

# **Kriitikon roolit sanomalehtien elokuva-arvosteluissa**

Katariina Pasuri  
Tampereen yliopisto  
Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö  
Suomen kieli  
Pro gradu -tutkielma  
Toukokuu 2012

# TAMPEREEN YLIOPISTO

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteen yksikkö

PASURI, KATARIINA: Kriitikon roolit sanomalehtien elokuva-arvosteluissa

Pro gradu -tutkielma, 78 s., 4 liites.

Suomen kieli

Toukokuu 2012

---

Pro gradu -tutkielmani aiheena on sanomalehtien elokuva-arvostelut. Tutkielmani kiinnittyy kahteen eri diskurssiin: elokuvataiteeseen ja sanomalehtitekstiin. Erityislaatuista elokuvataiteesta taiteen kentässä tekee se, että toisin kuin esimerkiksi kuvataide tai teatteri, on elokuva kaikkien kansankerrostumien yhteinen taiteenlaji. Viimeistään television kautta elokuvat ovat myös niiden kansalaisten nähtävissä, jotka eivät muuten ”harrasta kulttuuria”. Toisaalta sanomalehdet ovat se media, jonka kautta elokuva-arvostelut leviävät laajalti kaiken kansan luettavaksi, riippumatta lukijakunnan ikä- tai ammattijakaumasta. Sanomalehden toimittajat ovatkin tottuneita kirjoittamaan taiteesta laajalle ja heterogeeniselle lukijakunnalle.

Tutkielmani tavoitteena on selvittää, millaisia interpersoonaisia keinoja sanomalehtien elokuva-arvostelujen kirjoittajat käyttävät ja millaisia rooleja nämä keinot kirjoittajille muodostavat. Tarkoituksena on siis hahmottaa kirjoittajien luomaa vuorovaikutusta itsensä ja lukijoidensa välillä. Tutkimuksen aineistona on 76 elokuva-arvostelua, jotka on poimittu Aamulehdestä, Helsingin Sanomista ja Turun Sanomista.

Aineistosta olen poiminut ne ilmaukset, joissa esiintyy kirjoittaja- tai lukijaviitteisiä persoonaviittauksia tai modaalaisia ilmauksia. Näiden ilmausten perusteella olen muodostanut kuusi elokuvakriitikoille tyypillistä roolia: kirjoittaja kertojana, kirjoittaja havainnoijana, kirjoittaja mielipidekirjoittajana, kirjoittaja elokuvan suosittelijana, kirjoittaja elokuvan analysoijana ja kirjoittaja oman roolinsa kommentoijana. Roolit muodostuvat ilmausten semanttisten ja pragmaattisten merkitysten kautta: oleelliseksi nousee se, mitä kirjoittajat tekstissä milloinkin tekevät ja millaista vuorovaikutusta he luovat itsensä ja lukijoidensa välille. Niinpä sinänsä muodoltaan samantyyppiset ilmaukset saattavat itse asiassa kuvastaa erilaista suhtautumista – ja toisaalta muodollisesti samantyyppiset ilmaukset saattavat ilmaista merkitykseltään erilaisia lähestymistapoja tekstiin ja lukijaan.

Tuloksista voi päätellä, että elokuva-arvosteluiden kirjoittajilla on käytössään hyvin laaja ilmaisurekisteri. Yleisin persoonaisuuden ilmaisumuoto on nollapersoonaa, jolla kirjoittaja voi viitata niin itseensä, lukijoihinsa kuin ”keneen tahansa”. Kuitenkaan ilmipannut persoonailmauksetkaan, kuten minä-kerronta ja lukijoihin viittaaminen eksplisiittisesti, eivät ole tavattomia. Modaalisuuden ilmauksista yleisin on niin ikään laaja-alaisesti (episteeminen, dynaaminen ja deonttinen modaalisuus) käytetyt *voida*-verbin sisältävät ilmaukset, jotka usein esiintyvät juuri nollapersoonassa.

Asiasanat: elokuva-arvostelu, modaalisuus, persoonaisuus, sanomalehtikieli, tekstintutkimus

## SISÄLTÖ

1	Johdanto.....	1
1.1	Tutkimuksen tausta.....	1
1.2	Tutkimuksen tavoite .....	2
1.3	Aineisto.....	3
2	Tekstintutkimuksen lähtökohtia .....	7
2.1	Teksti tutkimuksen kohteena: teksti, diskurssi, konteksti .....	7
2.2	M.A.K. Hallidayn systeemis-funktionaalinen kielitiede .....	9
2.3	SF-teorian hyödyntäminen tutkimuksessa.....	11
3	Elokuva-arvostelut kulttuurijournalismin näkökulmasta.....	16
3.1	Kulttuurijournalismin synty ja kehitys .....	16
3.2	Elokuvan erityispiirteet.....	18
3.3	Elokuvakritiikin viestinnälliset funktiot ja fyysinen konteksti.....	19
4	Persoonaisuuden ja modaalisuuden ilmaisukeinot .....	22
4.1	Persoonaisuuden ilmaisut .....	22
4.1.1	Kirjoittajaan viittaamisen keinot .....	22
4.1.2	Ensimmäinen persoona ja geneerinen subjekti.....	24
4.1.3	Nollapersoona.....	25
4.1.4	Passiivi.....	27
4.2	Modaaliset ilmaukset.....	28
4.2.1	Modaalisten ilmausten analysoiminen .....	28
4.2.2	Kvantitatiivisia huomioita modaalisisista aineksista .....	30
4.2.3	Episteeminen modaalisuus .....	32
4.2.4	Dynaaminen modaalisuus.....	35
4.2.5	Asenneadverbit ja muut asenneilmaukset.....	37
5	Kirjoittajan roolit elokuva-arvosteluissa .....	40
5.1	Kirjoittajan viisi roolia .....	40
5.2	Kirjoittaja kertojana.....	42
5.3	Kirjoittaja havainnoijana .....	46

5.4	Kirjoittaja mielipidekirjoittajana .....	49
5.5	Kirjoittaja elokuvan suosittelijana .....	52
5.5.1	Geneerinen subjekti <i>katsoja</i> .....	53
5.5.2	Katsojat ja ryhmäominaisuudet .....	54
5.5.3	Katsoja-/lukijaviitteiset kvanttorit .....	57
5.5.4	Nollapersoona.....	58
5.6	Kirjoittaja elokuvan analysoijana .....	60
5.6.1	Elokuvantekijöiden analysointi .....	60
5.6.2	Elokuvaan kohdistuva analysointi .....	64
5.7	Kirjoittaja oman roolinsa kommentoijana .....	70
6	Lopuksi .....	74
	LÄHTEET .....	76
	LIITE 1: Aineistolähteet.....	79

# 1 Johdanto

## 1.1 Tutkimuksen tausta

Tutkin pro gradu -tutkielmassani elokuva-arvosteluiden kieltä sanomalehdissä. Elokuva-arvostelut ovat osa taidekriittikö, taideteoksen esteettisten ja yhteiskunnallisten ansioiden erittelyä julkisesti. Mielestäni kiinnostavaa taidekriittiköissä on se, että toisin kuin uutisteksteissä, taidekriittiköissä kirjoittajat voivat vapaasti tuoda esiin läsnäolonsa ja subjektiiviset asenteensa. Tekstin vuorovaikutuksellinen funktio onkin erilainen kuin sanomalehtien perusteksteissä, uutisissa. Siksi olen kiinnostunut tutkimaan sitä, miten nämä erilaiset lähtökohdat ja tavoitteet näkyvät tekstien interpersoonaisina valintoina. Tarkastelen näitä valintoja toisaalta persoonaisuuden, toisaalta modaalisuuden käsitteiden kautta.

Elokuva-arvostelut herättävät suuria tunteita, ja niiden tarpeellisuudesta ja funktiosta ollaan montaa mieltä. Tavalliset elokuvien kuluttajat usein sanovat, että mitä huonommat arvostelut, sitä parempi elokuva. Tätä todistaa muun muassa Pertti ”Spede” Pasasen elokuvatuotanto: kansa rakastaa, kriitikot vihaavat. Nämä kamppailut paljastavatkin jotain oleellista elokuvasta itsestään: se on monimuotoinen kulttuurin osa-alue, joka keikkuu korkeakulttuurin ja populaarikulttuurin rajapinnalla. Elokuvat nähdään toisaalta seitsemäntenä taiteena, jolloin niitä pitäisi myös arvioida taiteen kriteerein, toisaalta elokuvia pidetään kulutushyödykkeinä, joiden tärkein arvo on viihdearvo.

En pyri tutkielmassani vastaamaan kysymykseen siitä, millaiset arvot ja asenteet kriittiköiden arvottamisen taustalla ovat. Tämä taiteen ja viihteen, kriittiköiden ja tavallisten katsojien mielipiteiden ristiriita herättää kuitenkin toisen mielenkiintoisen kysymyksen. On nimittäin usein epäselvää, millaisista vuorovaikutuksellisista lähtökohdista elokuvia tulisi arvostella: kuinka paljon kirjoittajan pitäisi taiteellisten näkökulmien lisäksi kiinnittää huomiota lukijoiden toiveisiin ja odotuksiin, ja millaisen arvovallan kriittikko asiantuntijuudellaan saavuttaa – tai pyrkii saavuttamaan. Pureudunkin tutkimaan kirjoittajien itselleen luomia vuorovaikutuksellisia rooleja teksteissä.

## 1.2 Tutkimuksen tavoite

Tutkin elokuva-arvosteluissa käytettyä kieltä sellaisten kielenainesten avulla, jotka ilmaisevat kirjoittajan läsnäoloa tekstissä. Tällaiset ainekset osoittavat kirjoittajan sitoutumista ilmaisemaansa asiaan tai rakentavat kirjoittajan ja lukijan välistä vuorovaikutuksellista suhdetta. Läsnäolon rakentumista analysoin kahdesta lingvistisestä näkökulmasta, jotka voidaan muotoilla seuraavanlaisiksi tutkimuskysymyksiksi:

- 1) Millaisin persoonailmauksin kirjoittaja tuo esiin oman itsensä ja lukijansa?
- 2) Millaista modaalisuutta teksteissä esiintyy?

Näiden näkökulmien pohjalta pyrin vastaamaan kolmanteen, varsinaiseen tutkimuskysymykseeni:

- 3) Millaisia viestinnällisiä rooleja näiden ilmausten kautta kirjoittajalle rakentuu?

Tutkimukseni jakautuu siis kolmeen eri näkökulmaan, joista kahta ensimmäistä voi luonnehtia apukysymyksiksi. Ne tarjoavat konkreettisen lähestymistavan tutkimusaineistoni kielellisiin resursseihin, joita voidaan pitää kirjoittajan läsnäolon ja roolien kannalta oleellisina. Lähestymistavan pohjana on M.A.K. Hallidayn systeemifunktionaalinen kieliteoria, jonka esittelen tarkemmin luvussa 2.2. Hallidayn mukaan vuorovaikutuksen osapuolten, heidän statuksensa ja kulloistenkin roolien tutkimus on diskurssin sävyn tutkimusta, ja ne todentuvat teksteissä interpersoonaisina merkityksinä, kuten persoonamuotojen ja modaalisuuden ilmauksissa. (Halliday 1990: 12, 24–26.)

Ensimmäinen tutkimuskysymykseni koskee persoonaisuutta – sitä, miten ja missä määrin kirjoittaja kirjoittaa auki oman havainnointinsa persoonamuotojen tasolla ja miten hän tuo lukijansa mukaan tekstiin. Ilmeisin keino tuoda omakohtaisuutta teksteihin on tietenkin yksikön ensimmäisen persoonan muoto, mutta kirjoittaja voi asemoitua tekstissä myös osaksi ryhmää (monikon ensimmäinen persoona, passiivi) tai kirjoittautua tekstiin kenen tahansa näkökulmasta (nollapersoona, geneerinen subjekti). Tällaiset omakohtaisuutta, mutta samalla yleistettävyyttä ilmaisevat persoonailmaukset

tuovat samalla myös lukijan mukaan tekstiin ja rakentavat myös heille roolia suhteessa kirjoittajaan.

Toiseksi tutkin teksteissä esiintyvää modaalisuutta, jonka avulla pääsen kiinni siihen, kuinka varmana ja velvoittavana kirjoittaja mielipiteensä esittää. Modaalisuutta on laajasti ajateltuna kaikki merkitykset, jotka ilmaisevat puhujan/kirjoittajan näkökulmaa propositiossa ilmaistuun asiantilaan. Tutkielmassani viitataan modaalisuudella kuitenkin ensisijaisesti varsinaiseen modaalisuuteen, joka jaetaan tavallisesti kolmeen päätyyppiin: dynaamiseen, deontiseen ja episteemiseen modaalisuuteen. Lisäksi tarkastelen valitsemiani subjektiivista näkökulmaa ilmaisevia, kirjoittajan asennetta esiin tuovia kielellisiä keinoja.

Modaalisuutta tutkiessani analysoin sellaisten modaalisten adjektiivien, modaalisten apuverbien sekä modaalisten adverbien ja partikkeleiden käyttöä, jotka viittaavat viestijöiden rooleihin puhetilanteessa. Lisäksi kiinnitän huomiota moduksiin ja erilaisiin, erityisesti modaalisuutta ilmaiseviin rakenteisiin, kuten vaikutelmaverbien ja mentaalista tilaa osoittavien verbien käyttöön. Modaalisuuteen sisällytän myös muun teksteissä esiintyvän puhuja-asenteisuuden. Puhuja-asenteisuutta voidaan ilmaista tekstissä esimerkiksi kommenttiadverbiaaleilla, joiden avulla kirjoittaja ilmaisee suhtautumisensa sanottuun tai kommentoi sanottua sekä intensiteettisanoilla, jotka luonnehtivat sitä, missä määrin puheena oleva ominaisuus pätee.

Näiden pohjalta pyrin hahmottelemaan vastauksen kolmanteen tutkimuskysymykseeni eli siihen, millaisia rooleja kirjoittajat teksteissä ottavat – tai millaisia rooleja heille kirjoittuu – suhteessa lukijoihin ja sanottavaan. On huomattava, etten ensisijaisesti analysoi kokonaisia tekstejä vaan sitä, miten tiettyjä kielen resursseja ja ilmaisukeinoja teksteissä hyödynnetään. Niinpä tutkimukseni ei olekaan varsinaista tekstilajitutkimusta eikä pyrkimyksenäni ole kuvailla elokuva-arvosteluiden tekstien rakentumista kokonaisuudessaan.

### 1.3 Aineisto

Tutkimusaineistoni olen koonnut aikavälillä 1.12.2010–25.2.2011 (Aamulehti 1.12.2010–11.3.2011) kolmesta eri sanomalehdestä: Helsingin Sanomista,

Aamulehdestä ja Turun Sanomista. Valitsin mukaan juuri nämä julkaisut, koska ne ovat kolme suurinta Suomessa ilmestyvää seitsepäiväistä sanomalehteä. Ajatukseni oli valita mukaan ne elokuva-arvostelut, joissa on vähintään noin 2000 merkkiä. Ajatuksen takana on se, että näin aineistosta karsiutuisivat ne arviot, jotka eivät sisällä varsinaista taidekriittikkä vaan ainoastaan esittelevät ensi-iltaan tulevan elokuvan lyhyesti. Jouduin kuitenkin joustamaan pituusvaatimuksesta Aamulehden aineiston kohdalla, sillä Aamulehti julkaisee näin pitkiä arvioita elokuvista vain hyvin harvoin.

Helsingin Sanomien aineisto sisältää 21 arvostelua, jotka on kirjoittanut seitsemän eri henkilöä. Kaksi näistä henkilöistä on kirjoittanut vähintään viisi juttua, kolme sen sijaan vain yhden.

Turun Sanomat julkaisi aineistonkeruuajanani peräti 38 elokuva-arvostelua, jotka sisälsivät vähintään noin 2000 merkkiä. Ne on kirjoittanut viisi eri kriitikkoa. Yksi heistä on kirjoittanut yli 10 kritiikkiä, yksi vain kolme. Loput ovat kirjoittaneet 5–10 kritiikkiä tarkastelemallani ajalla.

Aamulehden elokuva-arvostelut ovat Helsingin Sanomien ja Turun Sanomien arvosteluihin verrattuna hyvin suppeita. Vain yksi elokuva viikossa arvioidaan laajemmin, ja sekin suppeammin kuin muissa aineistoni lehdissä. Päädyin ottamaan aineistooni mukaan tuon ”pääelokuvan” arvostelun jokaisesta aineistonkeruujakson aikana ilmestyneestä Valosta. Lisäksi jouluviikolla Valo ei ilmestynyt ja elokuva-arvostelut ilmestyivät poikkeuksellisesti kulttuuriosastolla, joten yksi Aamulehden aineistoni arvioista löytyy päälehdessä. Aamulehden kohdalla myös pidensin tarkastelujaksoa hieman, jotta sain kerättyä kokoon laajemman aineiston: Aamulehden kohdalla tarkastelujakso päättyy 11.3.2011. Tällöin olin saanut kokoon 15 arvostelua Aamulehdestä. Eri kirjoittajia tässä aineistossa on neljä. Heistä kaksi on kirjoittanut viisi arvostelua kumpikin, toiset kaksi ovat kirjoittaneet kolme ja kaksi arvostelua.

Yhteensä aineistossani on siis 74 arvostelua, jotka on kirjoittanut 15 eri kriitikkoa. Aamulehdellä ja Turun Sanomilla on yksi yhteinen kriitikko, joka on kirjoittanut aineistoni arvosteluista yhteensä 13. Lisäksi Turun Sanomien toinen kriitikko on kirjoittanut aineistoni arvosteluista 13. Näiden kahden kirjoittajan henkilökohtainen tyyli saattaa vaikuttaa tiettyjen piirteiden korostumiseen aineistossani. Toisaalta haluan todeta, että molemmat näistä kriitikoista – Kari Salminen ja Taneli Topelius – ovat pitkän linjan elokuvakriitikoita, jotka kirjoittavat freelancereina myös mm.



iltapäivälehtiin. Niinpä heidän tekstinsä ja tyyliinsä ovatkin kokonaisuutenaan varsin tyyppillistä luettavaa suomalaisissa sanomalehtikritiikeissä, sillä heidän tekstejään lukee monien sanomalehtien lukijat.

Tutkimusaineistoni julkaisuista ainoastaan Turun Sanomat sijoittaa elokuva-arvostelut päälehden kulttuurisivuilleen ja pitää elokuvaa näin ollen tasavertaisena kulttuurin lajina esimerkiksi kirjallisuuden, kuvataiteen ja teatterin kanssa. Myös verkkosivuilla elokuva-arvostelut löytyvät kulttuuriosiosta, jossa on oma osastonsa kulttuurin arvioille. Vaikuttaakin siltä, että Turun Sanomissa taidekriittikää – myös elokuvien osalta – arvostetaan ja siihen todella panostetaan.

Helsingin Sanomat julkaisee elokuva-arvostelunsa perjantaisin ilmestyvässä Nyt-liitteessään. Helsingin Sanomat kuvaa Nyt-liitettä: ”Nyt on elämäntapalehti, joka kokoaa vapaa-ajan ilmiöt, trendit, maut ja musiikit yksiin kansiin. Nyt kertoo kiinnostavasti ja persoonallisella otteellaan kaupunkikulttuurista ja poimii parhaat suositukset.” (Helsingin Sanomat). Elokuviin lisäksi Nyt arvioi ravintoloita ja musiikkia. Oma palstansa on myös dvd-ensiyö-elokuvien arvioille. Elokuvat rinnastetaan kontekstin perusteella siis menoiksi, ajanvietteeksi. Mielenkiintoista kyllä, lehden verkkoversiossa elokuva-arvostelut löytyvät kulttuuriosiosta, eivät Nyt-liitteen omilta sivuilta.

Myös Aamulehden elokuva-arvostelut ilmestyvät nykyisin viikonlopun Valo-liitteessä. Aamulehden mukaan ”Valo on rento vapaa-ajan lukemisto ja meno-opas.” (Aamulehti). Aamulehtikin siis katsoo, että elokuvat kuuluvat vapaa-ajan vietteisiin, eivät taide-elämyksiin, toisin kuin vaikkapa teatteri. Elokuviin lisäksi Valo sisältää peli-arvosteluita, ravintola-arvosteluita sekä muutaman virkkeen mittaisia levyarvosteluita, joissa arvioidaan populaarimusiikin tuotoksia. Elokuvien arvostelut on kuitenkin nostettu lehden alkuosan Mene & koe -osioon, kun taas muut arviot on sijoitettu vasta TV & radio -osion jälkeen. Verkossa Aamulehti ei julkaise elokuva-arvosteluita lainkaan. Kuten jo aikaisemmin mainitsin, Aamulehti myös julkaisee kaikkein lyhyimpiä elokuva-arvioita, joten ainakaan tällä hetkellä ei elokuva-kritiikkien asema tunnu kovinkaan hyvältä Aamulehdessä.

Koska arvostelut on valittu käyttämällä valikointikriteerinä niiden pituutta, on mukana kaikenlaisten elokuvien arvosteluja: kotimaisten ja ulkomaisten, fiktioiden, animaatioiden ja dokumenttien. Aineisto on kuitenkin painottunut amerikkalaisten fiktioelokuvien arvosteluihin. Näitä on kaupallisten elokuvateattereiden ohjelmistossa muutenkin eniten, joten on loogista, että niistä kirjoitetaan eniten. Oletan, että valitessaan arvosteltavia elokuvia sanomalehdet ottavat huomioon suuren yleisön kiinnostuksen, eli varsinkin ne elokuvat, joiden oletetaan kiinnostavan yleisöä laajasti, myös arvostellaan monisanaisemmin kuin niin sanotut art house -elokuvat tai muuten pienelle katsojasegmentille suunnatut elokuvat.

Aineistoesimerkit on merkitty tekstiin sisennettynä ja pienemmällä fontilla. Lisäksi sulkeiden sisään on merkitty lehti (HS = Helsingin Sanomat, AL = Aamulehti, TS = Turun Sanomat) sekä numerokoodi, jonka avulla kyseisen arvostelun voi yksilöidä liitteenä olevan aineistolähdeluettelon avulla.

## 2 Tekstintutkimuksen lähtökohtia

Tutkimukseni on luonteeltaan lingvististä tekstintutkimusta, jonka tavoitteena on tutkia, mikä on teksti ja millä tavoin se tuottaa merkityksiä (Hiidenmaa 2000:162). Oma tutkimukseni kohdistuu erityisesti subjektiivisten ilmausten tutkimukseen teksteissä. Tässä luvussa luon teoreettisen viitekehyksen tutkimukselleni avaamalla tekstintutkimuksen ydinkäsitteitä. On hyvä huomata, että näitä käsitteitä on tekstintutkimuksen piirissä käytetty kirjavasti, ja tuonkin tässä luvussa esiin, kuinka ne tämän tutkimuksen valossa ymmärretään. Teen myös katsauksen M.A.K. Hallidayn systeemis-funktionaaliseen kieliteoriaan, jota voidaan pitää paljolti nykytekstintutkimuksen teoreettisena pohjana. Lopuksi selvennän, kuinka hyödynnän tätä viitekehystä tutkielmassani.

### 2.1 Teksti tutkimuksen kohteena: teksti, diskurssi, konteksti

Sana *teksti* tulee latinankielisestä sanasta *textum*, joka tarkoittaa ”yhteen kudottua” (Luostarinen–Väliaverron 1991: 53). Teksti voidaan siis kuvitella ajatusten kudelmaksi, joka kokonaisuutena muodostaa jotain enemmän kuin osiensa summan, aivan kuten neule on enemmän kuin vain kasa lankaa – jonkun on pitänyt kutoa sekin yhteen saadakseen aikaan tarpeellisen, käyttökelpoisen lopputuloksen. Tekstintutkimus onkin perinteisesti syventynyt kysymään, mikä on teksti ja miten se merkityksensä tuottaa: miten tekstejä kudotaan ja missä sijaitsee sen merkitykset.

Arkiajattelussa tekstien ajatellaan usein kuvaavan todellisuutta. Hyvän asiatekstin metaforana käytetään ikkunaa, joka heijastaa asiat niin kuin ne ovat. Hyvä asiateksti on siis ”objektiivista”, se ei sisällä kirjoittajan omia näkemyksiä. Tällaisen näkemyksen pohjalla on ajatus tekstistä tuotteena. Se korostaa tekstin informaatioarvoa, ei sen kommunikaatioarvoa. (Karvonen 1995: 545–546)

Tekstintutkimuksessa teksti kuitenkin nähdään toisin: yhteisön merkityksenannon, tulkinnan ja toiminnan välineenä, joka ei ole ensisijaisesti yhteydessä maailmaan vaan toisiin teksteihin, jonka avulla se saa merkityksensä. Kieli ei siis vain heijasta

todellisuutta vaan tekstin merkitykset määräytyvät kielisysteemin yhteydestä. Tällöin olennaisiksi seikoiksi nousevat tekstin informaatioarvon sijaan valmiin tekstin merkityksen rakentumiseen vaikuttavat seikat, kuten tekstin yhteydet muihin kulttuurissa oleviin teksteihin, myös kirjoittamattomiin teksteihin, kuten tekstin pohjalla oleviin arvoihin. Teksti siis kuljettaa mukanaan piilotekstejä: luemme runoa eri tavalla kuin mainostekstiä, koska tunnistamme sen tietynlaiseksi kulttuuriseksi tekstiksi. Tekstin merkitys syntyy osittain myös lukijan mielessä, sillä hän voi tunnistaa tekstistä piilotekstejä, joita kirjoittaja ei ole siihen tarkoittanut. Myös tästä on hyvänä esimerkkinä runous, mutta millaisista tahansa teksteistä voi eri lukijat löytää erilaisia merkityksiä – tästä hyvänä esimerkkinä käy sanonta ”lukea kuin piru Raamattua”. (Karvonen 1995: 546)

Hiidenmaa (2000: 164) korostaa, että lingvistisen tekstintutkimuksen erottaa muusta tekstintutkimuksesta se, että lingvistinen tekstintutkimus etsii vastausta siihen, mitä kieli on ja miten sitä käytetään. Tekstintutkimusta tehdään monilla eri tieteenaloilla, mutta muut tekstintutkimuksen alat ovat kiinnostuneita teksteistä ensisijaisesti välineinä, joiden avulla voidaan selvittää vaikkapa kirjoittajan arvoja. Lingvistinen tekstintutkimus suuntaa katseensa kieleen itseensä ja sen käyttöön.

Hiidenmaan mukaan teksti on määritelmän mukaan käytössä olevaa kieltä. Niinpä tekstintutkimuksen keinoin voidaan tutkia niin puhuttua kuin kirjoitettua kieltä, ja on huomattava, että tekstillä on aina jokin käyttöyhteys. Hän määrittelee tekstin puheeksi tai kirjoitukseksi, joka on sidoksissa aikaan, paikkaan, tilanteeseen ja henkilöihin ja jolla on funktio, tehtävä ja tavoite. Jotta teksti on ymmärrettävää, on sen sisällettävä kulttuurissa olevia merkitysjärjestelmiä, *diskursseja*. (Hiidenmaa 2000: 164–167) Toisin sanoen diskurssit määrittelevät, miten jostain asiasta voidaan jossain tietyssä kulttuurissa keskustella niin, että tulee ymmärrettäväksi sosiaalisessa yhteisössään. Diskurssit sisältävät tapoja hahmottaa todellisuutta ja ilmiöitä tietyn yhteisen ymmärryksen pohjalta.

Tekstin- ja diskurssintutkimusta voidaankin pitää jatkumona. Jatkumon toisessa ääripäässä on ”puhdas” tekstintutkimus, jossa tutkitaan, miten tekstissä ilmaistaan merkityksiä kielen keinoin. Toisessa ääripäässä taas on ”puhdas” diskurssintutkimus, jossa tutkitaan, miten tekstin avulla puhutaan eri aiheista ja millaisia merkityksiä tuohon aihealueeseen liitetään. (Hiidenmaa 1995: 169) Myös Heikkinen (1999: 55) huomauttaa,

että tekstiä on tulkinnassa mahdollista avata kahteen suuntaan: kielianalyysiin ja sosiokulttuuriseen analyysiin.

