostelijoiden ammatillisen toiminnan edistäminen ja ammattitaidon kohottaminen. Liitto toimii jäsentensä taloudellisen, sosiaalisen ja oikeudellisen aseman parantamiseksi.”

Lisäksi liitto ”järjestää koulutusta, myöntää apurahoja, valvoo arvostelijoiden ammatillisia etuja lehdistössä ja sähköisissä viestimissä sekä välittää ajankohtaista tietoa arvostelijoiden työn olosuhteista ja sisällöistä”.

Arvostelijain liiton hallituksissa ja rivijäsenenä on ollut Suomen eri taiteenalojen ansioituneita edustajia ja yhteiskuntaelämän vaikuttajia. Ensimmäiseen perustamiskokoukseen osallistuivat muun muassa Toini Havu, Sole Uexküll⁷⁶ ja E.J. Vehmas⁷⁷, oman aikansa etabloituneita ja vaikutusvaltaisia kriitikkoja. Vastaperustetulle liitolle tuli jäsenhakemuksia kaikkialta Suomesta. Vuonna 1954 suku-

⁷⁶ Outi Lahtisen (2012, 112) mukaan suomalaiset kriitikot olivat akateemisesti koulutettuja henkilöitä, ja vasta 1960-luvulla yliopistotasaisen teatterikoulutuksen eriydyttyä Tampereen yliopiston *Draamastudio* seuraajineen alkoi antaa ”ammattitaidon perusteita teatterista kirjoittaville”.

⁷⁷ Einari J. Vehmas (1902–1980) toimi Ateneumin apulaisintendentin työnsä ohessa kuvataidekriitikkona ja kirjoitti useiden vuosikymmenien ajan kritiikkiä *Uuteen Suomeen* ja *Suomalaiseen Suomeen*. (*Taideyhdistys palkitsi Riitta Ojanperän*. STT/Keski-suomalainen 14.1.2012, 21.)

puolijakauma oli miesvaltainen: 34 jäsenestä naisia oli neljä, ja vain viisi jäsenistä tuli Helsingin ulkopuolelta. (Lappalainen 2000, 9–10)

Liiton ensimmäisen vuosikymmenen toiminta linjasi tulevaisuutta. Keskustelu palkkiokysymyksistä, pohjoismaisesta arvostelijainvaihdosta, jäsenkorttikäytännön luominen, sääntöjen laatiminen ja eri taiteenalojen jaosten perustaminen tapahtuivat jo 1950-luvulla. Suomen arvostelijain liiton *teatterijaos* perustettiin 17. marraskuuta 1956, ja se toimii edelleen kansainvälisen *Teatteriarvostelijoiden liiton* AICT:n Suomen osastona. Suomen arvostelijain liitto on kaikkien eri alojen kriitikoiden yhteinen kattojärjestö, kun monissa muissa maissa kriitikot toimivat taiteenaloista organisaatioiden puitteissa. (ibid, 13–14)

1950-luvulla toiminta oli epämuodollista. Kun jäsenet tulivat pääkaupunkiseudulta ja tunsivat toisensa, oli kokoontumiset helppo järjestää kriitikoiden kotona kahvipöydän ääressä. Uusi liitto toimi aktiivisesti ja sai edustajiaan muihin kulttuurialan yhteenliittymiin. Liiton jäsenistöä askarruttivat perustamisajankohtana samat ongelmat kuin jäsenistöä 2000-luvulla. Metodikysymykset – mistä ja miten kritiikkiä kirjoitetaan tai miten kritiikin kohteet valikoituvat – herättivät vilkasta mielipiteenvaihtoa. (ibid, 13–14)

Eri vuosikymmenillä SARV on seurannut yhteiskunnallista kehitystä, kun taiteilijat ja toimittajat ovat kyseenalaistaneet yhteiskunnan rakenteiden epäkohtia. Kun 1960-luku huipentui Pariisissa opiskelijamellakoihin, myös Suomessa rintamalinjat oikeiston ja vasemmiston välillä jyrkkenivät. Kritiikin kirjoittamisessa esteettinen kokemus sai väistyä yhteiskunnallisen näkökulman tieltä. Kriitikkokunnan nouseva tähti, kirjallisuuskriitikko Pekka Tarkka (1968, 69–76) totesi, että näyttämön valtasivat kannanotot taiteen asemasta yhteiskunnassa sekä keskustelut laajoista, kulttuuria, yhteiskuntaa ja maailmantilannetta koskevista aatepoliittisista kysymyksistä. 1960-luvun lopussa jäseniä oli jo 168. (ibid 2000, 17)

Jo 1950–60-lukujen vaihteessa kriitikot miettivät keinoja, joilla ns. suuren yleisön mielenkiintoa kriitikoiden työtä ja ammattikuntaa kohtaan voitaisiin edistää. 1960-luvun alussa liiton hallitus päätti perustaa tunnustuspalkinnon, *Kritiikin kannukset*. Tunnustukseen ei ole koskaan sisällynyt rahaa. Palkinto myönnetään vuosittain nuorelle, läpimurtonsa tehneelle taiteilijalle tai taiteilijaryhmälle. (ibid, 18–19) Ensimmäiset Kritiikin kannukset vuonna 1962 sai kapellimestari Jorma Panula. (Rinne 2010, 92) Vasta vuonna 1974 palkinnon sai ensimmäistä kertaa nainen, kuvataiteilija Riitta Nelimarkka. 2000-luku on tuonut tilanteeseen muutoksen, kun pienen marginaalin (4:6) turvin naispuolisia palkittuja on enemmän kuin miehiä. (ibid, 94)

1960-luku merkitsi myös toisen instituution syntymistä: liitto sai oman lehden. Vuonna 1969 ilmestyi ensimmäinen *Kritiikin Uutiset* (KritU), jonka tehtäväksi määriteltiin jäsentiedotuksesta huolehtiminen. Vuosina 2011–2014 KritU:n päätoimittajana oli myös Keskisuomalaisen kuvataidekriitikkona toiminut Aleksis Salusjärvi.

1970-luvulla Arto Kytöhongan ollessa Kritiikin Uutisten päätoimittajana lehti laajeni monisteesta offset-painotuotteeksi. Yhteiskunnalta odotettiin kulttuurikritiikin ja -tiedottamisen ymmärtämistä, sillä vasta tämän jälkeen “voivat

arvostelijat odottaa todella asianmukaista taloudellista arvostusta” (Lappalainen, 21–22). Pyrkimyksenä oli kehittää liittoa enemmän ammattiliiton luonteiseksi, koska liitto hoiti ammattiliittojen toimialaan kuuluvia tehtäviä. Se valisti sosiaaliturvan ja verotuksen kysymyksissä ja vaati jäsenistönsä työskentelyolosuhteiden parantamista.

Ammattiliittoa ei koskaan perustettu, ja syy oli praktinen: perustamista olisi seurannut valtion aatteelliselle yhdistykselle myöntämän tuen lakkaaminen. (ibid, 22, 23)

3.2 Edunvalvonta ja taidehallinto

Yksi keskeisimmistä SARVin itselleen asettamista tehtävistä on ollut jäsenistön palkkioetuuksien ajaminen.⁷⁸ Liiton entinen puheenjohtaja, tietokirjailija ja kriitikko Heikki Jokinen (2010, 104) toteaa:

”Arvostelijan työ ei ole pelkkää taiteeseen keskittymistä. Se on samalla koko- tai osapäiväinen ammatti[...] Journalistisen työn palkkiohierarkiassa taiteen arvottaminen ei valitettavasti kuulu runsaimmin maksettuihin, päinvastoin. Erityisesti freelancer-palkkioissa kulttuurin ja taiteen alan palkkiot ovat usein matalampia kuin muun journalistisen työn.”

Valtion taidehallinto nykyisessä muodossaan muotoutui 1960-luvulla, ja arvostelijat olivat sen kehittämässä mukana alusta alkaen. Taiteen keskustoimikunta ja alueelliset taidetoimikunnat syntyivät vuonna 1968, ja eduskunta sääti lain taiteen edistämiseksi tehtävistä järjestelyistä vuotta aikaisemmin. (ibid, 104) Vuonna 2010 taidehallinnon organisaatio ryhtyi hakemaan uusia toimintatapoja, kun opetus- ja kulttuuriministeriö esitti eduskunnalle taidehallinnon uudistamista. Ajatuksena oli lakkauttaa Taiteen keskustoimikunta perustamatta tilalle vastaavaa keskusorganisaatiota. Eduskuntavaalivuosi 2011 siirsi keskustelun ja päätöksenteoksen vaalien jälkeen tapahtuvaksi.⁷⁹

Taiteen keskustoimikunnan ja SARVin suhde on perinteisesti ollut kiinteä. Keskusvirastolla on ollut kriitikoille suunnattu vuosittainen kahdeksan ja puolen vuoden apurahakiintiö. Myöntämisoikeutta on esitetty poistettavaksi ja oikeutta on ehdotettu siirrettäväksi nykyisten viiden läänin taidetoimikunnille. SARVin näkemyksen mukaan paikallisorganisaatioiden harkinnanvaraisuus heikentäisi kriitikoiden oikeuksia. Vuosiapurahojen suhteellinen osuus on pysynyt samana eri vuosikymmeninä: esimerkiksi vuosina 1971 ja 2006 arvosteli-

⁷⁸ SARVin jäsen Timo Keinänen (KritU 4/2005, 22) kertoo, kuinka liiton jäsenmaksuvähennystä ei hyväksytty verotuksessa. Käynti veroviranomaisen pakeilla antoi vastauksen kysymykseen, onko Suomen arvostelijain liitto "taisteleva etujärjestö". Myöntävä vastaus toi oikaisun, ja jäsenmaksu hyväksyttiin verovähennyskelpoiseksi menoeräksi.

⁷⁹ Uusi opetus- ja kulttuuriministeriön (OKM) alainen asiantuntijaorganisaatio, Taiteen edistämiskeskusten alueellinen verkosto (TAIKE) aloitti toimintansa vuoden 2013 alussa.

joiden saama prosentuaalinen osuus jaetuista apurahoista oli samansuuruinen, kaksi prosenttia. (ibid, 106)

Samalla kun 1970-luku merkitsi myös SARVin toiminnassa vasemmistolaisuuden ja oikeistolaisuuden välistä rajankäyntiä, alkoi yhteistyö erilaisten kulttuurialan toimijoiden kanssa. Kriitikot olivat yhdessä muiden järjestöjen kanssa perustamassa *Kirjailijakeskusta* vuonna 1972, samaten tekijänoikeusky-symyksiin keskittyvää *Kopiostoa*. Vuosikymmenen puolimaissa liitossa oli 342 jäsentä, ja liiton hallitus ponnisteli toiminnan rahoittamiseksi. Työ tuotti tuloksia: taiteilija-apurahojen määrät lisääntyivät 1970-luvun lopulle tultaessa. Koulutustoiminta, joka seuraavina vuosikymmeninä on vahvasti kehittynyt, mainittiin vuoden 1978 toimintakertomuksessa ensimmäistä kertaa omana erityisalueenaan. (Lappalainen 2000, 24–27)

3.3 Korkea antaa tilaa populaarille ja visuaalisuus nousee

1980-luku näyttäytyi ”kulta-aikana ennen 90-luvun syvää lamaa” (ibid, 28). Tuolloin niin muodikas *postmoderni* astui näyttämölle, korkeakulttuuri sai antaa tilaa populaarille⁸⁰ ja moniarvoisuudesta tuli käypä slogan. Kriitiikin Uutisten palstatilan valtasi keskustelu kriitiikin tason madaltumisesta ja sen arvostuksen vähenemisestä. Visuaalisuus löi itsensä läpi sanomalehdistössä: kuva söi tilaa tekstiltä.⁸¹

Kulttuuriministeri Anna-Liisa Kasurinen jakoi vuonna 1989 ensimmäisen valtion kriitikkopalkinnon toimittaja-kirjailija, kriitikko Pekka Suhoselle. Kasurisen juhlapuhe hiveli kriitikoiden korvia (ibid, 28):

”Kriittisiä, korkeatasoisia, persoonallisia, laajan yleissivistyksen omistavia arvostelijoita, jotka uskaltavat tuoda esille näkemyksensä taiteen tilasta ja suunnista, ei meillä koskaan ole liikaa. Mielestäni taiteen valtionpalkintojärjestelmän täydentäminen arvostelijoille annettavalla palkinnolla on tärkeä kulttuuripoliittinen toimenpide.”

Arvostelijoiden ammatti ja ammattikunta oli myös akateemisen tutkimuksen kohteena. Jyväskylän yliopiston Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisusarjassa ilmestyi Kimmo Jokisen tutkimus *Arvostelijat* (1988), joka oli osa Suomen Akatemian rahoittamaa *Kulttuurin markkinat ja merkitykset* -hanketta. Jokinen kiteytti Kriitiikin Uutisissa (KritU 4/87, 6) tutkimustulokset otsikolla ”*Arvostelijan työ – huonosti palkattu ja heikosti arvostettu kutsumus*”.

Jokisen tutkimus (ibid) kertoi, että kriitikot itse arvostivat työtään. Sen sijaan työnantajien arvostus ei ollut lainkaan niin selvää: aliarvostus näkyi palkkauksessa ja työskentelyehdoissa. *Ilta-Sanomat* uutisoi 29.10.1983 liiton tuolloisen puheenjohtajan Hilikka Eklundin sanoin: ”Kulttuuriavustajat ovat yleensä korkeasti koulutettuja ja kiltejä.” Puheenjohtaja totesi edellisvuotisessa Kriiti-

⁸⁰ Vrt. Mattlar 2015.

⁸¹ Visuaalisuuden nousuun vaikutti television suosion kasvu, joka epäsuorasti vaikutti journalistisiin periaatteisiin ja toimituskäytänteisiin. Mervola (1995, 357) puhuu ”designauksen boomista”.

kin Uutisissa 1/82, että ”sivistyneistä ihmisistä koostuva ammattikunta ei pidä ääntä tekemisistään.” Yksi kiintoisista Jokisen työn löydöksistä osoitti, että vaikka valtaosa kulttuurin kuluttajista oli naisia, olivat sekä arvostelijan työ että kulttuurinen tuotanto miesten käsissä.

Liiton järjestämä koulutustoiminta vilkastui nopeasti. Kritiikin Uutiset sai puheenjohtaja Hilikka Eklundin kaudella uuden ilmeen, kun lehti muuttui järjestölehdessä laaja-alaiseksi kulttuurilehdeksi. (Lappalainen 2000, 32–33)

Jos 1980-luvun lopussa elettiin nousukauden aallonharjalla, putous 1990-luvun alussa lamaan oli äkillinen ja järkytti suomalaista yhteiskuntaa syvästi. Kriitikoille niukkuus näyttäytyi työtilaisuuksien vähenemisenä ja ansiotason laskuna. Myös liiton jäsenmäärä kääntyi ensimmäistä kertaa sen historian aikana laskuun: vuosikymmenen alussa jäseniä oli 817, vuoden 1999 lopussa määrä oli laskenut 755:een. (ibid, 35)

1990-luvulla oli nähtävissä merkkejä kritiikin muutoksesta: analyttinen ja pohdiskelleva kritiikki sai väistyä. Kun kuvitus lisääntyi ja kriitikoiden määrät vähenivät, päivälehtien kulttuurisivujen kritiikit muuttuivat kuluttajanvalistuksen suuntaan. Valtakunnan teatterikriitikoiden tuolloinen kärkinimi, Helsingin Sanomien Jukka Kajava luonnehti 1990-lukua ”kaupallistumisen ja pirstaloitumisen” ajaksi (Vuori 2000a, Teatteri 6/2000, 22). Uusia, vapaita teatteriryhmiä syntyi, teatteritekniikka nousi olennaiseksi osaksi teatteriesitystä: visuaalisen vallankumous oli tapahtunut.

Kuluttajajuhlat vaihtuivat syvään taloudelliseen lamaan, ja kriitikoiden työtilaisuudet vähenivät. Kun maaseudun lehtiä lopetettiin, tapahtui toimittajien työkuvassa mielenkiintoinen muutos. Pakkofreelancerius tarkoitti sitä, että toimittaja teki entistä työtään itsenäisenä yrittäjänä. Kilpailuasetelma kasvatti avustajien leipää. (vrt. Pakkanen 2011)

Arvostelijan ammatti ei ole arvostetuimpien joukossa. *Suomen Kuvalehden* vuonna 1991 (Lappalainen 2000, 36) teettämän tutkimuksen mukaan kriitikko sijoittui 365 ammatin joukossa sijalle 286, teurastajan ja haudankaivajan väliin. 1990-luvulla Kritiikin Uutiset profiloitui tiedotuslehdessä kulttuuria ja journalismia analysoivaksi kritiikin mediaksi. (ibid, 38) Kun tiedotusvälineet keskittyivät konserneiksi ja digitaalinen media tunkeutui markkinoille, huononivat arvostelijoiden työehdot. Etusijalle liiton toiminnassa asettui ammatillinen edunvalvonta.

3.4 Konsernit ostavat oikeuksia ja SARV siirtyy 2000-luvulle

Uuden vuosituhaten alussa keskeisiä teemoja olivat jäsenten edunvalvonta ja työskentelyolosuhteiden edistäminen. Vaikka media on määrällisesti suurempi kuin koskaan, analogisesti se ei ole merkinnyt kvaliteetin kasvua. Konsernivalta on johtanut arvostelujen kierrättämiseen ja monistamiseen. (Jokinen 2010, 108–

109) Heikki Jokinen (ibid, 104) perääkin arvostelijalta ammattitaitoa, johon ”kuuluu myös taito taata itselleen kohtuullinen osuus työnsä tuotosta”.⁸²

Yksi 2000-luvun lopulla ja sen jälkeen käydyistä mediakriittisistä keskusteluista on koskenut tekijänoikeuksien myymistä. Värikkäässä episodissa roiston osa tarjoutui Sanoma Oy:lle, jonka avustajilleen esittämä sopimus käytännössä merkitsi kaikkien oikeuksien myymistä tilaajalle yhtä juttupalkkiota vastaan.⁸³ Muutoksesta hyötyy luonnollisesti tilaaja, monialamediakonserni, joka ilman lisäkorvauksia saa rajattomat käyttöoikeudet avustajan/arvostelijan tekstiin. Suunnitellut säästöt ovat marginaalisia, ja kyse on yleisestä alan ja erityisesti avustajien työpanoksen arvostuksesta. Paradoksaalista kyllä, omistajien sijoituksia vartioivat ja juttuja kierrättävät lehtitalot sanovat samanaikaisesti kantavansa huolta paikallisvärin säilymisestä lehden palstoilla.

SARVIN puheenjohtajana vuosina 2002–2011 toiminut Siskotuulikki Toijonen (ibid, 116) muistuttaa taidekriittisiin 1700-luvulta lähtien kuuluneesta periaatteesta, jonka mukaan se on vapaa taloudellisista riippuvuuksista ja laeista: ”Julkisten virkojen mahti ja arvovalta tai markkinalait eivät saa tunkeutua kritiikin agendalle, jossa vapaat henget muodostavat vapaan arvioinnin ja keskustelun kautta näkemyksiään taiteesta ja kulttuurista.”

Suomen arvostelijain liitto ry vietti 60-vuotisjuhlaansa Helsingissä 25. marraskuuta 2010. Internet-aikaan siirtyneen liiton kotisivuilla sanotaan seuraavaa (Löytyy: <http://www.sarv.fi/2010/index.php?p=sarv>. Luettu 11.1.2011.):

”Liitto toimii jäsentensä taloudellisen, sosiaalisen ja oikeudellisen aseman parantamiseksi. ... Liitto järjestää koulutusta, myöntää apurahoja, valvoo arvostelijoiden ammatillisia etuja lehdistössä ja sähköisissä viestimissä sekä välittää ajankohtaista tietoa arvostelijoiden työn olosuhteista ja sisällöistä.”

Tehtävät eivät ole vuosikymmenten kuluessa juuri muuttuneet. Koulutustoiminta on tehostunut, tiedotus jäntevöitynyt ja ponnistelu apurahajärjestelmän kohentamiseksi tuottanut tulosta. Liitolla on viisi taiteenaloista jaosta (kirjallisuus-, kuvataide-, musiikki-, tanssi- ja teatteri- sekä elokuvajaos), jotka toimivat vilkkaasti ja tekevät yhteistyötä alansa kansainvälisten organisaatioiden kanssa. (ibid, luettu 11.1.2011) Siskotuulikki Toijonen (2011, Kriitikko 2/2011, 4) heitti puheenjohtajakaudellaan ilmaan ajatuksen erillisten jaosten lopettamisesta.

Yksi SARVIN avauksista taidekriittikin saavutettavuuden lisäämiseksi on ollut *Kritiikkiportti*-nimisen hankkeen aloittaminen Suomen Kulttuurirahaston rahoituksen turvin. Vuosina 2008–2011 toimineen Internet-sivuston tarkoituksena oli ”vahvistaa ja demokratisoida taiteen, sen kritiikin ja kriitikoiden asemaa sekä tasapainottaa taide- ja kritiikkikeskustelua” (Löytyy: <http://www.kritiikkiportti.fi>. Luettu 4.11.2008.) Hanke, sen vaikutukset ja sitä kohtaan esitetty kritiikki tulevat kuvatuksi pääluvun I alaluvussa 7.

⁸² Kiintoisaa on, että kriitikoiksi haluavia edelleen on huolimatta yleisesti tunnetusta ja tunnustetusta palkkioiden pienuudesta.

⁸³ Asiasta on noussut vilkas keskustelu SARVIN jäsenten, free-journalistien ja *Journalistiliiton* jäsenten keskuudessa. (Suomen freelance-journalistit ry:n asiamiehen Anna Kähkösen sähköposti, saapunut ja luettu 18.1.2012.)

4 ”KRIITIKKO PUUN JA KUOREN VÄLISSÄ”

Yllä oleva otsikko on tutkija, kuvataidekriitikko Marjo-Riitta Simpasen Suomen arvostelijain liiton aloitteesta tekemästä selvityksestä, joka julkistettiin 10. marraskuuta 2007 *Jyväskylän Kirjailijatalossa* pidetyssä tilaisuudessa. Aiempi SARVin tilaustyönä teettämä selvitys oli Kimmo Jokisen Jyväskylän yliopiston Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisusarjassa vuonna 1988 ilmestynyt selvitys *Arvostelijat*. Suomalaiset kriitikot ja heidän työnsä. Molempiin kyselyihin vastanneet olivat SARVin jäseniä. Sekä Jokisen tutkimuksen että Simpasen selvityksen päämääränä oli löytää vastauksia kysymyksiin keitä kriitikot ovat, mikä on heidän koulutuksensa, millaiset heidän palkkionsa ja millaiseksi he kokevat ammatti-identiteettinsä.

Marjo-Riitta Simpasen selvitys pohjautuu sähköpostikyselyyn, jonka hän teki SARVin jäsenille vuosina 2006–2007. Kyselyyn vastasi liiton silloisista noin 900 jäsenestä 336, eli runsas kolmannes. Vastanneista oli naisia 50,2⁸⁴ prosenttia, miehiä 49,8 prosenttia. Tunnollisimmin kyselyyn vastasivat Etelä-Suomen läänin kriitikot (55,5 %). Vähiten, 2,4 prosenttia vastanneista, tuli Lapin läänin alueelta. (ibid) Jokisen (1988) tutkimuksessa vastaajia oli 731:stä lomakkeen saaneesta 438, jolloin vastausprosentti on 60 prosenttia. Vastaajien asuinpaikkaa ei vuoden 1988 tutkimuksessa eritelty.

Vuonna 2007 tehdyn kyselyn ilmaisema asuinpaikkajakauma ei yllätä. Yllättävää sen sijaan oli vastanneiden korkea koulutustaso: 49,4 prosentilla oli ylempi korkeakoulututkinto ja 18,4 prosentilla jatkotutkinto, esimerkiksi ylin akateeminen oppiarvo. Alempi korkeakoulututkinto oli 13,4 prosentilla vastanneista, ylioppilaita tai opintonsa keskeyttäneitä oli yhdeksän prosenttia ja opistosoinen tutkinto 5,7 prosentilla. (ibid)

Korkea koulutustaso ei korreloi palkkioihin, sillä koulutettu ja kouluttamaton kriitikko saavat samansuuruisen palkkion. Simpasen selvitys ei hakenut vastausta kysymykseen, mikä motivoi käyttämään aikaansa taloudellisesti vähämerkitykselliseen toimintaan vakituisen päivätyön ohella.

⁸⁴ Huom! Simpanen käytti selvityksessään prosenttilukujen desimaaleja, joita en ole katsonut aiheelliseksi pyöristää. Analyysiluvussa III esitetyt prosenttiosuudet on sitä vastoin esitetty kokonaislukuina.

Kun vuoden 2007 kyselyyn vastasi noin kolmannes SARVin jäsenistä, ei koulutusjakaumasta voi vetää lopullisia johtopäätöksiä. On huomattava, että kaikki kriitikot eivät ole SARVin jäseniä, ja osa heistä kuuluu Jokisen selvityksen (1988, 39) mukaan myös muihin ammatillisiin järjestöihin. Kun Simpasen kyselyyn (2007) vastaamattomia on peräti 2/3, aiheutuu tästä ongelmia selvityksen reliabiliteetille. Lisäksi on huomattava, että sekä Jokisen (1988) että Simpasen kysely oli kohdistettu *kaikille* SARVin jäsenille, ei pelkästään teatterikriitikoille, joten vastaukset kertovat kriitikon ammatillisesta positioista yleisellä tasolla.

4.1 Liitto vahvistaa ammatillista identiteettiä ja tiedottaa

Syyt Suomen arvostelijain liittoon liittymiseen ovat yksiselitteiset: ensisijaisesti kriitikot hakivat vahvistusta ammatilliselle identiteetilleen. (Simpanen 2007) Tämä näyttäisi puoltavan liiton roolia jäsenten edunvalvontaorganisaationa, ammatillisten etujen ja työskentelyolosuhteiden puolestapuhujana. Toinen, proosallisempi syy on vastanneiden mukaan lehdistökortti. (ibid) Jäsenmaksunsa maksanut kortin haltija on oikeutettu alennuksiin julkisissa liikennevälineissä (VR:n lehdistöalennus päättyi maaliskuussa 2011). Lisäksi lehdistökortti oikeuttaa edullisiin teatterilippuihin ja vapaaseen sisäänpääsyyn useimpiin museoihin ja näyttelyihin sekä kotimaassa että ulkomailla.

Kyselyyn vastanneet kriitikot odottivat liitolta tiedotuksesta huolehtimista ja etujen valvontaa. Myös koulutus nähtiin tärkeänä, samoin kriitikoiden ammattikunnan näkyvyyden ja sitä kautta työn arvostuksen lisääminen. (ibid) Kriitikon työn näkyvyyttä ja arvostusta on pyritty kohottamaan ammattikunnan jäsenille vuosittain myönnettävien palkintojen avulla. Koulutusta on järjestetty yhteistyössä useiden eri tahojen kanssa. Kokemukset ja palaute on ollut myönteistä: yhteistyö ja opiskelu eri alojen ja erilaisiin medioihin kirjoittavien kriitikoiden kesken on syventänyt osallistujien tietämystä ja avannut uusia näkökulmia kritiikin kirjoittamiseen.

4.2 Ostajan markkinat: omavaltainen palkkiopoliittikka

Kriitikot eivät automaattisesti kuulu toimittajien ammattijärjestöihin, vaikka työn hinnoittelussa pyrkivätkin seuraamaan freelance-toimittajien palkkiotaulukoita. Kysymys on nimenomaan pyrkimyksestä: päivälehdet eivät noudata taulukkopalkkausta avustajiensa kohdalla. Lehtitalojen konserninmuodostus ja listautuminen pörssiin on heikentänyt kriitikon työn reunaehtoja. Lisäksi journalistien koulutus tuo markkinoille uusia osaajia, jotka uransa alkuvaiheessa usein suostuvat suosituksia matalampiin palkkioihin.

Kriitikoiden ansiotaulukko puhuu omaa kieltään: 61,3 prosentilla Simpasen (2007) kyselyyn vastanneista vuositulot jäivät alle 2 000 euron. 21,8 prosent-

tia ansaitsi 2 000–5 000 euroa, ja 5 000–10 000 euroon ylsi 11,1 prosenttia vastanneista. Ainoastaan 4,8 prosenttia ansaitsi vuositasolla 10 000–20 000 euroa, ja vain 1,1 prosentin tulot ylittävät 20 000 euroa vuodessa. Jokisen (1988) kyselyyn vastanneet arvostivat työtään huonosta palkkauksesta huolimatta. He pitivät työstä ja omistautuivat tekemiseen kuin mihin tahansa harrastukseen. Osalle harrastus toi "rahaa osin helpostikin" (ibid, 29) esimerkiksi opiskeluaikana.

10 000–20 000 euron palkkio pelkäästään kriitikon ammatista hankittuna kuulostaa mittavalta. Kun päivälehtikriitikon kertapalkkio oli 2000-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä keskimäärin 70–100 euroa, tulisi kriitikon kirjoittaa 150–200 kritiikkiä vuodessa päästäkseen 20 000 euron vuosituloihin. Seliytykseksi ei kelpaa se, että ylimmän kategorian palkansaajiin lukeutuvat laskevat kokonaisansioonsa myös muista kuin kriitikon töistä saatuja tuloja, sillä kyse-lyssä tiedusteltiin nimenomaan kriitikon työstä saatuja tuloja.

Kriitikot sopivat työtehtävistään useimmiten suullisesti: näin toimii 59 prosenttia vastanneista. Kirjallinen sopimus vastanneista on vain 18,7 prosentilla, ja ilman sopimusta työhön ryhtyy 26 prosenttia vastaajista. (Simpanen 2007) Sopimuksettomien tilanne selittyy osin sillä, että vakituinen avustaja tietää lehtensä palkkionmaksutavat ja tuntee jutun tilaajan, ts. luottaa siihen, että palkkionmaksussa noudatetaan aiemmin sovittuja käytänteitä.

Vuonna 2010 kriitikoiden sähköpostilistoilla (info@sarv) keskusteltiin vilkkaasti Sanoma Oy:n tekijänoikeussopimusten muutoksista. *Suomen Journalistiliitto* selvitti asiaa juristinsa välityksellä, ja lopputulema oli selkeä: avustaja toimii omalla vastuullaan. (Petri Savolainen/SJL, sähköposti: vastaanotettu ja luettu 16.5.2011) Monialakonserni Sanoma Oy:n pyrkimys on ollut ostaa avustajiltaan juttu siten, että avustaja myy kertapalkkiota vastaan tekstinsä kaikki, myös mahdollista myöhempää käyttöä koskevat oikeudet. Yhtymä voi toisin sanoen jatkojalostaa tai myydä ostamaansa juttua missä ja millä tavoin se hyväksi näkee.

Samansuuntainen kehitys koskee myös Väli-Suomen Mediaan kuuluvien sanomalehtien – *Ilkan*, *Karjalaisen*, *Keskisuomalaisen*, *Pohjalaisen* ja *Savon Sanomien* – yhteistyötä. Lehdet julkaisevat samansisältöistä *Sunnuntaisuomalaista* ja tekevät tiivistä yhteistyötä muun muassa juttuvaihdon merkeissä. (Mikko Vuotilaisen haastattelu 14.6.2010) Kun Keskisuomalaisen palveluksessa oleva avustaja/kriitikko myy jutun tilaajalle, voi tämä tehtyyn sopimukseen nojaten jakaa juttua ilman erillistä korvausta. (Inkeri Pasanen 22.11.2010) Tekijänoikeuksien alasajo on ilmeinen, ja tulokset näkyvät myös kriitikon ansiotuloissa. Samalla avustajan/kriitikon asema ja ammatillinen identiteetti horjuu.

4.3 Editointi ja kutistuva merkkimäärä

Marjo-Riitta Simpasen (2007) tekemä selvitys paljasti myös muita kriitikon työn epäkohtia. Yksi niistä oli tekstin muokkaaminen tai lyhentäminen ilman, että asiasta kriitikolle ilmoitetaan tai hänen suostumustaan kysytään. Lehdissä editointikäytäntö on osa yleistä journalistista toimintakulttuuria. Toinen, mielen-

kiintoinen tekijänoikeuskysymys on kritiikistä poimittujen katkelmien siteeraaminen korvauksetta. Teattereiden käsiohjelmat, tiedotus- ja markkinointimateriaali sisältävät esitystä kiittäviä, teatterikritiikeistä leikattuja katkelmia. Luupaa lainaukseen ei kriitikolta kysytä.

Yksi arvostelijoita askarruttanut tekijä on kritiikin luonteen muutos. Kyselyyn vastanneet totesivat, että sitä mukaa kuin kritiikit lyhenivät, niiden luonne muuttui. Kritiikkien tilalle nousivat ”uutisointi, puffaus ja henkilöjutut”, joskus kritiikit saattavat myös olla ”lehdistö tiedotteiden kopiointia” (ibid). Syynkin tähän kritiikit nimesivät: ”Kritiikkiä siedetään entistä vähemmän.” (ibid) Kulttuurin viihteellistyminen ja personoituminen (henkilöjutut) vievät tilaa analyttiseltä kritiikiltä.

Miksi näin? Kritiikit vastaavat, että ”perustellusti kriittinen ei saisi olla”, kun ”omistajan ääni näkyy ja kuuluu yhä kirikkaammin” (ibid). Pörssi-yhtiön hallituksesta kulttuuritoimitukseen yltävän ketjun viesti koetaan yksiselitteiseksi: kritiikin julkaisemisen reunaehdot ovat muuttuneet ja kritiikin sisältöön pyritään vaikuttamaan peitellysti tai suoraviivaisemmin. (ibid) Osa Jokisen (1988, 37) kyselyyn vastanneista avustajista oli turhautunut toimitusten ylimalkaiseen suhtautumiseen.

Hegemonian edessä kritiikosta tulee nöyrempi, niin että ”kriitikko vaisuomaisesti varoo astumasta väärille tassuille”, koska ”kriitikon voi aina vaihtaa” (Simpanen 2007). Oireellista on, että kritikoilla näyttää olevan melkoinen itesesensuuri, joka ajaa kriitikkoa ”sisukkaasti asettumaan annettuihin rajoihin” (ibid). Joulukuun 14. päivänä 2010 Jyväskylän Kirjailijatalossa SARVIN ja Keski-Suomen kirjailijoiden järjestämässä keskustelutilaisuudessa kritiikkiä verrattiin tuotteeseen, joka tuli verhota kauniiseen lahjapaperiin, jotta se olisi kelvollinen esille pantavaksi.

Haasteitakin kritiikit näkivät. Liiton ja sen jäsenten tulisi ”[...] entistä näkyvämmiin ja tehokkaammin puolustaa kritiikin ja kulttuurijournalismin asemaa ja tekijänoikeuksia” (ibid). Samanaikaisesti jäsenistöstä kuului mielipiteitä, joissa oltiin valmiita kyseenalaistamaan kritiikin asema: ”Pitää uskaltaa [...] käydä keskustelua siitä, tarvitaanko kritiikkiä, ja jos, niin missä määrin.” (ibid)

5 TEATTERI, KRIITIKKO JA KRITIIKKI TUTKIMUSKOHTEINA

*”Teatteri on kaikista taiteenlajeista vaarallisin.”*⁸⁵

Seuraavat alaluvut (5, 6 ja 7) taustoittavat teatteria, sen tutkimusta, kritiikin käsitettä ja päivälehtikritiikkiä yhtenä kritiikin lajina. Keskustelu pyrkii avaamaan kenttää, josta kritiikki ponnistaa. Samalla se kuvaa kriitikon ammatin harjoittamisessa tapahtunutta muutosta ja kritiikille annettuja – vai kriitikoiden omaksumia? – reunaehtoja.

Taidemuotona teatteri on vanha.⁸⁶ Se on ollut olemassa ennen ajanlaskun alkua ja saanut ensimmäisiä kirjallisia formulointejaan Aristoteleen *Runousopin*⁸⁷ sivuilla. *Katharsis*, taiteen puhdistava vaikutus, oli jo tuolloin käsitteenä tuttu. Myöhemmin teatteri kuten muukin taide on taipunut moneksi. Se on valjastettu ajamaan uskonnollisia tarkoituksia ja hallitsijoiden pyyteitä, se on taivutettu vieraannuttamaan ja viihdyttämään katsojaa. Joskus sille on annettu kansansivistäjän rooli, toisinaan sen tarkoituksellinen brutaalius on tyrmännyt katsojan. Juha Hurme totesi puheenvuorossaan Nikolainkulmassa Jyväskylässä (21.4.2002; Toivakka, KSM 25.4.2002, 25) teatterin olevan ”roskalaatikko, johon rompsaistaan kaikki, mitä olemassa on”.

Antiikin kreikkalaiset filosofit esittivät näkemyksiään taiteesta, mutta eivät käyttäneet termiä ”kritiikki”. Pikemminkin oli kyse jäljittelystä, *mimesiksestä*, joihin myös runous ja tanssi kuuluivat. Kritiikin kirjoittamisen synty on ajoitettu 1700-luvulle, joskin jo 1500-luvulla elänyt italialainen Giorgio Vasari esitti oman näkemyksensä. Vasarin mukaan arvioimisen edellytyksenä oli, että ar-

⁸⁵ Glynne Wickhamin (1992, 11) yllättävä väite selittyy länsigootti Alarikin ryöstöretkellä. Kun Alarik joukkoineen oli hyökännyt Roomaan vuonna 410, ei näyttämötaidetta hävityksen jälkeen suvaittu kristityssä Euroopassa neljänsataan vuoteen.

⁸⁶ Eliel Aspelin-Haapkylän vuosien 1906–1910 välillä ilmestynyttä neliosaista teosta *Suomalaisen teatterin historiasta* on pidetty maamme teatteritutkimuksen tienraivajana. (Tiitinen 1981, 22)

⁸⁷ *Runousopin* suomentaja Pentti Saarikoski sanoo 12.4.1967 päivätyssä em. teoksen esipuheessaan Aristoteleen kuvaavan tragediaa ja eeposta, joten teos ei käsittele kaikkia draaman lajeja.

vioija tuntee taiteen tekemisessä käytetyt tekniikat. (ks. Heikkilä 2012, 16, 19) Vasarin ajatusten pohjana oli kuvataiteen tarkastelu.

1600-luvulla kirkon sisäinen doktriini näkyi kirjallisuuskritiikissä, vaikka *kritiikki* käsitteenä oli tuntematon. Vasta saksalainen Alexander Baumgarten määritteli 1735 käsitteen ja sitä edustavan tieteenalan sanoen estetiikan olevan ”perimmältään aisteihin ja kuvitteluun perustuvaa tietoa” (ibid, 19–20). Esteettinen kokemus ei siten enää ollut pelkästään neutraalia ja arvovaraukse- tonta, vaan se oli ihmisen / arvioijan subjektiivinen kokemus.

Seuraavan askelman kritiikin historiaan rakensi Immanuel Kant, joka te- oksissaan *Kritik der reinen Vernunft* (1781) ja *Kritik der Urteilskraft* (1790) esitti käsityksensä esteettisestä arvostelukyvystä ja kauneuden universaaleista omi- naisuuksista. Juuri Kant yhdisti esteettiseen epiteetit ”kauneus”, ”ylevä” ja ”mielihyvä”. Ranskalainen Diderot teki eron taiteilijan ja kriitikon työn välillä jälkimmäisen eduksi: kun taiteilija vain jäljitteli maailmaa, lisäsi kriitikon *tulkinta* siihen uuden ulottuvuuden. Saksalaiset filosofit Hegel ja Schlegel kehittivät taiteen teoriaa väittämällä, että taide ”kykeni ilmentämään totuuksia tavalla, johon mitkään muut maailman ilmiöt eivät pystyneet” (ibid, 21–23).

Suomalaisen taiteentutkimuksen alkuna sen nykymerkityksessä on pidet- ty vuotta 1852, jolloin silloinen Suomen Keisarikunnan Yliopisto, nytemmin Helsingin Yliopisto sai uuden professorin. Virkamääritys *estetik och nyare litteratur* sai seuraavalla vuosisadalla suomenkieliseksi vastineekseen *estetiikka ja nykykansain kirjallisuus*. Taiteentutkimuksen varhaiset vaiheet ovat johdettavissa vuonna 1640 perustettuun Turun Akatemiaan. (Tiitinen 1981, 17–18)

Systemaattinen teatterikoulutus maassamme alkoi *Suomen Kansallisteatte- rissa* ja *Svenska Teaternissa* samanaikaisesti teatterikentän muodostumisen kans- sa. *Suomen näyttämöopisto* perustettiin 1940, ja kolme vuotta myöhemmin syntyi *Suomen Teatterikoulu*, joka koulutti aluksi näyttelijöitä. *Teatterikorkeakoulu* perus- tettiin 1979, ja toiminta täydentyi 1983 tanssijoiden sekä 1986 valo- ja äänisuun- nittelijoiden koulutusvaihtoehdoilla. (Lahtinen 2010, 339) Teatterikoulutus Tampereella alkoi Yhteiskunnallisessa korkeakoulussa 1960 *Draamastudion* puit- teissa. Tampereen yliopisto aloitti toimintansa 1966, ja vuotta myöhemmin *Draamastudio* sai rinnalleen Ammattinäyttelijäkurssin. Tästä muodostui myö- hemmin *Näyttelijäntytön laitos*, ja *Draamastudio* pysyi teatterin ja draaman tut- kimuksen oppiaineena. (ibid)

Tutkimuskohteena ja ilmiönä teatteriesitys on häipyilevä. Se on kiinni ajassa, ja katoaa esityksen tai viimeistään esityskauden päätyttyä tavoittamat- tomiin. (ks. Brook 1972, 140; Hurme 17.12.2011; Koski 2005a, 7) Näytelmän fyysiset jäljet ovat vähäiset: osa roolivaatteista tai lavastuksesta voi tulla käytetyksi uusissa produktioissa. Esityksen voi tallentaa kuvanauhalle, mutta vaikka tal- lenne toistaisi näyttelijöiden replikoinnin, yleisön reaktiot, kulissit, puvut, valot ja varjot, katsojan ainutkertaista kokemusta se tuskin tavoittaa.

Kari Salosaaren (1981, 119–121) mukaan draaman tutkimus, joka käyttää välineinään runousoppia ja estetiikan käsitteistöä, on teatterintutkimuksen var- haisin muoto. Esimerkiksi lavastustaiteesta ei *Runousopin* syntyäaikoina yli 2000

vuotta sitten ollut mainintoja, vaikka Aristoteles esitteli monia muita – esim. tarinan, sen sanallistamisen ja musiikin – draamasta tuttuja aineksia. Varsinaisesti dramaturgia sai jalansijaa vasta 1950-luvulla.

Wilhelm Sauter (2005, 18–19) painottaa teatterin konventionaalista luonnetta, sillä yleisö ja esiintyjät ovat omaksuneet teatterileikin säännöt (vrt. Smeds, Vuori 2010b). Teatterintutkijalla on kulttuurinen ja omakohtainen viitekehys, joiden kautta hän esitystä tulkitsee. Puhdasta, objektiivista tulkitsijaa tai tulkitta ei voi muodostua, koska kaikki leikkiin osallistuvat kentän pelaajat ovat erilaisilla symboleilla ja semioottisilla merkeillä kiinni ajassa, toisissaan ja henkilöhistoriassaan.

Aika ja sen kerrostumat luovat teatterintutkimukselle vaativan kontekstin. Erika Fischer-Lichte (2005, 106) näkee teatterintutkimuksen kentällä hallitseviksi kaksi päälinjaa: esteettisen ja historiallisen. Oppialana teatterintutkimus on suhteellisen nuori, sillä se syntyi vasta 1900-luvun alussa. Varhemmin teatteriesityksen onnistuminen tai epäonnistuminen peilautui kirjallisten alkuperäisteosten imitointiin. (ibid, 106) Teatteriesityksellä ei siis ollut omaehtoista, itsenäistä luonnetta, vaan etusijalle tulkinnassa nousi esityksen jäljentävä (mimeettinen) luonne.

Teatterikritiikki sijoittuu teatterintutkimuksen kentällä tietyllä tavoin marginaaliin, koska tutkijoiden mielenkiinto on kohdistunut ensisijaisesti esitysten, teatterisuuntausten tai tiettyjen taiteilijoiden panoksen tarkasteluun. (esim. Koski 2005a; Koski 2005b) Jäljelle jäävät dokumentit – kirjalliset lähteet, lehtiartikkelit – käsiohjelmat, kritiikit, teatteriesityksistä ja teatterista lehtien palstoilla käyty keskustelu – peilaavat aikansa yhteiskunnallista ilmastoja. Niiden todistusvoima on kiistaton. Esityskuvat kertovat aikakautensa teatterin visuaalisesta ilmeestä samoin kuin ohjelmiston ja tulkinnan painotuksista. Käsiohjelmat rakentavat näytelmän ympärille kehystä: mainostajien kirjo peilaa maailmaa (kenties samalla myös yleisön mieltymyksiä), mihin esitys valmistui.

Kritiikkiä kirjoittaessaan kriitikko on tekemässä esitysanalyysia, ja hänen kritiikkinsä perustuu subjektiiviseen kokemukseen nähdystä esityksestä. Teatterihistorioitsija tai teatterin- ja kritiikintutkija taas perustaa näkemyksensä dokumentteihin: hän ei tutki esitystä, vaan esityksestä tallennettua arkistomateriaalia, tekstejä, kuvia ja muuta aineistoa. (Fischer-Lichte 2005, 115 Outi Lahtisen (2012, 89) mukaan teatterihistoria ja -kritiikki on toki mahdollista nähdä toisistaan erillisinä, mutta niiden välistä vuorovaikutusta ei voi kiistää. Teatteritaitteen historian tunteminen vaikuttaa väistämättä kriitikon työhön, koska se muodostaa merkityksellisen osan kriitikon ammattitaitoa: kyky asettaa nähty kehukseen.

Thomas Postlewait väittää, että teatterikritiikin sisältämän informaation tulkitseminen ei ole ongelmaton kritiikkien aika- ja paikkasidonnaisuuksien vuoksi (vrt. Brook 1972, 140; Hurme 17.12.2011; Koski 2005a, 7). Jotta dokumentit paljastaisivat jotakin olennaista itsestään, on tulkitsijan suhtauduttava työhönsä varoen ja muistaen, että ”käännökset ovat parhaimmillaankin vain liikiarvoja” (Postlewait 1977, 20).

Uuden näkemyksen estetiikan teorianmuodostuksen kentälle toi John Dewey (1859–1952). Dewey väitti, ettei arvottaminen ole kritiikissä olennaista. Hänen näkemyksensä mukaan taiteen vastaanottajan (yhtenä heistä kriitikko) tulisi kyetä ymmärtämään taiteilijan taiteen tekemisen eri vaiheet. (Dewey 2010; Heikkilä 2012, 25) 1900-luvun puolivälin anti kritiikin historialle ja teorianmuodostukselle oli Dickien lanseeraama metakritiikki, joka halusi kirkastaa taiteen tutkijoiden ja kriitikoiden käyttämiä käsitteitä taideyhteisön ulkopuolisille näkyviksi. (Dickie 1981, 55; Heikkilä 2012, 25) Lopulta Monroe C. Beardsleyn mukaan (1970, 10–11; Heikkilä 2012, 25) kriitikot käyttävät tunnettuja *metodeja* ja *lainalaisuuksia* ryhtyessään arvottamaan taidetta.

Roland Barthes (1967, 121) rinnastaakin (kirjallisuus)kriitikon puuseppään:

"Kritiikin tarkoituksena on vain toimia kuten puuseppä, joka 'mielekkäästi sormeillen' liittää yhteen kaksi monimutkaiseen huonekalun kappaletta: samoin kritiikki sovitaa yhteen kaksi kieltä, oman aikakautensa kielen [...] ja kirjailijan kielen [...]."

5.1 Phoney profession

"Viewed outside this inevitable confrontation between myself and the music critics, however, criticism could be argued to be the most self-evident phoney profession since witch-pricking, even though no innocents are killed in this process – not quite."

Yllä olevasta Hans Kellerin (1987, 30) lausumasta voi päätellä, ettei kriitikon ammatti ole hänen arvoasteikollaan korkealla. Kriitikon ammatti ja koko ammattikunta on marginaalissa sekä ammattia harjoittavien lukumäärän että arvostuksen vuoksi. Itävaltalaisyyntyinen muusikko-kirjailija kyseenalaistaa ammatin kuvaamalla ammattia harjoittavia "epäaidoiksi ja turhiksi" (ibid, 29). Kriitikko Otso Kantokorpi (Tieteessä tapahtuu 5/2012, 82–83) on samoilla linjoilla Kellerin kanssa todetessaan, ettei maahamme ole muodostunut oikeaa kriitikon professiota, eikä Martta Heikkilän toimittama "jopa melko heikkolaa-tuinen" teos [Taidekritiikin perusteet, 2012] kykene kirkastamaan tilannetta.⁸⁸

Kellerin mukaan kriitikko esiintyy yhdenlaisena *besserwisserinä*, joka tuomioita lausuessaan voi osoittaa tietämyksensä. Tällöin kriitikkous saa negatiivisen konnotaation: saman, joka termiin *kritiikki* yleisesti liitetään. Toki kriitikon on oikeutettua hakea tarkastelukohteesta jotakin korjattavaa tai moitittavaa: "[...] there will always be a desire, latent at least, to degrade the artist, either socially and/or as a madman, and the critic is the main, deeply valued instrument of all such degradation." (Keller 1987, 30) Taiteilijan tai esityksen alenta-

⁸⁸ Kirja-arvionsa lopussa Kantokorpi (ibid) kriitikolle ominaiseen tapaan pyörittää aiemmin sanomansa päinvastaiseksi luonnehtimalla teosta "hyväksi".

minen kuuluu siis Kellerin mielestä implisiittisesti kriitikon toimenkuvaan.⁸⁹ John Dewey (1980, 298) ei ole aivan yhtä jyrkkä, joskin myös hän liittää vahvasti värittyneen tuomitsemisen kriitikon ammattiin kuuluvaksi: "Criticism is judgement, ideally as well as etymologically. Understanding of judgement is therefore the first condition for theory about the nature of criticism."

Kritiikki vaikuttaa taiteen tekijöihin ja herättää lehden lukijoiden mielenkiinnon esitystä kohtaan. Sen luonteeseen kuuluu kaksoisvalotus: jos tekijä koee arvostelun epäoikeudenmukaisena, merkitsee se taiteilijan, teoksen tai molempien tulemistä väärin ymmärretyksi. Jos kritiikki on ollut suojeva ja kritiikko tekijän mielestä "oikeassa", on lopputulos samankaltainen: tekijä on yhtä onneton kuin lukiessaan mielestään "virheellistä" kritiikkiä. (Keller 1987, 32) Suomalainen teatterinjohtaja Jussi Helminen (KritU 4/2005, 14–15) totesi Journalismin päivien Kajava-seminaarissa 16.9.2005 pitämässään puheenvuorossa. "[...] huono kritiikki tekee surulliseksi." Helminen jatkoi: "Teatterin ammattilaisista kaikkein huonoiten kritiikkiä omasta työstään sietää kritiikko. Vallalla on tällainen piirre."

5.2 Sillanrakentaja vai sillan romuttaja⁹⁰

"Pelkät tiedot ja oppiarvot eivät tee kenestäkään hyvää teatteriarvostelijaa. Tarvitaan myös perusteellista teatterin käytännön tuntemusta."

Olavi Veistäjä (Lehtola & Seppälä 1989, 219) on edellä olevan toteamuksen lisäksi listannut muitakin arvostelijalta vaadittavia ominaisuuksia. Arvostelijalla tulee olla laaja tietämys teatterista ja kirjallisuudesta. Sen lisäksi hänen tulee omata "laaja inhimillinen yleisnäkemys, rohkeutta ja rehellisyyttä, viileää asiallisuutta sekä tyylytaitoa [...] ja syntymälahjana teatterin tajua" (ibid, 219).

Kellerin (1987, 34) mukaan kritiikko on usein ottanut (ja hänelle on annettu) tehtävän sillanrakentajana taiteilijan, esityksen ja yleisön välillä. Onko kritiikko pikemminkin sillan romuttaja, "[...] exactly the opposite of bridge-building" (ibid, 34)? Luonteelleen ominaisesti kritiikki pyrkii laittamaan esteitä ymmärrykselle, jopa tarkoituksellisesti purkamaan yleisön, taiteen vastaanottajien itsensä vaivoin rakentamia siltoja: "[...] has even destroyed bridges laboriously built by the public, the recipients of art themselves." (ibid, 34–35). John Dewey (2010, 362) taas näkee, että arvostuksen ja vallan halu saa kriitikon toimimaan puolustusasianajajan tavoin. Dewey ei päästä yleisöä vastuusta: jos he ovat tottuneet tiettyyn lähestymistapaan, ei heidän kiinnostustaan herätetä

⁸⁹ Tähän kategoriaan kuuluneeseen Seppo Nummen lausuma ensikonserttinsa pitäneestä laulajattaresta. "Neiti XX piti eilen ensikonsertin. Miksi?" (Anhava 2013, 34)

⁹⁰ Kriitikkona Otso Kantokorpi haluaa toimia "välittäjäpersoonana, joka käyttää sivistystänsä ja assosiaatioitansa kytkemään taiteilijan tematiikkaa mitä erilaisimpiin asioihin" (Toijonen, Arsis 3/2006, 14).

muulla kuin julistavalla kritiikillä. Kuitenkin kriitikon tehtävä olisi ”ilmaista jotakin uutta inhimillisestä kokemuksesta” (ibid, 367).

Jos kritiikin ja kriitikon tehtävänä onkin sillan romutus, miten instituution tai ammatinharjoittajien olemassaoloa voi puolustaa? Tulisiko taidekriittikki-instituutio lopettaa? Voisiko etusijan saada Kellerin esittämä analyttinen tarkastelu, joka on muutakin kuin sillanrakennusta yleisön, teoksen ja tekijöiden välille. ”Arvostelijan velvollisuus on muodostaa näkemästään esityksestä mielipide, mutta pelkkä hyväksi tai huonoksi määrittäminen ei riitä”, Palmer (1988, 39; Lahtinen 2012, 93) sanoo. Irving Wardle (1992, 121, 123; ks. Lahtinen 2012, 94) väittää, että kriitikon työ on yhdenlaista murhamysteerin ratkaisemista: ”Ruumis lojuu lattialla, mutta kuka painoi liipaisinta?”

Kriitikot itse eivät näe tehtävänsä edellä kuvatun kaltaisessa kielteisessä valossa. Yksi suomalaisen teatterikritiikin tienraivaajista, Maija Savutie⁹¹ puhui Helsingin teatterikerhon 30-vuotisjuhlassa 27.11.1978 siitä, kuinka ammattitaitoinen arvostelija sijoittaa ”tuoreen teatterikokemuksen laajempaan yhteyteen” (Palmgren 1986, 12). Keller vastaa (1987, 36), että arvostelun ja analyysin välillä on suuri ero, mutta analyttista tarkastelua on turha odottaa, jollei kritiikin traditioon tule muutosta. Dewey toteaa (1980, 322), että jokaisen taitelijan, filosofin ja kriitikon tehtävä on alistua pysyvyyden ja muutoksen väliselle suhteelle (”the relation between permanence and change”). Tällöin jokainen, joka tulkitsee taideteosta tai esitystä, on sidoksissa ajalliseen viitekehukseensä ja henkilöhistoriaansa.

Edellä kuvattu antaa kiintoisia viitteitä kritiikin terminologian ja sisällön (ja kriitikon ammatillisen pätevyyden) suhteen. Jos kritiikillä ymmärretään kriitikoiden negatiivisesti arvottavan tulkinnan välittämistä lukijoille, kritiikistä muodostuu sillanpurkutyömaa ja kriitikosta sillanräjäyttäjä. Jos kritiikki ja kriitikko sen sijaan onnistuvat rakentamaan siltaa esityksen, työryhmän ja yleisön välille, olisi yksi tavoitteista kontekstualisoiminen, kytkentöjen löytäminen. Tämä edellyttää kriitikolta sekä arvioidun taiteenlajin että kritiikin kirjoittamisen lainalaisuuksien tuntemusta (vrt. Savutie).

Kritiikin luonne tai ehkä pikemminkin kriitikon persoona näyttäisi herättävän keskustelua lehtien palstoilla. Kirjailija, kuvataiteilija Katariina Sourin mielipidekirjoituksen otsikko kuului *Kriitikot kostoretkillään* (KSML 19.9.2010, 19). Valokuvataiteilija Ari Kakkinen (HS 16.9.2010, C 5) otsikoi taidemaailmalle suunnatun mielipidekirjoituksensa *Höpöhöpöpön höpöhöpö*, ja alaotsikko selvensi edellistä: *Yksiselitteinen ymmärtämisen pakko latistaa taidepuheen tiedottamiseksi*. EVAn valtuuskunnan johtaja, entinen Aamulehden päätoimittaja Matti Apunen arvotti kolumnissaan *Totuus ja teatteri* (HS 5.10.2010, A 2) eri taiteenlajien piiristä tulevia esityksiä varsin suoraan: Kansallisteatterin *Koljatti* sai murskaantumion, kun taas Finlandia-talossa koettu konsertti syrjäytti ”puhdistavana,

⁹¹ Maija Savutie sai ensimmäisenä kriitikkokunnasta Suomen näyttämötaiteen kultaisen ansiomitalin vuonna 1985. (Palmgren 1986, 12) Raoul Palmgren luonnehtii esipuheessaan *Teatteriarvostelun älyllinen analyttikko* (1986, 9–13) Savutietä kriitikoksi, jonka asenne arvostelijana oli ”älyllisen viileä, usein ironinenkin, ’valtavan itsekriittisyyden ohjastama’, asiallisesti harkitseva ja oikeudenmukaisuuteen sekä ilmaisujen selkeyteen ja ymmärrettävyyteen pyrkivä” (ibid, 12).

vanhanaikaisena, hienona, porvarillisena taidekokemuksena” vastakohtansa, ”räyhäämistä, räähkimistä ja rivouksia” sisältävän teatteriesityksen.

Edellä kuvattu näyttää, että kriitikolle, kritiikille ja taiteilijoille asetetut odotukset ovat vaativia. Taiteen, myös kritiikin, tekemiseen kiinnittyy vahvasti prinssiippi, jonka mukaan kaikkia ei voi miellyttää. Kritiikin lukeminen voi joskus rinnastua kidutukseen⁹², vaikka genre pyrkii luomaan itsestään toisenlaisen kuvan: ”The critic, too, poses as a helper, sometimes even a healer, or at least a teacher, but the pose does not acquit him of torture where torture occurs; [...].” (Keller 1987, 113) Kiduttavaksi kritiikin voi tehdä esimerkiksi kriitikon tarve ohjata, näytellä, puvustaa ja lavastaa koko esitys. Tällöin kritiikissä korostuu kriitikon ego ja taideteos jää taka-alalle: jos olisin saanut päättää, olisi esitys ollut onnistuneempi, ehjempi, oikeampi ja todempi – tai ainakin kriitikon mieltymysten mukainen. Helsingin Sanomien kulttuuritoimittajan ja kriitikon, kirjailija Suvi Aholan käsitys on vastakkainen. Hän luonnehti YLE TV 1:n aamulähetyksessä 20.10.2010⁹³ kritiikkiä kartaksi, jonka avulla katsoja tai lukija voi suunnistaa. Tällöin kriitikko toimii oppaan ominaisuudessa, ja kritiikin dialoginomaisen luonne vie taidetta eteenpäin.

Entä takaako ”rakkaus” teatteritaiteeseen asiantuntevan kritiikin? *Rakkaus taiteeseen* kuulostaa suhteellisen epämääräiseltä, hahmottomalta. Haastatellut teatterintekijät korostavat, että kriitikon työn edellytys nimenomaisesti on juuri ”rakkaus teatteriin” (esim. Innilä 23.9.2009). Vähintään yhtä tärkeitä ominaisuuksia ovat ennakkoluulottomuus, puolueettomuus sekä halu koko esityksen ja sen työryhmän tavoitteiden etsimiseen. (mm. Aro 9.10.2009; Huhtaniemi 18.3.2008; Innilä 23.9.2009) Tuomion tai opettamisen sijaan kaivataan kokonaisuuden hahmottamista ja kykyä erottaa olennainen epäolennaisesta. Edellä mainittu toive liittyy siihen, että kriitikoilla usein on kritiikeissään taipumus ohjata näkemänsä esitys uudelleen.⁹⁴ (esim. Bragge 15.12.2008; Huhtaniemi 18.3.2008; Innilä 23.9.2012) Myös kriitikot itse tunnistavat tämän piirteen kritiikeissään ja koettavat välttää suoranaisten ohjeiden jakamista työryhmälle. (Kulmala 27.10.2011; Pollari 12.1.2008; Siekinen 22.3.2011; Waarala 14.6.2011) Dewey (2010, 372) toteaaakin: ”Kriitikko paljastaa itse itsensä kritiikeissään.”

Tutkimusta varten haastatellut kriitikot eivät tunnistaneet ilmiötä, jonka mukaan lähellä oleva kohde (esim. kotikaupungin teatteri) saa lempeämmän kritiikin kuin kaukaisempi kohde. Michael L. Quinn (2005, 48) esittää mielenkiintoisen väittämän: hän puhuu tähtiesiintyjistä, joiden kohdalla menneiden töiden tuoma säteily saa huonommankin esityksen ylle ylimääräistä gloriaa. Päteekö tämä kotikaupungin teatterin esiintyjiin vai voiko kriitikolla olla suosikkeja ja vastaavasti toisia, jotka hän kritiikissään sivuuttaa? Jos kriitikko onnistuu näkemään työryhmän tavoitteen, lähestyykö kritiikki analyysia? Tällöin

⁹² ”Kaikki sanotaan häijyksi”, Olavi Veistäjä totesi vuonna 1988 (Lehtola & Seppälä 1989, 220). Veistäjä (ibid, 220) väitti, että teatterikriitikon tarkoituksena on esityksen ”teilaaminen”, eikä tällaista ilmiötä ole muussa taidekritiikissä nähtävissä.

⁹³ Haastattelun aiheena oli 60-vuotinen SARV ry.

⁹⁴ Olavi Veistäjän muistelmat kirjoittaneet Erkka Lehtola ja Raimo Seppälä (1989, 113) kertovat, kuinka Parras (OV) ”ohjasi toistuvasti ohjaajia ja näyttelijöitä”.

kriitikko ei opastaisi tekijöitä, vaan enemmänkin etsisi vihjeitä siitä, mihin esitysprosessissa on pyritty.

Juuri edellä kuvatussa Dewey (1980, 324) näkee kritiikin merkityksen: "The function of criticism is the re-education of perception of works of art; [...]. Maija Savutie (1986, 265) liittää teatterin ja siitä kirjoittamisen osaksi vielä laajempaa kokonaisuutta: "Useimmat ihmiset etsivät teatterista vastauksia oman aikansa kysymyksiin, ratkaisumalleja omiin ongelmiinsa, oman aikansa ihmisten tilaan. Ihmiset etsivät teatterista elävää elämää."

Taide ei ole neutraalia tai "arvovapaata" (Heikkilä 2012, 32), kuinka siis siitä kirjoittava kriitikko voisi olla irti yhteiskunnasta ja omista arvoalinnoistaan. Kriitikon tulisi kuitenkin olla tietoinen omista lähtökohdistaan ja päämäärästään: tämä saattaisi antaa tilaa myös metakritiikille ja avoimelle keskustelulle kritiikin olemuksesta ja tehtävästä. (ks. *ibid*, 32–33) Myös Dewey (2010, 378) varoittaa kriitikkoa takertumasta omiin ennakkokäsityksiinsä tai mieltymyksiinsä. Näin tehdessään kriitikko ohjautuu tulkinnassaan ja arvottamisessaan sivuraiteille.

5.3 Työyhteisön jäsen ja yksinäinen puurtaja

"Näkee paljon erilaisia esityksiä, joihin muuten ei tulisi mentyä; näkee ihmisten palon harrastuksessaan tai taidon ammatissaan [...]."

Näin Keski-suomalaiseen teatterikritiikkiä vuodesta 1992 kirjoittanut Jorma Pollari (sähköposti 3.1.2012) kuvailee työnsä hyviä puolia. Plussapuoliin kuuluvat vapaa sisäänpääsy teatteriin ja ilmainen lippu *avecille*, mikä "tukee omaa henkilökohtaista sosiaalista elämää" (*ibid*). Myös tunnettuus ja "sitä kautta jonkinlainen arvostuskin" (*ibid*) listautuvat ammatin myönteisiin puoliin.⁹⁵

Sanomalehden avustajan positio on erilainen kuin vakituisten kulttuuritoimittajan. Avustajana kriitikko on työssään yksin ja monesti yksinäinen. Lehden vakituksessa palveluksessa olevalla toimittajalla on ainakin oletuksellisesti tukenaan työyhteisö, joka avustajakriitikolta puuttuu. "Varjopuolina yksinäisyys (työ on todella yksinäistä, ei kuulu teatterintekijöiden joukkoon, vaan miltei 'vihollinen' joskus)", Pollari (3.1.2012) kuvaa tilannetta avustajan näkökulmasta.

Myös työstä saatu korvaus on suhteellisen pieni siihen nähden, kuinka paljon aikaa kriitikko työhön käyttää (haastattelut: Pollari 12.1.2008, 4.1.2012; Siekinen 22.3.2011; Waarala 14.6.2011). Ulkopuolisuus korostuu paitsi suhteessa teatterintekijöihin myös työantajaan: "[...] ei ole oikein sisällä lehtitalossa-kaan työntekijänä (vaikka vakituiseen arvioi ja palvelee taloa) vaan tuntee olon-

⁹⁵ Toisenlaisiakin perusteita arvostelijat ilmoittavat. Kimmo Jokisen tutkimuksessa (1988, 30) vapaalippujen arvostus on perustelujen alapäässä, kun taas "taiteen arvioimisen hauskuus" oli yli puolella vastanneista vahvin peruste kriitikon ammatin harjoittamiselle.

sa ulkopuoliseksi” (Pollari 3.1.2012). Irene Pakkanen (2011) osoittaa väitöskirjassaan *Käydään juttukauppaa. Freelancerin ja ostajan kohtaamisia journalismin kauppapaikalla*, että freelancerit tulkitsevat toimeksiantajien hiljaisuuden merkiksi hyvin tehdystä työstä. (ibid, 174)

Miksi kriitikko näkee vaivaa ja käyttää aikaa kritiikin kirjoittamiseen? Kun kriitikot perustelevat ammatinharjoittamista *rakkaudella taiteeseen*.⁹⁶ (esim. Pollari 12.1.2008), voi yksi pontimista olla viha: ”Neither critics nor artists are not necessarily nice people.” (Barrett 2000, 1–2). Sitaatti viitanee epäsuorasti siihen, että kriitikoiden on katsottu olevan epäonnistuneita taiteen tekijöitä, jotka muuntavat täyttymättömät taiteelliset ambitionsa itseään taitavampien arvosteluksi.

5.4 Harrasta valmistautumista ja kilpajuoksua kellon kanssa

Kun kriitikko aloittaa valmistautumisen työhön, hän tavallisesti lähtee liikkeelle esityksen taustatietojen hakemisesta. Kriitikon valmistautuminen voi olla perusteellista, kuten seuraava Olavi Veistäjän työtavoista kertova sitaatti kuvaa (Lehtola & Seppälä 1989, 99–100)⁹⁷:

”Teatteriarvostelun kirjoittaminen on Olavi Veistäjälle rituaali. Vuodesta toiseen se toistuu saman kaavan mukaan.

Ensin Veistäjä hankkii näytelmän pääkirjan ja lukee sen huolellisesti kotonaan. Sitten hän menee viimeiseen pääharjoitukseen ja seuraa esitystä väliaikaan saakka. Illalla hän tekee käsiohjelmaan ensimmäiset merkinnät näkemästään.

Ensi-iltaan kriitikko valmistautuu kuin urheilija. Hän lähtee toimituksesta hieman tavallista aikaisemmin, syö kevyesti ja lepää hetken ennen kuin hän lähtee rivakasti kävelemään teatterille.

Useimmiten Veistäjä menee teatteriin yksin, [...]

Teatterista Olavi Veistäjä menee suoraan kotiinsa. Hän ei milloinkaan osallistu esitysten jälkeen pidettyihin illanistujaisiin vaan pitää tarkkaa etäisyyttä teatteriin ja teatterilaisiin. Sitten nelikymmenluvun hänen ei ole tarvinnut kirjoittaa kritiikkejään heti esitysten jälkeen seuraavan päivän sanomalehteen. Tästä tavasta luovuttiin yleisesti, kun lehtien painoaikataulut yleistyivät.

Ensi-iltapäivän jälkeisenä aamuna Veistäjä pistäytyy toimituksessa, avaa postinsa ja antaa ohjeita päivän varalle. Sitten hän häipyä kotiinsa. Siellä hän kirjoittaa teatte-

⁹⁶ Yli 20 vuotta teatteriarvioita kirjoittanut toimittaja Vuokko Viljakka (Savon Sanomat 28.5.2012, 2) pohtii suhdettaan teatteriin: ”Rakastan tunnetta, kun teatteri yllättää. Esitys itkettää ja naurattaa. En voi koskaan tietää, missä se tapahtuu. Koska ihmiset tekevät teatteria, jokainen esitys on erilainen.”

⁹⁷ Miltei samanlaisesta paneutumisesta kertoo teatterikriitikko Elisa Nuutinen Mikkelin ammattikorkeakoulussa ilmestyneessä opinnäytetyössään (2000, 37–38): ”Valmistautuminen alkaa jo viikkoja ennen varsinaista esitystä. [...] aivan lapsensilmien ilman minkäänlaista taustatietoa teoksesta ja tekijöistä kriitikon ei kannata mennä eläytyämään esitykseen. Silloin kritiikki napsahtaa helposti kuin tikka tauluun, summassa heitettyinä.”

riarvostelun, jonka pituus lähes säännönmukaisesti on kuusi konekirjoitusliuskaa. Joistakin pienemmistä esityksistä hän saattaa selviytyä jopa kolmella liuskalla, mutta tätä tapahtuu harvemmin.

Veistäjä palaa toimitukseen hieman ennen kello 18. Siihen aikaan toimitussihteeri on jo hiukan hermona; pitkien kulttuurijuttujen ladottaminen varsinkin vanhan, ns. kuuman tekniikan kaudella on tuohon aikaan hieman hankalaa. Niinpä teatterikriitikki usein jaetaan latomossa kolmeen osaan, kolmelle eri latojalle, jolloin se on taitovalmiina heti kello 19 jälkeen ja sijoitetaan useimmiten ns. pääjutuksi kulttuurisivun yläosaan.

Myös teatterikritiikin rakenne on ritualistinen: ensin Veistäjä käy lävitse tekstin, sitten ohjauksen ja lavastuksen sekä viimeiseksi näyttelijöiden suoritukset. Tästä ruotimismetodista hän poikkeaa vain silloin, kun esityksessä on jotakin aivan poikkeuksellista. Jos esim. tavallista upeampi näyttelijänsuoritus antaa aiheita erityiskiitokseen, silloin Veistäjä lähtee liikkeelle siitä.”

Pitkä sitaatti puoltanee paikkaansa sillä, että se luo kuvan kulttuuritoimittaja-teatterikriitikon perusteellisesta asennoitumisesta työtehtäväänsä aikana, jolloin digitaalisuutta ei tunnettu. Professori Veistäjä (1908–1988)⁹⁸, Aamulehden kulttuuritoimituksen pitkäaikainen esimies, oli ahkera teatterikriitikko ja kärkevä kirjoittaja. Veistäjän nimimerkillä *Parras*⁹⁹ kirjoittamat *Parrasvaloista*-pakinat ilmestyivät myös Keskisuomalaisessa. Kirjoitukset herättivät keskustelua teattereissa ja teatteria seuraavissa piireissä ympäri Suomen. Keskisuomalaisen kulttuuritoimituksen ensimmäinen esimies Anja Penttinen ei ole enää vastaamassa, millaisin rituaalein hän ensi-iltaan valmistautui. Taustatyö – pääkirjan lukeminen ja näytelmäkirjailijan tuotantoon perehtyminen – on kenties ollut osa myös hänen valmistautumistaan.

Toimittajan työrutiinit ovat muuttuneet ja sen myötä kritiikin kirjoittamiseen käytettävissä oleva aika. Penttisen seuraajalla Teppo Kulmalalla ei teatterikriittikkona ollut mahdollista syventyä tehtävään Veistäjän tapaan, sillä toimituksen päivittäiset työt oli hoidettava kritiikin kirjoittamisen ohella – tai päinvastoin. ”Kun on kiire, kirjoittaa välttämättä nopeasti. Vakituksena toimittajana kirjoitin sinänsä nopeammin, koska yleensä oli muitakin hommia päällä, ja siis aika kiirettä piti.” (Kulmala, sähköposti 17.1.2012) Useimmiten Kulmala kirjoitti myös ensi-illan ennakkojutun, ”puffin”, ja myöhemmin arvion itse esityksestä. Kulmala ei nähnyt ristiriitaa näiden tehtävien välillä: ennakkojuttu johdatti lukijat aiheeseen, ja kriitikon saama etukäteisinformaatio helpotti näytelmän katsomista. (ibid)

Samoilla linjoilla on myös näyttelijä Jouni Innilä (haastattelu 23.9.2009): hän katsoo, että kriitikolle on avuksi kuulla työryhmän tavoitteista ja näytelmän tekoprosessista. Saamansa ennakkotiedon avulla kriitikko voi päätellä, onko työryhmä onnistunut pyrkimyksissään. Näyttelijä Minna Aro (haastattelu

⁹⁸ Gunnar Olavi Vesterdahl (vuodesta 1947 alkaen Veistäjä) oli syntynyt Käkisalmeista, kävi koulua Viipurissa ja toimi vuodesta 1940 lähtien Aamulehden toimittajana, myöhemmin kulttuuritoimituksen esimiehenä. Veistäjä menehtyi vuonna 1988. (Lehtola & Seppälä 1989, 11)

⁹⁹ Lehtola & Seppälä (ibid, 111) toteavat: ”Koko Suomi tiesi, että Parras oli Olavi Veistäjä.” Keskisuomalaisen päätoimittajalle Erkki Laatikaiselle (haastattelu 9.6.2008) Olavi Veistäjän pakinat ja teatterikriitikki edustivat oman genrensä huippua.

9.10.2009) taas sanoo puhuvansa ennakossa ”mitä sylki suuhun tuo”, jolloin puheella ei ole todellista merkitystä tai todistusvoimaa näytelmän sisällön avaamisessa ”toisin kuin analyyttisemmalla kollegalla [Innilällä]”.

Paitsi persoonalliset työrutiinit, ovat työn tekemisen tekniset puitteet muuttuneet 50 vuodessa. Veistäjä kirjoitti kritiikkitekstinsä kirjoituskoneella samoin kuin Anja Penttinen ja muut aikalaiset ennen tietokoneaikaa.¹⁰⁰ 2000-luvulla kritiikki siirtyy avustaja-kriitikolta lehteen sähköpostin välityksellä. Kriitiikin kirjoittamiseen käytettävissä oleva aika on nopeasta tietoliikenteestä huolimatta sen sijaan pysynyt samana. Teatteriesitys päättyy tavallisimmin klo 21.00–22.15, ja kriitikolla on mahdollisuus sulatella kokemaansa yön yli. Kriitiikin on oltava lehdessä viimeistään seuraavan päivän iltapäivänä klo 17:ään mennessä, minkä jälkeen iltavuorossa oleva toimittaja lyö sivujen sisällön kiinni. Analyyttiseen pohdiskeluun ja nähdyn esityksen sulatteluun on aikaa vajaa vuorokausi.¹⁰¹

Kriitikoiden työskentelytavat ovat yhtä yksilöllisiä kuin heidän kirjoittamansa kritiikitkin. Jorma Pollari (sähköposti 3.1.2012) kertoo kirjoittavansa kritiikin joko heti esityksen jälkeen tai seuraavana iltapäivänä palattuaan työstä kotiin. Kriitiikin kirjoittamiseen Pollarilta kuluu aikaa 30–60 minuuttia. Pollari hioo esityksen kieltä ja tyyliä ”niin kauan että se miellyttää” (ibid). Kiireen tai tiukan aikataulun vaikutusta kriitikoiden asenteisiin tai työn tulokseen on vaikea osoittaa.

Teppo Kulmalalla on kokemusta teatterikriitikkona Keski-suomalaisen kulttuuritoimittajan ja avustajan positiosta käsin. Kulmala (sähköposti 17.1.2012) kuvaa työskentelyprosessiaan näin:

”Jos esitys houkuttelee välittömään itselleen vastaamiseen, kirjoitan samana iltana tai aloitan kirjoittamisen ja jatkan seuraavana päivänä.

Tavanomaisin käytäntö on kuitenkin ollut kirjoittaa seuraavana päivänä. Eräistä yleisön kannalta kiinnostavimmista näytelmistä on kirjoitettu etusivuennakko jo esityspäivää seuraavaan lehteen, yleensä tämä edellyttää esityksen verrattain lyhyttä kesto-aikaa. Kolmen tunnin näytöksestä ei klo 22 jälkeen luonnollisesti ehdi laatia arviota seuraavaksi päiväksi.”

Aikaa kritiikin kirjoittamiseen Kulmalalta (ibid) kuluu 2–4 tuntia:

”[...] syntyy myös alle 2 tunnissa, ja voi joskus mennä yli 4 tuntia. En ole aivan varma, jos aikaa mittaisi, mutta uskoisinpa, että ennen vanhaan joskus kun kirjoitti sivun tai liki sivun arvostelun ja valitsi kuvat ja teki kuvatekstit ja premivinkit, niin kai siinä neljä tuntia nopeasti meni. Nämä aikamäärät ovat tapauskohtaisia, usein tulee teksti kuin soljuen, ja sitten taas joskus vängertää.”

¹⁰⁰ Erkkä Lehtola kuvaa Aamulehden toimitusten eriytymistä ja kulttuuritoimittajien työskentelyä kirjassa *Kovaa pumpulia* (1983, 9–13, 15–17, 46). Tekstistä välittyy kuva 1960-luvun alun kulttuuritoimituksen liki harrastajamaisesta ja suunnittelemattomasta kulttuurijuttujen tekemisestä. Radikaali muutos tapahtui toimitusten eriytyessä ja teknisten innovaatioiden muuttaessa käytänteitä.

¹⁰¹ Poikkeuksen muodostavat erilaiset festivaalit (esim. *Jyväskylän Kesä, Tanssin Aika*), jolloin kritiikko joutuu työskentelemään nopealla aikataululla, jotta arvio saadaan seuraavan päivän lehteen. Aikaa kritiikin kirjoittamiseen voi olla vajaat kaksi tuntia, mihin sisältyy matka esityksestä kirjoitusvälineen ääreen.

Ero vakituisen toimittajan ja avustajan työssä näkyy Kulmalan (ibid) mukaan myös siinä, että avustajakriittikkona itsekriittisyys on vieläkin suurempaa kuin vakituisessa työsuhteessa ollessa: "Kenties tässä pätee jokin sellainenkin, että vaikka rutiinit hallitsee, rutiineja kaihtaa ja vuodet tekevät itsekriittisemmäksi."

6 KUINKA KRITIIKKIÄ TULEE KIRJOITTA

"Avata ja näyttää, tulkita ja kirjoittaa. Olla esikatsoja, esilukija: sisäänheittäjä."

Näin Mervi Kantokorpi (2013, 21) kiteyttää kriitikon tehtävän. Olennaista on ennen muuta perusteellinen argumentointi: se, kuinka kriitikko sanomansa perustelee (vrt. Heikkilä 2012, 32). Kielentutkija Eero Voutilainen (KSML 27.7.2010, 17) sanoo, että arvostelujen tulisi selkeämmin olla kirjoittajansa subjektiivisia mielipiteitä, joita tulisi perustella mahdollisimman monipuolisesti. Samalla Voutilainen viittaa vastakkaisen koulukunnan edustajiin, joiden mielestä arvottaminen ei ole olennaista. Kiinnostavammaksi koetaan taustoittaminen ja "tulkitsevat esittelyt" (ibid).

Tämä tutkimus ei anna yksiselitteistä vastausta siihen, kuinka kritiikkiä tulisi kirjoittaa. Arvostelijan ammattitaito on vaikeasti määriteltävissä, ja kritiikin kirjoittamista ohjaa kriitikon käsitys asianmukaisesta kirjoitus- ja lähestymistavasta. Toimituskäytännöt sanelevat lähinnä merkkimäärään vaikuttavat reunaehdot.

Praktisia työohjeita taidekritiikin kirjoittajalle ei löydy oppikirjoista. Tällöin jokainen ammatissa toimiva joutuu itse määrittämään tekemisensä tavan ja kriteerit. Osviittaa voi löytyä estetiikan pelikentiltä, ja ehkä hieman yllätyksellisesti tietokirjakritiikin piiristä. Estetiikan piiristä tuleva ohjeistus lähtee lähinnä kritiikin kolmijaosta *kuvailu – tulkinta – arviointi*. (Lahtinen 2012, 93) Tutkimusta varten haastatellut kriitikot eivät ilmaisseet noudattavansa edellä mainittua jaottelua tai muunlaistakaan kritiikin kirjoittamisen "kaavaa". (haastattelut: Kulmala 27.10.2011; Pollari 12.1.2008; Siekkinen 22.3.2011; Waarala 14.6.2011)

Teatterikriitikot ajautuvat alalle usein sattumanvaraisesti, eikä ammattia harjoittavalta edellytetä minkäänlaista peruskoulutusta. Alalla toimivien taustat ja opillinen sivistys ovat kirjavia, joskin ammattia harjoittavat ovat korkeasti koulutettuja. Useasti kriitikoilla on yliopistotasoisia kirjallisuudenopintoja, ja osa arvostelijoista on itse taiteilijoita. (vrt. Jokinen 1988, 72; Simpanen 2007)

Vuosina 2005 ja 2006 Suomen arvostelijain liitto yhdessä Tampereen yliopiston täydennyskoulutuskeskuksen kanssa järjesti jatkokoulutusta kriitikoille.

Eri taiteenalojen arvostelijat löysivät yhteisiä painopisteitä: muun muassa dramaturgia ja rytmi esiintyvät niin tanssi-, kuvataide- kuin teatterikriitikonkin työkalupakissa. Pääasialliset kriitikin kirjoittamisen erot antaa väline: se, kirjoittaako kriitikko päivä- vai ammattilehteen. Kun kriitikko kirjoittaa tekstiä tietyn suppean ammattiryhmän edustajille, määrittää (esim. *Taide*-lehden) lukijakunta kriitikon lähestymiskulman ja kriitikin terminologian.¹⁰²

Kun kriitikki herättää keskustelua, kohteena on tavallisesti kriitikon asiantuntemattomuus, ”väärä” tai ”väärin kirjoitettu” arvio. Toisinaan teatterintekijät katsovat tulleen epäoikeudenmukaisesti kohdelluiksi ja lähestyvät kriitikkoa puhelimitse (Kulmala 27.10.2011), tai sitten kohtaamiset ovat satunnaisia, vapaa-ajalla tapahtuneita (Waarala 14.6.2011).

Teatterilaiset eivät juuri käy keskustelua sanomalehtien palstoilla, vaikka näkisivät kriitikon kohdelleen esitystä ja työryhmää epäoikeudenmukaisesti. He katsovat julkisen keskustelun tarpeettomaksi ja hyödyttömäksi.¹⁰³ Poikkeuksen kriitikin nostattamassa keskustelussa muodostavat esimerkiksi Hannu Salaman *Juhannustansseista* noussut oikeusistuimeen yltänyt riita. Seppo Heikinheimon Olli Mustoseen kohdistunut arvostelu ja Kalle Holmbergin *Rauta-ajan*¹⁰⁴ tyrmäys vaikuttivat taiteilijoiden työkykyyn.

Runoilija Gösta Ågren esitti pohjoismaisessa kriitikoseminaarissa 18.–21.8.1969 pitämässään alustuksessa ”arvostelijan vähäkatekismuksen” eli viisi käskyä kriitikoille. ”Käskyt” ilmestyivät samana vuonna Kriitikin Uutisissa (4/1969; Lappalainen 2000, 42–44, suom. Kyllikki Villa). Ne kuuluvat:

1. *Tutkistele motiiveitasi.*
2. *Kirjoita siitä mistä kirjoitat.*
3. *Muista aina ettei työsi ole tärkeää.*
4. *Sinun tulee avata ovet.*
5. *Sinun tulee muistaa, että maailma on yksi ja jakamaton. Myös sinun kritiikkisi kuuluu siihen, mikä pelastaa tai tappaa. Jonkun. Maailman. Se on tärkeää.*

Jos Ågrenin käskyt rakentavat ennen muuta arvostelijan työn eettistä ja moraalista arvopohjaa, suuntaa Outi Lahtinen (2012, 106) kriitikon ajatukset mediaan välineenä. Kriitikon tulee muistaa ”journalistiset ihanteet, ennen muuta selkeys ja ymmärrettävyys”, kun kriitikin julkaisuforumina ovat tiedotusvälineet. Olennaista on kriitikin luettavuus, eikä se merkitse rikkaan, lukijaystävällisen kielen hylkäämistä.

¹⁰² Keskusteluja käytiin keväällä 2006 kriitikoille suunnatussa VIRKO II -jatkokoulutuksessa, johon tämän tutkimuksen tekijä osallistui.

¹⁰³ Näin totesi esim. Aila Lavaste haastattelussa 16.5.2007 ja asiaan palattiin puhelinkeskustelussa 25.9.2012. Julkinen, lehden palstoilla käytävä dialogi koetaan hedelmättömäksi, eikä sen katsota lisää osapuolten välistä ymmärrystä.

¹⁰⁴ Helsingin Sanomien (Vuori 2014c, 2.10.2014, B 13) jutun pää- ja alaotsikko kuuluvat: Rauta-ajasta tuli kohuteos. Kalle Holmberg ohjasi suurta tv-elokuvaa kauhun kyhmyt sydänalassaan.

6.1 Ammattitaidoton kriitikko ja "huono" kritiikki vs. ammattitaitoinen kriitikko ja "hyvä" kritiikki

"Niin subjektiivoinen minä objektiivaisen tiedonvälityksen maailmassa olen, että en ymmärrä enkä keksi minkäänlaista syytä erään tietynlaisen taidekriitikin kirjoittamiseen.

Tarkoitan arvostelua, jonka sävy antaa osoittaa kirjoituksen päätehtäväksi kritiikin kohteen halveksimisen."

Kulmala (KSML 2.4.1985, 14)

Teatterikritiikkiä kohdanneet muutokset ovat (oletuksena) johdettavissa mediakentän uudistuksista ja teatterikritiikkiä kirjoittavan henkilön legitimitetistä. Aineistoon valittujen kritiikkien summittainenkin silmäily kertoo, että visuaalisuus on noussut tekstin rinnalle tai jopa ohi määrittämään sivun taittoa ja sen kautta sisältöjä.

Analoginen muutos löytyy teatterista: uuden teatteritekniikan myötä esitysten visualisointi on noussut merkittävään rooliin. Teatterikorkeakoulusta valmistuu valo- ja äänisuunnittelun ammattilaisia, ja teatteriesitykseen voi sisältyä runsaasti video- ja filmimateriaalia sekä erilaisia äänitehosteita. Muutos vaatii teatterikriitikolta monen eri osa-alueen nyanssien ymmärtämistä. Ei ihme, että teatterikriitikon ammattitaito on kyseenalaistettu teatterintekijöiden ja kriitikoiden välisissä tapaamisissa.¹⁰⁵

Edellä kuvattu vaatii erityistä osaamista, joka monelta kriitikolta puuttuu. Arvostelijan tulisi teknisten innovaatioiden ohella hallita perinteiset dramaturgian, ohjauksen, näyttelijäntyön ja tilan käytön arviointikriteerit musiikkia ja koreografiaa unohtamatta. Esityksestä nousevien tekijöiden lisäksi kriitikon tulisi olla perehtynyt teatteritieteeseen ja -historiaan, myös kriitikon näyttämökokemuksen on katsottu olevan hyödyksi esitystä arvioitaessa (esim. Pollari haastattelussa 12.1.2008). Viimeksi mainittujen taitojen katsotaan näkyvän kritiikin taustoittamisessa ja sijoittamisessa teatterihistorialliseen kehykseen. Paradoksaalista kyllä, samanaikaisesti lisääntyneiden vaateiden kanssa on kritiikkien merkkimäärä vähentynyt.

Teatterin laatua on usein mitattu rahassa. On väitetty, että taiteellinen laatu korreloi katsomoiden täyttöasteen kanssa. Helsingin Sanomien kulttuuritoimittaja emerita Kirsikka Moring väittää, etteivät katsojaluvut kerro teatterin tilasta enempää kuin taiteen laadustakaan.¹⁰⁶ (Hietikko 1994, 31)

¹⁰⁵ Em. aihe oli esillä muun muassa SARVIN 18.1.2008 Teatterikorkeakoulussa järjestämässä keskustelutilaisuudessa, jossa teatteriopiskelijat kyseenalaistivat kriitikon kyvyn "lukea" esityksen valosuunnittelua tai koreografiaa. Kriitikot itse ovat tietoisia tilanteesta ja aiheesta on keskusteltu alan yhteisissä tapaamisissa.

¹⁰⁶ Samaa mieltä oli Kaupunginteatterin johtaja Kurt Nuotio, jonka läksiäishaastattelun otsikkona oli "Kurre Nuotion lähtiäisterveiset: Haaveilkaa ja haltioitukaa!" (Kulmala, KSML 29.11.1992, A 8).

Kuinka kritiikkiä arvotetaan? Martta Heikkilän (2012, 30–31) esittämät kysymykset ”Millainen on hyvä kritiikki? [...] Vaaditaanko kriitikolta jotain erityistä?” ovat kriitikon ammatin harjoittamista koskevia peruskysymyksiä. Kriitiikin perustoja ovat esittäneet italialainen Giorgio Vasari 1500-luvulla, amerikkalainen Monroe C. Beardsley 1900-luvulla (1970) ja moni muu. Absoluuttisista taiteen kritiikin periaatteista on edetty väljempään suuntaan. Kriitiikin kirjoittamisen näkökulmat saattavat vaihdella ja samalla kuitenkin pysyä yhtä relevantteina. (Heikkilä, 31)

”Hyvän” kritiikin määritelmä riippuu pitkälti siitä, keneltä asiaa kysytään. Ovatko määrittelijät valtaalehtien etabloituneita kriitikoita ja lukijat heidän kritiikkiensä valistuneita lukijoita, vai ovatko kyseessä maakuntien kriitikot ja lukijat? Onko kritiikin taso yhteydessä kriitikoiden koulutukseen tai (yleis)sivistykseen? Kuinka julkaisuväline säätelee kritiikin tilaa ja tilannetta? Mikä on sanomalehtien kulttuuritoimituksessa työskentelevien toimittajien asiantuntemus? Millaisia odotuksia kritiikkitekstin suhteen on lehden lukijoilla, teatterin tekijöillä, sanomalehden julkaisijalla tai kriitikolla?

Avoimia kysymyksiä on paljon, samaten subjektiivisia näkemyksiä. On kiintoisaa, kuinka keskustelun osalliset perustelevat näkemyksensä. Arviot – niiden sävy tai kriitikon totaalinen vaikeneminen¹⁰⁷ – vaikuttavat taiteilijoihin, joskus myös esitysten arvostukseen ja/tai menestykseen. Kriitikit voivat nostaa maineeseen tai rampauttaa tekijöitä, teoksia ja esityksiä. Maan valtaalehden kulttuuriosastollakaan ei näyttelijä-ohjaaja, professori Kari Heiskanen (YLE TV 1:n aamulähetys 20.3.2007) mukaan ole aina mennyt hyvin: Helsingin Sanomien teatterikriitikolla Suna Vuorella on ”halu mollata”, ja Kirsikka Moringin ”mopo huristelee välillä sivupoluilla”. Kumpakaan väitteistään Heiskanen ei perustele. Yksi sekä kritiikille että metakritiikille esitetyistä vaatimuksista on, että ne olisivat rationaalisia ja perusteltuja (ks. Heikkilä 2012, 37; vrt. liite 9, *Palaute kriitikolle*).

Rationaalisuuskään ei aina ole oikea tie, väittää kulttuuritoimittaja Kaisa Viljanen (HS 18.1.2014, C 4) esseessään. Viljanen kysyy: ”Milloin viimeksi itkit teatterissa?” Kun taide ainakin joskus onnistuu koskettamaan, miksi siitä kertovat kritiikit eivät yllä samaan. Viljanen toteaa taiteen ”väljähtyvän ennen kuin se pääsee paperille” (ibid).

Palautetta kriitikon ammattitaidottomuudesta tulee Keski-suomalaisen kulttuuritoimitukseen harvoin tai ainakaan se ei päädy kriitikoille. Haastatellut kriitikot (Pollari 12.1.2008; Siekkinen 22.3.2011; Waarala 14.6.2011) mainitsivat yksittäisiä tapauksia, jolloin kriitikko on tullut syytetyksi esimerkiksi puffin ja kritiikin sekoittamisesta tai sivistyssanojen liiallisesta käytöstä.¹⁰⁸ Usein kriti-

¹⁰⁷ Ääriesimerkkinä teoksen huomiotta jättämisestä on nähty kirjailija Raija Siekkisen menehtyminen (arveltu itsemurha) tulipalossa vuonna 2004. Kirjailija odotti turhaan teoksensa arviota. Aiheesta mm. Suvi Aholan kirjoittamassa muistokirjoituksessa (Löytyy: hs.fi. Luettu 10.10.2012).

¹⁰⁸ Keski-suomalaisen kulttuuritoimitus on välittänyt minulle kaksi palautetta, joihin molempiin vastasin kirjoittajan antamaan sähköpostiosoitteeseen. Keskustelu ei jatkunut pidemmälle. Molempia palautteita leimasi affektiivisuus ja tekstin jäsentymättömyys.

kon on katsottu olevan eräänlainen taidemaailman irtolisäke: ensin tulee taide, sen jälkeen kriitikko. (vrt. Seppänen 2002) Tony Barrett (2000, 5) on samaa mieltä sanoessaan, ettei kriitikoiden ammattikuntaa olisi olemassa ilman taidetta ja taiteentekijöitä. Suhde voi olla vaikea, jopa ambivalentti.¹⁰⁹

Runoilija, kriitikko ja sanataiteen opettaja Risto Ahti (KritU 1/2007, 2, 3) näkee kriitikon ja taiteilijan välisen symbioosin toisin. Hän kärjistää: "Taiteen tai taiteilijan tunnistamiseen tarvitaan kriitikkoa." Kriitikon tehtävä on kontekstin rakentaminen taideteokselle tai esitykselle ja sen tekijälle. Tehtävä on laajempi kuin taiteilijan pyrkimysten tunnistaminen ja häntä niissä tukeminen. Yksi perusvirheistä on, että kriitikko arvostelee teosta tai esitystä jonakin muuna kuin mistä se kertoo tai mitä se esittää. Ahti (ibid, 5) kiteyttää: "Kokeneen lukijan ensisijainen tehtävä ei suinkaan ole etsiä kalasta virheitä, jotka johtuvat siitä, että hauki ei ole lahna". (vrt. Ihonen 2002, 186) Outi Lahtisen (2012, 107) mielestä on tärkeää, että lukijalle tulee selväksi "mistä esityksessä on kysymys", on sitten kyse yksittäisestä osatekijästä tai näytelmän sanomasta.

Millainen sitten on ammattitaitoinen ja asiantunteva kriitikko? Kari Heiskanen (YLE TV 1, 20.3.2007) odottaa, että päivälehden kriitikko olisi "valistunut kulttuuripersoonana [...] kriittinen katsoja, jolla on suhde maailmaan ja esitykseen". Teatterikriitikolle ei siten riitä teatterin kentän tunteminen, sillä kriitikon tulisi olla sivistynyt ja tuntea (taide)maailmaa oman arvostelualueensa ulkopuolelta. Heiskanen (ibid) toteaa negatiivisen kritiikin "syövän runsaasti luovaa potentiaalia", kun taas myönteisen arvostelun saatuaan "on helppo päästää irti edellisistä töistä".

6.2 Kriitikko saa ohjeita

"Kaikki julkinen esittäminen, josta otetaan pääsymaksu, on arvostelunalaista toimintaa."

Waarala (KSML 28.7.2010, 17)

Ranskalainen säveltäjä Erik Satie luonnehti esseessään (KritU 4/2005, 12–13) kriitikkoa "maailmalliseksi vapaa-ajattelijaksi" ja väitti kuulleensa, että juuri kriitikko on saanut olla mallina Rodinin *Ajattelija*-veistokselle. Vaikkei katsoisi-kaan kriitikkoa ja kritiikkiä satie'laisen ironian värittämän ikkunan läpi, kritiikki on yhden henkilön subjektiivinen näkemys. Kritiikiksi näkemyksen nostaa se, että kriitikon näkemys on – tai sen tulisi olla – perusteltu. Huolimatta siitä, että teatterintekijät (esim. Haapkyliä TV 1:n ohjelmassa 17.11.2011; Innilä haastattelussa 23.9.2009) kertovat jättävänsä kritiikit lukematta, hyvää kritiikkiä silti toivotaan.

Kriitikot luonnehtivat hyvän kritiikin tunnusmerkkejä seuraavasti (Simpanen 2007):

– kriitikon tulee olla arvioimaansa alaan perehtynyt

¹⁰⁹ Ks. Envall 1999, 171–187.

- kriitikon tulee rakastaa intohimoisesti arvioimaansa taiteen alaa
- kriitikon tulee tulkita näkemäänsä
- kriitikolla ei saa olla ennakoasenteita
- kriitikon tulee kyetä kirjoittamaan ymmärrettävästi

Perehtyneisyys ja avoin suhtautuminen omaan alaan sekä tekstin luettavuus kuulostavat vähimmäisvaatimuksilta, eikä väittämä ”kriitikon tulee kyetä kirjoittamaan ymmärrettävästi” riitä opastukseksi arvostelijalle. Selkeitä toimintaohjeita löytyy Merja Kinnusen ja Olli Löytyn toimittamasta teoksesta *Tieteellinen kirjoittaminen* (2002). Kirjassa puhutaan paitsi tieteelliselle kirjoittamiselle asetettavista – tai annetuista ja omaksutuista – reunaehdoista, myös tiede- ja tietokirjallisuuden kritiikin kirjoittamisen tavoista ja käytänteistä. Ohjeet soveltuvat valikoiden myös taidekritiikin kirjoittajan työkaluiksi.

Heikki Luostarinen ja Esa Väliverronen (1991, 157; ks. Ihonen 2002, 180) luokittelevat kritiikin neljään lajiin: referoivaan, tulkitsevaan, kontekstoivaan ja puhtaasti kritisoivaan (ks. tarkemmin Luostarinen & Väliverronen 1991, 108–193). Ihonen (ibid, 180) esittää *kontekstin* luovan kehyksen, *referoinnin* nostavan kohteensa kiintoisimpia puolia näkyviin ja *tulkinnan* perustuvan kirjoittajan asenteisiin; vaativinta on teoksen *arvottaminen* eli se, mikä ”asettaa teoksen paikalleen”.

Campbell B. Titchener (2005, 28–36) painottaa seikkoja, jotka jokaisesta arviosta (*review*) tulisi löytyä. Arvion tulisi sisältää vahva aloitus ja lopetus, ja tekstin tulisi ilmaista tiedot esiintyjistä ja esityspaikasta (vrt. tekijäluettelo). Tekstistä tulee ilmetä se, mistä esitys/teos kertoo, ja se, mikä on arvioijan oma käsitys näkemästään. Perustelut pitämiselle tai ei-pitämiselle on kyettävä ilmaistamaan selkeästi.

Luodessaan esitykselle kontekstin, ajallisen ja/tai genreen liittyvän, ei kritiikki jää puffin tai teosesittelyn tasolle. Outi Lahtisen (2012, 108) mukaan kritiikon tärkeimpiä tehtäviä on ”hahmottaa esityksen sisältö ja sen välittämiseen käytetyt keinot sekä sisällön ja keinojen suhteet: mistä esitys puhuu ja miten”. Martta Heikkilä (2012, 31) sanoo, että kriitikko ”toimii eräänlaisena esteettisenä opastajana [...joka] tarjoaa näkemyksiä”. Kritiikki paitsi kontekstoi, myös arvioi koko työryhmän työtä: se voi verrata näyttelijän roolityötä aiemmin nähtyyn, hakea ohjaajan työn painotuksia tai pohtia näytelmävalintaa teatterin ohjelmistossa ja laajemmin teatterikentässä. Ihonen (2002, 183) väittää taidekäsitysten siirtyvän kritiikkiin hitaasti, sillä ”[...] kritiikki tulee aina taidekäsityksiltään perässä: herkin ja hoksaavinkin kriitikko arvioi uusia teoksia aiempien teosten pohjalta”.

Kritiikin julkaisualustan merkitystä ei voi väheksyä. ”Kritiikkiteksti suunnataan oletetulle lukijakunnalle”, Ihonen (2002, 185; ks. Lahtinen 2012, 108) tähdentää. Väline ohjaa kritiikin kieltä ja käsittelytapaa: jotta teksti tavoittaisi lukijat, on kriitikon pidettävä mielessään julkaisukanava. On eri asia kirjoittaa arvio tiedeyhteisön julkaisuun, ammatti- tai päivälehteen.¹¹⁰ Kirjoittajan on sovitet-

¹¹⁰ Heikkilä (2012, 32) sanoo päivälehtikritiikin nykyisessä muodossaan muistuttavan enemmän ”taidekatsausta” kuin perusteltua mielipidettä.

tava kielen rakenteet, terminologia ja kielikuvat vastaanottajien kyvyn mukaan, jos tavoitteena on viestin perillemeno. Kriitiikin asiantuntevuus, populaariuus, subjektiivisuus, esseistisyys tai analyttisyys määrittyy paitsi kirjoittajan, myös vastaanottajan ja julkaisuvälineen kautta. (Ihonen 2002, 185, 189; haastattelut: Pollari 12.1.2008; Siekkinen 22.3.2011; Waarala 14.6.2011)

Kriitikon tulee muistaa kritiikin kirjoittamisen eettiset periaatteet, ts. arvostelun tulee olla riippumaton kohteesta, välineestä ja erilaisista sidosryhmistä. (Ihonen 2002, 190) Yksityiskohtaisemmat ohjeet koskevat esimerkiksi otsikointia: kirjoittajan on ladattava odotuksia, kyseenalaistettava ja tiivistettävä. (ibid, 191)¹¹¹ Samat kriteerit koskevat itse asiassa koko kritiikkitekstiä. Päivälehtikritiikin kirjoitusrytmi ja -aika poikkeavat aikakauskirjakritiikistä, sillä teatterikriitikon on saatava arvionsa lehteen vajaan vuorokauden sisällä ensi-illasta.¹¹² Tieteellisen julkaisun tai ammattilehden, kuvataidenäyttelyn tai tietokonepeleliarvion kohdalla aikataulu on väljempi. Mary Pratt (1981, 181–182; ks. Lahtinen 2012, 116) toteaa, että ”päivälehtikritiikin tehtävä on jakaa lukijoille suosituksia”. Pratt erottaakin toisistaan päivälehtikritiikin (*review*) ja akateemisen kritiikin (*criticism*) ja väittää, että päivälehtikritiikistä on tullut ”kulutuskulttuuria” (ibid; vrt. Titchener 2005 ja Engel 1976).

