

Anne Leppäjärvi

”KALAPAPERISTA HUIKEAAN ANALYYSIIN”

Kritiikin asema suomalaisella teatterin kentällä vuonna 2002

Teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu –tutkielma
Tampereen yliopisto, huhtikuu 2003

TAMPEREEN YLIOPISTO

Taideaineiden laitos, Teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu, huhtikuu 2003

LEPPÄJÄRVI, ANNE: ”Kalapaperista huikeaan analyysiin”. Kritiikin asema suomalaisella teatterin kentällä vuonna 2002, 105 s. ja 21 liites.

Asiasanat: teatterikritiikki, kritiikki, kriitikot, arvostelijat

TIIVISTELMÄ

Tutkimuksen tavoitteena oli selvittää, millainen oli teatterikritiikin asema suomalaisella teatterin kentällä vuonna 2002. Aihe on ajankohtainen, koska sekä median että teatterin kentillä viime vuosina tapahtuneet muutokset ja niillä käytävä kilpailu yleisöstä asettavat paineita teatterikritiikin sisällölle, muodolle ja tavoitteille. Tutkimus toteutettiin sähköpostikyselynä touko- ja syyskuussa 2002. Kysely lähetettiin yhteensä 46:lle teatterinlain piiriin kuuluvan teatterin johtajalle ja 43:lle teatterikritiikkejä kirjoittavalle kulttuuritoimittajalle, joista 22 johtajaa ja 24 toimittajaa vastasivat. Koko otoksen vastausprosentti oli noin 52 prosenttia. Vastaukset luokiteltiin kysymys kysymykseltä aineistoa lähilukien teatterikritiikkiin kohdistuviin odotuksiin ja arvioihin. Tutkimuksen teoreettisena taustana käytettiin Pierre Bourdieun kenttäteoriaa.

Teatterikritiikin tärkein tehtävä on yleisön palvelu. Teatterinjohtajat odottavat sen tarkoittavan etenkin esityksistä tiedottamista, kulttuuritoimittajat puolestaan esitysten laadun arviointia. Teatteri-instituutiota kritiikki palvelee pitämällä yllä teatterikeskustelua ja innostamalla ihmisiä teatterin pariin. Koska toimittajat korostavat arvioinnin merkitystä, heidän vastauksiinsa sisältyy implisiittisesti myös näkemys kritiikistä teatteritaiteen laadun valvojana. Vähiten kritiikkiä tarvitsevat teatterintekijät: Teatterinjohtajat näkevät kritiikin vaikutuksen tekijöihin kielteisenä ja henkiseen hyvinvointiin vaikuttavana. Kulttuuritoimittajat tuovat vain varovasti esiin kritiikin mahdollisuuden hyödyttää tekijää ammatillisesti ja siten olla mukana teatteritaiteen kehittämisessä.

Teatterinjohtajat näkevät kritiikin olevan lähellä teatteria koskevaa muuta, usein viihteellistä julkisuutta. Toimittajat puolestaan liittävät kritiikin vahvasti osaksi sanomalehtijournalismia, mutta korostavat siis edelleen sen perinteistä tehtävää esityksen arvottajana. Osa toimittajista näkee kritiikin muodon vaativan uudistamista, jotta arviointitehtävä ja journalistiset kriteerit sopisivat paremmin yhteen. Kumpikaan ryhmistä ei liitä kritiikkiin kulttuuripoliittisia pyrkimyksiä, osa teatterinjohtajista suorastaan kavahtaa niitä. Teatterinjohtajat pitävät suomalaisen teatterikritiikin tärkeimpänä kehittämisen kohteena kriitikkojen ammattitaitoerojen kaventamista. Ammattitaitoisesti tehdyille kritiikille johtajat olisivat valmiita antamaan merkittävän aseman teatterin kentällä. Kriitikolta odotetaan siis yhä erityisiä ominaisuuksia, bourdieuläisittäin ilmaistuna erikoistunutta symbolista pääomaa. Teatterikritiikin tulevaisuuden avaintekijöitä on tuon pääoman kehittäminen.

Teatterinjohtajien ja kulttuuritoimittajien kritiikille asettamien odotusten ja arvioiden perusteella voi nähdä ryhmien perimmäisen päämäärän olevan eroista huolimatta yhteinen: teatterin kentällä tarvitaan paitsi laadukasta teatteritaidetta, myös ammattitaitoa tuon laadun mittaamisessa. Laadukas kritiikki on erityisen tärkeää nyt, kun sekä teatterin tarjonta että teatteria käsittelevä journalismi yhä lisääntyy.

SISÄLTÖ

| | |
|---|----|
| 1. JOHDANTO | 4 |
| 1.1. Tutkimuksen lähtökohta ja tavoitteet | 4 |
| 1.2. Teoreettisena taustana Pierre Bourdieun kenttäteoria | 11 |
| 1.3. Muu lähdeaineisto | 16 |
| 2. AINEISTO JA TUTKIMUSMENETELMÄT | 19 |
| 2.1. Tutkimuksen otos | 19 |
| 2.1.1. Vallan ja vastuun ammattilaiset teatterin kentällä | 19 |
| 2.1.2. Vastaajien valinta otokseen | 24 |
| 2.2. Aineiston keräämisen vaiheet ja kyselyn edustavuus | 27 |
| 2.3. Aineiston käsittely | 28 |
| 3. KRITIIKKI OSANA TEATTERIN KENTTÄÄ | 32 |
| 3.1. Kritiikki suhteessa yleisöön | 32 |
| 3.2. Kritiikki suhteessa teatterintekijään | 41 |
| 3.3. Kritiikki suhteessa teatteritaiteeseen | 49 |
| 3.4. Johtopäätökset | 63 |
| 4. KRIITIKKO TEATTERIN KENTÄN TOIMIJANA | 69 |
| 4.1. Kriitikon ominaisuudet | 69 |
| 4.2. Kriitikon tiedot ja taidot | 75 |
| 4.3. Kriitikko välineensä edustajana | 81 |
| 4.4. Johtopäätökset | 88 |
| 5. LOPUKSI | 92 |
| LÄHTEET | 96 |
| LIITTEET | |

1. JOHDANTO

1.1. Tutkimuksen lähtökohta ja tavoitteet

Suomalainen teatteri ja teatterikritiikki ovat olleet kytköksissä toisiinsa synnystään lähtien: ensimmäisten teatterikritiikkien kirjoittajat olivat samoja henkilöitä, jotka vaikuttivat ratkaisevasti myös Suomalaisen teatterin perustamiseen vuonna 1872. Näistä Sakari Topeliuksen, Pietari Hannikaisen ja Kaarlo Bergbomin päivistä kriitikoiden ja teatterintekijöiden välit ovat muuttuneet etäisemmiksi: teatterikriitikkona toiminut Suna Vuori (2000, 22) toteaa, että monen taiteilijan tuntuu nykyään olevan ”vaikeaa ellei peräti mahdotonta ymmärtää, miksi kukaan terve ja tasapainoinen ihminen ryhtyisi vapaaehtoisesti kriitikoksi”. Ihmisten ottamasta etäisyydestä huolimatta itse teatterin ja teatterikritiikin kehityssuunnat vaikuttavat kuitenkin edelleen toisiinsa ja selittävät myös osaltaan teatterintekijöiden ja kriitikoiden välistä hankausta.

Merja Hurrin (1993b, 300) mukaan taiteilijoiden ja kriitikoiden erimielisyydet voimistuivat erityisesti 1990-luvulla. Tuolloin lehdistön talousvaikeudet aiheuttivat sekä joidenkin alueellisten kakkoslehtien että yhden valtakunnallisen sanomalehden, Uuden Suomen, lakkauttamisen, kritiikkejä kirjoittavien avustajien määrän laskun sekä kulttuurisivujen vähentymisen. Nämä tekijät vähensivät ”ideologisten ja esteettisten vaihtoehtojen” määrää teatterikritiikinkin osalta, mikä taas merkitsi ristiriitojen siirtymistä lehtien sisältä tai niiden väliltä lähinnä yksittäisten taiteilijoiden ja kulttuurijournalistien välisiksi.

Teattereissa lamavuodet merkitsivät, että teatterinjohtajan työhön kiinnittyi aivan uudella tavalla ”tulos tai ulos –periaate”: useista taloista johtajia lähti joko omasta tai teatterin johtokunnan tahdosta jo ennen kautensa loppumista (Harju 1994, 16). Tiukan talouden vuodet jatkuvat teattereissa edelleen. Lappeenrannan kaupunginteatterin johtaja Antti Majanlahti totesi Turun Sanomien haastattelussa tammikuussa 2003, että teatterinjohtajan on helpompi toimia rahoittajaan eli kaupunkiin päin, jos teatteri kiinnostaa ihmisiä (TS 20.1.2003). Kiinnostusta mitataan helposti kävijämäärillä, mutta tärkeä mittapuu on myös teatterista luotu julkinen mielikuva. Molempiin vaikuttavat teatterikritiikit. Kouvolan kaupunginteatterin entinen johtaja Kari Suvalo kertoo kaupunginjohtajien puheille menoa helpottaneen kummasti, kun Jukka Kajava otsikoi

teatterin esityksestä Tampereen Teatterikesässä kirjoittamansa arvostelun sanoilla ”Kouvolasta kajahtaa” (ref. Helavuori 2001, 9).

Teatterista luotuun mielikuvaan vaikuttaa kritiikkien lisäksi myös sen saama muu julkisuus. Maaria Lingon (1990, 6) mukaan kritiikin osuus kaikesta teatterin julkisuudesta on itse asiassa pienentynyt 1980-luvulta lähtien. Linko puhuu ”teatterin uudesta julkisuudesta”, jonka kohteeksi on itse teatterityön rinnalle noussut taiteilijoiden yksityiselämä ja jota leimaa skandaalihakuisuus. Nämä piirteet kaventavat Teatterilehden päätoimittajan Annukka Ruuskasen (1997, 2) mielestä ”uuden julkisuuden” mahdollisuuksia teatteritaiteen palvelijana:

Teatteri ’pääsee’ lööppeihin vain harvasta syystä: varmimmin se tapahtuu silloin, kun Teatterikorkeakoululla on meneillään skandaali tai Jussi Parviainen tekee siiviliperformanssejaan. Uutena julkisuusilmiönä ovat iskelmätähditetyt musikaalit. Seinäjoen kaupunginteatterin *Aspects of Love* –esitys on saanut medialta kaiken myötämäen, mitä toivoa saattaa [--] Siihen nähden mitättömän huomion sai saman talon kesäkuinen menestysvierailu Saksan Mannheimin Schillerfestivaaleilla.

Vaikka uusi julkisuus ei teatteria taiteena palvelisikaan, siitä on tullut merkittävä tekijä lipunmyynnin kannalta. Näyttelijä Sanna Saarijärvi totesi muutama vuosi sitten, että Helsingin kaupunginteatterin lippukassalta kysytään nimenomaan esityksiä, joissa esimerkiksi hän itse, Hannele Lauri tai Santeri Kinnunen esiintyvät: ”Meidän lipunmyynti tuplaantuu aina isojen kansijuttujen jälkeen.” (ref. Ruuskanen & Vuori 1998, 8.) Suomentaja Jukka-Pekka Pajunen (2002, 42) kuvaakin teatterin ja viihdemedian nykyistä suhdetta symbioottiseksi: ”Teatteria markkinoidaan iltapäivä- ja viikkolehtien sivuilla, ja samat tiedotusvälineet täyttävät palstojaan teatterilla ja ainakin sitä tekevien ihmisten haastatteluilla ja henkilökuvilla. Television suosittujen ohjelmien tekijät ovat tuttuja myös teatterista ja päinvastoin.”

Ruuskasen ja Pajusen näkemyksiä tukee mediatutkija Anu Kantolan toteamus, että kulttuurista on tullut tuote, jota valtamediat myyvät. Kantolan mukaan teatteri soveltuu tarkoitukseen erityisen hyvin, koska tunnetut näyttelijät kiinnostavat ihmisiä. Mikäli taiteen tuotteistuminen lähitulevaisuudessa jatkuu, Kantolan mielestä on uhkana, että myös lehtien kulttuurisivut – ja niiden myötä kritiikit – muodostuvat entistä myyvämmiksi, helpommiksi ja viihteellisemmiksi. (ref. Ruuskanen 1999, 14.)

Markku Ihonen (2000, 13) moittii teatterijournalismin viihteellistymisen liudentaneen kritiikkitekstejä jo nyt kohti muita juttutyyppejä ja henkilöjulkisuuden keinoja - Ihosen mielestä kritiikeissä on alettu entistä enemmän ”naamailla”. Naamailu koskee myös kriitikoita: esimerkiksi Jukka Kajavan nimi tunnetaan koko Suomessa, vaikka säännöllisesti teatterikritiikkejä lukevien ihmisten joukko onkin pieni.¹ Tämä voi joissain tapauksissa tarkoittaa, että lukijat ovatkin enemmän kiinnostuneita siitä, mitä juuri Kajava sanoo esityksestä kuin mitä esitys itse pyrkii sanomaan.

Pälvi Kekki (1988, 46-47) on esittänyt uhkakuvan, että teatterijournalismin viihteellistyminen merkitsee, että myös teatterikritiikeissä aletaan vaatia arvioitavilta esityksiltä erityistä julkisuusarvoa: ”Tavanomaisemmat esitykset saavat osakseen tavanomaisen arvioinnin, jossa ei ole aineksia jälkipuheisiin.” Tämä kehitys on jo todellisuutta iltapäivä- ja puoluelehdissä, mikä kävi ilmi selvittäessäni tutkimustani varten suomalaisen teatterin kentän kriittikkokäytäntöjä. Ilta-Sanomien toimittaja Ville Blåfieldin mukaan vain ”kaikkein tärkeimpien” näytelmien kritiikit julkaistaan lehden viihdesivuilla ensi-illan jälkeisenä päivänä. Varsinaiset kulttuurisivut ilmestyvät enää kerran viikossa. (Blåfield 2002, sähköposti.) Iltalehdessä teatterikritiikit ovat sen toimittajan Margit Arvosen mukaan ”hyvin sattumanvaraisia”, kritiikkejä kirjoitetaan käytännössä ”vain silloin tällöin, kun joku meistä toimittajista on nähnyt jonkin hyvin koskettavan tai poikkeuksellisen esityksen, joka oli jaettava lukijoillekin” (Arvonen 2003, sähköposti). Nykypäivän Pertti Piispanen kertoo, että lehti on pudottamassa pois koko kulttuuriaineistoa: ”Nyt näyttää, että Kouvolan West Side Storystä kertonut juttu 25.10.2002 jäi (toistaiseksi) viimeiseksi.” (Piispanen 2002, sähköposti.) Suomenmaan Pirkko Wilén puolestaan toteaa kirjoittavansa teatterista lehteensä ”enemmänkin kuin harrastuksena” politiikan toimittajuuden ja uutispäällikön työn ohessa (Wilén 2002, sähköposti).

Yhdellä tavalla iltapäivälehdet ovat kuitenkin nostaneet teatterikritiikin aivan erityiseen valokeilaan: ne pönkittävät mielellään mielikuvaa kriitikon ja teatterintekijän vastakkaisista lähtökohdista ja asettavat näin itsensä ikään kuin yleisön ja tekijöiden puolelle kriitikoita vastaan. Tuore esimerkki on teatterinjohtaja Esko Roineen tammikuussa 2003 Iltalehdessä julkaistu kommentti: ”Jätän arvostelut lukematta, jotten

¹ Kajavan laajaan tunnistettavuuteen vaikuttanee se, että hän aloitti Helsingin Sanomissa televisio- ja radio-ohjelmien arvostelijana.

tulisi pahalle tuulelle. Sanon niin kuin Jukka Virtanen: mulle riittää toi jatkuvasta ablodimyrskystä aiheutunut kuulovaurio!”. (IL/Viikko-liite 11.1.2003.)

Suuntaus teatterikritiikin harventumiseen on saavuttanut lakipisteen muutamia vuosia sitten kaupunkikuvaan ilmestyneissä, kahviloista ja liikkeistä mukaan napattavissa ilmaisjakelulehdissä. Niissä teatteri on aiheena vain tapahtumalistoilta sekä vetovoimaisten näyttelijöiden haastatteluissa, teatterikritiikkejä ei ole lainkaan. Todellisuuden tutkimuskeskuksen² Janne Saarakkala ja Jani Manninen (2002, 31) toteavat tämän olevan yksi näyttö siitä, ettei teatteri enää herätä poliittisia ja yhteiskunnallisia reaktioita: ”[–] muutenhan sillä olisi enemmän palstatilaa, jos ei päälehdissä niin ainakin vaihtoehtolehdissä.” Saarakkalan ja Mannisen mainitsemat vaihtoehtolehdet kuuluvat nimenomaan ilmaisjakelulehtien joukkoon.

Toinen uusi media, Internet, periaatteessa monipuolistaa kulttuurijournalismia, koska kuka tahansa voi julkaista omat verkkosivunsa perinteisten tiedotusvälineiden kilpailijaksi. Käytännössä verkon suurimmat investoinnit tehdään kuitenkin viihde- ja elämystaloutteen (Mustonen 2001, 17) ja sen aihealueeksi teatteria ei tunnuta mieltävän: monilla Internetin arvostelusivustoilla kävijöitä houkutellaan antamaan kritiikkiä elokuville, peleille, kirjoille, sarjakuville ja musiikille, mutta ei teatterille (Maukola 2001, 69).

Suna Vuori (2000, 26) toteaaakin, että kritiikin kannalta on erityisen tärkeää, säilykö sanomalehti: ”Nykyisissä verkkojulkaisuissa kulttuuri on kokolailla lapsipuolen asemassa; ja vaikka ei olisikaan, verkkomuotoinen tiedonvälitys perustuu sellaisiin arvoihin, jotka usein ovat taiteelle ja kritiikille vastakkaisia: nopeuteen ja helppouteen, muun muassa.” Ilmaisjakelulehdet ja Internet voivat vaikuttaa myös taidekritiikkien lukijamääriin, koska niiden pelätään totuttavan lukijat vaatimaan tietoa ilmaiseksi ja siten pienentävän sanomalehtien levikkejä tulevaisuudessa. Sanomalehtien levikit kasvoivat lamavuosien jälkeen ensimmäisen kerran 1990-luvun puolen välin tienoilla, mutta 2000-luvun alun levikkitilastot ennakoivat uutta laskua (Levikintarkastus Oy:n tilastot).

² Todellisuuden tutkimuskeskus on helsinkiläinen teatteriryhmä, joka on asettanut tavoitteekseen arvioida uudelleen teatterin, muiden ilmaisualueiden ja todellisuuden suhdetta.

Yksi sanomalehtien keino pysyä mukana mediakilpailussa on ollut lisätä sisältönsä viihteellisyyttä: ajanvieteineiston osuus kaikkien 4-7-päiväisten sanomalehtien sisällöstä oli vuonna 1986 7,8 prosenttia ja vuonna 2000 jo 13,6 prosenttia. Saman ajanjakson aikana esimerkiksi kulttuurin osuus oli noussut 6,3 prosentista vain 7 prosenttiin (Sanomalehtien Liiton toimitustilastot)³. Toisaalta sanomalehdet kilpailevat viihdemedian kanssa korostamalla erityistä asemaansa uutisoijina. Tämä vaikuttaa sanomalehtien taidekriikkiin. Juhani Niemi toteaa, että kriitikon tekstejä muokkaa tietoisuus siitä, että hänen tulisi etsiä ”kulttuurisia skuppeja silloinkin, kun niitä ei luontevasti löydy tai kun tavanomaiset esteettiset arvot eivät tarjoa mahdollisuuksia” (HS 13.6.1998).

Sanomalehtien tulevaisuus pyritään varmistamaan myös lehdistön ketjuuntumisella, joka käynnistyi Suomessa varsinaisesti 1980-luvun puolen välin lehtikaupoilla. Tuloksena oli etenkin paikallislehtien, mutta myös joidenkin alueellisten lehtien omistuksen siirtyminen maakuntalehtien käsiin. (Jyrkiäinen 1994, 303.) 1990-luvulta alkaen sanomalehtiyhtiöt alkoivat enenevässä määrin olla mukana myös sähköisessä viestinnässä. Suurimmat omistavat sanoma- ja aikakauslehtiä, televisiokanavia, radiokanavia ja kustantavat kirjoja. Tämä tiedotusvälineiden keskittymiskehitys voi Jyrki Jyrkiäisen mukaan vahingoittaa journalismin monipuolisuutta vähentämällä toisistaan riippumattomien viestintävälineiden lukumäärää. Keskittymisen rinnalla monipuolisuuteen vaikuttaa viestintäyhtiöiden välinen yhteistyö, joka merkitsee samojen sisältöyksiköiden, kuten yksittäisen taidekriikin, leviämistä eri viestimissä juttuvaihdon välityksellä (emt. 436).

Juttuvaihtoa puolustetaan sillä, että vaikka se uhkaakin sisältöjen moniarvoisuutta, se toisaalta turvaa etenkin pienemmissä lehdissä kriiikkien kohteiden laajemman kirjon. Turvaamiseen valittu keino kertoo kuitenkin, että moni lehtitalo asettaa oman avustajan tai toimittajan käytöstä aiheutuvien kulujen säästämisen taidekriikin moniarvoisuuden ja lehden oman, ainutlaatuisen näkemyksen tarjoamisen edelle.

Ennen lehtien välistä juttuvaihtoa on yhdenmukaistumista kulttuurisivuilla edistänyt STT. Kriiikin Uutisten päätoimittaja Otto Lappalainen (1999, 3) on arvostellut

³ Sanomalehtien Liitto teetti ensimmäisen toimitustilaston vuonna 1986 ja viimeisimmän vuonna 2000. Tilastoja on tehty pääsääntöisesti kahden vuoden välein.

tietotoimiston juttujen sopivuutta kulttuurisivujen käyttöön: ”Sanasta sanaan, otsikoita ja kuvitusta myöten identtisiä artikkeleita on näkynyt entistä enemmän maakunta- ja paikallislehdissä. Sanomalehdet menettävät paikallisilmettään ja persoonallisuuttaan. Kulttuurikirjoittajien työmahdollisuudet kapenevat samalla entisestään.”

Samalla myös teatteri menettää osan historian kirjoitustaan, jonka merkittävänä osana Maaria Linko (1990, 7) pitää nimenomaan teatterikritiikkiä: ”Teatterikritiikki asettaa teatteriesityksen taideteoksena ’paikoilleen’ voimakkaammin kuin kirjallisuus-, elokuva tai kuvataidekritiikki omat kohteensa. Jos teatteriesitys ei tule omana aikanaan ymmärretyksi tai hyväksytyksi, se ei saavuta ymmärtämystä koskaan.”

Teatterikritiikki ja teatteri kietoutuvat toisiinsa myös tässä hetkessä. Näytelmäkirjailija Saara Kesävuoren (2000, 44) mielestä ”kriitikoitten kulttuurinen arvo ja sitä kautta vallankäytön mahdollisuudet ovat vähentyneet suorassa suhteessa taiteen merkityksen alenemisen ja vähenemiseen”. Saarakkala ja Manninen (2002, 31) puolestaan tekevät teatterin ja teatterijournalismin nykytilanteesta analogian:

Teatterikritiikin ei ole tarkoituskaan enää olla luovaa, koska sen tehtävä on kannatella instituutiota, joka rakennettiin silloin kun teatterilla vielä oli oikeaa merkitystä ihmisille. [–] Mitä näyttämöllä ennen tehtiin, oli osa kansallista projektia, kansakunnan kehittämistä, sivistystä. Projekti lienee päättynyt jonnekin 1980-luvun lopun ensimmäisen talouskasvun ihmeeseen, kun näkökulma siirtyi kansainväliseen kehitykseen ja viihteeseen. [–] Teatterin asemaa lehdistössä voisi verrata studionäyttämöiden asemaan kaupunginteattereiden tuotannoissa. Vaikka niiden esitykset olisivat loppuunmyytyjä, ne eivät elätä laitosta. Niissä ei ole taloudellista vetoa.

Viisitoista vuotta teatterikritiikkejä kirjoittanut Suna Vuori (2002b, 16-17) ilmoitti vuoden 2002 lopulla lopettavansa kritiikin tekemisen ”ainakin toistaiseksi” ja ”ainakin päivälehdessä”. Yksi syy lopettamiseen on kritiikin jähmettyminen, toinen teatterin jähmettyminen: ”Yhdeksän kymmenesosaa kaikesta taiteesta – ja kritiikistä – on roskaa, ja roskien tonkiminen käynee ennen pitkää haltioituvimmankin dyykkarin hermoille.” Samaan lopputulokseen on päättynyt yksi tähän tutkimukseen vastanneista teatterinjohdajista: *Teatterikritiikin merkitys on kalapaperista huikeaan analyysiin ja kaikki siltä väliltä. Useimmiten kalapaperia. Niin kuin teatteriesityskin on useimmiten höttöä.* (TJ/HV)⁴.

⁴ Merkitseen kyselylomakkeeseen saamani vastausten lainaukset kursivilla. Lainauksen jälkeen suluissa oleva lyhenne pitää sisällään vastaajatiedot: Etummainen kirjainpari on aina joko KT tai TJ ja merkitsee

2000-luvun teatteri ja teatterikritiikki ovat molemmat olleet paitsi kovan arvostelun kohteena, myös median ja talouden kenttien murrosten moukaroitavana. Tutkimukseni tavoitteena on selvittää, mikä oli teatterikritiikin asema teatterin kentällä vuonna 2002 näiden murrosten jälkeen – ja jatkuessa. Tutkimusaineistoni koostuu suomalaisten teatterinjohtajien ja teatterikritiikkejä kirjoittavien kulttuuritoimittajien teatterikritiikille asettamista odotuksista ja arvioista, joita olen kartoittanut kyselylomakkeen avulla. Tutkimuksen teoreettisena taustana toimii ranskalaisen sosiologin Pierre Bourdieun kenttäteoria. Bourdieun mukaan sosiaalinen maailma koostuu erilaisista kentistä, joilla ihmiset ja instituutiot toimivat pyrkien vahvistamaan sitä symbolista pääomaa, joka kullakin kentällä on tärkeintä (Roos 1986, 44-45). Teatteri muodostaa yhden näistä kentistä ja sen tavoitelluin pääoman muoto on kulttuurinen pääoma. Valitsemiltani ammattiryhmiltä vaaditaan erityistä kulttuurista pääomaa, koska ne käyttävät erityistä valtaa suomalaisen teatterin kentällä.

Tavoitteeni on myös tehdä näkyviksi niitä tekijöitä, jotka teatterikritiikki-keskustelussa aiheuttavat ristiriitaa teatterintekijöiden ja teatterikritikoiden välillä. Toivon tutkimukseni osaltaan lisäävän teatterin ja toimitusten ammattilaisten välistä ymmärrystä. Teatterikritiikin tulevaisuuden kannalta on mielestäni ratkaisevaa, miten teatterin kentän avainryhmät näkevät kritiikin merkityksen. Kangasalan Teatterikäräjillä kulttuuritoimittaja-teatterikritiikki Irmeli Haapanen (2000, 37) totesi juuri teatterintekijöiden ja sitä arvioivien välisen dialogin olevan tärkeää koko yhteisölle: ”Kun keskustelusuhde toimii tekijöiden, kriitikon ja lukijoiden välillä, niin kenties me yhdessä saamme luotua hieman järjestystä kaaokseen tai ainakin nähdä pikkuisen tarkemmin, mikä on se maailma, jossa elämme ja jossa juuri nämä esitykset tehdään.”

Johdantoluvun muissa alaluvuissa esittelen Bourdieun kenttäteoriaa sekä muuta käyttämäni lähdeaineistoa. Toisessa luvussa kuvailen työn metodiikkaa otoksen rajaamisesta vastausten analysointiin. Kolmannessa luvussa käsittelen kritiikkiä teatterin kentän osana ja neljännessä luvussa kritiikkiä teatterin kentän toimijana kyselyyn saamieni vastausten pohjalta. Esitän molempien lukujen lopuksi johtopäätöksiä, jotka vielä kokoan yhteen viidennessä luvussa.

joko kulttuuritoimittajaa tai teatterinjohtajaa. Jälkimmäinen kirjainpari muodostuu vastaajan etu- ja sukunimen ensimmäisistä kirjaimista. Lyhenteiden selitykset ovat työni liiteosassa (Liite 1). Sekä

1.2. Teoreettisena taustana Pierre Bourdieun kenttäteoria

Pierre Bourdieu (1985, 188) korostaa, että taiteellisen tuotannon subjekti ei ole yksittäinen taiteilija, vaan ”niiden toimijoiden kokonaisuus, joilla on suhde taiteeseen, jotka ovat kiinnostuneita taiteesta, joilla on etua taiteesta ja taiteen olemassaolosta, jotka elävät taiteesta ja taiteen puolesta, jotka tekevät teoksia, joita pidetään taiteena”. Yksittäinen taiteilija on taiteilijana olemassa vain siksi, että on olemassa taiteen kenttä. Samoin on yksittäisen kriitikon laita. Ryhmät ja yksilöt ovat olemassa keskinäisten erojensa avulla eli ”sikäli kun niillä on suhteellisia asemia suhteiden tilassa, joka on todellisin todellisuus” (Bourdieu 1998, 43).

Suhteiden tila eli kenttä muodostuu, kun rajoitettu määrä tarpeelliset ominaisuudet omaavia agenteja ja instituutioita taistelee samalla kentällä jostakin, joka on niille yhteistä ja tärkeää. Tämän symbolisen taistelun päämääränä on joko säilyttää kentällä vallitsevien voimien rakenne tai muuttaa sitä. Agentit tavoittelevat päämäärää pyrkimällä vahvistamaan sitä symbolista pääomaa, joka kullakin kentällä on arvokkainta: taloudellista, sosiaalista tai kulttuurista. Symbolinen pääoma on kaikkea sitä, mikä ihmisten välisessä kanssakäymisessä herättää kunnioitusta, arvostusta ja luottamusta. Taloudellinen pääoma on omaisuutta, tuloja, virka-asemia, kulttuurinen pääoma puolestaan oppiarvoja, tietoja ja saavutettua arvonantoa esimerkiksi teosten arvioijana sekä sosiaalinen pääoma esimerkiksi sitä, kuinka monia ja millaisia suhteita henkilöllä on ja kuinka hyvin hän tuntee vaadittavat käytöstavat kussakin tilanteessa. Muut kentän agentit osoittavat pääoman suuruuden reagoimalla siihen - esimerkiksi pitämällä sen haltijaa auktoriteettina. (Roos 1985, 12.)

Teatterin kentän agenteja ovat esimerkiksi kulttuuritoimittajat, teatterinjohtajat sekä teatteritutkijat. Niitä vastaavia instituutioita edustavat sanomalehtien kulttuuriosastot, teatterilaitokset ja -ryhmät sekä yliopistojen teatteria ja teatterintutkimusta opettavat laitokset. Teatterin kentän kulttuurista pääomaa on valta määrittellä, mitä ja kenen tekemää on hyvä teatteri tai teatterikritiikki, ketkä saavat olla osa teatterin kenttää ja millainen on heidän asemansa osana tuota kenttää. Suomalaisen teatterin kentän keskustelua on laajentanut Teatteri-lehdessä vuonna 2001 käynnistynyt Metakritiikki-

kyselylomakkeessa että saatekirjeessä toin esiin, että kyselyyn voi vastata myös nimettömänä, mutta kukaan vastaajista ei halunnut käyttää tätä mahdollisuutta.

sarja, jossa kriittinen tarkastelu kohdistuu esitysten sijaan teatterikritiikin käytäntöihin sekä yksittäisiin kritiikkiteksteihin. Sarja muistuttaa siitä, että taidekriitikoilta odotetaan suurta määrää hyvin erikoistunutta symbolista pääomaa, koska mahdollisuus määritellä, millaiset tuotteet kulloinkin ovat legitiimejä, ”hyvää taidetta”, on huomattavaa symbolista vallankäyttöä (Roos 1985, 12). Bourdieu näkeekin kriitikon edustavan legitiimiä makua, joka on ylivertainen ja hallitseva muihin makuihin nähden (emt. 21).

Mikään kentistä ei ole muuttumaton: agenttien ja instituutioiden näkemysten yhteentörmäykset saavat aikaan kulttuurisia ja sosiaalisia muutoksia. Kenttien ominaisuuksiin kuuluvat niillä säännöllisin väliajoin toistuvat vallankumoukset, jotka muuttavat nopeasti ja täydellisesti kentän pelisäännöt. Vanhat pääoman lajit menettävät arvonsa ja aikaisemmin tuntemattomat tulevat arvokkaiksi. (emt. 12.)

Kentälle tulollaan ja vastakkaisetkin asemat siellä ottamalla agentit ilmaisevat sanattomasti, että kentällä pelattavista asioista kannattaa taistella. Tämä koskee myös niitä pelaajia, jotka haluavat tehdä vallankumouksen. He ”hyväksyvät kentän keskeiset sanomattomat vaatimukset, ja tietävät, että kenttä on tärkeä ja että sillä käytävä peli on riittävän tärkeä vallankumoukseen pyrkimiseksi”. Tätä ominaisuutta Bourdieu kutsuu illusioksi. (Bourdieu 1998, 131-132.) Illusion vuoksi kentällä käytävällä taistelulla on rajansa: ”Jos legitiimin tulkinnan monopoli asetetaan kiistanalaiseksi, jos vastatullut haluaa tulkita evankeliumia tai suunnitella vaatteita, koko kenttä tuhoutuu. [--] Kirjailijoiden riitojen rajana on aina kirjallisuuden arvostaminen.” (Bourdieu 1985, 176.) Bourdieu voisi yhtä lailla puhua teatterin kentästä: esimerkiksi kriitikoiden ja teatterintekijöiden välisten taistelujen rajana on aina teatterin arvostaminen. Siksi aivan yhtä tärkeää kuin tutkia teatterinjohtajien ja kulttuuritoimittajien näkemysten välisiä eroja, on keskittyä myös tekijöihin, jotka ovat heidän näkemyksilleen yhteisiä.

Bourdieun kenttä on yhtä aikaa sekä taistelukenttä, jolla toimijat kenttää muuttaen tai sen entisellään säilyttäen ”iskevät yhteen asemaansa vastaavin keinoin ja päämäärin” että voimien kenttä, jonka ”välttämättömyydet pakottavat” sen toimijoita (Bourdieu 1998, 44). Taistelussa pääomasta on olennaista, että kentän toimijat eivät tiedä tai myönnä tarvettaan tavoitella voittoa ja kasata pääomia, vaan he ovat sisäistäneet tarpeen asenteissaan ja suhtautumistavoissaan, dispositioissaan. Tälle asenteiden ja

suhtautumistapojen järjestelmälle Bourdieu on antanut nimen habitus. (Roos 1985, 11.)

Habitus tekee yksilöllisestä ja subjektiivisesta yhteiskunnallista ja kollektiivista:

Kenttä sisältää joukon tiettyihin vallan (tai pääoman) muotoihin perustuvien positioiden välisiä objektiivisia, historiallisia suhteita, kun taas habitus koostuu joukosta historiallisia suhteita, jotka on 'talletettu' (deposited) yksilöllisiin kehoihin havaitsemisen, arvostamisen ja toiminnan mentaalisten ja fyysisten skeemojen muodossa. (Wacquant 1995, 36-37.)

Habitus ei ole kohtalonomainen eikä ikuinen, vaan avoin systeemi, johon uudet kokemukset voivat vaikuttaa vahvistavasti tai uudistavasti. Bourdieu korostaa kuitenkin, että uudet kokemukset havaitaan niiden kategorioiden avulla, jotka aiemmat kokemukset ovat konstruoineet. Esimerkiksi kotona hankittu habitus on perustana sille, miten koulukokemukset konstruoidaan ja koulun muovaama habitus taas perusta sitä seuraaville kokemuksille. Alkuperäisillä kokemuksilla on kiistaton etusija ja siten habitusta konstituiva dispositiojärjestelmä on suhteellisen suljettu. (Bourdieu & Wacquant 1995, 165.) Vain habituksen avulla voidaan Bourdieun mukaan selittää dispositioiden, makujen ja arvojärjestyksen muuttumattomuus ja siksi se on hänen teoriansa kannalta merkittävä käsite (emt.162). Habituksen ja kentän suhde toimii kahdella tavalla. Toisaalta kenttä vaikuttaa habituksen rakenteeseen määrätessään, mikä on kentällä välttämätöntä, toisaalta taas ”habitus edesauttaa konstituimaan kentän merkitykselliseksi maailmaksi”: ”Yhteiskunnallinen todellisuus on olemassa niin sanoakseni kaksi kertaa: asioina ja mielissä, kentillä ja habituksina, toimijoiden ulko- ja sisäpuolella.” (emt. 158.)

Bourdieu korostaa, että ”kenttä-ajattelu on nimenomaan relationaalista ajattelua”:

Kenttä voidaan analyttisesti määritellä asemien välisten objektiivisten suhteiden verkostoksi tai konfiguraatioksi. Asemien aktuaalinen tai potentiaalinen sijoittuminen (*situs*) niiden vallan (tai pääoman) eri muotojen jakaumaan, joita tarvitaan kentällä jaossa olevien voittojen saamiseksi, ja asemien objektiivinen suhde muihin asemiin (ylivalta alistus- tai homologinen suhde) määrittelevät objektiivisesti asemien olemassaolon ja ne determinaatit, jotka kohdistuvat asemien haltijoihin, agentteihin ja instituutioihin. (Bourdieu & Wacquant 1995, 125.)

Kenttä, pääoma tai habitus eivät siis ole määriteltävissä erillisinä käsitteitä, vaan ne ovat ymmärrettävissä vain niiden yhdessä luoman teoreettisen systeemin osina. Kukin pääoman laji on olemassa vain siinä sosiaalisessa kentässä, missä se on syntynyt, missä se pystyy tuottamaan ja uusintamaan itseään. (emt.123.)

Kukin kenttä on oma autonominen kokonaisuutensa, mutta sen tapahtumat eivät ole riippumattomia kentän ulkoisista tekijöistä (Bourdieu 1998, 46). Esimerkiksi sekä suomalaisen teatterin että sanomalehdistön syntyyn vaikutti 1800-luvun loppupuolella kansallisuusaatteen nousu, joka kietoi niiden historian yhteen. Teatterin ensimmäiset vuosikymmenet teatterikritiikki toimi sen puolustajana ja rohkaisijana. 1950-luvulla yhteiskuntatieteiden ja massakulttuurin läpimurto käynnisti sanomalehdissä toimittajien erikoistumiskehityksen, jonka myötä syntyi myös kulttuuritoimittajan ammatti (Keränen 1984, 131). Tämä merkitsi siirtymistä taitelijoiden tekemistä asiantuntija-arvosteluista toimittajien tekemään, journalistisiin kriteereihin perustuvaan taidekriittikkiin. Teatterin kentän pelisäännöt muuttuivat vallankumouksellisesti: uusi kritiikki irtautui taiteen kentästä ja sitoutui sen sijaan edustamaansa lehteen, sen journalistisiin käytäntöihin ja linjaan. Aiemmin taiteen ja journalismin kentät eivät olleet edes teoriassa voineet asettua vastakkain, sillä niiden toimijat olivat pitkälti samoja henkilöitä. (Hurri 1993b, 52.) Kuten edellä totesin kritiikin asemaan 2000-luvun teatterin kentällä vaikuttavat siis erityisesti median kentän tapahtumat. Lisäksi sekä teatterin että median kentät ovat yhä vahvemmin sidoksissa talouden kenttään.

Bourdieu korostaa symbolisen taistelun merkitystä nimenomaan taiteen ja kulttuurin kentillä: kulttuurin välittäminen ja taloudellinen hyödyntäminen edellyttää ainakin suhteellista yksimielisyyttä siitä, mitkä tuotteet ja millainen pääoma kullakin kentällä ovat arvokkaita. Taidekriitikon tehtävä on määritellä tuon yksimielisyyden normit. Hurri muistuttaa, että myös taiteen kentällä käytävissä taistelussa on pohjimmiltaan kysymys osallistumisoikeudesta, vaikka se esteettisten kiistojen kohdalla usein puetaan kiistelyksi asiantuntemuksesta ja taiteellisesta lahjakkuudesta. (Hurri 1993b, 39-40.) Kenttäteoria tarjoaa hedelmällisen viitekehyksen teatterikritiikin aseman tarkasteluun, koska teatterikritiikillä on sen luomassa peliasetelmassa niin keskeinen tehtävä.

Bourdieun mukaan vallan kentän taistelut kiihtyvät aina, kun eri pääomalajien suhteelliset arvot kyseenalaistuvat (Bourdieu 1998, 46). 1980- ja 1990-luvulla käynnistyneet muutokset teatterin ja median kentällä eivät voi olla vaikuttamatta teatterin kentällä käytössä oleviin pääomiin. Erkki Sevänen kuvailee esimerkiksi taiteilijan erityispääoman muuttuneen talouden kentän vaikutusten seurauksena:

Aiemmin ajateltiin, että taiteilijan erityispääoma muodostuu taiteellisten ilmaisu-keinojen hallinnasta sekä kyvystä kehittää uusia ilmaisukeinoja, ideoita ja elämyksiä. [--] Nykyisin taitelijoilta vaadittava erityispääoma ei ole niin selkeää kuin ennen. Sitä mukaa kuin liiketaloudellinen ajatustapa on levinnyt yhteiskunnassa ja liike-elämässä saatuja toiminnan onnistumisen kriteerejä on ulotettu muillekin elämänalueille, myös taiteilijoilta on vaadittu kykyä tuotteistaa taitonsa tai osaamisensa. (ref. Silde 2002, 15.)

Esimerkkeinä Sevänen on käyttänyt kirjailija Jari Tervoa ja Tommy Tabermannia, jotka ovat luoneet itsestään sanankäyttäjän tuotemerkin. Sevänen kuitenkin muistuttaa, että tuotemerkki-ajattelu syntyi jo 1600-luvun lopulla taidekaupan syntyessä: nimenomaan tietyn taiteilijan tekemät ja signeeraamat maalaukset tekivät erityisesti kauppansa. Sama ajattelu on nyt vain levinnyt myös muille taiteen alueille. (ref. TS 21.2.2003.) Taiteilijan muuttuneen pääoman luulisi heijastuvan myös kriitikon pääomaan kohdistuviin odotuksiin sekä vaikuttavan kritiikin asemaan taiteen kentällä. Näitä vaikutuksia pyrin tässä tutkimuksessa kuvaamaan teatterin osalta.

Kaija Kaitavuori toteaa Bourdieun kenttä-termin vakiintuneen suomalaistenkin taidepiirien puheeseen niin, että sitä käytetään jo arkikäsitteenä, viittaamatta Bourdieuhun (Kaitavuori & Büchi 1997, 6). Tämänkin tutkimuksen vastaajista neljä käytti muun kirjoituksensa joukossa 'kenttää' eri yhteyksissä: teatterikritiikin toivottiin olevan *osa teatterikenttää* (TJ/AL), Suomen tilannetta verrattiin *ulkomaiseen teatterikenttään* (TJ/TR) ja Ranskan lehdistön toimintatapaa *suomalaiseen kenttään* (KT/PN). Lisäksi kritiikin tehtäväksi asetettiin *esityksen sijoittaminen teatterikenttään* (KT/SV).