Diskurssien voidaan myös ajatella muodostavan tekstin *kontekstin*, tilanteen ja yhteyden, jossa teksti esiintyy. Konteksti voidaan ymmärtää monilla eri tavoin. Hiidenmaa pitää havainnollisimpana ja napakimpana kontekstin ymmärtämisen välineenä Lemken muotoilemaa määritelmää kontekstista: tekstin konteksti on toinen teksti. Lemken mukaan tekstin konteksteina ovat ne tekstit, joiden kanssa a) teksti käsittelee samaa aihepiiriä, b) teksti on samanlainen ja c) teksti esiintyy samassa yhteydessä. (Hiidenmaa 1995: 167, 179) Oman tutkimuksen kannaltani aineistotekstieni kontekstina olisi näin ollen a) toiset elokuvia käsittelevät tekstit, b) toiset taidekriitikit ja c) saman sanomalehden toiset tekstit (tai tarkemmin rajattuna saman sanomalehden saman osaston toiset tekstit). Tätä toisten tekstien muodostamaa kontekstia avaan luvussa 2.

Halliday puolestaan tulkitsee kontekstin laueammin. Hän jakaa kontekstin käsitteen *tilannekontekstiin*, *kulttuurikontekstiin* sekä *intertekstuaaliseen* kontekstiin, joista keskeisin hänen teoriassaan on tilannekonteksti. Tilannekonteksti tarkoittaa sitä sosiaalista ympäristöä, jossa tekstin merkityksiä vaihdetaan. Kulttuurikontekstilla Halliday tarkoittaa tekstin kulttuurista taustaa ideologisine oletuksineen. Kulttuurikonteksteja mallinnetaan Hallidayn mukaan tekstilajeina, sellaisten tekstien joukkona, joilla on yhteisiä viestinnällisiä päämääriä. Hallidayn intertekstuaalinen konteksti puolestaan tarkoittaa tekstin viittaussuhteita toisiin teksteihin – lähinnä sitä, mitä Lemke kutsuu kontekstiksi. (Halliday–Hasan 1990: 12–49)

## 2.2 M.A.K. Hallidayn systeemifunktionaalinen kielitiede

Hallidayn mukaan kieli on ennen kaikkea sosiaalista ja yhteisöllistä tekemistä ja toimintaa, ei yksilön mentaalista ja psykologista tietämistä. Halliday määritteleeekin tekstin toiminnalliseksi kieleksi (kirjalliseksi tai suulliseksi), jolla on jokin tehtävä kontekstissaan. Hän korostaa, että tekstit on tehty merkityksistä: teksti on pohjimmiltaan semanttinen kokonaisuus, vaikka se ilmaistaan tai koodataankin sanoina ja lauseina, äänteinä tai kirjainsymboleina. Niinpä tekstejä on Hallidayn mielestä

tutkittava sekä tuotteina että prosesseina: Tuotteina siinä mielessä, että ne ovat kokonaisuuksia, joita voidaan tallentaa ja tutkia ja niillä on rakenne, joka voidaan kuvata. Prosesseja ne ovat siinä mielessä, että ne rakentuvat jatkuvalla semanttiselle valinnalle. Lingvistin on voitava yhdistää nämä kaksi tekstikäsitystä ja yhdistää molemmat lingvistiseen systeemiin niiden takana. (Halliday 1990: 3–11)

Prosessina teksti on Hallidayn mukaan vuorovaikutustapahtuma, sosiaalista merkitysten vaihtamista. Teksti on siis dialogia, ei monologia. Samalla teksti on aina ympäristönsä tuote, joka rakentuu jatkuville merkitysten valinnoille vuorovaikutustilanteessa, *tilannekontekstissa*.

Tilannekonteksti tarkoittaa Hallidayn mukaan sitä ympäristöä, jossa teksti tuotetaan ja jossa sitä tulkitaan. Hän nostaa tilannekontekstin merkittäviksi tekijöiksi kolme asiaa, jotka muodostavat tilannekontekstin kehykset: diskurssin *alan (field)*, sävyn (*tenor*) ja tavan (*mode*). Ala viittaa siihen, mitä tilanteessa tapahtuu, sävy siihen, ketkä tilanteeseen osallistuvat ja tapa siihen, mikä on kielen rooli tilanteessa.

Hallidayn kehittelemän systeemis-funktionaalisen kieliteorian mukaan teksti siis muodostuu kielenkäyttäjän tiedostetuista ja tiedostamattomista valinnoista, jotka liittyvät kielenkäytön kontekstiin. Näitä valintoja tehdään kolmella tasolla, jotka kytkeytyvät tilannekontekstin ominaisuuksiin ja muodostavat tekstin tehtävät, metafunktiot:

- a) Tilannekontekstin ala ilmaistaan *ideationaalisen* metafunktion kautta. Ideationaaliseen metafunktiioon sisältyvät maailman hahmottaminen, kuvaaminen ja nimeäminen tekstissä. Sen avulla ilmaistaan, mitä teksti koskee: sen merkitys kuvauksena jostain maailman ilmiöstä.
- b) Tilannekontekstin sävy ilmaistaan *interpersoonaisen* metafunktion kautta. Interpersoonainen metafunktio liittyy mielipiteiden, tunteiden, asenteiden ja arvioiden ilmaisemiseen sekä puhujan/kirjoittajan ja kuulijan/lukijan rooleihin vuorovaikutustilanteessa. Teksti ei ole ainoastaan ajatteleminen ja kuvausta maailmasta, vaan se on aina myös tekemistä ja vuorovaikutusta.
- c) Tilannekontekstin tapa ilmaistaan *tekstuaalisen* metafunktion kautta. Tekstuaalinen metafunktio näkyy kielen rakentumisena ymmärrettäväksi tekstiksi temaattisten rakenteiden ja informaatorakenteiden avulla. (Halliday 1990: 12–25)

Tilannekonteksti vaikuttaa myös *rekisteriin*: alueeseen, josta merkitykset valitaan ja muotoihin, jotka toteuttavat nämä merkitykset. Tietyt leksikaaliset, kieliopilliset ja fonologiset ominaisuudet ovat tyypillisiä tapoja ilmaista merkityksiä tietyissä tilanteissa. Rekisterit voivat olla suljettuja tai avoimia. Suljettuja rekistereitä käyttävät esimerkiksi ralliautoilijat kommunikoidessaan kartanlukijoidensa kanssa: se, mikä voi ulkopuolisesta kuulostaa täysin käsittämättömältä litania numeroita ja yksittäisiä sanoja, onkin kiteytynyt tapa ilmaista tietyn alan tiettyjä asioita. Kartanlukija ei voi kesken kilpailun alkaa keksiä yksilöllisiä tapoja ilmaista tulevia käänteitä, vaan hänellä on kuljettajan kanssa yhteinen kommunikointijärjestelmä, jossa mahdollisten ilmausten valikoima on rajoitettu ja kiinteä. Suurin osa rekistereistä on toki enemmän tai vähemmän avoimia, mutta mikään rekisteri ei ole täysin avoin: kommunikaatiotilanteessa on aina ominaisuus, josta voimme sanoa, että se on tyypillinen tapa ilmaista tietty asia. Rekisterit auttavat kommunikaatiossa, sillä ne helpottavat yhteisymmärrystä. (Halliday 1990: 38–40)

### 2.3 SF-teorian hyödyntäminen tutkimuksessa

Koska olen kiinnostunut tutkimaan elokuva-arvosteluita nimenomaan siitä näkökulmasta miten kirjoittajan rooli rakentuu teksteissä, koskee tutkimuskysymykseni SF-kieliteorian osalta ensisijaisesti interpersoonastakin merkitystä. Vesa Heikkinen (2000: 126) on kiteyttänyt erilaisista lähteistä tiivistyksen siitä, miten SF-kieliteoriaa voidaan käyttää metodina kielianalyysiin. Interpersoonaista merkitystä voidaan leksikaalis-kieliopillisella tasolla tutkia puhefunktioiden, tapaluokkien ja modaalisuuden avulla. Lauseen ja tekstin tasolla interpersoonaisessa merkityksessä kyse on vuorovaikutuksesta: kirjoittajan ja lukijan roolien ja yleisemminkin sosiaalisten suhteiden luomisesta. Toisaalta tutkimukseni sisältää myös ideationaalisen merkityksen analyysiä, sillä tutkin esimerkiksi kirjoittajan osallistumista sanomaansa persoonailmausten avulla sekä kirjoittajan viittauksia lukijoihinsa. Näitä voidaan pitää ideationaalisen merkityksen kielellisinä resursseina, jotka liittyvät tekstissä esiintyviin osallistujiin. Samoin tutkin modaalisten ilmausten osalta paitsi sitä, millaista modaalisuutta niihin sisältyy, myös sitä, miten niissä kuvataan todellisuutta. Heikkinen

(2000: 143) onkin tähdentänyt, että interpersoonaisen merkityksen analyysi kytkeytyy lujasti ideationaalisen ja tekstuaalisen merkityksen analyysiin, sillä se, millaisia todellisuuksia tekstissä kuvataan ja millaisiin tekstihahmoihin ne merkityksellistetään, johtaa tulkitsemaan viestijöille tietynlaisia rooleja.

Shoren (1992: 36) mukaan interpersoonainen merkitys voidaan jakaa kahtia: a) *kanssakäymismerkitykseen*, jolla hän viittaa viestijöiden rooleihin puhetilanteessa ja b) *asennemerkitykseen*, joka kertoo, miten viestijä on yhteydessä sanottavaan: miten hän arvioi totuutta, mahdollisuutta, vapaaehtoisuutta ja niiden vastakohtia. Karkeasti jaoteltuna omassa tutkimuksessani kanssakäymismerkitystä edustaa erityisesti persoonaisuuden tutkiminen: tutkin persoonailmausten avulla, miten kirjoittajat tuovat oman persoonansa ja henkilökohtaisen otteensa mukaan tekstiin ja miten se toisaalta heijastelee lukijalle kirjoittautuvia rooleja. Hakala (2011: 48) nimittää pro gradu -tutkielmassaan tällaisten persoonaisen ilmausten tekstiin tuomista tekstin kohdentavaksi osaksi, joka korostaa vuorovaikutusta kirjoittajan ja lukijan välillä.

Asennemerkitystä taas korostavat modaaliset ilmaukset, joiden avulla kirjoittaja ilmaisee mahdollisuutta, todennäköisyyttä ja pakkoa. Mikkosen (2010: 68) mukaan modaaliset ainekset kertovat kirjoittajan sitoutumisesta sanomaansa. Hän viittaa Martiniin ja Whiteen (2005: 98–100), joiden mukaan sitoutuminen jaotellaan yksi- ja moniääniseksi. Näistä yksiäänisessä sitoutumisessa ei ilmaista dialogisia vaihtoehtoja vaan asia esitetään toteamuksena, kuten indikatiivisena väitelauseena. Moniäänisessä sitoutumisessa sen sijaan esitetään dialogisia vaihtoehtoja modaalisten ainesten avulla. Itse siis tutkin nimenomaan sitä, miten tätä moniäänisyyttä elokuva-arvosteluissa tuotetaan ja millaisia rooleja se kirjoittajalle rakentaa – ja millaisia rooleja teksti samalla rakentaa muille osapuolille, kuten lukijalle ja niille kolmansille osapuolille, joista teksteissä kirjoitetaan. Toki persoonaiset ja modaaliset ilmaukset myös lankeavat usein yhteen ilmaisten molempia merkityksiä: esimerkiksi modaalisen apuverbin sisältävät ilmaukset ovat usein nollapersoonailmauksia, ja näin ne ilmaisevat sekä modaalisuutta mahdollisuuden ja välttämättömyyden jatkumolla että sitä, miten kirjoittaja sisällyttää itsensä ja lukijansa tekstiin.

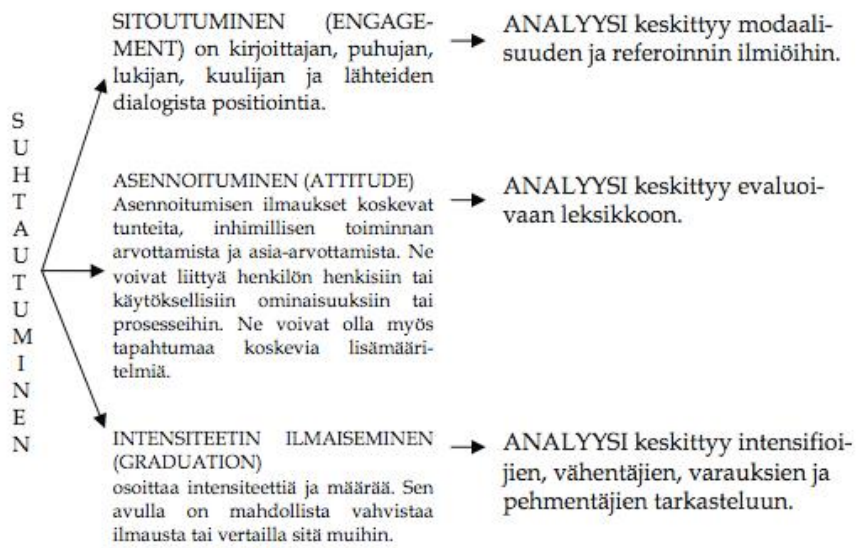
Aloitin tutkimukseni Heikkisen mainitsemalta leksikaalis-kieliopilliselta tasolta: luvussa 4 kuvailen, millaisia kirjoittajaan ja lukijaan viittaavia persoonaisia ilmauksia



(tekstin osallistajat) sekä modaalisia ilmauksia (vuorovaikutusta rakentavat kielenaineokset) aineistossani esiintyy. Leksikaalis-kieliopillisen tason analyysin pohjalta pyrin sitten hahmottamaan lausetasolla, mitä kirjoittajat näiden ilmausten avulla elokuva-arvosteluissa tekevät ja millaisia rooleja ilmaukset kirjoittajalle rakentavat. Lauseen lisäksi olennaista on tietenkin myös sen välitön esiintymisympäristö, lauseympäristö eli konteksti. Karvosen (1995:25) mukaan kirjoittaja voi kirjoittaa tekstiin esimerkiksi tietäjänä, opastajana, neuvottelijana, kyselijänä tai anojana. Pyrin kuljettamaan tätä ajatusta läpi tekstini roolianalyysin.

Pyrin analysoimaan kirjoittajien rooleja sen mukaan, kuinka vahvasti niissä näkyy kirjoittajan auktoriteettiasema – onhan hänellä lähtökohtaisesti lukijoihinsa nähden suurempi kulttuurinen pääoma, ja kritiikkejä pidetäänkin lähtökohtaisesti argumentoituvina teksteinä. Jo tekstien diskurssiin sisältyy oletus kirjoittajan asiantuntijuudesta ja siitä, että hänen mielipiteensä on lukijoita ohjaileva. Kirjoittaja kirjoittaa siis hänelle annetusta valta-asemasta käsin, eihän jokaisella elokuvan katsojalla ole samanlaista mahdollisuutta saada omaa arviotaan elokuvasta julkisuuteen. Toisin sanoen kritiikkejä julkaistaan ja luetaan, jotta saataisiin tietää, onko elokuva näkemisen arvoinen. Minua kiinnostaakin, miten kirjoittaja tätä valtaansa käyttää, eli korostaako hän auktoriteettiasemaansa vai asettuuko hän näennäisesti vain yhdeksi katsojista ja kirjoittaa yksityisen ihmisen roolissa.

Olennaista tutkimukseni teoreettiselle näkökulmalle on myös SF-kieliteoriaan pohjautuva, J.R. Martinin ja P.R.R. Whiten luoma suhtautumisen teoria (appraisal theory), joka tarjoaa konkreettisia analyysivälineitä tutkimieni ilmausten tarkasteluun. Suhtautumisen teorian lähtökohtana on, että kaikkea kielenkäyttöä voidaan pitää asenteellisena, sillä kielellisillä valinnoillaan kirjoittajat luovat vuorovaikutustyyliä, vaikuttavat tekstin vastaanottoon ja osoittavat asenteita ja arvoja, joihin sitoutuvat. Teorian avulla voidaan tarkastella kirjoittajan ja lukijan suhdetta, ja sen mukaan suhtautumisen systeemi muodostuu sitoutumisen (endorsement), asennoitumisen (attitude) sekä intensiteetin (graduation) ilmaisemisesta. (Martin & White 2005: 1–8, 35–38, 161, 200.) Mikkonen (2010: 66) on kuvannut suhtautumisen teorian rungon kuvion 1 avulla.



Kuvio 1: suhtautumisen teorian runko (Mikkonen 2010: 66)

Hyödynnän teoriasta ensisijaisesti sitoutumisen systeemiä, sillä se kuvaa kirjoittajan ja lukijan dialogisia ja intertekstuaalisia suhteita. Sitoutumisen käsitteen avulla voidaan tarkastella niitä tapoja, joilla kirjoittaja osoittaa tekstissä kuuluvat äänet sekä sen, miten hän näihin ääniin suhtautuu ja sitoutuu. Samoin sitoutumisen avulla voidaan analysoida, miten kirjoittaja ottaa yleisön huomioon. (Martin & White 2005: 92–93).

Sitoutuminen jaotellaan yksi- (monogloss) ja moniääniseksi (heterogloss). Yksiäänisessä sitoutumisessa ei ilmaista dialogisia vaihtoehtoja, vaan asiat ilmaistaan toteavin, indikatiivisin väitelausein, joissa kirjoittajan oma suhtautuminen tai arviot eivät tule esiin. Moniäänisessä sitoutumisessa sen sijaan esitetään dialogisia vaihtoehtoja, jotka jaotellaan tekstin dialogiseen laajentamiseen (dialogic expansion) ja supistamiseen (dialogic contradiction). Laajentamisessa annetaan tilaa muillekin äänille esimerkiksi harkitsemisen avulla, jolloin osoitetaan, että useat tulkinnat ovat mahdollisia ja kirjoittajan subjektiivinen väite on yksi mahdollisuus muiden joukossa. Supistaminen puolestaan voi olla irtisanoutumista (kiistäminen tai vastakohtan esittäminen) ja oman kannan lausumista (vahvistaminen, myöntäminen, kannattaminen tai oman käsityksen lausuminen), jolla kirjoittaja rajoittaa dialogisia vaihtoehtoja. (Martin & White 2005: 97–100, 118–125)

Osittain modaalisten ilmausten tutkiminen liittyy myös asennoitumisen systeemiin, jonka alasysteemi inhimillisen toiminnan arvottaminen liittyy ihailun tai

kritiikin osoittamiseen ja tietynlaisen käytöksen palkitsemiseen tai tuomitsemiseen. Tällaiset ilmaukset liittyvät kiinteästi etenkin dynaamisen modaalisuuden ilmauksiin, sillä inhimillisen toiminnan arvottaminen voi koskea sellaisia arvoja kuin normaalius, kyvykkyys, määrätietoisuus, uskottavuus ja asiallisuus/säädyllyisyys. (Martin & White 2005: 43, 45, 53.) Koska ensisijaisena tutkimusaineistonani on modaalisuutta tai kirjoittajan läsnäoloa sisältävät ilmaukset aineistossani, analysoin inhimillisen toiminnan arvottamista ilmaisevia kielenaineiksia niiltä osin, kun niitä esiintyy tällaisissa ilmauksissa.

Intensiteetin ilmaiseminen on Martinin & Whiten teoriassa sitoutumisen ja asennoitumisen kanssa sisäkkäinen ilmiö siinä mielessä, että sekä sitoutumisen että asennoitumisen intensiteettiä voidaan vahvistaa asteittain tarkentamisen, pehmentämisen, teostamisen ja määrällisen lisäämisen avulla. Analyysin suhteen toimin kuten asennoitumisenkin kanssa: tutkin ilmausten intensiteettiä ensisijaisen tutkimusaineistoni osalta.

### 3 Elokuva-arvostelut kulttuurijournalismin näkökulmasta

Tässä luvussa perehdyn elokuva-arvosteluiden kulttuuriseen kontekstiin taustoittamalla elokuva-arvosteluita journalistisen teorian näkökulmasta. Ensin kerron lyhyesti kulttuurijournalismin historiallisesta kehityksestä. Luvussa 3.2. keskityn elokuvan erityispiirteisiin osana kulttuurin kenttää. Lopuksi pohdin elokuva-arvosteluita tekstityyppinä ja elokuva-arvosteluiden fyysistä kontekstia.

#### 3.1 Kulttuurijournalismin synty ja kehitys

Sanomalehdet ovat julkaisseet kulttuuriin liittyvää aineistoa lähes sanomalehdistön synnystä lähtien. Vanhimmat kulttuurikirjoittelut niin Suomessa kuin Euroopassa laajemminkin ovat liittyneet kirjallisuuteen. (Hurri 1993: 13)

Suomessa latinan- ja ruotsinkielistä kirjallisuuskritiikkiä kirjoitti 1700-luvulla ensimmäisten joukossa Henrik Gabriel Porthan, ja myöhemmin ruotsinkielistä kirjallisuuskritiikkiä kehittivät esimerkiksi Runeberg, Snellman ja Cygnaeus. Ensimmäinen suomenkielinen lehti, joka julkaisi kirjallisuusarvostelujen tyyppisiä artikkeleita, oli vuonna 1820 ilmestymisensä aloittanut Turun Wiikko-Sanomien, joka oli toinen suomenkielinen sanomalehti maassamme. (Kohtamäki 1958: 103)

Sanomalehdistön alkuaikoina ei varsinaisia kulttuuriosastoja tai -toimittajia ollut, vaan kulttuuriin liittyvät kirjoitukset sijoitettiin lehdessä sinne, minne ne sattuivat mahtumaan, ja ne saattoi kirjoittaa kuka tahansa lehden toimittajista. 1800-luvun lopulla, samaan aikaan kuin lehdistö kehittyi Suomessa laajemmassa mielessä, ilmestyivät kuitenkin ensimmäiset kulttuuriosastot. Tällöin vakiintui myös kulttuuriosastoja yhä hallitsevan neljän taidelajin – kirjallisuuden, musiikin, teatterin ja kuvataiteen – kritiikki ja esittely suurimmissa päivälehdissä. (Hurri 1993: 14).

Nykyisen kulttuurijournalismin juuret ovat kritiikeissä. Kritiikin tyypeistä vanhin on esteettinen asiantuntijakritiikki, jossa kriitikko on sitoutunut taiteenalan kenttään ja sen vallitseviin normeihin – toisin sanoen kriitikot olivat usein itsekin saman alan taiteilijoita. Ymmärrettävästi tämä aiheutti jääviyskysymyksiä, sillä pienessä maassa

samalla taiteenalalla toimivat ihmiset tunsivat usein toisensa. Asiantuntija-arvostelut kirjoitettiin lisäksi nimimerkin suojista tai kokonaan nimettöminä. Vaikka vakituiset nimimerkit olivat varmasti selvillä asiaan vihkiytyneille, eivät ne välttämättä olleet suuren yleisön tiedossa. (Hurri 1993: 51)

1960-luvulla asiantuntija-arvosteluista pikkuhiljaa luovuttiin toimitustyön organisoitumisen ja uusien journalistisen työn vaatimusten myötä. Lehdet perustivat vakituisia kulttuuritoimittajien vakansseja, joihin palkattiin enimmäkseen journalisteja ammattitaiteilijoiden sijaan. Uuden, journalistisen kritiikin tunnuspiirteeksi tulivat kirjoittajan esiintyminen omalla nimellään ja uudenlaisen ammatti-identiteetin syntyminen. Toisaalta lehdistön kilpailu ja tiedonvälityksen nopeutuminen heijastuivat kulttuurijournalismiinkin uudenlaisena nopeuden ja selkeyden vaatimuksina. (Hurri 1993: 53–54)

Hurri (1993: 256) mukaan suomalaisessa kulttuurijournalismissa tapahtui muutos kohti populaarimpaa ja yhteiskunnallisempaa kulttuurijournalismia 1970-luvulla. Hän kuvaa 1970-luvulla kehittynyttä kulttuurijournalismia moderniksi, uutispainotteiseksi journalismiksi, jossa pyritään mahdollisimman laajaan lukijakuntaan. Kulttuurijournalismin tutkijoiden Hellman & Jaakkola kuitenkin väittävät, että perustavampi kulttuurijournalismin muutos on tapahtunut vasta 1990- ja 2000-luvulla ja että se jatkuu yhä. Tarkasteltuaan Helsingin Sanomien kulttuuriosastoa toisaalta lehden sisällönerrittelyn (aikavälillä 1978–2008), toisaalta teemahaastatteluiden avulla he toteavat, että ainakin kyseisen julkaisun kulttuurisivut ilmentävät yhä enenevää pyrkimystä nojata ensisijaisesti journalistisiin arvoihin ja esteettisten sijaan: “Journalistinen paradigma ei näytä enää olevan vain kulttuurijournalismin ‘toinen luonto’, vaan kenties jo hallitseva piirre. Se on tehnyt *kulttuuritoimittajasta* yhä enemmän *kulttuuritoimittajan*, joka tarttuu aiheisiinsa useammin journalismin kuin taiteen lähtökohdista.” (Hellman & Jaakkola 2009: 30, 38)

1990-luvulta lähtien onkin noussut esiin huoli siitä, että kulttuuriosastot olisivat muuttuneet uutismaisemmiksi, viihteellisemmiksi ja pinnallisemmiksi ja että päivälehtikritiikki olisi romahtanut sekä tasoltaan että kattavuudeltaan. Jaakkolan ja Hellmanin mukaan kriisipuhe ilmentää esteettisen ja journalistisen näkökulman jännitettä ja tasapainottelua. Esteettisessä paradigmassa merkittäväksi nousee erityisesti journalistin tai kriitikon kulttuurinen pääoma, jonka varassa hän voi arvioida

näkemäänsä ja kokemaansa valistajan roolissa. Journalistinen paradigma sen sijaan heijastelee angloamerikkalaisen journalismikäsitteen ihanteita, joiden mukaan toimittajan tulee raportoida kokemastaan mahdollisimman puolueettomasti ja mahdollisimman laajoja yleisöjä puhutellen. (Hellman & Jaakkola 2009: 24–25 , 28–29)

### 3.2 Elokuvan erityispiirteet

Elokuva on saanut vaikutteita kaikilta mahdollisilta sitä edeltäviltä taiteen- ja viihteenoilta. Elokuvan ottaessa ensiaskeleita vaikutteita imettiin ennen kaikkea populaarin viihteen eri muodoista, myöhemmin yhä enemmän korkeakulttuurina pidetyistä taiteenlajeista. Nämä vaikutteet voidaan jakaa kolmeen osa-alueeseen: visuaalisiin, auditiivisiin ja kerronnallisiin. Visuaalisilta taidemuodoilta, kuten maalaustaiteelta, valokuvaukselta ja sarjakuvasta, on otettu vaikutteita lavastukseen, puvustukseen ja kompositioiden suunnitteluun. Arkkitehtuuri ja sen esittäminen maalaustaiteissa on vaikuttanut miljöön ja sen kautta myös dramaturgian luomiseen. Muodin trendeillä on merkittävä rooli ajankuvan ja sosiaalisen miljöön luomisessa. Auditiiviset elementit ovat aina kuuluneet elokuvaan: mykkäelokuvan aikana elokuvat säestettiin, ja äänielokuvan myötä musiikista on tullut entistä merkittävämpi osa elokuvan dramaturgiaa. Tarinoita on lainattu lähinnä teatterista, kirjallisuudesta, sarjakuvasta ja oopperasta. Näiden lisäksi tulevat vielä ne taiteet, jotka ovat tarjonneet elokuvalle malleja ja inspiraatiota vertauskuvallisuudellaan, viittauksellisuudellaan ja assosiaatioidensa runsaudella. Tällaisia aineksia on tarjonnut ennen kaikkea runous. (Bacon 2005: 14–15)

Elokuvat keikkuvatkin taiteen ja viihteen, korkea- ja populaarikulttuurin rajapinnalla. Tämä näkyy esimerkiksi niissä diskursseissa, joiden kautta elokuvaa käsitellään: toisaalta puhutaan elokuvataiteesta ja -kulttuurista, toisaalta elokuvateollisuudesta ja -bisneksestä. Jo elokuva itsessään on jakautunut suuren yleisön viihde-elokuviin, laadullisesti kunnianhimoisiin taide-elokuviin ja pienen budjetin independent-elokuviin. Toisaalta, kuten Bacon (2005: 15) huomauttaa, ovat monet suuren yleisön elokuvat taiteellisesti korkeatasoisia, ja monet taide-elokuvat ovat vastaavasti keränneet enemmän yleisöä kuin yleisöä kosiskelevat viihde-elokuvat.

Elokuvia ei voikaan yksiselitteisesti luokitella mainitsemini tyyppeihin, nämä tyypit kertovat vain elokuvaan liittyvän ymmärryksen ja elokuvien funktioiden monimuotoisuudesta. Kuten Bacon (2005: 15) toteaa: “Taide ja viihde eivät ole toisiaan poissulkevia kategorioita. Sekä kunkin taiteen omassa piirissä että taiteiden välillä populaarin ja taiteeksi ylevöitetyn vuorovaikutussuhteet ovat aina olleet hyvin moninaisia.” Pakkaa sekoittaa entisestään vielä se, että elokuva jakautuu moniin eri lajityyppeihin. Vaikka elokuvan prototyyppi on usein parin tunnin mittainen fiktioelokuva, elokuva voi olla myös dokumenttielokuva, animaatioelokuva tai kokeellinen elokuva, ja sen pituus voi vaihdella alle minuutista useisiin tunteihin.

