

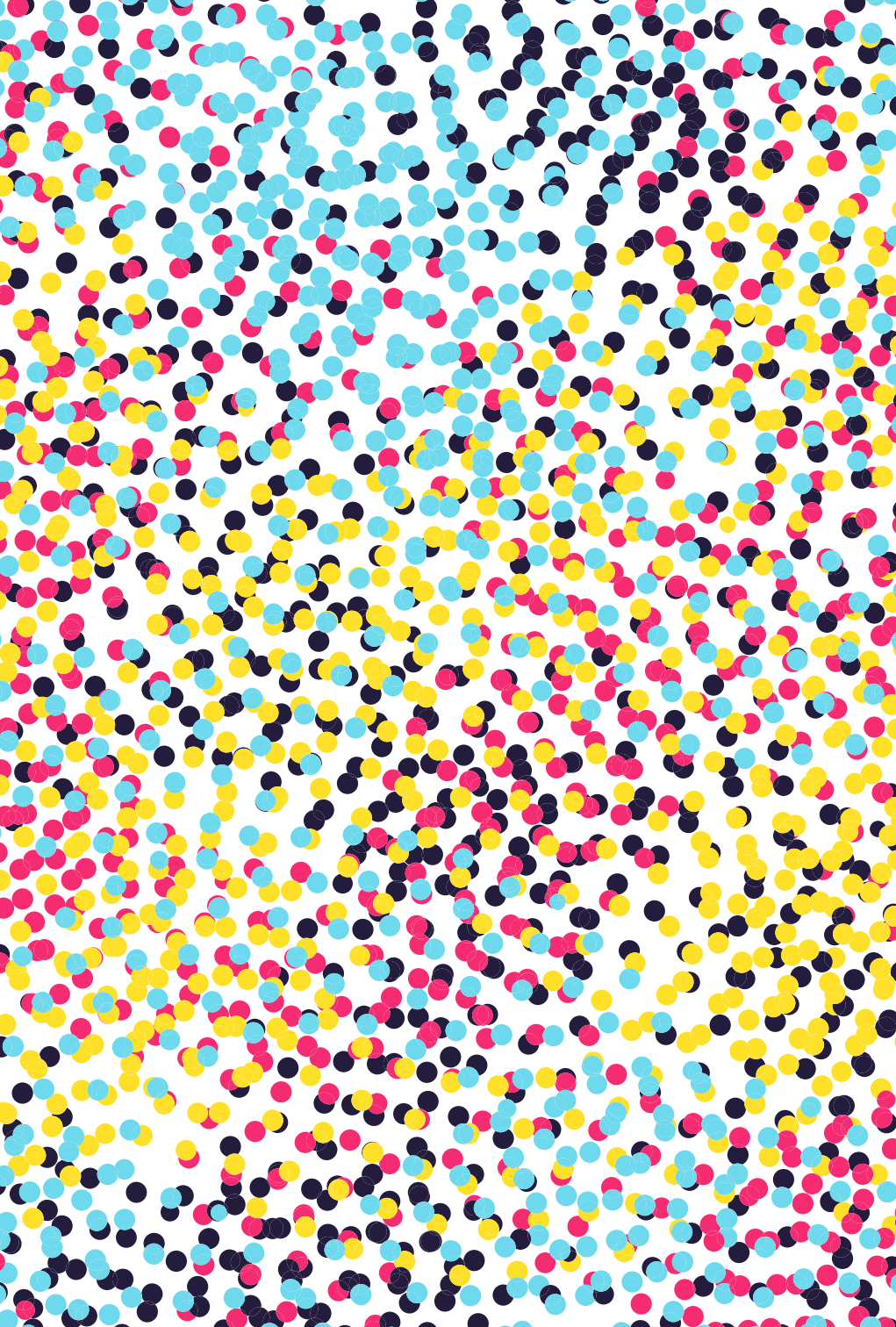


Toimittanut Ville Hänninen

Kriittinen piste

TEKSTEJÄ KRITIIKISTÄ 2018

Suomen arvostelijain liitto





Toimittanut Ville Hänninen

Kriittinen piste

TEKSTEJÄ KRITIIKISTÄ 2018

Suomen arvostelijain liitto





JULKAISIJA

Suomen arvostelijain liitto ry, SARV
Bulevardi 5 A 7e • 00120 Helsinki • puh. 041 5065594
info@sarv.fi • www.kritiikinuutiset.fi
Y-tunnus: 0221151-4

PUHEENJOHTAJA

Maria Säkö
puh. 0440 760 917 • puheenjohtaja@sarv.fi

TOIMINNANJOHTAJA

Riikka Laczak
puh. 041 506 5594 • riikka.laczak@sarv.fi

ULKOASU

Samppa Ranta • Punavuoren Folio Oy

PAINOPAikka

Grano Oy, 2018

ISBN 978-951-96795-6-3

Vuosikirja on rahoitettu Svenska kulturfondenin apurahalla



Svenska
kulturfonden

Sisällysluettelo

Innehåll

Esipuhe / Förord

7

JURI NUMMELIN

Elokuvakerhoista Twitteriin

– Tapani Maskulan kriitikon tie

13

SISKOTUULIKKI TOIJONEN

Kaisu Mikkola, pohjoinen luonnonvoima

24

JARKKO S. TUUSVUORI

Periodikirjallisuuden lupaus

30

VESA KURKELA

*Konserttikurin lähettiläät – näkökulma helsinkiläiseen
musiikkikritiikkiin 1800-luvulla ja 1900-luvun alussa*

42

INKA RANTAKALLIO

Feministinen näkökulma tulee rap-kritiikkiin hitaasti

55

HANNA SUUTELA

Näyttelijättären paradoksi – arvoitus nimeltä Ida Aalberg

60

MARKKU ESKELINEN

Kirjallisuuskritiikki ja kirjallisuuden monimuotoisuus

70

MARIA LAUKKA

Femton punkter för analys av bilderboken

80

VENLA ROSSI

Tarina maksalaatikosta

88

LEENA KUUMOLA

Om konstens situation i dag

94

MAÏMOUNA JAGNE-SOREAU

Finland 100 år, och sedan?

Litteratur och postinvandring

100

JOHANNA HOLMSTRÖM

Mitt emellan finsk tystnad och svenska zebror

109

OTSO KANTOKORPI

Omimisen perusteet?

118

NIKO HALLIKAINEN

Dialogi: sulavaa ja monisuuntaista horjuttamista

134

Kirjoittajaesittely / Om skribenterna

142

Hyvä lukija,

*Kädessäsi on ensimmäinen Suomen arvostelijain liiton
julkaisema kritiikin vuosikirja.*

Suomen arvostelijain liitto ry (SARV) on perustettu vuonna 1950 ja sillä on nykyisin noin 800 jäsentä. SARV on valtakunnallinen eri taiteenalojen arvostelijain ammatillinen järjestö. Sen keskeisenä tavoitteena on arvostelijoiden ammatillisen toiminnan edistäminen ja ammattitaidon kohottaminen. Liitto toimii jäsentensä taloudellisen, sosiaalisen ja oikeudellisen aseman parantamiseksi.

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

Kriitikon työnkuva on ehtinyt liiton perustamisen alkuaajoista miltei seitsemässäkymmenessä vuodessa muuttua. Muutos ei tarkoita sitä, että kriitikon ammatti olisi kadonnut tai julkaisukanavat vähentyneet. Päinvastoin.

Kritiikkiä julkaistaan nykyään yhä useammissa paikoissa, yhä enemmän verkossa, podcast-muodossa ja vlogeissa. Kriitikko on ennen muuta taiteenalan asiantuntija, joka hyödyntää osaamistaan monenlaisissa juttutyypeissä, joista perinteinen sanomalehtikritiikki on vain yksi muiden joukossa. Suomen arvostelijain liittoon liittyy koko ajan nuoria kriitikoita, jotka haluavat harjoittaa kunnianhimoista ja asiantuntemukseen pohjautuvaa kulttuuritoimittajan työtä.

Myöskään kritiikin painoarvo yhteiskunnallisessa keskustelussa ei ole vähentynyt. Monet yhteiskunnalliset ilmiöt tulevat esiin ensimmäisen kerran juuri kritiikissä tai kritiikki tuo ongelmakohtia päivänvaloon. Esimerkiksi kysymykset kulttuurisesta omimisesta, luokkaerojen ja maun välisestä yhteydestä sekä populismin estetiikasta ovat tulleet julkiseen keskusteluun taidekritiikin kautta, tai ainakin se on antanut tärkeitä näkökulmia näistä aiheista käytävään debattiin.

Kun SARVin julkaisema Kritiikin Uutiset muuttui verkkolehdeksi keväällä 2017, tuntui hallituksesta tärkeältä tehdä myös painotuote, joka puhuttelisi lukijaa eri tavalla kuin nopeatempoinen verkkolehti. Syntyi kritiikin vuosikirja *Kriittinen piste*, joka kerää yksiin kansiin kritiikistä käytävää keskustelua, antaa juuria nykyisille taidekäsityksillemme sekä nostaa esiin arvostelijoiden ammattitaidon merkitystä nykypäivänä.

Kiitämme lämpimästi kaikkia vuosikirjan ideointiin ja tekoon osallistuneita sekä erityisesti Svenska kulturfondenia meille vuosikirjaan myöntämästään apurahasta. Antoisia lukuhetkiä!

SARVin hallituksen puolesta

puheenjohtaja Maria Säkö

toiminnanjohtaja Riikka Laczak

Bästa läsare,

*I din hand har du den första upplagan av den av
Finlands kritikerförbund utgivna kritikens årsbok.*

Finlands kritikerförbund rf (SARV), som grundades 1950 och för närvarande har ca 800 medlemmar, är en riksomfattande yrkesorganisation för kritiker inom olika kulturgener. Dess centrala målsättning är att befrämja kritikernas professionella verksamhet samt arbeta för en höjning av den yrkesmässiga nivån. Förbundet verkar för att förbättra sina medlemmars ekonomiska, sociala och juridiska positioner.

Kritikerförbundet ordnar seminarier och fortbildning, beviljar stipendier, bevakar kritikernas yrkesmässiga förmåner inom tidningspressen och digitala medier samt förmedlar aktuell information rörande kritikernas arbetsförhållanden och arbetets innehållsliga substans.

Kritikerns arbetsbild har under förbundets snart 70-åriga historia förändrats på många plan. Förändringen betyder dock inte att kritikervärvet skulle ha satts på undantag eller att de publiceringsmässiga kanalerna skulle ha kringsskurits. Tvärtom.

Recensioner publiceras nuförtiden inom en ständigt ökande mängd olika forum, allt oftare på webben eller i, exempelvis, podcast- eller vlogformat. Kritikern är framförallt en expert inom en konstgenre, som utnyttjar sitt kunnande

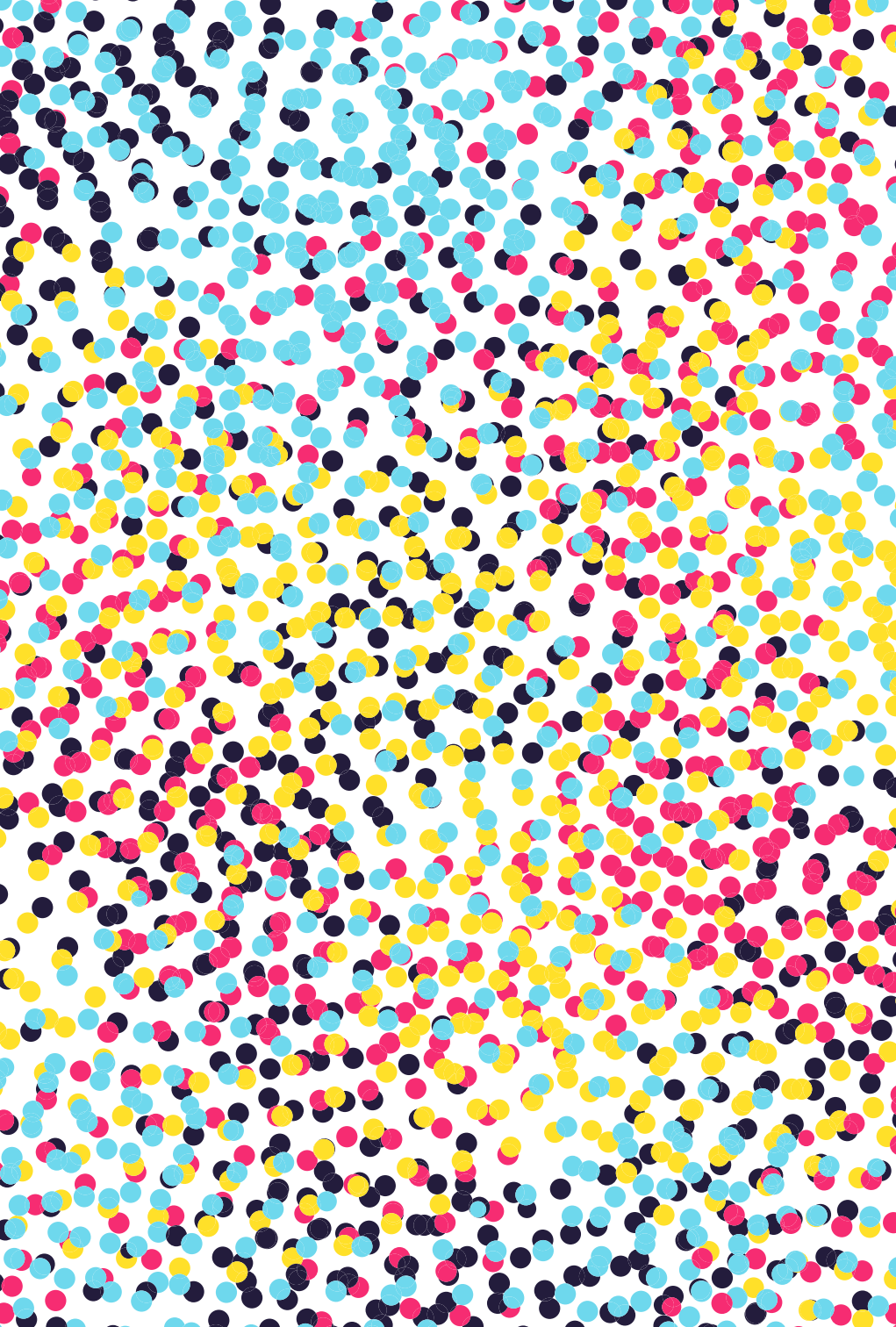
inom ramen för en mängd skilda slags kontexter, av vilka den traditionella dagstidningskritiken bara är en i mängden. Till Finlands kritikerförbund ansluter sig hela tiden unga kritiker med en uttrycklig vilja att utöva ett ambitiöst och i gedingen sakkunskap bottnande kulturredaktörsvärv.

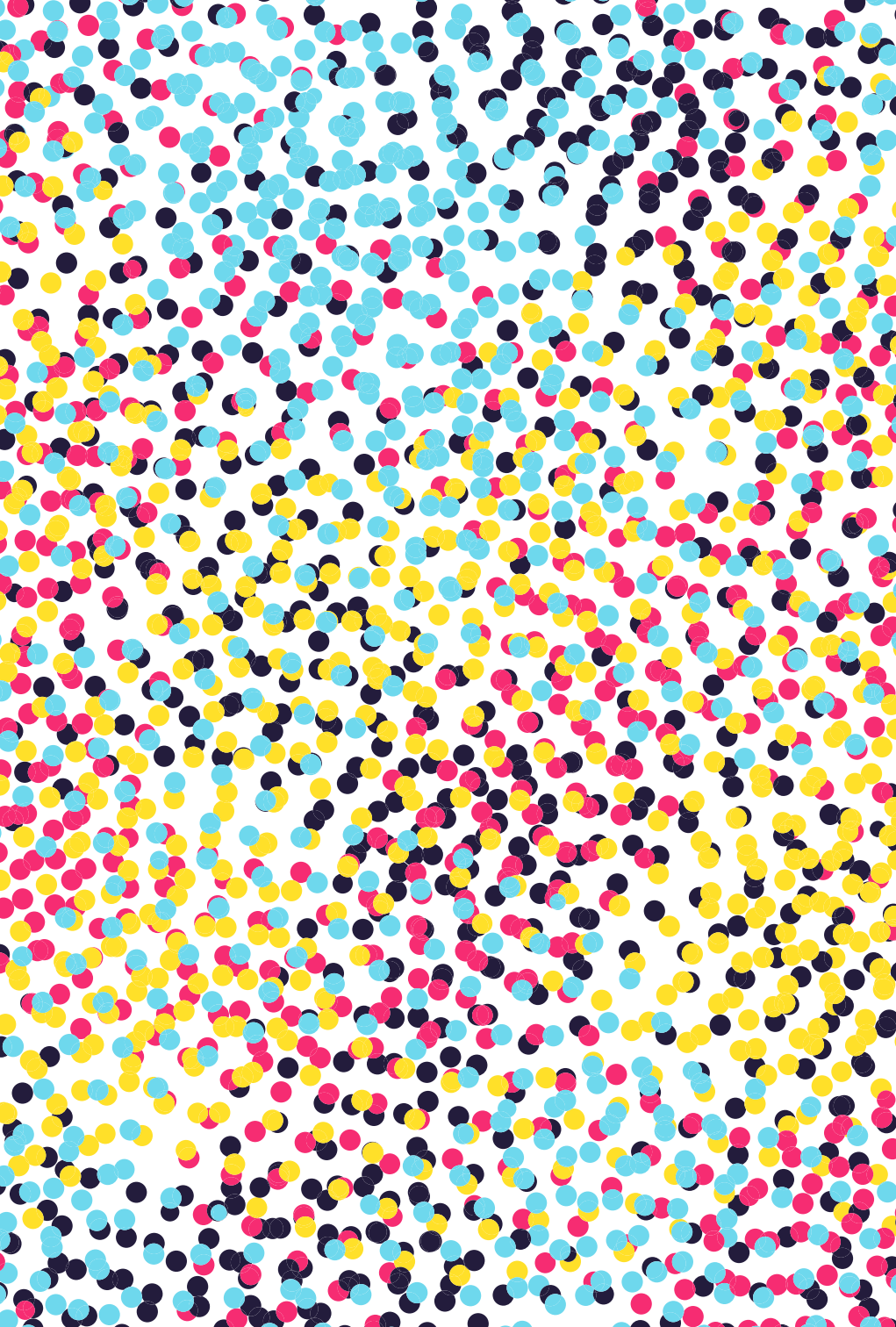
Inte heller inom ramen för samhällsdebatten kan någon minskning av kritikens betydelse skönjas. Många samhälleliga fenomen och dito problemområden har de facto för första gången lyfts fram och belysts via kritikinstitutionen. Så har till exempel frågor om kulturell appropriering, sambandet mellan klass- och smakskillnader samt populismens estetik införlivats i det offentliga samtalet genom kulturkritiken, som erbjudit viktigt stoff för diskussionen rörande dessa och liknande ämnen.

När den av Kritikerförbundet utgivna Kritikernytt under våren 2017 övergick till att publiceras som en webbtidskrift ansåg styrelsen det viktigt att balansera upp det med en trycksak, som skulle närma sig läsaren på ett annat plan än den temposnabba nätpublikationen. Så föddes kritikens årsbok, Den kritiska punkten, som mellan två pärmar bland annat återger delar av den kritiska diskussionen liksom diskussionen om kritik, ringar in rötterna till våra nutida konstnärliga definitioner samt lyfter fram betydelsen av recensenternas yrkeskunskap i dagens medievärld.

Vi riktar vårt varma tack till alla som bidragit med idéer och texter till årsboken samt framförallt till Svenska kulturfonden för det stipendiebidrag som möjliggjorde årsbokens förverkligande. Givande lästunder!

Å Finlands kritikerförbunds vägnar,
ordförande Maria Säkö
verksamhetsledare Riikka Laczak





Juri Nummelin

Elokuvakerhoista Twitteriin

Tapani Maskulan kriitikon tie

Kiinnostus elokuvaan taiteena on uutta perua. Joistain rohkeista edelläkävijöistä huolimatta laji alettiin ymmärtää taiteeksi vasta toisen maailmansodan jälkeen. Tuolloin syntyivät ensimmäiset elokuvafestivaalit (Cannesin festivaali perustettiin vuonna 1946), samoin elokuvakerhoja alettiin perustaa laajamittaisesti. Elokuvan katsomisen kulttuuri muuttui, ainakin pienissä kulttuuripiireissä: alettiin vaatia keskeytyksetöntä katselua, jota ei syömisen tai juomisen ääni häiritse. Elokuvaan piti keskittyä ja sen sisältöä analysoida.

Suomeenkin perustettiin 1950-luvulla useita elokuvakerhoja. Vanhimpana kerhona – jos ei lasketa 1930-luvun alussa hetken ajan toiminutta Projektiota – pidetään helsinkiläistä Elokuvakerho Studiota, joka aloitti toimintansa vuonna 1952. Perustajajäseniin kuuluivat muun muassa maahantuojat Aito Mäkinen ja näyttelijä Lasse Pöysti. Samana vuonna aloitti myös Akateeminen Filmikerho. Turun elokuvakerho perustettiin osana Turun taitelijaseuraa vuonna 1952. Kerho on edelleen toiminnassa, päinvastoin kuin mainitut helsinkiläiset kerhot. Turun jälkeen seurasi aalto muita kaupunkeja, lähinnä Etelä-Suomessa. Suomen elokuvakerhojen liitto SEKL perustettiin vuonna 1956. Perustajajäseniin kuului silloisen intellektuellielämän eliittiä, kuten Jörn Donner, Pekka Lounela ja Jouko Tyyri.

Turun elokuvakerho erotettiin Turun taiteilijaseurasta vuonna 1955. Syyt olivat taloudelliset. Kerho perustettiin uudestaan seuraavana vuonna itsenäisenä yhdistyksenä, mutta käytännössä kerhon toimijat olivat samoja kuin aiemmin. Kerho veti jäsenistönsä suurelta osin yliopiston opiskelijoista. Elokuvakerhot olivatkin osa uuden liberaalin ja usein vasemmistolaisen älymystön esiinmarssia. Aiemmat opiskelijasukupolvet olivat olleet enemmänkin oikeistolaisia ja nationalistisia, sodan jälkeen oli vain luonnollista, että suunta vaihtui. Elokuva onkin usein ollut leimallisesti vasemmistolainen harrastus – tai filmihulluuden kohde.

Jean-Luc Godard, Francois Truffaut, Jacques Rivette ja monet muut ranskalaiset elokuvantekijät olivat hekin elokuvakerhojen kasvatteja. Truffaut kertoi livahaneensa nuorena poikana salaa Pariisin Cinémathèqueen näytöksiin, joissa näki paljon klassikkoja ja erikoisia uutuuksia. Truffaut'sta ja kumppaneista tuli 1950-luvun puolivälistä merkittäviä kriitikkoja *Cahiers du Cinéma* -lehden riveissä ja myöhemmin heistä tuli vielä merkittävämpiä elokuvantekijöitä.

Samanlainen kehityskulku on tapahtunut Suomessakin. Kajaanin Méliès-elokuvakerhosta nousivat niin *Helsingin Sanomien* pitkäaikainen kriitikko Mikael Fränti, elokuva-arkiston tutkija Sakari Toiviainen (joka kirjoitti pitkään päivälehtikritiikkiäkin, *Ilta-Sanomiin*) kuin elokuvaohjaaja Tapio Suominenkin.

Elokuvista ryhtyi kirjoittamaan myös nuori turkulainen Tapani Maskula.

Linjasta poikennut filmihullu

Vuonna 1941 syntynyt Tapani Maskula on kertonut haastattelussa nähneensä Turun elokuvakerhon julisteen koulun käytävällä, mutta hän oli jo sitä ennen elokuvien suurkuluttaja. »Näin tuolloin kaikki Turussa menevät elokuvat», hän on muistellut. Turussa oli 1950-luvun loppupuolella yli 20 elokuvateatteria, joten määrä on ollut valtava. Maskula on kertonut kaverillaan olleen vapaakortti muuttamaan elokuvateatteriin, joten osan elokuvista hän näki ilmaiseksi.

Maskula oli omapäinen filmihullu. Hän rakasti eniten uutta amerikkalaista elokuvaa ja varsinkin kovaotteisia, rämäpäisiä B-elokuvia, halpoja jännäreitä ja kauhupätkiä. Haastattelussa hän kertoi nähneensä Don Siegelin *Rikollisen tuhon* (Private Hell 36, 1954) kuusi kertaa peräkkäin – elokuvaa nimittäin esitettiin Turussa vain kolmena päivänä, kunakin päivänä kahteen otteeseen. Maskula oli jokaisessa näytöksessä!

Mutta Turun elokuvakerho esitti vain eurooppalaisia elokuvia, osittain samoja, joita Godard, Truffaut ja kumppanit olivat nousseet vastustamaan: Christian-Jacquen, Claude Autant-Laran ja muiden tekemiä kuivan kirjallisia romaanifilmitsointeja. Amerikkalaisesta elokuvasta kelpasivat lähinnä John Fordin kaltaiset veteraanit. Maskula ja hänen toverinsa halusivat nähdä kovempaa kamaa, ja he kaappasivat elokuvakerhon hallintaansa ja alkoivat esittää Nicholas Rayn, Don Siegelin ja Roger Cormanin elokuvia.

Maskulasta tuli myös SKDL:n turkulaisen sanomalehden *Uuden Päivän* kriitikko. Lisäksi hän kirjoitti esitteitä Turun elokuvakerhon jäsenille jaettavaksi. Vuonna 1964 hän oli perustamassa Turun elokuvakerhon jäsenlehteä *Lähikuvaa* ja oli sen päätoimittaja. Lehti ilmestyi vain reilun vuoden ajan, mutta on antanut nimensä myöhemmälle akateemiseen elokuvatutkimukseen keskittyvälle lehdelle.

Roger Cormanin halpiksia Maskula kehuikin 1960-luvun arvosteluissa, mitä vanhemman polven elokuvakerholaiset ja muut kriitikot eivät ymmärtäneet. Maskula näki Cormanissa kauhu- ja fantasiaohjaaja Tod Browningin jälkeläisen, joka lähestulkoon ainoana piti yllä romantiikan perinnettä Hollywood-elokuvassa. Samalla Maskula mainosti myös Cormanin tekemää yhteiskunnallista draamaa *Kiihotusta* (*The Intruder*, 1962), joka kuvasi varsin suorasukaisesti syvän Etelän rasismia. Maskula kehui Cormanin elokuvia useassa yksittäisessä arvostelussa, lisäksi hän kirjoitti ohjaaja-tuottajasta laajoja artikkeleita, kuten koko sivun jutun *Turun Ylioppilaslehteen* syyskuussa 1973. Kukaan muu suomalainen kriitikko ei ole pitänyt näin laajasti esillä amerikkalaisten B-elokuvien ja halpisten perinnettä.

Samalla Maskula saattoi haukkua arvovaltaisia uutuuksia kovalla kädellä ja suomi elokuvateatterien esityspolitiikkaa, jossa kiinnostavia taide-elokuvia ei otettu Turkuun tai niitä näytettiin vain muutaman päivän ajan. Maskula saattoi aloittaa jutun mainitsemalla, että Ingmar Bergman ja Matti Kassila ovat yliarvostettuja ohjaajia, jotka eivät osaa tehdä elokuvaa vaan ainoastaan filmattua teatteria. Samalla Maskula rökitti myös aikansa pidettyjä muotiohjaajia, kuten Claude Lelouchia, joille persoonallinen kameratyöskentely saattoi olla tärkeämpää kuin selkeä kerronta ja sen mahdollistamat näkemysten esittelyt. *Turun Sanomien* kriitikko Jaakko Martinkari äityi kutsumaan Maskulaa »enfant terribleksi».

Maskula onkin leimallisesti arvostelija, jolle elokuvan sisältö ylittää sen viihde- ja esteettiset arvot. Hän on koko uransa ajan ollut poliittinen kirjoittaja, jolle elokuvat eivät ole pelkkää pintakiiltoa. Psykologinen ihmiskuvaus on hänelle ollut vähemmän merkitsevää kuin poliittinen analyysi.

Samalla Maskula on pitänyt esillä vanhempaa suomalaista elokuvaa. Arvostellessaan *Turun Ylioppilaslehteen* Matti Kassilan rillumareilämmittelyä *Meiltä-hän tämä käy* (1973) hän kirjoitti Esa Pakarisesta ja Reino Helismaasta näin:

» Esa Pakarinen ansaitsisi kaiken sen minkä eliittikulttuurimme Repeltä eväsi. Esan luomisvoima on vielä yhtä ehtymätön kuin Rovaniemen markkinoiden päivinä, mutta ohjaajan pitäisi muistaa että hän on estraditaitelija eikä mikään filmitähti.

Esan vanhoissa, halveksituissa elokuvissa on paljon oppimista auteur-teorian kannattajille.

Parhaat niistä (Rovaniemen markkinoilla, Hei rillumarei, Lännen lokarin veli) ovat välittömyydessään suomalaisen elokuvan herkkupaloja – juuri näissä on myös kurjin mahdollinen ohjaus, mutta toisaalta myös Esan taidoille arvoa antava Reino Helismaan käsikirjoitus.»

Nykyään tällaisen kirjoittaminen ei olisi mitenkään poikkeuksellista, mutta 1970-luvun alussa vanhalla suomalaisella elokuvalla ei juuri ollut puolustajia. Lisäksi Maskula ilmoittautuu nimenomaan taka-ajatuksettoman suomalaisen elokuvan puolustajaksi eikä nosta esille Matti Kassilan tapaisia auteur-tekijöitä, joiden pääasiallinen tarkoitus on korostaa omaa tapaansa tehdä elokuvaa. Viihteeseen puristuu Maskulan näkemyksessä sellaisia asioita, joita omaperäisyyteen pyrkivät elokuvantekijät eivät huomaa tallentaa.

Maskula on myös kokenut roolinsa jossain määrin eri tavalla kuin monet muut päivälehti- tai viikkolehden kriitikot. Kun *Turun Ylioppilaslehden* lukija valitti, miten Maskula oli (ennakkojutussa) kirjoittanut Rauni Mollbergin Mukka-filmatisoinnista *Maa on syntinen laulu*, Maskula vastasi pitkästi ja sivusi myös yleisempiä motiivejaan kirjoittamisen suhteen:



Kaikista elokuvaryhmistä, myös ns. alalajeista, joita sanomalehtien arvostelijat eivät edes käsittele, löytyy eritasoisia teoksia, joiden huomiotta jättäminen sulkee jo nyt suuren osan elokuvissa säännöllisesti käyviä lukijoita palstan ulkopuolelle.

Enemmän kuin Esa Pakarisen kehumisesta pitäisi olla huolestunut siitä, ettei Turun Ylioppilaslehden elokuvapalstoillakaan käsitellä esim. pornofilmejä, joiden katselijamäärät ovat moninkertaiset johonkin Eric Rohmerin tai Claude Chabrolin teokseen verrattuna. Myös nämä katselijat tarvitsevat elokuva-arvosteluja tai tuoteselostuksia pystyäkseen valitsemaan parhaat filmit valheellisten mainosten joukosta. Kenellä on rohkeutta palvella koko elokuvayleisöä eikä vain korkeakulttuurista kiinnostunutta ryhmää?»

Sekä Uudessa Päivässä että *Turun Ylioppilaslehdessä* Maskula muistikin mainita ja jopa lyhyesti arvioida porno- ja seksielokuvia. Arvostelut olivat yleensä sangen kielteisiä, mutta niissä Maskula sivusi laajemminkin esityspolitiikkaa, var-

sinkin silloin, kun turkulainen seksiteatteri esitti Leonard Kastlen omaperäisen rikoselokuvan *Kuherruskuukausimurhaajat* (1970) vetoamalla sen mahdolliseen eroottiseen sisältöön. Maskulan mukaan hieno elokuva tuhottiin esittämällä se seksielokuvana, jolloin sen näki täysin väärä yleisö.

Samalla Maskula oli kriittinen itse elokuvia kohtaan, mistä osoituksena *Emmanuelle 2:n* (1975) arvio, jossa arvostelijan huomio kiinnittyi elokuvan antamaan rasistiseen mielikuvaan, millaista elämää vapaamielinen yläluokka voi elää eksoottisessa Kaukoidässä.

Uusi Päivä lakkautettiin taloudellisista ja puoluepolitiikkaan liittyvistä syistä vuonna 1969, jolloin Maskula siirtyi avustamaan *Turun Ylioppilaslehteä*. Siihen hän kirjoitti koko 1970-luvun. Vuosikymmenestä muistetaan nykyään aina mainita, että se oli ylipolitisoitunutta aikaa, jota leimasivat Neuvostoliiton kumartaminen ja suomettuminen. Aina välillä joku haastaa näkemyksen vääristelevänä, mutta 1970-luvun alkuvuosien *Turun Ylioppilaslehdistä* on vaikea muodostaa muunlaista näkemystä. Suuri osa jutuista käsittelee jollain tavalla Neuvostoliittoa ja/tai marxismia tai on vastineita näitä käsitteleviin teksteihin. Lehteä lukemalla paljastuu esimerkiksi, että Neuvostoliiton APN-uutistoimistolla oli oma Tylkkärin avustajansa.

Tapani Maskulan arvostelut ovat 1970-luvun alun Tylkkäreissä kuin henkäys raitista ilmaa. Ne ovat hyvin kirjoitettuja ja asiallisesti pohdittuja kirjoituksia, joissa argumentointi on jotain muuta kuin muiden kirjoitusten puolueliturgia. Tämä ei tarkoita, etteikö Maskula kirjoittaisi nimenomaan poliittisesti – esimerkiksi William Friedkinin *Manaaajan* arvostelussa Maskula pohtii pahalaiskulttia eräänä kapitalismin ilmiönä. Chaplinin *Nykyajan* uusintaensin illan kohdalla Maskula toteaa elokuvan eittämättömäksi puutteeksi, ettei sen miljonääriohjajalla ole luokkakantaista näkemystä yhteiskunnallisista asioista.

Marxilainen ajattelu näkyy teksteissä koko ajan: keskeistä on ajatus, mitä elokuva kertoo yhteiskunnasta ja miten se asemoi itsensä suhteessa luokkataisteluun. Suomalaisia elokuvia Maskula soimaa eniten siitä, että ne unohtavat ajan-

kohtaiset poliittiset keskustelut. Esimerkiksi Risto Jarvan *Mies joka ei osannut sanoa ei* näyttäytyy Maskulan arvostelussa vain haikailuna idylliseen yhteisöllisyyteen ilman, että kuvataan, millaisia puutalojen asuinolot todellisuudessa olivat.

Maskulan viimeinen *Turun Ylioppilaslehdessä* ilmestynyt teksti käsitteli Stanley Kubrickin *Hohtoa*, joka oli saanut Suomessa jo ristiriitaisen vastaanoton, esimerkiksi *Helsingin Sanomien* Mikael Fränti oli tuominnut sen (elokuvakierhoyhdistyksen liiton *Projektio*-lehden kriitikkoraadissa hän antoi elokuvalle kaikkein huonoimman arvosanan). Maskula nosti arviossaan esille *Hohdon* temaattiset yhteydet Kubrickin aiempiin ohjauksiin.

Maskulan poislähdön aikaan myös *Turun Ylioppilaslehden* linja tuntui muuttuvan muutenkin. Uuden päätoimittajan Juha Roihan aikana lehdestä katosivat Neuvostoliittoa liturgisesti kuvaavat tilausartikkelit sekä paatoksellinen poliittisuus. Tilalle tulivat alakulttuuri ja globaali kehitysyhteistyö.

Marxilainen dialektiikka hävisi Turun Sanomista

Turun Ylioppilaslehden jälkeen Maskulan vakiofoorumiksi muodostui 1980-luvulla *Turun Sanomat*. Tässäkin vaiheessa Maskula oli freelancer, joka työskenteli lisäksi Turun sähkölaitokselle mittarinlukijana. *Turun Sanomiin* Maskula kirjoitti yli 20 vuoden ajan monessa muodossa: pitkiä ensi-ilta-arvioita, paneutuvia televisiosivujen arvioita, tähdityksillä varustettuja lyhyitä formaattiin puristettuja esittelyjä.

Maskula itse on ilmoittanut arvostavansa eniten 1980-luvun *Turun Sanomien* juttuja, koska niissä oli mahdollista kirjoittaa kiinnostavasta elokuvasta laajemmin. Lehdessä olikin vallalla nykyään poikkeukselliselta tuntuva käytäntö, jossa viikon ensi-iltatarjonta esiteltiin kolumnityyppisesti lauantaina, osa elokuvista pelkästään saatavilla olevan tiedon pohjalta, ja tiistain lehteen sai valita yhden

tai kaksi elokuvaa, joista kirjoitettiin pidempi analyttinen arvostelu. Suuren osan lauantain esittelykolumneista teki *Turun Sanomien* kuukausipalkkainen elokuvakriitikko Raili »Rilli» Suominen, Maskula teki yksinään tiistaina ilmes-tyneet pidemmät arviot. Pääjutuiksi elokuvista ei kuitenkaan koskaan ollut.