Sitaatit eivät kuitenkaan välttämättä kytke vastaajien ajattelua Bourdieuhun. Kenttä-termiä on käytetty jo ennen häntä kuvaamaan taiteen toimintaympäristöä - jopa samankaltaisessa merkityksessä: Yrjö Varpio toteaa artikkelissaan ”Kirjallisuuden kenttä ja sen pelaajat” vuodelta 1975, että tutkijoiden pitäisi ”esimerkiksi pohtia, mikä on kustannus- ja markkinointiportaan osuus kirjallisuuden arvojen muodostumisessa”. Varpio määrittelee esittämänsä näkökulman edustavan ”pragmaattista kirjallisuustiedettä”. Hän myös harrastaa Bourdieuhun usein liitettyä polemisointia: ”Tutkija, joka näkee työmaakseen vain kustantajan markkinoille lähettämän kirjallisuuden tai kriitikoiden eniten mainostaman osan siitä, on melkein kuin henkilö, joka arvioi maailman ravitsemustilannetta istumalla ravintolassa ja maistelemalla hovimestarin ruokalistaan valitsemia ruokia.” (Varpio 1975, 421-422.)

Yksi teatterinjohtajista viittasi kuitenkin suoraan Bourdieuhun: *Kritiikki ohjailee tai ainakin pyrkii ohjailemaan myös teatteripolitiikkaa yrittäen päästä määrittelemään ja arvottamaan sitä mikä on hyvää teatteria (vrt. Bourdieu)* (TJ/RB). Viittausta selittää sen lausujan, Porin kaupunginteatterin johtajan Reino Braggen, tausta: Bragge nojaa pro gradu -tutkimuksessaan, ”Teatteri-lehti suomalaisen teatterin arvottajana vv. 1945-1988” (1989), nimenomaan Bourdieun kenttäteoriaan.

Bourdieu korostaa tutkijan refleksiivisyyden merkitystä ja puhuu ”sosiologin sosiologiasta”: ”Sosiologin ja hänen tutkimuskohteensa suhteen objektivointi on välttämätön ehto sille, että sosiologi ei investoi siihen, mikä epäilemättä on saanut aikaan hänen ”mielenkiintonsa” tutkimuskohteeseen [--] Peli voidaan käsittää sellaisenaan vain silloin, kun siitä on itse vetäydytty syrjään.” (Bourdieu 1995, 303.) Tutkimusta tehdessäni pyrin olemaan tietoinen omista kytköksistäni teatterin kenttään: Olen toiminut harrastajateatterissa näyttelijänä ja ohjaajana sekä ammattiteatterissa ohjaajan assistenttina. Kulttuuritoimituksessa olen toiminut kesätoimittajana.

1.3. Muu lähdeaineisto

Työni muun lähdeaineiston voi jakaa neljään pääryhmään: (1) aiempaan taidekriittikää koskevaan tai sivuavaan tutkimukseen, (2) teatterikritiikin, teatterin ja lehdistön historiaa eri tavoin käsitteleviin teoksiin, (3) kriitikkotapahtumien pohjalta toimitettuihin alustuskokoelmiin sekä (4) sanoma- ja aikakauslehtiartikkeleihin.

Eri taiteenalojen ja kritiikin suhdetta on pohdittu Suomessa melko runsaasti. Pisimpään ja useimmin tutkimuksen kohteena on ollut kirjallisuuskritiikki, mutta senkin tutkimus on melko nuorta. Maaria Lingon (1990, 22) mukaan kirjallisuuskritiikin tutkimus tuli toden teolla osaksi kirjallisuuden tutkimusta 1960-luvulla yhteiskunnallisen tutkimuksen näkökulman vahvistuttua taiteen tutkimuksessa. Toinen kritiikin tutkimusta lisännyt tekijä oli kirjallisuuden reseptiotutkimuksen nousu. Myös Tellervo Krogerus (1988, 13-14) korostaa, että ”vasta yhteiskunnallinen tutkimuksen näkökulma sekä näkemys taiteesta vuorovaikutus-järjestelmänä ja yhteiskunnallisena instituutiona” täsmensi ja korosti kriitikon asemaa välittäjänä ja vaikuttajana kirjallisuuden kentällä. Lisäksi sanomalehtien kulttuuritoimitusten perustaminen nimenomaan 1960-luvulla kasvatti

kritiikin painoarvoa. Kirjallisuuskritiikin tutkimus on monin osin sovellettavissa teatterikritiikkiin. Esimerkiksi Hugh Dalziel Duncanin luoma kirjallisuuskritiikin kolmiomalli (1953) on toimiva tukirakenne, kun pohdin teatterikritiikin asemaa suhteessa yleisöön, teatterintekijöihin ja teatteritaiteeseen.

Teatterikritiikkiä koskevaa tutkimusta ei ole tehty paljon. Sitä sivuavia tutkimuksia on käytössäni kuitenkin useita. Esittelen niistä keskeisimmät. Merja Hurrin tutkimus (1993) kulttuuriolosuhteiden symbolisista taisteluista, sukupolvi-konfliktista sekä sananvapaudesta on merkittävä kulttuurijournalismin historiaa koskeva lähde, mutta avaa myös bourdieulaista ajattelua: tutkimuksen teoreettisen viitekehyksen muodostaa juuri Bourdieun kenttäteoria. Maaria Linko (1990) on tutkinut 1980-luvun sanomalehtikritiikkien välittämää julkisuutta ja Päivi Kekki (1988) journalistista julkisuutta teatterin julkisuuden organisoijana. Molemmat tutkimukset hahmottavat teatterikritiikkiin kohdistuvia muutospaineita sekä teatteria ympäröivän muuta julkisuutta. Kimmo Jokisen tutkimus (1988) suomalaisen arvostelijakunnan rakenteesta ja arvostelutyön luonteesta tarjoaa vertailupohjan etenkin kulttuuritoimittajien esittämille näkemyksille. Marja Korhonen (1986) puolestaan on tutkinut teatterin johtamista Suomessa, tosin hänen tutkimuksensa on edellä kuvaamani teatterinjohtajan työnkuvan muutoksen vuoksi jo osittain vanhentunut. Teatterintekijöiden suhdetta teatterikritiikkiin ja julkisuuteen olen taustoittanut Pia Hounin näyttelijän identiteettiä koskevan tutkimuksen (2000) sekä hänen artikkeliansa avulla. Teatteriyleisön kritiikkisuhdetta ovat valottaneet Irmeli Niemen ja Leila Lotin tutkimus (1977) kiinteiden ammattiteattereiden katsojakunnasta sekä Maaria Lingon tutkimus (1986) Helsingin kaupunginteatterin vierailukokeilusta Itäkeskuksen monitoimitalossa.

Taidekritiikkiä on pohdittu myös varsinaisten tutkimusten ulkopuolella. Tässä tutkimuksessa pohdinnoista keskeisimmäksi nousee Kauko Kämäräisen teos ”Taide ja kritiikki”, jossa kirjoittaja pyrkii osoittamaan, että ”taidekritiikissä on vähän itsestään selvää ja paljon harkinnanvaraista” (Kämäräinen 1986, 8). Kämäräisen lähestymistapa on sosiologinen ja siksi hedelmällinen Bourdieun teorian rinnalla käsiteltäväksi.

Bourdieun (1985, 207) mukaan kentällä käytössä olevien strategioiden ja asemien ymmärtämiseksi on tunnettava kulloinkin kyseessä olevan kentän historia. Tutkimukseni aiheen kannalta tämä tarkoittaa paitsi teatterikritiikin myös teatterin ja lehdistön

kenttien historian tuntemista. Teatterin ja lehdistön historiaa käsitteleviä lähteitä löytyy runsaasti, mutta varsinaista suomalaisen teatterikritiikin historiaa ei ole kirjoitettu. Olenkin rakentanut käsitykseni siitä pala palalta, erilaisia lähteitä tarkastelemalla.

Kritiikkihistorian puutetta on Suomessa korvattu kritiikkien kokoomateoksilla, jotka ovat keskittyneet yleensä yhden kriitikon arvosteluihin. Näistä kokoomateoksista käytän lähteinäni Maija Savutien ja Sole Uexküllin teatteriarvosteluista toimitettuja kokoelmia. Savutie ja Uexküll ovat historian hahmottamisen kannalta kiinnostavia paitsi maineensa vuoksi myös siksi, että he edustivat ideologiaaltaan toisistaan poikkeavia sanomalehtiä. Krogeruksen (1988, 14-15) mukaan kritiikkiä tutkittaessa ei pidä rajoittua vain esteettisiin normeihin, vaan on nähtävä myös, miten esimerkiksi uskonnolliset ja poliittiset arvot ja normit ohjaavat teosten vastaanottoa. Teatterikritiikin historian tarkastelussa käytän lähteinäni myös elämäkertoja, jotka hahmottavat aikaisten teatterikritiikistä esittämiä näkemyksiä.

Erilaisten kriitikkotapaamisten pohjalta toimitetut alustuskokoelmat hahmottavat teatterikritiikin historiaa aikaisten päiväkohtaisten näkemysten välityksellä. Tuoreimmat teatterikritiikkiä koskevat alustuskokoelmat ovat kesällä 2000 Kangasalla järjestetyn Teatterikäräjät –tapahtuman ja syksyllä 1996 Helsingissä järjestetyn kansainvälisen teatterikriitikkotapaamisen pohjalta toimitetut kokoelmat. Molemmat olivat tärkeitä lähteitä jo kyselylomaketta suunnitellessani. Lisäksi käytän lähteinäni Joensuun kriitikkopäivien (1980) pohjalta toimitettua alustuskokoelmaa sekä Suomen Kulttuurirahaston seminaarien pohjalta toimitettuja teoksia Kulttuuritoimittaja (1972) ja Kulttuuriavustaja (1972).

Teatterikritiikin lähihistoriaan ja nykykeskusteluun olen tutustunut Teatteri-lehden ja Kritiikin Uutisten sekä sanomalehtien artikkelien välityksellä. Erityisen antoisa lähde on edellä mainitsemani Metakritiikki-sarja, joka on saanut innostuneen vastaanoton rampin molemmin puolin. Esimerkiksi Suna Vuoren (2002a, 22) mielestä se oli yksi vuoden 2001 kiintoisimmista teatteriteoista. Sarjaa kiittää myös teatterinjohtaja Aila Lavaste tämän tutkimuksen vastauksissaan. Metakritiikkejä toimittava Todellisuuden tutkimuskeskus sai vuoden 2002 valtion näyttämötaiteen valtionpalkinnon ”omaperäisestä uuden etsinnästä ja teatterin rajojen murtamisesta” (HS 25.10.02).

2. AINEISTO JA TUTKIMUSMENETELMÄT

Tutkimukseni aineistona ovat teatterikritiikkejä kirjoittavien kulttuuritoimittajien sekä teatterilain piiriin kuuluvien teattereiden johtajien vastaukset kyselylomakkeeseen, jossa kartoitetaan heidän teatterikritiikille asettamia odotuksia sekä arvioita suomalaisesta teatterikritiikistä. Lähetin lomakkeen sähköpostitse yhteensä 46 teatterinjohtajalle ja 43 kulttuuritoimittajalle. Ensimmäiseen postitukseen vastaamatta jättäneille lähetin kolme muistutuskirjettä. Kaikkiaan kyselyyn vastasi teatterinjohtajista 22 (48 %) ja kulttuuritoimittajista 24 (56 %).

Lomakkeen ensimmäisessä osiossa kysyin vastaajien taustatiedot. Toisessa osiossa on viisi otsikoitua kysymyssarjaa teatterikritiikistä: teatterikritiikistä yleisesti, teatterikritiikki Suomessa, teatterikritiikistä käytännössä, teatterikritiikosta sekä teatterikritiikin jälkeen. Lomakkeen kaikki kysymykset ovat avoimia. Näin vastaajat voivat ilmaista kunkin kysymyksen yhteydessä juuri ne asiat, jotka ovat heidän mielestään keskeisiä. Avoimien kysymysten vastaukset kertovat sekä sisältöjen että sanavalintojen välityksellä myös vastaajan motivaatiosta ja aiheeseen liittämistä tunteista. Saatekirjeet ja kyselylomake ovat työni liiteosassa (Liite 2, Liite 3 ja Liite 4).

Kerron aluksi, millä perusteella valitsin tutkimuksen otoksen muodostavat ammattiryhmät ja miten selvitin, ketkä kuuluvat rajaamaani otokseen. Sitten kuvailen aineiston keräämisen vaiheita sekä kyselyn edustavuutta. Lopuksi selostan, miten olen analysoinut keräämäni aineistoa.

2.1. Tutkimuksen otos

2.1.1. Vallan ja vastuun ammattilaiset teatterin kentällä

Valitsin tutkimukseni otokseen juuri teatterilain piiriin kuuluvat teatterinjohtajat ja teatterikritiikkejä kirjoittavat kulttuuritoimittajat, koska molemmat ryhmät käyttävät erityistä valtaa siinä symbolisessa taistelussa, jota teatterin kentällä käydään määriteltäessä, mitä on hyvä teatteri ja hyvä teatterikritiikki.

Teatterikritiikkejä kirjoittavat kulttuuritoimittajat vastaavat yleensä lehdessään muistakin teatterijutuista, kritiikkejä kirjoittavien avustajien valinnasta, arvioitavien esitysten valinnasta sekä arvioiden sivutaitosta. Taittovaihe on merkittävää vallankäyttöä, koska siinä päätettävät jutun pituus, kuvankäyttö sekä paikka sivulla viestittävät lukijalle, kuinka tärkeästä esityksestä toimituksen mielestä kulloinkin on kysymys. Tämän tutkimuksen vastauksessa yksi kulttuuritoimittajista kuvaileekin taittovaihetta tavallaan aiheenvalinnan toiseksi vaiheeksi: *Kannattaa arvostella mahdollisimman monia esityksiä ja tehdä eroa niille annetun palstatilan perusteella* (KT/IH).

Suomalainen taidekriittikulttuuri perustuu avustajien käyttöön: Suomen Arvostelijain Liitossa oli vuonna 2002 yhteensä 824 jäsentä, kun lehtien kulttuuritoimittajien lukumäärä on moninkertaisesti pienempi (Hannikainen 2002, sähköposti). Raja avustajat kuitenkin tämän tutkimuksen otoksesta pois, koska he eivät käytä yllä kuvattua valtaa teatterin kentällä ja koska kulttuuritoimittaja on avustajaa sitoutuneempi lehtensä toimitukseen ja sen toimintaan kohdistuviin paineisiin. Avustajiin rinnastan ne muutamien lehtien toimittajat, jotka kirjoittavat varsinaisen työnsä ohessa silloin tällöin myös teatterikritiikkejä. Otoksen ulkopuolelle rajautuvat myös ne kulttuuritoimittajat, jotka kirjoittavat lehdessään teatterista, mutta eivät arvioi esityksiä. He ovat omalla valinnallaan vähentäneet mahdollista valtaansa.

Tutkimuksessa ovat mukana nimenomaan sanomalehtitoimittajat, koska sanomalehdet tavoittavat suuren, heterogeenisen lukijajoukon: kansallisen Intermedia-tutkimuksen mukaan suomalaiset päivälehdet tavoittivat vuonna 2000 86 prosenttia suomalaisista.⁵ Teatterikritiikkiä julkaistaan säännöllisesti myös Suomen ainoassa teatterialan aikakauslehdessä, Teatterissa, mutta sen kohderyhmä ovat teatterintekijät sekä aktiiviset teatterin harrastajat.

Teatterinjohtaja päättää teatterinsa ohjelmistosta, henkilöstöstä ja toimintaperiaatteista. Johtajan valta koskee myös jokaista yksittäistä esitystä. Helsingin kaupunginteatterin johtaja Asko Sarkola kuvailee teatterinjohtajaa esitysten päätuottajaksi, jolla on ratkaiseva suhde talonsa tuotteisiin: ”Kun on kymmenen päivää ensi-iltaan, niin

⁵ Intermedia-tutkimus kartoittaa, millainen on suomalaisen mediapäivä. Tutkimuksen otos oli vuonna 2000 yhteensä 1736 henkilöä ja sen teki eri medioiden tilauksesta Suomen Gallup Group. Tutkimus perustuu puhelimitse tehtyyn lomakehaastatteluun.

teatterinjohtaja tekee 60-70 päätöstä päivässä, jotka kaikki vaikuttavat tuotteeseen koko ajan.” (ref. Kyrö 1997, 10.) Siten jokainen tietyn teatterin esityksistä tehty kritiikki koskee paitsi esityksen työryhmää myös teatterijohtajan tekemiä valintoja.

Valitsin otokseeni nimenomaan teatterilain piiriin kuuluvien teattereiden johtajat, koska laki legitimoii heidän teatterinsa aseman. Bourdieu määrittelee instituution legitimiiksi, kun se on hallitseva, muttei sellaiseksi tunnistettu vaan epäsuorasti tunnustettu (Bourdieu 1985, 103). Teatterilain piiriin kuuluvien teattereiden hallitsevuus näkyy esimerkiksi teatterin erityisessä suhteessa sanomalehteen: oman alueen ammattiteatterin esitykset kuuluvat itsestään selvästi sanomalehden teatterikritiikkien kohteisiin. Tämä välittyy kyselyyni vastanneiden kulttuuritoimittajien kuvailemista arvioitavan esityksen valintaperusteista: *Maakuntalehti arvioi alueensa kaupunginteattereiden kaikki esitykset (KT/AM). ; Paikallisena lehtenä arvostelemme kaikki ammattiteatteriesitykset sekä lähes kaikki kesäteatterit. Toisinaan on arvioita muistakin isoista ammattiteattereista. (KT/MA.)* Viimeksi siteerattu vastaus ulottaa legitimiuden vaikutuksen yli levikkialueen rajojen.

Valta tuo teatterinjohtajille sekä taiteellista että taloudellista vastuuta teatterinsa menestyksestä. Taloudellisen onnistumisen paineet kohdistuvat erityisesti teatterilain piiriin kuuluviin teattereihin, koska ne saavat rahoituksensa osana kuntien valtionosuusjärjestelmää. Hannu Harju (1994, 16) näkee taloudellisen vastuun korostuneen teatterinjohtajan työssä aivan uudella tavalla teattereiden taloudellisten toimintapuitteiden kavettua 1990-luvulla: ”Puhtaasti taiteellisen linjanvetäjän takkia yhä harvempi enää sovittaa päälleen.” Tampereen Työväen Teatterin johtaja Esko Roine onkin todennut laman ja leikkausten saaneen aikaan ”uusajattelun pakon”: ”Hyvinä vuosina oli toisin: jos raha oli mennyt, sitä sai lisää.” (ref. ema. 16-17.) 1990-luvun ”pahoina vuosina” taloudellinen vastuu tarkoitti pahimmillaan sitä, että teatterinjohtaja sai lähteä. Johtajaan kohdistuva paine on edelleen kova. Oulun kaupunginteatterin johtaja Anu Saari liitti Helsingin Sanomien haastattelussa helmikuussa 2003 teatterinjohtajan työn olennaiseksi osaksi riskinoton: ”Teatterinjohtajastahan pääsee kaikkein helpoimmin eroon, jos halutaan. Vain jääkiekkovalmentajat tekevät työtään samanlaisella riskipaikalla.” (HS 23.2.2003.)

Kouvolan kaupunginteatterin entisen johtajan Kari Suvalon mielestä teatterinjohtajan

tehtäviin kuuluu myös olla riittävän näkyvä tehdäkseen ”kaupungin nimeä tunnetuksi” (ref. Helavuori 2001, 8). Näkyvyyttä ja charismaa teatterinjohtajalta on toki odotettu jo ennen 1990-lukuakin. Esimerkiksi kun Suomen Kansallisteatterille valittiin vuonna 1914 kolmen johtajan troikka, paheksui Volter Kilpi valintaa kirjeessään Juhani Aholle: ”Teatteri ei voi olla elävä taideteos ilman todellista johtajaa. Jos sitä yritetään johtaa henkilöyhdistelmillä siinä toivossa että näiden henkiset ominaisuudet täydentäisivät toisiaan on sellainen oletamus mahdollisimman naiivi.” (Salmelainen 1970, 198-199.) Tuolloin teatterijohtajaan kohdistui kuitenkin nimenomaan taiteellisen onnistumisen odotuksia. Nykyisin johtajan pr-arvo teatterinsa keulakuvana vertautuu yritysjohtajiin, kuten Vaasan kaupunginteatterin hallintojohtajana toiminut Hannu Hakala toteaa: ”Imago kristallisoituu johtajaan kuten Nokialla tai Repolalla.” (ref. Harju 1994, 18.)

Teatterilain piiriin kuuluvat teatterit ovat erityisseurannassa paitsi taloudellisten myös taiteellisten onnistumisiensa osalta. Esimerkiksi teatteriohjaaja Juha Lehtolan ja Reko Lundánin Teatteri-lehdessä julkaistussa avoimessa kirjeessä teatterinjohtajille näitä syytettiin tasalaatuisten, suurille ryhmille helposti myytävien ”tuotteiden” tekemisestä ja pienten näyttämöiden jättämisestä oman onnensa varaan, vaikka juuri niissä ”tehdään ne produktiot, jotka pitävät yllä näyttelijöiden taiteellista ammattitaitoa ja ambitiota” (Lehtola & Lundán 2002, 40). Jyväskylän kaupunginteatterin johtaja Aila Lavaste myöntääkin, että ”teatterinjohtajalla on taipumus väittää ottavansa riskejä ottamatta silti ainuttakaan, koska paineet ohjelmiston onnistumiseen ovat niin suuret” (ref. Helavuori 2001, 5).

Ryhmämyynnin kielteisistä vaikutuksista varoitettiin ensimmäisen kerran jo vuonna 1965. Silloin Tampereen Työväen Teatterin johtaja Eugen Terttula totesi avajaispuheessaan, että teatteri menettää aloitteellisen suunnannäyttäjän roolinsa, jos se ryhmämyyntiin liikaa keskittyneenä alkaa arvilla suuren yleisön mieltymyksiä. Panu Rajalan mukaan Terttulan puhe oli ”profeetallinen”, koska juuri ryhmämyynti avasi ovet nyt suurena ongelmana pidetyille teatterien viihteelliselle ohjelmistokehitykselle. (Rajala 2001, 47.) Lähes 40 vuotta Terttulan avajaispuheen jälkeen Jussi Helminen avasi saman teatterin johtajana kauden 1994 korostamalla, että teatterin tehtävä on ”valmistaa esityksiä, joita katsomalla suomalainen Maija ja Matti Meikäläinen saavat taide-elämyksiä”. Siitä, mikä on taide-elämys, Maija ja Matti kertovat teatterille ”jaloillaan”. Rajalan mukaan Aamulehden legendaarinen teatterikriitikko Olavi Veistäjä olisi saanut

”näin pitkälle menevästä kansan maun myötäilystä” aihetta useaan Parraksen pakinaan, mutta ”1990-luvun tunnelmissa” linjausta ei kommentoitu lainkaan. (emt. 615.)

Ohjelmistokysymysten ja taiteilijantyön yhdistäminen talon hallinto- ja talousasioihin voi osoittautua pulmalliseksi. Tästä on tuore esimerkki Seinäjoelta, missä kaupunginteatterin johtajaksi keväällä 2002 valittu Mikko Roiha irtisanoutui tehtävästään jo ensimmäisen syyskautensa päätteeksi. Hän perusteli eroaan sillä, että yleisötavoitteet on yliviritetty teatterin resursseihin nähden ja että hän haluaa keskittyä ohjaamiseen (ref. Ruuskanen 2003, 3). Roihan kanssa samaan aikaan teatterinjohtajana aloittanut Antti Majanlahti totesi johdannossa mainitussa Turun Sanomien haastattelussaan, että teatterinjohtajan työ on henkisesti raskasta: ”Näyttelijä ja ohjaaja tekevät yhtä produktiota kerrallaan, ja työstä syntyy aina jotain valmista. Teatterinjohtaja ei ole koskaan valmis. Koko ajan pitää katsoa monia asioita ja pitkälle tulevaisuuteen.” (TS 20.1.2003.) Työn raskautta lisää Hanna-Leena Helavuoren (2001, 5) mielestä se, ettei teattereilla ja niiden johtajilla ole uudessa tilanteessa ollut ”mitään management- tai tuotantoajattelua eikä kriisinsieto-oppia hallussaan”.

Teatterikriitikoiden ja teatterinjohtajien erityistä asemaa ja kulttuurista pääomaa teatterin kentällä korostaa niihin ammatteina liitetty status. Teatterinjohtajan statusta on kuvannut Suomen Teatteriliiton toimitusjohtajana vuoden 2002 kevääseen saakka toiminut Matti A. Holopainen: ”Sehän on sillä tavalla luova tehtävä, että jos saa talon toimimaan, siitä saa ikuisen prenikan. Taiteilijan urakehityksessä teatterinjohtajuus on yksi *high point*, joillekin ehkä uran täyttymyskin.” (ref. Harju 1994, 19.)

Teatterikriitikon status-asema liittyy Bourdiuen tulkintaan kriitikon maun ylivertaisuudesta ja hallitsevuudesta muihin katsojiin nähden. Tätä legitiimiä makua pitävät yllä yhteiskunnallinen kulttuuri-instituutio, taideteoria ja kulttuurijournalismi. (Roos 1985, 21.) Erkki Sevänen kuvaa tätä ylläpitoa vertaamalla kriitikon ja suuren yleisön palautetta toisiinsa:

Aseman saavuttamiseksi taiteilijan on kaiketi saatava tunnustusta ja hyväksyntää taiteen kentän avainryhmiltä tai suurelta yleisöltä. Avainryhmien hyväksyntä on siinä mielessä tärkeämpi, että se ylläpitää taitelijan ammatillista statusta. Toisaalta, jos taiteilijan asema perustuu pelkästään suuren yleisön hyväksyntään, asiantuntijapiireissä tällaista taiteenharjoittajaa ei välttämättä pidetä ”oikeana taitelijana”. (ref. Silde 2002, 15.)

Ylläpito konkretisoituu erään tutkimukseeni osallistuneen teatterinjohtajan vastauksessa: *Kriitikoiksi kutsutaan kaikkia räpeltäjiä, jotka kirjoittavat teatterista lehtiin ilman mitään kompetenssia. On eri asia tehdä kritiikki kuin sanoa mielipide.* (TJ/PL.) Oman yhteisönsä legitimiinä makuna toiminen välittyy myös erään kulttuuritoimittajan vastauksesta: *Kaupan kassa saattaa kommentoida, että ”olin aivan saman mieltä kuin sinä” tai että ”en taida mennä katsomaan sitä, kun jotenkin aistin sun jutusta, ettei kannata”* (KT/KH).

Teatterikriitikon status-asema tuli näkyviin myös selvittäessäni tutkimukseni otokseen kuuluvien teatterikritiikkejä kirjoittavien kulttuuritoimittajien yhteystietoja: etenkin pienemmissä lehdissä kulttuuritoimittajat empivät, voiko heitä kutsua teatterikritikoiksi. Eräs kulttuuritoimittajista kuvaili sähköpostissaan lehtensä tilannetta näin: ”Meillä ei ole lehdessä erityistä teatteriarvostelijaa. Olen kirjoittanut aika paljon lähialueen harrastajateatterien esityksistä sekä uutisoinut niitä etukäteen.” Ilmaisuihin ”erityinen teatteriarvostelija” kertoo kynnyksestä, joka henkilön tulee ylittää saavuttaakseen teatteriarvostelijan statuksen. Huomionarvoista on myös se, että toimittaja määrittelee oman kriittikkotoimintansa ”kirjoittamiseksi” arvostelun sijaan.

2.1.2. Vastaajien valinta otokseen

Lähetin kysymyslomakkeen kahdessa erässä. Toukokuussa 2002 lomakkeen saivat levikiltään Suomen kymmenen suurimman seitsemänpäiväisen sanomalehden teatterikritiikkejä kirjoittavat kulttuuritoimittajat sekä näiden lehtien päätoimituskaupungeissa sijaitsevat teatterilain piirissä olevien teattereiden johtajat. Syyskuussa 2002 laajensin otosta kattamaan kaikkien teatterilain piirissä olevien teattereiden johtajat sekä kaikki suomalaisten sanomalehtien teatteriarvioita kirjoittavat kulttuuritoimittajat, koska halusin tutkimusaineistosta monipuolisemman ja kattavamman.

Ensimmäisen otokseni osalta - vain kymmenen lehteä – lehtien teatterikritiikkejä kirjoittavien kulttuuritoimittajien yhteystiedot oli helppo selvittää: soitto kunkin lehden kulttuuritoimitukseen riitti. Kun laajensin otoksen koskemaan kaikkien suomalaisten sanomalehtien teatterikritiikkejä kirjoittavia kulttuuritoimittajia, vastaajien valinta

mutkistui, sillä vuonna 2002 maassamme oli yhteensä 202 sanomalehteä⁶. Tiedustelin sekä Journalistiliitosta että Sanomalehtien Liitosta, onko lehtien toimittajista olemassa osastojaon mukaista tilastoa tai nimiluetteloa. Kummankaan lähteen mukaan sellaista ei ole⁷. Myöskään Suomen Arvostelijain Liitolla ei ollut kattavaa luetteloa sanomalehtien kulttuuritoimittajista. Siksi lähdin tavoittamaan teatterikritiikkejä kirjoittavia kulttuuritoimittajia ottamalla yhteyttä kaikkiin alue- ja maakuntalehtiin, jotka eivät vielä olleet otoksessani. Paikallislehdissä ei erillisiä kulttuurisivuja ole.

Kaikkiin verkossa oleviin sanomalehtiin on linkki Sanomalehtien Liiton Internet-sivuilla. Verkkolehtien toimitusesittely-osioiden avulla kartoitin lehdet, joissa on kulttuuritoimitus tai vähintään yksi kulttuuritoimittajan nimikkeellä oleva toimittaja. Osasta näistä esittelyistä selvisi suoraan teatterista vastaavan tai vastaavien kulttuuritoimittajien yhteystiedot. Otin heihin yhteyttä ja tarkistin, kirjoittavatko he myös teatterikritiikkejä. Muiden kulttuuritoimitusten teatterikritiikkejä kirjoittavat kulttuuritoimittajat selvitin ottamalla sähköpostitse yhteyttä kulttuuritoimituksen esimiehiin. Mikäli esittelyosuudessa ei mainittu kulttuuritoimitusta lainkaan, tiedustelin lehden mahdollisen teatterikritiikkejä kirjoittavan toimittajan tietoja toimituksen sihteeriltä tai, jos hänen yhteystietojaan ei verkkosivuilla ollut, lehden uutispäälliköltä. Niihin lehtiin, joilla ei ole verkkolehteä, tutustuin Sanomalehtien Liiton kirjastossa.

Selvitykseni mukaan 35 suomalaisessa sanomalehdessä on teatterikritiikkejä kirjoittava oma kulttuuritoimittaja tai kulttuuritoimittajia. Kaikkiaan teatterikritiikkejä kirjoittavia kulttuuritoimittajia on 43. Heistä jokaiselle lähetin kyselylomakkeen. Vaikka varsinaisia tilastoja tai listoja Suomen kulttuuritoimittajista ei olekaan käytettävissä, saamaani tulosta voi verrata kuitenkin joihinkin lukuihin. Kalevi Salomaan (1984, 5) mukaan Suomessa oli 1980-luvun alussa 40 päätoimista kulttuuritoimittajaa, noin 3 prosenttia koko toimittajakunnasta. 1980-luvun lopun tilannetta puolestaan kuvaa Kimmo Jokisen Suomen Arvostelijain Liiton jäsenistöstä tekemä tutkimus, jonka mukaan päätoimisia kulttuuritoimittajia oli tuolloin 41 (Jokinen 1988, 104). Tämän tuloksen kohdalla on kuitenkin otettava huomioon, etteivät kaikki kriitikoina toimivat

⁶ Sanomalehtien Liitto määrittelee sanomalehdeksi lehden, joka ”on kaikkien saatavilla oleva, ajankohtaisia yleisiä asioita käsittelevä, maksullinen eli lukijan tilaama tai ostama sanomalehtityyppinen julkaisu, joka ilmestyy säännöllisesti 7-1- kertaa viikossa”.

kulttuuritoimittajat ole SARV:n jäseniä eli kulttuuritoimittajien määrä oli varmasti Jokisen tutkimuksen aikaan suurempi kuin 41. Vaikka luvut eivät ole tuoreita ja niiden tulkintaan liittyy ongelmia, niiden tarjoaman vertailupohjan perusteella voi kuitenkin todeta selvittämiäni tietojen olevan oikeansuuntaisia.

Teatterilain piiriin kuuluvia ammattiteattereita oli Suomessa vuonna 2002 yhteensä 57, joista 41 suomenkielisiä, 6 ruotsinkielisiä ja 10 tanssiteattereita.⁸ Olen rajannut otoksesta pois tanssiteatterit, koska niiden arvioinnista sanomalehdessä yleensä vastaavat eri henkilöt kuin muiden teattereiden esityksistä. Edelleen otoksesta jäävät pois Q-teatteri ja Teatteri Jurkka, koska niillä ei ole teatterinjohtajaa, vaan teatterin päätöksistä vastaa teatterin hallitus. Ryhmäteatterissa sen sijaan on kaksi taiteellista johtajaa, joista molemmille lähetin kyselylomakkeen. Näiden rajausten jälkeen otokseen jää 46 ammattiteatterin johtajaa. Otoksessani ovat mukana ne johtajat, jotka toimivat joko teatterinsa ainoana johtajana tai sen taiteellisena johtajana. Hajautettujen johtajamallien taloista mukana ovat nimenomaan taiteelliset johtajat, koska teatterikriitikit arvioivat esitysten taiteellista onnistumista. Johtajien yhteystiedot löytyivät helposti kunkin teatterin verkkosivuilta.

Tutkimusprosessin aikana ehti neljässä teatterissa vaihtua johtaja, joten niiden osalta käytössäni on vastaukset entisiltä johtajilta. Svenska Teatern i Helsingfors sai uuden johtajan, Johan Storgårdin, syksyllä 2002, mutta kyselyyni vastasi vielä Lars Svedberg. Kotkan kaupunginteatteriin tuli syksyn 2002 aikana Maija-Liisa Mártonin tilalle Kari Arffman. Seinäjoen kaupunginteatterissa jatkaa keväällä 2003 Mikko Roihan tilalla väliaikaisena johtajana Mikko Viherjuuri. Turun Uutta Teatteria johti Sami Rannila vuoden 2002 loppuun, mutta teatterin yhdistyttyä Teatteri Suden kanssa Linnateatteriksi vuoden 2003 alussa johtajaksi nimitettiin Mikko Kouki.

⁷ Sanomalehtien Liiton kahden vuoden välein tehtävässä toimitustilastossa toimituksen henkilöstö jaetaan kuuteen ryhmään: päällikkötoimittajiin, toimittajiin, aluetoimittajiin, lehtikuvaajiin, graafikoihin sekä kirjatyöntekijöihin ja t-ryhmäläisiin.

⁸ Teatterilain piiriin kuuluvat teatterit on listattuna mm. Teatterin tiedotuskeskuksen internet-sivuilla. Ennen kyselylomakkeiden lähettämistä tarkistin listan paikkansa pitävyyden keskuksen tiedottajalta. Lista on liitetty myös Kansallisooopperan ja Kansallisteatterin yhteystiedot, vaikka niiden rahoitus kansallisina päänäyttämöinä tulee omalta momentiltaan.

2.2. Aineiston keräämisen vaiheet ja kyselyn edustavuus

Valitsin aineistonkeruumenetelmäksi sähköpostitse lähetettävän kyselylomakkeen, koska se mahdollisti maantieteellisesti laajan otoksen: tutkimuksessa on mukana erikokoisia sanomalehtiä ja teattereita yhteensä 26 paikkakunnalta. Sähköpostin käyttöä tuki myös se, että jokaisella otokseeni kuuluvalla henkilöllä oli sähköpostiosoite työnantajansa puolesta. Kyselylomakkeen saatekirjeessä kerroin, että lähetän kyselylomakkeen tarvittaessa myös postitse. Yksi toimittajista pyysikin lomakkeen kotipostiinsa, jotta voisi täyttää sen kesälomansa aikana.

Varsinaisen tutkimuspyynnön lähetin siis kahdessa erässä. Saatekirjeessä ilmoittamani palautuspäivän jälkeen lähetin vastaamatta jättäneille muutaman viikon välein sähköpostitse vielä yhteensä kolme muistutusta, joissa pyysin heitä ilmoittamaan myös, mikäli he eivät ehdi tai halua kysymyksiin vastata. Jokaisen muistutuskierroksen jälkeen vastaajajoukko kasvoi. Viimeiset muistutukset lähetin sähköpostitse marraskuun 2002 lopussa. Teatterijohtajille suunnatun viimeisen muistutuksen lähetin joko teatterisihteerin tai tiedotussihteerin sähköpostiin toimitettavaksi johtajalle, jotta voisin varmistua, että hän on saanut viestini.

Monista yhteydenotoista huolimatta seitsemän johtajaa ja kuusi toimittajaa ei vastannut tutkimuspyyntöni mitenkään. Kahden toimittajan esimieheltä sain viestin, että tavoittelemani toimittaja on virkavapaalla. Tutkimukseen kieltäytyi osallistumasta yhteensä kolmetoista johtajaa ja neljä toimittajaa. Valtaosan kieltäytymisissä oli kiire. Yksi kiireeseen vedonneista johtajista ja yksi toimittajista olisivat olleet valmiita suulliseen haastatteluun. Jätin mahdollisuudet kuitenkin käyttämättä, koska halusin vastausten olevan täysin vertailukelpoisia keskenään. Neljä teatterinjohtajaa ja seitsemän toimittajaa lupasivat vastata heti, kun ehtivät. Muistutuksistani huolimatta vastauksia ei kuitenkaan koskaan tullut. Kaksi teatterinjohtajista ei halunnut osallistua tutkimukseen. Toinen heistä vetosi johtajakokemuksensa lyhyteen: ”Olen ollut teatterin johtajana vasta kolmatta päivää, joten mielelläni jättäisin vastaamatta kyselyysi tällä kertaa.” Toinen ei halunnut osallistua tutkimukseen sen aiheen vuoksi: ”En valitettavasti pysty antamaan vastauksia kysymyksiisi, sillä en koko toimintani aikana televisiossa, teatterissa ja elokuvan parissa ole kyennyt selvittämään itselleni mihin hittoon ns. julkista kritiikkiä tarvitaan.”

Osa kiireeseen vedonneista johtajista toi esiin kysymysten vaativuuden ja aiheen vaikeuden: ”Valitettavasti minulle ei ole aikaa kirjoittaa vastauksia kaikkiin kysymyksiisi, kun jokainen kysymys sisältää minun päässäni niin monta ’toisaalta ja toisaalta.’” ; ”Tutustuttuani kysymyksiisi on minun valitettavasti vastattava, että en ehdi niihin paneutua sillä vakavuudella jonka aihe vaatisi. En halua heitellä lonkalta vanhoja asenteitani enkä ehdi ajatella itselleni uusia.” Kyselylomakkeen vaativuutta korostivat myös kaksi toimittajaa ja yksi teatterinjohtaja kysymyslomakkeiden palauttamisen yhteydessä. Yksi teatterinjohtajista soitti lähetettyään vastaukset ja totesi kysymysten olleen ”valtavan kinkkisiä”. Näiden yhteydenottojen lievästä selittelyluonteesta voisi päätellä, että kysymysten vaativuus aiheutti vastaajille paineita, koska tutkimusasetelma sisälsi implisiittisesti oletuksen, että teatterinjohtajilla ja teatterikritiikkejä kirjoittavilla kulttuuritoimittajilla olisi erityisiä näkemyksiä tutkimuksen aiheesta, teatterikritiikistä.

Uskon, että kyselylomakkeen vaativuus pienensi vastaajamäärää: viisitoista avointa kysymystä teatterikritiikistä saattoi tuntua monesta vastaajasta kohtuuttoman työläältä vastattavaksi muiden töiden ohessa. Tämä voisi selittää sen, että moni vastauksen jo luvanneista teatterinjohtajista ja toimittajista – yhteensä 11 henkilöä - jätti tarkemmin kysymyksiin tutustuttuaan kuitenkin vastaamatta.

Lähetin kyselylomakkeen siis 46 teatterinjohtajalle ja 43 kulttuuritoimittajalle, joista 22 teatterinjohtajaa ja 24 kulttuuritoimittajaa vastasi. Johtajien osalta vastausprosentti on noin 48 ja toimittajien noin 56. Koko otoksen vastausprosentti on noin 52. Myös tässä tutkimuksessa näkyy postikyselyn suurimpana ongelmana pidetty kato. Siitä huolimatta tutkimusaineistoa on kuitenkin laajasti: yhteensä 46 kyselyn palauttaneen vastauksista 15 kysymykseen kertyy lähes 700 erimittaista, teatterikritiikkiä eri näkökulmista lähestyvää vastausta analysoitavaksi. Siksi kadosta huolimatta aineistossa voi monien kysymysten osalta havaita kylläntymistä.

2.3. Aineiston käsittely

Olen kirjoittanut koonnin kyselyyn vastanneiden teatterinjohtajien ja kulttuuritoimittajien taustatiedoista ja liittänyt sen työni loppuun (Liite 5).

Teatterikritiikkiä koskeviin kysymyksiin saamani vastaukset luokittelin kysymys kysymykseltä aineistoa lähilukien joko teatterikritiikkiin kohdistuviin odotuksiin tai arvioihin. Valitut luokitteluyksiköt täydentävät toisiaan: vastauksista analysoitujen odotusten avulla kartoitin, millaisen aseman vastaajat ovat valmiita antamaan kritiikille teatterin kentällä ja arvioiden avulla päättelin odotusten taustalla olevia, selittäviä tekijöitä.

Odotuksiin luokittelin vastaukset, jotka käsittelevät teatterinkritiikin rakennetta (1. kysymys), tehtäviä (2. ja 3.), käytännön valintoja (6., 7. ja 8.), teatterikritiikon ominaisuuksia (9., 10. ja 11.) sekä teatterikritiikin jälkeen käytävää keskustelua (14.). Arvioihin luokittelin vastaukset, jotka koskevat suomalaisen teatterikritiikin tasoa ja kehittämistarpeita (4. ja 5.), sen vaikutuksia taiteilijaan ja katsojiin (12.a ja 12.b) sekä vastaajan suhdetta taiteilijan kirjoittamaan vastineeseen (13.). Olen koonnut luokitukset kysymyskohtaisiksi taulukoiksi työni liiteosaan (Liite 6).

Lomakkeen 15. kysymykseen, ”Mitä muita ajatuksia teatterikritiikki herättää?”, saadut vastaukset käsittelin luokituksen ulkopuolella. Jaoin ne sisältöjensä perusteella odotuksia ja arvioita täydentäviin aihe-alueisiin. Näitä aihealueita ovat esimerkiksi Teatterikritiikko yhteisönsä jäsenenä ja Kritiikki osana journalismin kenttää. Liitin aihealueiden joukkoon myös ne muiden kysymysten vastaukset tai vastausten osat, joissa ”ohitettiin” varsinaisen kysymyksen aihealue, mutta pohdittiin teatterikritiikkiä kuitenkin muusta näkökulmasta. Esimerkiksi kysymykseen ”Miten sanomalehden tulisi valita arvioitavat esitykset?” saadun vastauksen vahvennetun osan liitin osaksi Kritiikki osana journalismin kenttää -aihealuetta:

En osaa puuttua toimituspolitiikkaan, mutta kaiketi niin, että jotakuinkin kaikki pääsisivät huomion kohteeksi. Totuus on kuitenkin se, että lehdille teatteri on marginaalialuetta eikä siihen mittavasti panosteta.