Julkaisufoorumi määrittää paitsi kielen erilaisia tasoja myös arvion mittaa.¹¹³ Uskottavuutta tavoitellessaan tiedekirjakritiikki joutuu käyttämään tiedeyhteisön omaa kieltä. Jos kriitikko mieli kirjoittaa samasta teoksesta kritiikin sekä päivälehteen että tiedejulkaisuun, on edessä kaksi erityyppistä tehtävää. (ibid, 191) Valitun lähestymistavan ja kielen merkitys vakuuttavuuden synnyttäjänä tai signaalina asiantuntijuudesta on kiistaton. Tieteellinen kirja-arvio joutuu noudattamaan tukevampia argumentoinnin kriteerejä kuin päivälehteen kirjoitettu teatteriesityksen kritiikki. Outi Lahtinen (2012, 107) väittää onnistuneen arvostelun sisältävän sekä ”laajakuvatarkastelua, joka sijoittaa esityksen omaan viitekehukseensä, että paneutumista valittuihin yksityiskohtiin”. Onnistuneesta kritiikistä tulisi siten löytyä sekä metsä että puut: kriitikon tulisi kertoa, mistä esitys puhuu ja miten se puhuu. (vrt. ibid, 108)

Kun kriitikko on rakentanut kehyksen, hänen tulee arvioida teosta tai esitystä sen omista lähtökohdista käsin. (Ihonen 2002, 186; vrt. Ahti 2007, 5) Valittu näkemys on kyettävä perustelemaan. (Ihonen 2002, 188) Tutkimukseen haastatellut kriitikot (Pollari 12.1.2008; Siekkinen 22.3.2011; Waarala 14.6.2011) painottavat kriitikon tulkinnan merkitystä ja sen välittämistä lukijoille. Onko tällöin kyseessä kritiikin ”instrumentalistinen lähestymistapa”¹¹⁴ (Heikkilä 2012, 45), eli

¹¹¹ Samoilla linjoilla Ihosen kanssa on Olli Löytty (2002, 173–174), joka puhuu tieteellisistä teksteistä kustannustoimittajan näkökulmasta. Löytty lähestyy tekstiä myös kirjoittajalle ominaisista manereista ja erilaisista tyyliseikoista käsin: toisto ja turhan vaikeaselkoisen kielen käyttäminen syövät tekstin luettavuutta ja ymmärrettävyyttä. Ks. lisäksi Ihonen 2000, 12.

¹¹² Ks. lisäksi Ihonen 2000, 12.

¹¹³ Suna Vuori (2000b, 25) korostaa, että päivälehtikritiikin kohdeyleisö ovat lehden lukijat, eivät ”taiteen tekijät”. Näin kritiikin oletettu kohde määrittää kritiikkitekstin kieltä ja kirjoittajan näkökulmaa.

¹¹⁴ Heikkilä (2012, 50) toteaa, ettei vastaanottajaan vaikuttaminen ole uusi pyrkimys, sillä jo Platon muistutti taiteella olevan hyviä ja vähemmän suotuisia vaikutuksia.

käyttääkö kriitikko tekstiä oman arvomaailmansa ja taidekäsityksensä välittämiseen lukijoille?

Teppo Kulmalalle (haastattelu 27.10.2011) kritiikki itsessään on taideteos ja sellaisenaan verrattavissa teatteriesitykseen, jolloin ”kriitikko on katsomossa osa näytelmää”.¹¹⁵ Ihonen (2000, 14) väittää vastaan puhuessaan kritiikin ”tabloidisoitumisesta” ja ”journalisoitumisesta”: ”Pahimmassa tapauksessa kriitikko ohittaa taiteilijankin: ryhtyy itse tekemään taidetta.” Markku Envall (1999, 187) näkee, että taide ja taiteilijat tulisivat hyvin toimeen ilman kritiikoitakin. Envallin (ibid, 187) mukaan kritiikin lopettaminen vaikuttaisi pelkästään positiivisesti: se merkitsisi ”hedelmättömiin rutiineihin juuttuneen genren loppua”.

6.3 Ammattilaisten ja harrastajien erilainen kritiikki

”Harrastajilla on täysi vapaus tehdä kokeiluja mihin suuntaan haluavat, koska heidän toimeentulonsa ei ole palkkiosta riippuvainen; [...] Ammatillaiset puolestaan usein pelkäävät ja inhoavat harrastajia, koska nämä näyttävät voivan tyydyttää mielitekojaan ja kuvitelmiaan esittämällä näytelmiä pelkän huvin vuoksi ja vaarantamatta millään tavoin omaa sosiaalista turvallisuuttaan tai elintasoaan.”

Glynne Wickham (1992, 15) ei edellä sanomansa perusteella näe ongelmaa kahden teatterin kentällä pelaavan joukkueen välillä. Pikemminkin päinvastoin: hänen mielestään teatteri hyötyy tilanteesta saamalla toimintaansa lisää dynamiikkaa. (ibid, 15) Jos teatterikenttä jossakin päin maailmaa¹¹⁶ onkin tätä mieltä, on tilanne Keski-Suomessa nähty toisenlaisena. Kaupunginteatterin teatterilaiset ovat usein ilmaisseet olevansa asiasta eri mieltä.¹¹⁷

Tasa-arvo on toteutunut sanomalehden palstoilla, sillä Keski-suomalainen on ammattiteatteriesitysten arvioinnin rinnalla julkaissut arvioita harrastajateatteriproduktioista. Sekä ammattilaisten että harrastajien esitysarviot ilmestyvät yhtäläisen vinjetin *teatteri* alla. Kulttuuritoimituksen ensimmäinen esimies Anja Penttinen näki kattavan harrastajaesitysten arvioimisen merkityksellisenä maakunnan lukijoiden (kestotilaaajien) vuoksi. (haastattelut: Kulmala 27.10.2011; Suhola 7.9.2011) Keski-suomalainen harrastajateatteriperinne on vahva, sillä maakunnassa on nuorisoseuran- ja työväennäyttämöiden ympärille nousseella harrastustoiminnalla ollut vahva rooli. Näyttämöharrastuksen alkuvuosina

¹¹⁵ Heikkilä (2012, 46; ks. Tavi 2009) kutsuu tällaista kritiikkiä ”kokeelliseksi”. Kritiikki nojaa kirjoittajansa subjektiiviseen elämykseen ja haluaa tuoda omakohtaiset kokemukset lukijoille sellaisenaan.

¹¹⁶ Wickham on toiminut Bristolin yliopiston professorina.

¹¹⁷ Haastatteluissa muun muassa Lavaste (16.5.2007); Bragge (15.12.2008); Innilä (23.9.2009).

1800–1900-lukujen vaihteessa teatteriesitykset olivat pakollinen osa iltamia: jotta illan päätteeksi voitaisiin tanssia, oli ohjelmaan sisällytettävä näytöskappale. (Westman 2002a. Löytyy: www.finnica.fi/keski-suomi/teatteri.) Kattava harrastajien esitysten arvioiminen on monesti aiheuttanut närää kaupunginteatterin henkilöstössä. Erityisesti terminologian suhteen – näyttelijä vs. harrastajanäyttelijä tai harrastaja ja teatteri vs. harrastajateatteri – kriitikolta toivotaan tarkkuutta.¹¹⁸ (haastattelut: Lavaste 16.5.2007; Bragge 15.12.2008)

Keskisuomalaisen kulttuuritoimituksen syntyessä oli Anja Penttisellä sekä myöhemmin hänen seuraajallaan Teppo Kulmalalla maakunnan teatterikentän vahva tuntemus ja kyky sijoittaa esitykset ajan, paikan ja tekijöiden muodostamaan kontekstiin. Kun kulttuuritoimituksen toimittajien erikoisosaaminen vaihtui yleistoimittajuudeksi, muuttuiko tilanne? Eri taiteenalat sekä niistä arvioitavat esitykset tai teokset ovat kulttuuritoimituksen toimittajien arvottamia (ks. II 1.1). Tietty toimittaja seuraa – portinvartijana – oman alansa ja alueensa taiteen kenttää ja määrittää, mikä esityksistä/näyttelyistä arvioidaan, mikä jätetään kenties ennakkojutun varaan tai mistä ei kirjoiteta lainkaan.¹¹⁹

¹¹⁸ Harrastajateatteri on Aila Lavasteen (Toivakka, KSML 10.1.2016, 23) mukaan "pääsyt irti yksioikoisesta kansankomediasta, ammattiteatteri realismin yliotteesta". Samalla raja harrastaja- ja ammattiteatterin välillä on liudentunut.

¹¹⁹ Irmeli Haapanen (2000, 34) toteaa käyttävänsä toimittajana – portinvartijan roolissaan – suurempaa valtaa kuin kriitikkona: "[...] päätän, mistä teatteria koskevista asioista lehdessämme kirjoitetaan ja usein päätän jopa siitä, miten niistä kirjoitetaan, koska teen pääosan tästä työstä itse."

7 KRITIIKKI JA KRIITIKKO KOHTAAVAT MUUTOKSEN

7.1 Kritiikkiportti lisää taidekriitikin tavoitettavuutta

Suomen Kulttuurirahaston rahoittama hanke *Kritiikkiportti* on yritys tuoda kritiikki lähemmäs yleisöä. Kritiikkiportti.fi aloitti kolmivuotiseksi suunnitellun toimintansa vuonna 2008 ja toiminta päättyi kesäkuussa 2011. Hanketta aloittamassa olivat Helsingin Sanomien kulttuuriosaston esimies Saska Snellman, Suomen Kulttuurirahaston yliasiamies Antti Arjava sekä SARVin edustajana liiton puheenjohtaja Siskotuulikki Toijonen. Kritiikkiporttia hallinnoi kuuden henkilön ohjausryhmä, jossa periaatteella 2+2+2 edustettuina ovat Kulttuurirahasto, SARV ja lehdistö. Sivuston päätoimittaja oli Siskotuulikki Toijonen. (Löytyy: <http://www.kritiikkiportti.fi>. Luettu 4.11.2008)

Toimintaperiaate oli kirkas: portaaliin tuli kerätä kotimaisten kriitikkojen kotimaisissa päivälehdissä julkaistuja arvioita. Näin maakuntalehtien puutteellisempi näkyvyys suhteessa valtakunnan ykköslehteen, Helsingin Sanomiin saisi kompensaaatiota. Helsingin Sanomilla ja sen kriitikoilla katsottiin olevan liian paljon valtakunnallista näkyvyyttä ja painoarvoa kulttuurista käytävien keskustelujen ja aiheiden määrittelyssä. (Nuutinen 22.6.2011. HS, C I) Portaalin katsottiin myös palvelevan lukijaa, kun samasta esityksestä eri päivälehdissä julkaistujen kritiikkien vertaileminen olisi mahdollista ja helppoa.

Kritiikit päätyivät sivustolle osin automaattisten RSS-syötöiden kautta, osaksi kritiikkejä poimittiin manuaalisesti sanomalehtien verkkosivuilta, ja osin vastuu tekstien lähettämisestä oli hankkeessa mukana olevien lehtien kulttuuriosastojen toimittajilla. (Löytyy: <http://www.kritiikkiportti.fi>. Luettu 4.11.2008) Osallistuminen oli vapaaehtoista, ja juuri osallistujien sitoumuksesta tai sitoutumattomuudesta johtuen Kritiikkiporttia on kritisoitu siitä, etteivät tietyissä lehdissä julkaistut kritiikit päätyneet sivustolle.

Hankkeen kunnianhimoinen tavoite oli madaltaa kritiikin saavutettavuutta. Sivustolta voi hakea kritiikkejä sekä tekijän että aiheen mukaan. Aloista ai-noana kirjallisuus jaoteltiin kolmeen alaluokkaan: kauno-, lasten- ja nuortenkir-

joihin sekä tietokirjoihin. Kirjallisuuskritiikkejä onkin sivumääräisesti ollut portaalissa eniten. Seuraaviksi ylsivät musiikki ja elokuva; teatteri saavutti neljännen sijan. (ibid)

Kritiikkiportti tuli tunnetuksi lähinnä kriitikoiden piirissä. Ammattikunnan keskuudessa herätti ihmetystä, miksi joidenkin kriitikoiden kritiikkejä ei löytynyt sivustoilta. Selitykseksi tarjottiin toimintaan osallistuvien lehtien kyvyttömyyttä tai haluttomuutta ohjata arvioitaan portaaliin. Vaikka sivuston toiminnan uutisoitiin päättyvän juhannukseen mennessä 2011, verkkosivuston on määrä toistaiseksi jatkaa linkkiarkistona. Kulttuurirahasto perusteli rahoituksen lopettamista siten, että sen toiminnan luonteeseen kuuluu hankkeiden käynnistäminen, ei jatkorahoituksesta huolehtiminen. (Nuutinen 22.6.2011. HS, C 1)

Kritiikkiporttia ovat arvostelleet myös muut kuin kriitikot. Helsingin Sanomien kulttuuritoimittaja Esa Mäkinen (HS 29.6.2011, B 1) kritisoi hankkeeseen käytettyä rahaa ja rahalle saatua vastinetta. Kulttuurirahasto investoi portaaliin 180 000 euroa, ja viikkotasolla Kritiikkiportissa oli 3 000–5 000 kävijää. Mäkisen mukaan kävijämäärä on todella pieni, sillä jonkin nettilehden yksittäinen artikkeli saattaa kerätä saman verran lukijoita.

Syyksi Kritiikkiportin toimimattomuuteen Mäkinen kirjaa sivuston ”kunnianhimottoman hoidon ja huonon toteutuksen” (ibid). Hän jatkaa: ”Kritiikkiportti oli lista linkeistä sanomalehtien kritiikkeihin. Kritiikkejä ei voinut arvioida, ei kommentoida eikä jakaa kavereille.” (ibid) Kirjoittaja väittää, että hankkeeseen sijoitetut varat kuluivat sivuston luomiseen ja palkkoihin. Palkkakuluja lisäsi se, että hankkeeseen palkattu työntekijä kokosi linkkejä lehtikritiikkeihin manuaalisesti. Syy käsityöhön löytyi Mäkisen mukaan siitä, etteivät hankkeeseen osallistuneet lehdet saaneet sivustojaan ”teknisesti yhteensopiviksi” (ibid).

Mäkinen esitti artikkelissaan toisenlaisen esimerkin: hän kertoi yhden opiskelijan tekemästä ja ylläpitämästä *Kirjaseuranta.fi*-sivustosta, joka koneellisesti keräsi Internetistä linkkejä lehdissä julkaistuihin arvioihin. Lisäksi lukijoilla oli mahdollisuus kirjoittaa metakritiikkiä. Toiminta laajeni kirjailijaesittelyihin, jolloin lukijan oli mahdollista saada tietyn teoksen hintatiedot verkkokirjakauppalinkin välityksellä. Kirjaseuranta.fi-sivusto syntyi opiskelujen sivutuotteena, ja toistaiseksi se on luvannut jakaa materiaaliaan ns. avoimena tietona. Toukokuuhun 2011 mennessä sivustolla oli kävijöitä 90 000, mikä oli Kritiikkiportin kuukausittaiseen maksimikävijämäärän suhteutettuna lähes viisinkertainen. (ibid)

Toiminnan päättyessä kesäkuussa 2011 Kritiikkiportti oli julkaissut 26 100 kritiikkiä 17 taiteenalalta, ja mukana toiminnassa oli ollut 35 lehteä. (Löytyy: <http://www.kritiikkiportti.fi>. Luettu 17.6.2012) Demokraattiseksi välineeksi suunniteltu portaali ei saavuttanut toivottua suuren yleisön suosiota. Kriitikot ovat selittäneet syyksi olematonta mainostusta ja markkinointia. Voiko selitys olla siinä, ettei kritiikki kiinnostanut lukijoita? Kun vahvat kriitikkopersonat ovat poistuneet kritiikin näyttämöiltä, eivätkö uudet kulttuuriskribentit tavoita edeltäjiensä asemaa ja arvostusta?

7.2 Kuka tahansa osaa kirjoittaa kritiikkiä

Kulttuuritoimittaja Esa Mäkinen (HS 29.6.2011, B 1) on esittänyt kiintoisan ajatuksen, joka on saanut kannatusta ja levinnyt erilaisten tapahtumien ja festivaalien järjestäjien keskuuteen. Asian ydin on, ettei kriitikkouden katsota edellyttävän erityistä ammattitaitoa tai asiantuntemusta, koska kuka tahansa kykenee kirjoittamaan arvion näkemästään esityksestä tai teoksesta. Katoaako analyytin katse? (ks. Heikkilä 2012, 51–52)

Mäkinen (HS 29.6.2011, B 1) antaa esimerkin: *Metacritic.com*-sivusto ”kerää kymmeniä kritiikkejä yhteen, kertoo yhteenvedon niistä yhdellä silmäyksellä ja antaa lukijoille mahdollisuuden kirjoittaa omia kritiikkejä”. Mäkinen (ibid) jatkaa: ”Siinä onkin raikas ajatus: tavallisen lukijan mielipide on yhtä painava kuin ammattikriitikon.” Toimittaja argumentoi väitteensä jokaisen ihmisen oikeudesta ja mahdollisuudesta kritiikin kirjoittamiseen sanomalla, että Kriitikkiportin toiminta ”jäi vain sanomalehtiin kirjoittavien, etabloituneiden kriitikoiden maineenlisäykseksi” (ibid), kun lukijat eivät omilla mielipiteillään voineet vaikuttaa sivuston sisältöön.

Samoilla linjoilla Mäkisen kanssa on esimerkiksi *Kuopio Tanssii ja Soi* -festivaali, joka ensimmäistä kertaa vuonna 2010 kokeili ”tavallisten” katsojien värväämistä kriitikoiksi. Arvioijiksi haettiin henkilöitä, joilla ei ollut aikaisempaa erityiskokemusta tanssista, eikä tanssin harrastamista tai lajin taustojen tuntemista edellytetty. Palkkioksi festivaalin kotisivuilla, Savon Sanomien verkkolehdestä ja lyhennelminä printtilehdessä julkaistuista kritiikeistä tarjottiin arvostelijalle ja hänen seuralaiselleen pääsylippu kolmeen esitykseen. Kaikista nähdyistä esityksistä tuli kirjoittaa kritiikki.

Ilmiö on ollut festivaalin toiminnanjohtajan Anna Pitkäsen (puhelinhaastattelu 29.8.2011) mukaan niin pidetty, että se on ollut käytössä myös kesällä 2011. Pitkänen korostaa, että rinnan em. arvioiden kanssa on lehdissä julkaistu ammattikriitikoiden kritiikkejä. VIP-katsojiksi nimettyjen arvostelijoiden kritiikit tavoittavat Internetin kautta laajemman yleisön kuin Savon Sanomien printtilehdessä ilmestyneet arviot.¹²⁰ Toiminnanjohtajan mukaan sivustolla on ollut tuhansia kävijöitä.

Muut festivaalit ovat seuranneet esimerkkiä. *Kainuun Sanomat* ja *Kuhmon Kamarimusiikki* etsivät 5.4.2012 päivätyssä tiedotteessaan ”[...] kamarikriitikoita kirjoittamaan kesän 2012 Kuhmon Kamarimusiikista. Voisitko se olla Sinä? Olisiko Sinulla rohkeutta heittäytyä mukaan?” (SARVin entisen puheenjohtajan Siskotuulikki Toijosen sähköposti liiton postituslistalla 9.4.2012. Luettu 9.4.2012) Kriitikolle ja hänen seuralaiselleen luvataan ilmaiset liput kolmeen konserttiin, joista kahdesta tulee kirjoittaa arvostelu. Samalla kriitikko voi kertoa, mitä osallistuminen festivaalille on hänelle merkinnyt. Kriitikit luvataan julkaista kokonaisina Kainuun Sanomien verkko- ja osittain printtilehdessä.

¹²⁰ Savon Sanomat julkaisee verkossa myös ammattikriitikoiden arvioita. Myös muut maakuntalehdet ja Helsingin Sanomat julkaisevat kritiikkejä verkossa, ja tanssin verkkolehti *Liikekieli.com* ilmestyy yksinomaan verkossa.

Uusimpana ilmiönä vertaiskritiikin alueella on *Ryhmäteatterin* kampanja (KSML 13.1.2014, 15): teatteri lähetti 100 vastaanottajalle viiden euron setelin, ja odottaa rahalähetyksen saaneiden kehuvan ensi-iltaan tulossa olevaa näytelmää *Sormet hunajapurkissa*. Kirje kehottaa vastaanottajaa suurpiirteisyyteen ja neuvo heitä, joille mielipiteen muodostaminen on vaikeaa: ”Lainaa siinä tapauksessa luonnehdintoja minkä tahansa teoksen arviosta.” Rahalähetyksen saaja ja uutisen lukija voivat päättää, mitä provokatiivinen teko merkitsee. Tarkoittaako se kritiikin mitätöimistä vai halua kiinnittää huomio kritiikin heikentyneeseen asemaan vai onko sittenkin kysymys katsojien mielenkiinnon herättämiseksi tehdystä markkinointikikasta?¹²¹

7.3 Mitä maallikkokritiikillä tavoitellaan

Edellä kerrotusta voi tehdä johtopäätöksen, ettei kriitikon ammatin harjoittamiseen tarvita asiantuntemusta, tietyn taiteenalan erikoisosaamista tai kykyä kirjalliseen ilmaisuun. Taideteoksen arvioimiseen katsotaan riittävän arvioitavan esityksen katsomisen ja omien kokemusten välittämisen. Bourdieun tai Foucault'n kuvaamaa asiantuntijuutta ei edellytetä legitimoimaan kriitikkoutta. Pääsy kentälle on vapaa, portinvartijat ovat kadonneet.

Uuden innovaation tavoite on kirkas: festivaalijärjestäjät pyrkivät riisumaan taiteeseen liitetyn korkeakulttuurin leimaa. Kun arvion kirjoittaa jokamies, jonka kielestä on riisuttu ammatillinen terminologia (asiantuntemus?), on aiheen käsittelytapa oletuksellisesti lähellä ns. tavallisen katsojan käsitteitä ja puhunutta. Anna Pitkäsen (29.8.2011) mukaan lukijan kynnyksellä lähteä maksavana asiakkaana seuraamaan festivaalin tapahtumia voi madaltua. Humaanina yleisö- ja taidekasvatuksellisenä pyrkimyksenä on tanssitaiteen laaja-alainen tavoitettavuus ja oletetun vaikeaselkoisuuden riisuminen sen ympäriltä.

Yleisö on kiinnostuksella seurannut kokeilua ja uudet tanssikriitikot ovat olleet innostuneita tehtävästään. Kokeilu viestii ja väittää, että kriitikoksi voi ryhtyä kuka tahansa. Ammatti ei vaadi pohjatietoja, (opillista) sivistystä tai perehtyneisyyttä tiettyyn taiteenlajiin. Se ei edellytä erityistä taitoa kirjoittaa näkemästään ja kokemastaan. Kontekstoiminen, asioiden ja ilmiöiden yhteyksien löytäminen ja näyttäminen jäävät taka-alalle. Pääosaan nousee elämyslähtöinen kirjoitustapa. Ilmiön toinen puoli näkyy kriitikon kukkarossa: arvioista maksetut palkkiot ovat tutkitusti pieniä (ks. Jokinen 1988; Simpanen 2007). Mikäli työstä saatava korvaus kuitataan pääsylipulla, kertoo se kritiikki-instituution moraalisisesta ja eettisestä alasajosta.

”Joka puhe taiteesta ei ole taidearvostelua. Arvostelijan puhe on selittävää, tulkitsevaa sekä puolesta tai vastaan puhuvaa”, Arto Kytöhonka (1970, 137)

¹²¹ Vapaa toimittaja Johanna Korhonen otsikoi Helsingin Sanomissa 11.9.2013 julkaistun kolumninsa *Tyhjän puheen piina*. Hän kirjoittaa: ”Näennäisviestintää synnyttää kulttuuri, jossa tärkeintä on se, miltä asiat näyttävät, ei se, miten ne oikeasti ovat.”

väittää vastaan.¹²² Taiteen kritiikki ei ole – tai sen ei tulisi olla – hahmotonta, epämääräistä puhetta, vaan tarkkaa, täsmällisen kieliopin ja sanaston edellyttämää tekstiä. Kytöhonka myös rakentaa kritiikille kontekstin: yhteiskunnan. Tätä kehikkoa vasten kriitikon tulee suodattaa nähty ja koettu, ja tätä kehystä vasten hänen arvionsa asettuu. (ibid, 142, 147)

"Maallikkokritiikki" on toistaiseksi ollut teatterikritiikin kentällä tuntematon ilmiö¹²³ Ryhmäteatterin "maksettua" kritiikkiä lukuun ottamatta. Rinnakkaisilmiö löytyy ns. katsojakommenteista, jollaisia Keski-suomalainen on ajoittain 2000-luvun lopulla käyttänyt Kaupunginteatterin ensi-illoista julkaistujen kritiikkien yhteydessä.¹²⁴ Arvio täydentyy satunnaisesti yleisön joukosta poimittujen katsojien mielipiteillä, joiden toivotaan tarjoavan lukijalle samastumiskohteen (ikä, sukupuoli) tuoman näkökulman.¹²⁵

Toistaiseksi maallikkokritiikki on ollut marginaalinen ilmiö. Pääosin ja erityisesti printtimedian kohdalla pääsy kentälle on taiteenalan portinvartijoiden määrittämä. Portinvartijan arvottava rooli on kulttuuritoimituksilla ja -toimittajilla, jotka päättävät arviointikohteista sekä linkittävät esityksen ja arvioijan. Verkkolehden, -kritiikin ja blogien vallatessa tilaa printtimedialta tilanne todennäköisesti tulee muuttumaan. Yleisöltä edellytetään kriittistä medialukutaitoa, jotta tekstien tasot ja erilaiset vaikutuskeinot olisi mahdollista erottaa. (vrt. Lahtinen 2013, 114)

7.4 Kulttuuripolitiikan ohjaava ote ja kulttuurijournalistien täydennyskoulutus

Kulttuuripolitiikan painotukset ja muutokset ovat vuosikymmenten aikana rahanneet taiteen tekemisen reunaehdoista milloin hienovaraisemmin, milloin suoremmin. Taiteen tekeminen ja esittäminen ei Suomessa ole mahdollista ilman valtion tukea, ja harvalla katsojalla olisi varaa maksaa taidenautinnosta sen todellinen hinta. Esimerkiksi *Suomen Kansallisoopperan* saama subventio kutakin lippua kohden on 2000-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä ollut noin 160 euroa. (Luukka, HS 2.7.2011, C 1) Elitistiseksi leimattu ooppera ei taiteenlajeista kuitenkaan ole se, joka saa eniten tukea valtiolta. Tuetuin on teatteri, jonka saama tuki on vuonna 2010 ollut 72 miljoonaa euroa. (ibid) Pääsylipputulosten

¹²² Kytöhonka puhuu artikkelissaan ensisijaisesti taidekriitikistä, mutta kritiikin lainalaisuudet pätevät myös kuvataiteen kentän ulkopuolella.

¹²³ Jyväskylän kaupunginteatterin kotisivuilla on nyttemmin mahdollisuus kirjata näkyviin oma katsojakokemus nähdystä esityksestä. (Löytyy: jyvaskyla.fi/kaupunginteatteri/palautte. Luettu 20.1.2015)

¹²⁴ Esim. *Niin kuin taivaassa* -näytelmän kritiikki (30.3.2009), jonka yhteydessä neljän katsojan kommentit nähdystä esityksestä on esitetty kommentoijien kuvilla varustettuna.

¹²⁵ Lukijan interaktiivisten vaikutusmahdollisuuksien korostamisesta kertoo myös Keski-suomalaisen etusivullaan 20.3.2015 julkaisema ilmoitus, jossa kutsutaan lehden lukijoita KSML:n Paneelin jäseniksi: "Mielipiteesi on meille erittäin tärkeä. Paneelissa voit vaikuttaa mediamme kehittämiseen lukijan näkökulmasta."

varassa ei toimi yksikään taidemaailman instituutio, ja *Veikkauksen* tuki taiteelle on ratkaisevan tärkeä.

Se, mihin valtio euronsa investoi ja millä perusteella rahoitusta myönnetään, on laissa määritelty. Kulloisetkin poliittiset suhdanteet ja ministerisalkkujen jakoperusteet ohjaavat osittain päätöksentekoa, mutta enemmän merkitystä on erilaisten kulttuuripoliittisten komiteoiden valmistelutyöllä ja taidehallinnon toimikuntien jäsenten paneutumisella työhönsä. Kulttuurista vastaava ministeri tuo päätöksentekoon omia painotuksiaan.

Tuolloinen kulttuuriministeri Paavo Arhinmäki ilmaisi kesällä 2011 olevansa avoin taiteen viemiseksi "...sinne, missä ihmiset liikkuvat. Ennen olivat työväentalot, nyt ostarit ja netti." (Luukka HS 2.7.2011, C1) "Tennariministeriksi" (ibid) luonnehdittu Arhinmäki oli kiinnostunut taidemuodoista, jotka ovat nuorisoa lähellä, ja tämä linjaus ohjasi hänen rahoituspolitiikkaansa. Kulttuuripoliitiikan tuen kohdentaminen vaikuttaa välillisesti myös kritiikin kirjoittamiseen. Jos lastenkulttuuritapahtumat ovat valtion linjauksissa etusijalla, on lastenkulttuuri eri muodoissaan näyttävästi esillä lehdistössä. Tällöin varsin loogisesti myös lastentapahtumista ja -produktioista kirjoitettujen kritiikkien määrä lisääntyy.

Suomen Kulttuurirahasto on 17.4.2013 sähköpostissa saapuneen tiedotteensa perusteella huolestunut kulttuurijournalismin tilasta: "Suomen Kulttuurirahasto ryhtyy tukemaan kulttuurijournalismia uudennaisella toimittajien täydennyskoulutuksella. Tavoitteena on pysäyttää se kehitys, että kulttuurista kirjoitetaan ja sitä käsitellään mediassa yhä vähemmän." Koulutuksen oli määrä alkaa vuoden 2013 syksyllä, ja se oli suunnattu printti- ja sähköisessä mediassa työskenteleville "yleistoimittajille, jotka haluavat suuntautua kulttuuriin sekä kulttuuritoimittajille, jotka haluavat parantaa valmiuksiaan" (ibid). Tiedotteessa luvattiin, että neljän kuukauden mittaisen koulutusjakson aikana "tutustutaan myös suomalaisen kulttuurin kivijalkoihin ja instituutioihin, maakuntien kulttuurisiin erityispiirteisiin ja maakuntalehtien kulttuuritoimituksiin sekä jonkin ulkomaisen median kulttuuritoimitukseen". Tavast (Tammenlastuja 3/2013, 6) kirjoitti "mestarikurssin käynnistyneen intensiivisesti".

Kulttuurirahaston hankesuunnitelmasta välittyi huoli suomalaisen kulttuurijournalismin tason laskusta. Kulttuurisisältöjen osuus lehden kokonaisu-volyymista oli noteerattu, ja samalla on huomioitu kulttuuritoimittajien substanssiosaamisen tila. Journalistiikan koulutus tuottaa lahjakkaita yleisjournalisteja, joiden vahvuuksiin ei välttämättä kuulu tietyn taiteenalan opintoja tai harrastuneisuutta, kuten aikaisemmin oli yleistä. Kulttuuritoimituksen vakituisilla toimittajilla on edelleen portinvartijan rooli. Hankkeen tavoitteena oli kulttuuritoimittajien osaamisen laventaminen, syventäminen ja terävöittäminen: kulttuuriskribentin näkökulman löytäminen. Uuden otteen toivottiin näkyvän myös kritiikin kirjoittamisen käytänteissä. (ibid)

II HEGEMONIAN KENTÄT JA KULTTUURINEN MUUTOS

"Power relations are rooted in the whole network of the social."

Toinen pääluku käynnistyy valtaan kiinnittyvällä keskustella ja jatkuu valtaan liittyvien päivälehdien tekemiseen liittyvien käytänteiden avaamisella. Käytyä keskustelua valaistaan kriitikon työn ja lehti-uudistusten näkökulmasta. Neljännessä alaluvussa keskustelu siirtyy teatterirakentamisen sisältämiin valtapositiioihin. Tavoitteena on avata fyysisen tilan vaikutusta teatterin ohjelmistosuunnitteluun ja katsomiskokemukseen, ja tilan mahdollista siirtovaikutusta kritiikin kirjoittamiseen.

Yllä olevassa sitaatissa Michel Foucault (2000, 345) siis väittää, että valta on juurtunut kaikkialle sosiaaliseen kanssakäymiseemme. Kritiikin ympärillä olevan vallan rakennelma on kuin kolossaalinen rakennus, jonka ulokkeet ris-teilevät ajassa ja paikassa omaehtoisesti, osin hallitsemattomasti – tiedostamattakin. Douglas Kellner (1998, 10) linkittää valtaan median: "Mediakulttuurin speaktaakkelit osoittavat, kenellä on valtaa ja kenellä ei, kuka saa käyttää voimaa ja väkivaltaa ja kuka ei." Hegemonian ja median kentät kietoutuvat läheisesti yhteen. Johan Fornäs (1998, 106) toteaa kulttuurin muodostuneen luokkakonfliktien taistelukentäksi, missä "vakiintuneet eliitit" koettavat puolustaa asemaansa ja vastakulttuurit pyrkivät nostamaan omat norminsa ja estetiikan koodistonsa näkyviksi. Martta Heikkilä (2012, 51–52) väittää, että kriittinen tarkastelutapa pyrkii havahduttamaan vastaanottajan, ja juuri siksi kritiikki onnistuu paljastamaan erilaisia hegemonian kytkentöjä "mitä etabloituneempi ja arvostetumpi kritiikki on kyseessä".

Modernin hegemoniateorian syntyvaiheet on johdettu italialaiseen Antonio Gramsciin, joskin teoria on peräisin huomattavasti kauempaa, antiikin ajoilta. Gramscin taas esitetään lainanneen käsitteen Leniniltä. (Mäntylä 1986, 7) Kellner (1998, 379) väittää, ettei kulttuurintutkimus ole kyennyt näkemään viestintä- ja kulttuuripolitiikan perustavanlaatuisia dilemmeja: kuka mediaa lopulta

hallitsee.¹²⁶ Irmeli Niemen (1981, 6) mukaan yhteiskunnalliset prosessit ovat johdettavissa hallitsevan luokan määräyksistä, jotka alemmat yhteiskuntaluokat omaksuvat ikään kuin valmiiksi annettuina: "Hegemonia ei ole pelkkä yleinen mielipide tai manipulointikeino, vaan yhteiskuntaan syvälle juurtunut hallitseva merkitys- ja arvojärjestelmä, [...]."

Jos tarkastelemme johdannossa kuvaamaani kritiikin kenttää ja sen eri tavoin ja eri ympäristöissä toisiinsa kytkeytyneitä pelaajia, on ilmeistä, ettei valtasuhteiden määrittäminen tai edes löytäminen ole yksinkertaista. Gramscin mielestä jo termi *hegemonia* sisältää kaksi vallan olomuotoa: hegemonia on sekä *johdantamista* että suoraa käskyvaltaa eli *hallitsemista*.¹²⁷ (Mäntylä 1986, 61, 73–74) Pierre Bourdieun (Kauppi 2004, 84) mukaan todellinen hegemoninen kamppailu tapahtuu kulissien takana, missä yhteiskunnalliset ja poliittiset päätökset tehdään. Kulttuurintutkimukselle kysymykset vallasta, "vallan rakentumisesta" (Lehtonen 2014, 344) ovat kiinnostavia. Irmeli Niemi (1981, 6) puhuu kasvatuksen – tradition – merkityksestä hegemonian synnyttäjänä ja siirtäjänä.

Sanomalehdessä valta kulkee portaittain ylhäältä alaspäin. Markkinatalous säätelee päätöksentekoa, ja samalla yhteiskunnan rakenteista nousevat politiikan ja talouden impulssit ohjaavat kehitystä. Hegemonia kulkee organisaation ylimmältä portaalta hierarkian askelmia alaspäin, mutta toisaalta jokainen "hallitsevassa asemassa oleva ihminen on sen kentän hallitseva, jonka välityksellä hän hallitsee" (Bourdieu 1998, 46). Lehden tai lehtikonsernin hallituksella, sen puheenjohtajalla tai päätoimittajalla on erilaista valtaa kuin toimituksen esimiehellä tai toimittajalla. Organisaation eri tasojen käyttämä valta on myös luonteeltaan erilaista, sillä hallituksen puheenjohtajan tai päätoimittajan toimivalta ja vallankäytön muodot poikkeavat rivitoimittajan valtuuksista. Henkilön positio organisaatiossa määrittää siten vallan sisältöjä, käyttömahdollisuuksia ja -tapoja.

Hallituksen ja päätoimittajan yläpuolella on porras, jonka edut ovat tulleet määrittämään kustannus- ja julkaisutoimintaa: lehden tekemisen on määrä tuottaa voittoa osakkeenomistajille. Lehden ja lehtiyhtymän hallituksen intressit lähtevät tästä lähtökohdasta käsin. Keskisuomalaisen perinteisesti vahvat sidokset maalaisliittolais-keskustalaiseen puoluepolitiikkaan ovat päivittäisestä lehden tekemisestä kadonneet tai ne on pyritty häivyttämään taustalle.¹²⁸ Tulevaisuudessa kysymys siitä, kuka mediaa hallitsee, nousee yhä merkityksellisemmäksi. (Kellner 1998, 379)

¹²⁶ Kellner (1998, 117, 126) näkee mediakulttuurin "taistelukenttänä, jossa käsitellään yhteiskunnan perimmäisiä ristiriitoja" ja korostaa, että kentän pelaajat – media ja ihmiset – harjoittavat molemminpuolista manipulaatiota.

¹²⁷ John Fiske (2000, 230) täsmentää, että gramscilainen ideologinen kamppailu hegemoniasta on mahdollista, mikäli alistettu enemmistö tyytyy asemaansa (vrt. Kuhnin väittämä kilpailevista paradigmoista).

¹²⁸ Erkki Laatikainen luonnehti pääkirjoituksessaan *Uusien avausten aika on nyt käsillä. Keskisuomalaisella on sillanrakentajan, kriitikon ja kannustajan tehtävä. Se on itsenäinen sanomalehti*. 125 vuotta täyttävää Keskisuomalaista "itsenäiseksi". (KSML 7.1.1996, 2) Lehto (2002, 79) toteaa, että pääkirjoitus oli ollut hallituksen nähtävillä ennen sen julkaisemista, "jolloin itsenäisyys-linjauus tuli ikään kuin passiivisesti hyväksytyksi lehden linjan määrittelyksi" (ibid).

Pierre Bourdieu (1998, 46) sanoo, että vallan kentällä toimivia yksilöitä tai laitoksia yhdistää omistajuus, ts. heillä on erityistä taloudellista tai kulttuurista pääomaa, joka myötävaikuttaa hallitsevan aseman säilyttämiseen. Bourdieu puhuu myös pääoman eri lajien "vaihtokursseista", joiden kautta kentän pelaajat pyrkivät vahvistamaan asemaansa kentällä. Kamppailun tähtäimessä on pääsy byrokratian näyttämöille, missä pääoman vaihtokursseilla "keinottelu" tulee mahdolliseksi hallinnon kentillä. Niemi (1981, 6-7) on samaa mieltä: hegemonia "sietää" vaihtoehtoisia ajatus- ja toimintamalleja, mikä mahdollistaa hegemonia-asetelmissa tapahtuvat muutokset. Tämä kuitenkin sillä ehdolla, etteivät uudet virtaukset käyttäydy turhan uhkaavasti, vaan sulautuvat osaksi vallitsevaa hegemoniakäsitystä tuomalla siihen samalla uusia piirteitä.

Taiteen tuottamisen ja markkinoimisen Niemi (ibid, 7) näkee osana hegemonista prosessia: "[taide] on osa dominoivan hegemonian tuotantoa ja samalla sen tulkki". Esimerkkinä teatterissa tapahtuneesta hegemonian kentällä tapahtuneesta törmäyksestä Niemi (ibid, 7-8) esittää laitosteattereiden ja uusien 1970-luvulla muodostuneiden pienten ryhmäteattereiden kohtaamisen. Kun pienryhmät aluksi olivat selkeä vaihtoehto satavuotiaalle laitosteatterijärjestelmälle, ovat useimmat niistä nyttemmin sulautuneet osaksi yhteiskunnan vakituista tukea nauttivaa, legitiimiä teatterilaitosta. Toisin sanoen ne eivät enää muodosta uhkaa "vanhoille" ammattiteattereille.

1 MEDIAKULTTUURIN MURROS MUUTTAA LEHDEN TEKEMISEN KÄYTÄNTEITÄ

"Mediakulttuuri on aikamme hallitseva kulttuuri; se on ottanut korkeakulttuurin paikan huomion herättäjänä ja vaikuttajana."

Kellner (1998, 24–25)

Pierre Bourdieun (Kauppi 2004, 80) näkemyksen mukaan journalismi on yhteiskunnan kentistä hallitsevin, sillä se vaikuttaa suoraan tai välillisesti muiden kenttien toimijoihin ja toimintaan. Tiedonvälityksen historia on jaettu neljään tai viiteen taitekohtaan: puhetaidon, piirustus- ja kirjoitustaidon sekä kirjapainotaidon syntyyn; neljännessä vaiheessa alkoi "joukkotiedotuksen eli joukkoviestinnän tai median aikakausi". Viides vaihe ajoittuu tietoyhteiskunnan syntyyn. (Nordenstreng & Starck 2002, 9)

Suomessa ilmestyy enemmän seitsenpäiväisiä lehtiä kuin muissa Pohjoismaissa. (Gustafsson & Kemppainen 2002, 119) Useilla suomalaisilla sanomalehdillä on (ollut) ns. linjapaperi (Lehto 2002, 66), joka määrittää lehden tekemisen periaatteita antamalla toimitukselle sen toiminta-ajatuksen.¹²⁹ Keskisuomalaisen vuoden 1978 linjapaperin mukaan päämäärinä on ollut mm. lukijan maailmankuvan avartaminen, maakuntahengen edistäminen, ihmiskeskeisyyden vaaliminen ja edistäminen "keskustalaisessa hengessä"¹³⁰ (ibid). Uuden linjapaperin Lehto sanoo puhuvan "asiakkaasta, tuloksesta, inhimillisyydestä ja luottamuksesta" (ibid).

Onko lehden toimintaohjeiden julkistamisella merkitystä henkilökunnalle tai lukijoille? Lehto (ibid, 86–87) vastaa: toimintaperiaatteiden selkiyttäminen palvelisi lukijaa, joille "saattaisi olla tähdellistä tietää, mitä asioita oma lehti ajaa ja mitkä ovat sen toimitusperiaatteet". Samalla Lehto muistuttaa, että linjapape-

¹²⁹ Ensimmäiset journalistin ohjeet - Etikettisäännöt Suomen sanomalehtimiehille - on tehty vuonna 1957. (Mäntylä 2004, 10)

¹³⁰ Jaana Hujanen (2000) sanoo väitöstudiumuksensa alkusanoissa, että suomalaisten sanomalehtien linjapapereihin on kirjattu uutisten välittämisen ohella tehtävä oman alueen ihmisten etujen puolustamisesta.

ri on tehty lehden työntekijöille. (ibid, 69) Kellner (1998, 10) tähdentää, että lukijan on tärkeää oppia kriittistä medialukutaitoa, koska kulttuuriympäristömme on "viettelevä". Niin journalistin ohjeiden kuin linjapaperin merkitys on eettisen ja moraalisen koodiston kirjaaminen näkyville (ks. Mäntylä 2004, 25).

Journalismin murros, kriisi (Väliverronen 2009a, 2009b) tai vähintäänkin kurssin muutos (Perko, Salokangas & Luostarinen 2002) on puhuttanut niin alan tutkijoita, toimittajia kuin lukevaa yleisöä. Mediakulttuurin muutos¹³¹ ajoitetaan tapahtuneeksi 1990-luvulle, kun journalismin kansanvalistuksellinen ja yleissivistävä vaikutus sai väistyä taloudellisten tavoitteiden tieltä. Eeva Söderholmin (2002, 48–49) mukaan sanomalehtien toimituskäytännöt muuttuivat 1990-luvulla, kun sivuja alettiin tehdä yhteistyössä [tai työnjakoon perustuen] tiettyjen lehtien kesken. Muutos perustui lehtien keskittymiseen yhä harvemmille omistajille, jolloin kilpailutilanne selkeästi muuttui.

Esa Väliverronen (2009, 13) sanoo, että on miltei yhtä muodikasta puhua journalismin kriisistä kuin sen murroksesta. Huolena on, että journalismin laatu katoaa samalla kun lehtien sisältö viihteellistyy; ts. journalismi on samanlaista bisnestä kuin muukin kaupankäynti. Toimittaja, viestintäalan kouluttaja Annamaija Manninen (Nykänen, Jyväskylän Ylioppilaslehti 4/2014, 23) kaihtaa termiä 'murros', sillä "media on ollut murroksessa ja liikkeessä aina". Manninen (ibid) väittää, että tulevaisuudessa printti- ja sähköinen media tulevat yhdentymään: "Ei ole enää raja-aitoja, vaan pääelementit ovat teksti, valokuva, liikkuva kuva ja ääni." Laatujournalismi eroaa matalasta arvottamalla näkökulmia ja sisältöä. On myös muistettava, että "media ei ole kasvattaja" (Sihvonen 2004, 95).

Norman Fairclough'n (1997, 20, 23) mukaan yksityisen liukuessa kohti julkista ja julkisen kohti viihteellistä jää yleisölle kaupallisen kuluttajan rooli. Joukkotiedotusvälineet vaikuttavat lukijoihinsa merkityksellistämisen kautta, ts. valikoimalla representoinnin kohteet ja niiden keskinäisen järjestyksen. (ibid, 10, 13; ks. Luostarinen 1996, 22) Julkisuuden henkilöt ja mediakuvat korvaavat aikaisemmin suuntaa näyttäneet "perheen, koulun ja kirkon [...] hyvän maun, arvojen ja ajatusten välittäjinä: [...]" (Kellner 1998, 25). Median keskittyessä katoavat lehdistä paikallisuus ja maakunnallisuus; ilmiö on tuttu myös kriitikkigenren kohdalla.

Keskisuomalaisen toimittajana vuosina 1975–2010 työskennellyt Aino Suhola kuvaa median kulttuurinmuutosta näin:

"Kun lähdin -91, lehden päämääräarvo oli tehdä hyvää sanomalehteä keskisuomalaisille lukijoille ja olla rehellisesti maakunnan ihmisten asialla. Silloin se oli perinteistä, hyvässä ja pahassa. Kun tulin takaisin -99, lehden päämääräarvo oli muuttunut. Se oli yksiselitteisesti tehdä lisää voittoa osakkeenomistajille."

¹³¹ Luostarinen (1996, 14; ks. Kunelius & Heikkilä 1995) erottaa käsitteet media ja journalismi. "Media on jättimäinen järjestelmä, [...] ja se käy yhä kaupallisemmaksi. [...] Journalismi on julkisen keskustelun taito, joka yrittää pysyä hengissä median sisällä."

(Löytyy:

<https://webapps.jyu.fi/wiki/display/humtv/Aino+Suhola,+Keskisuomalainen+toimittaja>. Luettu 30.8.2011; ks. Niemi 1981, 12)

Vuosina 1991–1999 Suhola oli kansanedustajana. Tuona aikana Keskisuomalainen listautui pörssiin, mikä osaltaan ohjasi lehden linjauksia. Suhola toteaa, että maakuntalehdessä tapahtunut muutos määritteli lehden palvelutehtävää: aikaisemmin fokuksessa ollut oman maakunnan ihminen (vrt. vuoden 1978 linjapaperi) sai väistyä talouselämän lainalaisuuksien ja toisenlaisten yleisöjen tieltä¹³²:

"Vanhalle journalistille suurin muutos oli se, miten pitkälle puffaaminen voi mennä. Kun ilmoitusmyynnissä oli vajetta, niin tehtiin kolme sivua kauneutta ja muotia, joihin ilmoitusihminen kertoi mistä tuotteista jutut pitää tehdä."

(Löytyy:

<https://webapps.jyu.fi/wiki/display/humtv/Aino+Suhola,+Keskisuomalainen+toimittaja>. Luettu 30.8.2011; Aino Suholan haastattelu 7.9.2011; ks. Heinonen 1996, 96–98)

Mainonta ei ole uusi keksintö; Pertti Hémanuksen (2002, 48) mukaan se tunnettiin jo Egyptissä ja antiikin ajan Roomassa. Erotuksena nykyiseen mainonta oli kuitenkin "vähämerkityksinen lisäke" (ibid, 48), joka ei ollut talouden kannalta merkityksellinen. Mainonta tuli näkyväksi kilpailutekijäksi, kun lukijoiden lisäksi ryhdyttiin kilpailemaan ilmoitustuloista. (ibid, 49–50) Sen sijaan, että lehdet olisivat "uutisbisneksessä", ne ovatkin "ilmoitusmyyntibisneksessä" (Vehkoo 2011, 45).

Suhola nostaa esille mielenkiintoisen semioottisen, lingvistisenkin ulottuvuuden: kun journalismi valjastetaan talouden palvelukseen, nähdään sanomalehden lukija yhä enemmän hyödykkeitä ostavan kuluttajan roolissa. Suhola kiteyttää: "Aikaisemmin riitti, kun lehti tuotti voittoa. Nyt meillä on kriisi, kun tuotetaan vähemmän voittoa kuin ennen." (Löytyy: <https://webapps.jyu.fi/wiki/display/humtv/Aino+Suhola,+Keskisuomalaisen+toimittaja>. Luettu 30.8.2011)

Muutos Keskisuomalaisen journalistisissa käytänteissä kiinnittyi osin Suholan mainitsemaan muutokseen, listautumiseen pörssiyhtiöksi. Lehden tekemisen periaatteet ja käytänteet muuttuvat, kun hyödykkeitä ostavasta kuluttajasta tuli lukijan prototyyppi. Kärjistäen voisi sanoa, että ilmoitusmyynti – joka kasvattaa kassavirtaa – määrittää myös lehden sisältöjä: tehdään juttuja, joista kuluttajat ovat tai heidän otaksutaan olevan kiinnostuneita.¹³³ Samalla juttutyypin luonne muuttuu kansansivistyksellisestä kohti elämyksellistä *human interest* -juttutyyppejä, ja pyrkimys vedota suureen lukijajoukkoon vaikuttaa sisällön painotuksiin. (ibid, 59) Claes Andersson (Luostarinen 1996, 31) on koros-

¹³² Kulttuuritoimittaja Teemu Luukka (2014a, HS 23.1.2014, B 3) väittää, etteivät "etenkään nuoremmat sukupolvet pian enää erota eivätkä lopulta välitä, mikä on riippumaton journalismia ja mikä tuotemainontaa".

¹³³ Hémanuksen (2002, 50) mukaan sisällön keventäminen yhdenmukaisti lehdistöä.

tanut medioiden valtaa "ongelmien asettamisessa": mediat määrittävät keskustelunaiheet, keskustelun tavat sekä keskustelijat.

Jos journalismi on bourdieulaisittain ajatellen (ks. Kauppi 2004, 80) yhteiskunnan kentistä hallitsevin, millaisia ovat valtaan liittyvät vastuut? Millaisia arvoja lehtikonsernit välittävät lukijakunnalleen? Millaisista asenteista esimerkiksi ulkoasua koskevat uudistukset kertovat? Douglas Kellnerin (1998, 11) mukaan olennaista on tarkastella mediakulttuurin *tuotannon* ja *kuluttamisen* prosesseja, jotta kulutuksen ja mediakulttuurin kytkökset tulisivat näkyviksi. Max Weber (1985; Luostarinen 1996, 28–29) puhui vuonna 1910 Saksan ensimmäisten sosiologipäivien yhteydessä siitä, kuinka tärkeää on "selvittää, miten lehdistö muovaa aikamme ihmistä. Toiseksi; miten objektiivisiin, yliyksilöllisiin kulttuuriarvoihin vaikutetaan, miten ne muuttuvat, mitkä massojen yleisistä käsityksistä ja toiveista tuhotaan ja mitkä muokataan uuteen uskoon."

1.1 Kulttuuritoimitus ja avustaja: portinvartijan valta

Kriitikon ammatin kannalta kiintoisa valta-akseli on lehden kulttuuritoimituksen ja avustajan välinen suhde. Kriitikot ovat yleensä lehden pitkäaikaisia, vakituksia avustajia, joiden asema on vakaa.¹³⁴ Kun kulttuuritoimituksen johdossa olleet Anja Penttinen ja Teppo Kulmala kirjoittivat teatterikritiikkiä, oli paljolti oman harkinnan vallassa, millaiseksi kulttuurisivujen, myös kritiikin, sisältö ja ulkoasu muodostuvat. Irene Pakkanen (2011) puhuu väitöstutkimuksessaan journalismin kauppapaikasta ja sen toimijoista. Vaikka Pakkanen työ lähestyy aihetta yleisemmin freelance-journalistin kehyksen kautta, pätee hänen esittämänsä myös avustajakriitikon ja lehden kulttuuritoimituksen toimittajan väliseen suhteeseen.¹³⁵

Pakkanen sijoittaa jutun ostajan/työmääräyksen antajan lehden ydintoimitukseen ja jutun tekijän - myyjän - ulkotoimitukseen kuuluvaksi. Ydintoimituksella Pakkanen tarkoittaa "työsuhteista toimitusorganisaatiota", kun ulkotoimituksessa työskentelevä freelance taas työskentelee toimeksiannon perusteella. (ibid, 169) Pakkanen määrittämä kollegiaalinen toimintatila eli journalistinen työprosessi on toimijoiden yhteinen kenttä, jonka pelisäännöt määrittyvät yhteisellä päätöksellä. Freelance-kriitikolla on tutkimusta varten haastateltujen kriitikoiden (Pollari 12.1.2008; Siekkinen 22.3.2011; Waarala 14.6.2011) mukaan suhteellisen kapea itsemääräämisoikeus kritiikin kohteen valikoitumisen tai kritiikkitekstin tarvitseman tilan suhteen. Maarit Jaakkola (2015b, 85) toteaaakin avustajien ja kriitikoiden omaavan toissijaisen aseman ("secondary position") verrattuna vakituksiin toimittajiin.

¹³⁴ Keski-suomalaisen kulttuuritoimituksen avustajista esim. kuvataidekriitikko Hannu Castrén aloitti kriitikkona jo 1970-luvulla, samoin lehden elokuva-arvostelija Jarmo Valkola. Molemmat kirjoittavat lehteen edelleen.

¹³⁵ Jaakkola (2013b) sanoo, että kulttuuritoimituksissa työskentelee edelleen yleisjournalisteja ja erikoistoimittajia. Edellä mainitut ovat toimitusten vakituista henkilökuntaa ja jälkimmäiset toimitusten ulkopuolisia avustajia (vrt. kriitikot).

Teatterikriittikkona toimivan esimiehen asemaa voi luonnehtia autonomiseksi ja legitiimiksi. Painotukset eri taiteenlajien kesken muotoutuivat esimiesten näkemysten ja kulttuuritoimittajien erityisosaamisen mukaan. (Teppo Kulmalan sähköposti 12.11.2014) Kulttuuritoimituksen avustajasuhteet kasvoivat osaston vakituisten toimittajien määrän vähentyessä. Kun kulttuuritoimittajina ei enää ollut teatterin tai musiikin osaajaa, osaamista ostettiin avustajalta.

Teatterikriitikissä muutos ajoittuu 1990-luvun jälkimmäiselle puoliskolle ja 2000-luvun taitteeseen, jolloin Teppo Kulmalan virkavapaiden aikana syntyi tarve teatterikriitikkiä kirjoittavista avustajista. Kulmalan luovuttua esimiehen asemasta vuonna 1996 alkoi kulttuuritoimituksessa vaihtuvien esimiesten aika.¹³⁶ Teppo Kulmalaa seurasivat Inkeri Pasanen, Mikko Voutilainen ja Anita Kärki. Välillä toimitus oli liitettyä B-osan tuottajan Seppo Pänkäläisen alaisuuteen, kunnes Sari Toivakka aloitti esimiehenä vuonna 2009.¹³⁷

Teatteriavustaja saa työmääräyksen teatteriasioista vastaavalta toimittajalta. Vaikka kulttuuritoimittaja ei itse kirjoita kritiikkiä, on hän perehtynyt genreen ja maakunnan teatterikenttään. Avustaja voi halutessaan (tähän rohkaitaan) ehdottaa toimitukselle arvioinnin kohteita. Esitykset valikoituvat arvioitaviksi ensisijaisesti toimituksen saaman etukäteisinformaation perusteella, minkä jälkeen toimittaja kysyy avustajan halukkuutta tai mahdollisuutta arvion tekemiseen. Kulttuuritoimittajan portinvartijuus näkyy myös siinä, että hän voi linkittää kriitikon ja arvioitavan esityksen.¹³⁸ Valinnan perusteita avustajakriitikko ei tiedä. Avustajakriitikko voi kieltäytyä tehtävästä. Usein tapahtuvan kieltäytymisen vaikutuksesta avustajasuhteeseen ei ole tietoa eikä näytöä.

Anja Penttisen ja Teppo Kulmalan (haastattelu 27.10.2011) toimiessa kulttuuritoimituksen esimiehinä ja kulttuuritoimittajina he saattoivat suhteellisen vapaasti määrittää kirjoittamansa kritiikin mitan ja taiton, samoin valita tekstin yhteyteen liitettävän kuvamateriaalin. Avustajilla autonomiaa ei ole: he kirjoittavat kulttuuritoimituksen kanssa sovitun työmääräyksen ja merkkimääräsuosituksen mukaisesti.¹³⁹ Muutoin avustajat eivät koe tulevansa kulttuuritoimituksen taholta juurikaan ohjeistetuiksi. (haastattelut: Pollari 12.1.2008; Siekinen 22.3.2011; Waarala 14.6.2011)

Kun Markku Ihonen (2002, 190) toteaa, ettei teosta [esitystä] tule käyttää ”omaksi edukseen eikä ryhmän edunvalvontaan”, hän puuttuu tärkeään asiaan: kriitikon ei tule antaa henkilökohtaisten vaikuttimiensa heijastua kritiikkiin. Maakuntalehden teatterikriitikolla on harvemmin kysymys oman tai ryhmän edun valvonnasta. Haastattelemani kriitikot eivät maininneet tällaises-

¹³⁶ Ks. liite 12 *Keskisuomalaisen kulttuuritoimituksen esimiehet 1964–2010*.

¹³⁷ Toivakan ollessa Väli-Suomen Median palveluksessa Helsingissä toimi Kulttuurin esimiehenä 29.11.2010–31.3.2012 Juho Hämäläinen. (Hämäläisen sähköposti 20.10.2014)

¹³⁸ Kulttuuritoimittaja saattaa myös kysyä kaikille teatteriavustajille yhteisesti lähettämässään sähköpostissa, millaisia toiveita kriitikoilla on Kaupunginteatterin ensi-iltojen suhteen.

¹³⁹ Kristensen ja From (2011) sekä Janssen (1999) puhuvat ”kulttuurisesta kaanonista”, jota noudattamalla valinnat ja päätökset kulttuuritoimituksessa tehdään. (ks. Jaakkola 2015b, 103, 106)

ta, mutta esimerkiksi Helsingin Sanomien¹⁴⁰ musiikkikriitikko Seppo Heikinheimo käytti varsin suoraa valtaa kritiikeissään¹⁴¹ ja Aleksis Kivi joutui aikanaan August Ahlqvist-Oksasen teilaamaksi. Myös teoksen tai esityksen jääminen vaille kritiikin tuomaa julkisuutta voi olla fataalia.

Sanomalehden normaalikäytännön mukaisesti lehti saa editoida avustajan tekstiä. Tämä voi tarkoittaa merkkimäärän karsimista tai otsikon muokkaamista. Kiintoisaa sinänsä, haastattelemani kriitikot eivät maininneet yhtään tapausta, jossa teksti olisi muokattu tunnistamattomaksi. Sen sijaan otsikointia editoimalla on ohjattu lukijan katsetta, ja joskus muokattu otsikko on vääristänyt kritiikin sanomaa esityksen sisällöstä.¹⁴² (haastattelut: Pollari 12.1.2008; Siekkinen 22.3.2011; Waarala 14.6.2011)

Kulttuuritoimituksen esimiehinä toimineiden Anja Penttisen ja Teppo Kulmalan aseman ja arvovallan legitimoivat osaksi vakituinen työ sanomalehdessä. (ks. Hurri 1993, 33; vrt. Bourdieu 1985) Lisäksi molemmat ovat nauttineet arvostusta, joka on perustunut asiantuntemukseen ja ammattitaitoon. Avustajan asema on labiilimpi, sillä se on sidoksissa kulloiseenkin kulttuuritoimituksen esimieheen ja osaston kulttuuritoimittajiin.

Kirjailija ja teatteriohjaaja Ari Wahlsten korostaa mielipidekirjoituksessaan (HS 12.5.2014, B 10) metakritiikin merkitystä. Vaikka Wahlsten puhuu kirjallisuuden kritiikistä ja kriitikoista, koskee toive kritikoiden joutumisesta kriittisen tarkastelun kohteiksi eri alojen kirjoittajia. Toive istuu demokratian henkeen, mutta tila ja tilaisuus toistaiseksi puuttuvat.¹⁴³

Kulttuuritoimituksen esimies Anja Penttinen (KSML 7.4.1972, 8) kirjoitti jutussaan *Turhautuneen kriitikon mielipide* kriitikon itsemääräämisoikeudesta ja kritiikin luonteesta. Hän totesi, ettei kriitikkoa sensuroida tai painosteta, ja lisäksi kriitikko voi aukottomasti luottaa esimiestensä tukeen. Kritiikin kelvottomuuteen sen sijaan löytyy syitä muualtakin kuin kriitikoiden huonosta ammattitaidosta:

"Jos arviointini kaupunginteatterin esityksistä viime aikoina ovat vaikuttaneet turhautuneilta, johtunee tämä yksinomaan siitä, että kyseisen laitoksen ohjelmisto turhauttaa monien muiden lisäksi myös siitä kirjoittajaa. Tasapaksu laatu heijastuu tekstiin, ei voi mitään. Lähes yhdeksän vuoden mittainen yhtämittäminen on lisäksi pannut epäilemään, vaikuttaako kritiikki yleensä. Vaikuttaako silloinkaan vaikka sitä harjoittaisi vilpittömällä mielellä ja ainakin omasta mielestään rakentavasti."

¹⁴⁰ Outi Lahtinen (2012, 114–115) rinnastaa Helsingin Sanomat ja *New York Timesin*: molempien lehtien kriitikoiden arviot ovat merkityksellisempiä ja suuntaavat mielipiteitä maiden muita päivälehtiä voimakkaammin.

¹⁴¹ Martti Anhava (2013, 34–35) toteaa, että ihmiset muistavat musiikkikriitikosta ainoastaan hänen ”murhaavan puolensa”. Tosiasiassa Heikinheimo kirjoitti sävyllään myönteisiä lehtijuttuja ja arvioita ”joissa innostus ja asiantuntemus yhdistyivät suorastaan esikuvallisella tavalla”.

¹⁴² Keski-suomalaisen teatterikriitikkona vuonna 2012 aloittanut Aino Martiskainen (26.4.2013) kertoo kokeneensa samaa.

¹⁴³ Wahlsten (HS 12.5.2014, B 10) totesi, kuinka Todellisuuden tutkimuskeskus -kollektiivin vuosina 2001–2005 Teatteri-lehdessä julkaistut metakritiikit vaikuttivat: “[...] kriitikoiden oli nyt pakko ottaa huomioon mahdollisuus, että myös heidän oma työnsä puntaroidaan lehdessä.”

Penttisen seuraaja Teppo Kulmala pohti kolumnissaan (KSML 2.4.1985, 14), onko päivälehden kriitikolla vaikutusmahdollisuuksia ja valtaa. Kulmala vastasi myöntävästi:

"Mikään kirjoitus ei ole suuri salama; ei se sytytä ihmisiä maailmaa ilon eikä surun liekkeihin, joiden poltteen tuntisi.

Mutta pieni salama, yksilöä koskettava. Ihmisiä. Sitä se on."

Kulmala (ibid) muistuttaa, että kriitikon tulee tuntea vastuunsa kohdetta arvioidessaan. Hän painottaa arvostelijan etiikkaa ja muistuttaa, että arvostelun ei tule perustua haluun nolata esitys ja sen tekijät:

"Katson, että tässä maailmassa ei voi eikä saa suhtautua yliolkaisen nolaavasti mihinkään sellaiseen taiteelliseen tuotteeseen, joka ei suoranaisesti edistä maailman pahuutta, väkivaltaa, sortoa.

Ja jos saisi ja jos voisi, olisi perusteiden oltava todella vahvat. Kirjoitusten todella olisi tuotava tiettäväksi tietämyksensä."

Edellä lausutussa kiteytyy kriitikko Teppo Kulmalan työn eettinen ja moraalinen arvopohja: rakentava kritiikki on suoraa puhetta, ei ilkeämielistä, aggressiivista herjaamista.

1.2 Kriitikko – esitys – teatterintekijät

"Perinteinen vulgarisoitu sivistyneistön tyyppi on kirjailija, filosofi tai taiteilija. Koska lehtimiehet pitävät itseään kirjailijoina, filosofeina ja taiteilijoina, he pitävät itseään myös sivistyneistön 'oikeina' edustajina."

Gramsci (1979, 127)

Antonio Gramsci (ibid, 130) jatkaa, että sivistyneistö (kriitikko mukaan lukien) on "hallitsevan ryhmän 'asiamies', joka toteuttaa yhteiskunnallisen hegemonian ja poliittisen hallituksen alaisia tehtäviä". Kriitikon käyttämä valta poikkeaa lehden hallituksen tai operatiivisen johdon käyttämästä vallasta.¹⁴⁴ Kriitikko voi tietyn merkkimäärän puitteissa käsitellä teatteriesitystä ja sen tekijöitä suhteellisen vapaasti. Hän saa nostaa ja laskea yksittäisiä henkilöitä tai ammattiryhmiä, eikä hänen vastuutaan tai ammattitaitoaan juuri kyseenalaisteta. Kriiti-

¹⁴⁴ Päätoimittaja emeritus Risto Uimonen (2009, 61) korostaa päätoimittajan sisällöllistä valtaa: "[...] Edes mediayhtiön hallituksen puheenjohtajalla, toimitusjohtajalla tai yksimielisellä toimituksella ei ole valtaa tai valtuuksia määrätä päätoimittajaa sisältökysymyksissä tai sanella hänelle, mitä saa julkaista ja mitä ei." Hallitus voi tosin irtisanoa päätoimittajan niin halutessaan.

kon autonomia on ikään kuin ylhäältä annettu ja kiistämätön¹⁴⁵, ja vain äärimmäisen harvoin kritiikki saa osakseen kritiikkiä. (haastattelut: Pollari 12.1.2008; Siekkinen 22.3.2011; Waarala 14.6.2011.)

Teatterintekijät vastaavat kritiikkiin harvoin¹⁴⁶, sillä he kokevat oikaisun tai lehden palstoilla käytävän dialogin turhaksi.¹⁴⁷ Suoraan kriitikolle kohdenetut moitteet "virheellisestä" kritiikistä tulevat näyttelijöiltä puhelimitse tai satunnaisissa kohtaamisissa teatterin ulkopuolella.¹⁴⁸ (haastattelut: Kulmala 27.10.2011; Pollari 12.1.2008; Waarala 14.6.2011)

Kriitikon ja kritiikin, teatteriesityksen ja sen tekijöiden väliset valtasuhteet ovat vaikeammin todennettavissa. Kriitikon vallan legitimoimasi asiantuntemus, mutta mitä asiantuntemuksella tarkoitetaan ja kuka sen määrittää? Kriitikoiden ammattikunta on koulutukseltaan kirjavaa, vaikka osaksi korkeasti koulutettua. Pätevöidytäänkö kriitikon ammattiin – yleissivistyksen ja erityisosaamisen lisäksi – kirjoittamalla kritiikkiä? Helsingin Sanomien kulttuuritoimittaja ja kirjallisuuskriitikko Juhani Karila (HS 28.12.2012, C 2) provosoi: "Älä uskoa kritiikkoa. Usko kaveria. [...] Tärkeintä on, miten kritiikki kutittaa juuri sinua."

Jos kriitikon ammattiin pätevöidytään kirjoittamalla, tuleeko kritiikko ikääntyessään ammattitaitoisemmaksi? Väitettä ei voi kumota, eikä sen tueksi ole esittää todistusaineistoa. Tietty valmius ja rutiini voivat auttaa kritiikin muotoilemisessa, mutta iän karttumisen yksin tuskin lisää pätevyyttä. Kokeemus tuo runsaasti vertailukohtia ja mahdollisuuden sijoittaa esitys teatterihistorialliseen, kulttuuriseen tai yhteiskunnalliseen kontekstiin. "Kritiikki välittää tietoa, käyttää valtaa, tulkitsee kulttuurin merkityksiä ja pui käsityksiämme todellisuudesta", väittää Orrghen (2007, 175; Heikkilä 2012, 31)

Kriitikon hegemoninen positio riippumatta sijoittumisesta sisä- tai ulko-toimitukseen ei ole neutraali. Kritiikko on portinvartija: hän päättää, miten arvioinnin kohdetta lähestyy ja miten aihetta arvottaa. (vrt. Ihonen 2002, 181) Kriitikon subjektiiviset mieltymykset ja arvopohja määrittävät pitkälti, millainen diskurssi tekstistä paljastuu.

Valta ja vastuu ovat kriitikon ammatissa implisiittisesti läsnä. Myös riippuvuus kuuluu perusoletuksena ammatin luonteeseen. Riippuvuuden aste voi vaihdella ja sen tunnistaminen olla hankalaa, ja kuitenkin jokainen kritiikko on jollakin tavoin riippuvainen työnantajastaan, usein myös oletetuista vastaanot-

¹⁴⁵ Aiheesta puhuu J.P. Roos esipuheessaan Pierre Bourdieun teoksen *Questions de sociologie* -teoksen *Sosiologian kysymyksiä* -suomennoksessa (1985, 7–28).

¹⁴⁶ Yksi mielenkiintoisimmista paikallistasolla tapahtuneista keskusteluista tapahtui Suur-Jyväskylän Lehden palstoilla keväällä 2006. Lehtikirjoittelu lähti liikkeelle Esa Salovaaran (S-JL 15.2.2006, 12) vastineesta elokuva- ja teatterikritiikko Teemu Salohalmeen kirjoittamaan kritiikkiin Aki Kaurismäen elokuvasta Laitakaupungin valot (S-JL 4.2.2006, 21). Väittelyyn osallistuivat vastineellaan Salohalme (S-JL 15.2.2006, 12) sekä kirjoituksillaan teatterintekijä Mirka Seppänen (S-JL 22.2.2006, 12) ja kritiikko Hannu Waarala (S-JL 25.2.2006, 14).

¹⁴⁷ Aila Lavaste (haastattelu 16.5.2007) toteaa, että vastaaminen on teatterin tekijöiden näkökulmasta hyödytöntä. Lavaste itse muistaa kirjoittaneensa yhden vastineen, ja senkin yhdessä työryhmän toisen jäsenen kanssa.

¹⁴⁸ Kriitikoiden puolustautuminen Keskisuomalaisen palstoilla on ollut harvinaista senkin. Yksi harvoista on Anja Penttisen vastine nimimerkki E.M.n kirjoitukseen, joka oli osoitettu "Arvoisalle teatteriarvostelija Penttiselle". Sekä lukijan kirje että vastine näytelmän *Naiset* kritiikin johdosta ilmestyivät Keskisuomalaisessa 20.3.1969.

tajista. Teatteri ja teatterilaiset voivat olla riippuvaisia kritiikistä, vaikka kriitikin vaikutuksista katsojakäyttäytymiseen tai yksittäisen henkilön työpanokseen ei ole tutkimustietoa.

Osa teatterintekijöistä sanoo lukevansa kritiikkejä ja lamaanuvansa niistä, toiset jättävät kritiikit huomiotta ja katsovat niiden olevan merkityksettömiä. Arvostelijan, joka (tavallisimmin) myötäsyttyisesti on taiteen tekemisen ja -tekijöiden puolella ("taidetta rakastava kriitikko"), tulisi samalla kyetä antamaan mahdollisimman objektiivinen arvio näkemästään. Kriitikon dilemmaksi voisi luonnehtia kysymystä, pyrkiäkö miellyttämään taiteilijoita, edistämään lipunmyyntiä ja genren kaikinpuolista menestystä, vai antaa näkemästään ja kokemastaan mahdollisimman totuudenmukainen (ja samalla subjektiivinen) arvio. Edellä kuvatuttujen pyrkimysten ei tosin tarvitse ole toisilleen vastakkaisia.

Kriitikon positio saa erikoislaatuista väriä siitä, että sanomalehti Keski-suomalainen ja Jyväskylän kaupunginteatteri ovat tehneet ja tekevät yhteistyötä muun muassa markkinoinnin puitteissa.¹⁴⁹ Tällöin teatterin etu, lehden etu ja kriitikon riippumaton asema muodostavat vaikeasti hahmotettavan kentän. Kuinka kriitikille ja kriitikolle asetut ääneen lausutut tai lausumattomat, kriitikon position myötä tulleet ennako-odotukset vaikuttavat kritiikkiin, vai vaikuttavatko ne? Irmeli Haapanen (2000, 35; ks. myös Simonen 2010, 183) vihjaa kriitikon vallankäytön seuraamuksiin toisella tasolla: onko mahdollista, että tietyn esityksen kielteinen arviointi vaikuttaa ratkaisevasti teatterin talouteen?¹⁵⁰

1.3 Kenelle kriitikko kirjoittaa

Tämä väitöskirja ei syvenny kritiikin reseptioon, mutta siitä huolimatta on aiheellista luoda silmäys kritiikin yleisöihin.

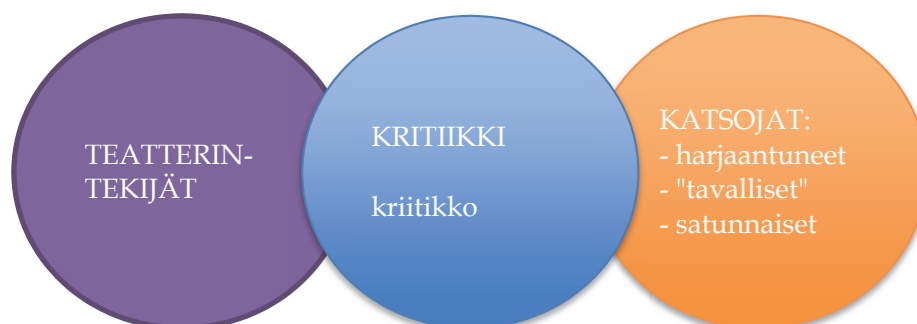
Teatterikriitikko kirjoittaa näkemästään ainutkertaisesta teatteriesityksestä, sen toteutuksesta ja esityksen tekijöistä. Kritiikin kohdeyleisö määrittää oletuksellisesti kriitikon valitsemaa kirjoitustapaa ja -tyyliä. Otaksuttavasti on eri asia kirjoittaa ammatti- kuin päivälehden: ensin mainittu antaa oikeuden puhua ammattiyhteisön kuuluville ammattitermein, kontekstia laajentaen ja syventäen, erilaisia intertekstuaalisia viitteitä ja kielikuvia käyttäen. Päivälehtikriitikon position haasteellisuus syntyy siitä, että vastaanottajien heterogeeniseen joukkoon kuuluu harjaantuneita teatterinkatsojia, ns. "tavallista" yleisöä,

¹⁴⁹ Keski-suomalainen järjesti 125-vuotisjuhlaansa kunniaksi näytelmäkirjoituskilpailun, ja voittaneen näytelmän *Kääpiö – eli Miehen mustelmat* ensi-ilta oli Kaupunginteatterissa 7.1.1996. Näytelmä keräsi 4 709 katsojaa ja sitä esitettiin 15 kertaa kevätinäytäntökaudella 1996, jolloin täyttöpörosentti oli 32 %. (Jyväskylän kaupunginteatterin näytelmätilastot 1961–2010)

¹⁵⁰ Tästä eivät informantit suoraan puhu, mutta mm. Teppo Kulmala haastattelussaan 27.10.2011 ja Lasse Kangas 30.6.2010 kertovat tietyn Kaupunginteatterin näytelmän herättämästä keskustelusta, jossa lehden ja teatterin linjaukset erosivat kriitikon arviossaan esittämästä näkemyksestä.

satunnaisia teatterinkävijöitä sekä esityksen työryhmän edustajia taiteellisesta tekniseen henkilökuntaan.

KUVIO 5 Kritiikin oletetut lukijat ja kriitikon positio



Kenelle päivälehdessä kritiikin tulisi suunnata: lehden heterogeeniselle lukijakunnalle, toisille kriitikoille ja taiteentuntijoille vai teatterintekijöille? Ensin mainitusta joukosta osa kaipaa ennen muuta tietoa siitä, "kannattaako" esitystä mennä katsomaan, toisin sanoen tietynlaista kuluttajanvalistusta. Teatterintuntijat kaipaavat mainospuheen sijaan syvempää asiantuntija-analyysia, teatterintekijät (useimmiten) odottavat palautetta tehdystä työstä. On taiteilijoita, jotka sanovat sivuuttavansa kritiikin mitäänsanomattomana ja toisia, jotka puivat saatuja kritiikkejä paljonkin. (ks. Barrett 2000, 5–7) Helsingin Sanomien kirjallisuuskriitikko Antti Majander (HS 6.12.2014, C 4) ehdottaa, ettei kritiikin kohde perehdy arvioon "joko kritiikin 1) tyhmyyden, 2) pahantahtoisuuden tai 3) ulkoisen syyn tähden".

Kaikki tämän tutkimuksen informantit toteavat yksiselitteisesti, että kriitikko kirjoittaa ensisijaisesti lehden lukijoille. Myös Aamulehden pitkäaikainen teatterikriitikko Olavi Veistäjä (Lehtola & Seppälä 1989, 219) painotti: "Arvostelijan tinkimätön tehtävä on kirjoittaa yleisölle, ei teatterin omalle välle." Veistäjän ja usean muun kritiikin lähtökohta on, että esityksen työryhmä saa(koon) palautteen tekemästään työstä suoraan esityksen ohjaajalta, ei kritiikin arviosta.

Risto Uimonen (2009, 63) nostaa esille tärkeän seikan: pirstoutuneet yleisöt. Media ei enää entiseen tapaan voi toimia koko yleisöä miellyttäen, sillä yhtenäistä, yhdenmukaisesti reagoivaa yleisöä ei enää ole. On osayleisöjä, joita pyritään palvelemaan yhä enemmän interaktiivisin keinoin: lukijoiden mielipidettä kuunnellaan.¹⁵¹ Kulttuurisivujen perinteiset korkeakulttuuriset arvointikohteet – kirjallisuus, musiikki ja teatteri – ovat saaneet rinnalleen "kevyen" musiikkigenren, pelien ja videoiden arviot (ks. Ihonen 2000, 11). Samalla kun yleisöt eriytyivät, ovat arvointikohteet lisääntyneet ja kritiikkien merkkimäärä vähentynyt.

¹⁵¹ Keski-suomalaisen etusivulla kutsutaan osallistujia lukijaraatiin vetoavasti: "Haluaisitko muuttaa maailmaa – edes oman lähiympäristösi osalta?" (KSML 18.5.2015, 1)

1.4 Voiko kriitikko olla jäävi

Vaikka kriitikko voisi vaikuttaa arviointikohteensa valintaan ja päättää itse kriittikkinsä lähestymistavan ja näkökulman, saattavat muunlaiset tekijät vaikuttaa kritiikin kirjoittamiseen. Jos kriitikko tuntee teatteriesityksen tekijät tai hän on ystävä tekijöiden kanssa, tulee ko tuntuudesta este esitysten tai tekijöiden arvioinnille?

Haastatellut kriitikot eivät ole kokeneet ongelmana teatterintekijöiden tuntemista tai seurustelua vapaa-ajalla heidän kanssaan. Yleisesti asia sivuutettiin toteamalla "näin pienessä kaupungissa ja näin pienissä piireissä tulee väistämättä tutustuneeksi samalla alalla liikkuviin ihmisiin" (Siekkinen 22.3.2011; Waarala 14.6.2011). Jorma Pollari (12.1.2008) piti kanssakäymistä teatterilaisten kanssa tarpeettomana, koska hän halusi arvioida esityksiä mahdollisimman objektiivisesti ja ilman arvoasetelmia.

Sitä, kuinka "ihmisten tunteminen" vaikuttaa kritiikin sisältöön, on mahdoton osoittaa. Kenties kriitikko käyttää kärkevämpää kieltä, kun kritiikin kohde on kauempana; vrt. elokuvakriitikki kassamagneetista tai levyarvio ulkomaisesta rock-yhtyeestä. Jos arvostelun kohde kävelee kotikaupungin kadulla vastaan, kritiikin kieli voi olla neutraalimpaa ja lähestymistapa hienovaraisempi. Helsingin Sanomien kirjallisuustoimittaja Antti Majander (HS, 6.12.2014, C 4) toteaa lauantaiesseessään:

"Jos kritiikkiä väsäessäni ottaisin huomioon, miten paljon kirjailija, jonka kanssa olen moikkausväleissä, ja kustannustoimittaja, jonka kanssa olen kumonnut pikkujouluviinit, ovat nähneet vaivaa teoksen tekemisessä, eli luoneet minulle työmaani, en voisi lausua mitään heidän työnsä tuloksesta. Silitellä vain."

Kriitikon ennakkokäsitysten, pitämisten tai ei-pitämistien osoittaminen kritiikki-tekstistä on hankalaa. Pikemminkin kriitikko on subjektiiviseen arviointikielensä ja -tapaansa kahlittu kuin tietoisien aktiivinen vallankäyttäjä. Juha Hurme totesi puheenvuorossaan Nikolainkulmassa 21.4.2002 (ks. Toivakka, KSML 25.4.2002, 25), että katsoja, yhtenä heistä kriitikko, on pulassa: "Katsojalle tuotetaan paljon isolla rahalla tehtyä teatteria, joka ei ole roskaa, mutta ei omaa sisältöäkään."

2 LEHTIUUDISTUKSET JA LUKIJATUTKIMUKSET

"Ulkoasu-uudistuksen pitäisi lähteä siitä, että lehti määrittää ensin tehtävänsä ja päämääränsä. [...] Tämän jälkeen voidaan selvittää, mihin lehti pyrkii."

Huovila, Pulkkinen & Taipale (1998, 8)

Sanomalehden ulkoasu on tarkoin suunniteltu.¹⁵² Kun yhteiskunnan rakenteet muuttuvat, näkyy muutos mediakentässä ja journalismissa. Sanomalehdet tekevät muun median tavoin työtä vahvistaakseen asiakaskuntaansa tai ainakin säilyttääkseen entiset lukijansa ja ehkäistäkseen tilaajakannan pienenemistä.

Tuorein median murros liittyy siirtymään printistä verkkoon, ja samanaikaisesti keskustellaan sisällöistä. On väitetty (Väliverronen 2009a, 13; Kantonkorpi 2010, 32–33; Heikkilä 2012, 13), että asiapitoiset sisällöt ovat joutuneet väistymään kaupallisten intressien tieltä. Martta Heikkilä (ibid, 13) puhuu ”kriittikin kriisitilanteesta”. Pinnallistumisväitettä tukee Helsingin Sanomien vuosien 1978–2008 kulttuurisivujen koostumuksesta (Hellman ja Jaakkola 2009) tehty selvitys, jonka mukaan kritiikin esteettinen ulottuvuus on saanut antaa tilaa yleisjournalistiselle lähestymistavalle.

Kun lukijatutkimuksia tehdään, luetellaan yleisemmin prosenttiosuuksia ja lukumääriä. Kulttuuria kuluttava tai teatteriin suuntaava henkilö on edelleen keski-ikäinen, koulutettu nainen. Millaista ohjelmistoa yleisöille tarjotaan? Tarvitseeko suomalainen laitosteatteri suuren näyttämön kassamagneetteja voidakseen rahoittaa toimintaansa edes osaksi? Jos musiikinäytelmät, koti- ja ulkomaiset teatterin klassikot, farssit ja lastennäytelmät ovat ns. varmoja valintoja, laskeeko teatteri näitä genrejä edustavien näytelmien varaan? Näin tuskin ta-

¹⁵² Lehtiuudistukset lähtivät 1960-luvulla vauhdilla etenemään, kun Yhdysvalloissa ulkoasuun alettiin kiinnittää huomiota. Suomeen trendi levisi 1960- ja 1970-luvuilla. (Mervola 1995, 294) Neliväripainatukseen Keski-suomalainen päätti siirtyä vuonna 1987. (ibid, 321)

pahtuu kaikissa maamme ammattiteattereissa.¹⁵³ Ohjelmistosuunnittelussa pyritään painottamaan myös vahvaa taiteellista osaamista ja uusia innovaatioita.¹⁵⁴ "Teatterilla on oltava mahdollisuus kokeilla ja erehtyä", teatterinjohtaja Kari Arffman totesi Kaupunginteatterin 50-vuotisjuhlassa 17.12.2011 pitämässään puheessa.

Jos teatteria tehdään keski-ikäiselle naiskatsojalle, kirjoitetaanko kritiikkiä samalle kohderyhmälle? Jos teatteria pidetään keski-ikäisten turvallisena taidemuotona, valikoituuko kritiikin kirjoittajiksi keski-ikäisiä, turvallisuushakuisia kriitikoita?

Maassamme on ollut lukuisia vahvoja kriitikkopersoonia, jotka eivät ole ryhtyneet teatterikriitikoiksi keski-ikänsä kynnyksellä. Maija Savutie, Sole Ûexkull, Olavi Veistäjä, Jukka Kajava, Kirsikka Moring, Kaisu Mikkola – jokaisella heistä on ollut vaikutusvaltaa lehdessään ja oman lehden vaikutusalueen ulkopuolellakin. Ralf Långbacka (2011, 422–429) sanoo muistelmiensa toisessa osassa *Taiteellista teatteria etsimässä*, etteivät kritiikot ole hampaattomia myötäilijöitä. Päinvastoin: Långbackan mukaan he ovat monesti ilkeitä, puolueellisia ja valitsevat tarkoin hyökkäyksensä kohteen.

Kun sanomalehtikritiikki on lyhentynyt, onko sen sisältö muuttunut? Ainakin maamme teatterikritiikin nykyinen tila on jos mahdollista vielä pirstaleisempi kuin maamme laitos- tai muiden teattereiden kenttä. Median pyrkimykset yhdenmukaistaa toimintojaan muun muassa konserninmuodostuksen, lehtien nurkkauksen, yhteisten erityistoimitusten ja toimipaikkojen perustamisen sekä juttukierrätyksen kautta osoittavat, että 2000-luvulla media toimii talouselämän logiikan ohjaamana. Samalla avustajien määrä supistuu osaksi juttukierrätyksen, osaksi kirjoittajien alalta poistumisen vuoksi.

Kysymykseen, kuka sanomalehden kulttuurisivuja lukee, on pyritty löytämään vastauksia muun muassa lukijatutkimusten¹⁵⁵ avulla, ja lukijatutkimukset puolestaan ovat osaltaan suunnanneet lehtien ulkoasua ja sisältöjä. Sanomalehtiudistusten avulla Keskisuomalainen seuraa kehitystä, pitää lukijat tyytyväisenä ja koettaa estää kestotilaajien määrän laskun. "Uudistusten tavoitteena on lukijoiden ja ilmoittajien entistä parempi palvelu", varapäätoimittaja Inkeri Pasanen totesi sähköpostissaan 20.1.2012. "Markkinat" säätelee median kenttää talouden lainalaisuuksin, ja lehden visuaalisuudella on erityistä merkitystä tulosta tehtäessä. (Garnham 2000, 41–45)

Pasanen nostaa esille tärkeän seikan: vähintään yhtä merkityksellistä kuin lehden tilauskannan säilyminen on ilmoittajien tyytyväisyys lehteen ja tällöin lehden ilmoitusmyynnistä saamat tulot. Toistaiseksi kattavin lukijakuntatutkimus, *Suuri sanomalehtitutkimus* toteutettiin 1977–1978. Aineisto oli mittava: vas-

¹⁵³ YLE Uutiset 14.8.2012 kertoi maamme päänäyttämön, Suomen Kansallisteatterin taiteellisesti kunnianhimoisesta ohjelmistosuunnittelusta verrattuna suurempaa valtion tukea nauttivaan Helsingin kaupunginteatteriin.

¹⁵⁴ Vrt. Kansallisteatterissa 26.11.2014 ensi-iltansa saanut Leea ja Klaus Klemolan näytelmä *Maaseudun tulevaisuus*, jonka vastaanotto on ollut vähintäänkin ristiriitaista. (ks. esim. J.T. Laakson arvio *Tervetuloa takaisin*, *Ryysyranta / Törkeyksillä kuorrutettu tasa-arvotarina*, Savon Sanomat 28.11.2014, 21)

¹⁵⁵ Erkki Hujasen (2000; ks. Kärki 2003, 17) mukaan sanomalehtien lukijakäyttäytymistä ja käyttöä on selvitetty 1940-luvulta lähtien.

tanneita oli 31 534. (Suuri sanomalehtitutkimus 1978; Hujanen 2000, 19–20; Kärki 2003, 18) Uusimpana lukijatutkimuksen kentälle tullut *Risc Monitor* segmentoi lukijat käyttäjätyyppien mukaan. Päämääränä on käyttäjien tarpeiden tyydyttäminen. (Kärki 2003, 19; vrt. Suhola 2009 ja 2011)

Sanomalehti uudistuu niin sisältönsä kuin ulkoasunsa puolesta: sisältöä muokataan erilaisten teemasivujen – *Matkailu, Terveys, Luonto, Muksut* – tarjontaa varioimalla ja teemojen ajoittaisella uudistamisella. Ulkoasu uudistuu myös fonttilajia, -kokoja, erilaisten tehostevärien käyttöä, otsikointia ja taittoa varioimalla. Lehden sisältä nousseiden toiveiden ja ilmoittajien taholta tulleiden impulssien ohella myös lukijatutkimukset muokkaavat lehden sisältöjä ja ulkoasua. Juha Herkman (2005, 226, 256–257) korostaa television osuutta median visuaalisuuden innoittajana ja väittää kulttuurin *televisualisoituneen*.

Minna Mäkisen Mediainstituutille tekemä *Missä menee Keski-suomalainen? Analyysi Keski-suomalaisen lukijatutkimuksista* (2000) kertoo maakuntalehden lukijatutkimuksista. Mäkisen työ viitoitti Keski-suomalaisen ulkoasu-uudistusta kesällä 1999. Tutkimuksen tuloksena ulkoasulliset ja sisällölliset uudistukset päätettiin käynnistää välittömästi ja tulosten oli määrä näkyä lehdessä jo vuoden 2000 alussa. (Pasanen 2002, 5–6)

Tutkimuksen mukaan ulkoasuun oltiin tyytyväisiä, mutta ”pientä räväkkyttä kaivattiin kuitenkin lisää, samoin värikkyttä” (ibid, 6). Kritiikkien kohdalla muutos näkyi siinä, että käyttöön otettiin eri taiteenaloja ilmentävät väripohjaiset logot. Myös kulttuurijuttujen otsikot ja väliotsikot saivat uuden, muusta lehden sisällöstä erottuvan typografian. Muutoksen tavoitteena oli kulttuurisivujen erityisluonteen korostaminen ja sivujen huomioarvon nostaminen. Kulttuurisivujen paikka *Pulssin, Urheilun* tai erikoissivujen välissä oli koettu ongelmalliseksi ja ulkoasun kannalta haastavaksi. (ibid, 6)

Visuaalisuuden merkitys korostui ja valokuvan käyttöä mietittiin tarkoin. Tavoitteena oli ainakin yhden näyttävän kuvan saaminen sivuille joka päivä, niin että pääkuva olisi välittömästi lukijan poimittavissa. Myös kuvakokojen vaihtelevuutta päätettiin lisätä, sen sijaan kuvamäärää ei lisätty vaan pikemminkin vähennettiin. (ibid, 6) Nuorten huomioimisen nosti etusijalle Sanomalehtien liiton kuudes valtakunnallinen nuorison mediakäyttötutkimus (1999, 6), jonka mukaan 12–20-vuotiaista vain 41 prosenttia luki päivittäin sanomalehteä, kun vastaava luku vuonna 1985 oli 74 prosenttia. Muutos 14 vuodessa on ollut merkittävä.

2.1 Kulttuurisivujen silmäilystä juttujen lukemiseen

Perusteellisimmin lukijoiden mieltymyksiä selvitti Inkeri Pasanen vuonna 2002 ilmestyneessä opinnäytetyössään *Kulttuuria kaikille kiinnostavasti*. Tutkimus perustui haastattelumateriaaliin ja kirjallisuuteen. Lisäksi kuusi Pasanen haastattelemaa henkilöä piti ns. lukijapäiväkirjaa, johon he kirjasivat ajatuksiaan Keski-suomalaisen kulttuurisivujen sisällöstä. Pasanen ja Merja Hurrin (1983; 1993) tutkimukset osoittavat, etteivät kulttuurisivut ole lehdenlukijan suosikkeja,

vaan ne jäävät urheilun ja muun sisällön varjoon. Lisäksi kulttuurisivujen juttujen lukijat profiloituvat selkeästi: stereotypia keski-ikäinen, koulutettu nainen ei ole keksitty, sillä enemmistö kulttuuria harrastavista ja kulttuurisivuja lukevista kuuluu tähän ryhmään.

Suuri osa sanomalehden lukijoista hyppää kulttuurisivujen yli. Inkeri Pasasen (2002) tavoitteena oli löytää journalistisia käsittelytapoja, jotka tekisivät sisällön kiinnostavammaksi kulttuurisivujen vakituiselle kävijälle ja samalla houkuttelisivat uusia lukijoita. Toinen tavoite oli verrata ns. tavallisten lukijoiden mielipidettä joidenkin kulttuurin kentällä toimivien ammattilaisten käsityksiin. Oletuksena oli, että ryhmien näkemykset eroaisivat toisistaan tavalla, joka antaisi kulttuurisivujen lukijoista olennaista tietoa. (ibid, 1)

Tutkimus esitteli kolme eri lukijatyyppeä. Ns. *varma lukija* on kiinnostunut tietyistä aiheista ja lukee aina omaa aihepiiriä käsittelevät artikkelit. *Satunnainen lukija* lukee omaan aihepiiriinsä liittyvät artikkelit miltei aina, ja *seikkaileva lukija* lukee aihepiiriin kuuluvia juttuja kokiessaan ne itseään kiinnostaviksi. Viime-mainitun ryhmän edustaja etsii usein jännitystä ja hänen lukijakäyttäytymistään ohjaa elämyksellisyys. (ibid, 5)

Kulttuurisivujen varma lukija on keski-ikäinen tai eläkeikää lähestyvä koulutettu nainen, joka käy kulttuuritilaisuuksissa kerran viikossa tai useammin, vähintään 2–3 kertaa kuukaudessa. Satunnainen lukija taas on nainen tai mies, nuori, aikuinen tai keski-ikää lähestyvä, ylioppilas tai ammattitutkinnon suorittanut, joka käy kulttuuritilaisuuksissa keskimäärin kerran kuukaudessa. Seikkailijan status on hajanaisempi: mukaan mahtuu opiskelijoita, työttömiä, maanviljelijöitä. Yhteistä ryhmälle on, että sen edustajat käyvät kulttuuritilaisuuksissa vähintään kerran vuodessa. Kulttuurisivuja ei lue eläkeikäinen tai eläkeikää lähestyvä keski-ikäinen mies, joka ei käy kulttuuritilaisuuksissa. Aihepiirit eivät kiinnosta, juttuja ei koeta tärkeäksi, eikä niihin haluta tuhlata aikaa. (ibid, 5)

Pasasen esittämät tulokset ovat samansuuntaisia Merja Hurrin lisensiaatintyön (1983) tulosten kanssa. Jorma Miettisen (1980, 48) tutkimus maakuntalehtien lukijoista kertoo, että kulttuurisivut asetti ykkössijalle kolme prosenttia lukijoista, toiselle kuusi ja kolmannelle kymmenen prosenttia. Kulttuurista kiinnostuneet lukijat olivat naisia, yli 50-vuotiaita, toimihenkilöitä, vähintään ylioppilastutkinnon suorittaneita tai keskikoulun käyneitä. (Miettinen 1984, 124) Tulokset kertovat, että lukijakunta on (ollut) valikoitunutta.

Vuosituhanen vaihteessa kulttuurisivujen lukijoita kiinnostivat erityisesti [esimerkiksi teatterin tulevasta ensi-illasta kertovat] ennakkojutut.¹⁵⁶ Lukijat olivat myös kiinnostuneita asiantuntevista arvosteluista ja henkilöhaastatteluisista. (Mäkinen 2000, 12)

Päivälehtikritiikin "kaava" on kiintoisaa kyllä Maaria Lingon tutkimuksen (1990) mukaan pysynyt samankaltaisena. Anita Kärki kirjoitti lehtijutussaan *Teatteriarvot tutkimusaineistona. Kritiikit syynissä* (KSML 5.4.1991, 14), kuinka

¹⁵⁶ Vrt. Jaakkola (2013a, 138): tiiserit tai puffit, jotka herättelevät lukijoiden mielenkiintoa.

roolisuoritukset käsitellään vasta näytelmätekstin ja näytelmän sanoman jälkeen. Syy on (ibid; Linko 1990) ilmeinen:

"Kritiikin kirjallinen piirre sai alkunsa siitä, että aikaisemmin teatteriarvostelut jätettiin viime tingassa. Päivällä oli kirjoitettu näytelmän tekstiä luonnehtiva osa ja illalla näytelmän jälkeen lisättiin loppuun näyttelijäntyötä koskeva osuus, [...]."

2.2 Ulkoasu-uudistukset ohjaavat sisällön painotuksia

Keskisuomalainen tekee ulkoasu-uudistuksia¹⁵⁷ muutaman vuoden välein. Vuonna 2003 toteutettu ulkoasujen yhdenmukaistaminen koski kolmea lehteä: Karjalaista, Keskisuomalaista ja Savon Sanomia. Uudistuksen teki skotlantilaisten Ally Palmerin ja Terry Watsonin toimisto, ja mukana työssä oli joukko em. lehtien ulkoasutuottajia. Lehti-uudistus, jossa kolme lehteä siirtyi samanlaiseen ulkoasuun, oli Suomessa ensimmäinen lajiaan. (Inkeri Pasasen sähköposti 20.1.2012) Helsingin Sanomat ehti jo vuonna 2000 toteuttaa ulkoasullisesti yhtenäisen muotokielen lehteen. "Viimeistään silloin journalistisesta paradigmasta kotoisin oleva juttujen palastelu ajettiin kulttuurijournalismiin", Heikki Hellman ja Maarit Jaakkola (2009, 32) totesivat.

Keskisuomalaisen seuraava ulkoasu-uudistus oli vuonna 2007 ja seuraava jo 2009, tekijöinä edelleen Palmer ja Watson. Vuonna 2009 otettiin käyttöön ns. ennakoiva taitto. Kulttuuriosasto sai käyttöönsä muutamia kymmeniä erilaisia malleja, joiden mukaan sivu voidaan taittaa. Ennakoiva taitto lähtee liikkeelle sivun kuvituksesta: sivulle valitaan pääkuva, joka puolestaan määrittää pääjutun. Uudistuksen tarkoituksena on ollut toimittajien työskentelyn nopeuttaminen ja työajan siirtäminen ammatilliseen ydinosaamiseen: juttujen tekemiseen. Vuosituhannen vaihteessa kulttuuritoimitus käytti keskimäärin kymmentä taittopohjaa, eikä valmiiden taittomallien olemassaolo ollut merkittävästi lisännyt toimittajien mahdollisuutta sisällön tuottamiseen. (Tomi Tuomaalan haastattelu 15.9.2010)

Kun yksittäisen sivun visuaalinen ilme sanelee taiton, on juttujen (myös kritiikkien) arvotus ja sijoittelu sivulle suurelta osin visuaalisuuden sanelemaa. Kuvalla – sen koolla ja siihen kätkeytyneellä viestillä – voidaan nostaa ja laskea kulttuurisivun juttujen painoarvoa. Tällöin kulttuuritoimittajan ammattitaito ja laaja-alainen osaaminen ovat merkittävässä asemassa sisältöä määriteltäessä. Portinvartijana kulttuuritoimittaja sekä arvottaa että käyttää valtaa pääjuttua ja sitä kehystävää materiaalia valitessaan.¹⁵⁸

Tuoreimman ulkoasu-uudistuksen läpikäynyt Keskisuomalainen ilmestyi lukijoiden aamukahvipöytiin 17. tammikuuta 2012, asialla jälleen Palmer ja

¹⁵⁷ Helsingin Sanomien mittavin ulkoasu-uudistus (ennen siirtymistä tabloidiin) ajoittui lehden 100-vuotisen olemassaolon yhteyteen marraskuulle 1989. Tällöin sanomalehden kaikki osastot saivat yhdenmukaisen ulkoasun ja siirtyivät noudattamaan samansuuntaisia "journalistisempia" työtapoja. (Hellman ja Jaakkola 2009, 32).

¹⁵⁸ Kulttuurin ja taiteen tuotteistamisesta sekä kulttuurijournalismin tavasta arvottaa ja synnyttää merkityksiä ks. Jaakkola 2015b, 80.

Watson toimistoineen. Uudistuksessa mukana oli em. kolmen maakuntalehden lisäksi myös *Etelä-Suomen Sanomat*. (sähköpostit: Tomi Tuomaala 17.1.2012; Inkeri Pasanen 20.1.2012) Lukijoiden ja ilmoittajien palvelun tehostamisen ohella uudistus pyrki nykyaikaistamaan lehteä. Paitsi ajanmukaistamista, neljän lehden yhteinen ulkoasu-uudistus edesauttaa sivuvaihtoa: sama sivu – esimerkiksi talous- tai urheilusivu – on sellaisenaan käytettävissä toisessa lehdessä. Varapäätoimittaja toteaa ”sivuvaihdon tuovan lehtiin uutta sisältöä” (Pasanen 20.1.2012).