Maskulan mieltymykset eivät muuttuneet työnantajan vaihtuessa, mutta poliittisuus kyllä väheni. 1980-luvun jutuissa ei näe enää juurikaan marxilaisen dialektiikan esittelyä. Myös kytkös elokuvakerholiikkeeseen katkesi lopullisesti, samoin tarve tehdä julistavia yleistyksiä tai esitellä unohtuneita ohjaajia putosi. Ylioppilaslehtiin aina olennaisesti kuulunut journalismin rajojen venyttäminen olisi tuntunutkin uutis- ja urheilupainotteisessa *Turun Sanomissa* vieraalta.

Turun Sanomissa Maskula pääsi arvioimaan myös vanhempia elokuvia leh-
den tv-palstalla. Televisiossa esitettävien elokuvien määrä oli 1980-luvulla vielä vaatimaton, ja esimerkiksi elokuvien maahantuojiin ja muiden toimijoiden kes-
kusjärjestö Filmikamari lobbasi sen puolesta, että elokuvien määrää televisi-
ossa ei lisättäisi. 1980-luvulla *Turun Sanomien* televisiosivuilla saatettiin arvi-
oida yksi elokuva tai ei lainkaan. Määrä nousi vähitellen, ja lopulta 2000-luvulle
tullessa palstalta oli pakko jättää pois vähäarvoisempia elokuvia ja nostaa esille
kiinnostavampia tapauksia.

Televisioarviot ovat luonnollisesti lyhyempiä kuin ensi-ilta-arviot, mutta
samalla Maskula saattoi kirjoittaa elokuvista, joista hän ei ymmärrettävästi ollut
voinut tehdä päivälehtikritiikkiä. Suomessa tv-kanavat eivät aina ole osanneet
tuoda klassikkoja esille pitkäjänteisesti, mutta nekin vähät tilaisuudet mah-
dollistivat sen, että Maskula saattoi nostaa esille sellaisia ohjaajia kuin Claude
Chabrol, Carl Th. Dreyer ja Kenji Mizoguchi. Amerikkalaisen rikos- ja lännene-
lokuvan kohdalla hän sai hyödyntää omaa erityisosaamistaan, ja hän kirjoitti
innoittuneita arvioita esimerkiksi Samuel Fullerin karkeista ja reportaasimai-
sista jännäreistä. Vanhaa suosikkia Roger Cormanin taas on Suomen televisi-
ossa aina esitetty vähän, ohjaajan legendaarisia Poe-filmatisointeja lukuun otta-
matta.

Fullerin kaltaisten primitiivisten elokuvantekijöiden kohdalla Maskula ei ole vanhoista näkemyksistään luopunut, mutta tv-arvioista näkee silti, että hän on muuttanut näkemystään esimerkiksi Ingmar Bergmanista.

Niukasti tähtiä

Elokuvien tähdittäminen on vanha tapa, ja esimerkiksi elokuvakerho Studion 1950-luvulla julkaisemissa vuosikirjoissa oli kriitikkojen antamat arvosanat vuoden kiinnostavimmille ensi-illoille. Suomen elokuvakerhojen liiton *Projektio*-lehdessä oli vastaava lista, johon osallistui useiden kriitikoita. *Turun Ylioppilaslehti* julkaisi 1970-luvun alussa turkulaisten kriitikoiden arvosanoja ensi-illoille, joten siinä ei ollut Maskulalle mitään uutta, että *Turun Sanomat* alkoi syksyllä 1991 julkaista tähdityksiä tv-arvioiden ohessa. *Turun Sanomat* – joka tuolloin mainosti olevansa journalistisen kehityksen kärjessä – saattoi olla ensimmäinen sanomalehti, jossa elokuvia alettiin arvioida tähdillä.

Tähdet liittyvät journalismin palveluluonteeseen: lukijan on nopeasti saatava käsitys siitä, kannattaako elokuvaa mennä katsomaan. Kun *Helsingin Sanomien Nyt-liite* perustettiin vuonna 1995, siihen koottiin *Projektion* tapaan usean kriitikon raati, joka pisteytti uudet elokuvat. Palstalla oli kaksi ulkomaanvahvistusta, *Guardianin* ja *Dagens Nyheterin* arvostelijat, muut olivat *Helsingin Sanomien* Helena Ylänen ja Pertti Avola, *Katson* Antti Lindqvist ja *Turun Sanomien* Tapani Maskula.

Maskula tuli tunnetuksi melkein maanlaajuisesti yhden tähden kriitikkona, jolle ei näyttänyt kelpaavan mikään uusi elokuva. Elokuvaohjaajien liiton toiminnanjohtaja Janne Pellinen ilmoitti vuonna 2010 *Episodin* kolumnissa, että Maskulan antamat tähdet ovat muodostuneet jo vitsiksi. Elokvatoimittaja Kalle Kinnunen taas arveli – aivan oikein – Pellisen jutun innoittamana, että Maskulalle elokuvassa tärkeintä on sen poliittinen sisältö. Kinnunen ilmoitti arvostavansa

Maskulaa kriitikkona, mutta totesi silti pitävänsä tätä dinosauruksena, jonka arvostukset ovat subjektiivisia. 2000-luvulla poliittinen kritiikki onkin menettänyt merkityksensä eikä sellaista haluta lukea, elokuvia arvioidaan irrallaan elokuvan historiasta ja niistä haetaan lähinnä fanitettavaa viihdettä. Kauas on edetty ajoista, jolloin marxilainen luokkakantainen näkemys esittäytyi nimenomaan objektiivisena analyysinä.

Vuonna 2009 Maskulan tehtäviä *Turun Sanomissa* muutettiin. Hänet siirrettiin tekemään lähes pelkästään tv-sivujen esittelyjä, mikä suututti joitain lukijoita. He innostuivat jopa kirjelmöimään lehden johdolle ja kyselivät, miksi lehti kohtelee bränditoimittajaansa näin.

Maskula kirjoitti kuitenkin vielä satunnaisia ensi-iltajuttujakin. Hänen viimeisiä ensi-ilta-arvioitaan koski Taru Mäkelän Arto Salmis -filmatisointia *Varasto* (2011). Maskula kirjoitti, että Salmisen »yhteiskunnallisen alennustilan armottomasta analyysistä on nyt muokattu hyväntuulisen siloteltu ajanvietepelleily vailla vähäisintäkään moraalin häivää» ja antoi elokuvalla yhden tähden. Tämä ei elokuvan suosiota vähentänyt.

2010-luvun alussa Maskula jäi eläkkeelle, mutta löysi uuden julkaisukanavan nettilehti *Elitististä*, joka kuvailee itseään »Suomen asiantuntevimaksi populistis-elitistiseksi kulttuurijulkaisuksi».

Ilmaisena nettilehtenä, jonka julkaisupolitiikka on sangen vapaamielistä, *Elitisti* on tarjonnut Maskulalle toimivan alustan julkaista pidempiä ja pohtivia arvosteluja sekä uusista elokuvista että vanhoista suosikeista. Dvd- ja blu-ray-kaudella useat vanhat elokuvat on voitu asettaa myös uudelleenarvioinnin kohteeksi, kuten Herk Harveyn kauhuklassikko *Helvetilliset* (1964), jota Maskula on aina arvostanut ja verrannut sitä Alain Resnais'n uuden aallon klassikkoon *Viime vuonna Marienbadissa* (1961). Tätä kirjoitettaessa Maskula on julkaissut *Elitistissä* lähes 200 arviota.

Maskula on hyödyntänyt myös sosiaalista mediaa. Twitterissä hän on julkaissut satoja miniarvioita katsomistaan elokuvista – päivitystahdista voi pää-

tellä, että hän katsoo pari kolme elokuvaa päivässä. Valikoima on sekoitus vanhoja klassikoita, unohdettuja outouksia ja uusia filmejä.

Arvostelut ovat olleet Twitterin luonteesta johtuen hyvin lyhyitä, yhden tai kahden lauseen kuvailuja elokuvista, joihin on lisätty lyhyet krediittitiedot sekä elokuvan saamat tähdet. Syksyllä 2017 Twitterin lisätessä päivityksen pituutta Maskulankin arviot pitenivät, mutta niiden perusmuoto on edelleen sama. Itsenäisyyspäivänä vuonna 2017 hän arvioi kotimaisen klassikon:

»VARSOVAN LAULU» (1953)

O: Matti Kassila

N: Åke Lindman, Matti Oravisto / ★★★

Rahtilaivan kippari salakuljettaa spriitä Helsinkiin ja jäniksenä laulajattaren, johon myös viinan sortunut perämies ihastuu. Esimerkki suomalaisen film noirin kultaisilta vuosilta jenkkivaikutteineen.

Maskulalla on Twitterissä 500 seurajaa, mikä ei ole erityisen paljon, mutta silti hyvä osoitus siitä, että kriitikko emeritus on vielä lukijoille merkityksellinen. Hän voi muodostaa samanlaisia yhteisöjä kuin 1950- ja 1960-luvun elokuvakerhot ja luentosarjat kansalaisopistoissa. Maskula on myös viimeisiä edelleen aktiivisia veteraanikriitikkoja. Sen mahdollistaa sosiaalinen media.

Kaisu Mikkola, pohjoinen luonnonvoima

Sanomalehti *Kalevan* kulttuuritoimituksen päällikkö emerita Kaisu Mikkola lipuu viehättävään oululaiskahvilaan. Kun Mikkola on sukeutunut näyttävästä turkista, muhvista ja muista tamineista, päähine pysyy tiukasti korvilla. Sillä kuten kaikilla hänen toimillaan on merkityksensä.

Vuolaan puheensa alkajaisiksi Oulun yliopiston kunniatohtori vetäisee juttua ihan hatusta, kunnes päättyy paljastamiinsa taidevääreännöksiin. Kauniin venäläishatun mallin Mikkola kaappasi Ilja Glazunovin maalauksesta Taidehallin näyttelyssä. Myöhemmin hän tarkensi mallia Glazunovin teosten näyttelyssä Oulussa ja huomasi niiden olevan vääreännöksiä.

Keskustelu kääntyy Suomen kuninkaan sata vuotta sitten suunniteltuun kruunuun, jonka alkuperäisen mallin Mikkola monien vaiheiden jälkeen jäljitti. Kun pääkappaleet on käsitelty, pääsemme puhumaan hänen komeasta urastaan.

Valtakunnallisesti tunnetulla Mikkolalla on ollut vahva rooli suomalaisen kulttuurin kentällä. Hän oli maamme ensimmäisiä maakunnallisia kulttuuritoimittajia, joka perusti *Kalevaan* kulttuuriosaston viisikymmentä vuotta sitten. Uransa alusta lähtien hän nosti esille erityisesti Pohjois-Suomen taidetta niin paikallisten lukijoiden kuin valtakunnalliseenkin tietoisuuteen.

Näyttävästi ja tyylikkäästi pukeutuvan, uljasryhtisen Mikkolan (s. 1942) kiinnostus taiteeseen, estetiikkaan ja kulttuuriin kumpusi käsityöläissuvun perintönä. Hänen isoisänsä ja isänsä olivat räätälimestareita. Äidin puolelta hän polveutuu vanhasta, kittiläläisestä Junttiloiden kanttorisuvusta, joka on kunnostautunut kuvataiteenkin kentillä. Mikkolan veli, Juhani Tuominen on taiteilija ja hänen puolisonsa on kuvataiteilija Matti Mikkola. Myös heidän Antti-poikansa on saanut kuvataidekoulutuksen.

Kriitikon työnsä Mikkola aloitti jo tyttölyseoaikoina kirjoittamalla *Oulun Teini*-lehteen kuvataidekritiikkejä. Sitten hän sai toimitusharjoittelijan paikan oululaisesta *Liitto*-lehdestä ja myöhemmin *Kalevasta*, jonne opintojen jälkeen jäi.

Varsinaiset kulttuuriosastot vakiintuivat suomalaisiin sanomalehtiin vasta 1960-luvulla. Mikkolan työ kulttuuriosaston perustajana sujui myötätuulessa. Lehden silloinen toimitusjohtaja Aaro Korkeakivi ymmärsi kulttuurisivujen merkityksen pohjoissuomalaisen kulttuurikeskustelun viritäjänä, ja Mikkola sai käyttöönsä hyvät resurssit. Seurauksena lehden kulttuurisivut kukoistivat ja saivat lukijoita myös etelän maalikylistä. Kulttuuriväki arvosti *Kalevan* kulttuurisivuja, ja kritiikkeihin tartuttiin hanakasti. *Kalevaa* tilattiin vaihtoehtona ja täydentämään Helsingin Sanomien ja Uuden Suomen kulttuuriantia. Mikkolan johdolla *Kalevan* kulttuurisivuja toimitettiin kunnianhimoisesti ja raikkaasti, tuolloin vielä marginaalissa rämpivät taiteenlajitkin huomioiden, jyvät akanoista seuloen. *Kaleva* oli edelläkävijöitä arkkitehtuuri- ja lastenkulttuurikritiikin sekä kiistellyn alakulttuurin ruotijana.

Myös Viron kulttuuri, pohjoinen estofilia oli hyvin esillä. Mikkola toimi muun muassa Runon Siltaa Ouluun järjestävän työryhmän puheenjohtajana ja palkkasi kulttuuriosaston kolumnisteiksi Lennart Meren ja Jaan Kaplinskin.

Räväkät kolumnistit aiheuttivat päänvaivaa lehden johdolle. Pahimmillaan tilanne kärjistyi niin, että lehden päätoimittaja irtisanoi kaikki Mikkolan palkkaamat kolumnistit. Yksi legendaarisimmista oli Hannu Taanila. Hänen kanssaan Mikkola joutui leivättömän pöydän ääreenkin, kun Taanila rohkeni kirjoittaa, että

poliisi lyö. Kemin poliisit tekivät rikosilmoituksen kunniansa loukkaamisesta, vaikkei Taanila heihin viitannut, vaan Helsingin tinanappeihin.

Pitkän uransa aikana Mikkola ehti rekrytoida liudan eri taiteen alojen nuoria nousevia kriitikoita lehden avustajiksi. Erityisen hankalaa oli löytää arkkitehtuurin, Mikkolan sydämenasian, kriitikoita. »Useimmat arkkitehdit olivat rakentamisen hulluina vuosina jäävejä arvostelemaan toistensa töitä, ja tienasivat paljon paremmin suunnittelemalla gryndereiden ehdoilla taloja kuin kirjoittamalla kritiikkejä», Mikkola kertoo.

Hänen ensimmäinen alaisensa kulttuuritoimituksessa oli Kari Karemo, Ylen mainion toimittajan Tuomas Karemon isä. Karemo marssi Kalevaan tuomaan vastinetta tuolloin Suomussalmella opettajan työskennelleen runoilijan Risto Ahdin kritiikkiin. Kävi ilmi, että Karemo tunsi erinomaisesti dekkarit ja sarjakuvat. Myöhemmin selvisi, että hän oli loistava ja hauska musiikkikriitikkokin. Mikkola usutti Karemon sellaisiinkin kulttuuritapahtumiin, joita ei aikaisemmin ollut huomioitu *Kalevassa*, puhumattakaan etelän lehdistä.

Karemo sai luvan mennä syrjäiseen Kuhmoon, jossa viriteltiin kamarimusiikkiin keskittyvää festivaalia Seppo Kimasen tuolloin utooppiselta vaikuttaneesta ideasta. *Kaleva* oli ensimmäinen lehti, jossa Kuhmon kamarimusiikki nostettiin esille. Karemo ehti kirjoittaa sieltä arvosteluja usean vuoden ajan ennen kuin *Helsingin Sanomien* Seppo Heikinheimo ehätti paikalle.

Karemo kuten myöhemmin muutkin *Kalevan* kriitikot saivat ideoida ja kirjoittaa arvostelunsa vapaasti Mikkolan olkapäähän nojaten. Lehden kulttuuriosastoon kukoistukseen kiinnitettiinkin huomiota, ja Mikkolaa houkuteltiin vuosikymmenten aikana etelän valtalehtiin, muun muassa *Aamulehden* kulttuuriosaston päälliköksi. Hän kuitenkin noudatti kutsumustaan pohjoissuomalaisen kulttuurin esiintuojana eikä pitänyt meteliä etelän median kutsuhuudoista.

Mikkolasta oli tärkeää pitää esillä ja puolustaa pohjoisen taitelijoita, muun muassa Timo K. Mukkaa ja Kalervo Palsaa. Mikkola kiinnitti aikanaan huomiota

myös tuolloin vielä täysin tuntemattomaan Kristian Smedsiin. Hän katsoi tiitteränä esityksiä jo silloin, kun Teatteri Takomon esityksissä oli enemmän väkeä näyttämöllä kuin katsomossa.

»Testasin Smedsin ajattelua palkkaamalla hänetkin *Kalevan* kolumnistiksi. Puolustin pohjoissuomalaisia taiteilijoita ja tapahtumia, varsinkin silloin, kun olin varma, että he ovat parempia, kun muut, tai ainakin yhtä hyviä. En esimerkiksi epäroinyt nostaa kirjallisuuden Finlandia-palkinnon esiraadissa Erno Paasilinnaa, joka saikin ensimmäisen palkinnon vuonna 1985.»

Finlandia-diktaattorina 2007 Mikkola palkitsi oululaissyntyisen Hannu Väisäsen *Toiset kengät*. Väisänen oli Mikkolan työuran aikana ollut *Kalevan* kulttuuriosaston kolumnisti, ja etukäteen metelöitiin, että Mikkolan kädet ovat sidotut. Tekeepä hän niin tai näin, kohu nousee. Tämä ei olisi Mikkolaa vähemmän voinut kiinnostaa. Palkintopuheessaan hän ironisesti näpäytti, että eihän siitäkään koskaan nurista, kun helsinkiläinen valitsee voittajaksi helsinkiläisen.

Pohjoissuomalaisen kulttuurin esille tuominen ei rajoittunut *Kalevaan*. Mikkola antoi muutenkin äänensä kuulua tärkeiksi pitämissään asioissa. 1970-luvun alussa hänet pyydettiin Suomen Kulttuurirahaston komiteaan, joka kehitti kulttuurijournalismin koulutusta. Työnsä ohella hän oli Sanomalehtien liiton järjestämän valtakunnallisen sanomalehtikoulun komitean jäsen. Se pyrki edistämään lehtien lukutaitoa ja tunnetaan parhaiten koulujen sanomalehtiviikoista. Hän toimi myös Taiteen keskustoimikunnassa ja näyttämötaidoitimikunnan puheenjohtajana.

Tinkimättömänä kriitikkona tunnettua Mikkolaa on luonnehdittu tunteita herättäväksi tahtonaiseksi, ja sellainen hän toden totta on. Kaikkia ei ole miellyttänyt taipumus turhamaisuuteen ja diivan elkeet. Hän ei ole asettunut sivurooleihin vaan on määrätietoisesti pyrkinyt olemaan ykkösvaikuttaja.

Mikkola on herättänyt närää antaessaan ymmärtää, että jokin kollega tai asia ei miellyttänyt. Pahat kielet ovat väittäneet hänen aika ajoin kohottaneen itsensä kulttuuritoimituksen kirkkaimmaksi tähdeksi tai moittineet eläkkeellä kirjoitettuja kolumneja kaunaisiksi tilityksiksi menneistä ja luopumisen tuskasta. Mikkola

ei moisesta piittaa vaan täryyttää entistä syvemmillä rintäänellä, että *Kalevan* nykyinen kulttuuriosasto on näivettynyt, eikä aiheuta minkäänlaista debattia.

»En minä työssäni kenenkään yksityisyyttä ja motiiveja pohtinut vaan keski-tyin taiteeseen ja kulttuurin ilmiöihin. Mutta kyllähän minulla itsepäisenä ihmisenä oli erimielisyyksiäkin viiden eri päätoimittajan kanssa. Potkuja rapisi tuon tuosta, mutta aina he minut takaisin houkuttelivat. Tuolloin talossa teknisenä johtajana ja kulttuuriosaston kolumnistina toiminut Antti Tuuri aina kyseli, miten on potkujeni laita. Ei niiltä nimittäin välttynyt hänkään», Mikkola kertoo huvittuneena.

Edesmenneiltä tonkineesikissoiltaan hän sanoo oppineensa paljon suhteessa persoonaansa, negatiiviseen palautteeseen ja ylipäättään elämään. »Kissojen elämänasenne ja suhteellisuudentaju ovat kadehdittavia. Ne osaavat vetäytyä omaan ylvääseen rauhaansa välittämättä vähääkään, vaikka tuli vähän möhlyt-tyäkin. Kissat viis veisaavat, mitä niiden tekosista meuhkataan. Ne eivät myöskään mielistele ketään, mutta jos ne jostakusta pitävät, niistä saa mitä hurmaavimpia, rakkaita ystäviä.»

Nuoria Mikkola kannustaa hakeutumaan kriitikon uralle vain, mikäli heillä on intohimoa kirjoittaa ja nostaa esille itselleen tärkeitä asioita. Kriitikon on seis- tävä sanojensa takana ja pystyttävä perustelemaan arvostelunsa, kirjoittipa hän miten hyvänsä. Kritiikin ja kulttuurijournalismin nykytila ei emeritalta juuri kii- tosta saa. Hän on harmissaan, että Pohjois-Suomen entisenä valtalehtenä tun- nettu *Kalevakin* on kulttuurin osalta vain lähinnä Oulun tapahtumiin keskittyvä paikallislehti. Samat kriitikot julkaistaan kaikissa *Lännen Median* lehdissä.

»Lehtien monopolisoitumisen myötä moniäänisyys on kadonnut. Toitote- taan, että enää ei ole olemassa yhtenäiskulttuuria, joten entisenlaiseen kulttuu- rijournalismiin ja kritiikkiin ei ole paluuta. Kulttuurijournalismi on pakotettu ennalta arvattaviin kaavoihin. Tekstit ovat lyhentyneet ja kuvat suurentuneet. Henkilökeskeiset jutut ovat jättäneet jalkoihinsa analyttisen kulttuurijournalis- min ja kritiikin. Surkeinta on, että lehtien palstoilla tilaa saavien taiteilijoiden ja

kulttuurihenkilöiden pitää olla kauniita ja kaikin puolin edustavia tai lähes kylä- ja umpihulluja.»

Mikkolan mukaan nykyään ei kirjoiteta siitä mitä tehdään, vaan siitä kuka tekee. » Kriitikoiden pitäisi etsiä ja nostaa marginaalissa olevia taiteilijoita ja taidetta esille silläkin uhalla, että oma maine kärsii. Hillitön varovaisuus ei hyödytä ketään. Kulttuuriosasto voisi olla lehti lehdessä, eikä piitata julkaisijoiden suppeista taidenäkemyksistä.»

Mikkola jäi eläkkeelle vuonna 2005 ja nimitettiin SARVin kunniajäseneksi vuonna 2012, mutta on ollut sen jälkeenkin monessa mukana ja kirjoittanut kriitikoita ja kolumneja muun muassa *Parnassoon* ja *Teatteri*-lehteen. Nyt lehtityö on jäänyt, mutta Mikkola on entisenlaisella tarmolla ollut elvyttämässä oululaista Merikoskikerhoa, joka edistää pohjoisen kulttuuria ja taidetta keskustelu-, esitelmä- ja taidetilaisuuksilla. »Toimimme kulttuurin nopean toiminnan joukkoina. On tärkeä tunnistaa, mihin ihminen kulttuurisesti kuuluu ja mikä tuntuu omalta.»

Edesmennyt *Parnasson* päätoimittaja Jarmo Papinniemi totesi aikoinaan: »Kaisu on pohjoinen luonnonvoima, aktiivinen, räväkäs ja näkemyksellinen. Hän oli legenda jo 1980-luvun lopulla, kun aloittelin kirjallisuuskriittikkona.»

Laittamattomasti sanottu.

Jarkko S. Tuusvuori

Periodikirjallisuuden lupaus



Pari vuotta sitten nykyisiä opiskelija-aktivisteja tuli tekemään juttua ja kyselemään, mitä te ajattelitte 60-luvun lopulla... Mulla oli sellainen tunne kuin vanhoilla runonlaulajilla [...]»

(Presidentti Tarja Halonen, haastattelijanaan Jaana Rinne. City 12/2002)

»Kulttuurilehtiä on ilmaantunut parin viime vuoden aikana aivan määrättömästi verrattuna niiden vähäiseen sisältöön.»

Näin arvioitiin eräässä stuttgartilaisessa päivälehdessä vuonna 1921. Soimaus pohjusti kehaisua: kiitettiin esseniläistä kirjallis-taiteellista viikkojulkaisua *Hellwegiä* (1921–1927) »kulttuurilehdistä vakavimpiin ja parhaimpiin» kuuluvaksi. En keksi perustetta muistella valjua *Hellwegiä* ja sen vanhoillisilta piireiltä osakseen saamaa pajausta. Viittaan tapaukseen kahdesta syystä.

Ensinnäkin periodikaaliin yhdistetty käsite »kulttuurilehti» ei ollut mitenkään vahvasti omaksuttu: sitä käytettiin saksalaisella kielialueella harvakseltaan 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä. Käsitteen voi sanoa vakiintuneen vasta kansallissosialistien valtakunnassa. Nykymuotoisen merkityksensä se sai useimmissa muissakin kielissä 20:nneen vuosisadan loppupuoliskolla.

Toiseksi: termillä kuvattavia toimitteita on useinkin syntynyt ryöpsähdyksittäin. Hyvä esimerkki on 1960-luvun Suomi. Täällä luotiin tuolloin – asiaan kuuluvien motkotusten ynnä jalomielisten tunnustusten saattelemana – suuri joukko taide-, tiede- ja debattifoorumeita. Jokunen niistä ilahduttaa meitä edelleen.

»Kulttuuripoliittiset keskustelulehdet elävät juuri nyt hämmästyttävää renessanssin aikaa», arvioitiin uudessa tamperelaisessa aikakausjulkaisussa vuonna 1962. *Luotain* (1962–1966) itse oli kankeahko akateeminen ilmestys, vaikka sen avustajakunta oli sekä nimellisesti (Väinö Linna) että tosiasiallisesti (Raili Kauppi ja Eeva-Liisa Manner) poikkeuksellisen kovaa luokkaa.

Havainto oli yhtä kaikki satuttava. Pentti Saarikosken toimittama *Uusi Kirjallisuuslehti* (1961–1962) lakkasi kyllä lyhyeen, mutta Jarno Pennasen *Tilanne* (1961–1966) jaksoi pidempään. 1950-luvun lehdistä *Parnasso* (1951–) ja *Horisont* (1954–) olivat jääneet eloon ja päässeet hyvään vauhtiin. Myös *Nuori Voima* (1907–) sinnitteli vaihteeksi pirteämpänä, eivätkä *Valvoja* (1880/1944–1968) ja *Suomalainen Suomi* (1916–1968) halunneet jäädä yleisöttömiksi. Pian tuli lisää: Saarikosken *Aikalainen* (1964–1967), Erno Paasilinnan *Pohjoinen* (1964–1974) ja Claes Anderssonin *FBT* (1965–1968) sekä niin hillitty *Ajankohta* (1967–1968) kuin myös hillittömät *International Organ* (1967–1969) ja *Aamurusko* (1968).

Ajantajun notkeuden lisäksi ne kielivät sukupuoliroolien jäykkyydestä. Kulttuurilehdet tai ainakin valta niissä oli tukevasti miesten käsissä: lähestulkoon vain feministifoorumit *Astra* (1919–) ja *Uusi Nainen* (1945–2008) saivat itseään viihteellisempien naistenlehtien tapaan päätoimittajikseen naisia. *Kääntöpiiri*-ja *Teinilehti*-ruorissa vaikuttanut Jertta Roos (nyk. Blomstedt) oli harvinainen poikkeus mielipidejohtajistossa.

1960-luvun avaintoimitteista eräät jatkavat yhä. Niin *Taide* (1960–), *Rondo* (1963–) ja *Filmihullu* (1968–) kuin *Sosiologia* (1964–) ja *Psykologia* (1966–) kokosivat sekä estetiikassaan että laajassa kulttuuris-yhteiskunnallisessa asennoitumisessaan aikansa yleisiä elämäntuntoja. Kenties niistä on jotenkin laskettavissa

yhteen kuusikymmenlukulaisuuden mieli, vallankin kun mukaan summataan *Kritiikin Uutiset* (1969–).

Hankalampaa on täsmentää näiden kaikkien perin eriseuraisten kymmenien areenasyntymien syitä tai taustoja. Eikä ole helppoa mitailla niiden yleistä yhteiskunnallista painoarvoa. Tyytykäämme reunahuomautuksiin lehtihistoriallisesta merkityksestä ja luonteesta nykyisyyden katsantokannalta.

Irralliset yhteen

Paikannetaan ongelma, perustetaan yhdistys ja ryhdytään lehdentekoon. Näin Jukka Relander tiivistä kymmenen vuotta sitten kuvauksensa 1960–1970-lukujen radikalisoituvan nuoren polven toimintamallista, »Radikalismien kolme vuosikymmentä» -artikkelissa teokseeni *Kulttuurilehti 1771–2007*. Hänen mukaansa omat pienet avisiitit olivat opiskelijaällymystölle yksi kolmesta tärkeästä osallistumis- ja vaikuttamistavasta katumielenosoitusten ja vakiintuneisiin tiedotusvälineisiin pestautumisen ohella. Samassa Relander jakoi »porvarillista kulttuurihegemoniaa» suistamaan ruvenneen nuorison kolmeen kehitysvaiheeseen.

Kaikki alkoi pasifistisen Sadankomitean perustamisesta Helsingissä elokuussa 1963. Relanderin mukaan tästä alkanutta muutaman vuoden vaihetta luonnehtivat »moniarvoinen kulttuuriradikalismi» ja yritys painostaa »Systeemi vuoropuheluun». Kun brittiläisestä herätteestä kummunneen yhdistyksen tiedote muuttui 1966 *Ydin*-lehdeksi, aloite oli jo siirtymässä jyrkemmän linjan edustajille. Huomattava samansukuinen maailmanparannusorgaani *Kääntöpiiri* (1964–1966) lakkasikin samoihin aikoihin. Kuin siirtymäriittinä koululaistuotos *Teinilehti* (1944/1963–1976) ehti vuosina 1967–1968 kuvastaa ajantapahtumia suorastaan vangitsevimmin.

Toista jaksoa 1969–1970 Relander kuvasi anarkistiseksi. Väkivaltaista retoriikkaa ja raadollista otetta vaalineet radikaalit siirtyivät ajamaan vallitsevan val-

täjäjärjestelmän hylkäämistä. *Tricont*, *Ultra* ja *Punakaarti* olivat *Ydin*-kirjasotsaisuuteen verrattuna täynnä tummanpuhuva paremmintietämistä.

Tämän välivaiheen jälkeen radikalismi kanavoitui puolue toiminnaksi. Relanderin sanoin alkoi seitsenkymmenlukulaisuus »yksitotisen poliittisuuden» merkityksessä. Etenkin taistolaisten *Soihdu* ja *Kulttuurivihkot* esittivät maailman järjestelmä- ja eturyhmäuskollisesti jakautuneena taistelukenttänä.

Relanderilla oli lisätä käyttökelpoiseen hahmotelmaansa roima kulttuurihistoriallinen väittäjä. 1960-luvulla avautunut tapa mieltää ja jäsentää todellisuutta meni väliaikaisesti mailleen pulpahtaakseen jälleen pintaan 1980-luvulla. Hetkittäin muissakin periodituotteissa mutta etenkin *Hymyllä* (1959–) kultasuoneen iskeneen Urpo »Lehtikeisari» Lahtisen (1931–1994) johtaman Lehtimiehet Oy:n (1957–1988) *VIP*-ssä (1968–1974) ehti Relanderin mielestä välähtää myöhemmin 1999 *Citylehti*- (1985–1986) ja *City*-palstoilla (1986–2012) tutuiksi tulleet kulttuuriset sommitelmat ja yhdistelmät.

Irtonumero paketoit aina kokonaisen – vaikka kuinka mielivaltaisen – *Weltanschauungin*, maailmankatsomuksen. Tai paremminkin se aina tahtomattaankin etusijaistaa nämä eikä nuo ilmiöt ja tyyli. »Mitkä asiat kuuluvat yhteen», ehdottikin Relander kulttuurilehden käsitteelliseksi ytimeksi. Radikalismikin oli hänestä viisain tulkita syvimmältään pyrinnoiksi, jossa koostettiin hajonnutta: jos 1960-luvun alkuperäinen »vastakulttuurinen eetos» yhdisti sekalaiset aiheet, 1970-luvun vainoharhaisessa muunnelmassa yhtenäiskulttuuri sai odottamatonta käänteispönkitystä vastustajiltaan. Sitten radikaalit »itse keksivät 1980-luvulla uudelleen sen, missä olivat jo viettäneet nuoruutensa», esimerkiksi yhdistelmän »vapaa seksi ja Yleinen Taistelu».

Yhteisistä asioista viistosti innoittunut miestenlehti *VIP* todella typistyi silikaksi pornoksi kutakuinkin samaa tahtia kuin nuorison etujoukko hakeutui kommunistipuolueen vähemmistöön. Sitä ennen tämä alaotsikkoa »Tyylikäs, Miehekäs» kantanut väline oli esimerkiksi laittanut samaan numeroon asiaa niin Liberacesta kuin Liberiasta, kanavoinut yhtä hyvin keihäänheittäjä Jorma Kin-

nusta kuin Ylen pääjohtajaa Eino S. Repoa ja kuvaraportoinut sekä autotesteistä että Tikkurilan hallin uimareista.

Hyvinvointia kulttuurikonstein

Vuonna 2007 *Nuori Voima* julkaisi teemapaketin vuodesta 1966. Se oli omiaan korostamaan 1960-luvun ja kuusikymmenlukulaisuuden halkeamista vielä relanderilaista tulkintaakin vääjäämättömämmin. Erikoisnumeron valossa oli entistä kutsuvampaa ajatella 1960-luvun alkupuolta tai erityisesti vuosia 1964–1966 toiveikkaana jaksona, jonka moninaiset kelle tahansa annetuilta näyttäneet vapautumislupaukset rikkoutuivat jo heti 1967 alkaen ja joka tapauksessa hyvissä ajoin ennen 1970-luvun alkua. Poliittisen vasemmiston ja yleisen elintason nousun (USA:ssa, Britanniassa ja laajemminkin pohjoisen pallonpuoliskon kansanvalloissa) yhteisesti kannatteleva laajapohjaisesti sisäänsä sulkeva demokraattinen eetos surkastui vaihteleviksi eliittimuodosteiksi ja eksklusiomalleiksi. Yhtenä tuotteena tästä käänteestä voi pitää yksilöä, jota paapomaan syntyivät 1970-luvulla nykyaikainen palvelu- ja elämäntapajournalismi sekä oma-apukirjallisuus.

Korkean abstraktiotason yleistyksen pitävyyttä voi koetella yksittäistapauksista. Tietynlaisen pikakelausversion tarjoaa *Suosikki* (1961–2012). Se oli melko hyvin tunnetulla tavalla menestys: lehti jätti taakseen *Iskelmän* (1960–1967) ja kesti niin *Stumpin* (1966–1970) kuin *Intron* (1968–1976) kilpailun. Harvemmin muistetaan, että *Suosikki* oli vuonna 1962 kaunis ja painokas kulttuurilehti, heti seuraavana vuonna jo rutkasti pinnallisemmin suuntautunut ja vuodesta 1969 alkaen uuden vetäjänsä Jyrki »Jyräys» Hämäläisen ansiosta geneerinen, joskin poikkeuksellisen niukka-ajatuksinen fanikulttuurijulkaisu.

Samoin Sosialistisen opiskelijaliiton *Soihtu* teki vielä 1960-luvun puolivälissä arvaamattoman hienoa jälkeä, mutta torvensoitto taantui nopeasti perin totti-

seksi. Ja koko vuosikymmenen kokonaisesteettisesti virkistävimpiin ilmestyksiin kuulunut turkulainen osakuntaväline *Topos* (1964–1966) väistyi yhtä jalkaa sähköisen poprock-Dylanin kanssa jonkin ihan muun ja usein paljon väljähtyneemmän tieltä.

Toisaalta Relanderin kätevää luonnostelua voi täydentää käsitehistoriallisella täsmänäkökohdalla. Muutos 1960-luvulta seuraavalle kymmenelle kulki kulttuuripolitiikasta puoluepolitiikkaan. *Kulturpolitik*in ensimmäisiä käyttäjiä sata vuotta aiemmin oli preussilainen yhteiskuntatieteilijä ja poliitikko Moritz von Lavergne-Peguilhen (1801–1870). Hän tarkasteli vuonna 1863 sitä lyhyesti osana »sosiaalipoliittisia tutkimuksiaan» ja tarkoitti termillä yksilökeskeiset näköalat ylittäviä kansanterveydellisiä ja -kasvatuksellisia seikkoja oikeudellisine ja talouspoliittisine rakenteineen. Merkittävä demokraattipoliitikko Julius Fröbel (1805–1893) hyödynsi oppisanaa 1870-luvulla järjestelmällisemmin samankaltaisessa tarkoituksessa.