Olen merkinnyt liitteenä oleviin luokittelutaulukoihin kunkin kysymyksen kohdalle, kuinka monta vastausta on käsitelty muiden aihealueiden yhteydessä. Olen merkinnyt taulukoihin myös kokonaan käsittelemättä jääneiden vastausten lukumäärät. Käsittelemättä jääviin kuuluvat ne muutamat tapaukset, joissa vastaaja on joko jättänyt kokonaan vastaamatta yksittäiseen kysymykseen tai vastannut niin epätarkasti, että vastausta on mahdoton analysoida. Jälkimmäiseen ryhmään kuuluu esimerkiksi 1. kysymykseen ”Millaisista osista hyvä teatterikritiikki rakentuu?” saatu vastaus *Kuten muutkin jutut,*

alusta, keskikohdasta ja lopusta.

Varsinaista luokittelua tehdessäni luokitteluyksikkö oli suurimmillaan usean lauseen kokonaisuus ja pienemmillään vain yksi sana. Sama vastaus saattoi siis pitää sisällään useampaa kuin yhtä luokkaa edustavaa ainesta. Esimerkiksi alla olevan vastauksen 12. a kysymykseen, ”Millaista vaikutusta teatterikritiikeillä Suomessa on teatterintekijöihin?”, luokittelin sekä Riippuu kriitikosta/välineestä -arvioluokkaan että Merkitystä vähätellään -arvioluokkaan. Ensin mainittua luokkaa edustava osa vastauksesta on merkitty vahvennettuna, viimeksi mainittua luokkaa edustaa muu osa vastauksesta:

Riippuu kriitikosta. Usein käsittääkseni teatterikritiikkiä vähätellään tekijöiden keskuudessa tyyliin ’en edes lue’. ***Onhan se kiva saada kehuja ja ikävä jos moititaan etenkin valtakunnallisessa lehdessä.***

Vaikka luokittelun yhteydessä käsittelin vastauksia osina, tarkastelin analyysiä tehdessäni kutakin vastausta jälleen kokonaisuutena, jotta en kadottaisi sen pientenkään osien suhdetta kontekstiinsa. Esimerkiksi edellä siteeratun vastauksen kolmannen lauseen -han-pääte on tärkeä yhdistää sitä edeltävään lauseeseen, koska se viittaa nimenomaan tekijöiden tapaan vähätellä kritiikin merkitystä ja asettaa sen kyseenalaiseksi.

Kolme kysymyksistä on kaksiosaisia ja siksi luokittelin ne kahdessa vaiheessa (4., 7. ja 11.) Jaoin vastaukset ensin kysymyksen alkuosan perusteella kahteen tai useampaan pääluokkaan, joista kukin vastaaja voi kuulua vain yhteen. Pääluokkien sisällä luokittelin vastaukset perusteluluokkiin, jotka edustavat joko odotuksia tai arvioita. Esimerkiksi 7. kysymyksen, ”Tulisiko arvostelu aina kirjoittaa ensi-illan perusteella? Miksi kyllä/miksi ei?”, vastaukset jaoin aluksi odotusluokkiin Kyllä, Ei välttämättä sekä Ei. Toisessa vaiheessa luokittelin pääluokkien sisällä vastaukset perusteluluokkiin, joita ovat esimerkiksi Kyllä, koska ensi-ilta on uutinen ja Kyllä, koska lukijat ovat tottuneet käytäntöön.

Luokiteltuani kysymykset 1. – 14. sekä koottuani niiden ulkopuolisen aineksen ja 15. kysymyksen vastaukset yhteisiksi aihealueiksi kirjoitin luokituksen ja aihealueiden pohjalta koonnin kunkin kysymyksen esiin nostamasta aiheesta (esim. teatterikritiikin rakenne, ensi-ilta-arviointi, suomalaisen kritiikin kehitystarpeet). Keskityin koonteja kirjoittaessani havainnoimaan vastaajaryhmiä yhdistäviä ja erottavia tekijöitä. Näiden

koontien perusteella pystyin tunnistamaan koko aineistossa toistuvia teemoja, jotka ovat olennaisia vastaajien teatterikritiikille määrittämän aseman tulkitsemisessa.

3. KRITIIKKI OSANA TEATTERIN KENTTÄÄ

Kritiikin asemaa teatterin kentällä kuvaa hyvin se, että kysyessäni teatterinjohtajilta ja kulttuuritoimittajilta teatterikritiikin tärkeintä tehtävää, molemmista vastaajaryhmistä vain puolet pystyi valitsemaan ainoastaan yhden tehtävän. Monissa vastauksissa todettiin, että kritiikin tehtävien määrittely vain yhdestä näkökulmasta on mahdotonta: *En osaa sanoa, mikä niistä on tärkein, riippunee tapauksesta* (KT/IK). ; *Riippuu tapauksesta, siitä kenen näkökulmasta asiaa katsotaan* (TJ/RB).

Vastauksista on luettavissa neljä näkökulmaa, joiden perusteella teatterikritiikin tehtäviä ja nykyistä asemaa teatterin kentällä tarkastellaan: yleisö, teatterintekijät, teatteritaide ja journalismi. Jälkimmäistä lukuun ottamatta käsittelen niistä jokaista omassa alaluvussaan. Journalismin näkökulma seuraa mukana kussakin alaluvussa.

3.1. Kritiikki suhteessa yleisöön

Kirjallisuustieteilijä Hugh Dalziel Duncan julkaisi vuonna 1953 taidekritiikin kenttää kuvaavan kolmiomallin, jonka kärjet muodostavat kirjailija, kriitikko ja yleisö. Mallillaan Duncan toi yleisön taiteen kentällä tapahtuvan vuorovaikutusprosessin osaksi ja antoi kriitikolle tehtävän toimia välittäjänä taiteilijan ja yleisön välillä. (Duncan 1967, 205-212.) Merja Hurri (1993b, 50) pitää Duncanin mallia ”vallankumouksellisena”: ”Taidekritiikkiä oli harjoitettu ja siitä oli keskusteltu jokseenkin systemaattisesti useita vuosisatoja, ilman että keskustelijoiden mieleen oli syvällisemmin edes juolahtanut, että kritiikillä on myös lukijansa.”

Sekä teatterinjohtajat että kulttuuritoimittajat näkevät kriitikon nimenomaan tiedon välittäjänä teatterin ja yleisön välillä. Mutta se, mitä tietoa yleisölle kritiikissä välitetään, erottaa ryhmiä toisistaan. Toimittajat pitävät kritiikin tärkeimpänä sisältönä esityksen arviointia, sen laadusta tiedottamista: *Kritiikin tulee tunnistaa taideteos ja esitellä sen eri puolet yleisölle eli lehden lukijoille* (KT/RV). Tässä he lähestyvät Kauko Kämäräisen (1986, 65) esittämää näkemystä kriitikosta ”taiteen ja ei-taiteen rajan huoltajana”: ”Kriitikon osana puolestaan on sekä ymmärtää ehdoitta syntynyttä taidetta että tunnistaa ehdollinen epätaide. [--] Hänen olisi vakuutettava muut siitä, että jotkin

teot ovat epätaidetta, että ne motivoituvat muusta kuin taide-ehtoisesta todellisuuden tarkastelusta.” Kyselyyn vastanneet toimittajat eivät kuitenkaan tuo esiin tehtävää taidekasvatuksen näkökulmasta, yleisön maun kehittäjänä, vaan vastauksista välittyvä mielikuva lukijasta, joka päättää itse, kuinka hyödyntää kriitikon esityksestä tekemä arvio: *Toivon, että sanomalehden lukijat lukevat teatterikritiikkejä paitsi saadakseen tietoja esityksestä myös peilatakseen omia näkemyksiään toisen ihmisen tulkintoihin* (KT/IH). Muutamia toimittajia määrittelevät teatterikritiikin tehtäväksi kuluttajanvalistuksen, mitä pidän laadusta tiedottamisen ääritapauksena: *Kuluttajanvalistusta – kannattaako katsoa (ohjaus, dramaturgia, näyttelijäntyö, musiikki, lavasteet, puvut)* (KT/LY).

Kuluttajanvalistusta enemmän toimittajien vastauksissa korostuu kritiikin tehtävä journalistisena, nimenomaan sanomalehden lukijoita palvelevana tekstinä: *Katson kirjoittavani ensi sijassa lehden lukijoille, sekä niille, jotka ovat nähneet esityksen, mutta myös heille, jotka eivät olleet katsomossa* (KT/SV). Journalistinen ote tarkoittaa useimpien toimittajien vastauksissa paitsi informatiivisuutta, myös esityksen asettamista laajempaan kontekstiin: *Ajoittaa esitys sen historiallisiin ja nykypäivään rinnastuvaan yhteyteen – miksi juuri tämä esitys tehtiin?* (KT/AV). Myös perinteiset uutiskysymykset toistuvat toimittajien vastauksissa ja muutama vastaajista määrittelee kritiikkiä nimenomaan sanalla ’uutinen’.

Teatterinjohtajien vastauksissa korostuu tiedon välittämisen valjastaminen teatterin puolesta toimimiseen – tärkeimmäksi sisällöksi ei niinkään muodostu esityksen laadusta, vaan sen olemassaolosta tiedottaminen: *Esitellä teosta ja esityksen toteutusta lukijoille, siten että teoksesta saa kokonaiskuvan ja kiinnostus lukijan omaan kokemukseen ja mielipiteisiin herää* (TJ/MB). Kahden johtajan vastauksessa tiedottaminen saa suorastaan markkinoivan luonteen: *Kritiikki voi olla osa tiedotusstrategiaa* (TJ/PL). ; *Tavallaan se on (ainakin kehuva) mainosta esityksestä* (TJ/RB). Arviointisanaa käyttää vain pieni osa teatterinjohtajista, sen sijaan useampi kyllä toteaa, että teatterikritiikkiin kuuluu esityksen analysoiminen. Tämä on huomionarvoista, koska ’esityksen analysoimiseen’ liittyy selvästi vähemmän pyrkimystä arvottamiseen kuin ’esityksen arviointiin’.

Kritiikin rooli esityksen olemassaolosta tiedottajana kärjistyy myös niissä teatterinjoht-

tajien vastauksissa, joissa toivotaan kriitikon tulevan nimenomaan ensi-iltaan, jotta tieto ehtisi vaikuttaa lukijoiden teatteriin lähtöpäätökseen. Selja Ahava (2001, 22) on arvostellut tämän tyyppisiä kommentteja kritiikin aliarvostamisesta: ”Tekijät toivovat kriitikon kirjoittavan arvostelunsa mieluiten heti ensi-illan jälkeen, sillä jos kritiikki ilmestyy kovin myöhään, siitä ei ole ”hyötyä”. [--] Jos kriitikot kaventuvat meillä ainoastaan mainosmiehiksi tai tuomareiksi, mistä löytyisi tila taidekeskustelulle?” Ahava pelkää kulttuurisivujen tyypistyvän tekijöiden palvelusivuiksi, joiden kritiikkejä ei enää lueta kritiikkeinä vaan jonkinlaisena ”kannattaako mennä –palstana”. Myös yksi tähän tutkimukseen vastanneista toimittajista kommentoi teatterilaisten oletettua toivomusta nopeasta kritiikistä: *Teatterintekijät tietysti toivovat aina, että kirjoitettaisiin nimenomaan ensi-illasta. Heidän mielestään se on ainoa oikea paikka sekä lipunmyynnin että rituaalin kannalta. Lehden teon kannalta asia ei ole näin.* (KT/MM.)

Osa teatterinjohtajista kuitenkin odottaa kritiikin toimivan teatterin puolesta myös pitämällä julkisuudessa yllä Ahavan puolustamaa taidekeskustelua, joka saisi *teatterin kiinnostamaan yhä laajempaa joukkoa suomalaisia* (TJ/AM). Maaria Linko (1990, 7) muistuttaa, että teatterikritiikillä on vaikutuksia paitsi katsojan käsitykseen yhdestä esityksestä myös muita, epäsuorempia ja laajempia vaikutuksia koko teatterin kentän kannalta:

Ne vaikuttavat (vaikkeivät tietenkään yksinään määrää) käsityksiimme siitä, minkälaista on taiteellisesti korkeatasoinen teatteri, minkälaista on viihdeteatteri, minkälaista epäonnistunut teatteri. Ne vaikuttavat teatteria koskeviin puhetapoihimme: mihin teatteriesityksen piirteisiin tulee kiinnittää huomiota, ja miten on tapana ilmaista vastaanottokokemusta. Lisäksi arvostelut vaikuttavat kulloisenkin ajankohdan käsityksiin eri teattereiden linjoista, ja ne saattavat nostaa esiin joitakin pieniä teatteriryhmiä, joista ei muuten kovin paljon tiedettäisi.

Jälkimmäiseen vaikutukseen viittaa muutama vastaajista: *Pienemmissä ja tuntemattomimmissa teatteriryhmissä voi olla merkitystä sillä, onko esitys saanut hyvät vai huonot arvostelut* (KT/IH). ; *Joidenkin vaikeasti myytävien ja tarkasti valikoiville katsojille tuotettujen esitysten menestykselle kritiikin merkitys voi kyllä olla merkittävä* (TJ/HT). Suurempien ja vakiintuneempien teattereiden kohdalla teatterikritiikkien vaikutusta yleisön käyttäytymiseen ei pidetä kovin suurena – toimittajat näkevät vaikutusta olevan jonkin verran enemmän kuin teatterinjohtajat.

Lingon esiin tuoman ajatuksen kannalta on oireellista, että molempien ryhmien

vastauksissa kysymys teatterikritiikin vaikutuksesta yleisöön ymmärretään useimmin nimenomaan vaikutukseksi heidän teatteriin lähtöpäätökseensä. Muihin tehtäviin viittaavat vastaukset ovat yksittäisiä etenkin teatterinjohtajien ryhmässä. Tämä kertoo mielestäni nykyisen teatterikeskustelun keskittymisestä katsojalukuihin ja niiden merkitykseen teatterin talouden ja tulevaisuuden kannalta.

Kritiikin vaikutusten arviointia pidetään kuitenkin vaikeana yleisön käyttäytymisen ennakoimattomuuden vuoksi: *Kritiikit muokkaavat menopäätöstä. Joskus päinvastoin.* (TJ/KA.); *Osalle kritiikit vaikuttavat siihen, lähdetäänkö esitystä katsomaan. Monet kuitenkin lähtevät joka tapauksessa ja joillekin negatiivinen arvostelu on jopa kannustin lähteä katsomaan esitystä.* (KT/RN.) Anu Mustosen (2001, 55) mukaan ihmisten median käyttöä on vaikea ennakoida, koska mediavaikutukset syntyvät vasta mediasisällön, käyttäjän ja tilanteen monimutkaisen yhteispelin tuloksena. Hannu Harju (1992, 30) uskoo, että teatterikritiikillä on tässä yhteispelissä vähemmän valtaa yleisöön kuin muulla julkisuudella: ”Julkisuus on ketju: jotkut teatterilaiset puhuvat esityksen serveeraamisesta julkisuudelle. Jos julkisuus löytää esityksen, sen löytävät myös katsojat.” Toisaalta Harju näkee teatterikritiikin aseman edelleen erityisenä: ”Kritiikki johdattaa jossain määrin muuta julkisuutta esityksen jäljille ja sävyttää tapaa, jolla esitykseen suhtaudutaan.” (ema. 29.) Toistuvat myönteiset kritiikit voivat esimerkiksi nostaa tietyn näyttelijän julkisuudessa ”suurten” joukkoon – ne toimivat ikään kuin virallisina todisteina tähteydestä.

Ennakoimattomuudesta huolimatta kaksi teatterinjohtajaa ilmaisee varsin tarkasti kritiikin vaikutusvallan katsojiin: *Vain 4 % katsojista tutustuu kritiikkiin* (TJ/ER). ; *Tutkimusten mukaan 5 %* (TJ/MR). Vastajaat eivät viittaa tiettyyn tutkimukseen, mutta lukujen perusteella kyse voisi olla Irmeli Niemen ja Leila Lotin vuonna 1977 valmistuneesta tutkimuksesta, jonka tutkimusotoksesta juuri 4 prosenttia piti lehti-ilmoituksia ja –arvosteluja ensisijaisina syinä teatteriesityksen valinnalle ja 8 prosenttia toissijaisena syynä. Henkilökohtaisen tiedottamisen valitsi ensisijaiseksi syyksi 23 prosenttia ja toissijaiseksi 10 prosenttia otoksesta. (Niemi & Lotti 1977, 15-16.) Maaria Lingon (1986, 55) lähes kymmenen vuotta myöhemmin tehdyssä katsojatutkimuksessa teatterikritiikin ja henkilökohtaisen tiedottamisen sijoitukset eivät olleet juuri muuttuneet.

On kuitenkin muistettava, että kritiikkien vaikutus tietyn esityksen katsojiin ei suoraan

kerro, kuinka paljon kritiikkejä luetaan. Vuoden 2002 Aluemediatutkimuksen mukaan esimerkiksi Etelä-Suomen Sanomien lukijoista 35 prosenttia lukee säännöllisesti kulttuurisivuja. Tutkimukseen kuului myös osio, jossa mitattiin kunkin alueen väestön kiinnostusta eri aihealueita kohtaan. Vuonna 2002 päijäthämäläisistä 30 prosenttia ilmoitti olevansa kiinnostunut aihealueesta teatteri/ooppera/baletti. (AMT Päijät-Häme 2002.) Luvut eivät mittaa samaa asiaa kuin Niemen ja Lotin sekä Lingon tutkimukset, mutta ne muistuttavat, että kritiikin arvon ainoa mitta ei ole niiden vaikutus lukijoiden teatteriin lähtöpäätökseen.

Niemen ja Lotin tutkimuksessa (1977) katsojat saivat seuloa teatteriesityksen valintaan vaikuttaneet tekijät vaihtoehdoista, joiden joukossa mediaa edustivat sanomalehden lisäksi ”aikakauslehden artikkeli” sekä ”radio- tai tv-ohjelma”. Kummankin vaikutus teatteriesityksen valintaan oli varsin pieni, alle yhden prosentin. Lingon tutkimuksessa (1986) mediaa edusti sanomalehden ja paikallislehden lisäksi vaihtoehto ”TV, radio”, jonka osuus teatteriesityksen valinnassa oli niin ikään yksi prosentti. Olisi kiinnostava tietää, miten aikakaus- ja iltpäivälehtien sekä television merkitys teatterin esityksen valinnassa on kehittynyt viimeisten lähes 20 vuoden aikana ja miten tämä kehitys on vaikuttanut toisaalta teatterikritiikin ja toisaalta henkilökohtaisen suosituksen merkitykseen. Johdannossa siteeraamani näyttelijä Sanna Saarijärven kommentti 1990-luvun lopulta antaa olettaa, että esimerkiksi aikakauslehtien luvut olisivat muuttuneet varsin radikaalisti: ”Kaupunginteatterin lippukassalta kysytään esityksiä joissa on esimerkiksi Hannele Lauri tai Santeri Kinnunen tai Sanna Saarijärvi. [-] Meidän lipunmyynti tuplaantuu aina isojen kansijuttujen jälkeen.” (Ruuskanen & Vuori 1998, 8.)

Vaikka Lingon sekä Niemen ja Lotin tutkimusten edellä esitellyt luvut vastasivat toisiaan, nosti Linko kaksi uutta näkökulmaa teatterikritiikin ja yleisön suhteen tarkasteluun: Suuremmassa yhteisössä lehdistön rooli vaikuttajana kasvaa. Pienemmässä yhteisössä puolestaan toimii viestinnän kaksivaiheisuus.

Linko tutki saman esityksen katsojia sekä Helsingin kaupunginteatterissa että Itäkeskuksen monitoimitalossa, jossa esitys vieraili. Molemmissa tapauksissa henkilökohtaisen kontaktin kautta saatu tieto oli tärkeämpi kuin sanomalehdestä saatu, mutta kaupunginteatterissa esityksen nähneiden osalta luvut olivat hyvin lähellä

toisiaan. Itäkeskuksessa ero puolestaan oli selvä tuttavien hyväksi.⁹ Sanomalehden rooli korostuu siis etenkin ainoan valtakunnallisen lehtemme, Helsingin Sanomien, kohdalla jo siksi, että pääkaupunkiseudun suuriin teattereihin tulee katsojia laajalta alueelta, jopa eri puolilta maata. (emt. 50.) Tämä on merkittävä huomio, koska usein HS:n roolia pidetään tärkeänä nimenomaan sen laajan levikkialueen ja lukijakunnan vuoksi. Kysymys on kuitenkin myös arvioiden kohteiden asemasta teatterin kentällä.

Pienemmässä yhteisössä, jota Lingon tutkimuksessa edustaa Itäkeskuksen alue, toimii viestinnän kaksivaiheisuus. Sillä hän tarkoittaa Paul F. Lazarsfeldin (1948) viestinnän kaksivaihehypoteesia, jonka mukaan ”informaatiota uudesta asiasta ottavat ensin vastaan erilaiset paikallisaktiivit, joiden muodollinen asema ei ole välttämättä millään lailla merkittävä, mutta jotka seuraavat asioita esimerkiksi lehdistä ja tuntevat paljon ihmisiä”. Tieto kulkeutuu heidän kauttaan muille asukkaille. (Linko 1986, 57.) Tähän kaksivaihe-hypoteesiin viittaavat ne muutamat vastaajat, joiden mielestä kritiikkien vaikutus välittyy ryhmämatkojen järjestäjien kautta: *Vaikutusta voi olla siinä, että kritiikkejä lukevat ”aktiivit”, jotka tuovat ryhmänvetäjinä bussilasteittain katsojia* (TJ/RB).

Molemmissa em. katsojatutkimuksissa henkilökohtaisen tiedottamisen vaikutus oli huomattavasti teatterikritiikkiä merkittävämpi. Myös osa tämän kyselyn vastaajista tuo esiin *puskaradion* ja *viidakkorummun* vaikutuksen teatteriyleisön käyttäytymiseen suurempana kuin teatterikritiikin: *Viidakkorumpu on aina vahvempi houkutin teatteriin kuin yksikään kritiikki!* (TJ/AM). Yksi toimittajista uskoo, että kritiikin mahdollisuus on vaikuttaa *vahvistavasti samaan suuntaan kuin viidakkorumpu: Kriitikko ei voi kehumalla nostaa esitystä, joka ei mene yleisöön ja vastaavasti kaataa sellaista, josta yleisö pitää* (KT/HR). Yksi teatterinjohtajista tarkentaa, että: *pienimmissä kaupungeissa ”puskaradio” toimii kritiikkiä paremmin* (TJ/TR). Tähän tulokseenhan myös Linko tutkimuksessaan tuli. Toisaalta alueellisen lehden toimittajan vastaus on esimerkki siitä, miten pienessä kaupungissa kriitikko on helposti tunnistettavissa ja lähestyttävissä oleva henkilö: *Kaupun kassa saattaa kommentoida, että ”olin aivan saman mieltä kuin sinä” tai että ”en taida mennä katsomaan sitä, kun jotenkin aistin sun jutusta, ettei kannata”*

⁹ Lukuja on vaikea verrata toisiinsa tarkasti, koska osa vastaajista oli merkinnyt tietolähteeksi sekä sanomalehden että paikallislehden, jotka kyselyssä oli erotettu toisistaan, ja koska kaupunginteatterissa esityksen nähneiden yhtenä tietolähteenä oli tuttavien lisäksi myös harrastuspiiri.

(KT/KH). Etenkin pienemmällä paikkakunnalla viidakkorummulla on mahdollisuus kantaa myös sanomalehden sivuille: ”[--] maaseudulla, jossa paikalliset aiheet paisuvat helposti niiden todellista merkitystä suuremmiksi, vaikuttaa yleisönohastojen kukkaistervehdys ’Ruusuja sen ja sen esityksen taiteilijoille iki-ihanasta illasta’” (Ojanen 1985, 3).

Kangasalan Teatterikäräjillä katsojan näkökulmasta puhunut Tuula Martikainen (2000, 76) varoitti, että puskaradio on kyllä tehokas, mutta sen tulos voi olla teatterin kannalta myös ”tuhoisampi” kuin arvostelujen: ”Puskaradio kertoo jonkun sanoneen, ettei ’se mikään erikoinen ole’ tai että ’se oli niin kummallinen ettei sitä jaksanut katsoa’ tai että ’hyvin nukutti’. Kummallinen voima näillä arkikommenteilla on, vaikka jokainen tietää, että teatterikokemus on jokaisen ikioma.”

Myös viidakkorummun vaikutus on siis ennakoimaton. Kuitenkin teatterinjohtajien vastauksista välittyy ajatus, että yleisön toiminta olisi lähtökohtaisesti teatteriin myönteisesti suhtautuvaa: *Luulisin, että viidakkorummut ovat paras vaikutus ja tiedotusväline* (TJ/MB). ; *Kielteinen kritiikki huomataan aina. Jos se koetaan epäoikeudenmukaiseksi, katsojat tulevat teatteriin kritiikistä huolimatta.* (TJ/MM.) Luottamuksesta yleisöön kertoo osaltaan myös näyttelijä Merja Larivaaran ehdotus ”kritiikittömästä vuodesta”, jonka aikana esityksistä ei saisi kirjoittaa riviäkään, vaan viidakkorummulle annettaisiin kaikki valtuudet. Larivaara uskoi, että kokeilu näyttäisi ”mitkä esitykset keräisivät yleisöä ja keitä kritiikki tosiasiassa palvelee”. Toiseksi kritiikit korvaavaksi vaihtoehdoksi Larivaara ehdotti vain katsojien antamaa kritiikkiä: ”Kysyttäisiin vaikka HKL:n kuljettajalta, Stockmannin kosmetiikkamyyjältä ja kirjallisuuden professorilta, pitivätkö he esityksestä vai eivät ja miksi.” (Mäkinen 1998, 9.)

Ehdotus merkitsee sitä, että Duncanin luomasta kolmiomallista poistettaisiin yksi kulma: taiteilijat ja yleisö kohtaisivat toisensa suoraan, ilman kriitikon välittäjänä toimimista. Ehdotus on vahva viesti taiteilijan turhautumisesta kritiikkeihin sekä luottamuksesta katsojaan. Vastaavat viestit välittyvät myös joidenkin kyselyyn vastanneiden teatterinjohtajien vastauksista. Larivaara kertoi ehdotuksensa takana olevan pettyminen Helsingin Sanomien teatterikritiikkeihin. Tulkitsen, että myös joidenkin teatterinjohtajien vastauksia ohjaa pettymys kritiikkoon: *Huonoin kritiikko,*

jonka tunnen on entinen portsari eikä hän ole paljon jäljessä parhaimmasta (TJ/IT).
Palaan teatterintekijän ja kriitikon suhteeseen seuraavassa alaluvussa.

Pekka Tarkka (1968, 71) piti Duncanin mallia tervetulleena siksi, että se merkitsi luopumista kahdesta toistensa ääripäät muodostavasta taiteen kokemisen mallista: toisaalta käsityksestä, että kriitikko on ehdoton auktoriteetti ja toisaalta tilanteesta, jossa yleisön välittömät reaktiot antavat ratkaisevan suunnan teoksen vastaanottamisessa. Tarkan mielestä kumpikin ääripää luo epätasapainoa taiteen kentälle. Vaikuttaa siltä, että teatterinjohtajat näkevät kriitikon toimista johtuvan epätasapainon teatterin kannalta vaarallisempana kuin katsojien luoman epätasapainon. Niemi ja Lotti (1977, 21) esittivät kuitenkin tutkimuksensa perusteella huolensa viidakkorummun saamasta vallasta ja toivoivat teattereiden hillitsevän sitä lisäämällä ja tehostamalla omaa tiedotustoimintaansa: ”Henkilökohtaisen suosituksen osuus teatteriin tulon syynä on niin pieni, että se saa arvelemaan, että toisen henkilön mielipiteellä saattaa olla myös huomattava teatteriin tuloa ehkäisevä vaikutus.” Lingon tutkimuksessa (1986) oli jo mukana Helsingin suurimpien teattereiden yhteinen tiedotuslehti, Väliiverho. Väliiverhon asema ei ollut merkityksetön ensitiedon antajanakaan, mutta erityisen tärkeä se oli lisäinformaation kannalta. (Linko 1986, 55.)

Teattereiden oma tiedotustoiminta on Metakritiikki-palstalla saanut moitteita pinnallisuudesta. Julius Elo ja Tommi Silvennoinen (2003, 30) kysyvät, onko teattereiden omista esityksistä kirjoittelu tarkoitettu ”pelkiksi houkuttimiksi ja mainoksiksi”, vai pyrkivätkö ne tosissaan tiedottamaan yleisölle teatterista: ”Nyt annetaan lyhyitä, yksinkertaisia lainauksia tekijöiltä, hehkutetaan pukuja ja kerrotaan esityksen muualta niittämästä menestyksestä. [--] Luulisi, että teatterit suhtautuisivat vakavasti siihen, mitä ja miten he itse teatterista ja esityksistä kirjoittavat.”

Teattereiden tiedotuslehdissä käytetään mielellään myös lauseen tai kahden sitaatteja myönteisistä kritiikeistä. Tämä kertoo toisaalta ainakin teattereiden markkinointiosaston oletettavan kriitikon mielipiteellä olevan jonkinasteista arvovaltaa suhteessa katsojiin, mutta on myös kärjistynyt esimerkki siitä, miten teatteri pyrkii hyödyntämään kritiikkiä lipunmyynnissään. Muutaman lauseen irrottaminen arvion kokonaisuudesta tukee Elon ja Silvennoisen ajatusta tiedotuslehtien pinnallisuudesta.

Keskusteluakin teatterit haluavat kuitenkin synnyttää: joidenkin teattereiden verk-

kosivuille on luotu palstoja, joille katsojat saavat lähettää kommenttejaan julkaistavaksi. Näiden palstojen avulla annetaan kantavuutta viidakkorummun äänelle ja pyritään valjastamaan myös se paremmin teatterin markkinoinnin käyttöön. Toki mahdollisuus ilmaista oma mielipide esityksestä voi myös tukea aktiivisen teatterin harrastajan sidettä paitsi tiettyyn teatteriin myös teatteritaiteeseen ylipäätään.

Vaikka toimittajat korostavat vastauksissaan kirjoittavansa kritiikkejä nimenomaan lukijoille, uskoo yksi teatterinjohtajista, että *teatterikritiikki on kauempana tavallisesta katsojasta kuin mitä kriitikot haluaisivat* (TJ/RB). Pertti Hemánus (1987, 3) näkee etäisyyden olevan kriitikon ja yleisön mielipiteiden välillä. Hän ehdottaa ratkaisuksi kritiikin ja reseptiotutkimuksen yhteistyötä: ”Tietenkään kritiikiltä ei – jos kunnioitetaan sen suhteellista autonomiaa – voida vaatia että se ottaisi huomioon esityksen reseption. Mutta pitäisikö kehitellä muita journalistisia genrejä, joissa esim. informoitaisiin siitä että yleisön reaktiot ilmeisesti poikkesivat tuntuvasti arvostelijan kannasta?” Hemánuksen kuvailemia muotoja on sittemmin kokeiltukin: esimerkiksi Aamulehdessä oli kesällä 1996 sarja Kesäkriitikko, jossa toimittaja valitsi yleisön joukosta katsojan, jonka näkemysten pohjalta kirjoitti juttunsa. Aamulehden kulttuuritoimittaja Anne Välinoro ehdottaakin tämän tutkimuksen vastauksessaan, että *teatterikritiikki voisi vaihtelun vuoksi koostua myös kriitikon ja peruskatsojan dialogista*.

Lukijan ja arvostelijan katsomiskokemuksen vertailukelpoisuus nousi esiin vastaajien pohtiessa teatterikriitikon valmistautumista ennen arvioitavaa esitystä. Kukaan vastaajista ei ehdota kriitikon tulevan esitykseen kuin kuka tahansa katsojista, mutta vastauksissa tuodaan esiin toive, että kriitikko ei liialla valmistautumisella etäännyisi liian kauas katsojasta. Muutamassa vastauksissa käännytään myös teatterintekijöiden puoleen: *On tekijöiden oma häpeä, jos he eivät pysty esittämään asiaansa niin, ettei se tule ymmärretyksi ilman, että esitykseen tarvitsee erityisesti valmistautua* (TJ/SS). ; *Hyvä esitys on rakennettu niin, että näytelmän kannalta oleellinen tieto tuodaan esille teatterin keinoin tai ainakin käsiohjelmassa* (KT/IK).

Muutama teatterinjohtajista ottaa huomioon katsojan ja kriitikon vuorovaikutussuhteen kaksisuuntaisuuden ensi-iltakysymyksen yhteydessä: *Joskus ensi-iltayleisö pystyy liikaa vaikuttamaan arvostelijaan* (TJ/LS). ; *Esimerkiksi komediat toimivat paremmin normaalin yleisön kanssa ja oltuaan jonkun aikaa ohjelmistossa. Ensi-iltayleisö on*

koostumukseltaan harvinaislaatuinen. (TJ/KR.); Ensi-illassa on valtava paine, joka aiheuttaa jutulle sen tarvitseman nosteen, esitettäessä särmä saattaa pyöristyä (TJ/MR).

Millainen sitten on teatterikritiikeissä palveltavan yleisön suhde teatteriin, jää vastauksissa epäselväksi. Vain kaksi toimittajaa määrittelee sitä ja hekin osin vastakkaisesti: toisen mielestä teatterikritiikin tehtävä on arvioida näytelmiä *kansantajuisesti, ei vain kapealle harrastajajoukolle (KT/JK)* ja toinen muotoilee tehtävän olevan *antaa viitteitä teatteria harrastaville lukijoille (KT/AT)*. Vastaukset kertovat mielestäni teatterikritiikin suuntaamisen vaikeudesta ja teatterikritiikin tehtävien moninaisuudesta. Juhani Niemi kehottaa kriitikoita odotusten ristipaineissa ottamaan oppia kirjailijoilta ja reagoimaan ”ristiriitaisiin odotuksiin kirjoittamalla ristiriitaisesti”:

Kun esimerkiksi tämän päivän lastenkirjailija hakee uutta muotoa, hän kirjoittaa kaksoisyleisölle: samanaikaisesti niin lapselle kuin aikuisellekin. Myös kritiikin pitäisi käyttää ilmaisullisia välineitään tyydyttääkseen lukevan yleisön eriytyneitä tarpeita. Analyysia on kirjoitettava hienomaistajille ja niille, jotka tajuavat ironiaa. Samalla on muotoiltava selkeitä suosituksia niille, jotka haluavat tietää mitä lukea tai kokea. (HS 13.6.1998.)

3.2. Kritiikki suhteessa teatterintekijään

Molemmat vastaajaryhmät siis korostavat, että kritiikit kirjoitetaan ensisijaisesti yleisöä varten. Kritiikkien tehtävä palautteena teatterintekijöille tuodaan esiin toissijaisena. Toissijaisuus korostuu erityisesti kulttuuritoimittajien vastauksissa, joissa kritiikkiä ikään kuin varovasti tarjotaan myös teatterintekijöiden käyttöön: *Kritiikki antaa omalta osaltaan, yhden arvostelijan subjektiivisesta näkökulmasta myös palautetta tekijöille (KT/IH).* ; *Kritiikki antaa toissijaisesti ehkä joitakin näkökulmia ohjaajalle ja ryhmälle (KT/PN)*. Varovaisuus toimittajien vastauksissa jatkuu heidän arvioidessaan kritiikin vaikutuksia teatterintekijöihin. He määrittelevät ne joko varsin pieniksi, jättävät kokonaan vastaamatta kysymykseen tai ilmaisevat kantansa epävarmuutta välittävien sanankääntein: *En osaa varmasti sanoa, mutta luulisin, että vaikutus on pääsääntöisesti lyhytaikainen (KT/IH)*. Tulkitsen toimittajien varovaisia sanankäänteitä niin, että he pyrkivät aktiivisesti viestittämään, ettei heillä ole tarvetta vaikuttaa teatterintekijöihin. Molemmat ryhmät piirtävät vastauksissaan kuvan suomalaisesta teatterin kentästä, jolla teatterintekijät tekevät taidetta yleisöä varten riippumattomina kriitikoiden näkemys-

sistä ja jolla kriitikot kirjoittavat taiteesta yleisölle riippumattomina sekä teatterintekijöistä että tarpeesta vaikuttaa heihin: *Kriitikko kirjoittaa itselleen ja yleisölle tietyn taidemuodon antamista vaikutelmista. Taiteilija käyttää puolestaan teatteria välineenään itseilmaisuuksiin ja toisinaan myös sanoman välittämiseen. Kun taiteilijat sanovat, että he eivät tee näytelmiä kriitikoille, vaan yleisölle, kriitikko voi yhtä hyvin sanoa, ettei hän kirjoita kritiikkiä teatterintekijöille, vaan yleisölle.* (KT/PN.) Kriitikon ja taiteilijan vuoropuhelun mahdollisuutta ei juuri tuoda esiin. Näen tähän useitakin syitä.

Jo keskustelun lähtökohta on problemaattinen: kriitikon esityksestä tekemä arviointi ei voi olla kohdistumatta myös taiteilijan persoonaan, kuten näyttelijä Minna Hokkanen (2000, 30) kuvailee: "[--] näyttelijä ei pysty pitämään erillään minäänsä ja taiteeseensa kohdistuvaa kritiikkiä, koska on esitys/vastaanottotilanteessa konkreettisesti, fyysisesti läsnä." Toimittaja-teatterikriitikko Riitta Wikström (1985, 3) puolestaan korostaa, että tässä asiassa taiteilija ja kriitikko ovat "samassa veneessä" - kriitikon työtäkään ei voi arvioida kriitikon persoonasta, hänen tavastaan kokea esitys, erillään. Myös Suna Vuori (2000, 24) selittää vuorovaikutuksen vaikeuksia ammattiryhmien yhtenevillä piirteillä: "Alalle hakeutuu helposti isoja, herkkiä egoja ja vähän sulkeutuneita narsisteja, jotka itse sietävät huonosti kritiikkiä. Kun pelataan samalla kentällä toisten herkkien narsistien eli taiteilijoiden kanssa, tilanne on aina räjähdysaltis".

Merja Hurri (1993b, 300) pitää taiteilijoiden ja lehdistön tulehtuneita välejä erityisesti 1990-luvulla voimistuneena ilmiönä: silloin räjähdykset teatterin kentällä keskittyivät lähinnä yksittäisten taiteilijoiden ja kulttuurijournalistien välisiin ristiriitoihin esimerkiksi eri lehtien kriitikoiden välisten erimielisyyksien sijaan. Vastausten perusteella vaikuttaa siltä, että ristiriitoja välttääkseen ryhmät ovat nyt vetäytyneet korostetun etäälle toistensa vaikutuspiiristä, mikä estää myös hedelmällisen vuorovaikutuksen syntymistä. Vain pieni osa vastaajista toivoo lisää taiteilijan ja kriitikon kohtaamisia. Ja hekin osin vierastavat omaa ajatustaan: *Voi olla liian arka asia molemmille osapuolille* (TJ/PD). ; *Hiukan pelottaisi keskustella asiasta näyttelijöiden kanssa. Entä jos he esittävät kiperiä kysymyksiä ja vaativat parempia arvosteluja? Silti keskustelut teatterin tekijöiden kanssa voisivat olla hedelmällisiä.* (KT/KH.) Liian läheisiä suhteita pyritään myös tietoisesti välttämään: *Kriitikon ja taiteilijoiden ei pidä keskustella liian paljon keskenään, ettei kriitikon ja kritiikin tehtävät hämärry* (KT/PN).

; *Kaverista ei kirjoiteta kriittisesti* (TJ/MS).

Pia Hounin (2000, 143) mukaan näyttelijän identiteetin rakentamiseen kuuluu journalistien kuvan torjuminen, vaikka samanaikaisesti sen kanssa kuuluu olla tekemisissä. Näyttelijän avoimesti esiin tuoma julkisuuden ”rakastaminen” voisi vaarantaa näyttelijöiden identiteettipuheessaan mielellään yllä pitämän vaatimattomuuden (Houni 2002, 228). Näyttelijän ja kriitikon suhdetta Houni kuvaa viha-rakkaus-suhteeksi:

[--] toisaalta kriitikoista haetaan irtiotta, toisaalta he ovat välttämättömiä ammattikentässä. Useimmilla näyttelijöillä on myös kokemuksia sekä positiivisten että negatiivisten arvostelujen vaikuttavuudesta omaan työhönsä joko sitä tukevana tai lamauttavana. Puhe kriitikoista on taidekentän valtakurssia, jossa tekijät ja arvostelijat määrittävät toisiaan. Toisaalta kriitikon paikka esityksen legitimoinnissa julkiseksi, esim. sanomalehden välityksellä, on oleellinen osa taide-maailmaa. (Houni 2000, 197.)

Huolimatta kriitikon oleellisesta roolista taidemaailmassa hänen suhteensa taiteilijaan on Kauko Kämäräisen (1986, 7) mukaan periaatteessa yksisuuntainen riippuvuussuhde: kriitikkoa ei ole olemassa ilman sitä toista, jonka toiminnan tuloksia hän kritisoi, mutta kritisoitavalle kriitikko ja hänen mielipiteensä voivat olla täysin tarpeettomia. Kriitikon luoman kuvan torjumisella taiteilijat voivat korostaa riippumattomuuttaan kriitikosta. Ikään kuin osa todellisen teatterintekijän taistelua teatterin kentällä olisi olla myöntämättä kriitikolle oikeutta määritellä itseään hyvän tai huonon taiteen puolelle. Äärimmäisestä kriitikon työn tarpeettomuuden osoittamisesta kertovat kommentit *En arvosta teatterikriitikoita* (TJ/IT) ja *En arvosta teatterikriitikoiden työtä* (TJ/HV). Toisaalta muutamat teatterinjohtajista ovat pahoillaan kritiikin arvon vähättelystä: *Kritiikki, asiallinenkin, torjutaan liian usein tekijöiden taholla* (TJ/JR).

Yleisin ajatus teatterinjohtajien vastauksissa kuitenkin on, ettei teatterikritiikin saisi antaa vaikuttaa itseensä. Tämä tulee esiin kritiikin taiteilijaan kohdistuvan vaikutuksen kuvaamisena kahta poikkeusta lukuun ottamatta vain ei-toivottuna taiteilijan henkisen hyvinvoinnin ja itsetunnon kannalta: *Vaiuttaa kohtuuttomasti mielialoihin ja onnistumisen tunteeseen* (TJ/KR). ; *Pyritään ehkä miellyttämään kriitikoita, sen sijaan että keskityttäisiin vain itse työhön* (TJ/HT). Nekin johtajista, joiden mielestä teatterikritiikkien vaikutus tekijöihin ei ole merkittävä, tuovat esiin sen vaikutuksen nimenomaan taiteilijan mielialoihin: *Hetkellistä, ohimenevää iloa tai suuttumusta*

(TJ/SR). Poikkeukset muodostavat johtajat viittaavat siihen, että kritiikit voisivat vaikuttaa tekijän kehittymiseen taiteilijana, mutta he asettavat tälle vaikutukselle reunaehdot: *Jos kritiikki on oikeudenmukaista, on negatiivisestakin palautteesta suurta apua taiteilijan kehitykselle* (TJ/MM). ; *Parhaimmillaan innostava vaikutus, pahimmillaan turhauttava* (TJ/SS).