Keskisuomalaisessa uudistuksiin on oltu tyytyväisiä. Lukijapalaute on ollut kahtalaista: kielteinen palaute on tullut pääosin lehden pitkäaikaisilta tilaajilta, joiden on usein ”vaikea sulattaa minkäänlaisia muutoksia tuttuun lehteen” (Pasanen 20.1.2012). Varapäätoimittaja käsitteli lehti uudistusta kolumnissaan *Lehtikin karppaa!* (KSML 20.1.2012, 2) Inkeri Pasanen kirjoitti lukijapalautteen olleen pääosin myönteistä: “[...] lehteä on kiitelty yleisilmeeltään raikkaaksi, selkeäksi ja helppolukuiseksi.” (ibid). Moitteita on tullut lehden ”hailakkuudesta” (ibid), johon syynä on tekstin pistekoon suurentaminen, otsikoiden vaalentaminen ja pienentäminen sekä värikylläisyyden vähentäminen. Ongelmaa koetetaan ratkaista ja säätää tekstin ”pliisuutta” (ibid) paremmin lukijoiden mieltymystä vastaavaksi.

Kiitosta Keskisuomalaisen viimeisin lehti uudistus on saanut myös siitä, että tehostevärien vähentämisen myötä lehti muistuttaa entistä vähemmän iltapäivälehtiä. (Pasanen 20.1.2012) Paradoksaalista kyllä, alkuvuonna 2012 julkisuudessa virisi keskustelu päivälehtien siirtymisestä iltapäivälehtiformaattiin. Aamulehti on ilmoittanut tekevänsä muutoksen ja Helsingin Sanomat sanonut harkitsevansa asiaa.¹⁵⁹ Syyt ovat käytännölliset: tabloid-lehteä on helpompi lukea näyttöpäätteeltä ja se hahmottuu helpommin keveiden, kannettavien lukulaitteiden näytölle. Kulttuuritoimituksen ja lukijan¹⁶⁰ kannalta lehti uudistusten merkitys on miltei kosmeettinen, jollei ennakoivan taiton merkitystä oteta huomioon.

¹⁵⁹ HS siirtyi tabloidiin 8.1.2013. Aamulehden siirtymisen oli määrä tapahtua huhtikuussa 2014. (Tyynysniemi, HS 20.6.2013, B 8)

¹⁶⁰ Fornäs (1998, 187) sanoo diskurssin pysyttelevän ”tekstin ja sen käytön konkreetilla pinnalla”, *parolen* tasolla.

3 KUVAN JA SANAN VUOROPUHELU

”Valokuva ei kerro meille totuutta. Me annamme kuvalle totuuden. Eikä kannata epäillä, onko lehtikuva totta vai ei. On parempi kysyä: kenen totuutta tämä kuva edustaa.”

Yllä oleva Mikko Hietaharjun (2010, 145) toteamus kertoo jotakin paitsi valokuvan ominaislaadusta, myös siihen sitoutuneesta hegemoniasta: kenen totuutta kritiikkitekstin yhteyteen liitetty kuva edustaa? Puhuuko se samaa kieltä kritiikin kohteena olevan esityksen ja/tai kritiikkitekstin kanssa vai välittääkö se ristiriitaista tai suorastaan disinformaatiota? Janne Seppäsen (2005, 15) mukaan ”samalla kun kuva presentoi tiettyjä merkityksiä, se sulkee toisia itsensä ulkopuolelle”. Roland Barthes jatkaa Seppäsen ajatusta: hän erottaa toisistaan sen, mitä kohde esittää ja sen, millaisia merkityksiä kuva tulkitsijassaan synnyttää. (Lehtonen 2004, 303)

Kuva on yhtä elimellinen osa päivälehtijournalismia kuin sana. Sen merkitys on noussut myös kritiikkigenren yhteydessä, kun kuvan avulla tai sen kautta lukijan katsetta voidaan – ja on pyritty – suuntaamaan. Sanan ja kuvan ero on Hietaharjun (2010, 9) mukaan tavassa, jolla ne jäsentävät kokonaisuuksia: kirjaimista muodostuu sanoja ja sanoista lauseita. Kappaleet ja luvut jäsentävät tekstiä ja muodostavat loogisen kokonaisuuden. Jos tuo kokonaisuus särkyä, tekstin koherenssi katoaa, rytmi ontuu ja merkitykset häviävät.

Valokuva ei sen sijaan noudata peräkkäisyyden logiikkaa, sillä kaikki sen yksityiskohdat esiintyvät kuvapinnalla samanaikaisesti. Myöskään lukemisen tapa, osien tai kokonaisuuden hahmottaminen, ei tuhoa kuvapintaa. (ibid, 9) Yhteistä sekä kuvan että tekstin lukutavalle on, että lukija/havainnoija suodattaa viestin molemmista maailmankuvansa ja käsityskykynsä kautta. Hietaharju (ibid, 17) viittaa Johan Fornäsiin (1998), joka puhuu kuvan kulttuurisesta kontekstistä.

Kritiikin yhteydessä esillä oleva kuva on aina esityskuva.¹⁶¹ Sen tehtävä on, ainakin periaatteessa, kertoa jotakin olennaista teatteriesityksestä.¹⁶² Se on pysähtynyt otos, jonka päämääränä on saada lukijan mielikuvat ja -kuvitus liikkeelle. Kuvituksen ja otsikoinnin avulla lukija ratkaisee, siirtyykö hän silmäilemään kritiikin leipätekstiä. Joskus jopa päätös teatteriin lähtemisestä voi syntyä visuaalisen viestin kautta. Ei siis ole yllättävää, että edellä mainittuihin seikkoihin – ylipäättään lehden ulkoasuun – on panostettu 1990-luvulta lähtien voimakkaasti. Mediakulttuurin muutos on karsinut tekstin ja nostanut kuvan osuutta myös päivälehtien palstoilla (vrt. Keski-suomalaisen sanomalehti-uudistuksista II, 2).

Teatterikritiikin yhteydessä olevan kuvan koetaan olevan alisteinen kritiikille, esitystä kuvailevalle ja sitä arvottavalle tekstille. Onko näin? Valokuvaus ja kuvan tulkinta ovat itsenäisiä taiteen- ja tutkimuksenlajeja, mutta päivälehtikontekstissa kuvitus on totuttu näkemään informaation tuojana, harvemmin pelkästään esteettistä lisäarvoa tarjoavana. Olennainen kysymys on: mitä tarkoitusta varten kuva on otettu tai ”mihin tarkoitukseen kuva on hyvä tai sopiva” (Hietaharju 2010, 111). Valittaessa kuvaa jutun yhteyteen päällimmäisenä tulisi olla kuvan ”sisältö, kertovuus” (Saves 1986, 82).

On houkuttelevaa olettaa, että kuvan tarkoitus on mielenkiinnon herättäminen esitystä kohtaan. Tällöin se esiintyy eräänlaisena mainospuheen kaltaisena herättelijänä. Sen tehtävä on täydentää, elävöittää kritiikkitekstiä, niin että lukija voi tekstiä silmäilemällä poimia vahvennettuina esitettyjä näyttelijöiden nimiä ja tunnistaa heitä kuvista. Jos kiinnostus herää, lukija voi tutustua tekstiin tarkemmin. Kuva kertoo lukijalle samalla esityksen visuaalisesta ilmeestä ja näytelmän lajityypistä.

Keski-suomalaisen kuvatuottajana ja kuvaamon esimiehenä vuodesta 2007 lähtien toiminut Hanna Marjanen kiteyttää lehtikuvan merkityksen näin (Maukonen, KSML 5.2.2015, 9):

”Onnistunut lehtikuva pysäyttää lukijan ja herättää kiinnostuksen. Se on osa kokonaisuutta ja tukee juttua tai tuo siihen jotakin lisää. Hyvä lehtikuva tuo elämän, tunnelmat ja liikkeen lehden sivuille.”

Samoin kuin kritiikkiteksti, kritiikin yhteyteen liitetty esityskuva kantaa genrensä tunnusmerkkejä. Se voi tekstin tavoin sisältää intertekstuaalisia viitteitä ja tuottaa merkityssisältöjä, joista kriitikko tekstissään ei ole antanut viitteitä. (Ridell 2006, 210; Pienimäki 2011, 151) Valokuvat ovat tavallaan ”genreliukkaita” (Pienimäki 2011, 155). Vaikka niiden käyttötarkoitus on alun pitäen selvä, voi kuva tekstiin liittyessään saada uusia merkityksiä tai sitä voidaan käyttää toisenlaisissa yhteyksissä (vrt. mainoskuva). Tällöin kuvan ja tekstin sanoma hämärtyy ja sekoittuu.

¹⁶¹ Kuva ilmestyi sanomalehteen leipätekstin oheen 1910-luvulla, mutta rinnan kuvien kanssa käytettiin yleisesti piirroksia. Vasta 1940- ja 1950-lukujen taitteessa kuvien käyttö yleistyi: Yhdysvalloissa tehdyn selvityksen mukaan kuvat kiinnostivat lukijoita. (Mervola 1995, 266–267)

¹⁶² ”Kuva ei koskaan ole 'vain' kuva”, väittävät Huovila, Pulkkinen ja Taipale (1998, 24). He korostavat kuvan ja tekstin saumatonta yhteyttä, yhteistä sisällöllistä sanomaa.

3.1 Kuka päättää kuvituksesta, kuka linkittää kuvan ja tekstin

Kuvalla, sen valinnalla ja valitsijalla on valtaa lukijan katseen suuntaajana. (Seppänen 2005, 33) Arvion yhteydessä käytettävästä kuvamateriaalista päättävät kuvaajat, lehden vakituiset toimittajat ja/tai taittajat; nyttemmin vuorossa oleva toimittaja myös taittaa sivut.¹⁶³ Avustajakriitikolta kysytään harvoin, ilmentääkö valittu kuva esityksen tai kritiikin sisältöä. (Pollari 12.1.2008; Siekinen 22.3.2011; Waarala 14.6.2011)

Joskus kuvan ja tekstin ristivalotus voi paljastaa esityksestä kätkeytyjä puolia. Toisinaan tulkinnan hankaluus voi johtaa lehden lukijaa harhaan, mikäli tekstin ja kuvan symbioosi tai sen puuttuminen rikkoo merkityksiä. Kritiikin yhteyteen liitetyn kuvan merkitystä ei voi väheksyä, sillä "väärä" valinta voi johtaa lukijaa harhaan (Saves 1986, 87). Roland Barthes'n (Kauppi 2004, 80) mukaan kuvan ja tekstin suhde on merkityksellinen, sillä se heijastaa yhteiskunnan kollektiivista todellisuutta, jota visuaalisuus ja digitaalisuus yhä enemmän hallitsevat.

Lehtikuvaajan ohella on sivun taitosta vastaavalla henkilöllä valtaa, jota hän käyttää kuvituksesta päättäessään. Vallasta kertoo myös se, jollei taitosta vastaava henkilö valitse esityskuvaa arvion yhteyteen. Päätös osoittaa epäsuorasti, ettei kyseinen esitys tarvitse kuvitusta, ja/tai että sivun muu sisältö ansaitsee tulla nostetuksi esille. Toisaalta kuvan käyttö tekee näkyväksi erilaisten teatteriesitysten piilotettua luokitusta: ammattiteatterin (Kaupunginteatterin) esitysarvioiden yhteyteen liittyy tavallisimmin kuva tai useampia. Harrastajateatterin arvioiden yhteyteen kuva liitetään, jos kulttuurisivun muu sisältö, toimittaja/taittaja tai taittopohja sen sallii, ja mikäli harrastajaesitys ennakkoharkinnan mukaan ylittää uutiskynnyksen.

Altman (2002, 43; Pienimäki 2011, 164) esittää ideologisen tarkastelutavan yhtenä genremuodostumisen luokkana. Tällöin kuva *houkuttelee* tulkitsemaan kohdettaan tietyllä tavalla; äärimmillään voisi kai puhua yleisöjen/lukijoiden manipuloinnista. Altmanin ajatusta seuraten Pienimäki (ibid, 164) esittää, että on olemassa tiettyjä "'teollisuuden' luomia luokkia", jotka palvelevat joukkoviestinnän tarpeita ja ilmentävät samalla tiettyä ideologiaa.

Kritiikkitekstin yhteydessä olevat esityskuvat on useimmiten otettu harjoitustilanteessa, jolloin näyttelijät ovat tietoisia kuvaajan läsnäolosta. Näyttelijöillä ei ole mahdollisuutta vaikuttaa kuvan käyttötarkoitukseen tai siihen, mitkä kuvat lehdistölevitykseen valikoituvat. Teatterin käsiohjelmiin, julisteisiin ym. markkinointiin menevistä kuvista päättävät nykyään Kaupunginteatterissa johtaja, markkinointipäällikkö ja tuotantosunnittelija. (Sirkka Helke 28.3.2012) Esityskuva kulkee usean portinvartijan kautta ennen kuin se päättyy kulttuuri-

¹⁶³ Teppo Kulmala kertoo sähköpostissaan 12.11.2014 taittaneensa teatteriarvionsa vuosina 1984–2006. Poikkeuksen muodostivat Jyväskylän ulkopuoliset juttukeikat (esim. *Tampereen Teatterikesä*), jolloin vuorossa oleva kulttuuritoimittaja taittoi jutun. Kulmala (12.11.2014) muistaa, että myös Anja Penttinen taittoi kirjoittamansa arviot.

toimitukseen, missä kritiikin yhteyteen liitettävä kuvitus päätetään. Sama koskee myös näytelmän ennakkojuttua, ns. puffia, jolla lukijoiden – mahdollisten tulevien katsojien – mielenkiintoa tulevaa ensi-iltaa kohtaan herätellään.

Kuvaajat ovat alansa asiantuntevia ammattilaisia, eikä kenestä tahansa tule lehtikuvaajaa. (ks. Saves 1986, 25) Ammattilaisen on osattava tarvittaessa perustella kuvallinen ilmaisunsa samalla tavoin kuin kriitikon mielipiteensä. Saves (ibid, 121) painottaa kuvaajan ja toimittajan yhteistyötä, työtoverin ja yhdessä tehtävän työn kunnioittamista.

3.2 Mistä kuva kertoo

Tutkimusaineistoon kuuluvien teatterikritiikkien yhteyteen on miltei poikkeuksetta kuulunut vähintään yksi esityskuva.¹⁶⁴ Kuvaajien joukko on vuosikymmenien aikana vaihdellut. Joskus asialla ovat olleet Keski-suomalaisen omat kuvaajat (muun muassa Ari Haapa-aho), joskus ulkopuoliset freelancerit (esimerkiksi Ilkka Keskinen¹⁶⁵). Sanomalehteen vakituisessa työsuhteessa olleet kuvaajat ja freelancerit ovat kuvanneet eri genreä edustavien näytelmien esityskuvia. Yhteistä kuvaajille on ollut sekä teatterin maailman että kuvauskohteiden tunteminen: pyrkimys välittää näkemästään mahdollisimman autenttinen kuva.

Kritiikkiaineistossa kuvan merkitys on ollut lähinnä informatiivinen: tältä esitys näyttää, nämä henkilöt ovat esitystä tekemässä. Varsinainen sanallinen arvottaminen tapahtuu tekstissä, vaikkakin valittu kuva ja siihen laadittu kuvateksti voivat nostaa tai laskea esitystä. Kun kuva ohjaa lukemista, on helppo lisätä näytelmän attraktiivisuutta tai päinvastoin madaltaa sen kiinnostavuutta mahdollisena katsomiskohteena. Seppo Saves (ibid, 29) puhuu kuvaajan kyvystä kaivaa esiin ”olennainen”. Lehden lukijalta taas edellytetään kriittistä kuvanlukutaitoa, kykyä erottaa olennainen epäolennaisesta. Kuvailmaisun merkitysten tai piilomerkitysten esille kaivaminen ei ole yksinkertaista; Risto Kuneliuksen (2003, 92–93) mukaan ”kuvallinen viestintä on monitulkintaisempaa kuin sanallinen”.

Kuvan koko tai kuvituksen runsaus kertovat suoraan arvostuksista ja kohteidensa legitimistä asemasta. Jyväskylän kaupunginteatterin esitysten yhteyteen liitetyt esityskuvat venyvät usealle palstalle, ja pääkuvan lisäksi arvion yhteydessä on kooltaan pienempiä, viestiä täydentäviä kuvia.¹⁶⁶ Ero harrastajien esitysten arviointiin on näkyvä, sillä harrastajateattereilta Keski-suomalaisen käyttöön tulevat esityskuvat eivät yleensä ole ammattikuvaajien ammattikalustolla ottamia. Kuvien tasoero ei välttämättä korreloi esityksen kiinnostavuuden tai merkityksellisyyden, toteutuksen ”hyvyyden” tai ”huonouden” kanssa.

¹⁶⁴ Täysin ilman kuvitusta on neljä prosenttia aineiston kritiikeistä, ja yleisin kuvituksen käyttötapa – yksi esityskuva kritiikkiä kohden – löytyy 55 prosentissa aineistosta.

¹⁶⁵ Yliopistonlehtori Ilkka Keskinen (20.8.2015) kertoi kuvanneensa freelancerina Keski-suomalaiselle vuosina 1975–1985. Keskinen, joka oli myös avustajana teatterin produktioissa, korostaa teatterikuvauksen erityisluonnetta: esimerkiksi valotuksen suhteen on noudatettava erityistä harkintaa.

¹⁶⁶ Tarkempi kuvaus aineistossa olleista esityskuvista löytyy kolmannen pääluvun alaluvusta 4.7.

4 TEATTERI PALVELULAITOKSENA

4.1 Kulttuuripolitiikka muovaa teatterin kenttää

Ostavan yleisön rooli nousi määrääväksi jo 1920-luvulla, kun katsojien kiinnostus ja mieltymykset säätelivät teatterin ohjelmistopolitiikkaa. (ks. Tuomikoski-Leskelä 1977) Helsingin Sanomien teatteritoimittaja Suna Vuori (2013, HS 4.5.2013, C 4) totesi lauantaiessaessaan: ”Arvottaminen ja taidepuhe kytkeytyvät yhä useammin talouspuheeseen, jossa taiteen tekijät ja instituutiot mielletään brändeiksi ja (sisällön) tuottajiksi, yleisöt asiakkaiksi.” Valtion ja kuntien ohjaava ote säätelee teatterin taloutta ja sitä kautta ohjelmistopolitiikkaa, johon painavan mielipiteensä sanovat katsojat – kuluttajat.

Timo Tiusanen (Suomen Kunnallislehti 9/1982, 14; Koho 1991, 15) näkee, että teatteritalojen rakentamisella on maassamme varmistettu teatterituotannon aineellinen perusta. Samalla valtion ja kuntien suojeleminen on omalla tavallaan legitimoitunut taloudellisen tuen tarpeellisuuden. Laitosteattereiden ei tämän mukaan tarvitse olla liiketoimintaa vaan kulttuuri-instituutio, joka voi nojata toimintansa julkiseen rahoitukseen.

Valtion ohjaus muokkasi 1960-luvulla kulttuuripolitiikkaa institutionaaliseen suuntaan. Se ajoi voimakkaasti koko maan kattavan ammattiteatteriverkoston synnyttämistä ja pyrki samaan aikaan luomaan alueteatterijärjestelmän. Ohjaavana ajatuksena oli taiteen sulauttaminen osaksi yhteiskunnan rakenteita, ja samalla todettiin sen merkitys kansalaisten hyvinvointia luovana voimavarana. (Koho 1991, 22) Alueteatteritoiminnan suuntaviivat kirjattiin vuoden 1972 Teatterikomiteamietintöön. (ibid, 22) Toiminnalla pyrittiin takaamaan taajamien ulkopuolella asuvan väestön tasavertainen pääsy teatteriin.

Kun laitosteatterit kunnallistettiin, tuli niiden toiminta poliittisten päätöksentekijöiden vaikutuspiiriin. Teattereiden hallituksissa istui oman talon hallinnollisen, taiteellisen ja teknisen henkilökunnan kanssa päättäjiä, jotka oli valittu luottamustoimiinsa eri puolueiden mandaateista. Ralf Långbacka ja Kalle Holmberg väittävät *Teatterikirjassaan* (1977, von Bagh & Milonoff, toim.), että 60-lukulaisen teatterin painottaessa taiteellisia ja edistyksellisiä päämääriä, oli

teatteri 1970-luvulle tultaessa muuttunut tehokkaammin organisoiduksi, kunnallistetuimmaksi ja institutionalisoidummaksi.¹⁶⁷ "Etualalle on noussut byrokraatia, vakanssit, asemat ja tehostettu yhdenmukaistamisen linja", Holmberg (ibid, 81) totesi näytäntökauden avajaispuheessaan vuonna 1974 Turussa. Ralf Långbacka (1982, 307) luonnehtii teattereita "edustusteattereiksi": teatteri tulee pystyttää kaupunkiin, koska se on yhteiskunnan legitimoima taidelaitos (ks. ibid, 277–313, jossa Långbacka kirjoittaa *Taiteellisen teatterin edellytyksistä*; vrt. Tiusanen 1982).

Teatteri joutui vastaamaan myös muihin ajan haasteisiin: se kilpaili lisääntyvästä vapaa-ajasta kehittyvien viihdeteollisuuden markkinoiden – elokuvat, televisio, popmusiikki – kanssa. Sosiologit ovat nähneet 1970-lukulaisen laitosteatteriverkoston luomisen yhtenä kulttuuripolitiikan tavoitteista: sen avulla pyrittiin ehkäisemään sosiaalisia konflikteja. Maakunnan teatterielämää koetettiin virkistää kiertueilla, ja alueteatterikokeilun¹⁶⁸ seurasi samaa periaatetta. "Alueteatteria on ollut ennenkin. Ei vain osattu keksiä niin hienoa nimeä. Oltiin turneella", näyttelijätär Aune Hurme-Virtanen totesi haastattelussa 15.10.2001.

Bourdieu ja Passeron (1977, 23; Niemi & Ojala 1983, 499) sanovat, että alueteatteri heijastaa yhteiskunnan sille asettamaa ja rahoittamaa tehtävää. Se on "pitkälle riippuvainen saamastaan instituutiolle kuuluvasta symbolisesta ja taloudellisesta tuesta". Teatteri ja katsojat ovat yhteiskunnan kulttuuripolitiikan pelinappuloita, jonka yhtenä tavoitteista on todistaa kulttuurin ja taiteen hyvinvointia edistävää vaikutusta.¹⁶⁹ Alueteatterin vaativia kulttuuripoliittisia tehtäviä on löytää se tunnestruktuuri, joka lähentää teatteria alueen ihmisiin ja kannustaa näitä lähestymään teatteria, luomalla ei vain erilaisia malleja ihmisen kokemukselle, vaan myös tarpeita niiden mallien kokemiseen," Niemi ja Ojala (1983, 500) toteavat.

Laitosteattereiden rakentamishuuman takana on myös nähty epäonnistuneita ennusteita. Kun kansallinen yhtenäiskulttuuri murtui, ei ohjelmistoon ole ollut yksinkertaista valita esityksiä, jotka tyydyttäisivät kaikkien kansankerrosten makua. (Koho 1991, 17) Käsitakseni mukaan Kohon mainitsema yhtenäiskulttuurin murtuminen ajoittuu Jyväskylän kaupunginteatterin kohdalla 1980-luvun taitteeseen. Murroskohtaan kiinnittyy siirtyminen vanhasta teatteritalosta uuteen.

Jotta teattereiden täyttöpörosentit olisivat korkeita, tulisi modernin laitosteatterin segmentoida ohjelmistonsa erilaisille katsojaryhmille. Suurten kassamagneettien hankkiminen maakuntateatterin ohjelmistoon ei ole helppoa, sillä yleisön käyttäytymistä on vaikea ennustaa. Jyväskylän kaupunginteatterin ohjelmistossa tällainen erityistapaus on 17.9.1988 ensi-iltansa saanut musiikkinäy-

¹⁶⁷ 1960-luku toi kieleen uuden käsitteen, "teatteritaloteatterin", joka sittemmin korvautui tutuksi käyneellä termillä "laitosteatteri" (Seppälä 2010b, 314).

¹⁶⁸ Irmeli Niemen (1978, 51) mukaan alueteatteri perustui tasavertaisuuden ja saavutettavuuden periaatteisiin: kun ammattiteatterit eivät kyenneet tavoittamaan kaikkia väestöryhmiä, tuli teatterin mennä ihmisten luokse.

¹⁶⁹ Vrt. 1990-luvun alkupuolella Suomessa käynnistynyt Terveyttä kulttuurista -hanke, joka kansainvälisten esikuvien mukaan pyrki kartoittamaan ja edistämään taiteen terveyttä edistäviä vaikutuksia

telmä *Mustalaisleiri muuttaa taivaaseen*, jota esitettiin kolmen näytäntökauden ajan täysille saleille.¹⁷⁰ (Westman 2011, 38)

Jos ohjelmiston segmentointi on tarpeen, ovat osin valtion tuella ja osin ilman avustusta työskentelevät pienet, riippumattomat teatteriryhmät etulyöntiasemassa. Ne pystyvät lyhyellä aikajänteellä tarttumaan ajankohtaisiin teemoihin ja tuottamaan taiteellisesti korkeatasoisia sekä yleisöä kiinnostavia produktioita. Pienryhmien toimintaa ei ensisijaisesti sanele taloudellisen voiton tavoittelu.

Teatterille on lastattu myös imagollinen tehtävä, jonka on nähty kohottavan kaupungin statusta. (Känsälä, Suomen Kunnallislehti 13/1984, 26; Koho 1991, 15) Postmoderni aika pyrkii vastaamaan teatterinkatsojan odotuksiin mahdollisimman laajasti: hotellipaketit ravintolaillallisineen, mainospaidat ja -kassit nähdään teatteriesityksen luontevina oheistuotteina. Teatterinkatsojalle tarjoutuu rooli kuluttajana, jolle pelkän teatteriesityksen ei katsota riittävän. Elämyksellisyyttä ja sitä kautta uusia katsojia haetaan tuotepakettien lisäksi väliaikatarjoilun ja muun oheistoiminnan – avoimet ovet, tarpeettomiksi käyneiden näyttämöasusteiden myynti – avulla. Osaksi toiminta selittyy teatteri- ja taidekasvatuksellisesta sisällöistä käsin: päämääränä on uusien yleisöjen tavoittaminen ja teatteriin lähden kynnyksen madaltaminen.

Jos taidekasvatus lähestyy yleisöä markkinateollisuuden keinoin, kuinka käy teatterikritiikin? Viihteellistyykö se yhdessä teattereiden ohjelmiston ja lehdistöuudistusten myötä? Oman mielipiteensä esitti yksi merkittävimmistä suomalaisista teatterikriitikoista, Sole Uexküll (Rakoileva julkisivu, HS 6.1.1967, 12), joka teatterin tilaa koskevassa kiertohaastattelussa jo vuonna 1967 totesi:

”Kaikella muotoa, Suomen teatterilaitos voi toki jatkaa eksistenssiään nykyisinkin edellytyksin. Se voi edelleen tuottaa vuosittain vakiomäärän esityksiä, jotka useimmiten ovat kohtalaisen tyydyttäviä, hyvin usein heikkoja ja epäonnistuneita, ja silloin tällöin tasoltaan merkitseviä. Se voi myydä vakiomäärän vakioyleisölle, joka tulee teatteriin tavan tai tottumuksen tai ryhmätilausnäytäntöjen tai välistä harrastuksen tai kiinnostuksenkin tuomana. Kysymys on vain siitä, tyytyykö teatteri yhä enemmän väistymään vain yhdeksi statussymboliksi ja vapaa-ajan täytteeksi monien muiden joukkoon, ja katsooko se siten otollisemmin palvelevansa yhteiskuntaa, joka pitää sitä yllä. Varmaankaan ei. Sillä on sentään takanaan liian velvoittava rooli suomalaisen kulttuurin ja yhteiskunnan historiassa, nykyisissä voimavaroissaan lahjakkuutta ja kykyä, ja edessään, niin uskon, merkittäviä tehtäviä.”

¹⁷⁰ *Mustalaisleirin* näki musiikinäytelmän esitysaikana 17.9.1988–23.5.1991 sen 205 näytöksessä 105 015 katsojaa. (Jyväskylän kaupunginteatterin ensi-iltaluettelo) – Näytelmä tarjoaa jatkotutkimukselle kiinnostavan case-studyn: mikä vauhditti musiikkinäytelmän menestystä, kuinka laajalti/runsaasti siitä maamme lehdistössä kirjoitettiin, ja mistä kaikkialta esitystä tultiin katsomaan. Ennen muuta: kuinka esitystä arvioitiin päivälehtikritiikeissä.

4.2 Teatteri ja sen tila¹⁷¹

"Näytelmä – ja teatterit, joissa sitä esitetään – sulkee piiriinsä näyttelijät ja näyttelijättäret, maalarit ja maalaukset, arkkitehdit ja ammattimiehet, puuvustajat ja näyttämötekniikan henkilökunnan; se ulottuu käsittämään myös säveltäjät ja muusikot, koreografit ja tanssijat, akrobaatit ja urheilijat, runoilijat ja lehtimiehet ja – kenties kaikista osatekijöistä merkittävimmän – yleisön."

Glynne Wickham (1992, 7) siis sijoittaa yhden ja saman teatteriperheen jäseniksi teatterin moniammatillisen työyhteisön, teatterista kirjoittavat ja sitä katsovat, teatterirakennuksia suunnittelevat ja rakentavat. Yhdentekevää ei ole, millaisessa rakennuksessa teatteria tehdään ja esitetään. Kari Salosaari (1981, 118) valottaa sanan *teatteri* erilaisia merkityksiä. Ensinnä teatteri merkitsee *teatteritaloa*: rakennusta, sen arkkitehtuuria ja historiaa. Teatteri on myös *juridinen henkilö* eli teatterin ensemble. Kolmas merkityksistä on työryhmän yhteisen tekemisen tulos – *teatteriesitys*.

Yksi Jyväskylän kaupunginteatterin 50-vuotisen taipaleen käännekohtista on ollut muutto uuteen teatteritaloon elokuussa 1982. Siirtymä Työväen Teatterin intiimistä, 268-paikkaisesta salista uuden teatterirakennuksen 551-paikkaiseen suuren näyttämön katsomoon on ollut merkityksellinen. Lisäksi uudessa teatterirakennuksessa on 100-paikkainen pieni näyttämö. 1900-luvun jälkipuoliskolla rakennetut, väkilukuun suhteutettuna liian suuret teatteritalot ovat aiheuttaneet paineita ohjelmistovalintoihin. (Koski 2010, 424)

Kun teatterin intiimi perheyhteys vaihtui moderniksi teatterikoneeksi, jäi teatterintekijöiden tehtäväksi vastata yleisön odotuksiin. Taiteellinen taso tai kunnianhimoiset kokeilut on jouduttu ensisijaisesti siirtämään pienelle näyttämölle. Suuri näyttämö on ollut estradina kassamagneeteille¹⁷², joita toteuttamassa on ammattitaitoisia teatterintekijöitä näyttämöllä ja sen ulkopuolella: verstaissa, puuvustamossa ja tekniikassa.¹⁷³ Kehitys on kulkenut samansuuntaisena muissakin maamme ammattiteatterissa. Ulkopuolisesta rahoituksesta riippumatonta teatteria on maassamme vaikea pitää yllä. (ibid, 242)

¹⁷¹ Lauantaisesseessään *Muisti, tieto ja elämänsä avasivat taiteen* (HS 1.12.2012, C 2) kulttuuri-toimittaja Anu Uimonen kirjoittaa varhaisten tilakokemusten merkityksestä visuaalisen hahmotuksen viitoittajina. Hän totesi, että rakennetun ja rakentamattoman ympäristön lukutaitoon vaikuttavat lapsuudessa saadut virikkeet.

¹⁷² Farssit, komediat, musikaalit ja suuren yleisön tuntemat näyttelijät on koitettu valjastaa palvelemaan teatteria taloudellisesti varmoina sijoituksina. (mm. Koski 2010, 424)

¹⁷³ Erilaisen näkökulman teatterin tekemisen arkeen antaa työturvallisuutta ja työhyvinvointia säätelevä ohjeistus, joka osaltaan tähtää taiteellisesti korkeatasoisen, olosuhteiltaan turvallisen teatterielämyksen tarjoamiseen yleisölle. (Tamminen & Tarkkonen 2006, 5)

Määrittääkö teatterirakennus ohjelmistopolitiikkaa tai ohjaako se katsomiskokemusta? Sanelevatko teatterin mittasuhteet kritiikin mittaa tai karaktääriä; näkyvätkö teatterirakentamisen merkitykset kritiikin kohteiden valikoitumisessa? "Teatterirakentaminen kertoo yhteiskunnasta", Keskisuomalainen (Kiiskinen, KSML 28.4.1991, 17) otsikoi. Leipäteksti jatkaa: "Teatteri on poliittisen turvallisuuden takaaja ja yhteiskunnallinen sopeuttaja, [...]", ja vielä: "Laitosteatteri kuvaa laitostunutta yhteiskuntaa." (ibid)

Fyysisen ympäristön vaikutus yleisön katsomiskokemukseen on vaikeasti osoitettavissa. Silti jokainen esiintyjä tietää, kuinka ratkaisevasti näyttämön mittasuhteet vaikuttavat teoksen esittämiseen. Mittasuhteet antavat puitteet myös katsomiskokemukselle, sillä etäisyys näyttämöön ja esiintyjiin vaikuttaa yleisön, myös kriitikon kokemukseen. Tila rajaa mielen ja kehon kokemusta nähdystä ja koetusta: on eri asia tehdä draamaa intiimissä teatteritilassa, jonka mittasuhteet ovat ihmismielen ja -kehon hahmotettavissa. Taideyliopiston Kuvataideakatemian tilallisuuden ja näyttelysuunnittelun professori Barbara Vanderlinden (Vuori 2014b, HS 19.3.2014, B 13) toteaa: "Tila muokkaa ajattelua, sitä mitä tehdään ja miten." Sosiologi Pierre Bourdieu (1998, 15) puhuu *erosta* ja *välimatkasta*. Bourdieun tila-käsitteen voi mieltää koskeväksi rakennusten konkreettisia, fyysisiä mittasuhteita tai ihmisten välistä välimatkaa sekä ilmiöiden/ominaisuuksien sijaitsemista jonkin ylä- tai ulkopuolella.¹⁷⁴

Jyväskylän kaupunginteatteri on tähänastisen historiansa aikana toiminut kahdessa rakennuksessa, jotka molemmat ovat arkkitehti Alvar Aallon suunnittelema. Uuden teatterirakennuksen suunnitteluun vaikuttivat käytännön syyt: vanhat tilat olivat ahtaat ja epäkäytännölliset. Äänieristys oli käytännöllisesti katsoen olematon, sillä lukuharjoitusten ääni kantautui toimistoon. (Elisa Saarnikoivun haastattelu 14.3.2008) Vaikka seinät olivat ohuet, yhteishenki sitä vastoin oli tiivis: vanhassa talossa työskennelleet puhuvat "yhdestä suuresta teatteriperheestä" (haastatteluissa esim. Airo 30.10.2001; Aro 18.10.2001; Krook 23.10.2001).

Uusi teatteritalo on vanhaan verrattuna mittasuhteiltaan monumentaalinen. Työntekijöiden hajautuivat ammattiryhmittäin: näyttelijöiden pukuhuoneet sijaitsivat toisessa ja kolmannessa kerroksessa, hallinto (teatterinjohtaja, talouspäällikkö, käyttöpäällikkö ja toimiston väki, tiedotus- ja markkinointivastaavat sekä dramaturgi) ensimmäisessä. Kapellimestarin työhuone oli toisessa kerroksessa, lavastajat ja ohjaajat saivat työhuoneensa kolmannesta kerroksesta, samoin ompelimo ja sen esimies. (Westman 2011, 20) "Teatteriperhe" hajosi. Vaikka tilat ovat funktionaaliset ja muutos oli tarpeellinen, on takanäyttämöillä tapahtunut ammatillinen eriytyminen. Ralf Långbacka (1982, 302) toteaa teatterin eri ammattiryhmien eriytymisen olevan oire byrokratisoitumisesta, teatterin laitostumisesta.

Peter Brook (2008; Chauduri 2005, 83) ei näe funktionaalista teatterirakentamista erityisen tavoiteltavana teatteriesityksen sen enempää kuin teatterinte-

¹⁷⁴ Mainittu näkemys todentuu esim. kulttuuritoimittajien ja avustajien positioiden erilaisuudessa, kun edellä mainitut sijoittuvat toimituksen ulkokehälle ja jälkimmäiset ovat sen ytimessä (ks. Pakkanen 2011).

kijöidenkään kannalta: ”Hyvin suunniteltu sairaala on käyttökelpoisempi kuin sekasotkuinen, mutta teatterissa suunnittelu ei voi perustua logiikkaan.” Una Chauduri (2005, 84) esittää Brookin ajatusten tueksi mielenkiintoisen semanttisen analogian: englannin kielessä sanat *plays* (näytelmät) ja *place* (paikka, tila) ääntyvät liki samalla tavoin. Näytelmien abstrahoiminen tilasta on miltei mahdotonta, jos tarpeellistakaan. Näytelmä ei tarvitse esityspaikakseen määrättyä salia tai taloa, sillä se voi tapahtua missä tahansa: kauppakeskuksissa, luontopolulla tai ravintolassa. Kun konventionaaliset teatterin esitystilanteet ja -paikat muuttuvat, kohtaavat sekä esiintyjä että katsoja haasteen.¹⁷⁵

Jyväskylän kaupunginteatterin historiassa erityisesti Kurt Nuotion johtajakaudella 1989–1992 teatteriesitykset levittäytyivät suurelta ja pieneltä näyttämöltä ympäri teatteritaloa ja sen ulkopuolisiin tiloihin. Esityksiä oli paitsi Studiassa, joka tavallisesti toimi näyttelijöiden harjoitustilana, myös aulassa ja yleisölämpiössä. Ratkaisun saneli ensi-iltojen suuri määrä¹⁷⁶, mutta samalla sen voi katsoa toimineen tilallisena koepallona, jonka teatterilaiset heittivät yleisölle.

Jos välimatka muokkaa teatteriesitystä tai katsomiskokemusta¹⁷⁷, olisi vielä kiinnostavampaa tarkastella, onko esiintyjien ja yleisön välisen etäisyyden kutistumisella tai rajan häivyttämisellä vaikutusta kritiikkiin. Ajatus tarjoaa kiinnostavan mahdollisuuden teatteri- ja tanssikritiikintutkimukselle. Chauduri (2005, 85) väittää, että erityistä käyttötarkoitusta varten rakennetussa tilassa saavat sanat ja teot erilaisia lisä- ja sivumerkityksiä. Tällöin tila muovaa katsojan kokemusta, eikä useinkaan pysähdytä miettimään, kuinka ja kenen toimesta ohjailua tapahtuu.

4.3 Alvar Aallon teatteriarkkitehtuuri

Timo Koho selvitti väitöstutkimuksessaan (1991) teatteriarkkitehtuurin merkitysarvoja kaupungistuvassa Suomessa. Kohon kiinnostuksen kohteena olivat muun muassa ylisuurten teatterirakennusten rakentamisen seuraukset. Hän totesi, että teattereidemme identiteetti muuttui ratkaisevasti, kun teattereista tuli nimenomaan laitosteattereita. Samalla kun nuorisoseurojen ja työväennäyttämöiden piiristä lähtenyt harrastustoiminta alkoi väistyä, tuli teatterista legitiimi yhteiskuntakoneiston osa: sille rakennettiin tiloja, sitä koskevaa lainsäädäntöä kehitettiin ja teatterin eri ammattiryhmien koulutusta tehostettiin.

¹⁷⁵ Teatteri on myös pyrkinyt tietoisesti rikkomaan rampin muodostamaa rajaa. Katsojia houkutellaan osallistumaan esitykseen interaktiivisuuden keinoin, jolloin kahtiajako yleisö vs. esiintyjät hämärtyy.

¹⁷⁶ Tutkimusaineistossa eniten ensi-iltoja, 17, oli vuonna 1990 Kurt Nuotion ollessa teatterinjohtajana.

¹⁷⁷ Muutos ”vanhasta” talosta ”uuteen” oli suuri. ”Kesti kauan ennen kuin sinne kotiutui”, näyttelijä Minna Aro sanoo. Näyttelijä Kari Paju kuvailee mittasuhteita: ”Täällä [vanhassa teatterissa] oli pienet tilat ja oli pienimuotoista. Se oli iso hyppy tuonne isolle, tuntui että kaikki on etäällä. Näyttämölläkin piti ottaa useampi askel ennen kuin taivoitti toisen, täällä oltiin melkein sylikkäin.” (Roukala, Keski-suomalainen 1.9.2011, 27)

Alvar Aallon arkkitehtuuriin ja teatterirakennusten suunnitteluun perehtynyt Koho väittää, että Aallon teatteriajattelussa tapahtui 1960-luvulla muutos. Aalto ei lähtenyt suunnittelemaan pelkästään taidelaitosta, vaan kulloisenkin kaupungin – Jyväskylä, Rovaniemi, Seinäjoki – hallinto- ja kulttuurikeskusta. Jyväskylän kaupunginteatteri on suhteessa ympäristöönsä ja siten alisteinen kaupunginkirkolle ja -talolle. Teatterirakennus on osa kaupunkimiljöötä ja toteuttaa kaupunkisuunnittelusta vastaavien virkamiesten sekä päätöksentekijöiden siihen lataamia arvoja. (Koho 1991, 16) Alvar Aallon vuonna 1982 valmistunutta teatterirakennusta voi aiheellisesti luonnehtia kokonaistaideteokseksi aidon wagneriaanisessa hengessä.

Kun arkkitehdin näkemyksenä on suunnitella teatterirakennus, jolla on *estettinen sanoma*, syökö arkkitehtuurin estetiikka esitysten estetiikkaa? Ovatko esitykset ja tila harmoniassa keskenään tai tarvitseeko niiden olla? Looginen johtopäätös ulkoisen (arkkitehtuuri) ja sisäisen (teatteriesitys) vuoropuhelusta on: kun tila määrittää teatteritoiminnan suuntaviivoja, hallitsee muoto sisältöä.¹⁷⁸ Voidaanko tällöin puhua teatterista funktionaalisenä taidelaitoksena sen keskeisten toimintojen osalta, jos funktionaalisuus palvelee (ulkoista) kokonaisuutena ja yleisöä taiteen kustannuksella?

Timo Kohon (ibid, 18) 3.11.1988 haastattelema teatterinjohtaja Erkki Aura totesi Alvar Aallon teatterirakentamisen periaatteiden olevan ongelmallisia ohjaajalle, koska tilan sakraalisuus ja juhlallisuus esiintyvät liian hallitsevina. Auran mukaan katsoja mieltää teatterirakennuksen arkkitehtonisena tilana, ja vasta tätä kokemusta seuraa esityksen katsominen ja sen reseptio. Käsitys on täysin vastakkainen modernille ja postmodernille teatterikäsitykselle. Ralf Långbackan (1989, 85–87) mukaan teatterirakentamisen ympärillä käyty keskustelu paljastaa ”teatterilaitoksen sisäiset ristiriidat”. Långbacka huomauttaa, että teatterinjohtajien kulkiessa kohti riisutumpaa näyttämöilmaisua, he samalla mielihyvin hyödyntävät tekniikan uusia innovaatioita ja muita laitosteatterijärjestelmän suomia etuja. (ibid, 85–87)

Långbacka oli perehtynyt Jyväskylän kaupunginteatterin uuden rakennuksen piirustuksiin, mikä käy ilmi hänen Oslossa 26.8.1978 päivätyistä kirjeestään (Kaupunginteatterin leikearkisto) silloiselle Jyväskylän kaupungin kulttuurilautakunnan kirjallisuus- ja teatterijaokselle ja jaoksen puheenjohtajalle Juha Knuutilalle. Långbackan kommentit katsomo- ja näyttämörakenteista, orkesterisyvennyksestä ja harjoitusnäyttämöstä kertovat, että teatteri on spesifi, käyttötarkoituksensa määrittämä tila, jota suunniteltaessa on tilan toimivuutta harkittava monelta eri taholta. Oman rajoituksensa teatterille muodostaa rakennuksen luonne julkisena tilana. Sen tulee palvella yhtä lailla siellä työtään tekeviä teatterin ammattilaisia kuin talon käyttäjiä – yleisöä.

¹⁷⁸ Veera Jääskeläisen artikkelissa (KSML 26.10.2014, 21) tarkastelun kohteina olivat maakunnan teattereiden suurten näyttämöiden täyttöprosentit ja katsomoiden paikalluvun vaikutus ohjelmistosuunnitteluun. Lahden ja Jyväskylän kaupunginteattereiden johtajat Ilkka Laasonen ja Kari Arffman totesivat, että suuria saleja (Lahdessa 653, Jyväskylässä 551 katsojaa) paremmin ohjelmistosuunnittelua ja yleisöä palvelisivat pienemmät, intiimimmät teatteritilat.

Kriitikon ja kritiikin kannalta keskeiseksi muodostuvat kysymykset teatterirakentamisen myötä vahvasti kehittyneestä teatteritekniikasta. Riittääkö kriitikoiden kompetenssi erilaisten valotehosteiden, äänimaisemien tai videoinstallaatioiden arvioimiseen, vai jääkö visuaalisuus perinteisten ja tutumpien tekstin, ohjauksen ja roolisuoritusten varjoon? Ennen uuden teatteritalon käyttöönottoa kirjoitettiin (Kinos, KU, maakuntasivut 18.3.1982; Kinos, puhelinkeskustelu 12.10.2015) "teatterin varsinaisesta tehtävästä, teatteritaiteesta". Rakennus antaa raamit taiteelliselle toiminnalle eikä sellaisenaan ole itsetarkoitus.

III SANOMALEHTI KESKISUOMALAINEN: KRITIIKKIAINEISTON ANALYYSI

1 MEDIAN, JOURNALISMIN JA VALLAN DISKURSSIT

Kritiikkiaineiston yksityiskohtainen kuvaus rajauksineen ja aineistoanalyysi muodostavat asiakokonaisuuden, joka ansaitsee tulla käsitellyksi omana tutkimusosionaan. Perusoletus on, että pitkän ajanjakson avulla kritiikin mahdolliset ulkoasua ja sisältöä sekä esteettisen ja journalistisen paradigman vaihtelua koskevat muutokset tulevat osoitetuksi.¹⁷⁹

Yksi tutkimukselle asetetuista tavoitteista koski erilaisten valtarakennelmien, sidosten ja/tai riippuvuuksien osoittamista. Nämä seikat eivät paljastu suoraan kritiikien ulkoasua tai sisältöä tarkastelemalla, välillisesti kyllä. Tutkimuksen alkupuolella teemoja on sivuttu, ja analyysiluku III tuo lisävalaistusta keskusteluun. Muun muassa kritiikin mitta ja *diskurssi* (kielen tasot ja lähestymistapa), joita osin säätelevät lehden tekemisen käytänteet, osin kriitikon omat valinnat, voi paljastaa tutkijalle kuuluuko kriitikko lehden vakituisen henkilökuntaan vai onko hän avustaja (vrt. Pakkanen 2011).

Kritiikkiaineiston analyysi on ollut yksi tutkimuksen suurimpia haasteita. Syrjäläinen, Eronen ja Värri (2007, 8) väittävät laadullisen tutkimuksen muistuttavan "...käsitteellisyttä, se on erittäin luova prosessi ja vaatii tutkijalta suurta lukeneisuutta ja äärimmäistä herkkyyttä omaan aineistoonsa." Tutkimuksen merkitys syntyy silloin, kun tutkija tuloksia tulkitessaan kykenee samalla lisäämään "inhimillistä ymmärrystä". Ei siis ihme, että em. tutkijat luonnehtivat tutkimuksen analyysia ja tulkintaa "palapeliksi" tai "tilkkutäkiksi" (ibid, 8-9). Laadullinen ja määrällinen tutkimusote täydentävät toisiaan.

Esa Väliwerrosen (2003, 32) mukaan "tekstit ovat jälkiä, joita seuraamalla voimme tutkia viestinnän ilmiöitä". Ainakin yhtä olennaista kuin itse tekstien tarkastelu on koettaa ymmärtää tekstien "taustalla olevia viestinnän ja merkityksenannon prosesseja". Teatterikritiikin voi tällöin nähdä pintarakenteena, jonka lähettämiä viestejä tutkimalla kenties paljastuu sen kirjoittajaa, kohdetta,

¹⁷⁹ Jokinen, Juhila & Suoninen (1993, 106) toteavat, ettei aineiston analyysi ole "yksiselitteinen ja selkeä prosessi, jonka aikana oikeat tulkinnot ikään kuin itsestään selvästi nousevat esille".

kohdeyleisöä, organisaatiota ja yhteiskunnallista tilannetta heijastavia yksityiskohtia, rakenteita ja tekemisen tapoja.

Tekstien tulkinta ei välttämättä tarvitse tuekseen hegemoniateorioita tai ideologiaa, vaikka Stuart Hallin (1992, 209) mielestä diskursiiviset kentät nimenomaan paljastavat ideologiat ja valtarakenteet. Yksi mahdollisuus on lähestyä aineistoa neutraalimmin, jolloin teksti puhuu ilman teoreettista kehikkoa sellaisenaan; tällöin Väliverroksen (ibid, 32–33) mukaan on kyse lähinnä aineiston kuvailusta. Tutkija ei silti koskaan ole puhtaasti objektiivinen, koska hänen painolastinaan on aina aikaisempi historia: arvomaailma ja henkilökohtaiset kokemukset, jotka vaikuttavat aineiston käsittelyyn ja tulkintaan. Rinnastus kriitikon ammattiin ei ole kaukaa haettu.

Seuraavaksi siirryn tarkastelemaan kritiikkiaineistoa sen ulkoasuun ja sisältöön kohdistuneiden muutosten kautta. Taulukot *Teatterikritiikin ulkoinen muutos 1961–2010* sekä *Teatterikritiikin sisällön muutos 1961–2010* (liitteet 2 ja 3) kuvaavat edellinen 16 ja jälkimmäinen 12 muuttujan avulla¹⁸⁰ teatterikritiikin muutosta. Yritys hahmottaa kritiikissä ja kriitikon positiossa tapahtunutta muutosta avautuu kolmannen lähestymistavan, esteettisen vs. journalistisen paradigman kautta. Paradigmaattista muutosta kuvaava luokitus tulee esitetyksi analyysiluvun alaluvussa 6 paradigmatarkastelun yhteydessä.

Esa Väliverronen (2003, 13) sanoo uudemman mediatutkimuksen lainaavan muun muassa kielitieteestä, kirjallisuuden- ja taiteentutkimuksen piiristä sekä ”sellaisilta poikkitieteellisiltä tutkimusaloilta kuten semiotiikasta, retorikan tutkimuksesta ja diskurssianalyysista”. Väliverronen (ibid) väittää tämän merkinneen yhteiskunta- ja humanististen tieteiden lähentymistä (vrt. Lehtonen 2014, 341–343), kun edellä mainitut ovat alkaneet tarkastella tutkimuskohteitaan tekstin – viestin – kautta.

Diskurssianalyysin ja tekstintutkimuksen alkuvaiheet löytyvät antiikin retoriikasta, missä teksti nähtiin tietylle yleisölle kohdennettuna puhutteluna. (ibid, 23) Norman Fairclough'n (1997, 264) mukaan media ja sen diskurssit¹⁸¹ ovat merkityksellisiä ”niin laajojen yhteiskunnallisten ja kulttuuristen muutosten kuin myös yhteiskunnan valtasuhteiden ja ideologioiden kannalta”. Fairclough väittää, että juuri kulttuurilla on näkyvyyttä, ja tämän näkyvyyden kautta sen merkitys on entisestään korostunut. Sanna Valtonen (2003, 95) toteaa diskurssien tarkastelun olevan hedelmällistä, sillä se antaa ”mahdollisuuksia ylittää ns. mikro- ja makrotasojen [esim. yksilön ja yhteiskunnan, avustajan ja sanomalehden] välinen kuilu”.

Fairclough'n teesi kohdentuu tässä työssä analyysin kolmanteen vaiheeseen, paradigmojen tarkasteluun. Fairclough kysyy (1997, 265, 268), kuinka teksti on suunniteltu, ja miksi juuri tietyllä tavalla (olisiko jonkin voinut tehdä

¹⁸⁰ Ulkoasun muutosta kuvaavassa taulukossa on 16 luokiteltua muuttujaa sekä yksi luokittelemattomille muuttujille varattu sarake 'Muuta'; 17. sarake kertoo kritiikin kirjoittajan henkilöllisyyden. Sisällön muutosta kuvaavassa taulukossa nimettyjä muuttujia on 12 sekä sarakkeet muita mainintoja ja kriitikon nimilyhennettä varten.

¹⁸¹ Diskurssin käsite sen laajimmassa merkityksessä tarkoittaa ”kaikkeaa puhuttua ja kirjoitettua kieltä sekä usein myös visuaalisia ja audiovisuaalisia merkitysten tuottamisen muotoja” (Väliverronen 2003, 21).

toisin); hän kehottaa huomioimaan tekstien tuotantoprosesseja ja tarkastelemaan tiedotusvälineiden diskurssijärjestyksiä. Lopuksi Fairclough kehottaa jäljittämään tekstin sosiokulttuurisia ulottuvuuksia: tutkimaan sen yhteiskunnallisia (taloudellisia, poliittisia) ehtoja ja vaikutuksia. Näitä laajoja kenttiä olen kuvannut aiemmissa luvuissa.

Teatterikritiikin kohdalla kontekstin muodostaa sanomalehti, jonka toimittukselliset käytänteet ja lehtiudistukset muokkaavat lehden ulkoista ja sisäistä maailmaa. Tiedotusvälineiden diskurssit rakentuvat kaksijakoisesti: toisaalta diskursseja määrittävät tuotannon ja tekniikan - välineen - sanelemat käytänteet. Uuden näkökulman tuovat median kuluttajat ja ilmoittajat, joiden molempien toiveisiin lehti pyrkii reagoimaan.¹⁸² Väliverronen (2003, 14) sanoo, että merkitysten tulkinnan ohella tutkimus voi tuottaa median erilaista tarkastelua eli sen löytämistä, kuinka media ”jäsentää todellisuutta ja puhuttelee yleisöään”. Tällöin tutkijan on kyettävä näkemään tekstin taakse; päästävä käsiksi tekstien tuotannon ja kuluttamisen mekanismeihin.

Tämä johtaa pohtimaan tietyn lehden tai tietyn juttutyypin käyttötarkoitusta. Fairclough (1997, 269) väittää ”tiedotusvälineiden tekstien olevan yhteiskunnallista toimintaa, johon voidaan vastata toisella yhteiskunnallisella toiminnalla”¹⁸³. Sanomalehtikritiikin kohdalla kyse on marginaalissa olevien kulttuurisivujen marginaalisesta juttutyypistä. (vrt. Hurri 1993)

Fairclough (ibid, 266–267) tarkastelee erilaisia kielen käyttötapoja ja kehoittaa kiinnittämään huomion esimerkiksi intertekstuaalisuuteen sekä kielen representaatioihin. Representaatio on erityisen kiinnostava: Fairclough kehottaa katsomaan, kuinka teksti on rakennettu; mitä se pitää sisällään tai mitä siitä on suljettu pois, mihin katse ensisijaisesti suunnataan tai mikä esitetään vähempiarvoisena (vrt. kritiikin yhteyteen liitetyn esityskuvan rooli; ks. ibid, 267). Lisäksi on hyödyllistä tutkia, mitä sävyjä kielessä [tekstissä] on; kuinka kirjoittaja formuloi tekstinsä ja millaista retoriikkaa hän käyttää. Näen retoriikan merkityksellisenä kriitikon vallankäytön välineenä: kun vastaanottajan huomio kohdistetaan tiettyyn seikkaan, sivuutetaan samalla jotakin muuta. Näin kriitikko tiedostaen tai tiedostamattaan ohjaa lukijan katsetta.

Fairclough'n (ibid, 267–268) mukaan kriittinen lukija osaa tulkita mediaa kriittisesti. Ennen muuta median valppaan seuraajan on huomioitava, millaisia mahdollisia viitteitä tulevaan teksti sisältää. Näillä muutoksen suuntaviivoilla Fairclough tarkoittaa esimerkiksi median ”jutustelunlomaistumista tai sitä, että mediadiskurssista on tulossa kulutushyödyke”. Tähän huomioon palataan paradigmojen tarkastelun yhteydessä.

John Fiskin (1989, 58–59; ks. Väliverronen 2003, 35) mukaan genrellä on merkitystä intertekstuaalisuuden vuoksi. Koska kritiikkiteksti edustaa tiettyä

¹⁸² Edellä kuvattu heijastaa termin 'media' luonnetta, sillä latinasta johdettu *medium* merkitsee keskikohtaa ja julkisuutta. Medialla [kritiikkitekstillä] on kahtalainen luonne: yhtäältä se on tietynlainen välittäjä, toisaalta se liittyy julkaisemisen keinoihin ja välineisiin. (Kantola, Moring, Väliverronen 2003, 6–7)

¹⁸³ Fairclough tarkoittaa tässä esimerkiksi kiitos- ja valituskirjelmia tms. responssia median esittämiin teksteihin. Tutkimusta varten haastatellut kriitikot todistivat, että palautetta työstä saa harvoin.

genreä, sitä ohjaavat määrätyt säännöt ja konventiot. Kritiikkitekstille on muodostunut kehikko, jota sen on ollut vaikea murtaa. Kehys muodostuu sekä tekstin ulkoisista (aika, toimituskäytänteet ym.) tekijöistä että kritiikin sisältöä ohjaavasta taide-estetiikan normistosta. Kehys on muovannut *kritiikin kaavan*, on vuosisatoja ollut suuntaamassa kriitikon katsetta ja ohjaamassa hänen valintojaan. Väliverronen toteaaakin (2003, 35), että tämänkaltaiset säännönmukaisuudet hallitsevat nimenomaisesti ”aiheiden valintaa, tyyliä ja esitystapaa”.

Kuinka diskurssien kautta voidaan tarkastella vallan eri muotoja? Valtonen (2003, 103–104) toteaa, että myös mediassa tietyt diskurssit ovat hallitsemammassa asemassa kuin toiset, mikä johtaa väistämättä hegemonia-asetelman syntyyn. Jos tutkija haluaa selvittää vallan erilaisia ulottuvuuksia, tekstistä voi etsiä esimerkiksi puhujaa ja hänen tapaansa argumentoida. Olennaista on se, kuinka tietyistä diskursseista muodostuu uskottavampia kuin toisista. (Fairclough 1992, 36; ks. Valtonen 2003, 105) Hall (1992, 206) toteaa, että näkemys viestinnästä ”vailla valtaa olevana, loputtomana, rakenne-, merkitys- ja valtapielien ulkopuolella toimivana 'kiertokulkuna'” on hylättävä. Näin ollen merkitykset ovat oleellinen osa ”valtasuhteiden pelilaudalla”. (ibid, 205; vrt. Bourdieun käsite 'kenttä')

Jotta erilaiset diskurssit tulisivat näkyviksi, on tärkeää sijoittaa ne kontekstiin ja rakentaa tekstille kehys. Kun kysymyksessä ovat sanomalehteen kirjoitetut tekstit, on aiheellista selvittää lajityypille luonteenomaisia piirteitä. (Valtonen 2003, 107–108) Lisäksi [uutis]genre ”aihevalintaa ja kirjoittamisen tyyliä koskevine konventioineen asettaa toiminnalle, jutun tekemiselle, raamit” (ibid, 108).

Sama koskee luonnollisesti kritiikkiä. Lehden lukijat oppivat lukemaan määrättyä genreä edustavaa juttua määrättyllä tavalla; tämä tarkoittaa intertekstuaalisen ulottuvuuden olevan tekstissä ja tekstin vastaanoton mekanismeissa sisäänrakennettuna. Michel Foucault’lle (1980, 96–97; Valtonen 2004, 219) valta ei näyttäydy hierarkkisena tai pysyvänä. Foucault väittää, ettei ’valta’ ole kenenkään erityisomistuksessa. Taistelu vallasta luo jatkuvassa muutoksessa olevan kentän, jossa valta siirtyy toimijalta tai ryhmältä toiselle (vrt. paradigma-käsite).

Faircloughin ajatus diskurssien järjestyksestä soveltuu myös sanomalehtitekstin analyysiin. Tarkastelun kohteena oleva genre on luonnollisesti *kritiikki*, joka jakautuu erilaisiin, eri aikoina eri tavoin ilmeneviin osatekijöihin. Kuvailu [taustoitus], tulkinta ja arviointi¹⁸⁴ (Lahtinen 2012, 93) painottuvat kritiikkiteksteissä vaihtelevasti, ja painotukset ovat riippuvaista paitsi kritiikin kirjoittajasta myös kritiikin ilmestymisen ajankohdasta. Kuvaus johdattaa lukijan teoksen tai esityksen maailmaan, kun tulkinta kertoo arvioijan käsityksen arvioinnin kohteesta. Kritiikin kolmas osa-alue, arvotus, tuo kritiikkitekstin selkeästi esteettisen kentälle. (ibid, 41–42)

Kritiikin sisältö voi muodostua edellä mainituista kolmesta osatekijästä, mutta samalla kritiikki koostuu muista sisällöstä ja ulkoasua ilmentävistä teki-

¹⁸⁴ Markku Ihosen (2002, 180) mukaan kritiikin kolme osaa ovat esittely, erittely ja tulkinta sekä arvottaminen.

jöistä. Sen ulkoinen olemus määrittyy lehdenteon periaatteiden mukaan: kriittikkiteksi noudattaa tiettyä, annettua tai sovittua, kaavaa. Pääotsikon lisäksi siihen voivat kuulua alaotsikko ja ingressi, väliotsikot; leipäteksti löytyy arvios- ta aina.

Kritiikin paikka sanomalehden sivuilla määrittyy sanomalehden kullois- tenkin käytänteiden perusteella. Kuinka artikkelit sijoittuvat eri osastojen si- vuille? Millaista kieltä lehden eri osastot suosivat jutuissaan? Jokaisella julkai- suvälineellä ja kirjoittajalla on oma diskursiivinen puhe-/kirjoitustapansa, Fair- clough väittää. Viestintätilanne liittyy siten aina tiettyyn sosiokulttuuriseen ulottuvuuteen, ja tuolloin tulkinta edellyttää kontekstin tuntemista. (Fairclough 1997, 73–77)

Voiko kriitikkokuntaa tarkastella yhtenäisenä kollektiivina, joka noudat- taa tiettyä, yhdenmukaista kirjoitustapaa? Vaikka arvion kirjoittamisen reuna- ehdot ja ammatillinen kehys ovat kriitikoiden tiedossa, ovat variaatiomahdolli- suudet – tekstin tasot ja kielenkäytön eroavaisuudet – suuret. Michel Foucault'n myötä yleistyi tapa tutkia puhunutta erilaisissa sosiaalisissa tilanteissa. Väliiver- ronon (ibid, 26) näkee Foucault'n merkityksen diskurssianalyysille erityisesti siinä, että Foucault liitti tekstien ja diskurssien tutkimukseen ”yhteiskuntatie- teellisen perustelun ja näkökulman”.

2 KAKSI VAHVAA MAAKUNNALLISTA VAIKUTTAJAA

Tässä luvussa käsittelen kahden organisaation, Jyväskylän kaupunginteatterin ja sanomalehti Keski-suomalaisen, juuria osana keski-suomalaista sivistys- ja kulttuurielämää. Luku on luonteeltaan taustoittava ja kuvaileva ja pyrkii tuomaan esille tutkittavana olevan ilmiön historiallista taustaa.¹⁸⁵ Sekä sanomalehden itsenäinen kulttuuriosasto että Jyväskylän kaupunginteatteri syntyivät 1960-luvun alussa muutaman vuoden sisällä: Kaupunginteatteri perustettiin vuonna 1961, Keski-suomalaisen itsenäinen kulttuuriosasto muodostettiin 1964.

Molempien organisaatioiden juuret ovat huomattavasti 60-lukua varhaisempia ja syvemmällä. Lehden ja teatterin toimintalinjat ovat kulkeneet samansuuntaisesti juurevasta, ihmisläheisestä laajempaan, ajan hermolla elävään ja uusia kehityslinjoja haastelemaan. Kärjistäen voisi sanoa, että niin lehtitalossa kuin teatterissakin koetetaan yhä määrätietoistemmin ja ammattitaitoisemmin löytää toimintakonseptia, joka palvelisi asiakasta, lukijaa ja kokijaa – kuluttajaa.

Kaupunginteatterissa jako vanhaan ja uuteen ajoittuu muuttoon vanhasta teatteritalosta uuteen, kun intiimistä Alvar Aallon Työväenyhdistykselle suunnittelema rakennuksesta elokuussa 1982 siirryttiin Kirkkopuiston laidalle valmistuneeseen Aallon arkkitehtitoimiston suunnittelemaan teatteritaloon. Kaupunginteatterin 50-vuotinen historia voidaan jakaa kahteen jaksoon: "vanhan" (1961–1982) ja "uuden" (1982–) talon aikaan.¹⁸⁶

Myös Keski-suomalaisen kulttuuritoimituksen historiasta on löydettävissä vastaavan kaltainen jako vanhaan ja uuteen. "Vanhaa" on kulttuuritoimituksen perustajan ja pitkäaikaisen esimiehen Anja Penttisen kausi 1964–1984, "uutta" hänen seuraajansa Teppo Kulmalan kausi esimiehenä 1984–1996 ja tätä seurannut aika erikoistoimittajana 1996–2006. Teatterikritiikin kirjoittamisen kannalta kolmas vaihe ajoittuu 1990-luvun loppuun ja 2000-luvulle, jolloin arvioiden kir-

¹⁸⁵ Luvun lähteistö on niukka, mutta tästä huolimatta näen historiallisen taustoituksen merkityksellisenä kritiikin ja kriitikon ammatillisen aseman muutoksen kannalta.

¹⁸⁶ Termit *vanha* ja *uusi* kuuluvat Kaupunginteatterin henkilökunnan – erityisesti jo "vanhassa" teatterissa työskennelleiden – käsitteistöön, ja ne tulivat mainituiksi useissa teatterin henkilöstön haastatteluisissa.

joittamisesta lisääntyvässä määrin vastasivat avustajat. Edellä mainitut kolme kautta nousevat esille kritiikkiaineistosta tavalla, joka myöhemmin tässä luvussa tulee osoitetuksi. Erilaiset media- ja organisaatiokulttuurien muutokset ovat kohdanneet niin lehteä kuin teatteria. Aiheita on käsitelty yksityiskohtaisemmin pääluvun II alaluvussa 2. Sekä rakennus tilana että siellä työskentelevät ihmiset muokkaavat tapaa tehdä lehteä, teatteriesityksiä ja kirjoittaa kritiikkiä. Näitä kysymyksiä on valotettu toisen pääluvun alaluvussa 4, *Teatteri palvelulaitoksena*.

2.1 Työväen Näyttämöstä kaupunginteatteriksi

"Huvoittaa, opettaa tai hankkia varoja johonkin tarkoitukseen näyttävät olevan varsin keskeisinä tekijöinä aloitettaessa näytelmätoimintaa maassamme."

Näin toteaa Kyösti Sorjonen (1960, 5) Jyväskylän teatterielämää ja Työväen Teatteria käsittelevässä kirjassaan. Ensimmäinen keskisuomalaisessa maaseutu-kaupungissa esitetty näytelmä oli nimeltään *Fennomanen*, jonka ensi-iltapäivä oli juhannusaattona 24. kesäkuuta 1851. Jyväskylä oli saanut kaupunginoikeudet 14 vuotta aikaisemmin. Tuohon aikaan näytelmien esityskieli oli ruotsi, mutta ensimmäisten suomenkielisten esitysten väitetään tapahtuneen jo vuonna 1865. (ibid, 5–6)

Suomalaisen teatterin syntyhistoria löytyy toisaalta keskustalaisesta nuorisoseuraliikkeestä, toisaalta työväestön näyttämöharrastuksesta¹⁸⁷, joten Sorjosen alussa esittämä väittämä voi hyvinkin pitää paikkansa. Nuorisoseuraliike sai näyttämöharrastuksen keinoin levitetyksi maaseudun väestön asioita, työväestölle teatteri oli väylä oman yhteiskunnallisen agendan edistämiseen. Paitsi kansansivistyksellistä otetta, näytelmäharrastuksella pyrittiin myös viihdyttämään ja tuottamaan iloa. (Tommila 1972, 545; Ruotsalo 2001, 5; ks. Westman 2002a)

Jyväskylän kaupunginteatteri syntyi niin kuin moni muukin maamme ammattiteatterista aatteellisen harrastustoiminnan ympärille muodostuneesta amatöörien teatteriryhmästä. *Työväenyhdistyksen Näytelmäseura* oli perustettu marraskuussa 1910, ja vuodesta 1915 se kulki nimellä *Jyväskylän Työväen Näyttämö*. (Tommila 1972, 545; Ruotsalo 2001, 5) Ensimmäinen kesäteatteriesitys nähtiin Lounaispuistossa kesällä 1917, ja varsinainen teatteritoiminta vilkastui kansalaissodan jälkeen 1920-luvun alussa. (Ruotsalo 2011, 4)

Ensimmäisten näytöskappaleiden joukossa olivat kotimaiset, myöhemmin klassikoiksi nousseet Minna Canthin *Anna-Liisa* ja *Kovan onnen lapsia*. Jyväsky-

¹⁸⁷ Tytti Oittinen (1978, 23) kertoo "[...] tehtailija Källströmin ruotsinkielisillä työläisillä olleen vilkasta näyttämötoimintaa jo v. 1849–52, ja Viipurissa tiedetään lyhytikäisen Työväen Iltamaseuran järjestäneen peräti 48 näytelmäiltaa v. 1875 vaiheilla".

län porvarilehdissä ei arvioitu Työväennäyttämön esityksiä, mutta työväestön omassa *Sorretun Voimassa* esitykset ja varsinkin esiintyjien roolisuoritukset ruodittiin tarkoin. (Sorjonen 1960, 43) Työväen näytelmäseuran ensimmäinen varsinainen näytelmä oli Gustaf von Numersin *Tuukkalan tappelu*, joka sai ensi-iltansa 1. tammikuuta 1911. Esitys sai *Sorretun Voimassa* seuraavanlaisen arvioon (ibid, 43):

”_ _ _ Kappaleen näyttämölle asettaminen ansaitsee tunnustuksen. Siinä on huomattava edistysaskel näytelmäseuran aluksi merkittävä. Kappaleen esityksistä oli eräissä kohdissa, jotain epäröivää pitkävetisyyttä, joka johtui ehkä siitä, että kuiskaajan apua tarvittiin liian paljon sekä liian äänekkäästi. Kuiskaajan ääni näet kuului liian helposti aina takariiville saakka.”

Kyösti Sorjonen (ibid, 43) linjaa arvostelun peruslogiikan: ”Hyvä suoritus kuitataan sanalla ’mukiinmenevä’ [...]. Heikot suoritukset taas eritellään tarkemmin, osoitetaan virheet jne. Pääpaino on siis heikkouksien toteamisessa.”

Aivan uutta ei teatteritoiminta kaupungissa ollut, sillä jo 1800-luvun loppuvuosina kaupungissa oli nähty vierailevien teatteriryhmien esityksiä (Tommila 1972, 270–271, 543) Työväenyhdistyksen esitysten ohella jyvaskyläläiset saivat nauttia muun muassa raittiusseuran, VPK:n ja Suomalaisen seuran järjestämistä näytelmäesityksistä, joista lehdissä julkaistiin ”sekä kiittäviä että moitivia arvosteluja” (Sorjonen 1960, 28–30; Tommila 1972, 271; 543).

Vähitellen työväen näyttämöharrastuksena alkanut toiminta alkoi saada professionaalisempia ja kunnianhimoisempia piirteitä. Teatteri sai modernit tilat vuonna 1925 valmistuneesta Alvar Aallon suunnittelema Jyväskylän Työväenyhdistyksen omistamasta rakennuksesta, ja uuden teatterin avajaisnäytelmänä esitettiin Aleksis Kiven *Kullervo*. Huomattava uudistus oli sekin, että pianosäestyksen sijaan esityksessä oli pieni orkesteri. (Ruotsalo 2001, 7)

Maaliskuussa 1943 näyttämö sai nimen *Jyväskylän Työväen Teatteri*. Katsojalukuja ei voi kutsua vaatimattomiksi, sillä esimerkiksi näytäntövuonna 1942–1943 teatterilla oli 117 esitystä ja katsojia yli 40 000. Lukuun on laskettu mukaan teatterin maaseutukiertueiden ja rintamaesitysten yleisö. Yksi teatterin taiteellisista voitoista oli vuonna 1945 nähty Tsehovin *Lokin* suomenkielinen kantaesitys, jossa pääosaa näytteli sittemmin Jyväskylän kaupunginteatterin näyttelijänä ja lastennäytelmien ohjaajana tunnettu Aune Hurme-Virtanen. (Ruotsalo 2001, 9)

50-vuotisjuhliaan Työväen Teatteri vietti 5.–6. marraskuuta 1960. Juhla oli valtakunnallisesti merkittävä ja taiteellinen anti kotimaiseen draamakirjallisuuden perustuva. Päivänäytöksessä nähtiin Robert Kiljanderin *Postikonttorissa*, illalla oli vuorossa Matti Tapion ohjaama ja dramatisoima Ilmari Kiannon *Punainen viiva*. Juhlapäivä päättyi Teatteriravintolassa nautittuun illalliseen. (Konttinen 1990, 17–18) Ammattimainen ote ei kuitenkaan näkynyt taloudenhoidossa ja juhlatunnelmaa varjostivat taloudelliset huolet. Ratkaisuna ongelmiin nähtiin uuden teatterin, Jyväskylän kaupunginteatterin perustaminen.

Pian 50-vuotisjuhlien jälkeen, 24. marraskuuta, neuvoteltiin Jyväskylän Työväen Teatterin toimintapohjan laajentamisesta. Kaupunginvaltuusto hyväksyi 12. joulukuuta pitämässään kokouksessa Jyväskylän Teatteri Oy:n perusta-

misen. Jyväskylän Teatteri Oy:n yhtiöjärjestys vahvistettiin Kauppa- ja Teollisuusministeriössä jouluaaton aattona, 23. joulukuuta 1960. Yhtiön 1 075 osaketta jaettiin siten, että Jyväskylän kaupunki merkitsi 1 025 osaketta, Työväenyhdistys 25 ja Työväen Teatterin Kannatusyhdistys 25 osaketta. (ibid, 18–20)

Koko Työväen Teatterin henkilöstö sanottiin irti 10. maaliskuuta 1961, jolloin henkilökunta siirtyi Jyväskylän Teatteri Oy:n palvelukseen. Johtajana jatkoi Matti Tapio. (ibid, 20–22) Jyväskylän kaupunginteatteri aloitti toimintansa kesäteatteriesityksellä Lounaispuistossa elokuussa 1961. Avausnäytelmä, Joel Lehtosen *Putkinotko*, edusti kotimaista draamaa. Vastaperustettu Kaupunginteatteri aloitti toimintansa Työväenteatterin tiloissa, ja kaupunki tuki teatteriaan lähes kaksinkertaistamalla siihenastisen avustuksensa. (ibid, 22)

2.2 Keski-Suomesta Keskisuomalaiseksi

Keski-Suomi -lehden ensimmäinen numero ilmestyi lauantaina, tammikuun 7. päivänä vuonna 1871.¹⁸⁸ Lehti jatkoi vuonna 1864 perustetun *Kansan Lehden* työtä. *Kansan Lehteä* oli kustantanut ja toimittanut piirilääkäri Wolmar Styrbjörn Schildt. Schildt kokosi kerran viikossa ilmestyvän lehensä maaseutuavustajien jutuista niitä juurikaan stilisoimatta. Asia herätti arvostelua: ”Semmoista surkean viheliäisyyden huipentumaa tuskin voi ajatella kuin pekkojen ja paavojen lähettämät kirjoitukset, jotka hän [Schildt] korjaamatta ja valikoimatta ottaa lehteensä”, ylioppilas, sittemmin valtiopäivämies E. G. Palmén sanaili. *Kansan Lehden* lopettamisesta ilmoitettiin joulukuussa 1870. Lehden merkitys oli ennen kaikkea siinä, että se tutustutti keskisuomalaiset ihmiset sanomalehteen. (Kangas 2007, 15–16)

Kun elinkeinoelämä 1860-luvulla vilkastui, muutti Jyväskylään runsaasti yrittäjähenkistä väestöä. Yksi muuttajista oli Heikki Helminen, joka apteekialalla toimittuaan siirtyi 1860-luvun lopulla viinatehtaan konttoristiksi. Helminen oli halukas kokeilemaan taitojaan myös lehtialalla, ja 3. joulukuuta 1870 hän sai painoasiainylhallituksen suostumuksen uuden sanomalehden julkaisemiseen. Lehti nimesi tavoitteikseen suomalaisuuspyrkimysten edistämisen sekä uutisten ja ilmoitusten julkaisemisen. Tukijakseen Helminen sai piirilääkäri Schildtin, jonka vahva suomalaisuusnäkemys näkyi lehden yhteiskunnallisen ohjelman ja suomalaiskansallisten painotusten muodossa. Samoihin aikoihin perustettiin samanlaisia näkemyksiä ajavia päivälehtiä myös muualle Suomeen: vuonna 1878 *Hämeen Sanomat* Hämeenlinnaan, *Savo* Kuopioon ja 1882 *Aamu-lehti* Tampereelle. (ibid, 18–19)

Käännekohtaksi *Keski-Suomi* -lehden historiassa muodostui vuosi 1917, sillä sosialismi koettiin suuremmaksi uhkaksi kuin kansalliset linjaerimielisyydet. Lisäksi itsenäistymispyrkimykset tarvitsivat taakseen yksimielisen kansan

¹⁸⁸ Aluksi lehti ilmestyi vain kerran viikossa, mutta jo vuonna 1877 lukijat saivat lehden kotiinsa kahtena päivänä viikossa. Vuonna 1942 lehti alkoi ilmestyä viikon jokaisena päivänä, ja 13.11.2013 ilmestyi lehden 38 489:s numero. (*Tänään Keskisuomalaisen numero 38 489. Keskisuomalainen 13.11.2013, 8*)

ja lehdistön. Maakunnasta tulevat vanhasuomalaisen johtomiehet alkoivat miettiä *Keski-Suomen* ja *Suomalaisen* yhdistämistä. Keski-Suomi -lehden yhtiökokous päätti 25. lokakuuta 1917 myydä sanomalehti Keski-Suomen ja koko yhtiön omaisuuden uudelle, perustettavalle osakeyhtiölle. Osakeyhtiö tulisi kustantamaan Jyväskylässä ilmestyvää, 6-päiväistä porvarillista sanomalehteä. Keski-Suomi -lehden viimeinen numero ilmestyi 29. joulukuuta 1917. Uuden, *Keskisuomalaiseksi* nimetyn lehden päätoimittajana aloitti Keski-Suomen entinen päätoimittaja Heikki Hyppönen. Lehden levikki nousi jo kevättalvella 1918, ja sitä myytiin runsaasti myös irtonumeroina. (ibid, 90–98)

1950-luvun alussa Keskisuomalainen oli poliittiselta linjaltaan maalaisliittolais-kekkoilainen sanomalehti. Lehden menestys perustui osaltaan siihen, että sen toimituksessa panostettiin suunnitelmallisesti levikkialueen uutisten – ”elämän koko kirjon” – näkymiseen lehden palstoilla. Yhtenä merkinä tästä olivat sivutoimistot, joita perustettiin vuonna maakuntaan 1940-luvun jälkimmäisellä puoliskolla. (ibid, 198–199)

2.3 Itsenäisen kulttuuriosaston synty

Toimittajien vastuualueiden eriyttäminen alkoi Keskisuomalaisessa 1950-luvun lopulla. Käytännössä se merkitsi muun muassa sitä, että toimitussihteeri Heikki Jylhä siirtyi kulttuuritoimittajaksi vuonna 1959. Kulttuuriin liittyvien aiheiden käsittely oli siihen saakka ollut lehdessä sattumanvaraista. Journalistisesti tällä alalla Keskisuomalaista vahvempi oli toinen Jyväskylässä ilmestyvä päivälehti, Kyösti Sorjosen johtama *Jyväskylän Sanomat*. Keskisuomalaisen kulttuurisivuille kirjoitti pakinoita myös nimimerkki *Tiira* alias Jouko Tyyri, ja hänen pakinoidensa aihepiiri sivusi useimmiten kulttuuria. Muiden maakuntalehtien tapaan myös Keskisuomalaisen urheilusivut peittosivat laajuudessaan kulttuurin palstamäärän. (ibid, 218–219)

Anja Penttinen (1924–2010), Keskisuomalaisen pitkäaikainen toimittaja ja kulttuuriosaston ensimmäinen esimies, muutti Imatralla Jyväskylään vuoden 1953 alussa. Penttinen aloitti työnsä sanomalehdessä oikolukijana, mutta jo saman vuoden maaliskuussa hänet nimitettiin lehden toimittajaksi. (ibid, 202)

Sanomalehden toimitusten eriytymisestä on kahdenlaista tietoa, jotka eivät merkittävästi poikkea toisistaan; pikemminkin on kyse toisiaan täydentävistä tulkinnoista. Keskisuomalaisen historian kirjoittaja FT Lasse Kangas (2007, 220–223) sanoo, että toimitusten eriytyminen alkoi 1960-luvun alussa vauhdilla. Päivö Tommila ja Tuire Raitio (1979, 80) kertovat vuonna 1979 ilmestyneessä teoksessaan *Keski-Suomen lehdistö 1945–1978*, että Keskisuomalaisen toimitus alkoi jakaantua 1950-luvun alkupuolella kotimaan osastoon, joka käsitteli lähinnä levikkialueen tapahtumia, ja ns. yleiseen osastoon, joka hoiti urheilun ja ulkomaanuutiset. Vuosikymmenen lopulla lehden organisaatiota kehitettiin perustamalla erityiset maatalous- ja kulttuuritoimittajien paikat. Ratkaisevaa vaihetta toimitustyön eriytymisvaiheessa merkitsi 1960-luvun alku. (vrt. Kangas 2007, 220–223; ks. Mervola 1995, 291–292). Tällöin ulkomaan-, maaseutu-,

kaupunki- ja urheiluosastot muotoutuivat sekä kulttuuri- ja talousosastot toteutuivat. (Tommila & Raitio 1979, 80) Vuosina 1950–1970 Keskisuomalaisen toimittajien lukumäärä kuusinkertaistui. (Mervola 1995, 290)

Keskisuomalaisen organisaatiomuutos toi marraskuussa 1962 lehteen toimituspäällikön ja pari vuotta myöhemmin urheiluosastolle nimettiin vastuuhenkilö. Myös talousasioita seurasi niihin erikoistunut toimittaja. Kesällä 1964 kulttuurista kirjoittanut Heikki Jylhä siirtyi pääkirjoituksia kirjoittavaksi artikkelitoimittajaksi ja Anja Penttinen nimitettiin kulttuuritoimittajaksi. Asiaa saattoi edistää se, että silloinen toimituspäällikkö Matti Aittoniemi ja Anja Penttinen olivat läheisiä ystäviä. (Kangas 2007, 220–223; Lasse Kankaan haastattelu 30.6.2010) Tilanne vaikutti myös toimituksen sisäiseen ilmapiiriin, tiedonkulkuun, henkilövalintoihin ja yleisemminkin valtasuhteisiin. (ibid)

Anja Penttinen oli kulttuuriosaston ensimmäinen esimies, ”ensimmäinen vanhin” (Pasanen 2002, 10), kuten nimitys tuolloin kuului. Penttinen loi Keskisuomalaisen kulttuuriosaston linjan ja sisällöt. Osaston ”vanhimman” nimi vaihtui myöhemmin osaston esimieheksi, ja tätä tehtävää Penttinen hoiti eläkkeelle lähtönsä, vuoteen 1984 saakka. (ibid, 10) Päätoimittaja emeritus, professori Erkki Laatikainen luonnehti kirjoittamassaan nekrologissa (KSML 24.10.2010, 19) Anja Penttistä samankaltaiseksi ”kulttuurijournalismin figuuriksi” kuin Kalevan Kaisu Mikkola ja Savon Sanomien Aarre Huuskonen. Nekrologin otsikko *Keskisuomalaisen kulttuurinen sielu* kertoo arvostuksesta, jota Penttinen työyhteisössään ja lukijoiden keskuudessa nautti.

Kokonaisuudessaan Keskisuomalaisen toimitukselliset käytänteet ja päivittäinen työnjohto olivat 1950- ja 1960-luvulla suhteellisen epämääräisiä. Lehden ulkoasua ei kehitetty. Joissakin maakuntalehdissä, esimerkiksi Aamulehdessä¹⁸⁹ oli jo 1950-luvulla tapana pitää aamupalavereita, joissa toimituksen työtä ohjattiin. Täten päivittäinen työ uutisvirrassa oli jäntevämpää ja organisoidumpaa kuin Keskisuomalaisessa. (Kangas 2007, 224)

2.4 Kulttuuritoimitus 1970-luvulla

Keskisuomalaisen toimitus muuttui ja kasvoi 1970-luvun alussa. Tuolloin perustettiin Keskisuomalaisen Helsingin toimitus, ja vaikutus näkyi luonnollisesti lehden uutisisällössä. Keväällä 1971 toimitusta uudistettiin: toimitussihteeri taittoi pääuutissivut ja vuorossa olleet käsittelijät taas muut uutissivut; kulttuuri-, talous- ja urheiluosastot taittoivat omat sivunsa. Erkki Laatikainen aloitti Keskisuomalaisen artikkelitoimittajana ja toisena toimittajana eli päätoimittajan ensimmäisenä sijaisena vuonna 1973. Laatikainen otti kevästä 1973 lähtien vastuun erityisesti pääkirjoitussivusta ja samalla lehden laaja-alaisesta kehittämisestä. Myös Keskisuomalaisen lukijaraati syntyi Laatikaisen aloitteesta, samaten sunnuntaikolumnistit – muun muassa Jyväskylän yliopiston apulaisprofessori

¹⁸⁹ Sen sijaan Aamulehden toimitus ei 1960-luvulla prameilla tiloilla juhlinut, vaikka ilmapiiri oli ”väljä ja vapaamuotoinen” (Lehtola 1983, 11).

Risto Sänkiaho ja professori Asko Vilkuna - aloittivat työnsä lehdessä. (ibid, 255–265)

Artikkelitoimittaja Laatikaisen urakierto oli nopeaa, sillä hänet nimitettiin lehden varapäätoimittajaksi jo huhtikuussa 1974, ja saman vuoden syksyllä hänet kutsuttiin yhtiön johtoryhmän jäseneksi. Tammikuussa 1975 yhteiskuntatieteiden maisteri Laatikainen nimitettiin Keskisuomalaisen päätoimittajaksi. Laatikaisen johdolla maakuntalehteä alettiin määrätietoisesti muokata valtakunnalliseksi vaikuttajaksi. Osin muutosta pyrittiin edistämään toimituksen organisaatiota uudistamalla, osin kehitys vauhdittui rekrytointien kautta. (ibid, 265)

Päätoimittaja Laatikainen sai johdettavakseen 15 vuotta levikkiään kasvattaneen lehden. Yksi huomattavimmista lehden työskentelykäytäntöjä muuttaneista uudistuksista tapahtui vuoden 1978 lopussa, kun lehti siirtyi tietokoneaikaan. Tällöin Keskisuomalainen oli teknisen kehityksen kärjessä Suomessa ja koko Euroopassa. 1970-luvun lopulla alkoi sisällön ja ulkoasun määrätietoinen kehittäminen, joka on jatkunut tähän päivään saakka. (ibid, 270–279)

Myöhemmät uudistukset ovat koskeneet sekä lehden ulkoasua että sisällön linjauksia, joista on kerrottu pääluvun II alaluvussa 2. Tavoitteellisuus lehtikonsernin vahvistamisessa ja Väli-Suomen Median kautta maakuntalehtien välisen yhteistyön rakentamisessa ovat aiheita, joita avataan myös päätännössä. Yksi merkittävimmistä lehden tulevaisuutta suunnanneista päätöksistä tapahtui vuonna 1998, kun Keskisuomalainen listautui pörssiin. (ibid, 380–383)

2.5 Teatteri vaihtaa taloa

Jyväskylän kaupunginteatterin johtaja Tauno Lehtihalmes luonnehti teatterin tuolloista tilaa lokakuussa 1966 Aamulehdessä julkaistussa syntymäpäivähaastattelussaan (Westman 2001, 15) seuraavaan tapaan:

”Kansan teatteriajattelu on jäänyt samalle tasolle, millä se oli teattereita maahamme perustettaessa. Henki on aatteellisen kaunis ja usko tulevaisuuteen vankka. Me emme ole pystyneet omaksumaankin sitä kehityskulkua, että ammattiteatterin on oltava niin kuin minkä tahansa liikelaitoksen. Useimmilta teattereilta vaaditaan sarjatuotantoa ilman, että niille annetaan tuotantokoneistoa. Jos kaupunki haluaa esiintyä kulttuurikaupunkina, sillä täytyy olla elinvoimainen teatteri ja teatterilla täytyy olla talo.”

Vastakkainasettelu kulttuurin ja liikunnan tai edellä mainittujen ja terveydenhuollon välillä ei ole uutta. Taistelussa kulttuuri on tavannut jäädä toiseksi, sillä sen terveyttä edistäviä vaikutuksia on vaikea osoittaa todeksi.¹⁹⁰ Tämä näkyi selkeästi 1970-luvulla, kun keskustelu uuden teatteritalon tarpeellisuudesta vi-

¹⁹⁰ Erilaisten järjestöjen ja yhdistysten (mm. *Suomen Mielenterveysseura ry*) sekä valtiovalan aloitteesta on tosin jo 1990-luvun alusta saakka järjestetty seminaareja *Terveyttä kulttuurista* -hankkeen piirissä ja tehty selvityksiä kulttuurin terveyttä edistävästä vaikutuksesta. Ruotsissa ja Saksassa kulttuurin ja taiteen merkitystä terveydenhoidossa on tutkittu ja tutkimustulokset kertovat kiistattomasti taiteen vaikutuksesta hyvinvointia edistävänä tekijänä. Aiheesta esim. Westman (2000), *Hoitoympäristön esteetiikkaa etsimässä. Taidekokemuksia Keski-Suomen sairaanhoitopiirissä*.

risi. Alvar Aallon suunnittelema Jyväskylän Työväenyhdistyksen omistama kiinteistö oli valmistunut vuonna 1925. Vanha teatteri, A-sali, oli 1970-luvulle tultaessa osoittautunut kaikin tavoin ahtaaksi¹⁹¹, vaikka se kaikkien siellä työskennelleiden ja monen katsojan mielestä oli ainoa "oikea" teatteri (mm. Jorma Pollari haastattelussa 12.1.2008).

Teatterille ja teatterilaisille muutto vanhasta uuteen rakennukseen oli tarpeellinen ja kauan odotettu. Henkilökunnan pukuhuoneet ja peseytymistilat olivat surkean pienet. Lavasteet ja roolipuvut tehtiin muualla ja kuljetettiin teatteriin ulkokautta. Teatteria oli viimeksi remontoitu vuonna 1966, jolloin korjaukset toivat uuden, nousevan katsomon sekä tilat valo- ja äänikalustolle. Paikkaluku putosi uudistusten myötä sadalla, 398:sta vajaan kolmeen sataan. (Westman 2001, 13) Seuraava kuvaus (Arponen, KSML 10.9.1972, 13) antanee käsityksen vanhan teatterirakennuksen toimivuudesta.

"Ahtaus ja tilanpuute ei kuitenkaan ole kaupunginteatterin perusongelma. Suurin huolen aihe on ilmastointi, jota käytännössä ei ole ollenkaan. Näyttelijät tuntevat tukehtuvansa ikkunattomiin pukuhuoneisiinsa, ja näyttämö on niin täynnä pölyä, että näyttelijöistä tuntuu joskus siltä kuin he hengittäisivät pelkkää tomua. [...]"

Valaistusmestari työskentelee katsomon yläpuolella huoneessa, joka on paitsi liian aivan liian pieni ja ahdas, myös kuuma kuin sauna. Lämpötilaksi on joskus näyttämön päätyttyä mitattu jopa yli 40 astetta. Puvustonhoitajan työvälineisiin kuuluu sadesäällä pari kumisaappaista, sillä puvuston lattia lainehtii vettä vähänkin kosteammalla ilmalla."

Silti kaikki vanhassa talossa työskennelleet puhuvat *paikan hengestä* (*genius loci*). Vanha teatteri oli kodikas ja intiimi, inhimillinen ja ihmisen mittojen mukainen. Vaikka äänieristys oli puutteellinen ja harjoitustilat olemattomat, koki henkilökunta olevansa yhtä teatteriperhettä riippumatta siitä, kuuluiko henkilö taiteelliseen, tekniseen vai hallintohenkilökuntaan.

Sanomalehti työympäristönä on 1960-luvulta 80-luvulle saakka ollut miltei yhtä läheinen ja intiimi. Keskisuomalaisen työntekijöinä on ollut saman perheen eri sukupolvien edustajia ja henkilöstön vaihtuvuus on ollut suhteellisen vähäistä. Koska lehden tekemisen menetelmät konekirjoituksineen, telekseen, taittoineen ja latomisineen edustivat käsityöläisyyttä, juttujen manuaalinen valmistaminen kysyi aikaa eri tavoin kuin tänä päivänä. (esim. Lehtola 1983, 9–32)

Teatteritaloaasia oli esillä myös Keskisuomalaisen kulttuurisivuilla. Toimituksen esimies Anja Penttinen otti kantaa asiaan joulukuussa 1978 (Westman 2001, 15):

"Sinänsä on merkillistä, kuinka meillä Suomessa lakkaamatta asetetaan vastakkain kaksi kulttuurin lajia: urheilu ja taide. Yksinkertaisesti kieltäydytään ymmärtämästä, että ne molemmat ovat yhtä tärkeitä ja niitä molempia pitää viedä eteenpäin yhtä voimakkaasti."

¹⁹¹ Keskisuomalainen otsikoi 10.9.1972 ilmestyneen juttunsa (s. 13, kirj. M L Arponen) *Jyväskylän kaupunginteatteri on ahdas ja puutteellinen mutta intiimi*.

Kiistelyn keskellä uuden teatteritalon rakennustoimikunta nimettiin vuoden 1979 alussa, ja teatteritalon harjakaisia juhliittiin 2. lokakuuta 1981. Keskisuomalaisen kulttuuriosaston esimies kuvasi tapahtumaa näin (ibid, 15–16):

”Liput liehuvat jälleen Jyväskylän kaupunginteatterin työmaalla. Vietetään harjanostajaisia runsas vuosi sen jälkeen, kun peruskivi juhlallisesti muurattiin. Missä teatterin harja on, ei liene niin tärkeää kuin se, että laitos ohjelmistollaan aikanaan voisi asettaa ihmisen yhteiskuntansa harjalle, näköalapaikalle. Arvioimaan oikein menneisyyttään, toteamaan asiallisesti nykytilanteensa ja katsomaan rohkeasti tulevaisuuteen.”

Uuden talon valmistumista edeltävänä keväänä *Kansan Uutisten* toimittaja Jukka Kinok otti kantaa teatterin sisällöllisiin kysymyksiin (KU, maakuntasivut 18.3.1982; Jukka Kinoksen puhelinhaastattelu 12.10.2015). ”*Jyväskylässä aika puhua teatterin sisällöstä*” otsikoitu juttu kritisoi sitä, että teatterin ympärillä käyty keskustelu kiinnittyy lähes täysin rahaan sen sijaan että taiteen sisältö nostettaisiin etusijalle.

Tätä tutkimusta kirjoitettaessa puhutaan vuonna 1982 valmistuneen teatterirakennuksen peruskorjauksesta ja mietitään mahdollisia väistötiloja. (Westman 2011, 72) Alkuperäinen rakennuksen käyttötarkoitus on muuttunut, sillä konserttitalon puuttuessa Jyväskylä Sinfonia on konsertoinut teatteritalossa 1990-luvun alusta lähtien. Vuonna 1982 valmistunut rakennus kaipaava korjausta ja ajanmukaistamista, jotta se kykenisi palvelemaan taiteilijoita ja yleisöä uudella vuosituhannella.

2.6 Esimiehet ja alaiset teatterissa ja lehdessä

Organisaatio on arkirutiineja ja vallan hierarkkisia portaita, mutta samalla se on tavoitteita ja työtä päämäärien saavuttamiseksi. Tämän tutkimuksen kahta organisaatiota voi tarkastella lukujen ja prosenttiosuuksien kautta. Toisenlaisen näkökulman organisaatiosta antavat aika ja lehden tai taidelaitoksen linkittäminen henkilöihin: johtajiin ja johdettaviin.

Lineariselle aikajanelle sijoitettujen tapahtumien ja henkilönnimien avulla havainnollistan tutkimuksen organisaatiota sekä niissä toimivia ja toimineita henkilöitä. Sanomalehti Keskisuomalaisen historiaa ja nykyisyyttä esittävä liite 10 *Keskisuomalaisen historia ja nykyisyys 1871–2010* luo yleiskuvaa lehden syntyvaiheista tähän päivään. Katsottaessa tarkastelujaksoa 1961–2010 päätoimittajuuden kautta (liite 11 *Keskisuomalaisen päätoimittajat 1961–2010*) esille nousee vain neljä nimeä: päätoimittajat Martti Juusela (1947–1973), Heikki Juusela (1973–1975), Erkki Laatikainen (1975–2008) ja vuonna 2008 päätoimittajana aloittanut Pekka Mervola. Edellä kuvatusta voinee päätellä, että Keskisuomalaisen päätoimittajuus avaa niin kiintoisan tehtäväkentän, ettei siitä ole kiire haikautua muualle.

Liite 12 *Keskisuomalaisen kulttuuritoimituksen esimiehet 1964–2010* näyttää, että osaston esimiesten vaihtuvuus on alun kahden pidemmän jakson jälkeen

ollut vilkasta. Kulttuuriosaston ensimmäisen esimiehen, Anja Penttisen kausi kesti 20 vuotta, vuodet 1964–1984. Hänen seuraajansa Teppo Kulmala oli lehden palveluksessa yli 20 vuotta, mistä ajasta vuodet 1984–1996 kulttuuriosaston esimiehenä ja seuraavat 10 vuotta erikoistoimittajana. Jakson 1982–2006 Kulmala oli edeltäjänsä tavoin lehden johtava teatterikriitikko.

Kulmalan esimieskauden päätyttyä kulttuuritoimituksen päälliköt vaihtuivat tiuhaan: Inkeri Pasanen oli esimiehenä vuodet 1996–2000, Mikko Voutilainen 2000–2006, Anita Kärki 2006–2008 ja 2009–2010 Sari Toivakka, joka johtaa osastoa edelleen oltuaan välillä muissa tehtävissä Väli-Suomen Median Helsingin toimituksessa. Vuosina 2008–2009 kulttuuritoimitus oli liitettynä lehden Bosan tuottajan Seppo Pänkäläisen alaisuuteen, ja tällöin Pänkäläinen toimi myös Kulttuurin esimiehenä.

Maakunnan teatterielämän perinteet ja nykyisyys on esitetty liitteessä 13 *Jyväskyläläinen teatterielämä 1870-luvulta lähtien ja Jyväskylän kaupunginteatterin (Jyväskylän Teatteri Oy:n) historia 1961–2010*.

Jyväskylän kaupunginteatterin johtajien toimikaudet ovat olleet huomattavasti lehden päätoimittajia lyhyempiä, yleisimmin muutaman vuoden pituisia.¹⁹² Kaupunginteatterin (Jyväskylän Teatteri Oy:n) perustamisesta vuodesta 1961 lähtien vuoden 2010 loppuun mennessä teatteria oli johtanut kymmenen vakituista ja kolme virkaa toimittavaa teatterinjohtajaa, mikä käy ilmi liitteestä 14 *Jyväskylän kaupunginteatterin johtajat 1961–2010*. Vt. johtajien – Lauri Tarkkainen, Jarmo Inkinen, Anssi Valtonen – johtajakaudet ovat luonnollisesti jääneet lyhimmiksi. Pitkäaikaisimmat johtajat löytyvät jakson alku- ja loppupäästä: Tauno Lehtihalmes johti teatteria vuosina 1965–1972, Aila Lavaste 2001–2007.

Edellä kerrotusta voisi päätellä, että teatterinjohtajan työ¹⁹³ on nopeasyklisiä. Pelkästään työn tempo, vaativuus ja vastuu eivät ole syynä johtajakiertoon, sillä muutokset voivat johtua kiehtovamman työmahdollisuuden ilmaantumisesta (esim. Reino Bragge, joka vuonna 2010 siirtyi Tampereen Teatterin johtajaksi) tai eläkkeelle lähdistä (Aimo Hiltunen, Vesa Raiskio). Turhautuminen ison teatterilaivan hitaaseen liikkeeseen (Kurt Nuotio), poliittinen valtapeli (Jottaarkka Pennanen) tai viimeisimmän lähtijän Kari Arffmanin ilmoitus perheystistä (Kujala 2015a, KSML 29.1.2015, 18; ks. Tuomaala, KSML 12.4.2015, 20) voi myös vaikuttaa työsuhteen päättymiseen.¹⁹⁴

Teatterikriitikoiden ja -kriitikien lukumäärä on vaihdellut vuosien 1961–2010 tarkastelujaksoja verrattaessa suuresti. Liitteessä 1 esitetty taulukko *Ensillat, näytelmät, teatterikriitikit ja -kriitikot per tarkasteluvuosi ja -jakso lukuina ja prosentteina* osoittaa, kuinka kriitikoiden ja kriitikien määrä on vaihdellut vuositasolla ja eri tarkastelujaksojen aikana. Taulukko ei kerro totuutta kunakin näy-

¹⁹² Johtajasopimukset neuvotellaan tapauskohtaisesti, ja Kaupunginteatterin johtajien toimikaudet ovat henkilöstä ja tilanteesta riippuen olleet hyvinkin eripituisia. (Antti Niskanen, puhelinkeskustelu 22.4.2015)

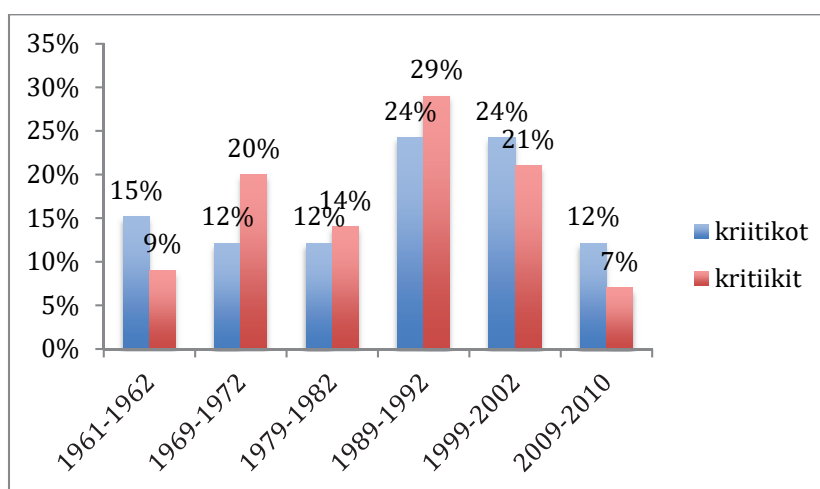
¹⁹³ Vuosina 2001–2007 teatteria johtanut Aila Lavaste on käsitellyt johtajuutta mm. kunnallispolitiikan puristuksessa kirjassaan *Vieraassa takissa*, joka ilmestyi keväällä 2015. (ks. Kulmala, KSML 11.4.2015, 24; Toivakka 2015a, KSML 4.4.2015, 30; Toivakka 2015b, KSML 26.4.2015, 21)

¹⁹⁴ Teatterinjohtajuuden problematiikasta kirjoitti kriitikko Hannu Waarala (Aamulehti 22.4.1999, 23). Waarala kysyi, paraneeko teatterin laatu johtajaa vaihtamalla.

täntövuonna teatterin ohjelmistossa olleiden näytelmien lukumäärästä, sillä edellisenä (näytäntö)vuonna ensi-iltansa saanut näytelmä jatkaa usein ohjelmistossa seuraavalla kaudella. Tätä vaihtelua tutkimukseni ei käsittele.