Saksalaisyhdysvaltalainen lakimies Gustavus Ohlinger (1877–1972) väitti vuonna 1920 koko asiaa saksalaiseksi keksinnöksi vailla englanninkielistä vastinetta. (Eikä *cultural politics*ia olekaan hyödynnetty taajaan ennen 1990-lukua...) Hän kertoi sen merkitsevän tietoista pyrkimystä ensin henkiseen vaikutusvaltaan ja sitten brittiläisen imperiumin kaltaiseen taloudelliseen ja poliittiseen maailmanmahtiin. *Kulturpolitik* ymmärrettiin yleisestikin »pangermanistiseksi» nationalismiksi ja siitä juonnetuksi reaalipoliitikaksi, kuten esimerkiksi yhdysvaltalaisarkeologi Charles Waldstein (1856–1927) hahmotteli esseessään 1917. Natsifilosofi Wolfgang Schultzin (1881–1936) käsissä kansallismielinen kulttuuripoliittikka muuttuikin jo vereksi ja maaksi ja roduksi ja tahdoksi. Kovin paljon mukavammilta eivät näytä natseja Neuvostoliittoon paenneen ja myöhemmin DDR:n kulttuuriministeriksi sukeutuneen Johannes Robert Becherin (1891–1958) linjaukset kulttuuripolitiikasta »poliittisen tahdon ilmauksena» hänen mukaansa »tosiasiallisesti kansanvaltaisessa maassa».

Jo 1940-luvulta lopulta lähtien »kulttuuripoliittikka» alkoi joka tapauksessa yhdentyä vireille saadun modernin ja maailmansodista oppineen länsieurooppalai-

sen oikeus- ja sosiaalivaltion käsitteistöön. Heinz Ischreytin vuonna 1964 ilmaisemaan tapaan Saksassakin oli nähty ainekset kulttuuripolitiikan yhtä hyvin »totalitaariseen» kuin »pluralistiseen» mahdollisuuteen.

Suomessa *Kasvatusopillinen Aikakauskirja* (nyk. *Kasvatus*) selosti jo vuonna 1927 Ranskan koulujärjestelmää »kulttuuripolitiikan» osana. Mutta vasta 1950-luvulta lähtien se koplautui meikäläisissäkin näkemyksissä hyvinvointivaltioksi myöhemmin kutsuttuun rakennelmaan. Kansanrunoustutkija Matti Kuusi tosin kysyi 1930-luku-vivahteisesti vuonna 1957: »Missä viipyy kulttuuripoliittinen valtakunnansuunnittelu?»

1960-luvulla »kulttuuripolitiikasta» tuli tavattoman suosittu keino asemoitua keskusteluun. Lehdistössä se ryöstäytyi kansallisurheilun asteelle, kun esimerkiksi *Suomalainen Suomi* sekä *Hesan Teini*, *Sinappia Politiikkaan*, *Huomispäivän Tie*, Kääntöpiiri, tamperelainen *Yykoo*, raahelainen *Acta Diurnia*, torniolainen *Senkka* ja rovaniemeläinen *Kriterio* ottivat kukin sen osaksi koko nimeään. *Ylioppilaslehti* (1913–) väitti pyöreitä täyttäessään olevansa »maan suurin kulttuuripoliittinen aikakauslehti». Tästä oli matkaa iskusanan takajäsenen täyteen hyväksyttävyyteen. Kun *Teinilehti* liputti vielä vuonna 1963 epäpoliittisen »puhtaan sosiaalisen työn» puolesta, vuotta myöhemmin *Aikalainen* sanoi kannattavansa »politisoitumista» yhteiskunnallisen kiistan poliittisen luonteen ymmärtämisen mielessä.

Ajanhengen tavoittaa hätkähdyttävimmän muuan yliopistollinen opinnäyte. Siinä sivussa se liittää toisiinsa nuorvoimalaisen erikoisnumeron ja Relanderin kirjoituksen painotuksia. Katri Vertiö (nyk. Hellsten) tuli laatineeksi vuonna 1966 sosiaalipolitiikan gradun vuoden 1985 uumoiltavissa olevasta yhteisten asioiden hoitamisesta, ja 142-sivuinen tutkielma julkaistiin myös kuvitettuna tietokirjana vuotta ilmestymisensä jälkeen. Vertiö selventää siinä ensinnäkin, että kulttuuripolitiikka on sosiaali- ja talouspolitiikan ohella yksi yhteiskuntapolitiikan haara. Sitten hän toteaa, että vielä utooppisen 1980-luvun puolivälissä etualalle ovat nousseet »viihtyvyys» suppeasti ja »ihmisen hyvinvointi» avarasti »elämän

sekä aineelliset että henkiset puolet» kattavana asiana. »Yleistä hyvinvointia» edistämällä osattiin kuulemma jo yhdentää mainittua kolmea politiikan lohkoa »yhdeksi kokonaisuudeksi».

Todellisuudellisuuden perintö?

Nykyään viestinnän dosenttina vaikuttava Laura Saarenmaa eritteli vuonna 2010 väitöskirjassaan (*Intiimin äänet. Julkisuuskulttuurin muutos suomalaisissa ajanviетеlehdissä 1961–1975*) 1960–70-lukujen (roska-)aikakauslehtiä ja tähdensi intiimin ja asiallisen rinnakkaisuutta. Uudentyyppisen lehtikerronnan taustalta erottui »erilaisten todellisuuskokemusten ja niihin perustuvien todellisuuden tulkintojen välinen ristiriita». Osana tätä Hymy edusti suomalaiskansallista human interestiä eli »inhimillistä koskettavuutta» tavoittelevaa joukkotiedotusta, jossa »yhteiskunnallisuus» ja »todellisuudellisuus» löivät kättä: julkisuuteen nostettiin »pieniä ihmisiä» erityisine kokemuksineen valaisemaan milloin mitäkin epäkohtaa. Arkinen vähäeleisyys piti osata yhdistää hätkähdyttämiseen ja havahduttamiseen. Tuli suorastaan päästä »journalismin muokkaus- ja välittäjäroolin» ohi entistä suuremmin kiinni omakohtaisuuteen ja oleviin oloihin. Saarenmaa kirjoittaa oivaltavasti:

» Julkkiskulttuuri toteutti siis lopulta varsin samantapaisia ihanteita kuin ajan vastakulttuuriset teesit peräänkuuluttivat. Myös julkkisju-tuissa käännettiin valkokankaiden etäisestä glamourista kohti todellista ihmistä ja heille todellisessa, arkisessa tapahtumaympäristössä tapahtuvia asioita. [...] [A]janviетеlehdistöstä tuli [television aikakaudella] kulttuurin ja median 'takahuoneen' korvikkeita, joiden kautta katsojat pääsivät kosketuksiin esityksen taustalla olevan todelliseen persoonan kanssa.»

Tähän voisi lisätä aikakauslehistön kysyneen virvoittamaan koko lavean keskisäädyn 1700-luvun lopulta lähtien itse itselleen luoman toisen todellisuuden jo hiipuvalla näyttäneen elinvoiman. Edistynyt painotekniikka ja hienosyistynyt toimittajakoulutus sallivat näyttää entistä suuremmille kansalaispiireille, kuinka oma elämä ja kokemus saattoivat jatkua ja kasvaa näitä ruotivan ja täyteläistävän mediumin varassa ja ansiosta. Enimmäismääräinen arkisuus peitti ehkä alleen muttei suinkaan hävittänyt kuvasta juhlaa itseyden saamasta vastakaiusta ja oman ajattelun kertautumisesta moninaisten kaltaisten seikkailujen ja avautumisten äärellä.

Kulttuurilehtikentällä taas näytti uudistuvan tunto periodikirjallisuudesta seurallisuuden muotona. Tämän kirjoittaja on saanut nauttia niinkin erilaisten hahmojen kuin Jörn Donnerin ja Reijo Wileniuksen muisteluksista viisikymmenlukuisten *Arena*- ja *Katsaus*-luomusten taustalla. Niissä samoin kuin Peter von Baghin kuvauksissa *Filmihullun* kehkeytymisestä alleviivautuu monitahoinen yhteispeli, vuorovaikutus ja ystävyys. Eikä mikään sen ratkaisevampi seikka taannut myös valistusajan kriittisen kansalaisjournalismin onnistumista: osallistumisen vapaaehtoisuus, vastavuoroisuuden orgaanisuus ja rakkausperustainen amatööriys lujittivat tiedollista pyrintöä ja totuudellisuuden hyvettä. Kulttuurilehdet olivat kantakuppilatyyppejä vapaan yhteenkäynnin paikkoja. Niin kuin jo esimerkiksi milanolainen Pietro Verri (1728–1707) korosti tovereidensa kanssa perustamansa *Il caffè*n (1764–1766) äärellä: kaiken ytimessä on lemmekäs omistautuminen asioilleen kaverusten kesken suuremmankin joukon yhteiseksi hyväksi.

Erityisenä löydöksenään Saarenmaa korostaa »miesintiimin» tunnepuheen yleistymistä suomalaisessa mediassa 1960-luvulta alkaen. Suosittu toisinto tästä olivat »traagiset alkoholistitunnustukset». Juoppous lähensi taviksia ja tähtiä, samalla kun myös »toimittajan ja lukijan väliset etäisyydet katosivat ja sulivat toverilliseksi myötätunnoksi ja yhteisymmärrykseksi». Väittelijän sanoin 1970-luvun alussa »tunnustuksellisten puheenvuorojen skaala laajeni lehdessä kulttuurin ja politiikan superjulkikkisiin», kun *Hymyssä* pääsivät tilittämään läträyksiään ja tun-

temuksiaan Saarikosken lisäksi »Timo K. Mukka, Rauli Badding Somerjoki ja Eino Poutiainen».

Saarenmaa puhuu *VIP*-lehden aikoihin ajoittuneesta »intimisoitumisesta». Siinä jo 1950-luvulta tuttu skandaalispektaakkeli jalostui tunnettujen ihmisten yksityiselämän kartoittamiseksi ja kaupallistamiseksi. Saarenmaan mukaan tätä seurasi »asiallistumisen» vastavaikutus, kun vaikkapa elokuvatähti Liana Kaarina muuttui 1960-luvun »bikinityöstä» 1970-luvun puolitiessä »tasa-arvokysymyksiä ja naisen asemaa pohtivaksi yksinhuoltajaksi». Tutkija selittää:

Julkisuuskulttuurin käsite muotoutui työssäni tarpeesta kuvata ja ymmärtää 1950–1960-lukujen julkisuuteen liittyvää erillisyyttä ja etäisyyttä eri julkisuuksien välillä. Tulkitsin erillisyyden ja etäisyyden selittyvän ajan julkisuuskulttuurisella tavalla vaieta, ignoroida ja torjua eri julkisuuksissa julkaistuja sisältöjä. Intimisoitumiseksi nimittämäni julkisuuskulttuurinen muutos merkitsi vaikenemisen kulttuurin murenemista ja vaihtoehtoisten äänien ja vastakkaisten, keskenään ristiriitaisten ja toisiinsa viittaavien puheenvuorojen nousemista esiin. Asiallistuminen myötä erilaiset näkemykset asettuivat keskenään dialogiin ja esiin nousivat erilaiset konfliktit ja vastakkaiset näkökannat.»

Työ on pätevä kinkkisessä akateemisessa lajissaan ja monin muinkin tavoin ansiokas. Jään vain kaipaamaan *lifestyle*-journalismin läpimurron ja kriittisen ajattelun välisen ristiriidan setvintää. Ainakin pohtiviin osuuksiin olisivat hyvin sopineet mietteet, missä määrin Saarenmaan paikantama »intiimi» oli osa tuota olennaista murrosta. Selittäisikö se kenties jotain siitä, miten 2000- ja 2010-luvuilla lähes miltä tahansa journalistiselta toimelta odotetaan yksilön voimaannuttamisen näkökulmaan etsiytymistä ja ratkaisukeskeistä positiivisuutta yhteisöä kehittäväna asenteena? Valaisisiko se epähistoriallisen, epäpoliittisen ja epäkriittisen kokemusasiantuntijuuden riemuvoittoa?

Saarenmaa kyllä viittaa lyhyesti »kulutuskriittisiin» painotuksiin suomalaisessakin julkisuudessa. Hän esimerkiksi mainitsee, kuinka *Uusi Nainen* kaipasi »muodin kritiikkiä» jo vuonna 1970. Mutta käteen uhkaa jäädä Lisa McLaughlinilta poikkipuolisista sanoista lainattu turhankin lamaannuttava ajatus, jonka mukaan »eronteko kansalaisuutta ruokkivan kriittisen, rationaalisen julkisen keskustelun ja kansalaisia kuluttajina puhuttelevan mediaspektaakkelin välillä ei ole nykynäkökulmasta mielekäs».

Asia on pikemminkin päinvastoin. Perustelevan dialogin ja ajatuksettomimman viihteen lähentyminen ja lomittuminen nykyaikana suo niiden erottamiselle suorastaan ennennäkemätöntä mielekkyyttä ja kiireellisyyttä. Siitä ei kyllä pääse minnekään, ettei kritiikkiä saa pultata kiinni riemuttomaan jähmeyteen ja tajua-mattomuuteen kokemuksen muuttuvista ja moninaisista reunaehdoista. Kulttuurilehden kaikkea tieteen tahtoon ja vahingossa kokoava muoto hoitaa monesti kuin itsestään vauhdin ja vaihteluvälin.

Lopuksi

Satuin hahmottelemaan SARVin 60-vuotisjuhlissa 2010 julkisen tilan ja toiminnan historiaa, Jürgen Habermasin rakennemuutosteorian avulla. Hänen suomennettukin esityksensä on kohtuuttoman huonossa huudossa sen vetävyyydestä ja terävyydestä huolimatta. Jos Ranskan vallankumouksessa ensimmäinen eli kuninkaan julkisuus väistyi toisen ja varsinaisen eli kansalaisten julkisuuden tieltä, voitolle pääsi viimeistään 1800-luvun lopulla kolmas eli kaupallinen tai kauppiaan julkisuus.

Nykyistä julkisuuden hallitsevaa muotoa voisi kenties jo nimittää konsultin, koutsajaan tai kehittäjän julkisuudeksi. Elämäntapajournalistiset ja itseapukirjalliset lähestymistavat ja painotukset ovat levinneet varsinaisilta tyyssijoiltaan eli yleisölehdistä, terapiaohjelmista ja menestys- tai onnellisuusoppaista yleiseen

keskusteluun ja tietopohjaiseen viestintään sekä poliittiseen päätöksentekoon. Räikeimpiä esimerkkejä tästä on nykyinen hallitusohjelma *Ratkaisujen Suomi*.

Kriittisen ajattelun ja tiedonvälityksen pysyvä reunaehto on tilanteestaan ja keinoistaan tietoinen, toiset huomioon ottava, keskustelemaan pystyvä ja yhtä halukkaasti kuin neuvokkaastikin yhteistoimintaan osallistuva kansalainen. 1960-luvun alkupuoliskon ilmentymissään tämä ihannetyyppi yhdistyi kokeilevuuteen, rohkeuteen ja elämäniloon. Ehkä useammin kuin sitä edeltäneissä tai seuranneissa keskimäärin. Vaikka se olisikin vain kohdittain paikkansa pitävä konstruktio, ja mikä muu se voisi olla, kuusikymmenlukulaisuus saattaa olla koko ajan tarpeellisempi kyhäelmä 2000-luvullakin.

Vesa Kurkela

Konserttikurin lähettiläät

*Näkökulma helsinkiläiseen musiikkikritiikkiin
1800-luvulla ja 1900-luvun alussa*

Suomalaisen musiikkikritiikin kehittyminen 1800-luvulla on siinä määrin monitahoinen kokonaisuus, ettei sitä voi kattavasti esitellä yhdessä suppeahkossa esseessä. Seuraavassa käsittelenkin valikoivasti helsinkiläisen päivälehtikritiikin vaiheita autonomian ajan toisella puoliskolla.

Tarinani pääpaino on siinä, miten musiikkiarvostelijat välittivät Suomeen yleiseurooppalaisia – lähinnä saksankielisen maailman – ihanteita ja käytäntöjä konserttielämän uudistamiseksi. 1800-luvun puolivälissä eurooppalaisessa orkesteritoiminnassa alkoi vähittäinen siirtyminen sekakonserttien käytännöistä vakaviin sinfoniakonsertteihin. Uudentyyppisissä orkesterikonserteissa suosittiin klassikoita, jo kuolleitten säveltäjien teoksia, eikä enää suvaittu vaihtelevaa sirpaleohjelmaa tai virtuoositemppuja. Samalla konserttien yleisilme sakralisoitui, ja yleisöltä alettiin odottaa entistä kurinalaisempaa käytöstä esitysten aikana.

Konserttitapojen muutos kesti hyvinkin puoli vuosisataa. Näitä samoina vuosikymmeninä Suomeen kehittyi sinfonisen musiikin ympärille konserttikulttuuri, joka on nykyisinkin musiikin taidemaailman näkyvin osa. Päiväleht-

tien musiikkiarvostelijat olivat keskeisessä asemassa uuden konserttikulttuurin maahantuonnissa ja kotouttamisessa.

Musiikkipuheen ammattilaiset

Länsimaisen musiikin estetiikkaa ja vastaanottamista koskeva keskustelu on jo yli 200 vuoden ajan pohtinut, pitääkö konserttiyleisön ymmärtää kuulemaansa. Vielä 1700-luvun puolivälissä kysymys oli aika lailla absurdi. Musiikkia ei tarvinnut selittää, eikä sen rakenteitakaan ollut tarpeen eritellä, ainakaan yleisölle. Tärkeintä musiikissa olivat erilaiset affektit eli tunnevaikutukset, joita ammatinsa osaava säveltäjä osasi käyttää tehokkaasti hyväkseen – aina musiikin käyttöyhteyden mukaisesti.

1700-luvun lopulta alkaen kaikki muuttui. Samalla muodostui vähitellen musiikkikriitikkojen ammattikunta. He nostivat esiin taide-estetiikan, musiikin teorian ja musiikillisten tapahtumien selittämisen taidon. Uudessa estetiikassa korostui musiikin sisäinen maailma, jokin arkitodellisuudesta täysin poikkeava, usein myös sanoin kuvaamaton tai ainakin hankalasti kuvattava. Vaikeatajuinen alkoi olla kovaa valuuttaa taidemusiikin yhteydessä.

Jos journalismi jättää nykyisinkin musiikista puhumisen ja musiikkiesitysten arvioinnin spesialistien tehtäväksi, niin mikään ei ole muuttunut parissa sadassa vuodessa. Musiikin ymmärtäminen ja selittäminen koettiin myös 1800-luvun taidemaailman asiantuntijoiden keskuudessa vaikeaksi, ja se jätettiin mieluusti oppineille muusikoille. Arvovaltaisin ja suuntaa antava keskustelu käytiin usein musiikin ammattilehdissä, joista monet olivat musiikkikustantajien julkaisemia. Sanomalehdistön kulttuurisen aseman vahvistuessa musiikkijutuista ja muusta taidekritiikistä tuli tärkeä osa päivälehtien sisältöä kaikissa länsimaissa.

Suomessa ei ollut 1800-luvulla varsinaisia musiikkilehtiä. Ensimmäiset perustettiin vasta 1900-luvun alussa. Täkäläisen musiikkikritiikin synty ja laa-

jeneminen tapahtuivat sanomalehtien palstoilla ja myötäili päivälehtien yleistä kehitystä. Aina 1880-luvulle saakka kotimainen lehdistö oli voittopuolisesti ruotsinkielistä. Musiikkikirjoittelu oli sitä vielä suuremmassa määrin. Harvalukuinen suomenkielinen lehdistö keskittyi lähinnä kaikkeen muuhun kuin taidemaailman asioihin: kielipolitiikkaan, uskontoon ja moraaliin, taloudellisiin kysymyksiin ja kaikenlaiseen kansanvalistukseen. Taide-elämän kehittäjät ja ylläpitäjät kuuluivat etupäässä ruotsinkieliseen säätyläistöön, ja konserttiyleisö lukeutui tähän samaan ryhmään.

Suomenkielinen musiikkikritiikki ilmaantui näkyvästi julkisuuteen vasta 1890-luvun taitteessa. Tuolloin *Uusi Suometar* ja vastikään perustettu *Päivälehti* ryhtyivät panostamaan konserttiarvioihin ja kilpailemaan niillä pääkaupungin ruotsinkielisten lehtien kanssa. Muualla Suomessa nopeasti laajentunut suomenkielinen lehdistö seurasi pian pääkaupungin lehtien esimerkkiä, ja musiikkijutuista tuli vähitellen olennainen osa niidenkin sisältöä.

Aivan alkuvaiheessa, 1840–50-luvulla, Helsingin musiikkielämän tapahtumien keskeinen kommentoija oli kulttuuriasioiden yleisnero Zachris Topelius, joka pitkälle vastasi kaikenlaisesta kulttuurikirjoittelusta *Helsingfors Tidningar* -lehdessä. Topeliuksen rinnalle nousi 1860-luvulla kaksi muutakin laaja-alaista kulttuuripersonaa, runoilija ja näytelmäkirjailija Fredrik Berndtson ja filosofi Wilhelm Bolin. Berndtsonista tuli sittemmin kenraalikuvernöörin kanslian valtiosihteeri ja suuriruhtinaskunnan virallisen lehden, *Finlands Allmänna Tidningin* päätoimittaja. Siinä toimessa hän kirjoitti myös lehtensä musiikkijutut, vaikka taisi olla enemmän kiinnostunut teatterimaailman ja muun taiteen kysymyksistä.

Myös Bolin oli teatterimies, mutta ennen kaikkea saksalaisen kriittisen filosofian ja erityisesti Ludwig Feuerbachin koulukunnan huippuasiantuntija. Bolin kirjoitti laajasti myös taidemaailman tapahtumista *Helsingfors Dagblad* -lehteen. Saman lehden toinen musiikkikriitikko oli 1860-luvulla Karl Collan, pitkälle itseoppinut säveltäjä, joka tunnetaan erityisesti yksinlauluistaan.

Samalla vuosikymmenellä Helsingin valtaalehdeksi alkoi kehittyä *Hufvudstadsbladet*, jonka musiikkikriitikoksi kiinnitettiin saksalainen viulisti Hermann Paul. Paul oli tyypillinen Keski-Euroopasta tullut musiikin ammattilainen. Hän avioitui Suomeen ja toimi aktiivisesti kulttuurielämän eri sektoreilla: musiikki-kauppiaana, kääntäjänä ja opettajana. Samanlaisia keskieuropalaisia monialalahjakkuuksia olivat yliopiston musiikinjohtajat Fredrik Pacius ja Rikhard Faltin sekä monet muut ammattimuusikot. He kaikki löysivät Suomesta uuden kotimaan, jonka musiikkielämässä oli paljon tehtäviä kyvykkäille muusikoille.

Saksalainen superkulttuuri

Mainitulla joukolla oli kaksi yhteistä nimittäjää, yliopisto ja Saksa. Suomen Keisarillinen Alexanderin-yliopisto oli ainakin 1860-luvulle saakka keskeisin Helsingin musiikkirientojen järjestäjä, ja vielä sata vuotta tuon ajan jälkeenkin lähes kaikki arvokkaimmat konsertit pidettiin yliopiston juhlasalissa. Mainituista skribenteistä Topelius ja Bolin olivat yliopiston professoreja, Berndtson dosentti, Bolin myös yliopiston kirjastonhoitaja, samoin Collan. Hermann Paul toimi saksan kielen opettajana, kuten myös Collan.

Saksalainen kulttuuri yhdisti vieläkin suurempaa kriitikkojoukkoa, sillä 1860-luvun jälkeisistä kriitikoista viisi oli Leipzigin konservatoriossa koulutettuja ammattimuusikkoja: Martin Wegelius, Ernst Fabritius, Karl Flodin, Ilmari Krohn ja Oskar Merikanto. Kaksi viime mainittua vaikuttivat ratkaisevasti suomenkielisen musiikkikritiikin syntyyn 1890-luvun alussa, ja Merikanto toimi yli vuosikymmenen *Päivälehd*en keskeisimpänä musiikkikirjoittajana.

1800-luvun viimeisinä vuosikymmeninä konserttien ja teosten julkinen kommentointi oli jo lähes kokonaan fakkimiesten käsissä. Musiikkiarvostelija kirjoitti nyt vain musiikista, ei enää teatterista tai kirjallisuudesta, kuten vanhin kriitikkopolvi oli vielä tehnyt. Keskeinen musiikkikriitikko 1870-luvulta alkaen

oli Karl Wasenius. Nimimerkillä Bis hän toimi vuosikymmeniä *Hufvudstadsbladetin* vakituksena avustajana. Waseniuksen suomenkielinen vastinpari oli Evert Katila, joka teki lähes 50-vuotisen uran *Päivälehdessä*, *Uuden Suomettaren* ja *Helsingin Sanomien* musiikkiarvostelijana. Katila oli samalla – *Nya Presseniin* kirjoittaneen Karl Flodin ohella – joukon ainoa päätoiminen journalisti. Kaikille muille konserttiarvostelut ja muut musiikkijutut olivat vain sivutoimi, joka mahdollisti pienet lisäansiot. Silti kriitikkojen enemmistön motivaatio kumpusi epäilemättä jostakin ylevämmästä: halusta edistää musiikkielämän tasoa ja vaikuttaa sen kehityssuuntaan.

1900-luvun alussa kriitikkojen läheiset yhteydet Saksaan jatkuivat entiseen malliin. Uusi kriittikopolvi oli tosin opiskellut myös Pariisissa, Wienissä ja muuallakin Euroopassa – mutta aina myös Saksassa, nyt erityisesti Berliinissä. Uuden polven kriitikkoja olivat säveltäjä Leevi Madetoja (HS), kuoromies Heikki Klemetti (US), pianisti Karl Ekman (HBL) ja pianisti-säveltäjä Selim Palmgren (HS ja HBL).

Hyvällä syyllä voi väittää, että musiikkiskribentit toimivat Suomessa saksalaisen musiikkikulttuurin maahantuojina, istuttajina ja kotoistajina. Saksa oli 1800-luvulla ja pitkälle 1900-luvullekin klassisen musiikin suurvalta, sanan mukaisesti universaali superkulttuuri. Saksalaiseen musiikkijärjestelmään liittyi käsitys taidemusiikista itseisarvona, autonomisena kokonaisuutena. Se ei ollut alistainen muille taiteille eikä kirjallisuudelle, ja muusikko-kriitikkojen tehtäväksi tuli oikeuttaa säveltaiteen olemassaolo viittaamalla ensisijaisesti musiikin sisäisiin aspekteihin ja suureen traditioon. Musiikin suurmiehet Bach ja Beethoven eivät olleet niinkään saksalaisia vaan yleispäteviä neroja. Bachin kontrapunktiä opiskeltiin kaikissa maailman konservatorioissa, ja se koettiin yleiseksi järjestelmäksi samalla tavoin, kuin Beethovenin sinfoniat olivat kaikkien sinfoniasäveltäjien ylimpänä esikuvana.

Keski- ja Länsi-Euroopan musiikkikeskuksiin verrattuna Helsinki oli vielä 1800-luvun puolivälissä pikkukaupunki ja taiteellinen takapajula. Sieltä puuttui-

vat lähes kaikki uudenaikaisen säveltaiteen instituutiot, kuten ammattiorkesterit, vakinainen oopperanäyttämö, konservatorio, musiikkikustantajat, kotimaiset ammattimuusikot ja säveltäjät sekä musiikkilehdet. 1900-luvun alkuun mennessä koko institutionaalinen kehys oli jo olemassa ja suuressa kasvun tilassa. Saksan mallin mukaan rakennettu musiikin taidemaailma oli lähes valmiina niin henkisesti kuin rakenteellisesti – kotimainen ooppera tosin aloitti vasta 1910-luvun alussa.

Tässä kehityksessä musiikkiarvostelijoiden ja sanomalehtikritiikin roolia ei ole syytä vähätellä. Kotimaisen musiikkielämän rakentamisessa kritikoilla oli monta tehtävää. Niihin kuuluivat keskieurooppalaisen musiikkikeskustelun välittäminen suomalaislukijoille, kansallisen säveltaiteen agitointi sekä kaikenlainen yleisökasvatus. Seuraavassa kohdistan huomioni vain sivistyspyrkimysten yhteen alueeseen, huvittelevan porvarin sivistämiseen.

Kurittomat kuuntelijat

Jukka Sarjala on 1800-luvun suomalaisen musiikkikritiikin muotoutumista koskevassa väitöskirjassaan (*Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide. Musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdistössä 1860–1888*) tiivistänyt päivälehtien musiikkikirjoittelun ensisijaiseksi tehtäväksi maun normittamisen ja konserttikäyttötymisen jalostamisen. Kritikko saattoi konserttiarvioillaan tuoda esiin eri teosten ja niiden esitysten hienot ja huonot puolet sekä toistaa ja perustella arvottamislinjaansa konsertista toiseen. Kritikeistä syntyi vähitellen musiikkijulkisuuden arvohierarkia. Siinä tietynlainen musiikki, yleensä sinfoniat ja muut laajat orkesteriteokset – erityisesti wieniläisklassikoilta ja muilta kuolleilta säveltäjiltä – sijoittuivat arvoasteikon kärkeen. Fredrik Pacius oli perustanut Helsinkiin jo 1840-luvun puolivälissä erityisen sinfoniayhdistyksen, jonka konsertit pidettiin kaupungin arvokkaimmassa paikassa, yliopiston juhlasalissa.

Sinfoniakonserttien järjestämisessä oli 1850-luvulla muutaman vuoden katkos, mutta 1860-luvun alusta lähtien teatteriorkesterit esittivät melko säännöllisesti sinfoniakonsertteja tuossa samassa paikassa, ja 1880-luvun alussa Robert Kajanuksen orkesteri jatkoi esityserinnettä. Juhlasalin akateemiset pylväiköt ylevöittivät Helsingin sinfoniakonsertteja aina 1970-luvun alkuun, Finlandia-talon valmistumiseen saakka. Kuten nykyäänkin, kanonisoidut klassikot hallitsivat ohjelmistoa vuodesta toiseen.

1800-luvun musiikkiarvostelijoilla ei siten ollut vaikeuksia korostaa kirjoituksissaan Beethovenin musiikin suuruutta ja musiikillisen arvorakennelman huipputa. Juhlava esitysympäristö ja ylipiston ankarat vahtimestarit luultavasti myös edistivät yleisön kurinalaista käyttäytymistä. Sinfonioiden esittäminen alkoi sakralistua jo varhain, tosin osa yleisöstä ei kyennyt tai halunnut sopeutua muutokseen. Hartaan tunnelman luominen ja uusi keskittyneen kuuntelijan ihanne eivät helposti toteutuneet, koska yleisö myöhästeli ja lähti kotiin kesken esityksen. Vuonna 1864 Wilhelm Bolin pahoitteli helsinkiläisten tapaa rynnätä ulos salista ennen Rubinsteinin 1. sinfonian finaalia: »Kiire illalliselle on tosin luonnollista mutta valitettavasti hyvin harmillista taiteelle. Kuten tunnettua monella on jo vanhastaan huono tapa pitää finaalia vetäytymismarssina [reträttmarsch].»

Samanlaiseen kurittomuuteen törmäsi Martin Wegelius lokakuussa 1871, nyt Beethovenin ensimmäisen sinfonian esityksessä. Osa yleisöstä alkoi poistua konsertista jo sinfonian ensimmäisen osan jälkeen. Yhtenä syynä Wegelius piti sitä, ettei ohjelmalehtiseen ollut merkitty sinfonian osia näkyviin. Vai oliko vika kenties Beethovenin, joka oli jakanut sinfoniansa neljään osaan, kirjoittaja ironisoi. Konsertti pidettiin poikkeuksellisesti Nikolain kirkossa, joten yleisön joukossa oli ilmeisesti muitakin kuin sinfoniamusiikin käytännöt tuntevia säätyläisiä.

Helsinkiläiset eivät kuitenkaan olleet kurittomuudessaan takapajuisia vaan pikemminkin seurasivat mannermaisia käytäntöjä. Pakeneminen pitkien sinfonioiden kurimuksesta näyttää olleen tuiki tavallista jopa Euroopan sivistyskeskuksissa. Vielä niinkin myöhään kuin vuonna 1896 wieniläisyleisö aiheutti

pienen skandaalin konsertissa, jossa esitettiin Brucknerin 7. sinfonia säveltäjän vastikään tapahtuneen kuoleman muistoksi. *Wiener Allgemeine Zeitung* raportoi: »Silti vanha piintynyt näytelmä, yleisön massiivinen pako jo sinfonian ensimmäisen osan jälkeen, koettiin jälleen, vaikka tällä kertaa käytöstävät ja säädyllisyys kehittivät pidättymään tästä käytännöstä.»

Wieniläisyleisön käyttäytymistä on selitetty sillä, että filharmonikot joutuivat tuohon aikaan soittamaan kaikki illat oopperaesityksissä. Sinfoniakonsertit pidettiin sunnuntaisin iltapäivällä, ja on ymmärrettävää, että osa yleisöstä keksi pakolista menoa kesken pitkän konsertin. Joka tapauksessa episodi kuvaa hyvin, miten hitaasti käytännöt muuttuivat.

Esimerkiksi vasta 1900-luvun alussa ryhdyttiin vaatimaan yleisöltä kurinalaisempaa otetta aplodien antamiseen. Tuolloin oli yleisenä käytäntönä, että yleisö taputti esityksille milloin halusi, myös moniosaisten teosten osien välissä ja erityisen voimakkaasti silloin, kun se halusi kuulla jonkun esityksen tai sen osan uudelleen. Jazzklubeilta ja italialaisista oopperanäyttännöistä yhä tutut käytännöt sotivat musiikin pyhyttä vastaan. *Uuden Suomettaren* kriitikko Ilmari Krohn ehdottikin toukokuussa 1902, että aplodeista luovuttaisiin kokonaan hengellisten tai muuten »syvähenkisten» teosten, kuten Beethovenin sinfonioiden yhteydessä. Kehittämisen arvoisena Krohn piti myös ehdotettua käytäntöä, jossa yleisö »huisuttaisi nenäliinaa» tai nousisi seisomaan encore-toivomustensa merkiksi.

Sekakonsertin sitkeyttä

Suomessa maun normittamisen ja konserttikurin suuremmat haasteet olivat kuitenkin muualla. Yliopiston juhlasalin sinfoniakonsertit eivät todellakaan olleet Helsingin konserttielämän koko sisältö. Suurin osa konserteista pidettiin toisaalla, pääasiassa kaupungin hienoimmassa huvittelukeskuksessa Seurahuoneella (nykyinen Helsingin kaupungintalo) ja kesäisin Kaivopuiston ulkoilmateatterissa.

Orkesterikonserttien pitäminen huvipaikoissa oli yhtä lailla mannermainen käytäntö, joka jatkui yllättävän pitkään myös Euroopan metropoleissa.

Niinpä esimerkiksi orkesteri, joka nykyisin tunnetaan nimellä Berliner Philharmoniker, soitti 1880-luvun alkuun saakka lähellä Potsdamer Platzia sijainneessa olutlukaalissa pitkissä pöydissä istuneille asiakkaille. Myös Hampurin Elbphilharmonie-orkesterin tärkeällä edeltäjällä, Julius Lauben orkesterilla oli vielä 1890-luvun alussa vakituinen kiinnitys Reeperbahnilla sijainneessa viihdekiinteistössä. Lauben populaarikonsertit esitettiin iltaisin juhlatuulella olevalle ja ilmeisen meluisalle ravintolayleisölle.

Populäärejä eli helppotajuisia konsertteja esitti myös Robert Kajanuksen Helsingin Filharmonoonisen Seuran orkesteri, jonka suora jatke Helsingin kaupunginorkesteri on. Vähintään 80 prosenttia orkesterin konserttitarjonnasta koostui vielä 1900-luvun vaihteessa näistä tilaisuuksista. Niitä järjestettiin jopa neljänä iltana viikossa.

On turha luulla, että näissä konserteissa soitettiin poppia siinä mielessä kuin tuon genren nykyisin ymmärrämme. Musiikkiohjelman suunnittelun takana oli yli vuosisatainen sekakonsertin perinne. Sen mukaisesti konsertin piti olla mahdollisimman vaihteleva, kevyttä ja vakavaa, iloista ja tunteellista sopivassa suhteessa ja tietyn kaavan mukaan järjestettynä. Ohjelmaan saattoi kuulua miltei mitä tahansa orkesterikirjallisuuden alalta. Vain sinfoniat olivat suhteellisen harvinaisia – ilmeisesti pituutensa vuoksi.

Illan ohjelmassa oli kolme jaksoa, joista jokainen alkoi alkusoitolla, yleensä jostakin tunnetusta oopperasta tai operetista. Illan toisena kappaleena oli melkein aina wienervalssi, mutta ohjelmaan mahtui hyvin monenlaisia teoksia ja tunnelmia, kuten virtuoosisia konserttoja, balettimusiikkia, tunnelmakappaleita ja erilaisia potpureita – nykytutkimus on ryhtynyt kutsumaan tuollaista ohjelmistoa middle-musiikiksi.