### 3.3 Elokuvakritiikin viestinnälliset funktiot ja fyysinen konteksti

Kulttuurijournalismia ja taidekriittikää on tutkittu Suomessa vain vähän, ja myös alan oppikirjoja on lähes mahdotonta löytää. Taidekriittikki on enimmäkseen sivuutettu journalistista kirjoittamista käsittelevissä oppikirjoissa kokonaan tai sitten se mainitaan vain sivuhuomautuksena. Taidekriittikkien kirjoittamista opiskellaankin ainakin Tampereen yliopistossa enimmäkseen luentosarjojen ja harjoitustöiden muodossa.

Journalistisen kirjoittamisen perusteet (Suhola – Turunen – Varis 2005: 111–112) on niitä harvoja kirjoja, joista löytyy otsikko ”taidekriittikki”. Teos määrittelee taidekriittikin napakasti analyttiseksi mielipidekirjoitukseksi, jonka rakenne jakautuu yleensä kolmeen osaan: ensin kuvataan kritiikin kohde, sitten teosta tulkitaan ja lopulta arvioidaan sen taso. Tekstillä on siis monta toiminnallista funktiota. Ymmärrän osien funktiot elokuva-arvosteluiden osalta seuraavalla tavalla: Kuvailu tarkoittaa teoksen henkilöhahmojen, juonen ja taustojen esittelyä. Kuvailu auttaa lukijaa päättämään, onko elokuvan tarina ja genre hänen mielestään mielenkiintoinen. Tulkintavaiheessa kirjoittaja analysoi, mitä elokuva haluaa näkijälleen sanoa – mitä tarina merkitsee. Hän antaa ikään kuin lukuohjeita elokuvasta katsojille, kiinnittää heidän huomionsa omasta mielestään relevantteihin teemoihin. Arvotettaessa elokuvan tason kirjoittaja arvioi elokuvan taiteelliset ja yhteiskunnalliset ansiot arvioimalla esimerkiksi ohjaaja- ja näyttelijäntyötä tai vertaamalla elokuvaa varhaisempiin saman lajityypin tai ohjaajan

elokuviin. Elokuva-arvostelun rakenne ei aina toki ole näin yksioikoinen, vaan erilaiset elementit sekoittuvat tekstissä.

Arvosteluissa viitataan siis elokuvaan, sen kuvitteelliseen maailmaan ja elokuvantekijöihin, kirjoittajan omiin kokemuksiin ja mielipiteisiin sekä lukijaan elokuvan mahdollisena tulevana katsojana. Kritiikit kirjoitetaan toisaalta tekijöitä, toisaalta suurta yleisöä varten: kritiikkien tehtävänä on paitsi antaa palautetta tekijöilleen, ennen kaikkea antaa lukijoille vihjeitä siitä, onko teos näkemisen arvoinen ja miksi. Kriitikothan ovat – ainakin perinteisen kritiikkokäsityksen mukaan – oman alansa asiantuntijoita, heillä on suurta yleisöä parempi tietämys taiteenalan historiasta ja perinteestä ja näin ollen suurempi kulttuurinen pääoma arvioida teosta. Minna-Kristiina Linkalan (1994:102) mukaan taidekriitikkiä ovat myös kolumnit, taideuutiset, haastattelut ja lehtikatsaukset, mutta itse rajaan nämä juttutyypit aineistoni ulkopuolelle ja keskityn ainoastaan arvosteluihin.

Elokuvakulttuurin monivivahteisuus, jopa ristiriitaisuus, näkyy siinä fyysisessä kontekstissa, jossa elokuva-arvostelut sanomalehdissä esiintyvät. Kuten jo aineistostani kertoessani totesin, ei elokuva-arvosteluiden paikka sanomalehdissä ole vakiintunut. Vaikka elokuvaohjaajien haastattelut ja elokuvafestivaaleista kertovat uutiset sijoitetaan lähes poikkeuksetta sanomalehden kulttuurisivuille, elokuvakritiikkien fyysinen konteksti vaihtelee: osassa sanomalehdistä elokuva-arvostelut sijoitetaan kulttuuriosastolle, osassa taas viikonvaihteen viihteelliseen liitteeseen.

Onkin mielenkiintoista pohtia, millaiset ovat elokuvien arvostelukriteerit, mikäli ne niputetaan enemmän viihteen kuin taiteen otsikon alle: Onko elokuvia silloin syytä lainkaan arvioida niiden esteettisten tai yhteiskunnallisten saavutusten perusteella, vai pitäisikö kritiikeissä keskittyä ainoastaan niiden viihdearvoon? Kenties juuri tässä on syy sille railolle, joka tuntuu juurtuneen elokuvakritikoiden ja tavallisten elokuvankuluttajien mielipiteiden välille. Kriitikot suhtautunevat elokuviin enemmän taiteena kuin viihteenä, kun taas suuri yleisö menee elokuvateatteriin ennen kaikkea viihtymään, irtautumaan arjesta, eikä niinkään hakemaan yhteiskunnallista analyysia tai esteettisiä elämyksiä liikkuvan kuvan muodossa. Juuri tämä ristiriita tekee sanomalehtien elokuva-arvosteluiden subjektiivisista ilmaisuista erityisen mielenkiintoisen tutkimuskohteen, sillä sanoma- ja aikakauslehdet lienevät ne painetut mediat, joista suuri yleisö elokuva-arvosteluita eniten seuraa.



Sanomalehtien kritiikit ovat myös niitä, jotka aloittavat julkisen keskustelun uusista elokuvista, sillä elokuva-arvosteluthan ilmestyvät sanomalehdissä heti ensi-iltapäivänä. Kritiikkejä on toki voinut edeltää elokuvantekijöiden mahdolliset haastattelut, joita ohjaajat ja näyttelijät markkinointimielessä antavat saadakseen elokuvalle mahdollisimman hyvän ja laajan julkisuuden. Sanomalehtien kriitikot ovat kuitenkin niitä, jotka elokuvan ensimmäisinä julkisesti arvioivat. Niinpä he joutuvat laittamaan itsensä ja oman persoonansa likoon, he voivat myötäillä korkeintaan ulkomaalaisia kriitikoita – suomalaisten elokuvien ensi-iltojen ollessa kyseessä ei niitäkään.

## 4 Persoonaisuuden ja modaalisuuden ilmaisukeinot

Tässä kappaleessa siirryn varsinaiseen analyysiosiooni. Aloitan kriitikon läsnäoloa ilmentävistä ilmauksista aineistossani. Analysoin, millaisia persoonamuotoja kirjoittajat teksteissä käyttävät ja millaisissa yhteyksissä ne esiintyvät. Tutkimuskohteenani ovat yksikön ja monikon ensimmäisen persoonan, nollapersoonan ja passiivin esiintyminen teksteissä. On muistettava, että kaikki näistä ilmaisuista ilmentävät omalta osaltaan kirjoittajan läsnäoloa. Vaikka passiivia ja nollapersoonaa on usein kuvattu tavoiksi vältellä persoonailmauksia, tuovat ne kuitenkin omalta osaltaan havainnoivan subjektin mukaan tekstiin. Toiseksi teen katsauksen aineistossani esiintyvistä modaalista ilmauksista: kuvailen aineistossani esiintyviä tyypillisiä modaali-ilmauksia sekä selvennän kaavioiden avulla, kuinka yleisiä erilaiset modaaliset apuverbit sekä adverbit ja partikkelit ovat. Käsittelen erikseen episteemisiä modaali-ilmauksia ja dynaamisia modaali-ilmauksia sekä lyhyesti myös asenneilmauksia.

Varsinaisia lause-esimerkkejä en vielä tässä luvussa käytä, vaan laajempia tekstiesimerkkejä käsittelen luvussa 5. Tällainen eteneminen tekee mielestäni paremmin oikeutta aineistolleni, sillä todellisessa kielenkäytössä esiintyy usein monenlaisia ilmiöitä saman lauseen sisällä, ja ne vaikuttavat ilmauksen interpersoonaisiin merkityksiin samanaikaisesti, monelta eri kantilta. Pyrin kuitenkin tuomaan tekstiin konkretiaa lyhyillä, aineistosta poimimillani lauseke-esimerkeillä.

### 4.1 Persoonaisuuden ilmaisut

#### 4.1.1 Kirjoittajaan viittaamisen keinot

Persoonaisuutta ilmentävät ne ilmaukset, joilla kirjoittaja viittaa omaan itseensä ja omiin mielipiteisiinsä. Kirjoittajaviitteisiä persoonailmauksia ei ole juuri interpersoonaisuutta käsittelevissä tutkimuksissa omana aiheenaan tutkittu, kentiesiksi, että monissa institutionaalisissa ja virallisissa teksteissä persoonaviittauksia kirjoittajaan itseensä pyritään välttämään. Esimerkiksi viranomaisviestinnässä ei

Heikkisen (2000: 146) havaintojen mukaan eksplikoida esimerkiksi asenteita tai kirjoittajan tuntemuksia. Myös Tiililä (1992: 82) on todennut, että ensimmäisen persoonan puuttuminen on tyypillistä kirjoitetuille virkateksteille. Makkonen-Graig (2005: 221) puolestaan toteaa yksikön ensimmäisen persoonan olevan hankala kerronnan keino sanomalehdessä, sillä se koetaan liian voimakkaaksi toimittajan egon esiin tuomiseksi.

Elokuva-arvostelut ovat kuitenkin tavoitteiltaan ja sävyiltään tekstejä, joissa kirjoittajan omat mielipiteet ovat olennaisia: jo sana kritiikki tai arvostelu kertoo, että kirjoittajan oletetaan arvottavan näkemänsä jollain tavalla. Kritiikin kirjoittajan tehtävänä on kirjoittaa omista, henkilökohtaisista havainnoistaan, kokemuksistaan ja tuntemuksistaan. Niinpä se, miten nämä havainnot eksplikoidaan, nousee mielestäni olennaiseksi ilmiöksi tekstien interpersoonaisuuden kannalta.

Luukka (1994: 230–231) mainitsee, että (persoonan)pronomineja on fennistiikan alalla tutkittu etupäässä kieliopillisena ilmiönä, sen sijaan niiden sosiaalinen ja vuorovaikutuksellinen merkitys on jäänyt vähemmälle huomiolle. Samoin suomen passiivia on luonnehdittu kieliopilliselta muodoltaan persoonaviitteiseksi mutta indefiniittiseksi (Hakulinen–Karlsson 1979), vaikka vuorovaikutuksen kannalta tarkasteltuna passiivi on usein definiittinen (Luukka 1994: 233–234). Luukka onkin hahmotellut henkilöviittausten systeemiä nimenomaan kielenkäytön ja vuorovaikutuksellisen tulkinnan pohjalta ja jakaa definiittisyyden ilmaisemisen kahteen strategiaan. Suoria definiittisyyden ilmaisuja ovat ne ilmaukset, joilla henkilöön viitataan kyseisen persoonan pronomilla, nimellä tai ryhmää kuvaavalla substantiivilla. Epäsuoran strategian mukaisesti puhuja tai kirjoittaja käyttää passiivimuotoa tai geneeristä ilmausta, vaikka voisi yhtä hyvin viitata suoraan henkilöön. Indefiniittisiä ilmauksia ovatkin vain ne esimerkiksi passiivimuodon sisältävät ilmaukset, joiden viittauksen kohde ei selviä kontekstista. (Luukka 1994: 230–235) Laajimmin kirjoittajaviitteisiä persoonailmauksia interpersoonaisesta näkökulmasta on suomen kielessä tutkinut Pälli (2003), ja hyödynnänkin lähinnä hänen ja Luukan ajatuksia persoonailmausten analysoinnissa.

#### 4.1.2 Ensimmäinen persoona ja geneerinen subjekti

Kuten jo mainitsin, yksikön ensimmäisen persoona on hankala kerronnan keino sanomalehdessä, sillä oman egon korostaminen koetaan ammattitaidottomuudeksi (Makkonen-Graig 2005: 221). Taidekriitikissä kirjoittajalla on kuitenkin uutistoimittajaa vapaampi rooli tuoda esiin omia subjektiivisia näkemyksiään, ja tämän voisi olettaa näkyvän myös yksikön ensimmäisen persoonan käytössä. Aineistoni perusteella tätä mahdollisuutta kuitenkin hyödynnetään vain harvakseltaan: esiintymiä oli yhteensä esiintymiä 12 kappaletta.

Yksikön ensimmäinen persoona esiintyy aineistossani modaalisisina kommenttiadverbiaaleina *muistaakseni* ja *mielestäni* sekä *mielestäni*-tyyppisenä, subjektiivista mielipidettä korostavana *minusta*-ilmauksena, yksikön ensimmäisen persoonan verbimuotoina (presensmuodot *suosittelen*, *nostan hattua* ja *uskoisin* sekä imperfektimuodot *luin*, *kaipasin* ja *jäin kaipaamaan*), omistusmuotoina *kaltaisellani* ja *näkemistäni* sekä omistusrakenteena *minulla oli*. Pälli (2003: 63–88) jaottelee ”minän” käytön semanttisin perustein minään tekstin toimijana, yksilöön tulkitsijana ja kokijana sekä minään roolissa. Tämän jaottelun puitteissa aineistoni yksikön ensimmäisen persoonan esiintymät jakautuvat seuraavasti: toimijaminä 5, tulkitsija ja kokija 6 ja roolimina 1.

Kirjoittajan ja lukijan yhteen liittävää monikon 1. persoona on aineistossani käytössä vielä harvemmin, vain seitsemän kertaa. Näistä peräti kolme on finiittiverbin *nähdä* monikon ensimmäiseen persoonaan taivutettu muoto *näemme*, joka semanttisesti viittaa elokuvan katsojiin. Lisäksi elokuvan katsojiin viitataan rakenteella, jossa *me* on kokijan roolissa: *muistuttaa meitä*. Loput monikon ensimmäisen persoonan ilmaukset viittaavat semanttisesti suomalaisiin: *meilläkin*, *maassamme*, *meille suomalaisille*.

Makkonen-Graigin (2005: 223) mukaan toimittajat käyttävät paljon geneerisiä subjekteja korvatakseen yksikön ensimmäisen persoonan käytön. Tällöin kirjoittaja ikään kuin himmentää oman itsensä taustalle ja laajentaa henkilökohtaisen kokemuksensa koskemaan ihmisiä yleensä. Elokuva-arvosteluissa tällaisena geneerisenä subjektina voidaan pitää kirjoittajan käyttäessä sanaa *katsoja*, joka esiintyykin aineistoni teksteissä viittaamassa niin katsojiin yleensä kuin rajatumpiin katsojatyyppeihinkin (esim. *aikuinen katsoja*). Geneerisen subjektin avulla kirjoittaja ilmaisee tulkitsevansa

elokuvan tarjoamaa kokemusta vastaanottajan kannalta: hän nostaa oman kokemuksensa ilmauksen keskiöön yleistäen kokemuksensa samalla koskemaan ketä tahansa hänen asemassaan olevaa.

#### 4.1.3 Nollapersoona

Nollasubjektilla viitataan ilmaisuihin, joissa predikaatiivi on yksikön 3. persoonassa, mutta subjektin paikka jää tyhjäksi. Nollapersoona voi toimia myös objektina, kokijana ja omistajana sekä nollasubjektilauseen yhteydessä missä tahansa lauseenjäsenetehtävässä (ISK § 1358–1361).

Lea Laitisen mukaan puhuja voi häivyttää nollapersoonan avulla joko itsensä tai kuulijansa, eli nollan avulla vältellään 1. ja 2. persoonan kieliopillisten muotojen käyttöä. Nollasubjekti on kokijan, vastaanottajan tai tilamuutoksen patientin roolissa, ja nollapersoonalauseen predikaateiksi sopivat varsinkin tilanmuutosta, kokemusta ja vastaanottamista ilmaisevat verbit. (Laitinen 1995: 337, 340)

Ison Suomen Kieliopin mukaan puhuja voi nollapersoonalauseilla osoittaa käsittelevänsä omaa kokemustaan niin, että se on tyypillinen kenelle tahansa samassa asemassa olevalle (ISK § 1348). Myös Pälli (2003: 68) tiivistää, että yksilön tekemät asiat tai hänen mielipiteensä tulevat nollapersoonan kautta tyypillisiksi, tai joissain konteksteissa jopa yleisiksi. Epäsuoraan henkilöviittaukseen liittyy siis yleistämisen periaate. Pälli (2003: 67) tulkitsee Laitisen tavoin persoonan muodollisen häivyttämisen tavaksi kuvata tilannetta, jossa puhujan kuvaama toiminta on jollain tapaa itsestä riippumatonta. Makkonen-Graig (2005: 222) toteaa, että erilaiset geneeriset ilmaukset ovat keskeinen lingvistinen keino, joiden avulla toimittaja voi kuvailla omia havaintojaan käyttämättä yksikön ensimmäistä persoonaa.

Nollapersoonailmaukset ovatkin aineistossani ehdottomasti yleisin tapa viitata kirjoittajaan itseensä. Usein nollapersoonan käyttö yhdistyy modaalisiin verbeihin, varsinkin dynaamista modaalisuutta ilmaistaan usein nollapersoonalauseissa. Tällöin nollapersoonan käyttö yleistää kirjoittajan kokemuksen tyypilliseksi, tai ainakin mahdolliseksi, kenelle tahansa, joka on elokuvan nähnyt. Dynaamisen ja deonttisuuden raja on tosin hyvin häilyvä aineistoni ilmaisuissa, sillä useimmat ilmaukset voidaan

ymmärtää kahdella tavalla. Dynaamisen tulkinnan mukaan kirjoittajan voi ajatella kuvailevan elokuvaa siten, että se antaa katsojilleen eväät toimia kirjoittajan esittämällä tavalla. Deonttisen tulkinnan mukaan elokuva on (tai ei ole) yltänyt tietylle tasolle, joten katsojilla on kirjoittajan mielestä oikeutus reagoida hänen esittämällään tavalla. Tällainen ilmaus on esimerkiksi *näiltä osin elokuvaa ei voi moittia*.

Varsinkin modaalista *voida*-verbiä käytetään tiheästi nollapersoonailmauksissa (n=16, *voida*-apuverbin sisältämiä ilmauksia yhteensä 33). *Voida* on merkitykseltään spesifioimaton modaalisuuden lajin suhteen (ISK § 1566), eli sitä voidaan käyttää niin episteemisen, dynaamisen kuin deonttisenkin modaalisuuden ilmaisemiseen. Nollapersoonaa yhdistyy aineistossa myös muihin modaalisiin apuverbeihin, kuten *saada*, *täytyä*, *saattaa* ja *tarvita*. *Voida* on kuitenkin ehdottomasti yleisin, ja oman tulkintani mukaan se ilmaisee useimmin dynaamista modaalisuutta: kyse on henkisestä tai fyysisestä kykenemisestä (*voi arvostella*, *voi päätellä*, *voi nyt jo laskea vuoden parhaisiin ensi-iltoihin*). Toki selkeitä episteemisen modaalisuuden ilmauksiakin löytyy (*kerrontakonventiot – – – voivat vaikuttaa*). *Voida*-verbin tulkinta deonttiseksi on hieman hankalampaa. ISK (§ 1569) toteaa, että *voida* on tulkittavissa deonttiseksi, jos ilmauksessa on pääteltävissä tai ilmipantuna jokin normilähde. Elokuva-arvosteluissahan kriitikolla itsellään on oletettavasti lukijaa suurempi kulttuurinen pääoma ja asiantuntemus, joten hän voi itsessään toimia auktoriteetin omaisesti. Palaan modaalisiin ilmauksiin vielä tarkemmin luvussa 5.

Muista nollapersoonailmauksista tyypillisiä aineistossani ovat *on vaikea/hankala* -ilmaukset: niitä on yhteensä toistakymmentä. Laitinen (1995: 340) mainitseekin, että nollapersoonaa viihtyy erityisesti kokijarakenteissa, joissa se on ei-nominatiivissa oleva, vaikutuksenalaiseksi tulkittava henkilöviitteinen argumentti. Juuri tällaisia ovat nollapersoonaiset *on vaikea* -rakenteet, joissa kokija siis jätetään mainitsematta. Muita vastaavia *on* + adjektiivi + 1. infinitiivi -rakenteita aineistostani löytyi yhteensä kuusi esiintymää: kaksi kertaa esiintyivät *on turha* sekä modaalinen *on pakko*, kerran esiintyvät *on helppo* ja *on paha*.

Kolmas tyypillinen nollapersoonailmaus aineistossani on *tulla/jäädä mieleen* - rakenne. Vaikka ilmaus kertoo kirjoittajan kirjoittavan itsestään ja omista mentaalisisistä toiminnoistaan, se tulkittavissa myös yleistäväksi, keneen tahansa viittaavaksi ilmaukseksi. Käsittelen näitä nollapersoonailmauksia aineistossani ensisijaisesti

”keneen tahansa” viittaavina ilmauksina. Tällaiseen enemmän yleistävään kuin yksilöviitteiseen tulkintaan aineistossani johdattelee se, että rakenne esiintyy preesensissä, jolloin viittaus ei ole ainakaan pelkästään definiitiivinen (Pälli 2003: 69). Imperfekti viittaisi selkeämmin yhteen hetkeen ja yhden ihmisen kokemukseen, kun taas preesens yleistää kokemuksen tyypilliseksi kokemukseksi milloin tahansa.

#### 4.1.4 Passiivi

Yleisin ja monikäyttöisin passiivin muoto suomen kielessä on yksipersonainen passiivi. Sen avulla voidaan kuvata asiointiloja ilmaisematta tekijän identiteettiä (*hoidetaan*). Yksipersonaisen passiivin lisäksi suomen kielessä on monipersonaisia passiivirakenteita: muutospassiivi (*tulla hoidetuksi*), tilapassiivi (*olla hoidettavana t. hoidettu*) ja johdospassiivi (*hoitua*). Nämä ovat kuitenkin huomattavasti harvinaisempia ja suppeampia rakenteita, ja yleensä passiivista puhuttaessa viitataan ensisijaisesti yksipersonaiseen passiiviin. (ISK § 1313)

Suomen kielessä passiivimuotoisen verbin tekijä on yleensä inhimillinen mutta indefiniittinen, tosin tekijä voi olla myös ei-inhimillinen, kuten lemmikkieläin, tai definiittinen, jos tekijän voi päätellä kontekstista (Luukka 1994: 234). Passiivi on ensisijaisesti monikollinen viittaus, mutta kontekstista voidaan joskus päätellä, että kyseessä on yksikköviittaus (ISK § 1323, 1325).

Passiivi-ilmauksia aineistostani löytyi hyvin paljon. Pällin (2003: 109) mukaan passiivia tekijän ja puhujan ryhmän esiintuonin kannalta pohdittaessa joudutaan turvautumaan tekstiin, kotekstiin ja ulkoiseen evidenssiin eli siihen, mitä voimme päätellä puhujan ”kuulumisesta” puhumaansa ryhmään. Olenkin ottanut tarkasteluuni ainoastaan sellaiset passiivi-ilmaukset, joista voi tulkita kirjoittajan sisällyttävän mahdollisesti myös itsensä lauseen ilmipanemattomaksi subjektiksi. Näitäkin ilmauksia oli kymmeniä, ja passiivi vaikuttaakin olevan nollapersoonan ohella yleinen tapa sisällyttää oma kokemus elokuva-arvosteluihin. Mainittakoon kuitenkin, että passiivia käytetään teksteissä usein viittaamaan elokuvantekijöihin tai elokuvan henkilöhahmoihin ja tapahtumiin.

Usein passiivi-ilmaukset, joissa kirjoittajan voi kontekstista päätellä tekijäksi, yhdistyvät elokuva-arvosteluissa aistihavaintoihin (*nähdään, kuullaan*). Tällöin kirjoittajan läsnäolo ikään kuin uppoaa muiden läsnäoloon. Kirjoittaja haluaa passiivin avulla tuoda yhteisen katsojakokemuksen mukaan tekstiin. Nämä ilmaukset toimivat samaan tapaan kuin ne monikon ensimmäisen persoonan ilmaukset, joissa kuvaillaan aistihavaintoa. Luukka (1994: 235) nimittääkin tällaista passiivin käyttöä, jossa voitaisiin passiivimuodon sijaan yhtä hyvin viitata suoraan henkilöön, epäsuoraksi henkilöviittauksen keinoksi.

Toisinaan passiivilla viitataan laajempaankin ryhmään kuin ainoastaan kyseisen elokuvan katsojiin. Nämä passiivi-ilmaukset liittävät elokuvan suurempaan kulttuuriseen kontekstiin: suomalaisiin (*Takahata tunnetaan Suomessa, täällä ei myöskään olla totuttuja*), elokuvaviihteen ja -kulttuurin kuluttajiin yleensä (*hänen teoksiaan pidetään*) tai vielä laajemmin ympäröivään yhteiskuntaan (*niin paljon kuin keinotekoisesta elämästä hössötetäänkin*). Tyypillisesti tällaisten ilmausten viittaussuhde on geneerinen ja indefiniittinen: kirjoittaja viittaa ”ihmisiin yleensä”.

Kaiken kaikkiaan passiivi on hyvin yleinen persoonamuoto aineistoni teksteissä, ja sillä voidaan viitata moniin eri ryhmiin. Passiivin avulla viitataan toisinaan laajoihinkin ryhmiin, toisinaan tekijä jää lukijalle tulkinnanvaraiseksi ja toisinaan se voi kontekstissaan osoittautua kirjoittajan ja lukijan yhdistäväksi passiiviksi, jolla korvataan monikon ensimmäinen persoona.

## 4.2 Modaaliset ilmaukset

### 4.2.1 Modaalisten ilmausten analysoiminen

Kielen modaalisten keinojen tutkimuksessa on kyse yksilöllisen tulkitsemisen ja kokemisen tulkinnasta. Perinteisesti modaalisuutta onkin pidetty jonkinlaisena kattoterminä kaikille niille keinoille, joilla puhuja ilmentää suhdettaan tai asennettaan lausuman propositioon. (Pälli 2003: 72.) Modaalisuutta on siis laajasti ajateltuna kaikki merkitykset, jotka ilmaisevat puhujan/kirjoittajan näkökulmaa propositiossa ilmaistuun asiantilaan. Suppeamman näkemyksen mukaan varsinaisen modaalisuuden kolme osa-



aluetta ovat kuitenkin dynaaminen, deonttinen ja episteeminen modaalisuus. (Kangasniemi 1992: 2.)

Episteemisen modaalisuuden kautta puhuja ottaa kantaa uskoonsa, tietoihinsa tai päätelmiinsä esittämänsä asiantilan mahdollisuudesta, todennäköisyydestä tai varmuudesta. Episteemistä modaalisuutta ilmaistaan modaaliverbein *saattaa, taitaa* ja *mahtaa* sekä monin modaalisin adverbein ja partikkelein. Episteemisyyteen sisältyvää evidentialisuutta ilmaistaan esimerkiksi osoittamalla tieto toisen käden tiedoksi esimerkiksi partikkeleilla *muka* tai *kuulemma* tai omaan havaintoon perustuvaksi vaikutelmaverbeillä *tuntuu, vaikuttaa, näyttää, näkyä* ja *kuulua*. Myös futuurisiin ilmauksiin ja kysymyslauseisiin sisältyy aina modaalinen ulottuvuus, samoin moduksista potentiaaliin. (ISK: 1479–1480, 1483–1484.)

Dynaaminen modaalisuus viittaa siihen, että puhuja ottaa kantaa proposition välttämättömyyteen tai mahdollisuuteen tilanteen omien edellytysten näkökulmasta. Nämä edellytykset voivat olla toimijan sisältä tulevaa (fyysiset, henkiset tai sosiaaliset kyvyt) tai aiheutua ulkoisista olosuhteista. (Kangasniemi 1992: 20.) Dynaamista modaalisuutta ilmaistaan yleensä modaaliverbillä *voida* ja muilla voimista merkitseville verbeillä, joilla on spesifimpi dynaamista modaalisuutta ilmaiseva merkitys. Dynaamisuutta voidaan ilmaista myös modaalisilla adjektiiveilla, kuten *mahdollinen* ja *varma*.

Deonttiseen modaalisuuteen kuuluvat ilmaukset, joissa puhuja ilmaisee puheyhteisön normeista lähtöisin olevaa mahdollisuutta ja pakkoa. Deonttista modaalisuutta ilmaistaan lupaa ilmaisevalla modaaliverbeillä *voida, saada, tarvita* ja *sopia* sekä nesessiiviverbeillä ja -rakenteilla kuten *täytyä, joutua, tarvita, tulla, on tehtävä, on syytä*.