Määrällisesti eniten teatterikritiikkejä, 46 (29 %, N=160), on julkaistu teatterinjohtaja Kurt Nuotion aikana tarkastelujaksolla 1989–1992. Eri tarkastelujaksoina ilmestyneiden kritiikkien (joka itsestään selvästi on liki suoraan verrannollinen ensi-iltojen määrään) ja kritiikoiden prosentuaalinen suhde näkyy seuraavasta kuviosta.

KUVIO 6 Teatterikritiikoiden (N=25) ja -kritiikkien (N=160) osuudet eri jaksoilla (N=6) 1961–2010¹⁹⁵



Luvuiksi muutettuna ensimmäisellä tarkastelujaksolla ilmestyi 15 kritiikkiä, toisella 32, kolmannella 22, neljännellä 46, viidennellä 34 ja viimeisellä 11. Ensimmäinen ja viimeinen kaksivuotisjakso vertautuvat kritiikkien (ja ensi-iltojen) määrän perusteella keskenään, tarkastelujaksoista kolmannella on kolmanneksi vähiten kritiikkejä ja siten myös ensi-iltoja. Toinen ja toiseksi viimeinen tarkastelujakso ovat liki samansuuruiset, kun taas neljäs jaksoista 46 kritiikillään muodostaa aineistossa tilastopiikin. Johtuuko ensi-iltojen määrän kasvu idearikkaasta teatterinjohtajasta, talouden uhkaavasta laskusuhdanteesta vai muista syistä, jää tässä tutkimuksessa selvittämättä.¹⁹⁶

Lukumääräisesti eniten kritiikoita on kolmanneksi ja toiseksi viimeisellä jaksolla, kahdeksan kummallakin (ks. liite 15 *Teatterikriitikot (N=25) eri jaksoilla (N=6) 1961–2010*). Vastaavasti vähiten kritiikoita, neljä jaksoa kohden, esiintyy toisella, kolmannella ja viimeisellä tarkastelujaksolla. Ensimmäisellä jaksolla on viisi kritiikkoa, ja tuntemattomaksi jäänyt kritikko esiintyy taulukossa merkillä

¹⁹⁵ Teatterikritiikoiden ja -kritiikkien lukumäärät ovat seuraavissa kaavioissa samat kuin kuviossa 6, ellei erikseen toisin mainita.

¹⁹⁶ Taloussuhdanteiden, ensi-iltojen lukumäärän ja yleisömäärien selvittäminen olisi yksi mielenkiintoisista jatkotutkimuksen aiheista, samaten markkinoinnin merkitys teatteriesityksen menestykselle tai sen puuttumiselle.

X.¹⁹⁷ Luvut eivät kuitenkaan vastaa kriitikoiden yhteenlaskettua lukumäärää (25): moni kriitikko kirjoitti kritiikkiä usealla eri tarkastelujaksolla, joten näin laskien kriitikoita on 33. Kriitikoiden esiintyminen, heidän koko (tiedossa oleva) nimensä sekä nimistä tämän tutkimuksen yhteydessä käytetyt nimilyhenteet löytyvät liitteestä 16 *Teatterikriitikot (N=25) lukuina ja prosentteina 1961–2010 eri jaksoilla (N=6) ja kausilla (N=4)*¹⁹⁸. Sama taulukko osoittaa luonnollisesti kriitikoiden kirjoittamien kritiikkien lukumääräiset ja prosentuaaliset osuudet.

Taulukosta käy ilmi, että jaksolla 1989–1992 oli eniten ensi-iltoja ja eniten kriitikoita, ja peräti seitsemän "uutta" henkilöä toimi kriitikoina. Toiseksi eniten uusia arvostelijoita on ensimmäisellä¹⁹⁹ ja toiseksi viimeisellä jaksolla, vähiten viimeisellä. Jaksoilla kaksi ja kolme esiintyy kolme uutta kriitikkoa kummallakin.

Liite 17 *Keskisuomalaisen keskeiset teatterikriitikot 1961–2010* mainitsee nimeltä viisi kriitikkoa. Heistä kahden, Anja Penttisen ja Teppo Kulmalan yhteenlaskettu ura teatterikriitikkona kattaa miltei koko tutkimusjakson: vain viimeisen tarkastelujakson 2009–2010 aineistossa ei kummankaan arvioita ole, vaikka Teppo Kulmala toimi tuolloin ja toimii jossakin määrin edelleen Keskisuomalaisen kirjallisuus-, teatteri- ja musiikkikriitikkona.

¹⁹⁷ Tällöin aineistosta pois suljettu kritiikki Ihmeentekijä vuodelta 1962, eikä sen tuntemattomaksi jäänyt kriitikko ole mukana näissä laskelmissa.

¹⁹⁸ Termin *kausi* avaan analyysiluvun III alaluvussa 6.1.

¹⁹⁹ Tosin ensimmäisen jakson "uusia" kriitikoita ei voi verrata muun aineistoon "uusiin" kriitikoihin, koska heidän aiemmasta esiintymisestään ei ole tutkittua tietoa.

3 KRITIIKKIAINEISTON KUVAUS JA RAJAUKSET

Martta Heikkilä (2012, 45) jakaa kritiikit suurelle lukijakunnalle tarkoitettuun ”päivä- ja aikakauslehtikritiikkiin, tieteelliseen ja kaunokirjalliseen esseistiikkaan ja teoreettisiin kirjoituksiin”. Hän sanoo kritiikin lajien erottuvan toisistaan ”siinä, missä kritiikkikirjoituksia julkaistaan ja millaiset ovat niiden päämäärät ja tyyli” (ibid, 44). Heikkilän mielipiteeseen on helppo yhtyä: jos kriitikko mieli saada viestinsä ymmärretyksi, on hänen ainakin jossakin määrin omaksuttava välineen formaatti ja puhunta. Julkaisuforumin lisäksi kritiikkiä määrittää myös tekstin tyyli. (ibid, 45) Tämän tutkimuksen kritiikkiaineisto on ilmestynyt sanomalehdessä, jonka tavoite on ollut kattavasti palvella lukijakuntaansa. Lehden itselleen asettama tehtävä määrittää luonnollisesti toimittajien ja avustajien tekstin tuottamis- ja julkaisuprosessia.

Tutkimukseen valittu aineisto koostuu siis vuosina 1961–2010 kuuden tarkastelujakson – 1961–1962, 1969–1972, 1979–1982, 1989–1992, 1999–2002 ja 2009–2010 – aikana ilmestyneistä teatterikritiikeistä. Kritiikit on kirjoitettu Jyväskylän kaupunginteatterin esityksistä, yleisimmin ensi-illoista. Aineisto paljastaa, että kirjoittamisen tempo on aina ollut varsin nopea: arvostelut ovat pääsääntöisesti ilmestyneet lehdessä kahden päivän sisällä ensi-illasta.²⁰⁰

Tehdessäni luetteloja valittuina jaksoina vuosina 1961–2010 ensi-iltaan tulleista näytelmistä lähdin liikkeelle sekä kritiikkileikkeisiin kirjatun ilmestymisajankohdan, Kaupunginteatterin näytelmätilaston että vuonna 2011 teatterin 50-vuotisjuhlan johdosta ilmestyneen julkaisun *Jyväskylän kaupunginteatteri 1961–2011* (toimituskunnan päätoim. Anssi Valtonen) pohjalta.

Kritiikkiaineistoa kerätessäni löysin ristiriitaisuuksia. Lehtileikkeet osoittivat ensi-iltapäivän ja usein myös kritiikin ilmestymispäivän, kun taas Kaupunginteatterin näytelmäluettelossa²⁰¹ ja juhla-julkaisussa ilmeni epäloogisuutta: joskus ensi-illoja oli kirjattu jonkin muun kuin todellisen ensi-iltavuoden nimiin.

²⁰⁰ Poikkeuksen muodostaa Anja Penttisen kritiikki näytelmästä *Nummisuutarit*, jonka ensi-ilta oli 13.11.1980. Toimittajalakon vuoksi esitys arvioitiin vasta seuraavan vuoden puolella, ja kritiikki ilmestyi Keskisuomalaisessa 7.1.1981.

²⁰¹ Jyväskylän kaupunginteatterin vuodesta 1961 alkaen ylläpitämä tilasto, johon on kirjattu ensi-illat sekä esitys- ja katsojamäärät.

Noudatan työssä kritiikeistä löytyneitä merkintöjä ensi-iltapäivästä²⁰², koska oletan esityksen arvioineen kriitikon olleen perillä näkemänsä esityksen ajankohdasta. Pääsääntöisesti tieto täsmäsi myös teatterin näytelmäluettelon kanssa, ja näin ulkoasun, sisällön ja paradigman muutosta ilmaiseviin taulukoihin kritiikit on kirjattu ajan lineaarista kulkua seuraten.

Ensi-iltojen ja esitettyjen näytelmien, kritiikkien ja kriitikoiden suhde ei ole vakio. Vaihtelua aiheuttavat esimerkiksi näytelmien kaksoisensi-illat. Musikaaleilla on joskus ollut eri miehityksellä ensimmäinen ja toinen ensi-ilta, joista on julkaistu erillinen kritiikki. Näissä tapauksissa molempien esitysten kritiikit sisältyvät aineistoon: tällaisia ovat operetti *Luxemburgin kreivi* (1992) ja musikaali *West Side Story* (2001). Nuorisomusikaalista *Purppurakesä* aineistossa on kaksi kritiikkiä, joista ensimmäinen ilmestyi Keskisuomalaisen kulttuurisivuilla 8.3.1991, toinen saman lehden nuorisoliite *Sykkeessä* 9.3.1991. Perustelen nuorisoliitteessä ilmestyneen kritiikin sisällyttämistä aineistoon siten, että myös se on ilmestynyt tarkastelun kohteena olevassa lehdessä, vaikka lehden nuorisolle suunnatussa liitteessä.

Oman erikoistapauksensa muodostavat ensi-illat, jolloin yhdessä ensi-illassa on esitetty kaksi erillistä näytelmää (ja näytelmätekstiä). Aineistoanalyysin kannalta tilannetta on sekoittanut se, että molemmat näytelmät on arvioitu osaksi limittäin samassa kritiikissä. Kumpaakin näytelmää voi luonnollisesti arvioida erilaisten kriteerien kautta. Päädyin analysoimaan näytelmien kritiikkejä yhtenä kokonaisuutena²⁰³, jolloin mainittuja esityksiä koskevat merkinnät esiintyvät yhden kaksoisotsikon alla. Tällaisia erikoistapauksia ovat näytelmät *Laiva metsässä* ja *Mies joka rakensi teitä* (1980), *Sorsamuunnelmia* ja *Vessa on tuolla-päin* (1990) sekä pääotsikon *Jään ja tulen lauluja I & II* alla esitetyt näytelmät *Karhunkariipus* ja *Laulu hukkuneesta tytöstä* (2001).

Kritiikkiaineisto on, kuten mainittu, kerätty Jyväskylän kaupunginteatterin kattavasta leikearkistosta. Aineistoa kerätessäni havaitsin leikkeissä joitakin puutteita: joistakin puuttui kriitikon nimi tai kritiikin ilmestymispäiväys; muutamaa kritiikkiä en arkistosta löytänyt. Näissä tapauksissa tein tarkistuksia aluksi Jyväskylän yliopiston kirjaston mikrofilmien ja seuraavaksi lehtikokoelmien avulla. Kun olin saanut kritiikin ilmestymispäivän ajoitetuksi mikrofilmien avulla, löysin kritiikin printtilehdestä.²⁰⁴ Jos paperilehdestä ei voinut ottaa kopiota, valokuvasin kritiikin, tulostin sen, ja sain puuttuvan kritiikin käyttööni.

Lopulta vain yksi tarkastelujaksoina ilmestyneistä kritiikeistä jäi puuttumaan aineistosta: vuoden 1962 ensimmäisestä ensi-illasta *Ihmeentekijä* kirjoitettua kritiikkiä en onnistunut jäljittämään edes Keskisuomalaisen arkiston avulla.

²⁰² Poikkeuksena nuorisoliite *Sykkeessä* ilmestynyt nuorisonäytelmä *Purppurakesästä* tehty juttu, jossa lehden ylälaudassa päiväyksenä oli 9.3.1990. Todistettavasti musiikinäytelmän ensi-ilta oli tiistaina 5.3.1991 ja sen viimeinen esitys 17.12.1991. (Elisa Saarnikoivu, puhelinkeskustelu 22.8.2013)

²⁰³ Muutoin tällaisesta tapauksesta olisi aiheutunut hankaluuksia esim. kritiikkitekstien palstamillimetrimittauksiin ja edelleen ulkoasun ja sisällön muutosta esittelevien taulukoiden tuloksiin.

²⁰⁴ Palstamillimetrimittaukset on tehty printtilehdestä.

Esityksestä kirjoitettu ennakkojuttu²⁰⁵ löytyi kaupunginteatterin arkistosta: joulukuussa 1961 ilmestynyt juttu kertoi pääosan esittäjää koskevista henkilövalinnoista.

Toinen puutteista koskee puuttuvaa kriitikon nimeä. Arkisto- ja mikrofilmitarkistukset eivät tuoneet selvyyttä näytelmän *Suloiset hupsut* (1961) kritiikin kirjoittajasta. Näytelmän arvio on mukana tarkastelussa, sillä katsoin, ettei kriitikon nimen puuttuminen ollut riittävä syy arvion hylkäämiseksi.

Aineiston analyysiin eivät sen sijaan kuulu näytelmästä *Viitospöydän nuoripari*²⁰⁶ (1982) ja lämpiöesityksestä *Satuteltan salaisuudet* (2002) kirjoitetut jutut. Ensin mainitusta esityksestä en löytänyt varsinaista kritiikkiä, ainoastaan yleisluonteisen jutun ilman kirjoittajan nimeä. *Satuteltan salaisuudet* -esityksestä kirjoitettu juttu taas on yleiskuvailun ja arvotuksen hybridi. Se erottuu kritiikistä jo ulkoasunsa puolesta: tekstin alussa ei ole käytetty ajanjaksona (1999–2002) kritiikkitekstin yhteydessä ollutta vinjettiä 'TEATTERI'.

Neljännellä jaksolla vuonna 1991 Kaupunginteatterin näytelmäluettelossa esiintyy maininta *Keskiviikkokeitto*. Kyse on kirjaimellisesti ateriasta, joka lounastajilla oli mahdollisuus nauttia teatterin ylälämpiössä ja samalla katsoa ”koosteita eri esityskappaleista” (Jyväskylän kaupunginteatteri 1961–2011, 44). Keskiviikkokeittoja ja esityksiä oli useita, mutta niiden esiintymistiheyttä, esiintyjä tai ohjelmistoja en katsonut aiheelliseksi jäljittää, koska tilaisuuksia ei voi rinnastaa ensi-iltoihin.

Suljin aineistosta pois kaksi vierailuesitystä²⁰⁷, ranskalaisen *Marcadet*-teatterin vierailut 1989 ja 1990. Molemmista esityksistä on Keski-suomalaisen kulttuurisivuilla julkaistu kuvaileva, ei arvottava juttu. Juttujen kirjoittaja on kulttuuritoimittaja Jukka Komppa. Toisenlaisen erikoistapauksen muodostaa Jyväskylän ja Seinäjoen kaupunginteattereiden yhteisproduktio, vuonna 2002 ensi-iltaan tullut *Olympiatyttö*. Näytelmän kantaesitys oli Seinäjoella 26.1.2002 ja ensi-ilta Jyväskylässä 19.3.2002, mutta aineistoon sisältyy pelkästään Jyväskylän kaupunginteatterin ensi-illasta kirjoitettu kritiikki. Molemmat esitykset on arvioinut Teppo Kulmala. Perustelen Seinäjoen esityksen arvion poissulkemista samoin kuin ranskalaisten vierailuesitysten kohdalla: tutkimus koskee Jyväskylän kaupunginteatterin ensi-iltoja ja niistä Keski-suomalaisessa julkaistuja kritiikkejä. Tarkasteluun eivät myöskään sisälly erilliset musiikkiarviot esityksestä *Masurkka* (1961) ja *Kiss Me Kate* (1969). Perustelen ratkaisua siten, että kyseessä ovat esitysten *erilliset* musiikkikritiikit. Muutoin musiikkinäytelmät on aineistossa arvioitu yhtenä kokonaisuutena.

Lisäksi aineistoon sisältyy kaksi kritiikkiä esityksistä, jotka alunperin eivät sisältyneet teatterin näytelmäluetteloon. Näistä ensimmäinen on 11.3.1991 ensi-

²⁰⁵ Nimimerkki A.P.:n [Anja Penttinen] kirjoittama juttu ”*Ihmeidentekijän*” *Heleniä etsittiin Jyväskylästä* ilmestyi Keski-suomalaisessa 6.11.1961.

²⁰⁶ *Viitospöydän nuoripari* oli tehty kiertuenäytelmäksi, ja sitä esitettiin maakunnan kouluikäiselle nuorisolle. Näytelmän ennakoitiin jäävän Kaupunginteatterin viimeiseksi kiertuenäytelmäksi. Teatterinjohtaja Ari Kallio arveli, että kaupunki jatkossa epäisi tukensa Jyväskylän ulkopuolelle vietäviltä teatteriesityksiltä. (Vastin 25.3.1982, 3)

²⁰⁷ Perustelen vierailujen jättämisen pois aineistosta siten, että ne eivät kuuluneet kaupunginteatterin omaan ohjelmistoon, vaan olivat nimenomaan *vierailevien* teatteriryhmien esityksiä.

iltansa saanut *Siirtolaislauluja haaleilta ja vähän muuallakin*, jossa solistina on näyttelijä Mauno Vakkeri. 9.9.1992 sai ensiesityksensä näyttelijä Orvokki Oksasen tähdittämä *Everstin leski eli lääkärit eivät tiedä mitään*. Esityksistä jälkimmäinen on kirjattu teatterin vuonna 2011 ilmestyneeseen juhlaulkaisuun, edellistä ei. Tutkimusaineistossa ovat mukana molempien esitysten kritiikit.²⁰⁸

Edellä kuvatut seikat ovat aiheuttaneet tiettyjä ongelmia kirjatessani kritiikkitekstien muuttujia muutosta esitteleviin taulukoihin. Mainitsemani tutkimusaineistosta poissuljetut näytelmät ovat fyysisesti läsnä teatterikritiikin ulkoasun ja sisällön muutosta koskevissa taulukoissa, vaikka ne eivät olekaan tarkastelun kohteina. Päädyin ratkaisuun, koska halusin tehdä tutkimusjaksojen aineiston kokonaisuudessaan näkyväksi. Myös tutkimuksesta poisjääneiden kritiikkien kirjoittajat, Jukka Komppa ja Anssi Koskinen ovat niminä läsnä kritiikkoluettelossa; kaikki valittuina jaksoina teatterikritiikkiä kirjoittaneet henkilöt näkyvät teatterikritiikin ulkoista muutosta kuvaavassa taulukossa (liite 2). Analyysin ulkopuolelle jääneet esitykset on merkitty kritiikin ulkoasua ja sisältöä esitteleviin taulukoihin harmaalla yliviiivauksella. Kun siirryn paradigmojen kautta tapahtuvaan kritiikkien tarkasteluun, ei mukana enää ole näissä kahdessa taulukossa olevia analyysistä poissuljettuja kritiikkejä ja kriitikoita. Poikkeuksen muodostaa kritiikki näytelmästä *Suloiset hupsut* (1961), jonka tunnistamaton kriitikko esiintyy kaikissa taulukoissa merkillä X.

Edellä kuvatuin rajauksin kritiikin ulkoasun ja sisällön muutosta kartoitettavissa taulukoissa esiintyy 161 ensi-iltaa, 162 näytelmää ja 160 kritiikkiä.²⁰⁹ Tarkastelun kohteena olevia kriitikoita on 25, joista yksi tuntemattomaksi jäänyt, näytelmän *Suloiset hupsut* (1961) kriitikko. Paradigmojen muutosta kuvaavassa taulukossa kritiikkejä on 160 ja kriitikoita 25; jälkimmäisten joukossa edelleen yksi tuntematon. Ensi-iltoja/näytelmiä taulukossa on 161, jolloin nimenä, vaikka ei analyysin kohteena, on näytelmä *Ihmeentekijä* (1962), jonka kritiikki siis puuttuu aineistosta. Kritiikkiaineisto sisältää siten 160 arviota, joista valtaosa kuuluu puhenäytelmiin. Kritiikkiaineistoon kuuluu luonnollisesti myös muiden lajityyppien edustajia: musiikkinäytelmiä, runo- tai runo- ja musiikki-iltoja, lastennäytelmiä, monologeja, kabareita ja revyyitä.²¹⁰

Suurin osa ensi-illoista on esitetty Kaupunginteatterin omissa tiloissa. Poikkeuksena voinee mainita teatterinjohtaja Kurt Nuotion kauden 1989–1992, jolloin suuren ja pienen näyttämön lisäksi esityspaikkoina toimivat aulatilat, Studio ja yleisölämpö. Joskus ensi-iltoja oli teatterin ulkopuolella, muun muas-

²⁰⁸ Perustelen ratkaisua sillä, että myös ensin mainittu lauluesitys on Kaupunginteatterin näyttelijän Kaupunginteatterin tiloissa esittämä. Anja Penttisen kirjoittama kritiikki ilmestyi KSML:ssa 13.3.1991.

²⁰⁹ Ks. liite 1 *Ensi-illat (N=161), näytelmät (N=162), teatterikritiikit (N=160) ja -kriitikot (N=57) 1961–2010 lukuina ja prosentteina vuotta, jaksoa ja kautta kohden*.

²¹⁰ Genre-jaottelua ei ole analyysissä huomioitu, vaikka tutkijan tekemä genre-luokitus on tarkistettu Kaupunginteatterin dramaturgin Hannele Ruotsalon avulla helmikuussa 2012. Päädyin jättämään luokituksen pois, koska se johtaisi kentälle, jota tämä tutkimus ei käsittele.

sa Aalto-salissa. Nuotion kaudella ensi-iltojen määrä nousi poikkeuksellisen suureksi: kun ensi-iltoja vuodessa oli tavallisesti 6-8/9, vuonna 1990 ensi-iltoja oli 17 ja näytelmiä 18.

4 TEATTERIKRITIIKIN ULKOINEN MUUTOS

Ulkoasun, sisällön ja paradigmojen muutoksen tarkastelu etenee seuraavissa luvuissa loogisesti ulkokehältä sisemmäksi. Tavoitteeni on kritiikkiaineiston avulla selvittää teatterikritiikin ulkoasuun ja sisältöön kohdistuneen muutoksen tunnusmerkit sekä osoittaa kritiikkien paradigmaattinen hajaantuminen. Kun muutos kiinnittyy aikaan ja kriitikkoon, paljastaa kritiikkien muutos samalla jotakin kirjoittajastaan.

Jos ulkoinen muutos kirjaa lehden ulkoasun muutoksia, sisällön tarkastelu kertoo siitä, mihin kriitikon katse kohdistuu. Erilaisten taustavaikuttajien osuutta ja merkitystä on avattu tutkimuksen aiemmissa luvuissa määrittämällä kritiikin kentän toimijoita sekä rakentamalla yhteiskunnallista, kulttuuripoliittista, käsitteellistä ja historiallista ajankuvaa.

Teatterikritiikkien analyysi on mielekästä aloittaa luomalla silmäys kritiikin eri osiin: liite 18 *Lehtijutun [arvion] osat* pohjaa Maarit Jaakkolan (2013, 129; ks. myös 125–141) esitykseen, jota on sovellettu kolmen kriitikon arvioihin:

18 a) Anja Penttinen (1969–1992): *Kaupunginteatterin syyskausi alkoi lapsen puolustuksella*. Arvio näytelmästä Hiekkalaatikko (KSML 3.10.1970)

18 b) Teppo Kulmala (1989–2002): *Kadotetut roolit ja torjutut mielikuvat*. Arvio näytelmästä Kuusi henkilöä etsii tekijää (KSML 4.2.1991)

18 c) Jorma Pollari (1989–2010): *Taivas maan päällä*. Arvio näytelmästä Niin kuin taivaassa (KSML 30.3.2009)

Kritiikinäytteiden avulla on mahdollista tutustua kolmen eniten teatterikritiikkiä tarkastelujaksoilla 1961–2010 kirjoittaneen kriitikon teksteihin ja saada käsitys kritiikin ulkoasun, sisällön ja paradigmojen muutoksesta.

Liitteessä 2 *Teatterikritiikin ulkoinen muutos 1961–2010* on esitetty 16²¹¹ luokiteltua muuttujaa. Muuttujia kirjatessani pyrin huomioimaan kritiikkiin olennaisesti sisältyvät osatekijät, joiden kautta ulkoinen muutos tulisi todennetuksi.

²¹¹ Muuttujista 16 kertovat olennaisista ulkoisen muutoksen tunnusmerkeistä ja 17. muuttuja nimeää kriitikon. Taulukon alussa on nähtävissä jakso ja vuosi, jolloin kritiikki on ilmestynyt, samaten näytelmän nimi.

Kritiikin leipätekstin, "jutun perusosan" (Jaakkola 2013, 132) ohella puhutaan seuraavaksi arvostelun erilaisista osista.

Muuttujista ensimmäinen, vinjetti "*teatteri*", sijoittaa kritiikin tiettyyn genreen kuuluvaksi. Toinen muuttujista sijoittaa kritiikin paikkaan ja aikaan: esimerkiksi *Ensi-ilta Jyväskylän kaupunginteatterissa 5.3.1991*. Kritiikki jäsentyy *otsikoiden* kautta. Pää-, ala-, ylä- ja väliotsikot antavat lukijalle impulsseja ja houkuttelevat lukemaan enemmän. *Johdanto* ja *ingressi* toimivat samaan tapaan: niiden avulla kritiikistä voi nostaa esille kiintoisia yksityiskohtia lukijan mielenkiinnon herättämiseksi. Ingressi voi erota leipätekstistä typografisesti fonttinsa tai lihavoinnin avulla. (Jaakkola 2013, 131) Olisi suotavaa, että nämä kiteytykset tai poiminnat – sama koskee myös otsikointia – olisivat linjassa leipätekstin kanssa. Yksi tekstimassan rytmittämiseen ja asiasisältöjen selkiyttämiseen käytetyistä tehokeinoista on ollut ja on uuden asiakokonaisuuden tai kappaleen aloittaminen *versaalilla*. Keino toimii väliotsikon tavoin, joskaan ei yhtä konkreettisesti lukijan katsetta ohjaten.

Tekstipalstat kertovat jotakin kritiikin laajuudesta, mutta palstamäärän yksiviivainen tulkinta voi johtaa harhaan. Toisinaan kritiikki voi sirpalemaisesti sijoittua usealle palstalle ja palstojen mitta voi olla vain 15 palstamillimetriä.²¹² Päinvastaisiakin esimerkkejä on, kun kritiikki on lehden sivun laajuinen.²¹³

*Palstamillimetrit*²¹⁴ ilmaisevat eksaktimmin kritiikin mitta. Niiden kautta voi tarkastella tietyn ajanjakson kritiikkitekstien keskiarvoa ja verrata sitä muiden jaksoiden tai koko tarkastelujakson 1961–2010 kritiikkien keskiarvoon. Palstamillimetrit tarjoavat myös mahdollisuuden yksittäisten kritiikkien tai kriitikoiden arvioiden keskinäisen vaihtelun vertaamiseen per yksittäinen jakso tai koko tarkastelujakso. Vertailu voi antaa tietoa aikaan, lehden tekemisen käytäntöihin ja arvostelijaan kiinnittyvästä muutoksesta.

Kolme seuraavaa muuttujaa ovat luonteeltaan samankaltaisia kuin otsikot. Kriitikon nimen *harventaminen*, *kursivointi* ja *vahvennus* pyrkivät ohjaamaan lukijan katsetta ja korostamaan leipätekstissä merkitykselliseksi nähtyä seikkaa, esimerkiksi esiintyjien nimiä. *Tekijäluettelo* esittelee koko työryhmän tai osan siitä. Luonteeltaan se kuuluu vinjetin sekä ajan- ja paikanmääreiden informatiiviseen ja lokalisoivaan kategoriaan.

Kritiikkitekstin yhteyteen liitetty *esityskuva* voi kertoa jotakin arvion laajuudesta, kritiikin ilmestymisajankohdasta ja kirjoittajasta. Taulukkoon on kirjattu esityskuvien määrä, mutta ei kuvien fyysistä kokoa.²¹⁵ Kuvituksen on tarkoitus seurata tekstin sanomaa ja syventää sitä visuaalisesti. (Jaakkola 2013, 142)

²¹² Esim. musiikkiteatteriesitys *Espressivo* (ensi-ilta pienellä näyttämöllä 1.2.1991, kritiikki ilm. 3.2.1991, kriitikkona Päivi Nummela), jonka 465 pmm mittainen kritiikki levittäytyi 8 palstalle. Palstamillimetrien vaihteluväli kritiikissä oli 15–115.

²¹³ *Espressivoa* seurasi suuren näyttämön ensi-ilta *Kuusi henkilöä etsii tekijää* (ensi-ilta 2.2.1991, kritiikki ilm. 4.2.1991, kriitikkona Teppo Kulmala). Kritiikki levittäytyi edellä mainitun tapaan kahdeksalle palstalle, mutta sen mitta oli 1 555 pmm. Kuvia kritiikin yhteydessä oli peräti kahdeksan, kun *Espressivon* kuvitukseen oli valittu kolme esityskuvaa.

²¹⁴ Nykyisin puhutaan merkkimäärästä.

²¹⁵ Kuvan ja tekstin välisen suhteen eksakti analyysi edellyttäisi teksti- ja kuvapinnan koon suhteiden tarkastelua, ja lisäksi mahdollisesti otsikoinnin vaikutusta kokonaisuuteen.

Yleisön kommentin ja henkilökuvan liittäminen arvion yhteyteen esiintyy aineistossa vain viimeisellä tarkastelujaksolla 2009–2010. Otaksun käytänteellä tavoitellun ns. maallikkokritiikin kaltaista vaikutusta: jos kriitikon teksti ei aukea helposti tai sitä ei ehdi tai halua lukea kokonaan, on lukijalla mahdollisuus tustua ns. vertaiskatsojan mielipiteeseen.

Kriitikon nimen kirjoitusasu ja positio kertovat muutoksesta omalla tavallaan: kriitikon nimen sijoittamisella tekstin alkuun tai loppuun ja versaalin tai kursii-
vin käytöllä on pyritty nostamaan arvostelijan nimi esille leipätekstistä.

Sarakkeeseen *Muuta* kirjatut huomiot eivät ole merkityksellisiä kritiikin muutosta tarkasteltaessa. Ne vaihtelevat vinjetin tai johdannon sijoittelusta merkintöihin ylä- ja alaotsikon vuorottelusta tai piirroskuvan käytöstä valokuvan asemesta.

4.1 Vinjetti, ajan- ja paikanmääreet

Vinjetti kiinnittää lehdessä ilmestyneen arvion alustaan eli kontekstoi sen. Tutkimusaineistoon vinjetti *teatteri* ilmestyi suhteellisen myöhään, vasta kolmannella tarkastelujaksolla 1979–1982. Merja Hurrin (1993, 13; ks. Tarkka 1994, 24–30) mukaan vastaavan luonteinen vinjetti *Kirjallisuus ja taide* otettiin käyttöön Helsingin Sanomissa [Päivälehdessä] jo vuonna 1891.²¹⁶ Vinjetti esiintyy 50 kriitikkissä eli 31 prosentissa aineistosta, jolloin ilman määrettä on 110 kritiikkiä (69 %).

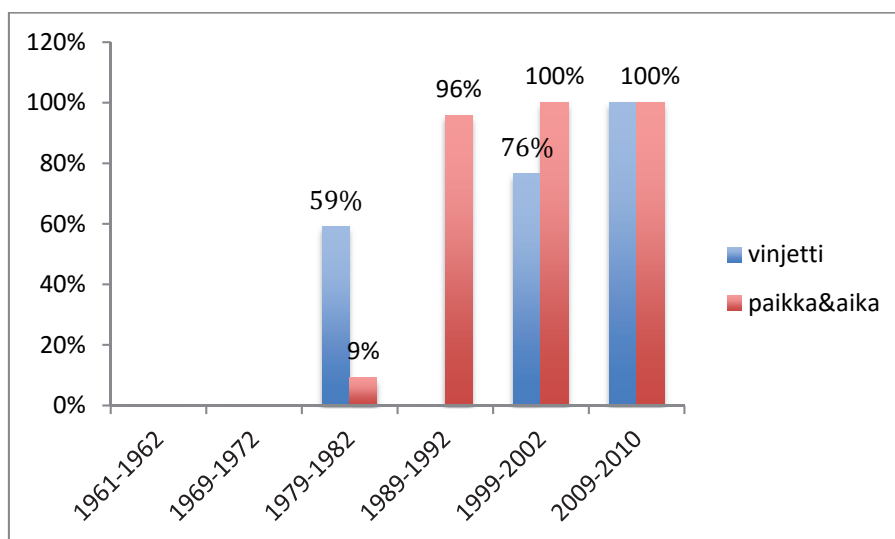
Paikka ja aika ovat koordinaatit, joiden avulla esitys lokalisoituu tiettyyn tilaan ja ajankohtaan.²¹⁷ Myös tämä määre esiintyy ensimmäistä kertaa aineistossa jakson 1979–1982 lopulla *Rouva Dulskan moraali* -näytelmän kritiikissä 5.11.1982. Esitys oli samalla uuden teatteritalon ensimmäinen ensi-ilta.²¹⁸ Mainintoja paikasta ja ajasta on aineistossa yhteensä 91 eli 57 prosentissa kritiikeistä. Vinjetin, paikan ja ajan määreet tulevat käyttöön vähitellen, niin että viimeisellä tarkastelujaksolla 2009–2010 mainitut muuttujat löytyvät kaikista kritiikeistä.

²¹⁶ Vinjettien käyttö yleistyi 1920-luvulla. (Mervola 1995, 248)

²¹⁷ Esimerkiksi tähän tapaan: JYVÄSKYLÄN KAUPUNGINTEATTERI. Ansa. Ensi-ilta suurella näyttämöllä 10.11.2010.

²¹⁸ Vuonna 1982 vihityn uuden teatteritalon varsinaisena avajaisnäytelmänä on pidetty suuren näyttämön ensimmäistä ensi-iltaa, Aleksis Kiven tekstiin perustuvaa näytelmää *Olviretki Schleusingeniin*, jonka ensi-ilta oli vuorokautta Rouva Dulskan jälkeen. Em. näytelmien kritiikit (edellisen kritikkona Anja Penttinen, jälkimmäisen Lassi Poikonen) ilmestyivät Keskisuomalaisessa peräkkäisinä päivinä, 6.11.1982 ja 5.11.1982. *Olviretkä* esitettiin 4.11.1982–14.1.1983, ja sen saama kritiikki oli nuivaa (Jukka Kajavan Helsingin Sanomissa 10.11.1982 julkaistun kritiikin otsikko oli *Tekokaljaa ja salonkihumalaa*). Rouva Dulska oli ohjelmistossa 3.11.1982–8.5.1985.

KUVIO 7 Vinjetti sekä paikan ja ajan määreet eri jaksoilla 1961–2010



4.2 Pää-, ala- ja yläotsikko, ingressi ja johdanto

Pääotsikon, ala- ja yläotsikon, ingressin tai johdannon kautta lukijalle välittyvä yleiskuva esityksen luonteesta.²¹⁹ Otsikot, ingressi ja kuvitus voivat auttaa herättämään tai sammuttamaan lukijan mielenkiinnon. Esko Miettinen (1980, 257) kuvaa sanomalehden lukemistapahtumaa sivujen selailuksi, jossa ”navigointipisteinä ja kiinnostuksen herättäjinä toimivat juttujen otsikot”. Risto Kunelius (1996, 276; ks. Koistinen 2003, 50) lisää, että otsikko viestii painotuksista, joita lehti haluaa juttuun liittää. Kunelius puhuu erityisesti uutisoinnista, mutta toteamus pätee myös kritiikkiin: kaikki lehdessä julkaistu on uutisten välittämistä lukijoille. Varsinaisesti ulkoasun muutoksesta kertovat enemmän fonttikoon ja -lajin vaihtelut; molemmat ominaisuuksia, joita kulloisetkin lehden tekemisen käytänteet ovat määrittäneet.

Pääotsikko löytyy kritiikeistä aina, joskin sen paikka visuaalisesti esille nostettuna voimakkaimpana otsikkoelementtinä liittyy vaihtelevasti ylä- ja alaotsikoiden käyttöön. Se herättelee lukijaa ja sen on määrä kiteyttää olennainen ja tarkoittaa pääotsikon sanomaa. (Jaakkola 2013, 130)

Alaotsikko esiintyy hieman yllättäen jo ensimmäisen tarkastelujakson 1961–1962 näytelmän *Ratsumies Sebastian* 6.10.1961 ilmestyneessä kritiikissä: pääotsikko *Sodastapaluun päättymätön ongelma* on saanut tuekseen selittävän alaotsikon *Pohjoismaainen kantaesitys Jyväskylän Kaupunginteatterissa*. Alaotsikossa kaksi ensimmäistä sanaa esiintyvät harvennettuina ja sanaparin jälkimmäinen osa, Kaupunginteatteri, on kirjoitettu erisnimen tapaan.

²¹⁹ Resepsion tarkastelu on rajattu tämän tutkimuksen ulkopuolelle.

Seuraavan kerran alaotsikko esiintyy vuonna 1970 Jyväskylän Kesän yhteydessä, kun Kaupunginteatterin näyttelijän Eino Puumalaisen näytelmä *Rata* kantaesitettiin. 3.7.1970 julkaistun kritiikin pääotsikko *RATA* on kirjoitettu versaalilla, kun taas alaotsikon *inhimillinen kansannäytelmä* molemmat sanat on kirjoitettu gemenalla, mikä poikkeaa yleisestä käytänteestä. Tavallisimmin niin ala- kuin yläotsikkokin alkavat isolla alkukirjaimella.

Yläotsikoista - "esirivi" tai "esiotsikko" (Jaakkola 2013, 130) - ensimmäinen löytyy vuoden 1981 ensi-iltanäytelmästä *Kuninkaalla on kylmä* 28.2.1981 julkaisutusta kritiikistä. Kritiikin informatiivinen pääotsikko *Eestiläinen satu vallasta ja rakkaudesta tehoaa* on saanut yläotsikkokseen täydentävän ja arvottavan *Komissarovin*²²⁰ *onnistunut yritys*. Seuraava yläotsikko löytyy jo Kaupunginteatterin seuraavan ensi-illan, *Pihlamäkeläisten* 9.5.1981 ilmestyneestä kritiikistä. Pääotsikko *Traktoriturmasta valoisaan loppuun* luonnehtii näytelmän sisältöä ja selventää juonta, kun taas yläotsikko *Kantaesitys Jyväskylässä* paljastaa olennaisen seikan näytelmän statuksesta.

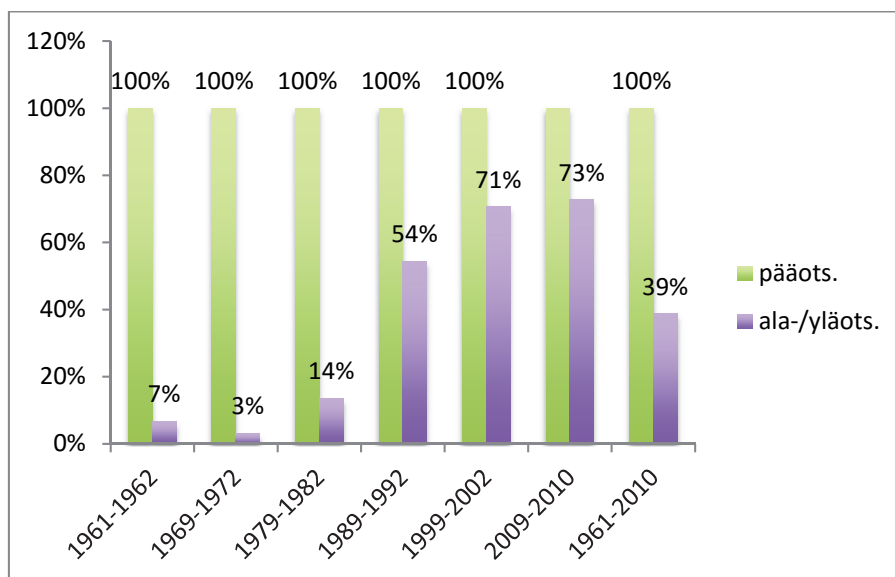
Tarkastelujakson 1979–1982 viimeisestä näytelmästä *Satupuusatu* (ensi-ilta 30.12.1982, arvio ilmestyi seuraavan vuoden ensimmäisenä arkipäivänä 2.1.1983) julkaisussa kritiikissä on sävyltään informatiivinen yläotsikko *Ensimmäinen lastennäytelmä uudessa talossa*. Yleisemmäksi ylä- ja alaotsikon käyttö muuttui neljännen jakson, 1989–1992 kuluessa. Em. jakson aikana ala- tai yläotsikoiden käyttö yleisty, niin että jaksolla 2009–2010 jo 73 prosenttia kritiikeistä sisälsi ala- tai yläotsikon.

Kulttuuritoimituksen esimiehen ja teatterikriitikon Teppo Kulmalan otsikoinnille neljännellä jaksolla 1989–1992 oli ominaista ala- ja yläotsikoiden runsas käyttö. Esimerkiksi näytelmän *Platonov* kritiikissä (ensi-ilta suurella näyttämöllä 13.2.1992, kritiikki ilm. 15.2.1992), kun pääotsikon *Sielunpeilin sirpaleet - kutinana jalkapohjissa ylle nousi edellistä täydentävä ja selittävä yläotsikko Tsehov teki repäiseviä, liikkuvia, ilkkuvia näytelmiä*. Pää- ja yläotsikon välistä suhdetta signifioivat fonttikoko ja vahvennus, jotka nostivat pääotsikon voimakkaampana esille.

Koko aineistossa ala- tai yläotsikko on 39 prosentissa kritiikeistä. Ala- ja yläotsikoiden keskinäinen suhde on edellisten eduksi 41 vs. 21.

²²⁰ Kalju Komissarov oli näytelmän eestiläinen vieraileva ohjaaja, ja kyseessä hänen ensimmäinen ulkomailla tehty ohjauksensa (Saarinen, KSML 28.2.1981, 8).

KUVIO 8 Pääotsikot sekä ala- ja yläotsikot eri jaksoilla 1961–2010



Varsinainen ingressi aineistossa on vain kerran²²¹, kun sen sijaan ingressinomainen laajempi johdanto on huomattavasti yleisempi. Johdannolla tarkoitan kritiikkitekstin alussa olevaa fonttikoon ja/tai harvennuksen avulla tehostettua kappaletta, joka johdattaa lukijan aiheeseen. Kyse ei tavallisimmin ole varsinaisesta arvottavasta kritiikkitekstistä, vaan pikemminkin esityksen eri keinoin tapahtuvasta taustoittamisesta.

Loistavan poikkeuksen edellä mainitusta muodostaa Anja Penttisen kritiikki Pirkko Saision näytelmästä *Maailman laidalla* (ensi-ilta suurella näyttämöllä 29.8.1980, kritiikki ilm. 31.8.1980):

”Varhain alkaneiden syysateiden mukana tuli Jyväskylään ankea ensi-ilta.

Kaupunginteatteri aloitti sinänsä oikeaoppisesti kotimaisella, melko tuoreella näytelmällä; se esitti jo ainakin viidessä muussa teatterissa nähdyn Pirkko Saision syrjäseutukuvauksen *M a a i l m a n l a i d a l l a*.

Näytelmä on jokseenkin toivoton ja lohduuton kuvaus ihmisistä, joilla ei ole mahdollisuuksia enempää kuin voimiakaan tavoittaa tärkeintä elämässä, työtä.

Syypääksi manataan yhteiskuntaa ja vallitsevia oloja. Yksilöt nähdään tämän manauksen läpi saamattomina, uniaan kertovina, keskikaljaa kittaavina uhreina.

Ennakkotietojen mukaan Saision näytelmässä vallitsee ”tshehovilainen tunnelma”. Muuta yhteistä en keksinyt kuin pysähtyneisyyden, tapahtumattomuuden joka on kuin mätänevä vesi. Tshehovin ihmiset ilmaisevat itseään kyvykkäästi, Saision ihmiset käyttävät ilmaisua, josta Heikki Turunen äskettäin sanoi: kiroileminen on itkun rituaali.”

²²¹ 50 palstamillimetrin mittainen ingressi esiintyy näytelmän *Niskavuoren nuori emäntä* (2009) kritiikin yhteydessä.

Johdanto oli yleisesti käytössä jo ensimmäisellä tarkastelujaksolla 1961–1962, ja sen käyttö väheni jaksosta 1989–1992 eteenpäin. Palstamillimetrimittausten kokonaisuutena johdanto- tai ingressitekstit on sisällytty, mutta ne löytyvät myös eriteltyinä omasta sarakkeestaan. Halusin analyysissä erottaa nämä "johdatukset aiheeseen" omaksi kokonaisuudekseen, sillä katson niiden kertovan tietyn ajanjakson kritiikin kirjoittamisen tavasta ja heijastavan oman aikansa lehden layoutia.

Johdanto on kaikkiaan 44 kritiikissä, joten johdannon ja ingressin yhteenlaskettu osuus aineiston kritiikeistä on 28 prosenttia.

4.3 Väliotsikko jäsentää tekstiä

Väliotsikon tehtävä on jäsentää leipätekstiä viittaamalla sitä seuraavan kappaleen sisältöön.²²² (Jaakkola 2013a, 130) Väliotsikot ilmestyivät kritiikin yhteyteen jo ensimmäisellä jaksolla 1961–1962. Väliotsikon ensimmäiset muodot olivat graafisia symboleita: tähtiä, neliöitä ja ympyröitä joko yksittäisinä tai useamman samanlaisen merkin muodostelmina.²²³

Ensimmäiset sanalliset väliotsikot ilmestyivät kritiikkitekstiin kolmannella jaksolla 1979–1982. Aluksi sanoina ilmaistut väliotsikot olivat tekstissä harvakseltaan: esimerkiksi näytelmän *Juurakon Hulda* 8.4.1979 ilmestyneestä kritiikistä löytyy vain yksi sanallinen väliotsikko, *Uudenlainen Hulda*, kun muutoin uuteen aiheeseen siirrytään leipätekstissä versaalilla aloitetun kappaleen myötä. Saman vuoden lokakuussa ensi-iltaan tulleen näytelmän *Herätkää ja riemuitkaa* kritiikissä (ilm. 13.10.1979) esiintyy sekä sanallisia – *Ihmisestä kysymys / Kielestä / Uudet luudat / Siis: herätkää ja riemuitkaa!* – väliotsikoita että graafinen (kolme peräkkäistä neliötä) väliotsikko. Ensimmäinen kokonaan sanallisin väliotsikoin varustettu kritiikki ilmestyi 18.3.1980 näytelmästä *Till – veijarimusikaali*. Väliotsikot *Kehykset hyvät / Sankarissa peilataan / Rytmiä ja melodiaa / Kolmen roolin Riitta / Nyky-suomea* löytyvät nekin edellä mainittujen kritiikkien tapaan Anja Penttisen arviosta. Graafiset tunnukset esiintyivät verbaalisen väliotsikon rinnalla, kunnes jälkimmäinen käytänne yleistyi neljännellä jaksolla, vuosina 1989–1992.

Kaikkiaan välitosikko – graafinen, sanallisen ja symbolimerkin välimuoto, osin tai kokonaan sanallinen – löytyy 81 prosentissa kritiikeistä (N=160). Sanallisen välitosikon osuus on selkeästi hallitsevin, sillä se on käytössä 64 prosentissa väliotsikollisista kritiikeistä (N=129).

Yksi väliotsikon luonteinen tunnusmerkki on uuden kappaleen aloittaminen versaalilla, joka jäsentää leipätekstiä kriitikon siirtyessä seuraavan asian tarkasteluun. Ensimmäisen kerran versaalilla esiintyy näytelmän *Lentäivät morsiamet* kritiikissä 30.11.1962. Käytänne esiintyy kritiikeissä osin tai täysin toteutettuna jaksolla 1969–1972 ja jakson 1979–1982 alussa; viimeisen kerran se esiintyy

²²² Joskus väliotsikko on korvattu uuden asiakokonaisuuden aloittavan kappaleen ensimmäisten sanojen lihavoinnilla eli iskulla. (Jaakkola 2013a, 130)

²²³ Tietyllä tavalla nämä graafiset väliotsikkoo symboloivat merkit lähestyvät luonteeltaan Saussuren semiotiikkaa (tai semiologiaa; vrt. Väliverronen 2003, 23).

näytelmän *Moraaliton tarina* kritiikissä 8.9.1979. Versaalin merkitys tekstin jäsentäjänä on ollut vähämerkityksinen, sillä tehostuskeino esiintyy osin tai kokonaan seitsemässä prosentissa kritiikeistä.²²⁴

4.4 Tekstipalstojen lukumäärä voi johtaa harhaan

Tekstipalstat kertovat, kuinka laajana kritiikki on levittäytynyt lehden sivuille. Sen sijaan kritiikin mitasta – nyttemmin merkkimäärästä – ei palstojen lukumäärä kerro koko totuutta. Niukimmillaan valittuina jaksoina 1961–2010 kritiikille on riittänyt kaksi palstaa²²⁵, ja enimmillään se on venynyt kahdeksalle palstalle. Tekstipalstojen käyttöä määrittävät sivun taittosuunnitelma, kritiikki-tekstin ja kuvituksen suhde sekä sivun muu sisältö. Mitä useampi esityskuva, sen varmemmin kritiikki valtaa enemmän palstoja ja päinvastoin. Jotta palstojen todellinen merkitys tulisi näkyväksi, olisi palstojen ja merkkimäärän suhde selvitettävä. Tämäkään ei riitä, koska taittosuunnitelma ja esityskuvien lukumäärä ohjaavat kritiikin sijoittumista lehden sivuille ja määrittävät kuvitetun kritiikin lopullisen koon.

Runsaimmillaan kritiikki on siis levittäytynyt kahdeksalle palstalle. Näin laajalle levittäytyneistä arvioista ensimmäinen on 13.11.1980 ensi-iltaan tullut *Nummisuutarit*-näytelmästä 7.1.1981 julkaistu kritiikki.²²⁶ Seuraava kahdeksalle palstalle yltänyt kritiikki on Anja Penttisen arvio näytelmästä *Ronja Ryövärintytär* (ensi-ilta 28.1.1989, kritiikki ilm. 31.1.1989), joka on poikkeuksellinen myös palstamillimetrimääränsä vuoksi: sen 900 pmm olivat ylittyneet kritiikkiaineistossa vain kahdesti aiemmin. Maire Puron kritiikit näytelmistä *Vanhan naisen vierailu* (ilm. 6.10.1962) ja *Neljäs nikama* (ilm. 3.11.1962) olivat vielä laajempia: edellinen 930 pmm ja jälkimmäinen 950 pmm. Kun Penttisen teksti levittäytyi kahdeksalle palstalle, Puron ensin mainittu oli viidellä ja jälkimmäinen neljällä palstalla. Kuvia kunkin kritiikin yhteydessä oli yksi.

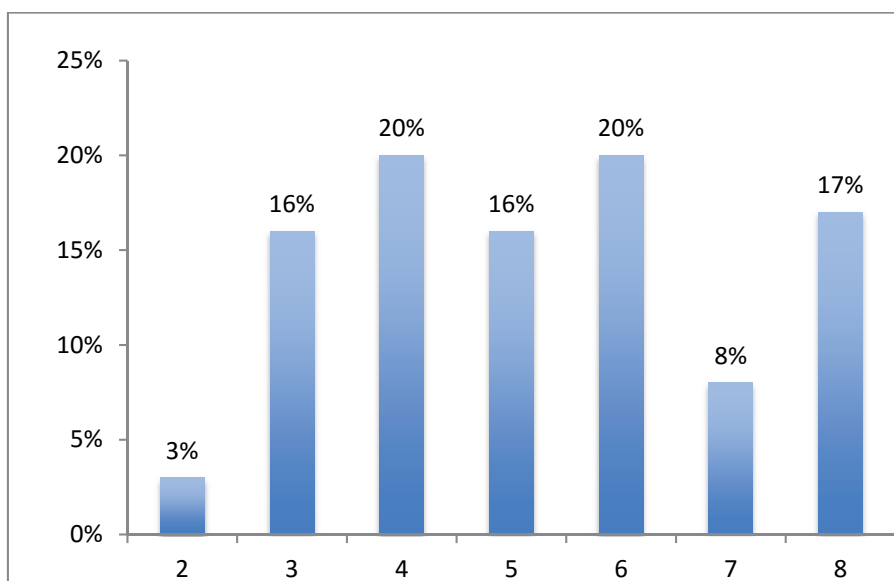
Ensimmäisellä jaksolla 1961–1962 palstojen lukumäärä vaihtelu on 2–5, seuraavalla jaksolla 2–7, vuosina 1979–1982 3–8, 1989–1992 3–8, 1999–2002 3–7 ja 2009–2010 2–6.

²²⁴ Vuonna 2013 näytelmän sisältöä luonnehtivista väliotsikoista on Keski-suomalaisessa (toistaiseksi) luovuttu, ja väliotsikon luonteisena uuden asiakokonaisuuden aloittavana tehokeinona toimii vahvennus.

²²⁵ Kahdella palstalla ovat olleet kritiikkiaineiston ääripäistä löytyvät Tuhkimo (1961, kriitikko R. J.) ja *Faijat* (2010, kriitikko Maija-Liisa Westman).

²²⁶ Toimittajalakon alkaminen juuri ensi-iltapäivänä siirsi esityksen arvion ilmestymistä liki kahdella kuukaudella ensi-illasta. Asian mainitsi Anja Penttinen esitysarviossaan *Eskon töyhtö ei törrötä – se liehuu* (KSML 7.1.1981).

KUVIO 9 Tekstipalstojen lukumääräinen osuus kritiikeissä 1961–2010



Kuvio näyttää, että eniten on julkaistu neljän ja kuuden palstan kritiikkejä, kumpaakin viidennes aineistosta. Keskimäärin palstoja on viisi kritiikkiä kohden, joskin vaihtelu kritiikkiä ja kriitikkoa kohden voi olla huomattava.

Seuraava taulukko kertoo lukuina ja prosentteina sen, kuinka palstat ovat jakautuneet kolmen eniten kritiikkiä kirjoittaneen henkilön kesken koko tarkastelujaksolla 1961–2010.

TAULUKKO 8 Tekstipalstojen lukumäärä 1961–2010 lukuina ja prosentteina: Anja Penttinen (AP, N=56), Teppo Kulmala (TK, N=39) ja Jorma Pollari (JP, N=13) sekä em. kriitikot yhteensä (N=108)

PALSTAT PER KRITIIKIT	2	3	4	5	6	7	8	KRIT. PER KRIITIKKO
AP 1961–2010	2	17	17	7	7	3	3	56
% palstoista	4 %	30 %	30 %	13 %	13 %	5 %	5 %	100 %
TK 1961–2010			4	8	7	5	15	39
% palstoista			10 %	21 %	18 %	13 %	38 %	100 %
JP 1961–2010	1		1	2	8	1		13
% palstoista	8 %		8 %	15 %	62 %	8 %		100 %
palstat per APTKJP 1961–2010	3	17	22	17	22	9	18	108
% palstoista	3 %	16 %	20 %	16 %	20 %	8 %	17 %	100 %

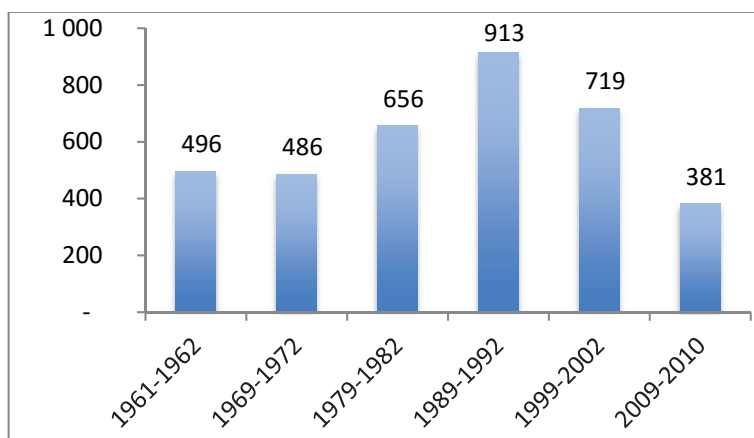
Vertailu osoittaa, että Anja Penttisen kritiikeissä valtaosa kritiikeistä ylsi kolmelle (30 %) tai neljälle (30 %) palstalle, kun taas Teppo Kulmalan kritiikeistä valtaosassa (38 %) palstoja oli kahdeksan. Jorma Pollarilla hallitsevana oli kuudelle palstalle levittäytyvä kritiikki (62 %).

4.5 Palstamillimetrit kertovat ajasta ja arvioijasta

Jollei palstojen lukumäärä kerro kritiikin mitasta eksaktisti, on palstamillimetricien mittaaminen toimiva väline kritiikkien laajuutta tarkasteltaessa. Aineiston palstamillimetrielukuihin sisältyvät varsinainen leipäteksti, johdanto tai ingressi, sen sijaan mittaustuloksiin eivät sisälly pää-, ala- tai yläotsikot, vinjetti, tekijälueettelo tms. informaatio. Palstamillimetreihin sisältyvät sekä graafiset että sanalliset väliotsikot, mutta mittauksissa ei ole huomioitu eri aikoina tapahtunutta fonttilajien tai -kokojen vaihtelua. Tästä marginaalisesta vaihtelusta huolimatta palstamillimetricien vertailu antaa tietoa eri jaksoiden (ja kausien) sisäisistä sekä jaksoiden (ja kausien) keskinäisistä suhteista. Ne voivat myös antaa käsityksen tietyn kriitikon kritiikkitekstien keskimääräisestä mitasta ja paljastaa määrättyjen kriitikoiden kritiikkitekstien palstamillimetricien keskinäiset suhteet.

Keskimääräinen kritiikin mitta koko tarkastelujaksolla 1961–2010 on 675 pmm. Laajimmillaan teatterikritiikki levittäytyi lehden sivuille jaksolla 1989–1992 (ka 913 pmm), niukinta se on ollut viimeisellä tarkastelujaksolla 2009–2010 (ka 381 pmm).

KUVIO 10 Kritiikkien keskimääräinen laajuus palstamillimetreinä eri jaksoilla 1961–2010



Yksilöidymmin asiaa voi tarkastella seuraavasta taulukosta, joka näyttää kolmen eniten teatterikritiikkiä kirjoittaneen kriitikon palstamillimetricimäärät eri jaksoilla ja vertaa sitä samalla kaikkien kriitikoiden palstamillimetricimäärien keskiarvoon.

TAULUKKO 9 Palstamillimetrien keskimääräiset osuudet kritiikeissä: Anja Penttinen (AP, N=56), Teppo Kulmala (TK, N=39), Jorma Pollari (JP, N=13) sekä kaikki kriitikot eri jaksoilla ja 1961–2010

KRIITIKKO	AP	TK	JP	ka pmm per jakso & yht.	ka kaikki kriitikot
JAKSOT					
1961–1962	630			630	496
1969–1972	503			503	486
1979–1982	633			633	656
1989–1992	634	1149	502	971	913
1999–2002		931	638	824	719
2009–2010			433	433	381
<i>ka</i> 1961–2010	568	1071	575	751	
<i>ka</i> 1961–2010, kaikki kriitikot					675

Taulukko osoittaa, kuinka Teppo Kulmalan teatterikritiikkien palstamillimetrien keskiarvo oli liki kaksinkertainen verrattuna Penttisen ja Pollarin palstamillimetreihin koko tarkastelujaksolla 1961–2010.

4.6 Tekijät esiin erilaisin tehokeinoin

Kritiikkitekstissä on perinteisesti haluttu eri tavoin nostaa leipätekstistä esiin teatteriesityksen tekijöiden nimiä tai muutoin merkityksellisinä pidettyjä seikkoja (esim. näytelmän nimi). Keinoina on käytetty nimien *harvennusta*, *kursivoointia* ja **vahventamista**.

Harventaminen on ollut tehostekeinona miltei koko ”vanhan” teatterin ajan 1961–1982. Kyseinen aika oli lähes kokonaan kulttuuritoimittaja Anja Penttisen esimieskautta (1964–1984), mutta käytänteen alkuperää en ole kyennyt jäljittämään. Harventaminen kohdistui pääosin sukunimiin, eikä läheskään aina kaikkien kritiikissä mainittujen työryhmään kuuluneiden sukunimiä harvennettu.

Kursiivi esiintyy ensimmäisen kerran aineistossa jaksolla 1979–1982 vanhan teatterin toiseksi viimeisestä ensi-iltänäytelmästä *Happy End* 6.2.1982 ilmestyneessä kritiikissä. Viimeisin kokonaan kursiivina tehostekeinona käyttänyt kritiikki löytyy seuraavan jakson 1989–1992 viimeisen näytelmän *Uudesta luotava maa* 30.11.1992 ilmestyneestä kritiikistä.

Kursiivi hallitsi tehostuskeinona neljättä tarkastelujaksoa 1989–1992, kun taas viidennellä jaksolla 1999–2002 tekijöiden nimien vahventaminen pyrki ohjaamaan lukijoiden katsetta. Tapa on ollut käytössä myös viimeisellä jaksolla 2009–2010: kun näytelmän ja teatterin nimi leipätekstissä kursivoidaan, muut

erisnimet - näytelmäkirjailijan tai muiden tekstissä esiintyvien henkilöiden nimet - vahvennetaan. Ensimmäinen kerran tekijöiden nimet on vahvennettu musiikinäytelmän Purppurakesä nuorisoliite Sykkeessä 9.3.1991 ilmestyneessä kritiikissä. Kritiikin kirjoitti Inkku Pasanen²²⁷; edellisenä päivänä lehden kulttuurisivuilla ilmestyneen arvion kriitikko oli Anita Kärki.

Edellä kuvattujen ulkoisten tehokeinojen tavoitteena on ollut lisätä luettavuutta ja samalla varmistaa lehtijuttujen kiinnostavuus. Otsikointi, kuvitus ja kuvateksti nostavat lehden selaajalle kritiikkitekstistä pääkohtia, joiden avulla mielenkiinto kritiikkien lukemista kohtaan pyritään herättämään. Samaan pyrkii työryhmän jäsenten nimien vahventaminen: tietyn näyttelijän nimen näkeminen voi herättää kiinnostuksen esitystä kohtaan ja vaikuttaa päätökseen lähteä teatteriin. Harventamisen, kursivoinnin ja vahventamisen suhteet ovat aineiston kritiikeissä (N=160) liki tasavahvat: 35, 31 ja 29 prosenttia.

Nytemmin yleinen tapa, teatteriesityksen työryhmän jäsenten esittäminen omana luettelonaan alkoi vakiintua jakson 1979-1982 aikana, mutta ensimmäinen hapuileva yritys tähän suuntaan nähtiin jo toisella jaksolla näytelmän *Toinen ruokalaji* 16.1.1971 kritiikissä. Kriitikko Anja Penttinen luetteli "laatikossa" näytelmän nimen, esityspaikan, ohjaajan ja neljä näyttelijöistä. Vakiintuneempi käytäntö erillisen tekijäluettelon liittämistä osaksi kritiikkiä alkoi uuden teatteritalon ensimmäisen ensi-iltaanäytelmän Rouva Dulskan moraalin 5.11.1982 julkaistun kritiikin myötä.

Tekijäluettelo esiintyy 57 prosentissa aineiston kritiikeistä (N=160), joskin sen paikka on vaihdellut. Joskus se on ollut ennen kritiikin leipätekstiä, joskus se on sijoitettu loppuun ja toisinaan se on ollut "upotettuna" tekstin sisälle vinjetin 'TEATTERI' alle. Tekijäluettelon ulkoista olemusta on korostettu mm. kursivoinnin avulla. Edellä mainittuja tekijäluettelon ulkoasua koskevia muutoksia en ole kyennyt ajoittamaan lehden ulkoasu-uudistuksista johtuviksi.

4.7 Esityskuva ja kritiikki

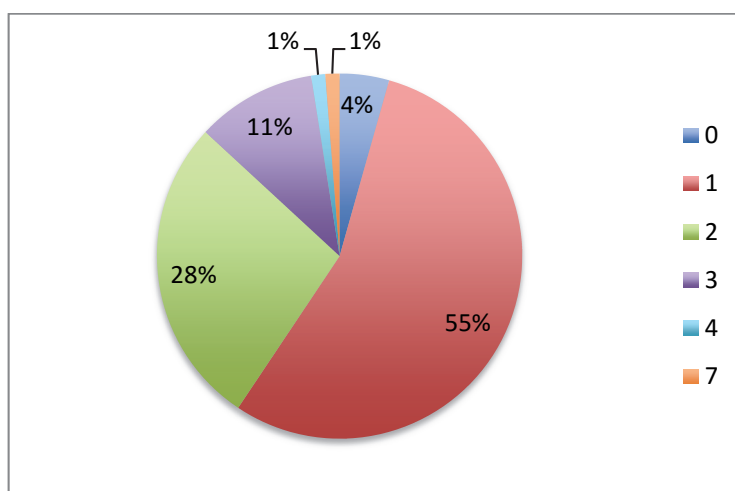
Vaikka tämä väitöskirja ei varsinaisesti käsittele kritiikkiin yhteydessä olevaa esityskuvaa, lähestyttiin aihetta pääluvun II alaluvussa 3. Katson, että esityskuvan olemuksen tarkastelu osana hegemonian kentän ilmiöitä on tärkeää.

Tutkimuksen ulkopuolelle ovat jääneet kuvan ja kuvatekstin lisäksi esitystä luonnehtivat lyhyet jutut (ei varsinaiset puffit tai ennakkojutut), joita satunnaisesti julkaistaan kritiikin ilmestymistä edeltävänä tai sen ilmestymispäivänä sanomalehden kansilehdellä, ykkös- tai kulttuurisivuilla. Nämä usein kuvalla varustetut aloitusjutut siteeraavat kriitikon sanomaa tavallisimmin sanatarkasti tai ovat kriitikon tai kriitikon ja toimituksen aloitusjutuksi tekemiä. Palstamilimetrien ja kuvien lukumäärän mittauksiin tämänkaltaiset esittelytekstit ja em. juttujen yhteyteen liitetyt kuvat eivät sisälly.

²²⁷ Nykyinen Keskisuomalaisen varapäätoimittaja Inkeri Pasanen signeerasi kritiikkinsä nimellä *Inkku Pasanen*.

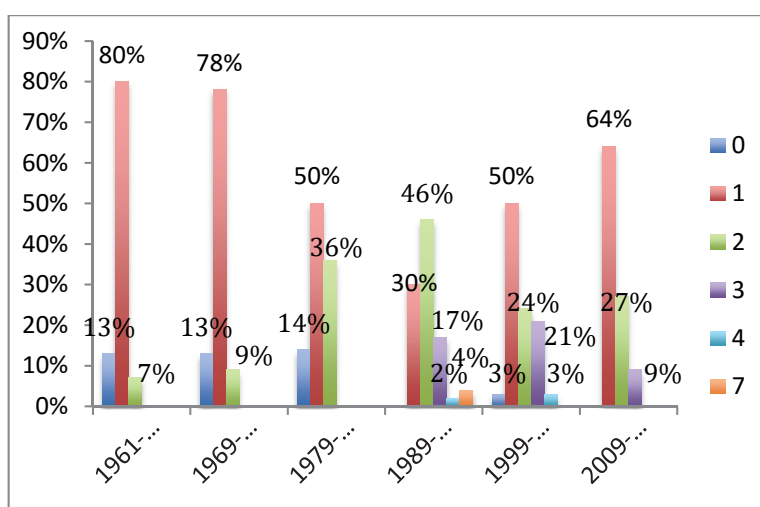
160 kritiikin aineistossa esityskuva löytyy 153 kritiikistä. Melkein aina kysymyksessä on valokuva, mutta myös piirros on esiintynyt kritiikkitekstin kuvituksena. Jälkimmäisestä ovat esimerkkeinä näytelmistä *Punahilkka* ja *Maailman laidalla* 1.12.1979 ja 31.8.1980 ilmestyneet kritiikit. Seuraava kuvio havainnollistaa kuvien prosentuaalisen jakauman.

KUVIO 11 Kuvien suhteelliset osuudet kritiikeissä 1961–2010



Keskimäärin esityskuvia on 1,6 kritiikkiä kohden, ja kuva tai useampia löytyy 96 prosentissa kritiikeistä. Yksi arvion yhteyteen liitetty esityskuva on hallitsevana muulloin paitsi tarkastelujaksolla 1989–1992, jolloin kritiikin yhteydessä yleisimmin oli kaksi kuvaa. Koko jaksolla 1961–2010 on yhden esityskuvan osuus kritiikkiä kohden peräti 54 prosenttia, ja seuraavaksi yleisin on kahden kuvan liittäminen kritiikkiin (26 %); kolmen kuvan kritiikkejä on aineistosta 10 prosenttia, neljän ja seitsemän molempien yksi prosentti.

KUVIO 12 Kuvien suhteellinen osuus kritiikeissä eri jaksoilla 1961–2010



Kiintoisaa kuvienkäyttöfunktiota edustavat viimeisellä tarkastelujaksolla 2009–2010 kritiikkien yhteydessä esitetyt yleisön kommentit ja kasvokuvat. Ensi-

iltayleisön joukosta poimitut henkilöt kertovat mielipiteensä esityksestä, ja kommentteillaan, nimellään ja kuvallaan edustettuina on neljä-viisi eri-ikäistä molempia sukupuolia edustavaa katsojaa. Liitän ilmiön kuuluvaksi ns. maalikkokritiikkiin, jonka pyrkimys on madaltaa kynnystä siirtyä (elitistisen) taidekritiikin pariin. Jos lukija ei innostu kritiikistä otsikoinnin, ulkoisten tehokeinojen, kuvituksen tai kuvatekstien²²⁸ avulla, hän voi tarkistaa näytelmän ”hyvyyden” tai ”huonouden” vertaiskatsojien kommenteista.

Ilmiön alkuperää tai syytä sen lopettamiseen en ole kyennyt jäljittämään. Jyväskyläläinen kaupunkilehti, Suur-Jyväskylän lehti, on käyttänyt kuvin varustettuja katsojakommentteja teatterikritiikkiensä osana ennen Keski-suomalaista. Kuva-kommentti-yhdistelmä esiintyy vain kolmessa prosentissa aineiston kritiikeistä.

4.8 Kuka kritiikin kirjoitti

Myös kriitikon nimen sijoittelu kritiikkitekstin yhteyteen ja nimen fonttikoko on vaihdellut jaksoiden sisällä. Yleisimmin nimi on ollut joko kritiikin jälkeen tekstin lopussa (ks. ulkoisen muutoksen taulukossa tunnus nimi/l), tai sitten se on sijoitettu kritiikkitekstin alkuun (esim. *nimi/a*), jolloin nimi on esiintynyt kursivoituna. Kriitikon nimi on esiintynyt joskus vahvennettuna ja/tai se on kirjoitettu versaalilla.

Syitä käytänteiden vaihteluun en ole kyennyt jäljittämään, en myöskään näe vaihtelua kritiikin muutoksen kannalta merkityksellisenä. Nimen kirjoitusasu tuskin kertoo kriitikon aseman arvostuksesta; pikemminkin se heijastaa kulloistakin journalistista tapaa ja lehdenteon muuttuvia käytänteitä. Maarit Jaakkola (2013, 132–133) sanoo, että mielipidekirjoituksissa, jollainen arvostelu on, on kirjoittajan nimen paikka (signeeraus) tavallisesti tekstin lopussa. Utis-journalismissa kirjoittajan nimi on ennen leipätekstiä.

Kriitikon nimi tai nimen lyhenne esiintyy kaikissa aineiston kritiikeissä. Ensimmäisellä jaksolla 1961–1962 käytössä on yleisesti kirjainlyhenne.²²⁹ Anja Penttisen ensimmäinen aineistosta löytyvä kritiikki²³⁰ on merkitty kriitikon A P n e n. nimiin. Saman jakson lopulla 3.11.1962 ilmestyneessä kritiikissä näytelmästä *Neljäs nikama* esiintyy kriitikko – Maire Puro – ensimmäistä kertaa koko nimellään. Seuraavalla jaksolla, 1969–1972 vakiintui kriitikon koko nimen käyttö. Nimen kirjoitusasu on vaihdellut ja myös fonttikokoa ja -lajia on varioitu.

²²⁸ Kuvateksti ”ohjailee kuvan tulkintaa” (Jaakkola 2013a, 133).

²²⁹ Esim. näytelmän *Tiikeri ja Leijona*, jonka kritiikki ilmestyi 9.9.1961, oli arvioinut kritiikki R.J.

²³⁰ Kyseessä on 3.8.1961 ilmestynyt kritiikki, jonka otsikko kuului: *Ryysyrannan Joosepin kesävierailu Jyväskylässä alkoi*.

4.9 Muuta

Sarake *Muuta* sisältää mainintoja seikoista, joita kritiikeissä on esiintynyt nimettyjen muuttujien lisäksi. Jotkut merkinnöistä antavat lisätietoa esityspaikasta, kuten esimerkiksi jakson 1961–2010 ensimmäisestä näytelmästä Putkinotko, jonka esityspaikka oli Lounaispuiston kesäteatteri. Toiset ilmaisevat, että esityksestä on kirjoitettu erillinen musiikkiarvio (Masurkka vuodelta 1961 ja Kiss Me Kate vuodelta 1969), joka ei sisälly aineistoon.

Merkintä voi myös kertoa, ettei kuvatekstin yhteydessä jaettu informaatio sisälly palstamillimetrimittauksiin tai sen, mihin vinjetti sijoittuu; onko kyseessä vierailuesitys tai kiertuenäytelmä, ja joskus näytelmän kirjoitusasun eri variaatioita on selvennetty. Yksikään kuvatuista tarkennuksista ei tuo olennaista tietoa teatterikritiikin ulkoisen muutoksen kannalta.

Sarakkeesta löytyy kaksi merkintää termin *tiivistelmä* alla. Molemmat merkinnät löytyvät toisen tarkastelujakson 1969–1972 kritiikeistä: näytelmistä *Hiekkalaatikko* (ensi-ilta 1.10.1970, kritiikin ilmestymispäivä 3.10.1970) ja *Niska-vuoren Heta* (ensi-ilta 25.2.1971, ilm. 28.2.1971). Tiivistelmä poikkeaa muusta kriittikitekstistä ulkoisestikin: se on vahvennettuna muun tekstin joukossa, ja lisäksi se on kehystetty omaksi laatikokseen. Sisällöllisesti teksti käsittelee esitystä, mutta esitystapa on nimenomaan informatiivinen, miltei tuoteselosteenomainen. Molemmat tiivistelmät on luettu kritiikin leipätekstiin kuuluviksi.

5 TEATTERIKRITIIKIN SISÄLLÖN MUUTOS

5.1 Kritiikin peruspilarit: kuvailu, tulkinta ja arviointi

Kritiikin sisältö on perinteisesti jakaantunut kolmeen osaan: peruselementit ovat kuvailu, tulkinta ja arviointi. (Lahtinen 2012, 93) Ne rajaavat perusoletuksena kritiikin työskentelytapaa ja kritiikin kohteiden valikoitumista.²³¹

Yksi erottava tekijä on vaihtelu edellä mainittujen kolmen osan keskinäisissä painotuksissa: joskus kriitikko kuvailee ja taustoittaa esitystä – aiheina esimerkiksi näytelmäteksti ja -kirjailija tai aiemmat saman näytelmän esitykset – enemmän kuin syventyy esityksen arvottavaan tarkasteluun. Kritiikin eri osalueiden vaihtelun osoittaminen on haasteellista ja yksittäisen kriitikon ”yleisen” kirjoitustavan määrittäminen jo oletuksenakin hankalaa. Edellä mainittujen tekijöiden keskinäiset suhteet riippuvat esityksestä ja sen arvioijasta. Outi Lahtinen (ibid, 93) toteaaakin, että teatterikritiikin eri ulottuvuuksien abstrahointi tekstistä on vaikeaa. Sen sijaan, että tekijät esiintyisivät erillisinä, ”ne pyritään kietomaan kirjoituksessa yhteen niin, että ne sisältyvät samoihin lauseisiin, jolloin ne perustelevat ja täydentävät toinen toisiaan”.

Tämän tutkimuksen tarkoitus ei ole paneutua mainittujen kolmen tekijän abstrahointiin. Sisällön muutoksen osoittamiseksi selvitän, mihin kritiikon katse kritiikeissä kohdistuu. Liitteessä 3 *Teatterikritiikin sisällön muutos 1961–2010* on 12 luokiteltua muuttujaa ja 14. sarake *Muuta*, johon on kirjattu nimettyihin muuttujiin kuulumattomia tekijöitä.²³²

Ensimmäisinä taulukossa ovat kritiikin kaksi eri osatekijää: *arvotus* sekä (*näytelmän ja esityksen*) *taustoitus*. Mainitut muuttujat edustavat kritiikin kolmi-jaossa sen kaikkia osia, koska muuttujista jälkimmäiseen sisältyy analyysissä

²³¹ Irmeli Niemen (1983, 88, 90) mukaan teatterinkatsojien katse kohdistuu ensimmäiseksi näytelmän juoneen. Tällöin katsetta suuntaa katsojan ”ymmärrys teatterista”.

²³² Kritiikin nimen tunniste (lyhennys) on näkyvässä 13. sarakkeessa, ja ulkoisen muutoksen taulukon tapaan alussa ovat omissa sarakkeissaan näkyvillä tarkastelujakso ja -vuosi sekä näytelmän nimi.

myös kritiikin kolmas ulottuvuus, *tulkinta*. Ratkaisuni määrittää kuvailun luonteeltaan enemmän tulkitsevaksi ja taustoittavaksi kuin puhtaan arvottavaksi.

Tulkinta ja kuvailu rakentavat perustan, kehyksen ja kontekstin kriitikon mielipiteelle, jonka arvosteluosiossa olisi tultava argumentoiduksi. Yllättävää tuskin on, että arvotusta, tulkintaa ja kuvailua on kaikissa analyysiin kuuluvissa 160 kritiikissä. Molemmat muuttujat ovat siis vakioita.

5.2 Teatteriesitys on moniammatillisen yhteistyön tulos

Outi Lahtinen (2012, 85) toteaa, että teatteriesitykset ovat yleensä eri ammattiryhmien yhteisen tekemisen tulosta, jolloin teatterin tekemisen yhteisöllinen luonne korostuu. Ajatus wagnerilaisesta *Gesamtkunstwerkistä* eli vahvana runsaan vuosisadan, ja vasta nykyteatteri on pyrkinyt irtautumaan hallitusta ja keskitetysti säädellystä kokonaisuudesta. (Lehmann 2009, 149; ks. Lahtinen 2012, 92)

Sisällön muutosta esittelevän taulukon muuttujat noudattavat pääosin ns. tekijäluetteloa, joka yleistyi neljännellä tarkastelujaksolla 1989–1992. Tekijäluettelo antaa tietoa työryhmästä tekijän ammatin kautta. Sisällön muutosta tarkastelevassa taulukossa ovat nimettyinä *dramaturgi/dramaturgia, ohjaaja/ohjaus, lavastaja/lavastus, puuvustaja/puuvustus; valosuunnittelija/valot, äänisuunnittelija/äänet, tehosteet; musiikki/laulu(t); koreografi/koreografia* ja *tanssit sekä roolityöskentely*.²³³

Ensimmäisen kerran osittainen tekijäluettelo esiintyy toisella tarkastelujaksolla 1969–1972 näytelmän Toinen ruokalaji kritiikissä 16.1.1971, ja seuraavan kerran tekijäkollektiivi mainitaan Rouva Dulskan moraalien kritiikissä 5.11.1982.

Keskisuomalaisen käytäntö on, että tekijäluettelo alkaa maininnalla näytelmätekstin kirjoittajasta. Nämä merkinnät on taulukossani kirjattu kohtaan *Muuta*. Syy siihen, että näytelmäkirjailija/alkuteoksen tekijä ei esiinny omana muuttujanaan, on käsikirjoittajan/käsikirjoituksen luonne. Vaikka käsikirjoitusta pidetään teatteriesityksen perustana, on se tietyllä tavalla ”ulkopuolinen” muiden muuttujien joukossa. Näytelmä rakentuu tekstile, mutta teatterissa erityisesti ohjaajan ja dramaturgin ratkaisut sekä muun ensimateriaalin työ antavat esitykselle muodon, jonka yleisö näkee näyttämöllä.²³⁴

²³³ Outi Lahtinen (2012, 99–100) esittää kiintoisan ajatuksen jaottelemalla esityksen osatekijät sen perusteella, kuinka ne heijastavat ihmisen suhdetta maailmaan. Näyttelijäntyö korostaa ihmiskuvaa, kun taas esityksen visuaaliset, auditiiviset ym. erikoisefektit antavat yleisölle viitteitä ajasta, paikasta, esityksen tyylistä ja teatterikäsityksestä. Ne siis suuntaavat katsojan katsetta ja tulkintaa.

²³⁴ Väinö Linnan *Täällä Pohjantähden alla* (ohj. Kaisa Korhonen 2002) tai *Tunteimatton sotilas* (ohj. Juha Hurme 2006) tai eivät siis välttämättä ole Linnan Pohjantähti ja Linnan Tunteimatton, kun dramaturgi ja ohjaaja ovat alkuteoksen näyttämölle muokanneet. Käsikirjoitus on materiaali, josta työstämällä saadaan esityksen rakenne ja rytmi esiin. Tottunut teatterinkävijä tunnistaa ohjaajan ”käsialan”, vaikkei ennakolta tietäisikään ohjaajan nimeä.

Outi Lahtinen (2012, 104–105) korostaa tekstin merkitystä ja sen esittelyn tarpeellisuutta katsojille. Kriitikon on kuitenkin hyvä muistaa, ettei lukijoita tulisi aliarvioida liian perinpohjaisella taustoituksella. Näytelmän aihe ja juonirakenne sen sijaan ansaitsevat Lahtisen mukaan tarkastelun samoin kuin tekstin sisältämän sanoman linkittäminen nykypäivään.

Sarakkeen 'Muuta' muut merkinnät koskevat esimerkiksi alkutekstin suomennosta, rekvisiittaa, maskeerausta tai kampauksia. Jälkimmäiset kolme eivät esiinny taulukossa itsenäisinä muuttujina, mutta tekijäluetteloon ne tavallisimmin sisältyvät. Tekijät ovat merkityksellisiä esityksen visuaalisen viestin kannalta. Siitä huolimatta en katsonut tarpeelliseksi varata niille erillistä muutujaa, koska näitä esityksen itsenäisiä elementtejä kommentoidaan aineistossa harvoin.²³⁵

5.3 Näyttelijäntyö on kritiikin keskeisin elementti

Näyttelijä kohosi esityksen keskiöön valistuksen (1700-l.) ja romantiikan (1700-l:n loppu–1800-l:n puoliväli) ajan Ranskassa, Saksassa ja Iso-Britanniassa. (Lahtinen 2012, 91) Irmeli Niemen (1983, 99) mukaan roolityöskentelyn erilaisista elementeistä eniten painottuvat näyttelijän puheilmaisuus sekä "ulkoinen olemus". Näyttelijäkoulutus painottaa Tornion kaupunginteatterin johtajan Pauli Mahlamäen (Koivisto, *Henki ja elämä* 10.4.2014 7/2014, 3) mukaan liiaksi näyttelijän osuutta: "Teatterin keskeisiä asioita ei ole näyttäminen, vaan ne ovat aivan muualla."²³⁶ Mahlamäki korostaakin käsikirjoittajien ja tekstien osuutta teatterin tekemisessä.

Maininta roolityöskentelystä löytyy yhtä lukuun ottamatta kaikista 160 kriitistä. Poikkeuksen muodostaa *Nukkenäytelmä viidelle näyttelijälle, Volkswagenille ja pianolle* (ensi-ilta 14.12.1990, kritiikki ilmestyi 16.12.1990), joka jättää roolitehtävät mainitsematta. Nukkenäytelmän kohdalla ratkaisu on looginen, joskin kriitikko halutessaan olisi voinut arvioida esimerkiksi näyttelijöiden replikointia ja nuketusta ja sitä kautta päästä kiinni esittämisen tapaan, sujuvuuteen ym.

²³⁵ Kokemukseni kriitikkona tukevat tätä hypoteesia. Aineistossa maininta maskeerauksesta (Riitta Vaara) löytyy esimerkiksi näytelmän *Arsenikkia ja vanhoja pitsejä* (14.12.1991) kohdalta; Regina Vehkalan tekemiä kampauksia taas kiitetään näytelmän *Nukkekot* kritiikissä (29.11.2002).

²³⁶ Jyväskylän kaupunginteatterin vakituisten näyttelijöiden määrä on huvennut 25 vuodessa liki puoleen. Enimmillään, näytäntövuonna 1989–1990 teatterissa työskenteli 33 näyttelijää, vuonna 2013 vastaava luku oli 17. Mm. Kuopion ja Oulun kaupunginteattereissa laskusuhdanne on ollut samankaltainen, mutta molemmissa vakituksella kiinnityksellä olevia näyttelijöitä oli vuonna 2013 vielä yli 20. (Tuomaala, KSML 28.8.2013, 17)

5.4 Ohjaaja etualalla, dramaturgi taustalla

Näyttelijöiden ohella Suomen Teatterikoulu alkoi vuonna 1953 kouluttaa ohjaajia ja lavastajia. (Lahtinen 2010, 339) Ohjaajan merkitys alkoi lisääntyä 1800-luvun lopulla ensemble-työskentelyn noustessa keskiöön. (Lahtinen 2012, 91) Ohjaajan vastuulla on näyttelijöiden ja dramaturgin lisäksi teoksen lavastajan sekä puku-, valo- ja äänisuunnittelijoiden työskentely. Ohjaaja siis vastaa esityksen kokonaisilmeestä ja valitsee käytettävissä olevista näyttelijät kulloiseenkin produktioon. Lisäksi ohjaajalle on säilytetty vastuu työskentelytapojen valitsemisesta ja työilmapiirin luomisesta. (ibid 103–104) Ansoitunut elokuvaohjaaja Pirjo Honkasalo (Virtanen, HS 15.3.2014, C 11) on sanonut: ”Se mikä näyttelemissä on kiinnostavinta, ei ole ohjattavissa.” Irmeli Niemi (1983, 91) on havainnut, että ohjaajan osuuden hahmottaminen teatteriesityksestä on tavalliselle teatterinkatsojalle hankalaa.

Tutkimusaineisto osoittaa, että kriitikon katse on poiminut ohjaajan tai ohjauksen valtaosassa (93 prosenttia, N=160) kritiikeistä, ja mainintoja muuttujasta löytyy jokaiselta tarkastelujaksolta.²³⁷ Mainintojen prosentuaalinen vaihteluväli on 89–100. Ainoa vakio löytyy jaksolta 1979–1982, jolloin ohjaus tai ohjaaja on mainittu jokaisessa jakson 22 kritiikissä.

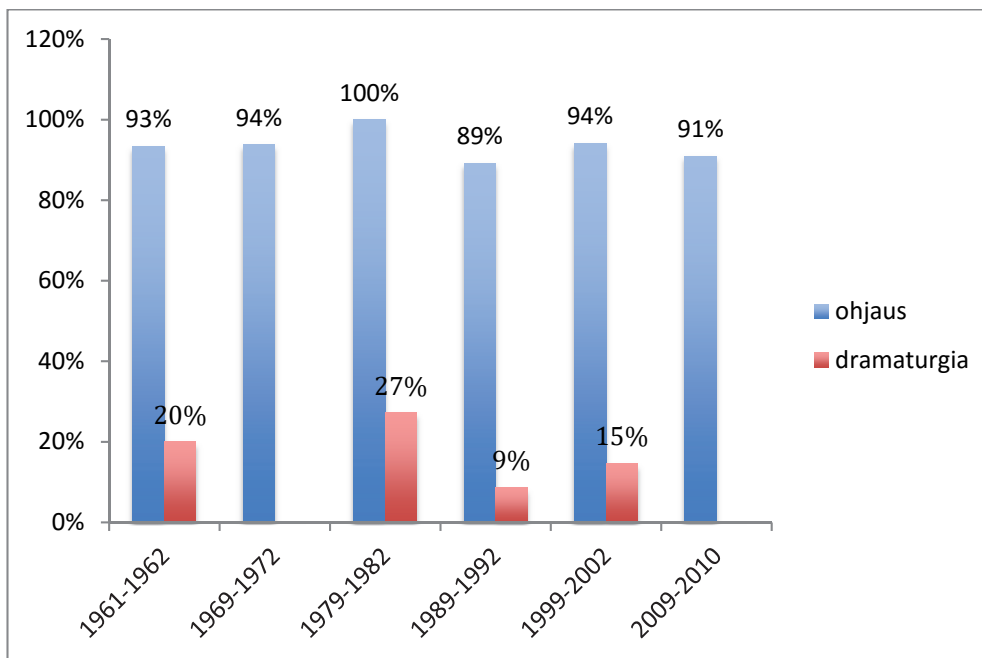
Kantolan (1996, 160; ks. Valtonen 2003, 94) mukaan yksi uutisoinnin perustavanlaatuisista ominaisuuksista on kyky kuvata tapahtunutta ”dramaturgian perusoppiin mukaisesti”. Ensimmäisenä dramaturgeja suomalaisiin teattereihin vaati Fredrik Cygnaeus 1860-luvun alussa. Cygnaeus toivoi ammattikunnan suojaavan maata ulkomaisten (lähinnä ranskalaisten) näytelmien invaasiolta. Dramaturgista oli teatterille etua: samalla kun hän etsi aktiivisesti uutta ohjelmistoa, rohkaistuivat käsikirjoittajat lähettämään tekstejään luettavaksi. (Seppälä 2010a, 62–63) Dramaturgin merkitystä esityksen valmistusprosessissa ei voi väheksyä, sillä näytelmän sovitukset luovat perustan ohjaajan valinnoille ja tätä kautta näytelmän rakenteelle. (Lahtinen 2012, 105–106)

Kun ammattikunnan edustajia edellä kuvatun mukaan arvostetaan²³⁸ ja heidän osaamisensa on olennainen osa tulevaa produktiota valittaessa, usein sovitettaessa ja harjoitettaessa, on yllättävää, kuinka niukasti kritiikkiaineisto sisältää mainintoja näytelmän sovituksesta tai sovittajasta. Mainintoja muuttujasta löytyy 18, jolloin ilman mainintaa jää 89 prosenttia kritiikeistä (N=160). Dramaturgin ja dramaturgian mainintojen vaihteluväli on 0–27 prosenttia, ja vailla ainoatakaan mainintaa ovat toisen (1969–1972) ja viimeisen (2009–2010) jakson kritiikit. Eniten mainintoja löytyy kolmannen tarkastelujakson 1979–1982 aineistosta.

²³⁷ Aineistoanalyysi ei erottele Kaupunginteatterin vakituksia ohjaajia vierailijoista.

²³⁸ Jyväskylän kaupunginteatteri ei palkannut uutta dramaturgia Hannele Ruotsalon 2013 siirtyessä eläkkeelle. Ruotsalo työskenteli Kaupunginteatterissa vuodesta 1985 lähtien.

KUVIO 13 Ohjauksen ja dramaturgian osuudet kritiikeissä eri jaksoilla 1961–2010

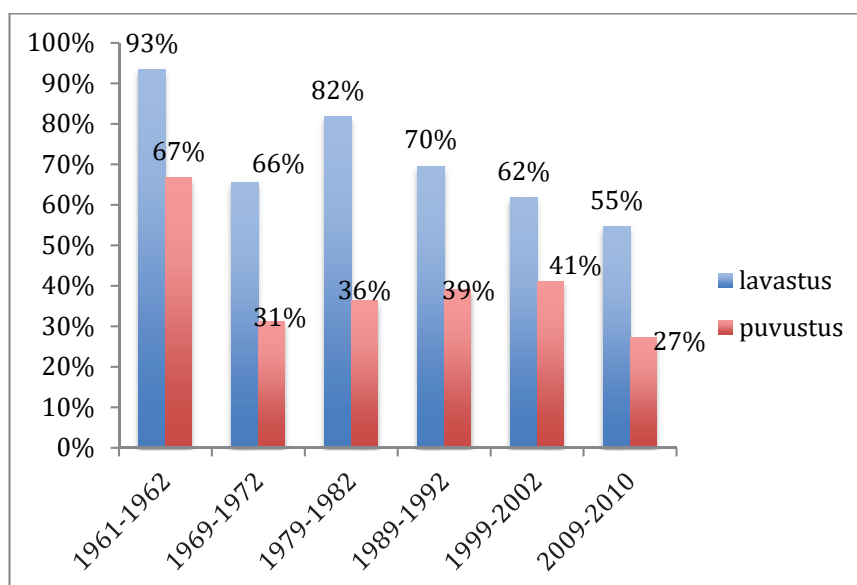


5.5 Lavastus kerää mainintoja enemmän kuin puvustus

Skenografia voi ilmaista paitsi esityksen aikaa ja paikkaa myös valittua tyylilajiä. Lavasteet ovat näyttelijöiden työskentely-ympäristö ja ohjaajan työkalu. (Lahtinen 2012, 100) Lavastaja tai lavastus esiintyy 70 prosentissa (N=160) aineiston kritiikeistä. Vaihteluväli on eri tarkastelujaksoilla 55–93 prosenttia. On kiintoisaa, että matalin prosenttiosuus löytyy viimeiseltä tarkastelujaksolta: sen 11 kritiikistä muuttuja mainitaan kuudessa. Korkein prosenttiosuus löytyy ensimmäiseltä jaksolta 1961–1962, jonka 15 kritiikistä vain yhdessä lavastaja tai lavastus ei tule mainituksi. Oletus nykyisestä visuaalisuuden vahvasta läsnäolosta ei todennu arvioissa skenografian lisääntyvinä mainintoina.

Outi Lahtinen (2012, 102) sanoo näytelmän puvustuksen sekä synnyttävän visuaalista vaikuttavuutta että määrittävän näyttelijän liikkumista. Puku kertoo samalla roolihenkilön sosiaalisesta statuksesta ja hänen persoonallisuudestaan. Puvustaja tai puvustus mainitaan 39 prosentissa (N=160) aineiston kritiikeistä, ja vaihteluväli on 27%–67%. Paradoksaalista kyllä, ääripäät sijoittuvat tarkastelujaksoille toisin kuin olettaisi: eniten mainintoja on ensimmäisellä ja vähiten viimeisellä jaksolla.

KUVIO 14 Lavastuksen ja puvustuksen osuudet kritiikeissä eri jaksoilla 1961–2010



5.6 Valot, äänet ja tehosteet, musiikki ja koreografia

Outi Lahtisen (2012, 100) mukaan lavastus ja valosuunnittelu ”luovat yhdessä katsojalle visuaalisen ympäristön”. Valojen avulla katsojan katseen ohjaaminen on tietoisista ja harkittua. Lahtinen (ibid, 101) viittaa Aronsoniin (2005, 34–45), jonka mukaan valosuunnittelun tehtävä ei ole pelkästään paljastaa, vaan samalla häivyttää pois näkyvistä. Olenainen valosuunnittelun tuoma lisämerkitys näkyy esityksen rytmittämisessä, siirtymissä kohtauksesta toiseen. Äänimaailman merkitys korostuu musiikkiteatterin kohdalla, mutta erityismerkitystä äänillä on roolihenkilöiden tai kohtausten tunnemaiseman kuvittajana. (Lahtinen 2012, 102)

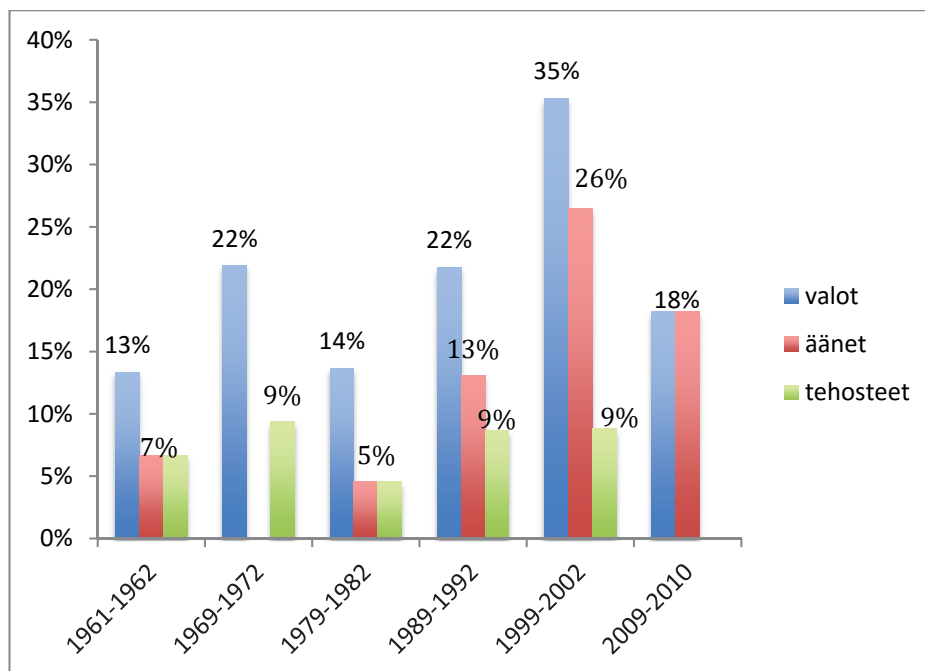
Valo- ja äänisuunnittelu näkyvät aineistossa selkeämmin teatterin siirryttyä uuteen teatteritaloon vuonna 1982. Syy-yhteys on selvä: vaikka vanhassa teatterissa vuonna 1967 tehdyillä uudistuksilla raivattiin tilaa uudelle teatteritekniikalle, vasta uusi rakennus moderneine tekniikoineen toi valon, äänen ja erilaisten tehosteiden käytön merkitykselliseksi osaksi teatteriesitystä. Kuopion kaupunginteatterin käyttöpäällikkö, TeM Juha Westman totesi puhelinhaastattelussa 14.5.2012 valo- ja äänisuunnittelun saaman näkyvyyden johtuvan osaksi alan koulutuksesta, joka käynnistyi Suomen Teatterikorkeakoulussa vuonna 1986. Ammatillisesti koulutettuja suunnittelijoita alkoi löytyä maamme teattereiden palveluksesta.

Valosuunnittelija tai valot mainitaan 36 prosentissa aineiston kritiikeistä, ja muuttujan prosentuaalinen vaihtelu liikkuu välillä 13 ja 35 prosenttia (N=160). Vähiten mainintoja on ensimmäisen jakson, eniten toiseksi viimeisen jakson 1999–2002 kritiikkiaineistossa. Mainintoja äänisuunnittelijasta tai äänistä on 19, jolloin muuttuja jää mainitsematta 88 prosentissa kritiikeistä. Muuttujan

vaihtelu on nollan ja 27 prosentin välillä, ja ilman mainintoja on tarkastelujakso 1969–1972. Eniten mainintoja löytyy jakson 1999–2002 kritiikeistä, ja muutos on samansuuntainen valosuunnittelun esiintyvyyden kanssa.

Tehosteet mainitaan 12 kritiikissä, ja merkintöjä muuttujasta löytyy kaikilta muilta paitsi viimeiseltä jaksolta 2009–2010. Tulosta voinee pitää erikoisena, sillä erilaisten video-, ääni-, musiikki- tms. tehosteiden voisi kuvitella tuolloin tulleen yhä vahvemmasi osaksi teatteriesitystä.

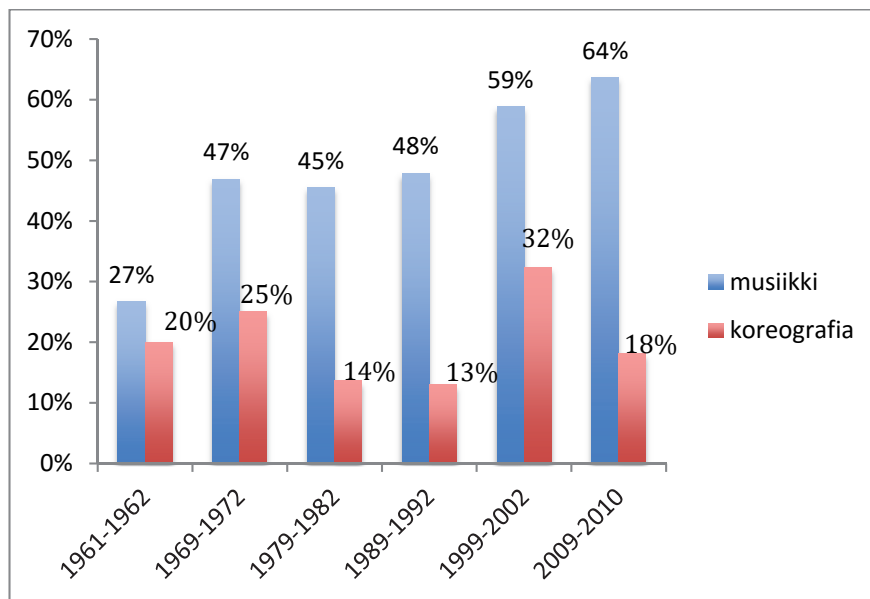
KUVIO 15 Valojen, äänten ja tehosteiden osuudet kritiikeissä eri jaksoilla 1961–2010



Musiikki ja laulu(t) mainitaan 78 kritiikissä, mikä on noin puolet (49 %, N=160) aineistosta. Osin musiikin vahva edustavuus selittynee musiikinäytelmägenren suosiolla teattereiden ohjelmistoissa, ja Jyväskylässä musiikkia on usein kuultu puhenäytelmissäkin. Kaupunginteatterissa musiikin sovituksesta ja sävellyksestä vastasi vuodesta 1983 lähtien kapellimestari Jyrki Heikkilä, joka siirtyi eläkkeelle vuonna 2014.