Kajanus soitti populääreissään silmiinpistävän paljon Wagnerin alku- ja väli-soittoja sekä orkesterille sovittuja oopperakatkelmia. Myös ranskalainen, skan-

dinaavinen ja venäläinen nykymusiikki oli näkyvästi esillä. Yleisö tuntuu erityisesti pitäneen ranskalaisen näyttämö- ja ohjelmamusiikin värikylläisestä eksotismista, ja säveltäjänimet Massenet, Saint-Saëns, Fauré ja d'Indy toistuivat ohjelmissa tämän tästä. Uusi kepeä orkesterimusiikki tarjosi kiinnostavaa vaihtelua sinfoniakonserttien klassisvoittoiselle tarjonnalle.

Huomionarvoista on, että Helsingin kriitikot suhtautuivat helppotajuisiin konsertteihin hyvinkin arvostavasti ja kannustavasti. Niistä kirjoitettiin ja niiden esityksiä arvioitiin säännöllisesti sinfonia- tai solistikonserttien tapaan. Kriitikot olivat tosin selvästi lyhyempiä kuin vakavien konserttien arviot. Silti arvosteluissa puututtiin yhtä lailla yksittäisten esiintyjien ja orkesterin soiton laatuun sekä ehkä tavallista enemmän ohjelmistovalintoihin. Varsinkin ennen 1890-lukua tyypillinen kriitikon kommentti koski yksittäistä teosvalintaa.

1870-luvulla Martin Wegelius paheksui operettisävelmien esittämistä kapellimestari Nathan Emanuelin teatteriorkesterin populaarikonsertissa, ja 1890-luvun alussa Oskar Merikanto harmitteli *Päivälehdessä* useaan otteeseen Kajanuksen helppotajuisten konserttien yleisön makua pilaavia ohjelmistovalintoja, esimerkiksi seuraavasti: »Tämä [Fantasia kornetille], kuten muutkin Hochin teokset, on mitä arvottominta musiikin pilaamista, sen ihanan ja kauniin ruhjomista, jota musiikista pitäisi löytyä. Ikävä, että solistien täytyy käyttää tuollaista mitätöntä musiikkia, näyttääkseen että ovat – taiteilijoita.»

Huvittelevan porvarin sivistäminen

Kriitikojen into helppotajuisten konserttien esillä pitoon liittyi niiden suosioon. Kun sinfoniakonsertit kärsivät jatkuvasti yleisökadosta, helppotajuiset vetivät jatkuvasti kuuntelijoita puoleensa. Myös Kajanus otti onkeensa huomautukset ala-arvoisista ohjelmanumeroista. Hän vakavoitti piirun verran tarjontaa ja poisti kaikkein keveimmät salonkikappaleet ohjelmistosta. Myönteinen julkisuus piti

sisällään selkeän pyrkimyksen musiikkiyleisön kasvattamiseen ja kehittämiseen. Huvittelevaa porvaristoa haluttiin näiden konserttien myötä innostaa musiikin laajempaan ymmärtämiseen. *Päivälehd*en anonyymi kirjoittaja painotti »kansantajuisten orkesterikonserttien» suurta merkitystä lokakuussa 1890:



[Populäärikonsertti] herättää soitannollista halua ja se vähitellen kehittää soitannollista aistia. Tietämättäänkin oppii tuo lihavanlääntä »tuutinkinsa» ääressä istuva proosallinen maailmanmies käsittämään ja arvostelemaan sitä, mikä hänen korviinsa luonnonlain pakosta tunkee. Ja varsin tyytyväisenä hän vihdoin huomaa, että hän, ennen niin mahdoton kaikessa mikä soitantoa koskee, nyt voi ottaa osaa keskusteluun näistä asioista, jopa silloin tällöin olla erimieltäkin muutamissa soitannollisen maun asioissa. – Mikä erinomainen tilaisuus kuulla arvokasta, totista ja kehittävää soitantoa!»

Jälkikäteen on mahdoton arvioida, onnistuiko Robert Kajanus laadukkaalla ja helpotajuisella ohjelmistollaan kasvattamaan yhtäkään huvittelevaa sikarimiestä vaikeatajuisemman musiikin kuuntelijaksi, sivistysporvariston jäseneksi. Helsinkiläiset kriitikot tekivät joka tapauksessa parhaansa konserttien taideimagon ylläpidossa samalla kun valvoivat ohjelman ja esitysympäristön laatua. Konsertit vakavoituivat lisää 1900-luvun alussa, ja niissä soitettiin yhä useammin myös uutta sinfonista orkesterimusiikkia – kevyempien osuuksien välissä. Muun muassa Erkki Melartinin kaksi ensimmäistä sinfoniaa esitettiin tuoreeltaan populäärikonserttien yleisölle.

Kriitikkojen toistuvien protestien seurauksena populääreihin saatiin myös osaksi iltaa tupakointikielto, ja pöytiin tarjoileva henkilökunta oppi ainakin josain määrin hillitsemään juoksenteluintoaan kuuntelurauhaa edellyttävien ohjelmanumeroiden aikana. Pienissä pöydyissä istuvaa yleisöä ei loppuillasta hillinnyt ilmeisesti mikään, ja Kajanus ratkaisi ongelman sijoittamalla reippaammat

ja voimakkaimmat orkesteriteokset illan viimeiseen settiin. Alkoholitarjoilusta luopumistakin ehdotettiin, mutta se ei onnistunut ennen kieltolain voimaantuloa kesällä 1919. Samana vuonna Kajanuksen orkesteri – nyt Helsingin kaupunginorkesterin nimellä – esitti viimeiset populääriinsä uudessa hienostoravintola Börsissä.

Suuri muutos

Helsinkiläisten huvittelutavat kokivat viimeistään 1900-luvun alussa rajun murroksen, ja helppotajuiset konsertit alkoivat menettää suosiotaan uusien viihdemuotojen rinnalla. Niistä keskeisiä olivat varietee ja elokuva, jotka kuuluivat usein samaan ravintolaohjelmaan. Samalla musiikkikriitikot näyttävät menettäneen kiinnostuksensa populääreihin, ja niitä noteerattiin entistä vähemmän musiikkipalstoilla. Myös Kajanus vähensi ravintolasoiton määrää ja kohdisti yleisökasvatuksensa herrasväen sijasta alempiin sosiaaliryhmiin.

Kansansinfoniakonsertit Hakaniemen työväentalolla olivat 1910-luvun uutuus. Ohjelmisto noudatteli vanhaa sekakonsertin perinnettä sillä erolla, että illan ohjelmaan kuului lähes aina jokin sinfonia – eikä Beethoven ollut harvinaisen vieras näissäkään tilaisuuksissa. Konsertit arvosteltiin Helsingin lehdissä normaalien sinfoniakonserttien tapaan. Ainakin osa kriitikoista katsoi tehtäväkseen tukea uutta yleisövalistuksen muotoa semminkin kuin työväentalon konsertteihin ei liittynyt taide-esitysten pyhyttä rapauttavaa alkoholitarjoilua.

Populäärikonserttien häviäminen päivälehtien musiikkipalstoilta heijasteli syvällistä muutosta musiikkielämän rakenteessa. Samalla hävisi myös middle-musiikkia koskeva julkisuus suurelta osin. Viimeistään 1920-luvulle tultaessa Suomeen oli vakiintunut täysin mannermaiset mitat täyttävä taidemusiikin konserttielämä ja sen tapahtumiin keskittyvä päivälehtien kriittikkokunta. Se koostui nyt kokonaan koulutetuista asiantuntijoista, jotka olivat ainakin uransa aiemmissa vaiheissa toimineet säveltäjinä tai käytännön muusikkoina. On sano-

mattakin selvää, että musiikkia koskeva lehtidiskurssi sisälsi runsaasti ammattikieltä ja esteettistä kuvausta, jonka ymmärtäminen ei tavalliselle lehdenlukijalle ollut helppoa. Musiikkikritiikistä tuli vuosikymmeniksi harvinaisen tiukka osakulttuuri, jonka kielellinen rekisteri ylläpiti ja suojeli oman taidemaailman rajoja.

Samoihin aikoihin suomalaiseen musiikkijulkisuuteen vakiintui erittäin voimakas taide/viihde-jako. Musiikkiarvostelijat eivät enää katsoneet tehtäväkseen arvioida viihteellisiä musiikkiesityksiä, kuuluivat ne sitten varieteehen, elokuvaan tai uuteen amerikkalaiseen tanssimusiikkiin, jazziin. Lehtikritiikki vaikenä näistä musiikin alueista täysin tai korkeintaan käytti sopivissa yhteyksissä halventavia ilmauksia. Tässä mielessä juuri kriitikot olivat kaikkein eriytynein musiikkiammattilaisten joukko. Heille musiikki oli mustavalkoisesti jakautunut taiteeseen ja ei-taiteeseen.

Muut toimijat, säveltäjät, pedagogit, muusikoista nyt puhumattakaan, joutuivat tuon tuosta ylittämään maagisen rajan. 1900-luvun alun muusikot soittivat yhtä hyvin elokuvateattereissa, ravintoloissa, tanssipaikoilla kuin orkesterikonserteissa ja teatteriesityksissä. Liike työympäristöjen välillä oli jatkuvaa. Säveltäjät Sibeliusta myöten tekivät musiikkia moneen käyttöön: koululauluja, joululauluja, kuorolauluja ja monenlaisia pikkukappaleita pianolle tai orkestereille. Yläilmoissa liitävien kriitikkojen ei kuitenkaan tarvinnut alentua niistä kirjoittamaan.

Artikkeli pohjaa puheenvuoroon SARVin Kriittikopäivillä 18.11.2017.

Inka Rantakallio

Feministinen näkökulma tulee rap-kritiikkiin hitaasti

Kevättalvella 2017 suomalaisella musiikkikentällä keskusteltiin Cheekin ja Elastisen muodostamasta Profeetat-rap-duosta ja sen julkaisemasta singlestä *Yhtäccii*. *Rumba* julkaisi toimittajien kollektiivisesti kirjoittaman kritiikin, jossa singleä luonnehdittiin muun muassa seuraavin sanoin: »Kun keski-ikäiset kokoomusnuoret laulavat ryyppäämisestä, jälki on rumaa» (Samuli Knuuti), »Yhtäccii dokaaminen ei kuulosta miltään hauskanpidolta, vaan hampaat irvessä vetämiseltä ja ohimot hiessä valomerkin lähestymistä stereona näkyvästä kellosta laskeskelulta. Basso jylisee niin, että näitä iskureploja ei kukaan kuule saati muista – ja hyvä niin» (Jukka Hätinén) ja »Oraali- (päättä) ja anaaliseksiin (häntää) 'saaminen' baari-illan aikana on toki näin aikuisten kesken iloinen asia, joskin single olisi tehnyt enemmän hyvää ja tuonut näkyvyyttä vieläkin problemaattiselle asialle jos se olisi julkaistu Pride-viikolla.» (Jean Ramsay).

Tiivistettynä: Profeettojen *Yhtäccii* on heteroanthem, jossa naiset typistyvät itseriihtoisien maskuliinisen päihtymyksen oheisviihdykkeeksi ja »lesbot kääntyy streiteiks». Kritikkojen kommentoissa kappaleen ilmeistä seksismiä ei kuitenkaan mainittu suoraan. Lähimmäksi sukupuolten epätasa-arvon

ja heteronormatiivisen hypermaskuliinisuuden kritiikkiä pääsi kommentissaan Jean Ramsay. Hänen ironinen Pride-heittonsa jäi tosin puolitiehen.

Profeettojen singlen käsittely osoittaa, että suomalaisessa hiphop-kritiikissä on selkeitä puutteita. Maailmalla jo jalansijaa saanut hiphop-feminismi ei ole vielä rantautunut musiikkijournalismimme valtavirtaan siitä huolimatta, että muutamat musiikkikentän toimijat ovat herätellään keskustelua meilläkin.

Termin hiphop-feminismi kehitti Joan Morgan vuonna 1999 ilmestyneessä teoksessaan *When Chickenheads Come Home to Roost: My Life as A Hip Hop Feminist*. Morgan määrittelee hiphop-feminismin moniulotteisena, usein ristiriitaisenaakin käsitteenä. Se tarkastelee, miten esimerkiksi oma rotu, luokka, sukupuoli ja maskuliininen, heteronormatiivinen ja rasistisiakin stereotypioita hyödyntävä hiphop-kulttuuri voivat olla samanaikaisesti voimaannuttavia ja ongelmallisia. Hiphop-feminismi antaa luvan kuunnella roisimpaakin räppiä, mutta ei kritiikitt. Morganin kirjan ohella hiphop-feminismii on käsitelty esimerkiksi Gwendolyn Pough'n, Elaine Richardsonin, Aisha Durhamin ja Rachel Raimistin toimittamassa kirjassa *Home Girls Makes Some Noise: Hip Hop Feminism Anthology* (2007).

Hiphop-feminismi keskittää huomionsa erityisesti sukupuoleen ja rotuun ja miten hiphop-kulttuuri ja -musiikki vaikuttavat lajin kuluttajien identiteettiin ja maailmankuvaan. Vaikka hiphop-feminismi pyrkii intersektionaalisuuteen eli tarkastelemaan samanaikaisesti sukupuolen ohella myös muita yhteiskunnallisia ja identiteettikategorioita, on esimerkiksi Morganin kirjassa käsittely kuitenkin hyvin heterokeskeistä. Muun muassa queer-näkökulma on tullut osaksi hiphoppia koskevaa keskustelua laajemmin vasta viime vuosina, esimerkiksi avoimesti lesbojen artistien kuten brooklyniläisen Young M.A.:n tai ruotsalaisen Silvana Imamın myötä.

Vaikka hiphop-kentällä harva ehkä nimittää itseään feministiksi tämän musiikkikulttuuriin viittaavan etuliitteen kera, voidaan Morganin määritelmää soveltaa esimerkiksi kahden tämän hetken tunnetuimman yhdysvaltalai-

sen rap-artistin, Cardi B:in ja Nicki Minajin, sekä suomalaisen räppäriin Adikian tapoihin identifioitua feministeiksi. Kolmea artistia yhdistää ennen kaikkea heidän taiteellinen toimijuutensa hiphop-musiikkigenressä mutta myös esimerkiksi naiseuteen, seksuaalisuuteen, ja rodullistamiseen liittyvien kysymysten esille nostaminen.

Rumpalina ja kuvataiteilijanakin tunnettu helsinkiläinen Adikia tekee yhdessä toisen rap-artistin Mon-salan kanssa *Matriarkaatti*-podcastia, jossa pyritään tuomaan intersektionaalisen feminismin lähestymistapoja mukaan keskusteluun hiphopista. Oman etuoikeutetun positionsa valkoisena cis-heterona tunnustava Adikia on nostanut sanoituksissaan esille erityisesti naisten seksuaalisuuteen liittyviä kaksoisstandardeja, jotka rajoittavat itseilmaisua ja leimaavat seksuaalisesti aktiivisia naisia (ks. erityisesti Adikian esikoissingle *Paha Narttu*, 2017).

Antiikin Kreikan epäoikeuden jumalattarelta nimensä lainaava Adikia kysyy musiikkinsa kautta, mitä tapahtuu, kun nainen valitsee esineellistä itsejensä. Yhdysvalloissa puolestaan Nicki Minaj ja Cardi B kannustavat itseilmaisuun piilottamatta tai häpeämättä omaa seksuaalisuutta, etnistä ja luokkataustaa tai persoona, vaikka ne eivät sopisi yhteiskunnan tai muiden ihmisten käsityksiin siitä, mikä on sopivaa.

Suomessa hiphop-feminismistä on havaittavissa muutamia muitakin signaaleja. Esimerkiksi toimittaja-kirjailija ja *Ruskeat Tytöt* -median päätoimittaja Koko Hubara keskustelee hiphopista ja feminismistä esseeteoksessaan *Ruskeat Tytöt* (Like, 2017) todeten, että hiphop oli hänen nuoruudessaan ainoa valtavirtakulttuurin osa, joka tarjosi samaistumiskohteita. Siksi se toimi voimavarana hegeemonisen valkoisuuden määrittelemässä yhteiskunnassa. Hubara, kuten Morgan, korostaa, että hiphopin naisia seksualisoivat representaatiot voivat toimia myös voimaannuttavina, vaikka nämä – usein aiheellisesti – tuomitaan naisia esineellistävinä. Toisin sanoen hiphop-feminismi tunnistaa ja tunnustaa yksilöiden ajattelun ja kokemusten ristiriitaisuuden ja monimutkaisuuden ja ennen kaikkea

antaa luvan kuunnella hiphop-musiikkia ja voimaantua siitä monista ongelmallisista piirteistä huolimatta. Hiphop-feministi kritisoi hiphopin ongelmia, kuten seksismiä, mutta suhtautuu yhtä lailla kriittisesti hiphop-musiikkiin liitettyihin negatiivisiin, usein rasistisiin stereotyyppioihin.

Matriarkaatin sekä Koko Hubaran ohella esimerkiksi toimittajien Maryan Abdulkarimin, Renaz Ebrahimin ja Hanna Rädyn voi katsoa edustavan intersektionaalisen hiphop-feminismin hengessä suomalaisella hiphop-kentällä toimivia henkilöitä. He ovat toistuvasti ja kriittisesti kiinnittäneet huomiota tapoihin, joilla rodullistettujen ja naisten toimijuutta kyseenalaistetaan tai rajoitetaan melko valkoisessa ja miesvaltaisessa hiphop-skenessä Suomessa. Toimittajien ohella suomalaiset naispuoleiset räppärit ovat jo pitkään kyseenalaistaneet arkipäivän seksismiä musiikissaan, josta yksi varhainen esimerkki on Mariskan esikoislevy *Toisin Sanoen* (2002). Tuoreempi esimerkki feministisestä näkökulmasta räpissä on Yeboyahin debyyttisingle *Broflake* (2017), jossa pilkataan kriittistä herkästi loukkaantuvia valkoisia heteromiehiä ja pohditaan rakenteita erityisesti rodullistetun naisen näkökulmasta.

Feministinen ajattelu on alkanut pikkuhiljaa soluttautua myös joidenkin suomalaisten miespuoleisten rap-artistien toimintaan ja sanoituksiin. Erityisesti Paperi T:n puhe Musiikki & Media -tapahtumassa Tampereella syksyllä 2017 sai kiitoksia. Hän nosti puheessaan esiin, miten tärkeää musiikki- ja media-alalla on antaa tilaa muille kuin valkoisten heteromiesten äänille – ja tiedosti myös tilanteen ironisuuden edustaessaan itse kyseistä ryhmää. Paperi T on esimerkiksi menestyneellä *Malarian Pelko* -levyllään (2016) ja *Post-alfa*-runokirjallaan (2016) purkanut hegemonista maskuliinisuutta rap-ilmaisussa. Rapin hegemonisella maskuliinisuudella viitataan järjestelmään, jossa esimerkiksi aggressiivisuutta, heterosuhteita, naisten esineellistämistä sekä miehen (usein väkivallan uhkaan kytkeytyvää) valtaa suhteessa naisiin korostavaa ajattelua palkitaan.

Paperi T:n ohella räppäri Khid on kyseenalaistanut hiphopin hegemonista maskuliinisuutta muun muassa *Ateisti*-kappaleen sanoituksissa (levyllä *Ohi*,

2016). *Ateistissa* Khid räppää: »En oo tekemäs mitään aitoo/ enkä liittymäs oppilahkoon/ jossa aikuiset uskovaiset ajattelee et omistaa naiset». Aitous-vaatimukset ovat tyypillisiä rap-genressä, ja kappaleessa Khid kritisoi naisten esineellistämistä aitous-argumenttien varjolla, toisin sanoen ajatusta, että vain tällainen rap-musiikki on »oikeaa» räppiä. Khidin mainitsemasta ajattelusta voi havaita merkkejä esimerkiksi sosiaalisen median keskusteluissa, joissa miehet perustelevat naisia halventavia ilmaisuja sillä, että »näin on aina ollut». Ikään kuin naisten alentaminen kuuluisi määritelmällisesti hiphop-genreen.

Tämän asetelman kritisoiminen on leimallisesti hiphop-feministinen teko.

Edellä mainittujen esimerkit kertovat, että hiphop-feministisellä tarkastelulla on paljon annettavaa musiikkikritiikille, joka haluaa kyseenalaistaa totuttuja ajattelutapoja. Sitä voidaan soveltaa myös Profeettojen kaltaisen hypermaskuliinisen hiphopin kritiikkiin. Helsingin Sanomien Nyt-liitteelle antamassani haastattelussa nostin Profeettojen *Yhtäccii*-kappaleen seksismin tarkastelun keskiöön, kehystin sen osaksi suomalaisen rap-musiikin lisääntyntä naisiin kohdistuvaa esineellistävää kielenkäyttöä ja valkoisten heteromiesten valta-asemaa suomalaisessa hiphop-musiikin kentässä. Seksistisiä sanoituksia esimerkiksi niiden humoristisuuden perusteella puolustavat henkilöt unohtavat helposti puolustavansa samalla olemassa olevia valtasuhteita ja epätasa-arvoista tilannetta, jossa miehet edelleen määrittelevät, miten naisista puhutaan.

Identifioidun itse hiphop-feministiksi. Rap-musiikin ei mielestäni tarvitse olla naisia esineellistävää, sortavaa tai rajoittavaa, mutta myönnän silti kuuntelevani myös sellaiseksi luokiteltavaa musiikkia. Morgania vapaasti mukaillen: meidän ei tarvitse luopua rap-musiikista sen vikojen vuoksi, mutta suhteen tulevaisuus vaatii myös kykyä kriittisyyteen sekä molemminpuolista kunnioitusta. Kuten jokaisessa rakkaussuhteessa.

Hanna Suutela

Näyttelijättären paradoksi – arvoitus nimeltä Ida Aalberg

Näyttelijätär Ida Aalberg syntyi ratamestarin ja emännöitsijän tyttärenä Leppäkosken kartanon sivurakennuksessa vuonna 1857. Hänen 58 vuotta kestänyt elämänsä päättyi pitkän uran jälkeen Pietarissa tammikuun 17. päivänä 1915 paronitar Uexkull von Gyllenbandina, yli 102 vuotta sitten.

Aalberg on edelleen Suomen teatterihistorian merkittävin 1800-luvun ja vuosisadan vaihteen näyttelijä. Monessa mielessä hän oli sekä ensimmäinen kansallisesti merkittävä suomenkielinen ammattinäyttelijä että pitkään ainoa kotimaisen teatterimme kansainvälisille näyttämöillekin pyrkinyt tähti. 1800-luvun lopulla hän oli suomalaisuusliikkeen suuri voimavara, fennomaanioppilaiden kollektiivisen rakastumisen kohde ja monen nuoren tyttökoululaisen idoli.

Suomalaiselle puolueelle Aalbergilla oli välinearvoa, olihan hän elävä todiste suomenkielisen korkeakulttuurin mahdollisuuksista. Hänestä tuli paitsi suomalaisen näyttämötaiteen myös suomen kielen ja Suomen kansan sivistysmahdollisuuksien symboli. Vuonna 1880 olleen Henrik Ibsenin *Nukkekodin* ensiesityksen jälkeen Aalbergissa nähtiin modernin, itsenäistyvän naisen ihanne. Se heijastui myös hänen imagoonsa kansallisuusaatteen henkilöitymänä. Aalberg oli kuva julkisesti ihanteidensa puolesta toimivasta naisesta tai joissakin rooleissaan jopa

Suomi-neidosta, sellaisessa vaiheessa, jolloin itsenäinen Suomi oli vielä ääneen lausumaton unelma.

On kuitenkin kiinnostavaa, että juuri menestyksensä huippuvuosina 1877–1887 Aalberg oleskeli useaan otteeseen pitkiä aikoja ulkomailla. Hän näytteli Ruotsissa, opiskeli Dresdenissä, seurasi teatteria Pariisissa ja jopa työskenteli Kööpenhaminassa tanskaksi usean näytäntökauden ajan. Harva muistaa, että Aalberg erosi virallisesti Suomalaisesta Teatterista jo vuonna 1884 ja palasi taloon kiinnityksellä vasta sen muututtua Suomen Kansallisteatteriksi. Toisen sortokauden keskellä, vuosina 1909–1911, Aalberg työskenteli Suomen kansallisteatterissa näyttelijänä, ohjaajan nimikkeellä ja apulaisjohtajan asemassa. Vierailijastatuksesta huolimatta hän oli ollut koko Bergbomien kauden ajan Suomalaisen teatterin kiistaton vetonaula, jopa siinä määrin, että koko ohjelmisto muokattiin hänen vierailujaan silmällä pitäen lyhyelläkin varoitusajalla.

Poissaolon ja läsnäolon välinen jännite esti hänen hahmonsa arkipäiväistymisen pienten teatteriyleisöjen Suomessa. Koulutuksen tuomat ideat ja menestykset ulkomailla kohottivat hänen mainettaan kotimaassa tavalla, joka edelleen tuntuu kuuluvan teatteriin liittyvään julkisuuspuheeseen.

On kuitenkin syytä muistaa, että Ida Aalbergin tarina ei ole erityisen suomalainen tarina. Kuten esimerkiksi Catherine A. Schuler on todennut, 1800-luku oli koko Euroopassa, myös Venäjällä, suurten näyttämötaiteilijoiden ja erityisesti suurten diivojen aikakausi. Yleiseurooppalainen, porvarillisen ydinperheen ympärille kiertynyt kulttuuri alkoi osoittaa murtumisen merkkejä kaupungistumisen ja teollistumisen eli niin sanotun modernisaation myötä. Eri sukupuolten välinen yhteiskunnallinen jännite sai aikaan sen, että perinteinen käsitys naiselisuudesta ja naisen paikasta alkoi etsiä vaihtoehtoja. Naisen asemassa alkanut suuri muutos näkyi nopeasti näyttämötaiteen naiskuvissa, ja 1800-luvun lopun tähtiteatterissa miehille jäi lähinnä suuria diivoja säestävä rooli.

1800-luvun lopulle oli ominaista intohimo teatteriin sekä taidemuotona että psyykkisenä rakenteena. Sosiaaliisiin suhteisiin ja verkostoihin nojaavassa sääty-

yhteiskunnassa ja etenkin sen porvarillisessa kulttuurisfäärissä jokainen olikin tavallaan vähän näyttelijä. Ihmisenä oleminen oli jäljittelevää käytöstapojen, rituaalien ja niiden kanssa yhteensopivien tunneilmaisujen omaksumista ja tuottamista. Tätä porvarillisen elämäntavan piirrettä heijastivat niin Ibsenin näytelmät kuin pariisilaisten lääkäreiden järjestämät julkiset hypnoosinäytännöt. Ajan psykologia katsoi näyttelemisen eli myös erilaisten sosiaalisten roolien mukaan toimimisen olevan osa erityisesti naiselle kuuluvaa, sukupuolelle ominaista ja luonnollista olemusta. G. W. F. Hegelin estetiikassa näyttelemistä pidettiin aivan erityisen naisellisena taiteena, siinä missä näytelmäkirjallisuuden kirjoittaminen nähtiin maailmoja luovana miesten työnä. Jopa J. V. Snellman luki Hegeliään omaksuen ajatuksen naisen näyttelijäluonteesta tai näyttelemisen naisellisesta olemuksesta julistaen vuonna 1877, että jokaisen teatteriseurueen, siis myös Suomalaisen teatterin, huomion keskiössä tulisi olla primadonna.

Tällaisia taustavirtoja vasten näyttelijättären käsite on 1800-luvun lopun voimallisimpia metaforia, monia ristiriitaisiakin merkityksiä sisältävä merkitysten kerrostuma. Näyttelijä on sekä ammattinsa kautta että symbolina tiukasti sidoksissa historialliseen, yhteiskunnalliseen ja kulttuuriseen yhteyteensä. Katsoja näkee näyttämöllä yhtä aikaa todellisen roolia esittävän ihmisen ja kirjailijan mielikuvituksessa syntyneen henkilöhahmon. Näyttelijän henkilökohtainen elämä, oma moraali tai ideologia tuovat merkityksiä hänen rooleihinsa katsojan silmissä ja näyttelijän ja yleisön suositushdetta rakennetaan toiston avulla. Tämä suhde oli elintärkeä diivastaan riippuvaiselle tähtiteatterille, oli kyse sitten julkisuuden ohjailemisesta skandaalien avulla kuten vaikkapa Pariisin kilpailevien teatteritalojen kesken tai päinvastoin, yrityksissä kietoa yhteen kansallisuusaate, porvarillinen siveyskäsitys ja näytteleminen, mikä näyttää olleen tietoinen tavoite Suomen Kansallisteatterin edeltäjässä, Bergbomien Suomalaisessa teatterissa.

Siinäkin vaiheessa kun Ida Aalbergin käyttämät näyttämötaiteelliset keinot jo herättivät keskustelua tullen verratuksi muihin mahdollisuuksiin, jopa neiti Emi-

lie Bergbomin oli helppo tunnustaa Ida Aalbergin kahtalainen asema teatterin syntyvaiheissa. Hän kirjoittaa:



Ilolla ja kiitollisuudella olemme aina tunnustaneet teidän suuren merkityksenne, ei yksin taiteellisten ihanteiden kannattajana, vaan teidän vieläkin suuremman merkityksenne yhtenä isänmaan sivistys- ja kulttuuri- pyrkimysten suurista esitaistelijoista. Onnekas, te, joka tässä taistelussa saatte taistella ensimmäisessä rivissä ja menestyksellä, ja voitokkaasti saattaa sen suurta päämäärää kohti.»

Ida Aalberg nähtiin siis jo elinaikanaan hyvin tietoisesti kuvana, itsensä ja monen muun asian representaationa. Kuvaluonteensa takia hän myös meidän aikanamme on päätenyt näyttämöhahmoksi, esimerkiksi Kristiina Haltun tulkinaksi Minna Canthia käsittelevässä näytelmässä. Ida Aalbergia on muistettu pat-sain, postimerkein ja kadunnimien ja hänen nimensä symboloi näyttelijää sukupolvien ajan.

1800-luvun lopun naisten ristiriitainen läsnäolo

Voidaan sanoa, että Ida Aalberg on henkilöitynyt koko suomalaisen teatterihistorian 1800-luvuksi. Hänen uransa kattaa piirteillään kaikki mainittavat teatterihistorian ilmiöt Suomessa, kansan itsensä järjestämien seuranäytäntöjen amatöörimäisyydestä kansainvälisen tason ja tyylin ammattinäyttelemiseen. Eikä ainoastaan yhdellä tapaa näyttelemiseen vaan näyttelemiseen kaikissa sen ajankohtaisissa tyyllilajeissa suuren tyylin deklamaatiosta hermonäyttelemisen kautta sävykkäämpään ibseniläiseen realismiin.

Tähän eri näyttelemistyylien hallitsemiseen liittyy kiinnostava pieni yksityiskohta Suomalaisen Teatterin historiassa. Kun Suomalaisen Teatterin näytte-

lijät 1880-luvulla ryhtyivät puuhaamaan illanviettoa kerätäkseen eläkekassansa jäsenille toimeentulotukea, Ida Aalberg järkytti pahasti helsinkiläisiä tukijoitaan ehdottamalla illan ohjelmistoon tanskalaista parodiaa Henrik Ibsenin näytelmästä *Rosmersholm*.

Helsinkiläiset pitivät skandaalina ajatusta, että tähti itse olisi asettunut irvimään omaa vasta nähtyä roolityötään näytelmän alkuperäisversiossa, vieläpä tragediassa, jonka esitystä moni piti Bergbomin teatterin taiteellisenä voittona. Paheksunta kertoo oletuksesta, että ollakseen kunniallinen, näyttelijättären kuului olla johdonmukainen tai että hänen miellettiin olevan suorastaan yhtä kuin roolityönsä. Aikalaiset eivät lukeneet näyttelijättären ehdotusta todisteena, että Ida Aalbergilla olisi ollut ammattitaitoa esittää samaa teosta eri tyyllilajeissa. Ehdotusta ei luettu myöskään huumorintajun ilmauksena. Sen sijaan heräsi epäily näyttelijättären epäluotettavuudesta. Henkilökohtaisesti olen aina pitänyt kohua signaalina, kuinka vahva Aalbergin ammatillisen itsetunnon ja tyylirepertuaarin on täytynyt olla.

Näyttelijättären paradoksi liittyy 1800-luvun lopun naisten ristiriitaiseen läsnäoloon avautuvassa julkisessa tilassa. Ida Aalbergin elämästä jälkeen jääneessä aineistossa epäily naisen näyttelijyydestä ja toisaalta näyttelemisen kunniallisuudesta konkretisoituu esimerkiksi tuoreen aviomiehen paroni Uexkull von Gyllenbandin kirjeessä, joka on päivätty Lontoossa 15. heinäkuuta 1894.



Vaimoni! Juuri nyt sai minut valtaansa ajatus – minä luulen, etten koskaan voi nähdä sinun näyttelevän. Minusta tuntuu nyt siltä kuin tulisin siitä hulluksi. Sillä: Näytteleminen on minusta valhetta ja päinvastoin. Mitä paremmin, siis mitä pettävämmin elämää jäljitellen sinä näyttelet, sitä pienempi mahdollisuus on löytää ulkonaista, muodollista välikappaleta, jonka avulla voisi erottaa elämän ja elämän näyttelemisen toisistaan. Jos siis näyttelemisessäsi pääset aina elämän pettävään esittämiseen (mitä parempaa näyttelemisesi on) – mikä voi silloin taata, ettei sinulle

*päinvastoin myöskin itse elämä ole paljasta – pettävästi elämää muistut-
tavaa näyttelemistä?*

Nuoren aviomiehen epävarmuus kirjeessä on erinomainen esimerkki ajattelutavasta, joka uusintaa epäilyksen näyttelevän naisen kunniallisuudesta samalla kun yrittää kömpelösti kysyä, »rakastatko minua todella». Mutta myös Ida Aalbergin elämää tutkineet ovat kaikki joutuneet jossain määrin pohtimaan kysymystä Ida Aalbergin esiintyvän persoonan ja tunteiden esittämisen autenttisuudesta – olipa tutkijan lähtökohtana usko aitouden mahdollisuuteen ylipäättään tai ei. Omaa mieltäni vaivasi Ida Aalbergin nuoruudenkirjeisiin tutustuessani, että Ida saattoi esimerkiksi Pariisin matkaltaan kirjoittaa aamupäivällä hehkuvan kansallismielisen kirjeen kotiteatteriinsa, tavallisesti neiti Emilie Bergbomille. Siinä hän lähes hurmioitunein sanankääntein vakuutti koti-ikävänsä ja suomalaisuuttaan, koki vierautta ja yksinäisyyttä ulkomailla ja nojasi Bergbomien ystävälliseen hyväntahtoisuuteen koko palavan suomalaisen sydämensä vimmallalla. Saman iltapäivänä hän saattoi kirjoittaa kirjeen vaikkapa hänen matkaansa rahoittaneelle mesenaatille ja kuvata helpotusta, jota on on tuntenut päästyään viimein pois Suomesta, pois kaikesta Helsingin ikävyydestä ja kohti uusia kansoja, taidetta, impulsseja ja oppia, jonka värikkäys ja monipuolisuus tekisi hänelle vielä ankeaksi ajatella paluuta Suomalaiseen teatteriin.

Näytteleekö Ida Aalberg kirjeissään? Tavallaan kyllä. Hänen persoonallisuutensa tai todellinen tunne-elämänsä on luultavasti eniten läsnä rakkauskirjeissä Lauri Kivekkäälle tai Alexander Uexkull-Gyllenbandille, mutta on turha etsiä hänen persoonansa ydintä tai totuutta kuin varauksin niistä kirjeistä, joita hän talouttaan ylläpitäville ja taidettaan kannustaville tahoille kirjoittaa. Suomenmielisille hän on kaikista suomenmielisin, kosmopoliittia taiteilijaa toivoville taiteilijoista kansainvälinen.

Kirjeisiin sisältyy aika ajoin myös poikkeuksellisen hienoja, mutta hämmäntäviä ilmaisuja. Eräässä kirjeessään ystävättärelleen Ida Aalberg valittaa ole-

vansa Helsingissä »kuin kolibri kanatarhassa». Hauska ilmaisu saa ihmettelämään, miksei vastaavia löydy useampia – kunnes tutkija oivaltaa, että kyse on sitaatista, jonka lausuu henkilöhahmo nimeltä Undine saman nimisessä, seksuaalisessa mielessä varsin rohkeassa viihdenäytelmässä. Ei ole yksinkertainen kysymys, onko Undinen mielipide todella Ida Aalberginkin mielipide vai osa kirjeiden roolityötä.