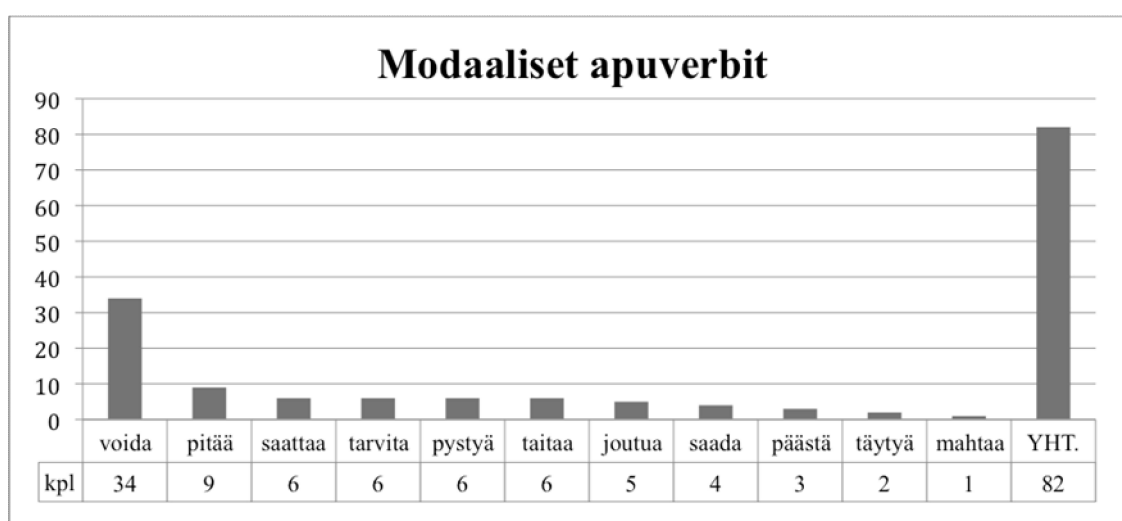
Otan tutkimukseni analysoinnin ensisijaiseksi kohteeksi varsinaista modaalisuutta ilmaisevat lauseet. Rajaen tarkasteluni kohteiksi modaalisuuden leksikaaliset keinot: modaaliset verbit, modaaliset adverbit ja modaaliset adjektiivit. Lisäksi tutkin episteemisyyteen sisältyvän evidentialisuuden ilmaisukeinoja. Koska modaalisuuden keinot kuitenkin esiintyvät myös yhdessä, sisällytän tutkimukseeni myös muita modaalisuuden keinoja silloin, kun niitä näyttää aineistostani esiin nousevan.

Modaalisten adverbien lisäksi kommenttiadverbeihin luetaan myös niin sanotut asenneadverbit, joiden avulla kirjoittaja osoittaa asennoitumistaan esittämäänsä asiaan

tai tilanteeseen (ISK § 667). Tällaisilla adverbeilla voidaan modaalisten adverbien tapaan osoittaa omaa kantaa. Orpana (1988: 40–42) kuvailee tällaisia aineksia semanttisesti irralleen jäsenyviksi aineksiksi. Tällöin adverbi ei siis kuvaa predikaatin toimintaa, vaan sillä suhteutetaan propositio ulkopuoliseen, puhujan näkökulmaan. Orpanan (1988: 40–42, tarkista) mukaan tällöin ei oikeastaan ole tärkeintä se, onko kyse puhujan subjektiivisesta arviosta, vaan se, että näkökulma siirtyy puhujaan. Niinpä tällaisten aineksien analysointi elokuva-arvosteluiden kritiikeissä nousee tärkeäksi osaksi, kun pohditaan puhujan roolin rakentumista tekstissä.

#### 4.2.2 Kvantitatiivisia huomioita modaalisisista aineksista

Kangasniemen mukaan modaaliverbejä ovat verbit, jotka kuvaavat mahdollisuutta tai välttämättömyyttä modaalisuuden dynaamisesta, deonttisesta tai episteemisestä näkökulmasta. Hän luettelee väitöskirjassaan *Modal Expressions in Finnish* suomen kielen modaaliseksi apuverbeiksi verbit *voida*, *saada*, *saattaa*, *sopia*, *taistaa*, *mahtaa*, *pystyä*, *kyetä*, *päästä*, *pitää*, *täytyä*, *tulla*, *joutua* ja *tarvita*. (1992: 291–355) Olen käyttänyt tätä listausta pohjana analyysilleni aineistoni modaalisisista apuverbeistä. Yhteensä modaalisisia apuverbejä löytyi aineistostani 82 esiintymää, jotka jakautuivat taulukon 1 mukaisesti.

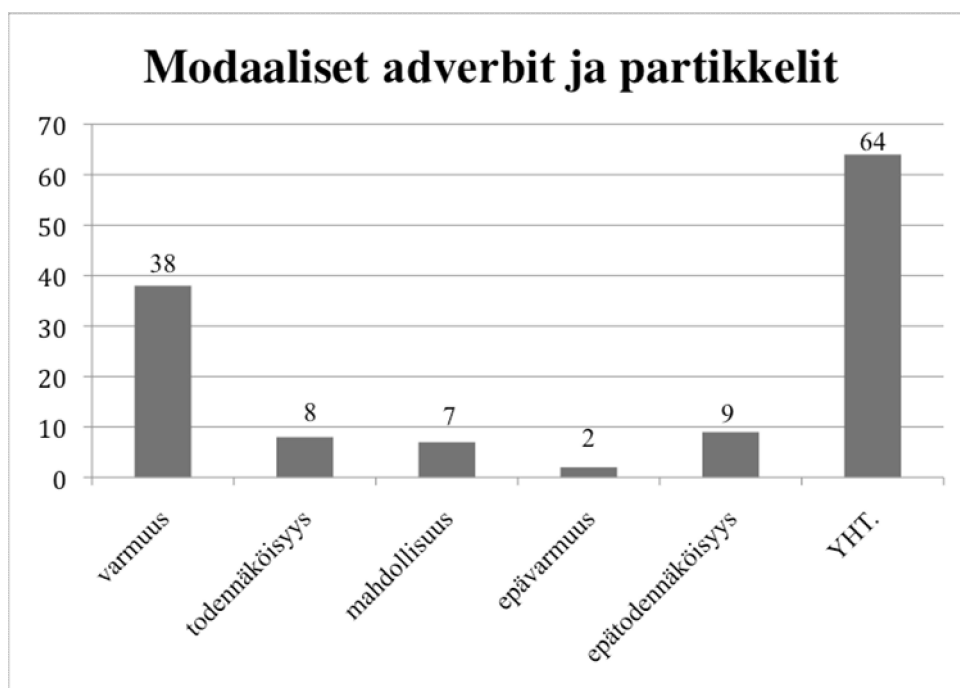


**Taulukko 1: Modaaliset apuverbit**

Kangasniemi (1992: 291) toteaa, että *voida* on selkeästi yleisin modaalinen verbi, sillä se on toiseksi yleisin verbi suomen kielessä. *Voida*-verbiä käytetään useimmiten dynaamisen mahdollisuuden tai mahdottomuuden ilmauksissa, mutta sitä voidaan käyttää myös deonttisen tai episteemisen modaalisuuden ilmauksissa (emts. 315). Ison suomen kieliopin (§ 1566) mukaan *voida* onkin spesifioimaton modaalisuuden lajin suhteen, eikä sen modaalisuuden lajia voi aina yksiselitteisesti tulkita joko episteemiseksi, dynaamiseksi tai deonttiseksi. Tämä näkyy myös aineistossani: suuren osan *voida*-apuverbin sisältävistä ilmauksista voi tulkita monella tavalla.

Erilaisia modaalisia adjektiiveja, adverbeja ja partikkeleita on suomen kielessä kymmeniä. Aineistossani modaalinen adjektiivi, adverbi tai partikkeli esiintyi yhteensä 65 kertaa, ja niitä oli 17 erilaista:

- varmuutta ilmaisevat: *toki, tietysti, tietenkin, totta kai, selvä(sti), kyllä, varmasti, ehdottomasti, epäilemättä*
- todennäköisyyttä ilmaisevat: *ilmeinen/ilmeisesti, varmaan, kai*
- mahdollisuutta ilmaisevat: *mahdollinen, ehkä, kenties*
- epävarmuutta ilmaisevat: *(ei) välttämättä, ei kai*
- epätodennäköisyyttä ilmaisevat: *tuskin*



**Taulukko 2: Modaaliset adjektiivit, adverbit ja partikkelit**

Kuten taulukosta 2 ilmenee, on yli puolet aineistoni modaalisisista adjektiiviestä, adverbeistä ja partikkeleista varmuuden ja vakuuttelun ilmauksia. Epävarmuutta näillä keinoilla ei sen sijaan juurikaan ilmaista.

#### 4.2.3 Episteeminen modaalisuus

Episteemisellä modaalisuudella kirjoittaja ilmaisee a) varmuutta, b) todennäköisyyttä c) mahdollisuutta, d) epävarmuutta tai e) epätodennäköisyyttä. Näitä voidaan ilmaista monin kielen keinoin: modaalisin apuverbein, adjektiivien, adverbein ja partikkelein sekä performatiiviverbein, modusten (etenkin potentiaali) ja tiettyjen lauserakenteiden avulla.

##### 4.2.3.1 Modaaliset adverbit ja partikkelit

Varmuuden ja vakuuttelun adverbit ja partikkelit nousivat aineistossani ehdottomasti yleisimmiksi modaalisiksi adverbeiksi ja partikkeleiksi. Yleisimpiä aineistossani ovat *toki*, *tietysti*, *totta kai*, *kyllä*, *varmasti*, *tietenkin* ja *selvästi*. *Toki*, joka oli kaikkein yleisin, korostaa lauseessa esitettävän tiedon paikkaansa pitävyyttä ja pyrkii vakuuttamaan kuulijalle sen olevan itsestään selvää, samalla kuitenkin ilmaisten sillä odotuksenvastaista sävyä (ISK § 1608). Myös yhdyslauseen osana *toki* esiintyy silloin, kun kirjoittaja haluaa implikoida ottaneensa jonkin tunnetun seikan huomioon, mutta tuo silti esiin vastakkaisen mielipiteen (ISK § 1608). Muutkin varmuuden ja vakuuttelun partikkelit esiintyvät toisinaan aineistossani tällaisissa vastakkaisen mielipiteen ilmaisevissa yhdyslauseissa. Tämä voikin selittää niiden yleisyyttä aineistossani, sillä niitä käytetään teksteissä ennemminkin pehmentiminä ja myönnyttelyinä kuin oman varmuuden korostamisen keinoina.

Toisaalta partikkeleita *tietysti*, *tietenkin* ja *totta kai* käytetään usein myös juonen odotuksenmukaisuuden kuvailuun. Vakuuttelun partikkelia *kyllä* käytetään etenkin silloin, kun kirjoittaja antaa negatiivista kritiikkiä. Sitä käytetään kahdella eri tavalla.

Toisinaan sitä käytetään *toki*-partikkelin tavoin myönnyttelyyn, jolloin sen merkitys on kutakuinkin synonyyminen partikkeleiden *tosin* tai *kylläkin* kanssa. Toisinaan kirjoittaja myös vakuuttelee *kyllä*-partikkelin avulla, että hänen ehdotuksensa elokuvan parantamisesta olisi ollut toimiva. Näissä *kyllä* ilmaisee selkeämmin varmuutta: se ilmaisee ennemmin merkitystä *vaitän, että* kuin myönnyttelyä.

Adverbillä *selvästi* kirjoittaja viittaa elokuvantekijöihin ja heidän toimintaansa. Selvästi korvaa rakenteen *on selvää, että*. Ilmaus ilmentää myös evidentialisuutta: hän pohjaa väitteensä omiin havaintoihinsa tai tietoihinsa. *Varmasti* taas esiintyy etenkin yhteyksissä, joissa kirjoittaja viittaa elokuvan katsojiin tai osaan heistä. *Varmasti* on tapa korostaa mielipiteen subjektiivisuutta, sillä indikatiiiviset väitelauseethan sisältävät jo itsessään varmana esitetyn väitteen. Kirjoittajat ilmaisevatkin väitteensä ikään kuin omina varmuuden ennusteinaan.

Episteemistä todennäköisyyttä edustavat adjektiivi *varma* tai *ilmeinen*, näistä muodostetun adverbien *varmaan* tai *ilmeisesti* sekä partikkelin *kai*. Tällaisilla ilmauksilla kirjoittaja viittaa aineistossani lähes poikkeuksetta elokuvaan ja sen tekijöihin. Episteemistä mahdollisuutta puolestaan ilmaisevat *ehkä* ja *kenties*, ja lisäksi episteemistä mahdollisuutta ilmaisee adjektiivi *mahdollinen* sekä siitä johdettu adverbi *mahdollisesti*.

Kirjoittajat ilmaisevat epävarmuutta ja epätodennäköisyyttä huomattavasti harvemmin kuin varmuutta, todennäköisyyttä ja mahdollisuutta. Yleisin keino ilmaista näitä on kieltopartikkeli *tuskin*, joka ilmaisee hyvin suurta epätodennäköisyyttä.

Analyysini keskittyy ennen kaikkea varmuutta ja vakuuttelua ilmaiseviin adverbeihin ja partikkeleihin, sillä niitä on yli puolet kaikista modaalisisista adverbeista ja partikkeleista. Episteemistä todennäköisyyttä, mahdollisuutta ja epätodennäköisyyttä sen sijaan ilmaistaan ensisijaisesti modaalisiin apuverbein.

Vaikuttaa siltä, että erilaiset varmuuden ja vakuuttelun adverbien ja partikkelit ovat ainakin osittain erikoistuneet tiettyihin tehtäviin tekstissä. Niitä toki voidaan käyttää monenlaisissa konteksteissa eivätkä nämä eriytyneet tehtävät ole toisiaan pois sulkevia, mutta ainakin oman aineistoni perusteella ne vaikuttavat hakeutuvan erilaisiin asiayhteyksiin.

#### 4.2.3.2 Episteemiset modaaliverbit ja verbirakenteet

Episteemistä varmuutta ja vakuuttelua voidaan ilmaista modaaliverbein *täytyä* ja *pitää*. Tosin nämä ovat harvinaisia keinoja ilmaista nimenomaisesti episteemistä modaalisuutta, ja verbi *pitää* voidaan tulkita episteemiseksi ainoastaan konditionaalimuodossa (esim. *Hänen pitäisi olla jo perillä*). (Kangasniemi 1992: 176–184; ISK § 1588, § 1608.) Omassa aineistossani *täytyä* ja *pitää* eivät esiinnykään kertaakaan episteemisen modaalisuuden ilmauksina.

Episteemistä todennäköisyyttä ilmaisevia modaaliverbejä ovat *taittaa* ja *mahtaa* (Kangasniemi 1992: 163). Näistä *mahtaa* esiintyy aineistossani ainoastaan kerran, *taittaa* neljä kertaa. ISK:n (§ 1572) mukaan *taittaa* merkitsee lauseen päätelmäksi: kyse on siis episteemisyyteen sisältyvästä evidentialisuudesta, jossa osoitetaan, kenen tietoihin väittämä perustuu. Kangasniemi (1992: 335) huomauttaa, että *taittaa*-verbin käyttöyhteydessä episteemisyyden on usein toissijaista, sillä sen päätarkoitus on pehmentää ilmausta ja tehdä siitä kohteliaampi. Tämä näkyy myös aineistossani, sillä lähes kaikki *taittaa*-apuverbin sisältävät ilmaukset sisältävät negatiivista arvottamista.

Episteemistä mahdollisuutta ilmaistaan useimmiten modaaliverbien *voida* ja *saattaa* avulla. Adverbeista ja partikkeleista korostuvat varmuuden ilmaukset. Kuten jo luvussa 4.2.2 totesin, on *voida* yleisin modaalinen verbi suomen kielessä. Sitä myös käytetään monenlaisissa modaalisuuden ilmauksissa ja se voidaan usein tulkita monella eri tavalla. Verbi *saattaa* on tulkinnaltaan pääosin episteeminen, tosin imperfektissä ja kielteisissä yhteyksissä sillä voi olla myös dynaaminen merkitys (ISK § 1571, Kangasniemi 1992: 329–330). Aineistossani ei kuitenkaan ollut yhtään tapausta, jossa *saattaa* olisi esiintynyt tällaisissa muodoissa.

#### 4.2.3.3 Evidentialisuus

Episteemiseen modaalisuuteen lasketaan mukaan myös evidentialisuuden ilmaiseminen. Evidentialisuudella viitataan tiedon alkuperän ilmaisemiseen: siihen, pohjautuuko kirjoittajan esittämä asiantila hänen omaan kokemukseensa vai toisen käden tietoon. Evidentialisuus ei ole samalla tavalla kieliopillistunut kuin esimerkiksi

modaaliverbit, mutta suomen kielessä on tiettyjä ilmauksia, jotka toimivat evidentialisuutta ilmaisevina rakenteina. Omasta kokemuksesta kertovia rakenteita ovat esimerkiksi vaikutelmaverbit ja ajattelemista, muistamista ja tietämistä ilmaisevat verbit sekä näistä johdetut adverbit (ISK § 1551). Toisen käden tietoa taas ilmaistaan muun muassa erilaisilla partikkeleilla, kuten *kuulemma* ja *muka* (ISK § 1557).

Vaikutelmaverbit ovat aineistossani ehdottomasti yleisin tapa ilmaista evidentialisuutta. Yleisimmin modaaliseksi vaikutelmaverbeiksi luetellaan yleiskäyttöiset, aistin suhteen neutraalit verbit *vaikuttaa*, *tuntua*, *kuulua*, *näkyä* ja *näyttää* (ISK § 488). Larjavaaran (2005: 409) mukaan evidentialisuus on luonteeltaan hyvin subjektiivista, sillä evidentialisuuden avulla kirjoittaja suhteuttaa itseensä kuvaamansa varmuudet ja epävarmuudet. Luukka (1992: 366) taas käyttää vaikutelmaverbeistä nimitystä yksipersonaiset verbi-ilmaukset ja luokittelee ne varauksiin, joiden avulla kirjoittaja ilmaisee, että hän on epävarma esittämänsä asian totuusarvosta.

#### 4.2.4 Dynaaminen modaalisuus

Dynaamista modaalisuutta sisältävät ilmaukset esittävät kirjoittajan kannanoton siitä, kuinka pakollista jokin asia on sen ulkoisten ja sisäisten olosuhteiden vuoksi, tai millaisia mahdollisuuksia asialla on toteutua olosuhteiden vuoksi. Toisin sanoen dynaamisella modaalisuudella ilmaistaan toisaalta välttämättömyyttä, toisaalta kykenemistä. Ilmaisukeinoina toimivat erilaiset modaaliset apuverbit.

##### 4.2.4.1 Välttämättömyyttä ja pakkoa ilmaisevat modaaliverbit

Dynaamista välttämättömyyttä voidaan ilmaista verbeillä *joutua*, *pitää*, *täytyä* ja *tarvita*. Nesessiiviverbejä *pitää* ja *täytyä* voidaan käyttää kolmessa eri tarkoituksessa: a) deonttisesti velvollisuutta ilmaisemaan etenkin 2. persoonassa, b) dynaamista, fyysisistä tai psyykkisistä olosuhteista johtuvaa pakkoa ilmaisemaan ja c) episteemistä päättelyä osoittamaan. (ISK § 1573)

*Pitää* on Kangasniemen (1992: 341) mukaan niin dynaamisen, deonttisen kuin episteemisenkin modaalisuuden ilmaus. Ison suomen kieliopin (§ 1575) mukaan se saa dynaamisen tai deonttisen tulkinnan indikatiivin preesensissä ja imperfektissä sekä konditionaalien preesensin yksikön 1. persoonassa sekä nollapersoonassa, episteemisen tulkinnan se taas saa konditionaalien preesensissä, varsinkin 3. persoonassa. Kangasniemen (emt.) mukaan pitää voi sisältää episteemisen modaalisuuden ulottuvuuden esiintyessään konditionaalien preesensissä tai perfektissä tai indikatiivin imperfektissä, jolloin se ilmaisee, että jonkin asian piti olla varmaa, mutta niin ei tapahtunutkaan.

*Täytyä* on *voida*-verbin tapaan hyvin väljämerkityksellinen verbi. Dynaamisen merkityksen se saa erityisesti ensimmäisessä tai nollasubjektillisessä kolmannessa persoonassa, deonttisen taas kolmannessa persoonassa silloin, kun genetiivisubjektin tarkoite on tietoinen toimija. (ISK § 1574)

*Tarvita* on siitä erikoinen modaaliverbi, että sitä käytetään lähes yksinomaan negatiivisessa muodossa, jolloin se voi ilmaista dynaamista, deonttista tai episteemistä modaalisuutta (Kangasniemi 1992: 353). Tämä näkyy myös omassa aineistossani: kaikki *tarvita*-verbin sisältävät modaaliset ilmaukset ovat kieltoilmauksia. *Ei tarvitse* ilmaisee välttämättömyyden kieltoa, ”ei pakkoa”.

Verbeistä *pitää*, *täytyä* ja *tarvita* ei voi sanoa mitään kovin yleisluontoista koskien aineistoani: ne esiintyvät monissa eri merkityksissä ja yhteyksissä, eivätkä ilmaukset muodosta ”tyypillistä” tapaa käyttää niitä. Sen sijaan *joutua*-verbiä käytetään ainoastaan elokuvan sisäisen maailman, henkilöhahmojen kohtaamia pakkoja ja välttämättömyyksien kuvaamiseen.

#### 4.2.4.2 Dynaamista mahdollisuutta ilmaisevat modaaliverbit

Dynaamista mahdollisuutta eli kykenemistä osoittavia verbejä ovat *voida*, *pystyä*, *päästä* ja *saada*. Näitä verbejä käytetään elokuvan sisäistä maailmaa kuvatessa useimmiten dynaamisen modaalisuuden ilmaisemiseen: kirjoittaja kuvaa elokuvan henkilöhahmojen kykyjä tai kyvyttömyyttä, mikä johtuu niistä ulkoisista olosuhteista,



joissa he elävät. Aivan kuten *joutua*-verbin sisältävissäkin ilmauksissa, kirjoittaja ikään kuin opastaa lukijansa elokuvan sisäiseen maailmaan.

*Voida*-verbin avulla kirjoittaja antaa lukijoilleen myös lukuohjeita elokuvaa varten. Tämä tapahtuu geneeristen nollasubjekttilauseiden avulla, jolloin nollan tilalle voidaan ajatella “kuka tahansa katsoja”. Myös *saada*-verbi esiintyy yhteyksissä joissa kirjoittaja kuvaa omia kokemuksiaan nollapersoonan kautta.

*Voida* toimii usein apuverbinä myös sellaisissa nollapersoonalauseissa, joissa kirjoittaja arvottaa elokuvaa tai sen tekijöitä. Näissä ilmauksissa nollasubjektin täyttää tulkinnallisesti kirjoittaja itse tai kuka tahansa hänen asemassaan: tämä näkyy pääverbeistä (*arvostella, kiittää, kehua, moittia...*), joiden käyttö suuntaa huomion kirjoittajan omaan toimintaan, arvottamiseen. Sen sijaan, että kirjoittaja sijoittaisi elokuvantekijät ilmaustensa semanttisiksi agenteiksi, hän korostaa omaa läsnäoloaan ja tekemistään. Joukossa on myös paljon kieltolauseita (*ei voi*), joiden avulla kirjoittajat ilmaisevat mahdottomuutta. Tällöin kirjoittaja ottaa huomattavasti jyrkemmän kannan asiointilaan, sillä myöntölauseillahan lukijalle annetaan enemmän liikkumavaraa muodostaa itse mielipiteensä, kun taas kieltolauseilla kirjoittaja julistaa eriävän mielipiteen olevan mahdoton.

#### 4.2.5 Asenneadverbit ja muut asenneilmaukset

Varsinaiseen modaalisuuteen sisältävien ilmausten lisäksi olen poiminut aineistostani ilmaukset, joissa kirjoittaja ilmaisee asenteensa sanottuun tai kommentoi sanottua. Asennetta sanottuun ilmaisevat sellaiset asenneadverbit kuin *onneksi* ja *valitettavaksi*, sekä metatekstuaalisesti sanottua kommentoivat ilmaukset kuten *niin sanoakseni* ja *jos saan sanoa* (ISK § 999). Lisäksi tarkastelen sellaisia adjektiivistuneita partisiippeja, jotka toimivat genetiivisijaisina adjektiivien tai adverbien määritteinä ja jotka ilmaisevat asennoitumista (ISK § 632). Asennetta ilmaistaan myös monin muin keinoin, esimerkiksi verbittömien lausumien, interjektioden, imperatiivien ja retoristen kysymysten avulla.

Aineistoni asenneilmaukset jakautuvat semanttisesti positiivista asennetta ilmaiseviin, negatiivista asennetta ilmaiseviin ja muihin. Olen koonnut ilmaukset

taulukkoon 3. Jos ilmaus esiintyy aineistossani useammin kuin kerran, määrä on ilmaistu taulukossa erikseen.

	<b>Positiivinen</b>	<b>Negatiivinen</b>	<b>Muu</b>
<b>Partisiipit</b>	<i>Ihailtava 2</i> <i>Kunnioitettava</i>	<i>Naurettava</i>	<i>Yllättävä 3</i>
<b>Asenneadverbit</b>	<i>Onneksi 7</i> <i>Ilahduttavasti</i> <i>Miellyttävästi</i>	<i>Valitettavasti</i> <i>Kismittävästi</i> <i>Haukotuttavasti</i> <i>Harmittavasti</i>	<i>Toivottavasti</i> <i>ymmärrettävästi</i>
<b>Muut ilmaukset</b>	<i>Hyvä näin</i>	<i>Harmi vain</i> <i>On sääli</i>	<i>Yllätys sinänsä</i> <i>Mutta outoa kyllä</i> <i>Se ei ole ihme</i> <i>Oikeastaan 3</i>

**Taulukko 3: Asenneadverbit ja -partisiipit**

Kuten taulukosta selviää, on positiivisuutta ilmaisevia ilmauksia enemmän kuin negatiivisuutta. Muut kuin suoranaista positiivista tai negatiivista asennetta tai arviota ilmaisevat ilmaukset kommentoivat usein odottamattomuutta (*yllättävä, yllätys sinänsä, outoa kyllä*) tai odotettavuutta (*ymmärrettävästi, se ei ole ihme*). *Oikeastaan*, joka esiintyy aineistossani kolme kertaa, tuo ilmauksiin pohtivaa sävyä ja sitä kautta lisää subjektiivisuuden tuntua.

Lisäksi asenneilmauksiksi voidaan laskea retoriseen kysymyksen omaiset tai huudahdustyypiset ilmaukset, joita aineistossani oli kolme: *Kuinka omaperäistä, hah!*, *Kuinka monta elokuvaa onkaan tehty uudesta elämästä uneksivasta konnasta ja viimeisestä suuresta keikasta* ja *Arvion tähtiluokitus olisi perustellusti voinut olla yhtä alempi, mutta menköön nyt jouluhengen ja käsikirjoituksen heikkoudet peittävien ihastuttavien yksityiskohtien kunniaksi*. Nämä ilmaukset ilmaisevat asennetta (halveksintaa, kyllästymistä, hyväntahtoisuutta) erityisen vahvasti, ja niitä onkin käytetty ehkä juuri sen vuoksi hyvin säästeliäästi, ikään kuin tehostekeinoina.

Kulkki-Niemisen (2010: 87) mukaan puhuja-asenteisuutta voidaan ilmaista teksteissä myös erilaisilla intensiteettisanoilla. Samoin Mikkosen (2010: 66)

hyödyntämä J.R. Martinin ja P.R.R. Whiten luoma suhtautumisen teoria (appraisal theory) sisällyttää intensiteetin ilmaisemisen osaksi suhtautumisen ilmaisemisen systeemiä. Myös ISK:ssa (§ 666) todetaan, että intensiteettisanat muodostavat subjektiivisia tulkinnallisia skaaloja. En ole tehnyt intensiteettisanoista erillistä analyysia, mutta otan huomioon niiden osuuden ilmauksen merkityksen muodostumiseen luvun 5 analyysissäni.