Koreografi(a) ja tanssi(t) mainitaan 33 kritiikissä (N=160). Muuttujan vaihtelu on välillä 13 ja 32 prosenttia; vähäisin osuus on jaksolla 1989–1992, korkein toiseksi viimeisellä jaksolla 1999–2002. Kaupunginteatterin produktioissa on työskennellyt Jyväskylän Tanssiopiston (vuosina 1978–2004 Tanssikoulu Saran) opettajia ja opiskelijoita. Kaupunginteatterilla oli 1960- ja 1970-luvuilla oma balettikoulu, jonka opettajana ja samalla teatterin koreografina toimi Pirkko Kumpunen

KUVIO 16 Musiikin ja koreografian osuudet kritiikeissä eri jaksoilla 1961–2010



6 ESTEETTINEN VS. JOURNALISTINEN PARADIGMA JA NIIDEN LIUKUMAT

6.1 160 kritiikkiä ja 25 kriitikkoa, kuusi jaksoa ja neljä kautta

Aiemmin kuvasin, kuinka tutkimukseen valittu tarkastelujakso, vuodet 1961–2010 muodostuu kuudesta yksittäisestä jaksosta, vuosista 1961–1962, 1969–1972, 1979–1982, 1989–1992, 1999–2002 ja 2009–2010. Koko tarkastelujaksolla 1961–2010 teatterikritiikkiä kirjoitti 25 henkilöä, joiden henkilöllisyys, heidän kirjoittamiensa kritiikkien lukumäärä ja sijoittuminen eri jaksoille on esitetty seuraavassa taulukossa.

TAULUKKO 10 Teatterikritiikit (N=160) jaksoa (N=6) ja kriitikkoa (N=25) kohden 1961 – 2010

KRIITIKOT	1961-1962	1969-1972	1979-1982	1989-1992	1999-2002	2009-2010	krit. per kriitikko	kriitikon (tiedossa oleva nimi)	% aineiston kritiikeistä
Hvnen.	1						1	Hvnen.	1 %
R.J.	8						8	R.J.	5 %
X	1						1	X	1 %
X									
APnen., AP	1	28	18	9			56	Anja Penttinen	35 %
MaireP	4						4	Maire Puro	3 %
JT		1					1	Jussi Toijanniemi	1 %
R. Skottman		1					1	Reijo Skottman	1 %
MLA		2					2	Marja Leena Arponen	1 %
SeppoM			1				1	Seppo Metso	1 %
OsmoS			1				1	Osmo Saarinen	1 %
LassiP			2				2	Lassi Poikonen	1 %
TK				25	14		39	Teppo Kulmala	24 %
AnneM				2			2	Anne Makkonen	1 %
AnitaK				2			2	Anita Kärki	1 %
PäiviN				3			3	Päivi Nummela	2 %

InkkuP				1	4		5	Inkku Pasanen	3 %
JP				3	8	2	13	Jorma Pollari	8 %
HarriK				1			1	Harri Kuusisaari	1 %
MarittaS					3		3	Maritta Stoor	2 %
RiikkaJ					1		1	Riikka Jakonen	1 %
M-LW					1	2	3	Maija-Liisa West- man	2 %
LeenaP					2		2	Leena Pikkumäki	1 %
HelviK					1		1	Helvi Kangas	1 %
PS						4	4	Pauliina Siekkinen	3 %
HW						3	3	Hannu Waarala	2 %

Taulukko osoittaa, kuinka vahva asema kulttuuritoimituksen ensimmäisellä ja toisella esimiehellä, Anja Penttisellä ja Teppo Kulmalalla, oli Keski-suomalaisen teatterikriitikoina. Vaikka teatteriarvostelijoita on runsaasti, taulukosta erottuu kolme selkeää piikkiä. Penttinen ja Kulmala ovat kirjoittaneet valtaosan, 59 prosenttia, aineiston (N=160) kritiikeistä. Kolmanneksi eniten kritiikkejä (8 %) ²³⁹ on kirjoittanut avustaja Jorma Pollari. Muiden kriitikoiden osuudet liikkuvat 1–3 prosentin välillä; vain ensimmäisellä jaksolla kirjoittanut kriitikko, nimimerkki R.J. yltää kritiikeillään viiden prosentin osuuteen.

Ensimmäisen tarkastelujakson 1961–1962 teatterikriitikot ovat kaikki tiettyssä mielessä ”uusia”. En kyennyt jäljittämään heidän ammatillista identiteettiään tai asemaansa lehden sisätoimituksen toimittajina tai ulkotoimitukseen kuuluvina avustajina. Ensimmäisen jakson neljästä tunnetusta kriitikosta kolme esiintyi nimimerkillä, yksi – Maire Puro – koko nimellään. Puro kirjoitti jakson 15 kritiikistä neljä, nimimerkki Hvnen. yhden samoin kuin nimimerkki APnen. [Anja Penttinen] ja tuntemattomaksi jäänyt kriitikko X. Tuotteliain oli nimimerkillä R.J. kirjoittanut henkilö, joka kahdeksalla kritiikillään edustaa 53 prosenttia jaksolla kirjoitetuista kritiikeistä (N=15).

Anja Penttisen hallinta teatterikritiikin toisella ja kolmannella jaksolla on kiistaton. Toisella tarkastelujaksolla 1969–1972 kritiikkiä kirjoitti Penttisen ohella kolme muuta henkilöä: heistä Jussi Toijanniemi ja R. [Reijo] Skottman yhden kritiikin kumpikin, Marja Leena Arponen kaksi. Lukumääräisesti se merkitsee Anja Penttisen 28 vs. muiden neljä kritiikkiä, prosentteina 88 vs. 12 (N=32). Kolmannella tarkastelujaksolla 1979–1982 Anja Penttinen kirjoitti 18 jakson 22 kritiikistä. Muista kirjoittajista Seppo Metso ja Osmo Saarinen kirjoittivat yhden kritiikin kumpikin, Lassi Poikonen kaksi. Penttisen hallitseva asema on selkeä: 82 vs. 18 prosenttia.

Neljäs tarkastelujakso 1989–1992 muodostaa piikin ensi-iltojen lukumäärän ja kritiikkien suhteen. Jakson 46 kritiikistä 25 (54 %) on kirjoittanut Teppo Kulmala. Anja Penttinen kirjoitti kritiikkiä myös eläkkeelle siirtymisensä jäl-

²³⁹ Jyväskylän yliopiston IT-palvelun asiantuntijan Pekka Rahkosen mukaan vain mainittujen kolmen kriitikon arvioilla on tässä tutkimuksessa tilastollista merkittävyyttä, kun taas valtaosan (22 kriitikkoa) arvosteluilla sen sijaan ei näin ole kritiikkien vähäisen lukumäärän vuoksi.

keen: hänen kirjoittamansa yhdeksän kritiikkiä (20 %) muodostavat neljännen jakson toiseksi suurimman osuuden.

Jaksolla 1989–1992 esiintyi edellisiin kausiin verrattuna poikkeuksellisen runsaasti uusia teatterikritikoita. Penttisen ja Kulmalan lisäksi muita kirjoittajia oli kuusi, ja he kirjoittivat 26 prosenttia (N=46) jakson kritiikeistä. "Uudet" kriitikot – Harri Kuusisaari (yksi kritiikki), Anita Kärki ja Anne Makkonen (kaksi), Päivi Nummela (kolme), Inkku Pasanen (yksi) – ovat olleet tai ovat edelleen Keski-suomalaisen palveluksessa. Teatterikritikoista ainoa ulkotoimitukseen kuuluva oli avustaja Jorma Pollari, joka kirjoitti jakson kritiikeistä kolme.

Toiseksi viimeisellä jaksolla 1999–2002 teatterikritikoista oli avustajia niukasti enemmän kuin lehden vakituisia toimittajia. Anja Penttinen ei enää kirjoittanut kritiikkiä ja Teppo Kulmalan osuus jakson 34 arviosta oli 14 (41 %). Toinen teatterikritiikkiä kirjoittanut Keski-suomalaisen toimittaja oli Inkku Pasanen, joka kirjoitti neljä arviota (12 %). Avustaja Maritta Stoor kirjoitti kolme (9 %), Leena Pikkumäki kaksi (6 %), Riikka Jakonen, Helvi Kangas ja Maija-Liisa Westman yhden kritiikin (3 % kukin). Jorma Pollari kahdeksalla kritiikillään (24 %) oli avustajista tuotteliain. Vakituisten toimittajien vs. avustajakritiikoiden kirjoittamien juttujen suhde oli 59 vs. 49 prosenttia, mikäli kesätoimittajana työskennellyt Leena Pikkumäki luetaan sisätoimitukseen kuuluvaksi. Sisätoimituksen vahva asema oli kiistaton.

Kuudennella jaksolla 2009–2010 olivat kaikki teatterikriitikot – Jorma Pollari, Pauliina Siekkinen, Hannu Waarala ja Maija-Liisa Westman – ulkotoimitukseen kuuluvia avustajia. Kauden 11 kritiikistä Siekkinen kirjoitti neljä, Waarala kolme, Pollari ja Westman kumpikin kaksi.

Tarkastelujakson 1961–2010 voi edellä kuvatun perusteella jakaa myös neljään *kauteen*. Kausista ensimmäinen, vuodet 1961–1962 on aika ennen kulttuuriosaston perustamista, jolloin kritiikit ilmestyivät lehden muun uutisaineiston keskellä ilman niille osoitettua erityistä paikkaa. Lehden kulttuuriosaston ensimmäisen esimiehen Anja Penttisen ensimmäinen aineistossa oleva kritiikki, arvostelu Lounaispuistossa esitetystä kesäteatterinäytelmästä *Ryysyrannan Joo-seppi* (ilm. 3.8.1962), julkaistiin tällä kaudella.

Toisen kauden, vuodet 1969–1982, muodostaa Anja Penttisen aktiivinen toiminta teatterikritikkona. Tällä kaudella Penttinen kirjoitti 46 kritiikkiä, mikä on kauden kritiikeistä (N=54) 81 prosenttia. Penttisen viimeinen aineistoon kuuluva arvio näytelmästä *Ketunkivi* ilmestyi Keski-suomalaisessa 20.4.1991.

Kolmas kausista 1989–2002 kirjautuu Teppo Kulmalan nimiin. Kulmala kirjoitti kauden 80 kritiikistä 39 (49 %). Kulmalan ensimmäinen aineistossa oleva kritiikki näytelmästä *Isäni, sankari* ilmestyi 13.10.1989, viimeinen farssista *Hätä ei lue lakia* 2.12.2002. Kaudella 1989–2002 Jorma Pollari kirjoitti kahdeksan kritiikkiä (10 %).

Neljännen kauden, 2009–2010, voi perustellusti nimetä "*avustajien ajaksi*". Kaikki kauden teatterikriitikot – Pollari, Siekkinen, Waarala, Westman – olivat ulkotoimituksessa työskenteleviä avustajia, jotka saivat työmääräyksensä kulttuuritoimituksesta.

Ammatinharjoittajana kriitikko on hybridi taiteen ja median kenttien ristivedossa. Osa kriitikoista työskentelee päivätyön ohella avustajina ja osa on freelance-toimittajia, jotka eivät ole vakituisessa työsuhteessa avustamansa lehden kanssa. Joskus teatterikriitikko työskentelee lehden vakituisena toimittajana, kuten edellä on kuvattu.

Tutkimukseen haastatelluista kriitikoista ensimmäiseen kategoriaan kuuluvat Jorma Pollari ja Pauliina Siekkinen, toista edustaa Teppo Kulmala erottuaan Keskisuomalaisen palveluksesta 2006. Kriitikko Hannu Waarala oli freelancetoimittaja, joka työskenteli laaja-alaisena kulttuuriskribenttinä ja -kriitikkona elokuvan, kirjallisuuden ja teatterin kentillä, mutta ei kuulunut Keskisuomalaisen sisätoimitukseen. Kolmanteen kategoriaan kuuluvat kulttuuritoimituksen esimies Anja Penttinen sekä Teppo Kulmala kulttuuritoimittajana, toimituksen esimiehenä ja erikoistoimittajana työskennellessään.

Kaikkien Keskisuomalaisen teatterikriitikoiden ammatillisen identiteetin selvittäminen ei ollut ongelmatonta. Lyhyt- tai pitkäaikaisen kulttuuriosaston toimittajan, sijaisen, kesätoimittajan tai avustajan erittely oli paikoin selkeää, mutta erityisesti ensimmäisen tarkastelujakson kohdalla se jäi tuloksettomaksi. Katsoin tarkoituksenmukaiseksi luopua kriitikoiden ammatilliseen asemaan perustuvasta luokittelusta. Tietyllä tapaa päätös antoi esteettisen ja journalistisen paradigman analysointiin liikkumatilaa: kun en ollut perillä läheskään jokaisen kriitikon asemasta organisaatiossa, luin ja luokittelin kritiikkejä ilman ennakoasennetta. Myöhemmin, tarkastellessani paradigmojen vaihtelua kirjoittajan ammatin kautta, jouduin kuitenkin paneutumaan asiaan.

6.2 Paradigmaluokitus: 12 ulottuvuutta ja yhdeksän muuttujaa

Heikki Hellman ja Maarit Jaakkola kuvasivat Media ja Viestintä -lehden artikkelissaan (32/2009: 4–5, 24–42; ks. Jaakkola 2015b; Logrén 2015; Mattlar 2015) tekijöitä, jotka ovat vaikuttaneet kulttuurijournalismin kriisiin. Hellmanin ja Jaakkolan aineisto koostui Helsingin Sanomien kulttuurisivujen sisällönerytelystä vuosina 1978–2008 sekä lehden kulttuuritoimittajille vuonna 2004 tehdyistä haastatteluista. Tutkijoiden käytössä oli myös erilaisia lehden kehittämissankkeiden dokumentaatioita ja muistiinpanoja. (Hellman & Jaakkola 2009, 24)

Tutkijat tarkastelevat kriitikon ja journalistin positiota ja ammatillista identiteettiä kahden paradigman, esteettisen ja journalistisen ristivalossa.²⁴⁰ Hellman & Jaakkola nimeävät artikkelissaan 12 *ulottuvuutta*, joiden avulla he kuvaavat kriitikon ja journalistin ammatti-identiteetin ja position välisiä para-

²⁴⁰ Tässä työssä esteettisen ja journalistisen paradigman katsotaan edustavan toisilleen vastakkaisia luokkia. Jaakkola (2015b) sitä vastoin katsoo, etteivät esteettinen ja journalistinen paradigma ole suljettuja luokkia, vaan sisältävät ominaisuuksia molemmista. Tällöin Jaakkola tarkastelee nimenomaisesti kulttuuritoimittajan ja ns. yleistoimittajan välisiä paradigmaeroja ja yhtäläisyyksiä.

digmaeroja.²⁴¹ Oletin, että kritiikkiaineiston luokittelu vastakkaisten paradigmojen alle sitoisi muutoksen henkilöön, jaksoon ja kauteen ja linkittäisi muutoksen yhteiskunnan ja mediakulttuurin muutokseen. Aineistoanalyysin paradigmaluokituksen kautta oli päämääränä empiirisesti testata teoreettista paradigmaluokitusta teatterikritiikin muutoksen kartoittamisessa ja katsoa, mitä löydöksiä teoreettisen mallin soveltaminen käytäntöön tuottaisi.

Perusjako esteettiseen ja journalistiseen löytyy jo Merja Hurrin (1993, 54) väitöskirjasta, joka samoin kuin em. tutkijoiden Hurrin luokituksista laajentama versio (Hellman & Jaakkola 2009, 29) on esitetty johdantoluvun metodi-osuuden yhteydessä. Taulukossa 3 *Esteettinen vs. journalistinen paradigma. Luokitus* esitän jaottelun, jonka pohjautuu edellä mainittujen tutkijoiden luokitukseen. Seuraavaksi avaan luokituksen periaatteet ja perustelen luokitukseni poikkeamat Hellmanin ja Jaakkolan jaotteluun verrattuna.²⁴²

Paradigmat poikkeavat toisistaan jo lähtökohtaisesti. Kun esteettinen paradigma – joka Hellmanin ja Jaakkolan mukaan hallitsee kulttuurijournalismia ja siten myös kritiikin kirjoittamista – usein perustuu varsin kapean alan syvälliseen tuntemukseen, on journalistisen paradigman perustana angloamerikkalainen journalismi.²⁴³ Se näkee lukijat ”laajoina yleisöinä”, joille toimittaja kirjoittaa mahdollisimman puolueettomasti ja tiedonvälitystehtävänsä muistaen. Myös lähdekritiikki erottaa kriitikkoa ja journalistia: siinä missä kriitikon käyttämät lähteet on häivytetty näkyvistä, on lähteiden olemassaolo ja näkyvyys journalistille itsestään selvää – tai näin ainakin tulisi olla. (Hellman & Jaakkola 2009, 28–30; Hellman 2.6.2010)

Paradigmaluokitusta tehdessäni nimesin Hellmanin ja Jaakkolan (2009, 29) 12 ulottuvuutta *muuttujiksi*, koska ulottuvuus-käsite tuntui semanttisesti vieraalta, jopa abstraktilta. Muuttujistahan on kysymys: tekijöistä, jotka ilmentävät jotakin olennaista kriitikon ja journalistin työn välisistä eroista ja yhtäläisyyksistä, paradigman vaihteluista. Seuraavaksi tarkastelin tutkijoiden luokitusta selvittääkseni, mitkä ulottuvuuksista soveltuisivat paradigma-analyysin muuttujiksi sellaisenaan, mitä joutuisin modifioimaan tai kenties kokonaan hylkäämään. Käytännön syistä olen yhdistänyt joitakin ulottuvuuksia, ja jonkin muutujan kirjoitus- (ja merkitys) asun olen muotoillut uudelleen. Pyrkimykseni on siten ollut soveltaa tutkijoiden jaottelua tapaustutkimuksen aineistona olevan kritiikkiaineiston analyysiin: operationalisoida teoreettinen luokitus soveltamalla sitä empiiriseen aineistoon.

²⁴¹ Maarit Jaakkola (2015b, 130–131) sanoo yleistoimittajan kirjoittavan laajoja yleisöjä kiinnostavista aiheista kun taas kulttuurista tietämystä omaava kulttuuritoimittaja palvelee suppeampaa lukijakuntaa. Kulttuuritoimittaja kykenee tarvittaessa liikkumaan teksteissään sulavasti journalistisen ja esteettisen kentillä.

²⁴² Hellman & Jaakkola (2009) eivät puhu artikkelissaan siitä, että vastakkaiset paradigmat pitäisivät sisällään aineksia toisesta paradigmasta. Tässä työssä perusoletuksena toiminut vastakkainasettelu johti tilanteeseen, jossa paradigmojen välille muodostui niiden murtuessa tai siirtyessä uusia luokkia, jotka on nimetty liukumiksi.

²⁴³ Kulttuurijournalismi pohjaa johonkin keksittyyn todellisuuteen, kun journalisti kirjoittaa ympäröivän yhteiskunnan todellisista tapahtumista ("fabricated reality" vs. "events perceived in the social reality around us"). Jaakkola 2015b, 102.

Hellmanin ja Jaakkolan perusväittäjä on, että *kriitikko* edustaa esteettistä, *journalisti* journalistista paradigmaa.²⁴⁴ Dikotomia kuulostaa selkeältä, ja se määrittää seuraavia 11 ulottuvuutta. Jaottelun selkeys osoittautui pian näennäiseksi: jos kriitikko tukeutuu pelkästään esteettiseen taidekenttään eli puhuu ja kirjoittaa taidepuhetta, kuinka hän kykenee omaksumaan journalistisen työskentelytavan tuomia käytänteitä kirjoittaessaan kritiikkiä muuhun välineeseen kuin alan ammattilehteen?

Päivä- ja ammattilehti poikkeavat toisistaan muutoinkin kuin ulkoisesti, ja molemmat formaatit sanelevat ehtonsa kriitikon tekstille.²⁴⁵ Jollei voitaisikaan puhua kahdesta erilaisesta kritiikin kirjoittamisen genrestä, on aiheellista tiedostaa, että lukijakunnan homo- tai heterogeenisyys sanelevat merkkimäärän lisäksi kriitikon kielen tasoja ja lähestymistapaa. Kulttuuritoimitusten eriytyessä 1950–1960-lukujen vaihteessa ei varsinaisia kulttuuritoimittajia vielä ollut. Otaksuttavasti teatterikritiikkiä kirjoittava toimittaja oli tuolloin ns. yleistoimittaja.

Seuraava tutkijoiden esittämä ulottuvuus on *toimittajan*²⁴⁶ keskeinen viiteryhmä. Tutkijat toteavat muiden toimittajien, ts. toimittajuuden ja politiikan säätelevän journalistin positiota, kun taas kriitikon viiteryhmä muodostuu institutionaalisesta taidemaailmasta ja estetiikan normistosta.²⁴⁷ Väitän sanomalehden rakentavan kriitikon työlle ja kritiikkitekstille kontekstia, koska lehti ohjailee tekstin muotoa ja vaikuttaa muodon kautta sisältöön esimerkiksi merkkimäärää säätelemällä. *Ajassa* tapahtuva median normiston ja käytänteiden vaihtelu heijastuu myös kriitikon työhön määrittäessään, mihin kriitikolla arviossaan on mahdollisuus tarttua. Kysymys on valinnoista: siitä, mistä kriitikko haluaa ja päättää puhua.

Ehdotukseni kriitikon viiteryhmäksi on *taidemaailma ja sen toimijat*, journalistille *sanomalehdistö ja toimittajat*. Sanomalehtikritiikin kehystä ovat luomassa muut kriitikot, tradition ja esimerkin voima. Arvostelut ja arvostelijat edustavat taidemaailman koodistoa, koodisto säätelee genreä. Samalla tavoin mediakulttuurissa ja yhteiskunnassa tapahtuneet muutokset muokkaavat lehdistön tavoitteita ja toimintaa sekä toimittajien identiteettiä. Vuorovaikutusta tapahtuu molempiin suuntiin.

Seuraavaksi tutkijat esittelevät ulottuvuudet *toiminnan tavoite ja välineen rooli*. Olen taulukossani yhdistänyt nämä ulottuvuudet yhdeksi muuttujaksi, vaikka tiedostan, että toiminnan tavoite ja välineen rooli voivat joskus olla risti-

²⁴⁴ Väitöskirjassaan Jaakkola (2015b, 113–114; ks. Klein 2005) puhuu paradigmojen sekoittumisesta: esteettinen ja journalistinen eivät ole toisilleen vastakkaisia. Toimijan (toimittajan, kriitikon) sijoittuminen paradigman puitteissa määrittää lopulta toimijuuden luonteen (vrt. paradigmojen liukumia).

²⁴⁵ Vrt. review vs. criticism (ks. Blanchot 1998; Engel 1976; Ihonen 2002; Pratt 1981; Titchener 2005)

²⁴⁶ Tutkimukseen haastatellut Keskisuomalaisen avustajakriitikot eivät katsoneet omaavansa toimittajan identiteettiä; ainoan poikkeuksen muodosti Hannu Waarala. Erottavana tekijänä olivat liian pienet tulot, ammatin sivutyön luonteisuus ja toimittajuuden keskittyminen nimenomaan kritiikkien kirjoittamiseen.

²⁴⁷ Kulttuurijournalistit eivät usein käytä termiä *toimittaja* puhuessaan ammatistaan. Ammatillinen identiteetti on pikemminkin arvostelijan tai teatteritoimittajan. (Jaakkola 2015b, 109)

riidassa keskenään: näin esimerkiksi jos kriitikko pyrkii kritiikissään opettamaan ja sivistämään lukijaa ja lehti (väline) näkee viihteellisemmän ja/tai kulluttajalähtoisemmän kritiikin palvelevan lukijaa paremmin. Ristiriita syntyy tuolloin yksittäisen toimijan (kriitikko, toimittaja) ja välineen (lehti) päämäärien välille.

Hellman ja Jaakkola näkevät kriitikon pyrkivän edistämään taiteen laatua ja sivistystä, kun taas journalistin päämääränä on demokratian edistäminen. Demokratiaa tutkijat eivät määrittele. Pohdin tutkijoiden toteamusta: mitä muuta kriitikko kritiikissään edustaa ja edistää kuin poliittista tai taidemaailman koodistosta nousevaa maailmankatsomustaan?²⁴⁸ Eikö taiteen ja taiteilijoiden demokraattisilla pyrkimyksillä – vrt. 1960–70-lukujen yhteiskunnallinen, vasemmistolainen taide – ole (ollut) vaikutusta tai merkitystä yhteiskunnassa käytävään keskusteluun? Entä ellei journalisti tai kriitikko tai koko journalismi pyri muuta kuin tarjoamaan viihdettä (vrt. iltapäivälehdet ja lisääntyvä osa muista mediakentän toimijoista)? Välineen rooli tarjoaa tutkijoiden mukaan esteettistä paradigmaa edustavalle kriitikolle makutuomarin ja valistajan viitan, kun taas journalistista paradigmaa edustava journalisti on tiedonvälittäjä ja uutisoija.

Yhdistäessäni kaksi em. ulottuvuutta törmäsin ongelmaan. Aineistoni 160 kritiikkiä edustavat 50 vuoden aikajaksoa, ja kritiikkien lähiluku oli osoittanut kritiikin ulkoasun ja sisällön muutoksen. Jo alustavan kritiikkiaineistoon tutustumisen perusteella oli ilmeistä, että kansanvalistuksellinen ja -sivistyksellinen näkemys ohjasi kritiikin kirjoittamista koko tarkastelujakson 1961–2010 alusta suunnilleen 1980-luvun puoliväliin saakka. Esteettinen puhe tai käsitys kritiikin omalakisuudesta seurasi, kun valistus- ja sivistysnäkökohdista liu'uttiin kauemmas. Viimeisen tarkastelujakson, vuosien 2009–2010, aikana kritiikin luonne vaikutti muuntuvan markkinapuheen²⁴⁹ luontoiseksi. Muuttuivatko paradigmat, vai muodostuiko paradigmojen siirtyessä niiden välille uusia luokkia, *liukumia*? Olettamastani paradigmojen "vuotamisesta" seurasi luokituksen ristiriitoja ja muutoksia, joihin palaan tuonnempana.

Viidenneksi tutkijat puhuvat kirjoittajan *kulttuurikäsitteestä*, joka kriitikolla heidän mukaansa on absoluuttinen ja perinnesuuntautunut, journalistilla taas yhteiskunnallinen ja taustoittava. Ehdotukseni jaotteluksi on esteettistä paradigmaa edustava *taidemaailman edustaja*, *taustoittava asiantuntija*, journalistista paradigmaa edustavaa *yhteiskunnallisesti(kin) orientoitunutta toimittajaa* vastaan.²⁵⁰ En näe, että yhteiskunnallinen katsanto on pelkästään journalistien yk-

²⁴⁸ Vrt. Hilkka Eklund, Suomen Sosialidemokraatin (myöhemmin Demarin) teatterikriitikko, oli tunnustuksellinen vasemmistointellektuelli. Toini Havu, Helsingin Sanomien kirjallisuuskriitikko, taas edusti oikeistolaista ajatusmaailmaa.

²⁴⁹ Rinnastus erilaisiin katselmuksiin tai listauksiin (reviews) on ilmeinen: kuluttaja hakee nopeasti saatavilla olevaa tietoa teoksen, esityksen tai ravintolapalveluiden "hyvyydestä" tai "huonoudesta" (vrt. Blank 2007, 187). Aikakauslehtien muutaman virkkeen mittaiset "lyhytkritiikit", kirjat ja elokuvat luokittavat tähdet ja eri ilmiöiden peukutus antavat helposti pureskeltavaa tietoa kiireiselle kuluttajalle.

²⁵⁰ Tällöin on pohdittava esimerkiksi urheilutoimittajan identiteettiä: eikö urheilutoimittaja (ruoka- tai muotitoimittaja jne.) omaa samankaltaista erityisosaamista kuin tietyn taiteenlajin kriitikko? Luokittelu, jonka mukaan jokainen journalisti kirjoittaisi yh-

sioikeus, sillä jokaisella kirjoittajalla on selkeä tai kätkeytympi yhteiskunnallinen agenda ja tiettyihin arvoihin (eettinen, moraalinen tms.) kiinnittynyt koodisto, jonka lävitse hänen tekstinsä suodattuu.

Hellmanin ja Jaakkolan ulottuvuus *kirjoittajan asema* vastaa luokituksessa ni muuttujaa *kirjoittajan asennoituminen*. Kirjaimissa muutos ei ole suuri, semanttisesti sen sijaan merkityksellisempi. Jos tutkijoiden tapaan luonnehditaan kriitikkoa ”asiantuntijaksi, joka roolissaan käyttää episteemiseen auktoriteettiin perustuvaa subjektiivisuutta” (Hellman & Jaakkola 2009, 29), kertoo se enemmän asennoitumisesta kuin asemasta. Asema liittyy pikemminkin kirjoittajan ammattiin, so. toimittajan vs. avustajan positioon kuin journalistia luonnehtivaan ”ulkopuolisuuteen ja rituaalinomaiseen objektiivisuuteen” (ibid, 29). Päädyin esittämään kriitikon *lähtökohtaisesti subjektiivisena* toimijana, kun taas journalisti juttutyyppejensä uutisluonteen vuoksi edustaa *neutraalimpaa* lähestymistapaa.

Objektiivisuuden määrittäminen täsmennyttää Hellmanin ja Jaakkolan seuraavan ulottuvuuden, *lähteiden* kohdalla. Kriitikko ei tavallisimmin paljasta lähteitään²⁵¹, kun taas journalistilla lähteiden on oltava näkyvissä. Seuraavaksi tutkijat tarkastelevat kriitikon ja journalistin *suhdetta juttutyyppeihin* (mono- vs. polygenrellinen), *suhdetta metodeihin* (metodimonismi vs. metodipluralismi) ja *aikakäsitystä* (retrospektiivinen vs. proaktiivinen).

Ensin mainittua ulottuvuutta en nähnyt aiheelliseksi sisällyttää tarkasteluun, koska se ilmaisee itsestään selvän prinssiipin eikä tuo uutta tietoa aineiston analyysin avulla tapahtuvaan muutoksen kartoittamiseen.²⁵² Myöskään jälkimmäinen ulottuvuus ei sisälly muuttujana luokitukseeni, vaikka ratkaisu ei sen kohdalla ollut niin yksiselitteinen kuin edellisen kohdalla. Kriitikki voidaan esittää yhden sateenvarjon, yhden genren alla, mutta eri julkaisuihin (vrt. sanoma- vs. ammattilehti tai esimerkiksi ilman taloudellisen hyödyn tavoittelua kirjoitettu blogi) kirjoitetulla kriitikillä on erilaisia lähestymiskulmia ja aiheen käsittelytapoja, voinee todeta: erilaisilla kritiikin lajeilla on erilaisia kirjoitusmetodeja ja tavoitteita.

Aikaan viittaavat määreet *retrospektiivinen vs. proaktiivinen* eivät sisälly taulukkooni oletetun vähämerkityksellisyytensä vuoksi. Kriitikki kertoo yhdestä menneestä esityksestä, mutta mikään ei estä kritiikkitekstissä luomasta katsetta muihin saman näytelmän esityksiin tai muiden näyttelijöiden roolitulkintoihin joskus jossakin toisaalla. Kriitikko voi myös näytelmää kuvatessaan luoda katsauksen pinnalle pyrkiviin trendeihin tai genreihin.

Hellmanin ja Jaakkolan taulukon ulottuvuudet *yleisön ihannerooli ja yleisön ajattelun kehys* ovat taulukossani yhdistettynä muuttujaksi *yleisön positio*. Tutkijat luonnehtivat esteettistä paradigmaa edustavaa yleisön edustajaa sivistysih-

teiskunnallisen agendansa lävitse ja kriitikot noudattaisivat yksinomaan esteettistä koodistoa, kuulostaa stereotyyppiseltä.

²⁵¹ Aineistossa vain yksi kritiikki, Keski-suomalaisen nuorisoliite Sykkeessä 9.3.1991 ilmestynyt arvio musikaalista Purppurakesä, mainitsee lähteen.

²⁵² Samaan toteamukseen päädyin myöhemmin joidenkin omaan taulukkooni sisältyvien luokkien kohdalla. Palaan aiheeseen myöhemmin.

miseksi, jonka ajatus muotoutuu taide-elämän, omakohtaisen esteettisen kokemuksen ja samansuuntaisen ajattelun kautta. Journalistista paradigmaa edustava journalisti sen sijaan kirjoittaa kansalaiselle ja kuluttajalle, ja lukijan ajattelu fokusoituu arkeen, käytännön tuomaan kokemukseen ja ajatteluun.

Jaottelu kuulostaa stereotyyppiseltä. Ymmärrän, että teatterikritiikin lukijat ovat useimmiten tiettyyn taiteen lajiin perehtyneitä, mutta kritiikin lukijalta ei edellytetä erityistä estetiikan normiston tuntemista. Kriitikko ja journalisti kirjoittavat lukijalle määrättyssä välineessä, ja sekä lukijan roolissa että positiossa on runsaasti variaatioita (ks. muuttuja *toiminnan tavoite ja välineen rooli*). Väline ohjaa kirjoittajaa, myös kriitikkoa.

Heikki Hellmanin ja Maarit Jaakkolan kriitikon ja journalistin ulottuvuuksia esittelevä luokitus loppuu tähän. Omaan luokitukseeni lisäsin kaksi uutta muuttujaa, *kirjoittajaa ohjeistavan tahon* ja *kirjoittajan itsemääräämisoikeuden*. Otaksuin paitsi analyysiin valittujen kritiikkien myös haastattelujen tuovan kiinnostavaa tietoa ja kertovan toimittaja-kriitikon ja avustajakriitikon legitimoimista asemasta tai sen horjuvuudesta (vrt. Bourdieu).

Freelancerina toimivaa kriitikkoa ohjeistaa kulttuuritoimituksessa työskentelevä kulttuuritoimittaja, joka kuuntelee lehden operatiivisen johdon, hallituksen ja edelleen sijoittajien tahtotilaa. Journalistilla – tässä: vakituisella toimittajalla – tilanne on toisenlainen. Hänen on, ainakin tietyssä määrin, omaksuttava julkaisuvälineensä käytänteet ja sisäänkirjoitettu doktriini.

Viimeinen taulukon muuttujista, *kirjoittajan itsemääräämisoikeus*, linkittyy edeltävään havainnoidessaan kirjoittajan asemaa ammatin kautta. Asema organisaation sisä- tai ulkokehällä (vrt. Pakkanen 2011) säätelee kirjoittajan päätöksentekomahdollisuuksia ja kertoo samalla hegemoniasta. Avustajan labiili ja toimittajan stabiilimpi positio muokkaavat ammatti-identiteettiä ja heijastavat kirjoittajan aseman legitimitettä. Avustajasopimus on yksinkertainen purkaa, kun taas vakituisen toimittajan positio on – ainakin periaatteessa – suojatumpi.

6.3 Vuotavat paradigmat

Olen edellä avannut Hellmanin ja Jaakkolan paradigma-jaotteluun pohjautuvan luokitukseni yhdeksän muuttujaa ja luonnehtinut lyhyesti kunkin muuttujan ominaisluonnetta. Aiemmin mainitsin, kuinka kritiikkitekstejä analysoidessani kahtiajako esteettinen vs. journalistinen ei osoittautunut toimivaksi, koska paradigmat paikoin erkanivat dikotomisista positioistaan eräänlaisiksi välimuodoiksi, jotka sisälsivät aineksia kummastakin paradigmasta. *Murtuma*²⁵³ oli luonteeltaan kahtalainen: painotettuna oli joko esteettinen tai journalistinen ulottuvuus.

Koska dikotomia esteettinen vs. journalistinen osoittautui riittämättömäksi, oli luokitusta laajennettava. Näin paradigmojen rinnalle muodostui kaksi

²⁵³ Stuart Hall (1992, 65) väittää, että paradigman murtumat ovat merkityksellisiä rikkoessaan luutuneita ajatusrakennelmia ja muovatessaan uudenlaisia näkökulmia.

uutta luokkaa, *esteettis-journalistinen* ja *journalistis-esteettinen liukuma*²⁵⁴. Luokittelin aineiston 160 teatterikritiikkiä yhdeksän muuttujan avulla mainittuihin neljään kategoriaan kuuluviksi. Luokitus kuvauksineen on esitetty seuraavassa taulukossa.

TAULUKKO 11 Esteettinen vs. journalistinen paradigma ja niiden liukumat. Luokitus

muuttujat	esteettinen paradigma/ 1	esteettis-journalistinen liukuma/ 3	journalistis-esteettinen liukuma/ 4	journalistinen paradigma/ 2
kirjoittajan ammatillinen identiteetti	kriitikko	kriitikko-journalisti	journalisti-kriitikko	journalisti
kirjoittajan viiteryhmä	taidemaailma ja sen toimijat	taidemaailma – journalismi	journalismi – taidemaailma	sanomalehdistö ja toimittajat
toiminnan tavoite ja välineen rooli	kansanvalistus ja -sivistys esteettinen taidepuhe	sivistys; tiedonvälitys; taide- ja markkinapuhe	uutisointi; tiedonvälitys ja markkinapuhe	tiedonvälitys ja uutisointi
kirjoittajan kulttuurikäsitys	taidemaailman edustaja, taustoitettava asiantuntija	taiteen kenttä ja yhteiskunnallinen ulottuvuus	yhteiskunta ja taide-maailman kentän aistimista	yhteiskunnallisestikin orientoitunut toimittaja
kirjoittajan asennoituminen	lähtökohtaisesti subjektiivinen	omakohtainen, objektiivisuuteen pyrkivä	objektiivisuuteen pyrkivä	lähtökohtaisesti neutraali, objektiivisuuteen pyrkivä
lähteet	piilotetusti tai ei lainkaan näkyvissä			näkyvissä (tavallisimmin)
yleisön positio	lukija, asiantuntija	esteettistä tietämystä omaava lukija-kuluttaja	uutis-journalistinen lukija tai lukija-kuluttaja	lukija, kuluttaja
kirjoittajaa ohjeistava taho	kulttuuritoimitus ja -toimittajien lehden operatiivinen johto (hallitus, sijoittajat)			toimituksen esimies; lehden operatiivinen johto (hallitus, sijoittajat)
kirjoittajan itsemääräämisoikeus	labiili, vaihtelee: perustuu asemaan organisaatiossa			stabiili, vaihtelee: perustuu asemaan organisaatiossa

Ennen kuin ryhdyn selvittämään luokituksen tuloksia ja merkitystä, on aiheellista palata paradigma–liukuma-luokituksen perusteluihin. Muuttujia on edelleen yhdeksän, joista kolmen – *lähteet*, *kirjoittajaa ohjaava taho*, *kirjoittajan itsemääräämisoikeus* – kohdalla liukumia ei ole. Muuttujista ensimmäisen, koko jaottelun kannalta perustavanlaatuisen kriitikon ja journalistin positioiden rinnalle on muodostunut kaksi liukumaa, joissa painotettuna esiintyy joko journalistin tai kriitikon ammatillinen identiteetti. Sama koskee muuttujaa *kirjoittajan viiteryhmä*, jossa painotettuina ovat joko taidemaailma tai journalismi. Muuttuja *toiminnan tavoite ja välineen rooli* on edellisiä kiinnostavampi: kansanvalistuksen ja esteettisen taidepuheen vs. tiedonvälityksen ja uutisoinnin painotusten vaihdellessa esiintyy molemmissa liukumissa uutena ominaisuutena *markkinapuhe*. Markkinapuhe viittaa journalismin muuttuneeseen luonteeseen: kriitikon ja journalistin roolia ja tehtäviä säätelevät entistä enemmän talouden lait (vrt. Suhola 2009).

Muuttujassa *kirjoittajan kulttuurikäsitys* esiintyvät paradigma-jaottelusta tutut taidemaailma ja yhteiskunnallinen näkökulma painotettuina siten, että kriitikon näkemys pohjaa taidekenttään, kun journalistilla taas yhteiskunnallinen aspekti on etusijalla.

²⁵⁴ Jaakkola (2015b, 86) viittaa väitöskirjassaan siihen, etteivät paradigmat esteettinen vs. journalistinen ole kulttuurijournalismissa dikotomisiksi, vaan molemmat sisältävät aineksia vastakkaisesta paradigmasta. Tässä työssä dikotomisten paradigmojen välille on muodostunut liukumia, jotka on kirjattu luokituksessa näkyviin.

Kirjoittajan asennoitumisessa taas omakohtaisen ja neutraalimman lähestymistavan väliset erot liudentuvat: sekä kriitikko-journalisti että journalisti-kriitikko tavoittelevat objektiivisuutta, ja jälkimmäisen on nojattava lähteisiin. Esteettis-journalistista liukumaa edustava kriitikko kirjoittaa oman näkemyksensä kautta, mutta niin, että hän pyrkii (tai hänen tulisi pyrkiä) tarkastelemaan taideteosta tai esitystä objektiivisesti: sulkemaan henkilökohtaiset pitämisensä ja ei-pitämisensä arvostelun ulkopuolelle.

Muuttuja *yleisön positio* korostaa *kuluttajan* roolia muissa paitsi esteettisessä paradigmassa. Kriitikko näkee esityksen taidemaailman koodiston kautta ja pyrkii välittämään näkemyksensä lukijalle. Liukumat ja journalistinen paradigma sen sijaan sisältävät erilaisen oletuksen lukijasta: lukija on myös kuluttaja, joka tekee päätöksiä (teatteriin lähteminen, auton ostaminen) lukemansa perusteella.

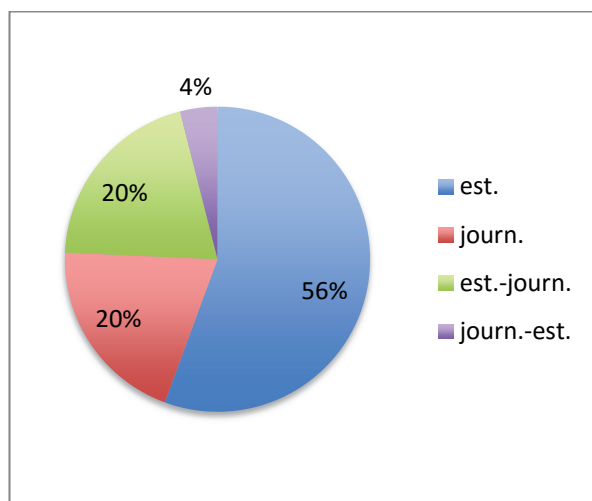
6.4 Muuttujien paradigmat ja liukumat 1961–2010

Kaksi paradigmaa ja kaksi liukumaa, yhdeksän muuttujaa, 160 kritiikkiä ja 25 kriitikkoa. Lisäksi kuusi jaksoa, neljä kautta ja koko tarkastelujakso 1961–2010 – jo pikainen silmäys osoittaa, että kritiikkiaineiston analyysille avautuu lukuisia mahdollisuuksia.

Paradigma–liukuma-periaatetta noudattaen tehty aineiston luokitus on esitetty liitteessä 4 *Esteettinen vs. journalistinen paradigma ja niiden liukumat. Kritiikkiaineiston luokitus*. Laskennallinen aineisto sisältyy tähän tutkimukseen vain osin. Ratkaisun sanelee tarkoituksenmukaisuus: kaavioiden runsaus ja se, ettei kaikki laskennallinen data "mahdu" väitöskirjaan. Aineisto on olemassa ja sitä on mahdollista hyödyntää tulevissa töissä, joissa katseen voi kohdistaa yksilöidysti jaksoon tai kauteen, kriitikkoon tai kritiikkiin tai johonkin/joihinkin muuttujista.

Paradigma–liukuma-muutoksen tarkastelu etenee seuraavissa alaluvuissa yleisestä yksityiseen. Se lähtee liikkeelle yhdeksän muuttujan paradigmaattisen vaihtelun osoittamisesta koko tarkastelujakson 1961–2010 aikana. Kokonaisuksena havainnollistuu seuraavan kaavion avulla:

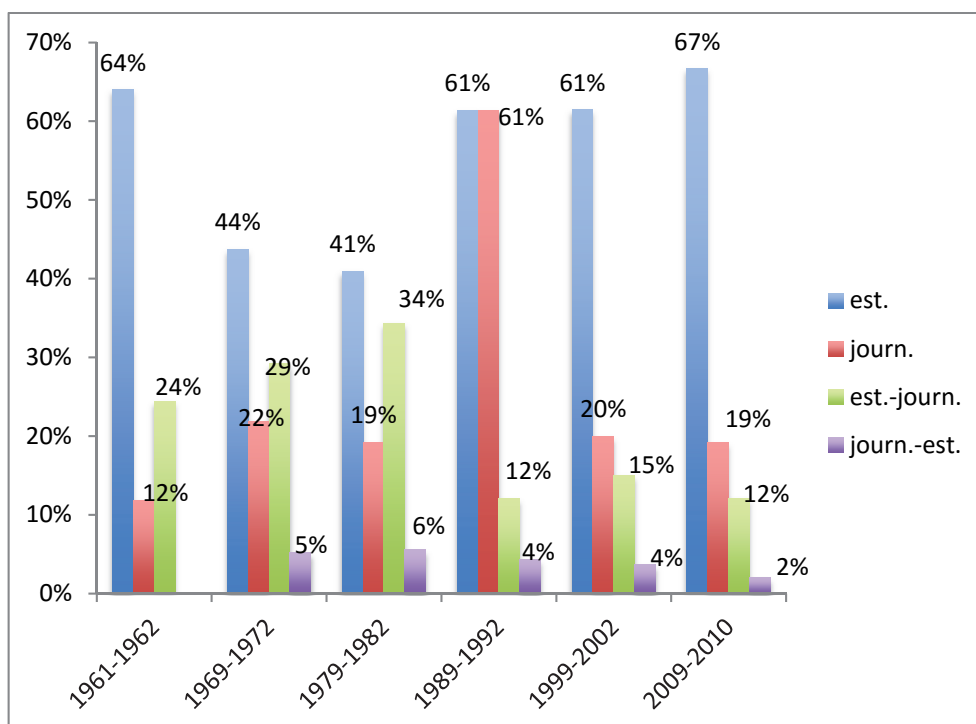
KUVIO 17 Paradigmojen (N=2) ja liukumien (N=2) jakauma 1961–2010



Kaavio osoittaa, että esteettinen paradigma hallitsee 56 prosentin osuudella, journalistinen paradigma ja esteettis-journalistinen liukuma ovat edustettuina 20 prosentin osuuksilla. Vähäisin on journalistis-esteettinen liukuma neljän prosentin osuudella.

Kun tarkastellaan paradigmojen ja liukumien jakaumaa kullakin tarkastelujaksolla, tilanne on seuraava:

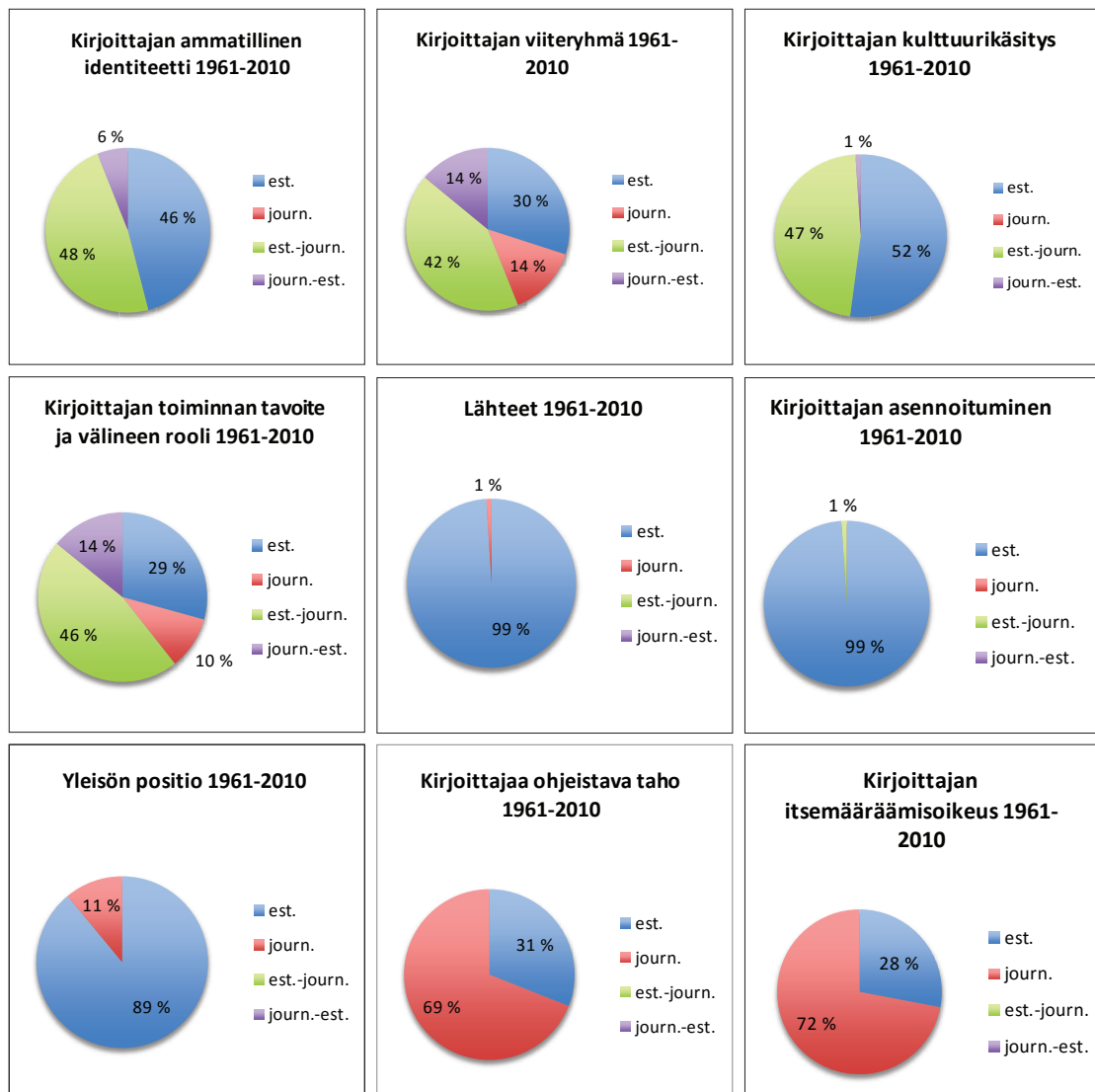
KUVIO 18 Paradigmojen ja liukumien osuudet kritiikeissä (N=160) eri jaksolla 1961–2010



Kuvio näyttää, kuinka esteettinen paradigma hallitsee kaikilla jaksoilla, ja sen osuudet vaihtelevat 41 ja 67 prosentin välillä. Toisen ääripään muodostaa journalistis-esteettinen liukuma, joka ensimmäiseltä jaksolta puuttuu täysin, ja jonka osuudet kullakin jaksolla vaihtelevat kahden ja kuuden prosentin välillä. Esteettis-journalistisen liukuman vaihtelu on 12 ja 29 prosentin välillä, journalistisen paradigman osuus on matalimmillaan 12 ja jaksolla 1989–1992 enimmillään 61 prosenttia. Mainittu jakso onkin kiinnostava poikkeama journalistisen paradigman muuten suhteellisen alhaisissa prosentuaalisissa osuuksissa (12–22%) ja selittyy teatterikriitikoina toimineiden henkilöiden journalistin ammatti-identiteetillä.

Seuraava kaaviokollaasi havainnollistaa paradigma-liukuma-tilannetta per muuttuja(t) koko tarkastelujaksolla 1961–2010.

KUVIO 19 Muuttujien (N=9) paradigmojen ja liukumien osuudet 1961–2010



Muuttujista kolmen kohdalla – *lähteet, kirjoittajan asennoituminen ja yleisön positio* – esteettinen paradigma hallitsee 99, 99 ja 89 prosentin osuuksilla. Yleisön positio kohdalla journalistista paradigmaa edustaa 11 prosenttia aineistosta. Muuttujan kirjoittajan asennoituminen prosentin poikkeama sijoittuu esteettis-journalistisen liukuman ja lähteiden journalistisen paradigman alle.

Myös muuttajat *kirjoittajaa ohjeistava taho* ja *kirjoittajan itsemääräämisoikeus* ovat jakautuneet selkeästi kahtia, joita molempia journalistinen paradigma hallitsee 69 ja 72 prosentin osuuksilla. Liki samankaltainen asetelma on muuttujan *kirjoittajan kulttuurikäsitys* kohdalla, jossa esteettisen paradigman osuus on 53 ja esteettis-journalistisen liukuman 47 prosenttia; journalistis-esteettisen liukuman osuudeksi jää vain yksi prosentti.

Edellisiä runsaammin variaatioita löytyy kolmen jäljelle jäävän muuttujan kohdalta. Muuttujassa *kirjoittajan ammatillinen identiteetti* esteettis-journalistinen liukuma ja esteettinen paradigma ovat liki samansuuruiset (48 ja 46 %). Kolmas osuudesta (6 %) kirjautuu journalistis-esteettisen liukuman nimiin.

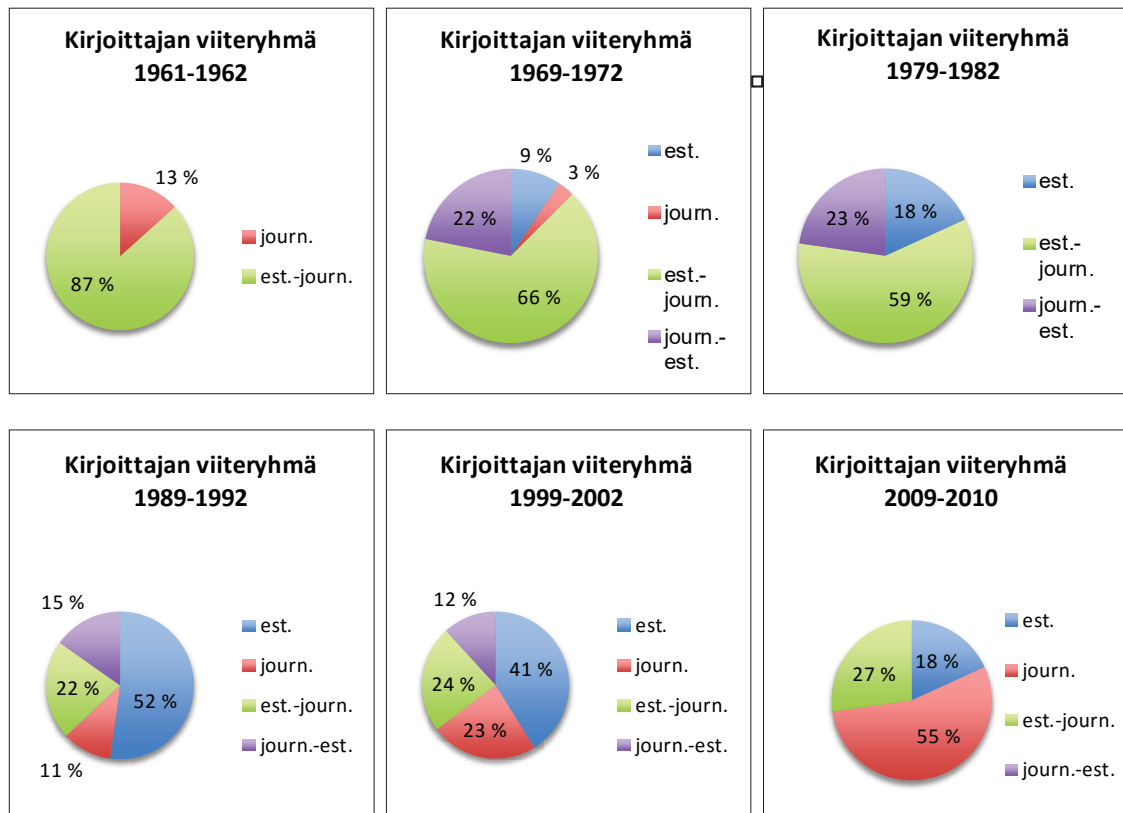
Molemmat paradigmat ja liukumat esiintyvät vain kahdessa muuttujassa. Muuttujaa *kirjoittajan viiteryhmä* hallitsee esteettis-journalistinen liukuma 42 prosentin osuudella, kun toiseksi suurin osuus, 30 prosenttia, on esteettisellä paradigmalla. Journalistisen paradigman ja journalistis-esteettisen liukuman osuudet ovat kumpikin 14 prosenttia.

Muuttujassa *toiminnan tavoite ja välineen rooli* hallitsee esteettis-journalistinen liukuma 46 prosentilla. Esteettisen paradigman osuus on 29, journalistis-esteettisen liukuman 14 ja journalistisen paradigman 10 prosenttia. Jakaumat paradigmaa ja liukumaa kohden ovat verrannollisia edellisen muuttujan vastaaviin arvoihin.

Kun näkökulma kohdistuu koko tarkastelujaksosta 1961–2010 yksittäisiin jaksoihin, pysyy tilanne paradigma-liukuma-analyysin kannalta edellä kuvatun kaltaisena: kiintoisimmat tarkastelukohteet avautuvat viimeksi mainittujen kolmen muuttujan kohdalta. Tarkastelujaksolla 2009–2010 muuttuja *ammatillinen identiteetti* edustaa täysin esteettistä paradigmaa, kun taas jaksolla 1979–1982 esteettis-journalistisen liukuman osuus on peräti 95 prosenttia. Esteettinen paradigma on kuudennen jakson lisäksi vahvin jaksoilla 1, 4 ja 5 (53, 65 ja 56 %), ja esteettis-journalistinen liukuma kolmannen jakson ohella jaksolla 2 (72 %).

Muuttujassa *toiminnan tavoite ja välineen rooli* esteettis-journalistinen liukuma on vahvin lukuun ottamatta jaksoa 1989–1992, jota esteettinen paradigma hallitsee 57 prosentin osuudella. Muuttujan *kirjoittajan viiteryhmä* kohdalla esteettis-journalistinen liukuma hallitsee jaksoja 1, 2 ja 3 (osuudet 87, 66 ja 59 %), esteettinen paradigma jaksoja 4 ja 5 (52 ja 41 %), kun taas viimeisellä jaksolla hallitsevaksi nousee journalistinen paradigma 55 prosentin osuudella. Seuraava kaavio havainnollistaa yhden yksittäisen muuttujan paradigmojen ja liukumien vaihtelua eri tarkastelujaksoilla:

KUVIO 20 Kirjoittajan viiteryhmä: paradigmojen ja liukumien prosentuaaliset jakaumat eri jaksoilla 1961–2010

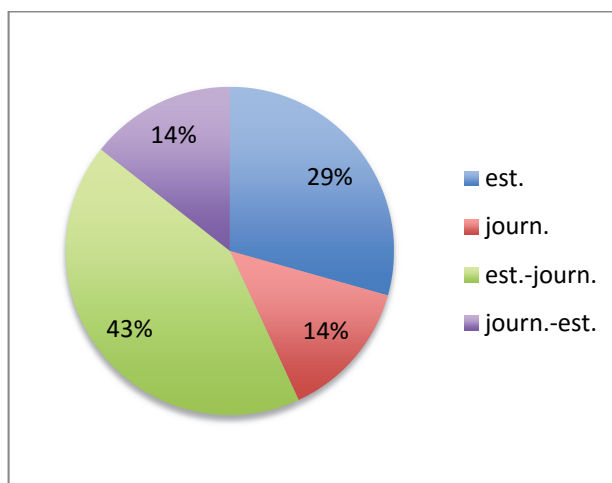


Se, mitä kriitikko mieltää edustavansa – taidemaailmaa, journalismia vai paradigmojen välimaastoa – vaihtelee huomattavasti eri jaksojen aikana. Esteettis-journalistisen liukuman hallinta murtuu kolmen ensimmäisen jakson jälkeen, kun esteettinen paradigma tulee voimakkaimmaksi jaksoilla neljä ja viisi. Viimeisellä jaksolla vahvin on journalistinen paradigma.²⁵⁵

Seuraava kuvio kiteyttää muuttujan *kirjoittajan viiteryhmä* paradigmojen ja liukumien jakauman koko tarkastelujaksona 1961–2010.

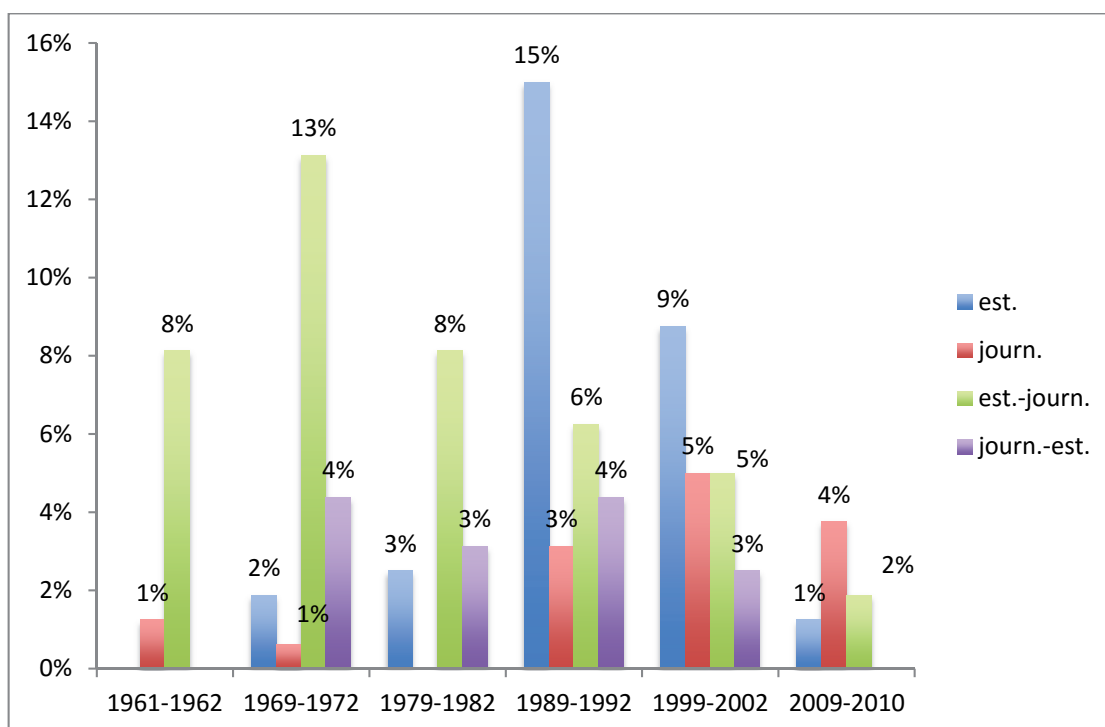
²⁵⁵ Anja Penttinen kirjoitti teatterikritiikkiä jaksoilla 1–3, Teppo Kulmala jaksoilla 4 ja 5. Kuudennen jakson kaikki teatterikriitikot olivat avustajia.

KUVIO 21 Kirjoittajan viiteryhmä: paradigmat ja liukumät 1961–2010



Vahvimpana on esteettis-journalistinen liukuma 43 prosentin osuudella, toisena esteettinen paradigma; journalistisen paradigman ja journalistis-esteettisen liukuman osuudet ovat yhtä suuret.

Seuraava kaavio havainnollistaa, kuinka muuttuja kirjoittajan viiteryhmä esiintyy koko tarkastelujaksolla:

KUVIO 22 Kirjoittajan viiteryhmä: prosentuaaliset osuudet²⁵⁶ paradigmaa ja liukumaa kohden 1961–2010

²⁵⁶ Lukujen yhteenlaskettu summa on 100 %, eli kuvio näyttää paradigmojen ja liukumien jakaantumisen koko jaksolle 1961–2010 tarkastelujaksoittain.

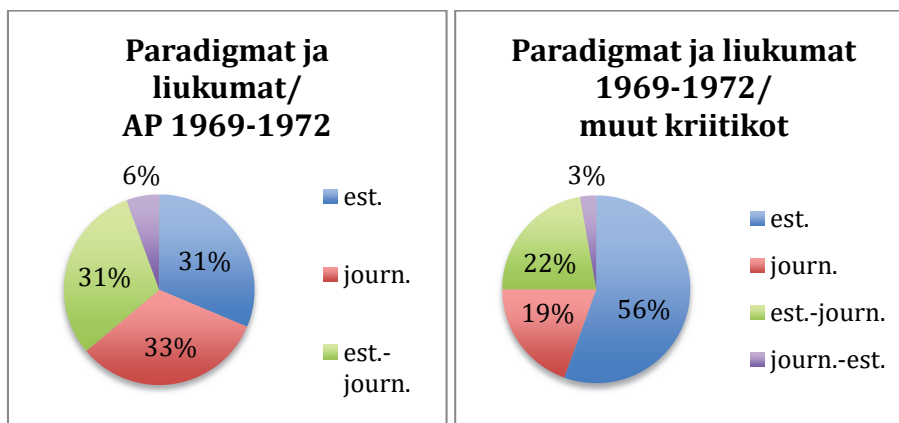
6.5 Kriitikoiden paradigmat ja liukumat eri jaksoilla

Edellä kuvattu antaa yleiskuvan paradigmojen ja liukumien jakautumisesta eri jaksoille sekä koko tarkastelujaksolle 1961–2010. Samalla se osoittaa esteettisen paradigman hallitsevan aseman. Seuraavassa tarkastelussa näkökulma siirtyy jaksojen lisäksi *kriitikoon* eli siihen, *mitä paradigmaa tai liukumaa yksittäisen kriitikon arviot eri jaksoilla ilmentävät*.

Ensimmäisen tarkastelujakson 1961–1962 jaottelu ei kohdistu yksittäiseen henkilöön, vaan kollektiivisesti kaikkiin jakson kriitikoihin.²⁵⁷ Jaksoa hallitsee esteettinen paradigma 70 prosentin osuudella, toisena on esteettis-journalistinen liukuma 24:llä ja kolmantena journalistinen paradigma kuudella prosentilla. Journalistis-esteettistä liukumaa ei jaksolla esiinny.

Toisella jaksolla Anja Penttisen hallinta on selkeä: Penttinen on kirjoittanut jakson 32 kritiikistä 28. Journalistinen paradigma, esteettinen ja esteettis-journalistinen liukuma ovat Penttisellä lähes yhtä vahvat, kun taas jakson muilla kriitikoilla esteettinen paradigma painottuu ennen journalistista (56 % vs. 19 %).

KUVIO 23 Paradigmat ja liukumat 1969–1972: Anja Penttinen ja muut jakson kriitikot (N=3)

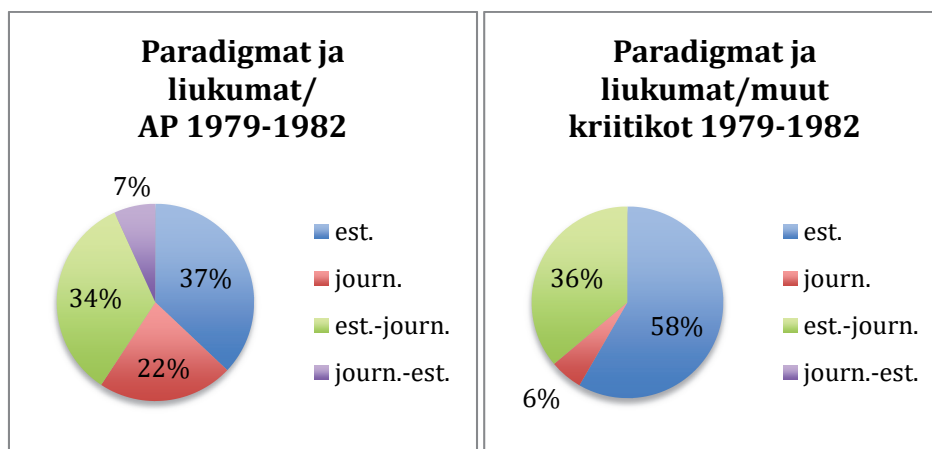


Kolmannella jaksolla Anja Penttisen vahva asema säilyy: hän on kirjoittanut jakson 22 kritiikistä 18. Esteettinen paradigma hallitsee 37 prosentilla, ja liki yhtä vahva on esteettis-journalistisen liukuman 34 prosentin osuus. Edelliseen jaksoon verrattuna merkittävää on painotusten muuttuminen esteettisen ja journalistisen paradigman välillä: kun esteettinen paradigma toisella jaksolla kasvaa, journalistisen osuus supistuu.

Seuraava kaavio näyttää kolmannen jakson prosentuaaliset jakaumat per Anja Penttinen, jakson muut kriitikot ja jakso 1979–1982 yhteensä.

²⁵⁷ Näin siksi, että kritiikin ensimmäinen jakso (kausi) on eriytymätön: itsenäinen kulttuuritoimitus ei ollut muodostunut, eikä vakiintuneita käytänteitä kritiikin sijoittelusta tai kriitikon roolista ollut.

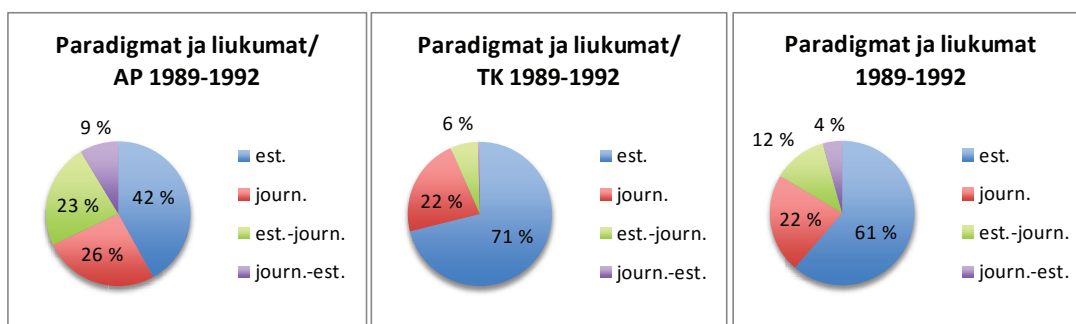
KUVIO 24 Paradigmat ja liukumet 1979–1982: Anja Penttinen ja muut jakson kriitikot (N=3)



Neljännellä jaksolla kriitikoiden keskinäiset suhteet muuttuvat. Anja Penttinen toimi kulttuuritoimituksen johdosta erottuaan avustajana ja kirjoitti yhdeksän, uusi esimies Teppo Kulmala 25 arviota (N=46); kaikkiaan kritiikkiä kirjoitti kahdeksan henkilöä. Keskisuomalaisen esimies-teatterikriitikoiden kritiikeissä painotukset vaihtelevat merkittävästi: Penttisen kritiikeissä esteettinen paradigma hallitsee 43 prosentilla, Kulmalalla mainitun paradigman osuus on peräti 71 prosenttia.

Jakson 1989–1992 paradigmaattinen jakauma esteettinen vs. journalistinen myötäilee edellä mainittuja jakaumia. Kolme kritiikkiä kirjoittaneella avustaja Jorma Pollarilla esteettisen paradigman osuus on jopa 81 prosenttia.

KUVIO 25 Paradigmat ja liukumet 1989–1992: Anja Penttinen, Teppo Kulmala ja jakson kriitikot (N=8) yhteensä

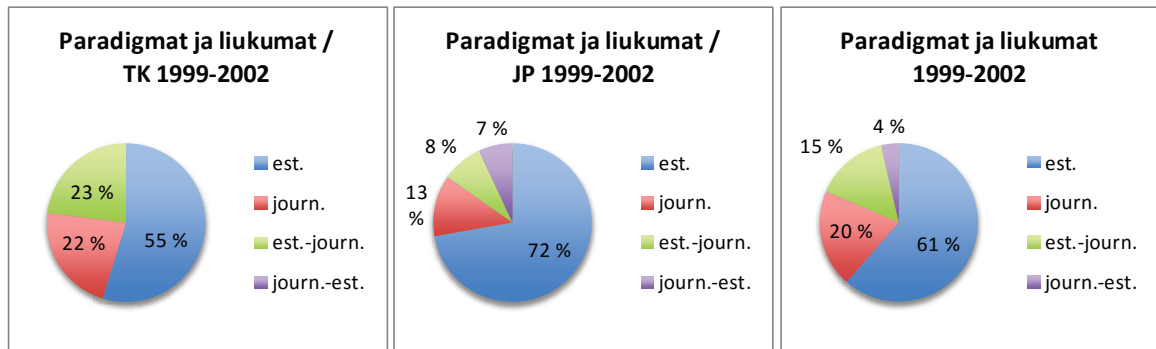


Toiseksi viimeinen jakso kertoo Teppo Kulmalan hallinnasta. Kulmala kirjoitti jakson 34 kritiikistä 15, ja seuraavaksi eniten kritiikkejä (8) kirjoitti Jorma Pollari. Jaksolla 1999–2002 esteettinen paradigma on vahvin 61 prosentin osuudella; Kulmalalla vastaava prosentiosuus on 55, Pollarilla 72 prosenttia.

Muita kriitikoita jaksolla on edellä mainittujen lisäksi kuusi, ja he kirjoittivat jakson 34 kritiikistä 12 (35 %). Koska kritiikit jakautuvat epätasaisesti usean kirjoittajan kesken, eivät yksittäisten kriitikoiden paradigmojen ja liukumien

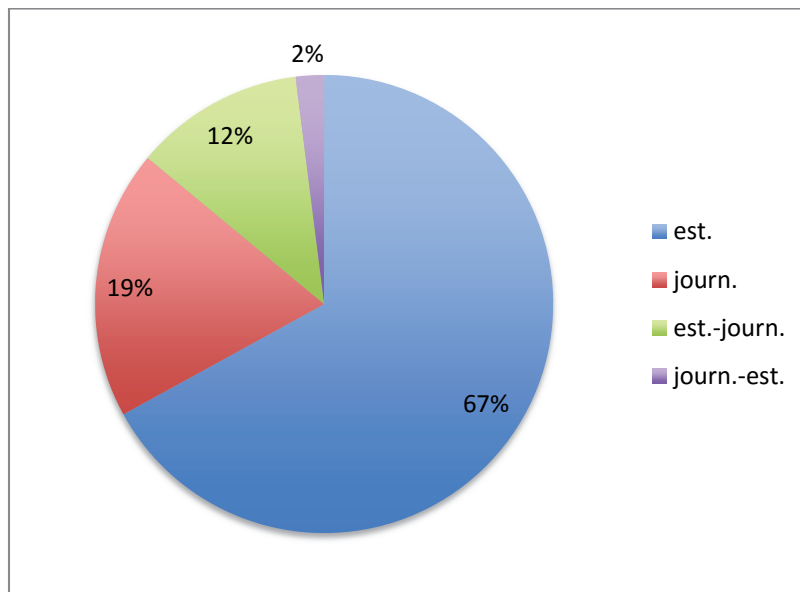
osuuksien jakaumat tuo tutkimukseen tilastollisesti relevanttia tietoa. Kokonaisjakaumaan paradigmaa ja liukumaa kohden ne luonnollisesti vaikuttavat.

KUVIO 26 Paradigmat ja liukumat 1999–2002: Teppo Kulmala, Jorma Pollari ja jakson kriitikot (N=8) yhteensä



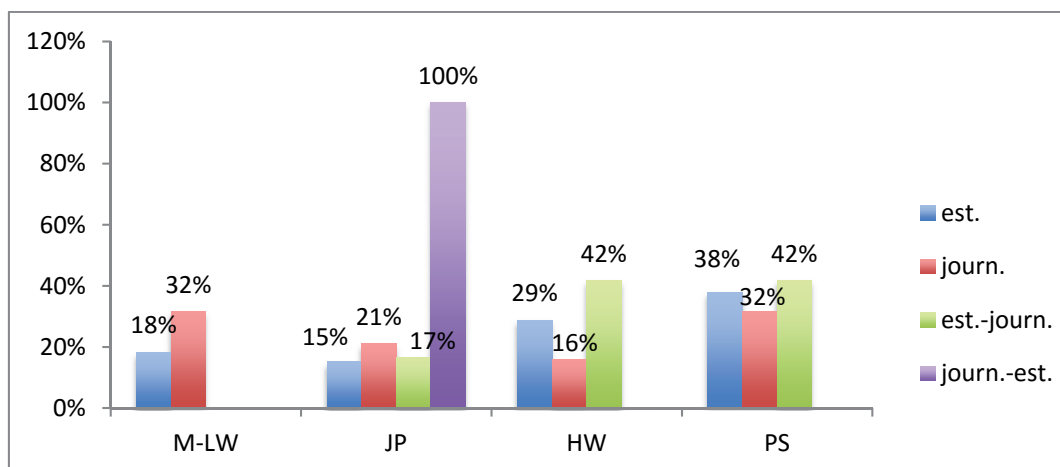
Kuudennen jakson 2009–2010 neljä avustajakriitikkoa kirjoitti yhteensä 11 kritiikkiä, joista Pauliina Siekkinen neljä, Hannu Waarala kolme, Jorma Pollari ja Maija-Liisa Westman kumpikin kaksi. Esteettinen paradigma on avustajien kritiikeissä selkeästi vahvin.

KUVIO 27 Paradigmojen ja liukumien prosentuaalinen jakauma kritiikeissä (N=160) 2009–2010



Kun katse kohdistuu avustajien kritiikkien paradigmoihin ja liukumiin, on tilanne seuraava:

KUVIO 28 Paradigmojen ja liukumien osuudet avustajien (N=4) kritiikeissä (N=11) 2009–2010 ²⁵⁸



Vain Jorma Pollarin kritiikeissä edustettuina ovat molemmat paradigmat ja liukumat; painotetuin on journalistis-esteettinen liukuma. Maija-Liisa Westmanin arvosteluissa liukumia ei ole lainkaan. Pauliina Siekkisen ja Hannu Waaralan kritiikeissä hallitsevin on esteettis-journalistinen liukuma, joskin Siekkisen arvioissa molemmat paradigmat ja esteettis-journalistinen liukuma ovat lähes yhtä vahvat. Waaralan kritiikeissä journalistisella paradigmalla (16 %) on selkeästi vähäisin osuus.

6.6 Muuttujat, paradigmat ja liukumat eri kriitikoiden kritiikeissä

Kun paradigma-liukuma-analyysin ensimmäinen porras avaa näkökulman yhdeksän muuttujan vaihteluun suhteessa aikaan (eri jaksot ja 1961–2010), toisessa vaiheessa katse kohdistuu kuudella jaksolla ja koko tarkastelujaksolla 1961–2010 kritiikkiä kirjoittaneisiin henkilöihin. Näkökulma tarkentuu yksittäisten kriitikoiden paradigma-liukuma-vaihtelun osoittamiseen, jolloin päämääränä on toisaalta aikaan sidottujen, toisaalta kriitikoiden keskinäisten erojen osoittaminen.

Ulkoasun ja sisällön muutoksen kuvaus sekä edellä esitetty paradigma-liukuma-tarkastelu ovat osoittaneet, kuinka kuusi tarkastelujaksoa luontevasti jakautuu neljään kritiikin kauteen. Paradigma-tarkastelun kolmannessa ja viimeisessä vaiheessa näkökulma kohdistuu kolmeen kritiikkoon ja heidän kritiikkeihinsä, jotka profiloivat teatterikritiikin kolmea merkityksellistä kautta.

Tarkastelun kohteena olevat kriitikot ovat Anja Penttinen, Teppo Kulmala ja Jorma Pollari, jotka kirjoittivat aineiston kritiikeistä (N=160) 56, 39 ja 13. Anja

²⁵⁸ Kuviossa ovat näkyvillä paradigmojen ja liukumien osuudet kutakin kriitikkoa kohden jaksolla 2009–2010. Kunkin paradigman ja liukuman yhteenlaskettu summa on 100 %.

Penttinen kirjoitti teatterikritiikkiä kolmella ensimmäisellä jaksolla (1961–1992), Teppo Kulmala kolmannella ja toiseksi viimeisellä (1989–2002) ja Jorma Pollari kolmella viimeisellä (1989–2010). Seuraava paradigma-liukuma-tarkastelu muuttujaa ja kriitikkoa kohden noudattaa edellä kerrottuja rajauksia.

Kuten aiemmissa paradigma-liukuma-analyysin vaiheissa, ei osa yhdeksästä muuttujasta nytkään lisää olennaista tietoa muutoksesta: muuttajat *kirjoittajan asennoituminen ja lähteet* edustavat kaikilla kolmella kriitikolla täysin esteettistä paradigmaa. Paradigmojen vähäistä tai dikotomista vaihtelua esiintyy muuttujissa *yleisön positio, kirjoittajaa ohjeistava taho, kirjoittajan itsemääräämisoikeus* ja *kirjoittajan kulttuurikäsitys*.

Teppo Kulmalan kritiikeissä muuttuja *yleisön positio* edustaa täysin esteettistä paradigmaa, Anja Penttisen kritiikeissä taas on esteettisen lisäksi vaikuttavuudeltaan vähäinen kahden prosentin osuus journalistisesta paradigmasta. Jorma Pollarilla vastaava suhde on 85 vs. 15 prosenttia esteettisen paradigman hyväksi. *Kirjoittajaa ohjeistava taho* taas on dikotomialtaan selkeä, kun Penttinen ja Kulmala edustavat täysin journalistista, Pollari esteettistä paradigmaa. Tulos on ennalta arvattava: Penttinen ja Kulmala ovat lehden vakituisia toimittajia, Pollari ulkotoimituksessa työskentelevä avustaja.

Muuttuja *kirjoittajan itsemääräämisoikeus* kirjautuu Penttisellä ja Kulmalalla sataprosenttisesti journalistisen paradigman alle, Pollarilla journalistinen paradigma yltyä 15 prosenttiin esteettisen hallitessa 85 prosentin osuudella. Hajontaa esiintyy muuttujan *kriitikon ammatillinen identiteetti* kohdalla, joka Pollarilla lukeutuu kokonaan esteettisen paradigman alle. Kulmalalla esteettisen paradigman osuus on 64 ja esteettis-journalistisen liukuman 36 prosenttia; Anja Penttisellä vahvin on esteettis-journalistinen liukuma 86 prosentin osuudella.

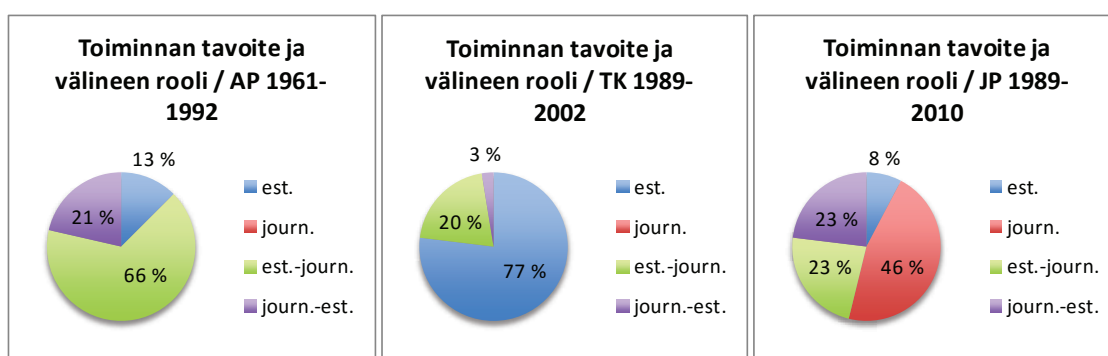
Muuttujassa *kirjoittajan kulttuurikäsitys* Pollarilla ja Kulmalalla enemmistö maininnoista (69 % ja 67 %) edustaa esteettistä paradigmaa, Anja Penttisellä taas journalistinen paradigma hallitsee 70 prosentin osuudella. Kulmalan ja Pollarin kritiikeissä toinen luokka edustaa esteettis-journalistista liukumaa, Penttisellä esteettisen paradigman 28 prosentin osuuden lisäksi kaksi prosenttia kritiikeistä edustaa journalistis-esteettistä liukumaa. On kiintoisaa havaita, kuinka sisätoimituksessa oleva kulttuuritoimittaja (Kulmala) ja ulkotoimituksessa oleva avustaja (Pollari) mieltävät olevansa ensisijaisesti taidemaailman edustajia, kun toinen kulttuuritoimittajista (Penttinen) kokee ensisijaisesti edustavansa yhteiskunnallisesti orientoitunutta journalismia.

Runsaammin variaatioita ja hajontaa on muuttujissa *kirjoittajan viiteryhmä* sekä *toiminnan tavoite ja välineen rooli*.

Muuttujista jälkimmäinen kirjautuu Penttisellä ja Kulmalalla esteettisen paradigman sekä esteettis-journalistisen että journalistis-esteettisen liukuman alle, joskin kulttuuritoimituksen päälliköiden jakaumat poikkeavat ratkaisevasti toisistaan: Kulmalalla esteettinen paradigma on vahvin (77 %) ja Penttisellä esteettis-journalistinen liukuma (66 %). Penttisen kritiikeistä 21 prosenttia edustaa journalistis-esteettistä liukumaa ja 13 esteettistä paradigmaa, Kulmalalla 20 prosenttia lukeutuu esteettis-journalistiseen ja kolme journalistis-esteettiseen liukumaan.

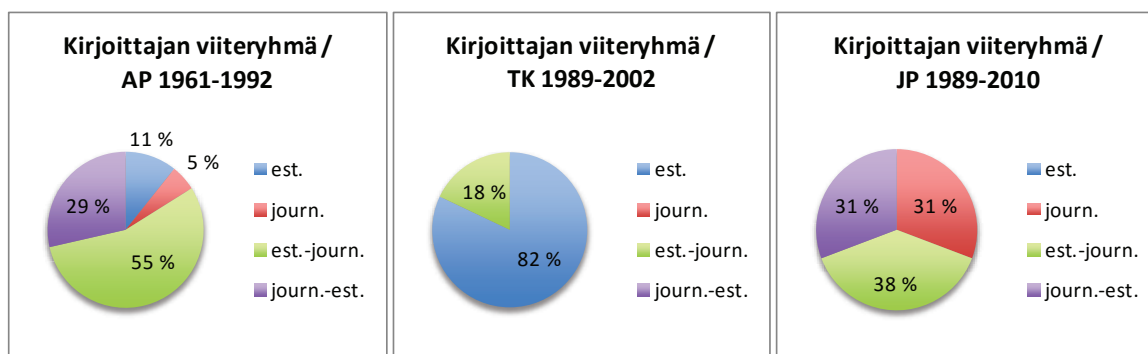
On kiintoisaa, kuinka kaksi ammattijournalistia näkee toimintansa teatterikriitikoina niinkin erilaisella tavalla. Kulmalalle taidemaailma muodostaa esteettisen kehyyksen, jota hän kritiikeissään todentaa. Penttisen linja on liudentuneempi: hän liikkuu valtaosin esteettis-journalistisen ja journalistis-esteettisen liukuman kentillä. Avustaja Jorma Pollari taas on sisäistänyt välineen roolin, sillä liki puolet Pollarin kritiikeistä edustaa journalistista paradigmaa. Molemmat liukumukset ovat Pollarilla yhtä suuret (23 %), ja puhtaasti esteettistä paradigmaa edustaa vain kahdeksan prosenttia kritiikeistä.

KUVIO 29 Toiminnan tavoite ja välineen rooli. Paradigmojen ja liukumien osuudet Anja Penttisen (1961–1992, N=56), Teppo Kulmalan (1989–2002, N=39) ja Jorma Pollarin (1989–2010, N=13) kritiikeissä



Myös muuttujassa *kirjoittajan viiter ryhmä* on kiinnostavaa hajontaa. Kulmalan kritiikeistä 82 prosenttia edustaa esteettistä paradigmaa, kun Penttisellä vastaava osuus on vain 11 prosenttia ja Pollarilta em. paradigma puuttuu kokonaan. Penttisellä ja Pollarilla hallitsevana on esteettis-journalistinen liukuma (osuudet 55 % ja 38 %), jonka osuus Kulmalalla on vain 18 prosenttia. Journalistinen paradigma ja journalistis-esteettinen liukuma puuttuvat Kulmalalta kokonaan, kun taas Penttisellä ja Pollarilla em. liukumukset ovat liki yhtä suuret (31 ja 29 prosenttia).

KUVIO 30 Kirjoittajan viiter ryhmä. Paradigmojen ja liukumien osuudet Anja Penttisen (1961–1992, N=56), Teppo Kulmalan (1989–2002, N=39) ja Jorma Pollarin (1989–2010, N=13) kritiikeissä



7 KRITIIKKIAINEISTON ANALYYSIN TULOKSET

7.1 Markkinapuhe – nouseva paradigma?

Sanomalehti Keskisuomalaisen kritiikkiaineiston analyysin tulokset perustuvat kolmiportaiseen tarkasteluun: teatterikritiikin ulkoasun, sisällön ja paradigmaattisen vaihtelun osoittamiseen. Ensimmäinen tutkimustuloksista on ilmeinen: kritiikkiaineistoon perustuen teatterikritiikki on jaettavissa neljään kauteen, joista kolme viimeisintä ovat muutoksen kannalta merkityksellisiä. Toiseksi: sidokset aikaan ja henkilöihin kertovat paitsi maakuntalehden toimituskäytännöistä myös siitä, kuinka vahvasti muutos kiinnittyy median, journalismin ja yhteiskunnan murrokseen.

Ovatko tutkimustulokset riittäviä osoittaessaan muutosta tapahtuneen, esitellessään muutoksen taustavaikuttajia ja faktuaalisia lukuja, vai ovatko tulokset liian itsestään selviä ja ennakko-odotusten mukaisia? Väitän: molempia. Suomalaisen yhteiskunnan muutos ja globalisaatio näkyy sanomalehdistössä, päivälehtikritiikissä (*review*) ja -kriitikon ammatissa.

Tulokset kertovat, että Keskisuomalaisessa julkaistun teatterikritiikin luonne on muuttunut. Kritiikin kansansivistyksellinen tehtävä ja/tai esteettinen taidepuhe on saanut väistyä, kun rinnalle tai tilalle on tullut kuluttajanvaalistus. Kritiikin painotukset ovat siirtyneet merkkimäärän sallimissa rajoissa ja lukijaa kiinnostavalla tavalla arvotuksesta kuvailuun. Tähän kriitikkoa piilotusti opastaa lehden linja ja sen tulostavoitteisiin kiinnittyvä logiikka: pörssiyhtiö pyrkii maksimoimaan sijoittajiensa edut. On kustannettava lehteä, joka kiinnostaa kuluttajaa, printti- ja verkkolehden lukijoita.

Keskisuomalaisessa julkaistiin tutkimukseen valittuna tarkastelujaksona 1961–2010 160 teatterikritiikkiä, joista valtaosa, 95 (59 %), oli kulttuuriosaston esimiehinä ja teatterikriitikoina toimineiden Anja Penttisen ja Teppo Kulmalan kirjoittamia. Muiden kriitikoiden osuudeksi jäi 65 kritiikkiä (41 %), eli 25 kriitikosta kaksi on kirjoittanut yli puolet kritiikeistä. Penttisen ja Kulmalan yhteenlaskettu aika Keskisuomalaisen teatterikriitikoina kattaa lähes koko 50 vuoden

tarkastelujakson: vain jaksoista (ja kausista) viimeiseen, 2009–2010 ei kummankaan arvioita sisälly.

Keskisuomalaisen teatterikritiikin kirjoittamisen käytänteiden muovaajina Penttinen ja Kulmala olivat hallitsevassa asemassa. Kulttuuritoimituksen esimiehenä Anja Penttinen loi Keskisuomalaisen teatterikritiikin traditiot, joita Teppo Kulmala omalla kaudellaan muokkasi omannäköisikseen. Penttisen ja Kulmalan toimiessa sekä päälliköinä että päätoimisina teatterikritikoina he määrittivät reunaehdot – lähestymistavan, palstatilan ja visuaalisen ilmeen – jota teatterikritiikki ilmensi.

Laskennallisesti edellä mainittujen kriitikoiden näkyvin ulkoasuun kiinnittyvä ero koskee kriittiketekstin mittaa (palstamillimetrejä tai merkkimäärää), joka Kulmalan aikana kasvoi huomattavasti. Samalla esityskuvakuva nousi voimakkaaksi elementiksi kritiikin rinnalle. Sekä Anja Penttisen journalistikriitikon että Teppo Kulmalan kriitikko-journalistin puhunta on selkeästi tunnistettavissa: ensin mainitun kansanvalistuksellinen ja -sivistyksellinen teksti vaihtui Kulmalan esteettiseen – jopa poeettisävytteiseen – arvioon.

2000-luvulla kulttuuriosaston esimiehet vaihtuivat muutaman vuoden välein. Samanaikaisesti lehden ulkoasu-uudistukset ja vuonna 2009 alkanut sivujen ennakoiva taitto vaikuttivat kulttuurisivujen ilmeeseen. Kulttuuritoimittajien status lähestyi yleistoimittajuutta, vaikka toimituksen sisällä vastuualueet eri taiteenlajien seuraamiseen olivat ja edelleen ovat jyvitettyjä määrätuille toimittajille.

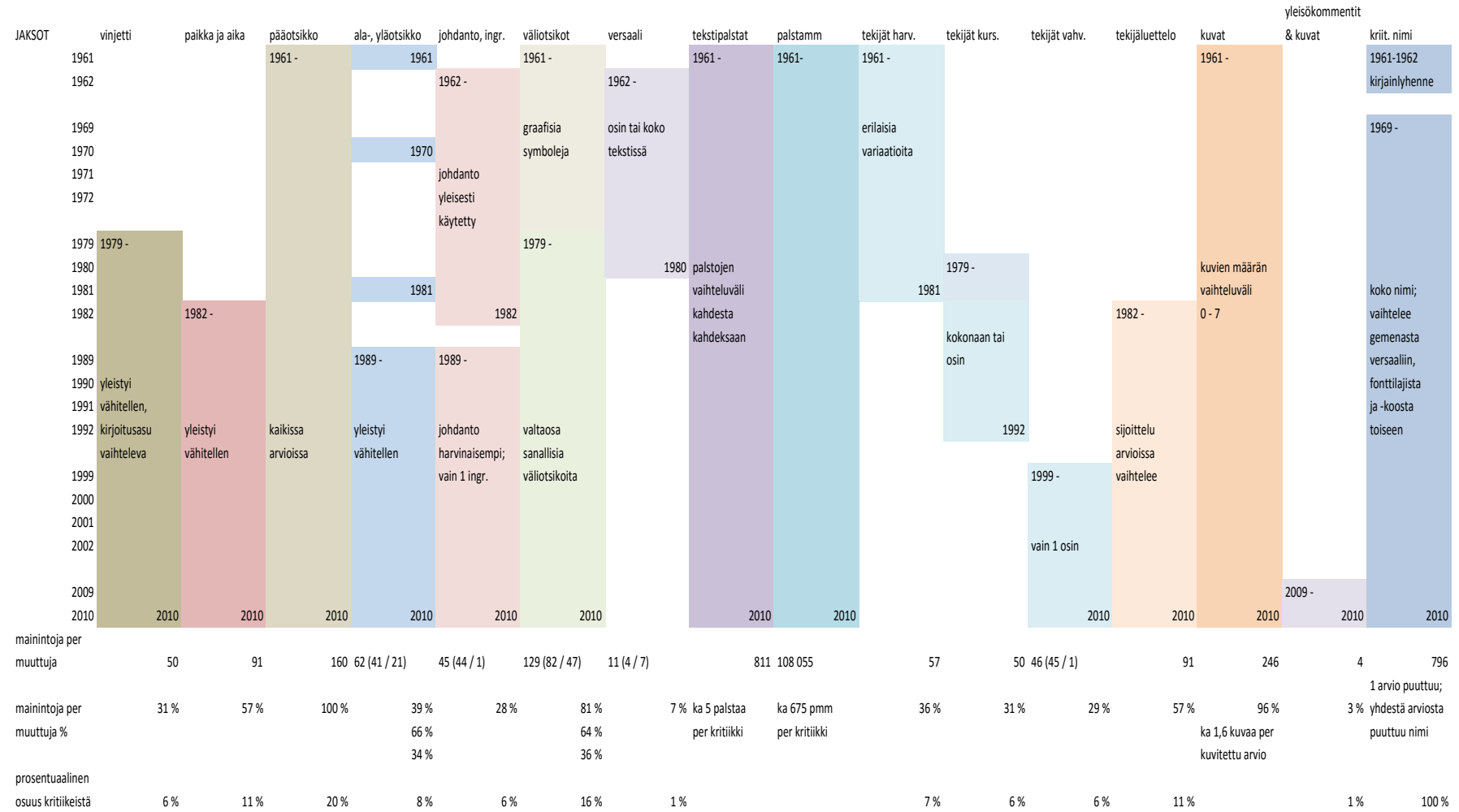
Avustajat, jotka 1990–2000-luvuilla tulivat teatterikritikoiksi Kulmalan työlomien ja opintovapaiden aikana, eivät vakituisten toimittajien tapaan voineet itsenäisesti määrätä arvioidensa merkkimäärää, kuvitusta tai taittoa. Päätöksen kritiikin sijoittelusta sivulle, otsikoinnista ja kuvituksesta on tehnyt ja tekee kulttuuritoimittaja. Ennakoivan taiton myötä tulivat kritiikin paikka ja sille varattu tila ennakkoon määritellyiksi. Tämä vahvasti kulttuuritoimituksen ja -toimittajan portinvartijan roolia entisestään: esitys (ja arvio) tulivat arvotetuiksi ennen kuin kriitikko oli nähnyt esitystä ja kirjoittanut kritiikkiä.

Teatterikritiikin ulkoasun ja arviointikohteiden vaihtelu Keskisuomalaisessa vuosina 1961–2010 johtuu osaksi sanomalehteen ja mediaan kohdistuneista muutospaineista. Keskisuomalainen on seurannut muun median kehitystä ja pyrkinyt vastaamaan lukijoiden odotuksiin. Huoli printtimedian markkinaosuuksista on saanut lehtitalot panostamaan verkkoon. Tavoitteet ovat olleet tuloksellisia ja kehityksen suunta vakiintunut Sähköinen media houkuttelee lukijoita reagointinopeutensa ja saavutettavuutensa vuoksi: älypuhelimien ja tablettien avulla lukija on jatkuvasti *online*²⁵⁹.

Seuraava taulukko antaa kokonaiskuvan teatterikritiikin ulkoasun muutoksesta vuosina 1961–2010:

²⁵⁹ Kaupunkilehti Suur-Jyväskylän Lehti (Varonen 4.3.2015, 13) otsikoi juttunsa *Media-konserni Keskisuomalainen lisää panostuksia digiliiketoimintaan / Digi kasvaa, paperi pysyy*. Ingressiksi nostettu *Keskisuomalainen Oyj painaa eteenpäin yhtenäisen johdon vahvalla viisiolla. Yhtiössä on tehty rohkeita päätöksiä, jotka ovat kasvattaneet maakunnan mahdin valtakunnalliseksi mediataloksi*. korostaa vankkaa uskoa lehden linjauksiin.

TAULUKKO 12 Teatterikritiikin ulkoinen muutos 1961–2010: luokiteltujen muuttujien (N=16) esiintyminen ja osuudet kritiikeissä (N=160) lukui-
na ja prosentteina



Lokalisovien paikan, ajan ja arvioitavan genren määreiden käyttö yleistyi vähitellen 1980-luvun vaihteessa. Pääotsikko esiintyy kaikissa arvioissa, mutta ala- tai yläotsikon käyttö aineistossa on yleistä vasta vuodesta 1979 alkaen. Koko tarkastelujakson alussa (1961–) kritiikki julkaistiin pääsääntöisesti pääotsikon alla, eikä esityskuvaa aina liitetty arvion yhteyteen. 1980-luvulle tultaessa otsikointi jäntevöityi ja eriytyi, kun pääotsikko fonttikokonsa puolesta erottui selkeästi. Samalla ala- ja väliotsikot toivat informaatiota esityksestä ja jäsensivät tekstimassaa. Kuvien käyttö lisääntyi samalla kun merkkimäärä kasvoi. Esityskuvia saattoi kritiikin ilmestymispäivän lehdessä olla kaksi, kolme tai jopa useampia: yksi etukannessa tai premiäarisivulla sekä useita erikokoisia kulttuurisivuilla arvion yhteydessä.

Arvion merkkimäärä on 2000-luvulle tultaessa pudonnut; palstoissa vaihtelu on liikkunut vähäisimmillään kahden, laajimmillaan kahdeksan palstan välillä. Palstamillimetrit olivat viimeistellä jaksolla vähäisemmät kuin koskaan aikaisemmin (ka 381 pmm). Enimmillään palstamillimetrit olivat jaksolla neljännellä jaksolla 1989–1992 (ka 913 pmm) Teppo Kulmalan ollessa kulttuuritoimituksen esimiehenä ja teatterikriitikkona. Muutokset kritiikkien laajuudessa, kuvituksessa ja taitossa kytkeytyvät osin kritiikin kirjoittajaan ja hänen asemaansa lehden sisä- tai ulkotoimituksessa, osin lehden tekemisen muuttuneisiin käytänteisiin ja lehti uudistuksiin.

Seuraava kaavio antaa yleiskuvan teatterikritiikin sisällön eli arviointikohteiden vaihtelusta. Muuttujien yksityiskohtainen erittely on esitetty aiemmin aineistoanalyysiluvussa.

TAULUKKO 13 Teatterikritiikin sisällön muutos 1961–2010: luokiteltujen muuttujien (N=12) esiintyminen ja osuudet kritiikeissä (N=160) lukuina ja prosentteina

JAKSOT	arvotus	taustoitus	dramaturgi, -a	ohjaaja, ohjaus	lavastaja, -us	pukusuunn., puvustus	valosuunn., valot	äänisuunn., äänet tehosteet	musiikki, laulut & tanssit	koreografi, -a	roolityöskentely		
1961	1961 -	1961 -	1961 -	1961 -	1961 -	1961 -	1961 -	1961 -	1961 -	1961 -	1961 -		
1962								1962 (1 maininta)	1962 -				
1969													
1970													
1971													
1972													
1979													
1980													
1981	kaikissa	kaikissa	satunnaisia	mainittu	useita	mainittu vajaassa	satunnaisia		mainittu liki	mainittu			
1982	arvioissa	arvioissa	mainintoja	liki kaikissa	mainintoja	puolessa	mainintoja	1982 -	puolessa	musikaalien tms.			
1989				arvioissa		arvioista			arvioista	yhitydessä			
1990											poikkeuksena		
1991											1 arvio		
1992											v:lta 1990		
1999													
2000													
2001													
2002				2002						2002			
2009													
2010	2010	2010		2010	2010	2010	2010	2009	2010	2010	2010		
mainintoja per muuttuja		160	160	18	149	112	63	36	19	12	78	33	159
mainintoja per muuttuja % prosentuaalinen osuus kritiikeistä		100 %	100 %	11 %	93 %	70 %	39 %	23 %	12 %	8 %	49 %	21 %	99 %
		16 %	16 %	2 %	15 %	11 %	6 %	4 %	2 %	1 %	8 %	3 %	16 %

Arvotusta ja taustoittavaa kuvailua (sekä tulkintaa) esiintyy kaikissa 160 arviossa. Ohjaaja tai ohjaus on kerännyt tasaisesti mainintoja kaikilla jaksoilla (ka 93 %). Lavastaja tai lavastus mainitaan 70 prosentissa arvioista. Kun ensimmäisellä jaksolla em. muuttuja mainittiin 93 prosentissa kritiikeistä, oli osuus viimeisellä jaksolla vain 55 prosenttia.