Yksi tapa, jolla Ida Aalbergin persoona väikky, kätkeytyy ja näyttäytyy materiaalissa, liittyy nimenomaan viitteiden käyttöön kirjeissä ja näyttämöllä. Etenkin myöhemmässä uransa vaiheessa Aalberg tuntuu valinneen näyteltäväkseen roolihahmoja, jotka resonoivat joko hänen elämänvaiheitaan tai vaihtoehtoisesti niistä laajalti tunnettuja juoruja. Tällainen esimerkki on esimerkiksi hänen nuoruutensa *Orleansin neitsyt*, suomalaisuusaatteen lähes hurmioon sytyttänyt esitys, jossa maalaistyttö saa kutsumuksen ja lähtee pelastamaan maataan. Esimerkki samankaltaisesta, mutta synkemmästä dynamiikasta on myös hänen myöhempien vuosiansa mestariteos, Alexander Uexkull-Gyllenbandin ohjaus Hermann Sudermannin näytelmästä *Magda*, jonka Aalberg valitsi juhlanäytännökseen vuonna 1914. Magda on itsenäisen ja maineikkaan uran tehnyt laulajatar, joka näytelmässä kotiin palatessaan joutuu vastakain kyseenalaisen menneisyytensä ja oman naiseutensa yhteiskunnallisten ja sosiaalisten toimintaehtojen kanssa. Yleisö lienee seurannut esitystä henkeään pidätellen ja salaa tahoillaan pohtien, ovatko eläytyvät näyttämöpuheet monista rakastajista, suurista rahoista tai aviottomasta lapsesta näyttelijättären puhetta myös itsestään.

Viktoriaanisen vuosisadan lopun naispuolinen näyttelijä joutui aivan erityisesti kamppailemaan sen kysymyksen kanssa, miten hänen esityksensä vaikutti moralisoiviin näkemyksiin omasta aitoudestaan henkilönä. Näyttelijättären paradoksilla tarkoitankin, että naisnäyttelijän ei ammattiinsa ja sukupuoleensa liittyvien ennakoasenteiden takia oikeastaan voinut olettaa millään tavalla onnistuvan oikealla tavalla suhteessa oman aikansa julkisuuteen. Ammattiin

liittyvää huonon elämän varjoa ei saanut kokonaan karistettua kukaan, mutta suurimmat tähdet onnistuivat kääntämään julkisuuden mekanismeja myös voitokseen. He pystyivät suuntaamaan ja välttelemään sitä tavalla, josta voisi tulla mieleen nykyaikaisempaa esimerkkinä vaikkapa Walesin prinsessa Diana.

Ei olekaan sattumaa, että teatterihistorioitsija Tracy C. Davis on tutkinut ilmiötä aineistonaan viktoriaaninen naistenlehtityyppinen lukemisto. Näyttelijättäret alkoivat mielellään antaa haastatteluja naistenlehdissä, jotka viime vuosisadan lopulla olivat uusi keksintö. He esittelivät niissä esimerkiksi perhe-elämäänsä ja myöhemmin myös vaatekaappinsa sisältöä tai korujaan. Avoimuuden oli tarkoitus vakuuttaa muuta porvarillista sfääriä siitä, että näyttelijättäret olivat aivan tavallisia ihmisiä.

Julkistamalla valokuvia itsestään tai kodistaan tai ylipäätään kertomalla itsestään sanomalehdissä näyttelijättäret tulivat rikkoneeksi yksityisen ja julkisen rajaa uudella tavalla. Naisille oli aiemmin varattu lähinnä elämä yksityisen piirissä. Avautuminen julkisuuden suuntaan teki näyttelijättäristä kyseenalaisia uudestaan, toisesta syystä, mutta samoin ajatusrakentein. Jos näyttelijätär on aivan tavallinen äiti, miksi hänen pitää vakuutella yleisöään siitä? Jos näyttelijätär on kunniallinen, miksi hänen pitää todistella kunniallisuuttaan erityisesti? Voiko näyttelijättären sanoa luottaa?

Ida Aalbergin tarinan suhde nykypäivään

Tähän kaksinaismoraalin läpäisemään mekanismiin liittyy osittain myös viime viikkoina vellonut keskustelu seksuaalisesta häirinnästä teatterialan toimintakulttuureissa. Vain hieman kärjistäen voisi sanoa, että vasta nyt 2000-luvulla, sata vuotta aalbergien jälkeen on muuttumassa laajemmin ymmärretyksi se ajatus, että näyttelijätär, jota on ahdisteltu tai lähennelty, voi olla uhri täysin vailla omaa syytään ja ammatistaan huolimatta. On jo aikakin.

Kysymystä aitoudesta ja kunniallisuudesta, saati seksuaalista itsemääräämisoikeutta näyttelijättäret eivät 1800-luvulla voineet täysin voittaa. Nykymaailmassa on kuitenkin jo aika karistaa nämäkin viktoriaanisen kaksinaismoralismin jäänteet, paljastaa epäilyksen ylläpitämät ja sitä tukevat valtarakenteet ja tarkastella näyttelijöitä näyttelijöinä, joilla on oikeus työrauhaansa taiteellisen työn tekijöinä, olivat he miehiä tai naisia.

Näin suuri käänne, globaalin keskustelukulttuurin muutos tarkoittaa myös tarvetta historian uuteen tarkasteluun. Ida Aalbergin tarinan lukeminen esimerkiksi kulttuurintutkimuksen peruskäsitteiden yhteiskuntaluokan, sukupuolen ja seksuaalisuuden sekä etnisyyden erityiskysymysten kautta on edelleen ja jälleen tarpeellista.

On tullut myös aika mieltää ja problematisoida suomalaisuus etnisyydeksi, joka Suomalaisen Teatterin syntyvaiheessa oli kentien ihannoitu tavoite, mutta myös monin tavoin eksotisoitu ja ongelmallinen toiseus. Esimerkiksi juuri Ida Aalbergin uranousun kannalta hänen etninen suomalaisuutensa oli tietoinen, korostettu ja erityinen ansio. Näyttelijän roolikuviin näkyy kiinnostavasti, miten valokuvien roolihahmoja retusoidiin sen aikaisia rotukäsityksiä vastaaviksi mm Ida Aalbergin nenän kaartaa muuntelemalla. Siinä missä Boriskan valokuvat vuonna 1877 korostavat Aalbergin suomalaisina piirteinä pidettyjä pystynenää ja leveitä leukaperiä, esimerkiksi Homsantuun nenänvarsi näyttää aivan toiselta. Viimeisimmissä, Pietarissa kuvatuissa mainoskuvissaan paronitar Uexkull-Gyllenbandina Aalbergin niin kutsutut heimo-
piirteet on retusoitu niin voimakkaasti piiloon, että häntä voisi pitää yhtenä tsaarittarista.

Olisi aika pohtia uudelleen sitä ristiriitaista dynamiikkaa, joka etnisyyden ajattelemiseen ja esittämiseen suomalaisuusliikkeen piirissä liittyi. Mitä oikeastaan tarkoitti ja millä asenteella on kerrottu, miten kirjailija Maila Talvio vielä ystävänsä arkun äärellä hämmästy, että hän oli – kaiken tyylikkyyden ja loiston kadottua – sittenkin aivan tavallinen hämäläinen nainen?

Vaikka taiteilijan nimeä kantaneen ensimmäisen Aalberg-elämäkerran (WSOY, 1925) voi lukea nimenomaan tämän problematiikan läpäisemänä oman aikansa tuotteena, uusien kysymysten ja vanhojen tulkintojen uudelleenlukemisen äärellä kannattanee toistaa mielessään kirjoittajan Ilmari Räsäsen toimeksianto itselleen vuonna 1925. Paitsi omalle työlleen hän asetti hyvät pitkospuut myös vielä tekemättä olevalle tutkimukselle sanoessaan:

» Olen ottanut epävarmankin totuuteen pyrkimisen, asiallisen pohjan ja jyrkän puolueettomuuden kuvaukseni lähtökohdaksi ja ohjeeksi. En yritä etsiä Ida Aalbergin ylistykseksi kauniita sanoja, enkä ratkaista hänen arvoaan tuottavan mielikuvituksen avulla. En kirjoita tätä kirjaa yksinomaan Ida Aalbergin persoonallisia ystäviä ja ihailijoita varten, sillä uskon, että hän on enemmänkin kuin rakas muisto, selittämätön ihme tai kaunis kuva: nykyiselle ja tulevalle Suomelle hän on lähinnä kulttuuriprobleemi, jonka arvot ennemmin tai myöhemmin kaikissa tapauksissa ratkaistaan vain mahdollisimman objektiivisella ja puolueettomalla tutkimuksella.

Markku Eskelinen

Kirjallisuuskritiikki ja kirjallisuuden monimuotoisuus

Vuonna 2016 julkaistiin teokseni *Raukoilla rajoilla – suomenkielisen proosakirjallisuuden historiaa*. Kirja poikkeaa paikallisen kirjallisuushistoriagenren perinteestä muun muassa siten, että siinä keskitytään kaanonien ja vastakaanonien rakentelun sijasta kirjallisuuden monimuotoisuuden eli diversiteetin kehittymiseen.

Tästä lähtökohdasta ei kovin helposti jäädä vaihtuvien kirjallisten arvostusten vangiksi, mikä olisikin lyhytnäköistä maassa, jossa klassikoksi tuleminen kestää vähintään noin kahden sukupolven eli 50–60 vuoden ajan teoksen ilmentymisestä ja sen saamista ensikritiikeistä alkaen. Lisää tutkimuksellista etua tuo, että suomalainen proosa- ja draamakirjallisuuden historia on varsin lyhyt. Vajaan parin vuosisadan eli noin kahdeksan sukupolven aikana kuljetaan Jaakko Juteinin kirjoittamista ensimmäisistä suomenkielisistä näytelmistä, novelleista ja esseistä 2010-luvun kirjalliseen nousukauteen. Runoudella on pidempi historia, mutta se kypsyy lajina vielä hitaammin kuin proosa.

Diversiteetti ei suinkaan ole kehittynyt tasaisesti. Sen historiaan kuuluvat yhtä hyvin laajenemiset kuin supistumiset, joiden nopeudet ja kestot vaihtelevat ja joiden taustalla vaikuttavat todennäköiset syyt viittaavat samanaikaisesti

moneen eri suuntaan (kuten lukutaidon asteeseen ja luonteeseen, tallennus- ja viestintäteknologiaan, poliittisiin tarkoituksiin, sananvapauden asteeseen ja taloudellisiin strategioihin pitkän keston sosiaali-, mentaali- ja kulttuurihistoriallisia tekijöitä unohtamatta).

Diversiteetillä on myös kääntöpuolensa. Moninaisuuden hahmottaminen edellyttää kykyä lukea ja analysoida teoksia, jotka on oikein tai väärin perustein ymmärretty vaikeiksi, hankaliksi ja kokeellisiksi. Valitettavasti kotimaista kirjallisuushistoriaa ovat kirjoittaneet kotimaisen eivätkä yleisen kirjallisuustieteen tutkijat, joilla ainakin parhaimmillaan olisi tarvittavat teoreettiset tiedot ja taidot erikoislaatuisten teosten hahmottamiseen ja relevanttien kansainvälisten vertailujen tekemiseen (ja liian vähän kannustimia olla käyttämättä näissä vertailuissa samoja kriteerejä niin suomalaista kuin muuta eurooppalaista tai globaalia modernismia tai postmodernismia edustavan teoksen kohdalla).

Toisin on kuitenkin tehty eli on kehitetty ihan omatekemiä surkuhupaisan ristiriitaisia, anakronistisia, erottelukyvttömiä ja selitysvoimattomia määritelmiä suomalaisesta modernismista ja postmodernismista Anhavasta ja Karkamasta Niemeen, Nevalaan, Kirstinään ja Lyytikäiseen (vain muutamia esimerkkejä mainitakseni), jotta viive suomalaisen kirjallisuushistorian ja eurooppalaisen kirjallisuuden suurvaltojen (tai valtakielten) kirjallisuushistorioiden välillä saatisiin puristettua mahdollisimman lyhyeksi.

On muutenkin kaikkea muuta kuin itsestään selvää, että pienten kieli- ja kirjallisuusalueiden historiaa kannattaisi mallintaa keskusvaltojen historioiden perusteella – paitsi jos tarkoituksena on näyttää, mikä välittyy ja juurtuu ja mikä ei, millaisella viiveellä ja kiertonopeudella ja millaisia paikallisia vaiheita ja variaatioita näillä suuntauksilla on.

Yksi esimerkki: 1900-luvun eurooppalaisen kirjallisuuden keskeisin triangeli yhdistää toisiinsa ja erottaa toisistaan modernismin, avantgarden ja postmodernismin. Suomenkielisen ja suomalaisen kirjallisuuden historiasta ei kuitenkaan avantgardea löydy (siihen eivät Gunnar Björlingin omakustanteet ja Väinö Kirs-

tinän 1960-luvun esseet vielä riitä) ja kun kolmiomittauksen kaksi muuta osatekijää on kalibroitu niin, että perustavaa laatua olevat väärinymmärrykset ja niihin pohjaavat tunnistamisvirheet kasautuvat uskottavan kirjallisuushistoriallisen raadantatyön monumentaaliseksi esteeksi, on pakko alkaa etsiä muita teitä tahallisten ja tahattomien hahmotushäiriöiden läpi.

Tässä tulemme kritiikin osuuteen, osallisuuteen ja käyttökelpoisuuteen. Ensinnäkin: mistä ja miten löydämme (uudestaan tai ensimmäistä kertaa) ne diversiteettiä kasvattavat ja kirjallisuushistoriaa koskevia käsityksiämme avartavat ja monipuolistavat teokset, jotka kotimaisen kirjallisuuden historioitsijat ja tutkijat ovat onnistuneet ylisukupolvisesti kadottamaan? Ennakoivasti ja matalalla lentävää paniikkihäiriötä jäljitellen voisi kysyä, miten toimitaan sellaisissa tapauksissa, joissa sekä tutkimus että kritiikki ovat hukanneet diversiteetin kanalta olennaisen tärkeän teoksen eli millä magneetilla neula silloin saadaan enää esiin kirjallisuuden heinäsuovasta.

Toiseksi: millainen on tilanne nyt eli mitä historiallisesti katsottuna monin tavoin poikkeuksellinen kirjallisuuden 2010-luvun nousukausi edellyttäisi kritiikiltä ja kriitikoilta tai kriitikolta, joka jostain syystä haluaisi olla tukahduttamatta diversiteettiä? Kysymys ei tietenkään koske tai kosketa pienen sanomalehden yleiskulttuuritoimittajaa, jolla ei ole aikaa eikä mahdollisuutta erikoistua eikä joulupukin asianajajaksi julistautuneita majandereita (»Taiteellisia emme ole, tieteellisiä meistä ei tule, olkaamme siis huolissamme kirjojen joulumyynnistä!«).

Huomattakoon vielä, että diversiteetti ei pidä sisällään vain ns. kokeellisen kirjallisuuden skaalaa vaan yhtä lailla genrekirjallisuuden kirjon muutoksia ja lajien ajoittaisia yhteensulautumia sekä sellaisten modernismin ja realismiin liittyvien ongelmien ratkaisuyrityksiä, jotka ovat edelleen ajankohtaisia (tosin eri tavalla kuin syntykontekstissaan). Vaikkapa kulttuurisen omimisen ja identiteettipolitiikan ympärillä käytävässä keskustelussa osa realistisen kirjallisuuteen ja kirjalliseen representaatioon liittyvistä ratkeamattomista ikuisuuskysymyksistä on taas kerran tehnyt paluun.

Kirjallisuuskritiikki ja kirjallisuuden diversiteetti menneessä maailmassa

Diversiteetin hahmottamisen ja ymmärtämisen kannalta kirjallisuuskritiikki on luullakseni tehnyt yhtä paljon pahaa kuin koulujen kirjallisuudenopetus levittäessään paradigmaattisia harhakäsityksiä suomalaisen kirjallisuuden historiasta, sisällöstä ja keinoista ja kaiken tämän suhteesta eurooppalaiseen ja/tai maailmankirjallisuuteen. Tästä näkökulmasta sen voima ja vaikutusvalta perustuvat historiallisten väärinkäsitysten ja nykyhetkisten virhetulkintojen monistamiseen – sitä voisi verrata algoritmeilla automatisoituun massatrollaukseen. Kyseessä on usein simultaanisesti toteutunut kolmoisvirhe: teosten olennaisten piirteiden väärintunnistaminen (tai tunnistamattomuus), nykykirjallisuuskentän ja sen virtausten hahmotusvirhe ja kirjallisuushistorian väärinymmärtäminen.

Menneitä virheitä, huteja ja tukahduttamisia on mahdotonta täysimääräisesti oikaista jo siksi, että niiden jäljille on erittäin vaikea päästä. Digitaalisten arkistojen avulla saattaisi olla mahdollista hakea ja paikantaa kriitikkojen pejoratiivisten, vähättelevien ja aggressiivisten ilmausten avulla sellaisia keskeisiltä piirteiltään tunnistamatta jääneitä teoksia (Unidentified Literary Objects), jotka lensivät kovaa ja korkealta kriitikkoparan odotushorisontin ylitse ja joiden joukosta saattaisi löytyä kirjallisuuden nykyisin tunnettua historiallista diversiteettiä laajentavia teoksia. Tällä tavalla kriitikkojen tahalliset ja tahattomat »erehdykset» olisi mahdollista edes osittain kääntää kirjallisuushistorian kirjoittamista palvelevaksi vihjetietojärjestelmäksi. Tällainen systeemi palvelisi niin syyttä unohdettujen teosten metsästäjiä, vastakaanonien pystyttäjiä kuin kirjallisuuden diversiteetistä kiinnostuneita tutkijoitakin ja voisi ajan ja käytön myötä tarkentua jopa ammatti- ja tapakriitikoiden mieltymysten profilointiin sopivaksi välineeksi.

Kirjallisuuskritiikki ja kirjallisuuden diversiteetti 2010-luvulla

2010-luvun suomalaisen ja suomenkielisen kirjallisuuden ripeän monipuolistumisen syitä ovat muun muassa kirjailijoiden akateemisen koulutustason nousu ja internetin (ja sosiaalisen median) arkipäiväistyminen joka paikan metamediaksi. Koulutustason nousu merkitsee muun muassa, että kirjailijat ja kirjallisuudentutkijat ovat monissa tapauksissa tiedoiltaan lähempänä toisiaan kuin kriitikot ja kirjailijat. Jos kirjailija on kirjoittanut gradunsa Thomas Pynchonista, perehtynyt sen seurauksena myös muuhun amerikkalaiseen postmodernismiin ja tietenkin postmodernismia koskevaan tutkimukseen ja soveltanut oppimaansa keinovalikoimaa omaan kirjalliseen praktiikkaansa, kehitellyt sitä eteenpäin ja yhdistellyt siihen elementtejä muista kirjallisuuden suuntauksista, niin on ilmiselvää, että hän erittäin todennäköisesti tuntee käyttämänsä keinot ja perinteet paremmin kuin kriitikko tai tutkija, joka on »parhaimmillaan» saattanut kirjoittaa suomenkielisen väitöskirjan Antti Tuurista, Edith Södergranista tai vaikkapa *Tuntemattomasta sotilaasta*. Esimerkkini ei ole täysin kuvitteellinen eikä edes ainutkertainen, mutta kuvaamani paradigmaattisen tasoeron ylittämisen mahdollisuudet paitsi kritiikissä myös tutkimuksessa muodostavat visaisemman ongelman.

Toisin kuin vielä 20 vuotta sitten saattoi kuvitella, internetin yleistymisen merkittävin vaikutus kirjailijan kannalta ei välttämättä olekaan pääsy ergodisen ja digitaalisen kirjallisuuden kaikille avoimeen ja enimmäkseen ilmaiseen ihme-maahan vaan pääsy useita eri perinteitä edustavien aineistojen äärelle ja mahdollisuus verkottua ja ottaa osaa käynnissä tai käynnistymässä oleviin kansainvälisiin kirjallisuuskeskusteluihin tai vain seurata niitä, solmia yhteyksiä, tehdä yhteistyötä ja kokeilla, mitä ikinä mieleen juolahtaa.

Tämänkaltaisen tietoa ja oivalluksia kiihdyttävä toiminta on uusi normaali niissä kirjallisissa piireissä, joille kirjallisuuden perinteet ovat enemmän globaaleja kuin kansallisia ja kielisidonnaisia ja kirjalliset käytännöt enemmän käymis-

tilassa kuin vakiintuneita. Lienee ilmeistä, että suomalaisen tai suomenkielisen perinteen tuntemus ei auta kriitikkoa arvioimaan sellaisia kaunokirjallisia teoksia, jotka ovat lähtöisin edellä kuvaamastani keinoja ja perinteitä tehosekoittavasta skenestä. Kaukana ovat ajat, jolloin kirjailijat olivat tiedon hankinnassa ja verkottumisessa portinvartijoiden armoilla ja toivottavasti pian ovat takana nekin ajat, jolloin verkkoa demonisoidaan kehämäisellä populaaritieteellisellä jankutuksella infoähkystä. Mitä kriitikolta voisi siis vaatia tai miten hänen pitäisi toimia tässä kiihtyvästi muuttuvassa tilanteessa ja kumulatiivisessa oppimisprosessissa?

Kolmas 2000-luvun kirjallisuudessa yhä selvemmin näkyvä tekijä on 1900-luvulle sijoitettuja suuntauksia ja ilmiöitä (modernismi, avantgarde ja postmodernismi) pitkäkestoisempien kirjallisten perinteiden esiinnousu eli ties kuinka mones tuleminen. Tällaisia vuosisataisia ja -tuhantisia perinteitä ovat muun muassa proseduraalisuus, ergodisuus, kombinatorisuus, yhteiskirjoittaminen, verbaalisia, visuaalisia ja äänellisiä elementtejä tasavahvasti yhdistelevät teokset sekä kirjallisuuden esittämiseen liittyvät inter- ja multimediaaliset käytännöt.

Näiden braudelilaisten pitkän historiallisen keston, enemmän tai vähemmän marginaaliseksi koettujen kirjallisuusilmiöiden alkuperä ei ole ensisijaisesti länsimainen (kuten kenties on laita modernismin ja sen seurannais- ja rinnakkaisilmiöiden) vaan globaali, kielirajat ylittävä ja monikulttuurinen siinä merkityksessä, että ne tuntuvat ilmentävän kirjallisuuteen liittyviä yleisiä ja liki-universaaleja mahdollisuuksia (kirjoitetaanko annettujen sääntöjen mukaisesti, asettuuko teksti tilaan niin että se on luettavissa vain yhteen suuntaan ja yhdessä järjestyksessä, luodaanko tekstimateriaalin itsenäisistä osista uusia yhdistelmiä, onko kirjoittajia yksi vai useampia, sisällytetäänkö tekstiin muita kuin verbaalisia elementtejä jne.)

Joissain tapauksissa kritiikissä toistuvat ongelmat perustuvat enemmän huonoihin journalistisiin käytäntöihin kuin siihen, ettei pätevää ja halukasta arvioi-

jaa olisi voitu löytää. Jos 2010-luvun *Helsingin Sanomia* käyttää esimerkkinä, niin ulkopuolelta katsoen ei ole mieltä, että Matti Mäkelä, joka ei ole missään, milloinkaan eikä mitenkään profiloitunut kokeellisen kirjallisuuden, ergodisuuden ja postmodernismin tuntijana, voi arvioida Jaakko Yli-Juonikkaan ensimmäisen magnum opuksen *Neuromaatin* (»Materiaalivarastossa on herkkujakin», HS, 17.9.2012). Tai että sinänsä kiitettävää kulttuuriharrastusta osoittava Jacob Söderman voi arvioida Julio Cortazarin *Ruutuhyppelyä*-romaanin ymmärtämättä sen keskeisiä ergodisia piirteitä ja niiden vaikutusta teokseen lukemiselle (»On helppompaa puhua surusta kuin ilosta», HS, 21.8.2005).

Tai että yhteiskuntatieteiden maisteri Juhani Karila vertaa Miki Liukkosen O-romaanin David Foster Wallacen fiktioihin samaan hengenvetoon kuin tunnustaa, ettei hänellä ole rahkeita arvioonsa eikä hyväksyttäviä perusteita vertailuunsa: »Yhtäläisyyksiä ovat teemojen lisäksi tarinoiden hajottaminen, teoksen laajuus, alaviitehetteiköt, maaninen syventyminen yksityiskohtiin, henkilögallerian järjetön koko ja tekstin itsetietoisuus. (...) En koskaan lukenut loppuun Infinite Jestiä saati Thomas Pynchonin *Painovoiman sateenkaarta*, jonka muhkea hartia tuntuisi olevan toinen O:ta kannatteleva tukipilari.» (Juhani Karila, HS, 11.4.2017).

Tai että Kyösti Niemelä arvioi *Painovoiman sateenkaarta* lyhyesti ja innottomasti ja käyttää silti tilaa todetakseen pitävänsä enemmän Nabokovista ja Wallacesta (ikään kuin se tässä yhteydessä ketään kiinnostaisi): »On sanottu, että Pynchon on silta Vladimir Nabokovin ja David Foster Wallacen välillä. Mitä sillalla kulkee? Ainakin mustan huumorin ja burleskin komedian yhdistyminen vakaviin filosofisiin ja moraalisiin teemoihin. Uudelleenlukijoiden palkitseminen. Omaperäinen, viimeistelty, itsetietoinen tyyli. Nabokov ja Wallace ovat suosikkejani, Pynchon ei. Nabokovin pisin romaani *Ada* (1969) ja omaperäisin romaani *Kalvas hehku* (1962) ja David Foster Wallacen magnum opus, yli tuhattisivuinen *Infinite Jest* (1996) tarjosivat enemmän mielihyvää kuin *Painovoiman sateenkaari*. Kaikki nämä kirjat ovat ajoittain hyvin työläitä. Mutta Nabokov tar-

joaa enemmän kauneutta ja Wallace enemmän inhimillisiä tunteita kuin *Painovoiman sateenkaari*. Se ei yritä saada lukijaa ajattelemaan, että onpas kaunista tai onpas koskettavaa vaan että onpas mahtavaa.» (Kyösti Niemelä, HS, 27.9.2014)

Marraskuun lopulla 2017 aktiiviselle, kulttuurijournalismista ja huomiotaloudesta kiinnostuneelle lukijalle tarjoutui lisäksi mahdollisuus verrata Niemelän vaatimattoman Pynchon-arvion mittasuhteita saman kirjoittajan kolme kokonaista Helsingin Sanomien sivua kattavaan Ayn Rand -hehkutukseen.

Nämä neljä tai viisi nopeasti mieleen tulevaa esimerkkiä eivät suinkaan ole ainoita rimanalituksia, mutta olennaista näissä tapauksissa on myös, että yksikään näistä teoksista ei ole sellainen, jonka arviointiin olisi ollut tyystin mahdollonta löytää asiantuntevaa kriitikkoa. Niin vain ei tahdottu, viitsitty tai ymmärretty tehdä, ja juuri tätä kolmen apinan appsia, en tahdo, en viitsi, en ymmärrä, voisi kai luonnehtia myös *Helsingin Sanomien* kulttuuritoimituksen itseriittoiseksi ja solipsismia hipovaksi linjaksi. Joului- ja isänpäivälahjoiksi sopimattomien kirjojen karsastaminen ja mitätöinti on toki mitä aidointa ja ystävällisintä lukijanpalvelemista siitä huolimatta, että stressin kyllästävä helpon kirjallisuuden ystävä tuskin tarvitse ulkopuolista tukea liksom-westö-linjan ostoksilleen.

Jos jonkinlaisena vuosikymmenten takaista intellektuellikeskustelua mielikuvaharjoituksena imitoiden jaamme kirjallisuuskriitikot yleis- ja erityiskriitikoihin, saamme helposti näkyviin myös kaksi mahdollista työuraa ja niiden välisen työnjaon. Yleiskriitikko voisi keskittyä kirjallisuuden valtavirtaan, joka kehittyy keinoiltaan ja sisällöltään niin hitaasti, että on helppo pysyä vauhdissa mukana omaan eläköitymiseen tai työkyvyttömyyteen asti. Kuka tahansa kriitikko osaisi kiitellä keskittien kirjailijoita milloin mistäkin parasta ennen -päiväyksensä ajat sitten ylittäneestä meemistä, ja hommaa voisi edelleen hoitaa kuka tahansa.

Erityiskriitikolta sen sijaan tulisi voida odottaa samaa kuin keinoiltaan ja sisällöltään kehittyvältä kirjallisuudelta ja kirjailijalta, joten heidän palkkaamisensa edellyttäisi ammattitaitoa, näkemystä ja ehkä uskallustakin. Viimeksi mainittu edellytys muuttaa helpon vaatimuksen ja itsestään selvän ratkaisun uto-

piaksi, ja verrattomasti vaikeammin toteutettavaksi kuin toinen yksinkertainen utopia kirjallisuuden nousukauden jatkamiseksi eli vuosittaisten Kopiosto-korvausten muuttaminen satojen kirjailijoiden kansalaispalkaksi.

Näin ollen on kai vain stoalaisen tyynesti napsittava rusinoita pullasta ja nautittava siitä, että diversiteettiä lisäävien kirjailijoiden nykyinen ammattitaito ja tietotaso ylittävät kriitikoiden ja tavistutkijoiden kirjallisuustietämyksen ja -tuntemuksen ja että kirjallisuuden perinteiden välinen vuorovaikutus kiihtyy ja kirjallisuuden keinovalikoima kasvaa. Se on erinomainen asia kirjallisuuden monipuolisuuden kannalta eikä tee pahaa ennakkoluulottomille kirjailijoille, jotka voivat paremmin kuin koskaan seurata ja tyydyttää uteliaisuuttaan ja kekseliäisyyttään. Tässä katsannossa kirjailijan ongelmat liittyvät, kuten aina ennenkin, toimeentuloon, asemaan ja joskus näkyvyyteenkin kirjallisella kentällä (joihin kaikkiin kriitikoiden ja tutkijoiden väärintunnistuksilla saattaa vieläkin olla jopa masentavan suuri vaikutus).

Joissain onnekaissa tapauksissa teos saattaa kuitenkin irrottautua kirjallisuuskritiikin painovoimakentästä, jolloin sen elinkaari poikkeaa selkeän lineaarisesta ketjusta: kustantaja-kritiikki-tutkimus-historia. Näin kävi Jaakko Yli-Juonikkaan *Neuromaanin* kohdalla, kun kritiikki ja tutkimus reagoivat teokseen melkein yhtä nopeasti tai ainakin vain pienellä viiveellä toisiinsa nähden. Ensimmäinen gradu *Neuromaanista* ilmestyi jo 2013 eli vain vuosi romaanin ilmentymisen jälkeen, ja nyt pari gradua myöhemmin romaani on jo väitöskirjan ja postdoc-tutkimuksen kohteena. Tällaisissa tapauksissa kritiikki ja tutkimus muodostivat kaksi vaihtoehtoista polkua Tylymmin asian voi sanoa niin, että ripeästi reagoinut tutkimus toi esiin ne keskeiset *Neuromaanin* piirteet, jotka kritiikki oli joko sivuuttanut tai ei ollut huomannut tai oli halunnut vähätellä.

Lopuksi: standard disclaimer

Olen ottanut esimerkkinä mieluummin proosakirjallisuudesta kuin runoudesta, enkä vain siksi, että tunnen proosan historian, teorian ja käytännön paremmin kuin lyriikan, vaan myös sen vuoksi, että runouden asiat ovat paremmin kuin proosan. Runoutta suojaa enimmäkseen perusteeton kokeellisuus- ja edelläkävijäoletta, sillä on omat erikoisjulkaisunsa (kuten erityisesti *Tuli & Savu*) ja aktiivinen, keskustelevalta, utelias ja tapahtumiin osallistuva yhteisö eli tarvittava kriittinen massa, jolle Petäjägate on Petäjägate on Petäjägate.

Silti jopa kriittisinä itseään pitävät kriitikot, kirjailijat ja tutkijat pitävät aktiivisesti ja tiedottomasti yllä monenlaisia kaksoisstandardeja ja katteettomia uskomuksia, joista on vielä lisää haittaa diversiteetin kehittymiselle. Esimerkiksi proosaan ja runouteen kohdistuvien odotusten eriparisuutta kuvastaa sisäästyneen itsetiedottomasti tämä kotimaisen kirjallisuuden lehtorin Vesa Haapalan lausuma *Helsingin Sanomissa*. Haapalalle esitettiin kysymys »Väitöskirjasi teit Edith Södergranista, mutta lehtikritiikeissäsi nostat usein uusia ilmaisumuotoja hakevaa runoutta. Tarvitaanko myös proosaan kerrontakeinojen jatkuvaa vallankumousta?» Ja näin hän vastasi: »Tärkeintä on, että teoksen kieli saa asiat tapahtumaan. Kerrontakeinojen mullistamisen sijaan pitäisi tuntea perinne ja miettiä, miten olemassa olevia keinoja yhdistelemällä luodaan kirjallisesti ja emotionaalaisesti uskottavaa kieltä, joka valaisee todellisuudet, joissa elämme tai voisimme elää.» (HS, 5.3.2016, »Neljä kysymystä Vesa Haapalalle».)

Artikkeli pohjaa puheenvuoroon SARVin Kriittikopäivillä 18.11.2017.

Maria Laukka

Femton punkter för analys av bilderboken

1. Åskådlighet, gestaltning

Hos barnet utvecklas det visuella språket hand i hand med det verbala, men det verkar som om bilden, dansen och musiken kommer först, innan orden tar makten. Medan språket utvecklas har barnet lust att sjunga, dansa och leka med ram-sor. Barnet är estetiskt orienterat och en känslig deltagare när det gäller bild och musik.

Det verkar som om barnet skulle födas med symbolfunktionen. Det kan visa livligt intresse för att imitera och känna igen bokens figurer, äveen när de är starkt förenklade och stilsierade intill det abstrakta. Redan en svagt antydd eller en ofullständing figur väcker intresset. Ett liknande intresse väcker också ofta realistiska bilder med många detaljer. För barnet blir vardagsfrämmande främmande element, som den stora björnen, den listiga räven eller till och med fantasifigurer, omedelbart mottagna, som om barnet skulle ha träffat dem i sitt tidigare liv.

2. Reception

I skedet då barnet lär sig tala, har den vuxne en chans att få information om barnets upplevelser. När man läser med barnet, eller låter det »läsa», får den vuxne veta något värdefullt om den tidiga estetiska iakttagelsen.

Ordens makt bilr lätt en övermakt, som trampar på barnets personliga erfarenhet. Den vuxne bestämmer och barnet ska underordna sig. Ett barn imiterar ivrigt den vuxne, men får ofta inte spela en tillräckligt aktiv roll i dialogen dem emellan.

Ett barn identifierar sig starkt med enstaka bilder. En liten bild av en gråtande fågel (som har blivit utan gröt) får ettåringen att högljutt imitera den olyckliga. Den gråtande babyn i boken bilder får barnet att visa empatiskt medlidande medan bokens leende baby väcker en strålende glädje. Barnet lever med så starkt, att en vuxen hajar till. Det animistiska förhållandet till bilden är påtagligt och fortsätter i någon mån ända till vuxen ålder. »Det här är inte en katt, det är en bild», säger fyraåringen med en viss osäkerhet i rösten.

Det är inte ovanligt att barnen suddar bort i trollets ansikte i bilden med tjock färg.

Uppfostran och undervisning borde vara finkänsliga mot barnens karaktäristiska utveckling. Till och med en bilderbok kan behandla barnet befallande och manipulativt.

3. Logik

Ett artkännetecken för bilderboken är att den skapar sitt inre universum, ibland av några få element, ibland med en massa detaljer och händelser. En bok med enkla element kan en vuxen uppfatta som fattig, men för ett barn kan den vara en trygg plats, dit man gärna återkommer, eller en vän som man gärna håller ihop

med. En bra logik i bilderboken kan man inte skapa genom någon sorts recept. Den kan innehålla övernaturliga eller absurda element, som i bokens verklighet är helt naturliga. Men om den inre logiken i bilderboken brister, känner barnet sig oroligt och osäkert.

Barnets logik avviker från den vuxnes logik. Barnets överraskande slutsatser tolkas ofta som missuppfattningar av den vuxne, som inte kan ändra sitt eget tänkande. Man känner inte en bilderbok för barn innan man har hört eller sett barnets reaktioner.

4. Tradition

Bilderbokens långa tradition är kanske det svåraste och det mest oundvika när man ska analysera en bilderbok. Traditionen är en självklar anledning till att göra nya böcker: man vill inviga barnen i deras egen kultur. Farföräldrar, lärare och uppfostrare är dock för det mesta konservativa. För dem är en bilderbok sällan en tummelplats för nya tankar eller modern konst, utan en transportör, som för traditionen vidare. Det försiktiga förnyandet går långsamt. Den emotionella förbindelsen med barndomens böcker hos de vuxna uppehåller konservatismen.

De unga bilderboksskaparna försöker ofta ifrågasätta traditionen, men kan möta fördomar och konformistiska krav från både förläggare och publik. Bilderböckernas utseende och uttryck är en del av sin tid, bilderboksskaparna följer bildkonsten och den visuella kulturens utveckling men parallellt finns alltid bilderbokens tradition. Den kan vara både en broms och en inspiration. Bilderböckerna från den egna barndomen citeras, ofta parodiskt eller ironiskt. Retro-boomen i dagens bilderböcker visar ett sentimentalt förhållande till barndomsminnen i en tecknargeneration.