## 5 Kirjoittajan roolit elokuva-arvosteluissa

Edellisissä luvuissa olen esitellyt, millaiset persoonaiset ja modaaliset ilmaukset ovat tyypillisiä aineistossani. Kokonaiskuva erilaisten ilmaisukeinojen käytöstä on kuitenkin vaikea saada ainoastaan niiden listaamisella ja kvantitatiivisella laskemisella, sillä erilaisia persoonaisuuden ja modaalisuuden ilmaisemisen keinoja on todella monia (ja samalla yhden keinon esiintymiä vain muutamia). Rakenteellisesti samanlaisetkin ilmaukset voivat toisaalta semanttisesti viitata eri asioihin, ja toisaalta keskenään aivan erilaisiakin ilmauksia käytetään samankaltaisten asioiden ilmaisemiseen. Tässä luvussa siirrynkään analysoimaan sitä, miten näiden ilmauksen keinot yhdistyvät teksteissä tietynlaisten roolien tasolla.

### 5.1 Kirjoittajan viisi roolia

Olen hahmotellut aineistoni persoonaisen ja modaalisten ainesten avulla viisi eri yhteyttä, joissa persoonaisia ja modaalisia ilmauksia käytetään. Nämä roolit olen muodostanut sen mukaan, mitä lauseilla tekstissä milloinkin tehdään: millaista vuorovaikutusta ne luovat ja keneen modaalinen mahdollisuus tai välttämättömyys kohdistuu.

**Kertojan** roolissa kirjoittaja ei pyri erottautumaan yksilönä, vaan hän häivyttää läsnäolonsa esiintyen tapahtumien ulkopuolisena selostajana. Teksteihin kirjoittautuu näin ollen kirjoittaja, joka toimii elokuvan ennakkokatselijana sekä lukija, jolla ei ole ennakkotietämystä elokuvasta. Elokuvan henkilöihahmoja kuvaillaan useimmiten dynaamisten modaali-ilmausten avulla, juonta puolestaan kommenttiadverbein.

**Havainnoijan** roolissa kirjoittaja puolestaan tuo läsnäolonsa tekstiin (kuvittelun) yhteisen katsojakokemuksen kautta. Hän selostaa elokuvan tapahtumia korostaen elokuvan vastaanottajia aktiivisina toimijoina. Tämä tapahtuu monikon ensimmäisen persoonan sisältävien ilmausten sekä passiivi-ilmausten avulla.

**Mielipidekirjoittajan** roolissa kirjoittaja korostaa omaa persoonaansa ja läsnäoloaan: hän arvottaa elokuvaa ilmipannun subjektiivisesti. Kirjoittaja voi myös antaa lukijalle tietoa omista taustoistaan, jotta lukija voi suhteuttaa mielipiteet niihin.

Kirjoittajan ja lukijan välille rakentuu tällöin tasa-arvoinen suhde, jossa kirjoittaja ilmaisee ”vain” omia mielipiteitään. Lukijalle annetaan mahdollisuus irtisanoutua mielipiteestä ja tulkita väitteet yhden henkilön subjektiivisiksi näkemyksiksi.

**Elokuvan suosittelijan** roolissa kirjoittaja kohdistaa tekstinsä erityisesti lukijoille: lukijat kirjautuvat tekstiin erilaisten viittausten kautta. Kirjoittaja tekee lukijoista/katsojista erilaisia arvioita, antaa heille vihjeitä siitä, onko elokuva näkemisen arvoinen sekä tarjoaa heille neuvoja tai ehdotuksia koskien elokuvan tulkintaa. Näitä ilmauksia voidaan pitää lukijaa ohjailevina. Ne joko väittävät lukijoista (potentiaalisista katsojista) jotain tai neuvovat heitä. Kirjoittaja ei kuitenkaan suoraan puhuttele lukijoita, vaan kirjoittaa heistä kolmannessa persoonassa. Neuvot eivät olekaan suoria direktiivejä, vaan kirjoittaja asettuu ikään kuin lukijan yläpuolelle.

**Elokuvan analysoijan** roolissa kirjoittaja laajentaa näkökulmaansa arvioimalla elokuvantekijöiden intentioita, elokuvan onnistumista ja elokuvan sijoittumista elokuvakulttuurin laajempiin kehyksiin. Puheessa kirjoittajan auktoriteettiasema on esillä implisiittisesti, sillä kirjoittajat esittävät väitteitä laajentamalla omat henkilökohtaiset mielleyhtymänsä ja arvionsa yleisiksi, ketä tahansa koskeviksi sen sijaan, että kuvailisivat niitä ilmipannun subjektiivisella tasolla (mielipidekirjoittajina).

**Oman roolinsa kommentoijan** rooli on löytämistäni rooleista yllättävin. Kirjoittaja viittaa tällöin omaan tekstiinsä tai kirjoitusprosessiinsa nollapersoonaisesti. Modaalisten apuverbien avulla hän tuo ilmi niitä mahdollisuuksia tai välttämättömyyksiä, joita hän kokee itsellään kriitikkona olevan.

Luvuissa 5.2–5.6 esittelen roolit tarkemmin. Runsain aineistoesimerkein havainnollistan, millaiset persoonaiset ja modaaliset ilmaukset ovat tyypillisiä millekin roolille. Haluan kuitenkin huomauttaa, että koska tutkin autenttista kielenkäyttöä, menevät roolit toisinaan myös limittäin: samassa ilmauksessa voi olla elementtejä useammastakin näkökulmasta, ja joitain teksteille tyypillisiä ilmaisukeinoja voidaan pitää ennemminkin siirtymänä roolista toiseen kuin roolia tyypillisimmin edustavina ilmaisukeinoina. Todellinen kielenkäyttö ei suostu menemään tiukkiin lokeroihin, enkä sellaisia pyri muodostamaan. Kyse ei siis ole tiukasta luokittelusta vaan aineiston mahdollisimman todenmukaisesta kuvailusta, jossa nimenomaan ilmausten tyypillisuus tietyissä yhteyksissä nousee oleelliseksi. Koska tutkimusmetodini keskittyy

ennemminkin funktioiden kuin rakenteiden tutkimukseen, voivat samanlaiset ilmaisukeinot myös esiintyä erilaisissa yhteyksissä. Yhden ilmaisukeinon väkisin yhdistäminen vain yhteen rooliin tekisi aineistolleni suurta vääryyttä.

## 5.2 Kirjoittaja kertojana

Jokaiseen elokuva-arvosteluun sisältyy luonnollisesti jakso, jossa kirjoittaja kertoo elokuvasta itsestään kuvailemalla elokuvan juonta, miljöötä ja henkilöihahmoja. Yleensä tällainen jakso sijaitsee tekstin alkupuolella: kirjoittaja johdattelee lukijan elokuvan maailmaan ja luo yhteisen viitekehyksen lukijansa kanssa. Usein tämä tapahtuu ilman varsinaisia modaalaisia aineksia, ikään kuin tarinaa kertoen. Tekstityyppi on pragmatiikan jaottelun mukaan narratiivinen: se koostuu tapahtumia rekisteröivistä virkkeistä ja ilmaukset kytkeytyvät yhteen pääasiassa temporaalisten kytkentöjen avulla (Leiwo-Luukka-Nikula 1992: 80). Kirjoittaja toimiikin usein ikään kuin ulkopuolisena kertojana, raportoijana, eikä juurikaan tuo tekstiin moniäänisyyden elementtejä. Kertojan roolissa kirjoittajan läsnäolo onkin häivytetty: hän ikään kuin referoi näkemäänsä.

- (1) Winter's Bone -elokuvan keskushenkilö on 17-vuotias Ree Dolly, joka pitää huolta kahdesta nuoremasta sisaruksestaan ja mielenterveysongelmista kärsivästä äidistään rähjäisessä talossa Ozarkvuorilla.  
Reen isä on syytteen saanut metamfetamiinin keittäjä, joka on pistänyt vapaalla olonsa takuiksi talonsa ja maansa. Jos hän ei ilmesty oikeuteen määräpäivänä, talo ja maat menevät ammattimaiselle takuidenmaksajalle. Kun määräpäivään on enää lyhyt aika, Ree lähtee etsimään isäänsä kotinsa pelastaakseen. (HS12)

Juonen ja henkilöihahmojen esittelyyn sekoittuu kuitenkin aina jonkin verran kirjoittajan asennoitumista sanomaansa kuvaavia aineksia. Jo se, millaisia leksikaalisia valintoja kirjoittaja on tehnyt ja mitkä asiat hän kokee tarpeellisiksi lukijalle kertoa, on hänen valintansa. Tässä kohtaa keskityn kuitenkin analysoimaan nimenomaan modaalisten ainesten ilmauksia, sillä en pyri kuvaamaan kokonaista tekstilajia, vaan varsinaisen modaalisuuden ja persoonaisuuden ilmausten esiintymistä teksteissä.

Modaalisilla aineksilla kirjoittaja korostaa usein empaattista suhtautumistaan tarinaan ja henkilöihahmojen kohtaloihin. Henkilöihahmoja kuvaillaankin usein

dynaamisen välttämättömyyden näkökulmasta. Erityisesti *joutua*-verbi korostuu näissä ilmauksissa.

- (2) Bad Blake on parhaat päivänsä nähnyt lahjakas muusikko, joka entisten isojen lavojen sijaan **joutuu kiertämään** takahikiöiden räkälöitä viinaan ja tupakkaan hupenevalla palkalla. (TS5)
- (3) Poika **joutuu** äidin kuoltua **muuttamaan** mummonsa luo, joka majoittaa kolmea Joshin enoa – kaikki ryöstäjiä. (HS9)
- (4) Susanna Alakosken omaelämäkerralliseen Sikaloihin pohjautuen *Sovinto* kuvaa 34-vuotiasta perheenäitiä Leenaa (Noomi Rapace), joka **joutuu kohtaamaan** jo neljännesvuosisadan ajan pakoilemansa ankean lapsuutensa. (AL15)

Tällaisissa ilmauksissa elokuvan fiktiiviset päähenkilöt kuvataan ikään kuin uhrin roolissa. Tekstin sisällöllisellä tasolla kirjoittajat kuvailevat niitä olosuhteita, joissa henkilöhahmot tarinassa elävät. Olosuhteet muodostavat ilmauksissa lähtölaukauksen tapahtumille ja tekstityypin narratiivisuus korostuukin: asiat esitetään kausaalisisina tapahtumaketjuina. Esimerkissä 2 kirjoittaja kuvailee päähenkilöä *parhaat päivänsä nähneeksi* eli antaa ymmärtää hänen joskus olleen jotain. Aika on kuitenkin ajanut muusikon ohi, ja tämä pakottaa hänet pienempiin ympyröihin. Myös esimerkissä 3 dynaaminen pakko esitetään syy–seuraus-suhteena: äiti on kuollut, ja tämä johtaa siihen, että pojan on muutettava. *Joutua*-verbi ilmaisee vastentahtoisuutta: kukaan elokuvien henkilöhahmoista ei selvästikään ole tyytyväinen niihin olosuhteisiin, joissa he elävät. Samalla se ilmaisee kirjoittajan ymmärtävää ja empaattista asennoitumista henkilöhahmoa kohtaan: hän ei ainoastaan kerro tästä, vaan myös tulkitsee hahmon kokemusta.

Henkilöhahmoja ja elokuvan fiktiivistä maailmaa kuvataan usein myös dynaamisten *ei voi* ja *ei saa* -ilmausten avulla, jolloin kirjoittajan asenne ei olekaan enää empatiaa korostava – ennemminkin se on vähättelevä. Nämä ilmaukset kertovat nimenomaan dynaamisesta kyvyttömyydestä ja korostavat sillä tavoin omalta osaltaan henkilöhahmojen kohtaamia vaikeuksia.

- (5) Lähtökohta on liian tuttu lukuisista muista kauhuelokuvista: nainen aavistaa sisarensa hirttäytymisen olleen todellisuudessa murha, mutta kukaan ei usko häntä; nainen arvelee saman murhaajan havittelevan hänenkin henkeään, mutta **ei saa** edes epäilevää aviomiestään **vakuutettua** peloistaan. (TS10)

- (6) Hän ajalee päämäärättömästi Ferrarillaan, ja antaa avustajan hoitaa hänet pressitilaisuuksiin, joissa mies **ei saa** edes **mumistua** mitään järkevää. (AL5)

Esimerkeissä 5 ja 6 kirjoittajat käyttävät ilmausta *edes*. Sanakirjan (Kielitoimiston sanakirja s. v. edes) mukaan *edes* ilmaisee kieltolauseissa jonkin vähimmäisehdon tai vähintään odotettavissa olevan seikan puuttumista, olemassa olemattomuutta tai toteutumattomuutta. *Ei saa edes tehtyä jotakin* ilmaisee siis sitä, ettei elokuvan henkilöhahmo ole onnistunut tekemään sitä, mitä hänen vähintään voisi odottaa onnistuvan tekemään.

Myös dynaamista mahdollisuutta ilmaisevia *pystyä-* ja *päästä-*verbejä käytetään tyypillisesti kuvailemaan henkilöhahmojen kykyjä. Toisin kuin edellisissä ilmauksissa, näissä ilmaistaan kuitenkin kyvykkyyttä kyvyttömyyden sijaan.

- (7) Laulun lahjalla armoitettu nuori nainen tahtoo itsekin lavalle, ja ennen pitkää hän **pääsee vakuuttamaan** yökerhon omistajattaren kyvyistään. (TS26)
- (8) Vaikka luonnikas Tähhäpää on kokematon neito, joka tarvitsee pelastavan prinssin väliintuloa uskaltaakseen irtautua kasvattajansa kahleista, hän **pystyy** myös pitämään itsenäisesti puoliaan, eikä ole aivan heti muiden jymäytettävissä. (TS32)

Kirjoittajat käyttävät elokuvan tapahtumia kuvaillessaan runsaasti varmuuden adverbejä. Varmuuden ja vakuuttelun partikkeleita *tietysti*, *tietenkin* ja *totta kai* käytetään usein ilmaisemaan, että elokuva noudattelee tyypillistä genrensä kaavaa, tai että henkilöhahmot toimivat odotuksenmukaisesti.

- (9) Tarinaan on ympätty tylsän tavanomainen pahis, Habumar, joka **tietenkin** havittelee Nukkumatin unihiekkasäkkiä. (HS3)
- (10) Koska Hollywood ei olisi Hollywood ilman vähimmäismäärää helppoja ratkaisuja, niin **totta kai** rakkaus nostaa inhaa päätään. (AL11)
- (11) Uusi versio muistelee **tietysti** vanhaa. (AL3)

Heikkisen (1999: 228) mukaan tällaiset varmuuden ja vakuuttelun ilmaukset ovat luonnollistamisadverbeja, joiden tehtävänä on esittää lauseen toiminta vastaan väittämättömänä, ikään kuin luonnollisena tosiasiana. Onkin mielenkiintoista havaita, että varmuuden ja vakuuttelun partikkeleita käytetään nimenomaan juonesta kerrottaessa. Koska yksittäisen elokuvan juonikuvion ei ainakaan pitäisi olla



entuudestaan itsestään selvä sen enempi kirjoittajalle kuin lukijallekaan, ovat tällaiset ilmaukset itse asiassa sävyiltään ennemminkin asennetta kuin varmuutta ilmaisevia: kirjoittaja vihjaa nähneensä (ja myös lukijoidensa nähneen) monia elokuvia, joissa on tehty samanlaisia juonellisia tai visuaalisia ratkaisuja, eikä kyseinen elokuva tuo genreen mitään uutta. Asenteellisuus korostuu myös ilmausten leksikaalisella tasolla. Esimerkin 9 *ympätty* tarkoittaa sitä, että johonkin on liitetty jotain asiankuulumatonta (Kielitoimiston sanakirja s. v. ympätä). Esimerkissä 10 vähätellään Hollywoodissa tuotettuja elokuvia yleensä antamalla ymmärtää, että niissä on aina helppoja ratkaisuja, kuten romanttisen rakkauden juoneen sisällyttäminen. Myös rakkautta tunteena vähätellään tai paremminkin ironisoidaan kuvailemalla sitä *inhaksi* eli inhottavaksi. Esimerkissä 11 elokuva puolestaan yhdistetään vanhempaan filmatisointiin samasta tarinasta ja annetaan ymmärtää, ettei elokuvantekijät ole onnistuneet tuomaan elokuvaan uutta näkökulmaa.

Elokuvan tapahtumista ja juonesta kirjoittajat kertovat myös evidentialisen vaikutelmaverbin *näyttää* avulla. Pällin (2003: 161) mukaan vaikutelmaverbi *näyttää* kertoo prosessin olevan tulkittu: ensisijaisesti puhujan tulkitsema, mutta toisaalta havaintoon perustuva yleinen tulkinta. Seuraavissa ilmauksissa kirjoittaja kuvailee, miltä elokuvan tapahtumat vaikuttavat katsojan silmissä elokuvan aikana.

- (12) Surmatun vanhemmat ovat vaurasta turkulaista laivanrakennussukua, ja harvat johtolangat **näyttävät viittaavan** lähipiiriin. (TS15)
- (13) Siinä missä Tomin ja Gerryn elämä **näyttää olevan** yhtä tasaista auvoa, heidän ympärilleen kerääntyvien ihmisten mielissä kuohuu. (TS36)

Kirjoittaja tuo siis omaa läsnäoloansa jo hieman esiin kuvailemalla tapahtumia aistihavaintoverbin kautta. Esimerkissä 12 kirjoittaja kuvailee, miten juoni johdattelee elokuvan katsojaa tekemään tulkintoja. Esimerkissä 13 kirjoittaja puolestaan kuvailee sitä, millaisen vaikutelman henkilöahmoista ja heidän välisistä suhteistaan elokuvassa saa. Aineistoni kaikki vaikutelmaverbin *näyttää* sisältävät evidentialiset ilmaukset olivat siinä mielessä samankaltaisia, etteivät ne sisältäneet varsinaista arvottamista lainkaan, vaan ne kuvailevat elokuvan aikana herättämiä odotuksia ja miellelyhtymiä. Sen sijaan vaikutelmaverbin *tuntua* sisältävät evidentialiset ilmaukset olen luokitellut kirjoittaja elokuvan analysoijana -rooliin, sillä ne ovat luonteeltaan oleellisesti erilaisia.

Kertojan roolille tyypillisiä, elokuvan tapahtumiin ja juoneen kohdistuvia modaalisia ilmauksia ovat siis a) dynaamisen pakon ja välttämättömyyden ilmaukset, b) dynaamisen kyvyttömyyden ilmaukset, c) asenteellisesti värittyneet varmuuden ja vakuuttelun ilmaukset sekä d) vaikutelmaverbi *näyttää*.

### 5.3 Kirjoittaja havainnoijana

Kirjoittaja kuvailee elokuvan tapahtumia ja henkilöitä myös toisella tavalla. Siinä, missä kertojan roolissa korostuu asennemerkitys kirjoittajan ja lukijan ollessa tekstistä taka-alalla, korostuu havainnoijan roolissa kanssakäymismerkitys (kuvitellun) yhteisen kokemuksen kuvailuna. Nämä näennäisesti hyvin erilaiset näkökulmat eivät kuitenkaan ole toistensa vastakohtia, pikemminkin ne muodostavat jatkumon, jonka siltana toimii vaikutelmaverbin näyttää sisältävät ilmaukset. Ne vievät tekstiä jo kohti havainnoivaa kerrontaa, sillä niissä tuodaan jo havainnoiva ja tulkitseva yksilökin mukaan tekstiin, tosin ei kovin voimakkaasti eikä eksplisiittisesti yhteisöllisyyttä luoden. Rooleja yhdistää myös tekstin viestinnällinen tavoite: molemmat roolit esiintyvät tekstijaksoissa, joissa lukijalle annetaan tietoa elokuvan sisällöstä.

*Havainnoijan* roolissa kirjoittaja tuo siis niin itsensä kuin lukijansakin tekstiin mukaan ilmipannusti. Yhteistä näkökulmaa korostavilla monikon ensimmäisen persoonan ilmauksilla ja passiivi-ilmauksilla kirjoittaja tekee itsestään ja lukijoistaan, potentiaalisista elokuvan katsojista, me-ryhmän. Yhteisöllisyys on kuitenkin kuvitteellinen tila, ja siinä mielessä mielestäni erityisen merkittävä: kirjoittaja luo kaikista elokuvan katsojista sisäryhmän, joita yhdistää yhteinen kokemus.

Kuten Pälli (2003: 104) toteaa, antaa *me* yksilölle mahdollisuuden muodostaa ryhmiä, joissa olennaista on oman itsen kategorisointi asianosaiseksi ja mukanaolijaksi. Tämä näkyy hyvin seuraavissa esimerkeissä, joissa kirjoittaja kuvaa *nähdä*-verbin avulla elokuvan tapahtumia.

- (14) Alussa **näemme** kaistaleen autiomaata, ja urheiluauton, joka pörrää samaa lenkkiä yhä uudelleen kadoten aina välillä kuvasta. (HS6)

(15) Rikokset **näemme** valokuvina alkutekstien aikana. (HS9)

(16) Nainen lähtee, **emme** **näe** häntä enää koskaan. (HS20)

Ilmaukset eivät sisällä sen enempää modaalaisia aineksia kuin muitakaan varauksia, vaan ne ovat arvottamisen suhteen hyvin neutraaleja. Kaikkien katsojien yhteisesti kokemat aistihavainnot nostetaan tällaisissa ilmauksissa kuitenkin semanttisesti tapahtumien keskiöön. Esimerkin 14 ilmaus olisi voitu muotoilla myös esimerkiksi *Alussa urheiluauto pörrää...* Tällöin kirjoittaja olisi häivyttänyt katsojakokemuksen tapahtumien taustalle ja kertoisi elokuvasta ulkopuolisen näkökulmasta. Ilmauksen muotoilu yksilökokemusta korostavaksi *Alussa näin kaistaleen autiomaata...* puolestaan kuvaisi puhehetken kannalta mennyttä tapahtumaa, ja tällainen ilmaus sopisikin tarinoivaan, narratiiviseen tekstilajiin, vaikkapa kirjallisuuteen tai henkilökohtaisen kokemuksen tekstuaalistamiseen.

Havainnoivan subjektin, joka ilmaistaa monikon ensimmäisen persoonan tai passiivin avulla, tekstiin tuominen luo kuitenkin kirjoittajan ja lukijan välille yhteistä viitekehystä. Se tuo yhteisen katsojakokemuksen mukaan tekstiin, kirjoittaja esiintyy yhtenä meistä: havainnoijana, joka selittää lukijoilleen yhteisestä kokemuksesta. Tätä korostaa myös preesensin käyttö, joka ilmaisee, että hänen kuvaamansa asiantila tapahtuu kaikille elokuvan katsojille aikaan ja paikkaan katsomatta. Tekstityypiltään tällaiset ilmaukset ovat deskriptiivisiä, kuvailevia: ne koostuvat ilmiötä rekisteröivistä virkkeistä, jotka kuvaavat jossakin paikassa ilmenevää tilannetta (Leiwo-Luukka-Nikula 1992: 80).

Tällaisissa ilmauksissa käytetään myös passiivimuotoa. Passiivi-ilmaukset toimivat aivan samassa funktiossa kuin ne monikon ensimmäisen persoonan ilmaukset, joissa kuvaillaan aistihavaintoa.

(17) Kuvaaja Henri Blomberg ja leikkaaja Aleksi Rajj leikittelevät myös reippaasti, ja musiikkina **kuullaan** Pessi Levantoa ja renkutuksia Risto Ylihärtilän yhtyeeltä. (HS4)

(18) Yrjö V **nähdään** yrmeänä ja hänen pojistaan vanhempi Edvard VIII esitetään huikentelijana. (HS11)

(19) Viimeisessä kuvassa kuningasta ja sotapäällikköä **katsotaankin** hänet kouluttaneen vähäisen näyttelijän silmin. (HS11)

Luukka (1994: 235) nimittääkin tällaista passiivin käyttöä, jossa voitaisiin passiivimuodon sijaan yhtä hyvin viitata suoraan henkilöön, epäsuoraksi henkilöviittauksen keinoksi. Aivan kuten vastaavissa monikon 1. persoonan ilmauksissa, kirjoittaja toimii havainnoivan ja osallistuvan kertojan roolissa. Passiivi ei kuitenkaan luo yhteisyyttä yhtä voimakkaasti kuin monikon 1. persoona, pikemminkin se häivyttää kirjoittajan – ja samalla lukijoiden – läsnäoloa ja kokemuksellisuutta.

Toisinaan passiivin viittaussuhde on indefiniittisempi. Sen voi tulkita viittaavan toisaalta ainoastaan elokuvan fiktiiviseen maailmaan, toisaalta voi ajatella, että katsoja elää tapahtumissa mukana ja on näin mukana passiivilla viitattuun ryhmään. Näin tapahtuu esimerkiksi silloin, kun kirjoittaja kuvaa elokuvan tapahtumia matka-metaforan kautta. Tällainen metafora, jossa predikaattina toimii liikettä kuvaava verbi, näyttää olevan hyvin tyypillinen tapa käsittää elokuva, sillä monet eri kirjoittajat käyttävät sitä kertoessaan elokuvasta ja sen tapahtumista.

- (20) Suvantoon **saavutaan** vasta siinä vaiheessa, kun Hella viruu toimintakyvyttömänä vankilassa. (HS13)
- (21) Henkilösuhteiden kannalta filmin varsinainen huipennus **on ohitettu** jo kauan ennen kuin nyrkkeilyelokuvan sääntöihin kuuluva ratkaiseva mestaruusottelu pääsee lopussa alkamaan, mutta Russell hoitaa myös nämä lajityypin välttämättömyydet sujuvasti ja dramatiikkaa sopivasti painottaen. (TS22)
- (22) Kun tähän lisätään lääkärinharjoittelunsa totaalisesti ottavan Emman sitoutumiskammo, niin kestää toista tuntia ennen kuin romanttisen komedian kuvioissa **päästään loppusuoralle**. (AL11)

Nämä metaforiset ilmaukset tuntuvat sulattavan elokuvan sisäisen maailman ja katsojakokemuksen yhdeksi. Elokuva ymmärretään nimittäin ikään kuin matkana, jonka katsojat ja elokuvan henkilöhahmot yhdessä tekevät. Myös tällaisissa ilmauksissa edetään temporaalisten kytkentöjen kautta.

Havainnoijan roolille on siis tyypillistä a) aistihavaintoverbit monikon ensimmäisessä persoonassa, b) aistihavaintoverbit passiivissa sekä b) passiivimuotoiset liikeverbit. Huomion arvoista on myös modaalisten ilmausten puuttuminen: sellaisia ilmauksia kuin *voimme nähdä* ei aineistossani esiinny lainkaan.

#### 5.4 Kirjoittaja mielipidekirjoittajana

Subjektiiivista sitoutumista esittämäänsä asiaan kirjoittaja ilmaisee voimakkaimmin argumentoimalla ja perustelemalla väitteitään oman mielipiteensä tai tunteidensa avulla. Tällöin kirjoittaja arvottaa elokuvaa avoimesti omasta, subjektiivisesta näkökulmastaan. Mielipidekirjoitusmaisuutta tekstiin tuo etenkin yksikön ensimmäisen persoonan käyttö, jolloin kirjoittaja tuo oman itsensä ilmipannusti esiin tekstiin.

Yhdessä arvostelussa teksti on aloitettu sinänsä aineistossani hyvin harvinaisella kysyvällä puhefunktiolla, johon kirjoittaja sitten vastaa käyttäen ensimmäisen persoonan muotoa.

- (23) Onko Jalmari Helanderin *Rare Exports* vuoden toistaiseksi paras kotimainen ensi-iltaelokuva? **Minusta** on. (HS 1)

Voidaan ajatella, että tällainen aloitus on merkki populaariteksteissä käytetystä kysymys–vastaus-kokonaisrakenteesta, jossa teksti vastaa sen alussa esitettyyn kysymykseen (Mäntynen 2003: 80). Niinpä alussa eksplikoitu viittaus kirjoittajaan itseensä siivittää tavallaan koko tekstin tulkintaa.

Mielipidekirjoitusmaisuutta teksteihin tuovat erityisesti sellaiset ilmaukset kuin *mielestäni* ja *muistaakseni*. Nämä ovat Minna-Riitta Luukan (1992: 366–373) mukaan varauksia ja rajoittimia, joiden avulla kirjoittaja voi lieventää väitteensä totuusarvoa: väitettä ei esitetä varmana faktana vaan mielipiteenä, josta voi vapaasti olla myös eri mieltä. Samalla ne kuitenkin lisäävät kirjoittajan omaa vastuuta sanomastaan.