Arviointikohteista puvustus tai pukusuunnittelija esiintyy 39 prosentissa aineistosta, kun valo- (ka 23 %) ja äänisuunnittelu (ka 12 %) sekä erilaiset tehosteet (ka 8 %) saavat niukasti mainintoja. Musiikin ja laulujen 49 prosentin osuus kertoo siitä, että aineistossa (ja ohjelmistossa) on ollut runsaasti musiikkiteatteriproduktioita, joihin liittyy koreografin työpanos ja tanssia (ka 21 %).

Kritiikin sisällön painotukset ja käsitys kritiikin (sekä kriitikon) tehtävästä pohjaavat kulttuuritoimituksen pitkäaikaisten päälliköiden, Penttisen, Kulmalan ja heidän seuraajiensa näkemyksiin. Kulmalalle (haastattelu 27.10.2011) teatterikritiikki oli ”oma itsenäinen taideteoksensa”. Teatteriarvioiden palstatila selittyy osaksi sillä, kuinka kriitikot määrittelivät itselleen ja lukijoille teatterikritiikin tehtävän ja toteuttamistavan. Paradigma-liukuma-analyysin lukuisat näkökulmat voivat hämärtää päämäärän, muutoksen erilaisten kytkentöjen havaitsemisen. Vaikka jaksojen ja kausien, kritiikkien ja kriitikoiden tarkastelu tietyn muuttujan ja/tai useampien muuttujien kautta toimisi, yksittäisen kritiikin kohdalla tilanne on toinen. Yksittäinen kritiikki voi edustaa molempia paradigmoja ja liukumia, ts. neljää eri luokkaa. Lisäksi jokaista kritiikkiä voi tarkastella yhdeksän muuttujan kautta. Yksittäisen kriitikon yksittäisen kritiikin luokitus ei siten ole ollut mielekästä puhumattakaan siitä, että luokitus olisi kirkastanut teatterikritiikissä 50 vuoden aikana tapahtunutta muutosta.

Mielenkiintoisempaa kuin tietyn kriitikon tekstin tunnistaminen tai ajoittaminen on vaihtelu, jonka kriitikot osoittavat. Kriitikko ei edusta tiettyä kirjoitus-, analyysi-, tai arvotustapaa jokaisessa kritiikissään, sillä esteettisen ja journalistisen paradigman sekä liukumien edustavuus vaihtelee muuttuja-, kritiikko- ja kritiikkikohtaisesti. Kritiikin ulkoasuun, sisältöön sekä paradigmojen ja liukumien vaihteluun vaikuttavat paitsi kriitikon positio ja subjektiivinen tarkastelutapa myös itse esitys, jolloin kritiikin muoto ja sisältö peilaavat näytelmän sisäistä maailmaa. Esitys ”ohjailee” arvion tyyliä ja samalla paradigmoja ja liukumia kriitikon (kenties) tiedostamatta.²⁶⁰

Paradigma-liukuma-analyysi osoittaa, että muuttuja *kriitikon ammatillinen identiteetti* harvoin edustaa puhdasta journalistista tai esteettistä paradigmaa. Koko tarkastelujaksolla 1961–2010 hallitsevana on dikotomia esteettinen vs. esteettisjournalistinen (46 % vs. 48 %). Tästä muuttujasta ei journalistista paradigmaa löydy lainkaan, ja kuuden prosentin osuus kirjautuu journalistis-esteettisen liukuman alle. Yksittäisten kriitikoiden paradigma-liukumajakaumissa on osin merkityksellisiä, osin vähemmän olennaisia eroja. Keski-suomalaisen kulttuuritoimittaja-kriitikot Penttinen ja Kulmala edustavat siten

²⁶⁰ Barthes (1967, 122) korostaa kriitikon tietoista valintaa: “[...] kriitikon on valittava se niistä kielistä, jotka aikakausi hänelle tarjoaa ja joita ei ole kovin monta: se on objektiivisesti katsoen jonkinlaisen aatteiden, tietämyksen ja älyllisten intohimojen historiallisen kypsymisprosessin päätepiste, [...]”

kritiikeissään taidepuheen esteettistä ulottuvuutta. Maarit Jaakkolan väitöskirjassaan (2015) esittämä tulos kulttuurijournalismin ja -journalistien dualistisesta luonteesta on tosiasia. Tämä tutkimus osoittaa, että yksittäisten teatterikriitikoiden yksittäisten kritiikkitekstien kohdalla on hajontaa: yhdeksän luokitellun muuttujan kautta tarkasteltu kritiikki edustaa joskus esteettistä, joskus journalistista paradigmaa, ja toisinaan esteettis-journalistista tai journalistis-esteettistä liukumaa. Kulttuurijournalismin ja -journalistin kaksoisluonne laajenee teatterikriittikkoa ja -kritiikkiä tarkasteltaessa kiinnostavaksi, liki hybridin kaltaiseksi ilmiöksi, kun yksi teatterikritiikki voi sisältää aineksia kahdesta paradigmasta ja kahdesta liukumasta.

Teatterikritiikin viimeinen kausi poikkeaa kritiikin ulkoasun, sisällön kohteiden valikoitumisen ja ennen muuta kriitikoidensa vuoksi edeltäjistään. Kun kausilla kaksi ja kolme lehden kulttuuriosaston esimiehet, jotka samalla toimivat teatterikriitikoina, hallitsivat teatterikritiikin kenttää, on neljännen kauden nimeäminen *avustajien ajaksi* asianmukaista, sillä kaikki kauden kritiikit ovat avustajien kirjoittamia.

Kun teatterikritiikin kausista ensimmäistä (1961–1962) leimasi jäsentymättömyys, ensimmäistä ja toista (1961–1962, 1969–1982) kansanvalistuksellinen ja -sivistyksellinen ote; kolmas (1989–2002) taas oli melkein pä esteettinen ja kritiikin viimeinen kausi 2009–2010 lähestyi kuluttajavalistusta. Myös teatterikritiikin kulttuuri- ja taidesidonnainen luonne on muuntunut kuluttajaystävälliseksi tuoteselosteeksi, joka enemmän kuvailee kuin arvottaa esitystä.

Tähän kritiikkoon on piilotetusti opastanut lehden linja ja sen tulostavoitteisiin kiinnittyvä logiikka: pörssiyritys pyrkii maksimoimaan sijoittajiensa edut. Kulttuuriosasto, olkoon kuinka itsenäisesti toimiva tahansa, on samalla tavoin alisteinen lehden linjauksille kuin muut osastot. Se noudattaa Keski-suomalaisen hallituksen ja operatiivisen johdon ohjeistusta. Kulttuurisivuilla tapahtuneet muutokset juttutyypeissä, merkkimäärissä, kuvituksessa ja taittoformaateissa on harkittu ja lehti-uudistuksissa toteutettu. Konserni kustantaa printti- ja verkkolehden lukijoita kiinnostavia lehtiä.²⁶¹

Kun 2000-luvulla tullessa hallitsevaksi paradigmaksi nousi kuluttajanvalistus (ks. Saari 2014), pyrkimyksenä oli madaltaa lehden lukemisen ja tilaamisen kynnystä. Anna Logrén (2015; Laitinen, KSML 15.3.2015, 14; vrt. Hellman & Jaakkola 2009; ks. Jaakkola 2015b) toteaa, että taidearvioiden määrän vähentyminen selittyy keskittämällä myyvämpiin henkilöjuttuihin "Korkean" ja "matalan" välinen kädenvääntö on avannut kulttuurisivuja ns. matalan suuntaan, kun elokuva-, peli-, levy-, ja kevyen musiikin keikka-arviot ovat vallanneet palstatilaa korkeakulttuurin perinteisemmiltä aiheilta, klassiselta musiikilta ja kuvataiteelta. (ks. Jaakkola 2015b; Mattlar 2015)

Myös mainostajilla ja ilmoittajilla on merkitystä lehden linjauksia mietittäessä. Ilmoitusmyynnistä saatavat tulot ovat tärkeitä, ja sanomalehti kilpailee

²⁶¹ Sanomalehti Keski-suomalainen tavoittaa painettuna ja verkossa yhteensä 355 000 ihmistä. Painettua lehteä lukee 132 000 ihmistä päivittäin. (Lähde: KMT kevät 2015, TNS Gallup Oy; Sari Toivakan sähköposti 28.12.2015)

mainostajien rahoista ilmaisjakelulehtien ja sähköisen median kanssa. Vaikka lukijaystävällisyys lehti uudistuksia tehtäessä on yhtenä vaikuttimena, tulee uudistumispyrkimyksissä huomioida myös mainostajien etu. Se, kuinka pitkälle ilmoitusmyynnin intressit ohjaavat lehden juttuvalintaa ja juttujen sijoittelua sivuille, on vaikeasti todennettavissa.

Journalismin muutos, markkinoiden valta on vaikuttanut sanomalehden sisältöön ja ulkoasuun. Toimittaja, tutkija Kaija Vuorio totesi väitöstilaisuudessaan 10.10.2009: "Media toimii omalakisesti. Kun yksi menee, muut seuraavat perässä." Vertaus sopulilaumaan ei ole kaukaa haettu.

7.2 Teatterikritiikki ja -kriitikko, sanomalehti ja teatteri nelikentillä

Perinteinen nelikenttä soveltuu myös teatterin, lehden, kriitikon ja kritiikin aseman tarkasteluun. Se selkiyttää pohdintaa ammatin, genren ja organisaatioiden tilasta. Aloitan tarkastelun teatterikritiikin ja -kriitikoiden vahvuuksista, heikkouksista, mahdollisuuksista ja uhkista.

TAULUKKO 14 Teatterikritiikki ja -kriitikot: SWOT

<p>VAHVUUDET</p> <ul style="list-style-type: none"> - lajin pitkät perinteet ja tradition voima - kriitikoiden ammattitaito - päivälehtien käytänne/halu pitää kritiikit kulttuurisivuillaan 	<p>HEIKKOUEDET</p> <ul style="list-style-type: none"> - lajin perinteet ja tradition voima - kutistuva merkkimäärä: mahdollisuus analyttiseen ja pohdiskelemaan taidekritiikkiin (printissä) katoaa - kriitikoiden heikko asiantuntemus
<p>MAHDOLLISUUDET</p> <ul style="list-style-type: none"> - Internet: - open access: kuka hyvänsä voi saada mielipiteensä julkisuuteen - ei rajoituksia merkkimäärälle - metakritiikki - blogit 	<p>UHAT</p> <ul style="list-style-type: none"> - konsernijournalismi: kritiikki keskittyy yhä harvempien medioiden ja kriitikoiden käsiin kritiikki genrenä kadottaa moniäänisyytensä ja samalla merkitystään - ammattiin ei hakeuduta: pienet palkkiot ja ammatin vähäinen arvostus

Kun katsomme kritiikin nelikenttää, vahvuuksia voivat olla lajin pitkät perinteet ja vahva traditio, kriitikoiden ammattitaito ja lehtien halu pitää kritiikki osana kulttuurisivujen sisältöä. Toisaalta traditio voi myös heikentää kritiikin asemaa, kun kaavoihinsa kangistunut kritiikki ja kriitikko eivät kykene uudistamaan genreä. Entä kaventaako printtimedian kutistuva merkkimäärä kritiikon asiantuntemusta ja mahdollisuutta analyttisen taidekritiikin kirjoittamiseen?

Internet tarjoaa vapaan pääsyä vuoksi mahdollisuuksia taidekentän ulkopuolisille toimijoille, ja sen monipuoliset juttuformaatit voivat tuoda uusia ja tuoreita näkemyksiä kritiikkigenrelle. Vapaus merkitsee tiukasta merkkimääräkurista luopumista ja avaa oven metakritiikille ja interaktiivisuudelle. Uhkana on konsernijournalismin mukanaan tuoma median moniäänisyyden häviäminen. Muuttuuko kritiikki lopulta analyttisestä asiantuntijamielipiteestä elämysperusteiseksi ja tuotetakuunomaiseksi suositukseksi teatterikatsojille?

Uhat ovat samankaltaisia heikkouksien kanssa. Mikäli kritiikki-instituutio, sen ydin jää visuaalisuuden ja tiukasti säädellyn merkkimäärän jalkoihin, on vaikea uskoa kritiikin arvostuksen ja aseman säilymiseen vahvistumisesta puhumattakaan. Kun arviosta katoaa analyttinen ote, ei se toimi genrelle (ja kriitikolle) asetetun tehtävän mukaisesti.

TAULUKKO 15 Jyväskylän kaupunginteatteri: SWOT

<p>VAHVUUDET</p> <ul style="list-style-type: none"> - maakunnallisuus - vakiintunut yleisöpohja - sitoutunut ensemble 	<p>HEIKKOUEDET</p> <ul style="list-style-type: none"> - ahdas paikallisuus - vakiintunut yleisöpohja - näyttelijöiden vähäinen vaihtuvuus
<p>MAHDOLLISUUDET</p> <ul style="list-style-type: none"> - joustava vierailijoiden käyttö - yhteistyö yleisön ja alueen muiden toimijoiden kanssa 	<p>UHAT</p> <ul style="list-style-type: none"> - valtion ja kunnan rahoituksen supistuminen - ohjelmiston yksipuolistuminen - teatterin korjausrakentaminen

Jyväskylän kaupunginteatterin perusta rakentuu vahvalle maakunnallisuudelle. Se on pitkään ollut maakunnan ainoa ammattiteatteri: vuonna 1988 perustettu *Teatteri Eurooppa Neljä* on tulkintansa mukaan Suomen suurin kiertävä ammattiteatteri, jonka esitykset ovat musiikkipainotteisia. (teatterie4wix.com. Luettu 26.10.2015.) *Teatterikone*, uusin ammattilaispohjalta ponnistava pääosin kantaesityksiä esittävä paikallinen teatteriryhmä perustettiin vuonna 2003. (www.teatterikone.fi. Luettu 26.10.2015.) Kaupunginteatterin yleisöpohja koostuu pääosin oman maakunnan asukkaista ja ensimblen vaihtuvuus on vähäistä.

Paikallisuudella on haittapuolensa: jos yleisö ikääntyy eivätkä näyttelijät vaihdu, ei uudistumista tapahdu. Vierailijoiden käyttö voi virkistää ohjelmistoa ja ensimblea, samaten yhteistyö maakunnan muiden toimijoiden (taidelaitokset, yritykset) kanssa. Valtion ja kunnan rahoituksen supistuminen muodostaa kuitenkin vakavan uhkan teatterin taloudelle: kun henkilötyövuodet supistuvat, laskee myös valtion rahoitus. Tiukka talous vaikuttaa käytettävissä oleviin resursseihin ja sitä kautta muovaa ohjelmistoa.

Keskisuomalainen on maakuntansa ykköslehti ja samalla valtakunnallisesti noteerattu päivälehti. Sillä on sitoutunut lukija- ja toimittajakunta, ja media-konserni on kasvanut yhdeksi maamme suurimmista. Kasvulla on kääntöpuoli, sillä keskittyminen johtaa juttukierrätykseen ja sitä kautta median moniääni-

syys kapenee. Samalla juttujen paikallisuus joutuu antamaan tilaa kansallisille ja kansainvälisille uutisille.

Verkko avaa mahdollisuuksia arviointikohteiden syvällisempään ja laajempaan analyysiin, kun merkkimäärä ei ole säädelty. Open access edistää lukijoiden osallistumista, ja juttukierrätys voi tapahtua myös Facebookin, Twitterin ja muiden interaktiivisten sovellusten avulla.²⁶² Yksi uhkakuvista, jos sen sellaiseksi mieltää, on erikoistoimittajuuden väistyminen yleistoimittajuuden tieltä. Ilmoitusmyynnille siirtyminen printistä verkkoon on jo tuottanut ongelmia, kun mainostajat ovat vähentäneet ilmoitteluaan paperimediassa.

TAULUKKO 16 Sanomalehti Keskisuomalainen: SWOT

<p>VAHVUUDET</p> <ul style="list-style-type: none"> - maakunnan ykköslehti - valtakunnan tasolla noteerattu maakuntalehti - vahva lukijakunta - sitoutunut toimittajakunta - yritysostojen kautta laajentunut mediakonserni 	<p>HEIKKOUEDET</p> <ul style="list-style-type: none"> - medioiden keskittyminen harvoille - juttukierrätys - paikallistuntemuksen ja paikallisuuden väheneminen
<p>MAHDOLLISUUDET</p> <ul style="list-style-type: none"> - verkon tuomat mahdollisuudet sisältöjen tuottamiseen: - joustoa merkkimääriin - erilainen kirjoitustapa - uusi ulkoasuformaatti - open access - interaktiivisuuden lisääntyminen - juttukierrätys 	<p>UHAT</p> <ul style="list-style-type: none"> - suuntaus erikoistoimittajista yleistoimittajiin - printtilehden tilaajakunnan ikääntyminen - ilmoitusmyynnistä saatavien tulojen väheneminen (verkko)

7.3 "Kulttuuritoimittajasta kulttuuritoimittajaksi"²⁶³

Kun Keskisuomalaisen kulttuuriosasto vuonna 1964 syntyi, sen ensimmäinen esimies - "ensimmäinen vanhin" (Pasanen 2002, 10) - Anja Penttinen loi kulttuuritoimituksen linjaukset, työtavat, arvot ja asenteet. Hänen asemansa lehdessä ja kulttuuriosaston johdossa vuosina 1964–1984 rakentui vahvaksi. Syynä siihen olivat Anja Penttisen hyvät henkilösuhteet, joiden ansiosta hän saattoi muokata kulttuuriosastosta itsenäisen ja omannäköisensä. (Kangas, L. 30.6.2010)

Toinen, kestoltaan liki samansuuruinen ajanjakso 1984–2006 on Kulttuurin seuraavan esimiehen Teppo Kulmalan kausi, jonka jälkeen Kulmala jätti Keski-

²⁶² Vehkoon (2011, 12–13) mukaan verkko ei muodosta uhkaa journalismille: uhkana on journalistien korvattavuus. Portinvartijoita ei enää ole, kun ammattilaiset ja amatöörit ovat toimittajina yhdenveroisia.

²⁶³ Hellman & Jaakkola 2009, 38.

suomalaisen työskennelläkseen vapaana toimittajana ja kirjailijana. Kulmalan esimieskausi Kulttuurin johdossa päättyi jo vuonna 1996 hänen siirtyessään erikoistoimittajaksi. (Kulmala 27.10.2011) Paitsi journalisti, Anja Penttinen oli kriitikko, joka rakensi Keskisuomalaisen teatterikritiikin kirjoittamisen kehyksen: muodon ja lähestymistavan. Hänen seuraajansa Teppo Kulmala loi oman näköisensä käytänteet ja arvopohjan, joille toimituksen työskentely perustui 2000-luvun vaihteeseen asti.

1990-luvulla avustajakriitikoiden käyttö lisääntyi ja muodostui 2000-luvulla käytänteeksi. Avustajien valikoituminen tai ajautuminen lehden palvelukseen vaikuttaa sattumanvaraiselta, mutta ammatillista osaamista kriitikoilta löytyy. Jokaisella teatterikriitikolla on korkeakouluopintoja kirjallisuudesta, teatteritieteestä, äidinkielestä, ja lisäksi osa heistä (Pollari ja Siekkinen) on ollut mukana puhe- ja/tai musiikkiteatteriproduktioissa sekä oopperassa. (Pollari 12.1.2008; Siekkinen 22.3.2011; Waarala 14.6.2011) Akateemisesti koulutetuin on Teppo Kulmala, jonka väitöskirja tarkastettiin vuonna 2001. (Kulmala 27.10.2011)

Keskisuomalaisen ulkoasu-uudistukset ja vuonna 2009 alkanut sivujen ennakoiva taitto ovat vaikuttaneet kulttuurisivujen kokonaisilmeeseen. Ennakoiva taitto määrittää kritiikin paikan ja merkkimäärän. Kulttuuritoimituksen ja -toimittajan portinvartijan rooli on vahvistunut: esitys ja siitä kirjoitettu arvio tulevat arvotetuiksi jo ennen kuin kriitikko on nähnyt esitystä. Vakituisen kulttuuritoimittajan positio ja legitimizeetti on stabiili, kun taas avustaja kulttuuritoimituksen ulkokehällä noudattaa toimituksesta saatua ohjeistusta. Kulttuuritoimittajien status lähestyy yleistoimittajuutta, joskin toimituksen sisällä eri taiteenlajien vastualueet ovat edelleen jyvitettyinä alaa seuraaville toimittajille. (vrt. Jaakkola 2015b)

Heikki Hellman ja Maarit Jaakkola (2009, 36–38) sanovat, että journalistisen paradigman vahvistuessa Helsingin Sanomien kulttuuritoimituksessa ja esteettisen väistyessä taka-alalle muodostui muiden lehden toimitusten henkilöstölle myönteisempi käsitys kollegoista. Kulttuuritoimittajat taas pohtivat omaa identiteettiään ja sitä, kuinka ”kovana” pidetty uutisjournalismi muuttaisi perinteistä ”pehmeän” uutisoinnin kenttää. Tutkijat kiteyttävät muutoksen osuvasti: *kulttuuritoimittajasta tuli kulttuuritoimittaja*, ja toimituksellinen lähtökohta kääntyi journalistiseksi.

Osaksi alan kansainvälinen ja kansallinen kehitys konserninmuodostumiseen sekä talouden ja verkon tuomat haasteet ovat asettaneet median uuteen asemaan. Hellman ja Jaakkola (ibid, 39) kysyvät, kuka hallitsevan paradigman määrittää. Tutkijat väittävät, että taistelun hegemoniasta tulee häviämään esteettinen paradigma, koska kriitikot eivät kuulu lehtitalojen sisätoimitukseen, vaan ovat tavallaan kulttuuritoimituksen äänivallattomia työrukkasia (vrt. Pakkanen 2011, ks. Jaakkola 2015b)

Sanomalehti Keskisuomalaisessa paradigman vaihtuminen ei suoraan noudata edellä kuvattua. Anja Penttisen esteettis-journalistinen, *kansanvalistuksellinen* ja -sivistyksellinen kritiikki muuntui Teppo Kulmalan aikana kohti esseististä, liki puhdasta esteettistä paradigmaa edustavaa kritiikkiä. Vasta teatte-

rikritiikin viimeisellä, ns. avustajien kaudella *kuluttajan*valistus ja markkinahenkisyys nousivat lähes uuden, hallitsevan paradigmaan asemaan. Ongelmaksi – jos sen sellaiseksi mieltää – on muodostunut kulttuurisivujen sisällön muu-
vautuminen ulkoisten periaatteiden ohjaamina. Uhkana on taidemaailmaan *erityis*luonteen häviäminen juttujen *yleis*luonteen vuoksi. (vrt. Suomen Kulttuurirahaston hanke kulttuurijournalistien kouluttamiseksi)

Dikotomia esteettinen vs. journalistinen (ks. Supinen 2003) ei sellaisenaan sovellu kummankaan Keskisuomalaisen kulttuuritoimituksen esimiehen, Penttisen tai Kulmalan teatterikriitikon profiiliin. Kummankin kulttuuritoimittajan teatterikritiikkien perusta oli esteettinen: kriitikoina Penttinen ja Kulmala eivät lähestyneet arvioimaansa esitystä uutisjournalismin prinssiipit kärkenä.

Maarit Jaakkola (2005; Hellman & Jaakkola 2009, 28) puhuu *asiantuntija*-kriitikoista ja *taiteilija*-kriitikoista. Yhteistä molemmille ryhmille on, että he ovat avustajia ja työskentelevät ulkotoimituksessa (vrt. Pakkanen 2011), ovat tietyn taiteenalan erityistuntijoita; tulkitsevat, kontekstoivat ja arvottavat arvostelunsa kohdetta. Tämä jaottelu istuu luontevammin Keskisuomalaisen teatterikriitikoihin, vaikka Penttinen ja Kulmala olivat sisätoimituksessa: Anja Penttisen voi lukea ensin mainittuun luokkaan kuuluvaksi, kun taas Teppo Kulmala edustaa jälkimmäistä. Kritiikin kolmannen kauden avustajakriitikot lukeutuvat asiantuntijakriitikoihin, ja heidän asiantuntemuksensa palvelee heterogeenista lukijakuntaa.

Hellmanin ja Jaakkolan (2009, 39–40) mukaan kulttuurijournalismin tulisi hedelmällisimmillään tukeutua spesialisteihin ja generalisteihin. Keskisuomalaisen kulttuuritoimituksessa dikotomia toteutuu 2000-luvulla siten, että generalistit, jotka tuntevat oman erityisalansa, ovat lehden sisätoimituksen kulttuuritoimittajia. Spezialistit eli avustajakriitikot ovat ulkotoimituksessa.

Vaikka tutkimukseen haastatellut teatterikriitikot eivät kuvanneet kriitikkouttaan termien *esteettinen* ja *journalistinen* kautta, paljastui sekä heidän että muiden aineistossa esiintyvien kriitikoiden profession ajatuksellinen kehys kritiikinäytteiden kautta. Helsingin Sanomien kulttuuritoimittaja ja kuvataidekriitikko Anu Uimonen (HS 1.12.2012, C 2) sekä saman lehden musiikkikriitikko ja kulttuuritoimittaja Hannu-Ilari Lampila (HS 1.12.2012, C 2) ovat kuvanneet professiotaan lauantaiesseissään. Toimittaja-kriitikko Uimonen katsoo ammatillisen identiteettinsä olevan lähempänä yleisjournalistia, kun taas kriitikko-toimittaja Lampila kokee edustavansa kriitikkokuntaa.

Heikki Hellman ja Maarit Jaakkola kuvasivat tutkimuksessaan (2009) kulttuurijournalismin muutosta Helsingin Sanomissa vuosien 1978 ja 2008 välisenä aikana. Tutkimustulokset ovat samansuuntaisia tämän työn tulosten kanssa: kritiikkien mitat ovat kutistuneet ja kuva on vallannut tilaa tekstiltä. Samanlaisesti on tapahtunut systemaattinen avustajien ammatillisen aseman heikkeneminen konsernijournalismin myötä. Vehkoo (2011, 29) toteaa toimitusten olevan pääällikkövetoisia, mikä merkitsee rivitoimittajan autonomian kaventumista ja moniosaajien kysyntää. Median kriisi – tai muutos journalistisissa käytänteissä – ei kuitenkaan ole muusta yhteiskunnasta irrallaan oleva ilmiö. Markkinai-

tuminen on tullut sisälle yhteiskunnan rakenteisiin (vrt. Cantell 1999; Jaakkola 2012, 2015; Kangas 1999)

Merja Hurrin lisensiaatintyö (1983) osoittaa, etteivät kulttuurisivujen sisällöt olleet juuri muuttuneet 1980-luvun alkuun mennessä. Kulttuuriosastot käyttivät perinteisesti runsaasti avustajia²⁶⁴, ja käsitys kulttuurisivujen profiilista – sisällöistä ja tehtävistä – on Hurrin tutkimusten mukaan ollut yhdenmukainen.²⁶⁵ Hurri osoittaa väitöskirjassaan (1993, 232–260), että 1980-luvulle tultaessa suomalaisen kulttuurijournalismin paradigmoissa oli tapahtunut liikeyhdessä esteettisestä journalistiseen. Uutisoinnille ominaiset piirteet, nopeus ja monipuolisuus, joiden avulla lukijaa pystyttiin palvelemaan paremmin, yleistyivät. Myös kulttuurisivut laajenivat: 1960-luvun alun yksi kulttuurille annettu sivu oli vuonna 1980 kasvanut puoleentoista sivuun, ja samalla juttujen pituudet olivat kolminkertaistuneet. (Hurri 1983, 60–64) Helsingin Sanomissa 1980-luvulla alkanut sivujen ekspansio jatkui talouslaman syvintä piikkiä, vuotta 1993 lukuun ottamatta 2000-luvun alkupuolelle asti. (Hellman & Jaakkola 2009, 31) Keski-suomalaisesta vastaavaa tutkimustietoa ei ole käytävissä.

Utinen ja arvostelu ovat perinteisesti kulttuurisivujen perinteisiä juttutyyppejä (ibid, 34). Uutisjuttujen osuuden kasvaessa on arvostelujen osuus vähentynyt, ja erityisesti sivujen ykkösjuttuna kritiikki on 1990-luvulle tultaessa joutunut taka-alalle. Helsingin Sanomissa lehti uudistukset toivat kulttuuritoimitukseen uutisjournalismin periaatteet, ja käytännössä uudistus merkitsi esimerkiksi avustajien määrän vähenemistä.²⁶⁶ (ibid, 33–34) Keski-suomalaisessa kehitys vei 1990-luvulla päivittäiseen suuntaan: kulttuuritoimituksen avustajien määrä kasvoi. Yhteiskunnallinen murros vaikutti kritiikkiin: kansanvalituksellinen ote väistyi kuluttajaa palvelemaan pyrkivän, monesti elämyshakuisen viihdyttävyyden tieltä. (ks. Jaakkola 2012; Jaakkola 2015b; Mattlar 2015)

Maarit Jaakkola (2013, 259) kutsuu kritiikkiä "kuluttajan käyttökirjallisuudeksi". Hän jatkaa: "[Kritiikillä]...on monia tehtäviä, jotka liittyvät lehden lukijasuhteen luomiseen ja ylläpitämiseen, lehden profiilin nostattamiseen sekä kulttuurin aseman ja tason ylläpitämiseen yhteiskunnassa." Jaakkolan väittämiä myötäilee kulttuuritoimittaja Anja Penttisen näkemyksiä siitä, kuinka lehden tulisi huomioida maakunnan lukija.

Hellmanin ja Jaakkolan artikkelissaan (2009) kuvaama kulttuurijournalismin muutos on samansuuntainen tämän tutkimuksen aineistonanalyysistä nousevien löydösten kanssa: kritiikkien mitat ovat kutistuneet, kuva on val-

²⁶⁴ Näin ei Keski-suomalaisessa 1960–1990-luvuilla teatterikriitikoiden kohdalla tapahtunut, koska lehden kulttuuriosaston esimiehet toimivat teatterikriitikoina.

²⁶⁵ On huomattava, että Hurrin lisensiaatintyö (1983) tarkastelee vuosia 1950, 1960, 1970 ja 1980 ja väitöskirja (1993) ajanjaksoa 1945–1980. Tähän tutkimukseen ja sen kysymyksenasetteluun suhteutettuna yli puolet tarkastettavana olevan väitöskirjan kritiikkiaineistosta jää aikarajauksen ulkopuolelle.

²⁶⁶ Avustajien ja ostettujen juttujen määrän väheneminen on toteutunut myös Keski-suomalaisessa, kun kriitikoiden arviot leviävät konsernin lehtiin.

lannut tilaa tekstiltä, ja 2000-luvulla konsernijournalismi²⁶⁷ on systemaattisesti vaikuttanut avustajakriitikoiden ammatillisen aseman heikentymiseen. Muutokset heijastavat yhteiskunnan ja mediakulttuurin murrosta, joka todentuu kritiikki-instituution ja kriitikon ammatti-identiteetin muutoksessa. Markkinoiden valta vaikuttaa sanomalehden sisältöön ja ulkoasuun. Media toimii vetoamalla yhä useammin tunteisiin, kun asiasisältöjä lähestytään henkilönäkökulma edellä.²⁶⁸

Kun kritiikin painotukset ovat merkkimäärän sallimissa rajoissa siirtyneet arvotuksesta taustoittavaan kuvailuun, on kriitikkoa (piilotetusti) ohjannut lehden tulostavoitteisiin kiinnittyvä logiikka: pörssiyhtiö pyrkii maksimoimaan sijoittajiensa edut. On kustannettava lehteä, joka kiinnostaa kuluttajaa, printti- ja verkkolehden lukijoita. Sanomalehden lukemisen ja tilaamisen kynnyks on madaltunut ja Keski-suomalainen on onnistunut tavoitteissaan: 10.4.2012 ilmestyneessä TV-liitteessään se kertoo lehden lukijamäärän vuonna 2011 kasvaneen 2 000 lukijalla 169 000:een. Sähköisen viestinnän osuus on lisääntynyt vahvasti: Keski-suomalaisen otsikoi uutisjuttunsa (Pitkänen 2015a, 27.1.2015, 11) *Sanomalehtiä luetaan yhä enemmän myös sähköisesti*. Sähköiset palvelut ovat keränneet em. uutisjutun mukaan jo 140 000 tilaajaa.

Artikkelissaan *Pelkkää taloutta. Retoriikka journalismin tulkintana* (2003, 40–63) Mikko Koistinen puuttuu kaiken lehtikirjoittamisen keskeiseen kysymykseen: *kenelle* kirjoittaja suuntaa viestinsä. Koistinen (2003, 47) viittaa Chaim Perelmanin (Perelman & Olbrechts-Tyteca, 1958) universaali- ja osayleisö -käsitteeseen. Edellinen tarkoittaa keskivertoyleisöä, jälkimmäinen taas rajatumpaa ihmisjoukkoa. Koistinen (ibid, 47) rinnastaa universaaliyleisön ns. ”Pihtiputaan mummoon” ja painottaa: maakunnan lukijan on ymmärrettävä viestin sisältö (vrt. ajatus maakunnan lukijoiden palvelemisesta).

Näkemyks on journalismin tutkijalle – ja jatkotutkimukselle – hyödyllinen, sillä se avaa tekstin tutkimiseen kolme ikkunaa. Ensiksi se auttaa havainnoimaan, ”mitä sanotaan ja miten sanottu perustellaan”. Toiseksi se tarkastelee puhujan ja puhuteltavan välistä suhdetta eli selvittää kuka puhuu ja kenelle. Viimeksi se kiinnittää huomion tekstin ilmaisemaan maailmaan: millaista arvomaailmaa tai maailmankuvaa kirjoittaja edustaa, ja kuinka hän koettaa vakuuttaa vastaanottajansa. (ibid 2003, 49–50)

Arvioissaan kriitikot siis (epä)suorasti vastaavat kysymykseen, kenelle kirjoittavat: segmentoidulle yleisölle, teatterintekijöille, kuluttajille vai kenties usealle eri osayleisölle. Näihin tekstianalyyttisiin kysymyksiin tämä tutkimus ei vastaa, mutta mainittuihin seikkoihin paneutuminen tarjoaa kiinnostavan tutkimuskentän, jossa paradigma-analyysiä voi hyödyntää. Kriitikon käyttämä kieli – hänen *diskurssinsa* – on uskollinen kirjoittajan käsitykselle kritiikin merkityksestä, sen tehtävästä ja kriitikon ammatillisesta identiteetistä. Tutkimustu-

²⁶⁷ Kulttuuritoimittaja Anni Saari toteaa juttujen kierrätyksen johtavan näkökulman kapenemiseen, kun samojen kriitikoiden arviot julkaistaan useissa konsernin lehdissä. (Uusitalo, Tammenlastuja 4/2014, 9)

²⁶⁸ Samansisältöinen keskustelu käytiin Keski-suomalaisen varapäätoimittajan Inkeri Pasasen ja silloisen kulttuuritoimituksen esimiehen Juho Hämäläisen avustajille pitämässä tiedotustilaisuudessa 22.11.2010 hotelli Cumuluksessa Jyväskylässä.

lokset viittaavat siihen, että esteettisen ja journalistisen paradigman rinnalle on nousemassa tai jo noussut uusi kilpaileva paradigma: markkinapuhe.

IV PÄÄTÄNTÖ

"He who controls the past controls the future. He who controls the present controls the past."

George Orwell: 1984; Brennen (1991, 93)

Tutkimusta aloittaessani asetin neljä tutkimuskysymystä (ks. s. 21), joihin olen tässä työssä pyrkinyt vastaamaan. Kysymyksistä ensimmäistä, teatterikritiikin ja -kriitikon historiallista, käsitteellistä ja yhteiskunnallista kehystä on kuvattu luvuissa I, hegemonian erilaisilla näyttämöillä on vierailtu luvussa II. Päivälehtien sekä päivälehtikritiikin ja -kriitikon tulevaisuus tulee kuvatuksi päätäntöluvussa. Teatterikritiikkiä ja kriitikkoa kohdannut muutos on tarkastelun kohteena luvussa III, ja luvun lopussa esitellään kritiikkien lähiluvun tuloksia sekä valotetaan teatterin, lehden ja kulttuurijournalismin tilaa. *Muutos* kulkee läpi työn sen punaisena lankana.

Menneet 50 vuotta näkyvät päivälehdessä julkaistun teatterikritiikin kohdalla sekä ulkoasua ja sisältöä että kriitikkojen asemaa koskevinä muutoksina. Muutosten juuret ovat johdettavissa yhteiskunnallisista, journalismin ja media-kulttuurin muutoksista, joista kritiikki-instituutio ei jää osattomaksi. Tämä työ osoittaa sidoksia ja riippuvuuksia ja raottaa hegemonian näyttämöitä. Tutkimus esittelee taustavaikuttajia sekä teatterikriitikon työprosessia. Jokainen pelaaja vaikuttaa kentän koheesioon, ja jokaisen liikehdintä muovaa pelitilanteita. John Donnen (2001, 446) sanoin: *"No Man is an Island."*

Teatterilaitoksessa 1960-luvulla alkanut kunnallisten teattereiden syntyminen jäseni voimakkaasti teatterikenttää, kun 1800-luvulla syntyneen työväen teatteriharrastuksen pohjalta 1950- ja 1960-lukujen vaihteessa syntyi omien paikkakuntiensä kaupunginteattereita. Oman panoksensa seuraavina vuosikymmeninä antoi taidelaitosten lainsäädännön kehittyminen ja laitosteatterirakentaminen. Molemmat vaikuttivat teatterin tekemisen toimintaedellytyksiin ja -tapoihin. Jyväskylän kaupunginteatterin johtajana vuoden 2016 alussa aloittanut Hilikka Hyttinen muistuttaa, että "teatteri on peruspalvelua siinä missä mikä tahansa palvelu" (Karjalainen, KSML 9.1.2016, 20).

Sanomalehtien sisällön ja ulkoasun muutokset ovat muuttaneet lehden tekemisen käytänteitä. Kulttuurijournalismin alkuaikoina erillisiä taide- tai kulttuuriosastoja ei ollut. Kirjoitukset sijoitettiin sanomalehden palstoilla ympäristöön, mihin ne luontevimmin istuivat. Kulttuuritoimittajien tulo lehtiin tapahtui vasta 1950-luvun lopulla toimitustyön muun differentioitumisen, so. eriytymisen ja erikoistoimitusten perustamisen yhteydessä. (Hurri 1993, 14; Keränen 1984, 126–141) 2000-lukua lähestyttäessä ovat lehti uudistukset muokanneet päivälehtien ulkoasua ja mediakonsernien uudistuminen on synnyttänyt kentälle uudenlaisia toimintakulttuureja. Pekka Mervola (1995) kartoitti väitöstudiumuksessaan sanomalehtien ulkoasun muutosta. Mervola osoitti (ks. *ibid*, 364–368), kuinka vuosien 1960–1994 välillä juttujen määrä sivulla väheni ja vinjetit yleistyivät. Valokuvien määrä on ko. vuosina pysynyt liki samansuuruisena (n. 2,5–3 kuvaa sivua kohden).

Maakuntalehdet saavuttivat 1970-luvulle tultaessa omilla alueillaan monopoliaseman ja jäivät alueensa johtaviksi journalistisiksi toimijoiksi. Puoluesidonnaisuudet hälväivät 1980-luvulle tultaessa. Muutokset merkitsivät todellisen kilpailun loppumista ja sallivat sanomalehtien päättää lehden sisällöstä ja kehityslinjoista. 1990-luvulla nousukauden vaihtuessa talouslamaan lehden tekemällä taloudellisella tuloksella oli yhä suurempi merkitys. Keski-suomalainen listautui ylimääräisen yhtiökokouksen päätöksellä pörssiin vuonna 1998. (Kangas 2007, 380–381) Talouden lait tulivat entistä voimakkaammin säätelemään toimituspolitiikkaa, kun lehteä ostavaa asiakasta – kuluttajaa – haluttiin palvella mahdollisimman hyvin.

Muutokset ovat kohdistuneet kritiikkitraditioon. Objektiivisuuteen pyrkivän asiantuntijakritiikin merkitys maakuntalehdessä väheni, kun kritiikki muuttui subjektiivisen pohdiskelun luontoiseksi. 1990-luvulla kuva valtasi alaa tekstiltä, ja 2000-luvun alkuun mennessä oli kritiikin merkkimäärä pudonnut radikaalisti. Tekstiltä vaadittiin tiivyyttä, ja tavoitteena oli kompakti, yleisöä kiinnostava uutisjuttu. Päivälehtikritiikin luonteen muuttuminen yhä enemmän tuoteselosteen kaltaiseksi ”lyhytkritiikiksi” on 2000-luvulla usein kuultu väite. Ilmiön taustavaikuttajia ei juuri ole etsitty. Miksi merkkimäärä on laskenut? Miksi visuaalisuus on saanut merkittävämmän roolin? Kenen etua muutoksilla haetaan?

Jyväskylän kaupunginteatterin muutto uuteen teatterirakennukseen vuonna 1982 hajotti teatteriperheen, joka oli työskennellyt intiimissä tilassa lähellä. Teatteri liikkui muun yhteiskunnan mukana: byrokratia, kunnallis- ja kulttuuripolitiikan ohjaava ote tulivat vahvaksi osaksi teattereiden hallintoa ja arjen käytänteitä. Rinnastus Ruotsin-laivaan – ”Viking Line [...] joka lähtöön täyteen myytävä alus” –, on Kalle Holmbergin heitto Ralf Långbackalle (Laiho 2012, 257). Kaupunginteatterin maakunnallinen asiamiesverkosto sai väistyä markkinointikoneiston tieltä.

Osin teatterikritiikkiä kohdanneet muutokset ovat johdettavissa median uudistuksista, osin teatterikritiikkiä kirjoittavan henkilön asemasta ja sen tuomasta hegemoniasta. Samalla kun kritiikkitekstin merkkimäärä on su-

pistunut ja kuvan ja tekstin välinen suhde muuttunut, on visuaalisuus noussut tekstin rinnalle ja jopa ohi määrittämään sivun taittoa ja sisältöjä.

Analoginen muutos löytyy teatterista: uuden teatteritekniikan mukana esitysten visualisointi on saavuttanut merkittävän roolin. Teatterikorkeakoulusta valmistuu valo- ja äänisuunnittelun ammattilaisia, ja teatteriesitykseen kuuluu usein video- ja filmimateriaalia ja erilaisia äänitehosteita. Muutos vaatii teatterikriitikolta monen eri osa-alueen osaamista, eikä ihme, että teatterikriitikon ammattitaito on asetettu teatterintekijöiden ja kriitikoiden välisissä tapaamisissa kyseenalaiseksi.

Edellä kuvattu vaatii kriitikolta erityistä osaamista, jota monelta puuttuu. Rinnan teatteritekniikan innovaatioiden kanssa tulisi hallita perinteiset dramaturgian, ohjauksen, näyttelijäntyön tai puhetekniikan, tilan käytön ym. arvioimisen kriteerit musiikkia ja koreografiaa unohtamatta. Esityksestä nousevien tekijöiden lisäksi kriitikon tulisi olla perehtynyt teatteritieteeseen ja -historiaan; myös kriitikon omasta näyttämökokemuksesta katsotaan olevan hyötyä esityksen arvioinnissa. Laaja-alaisen osaamisen toivotaan näkyvän kriitikon ammattitaidossa: kritiikin taustoittamisessa sekä sen sijoittamisessa laajempaan yhteiskunnalliseen ja teatterihistorialliseen kehykseen. Kun arviointikohteet ovat samaan aikaan lisääntyneet, on kritiikille varattu merkkimäärä vähentynyt.

1 PÖRSSIYRITYS, TEATTERITEHDAS JA TUOTESELOSTE

Kritiikin luonteeseen on perinteisesti kuulunut analyttinen, pohdiskeleva, joskus esseistinen, tavallisimmin asiallinen ja asiantunteva ote. Tämä linja mureni vähitellen 2000-luvun taitteeseen tultaessa. Kulttuuriosasto noudattaa Keski-suomalaisen hallituksen ja operatiivisen johdon määrittämiä klausuuleja, ja kulttuurisivuilla tapahtuneet muutokset juttutyypeissä, merkkimäärissä, kuvituksessa ja taittoformaateissa on harkittu ja lehti uudistuksissa toteutettu.

Tämä tutkimus osoittaa teatterikritiikin kytkökset ympäröivään yhteiskuntaan ja yhteiskunnassa tapahtuneisiin muutoksiin. Sanomalehden tehtävänä ei ensisijaisesti ole sivistää ja valistaa: sen perustehtävä on välittää uutisia lukijoille. Päivälehteä ja -lehdistöä on tahdottu uudistaa siten, että lukijoiden (oletettujen) odotukset tulisivat täytetyiksi; printtimedian murros on lisännyt julkaisualustoja. Tendenssiä voimistavat lisäksi kuluttajia houkuttelevat sähköiset lukulaitteet, joiden kuljettaminen mukana on vaivatonta ja joiden avulla lukija on jatkuvasti *online*.

Vaikka verkko myy yhä paremmin, on kilpailu eri medioita kuluttavista asiakkaista kovaa. Keski-suomalainen on ollut muun mediakentän kehityksessä vahvasti mukana. 2000-luvulla olennaiseksi on muodostunut sisällön pukeminen lukijoita kiinnostavaan, myyvään muotoon. Millaista yleisöä uudistuksilla on pyritty palvelemaan? Nuorta tai ainakin sähköisen viestinnän nopean syklin taitavaa.

Visuaalisuuden ohella yhdeksi lukijaa koukuttavaksi tekijäksi ovat nousseet sisällöt, jotka lähestyvät kohdettaan subjektiivisen elämyksellisyyden kautta. Attraktiivisten henkilöjuttujen varjopuolena on asiasisältöjen jääminen takalalle mediaseksikkäämpien lähestymistapojen tieltä. Sanomalehden tehtävänä ei ole ensisijaisesti sivistää ja valistaa (jos se sitä on ollutkaan): sen perustehtävä on välittää kiinnostavia uutisia lukijoille – kiinnostavasti.

Yhteiskunnan rakennemuutokset eivät luonnollisesti rajoitu lehdistöön. Teatterilaitos on kokenut suuren murroksen, kun kunnalliset teatteritalot ovat vähitellen siirtyneet osakeyhtiömuotoisiksi yrityksiksi. Laitosteatterin henkilökunta on eriytynyt ja "teatteriperhe" hajonnut. Onko dialogi – yhteinen kieli,

puhunta tai ajatus – kadonnut, onko se pirstoutunut vai suunnitelmallisesti jakautunut palvelemaan eriytyneitä yleisöjä? Kiteyttäen: onko teatterista tullut tuotantolaitos, jota päivälehdessä kriitikko merkkimäärältään rajoitetulla arviolla palvelee?

Lienee ilmeistä, että kriitikon persoona ja kritiikin kirjoittamisen ajankohta näkyvät teatterikritiikissä. Se, kuinka aika ja persoona ovat vaikuttaneet, jättää tässä työssä esitettyjen vastausten lisäksi kysymyksiä tulevien tutkimushankkeiden vastattaviksi. Tekstianalyysin avulla olisi kiintoisaa selvittää kriitikoiden puhunnan retoriikkaa ja esimerkiksi sitä, kuinka yksittäisen kriitikon ammatillinen identiteetti ja se, mille kohderyhmälle kriitikko viestinsä suuntaa, näkyvät kritiikeissä. Vallan – portinvartijuuden – erilaiset ulottuvuudet ovat monin tavoin läsnä sekä yksittäisten henkilöiden ja organisaatioiden välillä että kytkettyinä yhteiskunnan rakenteisiin.

"Useimmat ihmiset etsivät teatterista vastauksia oman aikansa kysymyksiin, ratkaisumalleja omiin ongelmiinsa, oman aikansa ihmisten tilaan. [...]"

Niin olen tehnyt itsekin teatterista kirjoittaessani. Sotien jälkeisenä aikana suomalainen teatteri avartui ja rikastui ja pystyi usein vastaamaan aikalaisten kysymyksiin. Edistyksen tuulet virisivät teatterin toimintamahdollisuuksien lisääntyessä. Elävä teatteri heijasti todellisuuttamme.

Silti "teatterin kriisi" on usein toistunut suomalaisessa teatterikeskustelussa. Milloin teatterin sisäiset, milloin teatterin ulkoiset tekijät ovat olleet todetun kriisin aiheena, teatteritilat, hallintomallit, ideologiset ja taiteelliset tavoitteet, viestintävälineiden kilpailu yleisöistä. Teatteri on kriiseineenkin kulkenut eteenpäin, mutta sen kasvot ovat muuttuneet.

Kärjistyneen maailmantilanteen suuri kriisi alkoi 80-luvun lähestyessä yhä selvemmin heijastua teatteriin. Väkivallan, sodan ja ihmiskunnan tuhon uhkan synkistämät näkymät ovat synnyttäneet teatterissa epävarmuutta, pessimismia, jopa epäuskoa koko teatterin merkitykseen. Teatterissamme paraikaa tapahtuva sukupolven vaihdos, "uuden" ja "vanhan" keskinäinen tilinteko on osaltaan lisännyt teatterin tuloa nykyiseen murrosvaiheeseen."

Edellä Maija Savutie (1986, 265) luonnehtii osuvasti teatterin muutosta keskellä muuttuvaa yhteiskuntaa. Kuten tutkimuksen alussa totesin, yksilö ja organisaatio eivät elä eristyneinä omissa universumissaan, vaan joutuvat väistämättä kohtaamaan yhteiskunnan rakenteellisen muutoksen, arvojen ja asenteiden monimuotoisuuden. Jokainen aika pystyttää omanlaisensa teatterirakennuksen, valitsee ohjelmiston ja perustelee valintansa. Onko jo käynyt, kuten Kristian Smeds vuonna 2011 (Vuori 2011, HS 1.10.2011, C 1) totesi:

"Olen aina ajatellut, että taiteilijan homma on valistajan hommaa. Että sitä ikään kuin kuuluisi liittää oma helmensä taiteen pitkään ketjuun – mutta touhu on mennyt ihan markkinapelleilyksi. Nyky aika on kaatopaikka. Ei uskota ideologioihin, tai jos joku uskookin, sitä pilkataan."

Ei liene ihme, että Smeds (ibid) kertoo pohtineensa oman teatterikoulun perustamista.

Suomen Kulttuurirahaston vuonna 2011 julkistamassa tutkimuksessa (Lyytinen 2013b, HS 19.11.2013, B 1) todettiin, että suomalaisten mielipide taiteen tehtävistä on jakaantunut: puolelle vastaajista taiteen tulisi olla luutuneita ajatusmalleja ravistelevaa, kun taas puolet 8 000 vastaajasta vierastaa kantaa ottavaa taidetta. Taiteen lajeista teatteri oli kolmanneksi suosituin 32 prosentin osuudella. Teatteri vastaa kansalaisten kysyntään. Jyväskylän kaupunginteatteri mainostaa sanomalehti Keskisuomalaisen urheilusivuilla "Anna lahjaksi teatterielämys!" (KSML 27.11.2013, 25). Lukijoita kannustetaan hankkimaan teatterin lahjakortti kevätkaudelle 2014 joululahjaksi, ja ilmoituksen alalaidassa Kaupunginteatterin nimen rinnalla on maininta "Yhteistyössä Keskisuomalainen" (ibid). Jyväskylän kaupunginteatterin johtajana tammikuussa 2016 aloittava Hilikka Hyttinen pyrkii vuorovaikutukselliseen suhteeseen yleisön kanssa. (Kujala 2015b, KSML 16.5.2015, 23)

Kritiikille ja kriitikolle asetut toiveet ovat ristiriitaisia, ja tätä tukevat myös muusta tutkimusaineistosta nousseet näkemykset. Vastaajan näkökulmaa säätelee pääosin se, millä puolella ramppia hän on; tässä luen kriitikon kuuluvaksi yleisön edustajiin. Teatterintekijät odottavat saavansa palautetta tehdystä työstä, lukija taas jonkinlaista yleiskuvaa esityksestä. Jokainen kriitikko muotoilee kriittiketekstinsä omasta subjektiivisesta kokemuksestaan ja arvostuksistaan käsin.

Teatteriesityksen olennaisiksi rakennusaineiksi ovat tulleet tekniset apuvälineet, ja lehdessä tekniikka on ratkaisevasti nopeuttanut sivunvalmistusta. Molemmat organisaatiot kuuntelevat valppaalla korvalla ostavan yleisön – kuuluttajan – mielipidettä: valikoivat ohjelmistoja ja kirjoittavat juttuja, jotka herättävät kiinnostusta ja hyödyttävät taloudellisesti.

Uusi aika ei merkitse kritiikille pelkästään juttukierrätystä ja moniäänisyyden häviämistä. Verkon suomat mahdollisuudet avaavat uusia ovia kirjoittajille. *Open access* – "sana on vapaa" – antaa jokaiselle halukkaalle mahdollisuuden kirjoittaa ja kaikille sähköisen linkin päässä oleville tilaisuuden perehtyä teksteihin. Taiteen arvioinnissa peukalon nostaminen pystyyn on toistaiseksi ollut puutteellinen ele.

Vaikka muutokset merkitsevät kritiikille kutistuvia merkkimääriä ja vähälukuisempaa kriittikkokuntaa, ei sen tarvitse tarkoittaa hampaatonta, elämystodellisuudesta kumpuavaa tekstiryöpsähdystä. Joka tapauksessa lukijalta edellytetään kriittistä median – tekstin ja kuvan – lukutaitoa.

Johanna Vehkoo (2011, 183) toteaa:

"Aikana, jolloin kuka tahansa voi julkaista mitä tahansa milloin tahansa, on entistä tärkeämpää miettiä, mikä on journalismia ja mikä ei – ja mikä on laadukasta journalismia ja mikä ei. Journalismi ei ole yhtä kuin informaatio. Uudelta journalistilta vaaditaan paljon enemmän kuin pelkkää tiedonvälitystä. Uusi journalisti on merkitysten etsijä, taustoittaja ja linkittäjä.

Aivan kuten paras kirjallisuus, paras journalismi pyrkii kertomaan jotakin olennaista maailmasta ja ajasta, jossa elämme. [...] Paras journalismi näkee, mihin meitä ollaan viemässä ja miksi.

2 PÄIVÄLEHTIEN JA PÄIVÄLEHTIKRITIIKIN TULEVAISUUS

2.1 "Vain vahvimmat selviävät"²⁶⁹

"Ei media voi olla pelkästään viihdyttävä tai rahantekokone."

Yllä olevassa toteamuksessa journalistiikan emeritusprofessori Raimo Salokangas (Kivinen, KSML 7.12.2014, 11) rajaa viestinnän tehtävän selkeästi: medialla on yhteiskunnallinen tehtävä, joka ei perustu markkinoiden seuraamiseen tai kuluttajien viihdyttämiseen.²⁷⁰ Norman Fairclough (1997, 57, 60) näkee, että tiedotusvälineet muokkaavat tajuntaamme – maailmankuvaamme – portinvarijan roolissaan. Ne säätelevät sitä, mikä tietotulvan osa päättyy printti- tai sähköisen median kautta lukijoiden pureskeltavaksi. Joukkoviestinnän luonteeseen kuuluu "yleisöjen joukkoluonteisuus". Suuret massat kiinnostavat mainostajia, joiden intressinä on oman viestin läpimeno kuluttajille median välityksellä.

Miten käy printtimedian? YLE TV 1:n aamulähetyksessä 14.10.2013 haastateltu Helsingin Sanomien päätoimittaja emeritus Janne Virkkunen totesi lakonisesti: "Kaikkien sanomalehtien tulevaisuus on digitaalinen." Tampereen yliopiston professori Heikki Hellman ja Suomen Journalistiliiton puheenjohtaja Arto Nieminen (YLE TV 1, aamulähetys 28.3.2013) olivat yhtä mieltä siitä, että median moniäänisyys häviää keskittymisen seurauksena. Vaikka "Internetissä on palstatilaa", laatulehdistön katoaminen muodostaa uhkakuvan. Hellman (ibid) muistutti, että sivistysajattelu siirtyy sivummalle ansaintalogiikan aseman vahvistuessa ja lehtien omistuksen keskittyessä. Professorin mukaan maamme lehtikonserneista Keski-suomalainen on pärjännyt kilpailussa parhaiten.

²⁶⁹ Picard, HS 9.9.2012, D 5

²⁷⁰ Emeritustoimittaja Hannes Markkula (Löf, KSML 2.4.2015, 17) etsii muistelmateoksessaan *Presidentin ja murhamiesten pöydissä* (2015) syytä "median itsekriittisyyden puutteeseen ja toimittajien itsesensuuriin". Markkula löytää vastauksen journalismin tämänhetkisen "bisnesvetoisuuden".

Kuinka käy kritiikki-instituutiolle mediakentän muutoksessa? Uimonen (2009, 284) väittää, että nuoremmat ikäluokat vierastavat printtilehteä. Siirtymä verkkoon tulee muuttamaan myös kritiikin asemaa. Myös kriitikko Mervi Kantokorpi (KritU 1/2013, 21) näkee printtimedian olevan ”menneen maailman formaatti”, ja uskoo verkon toimivan tulevaisuudessa yhä vahvemmin myös kritiikin foorumina. Vastakkaisiakin ääniä kuuluu: Helsingin Sanomien kulttuurisivuilla kerrottiin 5. joulukuuta 2013, kuinka vuonna 2012 verkossa ilmestyväksi siirtynyt *Newsweek* aikoo palata printtilehdeksi. Lehden toimituskuntaa on myös vahvistettu.

Oxfordin yliopiston Reuters-instituutin professori Robert G. Picard (HS 9.9.2012, D 5) toteaa: “[...] jos haluaa ymmärtää rappion syitä ja lehtibisneksen tulevaisuutta, on ymmärrettävä myös historiaa ja lehtien liiketoimintamallia.” Picard väittää, ettei sanomalehdistön syntyvaiheessa tavoitteena ollut tuloksen maksimointi.²⁷¹ Ratkaiseva muutos tapahtui mainostajien ja mainostulojen myötä, kun omistajat rikastuivat ja lehtien liikkuma-ala laajeni. Picard toteaa sarkastisesti, kuinka ”perheyriyksessä lahjattomin poika sai usein hoitaakseen lehdet. Mitä tahansa hän tekikin, voittoprosentit lähentelivät laittoman uhkapeelin ja viinakaupan lukuja.” (ibid). Nykyisin tilanne on toisenlainen, sillä Picardin mukaan vain vahvimmat sanomalehdet tulevat selviytymään.

1990-luvulla lehtiyhtiöiden listautuessa pörssiin saattoivat liikevoitot olla jopa 20–30 prosenttia. Omistajat ja lehden johto elivät eräänlaisen harhan vallassa: sen sijaan, että lehti olisi ponnistellut tullakseen uutisten tuottajaksi, se jatkoi rooliaan uutisten levittäjänä. Picard kutsuu tätä virhepäätelmäksi, koska jälkimmäisessä roolissa sähköinen media (TV ja Internet) onnistuu lehdistöä paremmin. (ibid)

Vaikka katteet ovat laskeneet, ei Picard ole menettänyt uskoaan sanomalehdistön tulevaisuuteen. Printtilehti ei tule palvelemaan lukijoita uutisten julkaisijana, ”koska siinä ei enää ole taloudellisesti järkeä” (ibid). Kallis painokalu ja painokustannukset rasittavat lehtien taloutta. Ratkaisuna on yhteiskunnallisen ja poliittisen keskustelun ylläpitäminen. Picard tarjoaakin lehdistölle roolia valtaapitävien valppaana vahtikoirona. Lehdistön ensisijainen tehtävä on tuottaa uutissisältöjä muiden medioiden ”käyttöön ja kierrätykseen” (ibid). Sanomalehti Keski-suomalaisen päätoimittaja Pekka Mervola (Lotila S-JL 13.2.2013, 3) uskoo, että printtimedialla on tulevaisuutta, vaikka osa ilmoitustuloista onkin valunut verkkoon. Tendenssiä on omiaan vahvistamaan se, että nettimainonta on printtimainontaa edullisempaa. Vastakkaisiakin ääniä kuuluu: *Aikakausmedian, Itellan* (nyk. *Posti*) ja *Sanomalehtien liiton* teettämä *Yhteisöllistyvä media 2014* -tutkimus paljastaa, että kuluttajat lukevat mainostajien ilmoitukset mieluiten printistä. (Pitkänen 2015a, KSML 27.1.2015, 11)

Myös sanomalehtien maksullisuus tulee Picardin mukaan kokemaan muutoksen. Aikaisemmin tilaushinnat on pystytty pitämään edullisina ilmoituskulujen tuoman kassavirran vuoksi. Mainostulojen vähetessä on lehtien hinnoittelua tarkistettava. Tällöin siirtymä digitaaliaikaan on luontevaa ja taloudel-

²⁷¹ Lehtien omistajat olivat usein yksityishenkilöitä, jotka kustansivat lehtiä esimerkiksi kansansivistyksellisistä tai kuten Suomessa, kielipoliittisista lähtökohdista käsin.

lisesti välttämätöntä, ja loogisena seurauksena ilmaiset verkkosisällöt muuttuvat maksullisiksi. "Ajat, jolloin kustantajat saattoivat odottaa yli 20 prosentin voittoa, ovat ohi." (ibid) Keskisuomalainen uutisoi 4.2.2015 (s. 11) samansuuntaisesti: verkkopalvelu, jota rahoitetaan mainostajien rahoilla, ei enää riitä. Tois-taiseksi lehti on sallinut lukijoilleen viiden maksuttoman jutun lukemisen vii-kossa.

Edellä kerrottua tukevat naapurimaamme Ruotsin mediakentän muutok-sista kertovat uutiset. *Svenska Dagbladetin* kerrotaan lopettaneen urheilutoimi-tuksensa ja siirtyneen hankkimaan sisällön freelancereilta tai media-alan vuokr-työryityksiltä. Kun kulttuuriliite liitetään uutisosioon, kapenee lehti kolmi-osaisesta kaksiosaiseksi. (Kauhanen, HS 26.9.2012, C 1) Runsaat pari vuotta aiemmin *Dagens Nyheter* irtisanoi toimittajistaan joka viidennen. Ensimmäisinä lähtivät lehden palveluksessa 2000-luvulla aloittaneet, ja kulttuuritoimituksen 54 koko- tai osapäiväisestä toimittajasta irtisanottiin 20. (ibid) Median rooli "ra-hantekokoneena" (Uimonen 2009, 304) ei ole haettu: "Jos hömppä käy kaupaksi, sitä tuotetaan."

Runsaan vuoden kuluttua negatiivisesta uutisoinnista Anu Nousiainen (HS 24.11.2013, C 13) kirjoitti, kuinka Yhdysvalloissa sanomalehtien ahdingosta jo ollaan nousemassa. Esimerkkinä Nousiainen mainitsi *The New York Timesin*, jonka taloudellinen alamäki vaihtui varovaiseksi nousuksi verkkosisältöjen maksullisuuden myötä. Verkkomainonnasta saadut mainostulot ovat ensim-mäistä kertaa pienemmät kuin digitilauksista saatu tuotto. Samalla printtileh-den tilaajamäärät olivat nousseet.

Sanomalehti Keskisuomalainen (Rahkonen 25.8.2011, 12) otsikoi juttunsa: *Keskisuomalainen paransi tulostaan*. Alaotsikko laajensi näkökulmaa: *Arvonlisäve-ro tuo hinta- ja tehostamispaineita*. Toimitusjohtaja Kangaskorpi kuvasi talouden näkymiä ensimmäisen vuosipuoliskon jälkeen epävarmoiksi, vaikka esimerkiki-si ilmoitustulojen kasvu edellisvuoteen verrattuna oli 17,6 prosenttia. Vuotta myöhemmin, 24.8.2012 lehti (Laatikainen 2012, 12) uutisoi: *Keskisuomalaisen tu-los kutistui selvästi*. Alaotsikko *Verkkosisällöt: Toimitusjohtaja Kangaskorven mukaan suunta on maksullisuuteen* viittasi tulevaan. Artikkelista paljastuu, että konsernin liikevaihto on laskenut vajaat kolme prosenttia aiemmasta, mutta liiketuloksen 17 prosentin pudotus on huomattavampi. Toimitusjohtaja kiittää operatiivisen tuloksen hyvää tasoa ja selittää tulosta osin sijoitussalkun osakkeiden arvon laskemisella.

Keskisuomalainen uutisoi taloussivuillaan 1.3.2012, että paperilehti on kansallisen mediatutkimuksen mukaan "pitänyt pintansa, vaikka lehtiä luetaan enemmän myös sähköisesti" (Leinonen 2012, 14). *Alma Median* teettämän tut-kimuksen mukaan printtilehti on verkkoversiota ekologisempi vaihtoehto mi-tattaessa em. tuotteita yhden lukemiseen käytetyn tunnin aikana. (*Printillä ja verkolla etunsa*, KSML 24.1.2012, 12) Päätoimittaja Mervolan mukaan (Lotila, S-JL 13.2.2013, 3) eri julkaisualustat yhteen laskien Keskisuomalaisen lukijamäärä nousee 250 000:een, mikä maakunnan asukasluvun - 290 000 - huomioon otta-en on kunnioitettava saavutus.

Keskisuomalainen julkaisi tablettiversionsa kesällä 2012.²⁷² Valmiudet tabloidiin ovat olemassa.²⁷³ Toimitusjohtaja Kangaskorpi viittasi Helsingin Sanomien uutisointiin 24.8.2012 (*HS.fi kasvaa ja muuttuu osin maksulliseksi. Verkossa julkaistaan aiempaa enemmän taustoittavia artikkeleita.*), jonka mukaan HS aikoo kasvattaa maksullisten verkkosivujen osuutta. Suuntaus on toimitusjohtajan mukaan "ainut oikea järkevä suunta" (KSML 24.8.2012, 12). Päätoimittaja Mervola haluaa säilyttää lehden vahvan paikallisen statuksen, ja jos mahdollista, vahvistaa sitä entisestään: "Paikallisten uutisten hallinta on iskunyrkki, jolla maakuntalehdet pärjäävät kilpailussa. Niistä lukijat ovat kiinnostuneita ja niistä he ovat valmiita maksamaan." (Lotila, S-JL 13.2.2013, 3)

Kaksi vuotta myöhemmin (Suihkonen, KSML 24.3.2015, 5) Keskisuomalaisen toimitusjohtaja Kangaskorpi ilmoitti, että lehti siirtyy tabloidiin vuonna 2016.²⁷⁴ Uudistus tulee koskemaan paitsi ulkoasua myös sisältöä, ja samalla uudistuvat lehden verkko- ja mobiilipalvelut. Tavoitteena on kahdelle taholle kohdentuva hyöty; Kangaskorven sanoin (ibid): "Yhteistyössä lukijoiden ja ilmoittajien kanssa teemme markkinoiden parhaan lehti uudistuksen." Printtilehti elää arvioiden mukaan "ainakin vielä 2030-luvulle" (ibid). Keskisuomalainen Oyj:n hallituksen puheenjohtaja Antero Vesterinen toteaa, ettei "uudistusta missään nimessä toteuteta sisältöjen tasoa verottaen" (ibid).

Yritysosotot ovat parantaneet Keskisuomalaisen tulosta. Vuonna 2013 konserni osti *Lehtiyhtymän*²⁷⁵, ja kauppa kasvatti liikevaihtoa, joskin liikevoitto laski 17,1 Me:sta 13,9 Me:oon ja tulos (ennen veroja ja vähemmistöosuutta) puolittui 9,4 Me:sta 4,8 Me:oon. Samalla kauppa laajensi Keskisuomalaisen osuutta mediamarkkinoilla: lehden kustannustoiminta pyörittää 56 lehteä, joista kuusi ilmestyy viikon jokaisena päivänä. Lisäksi konserni omistaa 17 paikallislehteä, 22 kaupunkilehteä sekä erilaisia erikois-, aikakaus- ja asiakaslehtiä. Yhtiön toimitusjohtajan Vesa-Pekka Kangaskorven mukaan arvonlisäveron nosto 10 prosentista johtaisi työpaikkojen supistumiseen. (Rahkonen, KSML 20.3.2014, 17) Median tilaa tutkinut selvitysmies Tuomas Harpf (Luukka 2014b, HS 6.3.2014, A 30) esittikin arvonlisäveron laskemista 5 prosenttiin ja 30 miljoonan lehdistötuen myöntämistä lehdille. Summa pitäisi sisällään 25 Me tuotantotukea ja 5 Me innovaatiotukea, ja tuilla turvattaisiin median murroksesta aiheutuvat rakenteelliset muutokset. Suomalaisen lehdistön tila saa ymmärrystä myös lainsäätäjiltä:

²⁷² Maksullinen mobiililaitteisiin saatava uutispalvelu sisällytettiin Keskisuomalaisen kestotilaaajien digipakettiin. Sovelluksen tilaajilla on pääsy sanomalahden arkistoon ja tietokoneella luettavaan näkölehteen sekä mahdollisuus verkkopalvelujen personointiin. (Grah, KSML 20.6.2012, 36)

²⁷³ "Kiirettä ei ole, Keskisuomalainen pärjää minkä kokoisena hyvänsä", päätoimittaja Mervola totesi Suur-Jyväskylän lehden haastattelussa (Lotila, S-JL 13.2.2013, 3).

²⁷⁴ Keskisuomalaisen tabloidlehden koeversio ilmestyi 11.11.2015, ja yleisöpalautte oli lehden uutisoinnin (Doagu, *Tulisipa maaliskuu nopeasti*, KSML 12.11.2015, 3; *Tabloidilehti on odotettu uudistus*, KSML 13.11.2015, 3) mukaan myönteistä. Keskisuomalaisen on määrä siirtyä tabloidiin 15.3.2016 (Doagu, KSML 12.11.2015, 3).

²⁷⁵ Toimitusjohtaja Vesa-Pekka Kangaskorpi näkee maamme mediakentän polarisoituvan entisestään: "Suomeen jää muutama vahva toimija, joista Keskisuomalainen on yksi. [...] Toisaalta paikallisen tiedon tarve ei katoa mihinkään." (Rahkonen, KSML 7.4.2013, 3, 12)

keskisuomalainen kansanedustaja Sinuhe Wallinheimo pyrki eduskuntaaloitteellaan arvonlisäveron alentamiseen. (Vesander, KSML 3.10.2013 /STT, 13)

Meeri Ylä-Tuuhonen otsikoi 3. joulukuuta 2013 Helsingin Sanomien taloussivuilla ilmestyneen juttunsa *Keskisuomalainen jakaa lisäosinkoa ja yt-neuvottelee*. Ingressissä toimittaja jatkaa: ”Mediakonserni jakaa tänä vuonna lähes kuuden miljoonan euron osingot. Samaan aikaan on käynnissä säästöohjelma.” Toimitusjohtaja Kangaskorpi (ibid, A 27) tarkentaa, etteivät toimintojen tehostaminen ja osinkojen maksu liity toisiinsa, sillä vuonna 2013 maksettavat osingot perustuvat edellisvuoden tulokseen. Tehostaminen on tarkoittanut käytännössä sitä, että kahden konserniin kuuluvan lehden, Keskisuomalaisen ja Savon Sanomien henkilöstö väheni 26:lla.

Sanomalehdistöllä menee kaikesta huolimatta hyvin, vakuuttaa Keski-suomalaisen päätoimittaja Mervola. (KSML 15.6.2013, 2) Vuonna 2013 printtilehdillä oli maailmanlaajuisesti 2,5 miljardia vakituista lukijaa, kun sähköisten lehtien lukijoita oli 600 miljoonaa. Jälkimmäisten osuus on merkittävä erityisesti korkean teknologian maissa: mm. Keskisuomalaisen printti ja verkko ovat liki tasavahvoja.²⁷⁶ Vuonna 2014 tehdyssä sanomalehtien kokonaistavoitettavuutta mitanneessa KMT:n tutkimuksessa Keskisuomalainen sijoittui neljänneksi. Edelle ylsivät Helsingin Sanomat, Aamulehti ja Turun Sanomat. (Rantanen, KSML 2.4.2015, 5)

Vuoden 2015 ensimmäinen puolisko on ollut medialle ankea. Toisella vuosineljänneksellä Keskisuomalaisen liikevoitto laski edellisvuoteen verrattuna lähes 12 prosenttia 4,2 miljoonaan euroon. Syyksi toimitusjohtaja Kangaskorpi kirjaa edellisellä hallituskaudella voimaan tuleen arvonlisäveron ja maasamme vallitsevan talouden laman. Ilmoitusmyynti ei vedä entiseen tapaan, ja kuluttajien investoinnit ovat vähentyneet. Elokuussa 2015 konserni julkaisee yli 50 lehteä, joista seitsemän ilmestyy viikon jokaisena päivänä. (Pitkänen 2015b, KSML 21.8.2015, 12) Samaan aikaan (Luotonen, KSML 26.8.2015, 11) Keskisuomalainen uutisoi Sanoman saneerauksesta, jossa työpaikkoja pelkästään Sanoma Media Finlandilta lähtisi 220.

2.2 Kritiikki ja kriitikko 2000-luvulla

”Kritiikille on suurempi tarve kuin koskaan.”
Vuori 2010a (HS 4.7.2010, A 2)

Kritiikille digitaalinen lehti voi merkitä uuden kukoistuksen aikaa, jos niin halutaan. Tabloidina luettava nettilehti voi maksullisuudestaan huolimatta houkutella sähköisen median kuluttajia. Teatterikritiikin tulevaisuus on vahvasti kytköksissä median muutoksiin. Vaikka kritiikin palstatila vähenisi ja luonne

²⁷⁶ Keskisuomalainen (Grahm, KSML 7.5.2013, 5) uutisoi, että omaa lehteä suuremmat verkkopalvelut löytyvät kotimaasta ainoastaan Helsingin Sanomilta, Ilta-Sanomilta ja Taloussanomilta.

muuttuisi, *teatterintutkimuksen* kentältä kuuluu myönteisiä signaaleja. Pirkko Koski (2010, 422) totesi, että teatterin tutkimus on "laajentunut ja monipuolistunut" samalla kun akateeminen tutkimus on saanut jalansijaa esittävän taiteen kentällä.

Aikakauslehtien lyhytkritiikit tai tähdet eivät riitä antamaan analyttiselle lukijalle esityksestä kattavaa, perusteltua kriittistä näkemystä. Millaisia vaihtoehtoja lukijalle jää? Yksi mahdollisuus on suunnata Internetissä ilmestyvien lehtien ja blogien pariin. Verkossa liikkuvat sosiaalisen median kuluttajat kaipaavat perusteellisempaa analyysia kuin mitä kritiikkien kutistunut palstatila 2000-luvulla on kyennyt tarjoamaan.²⁷⁷ Maaliskuussa 2010 eläkkeelle jäänyt Helsingin Sanomien päätoimittaja Janne Virkkunen toivoo, etteivät lehdet lähtisi mukaan "viihteellistymisen virtaan" (HS 31.3.2010, A 2). Virkkunen perustelee toivettaan sillä, että lukijat kaipaavat tietoa, jota laadukas journalismi heille tarjoaa. Ansioitunut kuvataidekriitikko Otso Kantokorpi (Toijonen, *Arsis* 3/2006, 13) vastaa: "Syvällisyys merkitsee minulle keskittymistä, asioiden rauhallista vastakkainasettelua ja sisäisten ristiriitojen tutkiskelua." Kantokorpi ehdottaa, että "taiteen kritiikin tulisi johdatella keskustelua enemmän laadullisiin asioihin", jolloin kriitikot ja taiteilijat olisivat samalla puolen barrikadia (ibid, 14).

Kriitikoiden arviot ovat (tarkoin valituin osin) perinteisesti palvelleet myös teattereiden markkinointia. Nykyisin samaa tapahtuu teattereiden kotisivuilla, ja myös *Facebook* toimii markkinointikanavana. Interaktiivinen osallistuminen ja esityksen arvioiminen käy nopeasti, kun klikkauksella voi osoittaa pitämisensä tai paheksuntansa.

Suomalaisella kritiikki-instituutiolla ja kriitikoilla on puolestapuhujansa, SARV ry. Yhdistykseen kuului vuonna 2010 934 jäsentä, joista 11 % oli teatteri- ja tanssijaoksen jäseniä.²⁷⁸ Järjestöä 1950-luvulla perustettaessa jäseniä oli vain muutamia kymmeniä, ja vuonna 1961 jäsenmäärä oli 102. (SARV ry:n vs. toiminnanjohtajan Petri Talvitien sähköposti 2.12.2014) SARV näkee edelleen perustehtäväkseen jäsenten edunvalvonnan, ja tehtävää se hoitanut yksin ja yhteistyössä muiden journalistiliittojen kanssa. Toimintaperiaatteet ovat edelleen samat, ja liitto pyrkii aktiivisesti järjestämään koulutusilaisuuksia jäsenilleen.²⁷⁹

Yksi signaali SARVin aktiivisesta toiminnasta kritiikin ja kriitikon aseman kartoittamiseksi on 5.3.2012 jäsenistölle sähköisesti lähetetty kysely "kritiikin kirjoittamisen ja käytänteiden muutoksista". Tiedustelussa viitattiin Kimmo Jokisen vuonna 1987 (ilm. 1988) SARVin aloitteesta tekemään selvitykseen, ja uuden selvityksen tarkoituksena oli saada "vertailukelpoista materiaalia vuoden 1987 ja 2012 tilanteista" (ibid). Suomen arvostelijain liiton hallitus on ilmei-

²⁷⁷ Näin kertoivat panelistit ja keskusteluun osallistujat SARVin Jyväskylän Kirjailijatalossa 14.12.2010 järjestämässä tilaisuudessa.

²⁷⁸ Joulukuussa 2014 jäsenmäärä oli laskenut 874:aan, josta teatteri- ja tanssijaoksen jäsenten osuus oli 11 prosenttia. (Petri Talvitie 2.12.2014)

²⁷⁹ Esimerkiksi Sanoma Newsin kanssa vuonna 2010 alkanut kiista freelance-toimittajien, joita monet kriitikot ovat, oikeuksien myymisestä. (Luettu 10.5.2010, 26.5.2010 ja 28.5.2010 sähköpostitiedotteista, joita Suomen Journalistiliitto ja SARV ovat jäsenistölleen lähettäneet.)

sen tietoinen kritiikin uusista mahdollisuuksista, sillä kysymyslomaketta oli päivitetty mm. lisäämällä kysymyksiä verkkokritiikistä.

Sanomalehti Keski-suomalaisen pääkirjoitussivulta 6.1.2013 löytyy *Lukijalupaus*, jossa lehti linjaa toimintansa periaatteita tähän tapaan:

”Keski-suomalainen puolustaa maan vanhimpana suomenkielisenä sanomalehtenä suomalaista kulttuuria, kansallista itsenäisyyttä, kansanvaltaa ja ihmisläheisyyttä.

Keski-suomalainen on puoluepoliittisesti sitoutumaton, mutta ei tahdoton. Keski-suomalainen on vahvasti Keski-Suomen puolesta. Lehti edistää maakuntahenkeä ja keski-suomalaisten asiaa.

Keski-suomalainen on alueensa tehokkain ilmoitusväline. Se tarjoaa asiakkailleen menestymisen edellytyksiä.

Keski-suomalainen on laadukas sanomalehti. Lehdessä on hyötytietoa ja ainutlaatuisia uutisia. Jutuissa arvostetaan läheisyyttä ja paikallisuutta. Lehti on monipuolisesti viihdyttävä.”

Kritiikki-instituutiolle yllä oleva luvannee hyvää. Käytännön tasolla – mm. kriitikoiden paikallisuuden häivyttäminen Väli-Suomen Median puitteissa tapahtuvan yhteistyön kautta – tilanne näyttäytyy toisenlaisena. *Lapin Kansan* kulttuuritoimittaja Seija Lappalainen (Kide 3/2013, 19) pelkää kritiikin moniäänisyyden häviävän. Syynä on lehtitalojen talouden heikkeneminen sekä tämän seurauksena tapahtunut kriitikoiden väheneminen ja kritiikkikierrätys. Lappalainen jatkaa: ”Jos sama arvostelija erehtyy yhtä aikaa monessa lehdessä, silloin siltaa taideteoksen ja yleisön välille rakentaa vain yksi vääristävä peilin sirpale tai voihan se olla mahtava barokkipeilikin, jonka kuva venyttää teoksen osaset suhteettomiksi suuntaan tai toiseen.”

Samanlainen tendenssi näkyy Sanoma Newsin, Alma Median ja Väli-Suomen Median käytänteissä, kun yhä harvalukuisemman kriitikkokunnan tekstit leviävät lehtikeskittymien hallinnoimiin julkaisuihin. Tuloksena on kritiikkitekstien liudentuminen, paikallisuuden ja moniäänisyyden häviäminen. Kuvataidekriitikko Otso Kantokorpi sanoutui irti Alma Median, *Kauppalehden* ja *Ilkan* avustajuudesta blogikirjoituksessaan 6.4.2013.²⁸⁰ Kantokorven avoin kirje otsikolla *Kuinka elämäni kapitalismin henkisenä ammattihuurana yhtäkkiä lakkasi* oli 10.4.2013 mennessä tuottanut 113 valtaosin Kantokorven ratkaisua tukevaa kommenttia. Lahtisen (2012, 114) mukaan kritiikin ”moniäänisyys on arvo sinänsä”. Lahtinen sanoo, että esimerkiksi Iso-Britanniassa on useita keskenään tasavertaisia julkaisufoorumia, joiden kritiikit ovat ammattilaisten tekemiä. Monistamisen asemesta lukijoiden on mahdollista perehtyä useiden kirjoittajien mahdollisesti ristiriitaisiin arvioihin.

Kulttuuritoimittaja Vesa Sirén (HS 27.10.2012, C 1) otsikoi Näkökulmattunsa *Kulttuurijournalismiko kannattamatonta?* Puheenvuorossaan Sirén paljas-

²⁸⁰ HS:n kulttuurisivut uutisoi tapahtuneesta 8.4.2013 otsikolla *Nimekäs kriitikko jätti rajut jäähyväiset*. Vesa Sirén luotasi tapahtunutta sekä Kantokorven että Alma Aluemedian kulttuuritoimituksen esimiehen Markus Määttäsen kautta. Kantokorpi perusteli päätöstään juttukierrätyksellä, mikä tarkoittaa oikeuksien myymistä kertakorvausta vastaan sekä pienentyneitä palkkioita.

taa, että esimerkit Aamulehdestä, Turun Sanomista ja *Hufvudstadsbladetista* todistavat otsikon väitettä vastaan. Kulttuuritoimitukset eivät ole kriisissä ja kulttuurijournalismin nousu on tosiasia. Esimerkiksi Turun Sanomat otti kulttuurin painopisteeksi jokunen vuosi sitten, ja vastaavan päätoimittajan Kari Vainion mukaan kulttuurijutut ovat urheilua luetumpia. TS:n ja Aamulehden lukijamittaukset kertovat, että kulttuurisivujen lukijoita on lehtien lukijoista kaikkiaan kolmannes, toisinaan jopa yli puolet lukijoista. (ibid)

Kulttuurijournalismille, siten myös kritiikki-instituutiolle edellä kuvattu antaa positiivisen signaalin. Kantokorven (Toijonen, *Arsis* 3/2006, 14) toive siitä, että kritiikit irtautuisivat tuoteselosteenomaisesta kommentoinnista ja avaisivat keskustelua, on mahdollista. Näyttelijä, Teatterikorkeakoulun professori Kati Outinen (Salusjärvi, *KritU* 1/2011, 26–28) ei kuitenkaan ole nähnyt [päivä]lehtikritiikeissä ”vilpittömyyttä ja osallistumista”, joka tekisi siitä kiinnostavan. Keskustelu on Outisen mukaan siirtynyt sosiaaliseen mediaan, joka antaa tilaa spontaaneille, voimakkaillekin mielipiteille. Kun sanomalehdet ovat menettäneet kilpailuvalttinsa tyypistämällä palstatilaa, on seurauksena ollut ”kritiikin trivialisoituminen” (ibid, 26).

Helsingin Sanomien kulttuuritoimittaja ja teatterikriitikko Suna Vuori (2010a, HS 4.7.2010, A 2) toteaa lehden pääkirjoitussivulla ”Kritiikki ei kuole, keskustelun voi tappaa”. Vuori väittää, että taideteoksen/esityksen analysointi ja argumentaatio vaativat tilaa, jota nykyään ei tahdo löytyä. Samalla Vuori kysyy, onko pohdiskeleva, sivistynyt ja kontekstia edellyttävä kritiikki tarpeetonta elitismiä, kuten lehtikritiikkien supistunut merkkimäärä ja juttukierrätys antavat ymmärtää. Vuori toteaa (ibid), että kritiikin kaventaminen ja kaventuminen johtaa synteisiin häviämiseen. Samalla taidepuhe on vaarassa kaventua ja taidemaailman ilmiöiden läpinäkyvä tarkastelu hävitä. Aamulehden entinen päätoimittaja Matti Apunen (Lyytinen 2013a, HS 9.4.2013, C 1) viittasi kulttuurijournalismin ponnettomuuteen: ”Se on säyseä taiteen sisäinen osasto, joka tuottaa kritiikkipalveluja.”

Voisiko nykyisen teatterikritiikin laimeus johtua laitosteattereiden ohjelmistojen laimeudesta? ”Lukemalla kreikkalaisen tragedian oppii enemmän elämästä kuin yhdestäkään kansainvälisten suhteiden kirjasta”, Antonia Potter Prentice (Hietanen, HS 8.3.2014, C 23) toteaa. Päteekö sama teatteriesitykseen tai siitä kirjoitettuun kritiikkiin? Näytelmäkirjailija Laura Ruohonen (Aholu, HS 8.4.2014, C 2–3) väittää, että maamme teattereita vaivaa halu olla pidettyjä: ”Odotuksia ei haluta pettää eikä tunnelmaa pilata. Siitä kuitenkin seuraa, ettei esityksiä voi tehdä kovin monella tavalla.”

Suna Vuoren artikkelissa (2014a, HS 20.1.2014, B 1) teatterintekijät luotavat taidemuodon tulevaisuutta. Joensuun kaupunginteatterin johtaja Vihtori Rämö kuvaa laitosteattereiden tilaa näin:

”Kun taide liukenee pois, teatteri lakkaa kysymästä muuta kuin katsojalukuja [...] Viihdedehtaaseen tullaan heittämään aivot nurkkaan. Siinä maailmassa on oma arki sen verran ahdistavaa, että se pitää välillä unohtaa.”

Rämön mukaan muutoksen mahdollisuus on teatterissa, joka ”ymmärtää sosiaalisen perustansa”. Helsingin Sanomien kulttuuritoimituksen esimies Jaakko Lyytinen (2013a, HS 9.4.2013, C 1) esittää, että median murrosvaihe voi merkitä uutta mahdollisuutta sanomalehtikritiikille täysin päinvastoin kuin kriitikko Otso Kantokorpi uskoo. Lyytinen (ibid) viittaa lehtensä [maaliskuussa 2013] teettämään lukijatutkimukseen, jonka mukaan ”kriitikki on edelleen kulttuurijournalismin kovaa ydintä”. (vrt. Jaakkola 2015b) Kaksi kolmasosaa vastanneista koki kritiikit kiinnostavina, mutta joskus vaikeasti ymmärrettävinä. Haastetta kriitikoille?

Maurice Blanchot nostaa 1963 ilmestyneessä esseessään²⁸¹ esille kiinnostavan kysymyksen kritiikin olemuksesta: onko kritiikin [tai kriitikon] vika, jolle se enää arvostele? Blanchot (ibid, 9) toteaa:

”Eihän suinkaan ole niin, että kritiikki pelkkää laiskuuttaan kieltäytyisi arvottamisesta, vaan romaani tai runo [esitys, teos] itse livahtaa sitä karkuun, koska teos pyrkii tuomaan itsensä esiin kaukana kaikesta arvottamisesta.”

Mikäli kritiikin merkitys on vähäinen ja väheksytty, se saattaa johtua myös siitä, että teatteriesitykset eivät tarjoa kriitikolle tarpeeksi haastetta. Peter Brookin (1972, 10) sanoin “[...] teatteri on muuttunut ikäväksi liikeyritykseksi [...]” Brook (ibid, 18) jatkaa: ”Kuolettava elementti on läsnä kaikkialla: kulttuurijärjestelmässä, perimissämme taiteellisissa arvoissa, taloudellisissa puitteissa, näyttelijän elämässä, arvostelijan tehtävässä.” Brookia mukaillen voi todeta, että teatteriesityksen saama kritiikki on suoraan verrannollinen esitykseen; ”kuolettava teatteri” (ibid, 9) on huonoa teatteria. Voiko yhdentekevistä esityksestä kirjoittaa muuta kuin yhdentekevän kritiikin? (vrt. liite 9)

²⁸¹ Essee on julkaistu suomennettuna *Nuoren Voiman* sivuilla, (1/1998, 8-9).

LOPUKSI

"Taide näyttää usein niin merkilliseltä, että tarvitsemme jonkun viereen sanomaan, että et ole hullu, vaikka tuosta pidät."

Karila (HS 28.7.2012, C 2)

Tämä väitöskirja sai alkusysäyksensä halusta tietää enemmän kritiikkigenren ja kriitikoiden ammattikunnan tilasta. Se vei tutkimusmatkalle kritiikin historiaan, käsitteiden, organisaatioiden ja yksittäisten ammatinharjoittajien kentille. Kysymyksenasettelu nousi osin kriitikon ammatista, mutta polkua viitoittivat taustani kirjallisuuden ja historian opiskelijana – rakastajana (vrt. *amateur*).

Jos teatterikritiikki yhtenä taidekritiikin muotona onkin marginaalinen ilmiö, palaan jälleen John Donnen ajatukseen siitä, kuinka jokainen poistuma, koski se yksilöä tai ammattikuntaa, jättää jäkeensä aukon. Aukko täyttyy. Kun yhteiskunnan rakenteet liikkuvat, heijastuvat muutoksen aallot myös mikrota-solle, ja kritiikin traditio muuntuu – taas kerran.

Onko niin, että foucault'laisittain kysymys on lopulta vallasta ja talouden laeista? Kuka päättää, kuinka teatterilaitosta kehitetään? Kuinka lehdistö määrittelee tehtävänsä? Kuka ohjailee kritiikin kirjoittamisen periaatteita ja käytänteitä? Millaisena kriitikot näkevät roolinsa muutoksen keskellä tai millaista roolia kriitikoille tarjotaan?

Väitöskirja avaa kritiikin kentän ilmiöitä, mutta samalla se jättää runsaasti avoimia kysymyksiä. Juuri avoimiksi jääneet kysymykset tarjoavat jatkotutkimukselle kiinnostavia näkökulmia. Onko teoreettisesta luokituksesta aineiston analyysissä käytetty empiirinen menetelmä mielekäs tai ylipäätään siirrettävissä muun taidekritiikin tutkimukseen? Millä tavoin kritiikkien tekstianalyttinen ja/tai diskursiivinen lähiluku voisi tuoda uusia näkökulmia kritiikin tutkimukseen ja muutoksen yksityiskohtaisempaan tarkasteluun? Kuinka kriitikon itselleen asettama kuvitteellinen vastaanottaja näkyy tekstin rakenteessa tai kielessä?

Vaikka paradigmaattinen tarkastelutapa on tullut kulttuurijournalismin kentälle Merja Hurrin (1983; 1993) akateemisten opinnäytteiden myötä, ja vaikka Heikki Hellman ja Maarit Jaakkola (2009) ovat vieneet dikotomiaa pidemmälle, on tässä tutkimuksessa siirrytty teoreettisista malleista menetelmän empiirisen testauksen tasolle.

Menetelmä on osoittanut haavoittuvuutensa: sen, kuinka jokainen luokituspäätös on kiinni luokittelijan katseesta. Analogia kriitikon kirjoittamaan arvioon on väistämätön. Olkoon kritiikki kuinka asiantunteva, analyttinen ja objektiivisuuteen pyrkivä tahansa, on se kiinni kirjoittajansa arvoissa, asenteissa ja ennakkokäsityksissä, sivistyksessä ja kulttuurisessa tietämyksessä aivan samoin kuin kaikki ihmisen tekemä tutkimus.

Yhdistämällä ulkoasuun ja sisältöön kohdistuneen muutoksen tulokset paradigmata tarkasteluun sekä yhteiskunnan ja median murrokseen avautuu jatkotutkimukselle runsaasti kiinnostavia mahdollisuuksia. Vaikka tämä tapaus-tutkimus käsittelee yhden maakuntalehden kulttuurisivujen yhtä kritiikin lajia,

en näe estettä menetelmän testaamiseksi muissa päivälehdissä ja toisissa kriitikin lajeissa. Parhaimmillaan tutkimus toimii keskustelunavaajana puhuttaessa teatterikriitikin tarpeellisuudesta, tasosta tai genren tulevaisuudesta.

Mikäli käy, kuten Helsingin Sanomien kulttuuritoimittaja ja kirjallisuuskriitikko Suvi Ahola 23.10.2014 puheenvuorossaan Helsingin kirjamesseilla totesi: "Hyväksyn, että voin olla lajini viimeisiä edustajia.", voivat kriitikot pian olla katoava luonnonvara. Paneelikeskustelussa ja sitä Uuden Suomen Internet-sivuilla seuranneessa kirjoittelussa (Löytyy: <http://markkuhuusko.vapaavuoro.uusisuomi.fi/kulttuuri/178548-vievatko-kirjabloggaajat-toimittajilta-leivan>. Luettu 30.10.2014) ei ammattikriitikoiden arvioille näytä olevan kysyntää. Yllättäen printtimediassa julkaistun kriitikin suurin uhka ei olisikaan verkko tai maallikkokritiikki, vaan sellaisiksi ovat nousseet kustantajien tilaamat ja rahoittamat kriitikit. (ibid) Jos elämyshakuinen markkinahenkisyys voittaa analyttisen, vaikkakin subjektiivisen argumentaation, on kriitikoiden aiheellista miettiä ammatinvaihdosta. Kulttuurijournalismin kannalta tulevaisuus näyttäytyy vähintäänkin kiinnostavana. Johanna Vehkoon (2011, 7) sanoin: "[...] journalismin tulevaisuus on sekava, tuntematon ja alati muuttuva."

Kaikki tutkimukseen haastatellut henkilöt näkivät kriitikin merkityksellisenä ja toivoivat sen säilyttävän paikkansa päivälehdessä printti- ja verkkosivuilta. Kriitillä katsottiin olevan teoksen, tekijöiden ja lukijoiden välinen kommunikaatioväylä. Parhaassa tapauksessa kritiikki kohottaa myös julkaisuvälineensä tasoa. Keskisuomalaisen kulttuuritoimittaja Tomi Tuomaala kiteytti haastattelussa 15.9.2010 kriitikin merkityksen ja kriitikon tehtävän tähän tapaan:

"Että lukija pääsisi matkaan jonkun vähän itseään fiksumman, valistuneen katsojan kyydissä."

SUMMARY

The passionate fields of theatre criticism. Case study of the newspaper Keski-suomalainen: The changes in the format, the contents, and the paradigms of the theatre criticism as well as the different positions of the critic and the journalist 1961–2010

The thesis deals with arts criticism and reviewing in the cultural sections of newspapers, a practice dating from the late 19th century in Finnish cultural journalism. More particularly, it explores significant breaking points of theatre criticism in the frame of a case study. The case consists of critiques of the premieres of Jyväskylä City Theatre published in the newspaper Keski-suomalainen during six selected periods between the years 1961 and 2010. The data consists of 160 critiques written by 25 critics, altogether.

The introduction of the study includes description of the field of criticism and the players therein – the hierarchical levels of the newspaper with its agents, marketing and advertising, people in the theatre, the readers, and the critic – each of which enter the field with their own agenda. The research questions target issues of power and change: 1) *What is the field of theatre criticism?*, 2) *What kinds of historical, social, cultural and conceptual change can be discerned in theatre criticism?*, 3) *Who exerts power in the field of criticism?*, 4) *What does the analysis of the critiques reveal about the changes in criticism and the profession of the critic?*, and 5) *What can be said about the future of the theatre criticism and its practitioners?*

Great societal changes took place in the period under the research, the years between 1961 and 2010, such as the political and cultural-political uprisings of the 1960s and 1970s, the economic boom beginning in the late 1980s, and its sudden decline in the beginning of the 1990s. The opening of a new, functionalistic theatre house in 1982 meant leaving behind the old, intimate building designed by Alvar Aalto for the local labor union. The most modern theatre technique in Europe was put to use, the different groups of employees were isolated in their own units, and the great stage challenged the actors' mastering of voice and space.

The newspaper Keski-suomalainen has a long tradition of being the leading regional newspaper. Erkki Laatikainen, who was made the editor-in-chief in the 1970s, developed the newspaper towards a nationally prominent position. The "Incorporated Jyväskylän Teatteri Oy" was established on the ground of Jyväskylän Työväen Teatteri in 1961, and a few years later in 1964 an independent culture department in Keski-suomalainen was established. The head of the editorial staff – "the first of the oldest" – was Anja Penttinen. During her management (1964–1984), the traditions of arts reviewing underwent strong development. The next head editor was Teppo Kulmala (1984–1996; as a special editor 1996–2006), who also like Penttinen worked as a theatre critic.

While theatre critics had earlier been culture journalists working in the editorial staff of the newspapers, the situation radically changed in the late 1990s, when the hegemony of the desk editors of the culture department broke down,

and the field of criticism was taken over by freelance reviewers. The gatekeepers still held sway in the culture departments, where the decisions concerning the choice of the topics and the performances to be reviewed, the placement of the reviews on the pages and the illustration were made.

As a theoretical frame for the study, both quantitative and qualitative research approaches have been utilized. By using the qualitative approach, it has been possible to create a historical and conceptual frame for the change of the positions of the criticism and the critic. The quantitative analysis of the chosen critique data, on the other hand, has allowed the scrutiny that focuses on the form, contents and paradigmatic shift of the critiques.

The three-level analysis of the critique data proceeds inwards from the outer circle and shows how the change of the form (16 classified variables) and contents (12 classified variables) in this case of theatre criticism has resulted from the sweeping changes in the making of newspaper journalism in general. The paradigm classification is based on the introduced by Merja Hurri (1993) in her doctoral thesis, which were further developed in a joint article by Heikki Hellman and Maarit Jaakkola (2009). On the basis of their analysis, a modified classification has been worked out in this study.

In this new classification of paradigms, where the position and profession of the critic were scrutinized through nine variables, two subcategories were produced in addition to the aesthetical and journalistic paradigms: the aesthetic-journalistic and the journalistic-aesthetic subcategories. A division into two main classes proved not to be adequate because a qualitatively new, partly competing paradigm was found. The new finding is an outcome of the fact that after the turn of the century the reviews have been sliding towards a new discourse: promotion of a cultural product.

This kind of analysis, based on the form, contents and paradigmatic shift of critique data, can also be applied to the study of other forms of art criticism. The method of this study showed that out of the *six selected periods* the *four phases of criticism* could clearly be distinguished. In the last three of these phases – 1969-1982 (when Anja Penttinen, the head of the editorial staff at the culture department also acted as theatre reviewer), 1989-2002 (when Teppo Kulmala, the following head of the culture department until 1996 and special journalist until 2006 acted as theatre reviewer), and finally the last phase 2009-2010, when all the theatre reviewers were freelancers – the changes in the format, contents, and paradigms become evident.

The ongoing process of change in the media that has been going on since the beginning of the 21st century has been compared to the great revolution that was caused by the invention of the printing machine. The Internet with its various publishing platforms has revolutionized the newspaper journalism. The consequences for the institution of criticism have been a decreasing print space and the paradigm shifts analysed in this study. In the new century, the newspapers and their criticism and reviewing sections are increasingly a part of online journalism that doesn't depend on time and space.

LÄHTEET

PRIMAARILÄHTEET

Jyväskylän kaupunginteatterin lehtileike- (kritiikki- ja kuva-) arkistot 1961–2010.
Jyväskylän yliopiston kirjaston lehti- ja mikrofilmikokoelmat 1961–2010. JYK.

Primaarilähteinä käytetyt lehdet

Helsingin Sanomat (HS)
Henki ja elämä, Jyväskylän seurakunnan lehti
Jyväskylän Ylioppilaslehti JYLKKÄRI
Kainuun Sanomat
Kanava
Kansan Uutiset (KU)
Keskisuomalainen (KSML)
Kide, Lapin yliopiston yhteisölehti
Kriitikko
Kritiikin Uutiset (KritU)
Kunnallislehti
Media & viestintä
Savon Sanomat
Suomen Kunnallislehti
Suur-Jyväskylän Lehti (S-JL)
Tammenlastuja, Suomen Kulttuurirahaston sisäinen tiedotuslehti
Teatteri
Tieteessä tapahtuu
Vastin

Puolistrukturoidut temahaastattelut

Airo, E. 2001. Näyttelijä Eino Airon haastattelu Jyväskylän kaupunginteatterissa 30.10.2001.
Aro, M. 2001. Näyttelijä Minna Aron haastattelu Kaupunginteatterissa 18.10.2001.
Aro, M. 2009. Näyttelijä Minna Aron haastattelu Jyväskylän kaupunginteatterissa 9.10.2009.
Bragge, R. 2008. Teatterinjohtaja Reino Braggen haastattelu Jyväskylän kaupunginteatterissa 15.12.2008.
Huhtaniemi, J. 2008. Markkinointipäällikkö Jouni Huhtaniemen haastattelu Jyväskylän kaupunginteatterissa 18.3.2008.
Hurme, J. 2006. Ohjaaja-kirjailija Juha Hurmeen haastattelu Jyväskylän kaupunginteatterissa 2.2.2006.

- Hurme-Virtanen, A. 2001. Näyttelijän Aune H-V:n haastattelu näyttelijän kotona Jyväskylässä 15.10.2001.
- Innilä, J. 2009. Näyttelijä Jouni Innilän haastattelu Jyväskylän kaupunginteatterissa 23.9.2009.
- Kangas, L. 2010. Pääkirjoitustoimituksen esimiehen Lasse Kankaan haastattelu Keski-suomalaisen toimitiloissa 30.6.2011.
- Krook, Pia 2001. Lipunmyyjä Pia Krookin haastattelu Jyväskylän kaupunginteatterissa 23.10.2001.
- Kulmala, T. 2011. Kulttuuritoimituksen entisen esimiehen ja erikoistoimittajan, kirjailija, toimittaja, kriitikko Teppo Kulmalan haastattelu haastattelijan kotona Jyväskylässä 27.10.2011.
- Laatikainen, E. 2008. Päätoimittaja Erkki Laatikaisen haastattelu Keski-suomalaisen toimitiloissa 9.6.2008.
- Lavaste, A. 2007 Teatterinjohtaja Aila Lavasteen haastattelu Jyväskylän kaupunginteatterissa 16.5.2007.
- Pasanen, I. 2008. Varapäätoimittaja Inkeri Pasasen haastattelu Keski-suomalaisen toimitiloissa 12.6.2008.
- Penttinen, A. 2001. Kulttuuritoimituksen ensimmäisen esimiehen Anja Penttisen haastattelu Jyväskylän Kirjailijatalossa 9.10.2001.
- Pollari, J. 2008. Teatterikriitikko Jorma Pollarin haastattelu ravintola Mono Serassa 12.1.2008.
- Saarnikoivu, E. 2008. Talous- ja henkilöstöpäällikkö Elisa Saarnikoivun haastattelu Jyväskylän kaupunginteatterissa 14.3.2008.
- Siekkinen, P. 2011. Teatterikriitikko Pauliina Siekkisen haastattelu Jyväskylän kaupunginkirjastossa 22.3.2011.
- Suhola, A. 2011. Kirjailija, puhuja, toimittaja Aino Suholan haastattelu AS:n työhuoneessa 7.9.2011.
- Tuomaala, T. 2010. Kulttuuritoimittaja Tomi Tuomaalan haastattelu Keski-suomalaisen toimitiloissa 15.9.2010.
- Voutilainen, M. 2010. Uutistuottaja Mikko Voutilaisen haastattelu Keski-suomalaisen toimitiloissa 14.6.2010.
- Waarala, H. 2011. Kirjallisuus-, elokuva- ja teatterikriitikko, freelance-toimittaja Hannu Waaralan haastattelu Jyväskylän kaupunginkirjastossa 14.6.2011.