Molemmat vastaajaryhmät kuvaavat teatterikritiikin vaikutuksia tekijöihin nimenomaan ääripäätapausten avulla: *Toiset eivät edes lue kritiikkejä. Toisaalta tiedän kollegoja, jotka ovat vaipuneet syvään masennukseen, itsetuhoon tai vaihtaneet alaa mielestään kohtuuttoman epäoikeudenmukaisen, ilkeilevän tai olemattomaksi vaientavan kritiikin takia.* (TJ/AL.) Ääripäillä haluttaneen kuvata kritiikin vaikutusten yksilöllisyyttä, mutta välimuotojen puuttuminen tukee myös mielikuvaa siitä, että teatterintekijän vaihtoehdot ovat joko väheksyä teatterikritiikkiä tai antautua sen valtaisalle vaikutukselle. Tämä mielikuva on vaarallinen sekä taiteilijan henkisen hyvinvoinnin että kriitikon ja taiteilijan hedelmällisen vuorovaikutuksen kannalta: kritiikki voi vaikuttaa tekijään syvästi, mutta vaikutusta on vaikea lähteä purkamaan, koska samalla häneen kohdistuu oman ammattiryhmän sosiaalinen paine vähätellä sitä.

Teatterikritiikin vaikutus nimenomaan taiteilijan itsetuntoon korostuu. Se tuntuu ymmärrettävältä Hounin tutkimustaan varten haastatteleminen näyttelijöiden kuvatessa näyttelijän ammattia ”itsensä riskeeraamista ja eräänlaisen kontrollin poistamista” vaativana työnä. Tuossa prosessissa näyttelijät voivat kokea ulkopuolisen ihmisen, käytännössä usein juuri kriitikon, kommentit murskaavina: ”He kuvailevat pitkäaikaista sitoutumista työhönsä sekä miten kriitikko voi ikään kuin ’ yhdellä lauseella ’ lyödä työn lyttyyn.” (Houni 2000, 197.) Hounin haastatellut moittivat kriitikoiden ammattitaidon ja paneutumisen puutetta kuten moni tähän tutkimukseen vastanneista teatterinjohtajistakin tekee: *Teatterikritiikki on Suomessa annettu valitettavan usein täysin pätemättömien ihmisten tehtäväksi* (TJ/PL).

Epäluottamusta kriitikon ammattitaitoa kohtaan kärjistänee kriitikoiden suureksi koettu valta taiteilijan hyvinvointiin ja itsetuntoon - teatterinjohtajat ovat näköalapaikalla näiden vaikutusten toteamiseksi. Vaikuttaa myös siltä, että henkiset vaikutukset voivat olla niin merkittäviä, että ne peittävät alleen teatterikritiikin mahdolliset vaikutukset teatterityön kannalta.

Kritiikin julkinen luonne moninkertaistaa sen vaikutuksen: *Kritiikki on ”painettua sanaa”, joten tekijät pohtivat sen mahdollista oikeaan osuvuutta hyvinkin tarkkaan, onhan se julkisesti nähtävillä* (TJ/HT). Nykyinen päätoimittaja, entinen teatterikriitikko ja teatterinjohtaja Risto Ojanen (2000, 49) uskoo kriitikon painoarvoa sekä taiteilijalle että yleisölle kasvattavan sen, että tuohon painettuun sanaan suhtaudutaan edelleen varsin juhlallisesti. Painetun sanan voimasta taiteilijan henkiselle hyvinvoinnille puhuu myös Minna Hokkanen (2000, 30):”[–] kriitikko on saattanut joiltain kohdin olla oikeassa, mutta *kun se lukee lehdessä*, se muuttuu ikään kuin *megatotuudeksi*, jonka koko maailma saa tietää, niin minusta se tietenkin on aivan kohtuutonta.”

Hannu Harju (1992, 29) toteaa kritiikin olevan myös osa taideyhteisön sisäistä arvostusasteikkoa: ”Tekijät lukevat lehdestä millaiseksi kritiikki-instituutio heidät ja heidän teoksensa noteeraa. Kritiikki kertoo teoksen arvon.” Myös tämä vaikutus tulee esiin teatterinjohtajien vastauksissa ja sitäkin pidetään ei-toivottuna: *Teatterin sisäistä vallankäyttöä ajatellen joskus paljonkin vaikutusta* (TJ/MM). ; *Teatterintekijät toisilta paikkakunnilta perustavat, ikävä kyllä, tietonsa toisistaan lehtiarvosteluihin. ”Teillä menee teatterissa hyvin”, voi joku sanoa toiselle kun on lukenut arvostelun, vaikka tosiasiassa esitys olisi jo lopetettu vähäisen kävijämäärän takia aikaa sitten, ja positiivinen kritiikki lehdessä oli ollut poikkeava katsomassa käyneen yleisön kritiikin kanssa.* (TJ/AM.)

Aivan erityisenä julkinen kritiikki voi tuntua teatterinjohtajan työssä, koska juuri johtajan tekemiä valintoja – ja nimenomaan niiden onnistumista - jokainen talon esityksestä tehty arvostelu koskee. Lasse Pöysti on kuvannut Aamulehden Olavi Veistäjän kirjoitusten merkityksen olleen hänen teatterinjohtajakaudellaan 1970-luvulla Tampereen Työväen Teatterissa ”milteimpä hirmuinen” ja vieneen häneltä itsetunnon: ”Jos minut kutsuttiin johonkin perheeseen Tampereella, niin minun piti ankarasti koota itseni, että yleensä uskalsin mennä sinne sisään. Tunsin olevani enemmän kuin pelkkä persona non grata, olin jonkinlainen persona rutto.” (Lehtola & Seppälä 1989, 178.) Veistäjän kirjoitukset tosin kohdistuivat paitsi TTT:n esityksiin myös suoraan Pöystin johtajuuteen.

Saara Kesävuori (2000, 41) puuttui Kangasalan Teatterikäräjien puheenvuorossaan

teatterikritiikin erityiseen merkitykseen teatterinjohtajan aseman kannalta ja kysyi ”mitä kaikkea teatterin sisäisessä vallan suhdejärjestelmässä aiheuttaa kriitikon teilaus yhdistettynä siihen, että teatterinjohtajan ohjaamasta esityksestä ei tule yleisömenestys?”. Hän viittasi Jukka Kajavan 1990-luvun puolivälissä Helsingin Sanomissa julkaistuun kritiikkiin Jussi Helmisen Tampereen Työväen Teatteriin ohjaamasta näytelmästä. Siinä Kajava kyseenalaisti myös ohjaajana toimineen Helmisen ammattitaidon ohjelmiston valinnassa, jota Kesävuori pitää teatterinjohtajan tärkeimpänä työnä. Esimerkkitapauksen kautta Kesävuori myös vastasi esittämäänsä kysymykseen: ”Teatterinjohtajien asema määräytyy osittain julkisen arvostuksen perusteella. Tämä on yksi mahdollinen kriitikon motiivi – teatterinjohtajan aseman heikentäminen julkisen mitätöimisen kautta ja siten vaikuttamisyritys teatterin hallituksen tuleviin päätöksiin johtajavalinnoissa.” (emt. 42.)

Kriitikon ja teatterintekijän vuorovaikutukseen vaikuttaa teatterin kentän julkisuuden muutos, jonka Maaria Linko (1990, 6) sijoittaa alkaneeksi 1980-luvulla. Teatterin samaa julkisuuden määrä eri välineissä on kasvanut ja julkisuuden kohteeksi on tullut teatterityön lisäksi taiteilijoiden yksityiselämä. Samalla teatteriarvostelujen osuus julkisuudesta on pienentynyt ja teatterintekijöiden mediasuhde on muuttunut julkisuushakuisemmaksi. Houni (2002, 224) huomauttaa näyttelijän ammatin julkisen luonteen aina keränneen ympärilleen erilaisia puheita, mutta nykyään julkisuuskuva on näyttelijän ammattiin kiinteästi liittyvä osa, jonka rakentamisessa toimittajilla on keskeinen asema: ”[--] yleisö muodostaa näyttelijöistä mielikuvia, mutta näyttelijät myös itse pyrkivät vahvistamaan näitä odotuksia ja näiden välissä toimittajat toimivat aktiivisina mielikuva-agentteina” (emt. 250-251).

Hounin huomio koskee varmasti taiteilijoita ylipäätään. Erkki Sevänen liittää taiteilijoiden julkisuushakuisuuden mielikuvien ja imagojen merkityksen kasvuun: ”Tässä yhteiskunnassa on osattava esittää ja markkinoida itsensä oikein. Joten taiteilijoidenkin on entistä selvemmin osattava käyttää hyväksi medioita; heidän on osattava ohjailta julkisuutta ja sitä kuvaa, jonka julkisuus heistä antaa.” (Silde 2002, 15.) Nämä taidot ovat taiteilijan uutta erityispääomaa, jonka tavoitteena on oman osaamisen tuotteistaminen.

Teatteriin kohdistuvan julkisuuden muutos on aiheuttanut muutoksen myös teatterin

kentän asemiin; teatterikriitikko ei ole enää teatterin kentän ainut portinvartija. Esimerkiksi Hounin haastattelemista 12 näyttelijästä yksikään ei tuonut esiin varsinaisesti teatteriin liittyvää julkisuutta, vaan ammatin ja julkisuuden oikeutus rakentui heille ennen kaikkea television välityksellä (Houni 2000, 151-152). Näyttelijät olivat suomalaisia ja englantilaisia, joten kysymys ei ole vain suomalaisen teatterin kentän kehityksestä.

Teatterintekijöiden julkisuuden tarve vaikuttanee heidän toimittaja- ja kriitikkosuhteeseensa – julkisuushan on nimenmaan toimitusten hallitsemaa aluetta. Oma tutkimusaiheensa olisi selvittää, miten hyvin taiteilija pystyy erottamaan toimittajan ja kriitikon tehtävät toisistaan ja kumman hän kokee uhkaavan identiteettiään pahemmin: taidekriitikkien vai yksityiselämäänsä asti ulottuvan julkisuuden (ks. Houni 2002).

Monet teatterinjohtajista kokevat, että julkisuuden kentällä he aina häviävät sitä toimituksista käsin hallitseville kriitikoille: *Teatterintekijän on vaikea ilmaista näkemyksiään yhtä julkisesti* (TJ/MB). Tästä syystä johtajien suhtautuminen kritiikin vastineeseen on varsin kielteinen: *Turhaa taistelua tuulimyllyjä vastaan - toimittaja saa aina viimeisen sanan* (TJ/SR). ; *Valta-asetelma on useimmiten niin selvä, että tasa-arvoiselta keskustelulta putoaa pohja jo kättelyssä* (TJ/KR). Yli puolet teatterinjohtajista ilmaisee, ettei yksinkertaisesti pidä vastinetta tarpeellisena kuin korkeintaan asiavirheiden korjaamiseksi: *Mielipide on mielipide ja mitä siitä väkäämään* (TJ/RB). ; *Teatterin tekemisessä on hyväksyttävä, että kriitikolla on omat mielipiteensä ja taiteilijalla omat näkemyksensä* (TJ//MB). Edellä kuvatun vähättelykulttuurin kannalta on kiinnostavaa, että molemmissa sitaateissa kriitikon arvio on nimenomaan 'mielipide', ei esimerkiksi 'näkemys'. Myös kriitikon osallistumisen evääminen mahdolliseen jatkokeskusteluun ilmaisee hänelle osoitettua asemaa teatterin kentällä: *Keskustelua käydään koko ajan muualla, älymystö ja katsojat käyvät* (TJ/IT). ; *Keskustelua voisi jatkaa vaikka esityksen jälkeen yleisön kanssa* (TJ/KA).

Toimittajien vastauksissa sen sijaan toistuu toive vastineiden määrän lisääntymisestä: *Olisi upeaa, jos omilla kirjoituksillaan saisi oikeasti aikaan keskustelua, vaikka omat näpit palaisivatkin. Valitettavasti näin käy vaan todella harvoin.* (KT/IK.); *Kaikki palaute otetaan kiitollisuudella vastaan (lue: palautetta ei juurikaan saada)* (KT/AH). Ainut, useissa vastauksissa toistuva reunaehto on vastineiden asiallisuus, mikä kertonee

toimituksissa vastaanotetun muunkinlaisia vastineita. Vastineita lähetetään vähän myös maamme ainoaan esitystaiteen erikoislehteen, Teatteriin. Päätoimittaja Annukka Ruuskanen (1999, 14) on pitänyt syynä opittuja perinteitä, ”ettei taitelijoiden kuulu selitellä tekemisiään sekä sitä, ettei päivälehdistö yleensä suosi arvostelujen vastineita”. Ainakin tähän tutkimukseen vastanneiden kulttuuritoimittajien näkemysten perusteella jälkimmäinen väite ei olisi ajankohtainen.

Seija Holma (2000, 71) selittää teatterintekijöiden kielteistä suhtautumista vastineeseen toimitusten tavalla käsitellä niitä: ”Niin vähällä – otsikkoa muuttamalla, kuvavalinnalla, toimituksen kuvatekstillä jne. saadaan vakavissaan vastinetta kirjoittaneet taiteilijat häpeämään ja katumaan kömpelöä yritystään.” Kaksi toimittajaa puuttuu vastineiden käsittelyyn vastauksissaan: *Toimittajan ei pitäisi kommentoida taiteilijan kirjoitusta, ellei siihen sisälly suoranaisia virheitä* (KT/AM). ; *Toimittaja/kriitikko ei kuitenkaan saa ottaa viimeistä sanaa* (KT/SV). Myös Journalistin ohjeet suosittelevat, ettei vastineeseen liitettäisi jälkikommentteja (Vuortama 1984,105-108).

Selja Ahava (2001, 22) viittaa Holman lailla vastineen aiheuttamaan häpeään:

Halosen ja Klemolan vastine¹⁰ alkaa kiinnostavasti: ”Tuskin on nolompaa kuin teurastetun teatteritekeleen kirjoittajan ja ohjaajan vastine Jukka Kajavalle.” [--] Nolompaa kuin saada huonot arvostelut on siis joutua vastaamaan kriitikolle. Nolompaa kuin saada huonot arvostelut on se, ettei ne saatuaan ymmärrä vaipua hiljaa maan alle. Kriitikko kuuluu kyetä nielemään hiljaa. Kriitikolle kuuluu olla viimeinen sana. Melkein kuin debatointi itsessään olisi jo häviö.

Ahava toteaa Ruuskasen lailla suomalaisesta taidekeskustelusta puuttuvan debatin perinteen. Hänen mielestään kriitikon kommentti nähdään kuin viimeisenä tuomiona keskustelun avaajan sijaan. Tätä näkemystä tukee se, että vain kolme teatterinjohtajista korostaa taiteilijalla olevan oikeus vastineeseen: *Lehden velvollisuus on myös julkaista vastine: jos se antaa palstatilaa nuivalle arviolle, on sen tehtävä sama myös toisinpäin* (TJ/MR). Näiden kommenttien kannalta on kiinnostavaa, että yksi vastineeseen sinänsä myönteisesti suhtautuva kulttuuritoimittaja toteaa vastauksessaan, että *periaatteessahan kritiikin kritiikkiä ei tarvitsisi julkaista* (KT/SV).

Journalistin ohjeiden vastinesääntö kuuluu seuraavasti: ”Jos joku perustellusti tahtoo vastata häntä koskevaan julkaistuun väitteeseen, hänelle on annettava tilaisuus

¹⁰ Ahava käsitteli Teatteri-lehden Metakritiikki-sarjassa Leea Klemolan ja Pentti Halosen vastinetta Jukka Kajavan arviolle Aurinkoteatterin esityksestä *Anne Krankin päiväkirja*. Vastine julkaistiin Helsingin Sanomissa 7.4.2001 ja itse arvio 27.3.2001.

(vastineoikeus). Tavanomainen poliittinen arviointi, kulttuurikritiikki ja mielipiteenilmaisuus ei kuitenkaan ilman muuta oikeuta vastineeseen.” (Vuortama 1984, 99.) Timo Vuortaman mukaan Julkisen sanan neuvosto on kritiikkien osalta omaksunut kannan, että vastineoikeus on riippuvainen siitä, kohdistuuko arvostelu teokseen vai sen tekijään henkilönä. Näkemys on johtanut siihen, ettei täysin teilaaviinkaan arvosteluihin – kunhan ne ovat kohdistuneet teokseen – ole katsottu syntyneen vastineoikeutta. (emt. 104.) Tähän sääntöön voisi perustua Ruuskasen näkemys, etteivät päivälehdet suosi vastineita.

Teatteri-lehden Metakritiikki-sarja on uudenlainen avaus kritiikkien jälkeiseen keskusteluun. Tosin ajatusta jatkokeskusteluperinteen puuttumisesta tukee, että sarjassa käsiteltyjen kritiikkien kirjoittajat ovat vastanneet saamaansa metakritiikkiin vain harvoin. Teatteri-lehti on kuitenkin tehnyt periaatepäätöksen jokaisen Metakritiikki-kirjoituksen saaman vastineen julkaisusta. (Ruuskanen 2002, sähköposti.)

3.3. Kritiikki suhteessa teatteritaiteeseen

Merja Hurri (1993b, 14) toteaa sanomalehtien synnyn ja kulttuurijournalismin kehityksen liittyneen koko Euroopassa laajempaan kokonaisuuteen, jonka muodostivat teollistuminen, kansallisuusaate ja kansallisten kulttuuri-instituutioiden luominen. Näin tapahtui myös Suomessa: 1800-luvulla suomalainen sanomalehdistö alkoi todella kehittyä, vuonna 1872 perustettiin Kansallisteatterin edeltäjä Suomalainen Teatteri ja vuonna 1873 Suomalainen Ooppera.

Irmeli Niemen (1984, 8) mukaan sanomalehtien teatterikirjoittelu on ollut tärkeä osa koko suomalaisen teatteritaiteen kehitystä. Niiden vahvasta sidoksesta kertoo se, että ensimmäisten teatterikritiikkien takana olivat samat henkilöt, jotka löytyvät myös ensimmäisten suomalaisten teatterisaavutusten takaa: Pietari Hannikainen, Kaarlo Bergbom ja Sakari Topelius.

Kaarlo Bergbom kirjoitti Kirjallisessa Kuukausilehdessä ja Morgonbladetissa vuonna 1872 julkaistun laajan artikkelin *Muutamia sanoja nykyisistä teatterioloistamme*, jota Niemi pitää sekä ”teatterikritiikin mestariteoksena” että ”suomalaisen teatterin

ensimmäisenä manifestina” (Irmeli Niemi 1997, 52). Artikkelit johti yhdessä muiden tapahtumien kanssa Suomalaisen teatterin perustamiseen samana vuonna. Lopullista läpimurtoa edelsi kuitenkin lähes 30 vuotta keskustelua, johon sanomalehdet aktiivisesti osallistuivat. Keskustelun avasi vuonna 1844 Agathon Meurman vaatimalla Helsingfors Tidningarissa julkaistussa kirjoituksessaan kotimaista teatteria maassa kiertävien ulkomaalaisten seurueiden tilalle. Pietari Hannikainen jatkoi teatterikeskustelua viipurilaisessa Kanawa-lehdessään ja Sakari Topelius ensin Helsingfors Tidningarissa ja myöhemmin Helsingfors Morgonbladissa. (Kauppinen 1960, 7.)

Ensimmäisen suomenkielisen teatteriarvostelun kirjoitti Hannikainen vuonna 1846 Kanawaan Pierre Josephin seurueen *Hamletista*. Vuotta aiemmin Hannikainen oli kirjoittanut ensimmäisen suomenkielisen näytelmän *Silmänkääntäjä*. Niemi kuitenkin nimeää suomalaisen teatteriarvostelun tienraivaajaksi Sakari Topeliuksen, jonka kannanotoissa yhdistyi ”lämmin teatterinystävä, ihanteellinen kulttuuripoliitikko ja tuottelias kirjailija”. (Irmeli Niemi 1984, 7.) Myös Sven Hirn (1998, 137) ja Timo Tiusanen (1969, 58) korostavat nimenomaan Topeliuksen merkitystä sille, että teatteriarvostelu sai Suomessa vähitellen vakiintuneen muodon.

Niemi (1984, 9) kuvaa vielä 1900-luvun alun teatterikriitikoiden suhtautuneen teatteriin varsin lempeästi, etenkin jos kyseessä oli Suomalainen teatteri ja Ida Aalberg. Esimerkiksi Eino Leinon vuonna 1902 Suomalaisen teatterin uuden rakennuksen kunniaksi kirjoitetussa, suomalaista näyttämötaidetta kuvaavassa kirjassa onkin luettavissa Aalbergin erityinen asema:

Hän on lipunkantaja kaikelle nuorelle ja voimakkaalle tässä maassa, kaikelle, joka pyrkii eteenpäin ja katsoo, että meidän oma syymme, jos me olemme pieni kansa, sillä me voimme tulla suureksi ja vaikuttavaksi. Hän on kauneuden uskonnon papitar, joka on meidän ainoa pelastuksemme ja joka yksin voi taata meille sijan kansojen seassa. (Leino 1902, 17.)

Sadassa vuodessa niin teatterin, Suomen kuin lehdistönkin asema on vakiintunut. Ne ovat kuitenkin edelleen sidoksissa toisiinsa, kuten Turun Sanomien kulttuuritoimittaja-teatterikriitikko Irmeli Haapasen (2000, 34) itselleen määrittelemä tehtävä osoittaa: ”Toimittajana ja kriitikkona minulla on valta arvostella ja arvioida kuinka teatterit tehtävänsä hoitavat ja miten ne käyttävät veronmaksajien niille antamaa mandaattia.” Kyselyyni vastanneet kulttuuritoimittajat jakavat Haapasen näkemyksen kriitikon ja toimittajan tehtävästä, mutta kuten jo olen todennut on teatterinjohtajien vastauksista

välittyvä teatterikriitikon tehtävänkuva ”keveämpi”: vain vajaa kolmasosa teatterinjohtajista puhuu erikseen esityksen arvioinnista kritiikin yhtenä tehtävänä, muille vastaajista teatterikritiikin tehtävä on tiedonvälitys. Tulkitsen teatterinjohtajien vastauksia niin, että heille kritiikki lähenee muuta teatterin saamaa julkisuutta. Kritiikin erityistehtävästä teatteritaiteen portinvartijana on jäljellä toimiminen teatterin puolesta, mutta ilman arvottamista: *Olla osa suomalaista teatterikenttää, tukea ja vahvistaa suomalaisen teatterin asemaa (TJ/AL).* ; *Rohkaista tekijöitä ottamaan riskejä ja uskomaan, että heitä tarvitaan, koska kaikki eivät teatteria osaa tehdä (TJ/AM).*

Teatterinjohtajien arviointitehtävälle antama suhteellisen vähäinen merkitys tuntuu ristiriitaiselta niiden tarinoiden kanssa, joita kerrotaan kritiikkiä odottavista taiteilijoista:

Näyttelijä odottaa sydän pamppailen, vatsahapot kurkussa aamuyön tunteina postiluukun kolahdusta, avaa vapisevin sormin kulttuurisivut, ohittaa teoksen taustat, juoniselostuksen, ohjauksen ja lavastuksen ja etsii kuumeisesti omaa nimeään. Jos se mainitaan kiitoksin, näyttelijä saa siivet selkäänsä moneksi viikoksi, jos moitteiden kera, näyttelijä saa kiviä vatsaansa epämääräiseksi ajaksi, jos nimeä ei mainita, näyttelijä ikään kuin lakkaa hetkeksi olemasta. (Hokkanen 2000, 29.)

Ristiriitaa selittää osittain teatterinjohtajan työn luonne: johtaja ei ole taiteilijana mukana monessakaan esityksessä, joten hän ei odota esityksen ja oman onnistumisensa syvällistä arviointia. Tärkeintä on, että esityksestä välittyy julkisuudessa myönteinen mielikuva ja että yleisö ylipäättään tietää esityksen olemassaolosta.

Toinen arviointitehtävän ”alasajoa” selittävä tekijä on jo mainittu teatterin julkisuuden muutos. Päivi Kekin (1988, 46-47) mielestä se on merkinnyt teatterin oman, ”klassisen” julkisuuden joutumista alisteiseksi lehdistön julkisuudelle: teatteri on yhä riippuvaisempi siitä, miten siitä kirjoitetaan. Kekki korostaa, että kysymys on erilaisesta riippuvaisuudesta kuin teatterin alkuaikoina, jolloin teatteri sinänsä tarvitsisi tiedotusvälineiden tukea toiminnalleen. Nyt yksittäiset teatteriesitykset tarvitsevat myönteistä julkisuutta, ilmaista mainosta. Ja ne myös saavat sitä: Helsingin Kauppakorkeakoulussa 1990-luvun alussa tehdyn tutkimuksen mukaan Ryhmäteatterin tärkein ja tehokkain markkinointikeino on mediajulkisuuden hyväksikäyttö (ref. Harju 1991, 5). Mediajulkisuuden tehokkuudesta kertoo osaltaan myös Sanna Saarijärven kommentti edellisessä luvussa. Muutama teatterinjohtajista muistuttaa kuitenkin kritiikin tehtävästä nimenomaan teatteritaiteen puolustajana: *Teatterikritiikin tehtävä on palvella yleisöä ja pitää teatterikulttuuria näkyvillä maassamme (TJ/HP).* Nämä vastaukset kertovat mielestäni

siitä, että osa teatterinjohtajista on kyllästynyt teatterin uuden julkisuuden tiettyjä henkilöitä ja esityksiä nostavaan linjaan - kritiikeiltä he odottaisivat keskustelua nimenomaan teatterista itsestään.

Teatterikritiikin asema teatterin kentällä siis jakaa teatterinjohtajia. Osa heistä tarkastelee kritiikkiä muun julkisuuden kaltaisena: *Tärkeintä on, että teatteri saa palstamillimetrejä, sillä ne tuovat yleisöä* (TJ/KA). Osa taas pitää sen asemaa erityisenä suhteessa teatteritaiteeseen: *Kritikko on ”samalla puolella”, puhumassa pitkässä linjassa samasta asiasta* (TJ/MR).

Kulttuuritoimittajat ymmärtävät teatterin puolesta toimimisen nimenomaan teatteritaitteen ylläpitämiseksi etenkin omalla alueellaan: *Ylipäätään sen seikan huomioimista, että paikkakunnalla on teatteri, joka on kulttuurielämän ja -tarjonnan kannalta tärkeä* (KT/RN). ; *Toimia hyvän teatterin tekemisen puolestapuhujana* (KT/EJ). ; *Teatterikritiikkiin liittyy teatteripoliittinen aspekti: ollaan teatteritaitteen asialla ja levitetään ilosanomaa siitä* (KT/KM).

Jälkimmäinen sitaatti on ainut kulttuuritoimittajien vastauksista, jossa mainitaan teatteripoliittikka tai kulttuuripoliittikka. Sen esittäjä, oululaisen Kalevan Kaisu Mikkola, määritteli 30 vuotta sitten kulttuuritoimituksen kulttuuripoliittisuuden varsin käytännönläheisesti: kulttuuritoimittajan olisi hallittava kulttuurihallinnon organisaatio niin, että hän voisi aina ottaa yhteyttä henkilöihin, jotka kulloinkin tietävät työn alla olevasta aiheesta eniten (Mikkola 1972, 33). Kymmenen vuotta sitten Mikkola määritteli kulttuuripoliittisen aspektin edelleen tietona siitä, ”missä kentässä kritikko kulkee” (Ojala 1992, 19). Se, että Mikkola on aktiivisesti eri aikoina määritellyt teatteripoliittikkaa ja että hän tuo sen merkityksen esiin myös tässä tutkimuksessa, selittyy ainakin osittain hänen kyselylomakkeen työhistoria-kysymykseen antamallaan vastauksella: *Olen ollut myös vuosien mittaisia jaksoja mukana valtion näyttämötaidetoimikunnassa ja erilaisissa raadeissa kuten Tampereen Teatterikesässä, Seinäjoen Harrastajateatterikesässä ja Kajaanin Runoviikolla* (KT/KM).

Teatteripoliittikan jääminen vain yhden toimittajan mainitsemaksi vastaa Maaria Lingon (1990, 37) tutkimustuloksia 1980-luvun kritiikeistä. Kritiikkien teatteripoliittiset kommentit, joiksi Linko määritteli lähinnä teatterin aseman ja tehtävän kommentoinnin,

olivat vähäisiä. Hän näkeekin, että teatterin asemaa koskeva keskustelu on siirtynyt lähes kokonaan pois teatterikritiikeistä. Kritiikkien tutkimisen lisäksi Linko laski Kimmo Jokisen suomalaisista arvostelijoista tekemän tutkimuksen (1988) aineiston pohjalta, että vain 16 prosenttia teatterikritikoista näki kritiikillä olevan jonkinlaisia yhteiskunnallisia/kulttuuripoliittisia tehtäviä (emt. 42). Linko painottaa tulkinneensa vastauksia melko löyhästi: tavallisesti vastaajat tarkoittivat yhteiskunnallisilla tehtävillä teoksen sijoittamista laajempaan kokonaisuuteen ja omaan aikaamme. Nämä tehtävät tulevat esiin myös oman tutkimukseni toimittajien vastauksissa.

Teoksen sijoittamista laajempaan kontekstiin ei voi pitää yhteiskunnallisena tehtävänä samassa mielessä kuin esimerkiksi Maija Savutien 1930-luvun lopulla Kirjallisuuslehdessä esittämää ankaraa kritiikkiä ”taantumuksellista” viihdeteatteria kohtaan (Savutie 1986, 15) tai Annikki Vartian kommenttia Lapualaisoopperan arviossaan, että lehdet olisivat voineet lähettää Ylioppilasteatterin ensi-iltaan poliittisen toimittajansa, koska näytelmässä ”ratsastettiin dokumentin tapaisin asiantiedoin” (Sarkama 1968, 37).

Irmeli Haapanen (2000, 36) määrittelee mielikuvaansa kriitikon vaikutuksista teattereihin ja niiden työntekijöihin pieneksi:

En uskalla edes toivoa, että me voisimme vaikuttaa teattereiden ohjelmistoon tai henkilövalintoihin. Kritiikkokin voi toki nostaa ja pudottaa taiteilijoita, määritellä, ketkä tällä hetkellä ovat in ja ketkä out. Vaikka Suomessa ei olekaan enää kuin yksi valtakunnallinen sanomalehti, muita lehtiä sentään riittää sen verran, että yhden kriitikon mahdollisuudet vaikuttaa tähän seikkaan ovat rajalliset, jos eivät olemattomat. Sitä paitsi julkkiksia tekevät tehokkaammin iltapäivä- ja naistenlehdet.

Teatteripoliittiset motiivit eivät siis tunnu olevan osa tämänhetkistä teatterikritiikkiä, mistä osaltaan kertovat myös toimittajien varovaiset vastaukset kritiikkien vaikutuksesta teatterintekijöihin. Silti moni teatterinjohtajista osoittaa tuntevansa ilmeistä vastenmielisyttä teatteripolitiikkaa kohtaan: *Teatterikritiikin tehtävä ei missään tapauksessa ole teatteripolitiikan tekeminen. Arvostelijan ei tule samastua johonkin teatteriin tai ryhmään liian tiukasti. (TJ/MM.); Kritiikin suurimpina ongelmina näen ’ymmärtämättömyyden’ ja halun tehdä kulttuuripolitiikkaa. Toisaalta halu kulttuuripolitiikan tekemiseen kertoo jotain kriitikon turhautumisesta. (TJ/ER.); Arvostettava kriitikko osaa erottaa kulttuuripolitiikan ja esitysarvion toisistaan ja sijoittaa ne omille foorumeilleen (TJ/KR).* Vastenmielisyydestä kertoo myös vastinetta tarpeettomana pitävän teatterinjohtajan vastineen hyväksyminen sellaisen kritiikin jälkeen, jossa *tehdään*

teatteripolitiikkaa (TJ/MM). Vastauksista hahmottuva mielikuva teatteripolitiikasta on myös varsin erilainen kuin Kaisu Mikkolan edellä määrittelemä teatteripolitiikka.

Vastenmielisyyttä voisi selittää vastaajien tausta: jokainen teatteripolitiikkaa vastustavista teatterinjohtajista on jo pitkään toiminut teatterin kentällä, ja siten heidän näkemyksiinsä vaikuttavat teatterikriitikit pidemmältä ajalta. Suomalaisen teatterijournalismin lähihistoriassa on hahmoja, jotka muistetaan nimenomaan voimakkaasta teatteripolitiikan tekemisestä. Tällainen henkilö oli esimerkiksi Olavi Veistäjä, jota Erkki Lehtola ja Raimo Seppälä (1989, 111) ovat luonnehtineet ”kansallisen teatterin henkilöstö- ja koulutusasioiden auktoriteetiksi, mieheksi kulisseyksissä, harmaaksi eminenssiksi”. Veistäjä kirjoitti sunnuntaisin ilmestyviä Parraksen pakinoita, joita Lehtola ja Seppälä kuvailevat luetun kaikissa Suomen teattereissa. Teattereiden hallintokunnat ottivat häneen sekä virallisesti että epävirallisesti yhteyttä kysyäkseen neuvoja johtajavalinnoissa. Veistäjä oli myös mukana perustamassa Pyynikin Kesäteatteria, Tampereen Nykytaiteen Museota ja Tampereen Teatterikesää ja vaikutti näyttelijänkoulutuksen aloittamiseen Tampereen yliopistossa.

Helsingin Sanomien Kirsikka Moring toteaa, ettei Veistäjän kaltaista hahmoa ole nykyisellä teatterin kentällä: ”Kun Veistäjä poistui, niin siinä samalla poistui yksi kokonainen sukupolvi, joka on luonut suomalaisen teatterin perusrakenteita. Sellaisia ihmisiä ei enää ole. Me loput olemme ammattikriitikoita ja freelance-arvostelijoita [--] Kirjoittajapersoonallisuuksia kyllä on, ei vaikuttajapersoonallisuuksia.” (Lehtola & Seppälä 1989, 186.) Tuohon sukupolveen kuului vaikuttajia myös teatterin puolelta. Esimerkiksi Eino Salmelainen kävi jatkuvasti keskustelua eri sanomalehtien palstoilla: ”Kansan Lehti, Aamulehti ja Teatteri-lehti julkaisivat tiheästi hänen puheenvuorojaan milloin mistäkin polttavasta kysymyksestä tai vain muistoista lohjenneen palasen.” (Rajala 2001, 80.) Juhani Niemi (1991, 164) on todennut, että Paavo Haavikossa ”bourdieulainen habitus saa elävän muodon”, koska tämä sekä luo kirjallisuutta että käsittelee sitä lehdistössä. Samaa ajatuskuviota käyttäen voi myös Salmelaista pitää bourdieulaisen habituksen ilmentymänä.

Teatteripolitiikaksi voidaan kokea myös asioita, joita kriitikko itse ei sellaiseksi välttämättä tarkoita. Esimerkiksi Eero-Tapio Vuori luki Kirsikka Moringin asettavan Svenska Teaternin paikalleen Suomen teatterinkenttään tämän arvioidessa teatterin

Sagan om Ringen -esityksen: ”Teatteripoliitikkaa tässä on se, että Svenska Teaternista, sen henkilökunnasta ja koko produktiosta puhutaan ’pienenä’. Käsiohjelman mukaan ’pienä’ esitystä on kuitenkin ollut valmistamassa 96 taitelijaa, mikä tuntuu minusta melkoiselta määrältä. Ja sitä paitsi, missä täällä on isompi ruotsinkielinen teatteri? (Eero-Tapio Vuori 2001, 28.)

Hämeenlinnan Kaupungin Teatterin johtaja Snoopi Siren valittelee teatterinsa kevätkauden 2003 tiedotuslehdessä teatterikeskustelun foorumeiden puutetta: ”Viime elokuussa Tampereen Teatterikesässä käydyssä paneelikeskustelussa Tampereen yliopiston Näyttelijäntuon laitoksen pomo Yrjö-Juhani Renvall peräänkuulutti teatterinjohtajilta rohkeampia kannanottoja, mikä onkin reilu ja tärkeä vaatimus, mutta problematiikaksi nousee foorumi. Missähän perhanassa sen kannanoton esittää?” Sanomalehtien määrä on Salmelaisen päivistä vähentynyt, samoin teatterin osuus kulttuurisivuilla. Myös teatterin kentän keskustelukulttuuri on muuttunut: vain viidesosa kyselyyn vastanneista teatterinjohtajista tuo esiin mahdollisuuden teatterikeskustelun jatkamisesta kritiikin jälkeen sanomalehden sivuilla. Poikkeusta ja kenties uudenlaista kulttuuria edustaa edellisessä luvussa mainittu Reko Lundánin ja Juha Lehtosen avoin kirje Suomen teatterinjohtajille – tosin se julkaistiin nimenomaan teatterin erikoislehdessä, Teatterissa.

Teatteripoliittisten pyrkimysten vastustamista voi lisätä myös se, että teatteritarjonnan lisääntyessä kilpailu julkisuudesta on käynyt yhä kovemmaksi. Jukka Kajava totesi vuonna 1990 Vaaskivi –plakettia¹¹ vastaanottaessaan, että vaikka ”noteeraamisen arvoista” teatteria tehdään nykyään koko Suomessa, hän ei siitä huolimatta vielä ole ratkaissut ”kuinka ollaan kriitikkona läsnä Kemissä ja Kotkassa samaan aikaan”. Myös yksi kyselyyni vastanneista kulttuuritoimittajista viittaa suoraan tarjonnan kasvun vaikutukseen omassa työssään: *Arvioitavan esityksen valinta on käytännön työssä yksi vaikeimpia kysymyksiä, koska tarjonta lisääntyy koko ajan* (KT/IH).

Teatterikriitikko Soila Lehtosen (2001, 18) mukaan teatteritarjonta pääkaupunkiseudulla on vähintään kolminkertaistunut ”vanhoista hyvistä ajoista”. Teatteritarjonta ei kasva vain pääkaupunkiseudulla. Irmeli Haapanen (2000, 35) toteaa sen lisääntyvän myös

¹¹ Vaaskivi-plaketti on Yhteiskunnallisen korkeakoulun (nyk. Tampereen yliopisto) vuonna 1960 perustama arvostelijoille jaettava kunniapalkinto.

Turussa ”mieletöntä vauhtia”. Hän arvelee tarjonnan kasvun muuttavan teatterikritiikin merkitystä niin, että yhä tärkeämmäksi nousee se, mistä kritiikki ylipäätään kirjoitetaan kuin mitä kirjoitetaan: ”Päätös siitä, arvostellaanko jokin esitys vai ei, on usein ratkaiseva. Harrastajaryhmälle se voi olla jopa elintärkeä, sillä olen saanut kuulla, että kulttuurilautakunta – ja kenties muutkin rahaa jakavat tahot – perustavat päätöksensä apurahan tai avustuksen saajasta usein kritiikkiin.” Anneli Kanto (1999, 2) listaa syitä kasvaneeseen teatteritarjontaan:

Kunnallisia teattereita itsenäistetään, syntyy pieniä kaupallisia ja epäkaupallisia kiinteitä teattereita, uusia ryhmiä, vierailuteattereita, erittäin paljon yhden produktion kokoonpanoja, näyttelijöiden osuuskuntia tai jopa yhtiöitä. Teatterialaan liittyvä koulutus pursuaa niin monimuotoisena, että hirvittää. Ja kun tämä monimuotoisuus vielä tekee monimuotoista yhteistyötä, entisen kartan mukaan onkin vaikea suunnistaa.

Kilpailua julkisuudesta koventaa teatterin sanomalehdessä saaman palstatilan pienentyminen. Markku Ihosen (2000,11) mukaan etenkin teatteri- ja kirjallisuuskritiikin osuus vähentyi 1990-luvulla: ”[--] muun muassa elokuvan ja tanssin kritiikki saivat lisää tilaa, ja uusina lajeina mukaan tulivat rakentamisen ja ympäristötaiteen kritiikki sekä uudella teknologialla esitettävän taiteen arviointi.” Kritiikkitekstien pituus ylipäätään on lyhentynyt. Lehtonen (2001, 18) toteaa Sole Uexküllin vielä 1970-luvulla kirjoittaneen usein yli 7000 merkin ja jopa 9000 merkin kritiikkejä ja vertaa niitä omien kritiikkiensä Aamulehdessä saamaan tilaan, joka on keskimäärin 4000 merkkiä. Suna Vuori (2002a, 51) puolestaan kertoo lehdenteon arkea olevan, että käytettävissä olevan palstatilan mukaan ”juttuja ja kuvia pienennetään tai kasvatetaan, ja joskus juttu tai juttuja voidaan joutua siirtämään seuraavaan tai joskus jopa sitä seuraavaan lehteen”. Rajalliseen tilaan viittasi epäsuorasti myös edellä siteerattu kulttuuritoimittaja listatessaan hyvän teatterikritiikin rakenteen osia ja kirjoittaessaan listan perään vielä lisähuomautukseksi *samalla toivoen, ettei tule liian pitkää* (KT/RP).

Suomessa lokakuussa 1996 järjestetyssä kansainvälisessä teatterikritikoiden kokoontumisessa ruotsalainen teatterijournalisti Margareta Sörenson (1997, 18) ennusti, että vähemmän kiinnostava teatteri häviää sanomalehden sivulta: [--] theatre performances that are not really special, really new, really hot will receive no reviews. We will increasingly write only about good and interesting and fine theatre performances, thus becoming permanently enthusiastic when talking about theatre.” Näihin pelkoihin yhtyy myös osa kyselyyn vastanneista molemmissa ammattiryhmissä:

Varmojen kassamagneettien ohella pitäisi huomioida marginaaliset ja vierailevat esitykset (KT/AH). ; Juttuja tehdään julkisuutta saaneista jutuista, mihin häviää arvostelijat niistä esityksistä, jotka eivät ole ns. kuumaa kamaa? (TJ/AM.); Ammattiteattereiden kaikki esitykset arvioitava, ei vain suuria ja ”taiteellisia” (TJ/PD).; On selvää, että vakiintuneemmat ryhmät ja tekijät (enkä nyt tarkoita nimekkäitä tekijöitä vaan myös vakiintuneita harrastajaryhmiä) saavat kriitikon helpommin liikkeelle kuin aivan tuntemattomat tekijät, mutta kriitikon on oltava valmis myös katselemaan uusille suunnille eikä pysyä vain tutussa (KT/IH). ; Keskitytään pintakuuhuun, hullaannutaan siitä. Miksi? Koska halutaan saada aikaan näyttäviä juttuja. Täytyyhän lehden myydä :). (KT/JK.) Hymiö vastauksen lopussa on mielestäni tarkoitettu ironiaksi, kertomaan vastaajan turhautumisesta tilanteeseen.