5. Stil

Ibland styr texten direkt valet av stil i bilderboken. I vilken tid eller plats utspelar sig handlingen? Oftast står dock bilderboksskaparen framför et val med oändliga möjligheter. Textens sinnelag kan påverka stilen: ska den vara expressionistiskt överdriven med starka känslor eller impressionistiskt mild och pastellfärgad? Eller symbolistiskt förenklad och antydande? Eller realistisk med naivistiska drag? I både analys och tillkomstprocess är det viktiga att bli medveten om alternativen – vilka andra möjligheter skulle den givna texten tillåta?

Av all stilar är realismen den svåraste. Den står sig sällan över tid. Om man gör en realistisk pekbok för småbarn, är den efter några år gammalmodig. Den stiliserade boken kan övertyga med sin egen verklighet, där det väsentliga valts ut från helheten. Några bilderboksskapare briljerar med sina konsthistoriska kunskaper och vandrar fritt i stilhistorien och låter kanske Törnrosa bo i ett slott i gotisk stil. Men att illustrera en gammal saga i nutida stil och miljö är en annan klassisk lösning. En vuxen kan inte se en illustration utan att associationer och kopplingar till andra bilder görs. Ofta är den starkaste upplevelsen den första som man har sett. Man blir till och med partisk. Den versionen som man har sett som barn är absolut den bästa!

6. Färg och valör

Färgen är det mest emotionella elementet i människans liv. En konstnär använder ofta färgen spontant utan att tänka på dess kulturella eller psykologiska anknytningar men koloriteten i en bilderbok är en stark aktör, som dominerar stämningen och bokstavligen färgar det emotionella klimatet.

Valor är att justera stämningen ljusare eller mörkare. En skicklig bildskapare kan reglera boken rytm med små ändringar i uppslagens valör. Att arbeta i svart-

vitt har sitt egenvärde som låter linjen visa sin elegans, kanske håller känslorna i styr och ger ett behagligt, intimt intryck i dialog med läsaren.

7. Bokens format, dess materiella egenskaper

Så länge vi har böcker i papper kan vi njuta av boken som ett föremål, som är behagligt slätt eller grovt att handskas med. Sällan, om någonsin riktar en bilderboksanalys någon uppmärksamhet mot bokens fysiska egenskaper men läsoplevelsen är förknippad med det materiella. Bokens luktar, den är stor eller liten, smal eller bred, den är taktilt bekant för bokens ägare, som släpar runt den, smakar på den och sover med den.

Bokens form har sedan länge stabiliserat sig till en fastbunden bunt av blad, som kan bläddras. Grundformen har anpassat sig till att bli en tredimensionell leksak med luckor, hål och öppningar, hemligheter och överraskningar.

8. Tid

Handlingen i en bilderbok kan vara här och nu. Tiden är just den stunden, då det händer. Tiden kan vara en dag, från morgon, då handlingen börjar, till kväll, då man lägger sig. Men tiden kan också expandera under en dag eller ett dygn. Man kan göra en fantasiresa, som i verkligheten skulle ta veckor eller månader. I bilderböckerna gör barnet fantasiresor i sina lekar på dagen och i sina drömmar om natten. Traditionellt hittar de sig själva i sin egen säng i barnkammaren i bokens slut. Man brukar lämna det öppet, om resorna har varit verkliga eller fantiserade eller drömda. Det får läsaren fundera över.

En bilderbok liknar ett skådespel, där man lyfter fram tiden med att forma personer och inredning enligt den gällande epokens stil. Förändringarna i mil-

jön kan skildras konkret om det händer, att man gör en fantasiresa i hundra år. En modern bilderbok som reflekterar livet i dag är någon tid senare en bok från i gar, det förgångna. Då kan den ha en funktion som fenomen av sin tid. Vill vi förstå tittar vi både bakåt och framåt, för att försöka förstå hit bilderboken orienterar sig i tiden. Ytterst sällan blir en bilderbok tidlös, en evergreen.

9. Rum

Varje bilderbok existerar i sitt eget rum med både konkreta och imaginära dimensioner. Att röra sig i bilderbokens rum har att göra med bildrytmen, som uppstår när vi vänder bokens blad. Rummet kan vara allt mellan det mikroskopiska till den oändliga rymden. Det kan få läsaren att känna svindel eller klaustrofobi, men också frihet eller trygghet.

I bilderboksanalysen måste vi notera bokens bildrytm och lägga märke till bilderboksskaparens lösningar inom rummets gränser, det valda perspektivet: hur ändras det och varför, vilken rytm uppstår? Ibland kan rummet i bilderboken vara medvetet asketiskt, kanske bara en antydning till vägg, golv eller dörr. Det ska fungera som en lugn bakgrund till händelserna som man koncentrerar sig på. Eller rummet kan vara kaleidoskopiskt rikt varierande. I en bilderbok går det an att byta scen lika ofta som man vänder blad, bara man håller stilen. Rummet i boken ska svara mot den mentala stämningen i texten: absurd nonsens, glad, sorglös, trång, beklämmande, vemodig, romantisk, kall, bedrägligt snygg...

10. Typografi, layout

Textens placering är en del av rumsuppfattningen i boken. Texten är en komponent i bokens layout och ett viktigt element i kompositionen. Den utvalda typografin ska passa ihop med bilderbokens stil. Man kan leka med typografin, men dess klarhet måste skyddas.

11. Det genuina, det lånade

När vi analyserar en bilderbok måste vi kunna se om den är originell, nyskapande eller om den följer traditionen. Varifrån kommer intrycken, vad har man lånat? En god bildskapare visar öppet sin skuld till företrädare. Ett bildcitat kan som bäst vara utsökt, bra motiverat. Men av vilka komponenter har bilderna blivit sammansatta? Är de hantverksmässiga, handgjorda eller lånade, kopierade, urklippta, påklitrade? Hur fungerar de i bokens helhet? Den stora mängden bilderböcker som massproduceras för en internationell kommersiell marknad har också de sina referenser, men tyvärr analyseras de sällan.

12. Gestalter, personer, barnet

Hur formger man ett barn? Det är en av barnbilderbokens kärnfrågor. Är bokens barn en representant för alla barn, en unik individ, en förebild för läsarna eller en rolig eller grotesk figur? Ofta blir lösningen som en Steiner-docka: bildskaparen vill lämna sitt barn rätt obestämt, för att ge det läsande barnet möjligheten att identifiera sig. Men ofta har de mest personliga och unika individerna i historiens bilderböcker blivit de mest älskade. Hur uttrycks relationen mellan barn och vuxna i boken? Storleksskillnaden mellan den? Relationen kan analyseras även

om de vuxna lyser med sin frånvaro, eller om bilden bara visar nedre delen av dem. Eller om de har genomgått en metamorfos.

13. Text/bild

Är bilderna dominanta eller underordnade i förhållande till texten? Finns det kontakt, ett samtal mellan text och bild? Kanske en utmanande konflikt, eller ett dramatiskt gräl? Omaka par? Eller är texten och bilden finkänsliga mot varandra?

I bästa fall lever texten och bilden i en symbios. I värsta fall är de helt främmande för varandra, fast tvungna att leva inom samma pärm.

14. Den tomma rutan

Boken kan ha en egenskap, som de ovan formulerade punkterna inte innefattar. En främmande art? Något ytterst personligt? Eller något helt vanligt som tilltalar?

15. Den sista frågan

Man ger ut en massa bilderböcker i Norden. Det är ett överflöd, som borde analyseras kritiskt. Man kan börja med att gråga inför varje bok: VARFÖR HAR BOKEN BLIVIT TRYCKT?

Artikeln publicerades först i boken En fanfar för bilderboken! (Alfabeta, 2013).

Annan version av text på finska i Onnimanni 3/2012.

Venla Rossi

Tarina maksalaatikosta

Väliinputoajia. Eivät ihan taidekriittikkä eivätkä missään nimessä uutisjuttuja. Tarvittiinko näissä jotain asiantuntemustakin?

Ravintola-arviot ovat tekstilajina sijainneet niin sanotusti harmaalla alueella koko olemassaolonsa ajan. Niissä käytetään taidekriittikistä tuttuja keinoja, mutta niitä sovelletaan esimerkiksi maksalaatikon analysoimiseen.

Pohdinta ruokakritiikin olemuksesta kiteytyykin helposti kysymykseen voidaanko maksalaatikko – ja sen myötä keittotaito ylipäätään – nähdä taiteen kaltaisena ilmiönä. Minun mielestäni vastaus on joissain tapauksessa ehdottomasti kyllä, ja joissain ei.

Maistelumenu fine dining -ravintolassa on helppo hahmottaa aivan yhtä tarkoin suunnitelluksi ja ammattitaidolla toteutetuksi elämykseksi kuin vaikkapa ilta oopperassa. Entäpä sinänsä mainio, mutta simppele simpukkapasta kortteli-ravintolassa? Liikutaanko siinä enemmän esimerkiksi käsityöläisyyden kuin taiteilijuuden alueella?

On kenties järkevää sivuuttaa kysymys toteamalla, että täsmällinen rajanveto on mahdotonta. Pääsääntöisesti ravintola-arvioita pyritään kuitenkin tekemään ravintoloista, joilla toivotaan olevan tarjottavanaan muutakin kuin vatsantäytettä. Oletus on, että ne pyrkivät kertomaan jotain maailmasta ja tarjoavat

samalla oman kiinnostavan näkökulmansa ruoka- ja ravintolakulttuuriin. Ja jos ne siinä onnistuvat, on aivan perusteltua suhtautua ravintolaelämykseen taitteena.

Aivan toinen kysymys tietenkin on, osataanko ravintoloita arvioida tästä näkökulmasta. Ravintola-arviot ovat – erityisesti Suomessa – hyvin uusi kirjoittamisen laji taidekriittikkiin verrattuna. Alan veteraani Anna Paljakka on kertonut *Image*-lehden haastattelussa 1990-luvun puolestavälistä, jolloin hän alkoi kirjoittaa ravintola-arvioita *Helsingin Sanomiin*. Tuolloin ulkona syöminen oli ylipäätään suurelle yleisölle melko uusi asia. Siksi arvioita hallitsi sivistyksellinen näkökulma. »Lukijoille piti tavallaan opettaa, kuinka ravintoloissa käydään», Paljakka toteaa artikkelissa.

Opetustehtävä on ollut laaja. Arvioissa on käsitelty ja käsitellään jossain määrin edelleen esimerkiksi eri maiden gastronomisia kulttuureja, sesongin parhaita herkuja, kypsyysasteita ja tekniikoita, pöytätapoja ja etikettiä. Usein taustalta hahmottuu jokin oikea, alkuperäinen tapa tehdä asiat. Taidekriitikissä näkee harvoin samalla tavalla ohjaavaa asennetta. Päinvastoin: nykyään korostetaan usein, että jokaisen taide-elämyksen kokijan tulkinnat ovat yhtä arvokkaita.

Ravintola-arviot kirjoitetaan lähes aina niin sanotulle suurelle yleisölle. Taidekriittikkiä taas ilmestyy Suomessa paitsi sanoma- ja aikakauslehdissä myös alan sisäisissä julkaisuissa. Tuolloin kirjoitetaan vertaisille, usein pitkästi ja perehtyneesti. Vastaavat syväsukellukset puuttuvat ruoka-alalta lähes täysin.

On yhä yleisempää, että ravintoloita arvioidaan myös erilaisissa ruoka- ja lifestyleblogeissa. Ne eivät kuitenkaan usein täytä kriteerejä, jotka ravintola-arvioille on perinteisesti asetettu. Pitkään on ajateltu, että arvioitsijan täytyy käydä ravintolassa vähintään kahdesti (tästä ovat tosin säästäneet myös monet lehdet) ja asiantuntevan seuralaisen kanssa, jotta hänellä on tarpeeksi tietoa ruokalistasta, annoksista ja paikasta kokonaisuutena. Lisäksi arvioijan tulee olla riippumaton ja mieluiten käydä paikalla incognito, anonymisti. Ruokabloggajat sen sijaan tekevät usein ravintoloiden kanssa yhteistyösopimuksia ja kirjoit-

tavat enemmän esitteleviä ja usein lähinnä kehuja postauksia, joissa on paljon kuvia. Ravintolakriitikeissä mielikuvat luodaan perinteisesti sanoilla, ja kuvia on vähän, useimmiten vain yksi.

Taide- ja ravintolakritiikki ovat lähentyneet toisiaan

Taidekritiikkiä on kirjoitettu koko itsenäisen Suomen historian ajan ja pidempäänkin. Samalla teoreettinen kehikko on kehittynyt ja vahvistunut. Taidekritiikin kirjoittaja on usein perehtynyt oman alansa käsitteisiin ja teorioihin esimerkiksi yhden yliopistotutkimnon verran. Ruokaan erikoistuneilla toimittajilla tai muilla kirjoittajilla on harvoin yhtä laajaa teoreettista taustaa – siksi, että vastaavaa ei oikeastaan ole olemassa. Ruuan historiasta ja erilaisista ruokakulttuureista voi toki lukea paljonkin, ja monilla kirjoittajilla on takana esimerkiksi kotitalousalan tutkinto. Teoreettinen viitekehikko ja arvioinnin tavat on silti usein lainattu taidekritiikin puolelta: myös ravintola-arvioissa tärkeää on kuvailu, arviointi ja analyysi.

Sanomalehtien taidekritiikki on median murroksessa eli taloudellisesta vaikeana aikana ollut kovilla. Määrä on vähentynyt ja merkkimäärät lyhentyneet. Muun muassa *Helsingin Sanomain* teatterikriitikeissä on alettu käyttää tähtiluokitusta. Turhan teoreettisia lähestymistapoja karsastetaan. Arviot saatetaan etsiä koida erityisesti verkossa raflaavasti, sillä niille halutaan paljon klikkauksia.

Ruokasisällöt taas ovat viime vuosina muuttuneet jatkuvasti yhä suositummiksi eri medioissa. Vaikka ihmiset eivät tilastojen mukaan kokkaa juuri enempää kuin aiemminkaan, he ovat entistä kiinnostuneempia ruuasta. Ravintolakritiikki ei ole siksi joutunut kärsimään samanlaisista leikkauksista kuin taidekritiikki: päinvastoin, siihen on haluttu panostaa.

Kehitys on johtanut siihen, että taidekritiikki (erityisesti sanomalehdissä ilmestyvä) ja ravintolakritiikki ovat tekstilajeina lähestyneet toisiaan. Silti ana-

lyysin määrä ja perusteellisuus erottaa niitä edelleen. Kun itse kirjoitan kirjallisuuskritiikkiä, pyrin tekemään erityisesti analyysistä arvion pääasian: kuvailu ja arvottaminen ovat sille alisteisia. Ravintola-arvosteluissa analyysi jää harmittavan usein sivuosaan.

Yksi ravintola-arvioiden erikoispiirre on kielen ruumiillisuus. Syöminen on teoriakehyksestä ja analyttisyydestä huolimatta lähtökohtaisesti ruumiillista toimintaa. Tämä näkyy myös arvioiden tyyliässä. Erityisesti jälkiruuista käytetään usein eroottisesti virittynyttä sanastoa. Makujen sijaan kuvaillaan, miltä ruoka tuntuu: esimerkiksi silkkiseltä, samettiselta tai tahmealta. Tämä ei tietenkään ole pelkästään arvioiden ominaisuus. Makeat herkut yhdistetään kulttuurissamme seksuaalisuuteen myös esimerkiksi mainonnassa ja poplyriikassa.

Lähiluin tätä kirjoitusta varten kuusi tänä vuonna ilmestynyttä ravintola-arviota. Kaksi niistä on *Kauppalehti Optiosta*, kaksi *Helsingin Sanomien Nyt-liitteestä* ja kaksi *Glorian ruoka & viini* -lehdestä. Näiden julkaisujen lisäksi ravintola-arvioita ilmestyy muun muassa *Viinilehdessä* ja *Aamulehdessä*. Selvisi, että ravintola-arvion tyypillinen rakenne on tarinallinen, osin jopa elokuvaomainen. Lukija saa samastua kriitikon kokemuksiin ja parhaassa tapauksessa tuntee olevansa hänen mukanaan maistelemassa ruokia. Tarinallisuus tekee arvioista todennäköisesti monen lukijan mielestä viihdyttävämpiä, mutta kaventaa mahdollisuuksia analyysiin.

Aluksi: Maantieteelle emme voi mitään

Neljässä arvostelussa lähdetään liikkeelle maantieteestä. Useimmiten kyse on kaupunginosasta, jossa ravintola sijaitsee, joskus myös tietystä kiinteistöstä. Käydään läpi, mitä rakennuksessa ennen oli tai miten kaupunginosaan on tai

ei ole perustettu vastaanvanlaisia paikkoja viime aikoina. Aloitukset tuntuu miltei elokuvamaiselta: kuin zoomattaisiin yleiskuvasta lähikuvaan, tai vaihtoehtoisesti aloitettaisiin takaumalla.

Toinen osa: Yleistä kuvailua

Alkuzoomauksen jälkeen esitetään usein yleisiä luonnehdintoja ravintolasta. Ne käsittelevät ravintolan lajityyppiä, interiööriä, toimintatapoja ja ruokalistastan yleispiirteitä. Onko kyseessä kortteliravintola vai fine dining -paikka, tarjotaanko lounasta, mitä ruokailija näkee ensimmäisenä saapuessaan ravintolaan? Tarkoituksena on selvästi auttaa lukijaa samastumaan kirjoittajan asemaan. Paikan yleispiirteet maalataan hänen mieleensä nopealla pensselillä, ja sitten lukija viedään kriitikon mukana ravintolan ovelta sisään. Samalla tekstissä alkaa usein kronologinen vaihe, joka jatkuu miltei loppuun asti.

Kolmas osa: Nyt syödään!

Puolivälin tienoilla arvioissa aletaan syödä. Suurin osa arvioista keskittyy kuvailemaan useampia, usein lähes kaikkia tarjottuja annoksia yksityiskohtaisesti. Tässä osuudessa esiintyy myös paljon arvottamista. »Grillatuissa kasviksissa raaka munakoiso on kuin olisi syönyt isoa purukumia», toteaa Teemu Luukka *Helsingin Sanomissa* ravintola Rune'sin kana-annoksen lisukkeesta. Grillattu tomaattiliemi sen sijaan on »silkkaa umamipommitusta» Mikko Takalan arviossa ravintola Chapterista *Kauppalehti Optiossa*. Huomiota herättävintä kielikuvaa käyttää Anna Paljakka, joka toteaa, että ravintola Johanneksen alkuruoka on ulkonäöltään kuin »pakanamaan kartta», ilmeisesti ainakin osittain negatiiviseen sävyyn, sillä ruokaa kuvataan myös »hämmäntäväksi.»

Välillä arvioissa esitetään myös huomioita, joiden merkityksen ymmärtäminen vaatii tiettyä tietopohjaa. Kun *Kauppalehden* Takala kuvailee »kolmekympisten kokkien» pyörittämää ravintola Chapteria, hän ei tyydy vain neutraalisti huomauttamaan että emmer-vehnäpuuro on silattu IPA-oluella, vaan lisää: »Milläpä muullakaan.»

Lopuksi: Johtopäätökset

Aterian kuvailu päättää arvion tarinallisen osuuden. Johtopäätöksissä puhuu asiantuntija. Annetut tähdet on usein painettu arvion oheen, eikä niitä välttämättä kommentoida suoraan. Välillä kuitenkin perustellaan, miten ravintola tarjosi »neljän tähden arvoisia makuyhdistelmiä», mutta usemmin kehu tai moitteet ovat yleisluontoisempia. Tässä kohdassa myös pyritään tiivistämään ravintolan merkitys. Se on usein lähimpänä yleisanalyysia kokemuksesta.

Analyysin mahdollisuuksia tarjoaisi myös annosten läpikäynti, mutta usein se jää melko tekniselle tasolle. Johtopäätöksissä sen sijaan saatetaan kertoa muun muassa, miten tällä kertaa pohjoismaisuus ei ollut menussa vain tyhjä hokema tai kuinka kokemus hienosti edustaa kolmekymppisten kokkien uuden sukupolven näkemyksiä. Lukijana kaipaisin itse usein lisää juuri tätä. En siksi, että voisin olla kritikkojen kanssa samaa tai eri mieltä, vaan jotta keskustelu voisi ylipäätään alkaa.

Analyysin määrän kasvattaminen kuitenkin uhkaisi arvostelujen vahvasti tarinallista rakennetta. Kuten monet tutkijat ovat viime aikoina huomauttaneet, elämme tarinan ja kertomuksen aikakautta. Kertomuksesta on tullut koko ajan hallitsevampi muoto paitsi mediassa, myös esimerkiksi somessa. Tarinallisuuden uhraaminen analyysin tieltä voisi siksi vaarantaa ravintola-arvioiden suosion.

Leena Kuumola

Om konstens situation i dag

I en värld där gränser i flera bemärkelser håller på att lösas upp konfronteras de nationella identiteterna med nya villkor och krav på förändringar. Det sker ofta på basen av vaga globala generaliseringar som bildar den nya normen för bedömning. Gamla hierarkier ersätts av nya med förebilder som förblir diffusa. På det finska samhällets alla områden har detta lett till en bottenlös popularisering och kopiering av ytliga former som ersatt den traditionella tanken om kvalifikationer grundade på kunskap och bildning. Att tänka självständigt eller att ifrågasätta upplevs som obekvämt och elitistiskt i en tid som behärskas av internationella trender och förenklade föreställningar.

Konsten har i dessa nya tider blivit en modesak. Förutsättningen för konstens popularitet är dock förödande för dess innehåll: till skillnad från att vara ämne för reflektion och eftertanke skall den utgöra ett ytterligare nöjesmoment i den aldrig sinande strömmen av förströelser. Konsten har börjat ha likheter med en bruksvara som skall uppfylla vissa förväntningar. Konstens natur har således fundamentalt förändrats genom att yttre premisser nu tillåts inverka på dess innehåll.

Med andra ord beläggs konsten med diverse anspråk utifrån, framför allt skall den uttryckligen utgöra ett medel för nöje och välmående som utan ansträng-

ning bör vara begriplig för alla. Begriplighet eller förtröstan är inte att förakta men som främsta attribut för konsten ger dessa en alltför ytlig och onyanserad bild av dess natur. Att definiera konst är omöjligt, den är föränderlig och söker sig alltid nya vägar. Det finns inte bara ett utan en ofantlig mängd perspektiv på livet som man genom konsten har obegränsade möjligheter att utforska och belysa. De möjligheterna skall inte ges upp utan tvärtom försvaras som en motvikt till det inskränkta i popularisering och marknadstänkande.

I ett konsumtions- och tävlingsinriktat samhälle råder penningens oinskränkta inflytande. Det syns även i det omåttliga begäret att beräkna också det som svårligen låter sig definieras. Följaktligen har inte heller kulturen besparats, diskussionen kring konstverk handlar numera sällan om innehåll utan om mängden åskådare eller köpare de lyckas dra till sig. Beträffande konst är detta fullkomligt förödande. Samtidskonsten som visas i museerna har sedan länge frivilligt avstått från sin autonomi för att införlivas i den omgivande verkligheten. I sin iver att tilltala den stora publiken har konstnärer övergett det eftertänk-samma och magiskt otyglade för att ägna sig åt igenkännbara uttryck som direkt återspeglar den för alla gemensamma verkligheten.

Det harmlösa och till sitt yttre eleganta tycks räcka för att garantera en maximal publicitet, vilket åter ofta är det enda som eftertrakts. Den nya tillströmmande publiken erbjuds lättsmälta och välbekanta upplevelser, fenomen som oförändrade flyttas från köpcenter och internet till konstens scener. Skillnaden mellan vara och konstverk utplånas genom avsaknaden av tanke och bearbetning. Detsamma gäller den i dag så utbredda versionen av »samhällelig konst» där ytliga tecken på kriser och orättvisor som sådana blir stoff på konstens scener. Utan minsta strävan efter begrundan presenteras koncept som hämtar sina ämnen från nyhetssändningar.

Det som saknas är dock förmåga och intresse att med konstens medel omskapa verkligheten i ett försök att få fram och analysera nyanserna i det som döljer sig bakom det till synes uppenbara. På så sätt distanseras konsten allt

längre från sitt unika ursprung: att genom nya perspektiv föra samman det välbekanta och det okända till någonting oväntat och tankeväckande. Konstens själ låter sig dock inte fångas, den är fri och oberoende. För att överleva och bevara sin styrka skall konsten inte böja sig för förväntningar utan värna om sin integritet.

Också i övrigt har konstvärlden drabbats av ett storhetsvansinne vars paralleller med populärkulturella fenomen ständigt gör sig påminda. För att berättiga sin existens kopierar man strukturer från nöjesbranschen där spektakel och det stora formatet finns i fokus. Det är möjligt tack vare en ousinlig mängd av personer inom konstvärlden som beredvilligt låter sig ledas. Flockbeteendet är ett allmänt förekommande fenomen i dagens konstvärld, det är få som är beredda att trotsa konstens auktoriteter för en mer öppen dialog om konstnärligt innehåll.

En av anledningarna kan vara den fokusering på tävlan och prestige som allt oftare skymmer den konstnärliga utvecklingen. Tilliten till auktoriteter ter sig ibland absurd då maktpositioner i konstvärlden inte alltid är förenliga med garanti för kvalitet och eftertanke. Det är enklare att följa trender och på det sättet lämna ifrån sig ansvaret till gagn för populariteten.

Detta slags intellektuell intighet är en paradox i ett sammanhang där tänkandet av tradition haft en central roll. Inom konsten har det genom tiderna förekommit skiftande riktningar och nya uttryck som ofta mottagits med bestörtning och kritiska röster. Förr gav de upphov till ändlösa häftiga samtal och diskussioner som kunde fortsätta dagarna i ända. Då samlades konstnärer och tänkare för att tillsammans förundras och reflektera över tankar och observationer som utgör grunden till all konst.

Det har funnits konstnärer som även haft intresse och förmåga att uttrycka sig i skrift om konsten och dess betydelse. Var är konstnärernas röst idag? Vad har det blivit av reflektion, analys, frågor och diskussion? De lyser med sin frånvaro i den samtida konstens sammanhang bortom den akademiska världen. Kanske kan det bero på den betoning av det professionella och karriärinriktade

som i konstvärlden sedan länge har ersatt den bohemiskt och naturligt präglade gemenskapen?

Att göra konst tycks för många konstnärer ha blivit ett arbete bland andra arbeten och väcker därför inte längre passioner eller starka känslor. I stället för spontana samtal och informell samvaro i konstens vardagsrum som ägde rum till exempel på den forna klubben i Helsingfors konsthall ordnas det nu officiella seminarier där talare och publik effektivt skiljs åt. De organiserade formerna uppmuntrar inte till det slags otvungna och innehållsrika samtal utan ände som endast uppstår oplanerat.

Hierarkin uppstår redan ur formen: de inbjudna talarnas kunnande gör dem oemottagliga för samtal med publiken. Detta kunnande skulle dock berikas med ytterligare perspektiv och nyanser i en öppen dialog med dem som skapat verken och idéerna det talas om, konstnärerna. I övrigt råder det ingen brist på konstprat, det koncentreras dock på tillfällen där kuratorer och annat konstfolk uttalar sig kring utställningar. Då är det ofta fråga om utförliga teorier kring de dolda betydelserna av de utställda verken som inte alltid kommer i dagen för betraktare.

Konstkritiken i dagspressen och andra medier är sedan länge kraftigt reducerad och har dessutom ändrat karaktär från reflekterande analys av innehåll till nyhetsreportage och lättsamma personhistorier kring konstnärerna. Framgång och internationella meriter jämförs i ständigt återkommande intervjuer där det konstnärliga tänkandet lyser med sin frånvaro. Den mera reflekterande konstkritiken söker sig nya former som i dag framför allt kan läsas på olika webbsidor, till exempel på Mustekala eller på Editmedia.

Vem kan då tänkas försvara konstens diversitet och integritet? Bildkonstakademien har här som landets viktigaste utbildare av framtida konstnärer ett stort ansvar. I en samtid där allt är tillåtet och dessutom under ständig förändring är det inte lätt att förhålla sig till omvärlden. Ett eget förhållningssätt är dock en förutsättning för allt slags skapande. Det uppstår genom kunskap, observation, erfa-

renhet och självständigt tänkande. Att vara nyfiken och öppen inför såväl livet som alla konstarter är någonting som inte kan underskattas, inte heller vikten av att känna till det förflutna. Under studietiden skall det finnas möjligheter till experiment, misslyckanden och upprepningar.

Därför har det ibland känts oroande att följa utvecklingen på Bildkonstakademien, i synnerhet efter att den sammanslagits med Sibeliusakademien och Teaterhögskolan till Konstuniversitetet. I stället för ett kritiskt förhållningssätt har man entusiastiskt välkomnat många av de rådande trenderna i konstvärlden. Den mest avgörande förändringen har gällt frågan om kuraterade utställningar. Under en tid gick det så långt att en kurator anställdes vid akademien för att bland annat ansvara för utbudet på elevgallerierna. Det absurda i tanken att på så sätt styra de blivande konstnärernas ännu inte färdigt utvecklade uttryck var alarmerande och situationen blev lyckligtvis kortvarig. Kvar blev dock liknande tendenser från det professionella och kommersiella konstfältet.

Något av det mest beklämmande är valet av inbjudna talare på seminarier och andra evenemang på akademien. Genom att så många av dem är kuratorer och annat konstfolk i stället för konstnärer poängteras vikten av det styrda och vida-reutvecklade i stället för det unika hos ett konstverk och en idé i sig. Budskapet blir att konsten inte duger utan de yttre formaliteter och teoretiska utsvävningar som åstadkoms av konstens väktare, i synnerhet av de internationella. Att döma av gångna föreläsningar på akademien är det inte alltid talarna intresserar sig för konstens innehåll eller idéer, snarare är det fråga om en överdriven betoning på »viktiga» positioner och strukturer.

Detta slags bugande för konstmarknadens maktstrukturer och hierarkier borde bannlysas från akademien, det möter eleverna nog av i verkligheten. I stället skulle man vända sig till konstnärer och tänkare med olika bakgrund som har kunskap och glödande intresse att bidra med. Detta kunde skymtas vid ett målerisymposium på akademien för inte så länge sedan där bland andra konstkritikern Declan Long från Dublin gav uttryck för en del tankeväckande synpunkter

på skapandet. Bland annat talade han om vikten av ihärdighet samt om »good obstacles». Olika slags hinder resulterar paradoxalt nog i en kreativitet som genom tvånget att söka utvägar kan bli synnerligen fruktbar. Att få höra genomtänkta tankegångar samt att samtala kring det väsentliga är ovärderligt för blivande konstnärer.

Så borde ske även i den övriga konstvärlden. En öppen dialog och en förmåga att skilja mellan sak och person är vad som skulle återställa trovärdigheten för konstnärliga frågor. Också museer skulle kunna göra en tvärvändning när de nu har lyckats med att väcka den stora publikens intresse för konst. I stället för att underskatta publiken med att endast bjuda på lättfattliga bekanta fenomen och spektakel borde man låta den uppleva konst som väcker förundran och en vilja till reflektion. Den konsten skapas hela tiden, trots få tillfällen att visa sig på den samtida konstens scener.

Maimouna Jagne-Soreau

Finland 100 år, och sedan?

Litteratur och postinvandring

Idén av en monokultur, i motsats till mångkulturalism, uppkom i Europa i början av 1900-talet som ett grepp för att skapa starkare nationell självförståelse. Innan det var Finland ett geografiskt utrymme där människor från hela Europa, med annorlunda kulturer och språk bodde tillsammans. Saken har redan diskuterats mycket i Europa, från den välkända historikern Benedict Anderson som kristalliserade idén om »föreställd gemenskap» på 1980-talet, till den franska forskaren Anne-Marie Thiesse som gjorde ett jättearbete av att analysera hur de nationella identiteterna artificiellt skapades över hela Europa (1999). De visar alla hur inga nationer någonsin var monokulturell.

Vad gäller det finska fallet skrev Zachris Topelius redan 1875 i *Boken om vårt land* att »Det finns icke något folk av så oblandad härkomst, att det icke haft främlingar bland sina förfäder; icke heller med så oblandat språk att det icke lånat ord av andra». För några år sedan bekräftade även sociologen Miika Tervonen i artikeln »Historiankirjoitus ja myytti yhden kulttuurin Suomesta» (2014) att Finland inte kom undan mångkulturalismens regel. Med andra ord är fenomenet inget nytt, men ändå det högt aktuellt och diskuterat idag. Från polariseringen som denna diskussion väcker i politiska kretsar, kan man tryggt påstå att mångkulturalismens frågor är en utmaning för Finlands framtid.

Hundra år efter att landet blev självständigt, utmanar nämligen utom-europeiska invandrare samt alla finländare som inte passar in i den finska stereotypen vår förståelse för mångkulturalism. Detta har faktiskt blivit ett växande tema i nordisk litteratur. Ett problem med att prata om mångkulturell litteratur idag är dock att det får oss att växa »etniska glasögon». »Etniska glasögon» är ett uttryck som används av litteraturforskaren Magnus Nilsson som gjorde ett liknande arbete som Benedict Anderson och Anne-Marie Thiesse i en svensk litterär kontext i *Den föreställda mångkulturen. Klass och etnicitet i svensk samtidsprosa* (2013). Ett av hans starka argument är att vi tenderar att läsa alla icke-vita författare genom ett etniskt filter och närmar oss denna typ av litteratur med förväntan av att lära oss om den exotiska andra (här kan man också strama resonnementet till Edward Saids *Orientalism*, 1978).

Ett slående exempel på detta har varit mottagandet av den svenska författaren Jonas Hassen Khemiris debut. År 2003 publicerade Khemiri *Ett öga rött* som marknadsfördes som »den första romanen skriven på tvättäkta Rinkebysvenska» i vilken »språket lät som när man 'sänker ner en mikrofon' i valfritt invandrarområde». Därigenom gjordes Khemiri till galjonsfigur för den så kallade »invandrarlitteraturen». Enda problemet är att Khemiri föddes och växte upp i Stockholms Södermalm, studerade litteraturvetenskap och ekonomi där, och helt enkelt aldrig invandrade! Den »blattesvenska» han använder i boken var hans egen uppfinning.

Han överdrev även greppet i hans följande bok *Montecore en unik tiger* (2006), som han beskrev i Aftonbladet vara inspirerad av »en blandning av romantik, 1700-tal och Gustav III, kryddad med moderna uttryck [...] Carl Jonas Love Almqvist och fransk litteratur». Ändå suddade de svenska läsarnas etniska glasögon bort alla dessa fakta och både *Ett öga rött* och *Montecore* diskuterades länge som ett vittnesbörd från den svenska multikulturella förorten.

Ett annat påfallande exempel har varit mottagandet av den danska palestinska poeten Yahya Hassan som slog alla rekord med den mest sålda diktsamlingen

i Danmarks historia. Hassan är ett mycket intressant fall, eftersom han använder många självbiografiska element i sin poesi och sitter för tillfället i fängelse. Han debuterade 2013 med *Yahya Hassan*, en provocerande diktsamling som handlar om hans liv i danska gettot som en småbrottsling, son av oupptäckta flyktingar som utnyttjar välfärdssystemet. Han är också ett offer för patriarkaliskt våld och gör uppror mot islam.

Eller så läses han idag. Hans dikter har använts av danska politiker från både högra och vänstra partier, än en gång som ett vittnesbörd om att utvärdera resultaten av invandringspolitiken i Danmark. Bland alla dessa hektiska debatter verkar det dock som att alla litterära aspekterna av diktsamlingen försvann.

Utifrån fall som Yahya Hassans- och Jonas Khemiris, utvecklar jag i min doktorsavhandling begreppet postinvandringsgeneration. En generation som har en koppling till invandring men som inte har invandrat själv – typiskt beträffar det andra generationen och blandade personer (mixed-race på engelska). Därtill definierar jag postinvandringslitteratur som den litteraturen som har postinvandringsgeneration som ämne, oberoende av författarens egen bakgrund. Man kan säga att trenden tydligt utvecklades först i Sverige och tog sig andra proportioner i Danmark. Långsamt men säkert berördes även den finska litteratur- och konstscenen, likaväl på finska som på svenska:

– Nå, hur trivs du här, i Finland? ...! 

– Bra. Jag menar... var skulle jag annars vara?

Den som hade frågat, ofta någon vänlig och inte alls illa menande tant med hund brukade säga:

– Ja, jämfört med ditt hemland, alltså. Varifrån kommer du egentligen?

Och i början hade hon inte velat såra dem, så hon berättade för dem om Maghrebregionen [...]. Med tiden blev hon irriterad av frågorna och svarade ilsket att hon var född här och hade bott här i hela sitt liv».