Puhelinhaastattelut, -keskustelut ja muut keskustelut

- Helke, S. 2012. Tiedottaja Sirkka Helken kanssa käyty keskustelu 28.3.2012.
- Keskinen, I. 2015. Keskustelu yliopistonlehtori Ilkka Keskinen kanssa Vaajakosken Wanhassa Woimalassa 20.8.2015.
- Kinos, J. 2015. Puhelinkeskustelu Keski-Suomen Vasemmistoliiton toiminnanjohtajan Jukka Kinoksen kanssa 12.10.2015.
- Lavaste, A. 2012. Freelance-ohjaaja Aila Lavasteen kanssa käyty puhelinkeskustelu 25.9.2012.
- Martiskainen, A. 2013. Keskustelu kritiikin tilasta teatterikriitikko Aino Martiskaisen kanssa Jyväskylän yliopiston kirjastossa 26.4.2013.

- Niskanen, A. 2015. Puhelinkeskustelu teatterikuraattori Antti Niskasen kanssa teatterinjohtajien toimikausien kestosta 22.4.2015.
- Pitkänen, A. 2011. Kuopio Tanssii ja Soi -festivaalin toiminnanjohtajan Anna Pitkäsen puhelinhaastattelu 29.8.2011.
- Saarnikoivu, E. 2013. Puhelinkeskustelu talous- ja henkilöstöpäällikkö Elisa Saarnikoivun kanssa 22.8.2013.
- Westman, J. 2012. Kuopion kaupunginteatterin käyttöpäällikön, valo- ja äänisuunnittelija, TeM Juha Westmanin puhelinhaastattelu 14.5.2012.

Lomakekysymykset kriitikoille

kysymykset lähetetty 3.1.2008 (18.3.2011/PS) ja 4.1.2012 sekä 11.1.2012 ja 10.11.2014,
sähköpostivastaukset (tutkimuksen tekijän hallussa) saatu seuraavasti:

Kulmala, Teppo

Keskisuomalaisen kulttuuritoimituksen esimies 26.2.2008,
1984–1996 ja erikoistoimittaja 1996–2006; 17.1.2012 &
kirjailija, freelance-toimittaja, kirjallisuus- ja teatterikriitikko 12.11.2014

Pollari, Jorma

Keskisuomalaisen avustaja, teatterikriitikko; 12.1.2008 &
äidinkielen ja kirjallisuuden opettaja 4.1.2012

Siekinen, Pauliina

Keskisuomalaisen avustaja, teatteri- ja elokuvakriitikko; 22.3.2011
yrittäjä

Waarala, Hannu,

Keskisuomalaisen avustaja, 12.2.2008
kirjallisuus-, elokuva- ja teatterikriitikko;
freelance-toimittaja

Kirjeet, puheet, puheenvuorot ja raportit

Arffman, K. 2011. Tervehdyspuhe Jyväskylän kaupunginteatterin 50-vuotisjuhlassa 17.12.2011. Muistiinpanot tehty 17.12.2011.

Hurme, J. 2002. Taiteen tekemisestä ja yleisönä olemisesta. Jyväskylän kaupungin kulttuurilautakunnan järjestämässä Puheenvuoroja kulttuurista -tilaisuudessa Nikolainkulmassa 21.4.2002 pidetty puheenvuoro.

Hurme, J. 2011. Juha Hurmeen juhlapuhe Jyväskylän kaupunginteatterin 50-vuotisjuhlassa 17.12.2011.

Långbacka, R. 1978. Kirje Jyväskylän kaupungin kulttuurilautakunnan kirjallisuus- ja teatterijaostolle/Juha Knuuttilla. Oslo 26.8.1978.

Pasanen, I.-Hämäläinen, J. 2010. Keskisuomalaisen varapäätöimittajan ja kulttuuritoimituksen esimiehen Juho Hämäläisen avustajille pitämä tiedotustilaisuus hotelli Cumuluksessa 22.11.2010.

- Simpanen, M-R. 2007. Kriitikko puun ja kuoren välissä. Jäsenkyselyn satoa. Selvitys julkistettu Jyväskylän Kirjailijatalossa pidetyssä Suomen Arvostelijain Liiton järjestämässä tilaisuudessa 10.11.2007.
- Suomen arvostelijain liitto ry:n järjestämä keskustelutilaisuus kriitikoiden kompetenssista tulkita esityksen visuaalisia elementtejä ja liikekieltä (esim. koreografia ja valosuunnittelu). Teatterikorkeakoulu 18.1.2008.
- Toikka, O. 2009. OIVA TOIKKA - 50 VUOTTA OIVALLUKSIA. Retrospektiivinen näyttely Designmuseossa 30.5.-19.9.2009. Tekstikatkelma luettu ja merkitty muistiin 9.7.2009.
- Vuorio, K. 2009b. Väitöstilaisuudessa 10.10.2009 lausuttu väittelijän toteamus. Merkitty muistiin 10.10.2009. (ks. Vuorio 2009a).

SEKUNDAARILÄHTEET

Väitöskirjat, liseniaatintyöt, pro gradu -tutkielmat ja opinnäytetyöt

- Helle, M. 2010. Toimitustyö muutoksessa: toiminnan teoria ja mediakonseptin käsite tutkimuksen ja kehittämisen kehyksenä. Väitöskirja. Tampere: Tampere University Press.
- Herkman, J. 2005. Kaupallisen television ja iltapäivälehtien avoliitto. Median markkinoituminen ja televisioituminen. Väitöskirja. Tampere: Vastapaino.
- Hujanen, E. 2000. Lukijakunnan rajamailla. Maakuntalehden ei-tilaajan mediakäyttäytyminen ja suhde sanomalehtijournalismiin. Journalistiikan julkaisematon liseniaatintyö (löytyy: ehujanen.pdf). Viestintätieteiden laitos. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Hujanen, J. 2000. Journalismin maakunnallisuus. Alueellisuuden rakentuminen maakuntalehtien teksteissä ja tekijöiden puheessa. Väitöskirja. Jyväskylä Studies in Communication 11. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Hurri, M. 1983. Kulttuuriosasto: neljän puoluelehden ja yhden sitoutumattoman päivälehdin kulttuuriosastojen sisältö ja kehitys: Vapaa Sana - Kansan Uutiset, Suomen Sosialidemokraatti, Helsingin Sanomat, Maakansa-Suomenmaa ja Uusi Suomi vuosina 1950, 1960, 1970 ja 1980. Liseniaatintyö. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Hurri, M. 1993 Kulttuuriosasto: symboliset taistelut, sukupuolikonflikti ja sananvapaus viiden pääkaupunkilehdin kulttuuritoimituksissa 1945-1980. Väitöskirja. Tiedotusopin laitos. Acta Universitatis Tamperensis A:389. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Jaakkola, M. 2005. Vainuaako opaskoira uutisen? Helsingin Sanomien kulttuuriosaston uutiskulttuurin etnografista tarkastelua organisaatioteoreettisesta näkökulmasta. Tiedotusopin pro gradu -tutkielma. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Jaakkola, M. 2015b. The contested autonomy of arts and journalism: Change and continuity in the dual professionalism of cultural journalism. Väitöskirja. Tampere: Tampere University.

- Kangas, A. 1988. Keski-Suomen kulttuuritoimintakokeilu tutkimuksena ja politiikkana. Väitöskirja. Jyväskylä studies in education, psychology and social research, 63. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Keränen, E. 1984. Muuttuva työnkuva. Toimitustyön differentioitumiskehitys Suomen sanomalehdistössä. Väitöskirja. Suomen sanomalehdistön historia, mediakulttuuriprojektin julkaisuja n:o 24. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Koho, T. 1991. Teatteriarkkitehtuurin merkitysarvot. Teatterirakentamisen suhde yhteiskunnan arvomaailmaan kaupungistuvassa Suomessa. Väitöskirja. Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja–Finska fornminneföreningens tidskrift 97. Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistys.
- Korhonen, P. 1983. Sanomalehtien teatteri-arvosteluista vuosina 1945–1969. Arvostelut teatterin kuvastajana. Yleisen kirjallisuustieteen draamalinjan pro gradu -tutkielma. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Kunelius, R. 1996. The news, textually speaking. Writings on news journalism and journalism research. Tampere: University of Tampere.
- Kärki, A. 2003. Sivusta seuraten. Sanomalehti lukijoiden kertomuksissa. Väitöskirja. SoPhi 83. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Linkala, M-K. 2014. Teatterikriitikot kenttien kielipelissä: bourdieulainen tulkinta suomalaista teatterikritiikkiä koskevasta muutospuheesta 1983–2003. Väitöskirja. Sosiaalitieteiden laitoksen julkaisuja 2014: 13. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Logrén, A. 2015. Taiteilijapuheen moniäänisyys: tutkimus mediavälitteisen ja (kuva)taidelähtöisen taiteilijapuheen muotoutumisesta. Väitöskirja. Joensuu: Itä-Suomen yliopisto.
- Mattlar, M. 2015. "Ei mitä hyvänsä rilutusta": Populaarimusiikin tie legitiimiksi kulttuuriksi Helsingin Sanomissa 1950–1982. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Mervola, P. 1995. Kirja, kirjavampi, sanomalehti. Ulkoasukierre ja suomalaisten sanomalehtien ulkoasu 1771–1994. Väitöskirja. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Miettinen, J. 1980. Sanomalehtien lukeminen. Maakuntien ykköslehtien lukijoiden kiinnostus sekä väline- ja sisältökäyttö. Väitöskirja. Viestintätutkimuksen seuran julkaisusarja nro 2. Espoo: Weilin & Göös.
- Miettinen, J. 1984. Toimitustyö: journalistiksi suuntautuvan oppikirja. Helsinki: Gaudeamus.
- Nuutinen, E. 2000. Teatterikriitikon polku. Kohti laadukasta kritiikkiä. Erikoistyö. Mikkelin ammattikorkeakoulun julkaisu B:39. Mikkeli: Mikkelin ammattikorkeakoulu.
- Pakkanen, I. 2011. Käydään juttukauppaa. Freelancerin ja ostajan kohtaamisia journalismin kauppapaikalla. Väitöskirja. Jyväskylä studies in humanities 162. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Pasanen, I. 2002. Kulttuuria kaikille kiinnostavasti. Analyysi sanomalehti Keski-suomalaisen kulttuurisivujen uudistumisesta, lukijoista sekä

- kulttuuritoimittajan roolista portinvartijana. PD-projektityö. Mediainstituutti. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Saari, T. 2014. UUTISIA? ARVIOITA? Kirjasta ja sen tekijöistä kirjoitetut journalistiset jutut Helsingin Sanomissa ja Satakunnan Kansassa syksyllä 2012. Journalistiikan pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto, viestintätieteiden laitos. Saatavana <http://urn.fi/URN:NBN:fi:jyu-201410303146>. Luettu ja tallennettu 25.3.2015.
- Seppänen, M. 2002. "Palautetta kaipaa ihan älyttömästi". Harrastajateatterin lehtikritiikki ohjaajan näkökulmasta. Pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto, opettajankoulutuslaitos, draamakasvatus. Saatavana: <http://urn.fi/URN:NBN:fi:jyu-2002893227>. Luettu ja tallennettu 20.8.2008.
- Supinen, M. 2003. Sanomalehden kulttuuritoimittajan ammatti-identiteetti. Tiedotusopin pro gradu -tutkielma. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Säätelä, S. 1987. Taiteen vallankumoukset Kuhnin paradigma-teorian valossa. Pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopiston Yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitoksen monistesarja n:o 16. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Tuomikoski-Leskelä, P. 1977. Taide ja politiikka. Kansanedustuslaitoksen suhteutuminen taiteen edistämiseen Suomessa. Väitöskirja. Historiallisia tutkimuksia 103. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Vuorio, K. 2009a. Sanoma, lähettäjä, kulttuuri. Lehdistöhistorian tutkimustraditiot Suomessa ja median rakennemuutos. Väitöskirja. Jyväskylä studies in humanities 125. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Sanoma-, ammatti- ja erikoislehtien artikkelit

- Ahola, S. 2010. Raija Siekkisen muistokirjoitus (HS 9.4.2010). Löytyy: hs.fi. Luettu 10.10.2012.
- Ahola, S. 2014. Ruohonen otti taas riskin. Helsingin Sanomat 8.4.2014, C 2-3.
- Ahti, R. 2007. Ilman kritiikkaa ei ole taidetta. Kritiikin Uutiset, 1/2007, 2-5.
- Anna lahjaksi teatterielämys! Ilmoitus. Keskisuomalainen 27.11.2013, 25.
- Apunen, M. 2010. Totuus ja teatteri. Kolumni. Helsingin Sanomat 5.10.2010, A 2.
- Arponen, ML. 1972. Jyväskylän kaupunginteatteri on ahdas ja puutteellinen mutta intiimi. Keskisuomalainen 10.9.1972, 13.
- Blanchot, M. 1998. Kuinka on kritiikin laita? (ranskankielinen essee ilmestynyt teoksessa Lautréamont et Sade 1963, suom. Roinila, T.). Nuori Voima 1/1998, 8-9.
- Doagu, S. 2015. Tulisipa maaliskuu nopeasti. Keskisuomalainen 12.11.2015, 3.
- E.M. 1969. Arvoisa teatteriarvostelija Penttinen. Keskisuomalainen 20.3.1969, 8.
- Grahn, V. 2012. Nyt uutiset älypuheliiniin, pian tulee iPad-lehti. Keskisuomalainen 20.6.2012, 36.
- Grahn, V. 2013. Kiekko takoi hurjat lukemat. Keskisuomalainen 7.5.2013, 5.
- Harries, E. & Wahl-Jorgensen, K. 2007. The culture of art journalists: Elitists, saviors, or manic depressives. Journalism 8:6, 619-639.

- Hellman, H.-Jaakkola, M. 2009. Kulttuuritoimitus uutisopissa. Kulttuurijournalismin muutos Helsingin Sanomissa 1978–2008. *Media & viestintä* 32(2009): 4–5, 24–42.
- Hellman, H.-Jaakkola, M. 2012. From Aesthetes to Reporters: The Paradigm Shift in Arts Journalism in Finland. *Journalism: Theory, Practice and Criticism* 13(8): 1–19.
- Helminen, J. 2005. Huono kritiikki tekee surulliseksi (Kritiikin Uutisille dramatisoinut Huru. J.). Puheenvuoro Journalismin päivien Kajava-seminaarissa Helsingissä 16.9.2005. *Kritiikin Uutiset* 4/2005, 14–15.
- Hietanen, I. 2014. Rauhantekijä saapui Suomeen. *Helsingin Sanomat* 8.3.2014, C 23.
- HS.fi kasvaa ja muuttuu osin maksulliseksi. Verkossa julkaistaan aiempaa enemmän taustoittavia artikkeleita. *Helsingin Sanomat* 24.8.2012, A 5.
- Jaakkola, M. 2012. Promoting Aesthetic Tourism. Transgressions between Generalist and Specialist Subfields in Cultural Journalism. *Journalism Practice*, Vol. 6(4), 482–496.
- Jaakkola, M. 2013b. Diversity through Dualism: The Balancing Principle as an Organizational Strategy in Culture Departments of Newspapers. *Nordicom Review* 34(Special Issue December), 89–98.
- Jaakkola, M. 2014. Witnesses of a Cultural Crisis: Representations of Media-related Metaproceses as Professional Metacriticism of Arts and Cultural Journalism. *International Journal of Cultural Studies*. Online first February 2, 2014. Löytyy: <http://ics.sagepub.com>. Luettu 3.12.2015.
- Jaakkola, M. 2015a. Outsourcing the Views, Developing the News: Changes in Art Criticism in Finnish Dailies 1978–2008. *Journalism Studies* 16 (3), 383–402.
- Jaakkola, M. 2013. Taidekritiikin muutos suomalaisissa sanomalehdissä 1978–2008. *Kulttuurintutkimus* 30(2013): 4, 31–45.
- Janssen, S. 1999. Art Journalism and Cultural Change. The Coverage of the Arts in Dutch Newspapers 1965–1990. *Poetics* 26(5–6), 329–348.
- Jokinen, K. 1987. Arvostelijan työ – huonosti palkattu ja heikosti arvostettu kutsumus. *Kritiikin Uutiset* 4/1987, 6–7.
- Jääskeläinen, V. 2014. Pelastavat musikaalit. *Keskisuomalainen, Kulttuuri* 26.10.2014, 21.
- Kajava, J. 1982. Tekokaljaa ja salonkihumalaa. *Helsingin Sanomat* 10.11.1982, 25.
- Kakkinen, A. 2010. Höpöhöpön höpöhöpö. *Helsingin Sanomat* 16.9.2010, C 5.
- Kantokorpi, O. 2012. Kritiikki ahdingossa ja akatemiassa. *Tieteessä tapahtuu* 5/2012, 82–83.
- Kantokorpi, M. 2013. Mitä järkeä. *Kritiikin Uutiset* 1/2013, 21.
- Karila, J. 2012. Älä usko kriitikkoa. *Helsingin Sanomat* 28.7.2012, C 2.
- Karjalainen, R. 2015. Voiko kaupunginteatterin ulkoistaa? *Keskisuomalainen* 25.4.2015, 27.
- Karjalainen, R. 2016. Hyttisen aika alkoi. *Keskisuomalainen* 9.1.2016, 20.
- Kauhanen, A-L. 2010. Rivakat irtisanomiset järkyttävät Dagens Nyheterin toimitusta. *Helsingin Sanomat* 26.2.2010, C 1.

- Kauhanen, A-L. 2012. Ensin ulkoistettiin urheilu. Ruotsin mediamarkkinoilla rytisee, kun sanomalehdet etsivät uusia tapoja säästää ja ansaita. Svenska Dagbladet lopettaa oman urheilutoimituksensa. Helsingin Sanomat 26.9.2012, C 1.
- Keinänen, T. 2005. Onko SARV taisteleva ammattiliitto? KritU 4/2005, 22.
- Keskisuomalaisen lukijamäärä kasvoi. Keskisuomalaisen TV-liite 10.4.2012, 1 ja 7.8.2012, 1.
- Keskisuomalaisen lukijaraati. Keskisuomalainen 18.5.2015, 1.
- Kiiskinen, E. 1991. Teatterirakentaminen kertoo yhteiskunnasta. Keskisuomalainen 28.4.1991, 17.
- Kinos, J. 1982. Uusi talo – uusi linja? Jyväskylässä aika puhua teatterin sisällöstä. Kansan Uutiset, maakuntasivut 18.3.1982. Lähde löydetty Jyväskylän kaupunginteatterin leikearkistosta, ja sen alkuperä varmistettu jutun kirjoittajalta Jukka Kinokselta 12.10.2015.
- Kivinen, A. 2014. Laadun puolestapuhuja. Journalistiikan professoria harmittavat yliopiston nykyinen harvainvaltaisuus ja rahoitusmalli, joka rapauttaa tutkimuksen. Keskisuomalainen 7.12.2014, 11.
- Klein, B. 2005. Dancing about Architecture. Popular Music Criticism and the Negotiation of Authority. Popular Communication 3 (1), 1–20.
- Koivisto, S. 2014. Ikuisen kertomuksen salattu voima puhuttelee pääsiäisenä. Jyväskylän seurakunnan lehti Henki ja elämä 10.4.2014 7/2014, 3.
- Korhonen, J. 2013. Tyhjän puheen piina. Helsingin Sanomat 11.9.2013, B 3.
- Kujala, P. 2015a. Kari Arffman jättää kaupunginteatterin. Jyväskylä: Teatterinjohtaja siirtyy perhesyistä freelanceriksi. Keskisuomalainen 29.1.2015, 18.
- Kujala, P. 2015b. Yhteisöllisyyden iskemä. Keskisuomalainen 16.5.2015, 23.
- Kulmala, T. 1985. Kriitikko ja inhimillisuus. Keskisuomalainen 2.4.1985, 14.
- Kulmala, T. 1992. Kurre Nuotion lähtiäisterveiset: Haaveilkaa ja haltioitukaa! Keskisuomalainen 29.11.1992, A 8.
- Kulmala, T. 2015. Asema ja ihminen samassa veturissa. Kirjat: Aila Lavaste käy läpi haastavia vuosiaan teatterinjohtajana. Keskisuomalainen 11.4.2015, 24.
- Kulttuuritoimittajien koulutus käynnistyy syksyllä 2013. 2012. Tammenlastuja, Suomen Kulttuurirahaston sisäinen tiedotuslehti 4/2012, 9.
- Kunelius, R.-Heikkilä, H. 1995. Miten selvitä hengissä mediassa? Journalismi ei voi olla ulkopuolinen, vastaa Jay Rosen. Journalisti 71 (1995): 21, 8.
- Känsälä, R. 1984. Teatterin talouden ja hallinnon kehityspiirteitä. Onko taloudellinen kriisi pysyvä tila? Suomen Kunnallislehti n:o 13/1984, 26.
- Kärki, A. 1991. Teatteriarviot tutkimusaineistona. Kriitikit syynissä. Keskisuomalainen 5.4.1991, 14.
- Laakso, J.T. 2014. Tervetuloa takaisin, Ryysyranta. Törkeyksillä kuorrutettu tasa-arvotarina. Savon Sanomat 28.11.2014, 21.
- Laatikainen, E. 1996. Uusien avausten aika on käsillä. Keskisuomalaisella on sillanrakentajan, kriitikon ja kannustajan tehtävä. Se on itsenäinen sanomalehti. Keskisuomalainen 7.1.1996, 2.

- Laatikainen, E. 2010. Keski-suomalaisen kulttuurin sielu. Keski-suomalainen 24.10.2010, 19.
- Laatikainen, O. 2012. Keski-suomalaisen tulos kutistui selvästi. Keski-suomalainen 24.8.2012, 12.
- Laitinen, J. 2015. Taiteilijat antavat sapiskaa kulttuuritoimituksille. Taidearviot katosivat lehdistä henkilöjuttujen tieltä. Keski-suomalainen 15.3.2015, 14.
- Lappalainen, O. 2000. Sarvia ja hampaita 50 vuotta. Kritiikin Uutiset 3/2000, 5-41.
- Lappalainen, S. 2013. Onko moniäänisen kritiikin aika ohi? Kolumni Lapin yliopiston yhteisölehdessä (Kide) 3/2013, 19.
- Leinonen, E. 2012. Keski-suomalaiselle lisää lukijoita. Kansallinen mediatutkimus: Paperilehti pitänyt pintansa, vaikka lehtiä luetaan enemmän myös sähköisesti. Keski-suomalainen 1.3.2012, 14.
- Lotila, S. 2013. Päätoimittaja Pekka Mervola: "Totta kai kaunistelemme". Suur-Jyväskylän Lehti 13.2.2013, 3.
- Lukijalupaus 1871-2013. Keski-suomalainen 6.1.2013, 2.
- Luotonen, A. 2015. Media-alan ahdinko jatkuu - Sanoma vähentää yli 200. Keski-suomalainen 26.8.2015, 11.
- Luukka, T. 2011. Pipoministeri ajaa taidetta ostareihin. Helsingin Sanomat 2.7.2011, C 1.
- Luukka, T. 2014a. Journalismi saapuu verkkokauppaan. Helsingin Sanomat 23.1.2014, B 3.
- Luukka, T. 2014b. Media voi saada murrostukea. Selvitysmies: Lehdille annettava 30 miljoonaa euroa tukirahaa ja veroale. Helsingin Sanomat 6.3.2014, A 30.
- Lyytinen, J. 2013a. Kuka kaipaa kriitikkoa. Median murros voi olla sanomalehtikritiikille uusi mahdollisuus. Helsingin Sanomat 9.4.2013, C 1.
- Lyytinen, J. 2013b. Taide on kansalle viihdykettä. Suurtutkimuksen mukaan perussuomalaisten kannattajat vieroksuvat kulttuuria. Helsingin Sanomat 19.11.2013, B 1-B 2.
- Löf, R. 2015. Toimittajat, veltot somettajat. Kirjat: Emeritustoimittaja Hannes Markkula ampuu kovilla nykymediaa muistelmissaan. Keski-suomalainen 2.4.2015, 17.
- Majander, A. 2014. Olenko minä jäävi? Lukijoiden luottamuksen voi ansaita hitaasti, mutta menettää vain kerran. Helsingin Sanomat 6.12.2014, C 4.
- McLaughlin, E. 1991. Oppositional poverty: the quantitative/qualitative divide and other dichotomies. *The Sociological Review* 39 (2), 292-308.
- Maukonen, R. 2015. Hetkeen heittäytymisen taito. Kuvatuottaja: Hanna Marjanen vastaa lehteen päätyivistä kuvista. Keski-suomalainen 5.2.2015, 9.
- Mervola, P. 2013. Sanomalehti vetää lukijoita. Keski-suomalainen 15.6.2013, 2.
- Mäkinen, E. 2011. Kritiikkiportti oli huono kallis. Helsingin Sanomat 29.6.2011, B 1.
- Nousiainen, A. 2013. Lehdistö rämpiä ahdingosta ylös. Yhdysvalloissa sanomalehtien tulevaisuus näyttää jo hieman valoisammalta. Suomessa ei vielä. Helsingin Sanomat 24.11.2013, C 13.

- Nuutinen, V. 2011. Kritiikkejä kokoavan Kritiikkiportin toiminta päättyy. Helsingin Sanomat 22.6.2011, C 1.
- Nykysuomen sanakirja osa 1. 2002, 15. painos. Helsinki: WSOY.
- Nykysuomen sanakirja osa 2. 2002, 15. painos. Helsinki: WSOY.
- Nykänen, S-T. 2014. Sydämeltään toimittaja. Jyväskylän Ylioppilaslehti JYLKKÄRI 4/2014, 23.
- Osuiko vai upposiko juttu tai mainos? Keskisuomalainen 20.3.2015, 1.
- Palmer, R. H. 1988. The critic's canon: standards of theatrical reviewing in America. Contributions in drama and theatre studies no. 26. New York: Greenwood Press.
- Pasanen, I. 2012. Lehtikin karppaa! Keskisuomalainen 20.1.2012, 2.
- Penttinen, A. 1961. "Ihmeidentekijän" Heleniä etsittiin Jyväskylästä. Keskisuomalainen 6.11.1961, 8.
- Penttinen, A. 1972. Turhautuneen kriitikon mielipide. Keskisuomalainen 7.4.1972, 8.
- Penttinen, A. 1969. Nimimerkki E.M. Keskisuomalainen 20.3.1969, 8.
- Petäjä, J. 2014. Diabeteksen luominen. Lauantaiessee. Helsingin Sanomat 12.4.2014, C 4.
- Picard, R. G. 2012. Vahvimmat sanomalehdet selviytyvät (suom. Miettinen, A.). Helsingin Sanomat 9.9.2012, D 5.
- Pitkänen, H. 2015a. Sanomalehtiä luetaan enemmän myös sähköisesti. Tutkimus: Painetun sanan suosio on edelleen omaa luokkaansa. Sanomalehtien palveluihin ollaan aiempaa tyytyväisiä. Keskisuomalainen 27.1.2015, 11.
- Pitkänen, H. 2015b. Medialla vaikea alkuvuosi. Keskisuomalaisen tulos heikkeni toisella vuosineljänneksellä. Keskisuomalainen 21.8.2015, 12.
- Printillä ja verkolla etunsa. Keskisuomalainen 24.1.2012, 12.
- Rahkonen, J. 2011. Keskisuomalainen paransi tulostaan. Arvonlisävero tuo hinta- ja tehostamispaineita. Keskisuomalainen 25.8.2011, 12.
- Rahkonen, J. 2013. Puolen Suomen mediamoguli. Keskisuomalainen 7.4.2013, 3, 12.
- Rahkonen, J. 2014. Lehtiyhtymä piristi Keskisuomalaista. Tilinpäätökset: Vesa-Pekka Kangaskorven mukaan arvonlisäveron nosto olisi kohtalokas monelle lehtiyhtiölle. Keskisuomalainen 20.3.2014, 17.
- Rantanen, A. 2015. Keskisuomalainen tavoittaa jo yli 350 000 viikossa. Media: Keskisuomalainen yltää lukijoiden kokonaistavoitettavuudessa sanomalehdistä neljänneksi. Keskisuomalainen 2.4.2015, 5.
- Roukala, L. 2011. Suuret päälakinäyttelijät. Jyväskylän vanha teatteritalo oli pieni ja intiimi – ja siellä oli pelottavan jyrkkä katsomo. Keskisuomalainen 1.9.2011, 27.
- Ryhmäteatteri kampanjoi pikkuseteleillä. Keskisuomalainen 13.1.2014, 15.
- Ryynänen, M. 2000. Metakritiikistä median viihteellistymisen kritiikkiin. Teatteri 8/2001, 28.
- Salohalme, T. 2006a. Kovan onnensa seppä. Laitakaupungin valot (elokuvakritiikki). Suur-Jyväskylän Lehti nro 9, 4.2.2006, 21.

- Salohalme, T. 2006b. Asiallisuutta palautteisiin. Suur- Jyväskylän Lehti nro 12, 15.2.2006, 12.
- Salovaara, E. 2006. Asiantuntemusta kritiikkiin. Kommentti. Suur-Jyväskylän Lehti nro 12, 15.2.2006, 12.
- Salusjärvi, A. 2011. Teatterikorkeakoulussa nähdään kritiikissä suuria puutteita. KritU 1/2011, 26–28.
- Satie, E. 2004. Kriitikkojen ylistys (teoksessa Muistinsa menettäneen muistelmat, suom. Kauko, S.). Kritiikin Uutiset 4/2005, 12–13.
- Selvitys: Kaikki päivälehdet ottavat käyttöön maksumuurin. Keskisuomalainen 4.2.2015, 11.
- Seppänen, M. 2006. Kritiikin asiantuntemuksesta. Kommentti. Suur-Jyväskylän Lehti nro 14, 22.2.2006, 12.
- Sirén, V. 2012. Kulttuurijournalismiko kannattamatonta? Helsingin Sanomat 27.10.2012, C 1.
- Sirén, V. 2013. Nimekäs kriitikko jätti rajut jäähyväiset. Helsingin Sanomat 8.4.2013, C 4.
- Souri, K. 2010. Kriitikot kostoretkellään. Keskisuomalainen 19.9.2010, 19.
- Suihkonen, R. 2015. Lehti uudistuu ensi vuonna. Keskisuomalainen: Sivukoko muuttuu tabloidiksi. Verkkolehden tulee lisää liikkuvaa kuvaa ja ulkoasuremontti. Keskisuomalainen 24.3.2015, 5.
- Tabloidilehti on odotettu uudistus. 2015. Keskisuomalainen 13.11.2015, 3.
- Taideyhdistys palkitsi Riitta Ojanperän. STT/Keskisuomalainen 14.1.2012, 21.
- Tavast, A. 2013. Mestarikurssi käynnistyi intensiivisesti. Tammenlastuja, Suomen Kulttuurirahaston sisäinen tiedotuslehti 3/2013, 6.
- Teatteri luopuu kiertueista? 1982. Vastin 25.3.1982, 3.
- Tiusanen, T. 1982. Kiertävistä ryhmistä kaupunginteattereiksi. Suomen Kunnallislehti n:o 9/1982, 14–18.
- Toijonen, S. 2006. Kritiikin kohottava voima. Otso Kantokorpi taiteen totuutta etsimässä. Arsis 3/2006, 13–14.
- Toijonen, S. 2011. Uudistamisen aika (Puheenjohtajan palsta). Kritikko 2/2011, 4.
- Toijonen, S.–Salusjärvi, A. 2011. 2010-luvun luokkataistelu: tekijänoikeudet. Kritiikin Uutiset 3–4/2011, 6–9.
- Toivakka, S. 2002. Teatterin lika puhdistaa yleisön. Keskisuomalainen 25.4.2002, 25.
- Toivakka 2015a. Irti johtajan viitasta. Jyväskylän vuodet vieroittivat Aila Lavasteesta halun johtaa teatteria. Hän kirjoitti itsensä uupumuksesta ulos. Keskisuomalainen 4.4.2015, 30.
- Toivakka, S. 2015b. "Hyvä, että asioista puhutaan". Keskisuomalainen 26.4.2015, 21.
- Toivakka, S. 2016. Harrastajat kylään. Keskisuomalainen 10.1.2016, 23.
- Tuomaala, T. 2013. Heitä on nykyään tosi vähän. Keskisuomalainen 28.8.2013, 17.
- Tuomaala, T. 2015. Mistä löytyy neljästoista? Kaupunginteatterin johtajahaku: Jos kaikki sujuu niin kuin pitää, on seuraavakin johtaja käytännössä

- valittu ennen kuin hakemusta on edes jätetty. *Keskisuomalainen* 12.4.2015, 20.
- Tyynysniemi, M. 2013. Aamulehti siirtyy tabloid-kokoon. *Helsingin Sanomat* 20.6.2013, B 8.
- Tänään *Keskisuomalaisen* numero 38 489. *Keskisuomalainen* 13.11.2013, 8.
- Uexküll, S. 1967. Rakoileva julkisivu (Viisas teatteri käyttää hyväkseen kapinallisiaan; Kannanotto teatterin tilaa koskevassa kiertoaastattelussa.). *Helsingin Sanomat* 6.1.1967, 12.
- Uimonen, A. 2012. Muisti, tieto ja elämys avasivat taiteen. *Helsingin Sanomat* 1.12.2012, C 2.
- Uotinen, J. 2012. Kulttuuria etsimässä. Taiteilija Jorma Uotisen vuosijuhlaesitelmä. *Tammenlastuja, Suomen Kulttuurirahaston sisäinen tiedotuslehti* 1/2012, 16–19.
- Uusitalo, J. 2014. Kritiikki talouden puristuksessa. *Tammenlastuja, Suomen Kulttuurirahaston sisäinen tiedotuslehti* 4/2014, 9.
- Vanhala, J. 2011. Kritiikki ruokkii tyytymättömyyttä. *Kritiikin Uutiset* 3–4/2011, 46–47.
- Varonen, M. 2015. Digi kasvaa, paperi pysyy. *Mediakonserni Keskisuomalainen lisää panostuksia digiliiketoimintaan. Suur-Jyväskylän Lehti* 4.3.2015, 13.
- Vesander, L. 2013. Joukko kansanedustajia haluaa alentaa lehtien arvonlisäveroa. *Keskisuomalainen* 3.10.2013/STT, 13.
- Vihavainen, T. 2009. Kulttuurin unohtaminen. *Kanava* 6/2009, 374–375.
- Viikkolehti Newsweek palaa printtiin. *Helsingin Sanomat* 5.12.2013, B 10.
- Viljakka, V. 2012. Kriitikkona kesäteatterissa. *Savon Sanomat* 28.5.2012, 2.
- Viljanen, K. 2014. Toimittajan pitää olla lukijan antenni. *Helsingin Sanomat* 18.1.2014, C 4.
- Virkkunen, J. 2010. Kannattaa uskoa vahvan sisällön voimaan. *Kolumni. Helsingin Sanomat* 31.3.2010, A 2.
- Virtanen, L. 2014. Eläimen hiljaisuus ihmisessä. Kirja-arvio John Anderssonin kirjasta *Armoton kauneus*. Pirjo Honkasalon elokuvataide (suom. Tamminen, L.) *Helsingin Sanomat* 15.3.2014, C 10–11.
- Voutilainen, E. 2010. Mitkä ovat arvostelun arvot? *Keskisuomalainen* 27.7.2010, 17.
- Vuori, S. 2000a. Tekijät & kokijat. 22 näkökulmaa 90-luvun tapahtumiin. *Julmaa peliä* (Jukka Kajavan haastattelu). *Teatteri* 6/2000, 22–23.
- Vuori, S. 2010a. Kritiikki ei kuole, keskustelun voi tappaa. *Helsingin Sanomat* 4.7.2010, A 2.
- Vuori, S. 2010b. Kristian Smeds saa merkittävän eurooppalaisen teatteripalkinnon. *Mykän kansan leppoisa Lalli*. *Helsingin Sanomat* 10.10.2010, C 1.
- Vuori, S. 2011. Kristian Smeds, Turkan perillinen. *Helsingin Sanomat* 1.10.2011, C 1.
- Vuori, S. 2013. Taidetta taiteen vuoksi. *Helsingin Sanomat* 4.5.2013, C 4.
- Vuori, S. 2014a. Teatteri lähtee taas liikkeelle. *Helsingin Sanomat* 20.1.2014, B 1.
- Vuori, S. 2014b. Tilallisuus sai oman professorin. *Helsingin Sanomat* 19.3.2014, B 13.

- Vuori, S. 2014c. Rauta-ajasta tuli kohuteos. Kalle Holmberg ohjasi suurta tv-elokuvaa kauhun kyhmyt sydämalassa. Helsingin Sanomat 2.10.2014, B 13.
- Waarala, H. 1999. Johtajaa vaihtamalla parempaa teatteria? Aamulehti 22.4.1999, 23.
- Waarala, H. 2006. Polemiikin polemiikkia. Suur-Jyväskylän Lehti nro 15, 25.2.2006, 14.
- Waarala, H. 2010. Kritiikin kynnykset. Keski-suomalainen 28.7.2010, 17.
- Wahlsten, A. 2014. Kirjallisuuskritiikkien arviointi olisi tarpeen. Helsingin Sanomat 12.5.2014, B 10.
- Weber, M. 1985. Kohden sanomalehdistön historiaa. Saksan sosiologisessa yhdistyksessä 1910 pidetty puhe. Tiedotustutkimus 8(1985): 2, 16–22.
- Ylä-Tuuhonen, M. 2013. Keski-suomalainen jakaa lisäosinkoa ja yt-neuvottelee. Helsingin Sanomat 3.12.2013, A 27.

Audiovisuaalinen aineisto ja elektroninen media

- Ahola, S. 2010. YLE TV 1, aamulähetys. SARV ry 60 vuotta. Katsottu ja tallennettu 20.10.2010.
- Ahola, S., 2014. Verkkoartikkelissa Huusko, M. 2014. Vievätkö kirjabloggaajat toimittajilta leivän? Löytyy: <http://markkuhuusko.vapaavuoro.uusisuomi.fi/kulttuuri/178548-vievatko-kirjabloggaajat-toimittajilta-leivan>. Luettu 30.10.2014.
- Haapkylä, M. 2011. Mansikkapaikka. Toimittaja Juho-Pekka Rantasen haastateltavana näyttelijä Minna Haapkylä. Yle TV 1:n ohjelma 17.11.2011. Katsottu ja tallennettu 17.11.2011.
- Heiskanen, K. 2007. YLE TV 1:n aamulähetys, haastattelussa näyttelijä-ohjaaja Kari Heiskanen. Katsottu ja tallennettu 20.3.2007.
- Helke, S. 2011. Juha Hurmeen puhe Jyväskylän kaupunginteatterin 50-vuotisjuhlassa 17.12.2011. Tiedottaja Sirkka Helken lehdistötiedote 21.12.2011. Luettu ja tallennettu 21.12.2011.
- Hellman, H. 2010. Kulttuurisivut - taiteen vai journalismin ehdoilla. Puheenvuoro Teoston kesäseminaarissa Helsingissä 2.6.2010. Löytyy: [http://www.teosto.fi/teosto/websivut.nsf/0/5978dff3c8b980cc225773700401122/\\$FILE/Hellmanin_alustus.pdf](http://www.teosto.fi/teosto/websivut.nsf/0/5978dff3c8b980cc225773700401122/$FILE/Hellmanin_alustus.pdf). Luettu ja tallennettu 15.11.2010.
- Hellman, H.-Nieminen, A. 2013. YLE TV 1:n aamulähetyksessä haastateltavina Tampereen yliopiston professori Heikki Hellman ja Suomen Journalistiliiton puheenjohtaja Arto Nieminen. Katsottu ja tallennettu 28.3.2013.
- Hämäläinen, J. 2014. Toimittaja Juho Hämäläisen sähköposti 20.10.2014. Jyväskylän kaupunginteatteri. Anna palautetta. Löytyy: jyvaskyla.fi/kaupunginteatteri/palaute. Luettu 20.1.2015.
- Kantokorpi, O. 2013. Kuinka elämäni kapitalismin henkisenä ammattihoorana yhtäkkisesti lakkasi. Taidekriitikko Otso Kantokorven blogi. Löytyy: <http://alastonkriitikko.blogspot.fi/>. Blogitekstit 6.4.2013. Luettu 10.4.2013.

- Kritiikkiportti. Löytyy: <http://www.kritiikkiportti.fi>. Luettu 4.11.2008 ja 17.6.2012.
- Kulmala, T. 2014. Teppo Kulmalan sähköposti koskien kriitikon työmenetelmiä 12.11.2014. Luettu ja tallennettu 12.11.2014.
- Kulttuurijournalistien täydennyskoulutus. 2012. Suomen Kulttuurirahaston tiedote. Saapunut ja luettu sähköpostista 17.4.2012.
- Kähkönen, A. 2012. Suomen freelance-journalistit ry:n asiamiehen Anna Kähkösen sähköposti. Saapunut ja luettu 18.1.2012.
- Melander, M-L (kirj.) & Jansson, P. (toim.). 2009. Aino Suhola, Keski-suomalaisen toimittaja. Löytyy: <https://webapps.jyu.fi/wiki/display/humtv/Aino+Suhola,+Keski-suomalaisen+toimittaja>. Luettu 30.8.2011.
- Pasanen, I. 2012. Keski-suomalaisen varapäätoimittajan Inkeri Pasasen sähköposti 20.1.2012. Luettu ja tallennettu 20.1.2012.
- Pänkäläinen, S. 2014. Keski-suomalaisen tuottajan Seppo Pänkäläisen sähköposti 22.10.2014.
- Saresma, T. 2012. Monitieteisen tutkimuksen haasteita. Keskustelutilaisuus *Monitieteinen tutkimus käytännössä* 15.2.2012, Jyväskylän yliopisto. Luento luettu ja tallennettu sähköpostin liitetiedostosta 21.2.2012.
- SARV ry. 2010. Suomen arvostelijain liiton jäsenilleen lähettämät sähköpostit. Luettu ja tallennettu 10.5.2010, 26.5.2010, 28.5.2010, 5.3.2012.
- Suomen arvostelijain liitto ry. Löytyy: <http://www.sarv.fi/2010/index.php?p=sarv>. Suomen arvostelijain liitto ry. Luettu ja tallennettu 11.1.2011.
- Savolainen, P. 2011. Suomen Journalistiliiton juristin Petri Savolaisen sähköposti. Luettu ja tallennettu 16.5.2011.
- Suomen Kansallisteatterin vs. Helsingin kaupunginteatterin ohjelmistosuunnittelu. YLE TV 1, uutiset 14.8.2012. Katsottu ja muistiinpanot tehty 14.8.2012.
- Talvitie, P. 2014. Suomen arvostelijain liiton vs. toiminnanjohtajan Petri Talvitien sähköposti. Luettu ja tallennettu 2.12.2014.
- Teatteri Eurooppa Neljä. 2015. Kotisivut, teatterie4wix.com. Luettu 26.10.2015.
- Teatterikone. 2015. Kotisivut, www.teatterikone.fi. Luettu 26.10.2015.
- Toijonen, S. 2012. Kuhmon kamarimusiikki etsii kamarikriitikoita. Siskotuulikki Toijosen sähköposti SARVin jäsenille 9.4.2012. Luettu 9.4.2012.
- Toivanen, I. 2012. Keski-suomalaisen tietopalvelun esimiehen Irmeli Toivasen sähköposti 1.3.2012.
- Tuomaala, T. 2012. Keski-suomalaisen kulttuuritoimittajan Tomi Tuomaalan sähköposti 20.1.2012. Luettu ja tallennettu 20.1.2012.
- Tutkimuseettisen toimikunnan laatimat eettiset periaatteet. 2012. <http://www.tenk.fi/fi/eettinen-ennakkoarviointi-ihmistieteiss%C3%A4/periaatteet>. Luettu ja tallennettu 25.4.2014.
- Virkkunen, J. 2013. Helsingin Sanomien päätoimittaja emerituksen haastattelu YLE TV 1, aamulähetys 14.10.2013. Katsottu ja muistiinpanot tehty 14.10.2013.

Westman, M-L. 2002a. Keski-suomalaisen teatterin puolitoista vuosisataa. Löytyy www.finnica.fi/keski-suomi/teatteri.
Yrkesetiska riktlinjer för konstkritiker och yrkesmässiga rekommendationer. aicasweden.se/yrkesetiska-riktlinjer/. Luettu ja tallennettu 7.7.2014.

Kirjallisuus

- Ahponen, P. 1996, 2. P. Kulttuuripolitiikka instituutiona, markkinoilla ja utopioissa. Teoksessa Kupiainen, J.-Sevänen, E. (toim.), Kulttuurintutkimus. Johdanto, 97–118. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Altman, R. 2002. Elokuva ja genre. Tampere: Vastapaino.
- Anhava, M. 2013. Risuista ja ruusuista (ilm. alunperin KritU 10/2009). Teoksessa Ajoissa lopettamisen taito. Kirjoituksia, 33–36. Helsinki: Otava.
- Aristoteles. 1967. Runousoppi (suom. Saarikoski, P.). Keuruu: Otava.
- Aronson, A. 2005. Looking into the Abyss. Essays on Scenography. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Bamberg, J.-Jokinen, P.-Laine, M. 2007. Esipuhe. Teoksessa Laine, M.-Bamberg, J.-Jokinen, P. (toim.), Tapaustutkimuksen taito, 5–6. Helsinki: Gaudeamus.
- Barrett, T. 2000, 2nd. ed. Criticizing Art. Understanding the Contemporary. New York, NY: McGraw-Hill.
- Barthes, R. 1967. Mitä kritiikki on? (suom. Lehtonen, M.) Teoksessa Niemi, I. (toim.), Tekijät, tulkit ja kokijat. Esseitä ja tutkimuksia taiteen tekemisestä välittymisestä ja vastaanottamisesta, 117–123. Helsinki: Tammi.
- Barthes, R. 1993. Virkaanastujaisluento. Teoksessa Rojola, L., (suom. toim., suom. Rojola, L.-Thorel, P.), Tekijän kuolema, tekstin syntymä, 225–249. (Tampere: Vastapaino.
- Beardsley, M. C. 1970. The Possibility of Criticism. Detroit: Wayne State University Press.
- Bennett, T.-Grossberg, L.-Morris, M.-Williams, R. 2005. New Keywords. A Revised Vocabulary of Culture and Society. Maide, Mass.: Blackwell Publ.
- Björkman, H-P. 2011. Kadonneet askeleet. Matkoja aikaan ja taiteeseen. Helsinki: Kirjapaja.
- Blank, G. 2007. Critics, Ratings and Society. The Sociology of Reviews. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- Brennen, B. S. 2013. Qualitative Research Methods for Media Studies. New York: Routledge.
- Bourdieu, P. 1985. Sosiologian kysymyksiä (suom. Roos, J.P.). Tampere: Osuuskunta Vastapaino.
- Bourdieu, P. 1993. The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, P. 1998. Järjen käytännöllisyys (suom. Siimes, M.; alkuteos Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action. 1994.) Tampere: Vastapaino.

- Bourdieu, P. 2005. The Political Field, the Social Science Field, and the Journalistic Field. Teoksessa Benson, R. & Neveu, E. (eds.), *Bourdieu and the journalistic field*, 29–47. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, P. & Passeron, J-C. 1977. *Reproduction in Education, Society and Culture* (alkuteos *La reproduction: Éléments pour une théorie du système d'enseignement*, 1970, transl. Nice, R.). London: SAGE.
- Brook, P. 1968. *The Empty Space*. London: Penguin Books.
- Brook, P. 1972. Tyhjä tila. Nykysteatterista ja sen mahdollisuuksista. Porvoo: WSOY.
- Cantell, T. 1999. Kulttuurista *pääomaa* vai *kulttuurista* pääomaa? Teoksessa Koivunen, H.-Kotro, T. (toim.), *Kulttuuriteollisuus*, 259–268. Helsinki: Edita.
- Chauduri, U. 2005. Näytelmien tilat. Teoksessa Koski, P. (toim.), *Teatteriesityksen tutkiminen*, 83–132. Helsinki: Like.
- Chouliriki, L. & Fairclough, N. 1999. *Discourse in Late Modernity: rethinking critical discourse analysis*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Dewey, J. 1980, first printing 1934. *Art as Experience*. New York: Perigee Books/Berkley Publishing Group.
- Dewey, J. 2010. *Taide kokemuksena* (suom. Immonen, A. & Tuusvuori, J. S.). Tampere: Niin & näin.
- Dickie, G. 1981. *Estetiikka: tutkimusalue, käsitteitä ja ongelmia*. Helsinki: SKS.
- Donne, J. 2001. *Devotions Upon Emergent Occasions, Meditation XVII*. Teoksessa Coffin, Charles M. (ed.), *The Complete Poetry and Selected Prose of John Donne*, 445–446. New York: Random House.
- Donne, J. 1988. XVII Nunc lento sonitu dicunt, morieres. Teoksessa Rukouksia sairastaneelta, 134–136. Helsinki: Kirjaneliö.
- Duncan, H. D. 1967. Kirjallisuus yhteiskunnallisena instituutiona. Teoksessa Niemi, I. (toim.), *Tekijät, tulkit, kokijat*, 195–213. Helsinki: Tammi.
- Eaton, M. M. 1995, 2. muuttamaton p. *Estetiikan ydinkysymyksiä*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Eklund, H. 1984. Sole Uexküll 1920–1978. Teoksessa Eklund, H.-Niemi, I.-Savutie, M.-Suur-Kujala, A. (koonn. ja toim.), *Kriitikko teatterissa. Arvosteluja ja kannanottoja*, 13–17. Helsinki: Helsingin Sanomat.
- Engel, L. 1976. *The Critics*. New York: Macmillan.
- Envall, M. 1999. *Kritiikistä*. Teoksessa Envall, M., *Synnyttämässä ja muita esseitä* 171–187. Juva: WSOY.
- Eräsaari, R. 2007. Konteksti. Teoksessa Laine, M.-Bamberg, J.-Jokinen, P. (toim.), *Tapaustutkimuksen taito*, 149–170. Helsinki: Gaudeamus.
- Eskola, J. & Suoranta, J. 2008, 8. painos. *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- Eskola, J. & Vastamäki, J. 2001. Teemahaastattelu: opit ja opetukset. Teoksessa Aaltola, J.-Valli, R. (toim.), *Ikkunoita tutkimusmetodeihin I. Metodien valinta ja aineistonkeruu: virikkeitä aloittelevalle tutkijalle*, 24–42. Chydenius-Instituutin julkaisuja 2/2001. Jyväskylä: PS-kustannus.

- Eskola, S. 2008, 3. painos. Historian kuolema ja kulttuurien taistelu. Helsinki: Edita.
- Fairclough, N. 1992. *Discourse and Social Change*. Cambridge: Polity Press.
- Fairclough, N. 1997. Miten media puhuu (Media Discourse 1995, suom. Blom, V. & Hazard, K.). Tampere: Vastapaino.
- Fischer-Lichte, E. 2005. Teatterin historiankirjoitus ja esitysanalyysi: kaksi eri alaa, samanlaiset lähestymistavat? Teoksessa Koski, P. (toim.), *Teatterin ja historian tutkiminen*, 105–125. Keuruu: Like.
- Fiske, J. 1989. Merkkien kieli. Johdatus viestinnän tutkimiseen. Tampere: Vastapaino.
- Fiske, J. 2000, 6. painos. Merkkien kieli. Johdatus viestinnän tutkimiseen. Tampere: Vastapaino.
- Fornäs, J. 1998. Kulttuuriteoria: myöhäismodernin ulottuvuuksia. Tampere: Vastapaino.
- Foucault, M. 1980. Tarkkailla ja rangaista. (Surveiller et punir. Naissance de la prison, 1969, suom. Nivanka, E.). Helsinki: Otava.
- Foucault, M. 2000. The Subject and Power. *Power. Essential Works of Foucault 1954–1984*, vol. 3, 326–348. Faubion, J. D. (ed.; transl. Hurley, R. et al.). London: Penguin Books.
- Fornäs, J. 1998. Kulttuuriteoria: Myöhäismodernin ulottuvuuksia. Tampere: Vastapaino.
- Freeman, D. 1984. Margaret Mead and Samoa. *The Making and Unmaking of an Anthropological Myth*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Garnham, N. 2000. Emancipation, the media, and modernity: arguments about the media and social theory. Oxford: Oxford University Press.
- Goffman, E. 1959. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City: Doubleday.
- Griswold, W. 1994. *Cultures and Societies in a Changing World*. Thousand Oaks and London: Pine Forge Press.
- Gustafsson, K. E. & Kemppainen, P. 2002. Pohjoismaiden media. Teoksessa Ruusunen, A. (toim.), *Media muuttuu. Viestintä savitauluista kotisivuihin*, 119–133. Helsinki: Gaudeamus.
- Gramsci, A. 1979. Vankilavihkot. Böök, M. (toim. ja kirj. johdannon; suom. Berger, M.–Böök, M.–Talvio, L.). Helsinki: Kansankulttuuri.
- Haapala, A. 1990a. Johdanto. Teoksessa Haapala, A. (toim.), *Taiteen kritiikki. Professori Aarne Kinnusen 60-vuotispäiväksi*, 9–14. Juva: WSOY.
- Haapala, A. 1990b. Taidekritiikki – tiedettä vai taidetta? Teoksessa Haapala, A. (toim.), *Taiteen kritiikki. Professori Aarne Kinnusen 60-vuotispäiväksi*, 83–98. Juva: WSOY.
- Haapanen, I. 2000. Kriitikko – vallankäyttäjät? Teoksessa Tapio, A-L. (toim.), *Teatterikäräjät*, Kangasala 26.–28.5.2000, 33–37. Tampere: Tampereen yliopisto, yhteiskuntatieteiden tutkimuslaitos.
- Hall, S. 1992. Kulttuurin ja politiikan murroksia. Tampere: Vastapaino.
- Heikkilä, M. 2012. Johdanto: Taiteesta puheeseen. Teoksessa Heikkilä, M. (toim.), *Taidekritiikin perusteet*, 11–54. Helsinki: Gaudeamus.

- Heinonen, A. 1996. Ihanteet ja arki - journalistien itsekritiikki. Teoksessa Luostarinen, H.-Kivikuru, U.-Ukkola, M. (toim.), *Sopulisilppuri. Mediakritiikin näkökulmia*, 87-104. Jyväskylä: Gummerus.
- Heiskanen, I. 1999. Kun taiteet ja kulttuuri kohtasivat kestäväen kehityksen. Huomioita "Syrjästä esiin" -raportin kirjoittamisesta. Teoksessa Kangas, A.-Virkki, J. (toim.), *Kulttuuripolitiikan uudet vaatteet*, 118-139. SoPhi 23. Jyväskylä: Kopijyvä.
- Helola, T. 2005. Paradigmojen dynamiikkaa. Thomas Kuhnin *The Structure of Scientific Revolutions*. Teoksessa Järvinen, H.-Kärki, K. (toim.), *Avaintekstejä kulttuurihistoriaan*, 23-36. Kulttuurihistoria, Turun yliopisto. Tampere: Tammer-Paino.
- Hémanus, P. 2002. Lehdistö eilen. Teoksessa Ruusunen, A. (toim.), *Media muuttuu. Viestintä savitauluista kotisivuihin*, 31-66. Helsinki: Gaudeamus.
- Herkman, J. 2006. Kriittinen kulttuurintutkimus valinkauhassa. Teoksessa Herkman, J.-Hiidenmaa, P.-Kivimäki, S.-Löytty, O. (toim.). *Tutkimusten maailma. Suomalaista kulttuurintutkimusta kartoittamassa*, s. 21-32. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 87. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Hietaharju, M. 2010. Kuuntele kuvaa. Näkökulmia valokuvan tulkintaan. Porvoo: WS Bookwell.
- Hietikko, H. 1994. Teatteri ja tulevaisuuden haasteet. Ante rem -sarja. Tampereen kaupungin kulttuuritoimi: Tampereen kaupungin painatusyksikkö.
- Hirsjärvi, S.-Hurme, H. 1995, 7. painos. Teemahaastattelu. Helsinki: Yliopistopaino.
- Hirsjärvi, S.-Hurme, H. 2000. Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun teoria ja käytäntö. Helsinki: Yliopistopaino.
- Huovila, T.-Pulkinen, H.-Taipale, M. 1998. Sanomalehden ulkoasuopas. Helsinki: Sanomalehtien liitto.
- Häikiö, L.-Niemenmaa, V. 2007. Valinnan paikat. Teoksessa Laine, M.-Bamberg, J.-Jokinen, P. (toim.), *Tapaustutkimuksen taito*, 41-56. Helsinki: Gaudeamus.
- Ihonen, M. 2000. Mitä on hyvä kritiikki? Teoksessa Tapio, A-L. (toim.), *Teatterikäräjät*, Kangasala 26.-28.5.2000, 11-17. Tampere: Tampereen yliopisto, yhteiskuntatieteiden tutkimuslaitos.
- Ihonen, M. 2002. Tieteellinen kirja-arvio. Teoksessa Kinnunen, M.-Löytty, O. (toim.), *Tieteellinen kirjoittaminen*, 179-201. Tampere: Vastapaino.
- Jaakkola, M. 2013a. Hyvä journalismi. Helsinki: Kansanvalistusseura.
- Jokinen, A.-Juhila, K.-Suoninen, E. 1993. Diskurssianalyysin aakkoset. Tampere: Vastapaino.
- Jokinen, H. 2010. Tarkista lasku. Sinun täytyy se maksaa. Teoksessa Jokinen, H. (toim.), *Kritiikin kasvot*, 104-109. Helsinki: Art-Print.
- Jokinen, K. 1988. Arvostelijat, Suomalaiset kriitikot ja heidän työnsä. Jyväskylän yliopisto. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 12. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

- Kalliokoski, J. 1996. Johdanto. Teoksessa Kalliokoski, J. (toim.), Teksti ja ideologia. Kirjoituksia kielestä ja vallasta julkisessa kielenkäytössä, 8–36. Helsinki: Helsingin yliopiston suomen kielen laitos.
- Kangas, A. 1999. Kulttuuripolitiikan uudet vaatteet. Teoksessa Kangas, A.–Virkki, J. (toim.), Kulttuuripolitiikan uudet vaatteet, 156–178. SoPhi 23. Jyväskylä: Kopijyvä.
- Kangas, L. 2007. Painetun sanan elämää. Keski-Suomi ja Keski-suomalainen 1871–2007. Jyväskylä: Keski-suomalainen.
- Kantokorpi, O. 2010. Onko kriitikko zombie vai elävässä todellisuudessa? Teoksessa Jokinen, H. (toim.), Kritiikin kasvot, 30–37. Helsinki: Art-Print.
- Kantola, A. 1996. Tri Otoni ja Mr Kasvihuone. Mediapaniikkeja modernin kauhun rajoilta. Teoksessa Luostarinen, H. – Kivikuru, U. – Ukkola, M. (toim.), Sopulisilppuri: mediakritiikin näkökulmia, 157–176. Lahti: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.
- Kaplan, A. 1964. *The Conduct of Inquiry*. New York: Crowell.
- Kauppi, N. 2004. Median sekundatodellisuus: Pierre Bourdieun konstruktivismin viestinnän tutkimuksena. Teoksessa Mörä, T.–Salovaara-Moring, I.–Valtonen, S. (toim.), Mediatutkimuksen vaeltava teoria, 75–89. Helsinki: Gaudeamus.
- Keller, H. 1987. *Criticism*. London: Faber and Faber.
- Kellner, D. 1998, 2. painos. *Mediakulttuuri*. Tampere: Vastapaino.
- Khakee, A. 1999. Kollaboratiivisen valtion haasteet. Näkökulma kulttuurin taloustieteen tutkimiseen, 90–105. Teoksessa Kangas, A.–Virkki, J. (toim.), Kulttuuripolitiikan uudet vaatteet. SoPhi 23. Jyväskylä: Kopijyvä.
- Kiviniemi, K. 2010, 3. uud. ja täyd. p. Laadullinen tutkimus prosessina. Teoksessa
- Koistinen, M. 2003, 3. p. Pelkkää taloutta. Retoriikka journalismin tutkimuksessa. Teoksessa Kantola, A.–Moring, I.–Väliverronen, E. (toim.), Media-analyysi. Tekstistä tulkintaan, 40–63. Tampere: Tammer-Paino Oy.
- Konttinen, I. 1990. Teatteritarina. Jyväskylän Työväen Teatteri 1910–1990. Jyväskylä: Jyväskylän työväen teatteri.
- Koski, P. 2005a. Esipuhe (11.11.2004). Teoksessa Koski, P. (toim.), Teatteriesityksen tutkiminen, 7–13. Keuruu: Like.
- Koski, P. 2005b. Teatterihistorioitsija, aika ja konteksti: menneen esityksen analyysi. Teoksessa Koski, P. (toim.), Teatterin ja historian tutkiminen, 126–149. Keuruu: Like.
- Koski, P. 2010. Suomalainen teatteri haasteiden edessä. Teoksessa Seppälä, M.–O.–Tanskanen, K. (toim.), Suomen teatteri ja draama, 419–432. Helsinki: Like.
- Kristensen, N.–From, U. 2011. *Kulturjournalistik – journalistik om kultur*. Köpenhagen: Samfundslitteratur.
- Kuhn, T. 1996, 3rd ed. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press.

- Mäkelä, K. 1990. Kvalitatiivisen analyysin arviointiperusteet. Teoksessa Mäkelä, K. (toim.), Kvalitatiivisen aineiston analyysi ja tulkinta, 42–61. Helsinki: Gaudeamus.
- Kytöhonka, A. 1970. Ihan uusi arvostelu. Teoksessa Valkonen, M. (toim.), Irti kehyksestä, 136–150. Porvoo: WSOY.
- Lahtinen, O. 2010. Koulutusta teatteriammatteihin. Teoksessa Seppälä, M.-O.-Tanskanen, K. (toim.), Suomen teatteri ja draama, 339–353. Helsinki: Like.
- Lahtinen, O. 2012. Mitä aalto jättää jälkeensä – kuinka kirjoittaa teatteriesityksestä? Teoksessa Heikkilä, M. (toim.), Taidekritiikin perusteet, 84–117. Helsinki: Gaudeamus.
- Laiho, P. 2012. Poika ja kapakkasaatana. Helsinki: WSOY.
- Lehman, H-T. 2009. Draaman jälkeinen teatteri (suom. Virkkunen, R., alkuteos 1999/2005). Helsinki: Like.
- Lehto, K. 2002. Periaatteet paperille. Seitsemänpäiväisten sanomalehtien linjapaperit ja päätoimittajien käsityksiä niiden merkityksestä. Teoksessa Perko, T.-Salokangas, R.-Luostarinen, H. (toim.), Median varjossa, 66–90. Jyväskylän yliopisto, Viestintätieteiden laitos, Journalistiikka/Mediainstituutti.
- Lehtola, E. 1983. Kovaa pumpulia: journalistin muistikirjasta. Juva: WSOY.
- Lehtola, E.-Seppälä, R. 1989. Taitaa olla piru. Olavi Veistäjän elämä ja teatteri. Juva: WSOY.
- Lehtonen, M. 2004. Kokeiluja tekstilaboratoriossa: Roland Barthesin semiotiikka. Teoksessa Mörä, T.-Salovaara-Moring, I.-Valtonen, S. (toim.), Mediatutkimuksen vaeltava teoria, 291–314. Tampere: Tammer-Paino.
- Lehtonen, M. 2014. Maa-ilma. Materialistisen kulttuuriteorian lähtökohtia. Tampere: Vastapaino.
- Leino, H. 2007. Yleinen ongelma, yksi tapaus. Teoksessa Laine, M.-Bamberg, J.-Jokinen, P. (toim.), Tapaustutkimuksen taito, 214–227. Helsinki: Gaudeamus.
- Linko, M. 1990. Teatteriesitykset ja julkisuus. Kahdeksan 1980-luvun teatteriesityksen vastaanotto sanomalehdissä. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisu 24. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Luostarinen, H. 1996. Citizen Kane ja infokratia. Teoksessa Luostarinen, H.-Kivikuru, U.-Ukkola, M. (toim.), Sopulisilppuri. Mediakritiikin näkökulmia, 11–40. Jyväskylä: Gummerus.
- Luostarinen, H.-Väliveronen, E. 1991. Tekstinsyöjät: Yhteiskuntatieteellisen kirjallisuuden lukutaidosta. Tampere: Vastapaino.
- Lyas, C. 1992. The Evaluation of Art. Teoksessa Hanfling, O. (toim.), Philosophical Aesthetics: an Introduction, 349–380. Oxford: Blackwell.
- Långbacka, R. 1982. Muun muassa Brechtistä: tekstejä teatterista. (Bland annat om Brecht: texter om teater. 1981, suom. Haikara, K.). Helsinki: Tammi.
- Långbacka, R. 1989. Ei kyse ole arkkitehtuurista. Teatteri tilassa, Theatre in Space. Fondi 3. Helsingin Teatterimuseon vuosikirja. Helsinki.
- Långbacka, R. 2009. Tarttua kohtalon tuuliin. (Att fånga ödets vindar, käsikirjoituksesta suom. Heino, H.). Helsinki: Siltala.

- Långbacka, R. 2011. Taiteellista teatteria etsimässä. (På jakt efter en konstnärlig teater, käsikirjoituksesta suom. Heino, H.). Helsinki: Siltala.
- Lönnqvist, B. 1999. Kulttuuripolitiikka voi ohjata vain osaa kulttuurista. Teoksessa Kangas, A.-Virkki, J. (toim.), Kulttuuripolitiikan uudet vaatteet, 73-77. SoPhi 23. Jyväskylä: Kopijyvä.
- Löytty, O. 2002. Käsikirjoituksesta kirjaksi. Teoksessa Kinnunen, M.-Löytty, O. (toim.), Tieteellinen kirjoittaminen, 161-174. Tampere: Vastapaino.
- Malmberg, T. 2004. Porvarillisen julkisuuden keskeneräinen projekti: Jürgen Habermas ja kriittinen mediatutkimus. Teoksessa Mörä, T.-Salovaara-Moring, I.-Valtonen, S. (toim.), Mediatutkimuksen vaeltava teoria, 38-74. Tampere: Tammer-Paino.
- McConachie, B. A. 2005. Kohti positivismin jälkeistä teatterihistoriaa. Teoksessa Koski, P. (toim.), Teatterin ja historian tutkiminen, 14-52. Keuruu: Like.
- Mead, M. 1954 (1. p. 1928). Coming of age in Samoa. A study of adolescence and sex in primitive societies. Harmondsworth: Penguin.
- Mikkeli, H.-Pakkasvirta, J. 2007. Tieteiden välissä? Johdatus monitieteisyyteen, tieteidenvälisyyteen ja poikkitieteisyyteen. Porvoo: WSOY.
- Mäkinen, M. 2000. Missä menee Keski-suomalainen? Analyysi Keski-suomalaisen lukijatutkimuksista. Mediainstituutti 2/2000.
- Mäntylä, J. 1986. Antonio Gramsci, hegemonia ja journalismi. Tampereen yliopisto, tiedotusopin laitos. Sarja A, 54. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Mäntylä, J. 2004. Journalistin etiikka. Helsinki: Gaudeamus.
- Niemi, I. 1978. Kansanteatteri - toteuttamistaan odottava haave. Teoksessa Haltia, L. (toim.), Teatteritiedon perusteet. TNL-TSL, 51-59. Vaasa: Oy Kirjapaino Ab.
- Niemi, I. 1981. Taide ja yhteiskunta. Teoksessa Varpio, Y. (toim.), Taiteentutkimuksen perusteet, 3-15. Kotimainen kirjallisuus. Monistesarja N:o 19. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Niemi, I. 1983. Pääosassa katsoja. Teatteriesityksen vastaanotosta. Helsinki: Tammi.
- Niemi, I. 1984. Suomalaisen teatteriarvostelun vaiheita. Teoksessa Eklund, H.-Niemi, I.-Savutie, M.-Suur-Kujala, A. (koonn. ja toim.). 1984. Kriitikko teatterissa. Arvosteluja ja kannanottoja, 7-12. Helsinki: Sanomapaino.
- Niemi, I.-Ojala, R. 1983. Suomalainen alueteatteri 1978-82. Tausta - toiminta - vaikutus. Valtion taidehallinnon julkaisuja nro 23. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Nordenstreng, K.-Starck, M. 2002. Tiedonvälityksen varhaiskehitys. Teoksessa Ruusunen, A. (toim.), Media muuttuu. Viestintä savitauluista kotisivuihin, 9-30. Helsinki: Gaudeamus.
- Oittinen, T. 1978. "Suuri linja" - suomalaisen työväenteatteriliikkeen vaiheista ja merkityksestä. Teoksessa Haltia, L. (toim.), Teatteritiedon perusteet, TNL-TSL, 23-50. Vaasa: Oy Kirjapaino Ab.
- Ojajärvi, J.-Steinby, L. 2008. Esipuhe. Teoksessa Ojajärvi, J.-Steinby, L. (toim.), Minä ja markkinavoimat. Yksilö, kulttuuri ja yhteiskunta uusliberalismin valtakaudella, 7-22. Helsinki: Avain.

- Orrghen, A. 2007. Den medierade konsten: scenen, samtalet, samhället. Hedemora: Gidlund.
- Orwell, G. 1969. Nineteen eighty-four. London: Heinemann.
- Palmgren, R. 1986. Teatteriarvostelun älyllinen analyytikko. Teoksessa Suur-Kujala, A. (toim.), Kohti elävää teatteria. Maija Savutien teatteriarvosteluja 1935–1985, 9–13. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja nro 4. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Palmer, R. H. 1988. The Critic's Canon. Standards of Theatrical Reviewing in America. Westport: Greenwood Press.
- Peltola, T. 2007. Empirian ja teorian vuoropuhelu. Teoksessa Laine, M.–Bamberg, J.–Jokinen, P. (toim.), Tapaustutkimuksen taito, 111–129. Helsinki: Gaudeamus.
- Pennanen, E. 1970. Kirjallisuusarvostelu. Teoksessa Tarkka, P. (toim.), Suomen kirjallisuus VIII, Kirjallisuuden lajeja, 371–417. Helsinki: Otava.
- Pennanen, J. 2010. Elämää pienempi näytelmä. Helsinki: Like.
- Perelman, C.–Olbrechts-Tyteca, L. 1958. Traité de l'argumentation: la nouvelle rhétorique. Paris: Presses universitaires de France.
- Pettigrew, A. 1973. The Politics of Organizational Decision-making. London: Tavistock.
- Pienimäki, M. 2011. Mitä ihmettä – valokuvissako lajityyppejä?. Teoksessa Kotilainen, S.–Kovala, U.–Vainikkala, E. (toim.), Media, kasvatus ja kulttuurin kierto, 150–176. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 106. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Postlewait, T. 1997. Historiankirjoitus ja teatteritapahtuma: kaksitoista perusongelmaa. Teoksessa Koski, P.–Lahtinen, O.–Mustonen, E. (toim.), Näkökulmia menneeseen. Teatterihistorian kirjoittamisen perusteita ja käytännön sovellus: Uusi Teatteri 1940–1941, 9–37. Helsinki/Teatterimuseo: Yliopistopaino.
- Pratt, M. 1981. Art without Critics and Critics without Readers or Pantagruel versus The Incredible Hulk. Teoksessa Hernadi, P. (toim.), What is Criticism, 177–188. Bloomington: Indiana University Press.
- Quinn, M. L. 2005. Tähteys ja näyttelemisen semiotiikka. Teoksessa Koski, P. (toim.), Teatteriesityksen tutkiminen, 40–59. Keuruu: Like.
- Ridell, S. 2006. Genre ja mediatutkimus. Teoksessa Mäntynen, A.–Shore, S.–Solin, A. (toim.), Genre – tekstilaji, 184–213. Helsinki: SKS.
- Rinne, M. 2010. Kannukset kautta aikain. Teoksessa Jokinen, H. (toim.), Kritiikin kasvot, 92–103. Helsinki: Art-Print.
- Rojola, L. 1993. Lukijalle. Teoksessa Rojola, L. (suom. toim. Rojola, L., suom. Rojola, L. & Thorel, P.), Tekijän kuolema, tekstin syntymä, 7–9. Tampere: Vastapaino.
- Ronkainen, S. 2001. ”Monitieteellisyyden käytäntöjä”. Teoksessa Leskelä, M. (toim.), Puheenvuoroja monitieteisyydestä, 9–35. Kulttuurisen vuorovaikutuksen tutkijakoulun julkaisuja 6. Turku: Turun yliopisto.

- Roos, J.P. 1985. Pelin säännöt: intellektuellit, luokat ja kieli. Teoksessa Bourdieu, P., Sosiologian kysymyksiä, 7-28 (Questions de sociologie, 1980, suom. Roos, J.P.). Jyväskylä: Gummerus.
- Roos, J.P. 1988. Elämäntavasta elämäkertaan. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Routila, L. O. 1986. Miten teen tiedettä taiteesta. Keuruu: Clarion.
- Ruotsalo, H. 2001. Näytelmäseurasta Työväen Teatteriksi. Teoksessa Lavaste, A.-Ruotsalo, H.-Helke, S. (toim.), Teatteri on tässä. Jyväskylän kaupunginteatteri 1961-2001, 5-10. Jyväskylä: Jyväskylän kaupunginteatteri.
- Ruotsalo, H. 2011. Sinnittelyä aallonharjalla ensimmäiset 50 vuotta. Vuodet 1911-1961. Teoksessa Valtonen, A. (päätoim.), Jyväskylän kaupunginteatteri 1961-2011, 4. Jyväskylä: Jyväskylän kaupunginteatteri.
- Saarikoski, P. 2007, ko. suom. ensimm. p. 1967. Esipuhe (12.4.1967) Aristoteleen Runousoppiin, 5-9 (suom. Saarikoski, P.). Helsinki: Otava.
- Salminen, E. 2004. Viestinnällä vallankumoukseen: "demokraattisen toimittajakoulutuksen" aika 1960-luvulta 1980-luvulle. Helsinki: Edita.
- Salosaari, K. 1981. Teatterintutkimus. Teoksessa Varpio, Y. (toim.), Taiteentutkimuksen perusteet, 117-138. Kotimainen kirjallisuus. Monistesarja N:o 19. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Sauter, W. 2005. Teatteritapahtuma. Uusia alkuja. Teoksessa Koski, P. (toim.), Teatteriesityksen tutkiminen, 14-29. Keuruu: Like. (Artikkeli "New Beginnings" on julkaistu vuonna 2000 WS:n teoksessa The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception. Iowa City: University of Iowa Press.)
- Saves, S. 1986. Kuvajournalismi sellaisena kuin olen sen kokenut. Espoo: Weilin+Göös kirjapaino/Amer-yhtymä Oy.
- Savutie, M. 1986. Ihminen ja mieleton aika. Teoksessa Suur-Kujala, A. (toim.), Kohti elävää teatteria. Maija Savutien teatteriarvosteluja 1935-85, 265-293. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja nro 4. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Seppälä, M-O. 2010a. Fennomanian kerrostumia draamassa. Dramaturgit ja näytelmäkirjailijat. Teoksessa Seppälä, M-O.-Tanskanen, K. (toim.), Suomen teatteri ja draama, 61-64. Helsinki: Like.
- Seppälä, M-O. 2010b. Teatteri ja politiikka. Laitosteatterin ihanuus ja kurjuus. Teoksessa Seppälä, M-O.-Tanskanen, K. (toim.), Suomen teatteri ja draama, 313-321. Helsinki: Like.
- Seppänen, J. 2005. Visuaalinen kulttuuri. Teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsijalle. Tampere: Vastapaino.
- Sepänmaa, Y. 1999. Mikä kulttuuripolitiikan pohjaksi? Teoksessa Kangas, A.-Virkki, J. (toim.), Kulttuuripolitiikan uudet vaatteet, 33-39. SoPhi 23. Jyväskylä: Kopijyvä.
- Sihvonen, J. 2004. Mediatajun paluu (pistokkeen päässä). Helsinki: Like.
- Simonen, E. Teatterin suorasuu Marjukka Halttunen. Otava: Keuruu.
- Sorjonen, K. 1960. Jyväskylän teatterielämää ja Jyväskylän Työväen Teatteri 1910-1960. Jyväskylä: Työn Voiman Kirjapaino.

- Suuri sanomalehtitutkimus 1978. 1978. Helsinki: Sanomalehtien Liitto.
- Syrjäläinen, E.-Eronen, A.-Värri, V.-M. 2007. Johdanto. Teoksessa Syrjäläinen, E.-Eronen, A.-Värri, V.-M. (toim.), *Avauksia laadullisen tutkimuksen analyysiin*, 7-11. Tampere: Tampere University Press.
- Söderholm, E. 2002. Juttukierrätystä ja konsernijournalismia. Teoksessa Perko, T.-Salokangas, R.-Luostarinen, H. (toim.), *Median varjossa*, 48-65. Jyväskylän yliopisto, Viestintätieteiden laitos, Journalistiikka/Mediainstituutti.
- Tarkka, P. 1968. Kirjailija, arvostelija ja lukija. Teoksessa Kirstinä, V. (toim.), *Kirjoittajan työt*, 69-76. Hämeenlinna: Karisto.
- Tarkka, P. 1994. Kun kulttuuriosasto kasvoi isoksi (ilm. Helsingin Sanomissa 30.9.1984). Teoksessa Tarkka, P. 1994. *Lause lauseesta. Arvosteluja ja kirjoituksia 1984-1994*, 24-30. Keuruu: Otava.
- Teatterikirja. Ralf Långbacka ja Kalle Holmberg. 1977. Bagh, Peter von-Milonoff, P. (toim.), Helsinki: Love Kustannus.
- Throsby, D. 1999. Talouspolitiikan ja kulttuuripolitiikan monimutkainen suhde. Teoksessa Kangas, A.-Virkki, J. (toim.), *Kulttuuripolitiikan uudet vaatteet*, 78-89. SoPhi 23. Jyväskylä: Kopijyvä.
- Tiitinen, I. 1981. Taiteentutkimuksen kvantitatiivinen kehitys Suomessa. Teoksessa Varpio, Y. (toim.), *Taiteentutkimuksen perusteet*, 17-37. Kotimainen kirjallisuus. Monistesarja N:o 19. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Titchener, C. B. 2005, 3rd. ed. *Reviewing the Arts*. New York: Lawrence Erlbaum Associates.
- Tommila, P. 1972. Jyväskylän kaupungin historia 1837-1965, osa I. Jyväskylä: Jyväskylän kaupunki.
- Tuomi, J.-Sarajärvi, A. 2009. *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Tammi.
- Turvallisesti teatterissa. Teatterin ja monitoimitalojen työympäristön kehittäminen. 2006, 2. painos. Tamminen, H.-Tarkkonen, J. (suunn. ja toim.). Helsinki (Työturvallisuuskeskus, Kuntaryhmä): Nykypaino Oy.
- Uimonen, R. 2009. *Median mahti. Kuinka journalistit käyttävät valtaa ja pakottavat maan mahtavia eroamaan*. Helsinki: WSOY.
- Vainikkala, E. 1994, 2. painos. *Välitiloja / väliintuloja. Kulttuurintutkimuksen modernit lähteet ja postmoderni sauma*. Teoksessa Eskola, K.-Jokinen, K.-Kotkavirta, J.-Vainikkala, E./Nykykulttuurin tutkimusyksikön tutkijat (toim.), *UUSI AIKA. Kirjoituksia nykykulttuurista ja aikakauden luonteesta*, 249-265. *Nykykulttuurin tutkimusyksikkö*, 41. Jyväskylä: Jyväskylän yliopistopaino.
- Valtonen, S. 2003. Hyvä, paha media. Diskurssianalyysi kriittisen mediatutkimuksen menetelmänä. Teoksessa Kantola, A.-Moring, I.-Väliverronen E. (toim.), *Media-analyysi. Tekstistä tulkintaan*, 93-121. Tampere: Tammer-Paino Oy.
- Valtonen, S. 2004. Tiedon ja vallan kaivauksilla: Michel Foucault ja mediatutkimuksen mahdollisuudet. Teoksessa Mörä, T.-Salovaara-

- Moring, I.-Valtonen, S. (toim.), *Mediatutkimuksen vaeltava teoria*, 206–229. Tampere: Tammer-Paino.
- Vilka, H. 2007. *Tutki ja mittaa. Määrällisen tutkimuksen perusteet*. Helsinki: Tammi.
- Vuori, S. 2000b. "Nuori kriitikko". Teoksessa Tapio, A-L. (toim.), *Teatterikäräjät*, Kangasala 26.–28.5.2000, 21–27. Tampere: Tampereen yliopisto, yhteiskuntatieteiden tutkimuslaitos.
- Väliverronen, E. 2003. *Mediatekstistä tulkintaan*. Teoksessa (toim.) Kantola, A.-Moring, I.-Väliverronen E., *Media-analyysi. Tekstistä tulkintaan*, 13–39. Tampere: Tammer-Paino Oy.
- Väliverronen, E. 2009a. *Journalismi kriisissä*. Teoksessa Väliverronen, E. (toim.), *Journalismi murroksessa*, 13–31. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.
- Väliverronen, E. 2009b. *Journalismin muutoksia jäljittämässä*. Teoksessa Väliverronen, E. (toim.), *Journalismi murroksessa*, 7–10. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.
- Wang, G. 2012. *Paradigm Shift and the Centrality of Communication*. Teoksessa Jones, S. (ed.), *Communication@the Center*, 47–56. New York: Hampton Press.
- Wardle, I. 1992. *Theatre Criticism*. London: Routledge.
- Westman, M-L. 2000. *Hoitoympäristön estetiikkaa etsimässä. Taidekokemuksia Keski-Suomen sairaanhoitopiirissä*. Jyväskylä: Keski-Suomen sairaanhoitopiiri & Keski-Suomen taidetoimikunta.
- Westman, M-L. 2001. *Vanhan talon aika - Jyväskylän kaupunginteatteri vuosina 1961–1982*. Teoksessa Lavaste, A.-Ruotsalo, H.-Helke S. (toim.), *Teatteri on tässä. Jyväskylän kaupunginteatteri 1961–2001*, 11–29. Jyväskylä: Jyväskylän kaupunginteatteri.
- Westman, M-L. 2002b. *Kerran minna - aina minna. Jyväskylän Teatteriminnat ry 40 vuotta*. Jyväskylä: Gummerus.
- Westman, M-L. 2011. *Jyväskylän kaupunginteatteri 1961–2011*. Teoksessa Valtonen, A. (toimituskunnan päätoim.), *Jyväskylän kaupunginteatteri 1961–2011*. Jyväskylä: Jyväskylän kaupunginteatteri.
- Wickham, G. 1992, 2. painos. *Teatterihistoria (A History of Theatre, suom. Nyytäjä, K)*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja, nro 24. Helsinki: Painatuskeskus.
- Wilke, J. 2014. *Art: Multiplied Mediatization*. Teoksessa Lundby, K. (toim.). *Mediation of Communication. Handbooks of Communication Science*, vol. 21, 465–482. Berlin and Boston: Walter de Gruyter.
- Williams, R. 1976. *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. Glasgow: Fontana.

LIITTEET

- 1 Ensi-illat (N=161), näytelmät (N=162), teatterikriitikit (N=160) ja -kriitikot (N=57) 1961–2010 lukuina ja prosentteina vuotta, jaksoa ja kautta kohden
- 2 Teatterikritiikin ulkoinen muutos 1961–2010
- 3 Teatterikritiikin sisällön muutos 1961–2010
- 4 Esteettinen vs. journalistinen paradigma ja niiden liukumat 1961–2010. Kritiikkiaineiston luokitus
- 5 Haastattelukysymykset Keski-suomalaisen teatterikriitikoille
- 6 Haastattelukysymykset Jyväskylän kaupunginteatterin henkilökunnalle
- 7 Haastattelukysymykset Keski-suomalaisen henkilökunnalle
- 8 Täydentävät kysymykset teatterikriitikoille 4.1.2012 ja 11.1.2010 (sähköposti)
- 9 Palaute kriitikolle.
- 10 Keski-suomalaisen historia ja nykyisyys 1871–2010
- 11 Keski-suomalaisen päätoimittajat 1961–2010
- 12 Keski-suomalaisen kulttuuritoimituksen esimiehet 1964–2010
- 13 Jyväskyläläinen teatterielämä 1870-luvulta lähtien ja Jyväskylän kaupunginteatterin (Jyväskylän Teatteri Oy:n) historia 1961–2010
- 14 Jyväskylän kaupunginteatterin johtajat 1961–2010
- 15 Teatterikriitikot (N=25) eri jaksoilla (N=6) 1961–2010.
- 16 Teatterikriitikot (N=25) lukuina ja prosentteina 1961–2010 eri jaksoilla (N=6) ja kausilla (N=4)
- 17 Keski-suomalaisen keskeiset teatterikriitikot 1961–2010
- 18 Lehtijutun [arvion] osat. Maarit Jaakkola 2013
Layout sovellettuina kolmen eniten teatterikritiikkiä kirjoittaneen kriitikon arvioihin, jotka samalla luonnehtivat kolmea kritiikin kautta:
 - a) Anja Penttinen (1969–1992): *Kaupunginteatterin syyskausi alkoi lapsen puolustuksella.*
Arvio näytelmästä *Hiekkalaatikko* (KSML 3.10.1970)
 - b) Teppo Kulmala (1989–2002): *Kadotetut roolit ja torjutut mielikuvat.*
Arvio näytelmästä *Kuusi henkilöä etsii tekijää* (KSML 4.2.1991)
 - c) Jorma Pollari (1989–2010): *Taivas maan päällä.*
Arvio näytelmästä *Niin kuin taivaassa* (ilm. KSML:ssa 30.3.2009)
- 19 Primaarilähteinä käytetyt lehdet ja niiden lyhenteet:
Helsingin Sanomat (HS)
Henki ja elämä, Jyväskylän seurakunnan lehti

Jyväskylän Ylioppilaslehti JYLKKÄRI
Kainuun Sanomat
Kanava
Kansan Uutiset (KU)
Keskisuomalainen (KSML)
Kide, Lapin yliopiston yhteisölehti
Kriitikko
Kritiikin Uutiset (KritU)
Kunnallislehti
Media & viestintä
Savon Sanomat
Suomen Kunnallislehti
Suur-Jyväskylän Lehti (S-JL)
Tammenlastuja, Suomen Kulttuurirahaston sisäinen
tiedotuslehti
Teatteri
Tieteessä tapahtuu

LIITE 1 ENSI-ILLAT (N=161), NÄYTELMÄT (N=162), TEATTERIKRITIIKIT (N=160) ja -KRITTIKOT (N=57) 1961-2010 VUOTTA, JAKSOA JA KAUTTA KOHDEN

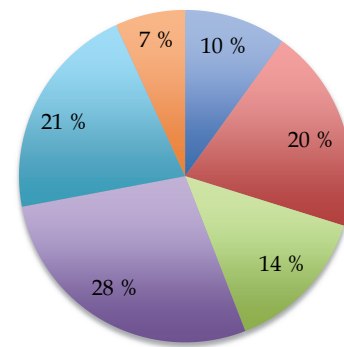
VUOSI / JAKSO	ENSI-ILLAT	NÄYTELMÄT	KRITIIKIT	KRITTIKOT	MUUTA
1961-1962					
1961	6	6	6	2	1 kriitikon nimi puuttuu
1962	10	10	9	3	1 kritiikki puuttuu
	16	16	15	5	
	10 %	10 %	9 %	9 %	
1969-1972					
1969	8	8	8	2	
1970	9	9	9	2	
1971	7	7	7	1	
1972	8	8	8	2	
	32	32	32	7	
	20 %	20 %	20 %	12 %	
1979-1982					
1979	6	6	6	2	
1980	6	7	6	1	
1981	5	5	5	3	
1982	6	6	5	2	
	23	24	22	8	
	14 %	15 %	14 %	14 %	
1989-1992					
1989	9	9	9	2	
1990	17	18	17	5	
1991	12	12	13	5	
1992	7	6	7	3	
	45	45	46	15	
	28 %	28 %	29 %	26 %	
1999-2002					
1999	8	8	8	4	
2000	9	9	9	4	
2001	8	8	8	3	
2002	9	9	9	3	
	34	34	34	14	
	21 %	21 %	21 %	25 %	
2009-2010					
2009	5	5	5	4	
2010	6	6	6	4	
	11	11	11	8	
	7 %	7 %	7 %	14 %	
yht.	161	162	160	57	
	100 %	100 %	100 %	100 %	

Ensi-illat per jakso		
1961-1962	16	10 %
1969-1972	32	20 %
1979-1982	23	14 %
1989-1992	45	28 %
1999-2002	34	21 %
2009-2010	11	7 %

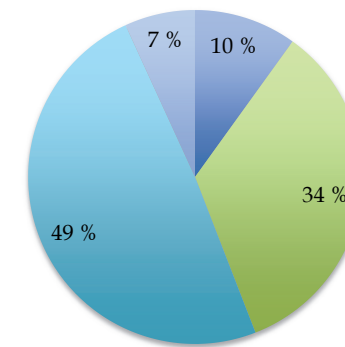
Ensi-illat per kausi		
1961-1962	16	10 %
1969-1982	55	34 %
1989-2002	79	49 %
2009-2010	11	7 %
	161	100 %

	ensi-illat	kritiikit
1961-1962	16	15
1969-1972	32	32
1979-1982	23	22
1989-1992	45	46
1999-2002	34	34
2009-2010	11	11

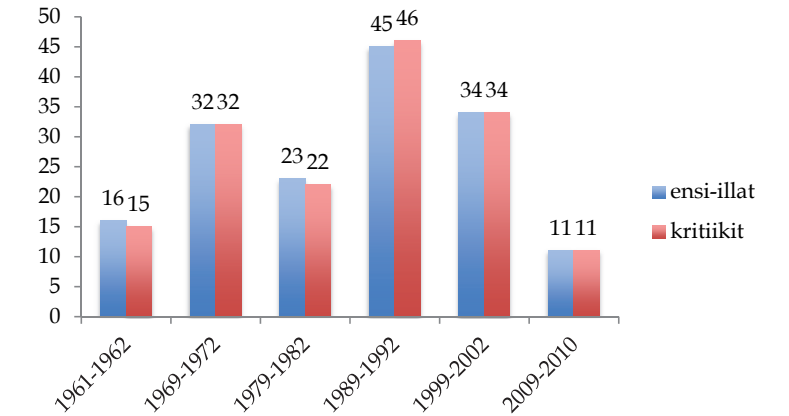
Ensi-illat per jakso 1961-2010



Ensi-illat per kausi 1961-2010



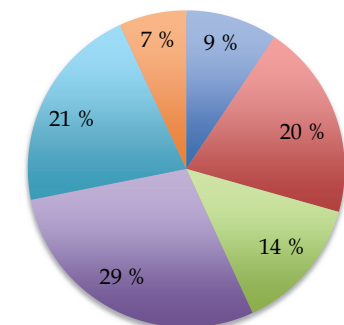
Ensi-illat ja kritiikit 1961-2010



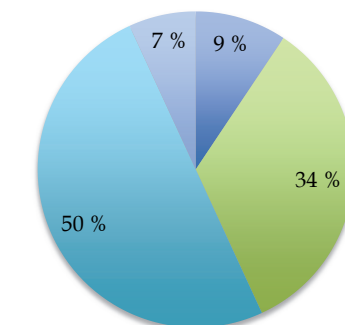
Kritiikit per jakso		
1961-1962	15	9 %
1969-1972	32	20 %
1979-1982	22	14 %
1989-1992	46	29 %
1999-2002	34	21 %
2009-2010	11	7 %

Kritiikit per kausi		
1961-1962	15	9 %
1969-1982	54	34 %
1989-2002	80	50 %
2009-2010	11	7 %

Kritiikit per jakso 1961-2010



Kritiikit per kausi 1961-2010



Huom! Kriitikoiden lukumäärä (N=57) johtuu siitä, että samat henkilöt kirjoittivat kritiikkiä eri vuosina. Kun päällekkäisyydet karsitaan, kritiikkiä kirjoitti 25 henkilöä.

LIITE 2 TEATTERIKRITIIKIN ULKOINEN MUUTOS 1961-2010

JAKSOT	NÄYTELMÄ	VINJETTI	PAIKKA & AIKA	PÄÄ- OTSIKKO	ALA-,YLÄ- OTSIKKO	JOHDANTO, INGRESSI	VÄLI- OTSIKOT	KAPP. ALKU VERSAA- LILLA	TEKSTI- PALSTAT	PALSTA- MM	TEKIJÄT HARVEN- NETTUNA	TEKIJÄT KURSIVOL- TUNA	TEKIJÄT VAHVEN- NETTUNA	TEKIJÄ- LUETTELO	KUVAT	YLEISÖ- KOMM. & KUVA	KRIIT. NIMI; POSITIO & KIRJ.ASU	KRIITIKKO	MUUTA
1961-1962	Näytelmä Putkinotko				1					2	355 sukunimet					1	lyhenn. / 1	Hvnen.	Lounaispuiston kesäteatteri
	Tiikeri ja leijona				1					3	405 sukunimet					1	lyhenn. / 1	R.J.	
	Ratumies Sebastian				1	1	*			5	595 sukunimet					2	lyhenn. / 1	R.J.	Tekstipalstoja 3+2 (jatkuu toisella sivulla); kuvia 1 per sivu.
	Suloiset hupsut				1					4	370 sukunimet					1	X	X	Kriitikon nimi puuttuu.
6 ei, 6 n, 6 a	Tuhkimo				1					2	300 sukunimet					1	lyhenn. / 1	R. J.	
	Masurkka				1					3	430 sukunimet						lyhenn. / 1	R. J.	Musiikkiarvio: 1 palsta, 230 pmm / TM; ei mukana aineistossa.
	1962 Ilmeentekijä																		Kriitikki puuttuu, samoin kriitikon nimi.
	Pinsiön parooni				1					4	360 sukunimet					1	lyhenn. / 1	R. J.	
	Ansa				1					3	340 sukunimet					1	lyhenn. / 1	R. J.	
	Sisäänpääsytkinto				1					3	505 sukunimet					1	lyhenn. / 1	R. J.	
	Ryysyrannan Jooseppi				1		55			2	630						lyhenn. / 1	APnen.	Lounaispuiston kesäteatteri.
	Kilttejä tyttöjä				1					3	320 sukunimet					1	lyhenn. / 1	R. J.	
	Vanhan naisen vierailu				1					5	930 koko nimi					1	nimi / 1	Maire Puro	
	Neljäs nikama				1		*			4	950 sukunimet					1	nimi / 1	Maire Puro	
	Lentävät morsiamet				1		60		1	4	550					1	nimi / 1	Maire Puro	
10 ei, 10 n, 9 a	Taikakukka				1					3	395						nimi / 1	Maire Puro	
1969-1972	Kiss me Kate				1		100 *			5	620 sukunimet					1	NIMI / 1	ANJA PENTTINEN	Musiikkiarvio: 2 palstaa, 235 pmm / Matti Vainio; ei mukana aineistossa.
	Naiset				1		20			3	450 sukun., osin					1	NIMI / 1	ANJA PENTTINEN	
	Sotamarssi				1					3	400 sukunimet					1	NIMI / 1	JUSSI TOIJANNIEMI	
	Kymppi keskellä				1		90 ***	osin		3	650 sukunimet					1	nimi / 1	Anja Penttinen	
	Saituri				1		75 □			3	390 sukun., osin					1	nimi / 1	Anja Penttinen	Tiivistelmä.
	Kirsikkapuisto				1		65 □	osin		3	455 sukunimet					2	nimi / 1	Anja Penttinen	
	Kuolemantassi				1		75			4	460 koko n./osin					1	nimi / 1	Anja Penttinen	
	Älä herätä nukkuvaa vaimoa				1		*			3	335 sukun., osin					1	NIMI / 1	ANJA PENTTINEN	
9 ei, 9 n, 9 a	Hyppelehiiri				1		tähti			3	355					1	NIMI / 1	ANJA PENTTINEN	
	1970 Naishahmoja				1		80 tähti			4	425					1	nimi / 1	Anja Penttinen	
	Zorbas				1		*			4	625 sukunimet					1	nimi / 1	Anja Penttinen	Kuvatekstissä maininta puvustuksesta.
	Kaikilla on puutarhansa				1		55 *			4	455 osin					2	nimi / 1	Anja Penttinen	Tiivistelmä.
	Rata				1		1 40 + 60			3	550					1	nimi / 1	Anja Penttinen	
	Hiekkalaatikko				1		30 □			3	525 sukun., osin					1	nimi / 1	Anja Penttinen	Kuvatekstissä (58 pmm) luettelut (arvottavasti) tekijöitä.
	Mustelmia				1		55	osin		2	255 sukunimet					1	nimi / 1	Anja Penttinen	
	Leipurit				1		□			3	605					1	nimi / 1	Anja Penttinen	
8 ei, 8 n, 8 a	Katto Kassinen ja pikkuveli				1		*	osin		3	350 sukunimet					1	nimilyh. / 1	R. Skottman	
	1971 Toinen ruokalaji				1		110 *			5	625 osin			ositt.			nimi / 1	Anja Penttinen	
	Niskavuoren Heta				1		□			7	865 osin						NIMI / 1	ANJA PENTTINEN	Johdanto laatikossa.
	Ilkiikkuja				1		45 □			3	520					1	NIMI / 1	ANJA PENTTINEN	
	Marik parka				1		60			4	425 sukun., osin					1	nimi / 1	Anja Penttinen	Kuvatekstissä arvotusta 48 pmm.
	Kuin rasvattu				1		***			3	540 sukunimet					1	nimi / 1	Anja Penttinen	
	Miten kalat suutelevat				1		70			3	470 sukun., osin					2	NIMI / 1	ANJA PENTTINEN	Kuvatekstissä yleisesittelyä 75 pmm.
7 ei, 7 n, 7 a	Hawaijin kukka				1				1	6	540 osin					1	NIMI / 1	ANJA PENTTINEN	
	1972 Tinasotilas				1		45			3	330 osin					1	NIMI / 1	MARJA LEENA ARPONEN	
	Vuoroin vieraisa				1		90			3	370 sukun., osin					1	NIMI / 1	ANJA PENTTINEN	
	Kissaleikki				1		50			3	385 sukunimet					1	NIMI / 1	MARJA LEENA ARPONEN	
	Sad story				1					4	365 osin					1	NIMI / 1	ANJA PENTTINEN	Kiertue- ja koululaisnäytelmä, kiersi Keski-Suomessa.
	Suomen kuningas				1		110 *		1	3	615 osin					1	NIMI / 1	ANJA PENTTINEN	
	Niskavuoren nuori emäntä				1		55 *			5	485 koko n., osin					1	NIMI / 1	ANJA PENTTINEN	
	Kultainen vasikka				1		70 *			6	650 osin					1	NIMI / 1	ANJA PENTTINEN	
8 ei, 8 n, 8 a	Musikantit				1		90 *			4	470 osin					1	NIMI / 1	ANJA PENTTINEN	
1979-1982	Noitaympyrä				1		125 □	osin		4	645 sukun., osin					1	NIMI / 1	ANJA PENTTINEN	
	Juurakon Hulda	Teatteri			1		65 osin	osin		3	550 sukun., osin					1	NIMI / 1	ANJA PENTTINEN	Vinjetit tekstin keskellä viivoin erotettuna.
	Moraaliton tarina	Teatteri			1		65 osin	osin		4	565 sukun., osin					2	NIMI / 1	ANJA PENTTINEN	
	Herättää ja riemuitkaa	Teatteri			1		85 1 + □ □ □			6	795 osin					2	NIMI / 1	ANJA PENTTINEN	
6 ei, 6 n, 6 a	Hänen äänensä hiljaisuus				1		90			4	635 sukun., osin					1	NIMI / 1	SEPPO METSO	
	Punahilkka				1		75 □ □			5	555 sukun., osin					2	NIMI / 1	ANJA PENTTINEN	Kuvituksena kaksi piirrosta*.
	1980 Täll - veijarimusikaali				1		60	1		4	770 sukun., osin					2	NIMI / 1	ANJA PENTTINEN	Johdannon suuri fonttikoko.
	Maaailman laidalla				1		125 □ □ □		1	4	620 sukun., osin					1	NIMI / 1	ANJA PENTTINEN	Kuvana piirros*.
	Nukkekotit	teatteri			1		125	1		5	675 sukun., osin					2	NIMI / 1	ANJA PENTTINEN	Vinj. tekstin keskellä viivoin er., lpsenistä & teoksesta kainalojuttu, 145 pmm.
	Nummisuutarit	teatteri			1		100	1		8	665 sukun., osin					1	NIMI / 1	ANJA PENTTINEN	Vinjetit tekstin alussa viivoin erotettuna.
	Uppo-Nalle	teatteri			1		75			6	435 sukun., osin					1	NIMI / 1	ANJA PENTTINEN	
6 ei, 7 n, 6 a	Laiva metsässä & Mies joka rakensi teitä / kaksoisens-iltat	teatteri			1		***			4	435 1 koko nimi					1	NIMI / 1	ANJA PENTTINEN	Aluksi 185 pmm johd. aiheeseen, lopussa 140 pmm näytelmien vertailua.
	1981 Kuninkaalla on kylmä	teatteri			1	1	115 □			4	805 1 koko nimi					1	NIMI / 1	OSMO SAARINEN	Vinjetit katkoviivoin erotettuna tekstin keskellä; yläotsikko.
	Pihlamäkeläiset	teatteri			1	1	50	1		3	675 sukun., osin					2	NIMI / 1	ANJA PENTTINEN	Yläotsikko; vinjetit + kirjailijan, teoksen ja ohj. nimet laatikossa.
	Sizwe Bansi on kuollut	teatteri			1		70 ***			7	800 sukunimet					2	NIMI / 1	LASSI POIKONEN	Vinjetit tekstin keskellä viivoin erotettuna.
5 ei, 5 n, 5 a	Kääpiö nimeltä Nenä	teatteri			1		35 □			3	565 sukunimet					1	NIMI / 1	ANJA PENTTINEN	Vinjetit tekstin keskellä viivoin erotettuna.
	Kauppamatkustajan kuolema				1		□			4	590 sukun., osin					1	NIMI / 1	ANJA PENTTINEN	
	1982 Happy End				1		75	1		4	680 sukun., osin					1	NIMI / 1	ANJA PENTTINEN	
	*Viitospöydän nuori pari											osin							Ei arvio; kiertuenäytelmä.
	Kun ruusut kukkivat				1		60 & 130	1		6	760					1	NIMI / 1	ANJA PENTTINEN	
	Rouva Dulskan moraali	teatteri		1	1		□ □ □			6	795			1 / a		1	NIMI / 1	LASSI POIKONEN	Vinjetit rasteriviivojen päällä.
	Olviretki	teatteri			1		65 ***			7	700					2	NIMI / 1	ANJA PENTTINEN	Vinjetit rasteriviivojen päällä.
6 ei, 6 n, 5 a	Satupuusatu				1	1	85 3x sydän			4	710					1	NIMI / 1	ANJA PENTTINEN	Yläotsikko.
1989-1992	Tuhkimo				1		□			5	550			1 / a		1	NIMI / 1	ANJA PENTTINEN	
	Ronja Ryövärintytär				1			1		8	900			osin / a		1	NIMI / 1	ANJA PENTTINEN	
	Possu ja Paavin panttivangit				1		***			7	695			osin / a		2	NIMI / 1	ANJA PENTTINEN	
	Isäni, sankari				1	1	1 + O			8	1010			1 / a		2	NIMI / 1	TEPPO KULMALA	Yläotsikko.
	Janne Kuutio				1			1		8	1960			1 / a		1	NIMI / 1	TEPPO KULMALA	
	Vysotski				1		□ □			6	655			1 / a		1	NIMI / 1	ANJA PENTTINEN	
	4 200 G				1	1		1		4	600			1 / a		1	NIMI / 1	TEPPO KULMALA	Yläotsikko.