Valinnan vaikeutuminen etenkin suuremmilla paikkakunnilla tulee esiin pienempien lehtien toimittajien vastauksissa implisiittisesti: *Pikkukaupungissa pyritään arvioimaan lähes kaikki esitykset (KT/RN)*. Tulkitsen vastauksen sitomisen nimenomaan oman lehden tilanteeseen niin, että toimittajat uskovat suuremmissa lehdissä jouduttavan tekemään valintoja rajummin. Suurempien lehtien toimittajien vastauksissa tuodaankin toistuvasti esiin arvioitavien esitysten valinnan olevan sidoksissa kulttuuritoimituksen rajallisiin resursseihin: *Miten arvioitavat esitykset tulisi valita –kysymykseen vastaa toimituksen arki ja käytössä olevat voimavarat. Joskus ei ole ketään kirjoittajaa, vaikka itkisi. Joskus kaikki ovat paikalla ja käytettävissä, sekä toimituksen väki että avustajat. (KT/RV.)*

Osa toimittajista hahmottelee teatterikritiikin käytäntöjen uudistamista teatteritarjonnan kasvun vuoksi: *Voisi kehittää pienimuotoisista tai muuten vähämerkityksisistä esityksistä sellaista ”Poimintoja” –palstaa, jonka ainakin Hesari näyttää ottaneen käyttöön (KT/EJ). ; Kriitikko tuntee olevansa väärä henkilö väärässä paikassa katsoessaan esitystä, jossa ei ole mitään oikeasti merkittävää sisältöä, siis ajankuluteatterissa. Tuntuu turhautavalta vääntää luonnehdintoja kaikkien tuntemien tähtinäyttelijöiden suorituksista, kun he joka tapauksessa ovat upeita. (KT/HR.)* Kumpikaan toimittajista ei kuitenkaan määrittele tarkemmin, millä perustella jokin esitys päätyisi vähämerkityksisten esitysten tai ajankuluteatterin joukkoon. Luultavasti suurimmassa osassa tapauksista se olisi varsin vaikeaa ja voisi lisätä teatterintekijöiden pelkoa tietoisesta teatteripolitiikan tekemisestä.

Teatterinjohtajien vastauksista välittyy, että he kyllä ymmärtävät toimitusten resurssien puutteen etenkin suuremmilla paikkakunnilla: *Lehtien tulisi kritisoida voimavarojen mukaan omalta alueelta kaikki esitykset (TJ/JR). ; Ensi-illat valmistuvat usein samoille viikoille, jolloin toimittajataan eivät käsittääkseni ehdi kuin murto-osaan ensi-illoista. Esitystä voisi aivan hyvin arvioida myöhemminkin. Pääasia, että niistä kirjoitetaan, niitä esitellään ja arvioidaan. (TJ/MB.)* Kyselyyn vastanneet teatterinjohtajat vaikuttavat itse asiassa melko tyytyväisiltä teatteriesitysten nykyiseen valintakäytännöön. Tyytyväisyyteen vaikuttanee se, että otoksen johtajien teatterit teatterilain piiriin kuuluvina teattereina ovat erityisasemassa toimitusten tehdessä valintojaan.

Käytännössä välineen valintoja ohjaavat sen omaksumat uutiskriteerit, joita on journalismin kentällä kehitelty varsin runsaasti eri näkökulmista (ks. Miettinen 1988, 55). Useilla uutiskriteerilistoilla oleva läheisyyden kriteeri nousee molempien ryhmien vastauksissa ehdottomasti tärkeimmäksi arvioitavan esityksen valinnan kannalta: *Me valikoimme kappaleet puhtaasti sen perusteella, että niitä esitetään levikkialueella ja sen välittömässä läheisyydessä (KT/MA).* Saman paikkakunnan esityksistäkin toiset voivat täyttää läheisyyden kriteerin paremmin kuin toiset: *Lehdessä osataan arvioida, kuinka merkittävästä produktiosta on kyse (esim. sen perusteella, mitä kyseinen teatteri on aiemmin tehnyt tai jos kyseessä on jonkun paikallisen kirjoittajan tekemä näytelmä jne.) (KT/KH).* Läheisyys vaikuttaa myös arviointiajankohtaan: *Ensi-illoissa käyminen ei ole mitenkään ehdotonta, varsinkaan, jos kyseessä on kauempana sijaitseva esitys. Kotipaikkakunnan esitykset on mielestäni syytä arvioida hyvissä ajoin. (KT/IK.)*

Läheisyys ei ole vain maantieteellistä, vaan se edustuu myös kielialueina: *En finlandssvensk regionaltidning: pjäserna på spridningsområdets proffsscener, övriga finlandssvenska proffsscener (KT/LR). ; Ruotsinkielisistä esityksistä kirjoitetaan melko harvoin (KT/AM).* Läheisyydestä kansallisella tasolla puhuu teatterinjohtaja, joka asettaa etusijalle kotimaiset näytelmät. Samasta kriteeristä kertoo Helsingin Sanomien kulttuuritoimituksen esimiehen, Heikki Hellmanin toteamus, että kritiikki ulkomaisesta esityksestä vaatisi ”suomalaisen kytkennän”. Muuten ulkomaisten ensi-iltojen arvosteluun eivät Hellmanin mukaan riitä palstatila eivätkä resurssit. (ref. Riihiranta 2002, 13.)

Jonkin verran vastauksista välittyy huoli siitä, että kritiikkien tiukentunut aihevalinta luoliin suppean julkisen kuvan suomalaisesta teatterikentästä. Etenkin maakuntalehtien ja valtakunnallisten lehtien kritiikkeihin kohdistuu odotuksia tuon kuvan monipuolistamiseksi: *Valtakunnan päälehden tehtävänä olisi kiertää enemmän ja katsoa laajemmassa mittakaavassa valtakunnan teattereiden ohjelmistoa (TJ/TR). ; Päälehtien kriitikoiden tulisi uskaltaa jalkautua enemmän maakuntaan eikä vain "eliittiteattereihin" (KT/AT). ; Toivon, että kritiikissä ei pönkitettäisi niin paljon Helsinki-keskeisyyttä kuin nyt, vaan että maakuntalehdet käyttäisivät enemmän voimavarojaan koko maan teatterielämän seuraamiseen (KT/IH).*

Irmeli Niemen (1984, 10) mukaan jo 1900-luvun alkuvuosina teatteriarvostelujen teatterikuva oli Helsinki-keskeinen huolimatta siitä, että teattereita oli perustettu myös muualle Suomeen, etenkin Viipuriin ja Tampereelle. Raija Ojala (1995, 5) puolestaan puhuu keskusten ja periferian välisestä jännitteestä, joka alkoi kehittyä 1940-luvulta lähtien. Ojala toteaa sen entisestään kiristyneen 1990-luvun säästötoimien vaikutuksesta:

Maakunnissa kirjoittavat näkevät yhä vähemmän muita kuin oman kotikaupunkinsa teatteriesityksiä. Pääkaupunkiseudun esityksistä kertoo yhä useammin 'Teatterikirje Helsingistä', jossa kimputetaan useat esitykset yhdeksi artikkeliksi. Toisaalta taas valtakunnalliset pääkriitikot pääsevät tai ehtivät yhä harvemmin Helsingin ulkopuolelle. Esitysmäärien paisuminen pääkaupungissa erilaisten ryhmien ja produktiokohtaisten hankkeiden lisääntyessä on ajanut kritiikkiä entistä tiukempaan valintaan. (Ojala 1993, 3.)

Ojala on huolissaan siitä, että teatterijournalismin yhteinen vertailupohja haurastuu. Siksi hän pitää esimerkiksi Tampereen Teatterikesää tarpeellisena etenkin maakuntalehtien teatterikriitikoille, jotka hänen mukaansa näyttävät hyvin suppeasti keskittyvän oman lääninsä teattereihin. (Ojala 1990, 24.)

Yksi teatterinjohtajista esittää "työnjakoa" valtakunnallisille lehdille: *Olen ihmetellyt sitä, miksei esim. Kansan Uutiset, joka on vasemmiston lehti, arvioisi vain maakuntaesityksiä tai vapaiden ryhmien juttuja, koska Hesarin resurssit eivät riitä (TJ/MR).* Ehdotus tuntunee journalistista vieraalta, sehän tarkoittaisi tavallaan tietyn välineen tietoista luopumista osasta tiedonvälitystehtäväänsä, koska sitä hoitaa jo toinen väline. Niin ikään ei-journalistinen valintaperuste on usean teatterinjohtajan esittämä tasapuolisuus: toimitukset tekevät valintansa uutiskriteerien perusteella, joiden päätehtävä on nimenomaan nostaa tietyn kriteerin perusteella erityiseksi koettuja

aiheita.

Yksi teatterinjohtajista huomauttaa, että *totuus on kuitenkin se, että lehdille teatteri on marginaalialuetta eikä siihen mittavasti panosteta* (TJ/ER). Tämä toteamus siirtää vastuuta toimittajilta ja kriitikoilta lehden teatterijournalismissa valitseman linjan tasolle. Nimenomaan lehden linjaukseen viittaa Jukka-Pekka Pajunen (2002, 43): ”Teatterikriitikot ovat varmasti kunnianhimoisia ja työlleen omistautuneita. Mutta miten heiltä voisi edes odottaa syviä analyyseja ja tärkeitä keskustelunavauksia, jos lehtitalot ovat nipistäneet teatterille annettavan palstatilan minimiin ja kriitikoiden päätehtäväksi on määritetty ensi-iltojen uutisointi.” Myös kriitikot itse, kuten Soila Lehtonen ja Suna Vuori edellä, vetoavat usein siihen, että toimituksessa joudutaan välillä tekemään esimerkiksi tilankäytöllisistä syistä valintoja, jotka eivät ole parhaita mahdollisia teatterin eivätkä kritiikinkään kannalta.

Selvittääkseen teatteriarvostelun asemaa sanomalehtien kulttuurisivuilla Suomen Arvostelijain Liiton teatterijaos lähetti vuoden 2002 alussa 45 päätoimittajalle kyselyn. Vastauksia kyselyyn tuli 25, joista 20 oli 7-päiväisistä lehdistä. Vastauksista kävi jaoksen mukaan ilmi, että teatterin ja teatteriarvostelujen merkitys on yllättävän suuri lehtien päätoimittajille – tai kyselyn päätoimittajan delegoimina vastattavakseen saaneille kulttuuritoimitusten esimiehille kuten kyselyn tuloksen koonnut Riitta Wikström epäilee. Erityisen hyvä kritiikin asema oli perinteisissä teatterikaupungeissa kuten Helsingissä ja Tampereella. Päätoimittajien vastauksissa korostui kaksi piirrettä: kritiikki vertautui uutiseen ja nimenomaan läheisyys uutiskriteerinä oli tärkeä: ”Oman alueen ensi-ilta on aina uutinen, sen näkee jo jutun sijoittamisesta sivulle.” (Wikström 2002, 19.) Arki suomalaisissa sanomalehdissä ei välttämättä ole kyselyn esiintuomien arvojen kaltainen. Esimerkiksi Heikki Hellman myöntää, että kirjallisuutta ja musiikkia käsitellään HS:ssa kaksi kertaa enemmän kuin teatteria, jonka ohittaa myös kuvataiteiden saama palstatila (ref. Riihiranta 2002, 13).

Vaikka ammattiteatterit ovat arvioitavien esitysten valinnassa lähes kaikkien vastaajien listalla etusijalla, tuodaan molemmissa ryhmissä erikseen esiin lehden oman alueen harrastajateattereiden arvioinnin tärkeys: *Nykyään ei voida pitäytyä vain ammattilaisten tekemien esitysten arvostelemiseen, koska rajat ovat muuttuneet häilyvämmiksi ja useimmat amatöörit ovat myös erittäin taitavia ja heillä on usein vähintään yhtä paljon*

sanottavaa kuin ammattilaisilla (KT/IH). ; Ketään ei saa syrjiä, eikä erityisesti harrastajia (TJ/SS). Ainoastaan yhden toimittajan mielestä vain ammattimaisesti tehtyjä esityksiä on mielekästä arvioida (KT/EJ).

Toimittajien osalta tulos on samansuuntainen Kimmo Jokisen (1988) suomalaisista arvostelijoista tekemän tutkimuksen kanssa. Jokinen totesi, että teatteriarvostelijat käsittelevät työssään muiden alojen arvostelijoita useammin sekä ammattilaisia että harrastajia: teatterin tärkeämmäksi arvostelualakseen ilmoittaneista kriitikoista 82 prosenttia oli kiinnostunut ammattilaisteatterin ohella myös harrastajateatterista. Jokinen päätteli tämän osoittavan, että harrastajateatteri on tärkeä osa suomalaista teatterikenttää: ”Vaikka teatteritaiteessa harrastajien merkitys onkin tärkeä, luokitellaan ala kuitenkin selvästi korkeakulttuuriksi. Siten ammattilais- ja harrastajataide sekä korkea- ja populaarikulttuuri eivät luokitteluna ole toistensa analogioita.” (emt. 59.)

Kaksi tämän tutkimuksen vastaajista, teatterinjohtaja ja kulttuuritoimittaja, kuitenkin korostavat, että harrastajia tulisi arvioida erilaisin kriteerein kuin ammattilaisia: *Harrastajaesitysten arviointeja tulisi tarkkaan miettiä – mitkä esitykset tulee arvioida ja miten, etteivät arvostelut käänny näitä teattereita ja lehden kulttuuritoimitusten profilia vastaan (TJ/AL). ; Isoja ammattiproduktioita ei kritikoida samalla asteikolla kuin pieniä harrastelijoiden esityksiä (KT/IK).*

Mirka Seppäsen (2002, 17) mukaan harrastajat kuitenkin nimenomaan haluaisivat saada ”pohdiskelevaa, asiantuntemuksella analysoivaa ja rehellistä kritiikkiä” sekä itsensä että yleisön vuoksi: ”Kuluttajanvalistukseenkin kuuluisi kertoa suoraan, milloin teatteriesityksen funktio näyttää suuntautuneen esimerkiksi niin selkeästi vain ryhmän sisäiseen hauskanpitoon, ettei sillä ole katsojalle mitään annettavaa.” Seppälä muistuttaa siis kriitikon tehtävien järjestyksen pätevän myös harrastajateatteria arvioidessa – ensin yleisön palvelu, sitten tekijöiden.

Lars Hamberg (1977, 107) on todennut, että kysymys ei ole vain siitä arvostellaanko harrastajien esitys ja miten se tehdään, vaan myös siitä kuka sen tekee. Hambergin mielestä se, että sanomalehtien ”säännölliset teatteriarvostelijat” kirjoittavat Suomessa harvoin amatöörien esityksistä viestittää yleisölle ja esiintyjille, että harrastajien esitykset ovat ”toisen luokan esityksiä” ja että harrastustoiminta ylipäätään olisi

”toisarvoista”. Seppäsen mukaan tapa on edelleen käytössä: ”Harrastajateattereiden kritiikkejä julkaistaan ilahduttavan paljon, mutta niiden tasosta ei tunnuta välittävän.” Seppänen näkee ongelman koskevan erityisesti maaseututeattereita. Niiden kriitikoina toimivat lehden aluetoimittajat, jotka suhtautuvat tehtäväänsä kuin ”mihin tahansa alueen tapahtuman uutisointiin ja tiedottamiseen”. (emt. 16.)

Maaria Linko (1990, 7) uskoo teatterintekijöiden kritiikkisuhteeseen vaikuttavan sen, että teatteriesityksestä ei yleensä jää jälkipolville muuta dokumenttia kuin kritiikki: ”Teatterikritiikki asettaa teatteriesityksen taideteoksena ’paikoilleen’ voimakkaammin kuin kirjallisuus-, elokuva tai kuvataidekritiikki omat kohteensa. Jos teatteriesitys ei tule omana aikanaan ymmärretyksi tai hyväksytyksi, se ei saavuta ymmärtämystä koskaan.” Lingon mielestä kriitikon näin suuri valta voi tuntua tekijästä kohtuuttomalta. Kohtuuttomuutta lisää, että tämän hetken lehdistökenttä muodostuu pitkälti kunkin alueen ykköslehdistä ja siten teatterin esityksestä tehty kritiikki voi jäädä ainokaiseksi. Esimerkiksi Panu Rajalan (2001) kirjoittamassa Tampereen Työväen Teatterin historiikissa teatterin vaiheita kuvataan yhdentoista sanomalehden kriitikoiden tekstien avulla¹². Nyt näistä lehdistä on kuollut neljä.

Kritiikin vaikutukseen oman aikansa yli viittaa kuitenkin vain muutama vastaajista ja hekin varsin neutraalissa sävyssä: *Teatterikritiikin tehtävä on olla osaltaan katoavan taidemuodon ’historian kirjoitusta’* (TJ/AL). ; *Jälkeenpäin kritiikillä on tehtävänsä myös teatterihistorian hahmottumiseen* (KT/IH). Osa vastaajista kuitenkin harmittelee, ettei esitys useinkaan ole parhaimmillaan vielä ensi-illassa, jonka perusteella se kuitenkin olisi uutisarvonsa ja vakiintuneen tavan vuoksi hyvä arvioida. He ehdottavat ratkaisuksi kahden kritiikin kirjoittamista samasta esityksestä ainakin silloin tällöin:

Yksi kritiikki on kuin ”tuomio”, että pääseekö esitys taivaaseen vai joutuuko se helvettiin. Yksi kritiikki ei pysty käsittelemään kuin tietyt osa-alueet. Tuli idea: jos teatterissa on ohjelmistossa kevään ajan näytelmä X, lehden pääkriitikko kirjoittaa siitä yhden kritiikin, kuukauden kuluttua joku muu, taas kuukauden kuluttua joku muu. Tällöin esitys ja keskustelu olisi ajan tasalla ja monesta kilmasta hahmotettua. (TJ/MR.)

Irmeli Niemi (1997, 53) kertoo esimerkin saman esityksen toistamiseen arvioimisen merkityksestä teatterin tutkimukselle ja historialle. Sole Uexküll arvosteli kaksi kertaa Jouko Turkan Nummisuutarit Helsingin Kaupunginteatterissa 1975. Ensimmäisessä

¹² Nämä lehdet ovat Helsingin Sanomat, Uusi Suomi, Aamulehti, Aviisi, Hufvudstadsbladet, Kansan Lehti, Hämeen Yhteistyö, Kansan Uutiset, Turun Sanomat, Kaleva ja Pohjolan Sanomat.

arviossaan Uexküll näki esityksen kaaoksena ja vailla punaista lankaa. Viisi viikkoa myöhemmin nähdyn esityksen perusteella lanka löytyi, se oli ”pahuuden ja seksuaalisuuden maailma”. Niemen mielestä olisi paljon vaikeampi analysoida Turkan uran ja pääteemojen kehitystä, jos Uexküll olisi kirjoittanut vain ensimmäisen kritiikin.

3.4. Johtopäätökset

Duncanin taidekritiikin kenttää kuvaavassa kolmiomallissa osatekijöiden välisten suhteiden kiinteys vaihtelee tietyn taiteenlajin historiallisen tilanteen mukaan (Duncan 1967, 206). Yrjö Varpio (1980, 49) pitää esimerkiksi kirjallisuuskriitikon kannalta erikoistilanteena kansanrunouden suullista kerrontatilannetta, koska siinä kirjailijan ja yleisön suhde on luja ja kriitikon merkitys vähäinen.

Teatterikritiikin kentällä kriitikon ja taiteilijan suhde oli erityisen luja suomalaisen teatterin alkuvaiheessa, jossa suomenkielisen teatterin yleisösuhdetta vasta rakennettiin. Kauko Kämäräisen (1986, 7) mielestä taiteen nykyisen kulutustavaraluonteen ainakin pitäisi merkitä kriitikon ja yleisön erityistä suhdetta. Kriitikon tulisi toimia ”erikoistaitoisena ylikriitikkona” taidetuotteita eri tavoin kuluttavien ihmisten joukossa ja vaikuttaa siihen, että kysyntä eli muiden ihmisten taidevalinnat kehittyisivät taiteen, eivätkä markkinoiden ehdoilla (emt. 19). Kämäräisen kuvaama erikoistaito on verrattavissa Bourdieun kenttäteorian kulttuuriseen pääomaan. Kämäräisen ajatuskuvioita mutkistaa se, että kriitikko ei ole markkinoiden ulkopuolinen toimija, vaan myös hän toimii osittain niiden ehdoilla. Sanomalehdellä on edelleen vanha valistuksellinen tehtävänsä, mutta se kilpailee yhä kovemmin lukijoista muiden mediavälineiden kanssa.

Teatterin uusi julkisuus on muuttanut kritiikkiin kohdistuvia odotuksia. Teatterinjohtajat odottavat myös kritiikin - muun julkisuuden tavoin - välittävän tietoa esitysten olemassaolosta. Esityksen arviointi on toissijaisessa roolissa. Teatterinjohtajat näkevät yleisön lähtökohtaisesti teatteriin myönteisesti suhtautuvana ja kriitikon jopa häiriötekijänä yleisön ja teatterin suhteessa. Muutama johtajista kyseenalaistaa teatterikritiikin arvon teatterin kentällä kokonaan.

Teatterinjohtajien kokemus kriitikosta häiriötekijänä tuli esiin myös Marja Korhosen tutkimuksessa (1986). Johtajat kokivat kritiikin vastavoimana, jonka aikaansaamien vaurioiden paikkaamiseen ”joudutaan uhraamaan luomistyöhön kuuluvaa kapasiteettiä” (Korhonen 1986, 83). Johtajan pitää taistella kritiikin vaikutuksia vastaan luomalla ”operatiivisilla ja teatteritoiminnan tasolla olevilla keinoilla” sellaista toimintaa, että teatterin merkitys yleisölle ja päätöksentekijöille korostuu (emt. 91). Kritiikin kielteinen rooli korostui pääkaupunkiseudulla, koska siellä teatterin kanssa kilpaili erityisen runsas tapahtumatarjonta (emt. 82). 2000-luvulle tultaessa tarjonta on lisääntynyt myös muualla Suomessa.

Osa tähän tutkimukseen vastanneista teatterinjohtajista kuitenkin odottaa kritiikin myös palauttavan itse teatterin tekemistä koskevan diskurssin tähtihenkilöitä ja kulttiesityksiä nostavan julkisuuden rinnalle. Tämä teatteritaiteeseen keskittynyt diskurssikin nähdään kuitenkin mielellään melko hampaattomana. Kritiikille asetetaan intressi ja jopa velvollisuus auttaa teatteritaidetta sen kilpaillessa yleisöstä muiden ajanviettomahdollisuuksien kanssa. Teatterinjohtajien ryhmästä nousee vain yksittäisiä vastauksia, joissa kriitikon odotetaan pitävän tiukkaa linjaa siinä, ketä teatterinkentälle päästetään. Yksi kulttuuritoimittajista pitääkin taidekritiikkiä *uhanalaisena lajina kaiken aikaa viihhteellistyvässä mediassamme* (KT/KM).

Suuri osa toimittajista pitää kritiikin yhtenä keskeisenä tehtävänä teatteritaiteen ja etenkin lehden oman levikkialueen teattereiden esilläpitoa. Tärkeintä heille on kuitenkin palvella yleisöä tiedottamalla paitsi esityksen olemassaolosta, etenkin sen laadusta. Osa toimittajista liittyy teatterikritiikkiin jopa kuluttajanvalituksellisia tehtäviä. Muutama toimittajista pitää tärkeänä myös katsojakokemuksen syventämistä sekä niidenkin lukijoiden palvelua, jotka eivät esitystä näe. Tämä korostaa teatterikritiikin roolia itsenäisenä lehtijuttuna ja osana journalismin kenttää. Journalistinen näkökulma yhdistyy laadun arvioimiseen: kritiikin tärkeimpiä uutiskysymyksiä on, mikä on esityksen arvo yleisölle, miksi tämä esitys on tehty, kannattiko se tehdä ja kannattaako se käydä katsomassa.

Molemmissa ryhmissä teatterikritiikin tehtävän ajatellaan suuntautuvan vain toissijaisesti teatterintekijöihin, mikä on tavallaan ristiriitaista - juuri heidän työtänsähän kritiikissä kuitenkin arvioidaan. Teatterintekijän tulisi teatterinjohtajien enemmistön

mielestä pyrkiä olemaan itsenäinen kritiikin vaikutuksista, jotka johtajat näkevät lähinnä kielteisinä ja yksittäisen taiteilijan itsetuntoon liian voimakkaasti kohdistuvina. Kritiikin ammatilliseen hyödyntämiseen ei nähdä mahdollisuutta. Puhetta kritiikin sisällöistä vaikeuttaa myös teatterin sisäinen vallankäyttö, jonka osana kritiikkejä joidenkin teatterinjohtajien mukaan käytetään.

Kulttuuritoimittajien varovainen toive on, että kritiikistä voisi olla hyötyä työryhmällekin, joka voisi peilata omaa prosessiaan julkisesti esityksestä kirjoittavan katsojan kokemukseen. Vastauksista välittyy kuitenkin tarve vakuuttaa, ettei vaikuttamista teatterintekijään koeta tärkeänä: toimittajat pitävät tätä vaikutusta pienenä tai eivät osaa tai halua arvioida sitä. Kritiikissä on kyse ”vain yhden ihmisen mielipiteestä”. Tarve osoittaa kriitikon olevan vapaa intressistä vaikuttaa tekijöihin tuntuu saavan toimittajat ”unohtamaan” tuon yhden mielipiteen olevan julkaistuna osa kritiikki-instituutiota ja sen myötä tiedonvälitysinstituutiota – yhtä toimittajaa lukuun ottamatta, jonka mielestä tuo yksi mielipide saa nimenomaan *valtalehdessä suhteettoman painoarvon* (KT/SV).

Pertti Hemánus (1987, 3) on todennut kriitikon kyllä olevan yksilö, mutta myös osa journalistista järjestelmää. Siksi hänen mielestään on kyseenalaista puhua kritiikistä yhden ihmisen mielipiteenä: ”Kritiikin julkistaminen journalistisessa välineessä antaa sille merkityksen ja painon, kenties kriitikon tarkoituksiperistä riippumatta.” Tähän viittaa myös Jukka Sarjala (1990, 51), jonka mielestä taidekritiikki on synnystään lähtien ollut järjestelmä, joka tehtäviensä ja julkisen esillä olonsa välityksellä on tuottanut valtasuhteita useinkin riippumatta siitä, mitä kriitikot itse ovat halunneet ajatella tai mitä he ovat edes tienneet julkisten kannanottojensa vaikutuksesta. Kun kriitikko itse voi selittää valintojaan esimerkiksi rajallisella palstatilalla, ovat teatterintekijät alttiita ymmärtämään kriitikon jokaisen valinnan tietoiseksi, merkittäväksi viestiksi.

Teatterintekijään vaikuttamisen vähäisenä pitämisessä voi osaltaan näkyä myös se, että kulttuuritoimittaja teatteria läheltä seuraavana henkilönä on luultavasti perillä teatterin sisäisestä kulttuurista vähätellä ja torjua kritiikkiä. Se voi vaikuttaa hänen omassa arviossaan joko tiedostamattomalla tai tietoisella tasolla. Näyttää myös siltä, että osa kulttuuritoimittajista pyrkii tietoisesti välttämään ajatusta kritiikin vaikutuksista yksittäiseen taiteilijaan peläten sen vähentävän mahdollisuuksia arvottaa esitys

rehellisesti. Kimmo Jokisen (1988, 36) tutkimuksessa kävi ilmi, että taidekriitikot kokevat työssään epämiellyttävänä nimenomaan negatiivisen palautteen antamisen.

Lisäksi toimittajat ja teatterinjohtajat tuntuvat puhuvan eri asiasta puhuessaan teatterikritiikin vaikutuksesta teatterintekijään. Toimittajat näkevät kritiikin kohdistuvan nimenomaan arvioitavaan teokseen, kun teatterinjohtajat korostavat sen vaikutusta työryhmän jäseniin, etenkin näyttelijöihin. Näyttelijän rooli korostunee siksi, että hänen työnsä jatkuu vielä kritiikin jälkeen ilta illan jälkeen. Kalle Holmberg (1977, 127) on todennut kritiikin voivan selvästi vaikuttaa näyttelijän näyttelemiseen ja jopa ratkaisevasti huonontaa esitystä: ”Monen arvostelijan on ilmeisesti vaikea ymmärtää mitä merkitsee tällainen julkisuudessa annettu selkäsauna, he eivät ymmärrä puhuvansa ihmisistä, jotka elävät ja toimivat kritiikin jälkeenkin.”

Kritiikin julkinen luonne ja tuosta julkisuudesta kilpailevien esitysten määrän kasvu vaikeuttavat kriitikon ja taiteilijan suhdetta. Kun tämän ajan taiteilija vielä on entistä riippuvaisempi häneen kohdistuvasta julkisuudesta, korostuu kriitikon ja taiteilijan valtasuhde entisestään. Toimittajalla ja kriitikolla on aina parempi asema toimia julkisuuden kentällä. Tästä syystä teatterinjohtajat suhtautuvat kielteisesti kritiikin jälkeen kirjoitettuun vastineeseen, mikäli sitä ei voi legitimoida kritiikissä olleilla selvillä asiavirheillä.

Muutama kriitikoista tuo esiin nimenomaan mielipiteen julkisen luonteen tekevän työstä erityisen vaativaa: *Viestini teatterintekijöille on: otan työni tosissani, hyvä etten yöunia menetä aina ennen ensi-iltaa ja varsinkin sinä yönä, kun tiedän, että kritiikkiäni painetaan ja parhailtaan jaetaan ihmisten aamukahvipöytiin* (KT/KH). Ehkä juuri tuonkaltaisesta huolesta nousee toimittajien vastauksissa toistuva toivomus saada lisää teatterin tekijöiden kirjoittamia kritiikin vastineita. Niiden avulla kritiikki ei jäisi ainoaksi esityksestä esitetyksi kommentiksi.

Teatterintekijöihin kohdistuvan vaikutuksen pitäminen vähäisenä kaventaa kritiikin mahdollisuutta vaikuttaa myös teatterin tekemiseen, sen tapoihin ja perusperiaatteisiin. Kritiikki voi kyllä toimia teatteritaiteen puolesta yleisön ja päättäjäien mielenkiinnon herättäjänä ja ylläpitäjänä, mutta sillä ei juuri nähdä todellista mahdollisuutta osallistua aktiivisesti suomalaisen teatteritaiteen kehittämiseen.

Teatterihistoriaa lukiessa päätyy ajatukseen, että taiteilijoiden ja kriitikoiden vuorovaikutussuhteessa ja keskusteluilmapiiirissä on ollut moitittavaa ”aina”. Esimerkiksi Ritva Arvelo (1968, 79) pohti jo yli 30 vuotta sitten syytä siihen, miten arvostelija voi esittää käsityksen, ettei arvostelu paljoakaan vaikuta taiteilijan työhön ja miten jotkut taiteilijat voivat väittää, etteivät koskaan lue arvosteluja tai etteivät välitä niistä: ”Vastuunsa lukijoista arvostelijat tuntuvat tietävän; heidän vastuunsa taiteen tekijöistä on aivan yhtä suuri. Arvostelu ei ehkä vaikuta taiteilijan käsityksiin hyvästä ja huonosta taiteesta, mutta se vaikuttaa taiteilijan mahdollisuuksiin tehdä sellaista taidetta, jota he itse pitävät hyvänä.” (emt. 87.)

Erityistä tässä ajassa on kuitenkin se, että julkista keskustelua teatterista ei pyritä aktiivisesti synnyttämään kummankaan vastaajaryhmän taholta. Tämä näkyy vastauksissa ylipäättään: niissä ei joitakin poikkeuksia lukuun ottamatta juurikaan problematisoida teatterikritiikin tai teatterin nykyistä tilaa. Suhteessa katsojiin se näkyy kritiikin vaikutusten tarkasteluna lähinnä teatteriin lähtöpäätökseen vaikuttajana. Suhteessa teatteritaiteeseen se näkyy teatteripoliittisten pyrkimysten katona kulttuuri-toimittajien vastauksissa sekä niitä kohtaan teatterinjohtajien ryhmässä tunnetussa vastenmielisyydessä. Kritiikin tehtävä teatterin kentällä tuntuukin jäävän yksittäisistä esityksistä ja niiden laadusta tiedottamiseen ja positiivisen teatterimielikuvan ylläpitämiseen.

Teatterista käyty julkinen keskustelu kääntyy nykyään helposti niiden taloudellisiin ja ohjelmistollisiin ongelmiin. Esimerkiksi Kalle Holmberg toteaa, ettei ”ajassamme ole teattereita, jotka sähköistävät olemuksellaan ja kehittäisivät sellaista energiaa, johon olisi pakko vastata toisista teattereita ja toisista kaupungeista” (ref. Korhonen 2002, 8). Yksi kulttuuritoimittajista on Holmbergin kanssa samoilla linjoilla: *Useimmiten jatkokeskustelulle ei ole tarvetta eikä tilaustakaan. Mahdollista se olisi, jos joskus tulisi keskustelua kiihottava esitys.* (KT/EJ.) Jukka-Pekka Pajunen (2002, 42) tarttuu Holmbergin toteamukseen ja laajentaa sitä: “[--] teattereiden lisäksi teatterikritiikki ja kulttuurikeskustelu väistelevät aiheita ja ohittavat kiltisti esimerkiksi yhteiskunnalliset kannanotot.” Joensuun kaupunginteatterin johtajana toiminut Heikki Mäkelä puolestaan kuvaa teatterin käyvän puolustustaistelua, jossa ei ole ”operatiivista liikkumatilaa”: ”Teemme konservatiivisempaa teatteria kuin haluaisimme. Vierailijat ja kouluttaminen

jäävät pois, kun yritetään pitää kiinni olemassa olevista työpaikoista. Joudumme keskittymään pääasiaan eli kelvollisten esitysten tekemiseen yleisölle maksusta.” (ref. Harju 1994, 18.)

Vaikuttaa siltä, että nykyisellä teatterin kentällä ei ole ”varaa” käydä laaja-alaista teatterikeskustelua, kun teatteri käy taistelua elämänsä perusedellytyksistä - katsojista ja rahasta. Sama syy selittäisi sitä, että teatterikritiikin vaikutukset asemoidaan niin vahvasti nimenomaan tähän aikaan eikä kritiikin roolia teatterin historian tallentajana juuri tuoda vastauksissa esiin.

Bourdieuun mukaan kunkin kentän agentit voivat toimia parhaiten yhteistä päämäärää hyödyttäen silloin, kun kentän autonomia suhteessa muihin kenttiin on suurimmillaan. Sellainen aika ei teatterin kentän osalta ole vielä näkyvissä, koska taloudelliset vaikeudet jatkuvat edelleen: vuoden 2003 valtion tulo- ja menoarvioon ei tanssille ja teatterille ole merkitty lisärahaa. Annukka Ruuskasen (2002, 3) mukaan se merkitsee, että paine pääsylipputulojen hankkimiseen kovenee ja tuloja joudutaan varmistamaan mahdollisimman riskittömällä ohjelmistolla. Eduskunta sisällytti kuitenkin vuoden 2002 talousarvioon maininnan, jonka mukaan opetusministeriön on selvitettävä teattereiden valtionosuusjärjestelmässä olevat epäkohdat ja pyrittävä poistamaan ne. Teatterin kentällä epäkohtina pidetään ainakin todellisten ja valtionosuuteen oikeuttavien henkilötyövuosimäärien epämääräistä vastaavuutta sekä teattereiden alueellista tasaa arvoa ja ammattitaitoisen työvoiman jakaantumista. Selvityksen on määrä valmistua keväällä 2003.

4. KRIITIKKO TEATTERIN KENTÄN TOIMIJANA

Bourdieuun mukaan ihmiset ovat oikeutettuja astumaan kentälle silloin, kun heissä toteutuu tiettyjen ominaisuuksien yhdistelmä (Bourdieu & Wacquant 1995, 136). Antti Eskola (1980, 65) on määritellyt kriittisen asenteen edellyttävän yhdistelmää, jonka osat ovat teoreettinen tieto sekä moraaliset valmiudet. Eskolan tekemä jako on tunnistettavissa myös molempien vastaajaryhmien teatterikriitikolle asettamista odotuksista: vastauksissa arvioidaan hyvää teatterikriitikkoa toisaalta hänen hankkimiensa tietojen ja taitojen ja toisaalta hänen persoonaansa liittyvien ominaisuuksien perusteella. Jälkimmäisten merkitys korostuu: *Kirjoittamista ja teatteriesitysten ”lukutaitoa” voi toki opettaa, mutta koulutus tai kokemus ei sinänsä takaa pätevyyttä kuten ei takaa taitelijoidenkaan kohdalla. Tiettyä lahjakkuutta alalle pitää olla, ei pelkästään halua.* (KT/HR.); *Ei se koulutuksesta ole kiinni, vaan sivistyksestä* (TJ/PL).

Kriitikon henkilöön liittyvien ominaisuuksien korostuminen tukee edellisessä luvussa esille tuomaani ajatusta, että teatterikriitikon ammattitaito vaatisi erityistä lahjakkuutta. Tätä lahjakkuutta esimerkiksi Eino Salmelainen (1954, 113) kuvasi ”luovan työn erottamiseksi rutiinistyöstä ja jäljittelystä” ja Olavi Veistäjä puolestaan ”teatterin tajuksi” (ref. Lehtola & Seppälä 1989, 219). Myös Kauko Kämäräinen (1986, 22) kuvaa kriitikon kykyihin kohdistuvia erityisvaatimuksia: ”Hänen olisi selitettävä taideteoksen taustoja ja syntyä, vaikka se taiteilijoiden omista kuvauksista päätellen useimmiten on lähinnä suuren sattuman selittämätön tulos.”

Kuvaan sekä kriitikon ominaisuuksien että tietojen ja taitojen näkökulmista, millaista pääomaa teatterin kentällä kriitikkona toimivalta vuonna 2002 odotettiin. Lisäksi käsittelen kriitikon ja hänen välineensä suhdetta.

4.1. Kriitikon ominaisuudet

Puolueettomuutta ja rehellisyyttä pidetään molemmissa vastaajaryhmissä kriitikolle tärkeinä ominaisuuksina, koska niiden nähdään mahdollistavan hänen riippumattomuutensa. Vastaajien esittämä riippumattomuuden odotus korreloi Eskolan (1980, 64) itsenäiseltä ja johdonmukaiselta kriitikolta edellyttämän moraalin kanssa: ”Moraalista

sanan varsinaisessa merkityksessä voidaan puhua vasta sitten, kun jokin teko arvioidaan hyväksi tai pahaksi suhteessa johonkin arvojen ja normien järjestelmään, riippumatta teon tuottamasta hyödystä tai vahingosta, kiitoksesta tai moitteesta.”

Riippumattomuuden kohteen teatterinjohtajat ja toimittajat näkevät kuitenkin eri tavoin. Teatterinjohtajat odottavat kriitikon olevan riippumaton kulttuuripolitiikan tekemisestä ja henkilökohtaisista intresseistä: *Arvostan kriitikkoa, joka ei yritä nostaa toisia kehumalla keskinkertaista esitystä tai laskea toisia lyttäämällä tarpeettomalla tavalla esityksen, joka ei sitä ansaitse* (TJ/RB). Toimittajien vastauksissa puolestaan korostuu kriitikon riippumattomuus sosiaalisista paineista, jotka voisivat uhata hänen oman näkemyksensä esiintuomista: *Arvostan ulkoisista vaikuttumista vapaata kriitikkoa* (KT/IH). ; *Sellaista joka osaa ja uskaltaa sanoa* (KT/KM). ; *Kriitikkoa, joka rakastaa teatteria, mutta ei epäröi sanoa kielteistäkään mielipidettä* (KT/AM).

Toimittajat nostavat riippumattomuuden rinnalle kriitikon tärkeiksi ominaisuuksiksi myös näkemyksellisyyden ja rohkeuden, jotka nekin välittyvät edellä siteeratuista vastauksista. Riippumattomuuden, näkemyksellisyyden ja rohkeuden yhdistelmän toteuttamista käytännön työssä vaikeuttaa toimittajien kriitikon työhön liittämä vastuuntuntoisuus toisaalta teatteritaidetta ja toisaalta omaa yhteisöä kohtaan: *On kehdattava moittia myös kotikaupungin esityksiä, jos siihen näyttäisi olevan aihetta* (KT/IK). ; *Aina ei ehkä voi olla niin kriittinen kuin haluaisi. Kun me täällä Raumalla eletään sulassa sovussa kaikki keskenämme.* (KT/MA.)

Useampi johtajista liittyy arvostamansa kriitikon ominaisuuksiin sivistyksen ja jopa viisauden (TJ/PD). Tässä odotuksessa yhdessä teatterinjohtajien korostaman kriitikon rakentavan asenteen kanssa on yhtymäkohtia Eskolan (1980, 64) ajatukseen, että hedelmällisessä kritiikissä ei ole ”tiedollista nihilismia, joka ei usko mihinkään vaan kritisoi alati ja kaikkea”: *Ei kyynisyyttä, please, se on elävän teatterin vastamyrry niin katsomossa kuin näyttämölläkin* (TJ/HT). ; *Kyynisyys on kritiikin pahin sairaus!* (TJ/HP). Anu Kantola väittää, että nykyisen kulttuurijournalismin ja erityisesti taidekritiikin olennainen ote on ”mekaaninen ironia” ja ”kuittailu”. Kantola näkee niiden olevan hyviä keinoja väistellä omia kannanottoja (ref. Ruuskanen 1999, 14). Mekaaninen ironia tuntuisi siis edustuvan teatterinjohtajille tahallisena kyynisyytenä ja kulttuuritoimittajille näkemyksellisyyden ja rohkeuden puutteena.

Edellä kuvatut erot kertovat, että teatterinjohtajilla ja kulttuuritoimittajilla on erilainen näkemys teatterikriitikon työn henkisestä raskaudesta. Teatterinjohtajat näkevät kriitikon riippumattomuuden tavallaan viisaan kriitikon omana valintana: hän voi itse päättää toimia ilman teatteripoliittisia pyrkimyksiä, luopua henkilökohtaisista intresseistä ja tarpeesta kyynisyyteen. Tulkintaa tukee se, että koko aineistossa vain kaksi teatterinjohtajista tuo esiin, että kriitikko tarvitsee rohkeutta. Yksikään johtajista ei mainitse vastuuntuntoisuutta kriitikon ominaisuutena. Toimittajien vastauksissa riippumattomuuden toteutuminen vaatii kriitikolta nimenomaan rohkeaa irtiottoa muusta sosiaalisesta maailmasta, ei vain oman pään sisäistä päätöstä. Sosiaalisia paineita muodostavat Riitta Wikströmin mukaan niin teatteri kuin sanomalehtikin:

Pinnallistuva, julkisuutta korostava kirjoittelu on hemmotellut teatteriväen siihen, että heidän ympärillään pidetään yllä koko ajan jonkinasteista positiivista julkisuutta. Teattereiden sietokyky kriittisen, asiallisen arvostelun suhteen on vähentynyt. Jos ottaa vastaan kiitokset, on varauduttava kestäämään myös moitteet. Nämä asiat vaikuttavat siihen, että lehtien sisälläkin perustellun, asiantuntemukseen pohjautuvan ja näkemyksellisen mielipidekirjoittelun arvostus laskee. (ref. Hotinen 1985, 8.)

Pentti Paavolaisen (1997, 17) mielestä kriitikon paineita lisää se, että ”melkein kaikki käy –periaate” vallitsee useilla taiteen aloilla ja niitä leimaa ”artikuloitujen normien vähäisyys”: ”Jännite mielipidemuokkauksen, ’hyvän taiteen’ osoittamisen ja kansalaiskasvatuksen tehtävän ja toisaalta ’teatterin moninaisuuden aidon hyväksymisen’ välillä jatkuu.”

Teatterinjohtajien ja toimittajien näkemyserot kriitikon riippumattomuudesta liittyvät myös objektiivisuuden ja subjektiivisuuden problematiikkaan. Teatterinjohtajat korostavat kriitikon mahdollisimman pitkälle menevää objektiivisuutta, sillä he odottavat hänen olevan riippumaton nimenomaan henkilökohtaisista intresseistä sekä halusta tehdä teatteripolitiikkaa. Toimittajat puolestaan puolustavat kriitikon mahdollisuutta esittää subjektiivinen näkemyksensä.