(Holmström, *Asfaltänglar* 2013)

Detta utdrag ur finlandssvenska Johanna Holmströms roman *Asfaltänglar* är mycket typiskt för postinvandringslitteraturen, och uttrycker explicit smärtan som kan orsakas av det som ursprungligen var tänkt som en komplimang, en välmenande tanke på mottagning, men som egentligen innebär också en systematisk exkludering. Frågan »varifrån kommer du egentligen?» upplevs av huvudkaraktären Samira som en mikroaggression som får henne att känna sig utanför gemenskapen. Genom att problematisera exkludering och liknande teman, öppnar litteraturen upp till viktiga diskussioner och på så sätt erbjuder det en chans att förbättra integration. Detta kräver dock å ena sidan att vi lär oss vara kritiska till uteslutande, potentiellt offensiva monokulturella verk som definierar den finska gemenskapen (detta var det jag var inne på i kolumn »Monokulturell populistisk propaganda» om jubileums verk *Kalevala Landet* på Nationalbalett, *Hufvudstadsbladet* 11.11.2017).

Å andra sidan, liksom tanten med hunden vill vi ofta inget illa, men vi vet helt enkelt inte hur vi ska ta emot, läsa och analysera mångkulturella berättelser. I detta perspektiv tänkte jag beskriva fem återkommande drag som ofta finns att identifiera i postinvandringslitteratur. Detta kunde hoppeligen bli en hjälpsam kompass i virvlande upplevelser som behandlar rasism, orättvisa, fattigdom, våld och annars outhärdliga och svåra samhällsfenomen. Dessa motiv och mekanismer har på inget sätt avsikt att sammanfatta och begränsa verken, utan kan ses tvärtom som konkreta förslag för att lära sig att se bortom de etniska glasögonen.

Generationskonflikten

Första draget, eller snarare aspekten att vara uppmärksam på, är generationskonflikten som ofta uppstår mellan första och andra generationsinvandrare i berättelser:



MITT NAMN ÄR YAHYA HASSAN

OCH MINA FÖRÄLDRAR SKULLE ÖNSKA JAG VAR OFÖDD

OCH JAG ÖNSKAR DEM SAMMA SAK

ÅTMINSTONE ATT DE VAR DÖDFÖDDA [...]

JAG ÄLSKAR ER INTE FÖRÄLDRAR JAG HATAR ER OLYCKA

(Hassan, »DU HAMNAR I HELVETET MIN BROR» YAHYA HASSAN 2013)

Yahya Hassan är allmänt mycket extrem i sina dikter, och hans dömande av sina föräldrar reflekterar hans kraftiga hat mot dem (en av de första intervjuerna han gav efter samlingen kom ut titulerades faktiskt »Jeg er fucking vred på mine forældres generation», *Politiken*, 05.10.2013). Utan att alltid vara lika allvarlig som Hassan, finns det i alla fall ett tydligt behov för andra generationen att kunna få definiera sig som annorlunda än föräldrarnas generation. Detta tar sitt uttryck i litteraturen i olika grader, från ovan nämnda våldsamma uttalande, via cyniska antydningar, till kritik av språkfärdigheter och föräldrarnas kultur och stickande skämt. Därmed vill vi vara försiktiga innan vi använder uttrycker som »invandrarna och sina barn», »första och andra generationen» såsom det vore samma sak. Berättelser som knyts till verkliga migrations- och flyktnings upplevelser är helt annorlunda än berättelser vars detta potentiella trauma är frånvarande. Annorlunda berättelser kräver annorlunda läsningar och annorlunda fokus i analysen i och med att de bär annorlunda budskap.

Mellanförskapet

I stället för migrationsberättelser, gäller nämligen det allestädes närvarande budskapet av postinvandringslitteratur idén av mellanförskap. Ordet »mellanförskap» skapades 2006 av ett svenskt kollektiv som definierar det som en utmanande blandad identitet som leder till »ett slags utanförskap, utan tillflyktsort».

Mellanförskap sätter ord på den inkapslande känslan att i Norden kallas för invandrare och utomlands kallas för svensk/finnsk/dansk osv. och därmed aldrig kunna uppleva en accepterande hemkänsla.

Mellanförskapet är ett nyttigt alternativ som ofta stämmer bättre än idén om ett enkelt utanförskap eller en ibland för optimistisk dubbeltillhörighet: till exempel, inte alla somalier som är födda i Finland upplever att de hör lika bra till både Finland och Somalia. I stället uttrycker begreppet mellanförskap idén av en dubbel negation, en varken-eller-dialektik: man känner sig varken somali för att man kanske aldrig har varit där och egentligen känner väldigt lite om landet, men man rasifieras och får inte lov att känna sig helt finländare heller: då faller man i mellanförskap. Lite utanför mitt vanliga litterära material men inte mindre påfallande uttrycker den finska koreografen Sonya Lindfors precis dilemmat här:

» *I am a finnish woman. I was born in Finland. I have lived my whole life here. My mother tongue is finnish. And yet I feel finnish. Finn – ish. A little bit like a finn but not quite. A little bit finnish but not quite. I was always made to feel different. And what made and still makes me different is just a different amount of melanin in my skin.»*

(Lindfors, »Sustainability through Diversity», Finlandia-talo 9.11.2016)

Nordiska komposten

Om man gärna märker det som gör den andra annorlunda, är det lika viktigt att vara uppmärksam på det som gör den andra likartad. Medan exotism i verk är lätt att poängtera, etableras oftast berättelsen i ett sammanhang som man kan ta för givet men som har sin betydelse och anknyter skildringen till en nordisk kontext. Denna nordiska komposten som jag gillar att kalla den är något viktigt som vi bör vara medvetna om som läsare. Barndomsminnen och referenser kan lätt identi-

fieras för att fylla denna funktion, med dessutom en eventuell symbolisk dimension bakom dem. Därtill finns det ett återkommande omnämnande av nordiskt nationellt arv och traditionellt firande (jul, midsommar osv.). Direkt eller antydning intertextualitet till klassiska nordiska författare är även nästan oundvikligt (inklusive Hamsun, Ibsen, Strindberg, Tikkanen m.m.). Slutligen brukar också snö och kyla ha en viss betydelse.

Här är ett annat utdrag från Johanna Holmströms *Asfaltänglar* som tydligt placerar oss i ett finskt urbant landskap:



Samira på Jungfru-gränden.

Höst. Lönnar, rönnar och lögner i stilla brand och rimfrost i immiga band över gräsmattan om morgnarna. Bakom krogen Valkeat Yöt där hobbyalkoholisterna satt och stirrade ner i dagens första stop stod taxin redan och väntade.»

Fiktion och autenticitet

Den stora tendensen för sociopolitiska läsningar förklaras av att det ofta finns ett medvetet spel med fiktion och autenticitet i postinvandringsverk. I många fall skriver nämligen författaren en jag-berättelse och ger till och med ibland sitt eget namn till huvudkaraktären samt hänvisar till sin egna kulturella bakgrund. Samtidigt brukar de också ta avstånd från berättelsen, och såsom finlandssvenska poeten Adrian Perera retar oss i förordet till *White Monkey* (2017):



*Allt i denna diktsvit är fiktion
förutom problemen»*

Därpå blandar han dock meta- och autofiktionella element som bara kan förvirra läsaren. Andra författare använder sig av självbiografiska inslag, och skriver på ett språk som starkt påminner om multietnolekter/slang som man kan höra i förorten. Men trots frestelsen att läsa dessa texter som råa och autentiska vittnesmål, är det väsentligt att komma ihåg att vi läser litterära texter, skickligt och fullt medvetet skapade av människor som gått i författarskola!

Humor och ironi

Sista läsningsanvisningen skulle vara att uppmärksamma sig på humor och ironins närvaro i texterna. Humorn är emellertid sällan tydlig och enkel, utan döljer sig oftast bakom satiriska referenser, tragikomiska situationer eller cyniska antydningar. Adrian Perera använder sig exempelvis av detta grepp i *White Monkey*:



*Jag säger att hennes kläder och språk
gör henne konstig.*

*Jag säger att folk aldrig kommer att godkänna henne
om hon inte försöker
smälta in.*

Min mormor säger

*»Vad är det för skillnad mellan dina kläder
och mina?*

Båda är gjorda i Indien.»

Mormorens replik är uppenbarligen humoristisk i detta exempel, men medan hon hänvisar till exploatering och industriell arbetskraft i Indien, tar sig skämten en cynisk färg, och den europeiska läsaren kanske undrar om hen får lov att

skratta här. I sådana fall skuggas humorn av vad Homi Bhabha kallar »den postkoloniala skulden», vilket motsvarar i vårt nordiska sammanhang det som kallas »den skandinaviska skulden». Denna skulden och dess konsekvenser på våra läsningar studerades av bland annat professor Elisabeth Oxfeldt på Oslo universitet (*Skandinaviske fortellinger om skyld og privilegier i en globaliseringstid*, 2016).

I ett tidigare projekt beskrev faktiskt Oxfeldt paraplytermen »postnationalism» som någonting som skulle täcka det specifika fallet av postinvandringsgenerationen för att bredda den ut till dagens mångkulturella diskussion. Postnationalism är ett nytt ord i den finska debatten, men det diskuteras redan mycket i Kanada till exempel – också under namnet mångkulturellt medborgarskap (jfr. Will Kymlicka: *Multicultural Citizenship: A Liberal Theory of Minority Rights*, 1995). I en nordisk kontext anses det vara »ett begrepp med efternationsbygande som perspektiv, som i högsta grad är nationskritiskt och nationsproblematiserande men fortfarande upprätthåller ett nationellt perspektiv snarare än ett allmänt eller universellt» (Oxfeldt: *Romanen, nasjonen og verden. Nordisk litteratur i et postnasjonalt perspektiv*, 2012).

Postnationalism är alltså inte motsatsen till nationalism, utan tvärtom ett sätt att omdefiniera nation inifrån. Baserat på demokratiska värderingar snarare än etniska är tankesättet att konstant ifrågasätta nationen för att göra den mer inkluderande. Det är ett sätt att uppdatera den föreställda gemenskapen som Benedict Anderson talade om. Detta är en nyttig utgångspunkt för att en dag kunna befogat svara på frågan »vem får vara finländare?» och tänka på den nu hundraåriga nationen på ett mer inkluderande sätt. I detta perspektiv kan postinvandringslitteratur framkomma som en bro till förbättring, samtidigt som den sätter en kraftfull makt och ett verkligt ansvar på läsarens- och kritiks sida.

Johanna Holmström

Mitt emellan finsk tystnad och svenska zebror

Det kom som en blixtnad från klar himmel. Den 15 maj år 2013 avfärdade den svenska författaren och kritikern Lidija Praizovic min roman *Asfaltsänglar* i kvällstidningen *Aftonbladet* med följande ord:



Jag tycker inte att vita skandinaver ska skriva dessa böcker. Sluta parasitera på andra kvinnors berättelser! Typ ingen skandinavisk bok om heder är skriven av en invandrartjej, trots att de alltid handlar om invandrartjejer.»

För fem år sedan hade inte den minsta lilla krusning av diskussionen om kulturell appropriering nått Finland. I Sverige hade det däremot stormat kring temat ganska länge och författare som Jonas Hassen Khemiri och Johannes Anyuru, bägge med en vit förälder med svenska rötter, ansågs redan vid det laget som alltför privilegierade för att få skriva om sådant som invandring eller mångkultur. De var, enligt de mest kritiska, inte tillräckligt blattiga för att vara trovärdiga i ett land som redan kunde räkna tillbaka till mera än femte generationens invandrare och hade en uppsjö av mera »autentiska röster» att ösa ur.

För mig kom Praizovics kritik av min roman som en fullständig överraskning. Tills dess hade jag varit fast övertygad om att jag kan och har rätt att skriva om precis vad som helst. Jag är författare. Jag kan sätta mig in i allas situationer, i allas kroppar, jag kan glida in och ut i alla kulturer, länder, minoriteter och jag har rätt att ta med mig precis vad jag vill. Min fantasi är den enda begränsningen. Det skulle dröja några år innan jag insåg att det är den vita kolonisatörens sätt att tänka.

Änglarna var mina egna

Romanen *Asfaltsänglar* handlar om flickorna Leila, 15 år, och Samira, 22 år. Deras mamma Sarah är en finlandssvenska som har konverterat till islam och är strikt religiös. Deras pappa är en sekulär bussförare från Maghrebregionen i Norra Afrika. Romanen handlar om Leilas och Samiras kamp för att få vara sig själva i ett modernt Finland som hela tiden försöker stöta bort dem. De balanserar mellan två kulturer samtidigt som de försöker undkomma sin mammas kvävande, religiösa grepp.

Utgångspunkten för att skriva romanen kom ur mina egna erfarenheter av att växa upp mellan två språk, där jag genom mitt modersmål tillhör en ständigt utsatt och hotad minoritet. Det är inte världens mest trängda minoritet men jag var övertygad om att mitt finlandssvenska arv skulle gå att likställa det arv som bokens huvudpersoner bär på. Därutöver var jag vid den tiden gift med en nordafrikansk man och fick dessutom två döttrar med honom, och jag föreställde mig medan jag skrev hurdan deras tillvaro skulle vara då de växte upp i ett land där de hela tiden, precis som jag, skulle vara tvungna att förklara vad de gör här, vilka de är och varifrån de kommer.

I Finland hade liknande berättelser, berättelser om människor som nu kallas bruna, knappt skrivits. Några enstaka försök hade gjorts av bland annat Anja

Snellman i romanen *Parvekejumalat* år 2010 och Jari Tervo i romanen *Layla* följande år men det fanns inte egentligen några representativa »autentiska röster», inte heller någon tradition av författare med rötter i andra länder som skrev berättelser om sig själva och de sina. Den finlandssvenska författaren Marianne Backlén hade redan år 2002 behandlat kulturkrockar i sin roman *Karma*, men efter det hade det inte hänt speciellt mycket på den fronten.

Sverige hade ett minst tjugo år långt försprång och där kunde man redan tala om så kallad invandrarlitteratur som en helt egen, etablerad litterär subgenre. *Asfaltänglar* rörde sig i Finland således på tämligen jungfrulig mark men det mediala intresset på finska var väldigt sparsamt. Boken recenserades i *Turun Sanomat* och någon mindre lokal tidskrift, men recensioner i de allra största tidningarna lyste med sin frånvaro.

I Sverige var situationen den motsatta. Boken recenserades stort och över lag med översvallande lovord. Det fanns tydligen en beredskap att ta emot den, ett intresse och en vilja att diskutera dess tematik, och efter den initiala häpenheten, kanske också ilskan och skammen, över Lidija Praizovics recension så började också jag se det problematiska för mig i att skriva en sådan bok.

Helt kan jag fortfarande inte instämma i kritiken eftersom det mesta i *Asfaltänglar* var självupplevt och därför en stor del av min personliga biografi (om jag inte får berätta min egen berättelse, vem ska då göra det?). Jag började däremot tänka på det här med vem som har och som inte ges en röst och jag började se hur strukturerna såg ut. Hur många kulturjournalister med somalisk, afghansk, irakisk eller vietnamesisk bakgrund har vi i Finland? Hur många sådana journalister? Författare? Var finns deras berättelser? Varför jobbar inte fler av dem i media? Som skådespelare? Dramatiker? Filmregissörer?

När tolkas text som kropp?

En vit och finskspråkig kritikerkår bildar en vit och finskspråkig högkultur. Den som slinker in, författare, journalister eller aktivister som Koko Hubara, Pajtim Statovci, Nura Farah, Adrian Perera eller Hassan Blasim behandlas alltid via sitt utanförskap. De katalogiseras som en viss typs författare som skriver, och ska skriva, en viss typs berättelser, och det är det som den kulturella approprieringens skuggsida handlar om.

En viss typ av berättelser reserveras för en viss typs författare. Dessa berättelser ska inte skrivas av andra än dem, men dessa författare ska inte heller skriva andra berättelser. Journalisten och aktivisten Koko Hubara som driver medieplattformen *Ruskeat tytöt* ska skriva om hur det är att vara brun – inget annat. Pajtim Statovci ska skriva om hur det är att vara barn till invandrare eller om förlorade rötter – inget annat. På det sättet fylls en viss kvot av »invandrarberättelser» och det stänger spelfältet för berättare med rötter i andra länder som inte vill skriva invandrarberättelser. Berättelser av människor med icke-helvit, icke-hel-finsk bakgrund läses via deras kropp och deras hud. Berättelser av en finsk, vit författare läses aldrig så av en finsk och helvit kritikerkår.

Min bok var skriven av en person med fel kulturell bakgrund för just den berättelsen, om vi ser den med approprieringsblick, men jag vet inte om det var orsaken till att den inte fick någon större genomslagskraft i finsk media trots att den också var översatt till finska. Kanske just det här ointresset berodde på att den var skriven av en finlandssvensk författare, för när Laura Lindstedts *Oneiron* kom ut på Teos förlag år 2015 och approprieringsdebatten landade i Finland på allvar tack vare Koko Hubara som påpekade att det kanske inte är så enkelt att bortse från raspolitik eller maktstrukturer när vita människor beskriver svarta eller när kristna beskriver judar, Laura Lindstedt beskriver hela sju olika kvinnliga huvudpersoner från sju olika länder, så var Hubara faktiskt bland de enda

som inte höjde och hyllade boken trots att Laura Lindstedt är en vit, finländsk författare och alltså lika mycket fel person som jag för att skriva just den berättelsen.

Vit konsensus

Under de senaste fem åren har den inhemska litteraturen fått ett väldigt välkommet och vitaliserande tillskott tack vare de redan nämnda författarna Farah, Blasim, Perera, Hubara och Statovci. Det här förändrar synen på hurdana berättelser vita, finländska författare kan ge sig i kast med eftersom det finns röster som kan höja sig som motvikt. Jag menar inte att Lindstedt aldrig borde ha skrivit *Oneiron* eller att jag aldrig borde ha skrivit *Asfaltsänglar*, men kritiken tvingar oss på ett väldigt hälsosamt sätt att revidera vår syn på vårt eget kulturella kapital och inse att vi, jag och Lindstedt, står i ett tidigare icke-ifrågasatt maktförhållande till dem vi skriver om.

Tidigare har vi inte behövt tänka på det men nu måste vi syna våra egna privilegier för att kritiska röster har höjts gällande legitimiteten i det vi skriver. Jag är fortfarande av åsikten att författare får skriva om precis vad som helst, men att författaren också bör förhålla sig sakligt till de reaktioner som verket väcker, även om reaktionerna handlar om själva rättigheten att skriva om olika saker.

Medan jag skriver den här texten inser jag än en gång hur tydlig skillnaden är när det gäller diskussionskulturen i Finland och Sverige. Det kommer upp gång på gång. I Sverige tas diskussioner gällande rashygien, kulturell representation och appropriering, sexuella trakasserier och julfirande i daghem upp med lika stor entusiasm och behandlas både vitt och brett från fotfolket till riksdagen. I Finland tystar vi ner det som är obekvämt tills det antingen kvävs eller blir så stort att det inte längre går att förbise.

Samma linje följer litteraturkritiken. Det udda och avvikande eller det obekväma och provocerande måste växa sig stort på egen hand för att ta sig över

intressetröskeln. Det trygga och likriktade, det ofarliga, tas gärna upp och får stor plats. Det finländska tigandets kultur blir speciellt tydligt när det gäller litterär tematik som det är jobbigt att diskutera i Finland. Många debatter rinner ut i sanden innan de ens har hunnit börja. Det är en kvävande kultur att skriva i, också för mig. Jag undrar då hur det måste kännas för författare som inte är del av den vitfärgade majoriteten att skriva i ett sammanhang som inte anses vara deras eget och veta att den kritiker som får deras bok i handen troligen kommer att vara medelålders och vit.

Finland förändras, om än plågsamt långsamt, och vem vet; kanske vi snart har en kritiker som arbetar på en stor finsk dagstidning och som skjuter ner de mest älskade inhemska författarnas böcker och hela säsongens utgivning med motiveringen att den är alldeles för homogen för att vara representativ och alldeles för vit för att vara intressant?

Tystnaden kring *Själarnas ö*

Fem år efter *Asfaltsänglar*, hösten 2017, kom den numera runebergsprisnominerade romanen *Själarnas ö* ut både i Sverige och i Finland. Det är en historisk roman som tar upp många ämnen som jag anser att vi knappt har börjat diskutera i Finland; förhållandet mellan kvinnlighet och galenskap, rashygienen på 1930-talet och tvångssteriliseringarna som finländska mentalvårdspatienter kunde utsättas för efter 1935 när lagen som tillät detta trädde i kraft.

I Finland har ointresset på finskt håll för *Själarnas ö*, på finska *Sielujen saari*, i medierna varit ungefär av samma sort som ointresset för *Asfaltsänglar*, trots att det finns många teman i boken som är angelägna också ur ett samhällshistoriskt perspektiv. Den handlar om en stor bit kvinnohistoria och har dessutom fått en stark samtidsanknytning i kölvattnet av #MeToo kampanjen som på ett sorgligt sätt visar och kommer att visa hur lika kvinnors villkor i samhället på vissa plan

fortsätter att vara genom historien trots att kvinnors rättigheter på andra sätt har avancerat precis som de bör.

I Sverige har den tematik jag nämnde redan tagits upp till behandling för ungefär tio år sedan, bland annat med Klaus Härös svensk-finsk film *Den nya människan* som blev klar år 2007. Filmen blev del av en stor och befriande samhällsdiskussion om den mörka sidan av folkhemmet och mottagandet av min roman var i Sverige väldigt gott om än inte lika översvallande som det varit för *Asfaltsänglar*. Det kändes lite som att tematiken i boken visserligen är viktig men att den släpar efter. Trots det fick *Själarnas ö*, tack vare andra förtjänster, recensioner i de största svenska dagstidningarna *Svenska Dagbladet* och *Dagens Nyheter* och det är inget som ens en rikssvensk författare med säkerhet kan räkna med i dag.

Zebraliv

Precis som i Finland har litteraturkritiken i vårt grannland bantats ner rejält under det senaste decenniet. Det här syns i omfattningen, professionaliteten och hastigheten (bara de riktigt stora får recensioner omedelbart). Johan Lundberg, författare, kulturskribent och docent i litteraturvetenskap vid Institutionen för kultur och estetik vid Stockholms universitet, skriver på portalen för den rikssvenska tankesmedjan Timbro att »recensionerna är färre, kortare och ytligare. För några decennier sedan fungerade kultursidorna som lärda seminarier där ideologiska ståndpunkter och estetiska hållningar diskuterades och ifrågasattes. I dag råder likriktning, konsensus och anpassning till marknadskrafterna.»

Lundberg har följt med nedgången av *Svenska Dagbladets* och *Dagens Nyheter*s litteratur- och kulturbevakning sedan år 1987 och publicerade sina resultat i en artikelserie i november 2017. Slutsatsen är att recensionerna under de senaste decennierna inte bara är nästan hälften så många utan även ungefär hälften så

långa jämfört med tidigare. Allt färre får allt mindre plats, medan det ges ut en ofantlig mängd titlar varje år.

Vidare påpekade Lundberg att de svenska recensenterna har en mentalitet som kan liknas vid en flock med zebror. Deras självbevaringsdrift ligger i att smälta in i flocken, och det här gäller också för verken de recenserar. Det som smälter in och bekräftar konsensus hyllas medan det som sticker ut eller som rent av är misslyckat inte recenseras för att recensenterna har blivit rädda för att framstå som dumma eller för att skriva ogillande recensioner.

Också här i Finland får författare, liksom numera i Sverige, vänta på recensioner i flera veckor och många, också finskspråkiga författare kan skatta sig lyckliga om de alls får en recension på finska. Medialt fokus ligger på böcker som har förklarats vara mästerverk redan innan de har kommit ut, eller som på något annat sätt är mediesexiga. I Sverige var det ett enormt förhandsintresse för den nya *Milleniumboken* skriven av Olof Lagercrantz medan samma verk enligt Johan Lundberg knappast skulle ha fått någon recension i *Dagens Nyheter* eller *Svenska Dagbladet* för såg tjugo år sedan. Liknande tendenser finns i Finland gällande bland annat biografier av kända personer, som till exempel boken *Alex* om Alexander Stubb som gavs ut av Otava i höst.

Det finns också en alldeles tydlig ignoreringspolitik som sträcker sig åt bägge håll över språkgränserna men som knappast är uttalad eller aktiv. Finskspråkiga, icke-översatta böcker recenseras i finlandssvenska medier enbart om de anses vara av nationell betydelse, men om en finlandssvensk bok som inte finns på finska skulle recenseras i finskspråkiga medier vore det ett smärre mirakel. Om vi bortser från språkaspekten och betraktar alla böcker som ges ut i Finland som finländska verk blir det däremot märkligt. Varför anses en viss andel av de inhemska böckerna vara fullständigt ointressanta för majoritetsbefolkningen om de inte existerar på finska?

Språkmuren är fortfarande hög, i vissa fall ogenomtränglig, men jag tror inte att det beror på motvilja. Snarare ett generellt ointresse för vad som skrivs på

svenska i Finland. Det är som om det inte skulle tas på allvar. Det räknas inte. Det får inte vara med och leka. Jag förstår mycket väl att det handlar om bristande resurser. Kultursidorna sparas inte när det ska sparas, och även i Svenskfinland är det inte ovanligt att allmänreportrar skriver bokrecensioner. Somliga uppger till och med själva att de är fullkomligt ointresserade av att läsa.

Det går inte att poängtera tillräckligt mycket hur allvarligt det här är. En författare arbetar ofta med sin bok i flera år. Det är ett konstverk som det krävs en insatt och kunnig utvärderare för att kunna göra en djupsinnig analys av. Om verket läggs i händerna på en journalist som betraktar det med samma motvilja som jag visade när jag som sommarreporter på en dagstidning skulle göra torgrundan för att ta reda på vad fisken kostade, då kan det helt enkelt inte bli något annat än en katastrof.

Fisken är fiskarens levebröd precis som boken är författarens, men jag behöver inte vara biolog för att klara av att gå till torget och fråga vad fisken kostar och därför skickades jag förmodligen dit. Det var det så kallade skitjobbet som måste göras för att det hörde till konsumentupplysningen. Om också litteraturkritiken blir samma skitjobb finns det en stor risk för att den sortens kritik snart inte behövs alls.

Otso Kantokorpi

Omimisen perusteet?

Kulttuurinen *appropriatio* eli omiminen on noussut taidekeskusteluiden kuumaksi aiheeksi Suomessa parin viime vuoden aikana. Niitä on leimannut voimakas polarisoituminen ja usein varsinaisen keskusteluyhteyden puuttuminen. Vihapuheeltakaan ei somessa ole välttytty.

Syntyneen keskustelun myötä termin »*appropriatio*» semanttinen kattavuus on selvästi muuttunut. Itse olen oppinut *appropriation* (lat. *appropriationem*, »ottaa omakseen») alun perin taidehistorian kautta melko neutraalina terminä, jolla on kuvattu yhtä taiteen menetelmää: aiemmin tai muualla käytetyn kuvaston käyttöä kontekstia vaihtaen, millä kyetään synnyttämään uusia merkityksiä ja sävyjä. Hieman venyttäen koko taiteen historian voi katsoa perustuvan *appropriaatiolle*.

Käsitteillä on toisinaan taipumus muuttua semanttisen kattavuutensa suhteen myös konnotaatioiltaan. *Appropriatio* on kokenut tällaisen muutoksen. Termin käyttö aiheuttaa nykyään usein negatiivisia mielleyhtymiä ja siten myös puolustuskannalle asettumista. Kuvailun sijaan se voidaan kokea syytöksenä.

Aloitin taannoin Facebookissa tietoisesti *appropriatio*aiheisen keskustelun. Ei mennyt pitkään, kun eräs taiteilija esitti huolestuneita kysymyksiä: »Tuomi- taanko myös historialliset tai kansatieteelliset kuvaukset [...] ja otetaanko huo-

mioon häilyvä raja historiallisen kuvauksen ja siihen vaikuttavien erilaisten teorioiden ja fiktiivisen taiteen välillä? Onko tuomitsijoiden mielestä muilla kuin kohderyhmään kuuluvilla oikeutta tallentaa nykyhistoriaa kuvin?» Oireellista on, että yritys problematisoida aihetta ja sen mahdollisia moraalisia ulottuvuuksia tulkittiin välittömästi tuomitsemiseksi. Toki taiteilijan esittämät kysymykset ovat aitoja, ja niistäkin on epäilemättä syytä keskustella, mutta puolustus-kannalle asettuvat kokevat usein ensimmäisenä heidän perusoletuksena olevaa vapauttaan uhkaavan inkvission, jolloin keskustelu on jo valmiiksi voimakkaasti polarisoitunutta.

Taiteen vapaus vs. ihmisiksi oleminen

Taiteen vapaus nauttii tunnetusti perustuslakimme suojaa. Sivistyksellisiä oikeuksia käsittelevä 16 § toteaa asian ytimekkäästi yhdellä lauseella: »Tieteen, taiteen ja ylimmän opetuksen vapaus on turvattu.» »Taiteen» määritelmästä ja merkityksestä on keskusteltu pitkään, mutta siihen ei varmaankaan juuri tässä tapauksessa kannata mennä. »Vapauskaan» ei ole aivan yksiselitteinen käsite. Negatiivinen (vapaus jostakin) ja positiivinen (vapaus johonkin) määritelmä lyövät toisinaan toisiaan poskille. Pitääkö valtiiovallan ainoastaan pidättäytyä sensuurista vai pitääkö sen myös olla aktiivisesti mahdollistamassa vapautta muillekin kuin valtaväestölle, niillekin joilla ei syystä tai toisesta ole kaikkia vapauden mahdollistavia keinoja käytettävissään?

Pelkän negatiivisen määritelmän pohjalta on helpompi toimia, ja silloin vastapooliksi asettuu lähinnä sensuuri, jota miltei kaikkien meistä on helppo paheksua. Sensuurin tuomitseminenhan on tunnetusti ikään kuin liberaalisti sivistyneen ihmisen tuntomerkki. »Turvaaminen» on sekin moniselkoinen asia. Jollakin rajalla valtiiovallan turvaamishalu kuitenkin aina loppuu, ja mukaan astuu muukin lainsäädäntö. Tästäkin kulttuurielämässämme on esimerkkejä, vaikkakaan ei

kovin paljoa: tunnetuimpina varmaan Hannu Salaman (*Juhannustanssit*, 1964) ja Harro Koskisen (*Sikamessias*, 1969) saamat tuomiot. Heidän perustuslaillista taiteellista vapauttaan ei turvattu. Muu lainsäädäntö käveli sen yli. Taide voi siis tuottaa oikeusjuttuja, mutta varsinainen sensuuri ei kuitenkaan Suomessa ole taidetta uhkaava todellinen ja jokapäiväinen vaara – ainakaan toistaiseksi.

»Sensuuri» on kuitenkin tehokas sana ja sellaisena retorisesti varsin käyttökelpoinen – sillä on tapana jäädyttää vasta-argumentit jotenkin vanhoillisina. Sitä käyttivät myös Nykytaiteen museo Kiasman johtaja Leevi Haapala ja silloinen intendentti Arja Miller, kun julkisuudessa heräsi vuonna 2016 mittava keskustelu Kiasmassa esillä olleesta Jenni Hiltusen videoteoksesta *Grind* (2012). Moni saamelaisaktivisti koki videossa feikkisaamenpuvussa provosoivasti twerkaavan hahmon kulttuuriaan loukkaavaksi, ja he toivat sen myös voimakkaasti esiin. Julkisuudessa näkyvin vastareaktio oli varmaan Marja Helanderin ja Outi Pieskin mielipidekirjoitus *Helsingin Sanomissa* (9.5.2016), johon Kiasman johtokin joutui ottamaan kantaa. Teos oli herättänyt saamelaispiireissä keskustelua jo vuonna 2012, mutta tuolloin se ei vielä noussut valtakunnallisen keskustelun aiheeksi.

Nyt ajat olivat kuitenkin muuttuneet. Sensuurin ajatus nousi kahteenkin kertaan Haapalan ja Millerin puolustuksessa: »Emme halua sensuroida ohjelmistoamme, emmekä museon kokoelmia. [...] Jos alkaisimme museona sensuroidaan esillä olevia teoksia tietyn ryhmän toiveesta tai vaatimuksesta, taiteen esittämisestä tulisi mahdotonta.» Oireellista on, että vaikka Haapala ja Miller myönsivätkin keskustelun jatkuessa kulttuurisen sensitiivisyyden puutteensa, he tukeutuivat argumentoinnissaan juuri sensuuriin – ikään kuin käydyssä keskustelussa vastapoolina olisi vain taiteen vapaus eikä esimerkiksi taiteen institutionaalisten käytänteiden kautta paljastuva rakenteellinen väkivalta. Hieman pahantahtoisesti sensuurikortin esiin nostamisen voi myös nähdä määrittelyvalan käyttönä: yrityksenä lopettaa keskustelu, koska eiväthän edistykselliset ihmiset voi kannattaa sensuuria.

Kun museonjohtaja sanoo, ettei »halua sensuroida ohjelmistoaan», on syytä kysyä, mitä hän »sensuurilla» tarkoittaa. Itsesensuuria me harjoitamme kaikki, tavalla tai toisella. Varsinaisella sensuurilla tarkoitetaan yleensä viranomaisten tekemiä ennakolta estäviä toimenpiteitä, ja vaikka Kansallisgalleria onkin siirtynyt vähemmän läpinäkyvänä piiloon säätiörakenteen taakse eikä ole enää valtion virasto, voi sitä hyvällä syyllä sellaisenakin tarkastella.

Kansallisgalleria tarjoaa de facto virallista ja kanonisointia odottavaa versiota siitä, mitä hyvänä taiteena on kulloinkin esiteltävä. On kuitenkin muistettava, että ei Kiasma kaikkia teoksiaan koskaan laita esille. Syitä on monia, vaikka useimmiten ne varmaan puutaankin esteettisiksi. Esittämättä jättäminen ei kuitenkaan ole sama asia kuin sensuuri – vaikka se tapahtuisikin muista mahdollisista syistä kuin pelkästä formalistisesta estetiikasta, josta nykytaide on muutenkin sanoutunut irti. Ihan vakavissaan täytyy uskaltautua miettimään sitäkin vaihtoehtoa, että kulttuurinen sensitiivisyys voisi tarjota täysin legitiimin perustelun olla jossain tilanteessa näyttämättä jotain tiettyä teosta – nimittämättä kuitenkaan tällaista näkökulmaa heti sensuuriksi.

Kriittikkona yritän miettiä teoreettisiakin esimerkkejä yleensä konkretian kautta, olivat se sitten kuviteltua tai toteutunutta. Tätä kirjoittaessani aloin miettiä mahdollista härkätaisteluaiheista taidenäyttelyä ja omaa suhtautumistani sellaiseen. Nuorena poikana olin härkätaistelun lumoissa – varsinkin nähtyäni legendaarisen El Cordobésin livenä Rondan härkätaisteluareenalla vuonna 1971. Keräsin jopa pienen kokoelman alan kirjallisuutta. Ernest Hemingwayn *Kuolema iltapäivällä* (1932, suomeksi 1962) oli luonnollisesti lempikirjojani. Kaksikymmentä vuotta sitten olisin kokemattomampana kriittikkona odottanut aiheesta tehtyä näyttelyä innolla ja olisin varmaan ollut vähän ylpeäkin saadessani näyttää asiantuntemustani.

Mutta entäs nyt? Olen vanhemmiten oppinut pitämään härkätaistelua vastenmielisenä eläinrääkkäyksenä, ja jos ei museo kontekstualisoisi ja problematisoisi härkätaisteluaiheista näyttelyään jollain aivan erityisellä tavalla, pitäisin

näyttelyä varmaan jo lähtökohtaisesti moraalisesti arveluttavana vastenmielisen kulttuuriperinnön glorifioimisena. En varmaankaan pitäisi sen tietoista tekemättä jättämistä sensuurina, vaikka olisin kuullut, että joku intendentti ensin esitti tällaisen ja idean, joka sitten torpattiin muun johdon taholta. Toki on tunnistettava, että en silti ole ihan varma asenteestani.

Sensuurista puhumisen sijaan Kiasmassa olisin ehkä kannattanut miettiä enemmän ihmisiksi olemista ja keskustelun avaamista hieman toisin kuin nyt tapahtui. Kiasman johto vetosi aluksi siihen, että Hiltusen teos oli »ymmärretty väärin». Näin siis aikana, jolloin taideyleisölle on käytännöllisesti katsoen opetettu, että modernismin kaanoneista on luovuttu ja että kaikkien tulkinnat ovat arvokkaita, aitoja ja tosia. Eikö siis oman kulttuurin puolesta loukkaantuminen voi yhtä lailla olla aito ja tosi tulkinta? Määrittelyvaltaa käyttävä ja taidetta legitiimoiva taho siis vielä korosti oikeassa olemistaan tuodessaan esiin implisiittisesti sellaisen vaihtoehdon, että juuri heillä on asiantuntijaorganisaationa hallussaan tieto teoksen »oikein ymmärtämisestä».