- (24) Vähän arveluttavaa **mielestäni** kasata pienen pojan harteille vastuu maailman kaikkien lasten unista. (HS 3)
- (25) Ranskalainen näyttelijä Xavier Beauvois on vuosikymmenten mittaan ohjannut kourallisen elokuvia, joista yhtäkään ei **muistaakseni** ole näytetty meillä edes televisiossa. (TS 13)

Esimerkissä 24 arvio arveluttavuudesta on merkitty subjektiivikseksi arvioksi ilmauksella *mielestäni*. Pällin (2003: 76) mukaan tällaiset ilmaukset kertovat, että puhujan merkitsemä mielipiteen henkilökohtaisuus on merkityksellistä, sillä operaattori

”mielipiteen tavalla tosi” jää usein kielellistymättäkin (Orpana 1988: 141). *Mielestäni* vähentää siis väitteen objektiivista totuusarvoa, mutta samalla se kutsuu lukijan mukaan vihjaamalla, että muutkin voivat yhtyä mielipiteeseen. *Mielestäni* siis aktivoi lukijan pohtimaan omaa mielipidettään. Lisäksi kirjoittaja on käyttänyt vielä toistakin rajoitinta, intensiteettisanaa *vähän*, joka lieventää kirjoittajan negatiivista arviota. Nämä rajoittimet pehmentävät ilmausta huomattavasti verrattuna niistä riisuttuun versioon (*On arveluttavaa kasata...*). Samalla ne korostavat dialogisuutta: lukija voi mielessään ottaa kantaa, onko kirjoittajan mielipiteenä esitetty väite hänen mielestään perusteltu ja oikeutettu. Esimerkissä 25 kirjoittaja ei puolestaan ole varma, onko hänen väittämänsä totta, ja siksi hän korostaakin sen perustuvan hänen omaan muistiinsa.

Esimerkeissä 26 ja 27 negatiivista arviota elokuvasta on pehmennetty kääntämällä lukijan huomio ensisijaisesti kirjoittajan läsnäoloon. Kirjoittaja kuvailee elokuvasta puuttuneen jotain, mutta sen sijaan, että kirjoittaisi elokuvasta kertomalla, mitä siinä olisi hänen mielestään pitänyt olla, hän sijoittaa oman itsensä lauseen keskiöön kuvailemalla omia tunteitaan. Imperfektin käyttö korostaa kokemuksellisuutta ja läsnäoloa entisestään, sillä ne vievät kirjoittajan havainnon elokuvateatterin hämärään. *Kaivata*-verbi tekee ilmauksista jopa hieman runollisia ja haikeita: kirjoittaja anaa ymmärtää, että hän toivoi elokuvalta enemmän kuin sai.

(26) **Jäin kaipaamaan** pitkiä keskusteluja Hellan salongissa Helsingissä tai kesäisiä öitä Marlebäckin kartanossa. (HS13)

(27) Persoonallista, omaa viivaa **kaipasin**, ja erityisesti päähenkilöiden tarinoiden korostamista myös kuvan tasolla. (HS20)

Yksikön ensimmäistä persoonaa kirjoittaja käyttää myös taustoittaessaan omaa suhdettaan kyseiseen elokuvaan eli kertoessaan lukijalle itsestään jotain, mikä voi vaikuttaa hänen katsomiskokemukseensa (esimerkit 28 ja 29). Tämä on kuitenkin aika harvinaista ottaen huomioon, että tällaisilla seikoilla on varmasti merkitystä elokuvaa arvioidessa.

(28) Kun odotukset pitkään suunnitellusta Wuolijoki-henkilökuvasta ovat olleet korkealla – kuten **kaltaisellani** Hellan Niskavuori-filmatisointien armottomalla fanilla – elokuva ristiriitaisesta ja monitahoisesta mahtinaisesta itsestään maistuukin nyt lähinnä pettymykseltä. (TS23)

- (29) **Luin** Erkki Tuomiojan (siis Vapun pojan) Häivähdys punaista -kirjan ennen elokuvaa. Hyvästä taustoituksesta huolimatta **minulla** oli vaikeuksia seurata elokuvaa. (HS13)

Esimerkissä 28 kirjoittaja asemoi itsensä tietynlaisen ryhmän edustajaksi, tietynlaiseen rooliin: faniksi. Pällin (2003: 84) mukaan tällainen kategoriatieto on retorisesti tärkeä tieto esitettyjen mielipiteiden kannalta: puhuja perustelee, miksi hänen huomionsa ovat oikeutettuja. Toisaalta asemoituminen faniksi voi myös toimia pehmentimenä: kirjoittajahan ilmaisee, että hänellä itsellään ovat odotukset olleet erityisen korkealla. Esimerkin 29 ilmaus edustaa Pällinkin (2003: 64) kuvaamaa tapaa perustella siten, että ensin kerrottu suhteuttaa jäljessä seuraavaa kertomalla, millä perusteella juuri kyseessä oleva yksilö puheena olevasta asiasta puhuu.

Tällaisissa ilmauksissa kirjoittaja ilmaisee elokuvan aihepiirin olevan hänelle lähtökohtaisesti tuttu ja kiinnostava. Taustoitus toimiikin perusteluna sitä seuraavalle negatiiviselle arvioinnille. Kirjoittaja tuo esiin omakohtaisen suhteensa käsiteltävään asiaan: ne subjektiiviset lähtökohdat, jotka ovat vaikuttaneet hänen katsomiskokemukseensa. Näin hän tuntuu haluavan osoittaa lukijoilleen olevansa hyvin perehtynyt elokuvan teemaan sen sijaan, että luottaisi oman asiantuntija-asemansa jo itsessään riittävän arvion perusteeksi. Sen sijaan sellaisia ilmauksia, joissa kirjoittaja ilmaisisi elokuvan teeman olleen hänelle entuudestaan vieras tai epäkiinnostava, ei aineistostani löytynyt. Kirjoittaja tuntuukin tuovan tällaista lisäinformaatiota omista taustoistaan vain silloin, kun niiden ei voi olettaa heikentävän hänen uskottavuuttaan lähtökohtaisesti suopeana kriitikkona. On myös huomattava, että molemmat edelliset esimerkit ovat samaa elokuvaa eri lehdissä ruotivista kritiikeistä. Tarve perustella omaa, yksilöllistä kompetenssia voikin johtua elokuvan luonteesta, sillä kritiikit koskevat suomalaisesta suurnaisesta Hella Wuolijosta tehtyä elokuvaa. Tällaisen elokuvan ollessa kyseessä lukijat ehkä vaativatkin kirjoittajalta tavallista parempia taustatietoja elokuvan temasta.

Kirjoittaja voi myös suhteuttaa elokuvan laajempaan tuntemukseensa elokuvakulttuurista, mutta kuitenkin niin, että osoittaa kirjoittavansa vain yksityishenkilönä.

- (30) Viime vuosina **näkemistäni** kotimaisista dokumenttifilmeistä lähes kaikki olisivat parantuneet reilusta lyhentämisestä. (TS25)

Esimerkin 30 lauseen alussa on eräänlainen varaus, joka kytkee arvion kirjoittajan omaan, subjektiiviseen kokemukseen. Toki lukijat olettavat, että kirjoittaja on nähnyt paljon kotimaisia dokumenttifilmejä jo työnsäkin puolesta, mutta kirjoittaja tuo kuitenkin esiin sen, että hänen päätelmänsä perustuu vain hänen näkemiinsä elokuvaan. Kirjoittajahan olisi voinut muotoilla lauseen myös väitelauseeksi *Lähes kaikki viime vuosien kotimaiset dokumenttifilmit olisivat parantuneet reilusta lyhentämisestä*. Tällöin hän olisi yhä jättänyt tekstiin varauksen (*lähes*) ilmaisemaan, ettei hän puhu jokaisesta elokuvasta, ja lukijan tulkinta olisi pysynyt samana: tässä puhuu nyt paljon elokuvia nähnyt asiantuntija. Kuitenkin hän on halunnut suhteuttaa väitteensä nimenomaan omaan itseensä.

Kaiken kaikkiaan yksikön ensimmäisen persoonan käyttö tuo teksteihin mielipidekirjoituksenomaisuutta: ne korostavat kirjoittajan omaa mielipidettä ja kokemuksellisuutta. Mahdollisuus käyttää yksikön ensimmäistä persoonaa tarjoaa kirjoittajalle keinon osallistua elokuvan analysointiin ikään kuin tasavertaisena lukijoidensa kanssa. Kuten Pällikin (2003: 76) toteaa, oman mielipiteen merkitseminen tähdentää puheenalaisen asian keskusteltavuutta ja viittaa siihen, että väite on ”mielipiteen tavalla tosi”. Lisäksi kirjoittaja voi kertoa itsestään taustatietoja, jotka edesauttavat lukijan vakuuttamista siitä, että kirjoittaja tietää elokuvan aihepiiristä. Tällöin kirjoittaja oikeuttaa mielipiteensä oman ”asianomaisuutensa” kautta.

## 5.5 Kirjoittaja elokuvan suosittelijana

Kritiikeissä on tyypillisesti jaksoja, joissa kirjoittajan voi nähdä kohdistavan huomionsa ensisijaisesti lukijoihin potentiaalisina elokuvan katsojina. Tällaisissa jaksoissa kirjoittaja kuvailee ja arvioi elokuvan vastaanottamiskokemusta yleisesti tai erilaisten katsojatyyppeiden elokuvan parissa viihtymisen kannalta. Tekstin pääfunktio onkin yleensä lukijoiden palveleminen: lukijat saavat tekstistä vihjeitä siitä, sopiiko elokuva juuri heidän makuunsa. Samalla teksti on luonnollisesti myös lukijaa ohjaileva, instruktiivinen. Olen nimennyt kirjoittajan roolin tällaisissa ilmauksissa elokuvan suosittelijaksi, mutta toki kirjoittaja voi myös antaa lukijan ymmärtää, ettei sitä kannata



mennä katsomaan. Huomion arvoista on, että kirjoittaja ei suoraan puhuttele lukijoita, vaan käyttää muita keinoja lukijoihin viittaamiseen. Olenkin ryhmitellyt ilmaukset sen mukaan, millaista viittauskeinoa kirjoittaja on ilmauksissa käyttänyt.

### 5.5.1 Geneerinen subjekti *katsoja*

Geneerisen subjektin (kuka tahansa katsoja) avulla kirjoittaja tulkitsee sitä kokemusta, minkä elokuva tarjoaa katsojalle. Hän kääntää huomion elokuvan tekemisen sijaan sen vastaanottamiseen kuvailemalla, miten elokuvan ratkaisut vaikuttavat katsomiskokemukseen eli millaista suhdetta elokuva luo tarinan ja vastaanottajan välille. Viittaaminen katsojuuteen yksikkömuodolla *katsoja* voidaan nähdä sellaisen asiantuntijapuheen ilmentymänä, joka ei niinkään kohdistu tiettyjen katsojaryhmien vaan katsojien kategoriana analysoimiseen. Ohjailevuuden vahvuus voidaan nähdä ilmauksissa jatkumona, jonka toisessa päässä on epävarman arvion tekeminen, toisessa päässä vahva velvoittavuus. Seuraavat esimerkit kuvastavat tätä jatkumoa.

- (31) **Katsojan kannalta** se **ei välttämättä** ole järin antoisa ratkaisu koska henkilöt – kuten filmin haastateltavatkin – pysyvät etäisinä ja vieraina. (TS25)
- (32) Se, ovatko jättiläisen kommunikaatioyritykset mielikuvitusta vai ei, jätetään onneksi **katsojan** päätettäväksi. (TS35)
- (33) **Katsojan** filmi sen sijaan jättää terrorismin raunioille ihmettelemään uskonnon politisoimaa kaaosta. (TS13)
- (34) **Katsojan pitää** vain **hyväksyä**, ettei tämä näytä kymmeniltä miljoonilta euroilta eikä se liiku kuin balettia tanssiva taikakeiju. (TS33)

Esimerkissä 31 kirjoittaja on käyttänyt modaalista ilmausta *ei välttämättä* pehmentämään arviotaan. Tällä hän antaa tilaa muillekin mielipiteille: on mahdollista, että toisia katsojia tämä ratkaisu miellyttää. Ilmaus on kuitenkin yleistävä, kirjoittaja esittää väitteensä ennemminkin asiantuntijan tulkintana elokuvan suhteesta vastaanottajaan kuin ainoastaan yksityisenä mielipiteenä (vrt. *Mielestäni se ei välttämättä...*). Esimerkissä 32 kirjoittaja arvottaa sanomaansa kommenttiadverbin *onneksi* avulla. Näin hän arvottaa elokuvaa positiivisesti. Samalla kirjoittaja myös ohjaa

lukijoitaan elokuvan tulkinnassa ilmaisemalla, että molemmat hänen esittelemänsä tulkintamahdollisuudet ovat oikeita ja hyväksyttäviä. Esimerkissä 33 ei ole pehmentimiä käytetty: vaikka kyseessä on henkilökohtainen kokemus, kirjoittaja esittää sen ikään kuin yleisenä totuutena, jonka hän on katsojien edustajana tehnyt. Hän väittääkin elokuvan ikään kuin unohtaneen katsojan roolin ja analysoi loppujen lopuksi ennemminkin elokuvan rakennetta kuin omaa katsomiskokemustaan. Esimerkissä 34 kirjoittaja puolestaan antaa lukijalle ohjeita siitä, minkälaisia vaatimuksia elokuva katsojaroolille asettaa. Modaalinen apuverbi *pitää* on suorastaan velvoittava: jotta elokuvasta voisi nauttia, on katsojan hyväksyttävä sen tekninen kömpelyys.

Kaikissa näissä ilmauksissa kirjoittaja viittaa enemmän kaikkiin katsojiin entiteettinä kuin katsojiin ryhmänä yksilöitä. Tätä korostaa yksikkömuodon käyttö. Näitä ilmauksia voidaankin tämän vuoksi tulkita kahdella tapaa: joko lukijoille annettuina vihjeinä elokuvasta tai taiteen esseistiseen tai tieteelliseen analysointiin kuuluvana vastaanottamisen analyysinä. Konteksti – suurelle yleisölle kirjoitettu teksti – viittaisi ensimmäiseen tulkintaan. Kuitenkin kirjoittaja voi tällaisten ilmausten avulla myös korostaa asemaansa alan asiantuntijana tuomalla tieteellisen asiantuntijatekstin piirteitä mukaan tekstiin.

### 5.5.2 Katsojat ja ryhmäominaisuudet

Ensisijaisesti monikollisia ilmauksia kirjoittaja käyttää arvioidessaan erilaisten katsojaryhmien tapoja nähdä ja kokea elokuva. Näiden ilmausten vuorovaikutuksellinen suhde lukijaan on edellisiä (yksiköllisen generisen subjektin sisältäviä ilmauksia) yksiselitteisempi: nyt huomio keskittyy ensisijaisesti lukijoihin potentiaalisina katsojina ja heidän ennustettaviin/oletettuihin reaktioihinsa. Tällöin katsojat määritellään yleensä tarkennettuina ryhminä, joiden koostumusta kirjoittajat kommentoivat lisäämällä ”katsojiin” ominaisuuksia. Tällöin lukijat voivat itse määritellä kuuluvansa tai olevansa kuulumatta kirjoittajan luonnehtimaan ryhmään.

Esimerkissä 35 kirjoittaja antaa luonnehtimalleen katsojaryhmälle kehotuksen tehdä jotain. Hän ilmaisee elokuvan olevan liikuttava antamalla katsojilleen ohjeen,

miten elokuvaan varautua. Ohje on esitetty apuverbin *kannattaa* avulla, jolloin se korostaa lukijan saamaa hyötyä ohjeen noudattamisesta.

- (35) Ainakin **herkimpien katsojien** kannattaa silti pakata nenäliina taskuun. (AL10)

Tällaiset suorat ohjeiden antamiset ovat kuitenkin aineistossani harvinaisia. Useimmiten kirjoittaja käyttää vihjailevampaa strategiaa, eli tekee erilaisista katsojista ja heidän reaktioistaan arvioita, joiden varmuusaste vaihtelee.

- (36) Siitä ei seuraa, etteikö **jotain muutakin kuin elokuvia elämässään nähneillä katsojilla voisi olla** ajoittain jopa hauskaa. (TS12)

- (37) Se on kompromissi, joka sulattaa **kulttuurinnälkäisten katsojien** sydämet, mutta **voi se** toisaalta vihaksikin pistää. (TS21)

Kirjoittaja korostaa *voida*-verbin avulla, ettei ole varma väitteensä paikkansa pitävyydestä vaan ainoastaan arvioi luonnehtimansa ryhmän mahdollisia reaktioita. Modaalinen *voida* onkin näissä esimerkeissä keino, jolla kirjoittaja toisaalta arvioi toisten katsojien reaktioita, toisaalta sulkee itsensä ryhmästä pois. Esimerkissä 36 kirjoittaja antaa ymmärtää ”tavallisten” ihmisten kenties nauttivan elokuvasta, mutta sulkee itsensä ja muut elokuvaentusiastit (ainoastaan elokuvia elämässään nähneet) ryhmästä pois. Myös esimerkistä 37 voi päätellä, että modaalisen apuverbin avulla kuvattu reaktio *voi se toisaalta vihaksikin pistää* ei koske kirjoittajaa itseään se on ainoastaan kirjoittajan hypoteettinen oletus. Nollapersoonailmaus jättää auki sen, kenestä kirjoittaja puhuu. Hän esittääkin mahdollisuuden, että joku saattaa kokea asian hänen esittämällään tavalla. Sen sijaan hän kirjoittaa suuremmalla varmuudella eli ilman modaalista epävarmuutta *kulttuurinnälkäisistä katsojista*, joihin hän itse oletettavasti määrittelee. Kuitenkin hän ottaa etäisyyttä myös *kulttuurinnälkäisten katsojien* ryhmään antamalla lukijan ymmärtää, että hän pystyy analysoimaan elokuvaa ja *kulttuurinnälkäisten katsojien* reaktioita etäämmältä. Asiantuntijuutta ilmaisee myös esimerkin aloitus, jossa kirjoittaja määrittelee elokuvan *kompromissiksi* käyttämättä minkäänlaisia varauksia.

Yksiköllisen muodonkaan käyttö ei ole tavatonta. Kuten Pällikin (2003: 140) toteaa, ryhmätarkoitteenkin ollessa kyseessä voidaan monikollisesta entiteetistä puhua yksiköllisenä. Seuraavassa esimerkissä on ilmeistä, että kirjoittaja puhuu tietyn

tyyppisistä katsojista kategoriana sen sijaan, että kyseessä olisi kirjaimellinen viittaus yksittäiseen katsojaan. Kirjoittaja kuitenkin kohdistaa puheensa potentiaalsiin yksittäisiin henkilöihin.

- (38) Maan kerrontakonventiot poikkeavat länsimaisista ja **voivat** vaikuttaa niihin **tottumattomasta** töksähteleviltä. (TS14)

Tällä ilmauksella kirjoittaja osoittaa asiantuntemustaan kertomalla lukijoille elokuvan olevan konventioiltaan erilainen kuin omassa kulttuurissamme tehdyt elokuvat. Hän siis suhteuttaa näkemänsä lukijoidensa kanssa jakamaansa kulttuuriin, jonka kaikki tuntevat. Tämän pohjalta hän sitten vihjaa oman arvionsa olevan pätevä, sillä mahdolliset eriävät mielipiteet voidaan nähdä johtuvan eri mieltä olevan tietämättömyydestä. Kyseessä on itse asiassa päätelmästä: *koska* elokuvan kerrontakonventiot poikkeavat länsimaisista, voivat ne vaikuttaa töksähteleviltä sellaisen katsojan mielestä, joka ei ole niihin totunut.

Edelliset, mahdollisuutta ilmaisevat ilmaukset edustavat suhtautumisen teoriassa sitoutumisen dialogista laajentamista: lukijoille annetaan mahdollisuus olla eri mieltä, sillä esitetyt väitteet pohjautuvat kirjoittajan harkintaan. Toisinaan kirjoittaja kuitenkin myös supistaa lukijan vaihtoehtoja esittämällä olevansa varma arvionsa paikkansa pitävyydestä. Tyypillinen keino osoittaa varmuutta on modaalinen adverbi *varmasti*, joka voitaisiin korvata rakenteella *olen varma, että*. Adverbin käytön avulla kirjoittaja kuitenkin tiivistää tekstiä ja välttää yksikön ensimmäisen persoonan käyttöä tekstissä. *Varmasti* on tapa korostaa mielipiteen subjektiivisuutta, sillä indikatiiviset väitelauseethan sisältävät jo itsessään varmana esitetyn väitteen. Kirjoittajat ilmaisevatkin väitteensä ikään kuin omina ennusteinaan. Kuitenkin ne myös häivyttävät arvion subjektiivisuutta, sillä niissä oma varmuus esitetään interpersoonaisen metaforan avulla.

- (39) Retroilu vetoaa **varmasti lasten vanhempiin**, mutta **pienet lapsethan** eivät edes tiedä, mitä tarkoittaa vanha. (HS3)
- (40) Koominen viritys lähtee niin pienistä yksityiskohdista, etteivät **sinkut varmasti** edes ehdi huomata ennen kuin laimea vitsi on jo mennyt. (TS12)

Esimerkissä 39 on kyse myöntämisestä: kirjoittaja ilmaisee olevansa varma tietyn ryhmän (vanhemmat) suhtautumisesta asiaan, mutta heti perään hän esittää vastakohtan tuomalla tekstiin toisen ryhmän (lapset) ja heidän erilaiset ominaisuutensa ensin mainittuun nähden. Koska vanhemmat ovat oletettavasti niitä, jotka kritiikin lukevat, voi ilmauksessa nähdä kirjoittajan asennoituvan lukijoihin opastavasti muistuttamalla heitä lasten näkökulmasta ja taustatiedoista. Esimerkissä 40 sen sijaan kyse on kiistämisen strategiasta. Ilmauksessa on mielenkiintoinen ryhmä kategorisointi: sinkut. Se, miksi kirjoittaja arvioi katsojien parisuhdetilanteen vaikuttavan heidän kykyynsä vastaanottaa elokuvan huumoria jää lukijalle epäselväksi. Joka tapauksessa kirjoittaja ottaa etäisyyttä lukijoihinsa asennoitumalla heihin hieman alentuvasti. Toisaalta kirjoittaja asennoituu myös elokuvaan alentuvasti kuvailemalla vitsejä laimeiksi.

### 5.5.3 Katsoja-/lukijaviitteiset kvanttorit

Kolmas tapa, jolla kirjoittaja viittaa lukijoihin, on erilaiset kvanttorit. Näillä kirjoittaja ilmaisee oletuksiaan lukijoidensa – ja ihmisten yleensä – taustatietojen tietämyksestä. Kirjoittaja tuo kvanttoreiden avulla lukijat mukaan tekstiin, mutta samalla hän ottaa heihin etäisyyttä asettumalla arvioijan rooliin.

- (41) Sofia Coppolalle sukunimi on sekä kirous että velvoitus. **Jokainen** tietää hänen syntyneen kultalusikka suussa ja perineen paikan auringosta ilman taistelua tai kilpailua. Toisaalta hänen elokuvansa vertautuvat automaattisesti kuuluisan isän mestariteoksiin, joiden varjosta on vaikea vakuuttaa katsojat omaehtoisesta sanottavasta ja tyylistä. (TS9)
- (42) Tuleeko se nyt **jollekin** aivan valtavana yllätyksenä, että elokuva joka kertoo Fockerin perheen kammelluksista saattaa sisältää myös erektio- ja oksennusvitsin? **Ilmeisesti** tulee, koska hienohelmat maailmalla ovat järkyttyneet parin kohtauksen heikosta mausta. (TS12)
- (43) Sananmukaisesti otettuna Tuntematon emäntä on aivan liian vaateliias nimi vaatimattomalle elokuvalle, jonka aihepiiriä **tuskin kukaan** mieltää tuntemattomaksi. (TS25)

Esimerkissä 41 puhutaan elokuvan ohjaajasta. *Jokainen* on mielenkiintoinen valinta, sillä tietämys ohjaajan taustoista vaatii ainakin jonkinlaista pohjatietämystä populaarikulttuurista. Pällin (2003: 145) mukaan tällaiset totalitiiviset kvanttorit ilmaisevat yksin esiintyessään epämääräisesti ketä tahansa. Kirjoittaja tarkentaakin

seuraavassa virkkeessä, että hän puhuu nyt *katsojista*. Esimerkki 42 aloittaa kyseisen kritiikin. Kuten jo aiemmin totesin, ovat kysymyslauseet aineistossani harvinaisia, ja tällaista aloitusta voidaankin pitää kohosteisena keinona houkutella lukijaa jatkamaan lukemista. Ilmaus on tyyliään hyökkäävä ja affektiivinen, se voidaan tulkita joko provosoivaksi tai ironiseksi. Tästä kertovat liioitteleva *aivan valtava* sekä vähättelevä *hienohelmat maailmalla*. Kysymys on myös esitetty hyvin puhekieliseen tyyliin, ja kirjoittaja vastaa siihen itse saman tien. Ilmaukseen sisältyy oletus, että myös joillekin hänen lukijoistaan elokuvan sisältö saattaa olla ennalta odottamaton. Ilmauksella kirjoittaja kuitenkin vihjaa, että hänen mielestään kaikkien tulisi osata päätellä, millaisesta tyyliäisestä elokuvassa on kyse. Esimerkki 43 sisältää partikularisaation *tuskin kukaan*. Jälleen kirjoittaja tekee oletuksen lukijoiden – ja ihmisten (tässä tapauksessa suomalaisten) – kompetenssista ymmärtää elokuvaa ja sen taustoja. Oletettu yhteinen tietämys toimii perusteluna edellisessä lauseessa ilmaistulle väitteelle (*on aivan liian vaateliias nimi*), jonka subjektiivisuus jää ilmipanematta.

#### 5.5.4 Nollapersoona

Kirjoittaja antaa lukijoille vihjeitä elokuvasta myös nollapersoonaisten *on turha* -ilmauksen avulla. Kirjoittaja antaakin tämän rakenteen avulla ymmärtää, mitä elokuvassa ei ole tiedossa. Näin hän ohjailee lukijoita oikealle tielle ja auttaa heitä välttämään väärät odotukset elokuvan osalta.

(44) Spielbergiläistä herttaisuutta aikuisten joulusadulta **on** kuitenkin **turha odottaa**. (TS1)

(45) Koskettavaa draamaa **on turha odottaa**. (TS16)

Tällaiset ilmaukset ovat näennäisesti nollapersoonaisia, mutta ne viittaavat kontekstissaan lukijoihin, jotka eivät elokuvaa ole vielä nähneet ja joilla voi olla elokuvasta erilaisia odotuksia.

Kirjoittaja voi myös ehdottaa lukijalle, miten elokuvaa on mahdollista tulkita: mihin sen voi ajatella kytkeytyvän ja mitä nähdystä voi päätellä. Tämä tapahtuu modaalisten *voida*-apuverbin sisältävien nollapersoonailmausten avulla tai *on tehtävissä* -rakenteen avulla.

- (46) Sotilaallisessa valvonnassa rakentuvan perhemallin taustaa **voi hakea** amerikkalaisista pakkomielteistä, maailmasta, jossa keskiluokan kullisseja kiillotetaan hysteerisesti ja uskonto pyhittää materialistisen näytelmän. (TS12)
- (47) Porukka on lähtenyt tekemään seikkailua, jossa **voi havaita** tiettyä itsetietoisuutta: joo, me tiedämme ettei tämä ole Taru sormusten herrasta eikä Kingdom of Heaven, mutta näillä kyvyillä ja rahoilla mennään. (TS31)
- (48) Puutteista huolimatta The Townissa **on** silti **nähtävissä** paljon rikosfilmien maailman laajentamiseen pyrkivää kunnianhimoa, mikä näkyy myös filmin runollisessa loppuratkaisussa. (TS4)

Tällaiset ilmaukset ilmaisevat näennäisesti mahdollisuutta, mutta funktioltaan ne ovat ennen kaikkea lukijaa ohjailevia: kirjoittaja aktivoi heidän mielessään tietyn tavan tulkita elokuvaa. Samalla ne korostavat katsojan roolia elokuvan tulkinnessa, sillä nollapersoonallahan viitataan keneen tahansa elokuvan katsojaan ja pääverbit ovat mentaalisia toimintoja ilmaisevia. Modaalisten ilmausten pois jättäminen tekisikin ilmauksista toteavia väitelauseita, joissa elokuvan vastaanottajan/tulkitsijan läsnäolo häivytyisi tekstistä: *Puutteistaan huolimatta The Townissa on silti paljon rikosfilmien maailman laajentamiseen pyrkivää kunnianhimoa* – – – (vrt. esimerkki 48). Modalisuus voi olla tällaisissa ilmauksissa myös velvoittavaa, kuten seuraavassa esimerkissä:

- (49) Naturalismi **on** tässä **syytä** ottaa ihan vain tyylikeinojen palettina, ei arvostelmana elokuvan ja todellisuuden väleistä. (TS21)

Tällaisia velvoittavia ilmauksia kirjoittajat kuitenkin välttävät joko tietoisesti tai tiedostamattaan, sillä yllä oleva esimerkki sekä esimerkki 33 ovat ainoita ilmauksia, joissa kirjoittaja käyttää nesessiivirakennetta ohjaamaan lukijaa.