Nimenomaan ”objektiivisuuden” mainitsee odotuksissaan kuitenkin vain muutama teatterinjohtajista. Enemmistö johtajista jakaa Kämäräisen (1986, 11) ajatuksen, että objektiivisuuden vaatimuksen sijasta olisi tärkeää, että taidekriitikko on tietoinen toisaalta subjektiivisuudestaan ja toisaalta täydellisen objektiivisuuden rajoituksista: *Arvostan kriitikkoa, joka antaa henkilökohtaisen sympatian tai antipatian vaikuttaa*

vain kohtuullisesti (TJ/MM). ; *Hyvässä teatterikritiikissä erotetaan toisistaan omakohtainen, kokemuseräinen arvio ja esityksen taiteellisen tason arviointi* (TJ/HT). Täydellinen objektiivisuus korvautuu näin suhteellisella objektiivisuudella, jolla Kämäräinen tarkoittaa kriitikon kykyä ymmärtää taiteen vaatimuksia subjektiivisia lähtökohtia laajemmin (emt. 24).

Pekka Tarkka (1968, 73) esittää kriitikon tärkeimmäksi tehtäväksi nimenomaan omien lähtökohtien, tilanteen ja tehtävien tiedostamista: ”Subjektiivinenkin kriitikko on sidoksissa aikansa esteettisiin ja ideologisiin käsityksiin; objektiivinenkin kriitikko valitsee tukevan yleistysjärjestelmän omien persoonallisten luontumustensa mukaan.” Eri aikoina kriitikon suhteellinen objektiivisuus ja riippumattomuus ovat tarkoittaneet eri lähtökohtien, tilanteen ja tehtävien tiedostamista. Suomalaisen teatterikritiikin alkuvuosikymmeninä kritiikien tehtäväksi koettiin nimenomaan nuoren kansallisen taiteen tukeminen. Merja Hurrin (1993b, 256) mukaan vielä 1940- ja 1950-luvuilla kulttuuriosastot olivat valinneet tehtävikseen kansanvalistuksen ja taiteen puolustamisen. Journalistiset kriteerit nousivat toden teolla kritiikin osaksi 1960-luvulla, kun muun toimitustyön differentoitumisen yhteydessä alettiin perustaa kulttuuritoimittajien vakansseja. Ennen sitä varsinaisia kulttuuritoimittajia oli vain muutamissa sanomalehdissä - Kaisu Mikkolan mukaan ”lehdissä kuljeskeli yhden kahden palstan vinjetti ”Taide ja kirjallisuus”” (ref. Palmgren 1998,13).

Siirtyminen esteettisestä asiantuntija-arvostelusta journalistiseen kritiikkiin tarkoitti sitä, ettei kriitikko enää sitoutunut edustamansa taiteenalan kenttään ja sen normeihin. Kriitikon uusi asema taiteen kentällä vastasi Hurrin mukaan varsinkin ”nuorten modernistien” esittämää jääviyskritiikkiä: asiantuntija-arvostelun sijasta haluttiin riippumaton, kaikista sidonnaisuuksista vapaa kriitikko ja journalisti (emt. 85). Journalismin nousu tarkoitti siis uudenlaista suhtautumista myös itse taiteeseen: ”Uusi, subjektiivinen ja keskusteleva kirjoitustapa kyseenalaisti perinteiseen asiantuntija-arvosteluun liittyvän oletuksen taiteen absoluuttisten arvohierarkioiden olemassaolosta.” (emt. 131.)

Tähän uuteen, subjektiiviseen kirjoitustapaan kuului myös vaatimus kriitikon oman nimen käytöstä nimimerkin tai toimituskollektiivin nimissä tapahtuvan kirjoittelun sijaan. Uudesta käytännöstä teki aloitteen Suomen Arvostelijain Liitto vuonna 1966

Sanomalehtimies-lehdessä. Liitto korosti vaatimuksessaan kriitikon roolia vastuullisena vallankäyttäjänä:

On väärin, jos arvostelija ei pysty henkilökohtaisella nimellään vastaamaan esitetystä kritiikistä. Usein kuultu puolustelu, että nimimerkin käyttö vain johtuu halusta olla tuomatta itseään esille, on harhaanjohtava ja peräti vanhentunut. Liiton hallitus kehottaa eri lehtien päätoimittajia korostamaan lehdissään toimiville taidearvostelijoille, että hyvä tapa vaatii: kritiikin alle arvostelijan nimi. (Sanomalehtimies 5/1966.)

Muut sanomalehden juttutyypit ovat tulleet hitaasti taidekritiikin perässä: vasta 1980-luvulla alkoi yleistyä käytäntö signeerata kaikki palstaa tai kahta suuremmat jutut.

Yksi ensimmäisiä uuden teatteritoimittajan ammattikuvan muodostajista oli Sole Uexküll, joka korosti, että kriitikon tehtävä ulottuu yksittäisiä teatteriesityksiä laajemmalle (ref. Eklund 1984, 16). Uexküll palkittiin Vaaskivi-plaketilla vuonna 1965 ja hän totesi kiitospuheessaan, että kriitikon työskentely myös toimittajina ”arjen helteessä ja saappaat savessa” kehittää tervettä realismia: ”Arvostelun kirjoittamisessa on mieltä vain, jos se on tyytymätön paikallaan polkemiseen ja mieluummin katsoo eteen- kuin taaksepäin.” (Aamulehti 29.3.1965.)

Hurri pitää Pekka Tarkkaa 1960-luvulla syntyneen uuden kriitikkokuvan ”tyyppikriitikkona”, koska tämä oli ”sosiaalisesti ja eettisesti harrastunut ja sovelsi sosiologian opintojaan työhönsä” (emt. 272). Hurrin kuvaus Tarkasta antaa ymmärtää, ettei journalisti-kriitikkokaan ollut sidoksista vapaa. Hän oli sitoutunut edustamaansa lehteen, sen journalistisiin käytäntöihin ja linjaan, joka etenkin aiempina vuosina usein oli poliittisesti latautunut: ”[--] suomalaisen kulttuurijournalismin historiassa on lukuisia esimerkkejä poliittisin perustein kirjoitetusta tai vähintään ideologisesti värityneestä arvostelusta.” (Hurri 1993b, 52.) Pentti Paavolaisen (1997, 15-16) mukaan vielä 1980-luvun alussakin teatterin kentän toimijoina oli ”teatterialan hirmuisuuksia, niitä, jotka menivät halutessaan rohkeasti jyrällä yli”: ”Vasemmisto- tai oikeistosympatioita ei voinut kokonaan kätkeä, vaikka niistä ei enää suoraan puhuttu.”

Historiallinen tausta selittää osaltaan teatterinjohtajien tarvetta korostaa teatterikriitikon riippumattomuutta teatteripoliittisista ja yhteiskunnallisista pyrkimyksistä. Tähän viittasin jo edellisessä luvussa. Historiallisen taustan merkityksen välittymistä tämän ajan toimijoiden kannanotoissa ja ratkaisuissa tukee Bourdieun ajatus siitä, että tämän

hetken taistelun strategiat riippuvat ”aikaisempien taistelujen perintönä olevasta mahdollisuuksien tilasta” (Bourdieu 1985, 57).

Osin historia voi selittää myös toimittajien luomaa ihannekuvaa rohkeasta ja nimenomaan omaa näkemystään puolustavasta kriitikosta. Heidän vastauksistaan heijastuu kuitenkin erityisesti nykyisen journalismin kentän luomat sidokset, jotka uhkaavat kritiikin moniarvoisuutta ja kriitikon subjektiivisen näkemyksen arvoa: tarve lukijajoukkojen houkutteluun sekä tuotannon tehostamiseen.

Suomessa lokakuussa 1996 järjestetyssä kansainvälisessä teatterikriitikoiden kokoontumisessa monen maan kriitikot olivat huolissaan tilanteesta, jossa arvioitavien esitysten valinnan vaikeus yhdistyy sanomalehtien tarpeeseen lähteä kilpailemaan lukijoista viihteellisempien uutiskriteerien käyttöön ottamisella. Konferenssin osanottajille etukäteen lähetetyn kyselylomakkeen vastauksista tehty yhteenveto kertoo samoista ongelmista, jotka ovat tulleet esiin suomalaisessa keskustelussa: ”What is big in the theatre is big also in the newspapers. [--] There is no money for travelling around one’s country to see different productions. [--] The diminishing of art pages seems to be a widely spread phenomenon. Popular culture, television and cinema conquer more space. So do other types of journalism that concentrate on theatre, especially interviews.” (Harju 1997, 63.)

Kritiikkien tuotantoa on tehostettu juttuvaihdolla esimerkiksi Kymen Lehtimedia -konsernin lehdissä, joita ovat Etelä-Saimaa Lappeenrannassa, Kymen Sanomat Kotkassa ja Kouvolan Sanomat. Toistaiseksi niiden kesken vaihdetaan vain oman alueen ulkopuolisten teatteriesitysten arvosteluja, mutta keskustelua on käyty kritiikkien vaihdosta myös oman alueen esitysten osalta. Kouvolan Sanomien Annamari Haimi toteaa kuitenkin, että ”ainakin toistaiseksi olemme saaneet johtajat vakuuttuneiksi siitä, että kritiikin divergenssit ovat kannatettava asia.” (Haimi 2002, sähköposti.) Kriitikoilla onkin tarve paitsi itse tiedostaa toimintansa lähtökohdat, saada myös lehtensä johto tiedostamaan ne ja niihin sisältyvät uhat.

Toimittajien vastauksissa korostuneet kriitikon rohkeus ja näkemyksellisyys vahvistavat Juhani Niemen huomion, että kritiikki olisi 1980-luvulta lähtien muuttunut subjektiivisemmäksi. Kun 1960-luvulla ja 1970-luvun alussa vahvoilla olivat vielä ”välinekriitikot”, jotka käyttävät arvostelua ideologian, kulttuuripolitiikan tai

kansalaiskasvatuksen välineenä, tämän hetken kriitikkotyyppi on Niemen termein määriteltynä ”ilmaisukriitikko”, jolle kirjoittaminen on luovaa toimintaa. Yksi kulttuuritoimittajista toteaaakin, että *kriitikki on teos myös itse* (KT/AV). Väline- ja ilmaisukriitikon lisäksi Niemi erottaa vielä kolmannen kriitikkotyypin, ”ymmärtävän kriitikon”, jolle on tyypillistä uskollisuus kritiikin kohteelle. Ymmärtäviksi kriitikoiksi luokittevat usein kollegat. (Juhani Niemi 1991, 146-147.) Ymmärtävien kriitikoiden kultakautena voikin pitää aikaa ennen esteettisen asiantuntija-arvostelun joutumista journalistisen kritiikin syrjäyttämäksi.

Ilmaisukriitikoiden valtakauden tunnetuimpiin kriitikoihin kuuluva Jukka Kajava määritteli vuoden 1990 Vaaskivi-palkintoa vastaanottaessaan taidekritiikin kirjoittamisen lajiksi, jossa ”myös kirjoittaja heittää itsensä peliin mukaan, ei ainoastaan kulttuurin peilinä, vaan nimenomaan kokijana ja eläjänä, subjektiivisena vastaanottajana”. Niemi (emt. 147) huomauttaa, että kritiikin muuttuessa subjektiivisemmaksi, myös taiteilijoiden reaktioherkkyys on kasvanut: ”Ainakin arvostelijoiden työstä ja motiiveista keskustellaan enemmän kuin ennen.” Niemen huomiot koskevat kirjallisuuden kenttää, mutta ne pätevät myös teatteriin: Teatteri-lehden Metakriitikki-sarja ja sen saama innostunut vastaanotto on osoitus kritiikin kritiikin kokemisesta tarpeelliseksi.

4.2. Kriitikon tiedot ja taidot

Bourdieu (1968, 590-594) jakaa taideteokseen suhtautumisen tunnepohjaiseen ja tietoon pohjautuvaan tapaan. Edellisessä taiteen vastaanotto perustuu ainoastaan taiteen herättämiin emootioihin, koska vastaanottaja ei hallitse taideteoksen vaatimaa koodia. Jälkimmäisessä vastaanottajalla on tietoja ja kokemusta kyseessä olevasta taiteenalaista ja siksi hän kykenee esteettiseen etäännyttämiseen, ja taideteos voidaan vastaanottaa sellaisena kuin se on, autonomisena. Bourdieu painottaa esteettisen etäännyttämisen välttämättömyyttä kriitikon työssä.

Teatterinjohtajat epäilevät suomalaisten teatterikriitikoiden kykyä esteettiseen etäännyttämiseen: vastauksissa toistuu, että näiltä puuttuu nimenomaan *tietoa, kokemusta ja kykyä arvioida ”olematta jotakin mieltä”* (TJ/AL). Kaksi kolmasosaa teatterinjohtajista pitää suomalaisen teatterikritiikin erityisinä kehittämisen kohteina

kriitikoiden ammattitaidon kohottamista ylipäättään sekä eri lehtien kriitikoiden ammattitaidollisen välimatkan kuromista umpeen. Palaan jälkimmäiseen myöhemmin tässä luvussa.

Kriitikon ammattitaitoisuus mainitaan odotuksena molempien ryhmien vastauksissa, mutta sitä, mitä kriitikon ammattitaito on, ei kuitenkaan juuri määritellä. Tämä tuo mielestäni jälleen esiin kriitikon ammatin vaatiman luontaisen lahjakkuuden. Jotain ammattitaidon laadusta voi kuitenkin päätellä niistä odotuksista ja arvioista, joita vastaajat eri kysymysten yhteydessä esittävät suomalaisesta teatterikriitikosta.

Johtajat odottavat kriitikolta siis nykyistä laaja-alaisempaa teatterin tuntemusta, jota hän osaisi käyttää viisaasti: *Arvostettava kriitikko ei yritä ohjata esitystä uudelleen* (TJ/RB). Teatterinjohtajien herkkyyys lukea kritiikistä ehdotus esityksen paremmasta toteutuksesta kertoo mielestäni siitä, että johtajat näkevät kriitikon ja teatterintekijän lähestyvän teatteria ja teatteriesitystä samoista lähtökohdista. Tätä ajatusta tukee Kari Kontion (1988, 48) väite, että suurin syy teatterin tekijöiden kriitikolle raivostumiseen on, että tekemisen suhteen kriitikko koetaan ”pelkäksi amatööriksi ja summamutikassa kokeilijaksi”. Tilannetta kärjistää piintynyt ajatus kriitikosta epäonnistuneena taiteilijana. Tämä tulee esiin muutamissa teatterinjohtajien vastauksissa: *On epäonnistuneita teatterin tekijöitä, jotka sitten purkavat turhautuneisuutensa kritiikkeihin* (TJ/AM). ; *Teatterikritiikkiä kirjoittavat usein miten ne, jotka viitsivät tai eivät ole alan kirjoittamisen ammattilaisia, tai alalle pyrkineet katkeroituneet epäonnistujat* (TJ/MS).

Myös toimittajat korostavat teatterin tuntemuksen merkitystä kriitikolle, mutta harva tuo esiin, että tuota tuntemusta puuttuisi suomalaisilta teatterikritikoilta. Sen sijaan toimittajat asettavat kehittymisodotuksia kriitikoiden analyttisyydelle: *Näytelmiä voisi enemmän analysoida siten, että viekö ko. näytelmä teatteritaidetta eteenpäin, tuoko se kentälle mitään uutta tai mikä sen funktio ylipäättään on* (KT/PN). Eskola (1980, 64) kuvaakin kritiikin edellyttävien tietojen lisäksi sellaisia teoreettisen analyysin välineitä, joilla voi päästä irti välittömästä havainnosta, ”ilmiöpinnan taakse, asioiden olemukseen”. Analyysitaidon korostuminen toimittajien vastauksissa on loogisessa yhteydessä heidän ajatuksiinsa teatterikritiikin arvioivan tehtävän sekä kriitikon näkemyksellisyyden tärkeydestä. Myös Kimmo Jokisen arvostelijatutkimuksessa selvästi eniten

kannatusta sai analyyttinen, kriittinen ja laajoihin linjoihin, jopa koko kulttuurin tilaa tarkastelemaan pyrkivä kritiikki (Jokinen 1988, 80).

Kritiikin analyyttisyyden lisäksi toimittajat haluavat kehittää kritiikin ilmaisua. Osa odottaa myös kritiikin muodon uudistumista: *Aika moni on jumittunut kirjoittamaan aina samalla kaavalla (KT/AH); Ei ole jotain sapluunaa, jonka mukaan kritiikki tulisi laatia. Mielestäni ei voi ajatella, että jokaisessa kritiikissä olisi käsiteltävä aina tietyt aihealueet. Painotukset vaihtelevat. Kritiikki voi olla esityksen näköinen myös tässä mielessä.* (TJ/SV.) Hyvän teatterikritiikin osia määritellessään noin kolmasosa toimittajista noudattelee vastauksessaan Duncanin luomaa klassista arvostelun rakennetta, joka koostuu kuvauksesta, tulkinnasta ja arvottamisesta (ks. esim. Huotari 1980, 24-31). Muutama heistä käyttää nimenomaan Duncanin mallin termejä.

Tutkiessaan 1980-luvun teatterikritiikkien rakenteita Maaria Linko (1990, 33) pohti, miksi näytelmätekstiä käsitellään aina kritiikin alussa ja näyttelijäntyötä lopussa. Hänen tulkintansa mukaan syy voisi löytyä aiemmasta tavasta kirjoittaa kritiikki heti ensi-iltaa seuraavan päivän lehteen. ”Draamatekstiin kriitikko oli voinut perehtyä huolella ennakolta, mutta itse esityksestä hän saattoi liittää valmiiksi kirjoitetun kritiikin loppuun muutamia lauseita, joissa käsiteltiin lähinnä yksittäisten näyttelijöiden roolisuorituksia.” Samaan arvioon päätyi Päivi Lappalainen (1989, 219) tutkiessaan Lauri Viljasen teatterikriitikon työtä. Lappalainen kuitenkin muistuttaa, että suomalaisessa draaman-teoriassa oli jo 1800-luvulta lähtien korostettu enemmän näytelmän kirjallisia kuin teatterillisiä ominaisuuksia ja että tämä traditio näytti jatkuvan 1900-luvun alkupuolen kritiikeissä. Liialta keskittymisestä itse näytelmätekstin arvioimiseen teatterillisten elementtien sijaan on teatterikritiikkiä moitittu pitkin matkaa (ks. esim. Arvelo 1968, Tola 1978). Tässä tutkimuksessa siihen viittaa suoraan kuitenkin vain yksi teatterinjohtaja: *Olen näkevinäni koulutuksen painopisteet. Näytelmän arviointi suuremmassa roolissa kuin ennen ja vastaavasti tekijöitten työ pienemmässä.* (TJ/ER.)

Teatterinjohtajien vastauksissa peräänkuulutetaan kriitikoiden koulutusta ja todetaan sitä tarvittavan etenkin pienemmissä lehdissä. Hurri (1993a, 3) mukaan kulttuurijournalismi on niitä harvoja journalismin lajeja, joita Suomessa ei opeteta: ”SARVIN ansiokkaasta koulutustoiminnasta huolimatta kriitikoksi ei – pääsääntöisesti – vieläkään koulutauduta, vaan synnyttään.” Hurri korostaa kuitenkin, että kulttuuritoimittajien ja

kriitikoiden koulutuksella on Suomessa pitkät ja kunniakkaat perinteet: ensimmäinen kurssi järjestettiin jo syksyllä 1945, heti sodan päättymisen jälkeen. Suomen Arvostelijain Liitossa koulutustoiminta on jatkunut monipuolisena myös 1990-luvulla taloudellisista vaikeuksista huolimatta yhteistyökumppaneiden avulla (Otto Lappalainen 2000, 39).

Jokisen tutkimukseen osallistuneista arvostelijoista joka toinen oli saanut varsinaista kriitikkokoulutusta, useimmin tutkintoonsa liittyen (Jokinen 1988, 72). Varsinaisille kriitikkokursseille osallistuneita oli suomalaisessa arvostelijakunnassa hyvin vähän: vain muutamia lyhyitä erilliskursseja, esimerkiksi kirjallisuuskritiikin tai radio- ja tv-kritiikin kursseja, mainittiin (emt. 17). Vastanneista 78 prosenttia totesi, ettei työnantaja ole koskaan järjestänyt heille ammattiin liittyvää koulutusta (emt. 43). Luvut ovat tuskin muuttuneet 1990-luvun aikana valoisammiksi.

Markku Ihosen (1998, 4) mukaan ylipäätään se, voidaanko kritiikkiä opettaa, jakaa mielipiteitä: ”Jos kirjallisuuskritiikki käsitetään lähinnä taiteelliseksi toiminnaksi, sitä on mahdollista opettaa siinä määrin kuin yleensäkin taiteen tekemistä – eli joidenkuiden mielestä ei lainkaan.” Kysymys jakaa myös tämän tutkimuksen vastaajia, joista osa ei halua määritellä kriitikolle sopivaa koulutusta lainkaan. Heistä enemmistö on teatterinjohtajia.

Kolme tavoiteltavaa suuntaa teatterikriitikon opinnoille vastauksista on kuitenkin luettavissa: jo mainittu teatterin tuntemus, yleissivistys sekä toimittajan taidot. Tarvittava yleissivistys saavutetaan monen vastaajan mielestä parhaiten akateemisen koulutuksen kautta: *Mielellään korkeakoulututkinto, sillä se on väistämättä lisännyt yleissivistystä* (KT/KH). ; *Draamalinja kenties, joka tapauksessa yliopistopohjainen koulutus* (TJ/SS).¹³ Akateeminen koulutus voi tarkoittaa myös journalistista tutkintoa. Lisäksi muutama teatterinjohtajista listasi koulutusodotuksiin erikseen kirjoittajakoulutuksen.

Akateemista koulutusta odottamalla vastaajat pitävät yllä kriitikon maun legitiimiyttä. Jokisen tutkimuksen (1988, 20-21) mukaan suomalaiset kriitikot voidaan luokitella

¹³ Draamalinjalla vastaaja tarkoittaa Tampereen yliopiston entistä yleisen kirjallisuustieteen draamalinjaa, joka on nykyisin oma oppiaineensa, teatterin ja draaman tutkimus.

sivistyneistöön, koska heillä on erittäin hyvä koulutus ja koska sivutyönään taidetta arvostelevat henkilöt kuuluvat lähes poikkeuksetta ammatilliselta asemaltaan ylempiin toimihenkilöihin. Sivistyneistön tunnusmerkkinä pidetään kulttuurisen pääoman hallintaa.

Tämän tutkimuksen otos tukee kulttuuritoimittajien, mutta myös teatterinjohtajien kuulumista sivistyneistöön: 86 prosentilla kyselyyn vastanneista toimittajista ja 79 prosentilla teatterinjohtajista on akateeminen loppututkinto. Tämä tausta selittää osaltaan vaatimista myös kriitikoilta. Jokinen muistuttaa kuitenkin Suomen ja Bourdieun kotimaan, Ranskan, olojen erilaisuudesta: ”[–] Suomessa eri luokkien tai ryhmien maut eivät ole niin tarkasti jäsennellyjä kuin esimerkiksi Ranskassa, eivätkä Suomessa kulttuurinen erottautuminen ja makukysymykset ole koskaan olleet kovin keskeisiä rikkaan eliittikulttuurin ja pikkuporvarillisen kulttuurin perinteen puuttumisen takia.” (Jokinen 1988, 21.)

Teatterialan ja –kirjallisuuden opintojen tärkeys korostuu selvästi toimittajien ryhmässä. Sitä, mitä teatterialan koulutus käsittelisi, ei kuitenkaan paria poikkeusta lukuun ottamatta määritellä: *Mielellään teatteria koskevaa opiskelua muodossa tai toisessa* (TJ/PD). ; *Teatterin kokonaisuuden hallinta tärkeää, ettei jää kritiikissään pelkän ohjauksen tai "tähtiesiintyjien" varaan* (KT/AT). Poikkeuksissakin lähinnä tarkennetaan vain mihin asiantuntemusalueeseen kriitikon olisi syytä perehtyä: *Tietoa teatterista sekä näyttelijäntyöstä, ohjaajantyöstä, lavastajan ja pukusuunnittelijan työstä jne.* (TJ/AL). ; *Näyttelijäntyön pikakurssi (esim. harrastajalle tarkoitettu voisi olla hyväksi)* (KT/PT).

Toimittajat kuitenkin erottavat teatterialan tuntemisen ja teatterialan kokemuksen toisistaan: *Teatterikriitikon tarvitsee yhtä vähän olla tehnyt teatteria kuin kirjallisuuskriitikon kirjoittanut kirjoja tai musiikkikriitikon sävellyksiä* (KT/IH). ; *Teatterikriitikolle mahdollinen oma kokemus teatterin tekemisestä on vain yksi näkökulma lisää, ei yhtään enempiä tai vähempää* (KT/MM). Myöskään teatterinjohtajien enemmistö ei pidä välttämättömänä kriitikon teatterialan kokemusta - he uskovat teatteritaustan voivan vaarantaa kriitikon riippumattomuuden: *Tulee helposti jääviysongelmia* (TJ/KA). ; *Kriitikko, joka ohjaa, sortuu helpoiten mestarointiin* (TJ/SS).

Jälkimmäisessä sitaatissa tulee esiin uudelleen se, että johtajat näkevät kriitikon ja teatterintekijän tavan lähestyä esitystä samantyyppisinä. Osa toimittajista sen sijaan korostaa erikseen, että *esittävä/luova ja analyyttinen lahjakkuus eivät ole sama asia* (KT/KM). Puolet toimittajista näkee, että teatterikokemus voisi hyödyttää nimenomaan tätä kriitikon oman ammattitaidon rakentumista, vaikkei se ”missään nimessä” välttämätöntä olekaan: *Itse arvostaisin teatterintekijänä sellaista kriitikkoa, joka on tehnyt teatteria. Oppiihan sitä väkisin jokin siitä maailmasta, jossa teatterilaiset työskentelevät. Oppii arvostamaan heidän työtään sekä sitä, että he panevat persoonansa yhä uudelleen likoon.* (KT/KH.) Tämä arvostus välittyikin yhden johtajan vastauksesta: *Täysin tätä alaa ei pysty oppimaan kuin näyttämön kautta* (TJ/ER). Kyselyyn vastanneista toimittajista neljänneksellä (6 vastaajaa) oli jonkinlaista teatterikokemusta aikuisiältään. Yksi heistä koki sen olleen *välttämätöntä näkemyksen löytymiseksi* (KT/AV).

Kämäräinen korostaa (1986, 35), että kriitikoksi voi kehittyä olematta taiteilija tai muu spesialisti arvostelemallaan taiteenalalla. Hänen mielestään hyvä kriitikko ei itse asiassa voi olla taiteilija samaan aikaan kuin on kriitikko: ”Kriitikon olisi avarruttava paitsi ymmärtääkseen yhdellä tavalla suuntautunutta taiteilijaa ja hänen työtään viitteenä taiteellisesta yleispätevyydestä, myös monenlaisia taiteilijoita heidän erityisissä maailmoissaan. [--] Kriittikkona hän tekee ’kriitikon taidetta’, jolle ovat omat perusteensa.” (emt. 86.)

Molemmissa ryhmissä on vastaajia, jotka odottavat kriitikoiden ottavan arvioidessaan teatterin eri genret paremmin huomioon. Pisimmälle tässä odotuksessa menevät toimittaja ja teatterinjohtaja, jotka ehdottavat kriitikoiden erikoistumista: *Teatteri on taiteenlajina jakautumaton könttä toisin kuin esimerkiksi musiikki, jossa klassisella ja rockilla on omat kriitikkonsa. Joskus on tullut mieleen, että myös teatteriviihteellä pitäisi olla omat kriitikkonsa.* (KT/HR.) ; *Kriitikko voisi olla joidenkin genrejen asiantuntija. Pitäisi päästä siihen, että kukin esitys arvioidaan sen omassa kontekstissa, ei jonkun yleisen trendin tai vallitsevan teatteriestetiikan mukaan.* (TJ/PD.)

Kulttuuritoimittajan tekemässä jaossa on kiinnostavaa sen sisällöt: teatteriviihde ja muu teatteri. Maaria Lingon (1990, 61) mukaan tuon jaon teki aikanaan jo Sakari Topelius ja varsin arvottavana. Lingon mielestä teatterikritiikki näyttää edelleen huonosti

hyväksyvän esimerkiksi musikaalin olemassaolon oikeutusta. Hän epäilee syyksi teatterin valistavaa perinnettä ja kysyy, edellyttävätkö kriitikot kaikelta teatterilta ensi sijassa sanomaa. Tähän tutkimukseen vastanneet toimittajat korostavat kriitikon tehtävää liittämällä esitys laajempaan kontekstiin, mikä antaisi olettaa heidän odottavan myös esityksessä olevan tekijöitä, joilla on laajempaa merkitystä aikansa ihmisille.

Teatterinjohtajan esittämä erikoistumistoive liittyy Metakritiikki-sarjassa useamman kerran esitettyyn moitteeseen, että suomalaiset teatterikriitikot eivät ymmärrä nykyteatteria. Katariina Numminen (2001, 27) pahoittelee, etteivät kriitikoiden ”koheesiouskollen perustuva modernismi ja uuden esitystaiteen edustajien taustalla olevat filosofiat” kohtaa: ”Kun kriitikkojen kritiikki menee toistuvasti teosten ohi, näkemättä niitä, on tekijöidenkin helppo paeta sen taakse, että ’minusta se oli hyvä’, ja taidekeskustelu, tapa puhua asioista, on ja pysyy latteana.” Eero-Tapio Vuori (2002, 28) puolestaan kysyy, onko kriitikoilta jäänyt huomaamatta, että ”teatterin ja esittävän taiteen kenttä räjähti viime vuosisadalla lukemattomiksi eri genreiksi”. Vuoren mielestä ”parhaimmatkin” kriitikot ovat tässä kehityksessä ”pudonneet kydistä”. Tilanteen korjaamiseksi hän ehdottaa taiteilijoiden kriitikoille suuntaamaa esityskohtaista koulutusta:

Ehdotankin nyt tässä, että kaikki Suomen nykyteatterintekijät lopettavat itkemisen ja laativat jatkossa esitystensä tueksi ja kriitikon työn helpottamiseksi käsiohjelmaan mukaan lisälehtisen: esityksen konteksti, jossa kuvataan mahdollisimman tarkkaan se esityksperinne, johon esitys kytkeytyy, ja jonka toiminta- ja lukuperiaatteita se noudattaa. [--] se toimii jonkinlaisena pienoiskoulutuksena ja esittelynä nykyteatterin ihmeelliseen maailmaan.

4.3. Kriitikko välineensä edustajana

Hurri (1993b, 50) on täydentänyt Duncanin taidekritiikin kenttää kuvaavan kolmiomallin neliöksi tarkastellessaan kritiikkiä nimenomaan kulttuurijournalismin osana. Hurri lisää malliin kriitikon, taiteilijan ja yleisön rinnalle välineen (lehti, radio, televisio), jonka jokainen kirjoittaja tarvitsee tavoittaakseen oman kohderyhmänsä. Hurri näkee jokaisen neliön kulmista kenttänä Bourdieun tarkoittamassa mielessä: ”on lehdistön kenttä, kulttuurijournalismin kenttä, taiteen/taiteilijoiden kenttä sekä yleisön kenttä. Samalla neljä osatekijää yhdessä kaikkia ympäröivän ’yhteiskunnallisen kentän’ kanssa

muodostavat myös eräänlaisen kentän, kokonaisuuden, jota voi kutsua vaikkapa kulttuurijournalismin toimintaympäristöksi.”

Hurrin tekemä lisäys on tarpeellinen, koska kriitikko on teatterin kentän pelaaja nimenomaan välineensä kautta; kriitikkistä tekee merkityksellisen sen julkaiseminen. Tämä tulee hyvin esiin yhden kulttuuritoimittajan vastauksessa: *Nousihan Pohojanmaalla kauhea haloo, kun Hesari teilasi Lapualaisoopperan* (KT/MA). Lapualaisoopperaa ei *teilannut* sen arvioinut kriitikko Suna Vuori, vaan nimenomaan Helsingin Sanomat. Kriitikko on yhtä kuin hänen edustamansa väline, mikä Pekka Kyrön (1991, 28) mukaan tarkoittaa, että myös kriitikon valta on ”levikin tuomaa valtaa ja riippumatonta kriitikosta itsestään”. Lapualaisoopperan tapauksessa maan levikiltään suurimman lehden kriitikkonsa mielipiteeseen liittämän vallan määrästä kertoo Ilkka-lehden haastatteleman Arvo Salon mielipaha, joka tiivistyi kolmeen sanaan: ”Hirtettäköön Suna Vuori” (Ilkka 7.8.2001). Ilkka jatkoi kritiikin käsittelyä tuomalla haasteluissaan esiin myös muita Vuorta moittivia mielipiteitä. Riina Maukola (2001, 75) näkee lehden reaktion kertovan, että maakuntalehdet ottavat vakavasti tehtävänsä paikallisen taide-elämän puolustajina. Hän pitää tuota puolustustahtoa ”poliittista väriä” tärkeämpänä arvona 2000-luvun teatterikritiikin tekemisessä.

Koska kriitikko on osa lehdistön, ja laajemmin ajateltuna koko median, kenttää, hänen on osallistuttava myös sen symbolisiin taisteluihin. Taistelu koskee muun muassa kriitikon journalistista vapautta, jonka Pertti Hemánus (1983, 19) määrittelee ”muiden toimittajien kuin päätoimittajan vapaudeksi tehdä journalistista työtään oikeiksi katsomiensa päämäärien hyväksi ja oikeiksi katsominsa keinoin toimituksen tai koko joukkotiedotusinstituution sisäisten valtasuhteiden asettamien ilmaisun ja ajattelun esteiden sitä rajoittamatta”.

Hurrin (1993b, 280) mukaan kulttuuriosastojen asema toimituksen organisaatiossa on journalistisen vapauden näkökulmasta erikoislaatuinen, koska niille on perinteisesti haluttu taata muuta journalismia laajempi liikkumavapaus. Käytännössä tämä on tarkoittanut esimerkiksi sitä, että kulttuurisivuilla käytyä keskustelua ”ei sido pääkirjoitussivujen ideologiset rajoitukset”. Hurri kutsuu tätä esteettiseksi autonomiaksi, joka on tiettyinä aikoina tietyissä lehdissä saavuttanut myös poliittisen autonomian piirteitä.

Hurri (emt. 280) toteaa, että kulttuuritoimittajan journalistisen vapauden asteet ovat kuitenkin vaihdelleet suuresti lehden, ajankohdan ja henkilöiden mukaan. Esimerkiksi 1940-luvulla lehden poliittinen linja saattoi määrätä, mitkä esitykset lehdessä arviointiin ja jopa mitä mieltä niistä oltiin. Tämä ei kuitenkaan välttämättä tarkoittanut vain lehden luoman linjan pakonomaista toteuttamista, vaan myös toimittajan oman näkemyksen esiintuomista samanaikaisesti. Bourdieu (1985, 182) kutsuu tällaista tilannetta ”kaksi yhdellä iskulla – periaatteen” toteutumiseksi: jokainen arvostelija katsoo teosta automaattisesti lehdelleen sopivasta maailmankatsomuksesta lähtien, koska toisaalta hän on itse valinnut työpaikakseen tietyn lehden ja toisaalta koska juuri hänet on valittu sen toimittajaksi. Periaate toimii myös lukijan tasolla: myös hän valitsee itse, minkä lehden arvosteluja lukee. Bourdieu toteaaakin, että ”maku on aina muiden makuihin kohdistuvaa vastenmielisyyttä” (emt. 183).

Kukaan kyselyyn vastaajista ei tuo esiin, että tässä ajassa teatterikritiikkiin kohdistuisi välineen sisäistä vallankäyttöä, jos ei oteta huomioon tuotannollisia rajoitteita: *Kritiikkejä lyhennetään toimituksen puolesta ja palstatila ei riitä (TJ/SR). ; Erilaiset kiireet voivat laskea laatua (KT/PT)*. Tämä selittynee sillä, että Suomen sanomalehdistö on nykyään valtaosin sitoutumatonta eikä esimerkiksi poliittisten motiivien nähdä enää hallitsevan kritiikki-instituution toimintaa. Kuten olen jo aiemmin todennut, historia vaikuttaa kuitenkin pohjavireenä asenteissa ja peloissa.

Kun välineen merkitys tuodaan vastauksissa esiin, se liittyy toisaalta pienimpiin lehtiin ja toisaalta suurimpaan lehteen. Edellisten asemaan olen viitannut jo aiemmin sekä tässä että edellisessä luvussa: pienten lehtien kriitikoiden voi olla muita vaikeampi kirjoittaa kielteisiä arvioita, koska heitä ympäröivä sosiaalinen yhteisö on pienempi ja teatterin merkitys sidoksissa muuhunkin kuin taiteen tekemiseen:

Kritiikki on usein kotiseututyötä, koska esiintyjät ovat suurimmaksi osaksi amatöörejä. Mitään murskakritiikkiä ei voi ajatella, pikemminkin harrastajien tukemista ja kannustamista. Huonot roolisuuritukset voi sivuuttaa vaikenemalla. Useimmat kritiikit, joita olen kirjoittanut, ovat koskeneet kesäteattereita. Näytelmät useimmiten hömpähtäviä hupailuja. Kuitenkin esitysten noteeraaminen on sekä esiintyjistä että yleisöstä tärkeää – voi olla pienen paikkakunnan tärkein kesätapahtuma. (TJ/KA.)

Suurimpaan lehteen liittyvä välineen merkitys on osa jo pitkään käytyä keskustelua Helsingin Sanomien monopoliasemasta. Kaikkiaan viisi vastaajaa viittaa joko suoraan

HS:iin tai puhuu *valtakunnallisesta lehdestä tai valtalehdestä: Onhan se kiva saada kehuja ja ikävä jos moititaan etenkin valtakunnallisessa lehdessä (TJ/RB).* ; *Pääkaupunkiseudulla vääristää yhden sanomalehden monopoli (TJ/KA).* ; *Kritiikkihän on lopulta vain yhden ihmisen mielipide. Valtalehdessä se tosin saa suhteettoman painoarvon. (KT/SV.)* ; *Miinuksen voi lisätä nimenomaan Helsingin Sanomien kohdalle: lehden teatteriarvostelijat ovat ottaneet teatteripolitiikan tekemisen vakavissaan (TJ/MM).* ; *Nousihan Pohjanmaalla kauhea haloo, kun Hesari teilasi Lapualaisoopperan (KT/MA).*

Kun ottaa huomioon, miten paljon Helsingin Sanomien asema on suomalaista taiteen kenttää puhuttanut, hämmästyttää, miten vähän se tulee esiin tämän tutkimuksen vastauksissa. Herää kysymys, onko lehden valta-asemasta tullut jo niin arkinen tekijä suomalaisella taiteen kentällä, ettei sitä enää erikseen kannata tai tarvitse kommentoida.

Helsingin Sanomien valta-asema perustuu sen levikkiin, joka on ollut muita lehtiä huomattavasti suurempi jo 1950-luvun alusta lähtien eli ennen kuin varsinaisia kulttuuritoimituksia oli edes perustettu. 1950-luvulta 1980-luvulle tullessa suomalaisten sanomalehtien kokonaislevikki kasvoi 78 prosentilla. Tästä kasvusta Helsingin Sanomien osuus oli selvästi suurin. (Löyttyniemi 1988, 330.) Sen levikki vuonna 1950 oli 168 208, kun Suomen toiseksi suurimman sanomalehden, Aamulehden, levikki oli 82 485. Vuonna 1970 luvut olivat ”HS:n hyväksi” jo 274 580 ja 109 706. Vuoteen 1985 mennessä Helsingin Sanomat oli karannut muiden sanomalehtien tavoittamattomiin: sen levikki oli 427 335, kun esimerkiksi Aamulehti oli saavuttanut 140 133 kappaaleen levikin. (Ekman-Salokangas, Aalto & Salokangas 1988, 14, 133.) Levikin kasvun myötä kasvoivat paitsi lehden painoarvo, myös resurssit panostaa esimerkiksi juuri kulttuuriosaston kehittämiseen. Uuden Suomen lakkauttaminen vuonna 1991 merkitsi Helsingin Sanomien jäämistä ainoaksi valtakunnalliseksi päivälehdiksi, mikä korosti sen asemaa entisestään.

Vuonna 2001¹⁴ kaikkien suomalaisten sanomalehtien yhteinen levikki oli 3 1 97 858 kappaletta ja päivälehtien¹⁵ 2304 000 kappaletta. Helsingin Sanomien levikki tuona vuonna oli 446 380 kappaletta eli noin viidennes päivälehtien kokonaislevikistä.

¹⁴ Vuoden 2001 luvut ovat tuoreimmat kokonaislevikille lasketut luvut.

¹⁵ Päivälehdiksi kutsutaan vähintään neljä kertaa viikossa ilmestyviä sanomalehtiä.

Esimerkiksi Aamulehden levikki vuonna 2001 oli 134 340. (Levikintarkastus Oy:n tilastot.) Aamulehden luvuissa näkyy selvemmin levikin lamavuosien sukellus, mutta myös Helsingin Sanomille 1990-luku merkitsi levikin laskua.

Monen taiteilijan mielestä suuri levikki tekee Helsingin Sanomien valinnoista esimerkiksi arvioitavien esitysten suhteen vaikuttavampia kuin muiden lehtien - halusivatpa HS:n toimittajat sitä tai eivät. Jo aiemmin mainitussa Pentti Halosen ja Leea Klemolan vastineessa (ks. 3.2.) kirjoittajat toteavat, että ”Helsingin Sanomien kritiikki on suurempi teatteriteko kuin yksikään suomalainen teatteriesitys koskaan voi olla” (HS 7.4.2001). Hurrin (1992, 5) mukaan taiteen kentän keskusteluissa onkin viitattu siihen, että Helsingin Sanomien asema lisää lehden kriitikon pätevyysvaatimuksia ja vastuuta. Hän kuitenkin korostaa, että yhtä lehteä ei voi syyllistä sen saavuttamasta asemasta: ”Keskustelun ja sananvapauden turvaamiseksi ainoa vaihtoehto, viittaa lähinnä valtiovaltaan ja lehdistötukeen päin, on yrittää toimia niin, että monopoleja ei syntyisi.”

Suurimman lehden erityisasema on ilmiönä toki Helsingin Sanomia vanhempi. Jukka Sarjala (1994, 21) kertoo jo vuodelta 1874 tapauksen, jossa musiikin ystäväksi itseään nimittänyt henkilö kirjoitti Helsingfors Dagbladetiin vastineen, jossa paheksuttiin lehden kriitikkona toimivan Wilhelm Bolinin puolueellista ja epäasiallista arviota: ”Kirjoittajan luottamus musiikkikriitikon vaikutusvaltaan oli suuri. Hän ei silti perustellut näkemystään niinkään sillä, että Bolin olisi omannut hyvän asiantuntemuksen musiikissa kuin sillä, että tämä on kriitikkona Suomen eniten luetussa sanomalehdessä.”