	Kunnian miehet		1	1	1		1	5	960		1	1 / a	3	NIMI / I	TEPPO KULMALA	Yläotsikko.
9 ei, 9 n, 9 a (+1 ve)	Nalle Puh			1			1	5	855		1	osin / a	3	NIMI / I	ANJA PENTTINEN	
	*Porvari aatelmiehenä, vierailues.														JUKKA KOMPPA	Vierailuesitys.
	1990 Äiti sanoi älä istu...		1	1	1		1	7	1285	osin		1 / a	3	NIMI / I	TEPPO KULMALA	Yläotsikko.
	Onko Kongossa tiikereitä		1	1	1		1	5	765		1	1 / a	2	NIMI / I	TEPPO KULMALA	
	Trio		1	1			1	4	500		1	1 / a	1	NIMI / I	TEPPO KULMALA	
	Tämä hiljainen talo		1	1	1		1	7	1280		1	1 / a	2	NIMI / I	TEPPO KULMALA	Yläotsikko.
	Seitsemän veljestä		1	1	1		1	8	1430		1	1 / a	2	NIMI / I	TEPPO KULMALA	Yläotsikko.
	Hotellieli		1	1		ooo		4	540		1	1 / a	3	NIMI / I	ANJA PENTTINEN	
	Fetisisti		1	1		□		6	475		1	1 / a	2	NIMI / I	ANJA PENTTINEN	
	Huvimajassa		1	1			1	8	885		1	ohj. / a	2	NIMI / I	ANNE MAKKONEN	
	Marilyn - elämäni nainen		1	1	1		1	8	850		1	1 / a	2	NIMI / I	ANNE MAKKONEN	Yläotsikko.
	Muuten meillä menee hyvin		1	1			1	5	690		1	1 / a	2	NIMI / I	ANITA KÄRKI	
	*Pikku prinssi, vierailuesitys														JUKKA KOMPPA	Vierailuesitys.
	Sorsamuunnelmia & Vessa on tuollapain / kaksoisensi-ilta		1	1	1		1	4	1030		1	1 / a	2	NIMI / I	TEPPO KULMALA	Käsitelty yhtenä arviona; yläotsikko.
	Korppi		1	1	1		1	8	1320		1	1 / a	2	NIMI / I	TEPPO KULMALA	Yläotsikko.
	Loppiaisaatto		1	1	1		1	8	1605	osin			2	NIMI / I	TEPPO KULMALA	
	Shirley Valentine		1	1	1		1	7	995	osin			3	NIMI / I	TEPPO KULMALA	Yläotsikko.
	Nukkenäytelmä viidelle...		1	1			1	5	360	ei nimiä		1 / a	1	NIMI / I	PÄIVI NUMMELA	
	Peppi Pitkätossu		1	1			1	5	730		1	1 / a	1	NIMI / I	TEPPO KULMALA	
17 ei, 18 n, 17 a (+1ve)	Iloinen kuolema(n)kabaree		1	1		1 + O		7	960		1	1 / a	1	NIMI / I	TEPPO KULMALA	
	1991 Runo, jonka halusin sinun kuulevan		1	1		□		4	395		1	1 / a	1	NIMI / I	ANJA PENTTINEN	Arviossa Runo jonka haluan...
	Espressivo		1	1		OO		8	465		1	1 / a	3	NIMI / I	PÄIVI NUMMELA	
	Kuusi henkilöä etsii tekijää		1	1	1		1	8	1555	osin		1 / a	7	NIMI / I	TEPPO KULMALA	Arviossa Kuusi henkilöä etsimässä...; yläots.; vain kirjailijan nimi.
	Purppurakesä / kulttuurisivut		1	1	1		1	7	540	osin		1 / a	2	NIMI / I	ANITA KÄRKI	Yläotsikko.
	Purppurakesä / nuorisoliite Syke		1	1		65	1	6	1010		1		7	NIMI / I	INKKU PASANEN	
	Siirtolaislauluja haaleilta ja ...		1	1				3	355		1	1 / a	1	NIMI / I	PÄIVI NUMMELA	Ei teatterin näytelmäluettelossa.
	Ketunkivi		1	1			1	8	645		1	kirj+ohj	1	NIMI / I	ANJA PENTTINEN	
	Hiljaisuus		1	1	1		1	8	1570		1	1 / a	2	NIMI / I	TEPPO KULMALA	
	Torikuningas		1	1	1		1	8	1630	osin		1 / a	2	NIMI / I	TEPPO KULMALA	
	*Keskiyökkökeitto (/ -soppa)															Eri työryhmät koonneet erilaisia esityksiä.
	Nam nam		1	1	1		1	6	1170		1	1 / a	2	NIMI / I	TEPPO KULMALA	
	Johtajan kunniamerkit		1	1	1		1	8	805		1	1 / a	2	NIMI / I	TEPPO KULMALA	Yläotsikko.
12 ei, 12 n, 13 a	Ituja(-)kabaree		1	1			1	5	680		1	1 / a	3	NIMI / I	TEPPO KULMALA	
	Arsenikkia ja vanhoja pitsejä		1	1	1		1	8	995		1	1 / a	2	NIMI / I	TEPPO KULMALA	Yläotsikko.
	1992 Narri kartanon valtiaana		1	1	1		1	8	1335		1	1 / a	2	NIMI / I	TEPPO KULMALA	Yläotsikko.
	Platonov		1	1	1		1	5	1350		1	1 / a	3	NIMI / I	TEPPO KULMALA	Yläotsikko.
	Pekka Töpöhäntä		1	1			1	4	575		1	1 / a	1	NIMI / I	JORMA POLLARI	
	Everstin leski eli lääkärit eivät ...		1	1	1		1	5	280		1	1 / a	1	NIMI / I	JORMA POLLARI	Ei teatterin näytelmäluettelossa; yläotsikko.
	Luxemburgin kreivi, 1. ensi-ilta		1	1	1		1	7	900		1	osin	2	NIMI / I	HARRI KUUSISAARI	Yläotsikko.
	Luxemburgin kreivi, 2. ensi-ilta		1	1	1		1	7	650		1	osin	1	NIMI / I	JORMA POLLARI	Yläotsikko.
7 ei, 6 n, 7 a	Uudesta luotava maa		1	1	1		1	8	1210		1	1 / a	2	NIMI / I	TEPPO KULMALA	
1999-2002	Hirviön lahja		1	1	1		1	5	965			1 / a	2	NIMI / I	TEPPO KULMALA	Yläotsikko.
	Tartuffe		1	1			1	8	1365			1 / a	2	NIMI / I	TEPPO KULMALA	
	Tulenkantajien runoja, runomateria		1	1			1	3	530			1 / a		NIMI / I	MARITTA STOOR	
	Peter Pan		1	1	1		1	6	620			1 / a	3	NIMI / I	INKKU PASANEN	
	Gabriel, tule takaisin		1	1	1		1	5	715	osin	osin	1 / a	3	NIMI / I	TEPPO KULMALA	
	Viktoria ja hänen husaarinsa		1	1	1		1	6	470			1 / a	3	NIMI / I	RIIKKA JAKONEN	
8 ei, 8 n, 8 a	Täydelliset häät		1	1			1	8	630			1 / a	3	NIMI / I	TEPPO KULMALA	
	Jumalten hämähä		1	1	1		1	6	765			1 / a	3	NIMI / I	TEPPO KULMALA	
	2000 Frankie ja Johnny kuunvalossa	TEATTERI	1	1			1	6	520			1 / a	1	NIMI / I	MARITTA STOOR	
	Haikarapolska	TEATTERI	1	1	1		1	6	880			1 / a	1	NIMI / I	INKKU PASANEN	
	Fame	TEATTERI	1	1	1		1	6	575			1 / a	2	NIMI / I	INKKU PASANEN	
	Sydänääniä	TEATTERI	1	1			1	6	710			1 / a	1	NIMI / I	MARITTA STOOR	Osa arviosta, 175 pmm, puolipalstana kuvan reunassa.
	Ruhtinaan peili	TEATTERI	1	1	1		1	6	500			1 / a	2	NIMI / I	INKKU PASANEN	
	Lännen syrjällä	TEATTERI	1	1	1		1	6	545			1 / a	1	NIMI / I	JORMA POLLARI	
	Jäätelöntekijä ja Lohikäärme	TEATTERI	1	1			1	6	425			1 / a	1	NIMI / I	MAIJA-LIISA WESTMAN	
	Tohvelisankarin rouva	TEATTERI	1	1	1		1	6	740			1 / a	1	NIMI / I	JORMA POLLARI	
9 ei, 9 n, 9 a	Avarasylinen nainen	TEATTERI	1	1	1		1	6	570			1 / a	1	NIMI / I	JORMA POLLARI	
	2001 West Side Story, 1. ensi-ilta	TEATTERI	1	1	1		1	6	690			1 / I	1	nimi / a	Jorma Pollari	
	West Side Story, 2. ensi-ilta	TEATTERI	1	1			1	6	565			1 osin / I	1	nimi / a	Jorma Pollari	
	Säädyllinen murhenäytelmä	TEATTERI	1	1	1		1	6	665			1 / I	1	nimi / a	Jorma Pollari	
	Lumikki ja seitsemän kääpiötä	TEATTERI	1	1	1		1	6	545			1 / I	2	nimi / a	Jorma Pollari	
	Ollaanko vai eikö olla - saas nähä	TEATTERI	1	1			1	6	485			1	1	nimi / a	Leena Pikkumäki	
	Särkelä itte	TEATTERI	1	1	1		1	6	785			1 / I	1	nimi / a	Jorma Pollari	
	Jään ja tulen lauluja, I Karhupaska-riipus & II Laulu hukkuneesta työstä	TEATTERI	1	1	1		1	4	1155			1 / I	2	nimi / a	Teppo Kulmala	TEAK & kaup.teatteri, yhteisproduktio, kaksoisensi-ilta; käs. yhtenä arviona.
8 ei, 8 n, 8 a	Maan päällä paikka yksi on	TEATTERI	1	1	1		1	8	1530			1 T / alla	3	nimi / a	Teppo Kulmala	
	2002 Kotiopettajattaren tarina	TEATTERI	1	1	1		1	6	1160			1 T / alla	1	nimi / a	Teppo Kulmala	Vinjetin TEATTERI alla.
	Olympiatyttö / (Seinäjoki & Jkl	TEATTERI	1	1			1	5	380			1 T / alla	1	nimi / a	Teppo Kulmala	Yhteisproduktio; aineistossa arvio Jkl:n esityksestä.
	Juhani Ahon Rautatie	TEATTERI	1	1	1		1	6	950			1 T / alla	2	nimi / a	Teppo Kulmala	
	Taru Sormusten Herrasta	TEATTERI	1	1	1		1	6	1340			1 T / alla	3	nimi / a	Teppo Kulmala	
	Tango Nuevo	TEATTERI	1	1			1	5	310			1 T / alla	1	nimi / a	Helvi Kangas	
	Täällä Pohjantähden alla	TEATTERI	1	1	1		1	6	825			1 T / alla	4	nimi / a	Teppo Kulmala	
	Nukkekot	TEATTERI	1	1			1	6	630			1 T / alla	1	nimi / a	Teppo Kulmala	
	Hätä ei lue lakia	TEATTERI	1	1			1	7	620			1 T / alla	2	nimi / a	Teppo Kulmala	
	Sydämen kääriin silkkiliinaan	TEATTERI	1	1	1		1	5	280			1 T / alla	1	nimi / a	Leena Pikkumäki	Vauvateatteria.
9 ei, 9 n, 9 a	*Satuteltan salaisuudet														Anssi Koskinen	Lämpiesitys; yleiskuvailun ja arvion välimuoto.
2009-2010	Viiru ja Pesonen	TEATTERI	1 / a		1		1	3	355			1 / I	1	4 NIMI / I	PAULIINA SIEKKINEN	Vinjetti TEATTERI katkoviivan yläpuolella.
	Niskavuoren nuori emäntä	TEATTERI	1 / a		1 50, i		1	4	550			1 / I	2	4 NIMI / I	HANNU WAARALA	Vinjetti TEATTERI katkoviivan yläpuolella.
	Niin kuin taivaassa	TEATTERI	1 / a		1		1	2	355			1 / I	1	4 NIMI / I	JORMA POLLARI	Vinjetti TEATTERI katkoviivan yläpuolella; sitaatti 35 pmm** tekstin keskellä.
	Ulvova mylläri	TEATTERI	1 / a		1		1	3	340			1 / I	2	5 NIMI / I	MAIJA-LIISA WESTMAN	Vinjetti TEATTERI koko tekstin yläpuolella; sitaatti 25 pmm** tekstin keskellä.
5 ei, 5 n, 5 a	Reviisori	TEATTERI	1 / a		1		1	6	470			1 / I	1	NIMI / I	PAULIINA SIEKKINEN	Vinjetti TEATTERI koko tekstin yläpuolella; sitaatti 45 pmm** tekstin keskellä.

2010 Tulikoe	TEATTERI	1 / a	1	1	1	6	455	1 1 / 1	1	NIMI / 1	PAULIINA SIEKKINEN	Vinjetit TEATTERI koko tekstin yläpuolella; sitaatti 40 pmm** tekstin sisällä.
Faijat	TEATTERI	1 / a	1			2	255	1 1 / 1	1	NIMI / 1	MAIJA-LIISA WESTMAN	Vinjetit TEATTERI katkoviivan yläpuolella.
Heinähattu, Vilttitossu ja Rubensin...	TEATTERI	1 / a	1	1	1	6	375	1 1 / 1	3	NIMI / 1	HANNU WAARALA	Vinjetit TEATTERI katkoviivan yläpuolella; sitaatti 25 pmm** tekstin keskellä.
My Fair Lady	TEATTERI	1 / a	1	1	1	5	510	1 1 / 1	2	NIMI / 1	JORMA POLLARI	Sitaatti 15 pmm tekstin keskellä; iso M arvion alussa.
Vaavin salattu elämä	TEATTERI	1 / a	1			2	210	1 1 / 1	1	NIMI / 1	PAULIINA SIEKKINEN	Vinjetit TEATTERI katkoviivan yläpuolella.
6 ei, 6 n, 6 a	TEATTERI	1 / a	1	1		5	320	1 1 / 1	1	NIMI / 1	HANNU WAARALA	Vinjetit TEATTERI koko tekstin yläpuolella; sitaatti 15 pmm** tekstin keskellä.

246

mainintoja yhteensä	50	91	160	62	45	129	11	5	675	57	50	46	91	1,6	4	796
---------------------	----	----	-----	----	----	-----	----	---	-----	----	----	----	----	-----	---	-----

	80	41 alaots.	44, j			82	4	811	108055 erilaisia		39	45 erilaisia	ka 1,6 ku-			
	11	21 yläots.	1, i		42 graaf.	7 osin	ka 5 palstaa	ka 675 pmm	variaatioita	osin 11 (ei nimiä 1)	osin 1	variaatioita	vaa per kuvitettu arvio	96 %	3 %	
% per maininta per muuttuja	31 %	57 %	100 %	39 %	28 %	81 %	7 %			36 %	31 %	29 %	57 %	96 %	3 %	
				66 %	34 %	2 osin							kuvitettu			
prosentuaalinen osuus kritiikeistä	6 %	11 %	20 %	8 %	6 %	16 %	1 %			7 %	6 %	6 %	11 %		1 %	100 %

Taulukossa on 16 luokiteltua muuttujaa (17. muuttuja varattu kriitikon nimelle) ja yksi sarake 'Muuta' luokittelemattomia mainintoja varten.

Värikoodit, joiden avulla kritiikki on kohdennettavissa sen kirjoittaneeseen kritiikkoon:

Anja Penttinen (APnen.): KSML:n kulttuuritoimituksen esimies 1964-1984; ennen tätä lehden oikolukija ja toimittaja, myöhemmin avustava teatterikriitikko.

Teppo Kulmala: KSML:n kulttuuritoimituksen esimies 1984-1986 ja kulttuuritoimittaja 1980-l:n alussa; erikoistoimittaja 1996-2006 ja avustava teatterikriitikko 2006 -.

Jorma Pollari: äidinkielenopettaja; KSML:n kulttuuritoimituksen vakituinen avustaja vuodesta 1992 lähtien.

PALSTAT PER JAKSOT, KAUDET & 1961-2010

ka palsta per jakso

1961-1962	3	1961-1962	3
1969-1972	4	1969-1982	4
1979-1982	5	1989-2002	6
1989-1992	6	2009-2010	4
1999-2002	6		
2009-2010	4		

ka 1961-2010 5

5

PALSTAMILLIMETRIT PER JAKSOT, KAUDET & 1961-2010

ka pmm per jakso

1961-1962	496	1961-1962	496
1969-1972	486	1969-1982	555
1979-1982	656	1989-2002	831
1989-1992	913	2009-2010	381
1999-2002	719		
2009-2010	381		

ka 1961-2010 675

675

*) Huom! Piirroksset (3 kpl) sisältyvät kuvitukseen.

**) Huom! Toimituksen laatimat sitaattit eivät sisälly pmm-mittauksiin.

	1982	Happy End	1	1		1	1					1	1	1 AP	Näyttelijä Matti Suhosen 25-vuotistaiteilijajuhla. Ei arvio; kiertuenäytelmä.
		*Viitospöydän nuori pari													
		Kun ruusut kukkivat	1	1	1	1	1						1	1 AP	
		Rouva Dulskan moraali	1	1	1	1	1					1	1	1 LassiP	"Tanssivälitteet."
6 ei, 6 n, 5 a		Olviretki	1	1		1	1	1				1	1	1 AP	Uusi teatteritekniikka.
1989-1992		Satupuusatu	1	1		1	1	1				1	1	1 AP	Akustiikka & näytt. puheilmaisu; arvio ilm. 2.1.1983.
		Tuhkimo	1	1		1	1					1	1	1 AP	
		Ronja Ryövärintytär	1	1		1	1						1	1 AP	
		Possu ja Paavin panttivangit	1	1	1	1	1							1 AP	
		Isäni, sankari	1	1	1	1	1	1				1	1	1 TK	
		Janne Kuutio	1	1		1	1	1				1	1	1 TK	
		Vysotski	1	1		1						1	1	1 AP	Intertekstuaaliset viitteet.
		4 200 G	1	1		1		1				1		1 TK	Eppu Nuotion teksti.
		Kunnian miehet	1	1		1								1 TK	Intertekstuaaliset viitteet.
9 ei, 9 n, 9 a (+1ve)		Nalle Puh	1	1	1	1	1	1						1 AP	Eläinhahmot / puvustus.
		*Porvari aatelismiehenä													Vierailuesitys.
	1990	Äiti sanoi älä istu...	1	1		1	1	1	1					1 TK	Tarpeisto.
		Onko Kongossa tiikereitä	1	1		1								1 TK	Näytelmäteksti.
		Trio	1	1		1	1						1	1 TK	
		Tämä hiljainen talo	1	1		1	1		1	1				1 TK	Intertekstuaaliset viitteet.
		Seitsemän veljestä	1	1		1	1						1	1 TK	Intertekstuaaliset viitteet.
		Hotellielli	1	1		1	1						1	1 AP	Eri kirjoittajien tekstit.
		Fetisisti	1	1		1								1 AP	
		Huvimajassa	1	1		1	1							1 AnneM	Näytelmän juonen selostusta.
		Marilyn - elämäni nainen	1	1		1	1							1 AnneM	
		Muuten meillä menee hyvin	1	1		1								1 AnitaK	
		*Pikku prinssi, vierailuesitys													Vierailuesitys.
		Sorsamuunnelmia & Vessa on tuollapäin / kaksoisensi-ilta	1	1		1	1							1 TK	
		Korppi	1	1		1	1							1 TK	Intertekstuaaliset viitteet.
		Loppiaisatto	1	1		1	1	1	1				1	1 TK	Lauri Siparin tekemä käännös.
		Shirley Valentine	1	1		1	1	1		1	1			1 TK	
		Nukkenäytelmä viidelle...	1	1										PäiviN	Maininta nukkien käsittelystä.
		Peppi Pitkätossu	1	1		1	1						1	1 TK	Rekvisiitta on "taustavoima".
17 ei, 18 n, 17 a (+1ve)		Iloinen kuolema(n)kabaree	1	1			1						1	1 TK	Eppu Nuotion teksti.
	1991	Runo, jonka halusin sinun kuulevar	1	1										1 AP	
		Espressivo	1	1		1							1	1 PäiviN	
		Kuusi henkilöä etsii tekijää	1	1		1	1							1 TK	
		Purppurakesä / kulttuurisivut	1	1		1		1					1	1 AnitaK	Harrastajaesitys.
		Purppurakesä / nuorisoliite Syke	1	1		1							1	1 InkkuP	Puffi & kritiikki samanaikaisesti.
		Siirtolaislauluja haaleilta ja...	1	1									1	1 PäiviN	Rekvisiitta.
		Ketunkivi	1	1		1	1	1					1	1 AP	
		Hiljaisuus	1	1		1	1		1	1				1 TK	
		Torikuningas	1	1		1	1	1	1				1	1 TK	
		*Keskiyökkökeitto (/ -soppa)													Eri työryhmät koonneet eril. esityksiä.
		Nam nam	1	1		1	1			1				1 TK	
		Johtajan kunniamerkit	1	1		1	1							1 TK	
12 ei, 12 n, 13 a		Ituja(-)kabaree	1	1		1	1						1	1 TK	Riitta Uusitalon tekemä tintamareski.
		Arsenikkia ja vanhoja pitsejä	1	1		1	1	1						1 TK	Riitta Vaaran maskeeraus.
	1992	Narri kartanon valtiaana	1	1	1	1		1	1	1				1 TK	Näytelmän sovitut Juha Hurme & Hannu Waarala.
		Platonov	1	1		1	1	1						1 TK	Eri henkilöiden tekemät suomennokset.
		Pekka Töpöhäntä	1	1		1	1	1					1	1 JP	Maskeeraus.
		Everstin leski eli lääkärit eivät...	1	1		1	1							1 JP	
		Luxemburgin kreivi, 1. ensi-ilta	1	1		1	1					1	1	1 HarriK	Teatterin akustiikka.
		Luxemburgin kreivi, 2. ensi-ilta	1	1		1	1					1		1 JP	
7 ei, 6 n, 7 a		Uudesta luotava maa	1	1		1	1	1					1	1 TK	Laulut.
1999-2002		Hirviön lahja	1	1		1	1		1	1				1 TK	
		Tartuffe	1	1		1	1	1						1 TK	Esko Estelän suomennos.
		Tulenkantajien runoja, runomatinee	1	1		1				1				1 MarittaS	
		Peter Pan	1	1		1							1	1 InkkuP	
		Gabriel, tule takaisin	1	1		1	1							1 TK	Mika Waltarin käsikirjoitus.
		Viktoria ja hänen husaarinsa	1	1		1	1	1					1	1 RiikkaJ	
		Täydelliset häät	1	1		1	1						1	1 TK	
8 ei, 8 n, 8 a		Jumalten hämähä	1	1	1	1	1						1	1 TK	Näytelmäkirjoitus.
	2000	Frankie ja Johnny kuunvalossa	1	1		1								1 MarittaS	Ville Mäkelän suomennos.
		Haikarapolska	1	1		1	1	1					1	1 InkkuP	
		Fame	1	1		1	1	1				1	1	1 InkkuP	
		Sydänääniä	1	1		1	1			1			1	1 MarittaS	Näytelmäteksti & rekvisiitta.
		Ruhtinaan peili	1	1		1							1	1 InkkuP	Laulu.
		Lännen syrjällä	1	1		1								1 JP	Suomennos.
		Jäätelöntekijä ja Lohikäärme	1	1		1	1							1 M-LW	

9 ei, 9 n, 9 a	Tohvelisankarin rouva	1	1		1					1	1	1 JP		
	Avarasylinen nainen	1	1		1					1		1 JP	Anna-Leena Härkösen teksti.	
	2001 West Side Story, 1. ensi-ilta	1	1		1	1	1	1		1	1	1 JP	Juha Tolosen tekemät kampaukset.	
	West Side Story, 2. ensi-ilta	1	1		1						1	1 JP		
	Säädyllyinen murhenäytelmä	1	1	1	1							1 JP	Helvi Hämäläisen teksti.	
	Lumikki ja seitsemän kääpiötä	1	1		1	1				1	1	1 JP		
	Ollaanko vai eikö olla - saas nähä	1	1		1			1	1		1	1 LeenaP		
8 ei, 8 n, 8 a	Särkelä itte	1	1		1	1	1					1 JP		
	Jään ja tulen lauluja, I Karhunpaska	1	1		1	1						1 TK	TEAK & kaup.teatteri, yhteisproduktio, kaksoisensi-ilta; käs. yhtenä arviona.	
	riipus & II Laulu hukkuneesta tytöstä													
	Maan päällä paikka yksi on	1	1		1	1	1	1		1		1 TK	Regina Vehkalan tekemät kampaukset.	
	2002 Kotiopettajattaren tarina	1	1	1	1	1	1			1	1	1 TK		
	Olympiatyttö / (Seinäjoki &) JKI	1	1		1	1						1 TK	Yhteisprod. Seinäjoen kaup.teatterin kanssa; arvio Jkl:n esityksestä.	
	Juhani Ahon Rautatie	1	1		1	1	1	1	1	1	1	1 TK		
	Taru Sormusten Herrasta	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1 TK		
	Tango Nuevo	1	1		1			1	1			1 HelviK	"Äänitehosteet."	
	Täällä Pohjantähden alla	1	1	1	1	1	1	1			1	1 TK	Väinö Linnan teksti.	
	Nukkekotit	1	1		1	1	1				1	1 TK	Regina Vehkalan tekemät kampaukset.	
9 ei, 9 n, 9 a 2009-2010	Hätä ei lue lakia	1	1		1	1	1	1				1 TK		
	Sydämen kääriin silkkiliinaan	1	1								1	1 LeenaP	Vauvateatteria.	
	*Satuteltan salaisuudet												Lämpioesitys; yleiskuvailun ja arvion välimuoto.	
	Viiru ja Pesonen	1	1		1							1 PS		
	Niskavuoren nuori emäntä	1	1		1					1		1 HW		
	Niin kuin taivaassa	1	1		1	1				1		1 JP		
	Ulvova mylläri	1	1		1					1	1	1 M-LW		
	5 ei, 5 n, 5 a	Reviisori	1	1		1	1	1	1			1 PS	Nikolai Gogolin teksti.	
	2010 Tulikoe	1	1		1	1	1				1	1 PS		
	Faijat	1	1							1		1 M-LW	Näytelmäteksti.	
6 ei, 6 n, 6 a	Heinähattu, Vilttitossu ja...	1	1		1		1			1		1 HW		
	My Fair Lady	1	1		1	1	1	1		1	1	1 JP		
	Vaavin salattu elämä	1	1		1	1						1 PS		
	Ansa	1	1		1	1						1 HW	Intertekstuaaliset viitteet.	
mainintoja yhteensä		160	160	18	149	112	63	36	19	12	78	33	159	999
% per maininta per muuttuja		100 %	100 %	11 %	93 %	70 %	39 %	23 %	12 %	8 %	49 %	21 %	99 %	
prosentuaalinen osuus kritiikeistä		16 %	16 %	2 %	15 %	11 %	6 %	4 %	2 %	1 %	8 %	3 %	16 %	100 %

Taulukossa on 12 luokiteltua muuttujaa ja yksi ennalta määrittelemättömille muuttujille varattu (14.) sarake 'Muuta'; 13. sarake on varattu kriitikon nimilyhenteelle.

Lyhenteet ja värikoodit, joiden avulla kritiikki on kohdennettavissa sen kirjoittaneeseen kriitikoon:

APnen., AP = Anja Penttinen, KSML:n kulttuuritoimituksen esimies 1964-1984; ennen tätä oikolukija ja toimittaja, jakson jälkeen avustava teatterikriitikko.

TK = Teppo Kulmala; KSML:n kulttuuritoimituksen esimies 1984-1986 ja kulttuuritoimittaja 1980-l:n alussa; erikoistoimittaja 1996-2006 ja avustava teatterikriitikko 2006 -.

JP = Jorma Pollari: äidinkielenopettaja; KSML:n kulttuuritoimituksen vakituinen avustaja vuodesta 1992 lähtien.

LIITE 4 ESTEETTINEN VS. JOURNALISTINEN PARADIGMA JA NIIDEN LIUKUMAT 1961-2010. KRITIIKKIAINEISTON LUOKITUS

JAKSOT	Näytelmät / kritiikit	Kirjoittajan		Toiminnan tavoite ja vä- lineen rooli	Kirjoittajan kulttuuri- käsitys	Kirjoittajan asenneoi- tuminen	Lähteet	Yleisön positio	Kirjoittajan ohjeistava taho	Kirjoittajan itseäänä- misoikeus	Kriitikko	Muuta
		ammattillinen identiteetti	Kirjoittajan viiteryhmä									
1961-1962	Putkinotko	3	3	3	3	3	1	1	1	1	1 Hvnen.	
	Tiikeri ja leijona	1	3	1	1	1	1	1	1	1	1 R.J.	
	Ratsumies Sebastian	3	3	3	3	1	1	1	1	1	1 R.J.	
	Suloiset hupsut	3	2	3	3	1	1	1	1	1	1 nimi puuttuu	
	Tuhkimo	3	2	2	2	1	1	1	1	2	1 R.J.	
	6 Masurkka	1	3	1	1	1	1	1	1	1	1 R.J.	
1962	*Ihmeentekijä										kritiikki puuttuu	
	Pinsiön parooni	1	3	1	1	1	1	1	1	1	1 R.J.	
	Ansa	3	3	3	3	1	1	1	1	1	1 R.J.	
	Sisään pääsy tutkimus	1	3	1	1	1	1	1	1	1	1 R.J.	
	Ryysyrannan Jooseppi	3	3	3	3	3	1	1	1	2	2 APnen.	
	Kiltejä tyttöjä	3	3	3	3	1	1	1	1	1	1 R.J.	
	Vanhan naisen vierailu	1	3	1	1	3	1	1	1	2	2 MaireP	
	Neljäs nikama	1	3	3	3	3	1	1	1	1	1 MaireP	
	Lentävät morsiamet	1	3	3	3	1	1	1	1	1	1 MaireP	
9 (10)	Taikakukka	1	3	3	3	1	1	1	1	1	1 MaireP	
1969-1972	Kiss me Kate	3	3	3	3	3	1	1	1	2	2 AP	
	Naiset	4	4	4	4	3	1	1	1	2	2 AP	
	Sotamarssi	1	3	3	3	3	1	1	1	2	2 JT	
	Kymppi keskellä	3	3	3	3	3	1	1	1	2	2 AP	
	Saituri	3	3	3	3	1	1	1	1	2	2 AP	
	Kirsikkapuisto	3	3	3	3	3	1	1	1	2	2 AP	
	Kuolemantanssi	3	3	1	1	1	1	1	1	2	2 AP	
	Älä herätä nukkuva vaimoa	3	3	3	3	1	1	1	1	2	2 AP	
9	Hyppelihiiri	3	4	3	3	3	1	1	1	2	2 AP	
1970	Naishahmoja	1	3	1	1	1	1	1	1	2	2 AP	
	Zorbas	3	3	1	1	1	1	1	1	2	2 AP	
	Kaikilla on puutarhansa	3	4	3	3	1	1	1	1	2	2 AP	
	Rata	3	1	3	3	1	1	1	1	2	2 AP	
	Hiekkalaatikko	3	3	3	3	3	1	1	1	2	2 AP	
	Mustelmia	3	3	3	3	1	1	1	2	2	2 AP	
	Leipurit	3	1	3	3	3	1	1	1	2	2 AP	
8	Katto Kassinen ja pikkuveli	4	2	2	2	1	1	1	2	1	1 R.Skottman	
1971	Toinen ruokalaji	1	3	1	1	3	1	1	1	2	2 AP	
	Niskavuoren Heta	3	3	3	3	3	1	1	1	2	2 AP	
	Ikiliikkuja	1	1	1	1	3	1	1	1	2	2 AP	
	Marik parka	3	3	3	3	3	1	1	1	2	2 AP	
	Kuin rasvattu	3	3	3	3	3	1	1	1	2	2 AP	
	Miten kalat suutelevat	3	3	3	3	3	1	1	1	2	2 AP	
7	Hawaijin kukka	3	3	3	3	1	1	1	1	2	2 AP	
1972	Tinasotilas	3	3	3	3	1	1	1	1	2	2 MLA	
	Vuoroin vieraissa	3	4	4	4	3	1	1	1	2	2 AP	
	Kissaleikki	1	3	3	3	1	1	1	1	1	1 MLA	
	Sad story	4	4	4	4	3	1	1	1	2	1 AP	
	Suomen kuningas	3	3	3	3	3	1	1	1	2	2 AP	
	Niskavuoren nuori emäntä	4	4	4	4	3	1	1	1	2	2 AP	
	Kultainen vasikka	3	3	3	3	3	1	1	1	2	2 AP	

1979-1982	8 Musikantit	3	4	3	1	1	1	1	2	2 AP	
	Noitaympyrä	3	3	3	1	1	1	1	2	2 AP	
	Juurakon Hulda	3	3	3	3	1	1	1	2	2 AP	
	Moraaliton tarina	3	4	4	3	1	1	1	2	2 AP	
	Herätkää ja riemuitkaa	3	1	4	4	1	1	1	2	2 AP	
	Hänen äänensä hiljaisuus	3	3	3	3	1	1	1	2	2 SeppoM	
	6 Punahilkka	3	4	4	1	1	1	1	2	2 AP	
	1980 Till - veijarimusikaali	3	1	3	3	1	1	1	2	2 AP	
	Maailman laidalla	3	3	3	3	1	1	1	2	2 AP	
	Nukkekot	3	1	1	3	1	1	1	2	2 AP	
Nummisuutarit	3	4	4	3	1	1	1	2	2 AP		
Uppo-Nalle	3	3	3	3	1	1	1	2	2 AP		
Laiva metsässä & Mies joka rakensi	3	3	3	3	1	1	1	2	2 AP	Kaksoisensi-ilta; käs. yhtenä arviona.	
6 teitä / kaksoisensi-ilta											
1981 Kuninkaalla on kylmä	3	3	3	3	1	1	1	1	1 OsmoS		
Pihlamäkeläiset	3	4	3	3	1	1	1	2	2 AP		
Sizwe Bansi on kuollut	1	1	1	3	1	1	1	1	1 LassiP		
Kääpiö nimeltä Nenä	3	3	3	3	1	1	1	2	2 AP		
5 Kauppamatkustajan kuolema	3	3	3	3	1	1	1	2	2 AP		
1982 Happy End	3	4	4	3	1	1	1	2	2 AP		
Kun ruusut kukkivat	3	3	3	3	1	1	1	2	2 AP		
Rouva Dulskan moraali	3	3	3	3	1	1	1	1	1 LassiP		
Olviretki	3	3	3	3	1	1	1	2	2 AP		
5 Satupuusatu	3	3	3	3	1	1	1	2	2 AP		
Tuhkimo	3	4	3	3	1	1	1	2	2 AP		
Ronja Ryövärintytär	3	3	3	1	1	1	1	2	2 AP		
Possu ja Paavin panttivangit	3	3	3	3	1	1	1	2	2 AP		
Isäni, sankari	1	1	1	3	1	1	1	2	2 TK		
Janne Kuutio	1	1	1	3	1	1	1	2	2 TK		
Vysotski	3	2	4	3	1	1	1	2	2 AP		
4 200 G	1	3	3	3	1	1	1	2	2 TK		
Kunnian miehet	1	1	1	1	1	1	1	2	2 TK		
9 Nalle Puh	3	2	4	3	1	1	1	2	2 AP		
1990 Äiti sanoi älä istu...	1	1	1	1	1	1	1	2	2 TK		
Onko Kongossa tiikereitä	1	3	3	3	1	1	1	2	2 TK		
Trio	1	1	1	1	1	1	1	2	2 TK		
Tämä hiljainen talo	1	1	1	1	1	1	1	2	2 TK		
Seitsemän veljestä	1	1	1	1	1	1	1	2	2 TK		
Hotellielli	3	4	4	1	1	1	1	2	2 AP		
Fetisisti	1	4	3	1	1	1	1	2	2 AP		
Huvimajassa	1	1	1	1	1	1	1	1	1 AnneM		
Marilyn - elämäni nainen	1	1	1	1	1	1	1	1	1 AnneM		
Muuten meillä menee hyvin	4	2	2	3	1	1	2	2	2 AnitaK		
Sorsamuunnelmia &	1	1	1	1	1	1	1	2	2 TK	Kaksoisensi-ilta; käs. yhtenä arviona.	
Vessa on tuollapäin / kaksoisensi-ilta											
Korppi	1	1	1	1	1	1	1	2	2 TK		
Loppiaisaatto	1	1	1	1	1	1	1	2	2 TK		
Shirley Valentine	1	1	1	1	1	1	1	2	2 TK		
Nukkenäytelmä viidelle...	3	2	4	1	1	1	1	2	2 PäiviN		
Peppi Pitkätossu	3	3	4	1	1	1	1	2	2 TK		
17 Iloinen kuolema(n)kabaree	1	1	1	1	1	1	1	2	2 TK		
1991 Runo, jonka halusin sinun kuulevan	1	2	1	1	1	1	1	2	2 AP		

	Espressivo	3	4	4	1	1	1	1	2	2 PäiviN	
	Kuusi henkilöä etsii tekijää	1	1	1	1	1	1	1	2	2 TK	
	Purppurakesä / kulttuurisivut	4	4	4	3	1	1	1	2	2 AnitaK	
	Purppurakesä / nuorisoliite Syke	4	4	4	3	1	2	2	2	2 InkkuP	
	Siirtolaislauluja haaleilta ja ...	3	3	3	3	3	1	1	2	2 PäiviN	
	Ketunkivi	3	4	3	3	1	1	1	2	2 AP	
	Hiljaisuus	1	1	1	3	1	1	1	2	2 TK	
	Torikuningas	1	1	1	1	1	1	1	2	2 TK	
	Nam nam	1	1	1	1	1	1	1	2	2 TK	
	Johtajan kunniamerkit	1	1	1	1	1	1	1	2	2 TK	
	Ituja(-)kabaree	1	1	1	1	1	1	1	2	2 TK	
	13 Arsenikkia ja vanhoja pitsejä	1	1	1	1	1	1	1	2	2 TK	
1992	Narri kartanon valtiaana	1	1	1	3	1	1	1	2	2 TK	
	Platonov	1	1	1	1	1	1	1	2	2 TK	
	Pekka Töpöhäntä	1	3	1	1	1	1	1	1	1 JP	
	Everstin leski eli lääkärit eivät...	1	3	2	1	1	1	1	1	1 JP	
	Luxemburgin kreivi, 1. ensi-ilta	3	3	3	1	1	1	1	2	2 HarriK	
	Luxemburgin kreivi, 2. ensi-ilta	1	3	3	1	1	1	1	1	1 JP	
1999-2002	7 Uudesta luotava maa	3	1	1	3	1	1	1	2	2 TK	
	Hirviön lahja	3	1	1	1	1	1	1	2	2 TK	
	Tartuffe	3	1	1	3	1	1	1	2	2 TK	
	Tulenkantajien runoja, runomatinea	1	1	1	3	1	1	1	1	1 MarittaS	
	Peter Pan	4	2	4	1	1	1	2	2	2 InkkuP	
	Gabriel, tule takaisin	1	3	1	1	1	1	1	2	2 TK	
	Viktoria ja hänen husaarinsa	1	1	3	1	1	1	1	1	1 RiikkaJ	
	Täydelliset häät	3	1	3	3	1	1	1	2	2 TK	
	8 Jumalten hämärä	3	1	1	1	1	1	1	2	2 TK	
2000	Frankie ja Johnny kuunvalossa	1	3	3	1	1	1	1	1	1 MarittaS	
	Haikarapolska	1	3	3	3	1	1	1	1	1 InkkuP	
	Fame	4	2	4	3	1	1	2	2	2 InkkuP	
	Sydänääniä	1	1	3	1	1	1	1	1	1 MarittaS	
	Ruhtinaan peili	4	2	2	3	1	1	2	2	2 InkkuP	
	Lännen syrjällä	1	3	2	1	1	1	1	1	1 JP	
	Jäätelöntekijä ja Lohikäärme	1	2	4	1	1	1	2	1	1 M-LW	
	Tohvelisankarin rouva	1	3	3	1	1	1	1	1	1 JP	
	9 Avarasylinen nainen	1	4	2	1	1	1	1	1	1 JP	
2001	West Side Story, 1. ensi-ilta	1	4	2	1	1	1	2	1	1 JP	
	West Side Story, 2. ensi-ilta	1	4	2	1	1	1	2	1	1 JP	
	Säädyllyinen murhenäytelmä	1	4	3	3	1	1	1	1	1 JP	
	Lumikki ja seitsemän kääpiötä	1	2	2	1	1	1	1	1	1 JP	
	Ollaanko vai eikö olla - saas nähä	1	2	2	1	1	1	2	2	2 LeenaP	
	Särkelä itte	1	2	4	3	1	1	1	1	1 JP	
	Jään ja tulen lauluja, I Karhunpaska-riipus & II Laulu hukkuneesta tytöstä	3	1	1	3	1	1	1	2	2 TK	TEAK & kaup.teatteri, yhteisproduktio, kaksoisensi-ilta; käs. yhtenä arviona.
	8 Maan päällä paikka yksi on	1	1	1	1	1	1	1	2	2 TK	
2002	Kotiopettajattaren tarina	3	1	3	1	1	1	1	2	2 TK	
	Olympiatyttö / (Seinäjäki &) Jkl	3	3	3	1	1	1	1	2	2 TK	Yhteisproduktio; arvio Jkl:n esityksestä.
	Juhani Ahon Rautatie	3	1	1	3	1	1	1	2	2 TK	
	Taru Sormusten Herrasta	3	1	3	3	1	1	1	2	2 TK	
	Tango Nuevo	1	1	1	3	1	1	1	1	1 HelviK	
	Täällä Pohjantähden alla	3	3	3	3	1	1	1	2	2 TK	
	Nukkekot	3	1	3	1	1	1	1	2	2 TK	

		Hätä ei lue lakia	3	3	3	1	1	1	1	2	2 TK		
2009-2010	9	Sydämen käärin silkkiliinaan	1	2	2	1	1	1	2	1	2 LeenaP		
		Viiru ja Pesonen	1	2	2	1	1	1	2	1	1 PS		
		Niskavuoren nuori emäntä	1	1	3	3	1	1	1	1	2 HW		
		Niin kuin taivaassa	1	2	4	3	1	1	1	1	2 JP		
		Ulvova mylläri	1	2	2	1	1	1	2	1	1 M-LW		
	5	Reviisori	1	3	3	1	1	1	1	1	1 PS		
2010		Tulikoe	1	3	3	3	1	1	1	1	1 PS		
		Faijat	1	2	2	1	1	1	2	1	1 M-LW		
		Heinähattu, Vilttitossu ja...	1	1	3	1	1	1	1	1	2 HW		
		My Fair Lady	1	2	4	3	1	1	1	1	2 JP		
		Vaavin salattu elämä	1	2	2	1	1	1	2	1	1 PS		
	6	Ansa	1	3	3	1	1	1	1	1	2 HW		
			1	2	3	4	5	6	7	8	9		
yht. 160	1		74	47	47	84	159	159	143	50	45	808	56 %
			46 %	29 %	29 %	53 %	99 %	99 %	89 %	31 %	28 %		
	2		0	22	16	0	0	1	17	110	115	281	20 %
				14 %	10 %			1 %	11 %	69 %	72 %		
	3		76	68	74	75	1	0	0	0	0	294	20 %
			48 %	43 %	46 %	47 %	1 %						
	4		10	23	23	1	0	0	0	0	0	57	4 %
			6 %	14 %	14 %	1 %						1440	100 %
			160	160	160	160	160	160	160	160	160		
			100 %	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %		

Taulukossa on 9 luokiteltua muuttujaa ja yksi ennalta määrittelemättömille muuttujille varattu (11.) sarake 'Muuta'; 10. sarake on varattu kriitikon nimilyhenteelle.

1 = esteettinen paradigma

2 = journalistinen paradigma

3 = est.-journ. liukuma, jossa ensin mainittu tekijä on hallitsevana

4 = journ.-est. liukuma, jossa jälkimmäinen tekijä on hallitsevana

Lyhenteet ja värikoodit, joiden avulla kritiikki on kohdennettavissa sen kirjoittaneeseen kritikkoon:

APnen., AP = Anja Penttinen, KSML:n kulttuuritoimituksen esimies 1964-1984; ennen tätä oikolukija ja toimittaja, jakson jälkeen avustava teatterikriitikko.

TK = Teppo Kulmala, KSML:n kulttuuritoimituksen esimies 1984-1996 ja kulttuuritoimittaja 1980-l:n alussa; erikoistoimittaja 1996-2006 ja avustava teatterikriitikko 2006-.

JP = Jorma Pollari, äidinkielenopettaja; KSML:n kulttuuritoimituksen vakituinen avustaja v:sta 1992 lähtien.

LIITE 5 HAASTATTELUKYSYMYKSET KESKISUOMALAISEN
TEATTERIKRIITIKOILLE

- 1) Taustatiedot
 - ikä, sukupuoli, koulutus, asema lehdessä
- 2) Kauanko ja mihin olet kirjoittanut kirjoittanut?
- 3) Kirjoitatko kritiikin lisäksi muuta; mitä ja mihin?
- 4) Miten rakennat kritiikkisi / mitä pyrit painottamaan arviossasi?
- 5) Arvioitko eri tavoin / perustein ammattilaisia ja harrastajia?
- 6) Käsitys teatterikritiikistä ja sen merkityksestä
 - yleensä
 - omassa lehdessäsi
- 7) Lehden / kulttuuritoimituksen esimiehen taholta tuleva ohjailu
 - säädelläänkö kritiikin kirjoittamista; jos, miten?
- 8) Lukijoiden taholta tulevat odotukset
 - vaikutetaanko; jos, millä tavoin?
- 9) Teatterintekijöiden taholta tulevat odotukset
 - vaikutetaanko; jos, millä tavoin?
- 10) Saatko kritiikeistäsi palautetta; jos, minkälaista?
- 11) Koetko tulevasi ymmärretyksi kriitikkona?
- 12) Kenelle kriitikko kirjoittaa?
 - lukijoille, teatterintekijöille, muille asiantuntijoille, "Pihtiputaan mummulle"
- 13) Hyvän/huonon kritiikin tunnusmerkit
 - yleensä; omassa kritiikeissäsi
- 14) Luetko muiden kriitikoiden arvioita?
 - millaista kritiikkiä/kriitikkoa arvostat; miksi?
- 15) Mitkä ominaisuudet tekevät hyvän kriitikon?
- 16) Teatterikritiikissä kriitikonurasi aikana tapahtunut muutos
- 17) Teatterikritiikin tulevaisuus
 - tarvitaanko teatterikritiikkiä; jos, minkälaista?

LIITE 6 HAASTATTELUKYSYMYKSET JYVÄSKYLÄN
KAUPUNGINTEATTERIN HENKILÖKUNNALLE

- 1) Taustiedot
 - ikä, sukupuoli, koulutus, asema organisaatiossa (ennen tai nyt)
- 2) Käsitys teatterikriitikistä
 - kenelle kriitikon tulisi kirjoittaa?
 - mistä kriitikon tulisi kirjoittaa?
 - miten kriitikon tulisi kirjoittaa?
- 3) Kriitiikin merkitys
 - teatterille
 - oman työsi kannalta
(näyttelijälle/ohjaajalle/lavastajalle/puvustajalle jne.)
- 4) Ohjaako kriitikki yleisön teatterikäyttäytymistä
 - jos, miten?
- 5) Ohjaako teatteri kriitikkoa
 - jos, millä tavoin?
- 6) Pyrkivätkö teatteri/tekijät/esitys muuttamaan lehden tai kriitikon kulttuuripoliittisia linjauksia
 - jos, miksi ja millä tavoin?
- 7) Luetko teatterikritiikkiä?
- 8) Vaikuttaako se tuleviin töihisi (ohjauksiin, roolityöskentelyyn ym.)?
- 9) Teatterikritiikissä urasi aikana tapahtunut muutos
- 10) Minkälaista kritiikkiä odostat?
- 11) Millainen on (esimerkkejä)
 - a) hyvä tai asiantunteva teatterikritiikki?
 - b) huono teatterikritiikki?
- 12) Teatterikritiikin tulevaisuus
 - tarvitaanko teatterikritiikkiä, jos, minkälaista?

LIITE 7 HAASTATTELUKYSYMYKSET KESKISUOMALAISEN
HENKILÖKUNNALLE

- 1) Taustatekijät
 - ikä, sukupuoli, koulutus, asema lehdessä
- 2) Toimituksen autonomia ja sen asema lehdessä
 - kuinka toimittajat ja kirjoittajat on valittu/ovat valikoituneet
 - vakinaiset toimittajat ja avustajat
 - henkilökunnan vaihtuvuus
- 3) Kulttuuriosaston/lehden linjaukset ja toimitusperiaatteet
 - painotukset eri taiteenlajien välillä
 - pyrkimykset kritiikin ohjailuun
 - asiantuntijuus vs. popularisoiva kulttuurijournalismi ja kritiikki
- 4) Kenelle kriitikko kirjoittaa:
 - lukijoille, teatterintekijöille, muille asiantuntijoille, "Pihtiputaan mummolle"
- 5) Esimiehen kulttuurikäsitys ja käsitys omasta vallastaan & vastuustaan
 - korkea vs. matala
 - ristiriita- ja valintatilanteet
- 6) Kulttuuritoimituksen tulevaisuus
 - painotukset toimituksen sisällä
- 7) Kritiikin tulevaisuus yleensä ja teatterikritiikin eritoten

LIITE 8 TÄYDENTÄVÄT KYSYMYKSET TEATTERIKRIITIKOILLE

Teppo Kulmala, Jorma Pollari, Pauliina Siekkinen ja Hannu Waarala, 4.1.2012
/ sähköposti

Hyvät kriitikot,

toivon, että ehditte vastata muutamiiin tarkentaviin kysymyksiin, jotka tulevat tässä:

- 1) Koska kirjoitat kritiikkiä (heti esityksen jälkeen / seuraavana aamuna tai päivemmällä tms.)?
- 2) Muokkaatko tekstiä; jos, miten ja missä määrin (kieli / otsikointi tms.)?
- 3) Osaatko arvioida, kuinka paljon käytät aikaa teatterikritiikin kirjoittamiseen?
- 4) Saatko kulttuuritoimituksesta ohjeistusta työhön teatterikeikalle tilattaessa?
- 5) Saatko palautetta kritiikeistäsi toimituksesta tai lukijoilta; jos, vastaatko palautteen antajalle?
- 6) Teatterikriitikon ammatin hyvät ja huonot puolet?

Mikäli haluatte puuttua vielä muihin kritiikkiä koskeviin kysymyksiin, olkaa hyvät!

Huom! Tutkimukseni koskee edelleen Jyväskylän kaupunginteatterin esityksistä Keski-suomalaisessa julkaistuja kritiikkejä. Vastausten viitekehys on siis edellä mainittu.

Avustanne kiittäen
Maiju

Teppo Kulmala, Pauliina Siekkinen, Hannu Waarala. 11.1.2012 / sähköposti

Hyvät kriitikot,

viikko taapäin muistin Teitä alla olevalla postilla. Olisin – ja ennen muuta tämä tutkimukseni olisi – kiitollinen, jos ehtisitte/jaksaisitte vastata kysymyksiin.

Yst. terv.
Maiju

"No niin arvoisa kulttuuritoimitus ja lähinnä "teatterikriitikko" Maija-Liisa Westman. Olisi hieman palautteen paikka. Tänäpäin oli lehdessä arvoastelu XX:n näytelmästä X. "Kriitikissä" Westman lähinnä ylistää näytelmän maasta taivaaseen ja muistaa vielä hehkuttaa jokaista osa-aluea erikseen. No, mikäpä siinä, ihan kivasti Westman sanoja peräkkäin asettelee, mutta harmi vain, että hänen tekstinsä on lähes sataprosenttisesti palturia. Itse satuin samaisen ensi-illan myös näkemää ja koko homma oli suurinta ja surkeinta huttua, mitä olen kuunaan nähnyt. Ensinnäkin teksti oli luokaton. ala-asteelaisen kynästä syntyy pirteämpää jälkeä, kaikki tyypillisimmät joulukluseet kyllä käytiin läpi ja jokaisen "vitsin" kohdalla oikein konkreettisesti pysähdyttiin ja tällöin "loistava valosuunnittelija ja musiikin valitsija" painoi nappia ja kas kummaa spotti syttyi ja musiikki alkoi soida kunnes kappale loppui. Minkäänlaisesta rytmityksestä ei ollut tietoaakaan, ei kellään työryhmän jäsenellä ja vähiten ohjaajalla. Tätä ahdistavaa ja tuskaista meininkiä ko. näytelmä oli läpeensä, ja voi sitä myötähäpeän mittavuutta, jota katsoja joutui kokemaan näyttelijöiden puolesta. Heidät kun oli ilmiselvästi vain lykätty näyttämölle ilman mitään tukea, ilman suuhunsopivia repliikkejä, ilman minkäänlaista henkilöohjausta. Tätä epäonnistumisten listaa voisi jatkaa loputtomiin, mutta asia ehkä tuli selväksi. Mielestäni ei todellakaan ole korrekta lytätä mitään teatteriesitystä täysin, ei varsinkaan harrastajarintamalla, mutta kyllä kriitikolla pitäisi mielestäni olla edes jonkinlaista kriittistä silmää. Kyseisen kaltaiset ylistyslaulut ilman minkäänlaista todellisuus pohjaa kuuluvat koululaisten lehtiin. Ja kaikkein hirveintä tässä Westmanin kaltaisessa munattomuudessa on se, että nyt oikeasti kunnianhimoisten ja taiteellisesti korkeatasoisten teatteriesitysten arviot vertautuvat tähän kyseiseen. Ja koska kriitikissä ja kritiikin kriitikissä pitäisi aina olla myös jotain positiivista (joudun kyllä tosissani pinnistämään), sanonpahan tähän loppuun, jotta ainakin kritiikin taso oli suoraan verrannollinen kritiikin kohteen kanssa eli vielä kerran rautalangasta vääntäen: luokatonta räpellystä!"

KSML:n kulttuuritoimitukseen ja edelleen kriitikko Maija-Liisa Westmanille sähköpostissa 27.11.2007 lähetetty palaute (kirjoittajan nimi poistettu).

1871–1917
Sanomalehti Keski-Suomi

1932–1939 Keskisuomalaisesta
maalaisliittolainen sanomalehti

1968–1973 KSML:n
valta- ja suuntataisteluja

1989–laman ja
(lehti)uudistusten aika

1871

1918 Keski-Suomi ja Suomalainen
yhdistyvät Keskisuomalaiseksi

1949–1967 KSML
Urho Kekkosen linjoilla

1974–1988 KSML tavoittelee
maakuntalehtien kärkeä

1988–2006 KSML:sta
pörssiyhtiö ja media-
konsernin rakentaja

2010

LIITE 11 KESKISUOMALAISEN PÄÄTOIMITTAJAT 1961-2010 (Kangas, 2007)

Martti Juusela
1947-1973

Erkki Laatikainen
1975-2008

Pekka Mervola
2008-

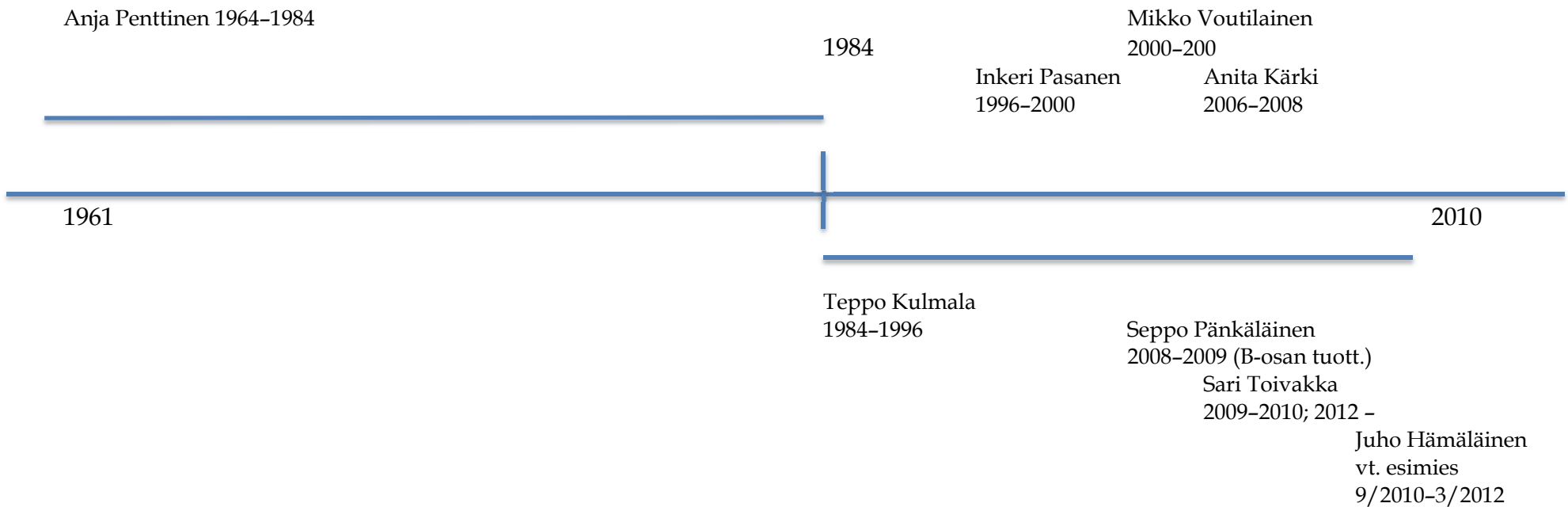
1961

Heikki Juusela
1973-1975

2010

LIITE 12 KESKISUOMALAISEN KULTTUURITOIMITUKSEN ESIMIEHET 1964-2010

(Kangas, 2007; Juho Hämäläisen sähköposti 20.10.2014; Seppo Pänkäläisen sähköposti 22.10.2014; Irmeli Toivasen sähköposti 1.3.2012)



LIITE 13

JYVÄSKYLÄLÄINEN TEATTERIELÄMÄ 1870-LUVULTA LÄHTIEN JA JYVÄSKYLÄN KAUPUNGINTEATTERIN (JYVÄSKYLÄN TEATTERI OY:N) HISTORIA 1961-2010

(Sorjonen, 1960; Elisa Saarnikoivun haastattelu 14.3.2008)

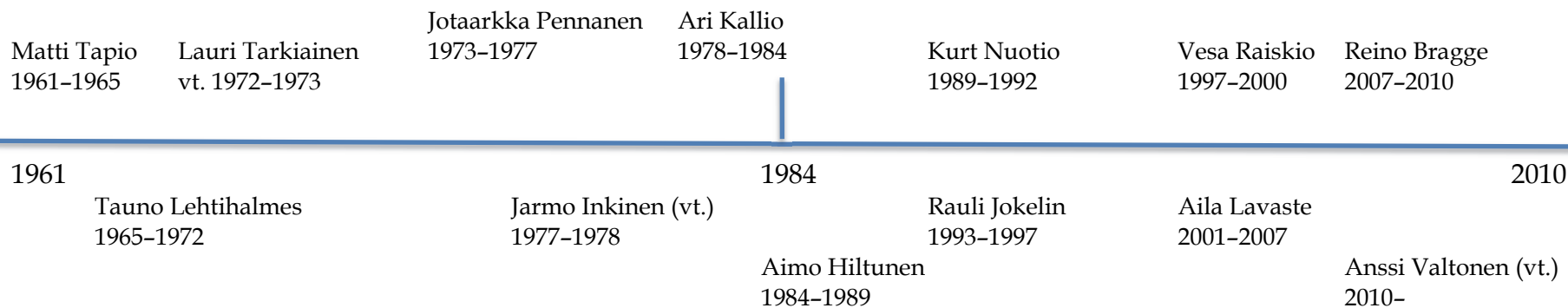
	1910 perustettiin Työväenyhdistyksen näytelmäseura	1943 teatterin nimi muuttui Jyväskylän Työväen Teatteriksi	
1870-luku Suomalainen teatteri vierailee Jyväskylässä	1915 teatteri muodostui itsenäiseksi Jyväskylän Työväen Näyttämöksi		1961 perustetaan Jyväskylän Teatteri Oy
1870	1800-luvun lopulla jyväskyläläiset seurat ja yhdistykset järjestävät näytelmäesityksiä	1925 Työväenyhdistyksen juhla- ja teatteritalo valmistui	2001 perustetaan Jyväskylän kaupunginteatteri
			2010

LIITE 14 JYVÄSKYLÄN KAUPUNGINTEATTERIN JOHTAJAT 1961–2010

(Jyväskylän kaupunginteatterin arkisto; Kaupunginteatterin teatterin 40- ja 50-vuotisjuhlaulkaisut 2001 ja 2011)

"VANHAN" TALON AIKA
1961–1982

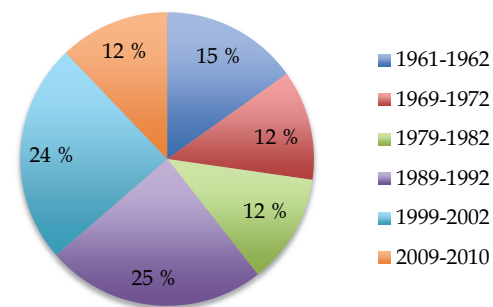
"UUDEN" TALON AIKA
1982–



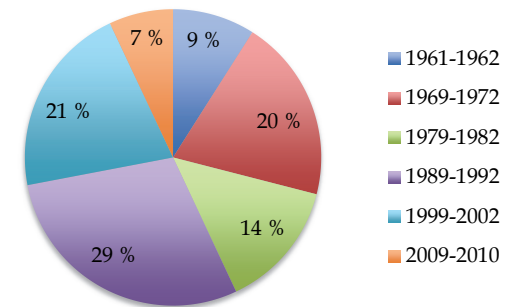
LIITE 15 TEATTERIKRIITIKOT (N=25) ERI JAKSOILLA (N=6) 1961-2010

JAKSOT	1961	1962	1969	1970	1971	1972	1979	1980	1981	1982	1989	1990	1991	1992	1999	2000	2001	2002	2009	2010	
	Hvnen.	R.J.	AP	AP	AP	AP	AP	AP	AP	AP	AP	AP	TK	TK	JP	TK	TK	JP	JP		
	R.J.	APnen.	JT	R.Skottman	MLA	SeppoM		OsmoS	LassiP	TK	TK	TK	JP	InkkuP	MarittaS	JP	LeenaP	M-LW	M-LW	kriitikot	
	X	MaireP						LassiP			AnneM	AnitaK	HarriK	MarittaS	M-LW	LeenaP	HelviK	PS	PS		
kriitikot per		5				4				4				8				8		4	33
jakso %	kriitikot	15 %				12 %				12 %				24 %				24 %		12 %	100 %
	1961-1962	1969-1972	1979-1982	1989-1992	1999-2002	2009-2010		1961-1962	1969-1972	1979-1982	1989-1992	1999-2002	2009-2010		1961-1962	1969-1972	1979-1982	1989-1992	1999-2002	2009-2010	
	15 %	12 %	12 %	24 %	24 %	12 %		9 %	20 %	14 %	29 %	21 %	7 %	kriitikot	15 %	12 %	12 %	24 %	24 %	12 %	
														kriitikot	9 %	20 %	14 %	29 %	21 %	7 %	

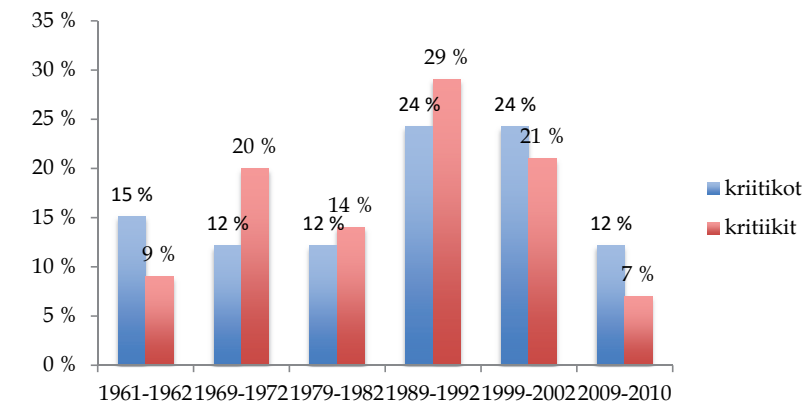
Teatterikriitikoiden (N=25) prosentuaalinen jakauma per jakso 1961-2010



Teatterikritiikkien (N=160) prosentuaalinen jakauma per jakso 1961-2010

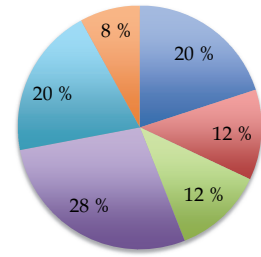


Teatterikriitikoiden (N=25) ja -kritiikkien (N=160) prosentuaalinen jakauma 1961-2010

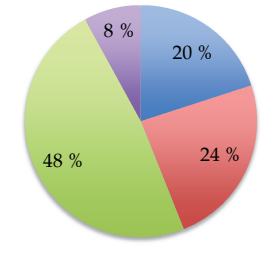


Vuosi	Teatteri	Kriitikko	Yhteisö	kaikki yht.	"uudet"	Kriitikot per jakso		
1961	Hvnen	R.J.	X	5	5	1961-1962	5	15 %
1962	R.J.	MaireP	APnen.			1969-1972	4	12 %
						1979-1982	4	12 %
1969	AP	JT		4	3	1989-1992	8	24 %
1970	AP	R.Skottman				1999-2002	8	24 %
1971	AP					2009-2010	4	12 %
1972	AP	MLA						
						Kriitikot per kausi		
1979	AP	SeppoM		4	3	1961-1962	5	15 %
1980	AP					1969-1982	8	24 %
1981	AP	OsmoS	LassiP			1989-2002	16	48 %
1982	AP	LassiP				2009-2010	4	12 %
						Uudet kriitikot per jakso		
1989	AP	TK		8	7	1961-1962	5	20 %
1990	AP	TK	AnneM AnitaK PäiviN			1969-1972	3	12 %
1991	AP	TK	AnitaK PäiviN InkkuP			1979-1982	3	12 %
1992	TK	JP	HarriK			1989-1992	7	28 %
						1999-2002	5	20 %
1999	TK	InkkuP	MarittaS RiikkaJ	8	5	2009-2010	2	8 %
2000	JP	MarittaS	M-LW					
2001	TK	JP	LeenaP			Uudet kriitikot per kausi		
2002	TK	LeenaP	HelviK			1961-1962	5	20 %
						1969-1982	6	24 %
2009	JP	M-LW	PS HW	4	2	1989-2002	12	48 %
2010	JP	M-LW	PS HW			2009-2010	2	8 %
yht.				33	25			

Uudet kriitikot per jakso 1961-2010

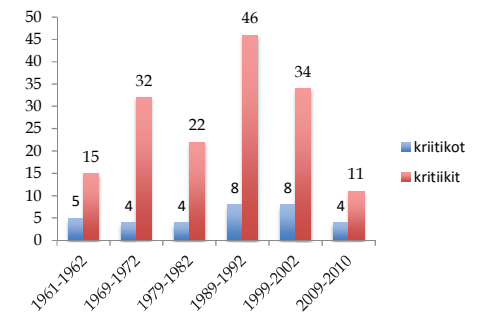


Uudet kriitikot per kausi 1961-2010

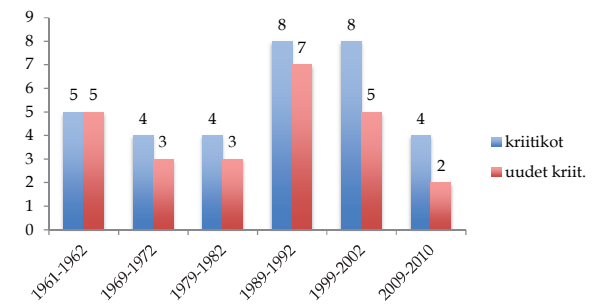


Jakso	kriitikot	uudet kriit.	kriitikot	kritiikit
1961-1962	5	5	5	15
1969-1972	4	3	4	32
1979-1982	4	3	4	22
1989-1992	8	7	8	46
1999-2002	8	5	8	34
2009-2010	4	2	4	11
yht.			33	160

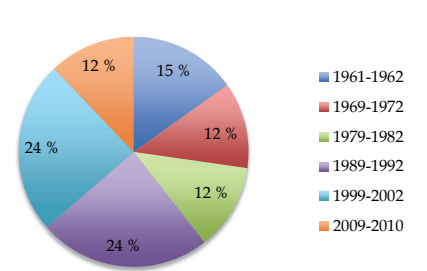
Kriitikot ja kritiikit per jakso 1961-2010



Kriitikoiden vaihtuvuus 1961-2010: "uudet" vs. "vanhat"



Kriitikoiden jakauma per jakso 1961-2010



JAKSOT	1961	1962	1969	1970	1971	1972	1979	1980	1981	1982	1989	1990	1991	1992	1999	2000	2001	2002	2009	2010		1961-1962	1969-1972	1979-1982	1989-1992	1999-2002	2009-2010	
	Hvnen.	R.J.	AP	AP	AP	AP	AP	AP	AP	AP	AP	AP	TK	TK	JP	TK	TK	JP	JP		kriitikot	15 %	12 %	12 %	24 %	24 %	12 %	
	R.J.	APnen.	JT	R.Skottman	MLA	SeppoM		OsmoS	LassiP	TK	TK	TK	JP	InkkuP	MarittaS	JP	LeenaP	M-LW	M-LW									
	X	MaireP						LassiP			AnneM	AnitaK	HarriK	MarittaS	M-LW	LeenaP	HelviK	PS	PS									
kriitikot per jakso			5			4				4				8					8		4						33	
kriitikot per jakso %			15 %			12 %				12 %				24 %					24 %		12 %						100 %	

KAUDET	1961	1962	1969	1970	1971	1972	1979	1980	1981	1982	1989	1990	1991	1992	1999	2000	2001	2001	2009	2010		1961-1962	1969-1972	1979-1982	1989-1992	1999-2002	2009-2010
	Hvnen.	R.J.	AP	AP	AP	AP	AP	AP	AP	AP	AP	AP	TK	TK	JP	TK	TK	JP	JP								
	R.J.	APnen.	JT	R.Skottman	MLA	SeppoM		OsmoS	LassiP	TK	TK	TK	JP	InkkuP	MarittaS	JP	LeenaP	M-LW	M-LW								
	X	MaireP						LassiP			AnneM	AnitaK	HarriK	MarittaS	M-LW	LeenaP	HelviK	PS	PS								
kriitikot per kausi			5							8									16		4					33	
kriitikot per kausi %			15 %							24 %									48 %		12 %					100 %	

LIITE 17 KESKISUOMALAISEN KESKEISET TEATTERIKRIITIKOT 1961-2010

Anja Penttinen teatterikriitikkona
1960-luvulta alkaen

1961

1984

Hannu Waarala
1980-luvun puolivälistä alkaen

Teppo Kulmala
1980-luvulta alkaen

Jorma Pollari
1992-

Pauliina Siekkinen
2008-

2010

3. 10. 40

Kaupunginteatterin syyskausi alkoi lapsen puolustuksella

otsikko
johtanto/
ingressi

graafinen
elementti
väliloitsikon
tilialia

Lapsella on leikkipäikä — hiekkalaatikko. Aikuiset vaativat (muka paremmin tietäessään), että hän pysyy hiekkalaatikossa ja leikkii kiltisti.

Ruotsalainen Kent Andersson on kirjoittanut tuoreen tekstin, joka on johdettavissa suoraan lapsen oikeuksien julistuksesta. Sen on suomentanut Eino Kaupala ja jotakuta keesikuomalaista korvaa saattaa pääkaupunkiläisen lastenslangi loukata, koska se ei "hengitä" — mutta eihän se olekaan pääasia. Kaupala on kuitenkin kaikesta päättäen tehnyt tarkan työn. Lauluja suomenkossessa on käytetty lisäksi Tuukka Kangasluoman runoilija-asiantuntija-apua.

Naennäisen kevyessä, kabareetyyppisessä näytelmässä Andersson havainnollisesti esittää, minkälaisista on olla lapsi tänapäivän kaupunkiyhteiskunnassa, missä lapsen maailma on itse asiassa vain suttuinen hiekkalaatikko ja pari keinaa. Ynnä silmä kovana vahtivat vanginvartijat vanhemmat tai kotiäpäläinen. — Tästä kaikesta kertoo kaupunginteatterin syyskauden avausnäytelmä.

Sopeutuminen ja toisaalta erikoistuminen ovat päivän käsitteitä. Niiden sisältöön, seagor omalla tavallaan lapsi, joka ei suinkaan ole itse toivonut syntyvänsä ja joka on varustettu vain inhimillisin mahdollisuuksin selvittää niistä hengissä. Totta kai hän kapinoi jos hän epäilee mieleltään. Kapinointi tosin saattaa saada hyvinkin airoita muuttoa. Kun on muistettava luvuton määrä pitää, täytyy, on oltava ja kaikki tekevät niin sääntöjä saattaa neuroosi puhjeta jo imeväisillä.

Kuinka pian ihminen unohtaa, minkälaisista on olla lapsi jo murrosiässä useinkin. Kent Andersson ei ole unohtanut tai siitä on hänelle pätevästi muistutettu. Jokaisena vuorokautena tähän maailmaan siitetään lapsia. Tuskin monikaan ajattelee, että käsissä pysyvistä suloisesta vauvasta kehkeytyy melko pian hankala leikki-ikäinen ja vielä hankalampi murrosikäinen. Kasvavalla lapsella on persoonallisuutensa, jonka kaikin mokomin haluaisimme häneltä riistää ja — sopeuttaa hänet. Mehän tiedämme kaiken paremmin.

Kirjailija haluaa meidän rakastavan lapsiamme, mutta rakkautella hän ei tarkoita pukemista, ruokkimista ja pesemistä, ne ovat kehen tahansa tehtävissä. Hän tarkoittaa sitä, että meidän tosiaan pitäisi "laskeutua polvillemme ja seurata lasta"; kuulemme ja seurata lasta", kuussa, kasvaa heidän mukanaan. Tämä edellyttää ymmärtämystä ja ymmärtämys syntyy tiedosta. Juuri tiedon väistämisestä hän meitä syyttää. Emme ole välittäneet ottaa selvää, mitä meidän pitäisi tehdä sille, jota sanomme omaksi lapseksemme ja mitä jättää tekemättä. Mutta toisaalta on

sanottava, että Kent Andersson ympärillä kyllä vähempiäkin ja heidän asenteitaan, jotka pakko on muovannut. Elintasokilpajuoksu hän ei hyväksy ja vihainen hän on sille, ettemme tee mitään päästäksemme asenteistamme. — Miksi teillä yleensä on lapsia? kysyy Hiekkalaatikon nuori lapsensyntytty, joka itsekin juuri on kuluttanut lapsenkänsä puhki.

Ohjaaja Mikko Nousiainen on kainnut laumaansa varmalla kädellä. Siltä joutuu ettei pitkästyneistä synny, vaikka pyörästäkin alituisen samassa hiekkalaatikossa. Muutamia lauluja on kylläkin suomennettu niin tarmokkaasti ja niin taitavasti, että niistä on tullut kirjallisia.

Näkyvän tendenssin sisältävä näytelmä on yleensä ikävä niiden kannalta, joita asia ei kiinnosta. Hiekkalaatikko on saatu kiinnostamaan. Uskoisin sen olevan erityisesti nuorten ja ehkä ns. varhaisemmassa keski-ikässä olevien vanhempien näytelmä — heidän jotka vielä voivat oppia ajattelemaan.

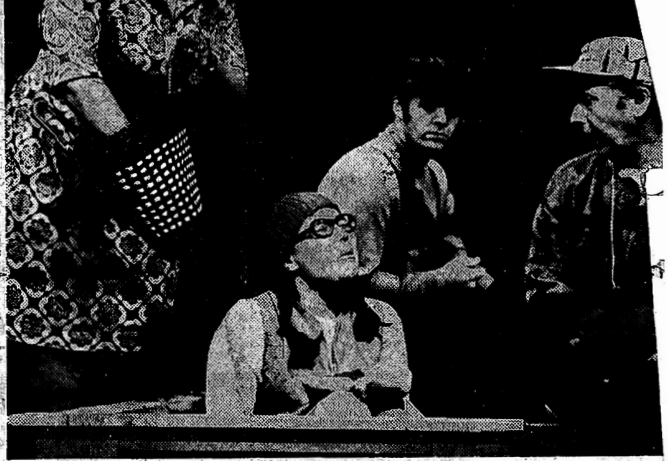
Muutamit kokohoidat rytmittävät osuvasti Hiekkalaatikkoon. Näistä vahvimmat ovat Pekan raivokas purkaus, kun hän huomaa ettei kykene osallistumaan näkymättömällä hevosella ratsastukseen (kiitos sarjakuvalehtien

mielikuivutusta tappavan ahmimisen ja isän "realistisuuden") sekä Tuulan hysteerinen kohtaus Malame-nukketeräsiin, joka on kuin kauhukertomus sinänsä. Olin ja Marjatan kohtalot riipalevat, samoin kehossa sopeutun insinööri-plantan, Mattin, joka laskee heidän yrittämiä leikkijoutujiaan. Tämä, kaiken takana on koti ja ovat vanhemmat ja heidän takanaan yhteiskunta ja demokraati.

Hiekkalaatikon lapsiluvuina, joka heijastaa kaikki inhimillisen elämän spektrin värit, melastavat Tuula Saarinen, Anja Nurminen, Marjatta Kangas, Olavi Tervahartiaia, Pekka Saaristo, Ossi Kangas ja Matti Nurminen — kukin omilla etunimillään, mikä tekee kaiken läheisemmäksi. Vanhemmista jää mieleen erityisesti Etta-Liisa Kunnas-Lappalainen, jonka naivia ääntöä kyllä paikoin kummastelin, vaikka osa ehkä sitä vaatiinkin. Laulut on harjoittanut Einar Kroppu ja ne ovat yleensä hyvin melodisia ja svengaavia. Loppulaulu jää epäselväksi — en tiedä mistä joutune. Kuulossani ei pitäisi olla vikaa ja istuin kolmannessa penkkirivissä, mutta arvallemaan kuitenkin paikoin jouduin. Lauluja säästää "brechtäläisesti", Ave Hirvonen group.

Anja Penttinen

signeeraus



- HIEKKALAAATIKON kiinnostavaa esitystä rytmittävät muutamat "soolit". Nilstä parhaimpia on Tuula Saarinen-Nikkariin (eijessä) hysteerinen pikkutyttö, jota avuton äiti ei keksi lohduttaa muuten kuin piparkakulla, vaikka lapsi on psykiatrin tarpeessa.
- Pekka Saariston isänsä vallassa oleva pikkupoika esitetään sekä järkeen että tunteeseen vedoten, ja traagiseksi esitys kohoaa silloin, kun pikkupojasta tulee sopeutettu nuorimies.
- Kuvassa etualalla oleva Olavi Tervahartiaia näyttää lastapuolen lasta, joka kulkee "normaalin" tien koulukodin kautta vankenteen ja sen jälkeen valmonsakin bykkämää deekikselle. Hänen kanssaan ei kukaan hiekkalaatikossa leikkinyt... Myös Matti Nurminen keskustelu äidin kanssa avaa näkymään yleisinhimilliseen yksinäisyyteen. Ns. rakkautta ja munamaitoa pullollaan lapsi kasvaa — yksinäisyyteen, sillä äidille ja isälle hän on vain pätemisen objekti.
- Hiekkalaatikon yksinkertaisen lavastuksen on rakentanut hyvin toimivaksi Sergei Pakarinen.

teksti laatikko

yläotsikko Hanuszkiewicz tekee katsojista taiteilijoita otsikko Kadotetut roolit ja torjutut mielikuvat

tekijäluettelot leipäteksti

Adam Hanuszkiewicz Luigi Pirandellon mukaan Kuusi henkilöä etsimässä tekijää. Suomal. Markko Kontro. Ensimmäinen suomenkielinen näytelmä 2.2.1991. - Ohjaus, sovitukset, scenografia: Adam Hanuszkiewicz (vier), valot Hannu Virkkula, äänet Mikka Filpus, tarpeisto Mirja Siloma, Aira Arola. - Henkilöt: Tuula Saarinen, Jukka Tuominen, Riiva Kudjoi, Hans Stigzelius, Esko Myllymäki, Aira Arola, Kari Paju, Pekka Ahola, Hannu Hiltunen, Kyllikki Holmlampi, Eija Riitta Nuoto, Pekka Sankilampi, Matti Suhonen, Maritta Viitamäki, Orvokki Oksanen, Harri Laurikka.

Luigi Pirandello neuvoi teatterintekijöitä: "Näitä kuutta henkilöä ei tule ilmaista pantomiimeina, vaan todellisia, jäsentyneitä mielikuvituksen luomuksina ja siksi todellisempina ja kestävämpinä kuin on näyttelijöiden kestanaton luonnollisuus."

Adam Hanuszkiewiczin ohjaus Jyväskylän kaupunginteatterissa on Pirandellon viitteiden mukainen.

Ne ovat vain viitteitä, sillä Pirandellon manaama "todellisten" mielikuvituksen kestävyys" on mahdoton.

Jyväskylän esitys on ristiriitainen, keskeneräinen, kaksikielinen ja ristiriitaisuuttaan, keskeneräisyyttään ja kaksikielisuuttaan viisas.

Kuusi henkilöä teoksen keskiossa ja motiivina ovat Hanuszkiewiczin ohjauksessa elävää kuten Pirandello kehottaa.

Kuusi elävää henkilöä, jotka kuitenkin jähmettyvät kuviksi tai kahlittuivat esiohien hetki kun näyttelijät yrittävät "kestämättömyyden luonnollisuutensa" turvin tehdä heistä roolihahmoja. Näytelmä kertoo tästä yrittämisestä ja yrittämisen (elävistä) repeästä.

Hanuszkiewicz on mielestään nähnyt sen ongelman sydämeen, jota Pirandello viimeksi olisi voinut kytkeä ratkaisevansa. Ratkaisuun matkustuu on hänen teoksensa polttopiste ja levottoman dynamiikan alkuvaihe. Niin myös Hanuszkiewiczillä.

Näytteleminen
Kuusi henkilöä etsimässä tekijää on näytelmä, jonka henkilöinä on kaksi vähiä ja vähältä toisiinsa sekoittuvaa ryhmää. On näyttelijöitä, jotka näyttelevät teatteria teatterissa. Ja sitten on "kuusi henkilöä", jotka lähtökohtina, mutta ennen kaikkea vain lähtökohtina, edustavat jotakin päävastusta.

Viimeksi mainitut tuovat mieleen anti-teatterin, joka on oikean teatterin ja oikean näytelmän ja oikeiden näyttelijöiden ei-illusionistinen vastavoima. He ovat luomus, jota ei "näytellä", vaan joka tulee muualta, teatterin ulkopuolelta, mutta jonka ilmaisekselle on kuitenkin "näyteltävä". Pakkavaljain ovat ihmisen oppimat muodot ja torjunnat ja tietoisesti omaksuttu hyvä tapa tehdä teatteria.

Henkilöitä
Alkuvuorissa Jyväskylän kaupunginteatterin suurla näyttämöllä näytellyt ryhmä on "avointen ovien" harjoituksissa, "tekemässä" "talletta" julkavaruista viidennäytelmästä kuin Pirandellon kuulust "kuusi henkilöä" siirtävä esitys.

Tyhjänpäivälästä kiltistä ja arkipäiväisyydestä vilpeltävät harjoitukset muuttavat luonteensa. "Aletaan puiden sijasta harjoitella "kuuden henkilön" tarinaa" - osakkeita: "Mitä tämä merkitsee? Valitsemme kernaasti yhdeksi viitekohdaksi Hermannin Hesse'n kertomuksen Die Morgenlandfahrt (Matka a-

mun maahan). Siinä hämmäskellyn, kuinka taiteilijoiden luomukset aina ovat elävämpiä kuin heidät luoneet taiteilijat itse ovat. Viimeksi mainitut näyttävät aina "vain puoleksi ihmisiltä". Pirandellon maailmassa toteutuu vastaavasuuntainen näennä näyttämötaiteen kehityksessä.

Petosia

Kuusi henkilöä etsimässä tekijää riisuu Adam Hanuszkiewiczin näkemänä teatterin taiteen illuusiota ja naturalismia. Dekonstaation ja näytelyjen roolin alta kivistä maailmaa ei ole ulkoistaisien, harjoitellun draaman maailmaa, ei "naturalistista" teatteria, sillä todellisuutta jäljentämään pyrkivä naturalismi on tästä näkökulmasta petosia.

Oikeaksi yrittäytyä teatterin naturalismia on näin nähtynä suodatin ja kuori, joka katkee torjutut impulssimme, konventionaalista elämää kuusavimmat muistomme, negatiiviset emootiot, perisyylisyyden ja koristeellisia ulkoisuuksia peitettyä amoraalisuuden, yhtä kaikki: ihmisolennon pohjimmaisesta tai sellaiseksi mieltäytyvän luonnon.

Teatterin paradoksi on siinä, että tuo pohjimmaisempi luonto kuitenkin on parhaan taiteen lähde.

Taiteilijoiden luomukset ovat elävämpiä kuin taiteilijat itse. Tarkoitamme tässä Hesse'n ja Pirandellon tapaan kestävimmin, yksilöllisesti ja kollektiivisesti puhutteluvimman taiteen luomuksia. - Sellainen taiteen joka tuntuu vastaavaan johonkin joka on syvällä sinun sisälläsi, ja meissa.

Miksi elävempiä? Jos kykenemme sitä edes vähän selittämään, selitys saattaa rautaa Kuusi henkilöä etsimässä tekijää -näytelmän hanuszkiewicziläistä maailmaa, joka epäilemättä monelle laioiteattereiden näkömaailman vuosien saatossa tuntuu katoavaksi on yllättävä.

Siirtymää

Pirandellon näytelmän lähtö Jyväskylän kaupunginteatterissa on "normaali". Harjoitteluvuona on esitys Arsenikkia ja vanhoja pitsiä. Sitä valmisteleminen näyttelijöiden sanailussa ja elähdinnässä on jokapäiväisen lievan tympäntymisen ja pikkukiistelyn sävyttämän roolipelin tyypillisyttä. Käsitteet ovat selkeitä. Ohjaaja on hermostunut. Ajatukset ovat muualta. Rekiätkä ovat tavonmaista "Etekin" ja sitten on "tunnetaan" on turvallisien levoton ja katsoja huvitusta niin kuin oikeassa näytelmässä.

"Kuusi henkilöä" ilmestyy paikalle hiljaa ja ensin liiki huomaamatta. Hanuszkiewiczin yksi myönteinen tuottelu teatterille on alleviivata siirtymä, ja tihentää tunnelmaa antamalla hämään laskeutua äänen valaistun katsomoon.

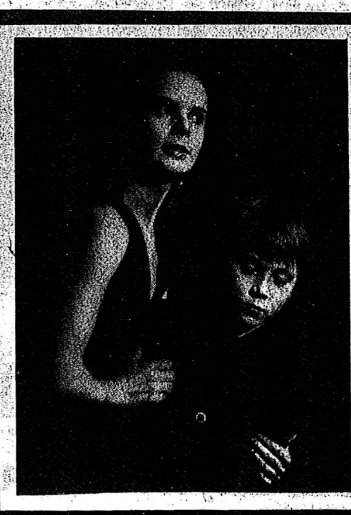
Se on merkki, joka osoittautuu välittömäksi. "Kuusi henkilöä" rariinoneen eivät voi vallata koko näyttämöä. Palaan tähän tuonneppana.

Saamme tunnustella todellisen näytelmän rajoja kun katsomo jalleen valaistun, tummennetaan, valaistun.

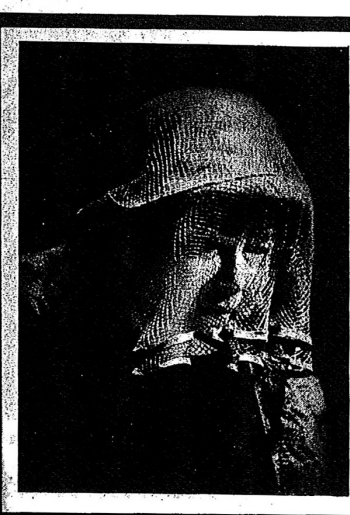
"Kun henkilöitä" saapumissa ei kuitenkaan ole mitään dramaattista. He sulautuvat osaksi teatteriharjoittelua varsin luontevalla tavalla - kuin olisivat oleet siellä aina.



Hannu Hiltunen



Riiva Kudjoi, Esko Myllymäki



Tuula Saarinen

Ari Haapa-aho

vat Pirandellon ilmaisevan kaksikielisuuden ytimeen.

Olla totta ja näyttää todella ovat kaksi eri maailmaa. Pirandellon ja Hanuszkiewiczin kehityksissä ne ovat samaa kuin teatteri, joka on ulkoista illuusiota ja sen vastapainona taide, joka syntyy sisäisestä todellisuudesta.

Tässä alkaen näitä maailmia "näytelmässä" kietoutuvat toisiinsa. "Kuusi henkilöä" tuovat näyttämölle alitajuisia todellisuutta, joka kuuluu Pirandellon tai esimerkiksi Hesse'n mukaan on todellisempaa kuin mikään tietoisesti jäljitelly, mutta taiteentekijänkin vaistamattain puoleensa sitova maailma voi olla.

Näytelmän luojia ovat tästä lähtien ohjaaja ja teatteriseurue itse, eivät heidän osiaan ulkoo opettelemansa roolit. He kietoutuvat "kuuden henkilön" heille tuomaan "uuteen tarinaan", mutta niin kauan kun he yrittävät roolein "näytellä" sitä, he epäonnistuvat.

"Kuusi henkilöä" tekevät tarinansa todellisemmin ja elävämmin kuin tarinaa muokkivat näyttelijät. Mutta kun maailmat sekoittuvat, toinen vaikuttaa toiseen, eikä lopputulos ole vain elävä ja voi milloinkaan saavuttaa.

Ohjelmien ratkaisemattomuus on siinä, että taiteilosten hahmojen kalleista elävyyttä ei edes niiden luojia voi milloinkaan saavuttaa. Tietoisien kontrollin osuus on liian vähä. Silmien nähtäminen elämä on teljennetty meidät liian suojattujen ovien taakse.

Tietenkään ovien ei voisi-kaan antaa liian selkokäsitteitä näytellyt, joka ulkoo valloittaisivat koko näyttämön, seurauksena olisi kaostia, lapsiväri illuusioteatterin esiripin ja kuorutuvat rooleistaan sitä aliohjaamiseksi mitä enemmän heidät luonne teatteriryhmän tietoon roolikäyttäytymisen syytävyy.

Pirandellon näytelmä on jatkuva heilahtelu tietoisuuden ja tiedostamattomien impulssien välillä. Näkymä, jossa "kuusi henkilöä" ovat teatterintekijöiden pilottajantunneita ja pailla, on samalla oja ja ommaltuisen "todellisen" Näytelmä: muistuttaa levok-

tomasta unesta tuon tuosta syyllisyydentuntoisena heittävä ihmistä, neuroosia tai taideparania, jossa torjua mieli yrittää voittaa spontaanisuudella.

Ohjelmien ratkaisemattomuus on siinä, että taiteilosten hahmojen kalleista elävyyttä ei edes niiden luojia voi milloinkaan saavuttaa. Tietoisien kontrollin osuus on liian vähä. Silmien nähtäminen elämä on teljennetty meidät liian suojattujen ovien taakse.

Tietenkään ovien ei voisi-kaan antaa liian selkokäsitteitä näytellyt, joka ulkoo valloittaisivat koko näyttämön, seurauksena olisi kaostia, lapsiväri illuusioteatterin esiripin ja kuorutuvat rooleistaan sitä aliohjaamiseksi mitä enemmän heidät luonne teatteriryhmän tietoon roolikäyttäytymisen syytävyy.

Pirandellon näytelmä on jatkuva heilahtelu tietoisuuden ja tiedostamattomien impulssien välillä. Näkymä, jossa "kuusi henkilöä" ovat teatterintekijöiden pilottajantunneita ja pailla, on samalla oja ja ommaltuisen "todellisen" Näytelmä: muistuttaa levok-

myöntyä taiteen polttoainena oleviin minuuttemme hyviin ja pahoihin piirteisiin, ja niiden jäsentymättömän tein synnyttämään elämäntunteeseen; siihen oloon, tunteeseen olosta, joka sanotaan olemassaoloksi ja elämäksi.

Arvostelua
Tällaisen teoksen edessä tekee eniten enemmän mielen häviötä myös tyyppisen teatterikriittikin rajoja. Jos tämä on arvostelu, olen edellä käyttänyt Adam Hanuszkiewiczin näkemystä ja Kaupunginteatterin esitystä.

Hanuszkiewicz romuttaa naturalistisen teatterin luontevuutta luontevalla tavalla: Antaan sen vaikutusta jatkuvasti taustalla. Hän käyttää symbolisielävyyttä, hän ei kiihdytä näyttelijöitä vain illuusiosta vieraannuttavaan, vaan myös iluoriiseen tunteeseen, hän soittaa dramaattisen kuvallista musiikkia.

Näin tekemällä katson haastettua minuutta on samaa kuin mahdollisuus tehdä taide: taiteen potentiaalia on ilmeistä elävämpiä itseä. Tähän "kuusi henkilöä" haastavat.

Sitä elävämpiä taide on mitä selvemmin kuulemme "kuuden henkilön" viestin, mitä enemmän uskalamme



Eija Riitta Nuoto



Hannu Hiltunen, Kari Paju



Orvokki Oksanen, Maritta Viitamäki



Jukka Tuominen, Riiva Kudjoi

Hanuszkiewiczin ohjaamassa ryhmässä näyttelijät ovat yhtäällä näyttelijöitä, jotka opettelevat roolia ja toisaalla taideilmoituksia, joihin ei kiihdytä näyttelijöitä vain illuusiosta vieraannuttavaan, vaan myös iluoriiseen tunteeseen, hän soittaa dramaattisen kuvallista musiikkia.

Näin tekemällä katson haastettua minuutta on samaa kuin mahdollisuus tehdä taide: taiteen potentiaalia on ilmeistä elävämpiä itseä. Tähän "kuusi henkilöä" haastavat.

vaan heidän pitää yhtäällä näyttellä näyttelemistä tai toisaalla näyttelemisen tuolla puolen olevaa elävää maailmaa mahdollisuuden jäsentymättömyksi jäävää ilmentymää. Tähän kaikkeen tarvitaan sekä teinotekoisuutta, elävyyttä että kuvallisuutta.

Nimeämättä hyviä osastoita totean näyttelijöiden olevan mukana esityksen tyylilajissa, ja myös katsojan luovaa mahdollisuutta. Skenografia mm. peilirakennelmineen ja kaikkiaan tilatarkkuineen tehostaa perinteisten silmien absurdiina näkemien elävyyden taiteellisen. Sekä tutun ja jär-

väli-otsikko

TEPPO KULMALA

signeeraus

Taivas maan päällä

Jyväskylän kaupunginteatterin ruotsalainen menestysnäytelmä pursuaa positiivisuutta.

TEATTERI

JYVÄSKYLÄN KAUPUNGINTEATTERI
Niin kuin taivaassa
Suomenkielinen kantaesitys suurella näyttämöllä 28.3.2009

Kay Pollakin menestyselokuvasta sovitettu näytelmä *Niin kuin taivaassa* ei ole musikaali, vaan draama, jossa musiikkia tekemällä näytelmän henkilöt kohtaavat paitsi oman elämänsä totuuden

”Vaikka näytelmässä sivutaan hyvinkin kipeitä ja raskaita kohtaloita, koko paketti avataan huumorin keinoin.”

leipäteksti

myös yhteisöllisyyden haasteet kouriintuntuvalla tavalla. Näytelmä korostaa ennen kaikkea toivon ja uuden alun mahdollisuuksia, siinä taivas. Ihmissys on sitä, että tuemme toisiamme nousemaan omille jaloillemme. Pollakille tämä ydinsanoma ei ole vain näytelmänsä aihe: hän kiertää kotimaassaan luennottaessa siitä, miten ihminen voi itse valinnoillaan vaikuttaa omaan todellisuuteensa. Näytelmän pötkökylän kirkkoköörilläsiellä on tunne-elämän haavoja sekä menneisyyden ja nykyisyyden raskaita taakkoja. Ryhmytyessään he alkavat tajuta, että elämästä voi aina löytyä uuden virtauksen johon heittäytyä. Jo 184 päivää voi olla taivas!

Vaikka näytelmässä sivutaan hyvinkin kipeitä ja raskaita kohtaloita, koko paketti avataan huumorin keinoin. Niin vällyttään ahdistavuudelta. Tilannekomiikkaa syntyy etenkin kuorolaisten läpikäydessä ryhmytymisen metodeja. Sekalaisen säkin ihmistyypit ovat tunnistettavissa missä tahansa ryhmässä, mutta heidät esitellään koomisia piirteitä alleviivaamalla.

Kurinalaista työtä
Jouni Salon rehdin avoin Arne on upea roolityö, koomisuus

on tarkasti valjastettua. Toisessa ääripäässä Hanna Liihoja tulkitsee tunnekyllään kirkkoherran väimön traagisen elämäntilanteen hienovaraisesti ja sisäistyneesti.

Jouni Innilän monitahoisen minäkertojan kautta avautuu näytelmän ydinsanoma, mutta pohdittavaa katsoja saa myös muiden kööriäisten tekemistä ratkaisuista. Tilanteet vaihtelevat fyysien ja henkisen väkivalan kuvista sisäisten patoutumien murtumiseen, jopa niin, että oikeinmillaan esitys lähentelee patettisuuden upottavaa suota.

Olli-Matti Oinosen ohjauksessa näyttelijät sekä Cantinovum-kamarikuoron laulajat sulautuvat samaan hiiheen puhaltavaksi tiimiksi. Laulukohtauksissa ilmeiden kirjo on yhtä moniäänistä kuin itse laulaminenkin.

Lopuksi soveltuvista tilanteista syntyy jo jono, mutta sitä vihon viimeistä kohtausta kannattaa kyllä odottaa, siinä upeana kiimaksina se tiivistää kaiken nähdyn.

Lyhyitä kohtauksia
Näytelmä on sovitettu elokuvan pohjalta. Kohtaukset ovat sen vuoksi lyhyitä ja koskettavaus jää väkisin pinnalle. Hajanaisuudesta esitys vältyy. Marjatta Kauraston visuaalisen ja nokkelasti toteuttaman lavastuksen ansiosta. Pidän myös **Mike Filpuksen** tummasta äänimaailmasta, joka loi dramaattisiin kohtauksiin kohtalokkaita taustasävyjä.

Elämänmakuinen näytelmä peräänkuuluttaa yhteisöllisyyttä, anteeksiantoa ja uskallusta rakastaa pettymystenkin jälkeen.

JORMA POLLARI

© Käsikirjoitus: Kay Pollak. Dramatisointi: Sofia Aminoff. Suomennos: Harri Virtanen. Ohjaus: Olli-Matti Oinonen. Musiikin valmennus: Riita Varonen. Koreografia: Neija Väällä. Roolleissa: Jouni Innilä, Raisa Vartulainen, Kari Kihström, Hanna Liihoja, Jouni Salo, Pia Manninenmäki, Jorma Böök, Taina Reponen, Aaro Vuorila, Meajakka Ihalainen, Mikko Kauranen, Anneli Karppinen, Hannu Lintukoski, lapsia sekä Cantinovum-kamarikuoro. Lavastus: Marjatta Kuvasto. Puvut: Maria Salmiinen. Valot: Jari Grankund. Äänet: Mika Filpus.



JARI KUSKELA

KYSELY: MITÄ PIDIT KAUPUNGIN- TEATTERIN KANTA- ESITYKSESTÄ?

JYVÄSKYLÄ

Kuvat: Kari Roushiainen
Teksti: Jorma Pollari

Jyväskylän kaupunginteatterin suurella näyttämöllä sai lauantaina ensi-iliansa suomenkielinen kantaesitys *Niin kuin taivaassa*. Välittömästi esityksen jälkeen haastatellut katsojat pitivät näkemästään.



Näytelmä antaa ajattelun aihetta. Sitä voi pureskella toisenkin katselukerran. Todella hyvä. Paavo Summanen



Tiistä tulee suuren yleisön näytelmä. Jos joku ahdasmielinen tästä loukkaantuu, hän ei halua nähä totuutta. Hienosti sovitettu musiikki. Mairo Vigrön-Hätinen



Alun ikävit ja kipeät teemat ovat särkiviä, mutta kuoro ja huumori auttavat sulattamaan ne. Loppulaulu nostaa ihon karantihalle. Annamari Murto



Kannattaa käydä katsomassa. Näytelijät onnistuvat hyvin. Musiikki ja lavastus erinomaisia. Harmoninen kokonaisuus. Risto Sarvillma

katsojakommentit

kuvateksti

signeeraus

tekijä-
luettelo