Katsojaviitteinen nollapersoonaa esiintyy *voida*-verbin lisäksi myös *ei tarvitse* -ilmausten kanssa.

- (50) Kaveruksilla on tiukat säännöt rakastumisen kaltaisia hömpötyksiä vastaan, mutta koska kyseessä on romanttinen komedia, lopputulosta **ei tarvitse** paljon arvailla. (TS29)
- (51) **Ei** kuitenkaan **tarvitse** olla balettitanssija tai edes sunnuntaisalsaaja voidakseen tunnistaa päähenkilön edustaman traagisen ihmistyyppin. (AL14)

Esimerkissä 50 kirjoittaja ilmaisee, että elokuva on ennalta arvattava. Siinä mielessä se on lähellä luvun 5.2 ilmauksia, joissa ennalta arvattavuus ilmaistaan episteemisin varmuuden, jopa itsestäänselvyuden partikkelein. Tässä ilmauksessa elokuvan vastaanottajan aktiivinen rooli nostetaan kuitenkin esiin. Esimerkissä 51 kirjoittaja puolestaan opastaa lukijoita ilmaisemalla, että elokuva on tietystä aihepiiristään huolimatta kaikkien ymmärrettävissä oleva ja että se kertoo yleismaailmallisista asioista.

Kirjoittajan kohdistuessa ilmaisunsa lukijoihin elokuvan potentiaalisina katsojina he siis kirjoittavat toisinaan katsojista yhtenäisenä entiteettinä, toisinaan he arvioivat erilaisia katsojatyyppejä tai käyttävät kvanttoireita ilmaisemaan väitteensä yleistettävyyttä. Ohjailevuuden keinot ja voimakkuus vaihtelevat, mutta tyypillisimpinä modaalisisina keinoina voidaan pitää ainakin a) modaalisen *voida*-apuverbin käyttöä sekä b) modaalisen *varmasti*-adverbin käyttöä. Molemmat modaalisuuden keinot ovat ensisijaisesti episteemistä modaalisuutta. Ero seuraavaan rooliin, kirjoittaja elokuvan analysoijana, ei ole selkeä, koska varsinkin nollapersoonaisissa ilmauksissa lähestytään jo elokuvan tulkintaa. Nämä ilmaukset voisikin perustellusti luokitella myös toisin. Mielestäni ne kuitenkin sopivat luontevimmin tähän ryhmään, sillä niissä kirjoittaja selvästikin ohjailee lukijaa, kuviteltua tai potentiaalista katsojaa.

## 5.6 Kirjoittaja elokuvan analysoijana

Sekä modaaliset että nollapersoonailmaukset esiintyvät usein yhteyksissä, joissa kirjoittaja analysoi elokuvaa: sen onnistumista, tulevaisuutta ja elokuvantekijöiden intentioita. Myös asenneilmauksia käytetään runsaasti elokuvaa analysoivissa ilmauksissa.

### 5.6.1 Elokuvantekijöiden analysointi



Monet modaaliset ilmaukset esiintyvät kirjoittajan arvioidessa elokuvantekijöiden intentioita. Elokuvantekijöiden intentioiden analysoinnissa modaalisista adverbeista ja partikkeleista yleisin on adverbi *selvästi*, joka korvaa rakenteen *on selvää, että*. Ilmaus ilmentää modaalisuuden tasolla paitsi episteemistä varmuutta, myös evidentialisuutta: kirjoittaja pohjaa väitteensä omiin havaintoihinsa.

- (52) Kova kuin kivi tähtää **selvästi** Coenien comebackin kolmanneksi kultakimpaleeksi, mutta ei monista Oscar-ehdokkauksistaan huolimatta sellaiseksi yllä. (AL12)
- (53) Boyle on **selvästikin** kammonnut juuri staattisuutta, koska on muun muassa käyttänyt kahta kuvaajaa, Anthony Dod Mantlea ja Enrique Chediakia. (HS15)
- (54) Häkkinen ei **selvästikään** ole halunnut pitäytyä amerikkalaistyyllisen satusovituksen kehyksissä. (TS33)

Kirjoittajat kuvaavat elokuvantekijöiden tarkoitusperiä myös vaikutelmaverbin *tuntua* avulla, joka niin ikään toimii evidentialina. Vaikka ilmaukset ovat kieliopillisesti nollapersoonalauseita, ilmaisevat ne lukijalle, että kirjoittaja perustaa nyt väitteensä omaan havaintoonsa.

- (55) Ainoa syy tähän **tuntuu olevan** se, että näin elokuvaan on saatu modien ja rokkareiden iso joukkotappelu ja modien näyttävä skootteriparaati. (HS14)
- (56) Ronanin rooli **tuntuu olevan** elokuvassa vain siksi, että siihen saataisiin yksi naisosakin - ja myös yksi lempeä marttyrihahmo. (HS17)

*Tuntua*-verbillä on ainakin omassa aineistossani *näyttää*-verbiä enemmän tulkintaa painottava merkitys, sillä siinä missä *näyttää*-verbiä käytetään enimmäkseen elokuvan neutraalissa kuvailussa (kuvailemaan niitä vaikutelmia, mitä katsojalle syntyy elokuvan aikana, katso 5.2), tehdään *tuntua*-verbillä elokuvasta ensisijaisesti evaluatiivisia olettamuksia elokuvantekijöiden intentioista. Esimerkeissä 55 ja 56 kirjoittajat kokevat elokuvan sisällössä olevan turhia elementtejä. *Tuntua* toimii paitsi evidentialisuuden, myös todennäköisyyden ilmauksena. Kolmas modaalinen keino, joka esiintyy elokuvantekijöiden intentioiden arvioimisen yhteydessä, on todennäköisyyttä ilmaisevat modaaliset partikkelit.

- (57) Pienten ihmisten oikeuksia korostaessaan elokuva on silti omalla keskenkasvuisella tavallaan hyvien puolella, vaikka K18-merkintänsä todella ansainneen komedian päätarkoitus onkin **varmaan** näyttää paljon makeita tappoja ja tissejä. (TS3)
- (58) Pyrkimys on **kai** laajentaa kohderyhmää, mutta vaikutelma on setämäinen. (HS20)

Elokuvantekijöiden omatkin äänet näkyvät arvosteluissa toisinaan joko evidentialisina ilmauksina tai referoinnin kautta. Evidentialisten ilmausten avulla kirjoittaja ilmaisee tietonsa olevan peräisin elokuvantekijöiltä itseltään, kuten seuraavassa esimerkissä 59.

- (59) Tässä maisemassa ei naisia ole, koska jos naisia olisi mukana, niin **ohjaajan mukaan** miehet eivät käyttäytyisi tyhmästi. (AL1)

Vaikka referointi ei ole ensisijainen tutkimuskohteeni, nostan sen lyhyesti esille, sillä se liittyy niin selkeästi elokuvantekijöiden intentioiden esiin tuomiseen sekä tekstien kanssakäymismerkityksen analysointiin. Referointi on myös keino laajentaa tekstiä dialogisesti, tuoda siihen moniäänisyyttä. Kirjoittajat käyttävät referointia ensisijaisesti oman arvottavan analyysinsä pohjana. Epäsuora referointi yhdistyy useimmiten kirjoittajan antamaan negatiiviseen kritiikkiin: kirjoittajan ääntä käytetään ikään kuin häntä itseään vastaan.

- (60) **Ohjaaja Helander on sanonut**, ettei elokuvassa ole yhtään naisrooleja siksi, että jos naisia olisi mukana, miehet eivät käyttäytyisi yhtä hölmösti. No, jos naisia on maisemissa, niin silloinhan miehet vasta hölmösti käyttäytyvätkin, joten kyllä tähän elokuvaan muutama naisrooli olisi mahtunut. (HS1)
- (61) **Coppola on haastatteluissa kertonut**, että elokuva lähti liikkeelle Johnny Marcon hahmosta – tytär tuli vasta myöhemmin. Tämä näkyy. *Somewhere* on Johnny Marcon muotokuva, johon teinitytön läsnäolo tuo lisäkierroksia, mutta ei olennaisesti varsinaista käännettä. (HS6)

Esimerkissä 60 epäsuoralla referoinnilla ilmaistaan elokuvan ohjaajan perustelut naisroolien puuttumiseen. Kirjoittaja jatkaa kuitenkin heti perään esittämällä oman, vastakkaisen mielipiteen, jossa ilmaisee konditionaalilla toteutumattoman, mutta hänen mielestään toivottavan piirteen elokuvassa. Modaalinen partikkeli *kyllä* toimii tässä nimenomaan vakuuttelun ilmauksena. Esimerkissä 61 kirjoittaja taas käyttää ohjaajan referointia vahvistuksena negatiiviselle arvottamiselle: *tämä näkyy* ilmaisee, että se, mitä ohjaaja kertoo tehneensä, on johtanut huonoon lopputulokseen.

Suoraa esitystä puolestaan käytetään ainoastaan silloin, kun kirjoittaja arvottaa elokuvantekijöiden onnistumista positiivisesti.

- (62) Ohjaaja itse on kertonut halunneensa tehdä työn, joka "toisin kuin vaikkapa Quentin Tarantinon tai Guy Ritchien rikoselokuvat ottaa itsensä vakavasti". Niinpä elokuva ei naura hahmoilleen tai selittele, miksi kenestäkin tuli, mitä tuli. (HS9)
- (63) Yli kaiken on kuitenkin Lesley Manville. Hän on kuvannut elokuvan viimeistä kohtausta uransa vaikeimmaksi. "Kokonaisen elämän verran tuskaa, yksinäisyyttä ja alistumista, sanaakaan lausumatta", Manville määritteli tehtävää. Rooli on huikaiseva. (HS21)

Näissä esimerkeissä kirjoittaja tuntuu suhtautuvan elokuvantekijöihin ja heidän ansioihinsa suorastaan ihailevasti. Kenties juuri siksi elokuvantekijöiden omat äänet ovatkin päässeet teksteihin muokkaamattomina, ikään kuin todisteina heidän intohimoisesta asenteestaan ja korkeista laadullisista tavoitteistaan.

Yksi esiin nouseva piirre aineistoni modaalisen apuverbin sisältävissä ja ilmauksissa on konditionaalisten ilmausten runsaus. Konditionaalisten modaalisten apuverbien avulla kirjoittaja kuvaa elokuvaa ikään kuin toteutumattomien mahdollisuuksien kautta. Tyypillisesti kirjoittaja kommentoi elokuvan elementtien määrää: jotakin on liian vähän (esimerkki 64) tai liian paljon (esimerkki 65).

- (64) Häntä **olisi saanut hyödyntää** tarinassa **enemmänkin**.(TS7)
- (65) Totta kai asiat ovat suuria, kun kyberutopiasta tuleekin painajainen, mutta **ei** siitä **olisi** enää 2000-luvulla **tarvinnut tehdä näin** raamatullista. (TS8)

Nämä ilmaukset on ainakin kuvitteellisesti kohdistettu elokuvantekijöille, sillä ne muistuttavat palautteen antamista. Todellisuudessa varsinkaan ulkomaisten elokuvien ohjaajat eivät tietenkään lue näitä kritiikkejä. Edelliset esimerkit ovat perfekti-muotoisia, mutta myös presens-muotoisia ilmauksia on paljon.

- (66) Ohjaaja hätäilee silloin kun **pitäisi** liukua merkityksettömyyden pyörteeseen. (AL5)
- (67) Elokuva vaihtaa rock-videon estetiikkaan, kun **voisi** katkaista ärsykkeet jotta Marcon elämän ontous avautuisi. (AL5)

Siinä, missä perfekti-muotoiset ilmaukset ilmaisevat, että jotain olisi pitänyt olla enemmän tai vähemmän, preesens-muotoisilla ilmauksilla esitetään lähinnä kontrastiivisia suhteita.

### 5.6.2 Elokuvaan kohdistuva analysointi

Elokuvaa itseään analysoivissa ilmauksissa korostuvat nollapersoonalauseet, joilla otetaan kantaa elokuvan uskottavuuteen ja kuvaillaan elokuvan tuottamia mielleyhtymiä. Näiden nollapersoonalaisten ilmausten avulla kirjoittaja kuvailee ennen kaikkea omia mielipiteitään, mutta samalla pyrkii nousemaan auktoriteetiksi myös lukijalle. Elokuvan arvottamiseen käytetään myös paljon asenneilmauksia.

Kirjoittajan oman analyysin yleistettävää luonnetta rakentaa se, kun hän nollapersoonalaisen *tulla mieleen* -ilmausten avulla kertoo lukijalle, miten elokuva voidaan kytkeä elokuvakulttuuriin ja millaisen lajityypin edustajana se voidaan nähdä. Tällöin kirjoittaja toimii eräänlaisena suhteuttajana. Vaikka ilmaus kertoo selvästi kirjoittajan kirjoittavan omista mielleyhtymistään, on tällainen näennäisesti persoonaton ilmaisutapa keino rakentaa auktoriteettiasemaa: kirjoittaja esittelee tietämystään elokuva-alasta ja antaa ymmärtää, että nämä mielleyhtymät ovat tyypillisiä kenelle tahansa (jotka elokuvista tarpeeksi tietävät). Yleistävää tulkintatapaa korostaa nollapersoonan lisäksi preesensin käyttö. Tekstin viestinnällinen funktio onkin aivan erilainen kuin jos ne korvattaisiin ensimmäisen persoonan imperfekti-ilmauksilla (*ajatus toi mieleeni, näistä tulivat mieleeni, mieleeni tuli*), jolloin kirjoittaja puhtaasti kuvailisi omia, subjektiivisia mentaalisia toimintojaan. Rakennetta käytetään etenkin elokuvan vertaamiseen muihin elokuvantekijöihin ja elokuvaan tai elokuvan genren analysoimiseen.

- (68) Ajatus **tuo mieleen** Martin Scorsesen elokuvien, etenkin Mafiaveljien (1990), ehdottomuuden rikosten ja rikollisten näyttämönä viittaamalla sosiaalisen ympäristön määrittelevään ja kenties musertavaankin voimaan. (TS4)
- (69) Niistä **tulevat mieleen** sekä 1950-luvun film noir että 1970-luvun katuviisaat rikosjännärit. (AL2)
- (70) **Tulee mieleen** elokuva The Queen – Kuningatar, jossa monarkki myös taipui ymmärtämään rahvasta, kansan kieltä. (HS10)

Näissä ilmauksissa kirjoittaja korostaa asiantuntijuuttaan: hän tuntee elokuvahistorian ja on nähnyt paljon elokuvia, joten hän pystyy kytkemään näkemänsä elokuvat elokuvataiteeseen yleensä. Samalla hän kuitenkin esittää oman miellelyhtymänsä yleisenä totuutena ja jättää mahdollisuuden toiseen tulkintaan mainitsematta.

Tyypillinen elokuvan arvottavaan analysointiin liittyvä nollapersoonailmaus on *on vaikea/hankala* -rakenne. Laitinen (1995: 340) mainitsee, että nollapersoonaa viihtyy erityisesti kokijarakenteissa, joissa se on ei-nominatiivissa oleva, vaikutuksenalaiseksi tulkittava henkilöviitteinen argumentti. Juuri tällaisia ovat nollapersoonaiset *on vaikea* -rakenteet, joissa kokija siis jätetään mainitsematta. Niinpä kokijaksi asettuu ensisijaisesti kirjoittaja/puhuja itse, mutta ilmauksessa on kuitenkin myös vihje väitteen yleistettävyydestä. *On vaikea* -rakenne yhdistyy useimmiten mentaalista tilaa kuvaavaan verbiin, kuten *uskoa* tai *mieltää*, tai sanaliittoon, kuten *asettua jonkun asemaan* tai *ottaa tosissaan*. Kyse on siis elokuvan uskottavuuden arvioinnista.

- (71) Se on yksi puoli hänestä, totta kai, mutta tällaisen aloituksen jälkeen **on vaikea asettua** Hellan asemaan. (HS13)
- (72) Esimerkiksi Colin Farrellia **on vaikea mieltää** venäläiseksi ammattirikolliseksi, etenkin kun hän vetää rooliaan niin laveasti, että se alkaa muistuttaa karikatyyriä. (HS17)

Tällaisilla ilmauksilla kirjoittaja rakentaa itsestään hyväntahtoisen kriitikon mielikuvaa: hän antaa ymmärtää yrittäneensä kyllä uppoutua elokuvan maailmaan, mutta elokuva ei ole onnistunut tarjoamaan uskottavaa kokemusta. Samanlaista suopeuden ilmaisemista käsittelemme myös luvussa 5.4, joissa negatiivista arviointia pohjustettiin henkilökohtaisella tietämyksellä elokuvan aihepiiristä. Näissä ilmauksissa korostuu kuitenkin kuka tahansa -merkitys, onhan kirjoittajan läsnäolo häivytetty nollapersoonan avulla. Geneeristä tulkintaa korostaa myös preesensin käyttö (vrt. esimerkki 29: *minulla oli vaikeuksia*). Niinpä ne korostavatkin sitä, ettei katsojan taustatiedoilla ole merkitystä, vaan kuka tahansa kokee elokuvan samalla tavoin kuin kirjoittaja. Argumentointikeinot vaihtelevat myönnyttelystä (esimerkki 71) vahvistamiseen (esimerkki 72). Kirjoittajan asiantuntijuus on implisiittisesti läsnä: hänen mielipiteensä on hänen asemansa ansiosta oikeutettu, eikä hän joudu rajoittamaan väitteensä yleistettävyyttä. *On vaikea* -rakennetta voidaan pitää myös modaalisenä verbi-rakenteena, sillä merkitykseltään se

ilmaisee koettua arviota tilanteesta (ISK § 1583). Tällöin se on semanttisesti lähellä seuraavaa, modaalisen partikkelin tuskin sisältävää nollapersoonailmausta, joka niinkään viittaa elokuvan uskottavuuteen:

- (73) Kidmanista **tuskin uskoo**, että hänen kehossaan kiertää veri, ja suru jää yhtä lihattomaksi kuin eeterinen elokuvatähden olemuskin.

Aiemmassa esimerkissä 71 esiintyy myös varmuuden partikkeli *totta kai*. Varmuuden ja vakuuttelun partikkelit esiintyvätkin aineistossani useimmiten yhdyslauseissa, joissa elokuvaa analysoidaan kontrastiivisten suhteiden avulla. Kirjoittaja myöntää ensin jotain sisällyttäen myöntöön varmuuden tai vakuuttelun partikkelin, jonka jälkeen hän jatkaa *mutta*-lauseella esittäen toisen näkökulman asiaan.

- (74) Nicole Kidman ja Aaron Eckhart ovat **toki** taitavia näyttelijöitä, mutta **tuntuvat leijuvan** aivan eri sfääreissä käsikirjoituksen kanssa. (HS19)

- (75) Tragedian pääjuoni **toki** käy selväksi jo aiemmin, mutta yksityiskohtia **janoaa** aivan loppuhuipennukseen saakka. (TS7)

Tällaisissa myönnyttelyn sisältävissä ilmaisuissa kirjoittaja ottaakin ikään kuin neuvottelijan roolin: hän argumentoi käyttämällä yhteensopimattomuuden taktiikkaa. Myönnyttelyä seuraavissa lauseissa, joissa esitetään vastainen mielipide, vedotaan usein kirjoittajan omaan kokemukseen. Esimerkissä 74 käytetään evidentialista *tuntua*-apuverbiä, esimerkissä 75 taas nollapersoonailmausta *janoaa*. Nämä ilmaukset kuvaavat hyvin sitä, että usein nollapersoonailmaukset ja erilaiset modaaliset ilmaukset esiintyvät rinta rinnan.

Nollapersoonaa esiintyy usein myös intensionaalisten verbien yhteydessä. Myös näitä voidaan pitää laajasti ottaen modaalisiina ilmauksina. Modaalisiin partikkeleihin verrattuna tällaiset ilmaukset antavat tarkempaa tietoa episteemisen arvelun luonteesta. (ISK § 1578). Moduksena käytetään tällöin konditionaalia.

- (76) Sovinistisen ja alatyylisen huumorin avulla koomikko Adam Sandlerille räätäloidystä Just Go With It -komediasta ei **uskoisi**, että sen juuret ovat näyttämöllä. (TS37)

- (77) Miko on hyvin hellyttävä, mutta juuri siksi häntä **haluaisi** vain suojella painajaisilta ja ilkimyksiltä. (HS3)

ISK:n (§ 1578) mukaan luulemista, tietämistä, arvelemista ja uskomista ilmaisevia verbejä käytetään episteemisessä mielessä yksikön ensimmäisessä persoonassa, mutta omassa aineistossani ne esiintyvät useammin nollapersoonaisissa konditionaalilauseissa. Ehkäpä konditionaalien käyttöä motivoikin nimenomaan se, että näin kirjoittaja voi vältellä yksikön ensimmäisen persoonan käyttöä. Etenkin seuraava esimerkki viittaa jo melko yksiselitteisesti kirjoittajaan itseensä.

(78) Eetu ja Konna on uusi suomalainen animaatio, josta **tekisi mieli** puhua kauniisti. (TS33)

Lauseen voi toki tulkita niin, että kirjoittajan mukaan suomalaisista animaatioista halutaan Suomessa yleisesti ottaen puhua kauniisti: Suomessa ei nimittäin ole ylipäätään tehty kovin montaa kokoillan animaatioelokuvaa. Ensisijainen tulkinta on kuitenkin se, että kirjoittaja puhuu nollapersoonan kautta itsestään kritiikin kirjoitustilanteessa: *minun tekisi mieli puhua kauniisti elokuvasta tässä kritiikissä*. Ilmaus muodostaakin sillan viimeiseen muodostamaani rooliin, kirjoittajaan oman roolinsa kommentoijana, sillä se kuvaa kirjoittajan asennetta omaan työhönsä.

Elokuvaan itseensä kohdistuvat asenneilmaukset jakautuvat hyvin pitkälti kahteen semanttiseen kenttään: niillä ilmaistaan a) onnistumista ja epäonnistumista tai c) odottamattomuutta tai odotuksenmukaisuutta. Näillä on myös yhteys toisiinsa, sillä odottamattomuus yhdistetään lähinnä positiivisiin arvioihin, kun taas odotuksenmukaisuus koetaan usein negatiivisena asiana.

Positiivisen ja negatiivisen arvioinnin antamisessa käytetään sellaisia vastapareja kuin *onneksi–valitettavasti*, *ilahduttavasti–harmittavasti* ja *miellyttävästi–kismittävästi*. Kuten jo aikaisemmin mainitsin, on positiivisia vastapuolia aineistossa enemmän, mutta tämä selittynee ainakin osittain sillä, että positiivista asennetta ilmaisevia adverbejä käytetään myös sinänsä negatiivista arviota ilmaisevissa lausumissa. Tämä tulee esiin seuraavissa esimerkeissä, joissa kirjoittaja antaa positiivista kritiikkiä hyvin varauksellisesti:

(79) Takapuolten ja tissien vilauttelu maistuu lähinnä halvalta mainostempulta elokuvan mediajulkisuuden takaamiseksi, mutta **onneksi** pääparin välillä on sentään hieman kipinäkin huolimatta muotopuolesta käsikirjoituksesta ja siitä, että henkilöhahmot ovat kiusaannuttavan karrikoituja ja enimmäkseen ärsyttäviä tyyppisiä, joista on hankala pitää. (TS11)

- (80) Röhkeän lapsellisen alun jälkeen *Just Go With It* **onneksi** hieman kypsyy, kun käänteet vievät koko seurueen Havaijille paratiisilomalle, mutta konservatiivisista asenteistaan filmi ei pääse eroon senkään jälkeen. (TS37)

Molemmissa esimerkeissä positiivista arviota laimennetaan intensiteettiadverbillä *hieman*. Lisäksi positiivista arvioita ympäröi negatiivisten asioiden esiintuominen. *Onneksi* ja toinen positiivista arviota ilmaiseva adverbi *ilahduttavasti* esiintyvät myös ilmauksissa, joissa kirjoittaja vertaa elokuvaa muihin saman genren elokuvaan:

- (81) Sama jako pätee masentavan usein suurten studioiden elokuvaan ja indietuotantoihin. **Onneksi** *Animal Kingdom* on poikkeus. (HS9)
- (82) Reijo Mäen kirjoihin perustuvan dekkarisarjan kolmas filmi *Pahan suudelma* on **onneksi** aivan toista maata kuin Aleksis Mäkelän ohjaamat *kömpelöt Vares* (2004) sekä *V2 – jäänyt enkeli* (2006). (TS15)
- (83) **Ilahduttavasti** se on myös lähempänä *Pienestä merenneidosta* (1989) *Leijonakuninkaaseen* (1994) kestäneen 1990-luvun uuden kultakauden henkeä kuin 2000-luvun hirvityksiä *Atlantis – kadonnut kaupunki* (2001), *Aarreplaneetta* (2002) tai *Pikku Kananen* (2005). (TS32)

Myös negatiivista arviota ilmaisevissa lauseissa viitataan usein muihin elokuvaan tai elokuvan genreen. Esimerkin 84 *harmittavasti* tuo esiin kirjoittajan lähtökohtaisen suopeuden elokuvaa kohtaan. Samankaltaisia ilmauksia aineistossani ovat *harmi vain ja on sääli*. Lausuman luonnehdinta *keskinkertaisin* on mielenkiintoinen sanavalinta, kun kirjoittaja tarkoittanee kyseisen elokuvan olevan trilogian kolmesta elokuvasta huonoin. Ilmaus onkin sävyllään hyvin pehmeä, toisin kuin esimerkin 85 lause. Siinä kirjoittaja on käyttänyt kommenttiadverbien *haukotuttavasti* lisäksi myös muita intensiteettiä lisääviä elementtejä *kerrassaan* ja *kaikki mahdolliset*. Ilmaus onkin huomattavasti voimakkaammin elokuvaa kritisoiva.

- (84) Kaikkiaan elokuva jää **harmittavasti** koko trilogian keskinkertaisimmaksi. (AL4)
- (85) Kerrassaan mielikuvituksettomasti käsikirjoitettu backstage-musikaali *Burleski* toistaa **haukotuttavasti** genrensä kaikki mahdolliset kliseet ja juonenkäänteet. (TS26)

Suoraa negatiivista kritiikkiä annetaan toisinaan myös huudahdustyypisillä ilmauksilla. Myös näissä elokuva rinnastetaan muihin elokuvaan. Molemmissa seuraavissa



ilmauksissa elokuvaa kritisoidaan siitä, ettei se onnistu luomaan mitään uutta ja ennennäkemätöntä.

(86) **Kuinka monta elokuvaa onkaan tehty** uudesta elämästä uneksivasta konnasta ja viimeisestä suuresta keikasta. (HS2)

(87) Kuinka omaperäistä, **hah!** (TS16)

Kuten jo näistä esimerkeistä käy ilmi, arvostavat kriitikot yllätyksellisyyttä ja omaperäisyyttä. Siinä missä kliseisyys nähdään yksinomaan negatiivisena asiana, yhdistetään yllättävyys poikkeuksetta positiiviseen arvioon.

(88) Näyttelijänä Ben Affleck on harvoin vakuuttanut, mutta hänen esikoisohjauksensa *Gone Baby Gone* oli **yllättävän onnistunut** Dennis Lehänen bostonilaisdekkarin *Muisto vain* filmatisointi. (HS2)

(89) Pukilta suojautuvan Pietarin häätä **onnistuu kouraisemaan** sisuskaluista **yllättävänkin ikävästi**, etenkin kuin Jakobin kiiluvat silmät osoittavat pelon olevan täysin aiheellista.

Mielenkiintoinen havainto asenneilmausten suhteen oli myös se, että adverbi *uskottavasti* esiintyi aineistossani vain kerran, vaikka uskottavuuden arviointi onkin *on vaikea* -tyyppisissä ilmauksissa analyysin keskiössä.

Elokuvan analysoijan roolissa kirjoittaja arvioi elokuvantekijöiden intentioita sekä elokuvan onnistuneisuutta. Elokuvantekijöiden intentioista kirjoittaessaan kirjoittajat turvautuvat usein omaan päättelynsä, mutta myös elokuvantekijät itse pääsevät silloin tällöin ääneen kritiikeissä. Lisäksi kirjoittaja spekuloi, miten elokuvan olisi voinut toteuttaa (vielä) paremmin. Elokuvan onnistumista analysoivat nollapersoonailmaukset keskittyvät sellaisiin teemoihin kuin elokuvan tuomat miellelyhtymät, elokuvan uskottavuus sekä elokuvan ennalta arvattavuus tai -arvaamattomuus. Kirjoittaja nojaa selkeästi omiin kokemuksiinsa, tuntemuksiinsa ja asenteisiinsa. Tällaiset ilmaukset tuovat kritiikkiin kirjoittajan oman läsnäolon ja äänen – toki peiteltyemmin kuin mielipidekirjoittajan roolissa ja korostaen kirjoittajan asiantuntijaroolia.