Hurri (1993b, 300) huomauttaa lehtikuolemien aiheuttaneen myös alueellisesti tilanteita, joissa ei enää ole toisiaan haastavia ja yleisölle vaihtoehtoja tarjoavia lehtiä, vaan yksin aluettaan hallitsevia ykköslehtiä. Näihin alueellisiin monopoleihin ei viittaa yksikään vastaajista. Tämä voisi johtua siitä, että maakuntalehdet ja aluelehdet vierailevat toistensa levikkialueiden teattereissa melko aktiivisesti, mistä kertoo Lahden kaupunginteatterin näyttelijän Eeva-Kirsti Komulaisen toteamus Teatteri-lehdessä: ”Lahdessa emme ole riippuvaisia yhdestä suuresta lehdestä, niin kuin Helsingin teatterit näyttävät olevan Helsingin Sanomien armoilla. Meidän esityksistä kirjoitetaan useissa pienissä lehdissä, eivätkä arvostelut pysty murskaamaan esitystä – jos se on hyvä.” (ref. Kanto 2001, 10). Komulaisen toteamus tukee ajatusta, että pienemmässä lehdessä

julkaistulla kritiikillä on vähemmän arvovaltaa kuin suuremman sivuille päässeellä. Myös tämä selittää sitä, ettei alueellista teatterikritiikkimonopolia nähdä niin suurena ongelmana.

Monopoliasemien sijaan etenkin teatterinjohtajat tuovat toistuvasti esiin turhautumisen-
sa suomalaisen teatterikritikkojoukon ammattitaidon heterogeenisyyteen: *Kritiikki on eritasoista eri lehdissä ja medioissa. Erot ovat huumaavia.* (TJ/KR.) Heterogeenisyys on sidoksissa suomalaisen taidekriittikentän avustajariippuvuuteen. Jokainen säännöllisesti teatteriarvioita julkaiseva sanomalehti käyttää avustajia jossain määrin. Helsingin Sanomien Heikki Hellman perustelee avustajien tarvetta sillä, että ”taide on alana pirstoutunut” ja että ”erillisiä tapahtumia on niin paljon, ettei oma väki ehdi paikalle” (ref. Wilhelmsson 1999, 20).

Selvittäessäni teatterikritiikkejä kirjoittavien kulttuuritoimittajien määrää tiedustelin kulttuuritoimitusten esimiehiltä ja teatterista vastaavilta toimittajilta myös miten teatteriesitysten arvostelu heidän lehdessään hoidetaan. Valtakunnallisissa lehdissä ja maakuntalehdissä on yksi tai useampia teatterista vastaavia ja siitä itsekkin arvioita kirjoittavia toimittajia.¹⁶ Vain muutama toimittajista vastaa vain teatterista, suurin osa kirjoittaa ainakin haastatteluja ja uutisjuttuja muiltakin kulttuurialoilta. Lehden omat toimittajat arvioivat erityisesti levikkialueen teatteriesityksiä, muista kaupungeista (lähikaupungit ja maakuntalehtien osalta myös Helsinki) kritiikkejä kirjoittavat lähinnä avustajat, joiden käyttöä lehden omat teatterista vastaavat toimittajat koordinoivat. Tällä käytännöllä lehdet ilmaisevat, että niiden oman alueen teatterit ovat erityisasemassa.

Osa pienemmistä maakuntalehdistä sekä miltei kaikki aluelehdet, joissa kulttuuriosasto ylipäättään on, tuottavat teatteriarvionsa avustajilla. Oman teatteritoimittajan käyttö ei ole sidoksissa vain lehden kokoon, vaan myös sen kulttuuritoimituksen työntekijöiden intresseihin: Esimerkiksi Hämeenlinnassa ilmestyvän Hämeen Sanomien levikki on reilut 30 000 kappaletta ja sen arvioit tuotetaan kokonaan kolmen avustajan voimin.

¹⁶ Valtakunnallisia sanomalehtiä nimitetään myös pääkaupungin sanomalehdiksi. Maakuntalehdiksi katsotaan maakuntakeskuksissa ilmestyvät suurimmat sanomalehdet. Aluelehtiä ovat maakuntia pienempien talousalueiden lehdet, jotka kuitenkin käsittelevät oman alueensa lisäksi myös tärkeimpiä kotimaan ja ulkomaisten uutisia. Paikallislehdet keskittyvät käsittelemään yhden tai muutaman kunnan asioita.

Levikiltään lähes puolet pienemmän raumalaisen Länsi-Suomen teatteriarvostelut puolestaan kirjoittaa lehden oma kulttuuritoimittaja ja yksi avustaja.

Alue- ja etenkin paikallislehdissä toimituksen henkilöstön intressit voivat vaikuttaa teatterikritiikin kannalta ratkaisevasti: jos joku lehden toimittajista on kiinnostunut teatterista, siitä kertova juttu tai jopa kritiikki saattaa päätyä lehden sivuille, vaikka siinä ei varsinaisia kulttuurisivuja olisikaan. Teatterijuttujen julkaisuun voivat vaikuttaa myös alueen teatteriharrastuneisuus ja lehden johdon intressit. Teatterikritiikkejä on pienissä aluelehdissä ja paikallislehdissä kuitenkin harvakseltaan ja niitä kirjoittavat ”kukin toimittaja vuorollaan oman alueen teatteriesityksistä” tai ”vähän itse kukin”.

Toisaalta kuvattu käytäntö kertoo teatteriasioiden matalasta uutiskynnyksestä Suomessa: teatteritaide ei ole elitistynyt, vaan se koetaan edelleen koko kansan taiteeksi. Toisaalta se kertoo kuitenkin myös siitä, miten hitaasti teatterikritiikki koko suomalaisen sanomalehdistön osalta kehittyy omaksi asiantuntemusalueekseen. Eino Salmelainen (1954, 106) piti jo 1950-luvulla ”tyrmistyttävänä”, että hänen toimiessaan Aamulehdessä teatteriarvostelijana 1920-luvulla oli ”edelleen voimissaan” käytäntö, että täysin alaa tuntematon henkilö saattoi toimia kriitikkona: ”Ei mikään maaseutulehti suostunut silloin palkkaamaan varsinaista asiantuntijaa, ensi-illoissa saattoivat toimittajat käydä vuoron perään.”

1990-luvun talousvaikeudet tarkoittivat joissakin suuremmissakin lehdissä ainakin hetkellistä taantumista. Riitta Wikström (1997, 17) on kuvannut lehtien täyttäneen lamavuosina kulttuuritoimittajien paikkoja lehden sisäisellä haulla sen sijaan, että ne olisivat etsineet uutta, tehtävään ominaisuuksiensa puolesta varmasti sopivaa henkilöä. Tämä ei voi olla muuttamatta teatterikriitikon asemaa teatterin kentällä: kentälle voi tulla pelaaja, jolla ei olekaan riittävää kulttuurista pääomaa. Pentti Paavolaisen (1997, 16) mukaan 1990-luvulla ”suosioon nousivat näpsäkästi kirjoittavat iltalehtityyppiset toimittajat, joiden teatterintuntemuksen puutteellisuus paljastui heti, kun jutussa päästiin tekijäesittelyä pitemmälle ja olisi pitänyt tuntea teos”.

Juuri pienempien lehtien arvostelukäytännöt sekä niiden pesiytyminen uudelleen myös joihinkin suurempiin lehtiin on varmasti yksi syy teatterinjohtajien kritiikkiin turhautumiseen – kertovathan ne suoraan teatteritaiteen arvostuksesta kyseisissä lehdissä. Lisäksi näiden lehtien heikentyneet arvostelijakäytännöt korostavat suurimpien

lehtien kritiikkien arvovaltaa. Arvostelijoiden tasoa ei nosta avustajien huono palkkaus, jonka Jokisen tutkimuksessa (1988) mukana olleet arvostelijat kokivat sanomalehtien taidekritiikin suurimpana ongelmana: ”Työstä ei makseta kunnon korvausta, toimeentulo on usein epäsäännöllistä ja epävarmaa, työnantaja suhtautuu vähätellen tai torjuvasti palkkiopyyntöihin [--]”. (Jokinen 1988, 33.)

4.4. Johtopäätökset

Teatterinjohtajien hyvän kriitikon ominaisuuksiin kohdistamat odotukset ovat vaativia ja moniulotteisia: *Teatterikriitikon tulisi olla samaan aikaan kriittinen ja rakentava* (TJ/SR). ; *Hyvässä teatterikritiikissä on informaatiota sekä nerokas mielipide* (TJ/HV).; *Ensin vahva kirjallinen pohja sitten toimittajan koulutus, sitten teatterialan koulutus ja lopuksi vähintään kymmenen vuotta työtä teatterissa niin siinä viisikymppisenä pääsee aloittelemaan kriitikkona (eli en osaa sanoa)* (TJ/ER). Vaikka jälkimmäinen vastauksista on ironinen, se osoittaa, miten vaikeaa on saavuttaa teatterintekijöiden hyväksymän portinvartijan asema teatterin kentällä. Jotta teatterintekijät hyväksyisivät kriitikon arvioimaan työtään, hänen tulisi täyttää lähes yli-inhimilliset mitat: analysoida esitys viisaasti, asiantuntevasti ja teatteritaidetta syvällisesti ymmärtäen ja toimia kaikkien sisäisten ja ulkoisten paineiden yläpuolella. Kriitikolta odotetaan siis edelleen suurta määrää erikoistunutta symbolista pääomaa. Näihin vaatimuksiin nähden, teatterinjohtajien suomalaiselle teatterikritiikille antamien arvosanojen keskiarvo, 7 -, ei ole niin huono, kuin johtajien antamat sanalliset arviot antaisivat odottaa. Kulttuuritoimittajien antamien arvosanojen keskiarvo oli tasan 8.

Odotusten vaativuus tuntuu kriitikon työssä. Useampi toimittajista toteaa kritiikin olevan erityisen vaikea kirjoittamisen laji: *Siihen kohdistuu niin paljon odotuksia, että kriitikko on vaarassa sortua pelkästään odotusten täyttäjäksi, ei itsenäiseksi kirjoittajaksi* (KT/PT). Toimittajat näkevätkin, että kriitikko tarvitsee rohkeutta ja omaa näkemystä monien ristiriitaisten odotusten paineessa. Paineita aiheuttavat sekä teatterin että median kenttien toimijat ja myös yleisö omine odotuksineen. Osa toimittajista luo itsekin kriitikolle paineita: kritiikin muotoa tulisi uudistaa, jotta kritiikki säilyisi elinvoimaisena osana viihteellistyvää mediaa. Tämän uudenkin muodon kirjoittamisessa kriitikko tarvitsee toimittajien mielestä nimenomaan kykyä analyttisyyteen.

Teatterinjohtajat näkevät ulkoisten paineiden sijaan kritiikki-instituutiota häiritsevänä tekijänä kriitikon henkilökohtaiset intressit ja halun tehdä teatteripolitiikkaa. Tämä näkemys yhdistettynä ajatukseen kriitikoiden ammattitaidon heikkoudesta sekä heterogeenisyydestä aiheuttaa sen, etteivät teatterinjohtajat luota suomalaisten kriitikoiden kykyyn tunnistaa subjektiivisuuden ja suhteellisen objektiivisuuden rajaa. Tähän epäluottamukseen vaikuttanee myös suomalaisen teatterin kentän historia: teatterinjohtajat haluavat välttää paluun kriitikoiden ”hirmuvaltaan”. Heidän puheensa kriitikosta lähestyy pahimmillaan Bourdieun ajatusta jonkin instituution muuttumisesta ”infernaaliseksi koneeksi, joka on ohjelmoitu tiettyjen päämäärien toteuttamiseksi” (Bourdieu 1985, 122).

Teatterinjohtajien vastauksissa toistuu myös epäily siitä, että kriitikko pyrki kritiikissään ohjaamaan teoksen uudelleen ja osoittamaan näin lähinnä omaa osaamistaan teatterintekijänä, ei niinkään kriitikkona. Kriitikon oma ammattitaito ja sen vaatima koulutus ovatkin molempien vastaajaryhmien vastausten perusteella vaikeasti määriteltävissä. Siitä huolimatta toimittajien vastauksista välittyä nimenomaan ajatus kriitikon työstä omana ammattinaan, johon henkilö voi suoraan pyrkiä eikä päätyä kriitikoksi esimerkiksi epäonnistuneen taiteilijan uran jälkeen.

Teatterikriitikon ammattitaidon määrittelyn vaikeuteen liittyy se, että molemmat vastaajaryhmät korostavat kriitikon persoonaan liittyvien, henkisten ominaisuuksien merkitystä. Opittujen tietojen ja taitojen rinnalla hyvä kriitikko tarvitsee siis sopivan habituksen eli tavallaan ”oikeat” asenteet ja suhtautumistavat teatteria kohtaan. Niitä puolestaan on vaikea verbalisoida. Jokisen (1988, 83) mielestä arvostelijan toimenkuvan ja kritiikin kriteerien tarkka rajaaminen voi olla ongelmallista siksikin, että kulttuurin kehitys ylipäätään näyttää johtavan auktoriteettien murtumiseen, yksilöitymiseen ja tulkintajärjestelmien moninaistumiseen. Kämäräinen (1986, 15) puolestaan muistuttaa, että taidekritiikin perusteita koskeva erimielisyys heijastaa taiteessa itsessään ilmeneviä erimielisyyksiä: ”Kritiikin yleispätevyys näyttää vähintään yhtä etäiseltä ideaalilta kuin taiteen yleispätevä määritelmä.”

Kaksi teatterinjohtajaa mainitsee Sole Uexküllin nimen kuvatessaan hyvää teatterikriitikkoa: *Teatteriarvostelijat tänä päivänä, tietääkö ne edes kuka Sole Uexkull oli? Toki ne kokeneemmat tietää, mutta tää kouluainekritiikkejä kirjoittava omaan näppäryyteen-*

sä kompastuva nuorempi polvi!? (TJ/AM.) Uexküllin erityinen asema suomalaisella teatterin kentällä tuli tutkimusta tehdessäni esiin monesta lähteestä: Irmeli Niemen (1984, 12) mukaan Uexküllissä oli ”sydämen ja älyn suuruutta”, Olavi Veistäjän mielestä hänen arvostelunsa olivat ”verrattoman asiallisia, innostuneita ja selkeitä ja näkemykseltään kirkkaita” (Lehtola & Seppälä 1989, 223) ja Ralf Långbacka näkee, ettei hänen jälkeensä ole enää ”kunnon kritiikkiä” (emt. 168). Kaisa Korhonen pitää Uexküllin jäämistä pois teatterin kentältä onnettomana koko suomalaisen kritiikin kannalta, koska tällä oli ”kunnioitava suhtautuminen taiteilijoihin ja heidän työhönsä” ja koska tämä ”levitti sellaista auraa, että muidenkin oli seurattava” (Klemola 1981, 200-2001). Menneisyys hallitsee teatterin kentällä siis paitsi nykykriitikoiden vaikuttimien epäilynä myös heidän vertaamisenaan menneiden aikojen ylittämättömiin tähtiin. Nämä toistensa ääripäitä edustavat diskurssit voivat estää teatterinjohtajia näkemästä, missä tilanteessa tämän päivän kriitikko toimii.

Toisaalta teatterinjohtajien turhautuminen nousee nimenomaan nykyisten teatterikriitikoiden vaihtelevasta tasosta. Tähän ongelmaan viittaa varovasti myös osa niistä toimittajista, jotka odottavat suomalaisten kriitikoiden kehittävän analyysitaitoaan. Suomalaisten teatterikriitikoiden ammattitaidon tasoa moittiessaan teatterinjohtajat kuitenkin tavallaan puolustavat kritiikkiä - sen tehtävät ovat tärkeitä, koska niiden toteuttajalta vaaditaan paljon: *Hyvin kirjoitettu kritiikki on tärkeä osa teatterin kehittymisen seuranta* (TJ/KR). ; *Teatterikritiikki sinänsä on hyvä asia, kun sen on kirjoittanut ammattilainen* (TJ/MB).

Hurri (1993b, 299) pitää 1990-luvun kritiikkikeskustelun kannalta mielenkiintoisena toistuvasti esitettyä vaatimusta siitä, että journalismin näkökulmasta kirjoitetuista kritiikeistä tulisi palata takaisin taide-elämän normiston säätelymään asiantuntija-arvosteluun. Suna Vuori (2000, 26) ei usko, että paluu tapahtuisi lähitulevaisuudessa ainakaan sanomalehdissä. Lisäksi hän asettaa muutokselle sekä kritiikin historiallista taustaa että sen tulevaisuutta ajatellen varsin olennaiset kysymykset: ”Miten taiteilijakriitikot jäävävät itsensä, missä kulkevat heidän riippumattomuutensa rajat? Lukisivatko ja arvostaisivatko tällaista kollegiaalista kritiikkiä nekin, jotka nyt kieltävät kritiikiltä merkityksen?”

Tähän tutkimukseen vastanneet teatterinjohtajat tuovat selvästi esiin kritiikin olevan osa journalismia ja suhtautuvat kielteisesti etenkin entisten teatterintekijöiden toimimiseen kriitikkona. He kuitenkin korostavat, että kriitikkona toimivalla kulttuurijournalistilla tulisi olla vankka teatterintuntemus sekä kriitikon erityislahjakkuutta.

5. LOPUKSI

Olen tutkimuksessani pyrkinyt selvittämään, mikä oli teatterikritiikin asema teatterin kentällä vuonna 2002 teatterinjohtajien ja teatterikritiikkejä kirjoittavien kulttuuritoimittajien näkökulmasta.

Teatterikritiikin tärkeimmäksi tehtäväksi nousee yleisön palvelu. Teatterinjohtajat korostavat yleisön tarvitsevan tietoa esityksistä, kun taas kulttuuritoimittajien mielestä tiedottamisen tärkein sisältö on arvio esitysten laadusta. Kritiikin nähdään palvelevan myös teatteria instituutiona pitämällä yllä monipuolista keskustelua teatteritaiteesta, säilyttämällä teatteria seuraavan joukon kiinnostus ja innostamalla uusia katsojia teatterin pariin. Teatteritaiteen kehittämisessä kritiikillä ei nähdä aktiivista roolia. Arviointitehtävää korostavien toimittajien vastauksiin sisältyy kuitenkin implisiittisesti kritiikin tehtävä teatteritaiteen laadun valvojana. Kritiikin merkitystä yksittäiselle teatterintekijälle pidetään toissijaisena. Teatterinjohtajat näkevät sen lähinnä kielteisenä ja vain taiteilijan henkiseen hyvinvointiin vaikuttavana, kulttuuritoimittajat puolestaan tuovat hyvin varovasti esiin kritiikin mahdollisuuden hyödyttää tekijää ammatillisesti.

Osa teatterinjohtajista korostaa teatterikritiikin tiedottavan tehtävän merkitystä siinä määrin, että olisi toimittajista poiketen valmis pudottamaan kritiikin perinteisestä arvottamisen tehtävästä pois sen terävimmän kärjen. Tämä näkemys lähentää kritiikkiä kohti teatteria koskevaa muuta julkisuutta, jonka tehtävä on useimmin viihteellinen. Erityisesti toimittajat esittävät, että kritiikin tavoitteita arvioimisen lisäksi ovat uutiskysymyksiin vastaaminen sekä esityksen sijoittaminen laajempaan kontekstiin. Näin kritiikin tehtävä on heidän mielestään lähellä muuta sanomalehtijournalismia, mikä kertoo journalistisin perustein tehtävän kritiikin edelleen vakiinnuttaneen asemaansa. Juuri journalististen kriteerien painottuminen selittää mielestäni osaltaan sitä, etteivät kyselyyn vastanneet toimittajat tuo aktiivisesti esiin teatterikritiikin kulttuuripoliittista tehtävää.

Olen tutkimuksessani esittänyt useita syitä siihen, miksi teatterinjohtajat suhtautuvat teatterikritiikin arvottavaan tehtävään epäilevästi: (1) teatterin kentällä aiemmin käydyt taistelut ovat jättäneet kauhukuvia vaikuttamaan pyrkineistä kriitikoista, (2) teatterin talousvaikeudet ovat pakottaneet johtajia kompromissien tekoon ohjelmistopäätöksissä,

(3) julkisuuden määrä ja merkitys ovat kasvaneet myös teatterin kentällä parin viime vuosikymmenen aikana ja (4) teatterikriitikoiden ammattitaidossa eri puolilla Suomea on huomattavia vaihteluita.

Jälkimmäinen syistä on avainasemassa kritiikin tulevaisuuden kannalta, koska se hiertää teatterinjohtajien kritiikkisuhdetta eniten. Ammattitaitoisesti tehdyille kritiikille johtajat olisivat valmiita antamaan tiedottamista ja viihdyttämistä syvällisemmän tehtävän ja siten merkittävämmän aseman teatterin kentällä. Kriitikon ammattitaitoon kohdistuvat kovat vaatimukset kertovat, että kriitikolta vaaditaan edelleen hyvin erikoistunutta symbolista pääomaa. Tämä kriitikon perinteisen erityispääoman korostuminen kertoo siitä, että vaikka taiteilijan erityispääomaan on liittynyt tarve tuotteistaa taiteellinen osaaminen, kriitikon tehtävä on siitä huolimatta edelleen pyrkiä näkemään teosten taiteellinen arvo. Yksi teatterikritiikin tulevaisuuden tärkeimmistä haasteista on kriitikon erityispääoman kehittäminen niin, että kritiikin uskottavuus teatterin kentän keskeisenä tekijänä voi säilyä.

Kulttuuritoimittajat eivät moiti kriitikoiden ammattitaitoa, mutta he tuovat esiin tarpeen uudistaa kritiikin muotoa. Teatterikritiikin perinteiset tehtävät tulisikin mielestäni hallitusti sovittaa paremmin yhteen kritiikin journalististen tehtävien kanssa. Muuten journalismin kentän paineet voivat tehdä tuon yhteensovittamisen väkisin, mikä tarkoittaisi pahimmillaan sitä, että kritiikissä esitystä laajemmin analysoimatta vastattaisiin vain perusuutiskysymyksiin. Äärimmäisenä kehityskulkuna olisi päätyminen elokuva-, peli- ja musiikkiarvosteluissa käytössä olevaan tähtijärjestelmään – viisi tähteä takaa teatterielämyksen, kolme tähteä kertoo keskinkertaisesta esityksestä ja yhden tähden esitys on yksinkertaisesti huono.

Tämänkaltaista tiedottamista teatterikritiikkiin skeptisimminkään suhtautuva teatterinjohtaja tuskin toivoo. Lehtitalojen vakuuttaminen kritiikin erityisestä tehtävästä ja sen kehittämisen kannattavuudesta olisi varmasti helpompaa, mikäli kritiikin asema taiteen kentällä olisi vakaampi. Tämä taas vaatisi kritiikin tason nousua. Teatterikritiikki tuntuu siis olevan pattitilanteessa: taiteilijat odottavat siltä tason nostamista kokeakseen sen teatterin kentän merkityksellisenä osana; lehtitalon johto odottaa siltä merkittävyyttä kokeakseen sen kehittämisen arvoiseksi.

Bourdieu puhuu kentällä käytävän taistelun kapinan rajasta. Tämän tutkimuksen valossa teatterinjohtajien ja kulttuuritoimittajien teatterin kentällä käymän symbolisen taistelun rajana on se, että kaikki kentän toimijat pyrkivät suojelemaan laatua: kulttuuritoimittajat korostavat kritiikin tehtävää esitysten laadun arvioijana, teatterinjohtajat puolestaan odottavat laatua myös teatteriesitysten arvioijilta itseltään. Päämäärä on yhteinen: teatterin kentällä tarvitaan laadukasta kritiikkiä, jotta teatteritaiteen laatu tarjonnan vain kasvaessa säilyy. Laadukas kritiikki on tärkeää siksikin, että myös teatteria muilla kuin kritiikin keinoilla tarkasteleva journalismi lisääntyy edelleen. Kriitikolta vaadittava erityispääoma merkitsee, että huolimatta hänen sidoksestaan journalismin kenttään, kriitikon ammattistatuksen ja kulttuuritoimittajan ammattistatuksen välinen ero halutaan säilyttää. Juuri eron avulla Bourdieu näkee ryhmien ja yksilöiden olevan olemassa (Bourdieu 1998, 43).

Yhteisen päämäärän tiedostaminen sekä kritiikin ammatillisen tason kokeminen riittäväksi eivät välttämättä vähentäisi – eikä niiden tarvitsisikaan vähentää - teatterin tekijöiden ja kriitikoiden näkemysten eroja, mutta ne voisivat lisätä molemminpuolista kunnioitusta sekä synnyttää kiinnostusta pohtia yhdessä keinoja turvata teatterin kentän laatu. Mitä paremmaksi kentän toimijat arvioivat toistensa ammattitaidon eli kyvyn tavoitella laatua, sitä paremmin he myös hyväksyvät toistensa yhteisen kentän toimijoiksi.

Teatterikritiikin tulevaisuuden kannalta myönteinen asia on, että tahto nähdä kriitikoiden ja tekijöiden pyrkimysten yhtenevyys pilkahtaa esiin paitsi kulttuuritoimittajien myös teatterinjohtajien vastauksissa: *Vaikka tekijät toisin usein luulevat, mielestäni sekä kriitikot että teatterintekijät ovat samalla asialla. Molemmat haluavat nähdä hyvän, ajatuksia herättävän tai muuten mielenkiintoisen esityksen.* (TJ/SR.) ; *Itse koen, että kriitikko on ”samalla puolella”, puhumassa pitkässä linjassa samasta asiasta* (TJ/MR).

Totesin johdannossa toimineeni teatterin kentällä sekä kulttuuritoimittajan että teatterintekijän roolissa ennen tutkijan roolin ottamista. Vastauksia analysoidessani tiedostin välillä tuohtuvani tai iloitsevani kulttuuritoimittajien ja kriitikoiden ja välillä teatterinjohtajien ja teatterintekijöiden puolesta; koin ymmärtäväni molempien ryhmien toiminnan taustalla olevia tekijöitä. Mitä pidemmälle tutkimus eteni, sitä enemmän

pystyin ottamaan etäisyyttä molempiin ryhmiin ja arvioimaan niiden näkemyksiä ulkopuolisena. Etäisyyden ottamista helpotti se, että asemani teatterin kentällä on ollut ikään kuin kynnyksellä olemista: sekä teatterissa että kulttuuriosastolla työskennellessäni olen tiennyt olevani lyhyellä työkomennuksella, vierailemassa.

Tutkimuksen tekemisen jälkeen ymmärrän, että yksi keskeinen syy tutkimuksen aiheen valintaan oli juuri vaikeuteni ottaa omaa paikkaani teatterin kentällä. Kun teatterikriitikistä keskusteltiin, kiisteltiin, päädyin molemmissa työpaikoissani usein oppositioon. Tutkimukseni avulla halusin ymmärtää, mistä teatterintekijät ja kriitikot oikeastaan ovat eri mieltä ja mitkä asiat puolestaan voisivat yhdistää ammattiryhmien ajattelua.

Myös tutkijan roolissa olen ollut vierailijana. Tutkimuksen tuloksista nousee kuitenkin tarve jatkotutkimukselle. Kriitiikin tulevaisuuden kannalta olisi tärkeää selvittää tarkemmin, mitä kriitikon ammattitaito on. Tutkimuksella olisi kolme tavoitetta: konkretisoida kriitikon ammattitaitoon liittyvät opiskellen saavutettavat osat, pohtia miten niiden opettaminen voitaisiin käytännössä järjestää sekä tehdä ymmärrettäväksi, mitä kriitikon ammattiin liitetyllä erityislahjakkuudella tarkoitetaan ja miten sitä voi kehittää.

Kriitikoiden ammattitaidon tason nostaminen ja myös kriitiikin muodon uudistaminen ovat sidoksissa lehtitalojen tekemiin päätöksiin: keitä ne avustajiksi palkkaavat, millaisia palkkioita ne maksavat, miten ne pitävät huolta kriitikkokuntansa jatkokoulutamisesta, millaisia tavoitteita ne taidekriitikille asettavat. Teatterikriitiikin tulevaisuuden kannalta olisikin syytä tutkia myös, mikä teatterikriitiikin asema on median kentällä.

LÄHTEET

Painamattomat

Kajava, Jukka 1990. Puhe Vaaskivi –palkintoa vastaanottaessa 22.3.1990. Vaaskivi –palkinto –arkisto. Tampereen yliopiston taideaineiden laitos.

Kekki, Päivi 1988. Journalistinen julkisuus teatterin julkisuuden organisoijana. Tiedotusopin pro gradu –tutkielma. Tampereen yliopisto.

Lappalainen, Päivi 1989. Aika, ikuisuus ja ihminen. Lauri Viljasen kriitikontyö vuosina 1922-1949. Kotimaisen kirjallisuuden lisensiaatintutkimus. Turun yliopisto.

Maukola, Riina 2001. Päivälehtien teatterikritiikki politiikan pyörteissä? Lapualaisooppera-esityksen arvostelukentän tarkastelua. Tiedotusopin pro gradu –tutkielma. Tampereen yliopisto.

Sarjala, Jukka 1990. Kritiikki ja konserttimusiikki. Normit ja arvot helsinkiläisessä sinfoniakonserttimusiikin päivälehtikritiikissä vuosina 1918-1939. Kulttuurihistorian lisensiaattityö. Turun yliopisto.

Sarkama, Eila 1968. Miten eräiden teatteriarvostelijoiden maailmankatsomus on vaikuttanut heidän arvosteluihinsa Lapualaisoopperasta. Sanomalehtiopin tutkielma. Tampereen yliopisto.

Painetut

Ahava, Selja 2001. Onko olemassa väärää kriitikoita? Teatteri 4/2001, 22.

Arvelo, Ritva 1968. Teatterimme umpihaude. Väitteitä viitteitä päätelmiä. Kansankulttuuri Oy: Helsinki.

Bourdieu, Pierre 1968. Outline of a sociological theory of art perception. *International Social Science Journal* 4/1968, 589-612.

Bourdieu, Pierre 1985. Sosiologian kysymyksiä. Suomentanut J.P.Roos. Osuuskunta Vastapaino: Jyväskylä.

Bourdieu, Pierre 1995. Refleksiivisen sosiologian käytäntö. Teoksessa Bourdieu Pierre & Wacquant Loïc J.D.: Refleksiiviseen sosiologiaan. Tutkimus, käytäntö ja yhteiskunta, 257-304. Suomenkielisen laitoksen toimittaneet M'hammed Sabour ja Mikko A. Salo. Gummerus: Jyväskylä.

Bourdieu & Wacquant 1995. Refleksiivisen sosiologian tarkoitus. Teoksessa Bourdieu Pierre & Wacquant Loïc J.D.: Refleksiiviseen sosiologiaan. Tutkimus, käytäntö ja yhteiskunta, 85-256. Suomenkielisen laitoksen toimittaneet M'hammed Sabour ja Mikko A. Salo. Gummerus: Jyväskylä.

Bourdieu, Pierre 1998. Järjen käytännöllisyys. Toiminnan teorian lähtökohtia. Suomentanut Mika Siimes. Vastapaino: Tampere.

Duncan, Hugh Dalziel 1967. Kirjallisuus yhteiskunnallisena instituutiona. Teoksessa Niemi Irmeli (toim.): Tekijät, tulkit, kokijat. Esseitä ja tutkimuksia taiteen tekemisestä, välittymisestä ja vastaanottamisesta, 195-213. Suomentanut Pekka Virtanen. Tammi: Helsinki.

Eklund, Hilikka 1984. Sole Uexküll 1920-1978. Teoksessa Uexküll, Sole: Kriitikko teatterissa. Arvosteluja ja kannanottoja, s. 13-17. Aineiston koonneet Hilikka Eklund, Irmeli Niemi, Maija Savutie ja Anneli Suur-Kujala. Helsingin Sanomat: Helsinki.

Ekman-Salokangas, Ulla, Aalto, Eeva-Liisa & Salokangas, Raimo 1988 (toim.). Suomen lehdistön historia 5. Sanoma- ja paikallislehdistö 1771-1985. Hakuteos Aamulehti-Kotka Nyheter. Kustannuskiila Oy: Kuopio.

Elo, Julius & Silvennoinen, Tommi 2003. Vaikuttava näky. *Teatteri* 2/2003, 30.

Eskola, Antti 1980. Mitä on kriittinen asenne? Teoksessa Kriitikkopäivät Joensuussa 5. – 6.6.1980, 60-65. Joensuun kaupungin monistuskeskus: Joensuu.

Haapanen, Irmeli 2000. Teoksessa Tapio, Anna-Liisa (toim.): Teatterikäräjät Kangasala 26.–28.5. 2000, 33-37. Tampereen yliopisto, yhteiskuntatieteiden tutkimuslaitos. Tampereen Yliopistopaino Oy Juvenes Print: Tampere.

Haapanen, Irmeli 2003a. Laila vauhdittaa kävijämäärää nousuun. Turun Sanomat 20.1.2003.

Haapanen Irmeli 2003b. Yrittäjän ja viihdyttäjän roolit vahvistuneet. Turun Sanomat 21.2.2003.

Hamberg, Lars 1977. Ajatuksia teatteriarvostelusta ja teatteriarvostelijoista. Teoksessa Kyrö Pekka (toim.): Monikasvoinen teatteri, 101-108. Suomen Teatterijärjestöjen Keskusliitto r.y.: Helsinki.

Harju, Hannu 1991. All Star Improvisation. Teatteri 6/1991, 5.

Harju, Hannu 1992. Kriitikko julkisuuden ravintoketjussa. Miten paljon arvostelijalla on valtaa? Teatteri 8/1992, 29-30.

Harju, Hannu 1994. Johtoajatus. Ajat muuttuvat, muuttuvatko teatterinjohtajat? Teatteri 7/1994, 16-19.

Harju, Hannu 1997. Theatre and journalism now. Summary of the questionnaires. Teoksessa Survival games? The 14th Congress of the International Association of Theatre Critics, Helsinki, October 1996: Theatre and journalism, 62-64. Suomen Arvostelijain Liito. Vammalan Kirjapaino Oy: Vammala.

Helavuori, Hanna-Leena 2001. Tehtävä maaseutukaupungeissa. Teatteri 2/2001, 4-9.

Hemánus, Pertti 1983. Journalistinen vapaus. Gaudeamus: Helsinki.

Hemánus, Pertti 1987. Kun journalismi kohtaa taiteen. *Kritiikin Uutiset* 2/1987, 2-3.

Hirn, Sven 1998. Alati kiertueella. Teatterimme varhaisvaiheet vuoteen 1870. Yliopistopaino: Helsinki.

Hokkanen, Minna 2000. Kriitikko – vallankäyttäjä? Teoksessa Tapio, Anna-Liisa (toim.): Teatterikäräjät Kangasala 26.–28.5. 2000, 29-32. Tampereen yliopisto, yhteiskuntatieteiden tutkimuslaitos. Tampereen Yliopistopaino Oy Juvenes Print: Tampere.

Holma, Seija 2000. Kritiikki on tehnyt tehtävänsä – kritiikki saa mennä? Teoksessa Tapio, Anna-Liisa (toim.): Teatterikäräjät Kangasala 26.–28.5. 2000, 69-72. Tampereen yliopisto, yhteiskuntatieteiden tutkimuslaitos. Tampereen Yliopistopaino Oy Juvenes Print: Tampere.

Hotinen, Juha-Pekka 1985. Enemmän kuin kaksitoista kysymystä Riitta Wikströmille. *Teatteri* 9/1985, 7-9.

Houni, Pia 2000. Näyttelijäidentiteetti. Tulkintoja omaelämäkerrallisista puhenäkökulmista. Teatterikorkeakoulu. *Acta Scenica* 5. Yliopistopaino: Helsinki.

Houni, Pia 2002. Näyttelijöiden julkisuuskuva lehtihaastatteluissa. Teoksessa Houni, Pia & Paavolainen, Pentti (toim.): *Teatteri ja tanssi toimintakulttuureina*, 221-255. Teatterikorkeakoulu. *Acta Scenica* 10. Yliopistopaino: Helsinki.

Huotari Markku 1980. Mistä ja miten kriitikot kirjoittavat. Malli kirjallisuuskritiikin sisältöjen analysoimiseksi. Teoksessa Markku Huotari, Leeni Hurskainen & Yrjö Varpio: *Kirjallisuuskritiikki Suomessa. I Johdatusta kirjallisuuskritiikin tutkimiseen*, 8-66. Kirjastopalvelu Oy. Painosampo Oy: Helsinki.

Hurri, Merja 1992. Tarvitseeko kulttuuri toimittajia? *Kritiikin Uutiset* 3/1992, 5.

Hurri, Merja 1993a. Onko kulttuurijournalismi kirosana? *Kritiikin Uutiset* 1/1993, 3.

Hurri, Merja 1993b. Kulttuuriosasto. Symboliset taistelut, sukupolvikonflikti ja sananvapaus viidessä pääkaupunkilehden kulttuuritoimituksessa 1945-80. Tampereen yliopisto. Acta Universitatis Tamperensis ser A vol 389. Vammalan Kirjapaino Oy: Vammala.

Ihonen, Markku 1998. Kritiikin opettaminen ei ole mahdoton laji. Kritiikin Uutiset 3/1998, 4-6.

Ihonen, Markku 2000. Mitä on hyvä kritiikki? Teoksessa Tapio, Anna-Liisa (toim.): Teatterikäräjät Kangasala 26.–28.5. 2000, 11-17. Tampereen yliopisto, yhteiskuntatieteiden tutkimuslaitos. Tampereen Yliopistopaino Oy Juvenes Print: Tampere.

Jokinen, Kimmo 1988. Arvostelijat. Suomalaiset kriitikot ja heidän työnsä. Jyväskylän yliopisto. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 12.

Jyrkiäinen, Jyrki 1994. Sanomalehdistön keskittyminen. Joukkoviestinnän ja erityisesti sanomalehdistön keskittymisilmiö, sen kulku ja seuraukset jälkiteollisissa yhteiskunnissa 1980-luvun lopulla. Tampereen yliopisto. Acta Universitatis Tamperensis ser A vol. 409. Tammer-Paino: Tampere.

Kaitavuori, Kaija & Büchi Rolf 1997. Ajatuksia kaupasta ja vapaudesta. Teoksessa Bourdieu Pierre & Haacke Hans: Ajatusten vapaakauppaa, 6-10. Kustannusosakeyhtiö Taide: Helsinki

Kajava, Jukka 2003. Ei farsseja ja musikaaleja Oulussa. Helsingin Sanomat 23.3.2003.

Kanto, Anneli 1999. Miltsi ja kolme prossaa. Teatteri 6/1999, 2.

Kanto, Anneli 2001. Onko paikalla väliä? Teatteri 2/2001, 10-13.

Kauppinen, Eino 1960. Kaarlo Bergbom ja Suomalaisen teatterin synty. Teoksessa Kaarlo Bergbom ja Suomalaisen teatterin synty. Kaarlo Bergbomin kirjoitukset teatterioloistamme 1872. Otava: Helsinki.

Kesävuori, Saara 2000. Kriitikko – vallankäyttäjä? Teoksessa Tapio, Anna-Liisa (toim.): Teatterikäräjät Kangasala 26.–28.5. 2000, 39-44. Tampereen yliopisto, yhteiskuntatieteiden tutkimuslaitos. Tampereen Yliopistopaino Oy Juvenes Print: Tampere.

Keränen, Esko 1984. Muuttuva työnkuva. Toimitustyön differentoitumiskehitys Suomen sanomalehdistössä. Suomen sanomalehdistön historia –projektin julkaisuja 24: Helsinki.

Klemola, Leea & Halonen, Pentti 2001. Vastine Jukka Kajavalle. Helsingin Sanomat. 7.4.2001.

Klemola, Pertti 1981. Helsingin Sanomat sananvapauden monopoli. Otava: Helsinki.

Kontio, Kari 1988. Kausi helvetissä. Eli neljä vuotta Turkan koulussa. WSOY: Juva.

Korhonen, Kaisa 2002. Visiot ilman sielua – yhtä tyhjän kanssa. Teatteri 5/2002, 4-12.

Korhonen, Marja 1986. Teatterin johtaminen Suomessa. Tasot, roolit ja vastavoimat. Helsingin kauppakorkeakoulun julkaisuja D-79. Ecocult projekti. Helsingin kauppakorkeakoulun kuvalaitos: Helsinki.

Krogerus, Tellervo 1988. Anna-Maria Tallgren. Tutkimus kriitikontyöstä ja sen taustoista. Suomen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 484: Helsinki.

Kyrö, Pekka 1991. Esitys on arvostelijan päässä. Teatteri 7/1991, 28.

Kyrö, Pekka 1997. Revyytä, kansankomediaa ja farssia. ”Johtajan tärkein tehtävä on ajatella”. Teatteri 5/1997, 8-10.

Kämäräinen, Kauko 1986. Taide ja kritiikki. Kustannusosakeyhtiö Pohjoinen: Oulu.

Laitinen, Kai & Hamberg, Lars 1966. Salanimet pois. Sanomalehtimies 5/1966.

Lappalainen, Otto 1999. Oi niitä aikoja! Kritiikin Uutiset 3/1999, 3.

Lappalainen, Otto 2000. Sarvia ja hampaita 50 vuotta. Kritiikin uutiset 3/2000, 4-41.

Lehtola, Juha & Lundán Reko 2002. Teatteri tukehtuu viihdemössöön. Avoin kirje suomalaisille teatterinjohtajille. Teatteri 7/2002, 40-41.

Lehtola, Erkka & Seppälä, Raimo 1989. Taitaa olla piru. Olavi Veistäjän elämä ja teatteri. WSOY: Juva.

Lehtonen, Soila 2001. Arvostelijan paneutumisesta. Teatteri 8/2001, 18.

Leino, Eino 1902. Suomalainen näyttämötaide. Päivälehdessä kirjapaino: Helsinki.

Linko, Maaria 1986. Katsojien teatteri. Teatterin vastaanotto Helsingin Itäkeskuksen monitoimitalossa. Jyväskylän yliopisto. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 2.

Linko, Maaria 1990. Teatteriesitykset ja julkisuus. Kahdeksan 1980-luvun teatteriesityksen vastaanotto sanomalehdissä. Jyväskylän yliopisto. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 24.

Långbacka, Ralf & Holmberg, Kalle 1977. Teatterikirja. Toim. Peter von Bagh ja Pekka Milonoff. Love Kustannus: Helsinki.

Löyttyniemi, Veikko 1988. Sanomalehdistön rakennepiirteet. Teoksessa Suomen lehdistön historia 3. Sanomalehdistö sodan murroksesta 1980-luvulle, 318-334. Kustannuskiila Oy: Kuopio.

Martikainen, Tuula 2000. Kritiikki on tehnyt tehtävänsä – kritiikki saa mennä? Teoksessa Tapio, Anna-Liisa (toim.): Teatterikäräjät Kangasala 26.–28.5. 2000, 75-76. Tampereen yliopisto, yhteiskuntatieteiden tutkimuslaitos. Tampereen Yliopistopaino Oy Juvenes Print: Tampere.

Miettinen, Jorma 1988. Toimitustyö. Journalistiksi suunnistautuvan oppikirja. 2. painos. Yliopistopaino: Helsinki.

Mikkola, Kaisu 1972. Sanomalehden kulttuuritoimitus. Teoksessa Mikkola Kaisu (toim.): Kulttuuritoimittaja, 29-37. Suomen kulttuurirahasto. Kirjapaino Osakeyhtiö Kaleva: Oulu.

Mustonen, Anu 2001. Mediapsykologia. WSOY: Porvoo.

Mäkinen, Eija 1998. Seitsemän silmäparia. Mitä, missä, miksi katson? Teatteri 7/1998, 8-11.

Niemi, Irmeli & Lotti, Leila 1977. Kiinteiden ammattiteattereiden katsojakunta keväällä 1977. Suomen Teatterijärjestöjen Keskusliitto r.y. Helsingin Liikekirjapaino Oy: Helsinki.

Niemi, Irmeli 1984. Suomalaisen teatteriarvostelun vaihteita. Teoksessa Uexküll, Sole: Kriitikko teatterissa. Arvosteluja ja kannanottoja, s. 7-12. Aineiston koonneet Hilka Eklund, Irmeli Niemi, Maija Savutie ja Anneli Suur-Kujala. Helsingin Sanomat: Helsinki.

Niemi, Irmeli 1997. The real thing and the metatext. Teoksessa Survival games? The 14th Congress of the International Association of Theatre Critics, Helsinki, October 1996: Theatre and journalism, 52-53. Suomen Arvostelijain Liito. Vammalan Kirjapaino Oy: Vammala.

Niemi, Juhani 1991. Kirjallisuus instituutiona. Johdatus sosiologiseen kirjallisuudentutkimukseen. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Tammer-Paino Oy: Tampere.

Niemi, Juhani 1998. Kenen joukoissa kriitikko nyt seisoo? Helsingin Sanomat 13.6.1998.

Numminen, Katariina 2001. Keskeneneräisyyden merkityksestä. Milloin esitys on kesken ja kuka sen tietää? Teatteri 6/2001, 27.

Ojala, Raija 1990. 80-luku kritiikin mukaan. Teatteri 5/1990, 24.

Ojala, Raija 1992. Seitsemän valtaprofiilia. Valta kuin vastuu, jota kaikki laistaa. Teatteri 8/1992, 16-19.

Ojala, Raija 1993. Vanhasta on vara parantaa. Teatteri 8/1993, 3.

Ojala, Raija 1995. Historia ja nykyhetki. Teatteri 7/1995, 5.

Ojanen, Risto 1985. Teatterikriittikkona Peyton Placessa. Kritiikin Uutiset 4/1985, 3-4.

Ojanen, Risto 2002. Kriitikko – vallankäyttäjää? Teoksessa Tapio, Anna-Liisa (toim.): Teatterikäräjät Kangasala 26.–28.5. 2000, 45-50. Tampereen yliopisto, yhteiskuntatieteiden tutkimuslaitos. Tampereen Yliopistopaino Oy Juvenes Print: Tampere.

Paavolainen, Pentti 1997. Mietin teatterikritiikkiä. Kritiikin Uutiset 2/1997, 15-17.

Pajunen, Jukka-Pekka 2002. Mihin katosi keskustelu? Teatterin viihteellistymisestä vaietaan julkisuudessa. Teatteri 7/2002, 42-43.

Palmgren, Marja-Leena 1998. Kritiikki taide kulttuurijournalismissa. Kritiikin Uutiset 4/1998, 12-13.

Rajala, Panu 2001. Tasavallan toinen teatteri. Tampereen Työväen Teatteri 1964-2001. Tampereen Työväen Teatteri Oy. Otava: Keuruu.

Riihiranta, Lilli 2002. Päälehden päiväjärjestys. Hesari suosii kirjallisuutta ja musiikkia. Teatteri 2/2002, 13.

Roos J.P. 1985. Pelin säännöt: intellektuellit, luokat ja kieli. Teoksessa Bourdieu, Pierre: Sosiologian kysymyksiä, 7-28. Osuuskunta Vastapaino: Jyväskylä.

Roos, J.P. 1986. Elämäntapateoriat ja suomalainen elämäntapa. Teoksessa Heikkinen, Kalle (toim.): Kymmenen esseetä elämäntavasta, 35-78. Yleisradio: Lahti.

Ruuskanen, Annukka 1997. Lööppien ehdot. Teatteri 5/1997, 2.

Ruuskanen, Annukka & Vuori, Suna 1998. Ollako vai eikö olla julkkis? Teatteri 3/1998, 6-9.

Ruuskanen, Annukka 1999. Vanhojen norsujen väistyessä ilmapiiri avautuu. Teatteri 1/1999, 14.

Ruuskanen, Annukka 2002. Kiskot vievät Broadwaylle. Teatteri 6/2002, 3.

Ruuskanen, Annukka 2003. Silmäkääntöä. Teatteri 1/2003, 3.

Saarakkala, Janne & Manninen, Jani 2002. 4000 merkkiä jäljellä. Teatteri 4/2002, 31.

Salmelainen, Eino 1954. Aioin papiksi – jouduin teatteriin. Muistelmia ja mietteitä. Tammi: Helsinki.

Salmelainen, Eino 1970. Jatkuuko teatteri. Tammi: Helsinki.

Salomaa, Kalevi 1984. Kulttuuripalstojen avustajat arvostelijoita. Kritiikin Uutiset 2/1984, 5-7.

Sarjala, Jukka 1994. Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide. Musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdistössä 1860-1888. Turun yliopiston julkaisuja

Savutie, Maija 1986. Kohti elävää teatteria. Maija Savutien teatteriarvosteluja 1935-85. Toim. Anneli Suur-Kujala. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja N:o 4. Valtion painatuskeskus: Helsinki.

Seppänen, Mirka 2002. Palautetta kaipaa ihan älyttömästi. Draamakasvattajan kannanotto harrastajateatterin kritiikkiin. Kritiikin Uutiset 1/2003, 16-17.

Silde, Marja 2002. Poikkeusyksilöstä tavaramerkiksi. Taitelijakuva muuttuu ja pirstaloituu. Teatteri 5/2002, 13-17.

Sörenson, Margareta 1997. Press crisis, critical crisis. Teoksessa Survival games? The 14th Congress of the International Association of Theatre Critics, Helsinki, October 1996: Theatre and journalism, 18-19. Suomen Arvostelijain Liito. Vammalan Kirjapaino Oy: Vammala.

Tarkka, Pekka 1968. Kirjailija, arvostelija, lukija. Teoksessa Kirstinä, Väinö (toim.): Kirjoittajan työt, 69-76. Karisto: Hämeenlinna.

Tiusanen, Timo 1969. Teatterimme hahmottuu. Näyttämötaiteemme kehitystie kansanrunoudesta itsenäisyyden ajan alkuun. Kirjayhtymä: Helsinki.

Tola, Heini 1978. Mistä opinahjo teatteriarvostelijoille. Teatteri 3/1978, 16-17.

”Työtä arjen helteessä ja saappaat savessa”. Sole Uexküll otti vastaan Vaaskiven palkinnon YKK:ssa. Aamulehti 29.3.1965.

Wacquant Loïc J.D. 1995. Kohti sosiaalista prakseologiaa: Bourdieun sosiologian rakenne ja logiikka. Teoksessa Bourdieu Pierre & Wacquant Loïc J.D.: Refleksiiviseen sosiologiaan. Tutkimus, käytäntö ja yhteiskunta, 20-84. Suomenkielisen laitoksen toimittaneet M’hammed Sabour ja Mikko A. Salo. Gummerus Kirjapaino Oy: Jyväskylä.

Varpio, Yrjö 1975. Kirjallisuuden kenttä ja sen pelaajat. Kanava 7/1975, 418-422.

Varpio, Yrjö 1980. Kirjallisuuden kritiikki tutkimuksen valossa. Teoksessa Kriitikko-päivät Joensuussa 5. – 6.6.1980, 47-55. Joensuun kaupungin monistuskeskus: Joensuu.

Wikström, Riitta 1985. Mitä on kritiikin kestäminen? Kritiikin Uutiset 4/1985, 3.

Wikström, Riitta 1997. Narrowing horizons. Teoksessa Survival games? The 14th Congress of the International Association of Theatre Critics, Helsinki, October 1996: Theatre and journalism, 15-17. Suomen Arvostelijain Liito. Vammalan Kirjapaino Oy: Vammala.

Wikström, Riitta 2002. Uutinen ei siitä parane. Teatterikritiikin asemasta sanomalehdessä. Kritiikin Uutiset 4/2002, 19-20.

Wilhelmsson, Putte 1999. Kritiikki & mediat. Kritiikin Uutiset 4/1999, 20.

Vuori, Eero-Tapio 2001. Miksi teatteri on olemassa? Teatteri 2/2001, 28-29.

Vuori, Eero-Tapio 2002. Kuka paneutuisi nykyteatteriin? Teatteri 2/2002, 28.

Vuori, Suna 1995. Kulttuurivallankumouksen transitvuodet. Teatteri 7/1995, 28-33.

Vuori, Suna 2000. Nuori kriitikko. Teoksessa Tapio, Anna-Liisa (toim.): Teatterikäräjät Kangasala 26.–28.5. 2000, 21-27. Tampereen yliopisto, yhteiskuntatieteiden tutkimuslaitos. Tampereen Yliopistopaino Oy Juvenes Print: Tampere.

Vuori Suna 2002a. Lisää metakritiikkiä, kiitos. Teatteri 1/2002, 51.

Vuori, Suna 2002b. Erään kriitikon kärsimykset. Eli miksi luopua Portinvartijuudesta? Teatteri 8/2002, 16-17.

Vuortama, Timo 1984. Hyvä lehtimiestapa. Kustannus-Mäkelä Oy: Karkkila.

Sähköposti-lähteet

Arvonen, Margit 2003. Teatterikritiikki. Margit Arvosen sähköpostiviesti Anne Leppäjärvelle. 20.1.2003.

Blåfield, Ville 2002. VS: Ensi-iltakritiikin ilmestymispäivä? Ville Blåfieldin sähköpostiviesti Anne Leppäjärvelle. 11.11.2002.

Haimi, Annamari 2002. Re:Haastattelupyyntö teatterikritiikki-tutkimusta varten. Annamari Haimin sähköpostiviesti Anne Leppäjärvelle. 6.9.2002.

Hannikainen, Ilona 2002. VS: Kysymyksiä jäsenistä. Ilona Hannikaisen sähköpostiviesti Anne Leppäjärvelle. 17.10.2002.

Piispanen, Pertti 2002. RE: Teatterikriitikko-toimittaja? Pertti Piispasen sähköpostiviesti Anne Leppäjärvelle. 11.11.2002.

Ruuskanen, Annukka 2002. RE: Kysymyksiä teatterikritiikistä. Annukka Ruuskasen sähköpostiviesti Anne Leppäjärvelle. 4.10.2002.

Wilén, Pirkko 2002. Vastaan vihdoin. Pirkko Wilénin sähköpostiviesti Anne Leppäjärvelle. 1.11.2002.

Internet-lähteet

Levikintarkastus Oy:n Internet-sivut www.levikintarkastus.fi

Sanomalehtien Liiton Internet-sivut www.sanomalehdet.fi

Teatterin tiedotuskeskuksen Internet-sivut www.teatteri.org

Liite 1: Vastaaajatietojen lyhenteet (aakkosjärjestyksessä etunimen mukaan)

Teatterinjohtajat:

TJ/AL = Aila Lavaste, Jyväskylän kaupunginteatteri
TJ/AM = Antti Majanlahti, Lappeenrannan kaupunginteatteri
TJ/ER = Esko Roine, Tampereen Työväen Teatteri
TJ/HP = Heikki Paavilainen, Rauman kaupunginteatteri
TJ/HT = Heikki Timonen, Kouvolan kaupunginteatteri
TJ/HV = Heikki Vihinen, Tampereen Teatteri
TJ/IT = Ilpo Tuomarila, Turun kaupunginteatteri
TJ/JR = Jukka-Pekka Rotko, Kokkolan kaupunginteatteri
TJ/KA = Kirsi Aropaltio, Teatteri Hevosenkenkä
TJ/KR = Kari Rentola, Lahden kaupunginteatteri
TJ/LS = Lars Svedberg, Svenska Teater i Helsingfors
TJ/MB = Maija Baric, Nukketeatteri Sampo
TJ/MM = Maija-Liisa Márton, Kotkan kaupunginteatteri
TJ/MR = Mikko Roiha, Seinäjoen kaupunginteatteri
TJ/MS = Markku Savolainen, Mikkelin Teatteri
TJ/PD = Patrik Drake, Åbo Svenska Teatern
TJ/PL = Pekka Laasonen, Teatteri Imatra
TJ/RB = Reino Bragge, Porin Teatteri
TJ/SR = Sami Rannila, Turun Uusi Teatteri
TJ/SS = Snoopi Siren, Hämeenlinnan Kaupungin Teatteri
TJ/TR = Timo Rissanen, Savonlinnan kaupunginteatteri
TJ/TW = Tom Wentzel, Rovaniemen Teatteri

Toimittajat:

KT/AH = Annamari Haimi, Kouvolan Sanomat
KT/AM = Aino Mäki-Mantila, Ilkka
KT/AT = Antti Tunkkari, Itä-Häme
KT/AV = Anne Välinoro, Aamulehti
KT/EJ = Esa I. Järvinen, Lapin Kansa
KT/EN = Elisabeth Nordgren, Hufvudstadsbladet

(jatkuu)

(jatkuu)

KT/HR = Hannu Reunamäki, Savon Sanomat
KT/IH = Irmeli Haapanen, Turun Sanomat
KT/IK = Ilkka Kuosmanen, Etelä-Suomen Sanomat
KT/JK = Johanna Kohtakangas, Pohjalainen
KT/KA = Kaisa Aukia, Uusimaa
KT/KH = Katariina Hakaniemi, Kouvolan Sanomat
KT/KM = Kaisu Mikkola, Kaleva
KT/LR = Lisbeth Rosenback, Vasabladet
KT/LY = Liisa Yli-Ketola, Karjalainen
KT/MA = Maarit Anttila, Länsi-Suomi
KT/MB = Mary-Ann Bäcksbacka, Västra Nyland
KT/MM = Markus Määttänen, Aamulehti
KT/PN = Pirjo Nenola, Iisalmen Sanomat
KT/PT = Päivi Taussi-Forsman, Kymen Sanomat
KT/RN = Riina Nokso-Koivisto, Etelä-Saimaa
KT/RP = Raija Pelttari, Keskipohjanmaa
KT/RV = Ritva Väisänen, Karjalainen
KT/SV = Sinikka Viirret, Kainuun Sanomat

Liite 2: Ensimmäisen otoksen saatekirje

Hyvä teatterinjohtaja/Hyvä kulttuuritoimittaja

Millainen on hyvä teatterikritiikki? Miten teatterintekijöiden ja kulttuuritoimitusten näkemykset hyvästä teatterikritiikistä toisaalta yhtenevät ja toisaalta poikkeavat toisistaan?

Näihin kysymyksiin pyrin selvittämään vastaukset teatterin ja draaman tutkimuksen Pro gradu –tutkielmassani ja tässä selvittämistyössä pyydän apuanne. Lähetän tämän viestin mukana haastattelulomakkeen, johon tutkimukseni perustuu. Pyydän Teitä vastaamaan lomakkeen kysymyksiin ja lähettämään sen vastauksineen minulle sähköpostitse 31.5.2002 mennessä. Voimme sopia myös pidemmästä vastausajasta. Mikäli haluatte, voin lähettää haastattelulomakkeen Teille myös postitse.

Olen lähettänyt haastattelulomakkeen Suomen kymmenen suurimman seitsemänpäiväisen sanomalehden teatterikritiikkejä kirjoittaville kulttuuritoimittajille sekä näiden lehtien päätoimituskaupungeissa sijaitseville, teatterilain piiriin kuuluvien teattereiden johtajille. Suunnitelmani on laajentaa tutkimusta vielä alkusyksyllä.

Pyydän, että jo tämän viestin saatuanne kertoisitte sähköpostitse ehdittekö/haluatteko olla mukana tutkimuksessa. Niin voin paremmin valmistautua haastattelujen purkutyöhön, jonka teen kesällä.

Anne Leppäjarvi

(Tampereen yliopisto, Teatterin ja draaman tutkimus)

p. 050 – 3632 970, anne.leppajarvi@turunsanomat.fi

Liite 3: Toisen otoksen saatekirje

Hyvä teatterinjohtaja/kulttuuritoimittaja – olen ajatuksiasi vailla

Millainen on hyvä teatterikritiikki? Miten teatterinjohtajien ja teatteritoimittajien näkemykset hyvästä teatterikritiikistä toisaalta yhtenevät ja toisaalta poikkeavat toisistaan?

Näihin kysymyksiin etsin vastauksia teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu -työssäni ja pyydän ajatuksiasi tutkimusaineistokseni. Tämän viestin mukana seuraa kysymyslomake (sama lomake sekä liitetiedostona että viestin alla), johon tutkimukseni perustuu. Nämä 15 kysymystä hyvästä teatterikritiikistä on lähetetty Suomen jokaiselle teatterista vastaavalle sanomalehden kulttuuritoimittajalle sekä Suomen kaikkien teatterilain piiriin kuuluvien teattereiden johtajille. Kumpiakaan ei ole kovin paljon, joten jokainen teistä on minulle korvaamaton vastaaja.

Työn etenemisen kannalta vastausten olisi hyvä olla minulla syyskuun loppuun mennessä. Mikäli aikaraja ei sovi tilanteeseesi, ehdota toki toisenlaista. Pääasia, että vastaat.

Anne Leppäjärvi

(Teatterin ja draaman tutkimus, Tampereen yliopisto)

anne.leppajarvi@turunsanomat.fi / Puutarhak. 32 as. 35, 20100 Turku / 050 – 578 0786

PS

Mikäli et halua osallistua tutkimukseen, ilmoittaisitko siitäkin syyskuun loppuun mennessä. Niin en turhaan odota vastauksiasi ja voin olla mahdollisimman tarkka otosta esitellessäni.

Liite 4: Kyselylomake

HYVÄ TEATTERIKRITIIKKI/ Kyselylomake teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu –työtä varten/ Anne Leppäjärvi

I TIETOJA VASTAAJASTA

1. Nimi:
2. Teatteri/Sanomalehti:
(Kysymyksiin voi vastata myös nimettömänä)
3. Syntymävuosi:
4. Koulutus:
5. Työhistoria:
6. *Teatterinjohtajat vastaavat:* Oletteko itse kirjoittanut teatterikritiikkejä?
7. *Toimittajat vastaavat:* Oletteko ollut mukana teatteriproduktiossa?

II KYSYMYKSET TEATTERIKRITIIKISTÄ

Teatterikritiikistä yleisesti

1. Millaisista osista hyvä teatterikritiikki rakentuu?
2. Mitä tehtäviä teatterikritiikillä on?
3. Mikä on teatterikritiikin tärkein tehtävä?

Teatterikritiikki Suomessa

4. Minkä kouluarvosanan (4-10) antaisitte suomalaiselle teatterikritiikille kuvaamienne tehtävien täyttämässä? Miksi?
5. Mitä suomalaisessa teatterikritiikissä pitäisi erityisesti kehittää?

Teatterikritiikistä käytännössä

6. Miten sanomalehden tulisi valita arvioitavat esitykset?
7. Tulisiko arvostelu aina kirjoittaa ensi-illan perusteella? Miksi kyllä/miksi ei?
8. Miten kriitikon tulisi valmistautua ennen esitystä, jota hän on menossa arvioimaan?

(jatkuu)

(jatkuu)

Teatterikriitikosta

9. Millaista teatterikriitikkoa arvostatte?
10. Millaista koulutusta teatterikriitikko tarvitsee?
11. Pitäisikö kriitikon olla tehnyt itse teatteria? Miksi kyllä/miksi ei?

Teatterikritiikin jälkeen

12. Millaista vaikutusta teatterikritiikeillä Suomessa on
 - a) teatterintekijöihin?
 - b) teatterin katsojiin?
13. Miten suhtaudutte taiteilijan kritiikin jälkeen kirjoittamaan vastineeseen?
14. Miten muuten keskustelua voisi jatkaa kritiikin jälkeen?

15. Mitä muita ajatuksia teatterikritiikki herättää?

Liite 5: Kyselylomakkeen vastaajatietojen koonti

Sukupuolijakauma

- Lomakkeen sai 43 kulttuuritoimittajaa, joista naisia oli 28 ja miehiä 15. Kyselyyn vastanneista 24 kulttuuritoimittajasta naisia oli 19 ja miehiä 5.
- Lomakkeen sai 46 teatterinjohtajaa, joista miehiä oli 37 ja naisia 9. Kyselyyn vastanneista 22 teatterinjohtajasta oli miehiä 18 ja naisia 4.
- Kaikkiaan lomakkeen sai 89 henkilöä, joista miehiä oli 52 ja naisia 37. Vastanneista miehiä ja naisia oli saman verran, molempia 23.

Ikäjakauma

- Kyselyyn vastanneista kulttuuritoimittajista nuorin oli 29-vuotias ja vanhin 63-vuotias. Kahdeksan toimittajista kuului ikäryhmään 29-39-vuotiaat, kuusi ikäryhmään 40-49-vuotiaat, seitsemän ikäryhmään 50-59-vuotiaat ja kolme ikäryhmään 60-63-vuotiaat. Toimittajien keski-ikä oli 47 vuotta.
- Kyselyyn vastanneista teatterinjohtajista nuorin oli 31-vuotias ja vanhin 60-vuotias. Seitsemän kuuluu ikäryhmään 31-39-vuotiaat, kolme ikäryhmään 41-49-vuotiaat ja 12 ikäryhmään 50-60-vuotiaat. Teatterinjohtajien keski-ikä oli 48 vuotta.

Koulutustausta

- 21 toimittajalla oli akateeminen loppututkinto, kolme oli koulutukseltaan ylioppilaita.
- 16 teatterinjohtajalla oli akateeminen loppututkinto, joista 15 oli teatterialan tutkintoja. Neljä teatterinjohtajaa oli koulutukseltaan ylioppilaita, yhdellä oli keskiasteen oppilaitoksessa suoritettu teatteri-ilmaisun ohjaajan pätevyys ja yksi on käynyt ainoastaan peruskoulun.

Maantieteellinen jakauma

- Kyselyyn tuli vastauksia yhteensä 26 paikkakunnalta, joista 11:ltä vastasi sekä teatterinjohtaja että kulttuuritoimittaja.
- Kulttuuritoimittajien vastauksia tuli 20 paikkakunnalta ja teatterinjohtajien vastauksia 16 paikkakunnalta.

Työhistoria

Kulttuuritoimittajat:

- Kulttuuritoimittajien lyhin työkokemus toimittajana oli kolme vuotta ja pisin 41 vuotta, keskiarvo oli 18 vuotta. Toimittajakokemusta vastaajilla oli seuraavasti:
 - kolmella alle viisi vuotta
 - neljällä 5-10 vuotta
 - neljällä 11-15 vuotta
 - kahdella 16-20 vuotta
 - seitsemällä 21-25 vuotta
 - kolmella 31-35 vuotta
 - yhdellä 41 vuotta

(jatkuu)

(jatkuu)

- Kulttuuritoimittajien kokemus nimenomaan kulttuuritoimittajan työstä oli lyhimmillään vuoden verran ja pisimmillään 35 vuotta, keskiarvo oli 14 vuotta. Kulttuuritoimittajakokemusta vastaajilla oli seuraavasti:
 - viidellä vähemmän kuin viisi vuotta
 - neljällä 5-10 vuotta
 - seitsemällä 11-15 vuotta
 - neljällä 16-20 vuotta
 - yhdellä 27 vuotta
 - kolmella 31-35 vuotta
- Toimittajista kuusi oli ollut mukana teatteriproduktiossa aikuisiällä ja kuusi nuoruusiässä. 12 toimittajalla ei ollut minkäänlaista kokemusta teatterin tekemisestä.

Teatterinjohtajat:

- Teatterinjohtajien lyhin työkokemus teatterissa oli neljä vuotta ja pisin 35 vuotta, keskiarvo oli 21 vuotta. Teatterialan kokemusta kyselyyn vastanneilla johtajilla oli seuraavasti:
 - yhdellä alle viisi vuotta
 - neljällä 5-10 vuotta
 - kahdella 11-15 vuotta
 - kahdella 16-20 vuotta
 - neljällä 21-25 vuotta
 - kolmella 26-30 vuotta
 - neljällä 31-35 vuotta
 - kahdella 36-37 vuotta
- Kahdeksan johtajista työskenteli ennen johtajuuttaan ohjaajana, seitsemän ohjaajana ja näyttelijänä, kolme näyttelijänä, kaksi dramaturgina ja ohjaajana sekä yksi dramaturgina. Kaksi johtajista oli lisäksi toiminut teatterikoulun rehtorina ja yksi Tampereen yliopiston näyttelijäntyön laitoksen teatteripäällikkönä. Yksi johtajista oli aloittanut työskentelyn teatterissa suoraan johtajana.
- Teatterinjohtajien työkokemus johtajana oli lyhimmillään yksi vuosi ja pisimmillään 31 vuotta, keskiarvo oli 11 vuotta. Teatterinjohtajakokemusta vastaajilla oli seuraavasti:
 - kahdeksalla alle viisi vuotta
 - seitsemällä 6-10 vuotta
 - kahdella 11-15 vuotta
 - yhdellä 18 vuotta
 - yhdellä 22 vuotta
 - kolmella 26-31 vuotta
- Yksitoista johtajista oli johtanut yhtä teatteria, seitsemän kahta teatteria, kolme kolmea teatteria ja yksi neljää teatteria.
- Johtajista neljä oli joskus kirjoittanut teatterikritiikkiä ja yksi muuta taidekритiikkiä. 17 johtajaa ei ollut kirjoittanut taidekритiikkiä lainkaan.

Liite 6: Vastausten kysymyskohtainen luokittelu

A. ODOTUKSIIN LUOKITELLUT KYSYMYKSET

1. Millaisista osista hyvä teatterikritiikki rakentuu?

| Teatterinjohtajat | Kulttuuritoimittajat |
|--|--|
| Perustiedot teoksesta ja tekijöistä (10) ¹⁷ | Taiteellinen arviointi (13) |
| Taiteellinen arviointi (9) | Näytelmän esittely (8) |
| Esityksen suhteuttaminen laajempaan kontekstiin (6) | Perustiedot teoksesta ja tekijöistä (8) |
| Kriitikon mielipide (5) | Esityksen suhteuttaminen laajempaan kontekstiin (7) |
| Esitysanalyysi (3) | <i>Hyvä kirjoitustyyli</i> (7) ¹⁸ |
| Tekijöiden tavoitteiden tulkinta (3) | Tekijöiden tavoitteiden tulkinta (4) |
| Näytelmän esittely (1) | <i>Arvottaminen</i> (3) |
| | <i>Kaavoista poikkeaminen</i> (3) |
| | Kriitikon mielipide (2) |
| | <i>Kuvaus</i> (2) |
| | <i>Tulkinta</i> (2) |
| Käsitelty muissa aihealueissa (2) Jää kokonaan käsittelemättä (1) | Käsitelty muissa aihealueissa (0) Jää kokonaan käsittelemättä (1) |

(jatkuu)

¹⁷ Suluissa oleva luku kertoo, kuinka moni vastaajista toi esiin tämän luokan. Vastaajaryhmät ovat erikokoisia (22 teatterinjohtajaa ja 24 kulttuuritoimittajaa) ja siksi yksi kulttuuritoimittaja edustaa koko ammattiryhmänsä otoksesta noin 4,2 prosenttia ja yksi teatterinjohtaja noin 4,5 prosenttia omastaan.

¹⁸ Kun luokka on merkitty kurstiivilla, siihen kuuluu vastaajia vain joko teatterinjohtajien tai kulttuuritoimittajien ryhmästä.

(jatkuu)

2. Mitä tehtäviä teatterikritiikillä on?

| Teatterinjohtajat | Kulttuuritoimittajat |
|--|--|
| Esityksestä tiedottaminen (11) | Esityksen arviointi (11) |
| Palaute tekijöille (7) | Yleisön palvelu (11) |
| Esityksen arviointi (6) | Esityksen sijoittaminen tähän päivään ja teatterin traditioon (9) |
| Yleisön palvelu (6) | Esityksestä tiedottaminen (8) |
| Teatterin puolesta toimiminen (5) | Palaute tekijöille (8) |
| Esityksen sijoittaminen tähän päivään ja teatterin traditioon (2) | Teatterin puolesta toimiminen (4) |
| Käsitelty muissa aihealueissa (2) Jää kokonaan käsittelemättä (0) | Käsitelty muissa aihealueissa (0) Jää kokonaan käsittelemättä (0) |

3. Mikä on teatterikritiikin tärkein tehtävä?

| Teatterinjohtajat | Kulttuuritoimittajat |
|--|--|
| Esityksestä tiedottaminen (11) | Yleisön palvelu (9) |
| Teatterin puolesta toimiminen (6) | Esityksen arviointi (8) |
| Yleisön palvelu (5) | Esityksestä tiedottaminen (8) |
| Esityksen arviointi (3) | Teatterin puolesta toimiminen (4) |
| Palaute tekijöille (1) | <i>Esityksen sijoittaminen tähän päivään ja teatterin traditioon (2)</i> |
| | Palaute tekijöille (1) |
| Käsitelty muissa aihealueissa (0) Jää kokonaan käsittelemättä (2) | Käsitelty muissa aihealueissa (0) Jää kokonaan käsittelemättä (0) |

(jatkuu)

(jatkuu)

6. Miten sanomalehden tulisi valita arvioitavat esitykset?

| Teatterinjohtajat | Kulttuuritoimittajat |
|--|--|
| Esitykset lehden omalta alueelta (9) | Esitykset lehden omalta alueelta (18) |
| <i>Tasapuolisesti</i> (5) | <i>Merkittävyyden perusteella</i> (4) |
| <i>Niin paljon kun ehtii</i> (4) | <i>Oman alueen ulkopuolelta resurssien mukaan</i> (4) |
| <i>Kotimaiset teokset arvioitava</i> (3) | Oman alueen ulkopuolelta tärkeimmät esitykset (4) |
| Oman alueen ulkopuolelta tärkeimmät esitykset (3) | <i>Poikkeuksellisuuden perusteella</i> (3) |
| Ennakkoluulottomasti (1) | Ennakkoluulottomasti (2) |
| <i>Klassikot arvioitava</i> (1) | <i>Paikallisuuden perusteella</i> (2) |
| <i>Kantaesitykset arvioitava</i> (1) | |
| Käsitelty muissa aihealueissa (1) Jää kokonaan käsittelemättä (3) | Käsitelty muissa aihealueissa (0) Jää kokonaan käsittelemättä (0) |

(jatkuu)

(jatkuu)

7. Tulisiko arvostelu kirjoittaa aina ensi-illan perusteella? Miksi kyllä/miksi ei?

| Teatterinjohtajat | Kulttuuritoimittajat |
|--|--|
| Kyllä (8) | Kyllä (10) |
| Ei välttämättä (5) | Ei välttämättä (9) |
| Ei (2) | Ei (2) |
| Käsitelty muissa aihealueissa (4) Jää kokonaan käsittelemättä (2) | Käsitelty muissa aihealueissa (4) Jää kokonaan käsittelemättä (0) |
| Kyllä, koska... | |
| ...ensi-ilta on uutinen (5) | ...ensi-ilta on uutinen (6) |
| ...kriitikki ehtii tavoittaa yleisön (4) | ...käytäntöön on totuttu (4) |
| Ei välttämättä, koska... | |
| ...esitys ei välttämättä ole ensi-illassa parhaimmillaan (4) | ...esitys ei välttämättä ole ensi-illassa parhaimmillaan (6) |
| ...aikataulu ei aina sovi (1) | ...ensi-ilta-arvio on vain tapa (3) |
| Vastausta ei perustella (1) | ...aikataulu ei aina sovi (2) |
| | Vastausta ei perustella (1) |
| Ei, koska... | |
| Kaikkiin ensi-iltoihin ei ehditä (1) | Katsojia jokaisessa esityksessä(1) |
| Vastausta ei perustella (1) | Vastausta ei perustella (1) |

(jatkuu)

(jatkuu)

8. Miten kriitikon tulisi valmistautua ennen esitystä, jota hän on menossa arvioimaan?

| Teatterinjohtajat | Kulttuuritoimittajat |
|--|--|
| Esityksen taustatietojen selvittäminen (16) | Esityksen taustatietojen selvittäminen (15) |
| Tekstin lukeminen (7) | Tekstin lukeminen (15) |
| Ennakkoasenteista puhdistuminen (5) | Ennakkoasenteista puhdistuminen (3) |
| Perusvalmius riittää (3) | Katsomalla esitys useamman kerran (1) |
| Katsomalla esitys useamman kerran (1) | Perusvalmius riittää (1) |
| | Riippuu esityksestä (1) |
| | Vasta jälkikäteen (1) |
| Käsitelty muissa aihealueissa (2) Jää kokonaan käsittelemättä (0) | Käsitelty muissa aihealueissa (1) Jää kokonaan käsittelemättä (0) |

(jatkuu)

(jatkuu)

9. Millaista teatterikriitikkoa arvostatte?

| Teatterinjohtajat | Kulttuuritoimittajat |
|-----------------------------------|-----------------------------------|
| Puolueeton (8) | Hyvä kirjoittaja (11) |
| Hyvä kirjoittaja (7) | Näkemyksellinen (10) |
| Rakentava (6) | Puolueeton (7) |
| <i>Sivistynyt</i> (6) | Teatterin asiantuntija (7) |
| Näkemyksellinen (5) | <i>Rohkea</i> (7) |
| Teatterin asiantuntija (5) | Rehellinen (6) |
| Rehellinen (4) | <i>Vastuuntuntoisuus</i> (5) |
| Ennakkoluuloton (3) | Rakentava (4) |
| <i>En arvosta kriitikoita</i> (2) | Teatteria arvostava (3) |
| Teatteria arvostava (2) | Ennakkoluuloton (2) |
| <i>Tiedottava</i> (2) | Kriitikon työtä arvostava (1) |
| Kriitikon työtä arvostava (1) | |
| Käsitelty muissa aihealueissa (1) | Käsitelty muissa aihealueissa (0) |
| Jää kokonaan käsittelemättä (1) | Jää kokonaan käsittelemättä (0) |

(jatkuu)

(jatkuu)

10. Millaista koulutusta teatterikriitikko tarvitsee?

| Teatterinjohtajat | Kulttuuritoimittajat |
|--|--|
| Teatterialan koulutus (6) | Teatterialan koulutus (13) |
| Kriitikon ammattitaito ei ole kiinni koulutuksesta (5) | Kirjallisuus/teatterikirjallisuus (7) |
| Journalistinen koulutus (4) | Akateeminen koulutus (5) |
| Kirjallisuus/teatterikirjallisuus (4) | Journalistinen koulutus (5) |
| Taidehistoria/teatterihistoria (4) | Taidehistoria/teatterihistoria (3) |
| Akateeminen koulutus (3) | Yleissivistävä koulutus (3) |
| <i>Kirjoittajakoulutus</i> (3) | Kriitikon ammattitaito ei ole kiinni koulutuksesta (2) |
| Yleissivistävä koulutus (3) | <i>Estetiikka ja filosofia</i> (1) |
| <i>Musiikkitiede</i> (1) | |
| <i>Suomen kieli</i> (1) | |
| <i>Yhteiskuntaoppi</i> (1) | |
| Käsitelty muissa aihealueissa (3) Jää kokonaan käsittelemättä (2) | Käsitelty muissa aihealueissa (3) Jää kokonaan käsittelemättä (2) |

(jatkuu)

(jatkuu)

11. Pitäisikö kriitikon olla itse tehnyt teatteria? Miksi kyllä/miksi ei?

| Teatterinjohtajat | Kulttuuritoimittajat |
|--|--|
| Ei välttämättä (14) | Ei välttämättä (16) |
| Ei (4) | Ei (7) |
| Kyllä (3) | Kyllä (1) |
| Käsitelty muissa aihealueissa (4) Jää kokonaan käsittelemättä (2) | Käsitelty muissa aihealueissa (4) Jää kokonaan käsittelemättä (0) |
| Ei välttämättä... | |
| ...mutta siitä voi olla hyötyä (5) | ...mutta siitä voi olla hyötyä (12) |
| ...mutta siitä voi olla haittaa (4) | ...mutta siitä voi olla haittaa (4) |
| ...koska kysymys on erilaisesta lahjakkuudesta. (2) | ...koska kysymys on erilaisesta lahjakkuudesta. (2) |
| ... <i>koska perustiedot ja innostus riittävät</i> (2) | ...koska kriitikko edustaa yleisöä (1) |
| ...koska kriitikko edustaa yleisöä (1) | |
| Ei, koska... | |
| ... kriitikko edustaa yleisöä (2) | ... <i>on kyse eri ammattitaidosta</i> (3) |
| ... <i>se vaarantaa kriitikon objektiivisuuden</i> (2) | ... kriitikko edustaa yleisöä(3) |
| Kyllä, koska... | |
| ... <i>se syventäisi teatterintuntemusta</i> (3) | ... <i>se auttaa luomaan näkemyksen</i> (1) |

(jatkuu)

(jatkuu)

B. ARVIOIHIN LUOKITELLUT KYSYMYKSET

4. Minkä kouluarvosanan (4-10) antaisitte suomalaiselle teatterikritiikille kuvaamienne tehtävien täyttämässä? Miksi?

| Teatterinjohtajat | Kulttuuritoimittajat |
|------------------------------|------------------------------|
| Kahdeksan (6) | Kahdeksan (11) |
| Seitsemän (5) | Seitsemän (4) |
| Kuusi (4) | Yhdeksän (3) |
| Viisi (3) | |
| Keskiarvo 7 - | Keskiarvo 8 |
| Ei halua antaa arvosanaa (4) | Ei halua antaa arvosanaa (6) |

Arvosanojen perustelut

| Teatterinjohtajat | Kulttuuritoimittajat |
|--|--|
| Ammattitaitoisia kriitikoita vähän (9) | <i>Kuvaa kenttää hyvin (5)</i> |
| <i>Kritiikki ei ole rakentavalla pohjalla(3)</i> | Esitysanalyysin teossa puutteita (4) |
| Esitysanalyysin teossa puutteita (2) | <i>Kriitikot riittävän perehtyneitä (3)</i> |
| <i>Liika halu tehdä teatteripolitiikkaa (2)</i> | <i>Kriitikot vastuuntuntoisia (3)</i> |
| Toimituksen realiteetit rajaavat kritiikin mahdollisuuksia (2) | <i>Ilmaisussa toivomisen varaa (3)</i> |
| <i>Perusasiat kunnossa (1)</i> | <i>Rohkeutta puuttuu (2)</i> |
| <i>Vaihtoehdot puuttuvat (1)</i> | Ammattitaitoisia kriitikoita vähän (1) |
| <i>Kritikoilla vilpitöntä myötämieltä (1)</i> | <i>Kritiikki eri aaltopituudella katsojan kanssa (1)</i> |
| | Toimituksen realiteetit rajaavat kritiikin mahdollisuuksia (1) |
| Käsitelty muissa aihealueissa (1) Jää kokonaan käsittelemättä (0) | Käsitelty muissa aihealueissa (2) Jää kokonaan käsittelemättä (0) |

(jatkuu)

(jatkuu)

5. Mitä suomalaisessa teatterikritiikissä pitäisi erityisesti kehittää?

| Teatterinjohtajat | Kulttuuritoimittajat |
|--|--|
| <i>Kriitikoiden ammattitaito (5)</i> | <i>Ilmaisu (6)</i> |
| <i>Kriitikoiden ennakkoluulottomuus (4)</i> | Kriitikoiden analyyttisyys (6) |
| Kriitikoiden teatteritietous (4) | Laajemman kuvan luominen suomalaisesta teatterikentästä (5) |
| Kriitikoiden analyyttisyys (3) | En tiedä (3) |
| <i>Kriitikoiden riippumattomuus (3)</i> | Kriitikoiden rohkeus (2) |
| <i>Kriitikoiden erikoistuminen teatterin eri genreihin (2)</i> | <i>Kritiikin uskottavuus (1)</i> |
| Näyttelijäntyön arviointi (2) | Kriitikoiden teatteritietous (1) |
| Kriitikoiden pitkäjänteisyys (1) | <i>Lavastuksen/puvustuksen arviointi (1)</i> |
| Kriitikoiden rohkeus (1) | Lukijoille kirjoittaminen (1) |
| <i>Kriitikoiden yleissivistys (1)</i> | Näyttelijäntyön arviointi (1) |
| Laajemman kuvan luominen suomalaisesta teatterikentästä (1) | <i>Teattereiden ohjelmistojen arviointi (1)</i> |
| Lukijoille kirjoittaminen (1) | |
| Käsitelty muissa aihealueissa (0) Jää kokonaan käsittelemättä (0) | Käsitelty muissa aihealueissa (0) Jää kokonaan käsittelemättä (0) |

(jatkuu)

(jatkuu)

12.a) Millaista vaikutusta teatterikritiikeillä Suomessa on teatterintekijöihin?

| Teatterinjohtajat | Kulttuuritoimittajat |
|--|--|
| Riippuu teatterintekijästä (7) | Ei juuri vaikuta (7) |
| Vaikuttaa suuresti (7) | Ei osaa sanoa (7) |
| Merkitystä vähätellään (4) | Riippuu teatterintekijästä (6) |
| <i>Kollegat seuraavat menestystä kritiikeistä</i> (3) | Riippuu kriitikosta/välineestä (4) |
| Riippuu kriitikosta/välineestä (3) | Merkitystä vähätellään (1) |
| Ei juuri vaikuta (2) | Vaikuttaa suuresti (1) |
| Ei osaa sanoa (1) | |
| Käsitelty muissa aihealueissa (0) Jää kokonaan käsittelemättä (1) | Käsitelty muissa aihealueissa (0) Jää kokonaan käsittelemättä (1) |

12. b) Millaista vaikutusta teatterikritiikeillä Suomessa on teatterin katsojiin?

| Teatterinjohtajat | Kulttuuritoimittajat |
|--|--|
| Ei juuri vaikuta (8) | Voi vaikuttaa (10) |
| Voi vaikuttaa (8) | Riippuu lukijasta (8) |
| Puskaradio vaikuttaa enemmän (2) | Ei juuri vaikuta (5) |
| Riippuu lukijasta (2) | Puskaradio vaikuttaa enemmän (3) |
| Riippuu esityksestä/teatterista (2) | Ei osaa sanoa (1) |
| Vaikuttaa ryhmämatkan järjestäjän välityksellä (2) | Riippuu esityksestä/teatterista (1) |
| Ei osaa sanoa (1) | Vaikuttaa ryhmämatkan järjestäjän välityksellä (1) |
| Käsitelty muissa aihealueissa (1) Jää kokonaan käsittelemättä (2) | Käsitelty muissa aihealueissa (0) Jää kokonaan käsittelemättä (0) |

(jatkuu)

(jatkuu)

13. Miten suhtaudutte taiteilijan kritiikin jälkeen kirjoittamaan vastineeseen?

| Teatterinjohtajat | Kulttuuritoimittajat |
|--|--|
| Keskustelusuhde osapuolten välillä ei toimi (8) | Myönteinen suhde vastineeseen (18) |
| Vastinetta ei tarvita (7) | Keskustelusuhde osapuolten välillä ei toimi (2) |
| Vastine kannattaa kirjoittaa vain selvien virheiden vuoksi (5) | Vastinetta ei tarvita (2) |
| Myönteinen suhde vastineeseen (3) | Vastine kannattaa kirjoittaa vain selvien virheiden vuoksi (1) |
| <i>Taiteilijalla on oikeus vastineeseen (3)</i> | |
| <i>En lue vastineita (1)</i> | |
| Käsitelty muissa aihealueissa (0) Jää kokonaan käsittelemättä (1) | Käsitelty muissa aihealueissa (2) Jää kokonaan käsittelemättä (0) |