## 5.7 Kirjoittaja oman roolinsa kommentoijana

Olen nimennyt *kirjoittaja oman roolinsa kommentoijana* -rooliksi sellaiset ilmaukset, joissa kirjoittaja viittaa selkeästi omaan rooliinsa ja tehtäväänsä elokuvan ansioiden arvioijana. Tällaisia ilmauksia oli nollapersoonalauseissa ja modaalisisissa ilmauksissa yllättävän paljon. Ilmauksia yhdistää usein se, että niissä on käytetty verbejä, joilla ilmaistaan positiivisen tai negatiivisen arvion lausumista: *kiittää, kehua, arvostella, moittia, haukkua*. Ilmaukset ovatkin eräänlaista metatekstiä, joissa kirjoittaja viittaa omaan tekstiinsä tai kirjoittamiseensa.

*On vaikea/hankala* -rakenteella kirjoittaja viittaa paitsi elokuvan uskottavuuteen (katso luku 5.6.2), myös vaikeuksiin, joita elokuva tuottaa arvottamisen kannalta. Tällöin nolla viittaa nimenomaan kirjoittajaan itseensä.

(90) Australialaisen David Michôdin esikoispitkä on itsepintaisella, verkkaisella voimalla etenevä uskottava rikosdraama, jota **on vaikea haukkua**. (HS9)

(91) Machetesta **on vaikea päättää**, onko se mautonta roskaa vai mainiota komediaa. (TS3)

Toisin kuin luvun 5.6.2 *on vaikea* -ilmaukset, näissä ilmauksissa preesens tuntuu viittaavan ennemminkin kirjoittajan omaan nykyhetkeen, jossa hän tekstiä tuottaa. Myös aineiston ainoat *on pakko* -ilmaukset sisältävät viittauksen kirjoittajan omaan rooliin.

(92) **On pakko** vielä **toistaa** varoitus: Eetu ja Konna ei ole sellainen iso lastenanimaatio, johon amerikkalaisviihteen kyllästävät kakarat ovat tottuneet. (TS33)

(93) Kyllä, tuo oli suoraan elokuvan puffista. Se **oli pakko panna alkuun**, koska teksti kertoo, että nyt on luvassa vanhan koulun elokuvaa.

Esimerkissä 92 kirjoittaja suuntautuu vahvasti lukijaan. *On pakko vielä toistaa varoitus* herättää lukijan huomion ja toimii korostuskeinona ilmaisemaan, että seuraava virke sisältää lukijan kannalta tärkeää asiaa. Kirjoittaja ikään kuin tiivistää viestinsä lukijalle. Toisaalta ilmaus sisältää myös piikin lukijoille: jos heidän lapsensa ovat *amerikkalaisviihteen kyllästämiä kakaroita*, he tuskin viihtyvät elokuvan parissa. Ilmauksessa on vahva arvolataus, joka kuvastaa kriitikon halveksuntaa kyseistä

viihdemuotoa kohtaan. Esimerkissä 93 kirjoittaja puolestaan kommentoi omaa kirjoitusprosessiaan. Hän aloittaa vastaamalla kysymykseen, jonka olettaa tekstinsä lukijoissa herättäneen. Vaikka *on pakko* -rakenteet ovat hyvin harvinaisia, ovat ne myös hyvin mielenkiintoisia: ilmaukset ovat tietynlaista metatekstiä, joiden avulla kirjoittaja kommentoi omaa toimintaansa ikään kuin se olisi jonkinlaisen sisäisen tai ulkoisen pakon säätelemää.

Myös *voida* toimii usein apuverbinä sellaisissa nollapersoonalauseissa, joissa kirjoittaja viittaa ennen kaikkea omaan toimintaansa. Näissä ilmauksissa nollasubjektin täyttää tulkinnallisesti kirjoittaja itse tai kuka tahansa hänen (kriitikon) asemassaan. Sen sijaan, että kirjoittaja tekisi sen mitä verbi ilmaisee ja siten sijoittaisi elokuvantekijät ilmaustensa semanttisiksi agenteiksi, hän korostaa omaa läsnäoloaan ja tekemistään nollapersoonailmauksella. Samalla hän sisällyttää ilmauksiin dynaamista modaalisuutta: elokuva antaa aiheen suhtautua siihen tietyllä tapaa. Nolla kuitenkin tarjoaa kokemuksen myös muille vihjaten, että lukijat reagoisivat hänen tilanteessaan samalla tavalla.

(94) Mannisen ihmiskuvan kliseisyyttä **voi arvostella**. Vielä fataalimpaa elokuvan kannalta on, että aikuistumistarina kerrotaan niin kovin vakavalla naamalla. (HS4)

(95) Onnistumisesta **voi kiittää** pitkälle sitä, mihin kerronta on rajattu. (HS9)

Tällaisten ilmausten käyttö on erityisen mielenkiintoista, koska kirjoittajalla ilmaisee esittämänsä arvottamisen näennäisesti vain mahdollisuutena. Kuitenkin välittömästi tekstiympäristöstä – jo seuraavasta lauseesta – ilmenee, ettei kirjoittaja esitä ainoastaan hypoteettisia oletuksia, vaan hän on nimenomaan itse sitä mieltä, minkä ilmaisee mahdolliseksi. Onkin mielenkiintoisen pohdinnan paikka, miksi kirjoittaja sijoittaa metatekstiä ilmauksiin sen sijaan, että kirjoittaisi esimerkiksi *Mannisen ihmiskuva on kliseinen* (vrt. esimerkki 94) tai *Elokuva on onnistunut pitkälti kerronnan rajauksen ansiosta* (vrt. esimerkki 95).

Joukossa on myös paljon kieltolauseita (*ei voi*), joiden avulla kirjoittajat ilmaisevat mahdottomuutta. Tällöin kirjoittaja ottaa huomattavasti jyrkemmän kannan asiointilaan, sillä myöntölauseillahan arvottaminen esitetään ainoastaan vaihtoehtona, kun taas kieltolauseilla kirjoittaja julistaa eriävän mielipiteen olevan mahdoton.

- (96) Mikäli otsakkeella pyritään Tuntematonta sotilasta lainaten luotaamaan laajapohjaisesti maaseudun naisväestön uhrautumista itsenäisyyden alttarille kansan vaikeassa kriisitilanteessa, tekijöiden näkökulmaa **ei voi kehua** järin avartavaksi eikä monipuoliseksi. (TS25)
- (97) National Geographicin tuotantorahoja nauttinut The Way Back tarjoilee vapaudenkaipuisen joukkionsa matkanteon kulisseiksi hienoja maisemia ja kauniita luontokuvia. Näiltä osin elokuvaa **ei voi moittia**, mutta eepiseksi vaellustarinaksi ja armottomaksi henkiinjäämiskamppailuksi ihmistä suurempien luonnonvoimien keskellä elokuvasta ei kuitenkaan ole. (TS30)
- (98) Westernien ja toimintaleffojen näyttelijälegendasta arvostetuksi ohjaajaksi kehittyntä Clint Eastwoodia **ei** ainakaan **voi syyttää** aiheiden kapeudesta. Ohjaajanurallaan Eastwood on puuhailnut mitä erilaisimpien aiheiden parissa, naisnyrkkeilijän elämästä Iwo Jiman taisteluiden kautta Nelson Mandelaan, mutta silti hänen uuden elokuvansa aihevalinta on pieni yllätys. (HS7)
- (99) Brittiohjaaja Roland Joffén poikaa Rowania **ei** ainakaan kunnianhimon puutteesta **voi moittia**. Hän on valinnut ensimmäisen valkokankaalle suunnatun elokuvansa pohjaksi Graham Greenen syvällisen romaanin *Kiveä kovempi*.(HS14)

Toisaalta ilmaukset sisältävät myös kontrastiivisuuden tai ehdollisuuden tuomisen mukaan tekstiin. Esimerkissä 96 kirjoittaja asettaa *ei voi* -ilmaukselle ehdon: jos hän on tulkinnut elokuvantekijöiden intentioita oikein, on kritiikki perusteltua. Esimerkissä 97 kirjoittaja puolestaan asettaa vastakkain elokuvan visuaalisuudet ja sisällölliset elementit. Esimerkeissä 98 ja 99 huomionarvoista on fokuspartikkelin *ainakaan* käyttö. Väitteitä seuraa perustelu, jossa kirjoittaja tarkentaa, minkä vuoksi hänen väitteensä on oikeutettu. *Ainakaan*-partikkeli kuitenkin implikoi, että jostain muusta ohjaajaa puolestaan voi mahdollisesti syyttää tai moittia.

Selkeimmin omaa rooliaan kirjoittaja kommentoi seuraavissa lauseissa, joissa kommentti oikeastaan kohdistuu kirjoittajaan itseensä ja hänen tunne-elämäänsä:

- (100) Arvion tähtiluokitus olisi perustellusti voinut olla yhtä alempi, mutta **menkään** nyt jouluhengen ja käsikirjoituksen heikkoudet peittävien ihastuttavien yksityiskohtien kunniaksi. (TS1)
- (101) Silti näiden tytöille ja naisille tuputettujen liukuhinnaunelmien kapeakatseisuus jaksaa ärsyttää, ja välillä **tuntee kirjoittavansa** samaa arviota yhä uudelleen. (TS29)

Esimerkissä 100 kirjoittaja kommentoi omaa tähtisymbolein merkitsemäänsä arviointiaan elokuvasta ja vetoaa mielenkiintoisesti sekä elokuvan teemaan että tekstin

ilmestymisen ajankohtaan: kyse on jouluelokuvasta, joka on saanut ensi-iltansa juuri joulun alla. Konditionaali-ilmauksella *olisi perustellusti voinut olla* kirjoittaja ilmaisee empimistään ja selittää ratkaisunsa jouluisella tunnelmalla, joka on vaikuttanut hänenkin mielialaansa. Esimerkissä 101 kirjoittaja ilmaisee turhautumisensa elokuvien kliseisyyteen, mikä tekee myös kriitikon työstä yksitoikkoista. Ilmaus on myös sanastoltaan hyvin emotionaalinen: kirjoittaja kuvailee elokuvan hänessä nostattamia tunnereaktioita.

*Kirjoittaja oman roolinsa kommentoijana* -roolin ilmaukset ilmaukset ovat mielestäni erityisen mielenkiintoisia. Ensinnäkin en osannut odottaa löytäväni tämän kaltaisia ilmauksia aineistostani näin paljon. Toiseksi ne tuovat esiin kriitikon inhimillisyyden ja persoonan vaikutuksen arvioon oikeastaan jopa vahvemmin kuin ne ilmaukset, joissa on käytetty yksikön ensimmäistä persoonaa, vaikka persoona onkin muodollisesti häivytetty nollapersoonan taakse.

## 6 Lopuksi

Olen tässä tutkimuksessani hahmotellut aineistoni persoonaisten ja modaalisten ilmausten perusteella sanomalehtien elokuvakriitikoille kuusi erilaista vuorovaikutuksellista roolia. Näistä rooleista voidaan muodostaa kolme rooliparia sen mukaan, millaisena kirjoittaja lukijalle näyttäytyy.

Kvantitatiivisesti korostuneimpina voidaan pitää elokuvan analysoijan ja elokuvan suosittelijan rooleja. Näissä rooleissa **kirjoittaja esiintyy asiantuntijana**, joka suhteuttaa näkemänsä omaan, oletettavasti lukijaa syvempään tietämykseensä elokuvakulttuurista ja palvelee lukijoitaan arvioimalla heidän viihtymistään elokuvan parissa. Elokuva analysoidessaan kirjoittaja tuo tekstiin mukaan kolmansia osapuolia, kuten elokuvantekijöitä ja muita elokuvia, joihin kyseessä oleva elokuva rinnastuu, sekä arvioi elokuvan onnistuneisuutta. Suosittelijan roolissa kirjoittaja puolestaan suuntautuu vahvimmin lukijoihinsa. Elokuvan analysoijan roolissa kirjoittaja käyttää nollapersoonailmauksia, kun taas elokuvan suosittelijan roolissa yleisimpiä ovat erilaiset geneeriset ilmaukset. Molemmissa rooleissa käytetään runsaasti episteemisiä modaali-ilmauksia, joiden avulla kirjoittaja tuo esiin sanomansa varmuutta, todennäköisyyttä ja mahdollisuutta.

Kertojan ja havainnoijan roolia yhdistää se, että niiden funktiona on **referoida elokuvan sisältöä** eli **johdattaa lukijaa** siihen, mistä elokuvassa on kyse. Rooleja erottaakin lähinnä näkökulma: kertojan roolissa kirjoittaja on häivyttänyt oman itsensä tekstistä ja modaaliset ilmaukset keskittyvät elokuvan henkilöhahmojen toiminnan kuvaamiseen. Havainnoijan roolissa kirjoittajan ja kuvitellun katsojayhteisön läsnäolo korostuu: kirjoittaja tuo ilmi elokuvaan kiinteästi liittyvän katsomiskokemuksen ja -tilanteen, joka toistuu joka kerta kun joku näkee elokuvan.

Kolmannen parin muodostavat mielipidekirjoittajan ja kirjoittajan oman roolin kommentoijan roolit, joissa **kirjoittajan oma läsnäolo ja inhimillisuus** korostuu. Mielipidekirjoittajan roolissa kirjoittaja viittaa itseensä eksplisiittisesti yksikön ensimmäisessä persoonassa joko kuvaten omia, henkilökohtaisia katsomiskokemuksiaan tai antaen lukijalle tietoa itsestään. Omaa rooliaan kommentoidessaan kirjoittaja tuo oman arvottamis- ja kirjoittamistyönsä – ja joskus myös omat tunteensa – esiin tekstissä nollapersoonaisin viittauksin. Kuten jo

aikaisemmin mainitsin, on tämä rooli mielestäni erityisen mielenkiintoinen: kirjoittaja ei vain kehu tai moiti elokuvaa, ilmaukset voidaan tulkita metateksteiksi, joilla kirjoittaja kommentoi omaa toimintaansa.

Teksteistä löytyvien kirjoittajaroolien avulla voidaan hahmottaa sitä, millaisia asioita kriitikot pitävät olennaisina elokuva-arvosteluiden asiasisältöjen kannalta. Toisaalta roolien analysointi kertoo myös siitä, millaisena kriitikot näkevät oman tehtävänsä – pyrkiväthän he teksteillään vastaamaan niihin odotuksiin, joita he olettavat lukijoilla olevan. Roolit eivät kuitenkaan esiinny teksteissä niinkään mustavalkoisina joko–tai-tapauksina, vaan ennemminkin ne muodostavat erilaisia enemmän–vähemmän-tyyppisiä jatkumota kirjoittajan suhtautumisessa oman mielipiteensä painoarvoon, arvioitavaan elokuvaan, elokuvan arviointikriteereihin ja lehden lukijoihin. Kirjoittajat hyödyntävät erilaisia roolipositioita niin tekstien sisällä kuin yksittäisten ilmaustenkin sisällä. He myös leikittelevät erilaisilla registereillä ja tekstityypin laaja-alaisuudella. Tutkimukseni aikana huomioni kiinnittyi monta kertaa esimerkiksi siihen, kuinka teksteissä esiintyi sulassa sovussa elokuva-alan ammattitermistöä (*kerronta, film noir, estetiikka*) ja arkista, halventavaakin sanastoa (*amerikkalaisviihteen kyllästämät kakarat, takapuolten ja tissien vilauttelu*). Verrattuna uutisteksteihin kirjoittajalla onkin hyvin vapaat kädet valitessaan tekstin rekisteriä.

Juuri tekstityypin laaja-alaisuus teki kirjoittajien viestinnällisten roolien analysoimista mielenkiintoisen tutkimusaiheen. Samalla se teki analyysistä myös hyvin haastavan, sillä yksittäisten ilmaisumuotojen luokittelulla ei vielä voinut edetä kovinkaan pitkälle. Samantyyppisillä ilmauksilla nimittäin ilmaistaan monia eri merkityksiä ja päinvastoin: samantyyppisiä merkityksiä ilmaistaan monin eri keinoin. Niinpä esimerkiksi *voida*-modaaliverbin sisältävillä nollapersoonailmauksilla, joita aineistossani oli runsaasti, on teksteissä hyvinkin erilaisia viestinnällisiä funktioita.

Kuten jo johdannossa mainitsin, ymmärretään elokuva toisaalta taiteena, toisaalta viihteenä. Mielenkiintoinen jatkotutkimuksen aihe olisikin se, millaisin kriteerein kirjoittajat elokuvaa arvottavat ja toisaalta, millaisia oletuksia he ilmaisevat lukijoidensa odotuksista.

## LÄHTEET

### Kirjallisuuslähteet

BACON, HENRY 2005: *Seitsemäs taide*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

HAKULINEN, AULI – KARLSSON, FRED 1979: *Nykysuomen lauseoppia*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

HALLIDAY, M.A.K. & HASAN, RUQAIYA 1990: *Language, context, and texts: aspects of language in a social-semiotic perspective*. Oxford: Oxford University Press.

HEIKKINEN, VESA & HIIDENMAA, PIRJO & TIILILÄ, ULLA 2000: *Teksti työnä, virka kielenä*. Kotimaisten kielten tutkimuskeskuksen julkaisuja 116. Helsinki: Gaudeamus.

HELLMAN, HEIKKI & JAAKKOLA, MAARIT 2009: *Kulttuuritoimitus uutisopissa. Kulttuurijournalismin muutos Helsingin Sanomissa 1978–2008*. Teoksessa *Media & viestintä* 32 (2009): 24–42.

HIIDENMAA, PIRJO 2000: *Lingvistinen tekstintutkimus*. Teoksessa Kari Sajavaara & Arja Piirainen-Marsh: *Kieli, diskurssi ja yhteisö*, s. 161-190. Jyväskylä: Soveltavan kielentutkimuksen keskus, Jyväskylän yliopisto.

HURRI, MERJA 1993: *Kulttuuriosasto*. Tampere: Tampereen yliopisto.

ISK = HAKULINEN, AULI – VILKUNA, MARIA – KORHONEN, RIITTA – HEINONEN, TARJA RIITTA – ALHO, IRJA 2004: *Iso suomen kielioppi*. Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia 950. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.



KANGASNIEMI, HEIKKI 1992: *Modal Expressions in Finnish*. Studia fennica linguistica 2. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

KARVONEN, PIRJO 1995: *Mistä puhutaan, kun puhutaan teksteistä?* Virittäjä 99 s. 545–548

KOHTAMÄKI, ILMARI 1958: *Suomenkielisen kirjallisuuskritiikin varhaisvaiheista*. Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 16 (1958), 103–122. Helsinki.

LAITINEN, LEA 1995: *Nollapersoona*. Virittäjä 99 s. 337–358.

LARJAVAARA, MATTI 2007: *Pragmasemantiikka*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

LEMKE, JAY 1990: *Talking Science: Language, Learning and Values*. Norwood, NJ: Ablex.

LINKALA, MINNA-KRISTIINA 1994: *Tutkimuskohteena taidekritiikki*. Tampere: Tampereen yliopisto

LUUKKA, MINNA-RIITTA 1992: *Varmuuden kahdet kasvot tieteellisessä tekstissä*. Virittäjä 96 s. 361–378

LUUKKA, MINNA-RIITTA 1994: *Persoona pragmatiikan puntarissa*. Virittäjä 98 s. 227–239.

LUUKKA, MINNA-RIITTA 2002: *M.A.K. Halliday ja systeemis-funktionaalinen kielitiede*. Teoksessa Dufva, Hannele & Lähteenmäki, Mika: Kielentutkimuksen klassikoita. Soveltavan kielentutkimuksen keskus. Jyväskylän yliopisto. Jyväskylä

MAKKONEN-GRAIG, HENNA 2005: *Toimittajan läsnäolo sanomalehtitekstissä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

MARTIN, J.R. & WHITE, P.P.R. (2005): *The Language of Evaluation. Appraisal in English*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

MÄNTYNEN, ANNE 2003: *Miten kielestä kerrotaan. Kielijuttujen retoriikkaa*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura

PAJUNEN, ANNELI 2001: Argumenttirakenne. Asiaintilojen luokitus ja verbien käyttäytyminen suomen kielessä. Suomi 187. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

PÄLLI, PEKKA 2003: *Ihmisryhmä diskurssissa ja diskurssina*. Tampere: Tampere University Press.

SHORE, SUSANNA 1992: *Aspects of Systemic-Functional Grammar in Finnish*. Sydney: Macquarie University.

SUHOLA, AINO – TURUNEN, SEPPO – VARIS, MARKKU (2005): *Journalistisen kirjoittamisen perusteet*. Helsinki: Finn Lectura.

TIILILÄ, ULLA (1992): *Hallinto- ja korvauspäätökset dialogissa: analyysiä viranomaisten ja kansalaisten kirjeenvaihdosta*. Pro gradu -tutkielma. Helsinki: Helsingin yliopiston suomen kielen laitos.

Elektroniset lähteet

Aamulehti

<http://www.aamulehti.fi/mediapalvelu/mediatiedot/alasivu.shtml/valo/?100581>

(4.4.2011)

Helsingin Sanomat <http://ilmoittajapalvelu.hs.fi/NYT-liite> (14.4.2011)

## LIITE 1: Aineistolähteet

### Aamulehti, Valo

Koodi	Otsikko	Päivämäärä	Kirjoittaja
AL1	Mahtaako pukki tulla ajoissa?	2.12.2010	Antti Selkokari
AL2	Pankkirosvo rakastuu	9.12.2010	Kari Salminen
AL3	Uusi Tron ei vakuuta	17.12.2010	Kari Salminen
AL4	Narnian tarinat loikkii saarilla	24.12.2010	Antti Selkokari
AL5	Hollywoodissa mies hukkaa ominaisuutensa onttoon elämään	31.12.2010*	Kari Salminen
AL6	Vares lähtee ulkomaille	7.1.2011	Kari Salminen
AL7	Clint tutkii jo tuonpuoleista	14.1.2011	Jukka Kangasjärvi
AL8	Elämä kuin kuolonunta	21.1.2011	Antti Selkokari
AL9	Suurnaisesta puuttuu ihmisyyys	28.1.2011	Kari Salminen
AL10	Naisten ja lasten vuoro	4.2.2011	Hilkka Karvonen
AL11	Adam ja Emma ne yhteen sopii	11.2.2011	Antti Selkokari
AL12	Kova kuin pikkutyttö	18.2.2011	Jukka Kangasjärvi
AL13	Mike Leigh'n tilannetaju huikaisee	25.2.2011	Jukka Kangasjärvi
AL14	Iho joutsenenlihalla	4.3.2011	Hilkka Karvonen
AL15	Skånelainen lapsuus suomalaisessa viinanhuurussa	11.3.2011	Jukka Kangasjärvi

\* arvostelu julkaistu poikkeuksellisesti Aamulehden kulttuuriosastolla

### Helsingin Sanomat, Nyt

Koodi	Otsikko	Päivämäärä	Kirjoittaja
HS1	Pahan pukin paluu	2.12.2010	Pertti Avola

HS2	Kovan konnan kääntymys	9.12.2010	Pertti Avola
HS3	Nukkumatti puhuu	16.12.2010	Leena Virtanen
HS4	Kuriton sukupolvi 2010	23.12.2010	Veli-Pekka Lehtonen
HS5	Vakavoitunut Vares hukkaa ytimensä	30.12.2010	Veli-Pekka Lehtonen
HS6	Matkalla jossain	30.12.2010	Anu Silfverberg
H7	Kuoleman yhdistämät	13.1.2011	Pertti Avola
HS8	Ahnehtiminen kostautuu	20.1.2011	Matti Rämö
HS9	A, B, C, D ja J	20.1.2011	Juhani Mykkänen
HS10	Änkyttävä kuningas	20.1.2011	Veli-Pekka Lehtonen
HS11	Nyrkkeilijäveljesten tarina	27.1.2011	Pertti Avola
HS12	Isää etsimässä	27.1.2011	Pertti Avola
HS13	Yksi näytös elämästä	27.1.2011	Leena Virtanen
HS14	Rantakaupungin rakkari	3.2.2011	Pertti Avola
HS15	Jumissa	3.2.2011	Veli-Pekka Lehtonen
HS16	Kultakutri seikkailee	10.2.2011	Anna Möttölä
HS17	Pitkä kävely vapauteen	17.2.1011	Pertti Avola
HS18	Elämän mittainen matka	17.2.2011	Pertti Avola
HS19	Suuren surun jälkeen	17.2.2011	Anu Silfverberg
HS20	Poika ja sammakko – ja Neuvostoliitto,	17.2.2011	Veli-Pekka Lehtonen
HS21	Onnen kerjäläiset	24.2.2011	Anu Silfverberg

#### Turun sanomat

Koodi	Otsikko	Päivämäärä	Kirjoittaja
TS1	Kuka pelkää pukkia?	3.12.2010	Katariina Norontaus
TS2	Intohimoista hupsuttelua	3.12.2010	Kari Salminen
TS3	Maahanmuuttopolitiikkaa ja suolenpätkiä	10.12.2010	Katariina Norontaus
TS4	Pankkiryöstäjät pyristelevät	10.12.2010	Taneli Topelius

	irti verenperinnöstään		
TS5	Kantrirentun parkkiintunut charmi	10.12.2010	Taneli Topelius
TS6	Unihiekka on varastettu	17.12.2010	Taneli Topelius
TS7	Huru-ukon hautajaiset	17.12.2010	Katariina Norontaus
TS8	Atari-polvi pelittää raamatullisemmin	17.12.2010	Kari Salminen
TS9	Turruttava elämä	31.12.2010	Tapani Maskula
TS10	Sisaren murhan sokaisema	31.12.2010	Taneli Topelius
TS11	Häntäheikki vakavoituu vastuunkantajaksi	31.12.2010	Päivi Valotie
TS12	Perheellisen on pakko sekoilla	31.12.2010	Kari Salminen
TS13	Uskolla autuaaksi	7.1.2011	Tapani Maskula
TS14	Karvapallot ekosotureina	7.1.2011	Katariina Norontaus
TS15	Vares kasvoi vihdoon aikuiseksi	7.1.2011	Taneli Topelius
TS16	Vaipanvaihto koulii	7.1.2011	Päivi Valotie
TS17	Naamioitu hölösuusankari	14.1.2011	Taneli Topelius
TS18	Riitoja ja romantiikkaa tv-toimituksessa	14.1.2011	Päivi Valotie
TS19	Yhteys kuoleman taakse	14.1.2011	Taneli Topelius
TS20	Änkyttävästä sammakkoprinsistä kansainyhteisön keulakuvaksi	21.1.2011	Päivi Valotie
TS21	Kurjuuden kuningas tekee kuolemaa	21.1.2011	Kari Salminen
TS22	Nyrkkeilijälupauksen taustajoukoissa	28.1.2011	Taneli Topelius
TS23	Hajanainen muotokuva mahtinaisesta	28.1.2011	Päivi Valotie
TS24	Rappion maassa suku on pahin	28.1.2011	Kari Salminen
TS25	Kotirintama kärsi ja kesti	4.2.2011	Tapani Maskula
TS26	Takamaiden työstä vetonaulaksi	4.2.2011	Päivi Valotie
TS27	Hullu rakkaus kestää murhatkin	4.2.2011	Kari Salminen
TS28	Yksinäisyys on kuolemaksi	4.2.2011	Taneli Topelius

TS29	Autuaita ovat pariutuneet	11.2.2011	Katariina Norontaus
TS30	Pitkä patikkamatka vapauteen	11.2.2011	Päivi Valotie
TS31	Fundamentalismi ratsastaa	11.2.2011	Kari Salminen
TS32	Prinsessa irtautuu kodin kahleista	11.2.2011	Taneli Topelius
TS33	Suomalaisanimaatio hajoaa hauskasti käsiin	18.12.2011	Kari Salminen
TS34	Päätäväinen tyttö tappajan kintereillä	18.2.2011	Taneli Topelius
TS35	Irtipäästämisen vaikeus	25.2.2011	Katariina Norontaus
TS36	Sympaattista arkidraamaa tavallisista ihmisistä	25.2.2011	Päivi Valotie
TS37	Valheen täyttämä elämä	25.2.2011	Taneli Topelius
TS38	Burleskin tähdet tien päällä	25.2.2011	Taneli Topelius