Moraalikritiikki vs. moralismi

Nykytaide on usein yhteiskunnallista, ja moraaliset ongelmat ovatkin nousseet taiteen keskiöön. On esimerkiksi paljon taidetta, joka on sekä tekniikoiltaan – muun muassa kierrätysmateriaalin tietoinen ja suorastaan ohjelmallinen käyttö – että tematiikaltaan ekologista ja kulutuskriittistä. Kulutuskäytökseltään horjuvankin vastaanottajan on helppo samastua tematiikkaan. Taide tarjoaa ikään kuin jonkinlaisen moraalisen ideaalin, johon on turvallista pyrkiä ja jota on helppo sympatisoida – ainakin teoriassa, jos ei sitten ihan jokapäiväisessä arjissa valinnoissaan.

On kuitenkin sellaisia moraalin alueita, jotka ovat todella ongelmallisia. Uskonto on ilmeisin esimerkki. Pyhiä tunteita on edelleen helppo loukata. Harro

Koskisen *Sikamessias* koki toisen närkästymistä tuottaneen tulemisensa Kouvolan taidemuseo Poikilossa syksyllä 2017, kun 26 yksityishenkilöä lähestyi kirjeitse Kouvolan kaupunkia ja vaati – turhaan – teosta poistettavaksi museosta. Yhdeksän kansanedustajaa jätti asiasta myös eduskunnalle kirjallisen kyselyn kansanedustaja Mika Niikon (ps.) johdolla.

Toinen tuore tapaus on Pauliina Turakka Purhosen »toisenlainen jouluseimi» Loviisan kirkossa vuodenvaihteessa 2017–18, tekstiiliveistoryhmä jossa oli myös sika – jättimäinen emakko – ja vastasyntynyt nainen pitämässä sylissään napanuorasta kiinni olevaa lastaan rinnat maitoa vuotaen ja verta haaroissaan. Syntynyt keskustelu herätti loukkaantuneimmissa jopa tappouhkauksia.

Uskonnollinen problematiikka taiteessa ei siis ole 50 vuodessa juuri muuttunut. Mutta maailma ympärillämme on muuttunut, ja tietoisuutemme monista muutoksista on kasvanut. Esimerkiksi keskustelu sukupuolten tasa-arvosta ja seksuaalisen häirinnän yleisyydestä on saanut aivan uusia ulottuvuuksia. Kansainvälinen #metoo-kampanja on muuttanut keskusteluiden suuntaa varmaan-kin pysyvästi.

Aivan vastaavasti uskon, että keskustelu alkuperäiskansojen ja vähemmistöjen oikeuksista on vasta kunnolla alkamassa. Se tulee epäilemättä jättämään peruuttamattoman jälkensä myös taide-elämään. Esimerkiksi aiemmin varsin näkymättömiksi jääneet – tai pikemminkin kliseisesti ja vääristellysti näkyväksi tehdyt – saamelaiset eivät enää tyydy asemaansa taloudellisen ja kulttuurisen, pelkkään eksotismiin pohjautuvan riiston kohteena. Viattoman »Lapin lumon» tai »Lapin hulluuden» aika on ohi.

Kaikki tämä on saanut minut muistelemaan opiskeluaikojani. Muistan, kuinka estetiikan opettajani Yrjö Sepänmaa luutteli eräällä luennolla erilaisia mahdollisia kritiikin lajeja. Yksi näistä oli »moraalikritiikki». En ole vuosien edes kuullut sanaa, mutta olen nykyään aidosti kiinnostunut moraalikritiikin mahdollisuuksista ja päättänyt opiskella asiaa tarkemmin uudestaan. Oppi-isät-

kään eivät ole täysin kelvottomia: on mainittu muun muassa ateisti D. H. Lawrence ja kristitty T. S. Eliot.

Ehkä hieman vitsinä päätin keksiä uuden kritiikin lajin: »kontekstualisoiva moraalikritiikki». Kuluneen viikon jälkeen tutkimukseni ovat vielä aika tavalla kesken, joten tarjoan vain yhden esioletuksen. Teosta voidaan lähestyä useasta tulokulmasta, joista yksi on moraalinen. Kaikkea taidetta voidaan tarkastella sen moraaliseksi tulkittavien arvojen kannalta – oli sitten vaikka kyse »vain» kauneusarvojen korostamisesta yhtenä elämän tärkeimmistä sisällöistä. Moralismin sijaan teos asetetaan sille itselleen luontaiseen moraalisen kontekstiin ja yritetään arvottaa sen onnistumista itselleen asettamista moraalisista lähtökohdista käsin – ei siis pelkästään kriitikon moraalin kautta. Toki sekin voi luoda oman metatasonsa käsittelylle. Tällaista arvottamista nimitettiin opiskeluaikoinani 1980-luvulla »intentioharhaksi», mutta ei kai siitä enää tarvitse piitata. Kyllä intentiot ovat todellisuudessa aika kiinnostava asia – ainakin moraalien kannalta.

Moraalinen kontekstualisointi?

Olen useammassakin yhteydessä todennut, että kriitikkona minua kiinnostaa arvottamista paljon enemmän »mielekäs kontekstualisointi». Tällä olen tarkoittanut lähinnä sitä, että kirjoittaessani yritän asettaa teoksen sen tematiikkaan liittyviin – tai mielekkäästi liitettävissä oleviin – laajempiin yhteiskunnallisiin keskusteluihin ja miettiä sen laatua myös sitä kautta.

Koen siis kuitenkin, että kritiikissä arvoarvostelmalla on modernismin jälkeinkin edelleen oma merkityksensä, mutta että arvoja on kyettävä löytämään muiltakin alueilta kuin teoksen formaalisista ominaisuuksista. Iso osa nykytaiteesta on monin tavoin yhteiskunnallisesti orientoitunutta, mutta usein on valitettavasti kyse hyvää tarkoittavasta mutta tehottomasta, ehkäpä jopa uusformalistiseksi luokiteltavasta eleenomaisesta kanta-aottavuudesta. Tehdään sitä, mitä on

tapana tehdä, jotta se näyttäisi korrektilta ja edistykselliseltä. Näin syntyy muun muassa yhteisötaiteellisia projekteja, joissa sitoutuminen saattaa jäädä varsin vaatimattomaksi.

Tämä on tuottanut uudenlaista piiloformalismia myös kritiikkiin. Tämä on lisäksi palauttanut intentionaalisen harhan mahdollisuuden. On helppo sanoa, että teos on hyvä (siis myös moraalisisessa mielessä), jos sen ympärille rakennettu retoriikka – jota enenevässä määrin tehdään – näyttäytyy hyvään pyrkivältä. Käytännön esimerkki: yhteisötaiteellisen teoksen todellisen yhteisöllisyyden onnistumisen arvioiminen saattaisi vaatia kriitikolta useiden vuosien seuranta, johon harvalla kriitikolla on mahdollisuuksia ja jota media ei välttämättä edes osaisi käsitellä, koska sellaiselle ei ole perinteitä. Tällaistenkin perinteiden synnyttämistä voisi toki vakavissaan miettiä.

Miten aloittaa kontekstualisoivan moraalikritiikin kirjoittaminen? Voin kertoa ainakin omakohtaisen kokemukseni aloittamisen harjoittelusta. Minut useampikin viime vuosien keskusteluista on saanut hankkimaan tietoa ja harrastamaan myös itsekriittistä reflektiota. Tiedonhankinta on tietysti itsestään selvä vaatimus onnistuneelle kriitikontyölle, mutta usein se tapahtuu liian helposti oman mukavuusalueen ja totunnaisten osaamisalueiden sisällä.

Yritän seurata keskusteluja estetiikasta, mutta nyt olen esimerkiksi alkanut hankkia tietoja saamelaisuudesta. Voimakkaimpia lukukokemuksiani pitkään aikaan on ollut Veli-Pekka Lehtolan kirja *Saamelaiskiista* (Into, 2015). Sen avulla olen oppinut paljon paremmin kriittisesti erittelemään, kuka ja millä äänellä ja mistä motiiveista puhuu, kun yritän arvioida edes likiarvoista totuutta saamelaisia käsittelevissä asioissa. Olen jopa lukenut juridisia tekstejä ymmärtääkseni alkuperäiskansoille ominaista kollektiivista tekijänoikeutta tai yritystä sellaiseen – erotuksena eurooppalaiselle luovan yksilön oikeuksia korostavalle ja yhdysvaltalaiselle bisneksen osuutta korostavalle juridiikalle. Lapin yliopistossa juridista väitöstutkimusta valmistelevalle Piia Nuorgamin tekstit ovat tuntuneet jopa kiehtoilta.

Tiedonhankintaa ja ymmärrystä voi hankkia monin tavoin. Kriitikko voi vaikkapa soittaa saamelastaiteilija Marja Helanderille ja pyytää hänet ravintolaan viinilasilliselle. Ja kuunnella. Näin tein tammikuussa 2018. Satunnaisia otteita:



- Ensimmäisen kerran aloin miettiä teemaa jäsennellymmin Ihmepäivillä puhuessani siellä Outi Pieskin kanssa vuonna 2014. Olin nähnyt aiemmin Hiltusen *Grindin* Lontoon ryhmänäyttelyn yhteydessä. Taustalla oli myös yhdysvaltalaisen alusasuvalmistaja Victoria's Secretin toistuvasti synnyttämät rasismikohut – muun muassa Amerikan alkuperäiskansojen vaatetuksen välinpitämättömyydestä käytöstä. Silloin appropriaaation käsite tuli minulle tutuksi.
- Sain sen käsityksen, että Hiltunen oli ajatellut teosta kritiikkinä muun muassa stereotyyppistä lapinkuvaston käyttöä kohtaan. Teos oli kuitenkin näiltä osin epäselvä ja epäonnistui tavoitteissaan. Se näyttäytyi sellaisena, »että otinpaahan nyt tämän puvun tähän, kun se näytti kivalta». Teos tuntui pelaavan eksotismilla, kuten monesti valtaväestön »lainatessa» alkuperäiskansojen kulttuurisia symboleja.
- Mietin, että vaihtaminen olisi eri asia kuin lainaaminen tai varastaminen. Kyllä tämä liittyy jotenkin siihen, että kulttuurit eivät ole tasa-arvoisia. Ilman valtautuvuutta tätä ei kannata käsitellä. Se on monelta jäänyt tajuamatta.
- Eivät kaikki saamelaiset ole tietenkään yksimielisiä, mutta jos suurin osa pitää jotain asiaa loukkaavana, on siihen suhtauduttava vakavasti. En ajattele, että muut eivät saisi käsitellä saamelaiskulttuuria. Asioita pitää tarkastella tapauskohtaisesti. Esimerkiksi valokuvataiteilija Jorma Puranen on käsitellyt valtaväestön suhdetta saamelaisiin kriittisesti, ja hän on paneutunut asioihin ja tietää mitä tekee. Ei se silti tarkoita, että kaikki saamelaiset olisivat yksimielisesti samaa mieltä hänen teoksistaan.

- On olemassa saamelaisille erityisen tärkeitä asioita kuten saamenpuku, gákti. Se on vähän niin kuin kansallinen monumentti, kun ei meillä ole muutakaan, kaikki muu on jo viety. Puvulla on selkeä erityisasema, ja olisin erityisen varovainen sitä käsitellessäni – myös itse saamelaisena taiteilijana. Sitten on tietenkin se uskomusmaailma, jota kristinuskoko ei ole tappanut. Senkin kanssa olisin erityisen varovainen.
- Kun Suomi ei vahvista saamelaisten oikeuksia, niin kaikki tämä vaikeutuu.
- Useimmiten näitä asioita kannattaisi tarkastella tapaus kerrallaan, myös konteksti huomioden. Taiteilijan vapaus on toki olemassa, ja kuka tahansa voi tehdä vaikka rasistista kuvastoa uusintavaa taidetta. Eri asia on sitten, missä ja miten sitä näytetään. On täysin kiistatonta, että kun esimerkiksi Kiasmassa näytetään jotain, se on tavallaan myös legitimoimisprosessia. Eivät ne Kiasmassa tunnu näkevän asiaa saamelaisten näkökulmasta.
- Sitä toivoisi, että esimerkiksi tällaisten keskusteluiden avulla viesti menisi perille, että kun joku taiteilija päättää käyttää teoksensa aiheena saamenpukua, hän ainakin joutuu nyt miettimään enemmän. Totta kai taiteilija on vapaa, mutta hänen tekemisillään voi olla vaikutuksia, joita hän ei ole itse edes ymmärtänyt. Esimerkiksi saamenpuvun käyttö teoksessa tuo mukanaan kaikki siihen sukupolvien aikana kertyneet muistot ja selviytymistarinat, mutta myös painolastin; asuntolakokemukset, pilkan ja sorron. Saamelaisille kyse on eloonjäämisestä, mutta valtakulttuurille usein vain kivasta »lainattavasta» eksoottisesta koristeesta. Teos saattaa puhua saamelaisille aivan eri kieltä ja saada merkityssisältöjä, jotka loukkaavat saamelaisia. Tätäkin voisi miettiä. Ei sillä ole mitään tekemistä sensuurin kanssa, että miettii vakavissaan asioiden moraalisia ulottuvuuksia.

- Suhteessa saamelaisiin kolonialistinen taidekäsitys jyllää edelleenkin Suomessa. Voisihan siitä päästää eroon ilman määräyksiä ja toimikuntiakin, ihan vain yleisen valistuksen tasolla.
- Valta tässä on olennaista. Yksinkertaistaen: Ylöspäin saa pilkata, alaspäin ei. Jos meillä olisi oma valtio tai edes kunnollinen itsemääräämisoikeus, lainaaminen ei olisi samalla tavalla uhka omalle kulttuurillemme. Nyt on sellainen tilanne, että arvokkaat symbolimme laimenevat koko ajan turismibisneksen myötä, kun vaikka kiinalaisille myydään feikkigákteja. Symbolimme menettävät koko ajan arvoaan, jota meidän on pakko puolustaa. Ei meillä ole muuta vaihtoehtoa. Ne ovat meidän »maamme» tässä tilanteessa. Tasa-arvoisessa tilanteessa voi naureskella naapurille niin kuin vaikka virolaiset ja suomalaiset tekevät keskenään. Silloin me voimme helpommin naureskella itsellemekin. On yhteisön oma asia, miten se murtaa rajojaan.

Tarvitaanko Suomessakin dekolonisaatiota?

Ongelmalliseksi appropriaaation tekee mielestäni erityisesti toisilta kulttuureilta lainaaminen. Silläkin on perinteensä. Luultavasti ilmiö koskee kaikkia kulttuureita kaikkina aikoina. Ongelmalliseksi se on laajamittaisesti koettu vasta 1960-luvulta saakka – Aasian ja Afrikan dekolonisaatioprosessin myötä. Minut tähän herätti 1980-luvun antropologian opiskelijana afrokaribialaisen psykiatrin ja filosofin Franz Fanonin kirja *Sorron yöstä* (1961, suomeksi 1970). Fanonin kirja sai ajattelemaan eksotiikkaa kriittisesti. Toinen tuolloin elämäni muuttanut kirja oli palestiinalaisyhdysvaltalaisen kirjallisuusteoreetikon Edward Saidin *Orientalismi* (1978, suomeksi 2011).

Fanonin ja Saidin innoittamana ryhdyin miettimään eksotisoiduista kulttuureista kirjoitettua kirjallisuutta ja niiden innoittamaa kuvataidetta uusin sil-

min ja aloin nähdä alistavia rakenteita myös näennäisen myönteisinä esitetyissä asioissa.

Aiemmin olin tottunut täysin kritiikittömästi siihen, että esimerkiksi Pablo Picassoa piti ihailla hänen kiinnostuksestaan ns. primitiivistä taidetta kohtaan. Taidehistoriaa on leimannut modernismin alusta alkaen voiman hakeminen jostain muualta tai kaukaa. Ranskalaiset akateemiset maalarit tarvitsivat primitivismiin lisäksi oman kansanomaisen naivistinsa, tullimies Henri Rousseaun, ja venäläiset avantgardistit vastaavasti oman georgialaisen kansanomaisen kyltti-maalarinsa Niko Pirozmanin.

Peruskuvio jatkuu edelleen, mistä hyviä esimerkkejä ovat ITE-taiteen nousu sekä katutaiteen ja graffitin hivuttautuminen kohti taiteen keskiötä. Aina kun taide puutuu akateemisuuteensa, voimaa haetaan alkukantaisemmiksi koetuilta tahoilta. Mitä muuta on esimerkiksi alempien sosiaaliryhmien mustasta kulttuurista noussut hip hop -kulttuuri? Suomalaisen graffitinkin voi hyvällä syyllä katsoa olevan pelkkää appropriatiota, ja sitä on metatasolla myös prosessi, jossa museot ja galleriat ottavat sitä omakseen – ottavat siis omakseen kadun kulttuuria.

Voimme mennä vieläkin kauemmas, kansallisromantiikan syntyyn, jota myöhemmin on jo totuttu analysoimaan kriittisillä käsitteillä kuten »perinteen keksiminen» (Eric Hobsbawm & Terrence Ranger) tai »kuvitellut yhteisöt» (Benedict Anderson). Jos hieman kärjistää, perustuu käsitys suomalaisesta perinteestä ja sen varaan rakennetusta nationalismista appropriatiolle. Kaikkiin eri taiteenlajeihin vaikuttanut kansanrunous kerättiin pääosin Vianan Karjalasta, joka ei ole koskaan ollut osa Suomea.

Kaikkeen tähän mietintään olisi ollut kotoisasta Suomestakin tarjolla materiaalia. En vain jostain syystä koskaan tajunnut sitä. Vietin 20 vuotta taide maailman keskiössä ennen kuin ryhdyin miettimään opiskeluaikojeni itsetyytyväisyyttä tuottavaa edistyksellisyyttäni suhteessa oman maani ja kansani kolonialistiseen asenteeseen. Vasta kuusikymppisenä olen tajunnut, että juuri

näitä termejä on perusteltua käyttää. Isänmaani jatkaa edelleenkin Saamenmaan kolonisointia, eikä eduskunta ole esimerkiksi vieläkään pitkän vatvomisen jälkeen suostunut ratifioimaan alkuperäiskansojen oikeuksia käsittelevää ILO 169 -sopimusta. Itse asiassa iso osa saamelaisista kokee, että asiat ovat menneet vain huonompaan suuntaan.

Totesin alussa keskusteluyhteyden ilmeisen puuttumisen. Somessa keskustelu menee lähinnä vittuiluksi ja vihapuheeksi, jota leimaa mielensäpahoittamiskortin molemminpuolinen käyttö. Saamelaiset koetaan yliherkiksi mielensäpahoittajiksi, ja vastaavasti naureskellaan valtakulttuuriin kuuluvalla lihavalle valkoiselle heteromiehelle, jos hänellä ei ole muuta nillittävää kuin pahastuminen nostalgisen inkkaripäähineensä puolesta.

Käymieni ajatteluprosessien myötä haluan korostaa kahta asiaa. Ensimmäinen on tiedon lisääminen ja toinen on kriittinen itsereflektio. Molemmat liittyvät henkilökohtaisiin valintoihin, ja siksi otankin esimerkit omasta elämästäni.

Minulle Lappi ei ole koskaan merkinnyt juurikaan mitään. Olen pari kertaa väliaikaisesti joutunut ns. Lapin lumoihin. Saamelaiskulttuurista tiedän vähemmän kuin vaikkapa jamaikalaisista ja rastoista – jouduttuani reggaen lumoihin 1980-luvun alussa.

Kun asia tulee ajankohtaiseksi, on tiedon puute helppo korjata. *Grindista* noussut kohu sai minut ottamaan selvää esimerkiksi saamenpuvun symbolisesta merkityksestä. Kuulun 1970-luvun rocksukupolveen, jolle tanhuaminen ja kansallispuvut olivat ilmeinen pilkan kohde – saamenpukuhan menee luontevasti samaan lokeroon. Jo lyhyen opiskelun jälkeen tiedän paljon enemmän ja suhtaudun asiaan toisin.

Nykyään minun ei ole vaikeaa nähdä feikkisaamenpukua samanlaisena ilmiönä kuin 1800-luvun yhdysvaltalainen minstrel show, jossa valkoiset esiintyjät värjäisivät kasvonsa mustiksi ja huulensa punaisiksi ja esittivät karrikoiden mustaa kulttuuria. Vaikka viihdemuoto katosikin, ovat sen stereotypit – koulutamattomat, hyväntuuliset ja musikaaliset mustat – osin vieläkin elossa.

Tiedon lisäksi taiteen tuottamat ajatukset ovat muutosprosessissa avainasemassa. Lappiin ja saamelaisiin liittyen olen saanut apua esimerkiksi Helanderilta ja Pieskiltä sekä Sanna Korteniemeltä ja taiteilijaryhmä Suohpanterrotilta. Tätä kautta olen myös päässyt keskusteluihin, joissa loukkaantuminenkin on monisyysempää. Inarin kunnanvaltuuston puheenjohtaja sekä saamelaiskäräjien jäsen Anu Avaskari (kok.) lausui itsenäisyyspäivän puheessaan vuonna 2016: »Nyt viime vuosina saamelaisasioiden käsittelyssä on hankaluuksia ja radikaloituminen on lisääntynyt ja paheksun henkilökohtaisesti taiteen nimissä esiintyvää nimettömänä, kasvottomana esiintyvää suopunkiterroristiryhmää joka käyttää terroristinimikettä ja tunnusmerkkejä. Levittää väkivaltaisia aseellisia kuvia erityisesti sosiaalisessa mediassa. Toiminta on lähinnä mautonta ja lisää turvattomuutta aikana, jolloin suvaitsevaisuutta odotetaan kaikilta. Muutoinkin monenlainen vihapuhe on lisääntymään päin.» Kai minun häntäkin pitäisi yrittää ymmärtää?

Näiltä osin uskallan siis jopa kaiken nähneenä kriitikkona sanoa, että taide voi muuttaa maailmaa – muuttaessaan yksilön asenteita. Jo pelkästään hankittu tieto on muuttanut asenteitani, mutta taide on tuonut siihen elämyksellisen lisänsä, voimakkaiden tunnekokemusten tuottamaa mieltä, jota ei ole ihan helppo edes analysoida. Vastaavasti mustan musiikin harrastukseni on koostunut runsaasta lukemisesta mutta myös ahdistavista kokemuksista, joita esimerkiksi Billie Holidayn lynkkausaiheinen *Strange Fruit* (1939) pystyy edelleenkin tuottamaan.

Ei itsereflektiokaan ole vaikeaa. Sulkapäähineistä nousseet kohut tuottavat toki lapsuutensa inkkarileikeissä viettäneelle miehelle hämmennystä. Ei sitäkään kannattaisi ehkä pilkata, koska heräävä tunne on aito. Joudun kysymään itseltäni: Olenko elänyt elämäni väärässä tietoisuudessa? Minulle esimerkiksi Ernest Thompson Setonin intiaanioppeja propagoinut *Kaksi partiopoikaa* (1903, suomeksi 1917) on ollut miltei pyhä kirja – jopa suvussa: perin sen isältäni ja luin sen myöhemmin ääneen pojalleni.

Minut Sanna Ukkolan taannoisen naurettavan inkkaripäähineessä tapahtuneen tv-esiintymisen tuottama reaktio herätti puolustusasemiin linnoittautumisen sijaan tutkailemaan asiaa. Vietin päivän netissä surffaillen ja Setonia tutkiskellen. Lopulta jopa soitin 1980-luvun antropologian opiskelutoverilleni, intiaanikulttuureihin perehtyneelle Simo Hankaniemelle saadakseni hänen mielipiteensä. Muistin samalla myös ihaillen, mitä Simo tuolloin teki: hän kirjoitti vuosina 1981–1985 *Hopeanuoli*-sarjakuvalehteen (1976–1985) etnografisesti kesäviä tietoisukuja intiaanikulttuureista.

Tämän prosessin myötä olen tajunnut eläneeni käytännöllisesti katsoen koko elämäni appropriaaation vallassa: lapsena se oli täynnä intiaaneja, nuorena – ja edelleenkin – mustaa musiikkia: bluesia, soulia ja jazzia. Käytin jopa vuosia reggaeta kuunnelllessani rastaväreihin tehtyä villapaitaa. Joudun siis kysymään itseltäni: Millä tavoin rastavärien käyttö poikkeaisi saamenpuvun käytöstä? Kyseessä on vastaava symboliarvoltaan sangen merkittävä asia. Vastaus on varsin yksinkertainen. En ole koskaan lukenut mistään, että rastafarit suhtautuisivat kielteisesti symboliensa leviämiseen ympäri maailmaa. He eivät siis tunnu pitävän sitä loukkaavana.

Nykyään harrastan appropriatioelämää kuvataiteen myötä – ja mietin myös appropriaaation myönteisiä puolia, kuten esimerkiksi maailman kuvakulttuureita tutkivaa ja käytännössä koko uransa appropriatiolle rakentanutta taidemaalari Ilkka Väättiä, josta kirjoitin toissa vuoden alussa: »Väätin tapauksessa vaaraa varastamissyytteistä tuskin on, koska hänen suhteensa maailman kuvamateriaaliin on miltei sakraalinen ja sellaisena väistämättä kunnioittava. Tässä mielessä Väättiä voi tarkastella jopa poliittisesti. Hän on tietynlainen saarnamies, joka 'uskoo yhdessäoloon ja toisten kulttuurien tuntemukseen'. Hän haluaa tuoda toivoa maailmaan, hän haluaa osoittaa tuntemattomampienkin kuvamaailmoiden kiinnostavuuden ja kauneuden.»

Kaiken tämän pystyy tekemään appropriaaation avulla – kunhan hankkii jatkuvasti tietoa ja kunhan vaikka tahattomastikin loukatessaan pyrkii selvittämään

itsekritiikkiä harjoittaen itselleen loukkaantumisen todelliset syyt eikä asetu pelkästään puolustusasemiin. Elämänmittainen tiedonhankinta ja itsereflektio lie-
nevät taitelujuudelle jo määritelmällisiä ehtoja.

Istuttuani Helanderin kanssa viinillä aloin jo epäillä Väättiäkin. Kysyin Helan-
derin mielipiteitä appropriatiosta myönteisen inspiraation välineenä. Istuimme
Olavi Pajulahden abstraktin maalauksen alla. Tiedän Pajulahden hakevan inspi-
raatiota toisinaan vieraista kulttuureista ja pyysin Helanderia miettimään suh-
tautumistaan maalaukseen, jos siinä olisi saamelaisen shamaanirummun
kuvioita pelkkinä visuaalisina elementteinä. Hän esitti heti vastakysymyksiä:
»Olisiko se perusteltua? Miten se olisi perusteltua? Miten se liittyisi itse motii-
veihin?»

Helanderin mukaan olisi luonnollista, että innostuttuaan taiteilijan olisi myös
syytä ottaa selvää, mistä innostuu. Hän korosti jälleen, että kantaa voi ottaa var-
sinaisesti vasta yksittäisiin oikeisiin tapauksiin, kuhunkin erikseen. Ilman jotain
yleistä sovellettavissa olevaa sääntöä. Ja sitähän kriitikko työkseen tekee: ottaa
kantaa juuri niihin yksittäisiin tapauksiin, joita kulloinkin käsittelee.

Taiteilijalle voi aivan hyvin asettaa vaatimuksen olla ihmisiksi. Ei se ole sen-
suuria. Kriitikolle voi asettaa saman vaatimuksen. Katsojalle voi asettaa saman
vaatimuksen. Siinä on myös pohjaa keskustelulle.

Keskustelussa ei viime kädessä ole kyse siitä, kuka on oikeassa, vaan siitä,
kuka osaa olla ihmisiksi. Kannattaa myös muistaa Peppi Pitkätossun maksiimi:
»Jos on tavattoman vahva, pitää olla tavattoman kiltti.»

Niko Hallikainen

Dialogi: sulavaa ja monisuuntaista horjuttamista

Kun minulta pyydettiin tähän kirjaan tekstiä, joka lähestyisi antiautoritääristä ja patriarkaattia vastustavaa taidekriittiköä tai sellaisen mahdollisuuksia, päädyin miettimään uraani toimintana, joka pyrkii hahmottamaan ja purkamaan hierarkioita. Tekstin pohjaraamina toimii puheenvuoroni Suomen arvostelijain liiton järjestämässä keskustelutilaisuudessa Kriitiikin päivänä 4.5.2017. Silloin puhuin kriitikon työstä, vaikka olin jo päättänyt lopettaa taidekriitikin kirjoittamisen.

Ehdin kirjoittaa kritiikkiä freelancerina viisi vuotta, keväästä 2012 lähtien. Olen tehnyt enimmäkseen tanssikritiikkiä pääasiassa *Teatteri&Tanssi*-lehteen ja Uuden tanssin keskuksen Zodiakin julkaisemina *Okulaari*-teksteinä. Jälkimmäinen projekti alkoi, koska Zodiakin toiminnanjohtaja Raija Ojala kutsui minut kirjoittamaan talon kaikista ensi-illoista heidän nettisivuilleen. *Helsingin Sanomat* oli leikannut ison osan julkaisemiensa tanssiarvioiden määrästä, joten arvioille oli polttava tarve.

Zodiakin ja minun yhteistyö tuntui rajoja rikkovalta. Sain vapaat kädet kirjoittaa, mitä haluan. Talonsisäinen kritiikki tuskin on formaatti, jota arvostamani veteraanikriitikot kutsuisivat oikeutetusti kritiikiksi, mutta juuri siksi

puhuin niistä sellaisina – kysyäkseen lajin paikkaa ajassa, jossa tilat ovat pienentyneet radikaalisti.

Projektin kautta olin perinteisesti vastakkain asetettujen taideinstituution ja kritiikin välissä. Tunsin kirjoittajana sijoittuvani liminaalitilaan, jossa pystyin kysymään kritiikiltä, taiteelta ja instituutiolta kysymyksiä, joiden esittäminen samanaikaisesti on harvoin yksittäiselle toimijalle mahdollista.

Välitila ja pysyvä ulkopuolisuus olivat positioita, joihin olin kriitikkona aina hakeutunutkin. Kun osallistuin Helsingin yliopiston teatteritieteen kritiikkikurssille, päätin heti kokeilla rikkoa monia konservatiiviselta tuntuvia kritiikin konventioita, joita siellä suositeltiin.

Varsinkin vältin ottamasta kantaa kysymykseen, onko esitys hyvä tai huono – jopa, onnistuuko se omissa päämäärissään. Tanssianalyysin kurssilla teatteritieteen lehtori suosittelee hakemaan kirjoituskeikkaa silloin hiljattain yhdistyneestä *Teatteri&Tanssi*-lehestä. Sain lehdestä ensimmäisen arviokeikkani ja ilman minkäänlaista ohjeistusta, joten saatoinkin jatkaa konventioiden rikkomista.

Alkuun kävin jokaisen arvioimani esityksen jälkeen aina esittelemässä itseni taiteilijoille ja kertomassa, että olen kirjoittamassa esityksestä kritiikin. Ele oli kohteliaisuus ja sitoumus, joka määräsi teksteilleni tietyn suunnan. Halusin olla kriitikkona vastuullinen teoksille ja niiden tekijöille. En halunnut puhua teoksesta tai ymmärtää sitä tavalla, joka saattaisi loukata taiteilijaa. Kuvittelin, miten väkivaltaista on kävellä toisen työpaikalle arvioimaan ulkopuolelta työtä, jonka tekeminen on heille aina henkilökohtaista, herkkää ja vaikeaa.

Ensimmäinen kritiikkini koski Teatterikorkeakoulun maisterikoreografien Sonya Lindforsin ja Anna Maria Häkkisen lopputöitä. Meistä on heidän kanssaan viiden vuoden aikana tullut läheiset ystävät, ja Sonyan kanssa olemme myös tehneet yhteistyössä kirjoitusprojekteja, jotka ovat mullistaneet oman työskentelyni. Kritikon urani ensimmäisinä vuosina vanhempi kollega totesi kerran, että olen selvästi läheisissä väleissä joidenkin tanssintekijöiden kanssa, ja kannattaisi harkita, keiden teoksista voin kirjoittaa. Hän kertoi itse

rajanneensa niin, että ei kirjoita tekijöistä, jotka olisi valmis kutsumaan omaan kotiinsa.

Ohjetta lukuun ottamatta minulla ei ollut kriitikon urani alussa lähes minikäänlaista kollegiaalista verkostoa. Tunsin oloni eristäytyneeksi kentällä. Tapausin *Teatteri&Tanssin* päätoimittajat ensimmäistä kertaa, kun olin kirjoittanut lehteen säännöllisesti yli kahden vuoden ajan. Ajatus tuntuu nyt itsenäisyydessään hurjalta. Samalla taiteilijat ja instituutiot tuntuivat pitkään kaukaisilta. Aistin pitkään sitä asetelmallista valtajännitettä, jota juuri halusin välttää, kun kävelen teatterin samoissa kengissä kuin henkilöt, jotka ovat murska-arvioineet tekijöitä.

Pysyin viiden vuoden ajan päätöksessäni etten koskaan ilmaisisi kritiikkejäni, pidätkö esityksestä. Se tuntui taantumukselliselta. Monet kerrat väsyneenä ja deadline painaessa se olisi tuntunut helpoimmalta vaihtoehdolta. Kriitiikin kirjoittajana en kuitenkaan voinut olla miettimättä valtaa ja vastuuta, joka minulla on esityksistä. Lehtijutun saattaa lukea parhaimmillaan useampi ihminen kuin esityksellä on katsojia. Sillä voi olla suora vaikutus taiteilijoiden työmahdollisuuksiin.

Kerran olin tilanteessa, että ymmärrykseni oli koetuksella. Menin katsomaan esityksen uudestaan, ja hämmennys hävisi. Olen oppinut oman kritiikkipraktiikani kautta, että empatiaa voi treenata.

Keväällä 2015 osallistuin Aerowaves-tanssifestivaalin järjestämään nuorten tanssikriitikoiden kansainväliseen intensiivikoulutukseen. Mentoreina toimivat muun muassa *The Guardianin* ja *The Timesin* tanssikriitikot. Ainoa saamani palaute oli, että minun olisi kerrottava suoraan, pidinkö esityksestä. Tekstini näyttäytyivät liian analyttisina vanhemman polven kriitikoille, joiden mukaan kritiikki pitäisi kirjoittaa niin, että isoäitisiikin ymmärtää sen. Yritykseni ymmärtää esitystä kääntyi ylimielisyydeksi lukijaa kohtaan.

Tämä kuvaa perustavanlaatuista ongelmaa suuressa osassa taidekritiikkiä. Kritiikki näkee taiteen lähtökohtaisesti epäonnistuvan, se näkee taiteen tarvitsevan apua. Taiteen tulkkaminen ymmärrettävälle kielelle on tuntunut olevan

perustavanlaatuinen vaatimus kriitikolta. En ole koskaan ymmärtänyt, että kriitikon tehtäväksi mielletään palvella taideteoksen sijaan lukijaansa sanomalla rohkeasti, mitä hän, yksittäinen henkilö, todella ajattelee esityksestä. Perinne olettaa, että lukija on kiinnostuneempi kriitikosta kuin teoksesta, ja samalla saattaa kriitikon, teoksen ja katsoja-lukijan erilleen.

En ole halunnut polarisoida kenttää asettamalla omaa makuani toisten töitä vasten. En ole koskaan ymmärtänyt, miksi yksittäisen ihmisen maku ansaitsisi palstatilaa painetussa lehdessä. En ymmärrä, miksi olisi tärkeää ilmaista, tykkääkö balettiin erikoistunut kriitikko nykytanssiteoksesta vai ei. Yksittäisen hahmon maun ensisijaisuus perustuu tietynlaatuiseen valtakajamaan ylläpitoon. Se on rakenteellisesti niin konservatiivinen perinne, että tulee väkisin tukeneeksi myös muita haitallisen konservatiivisia rakenteita.

Kritiikin patriarkalaisuus riivaa usein taidekeskustelua

Kriitikon ammatti oli minulle yksinäinen positio – vielä yksinäisempi kokemus kuin kirjoittaminen yleensä, koska siihen liittyi vallankäytön tuomaa häpeää ja syyllisyyttä. Muistan, kuinka kerran valitin kokemastani eristäytyneisyydestä näyttelijäystävälleni. Hän tokaisi, kuvittelenko, että minua pitäisi tulla halamaan, kun kävelen Zodiakin aulaan. Hänen mukaansa kriitikon ja taiteilijan välinen valta-asetelma oli perinteisyydessään mahdoton hajottaa. Silti pidin alusta asti taiteilijoita läheisempinä kollegoina itselleni kuin toisia taidekriitikoita, vaikka kestikin vuosia ennen kuin aloimme halata toisiamme.

Mitä enemmän välini lähenivät taiteentekijöiden ja instituutioiden kanssa, sitä vähemmän ajattelin kategorisia työrooleja. Yhä vähemmän ajattelin kriitikon ja taiteilijan välistä valta-asetelmaa, koska huomasin murtaneeni siihen liittyvän tabun henkilökohtaisessa kokemuksessani. Tunsin ymmärtäneeni, kuinka valta-asetelma riippuu täysin siitä, miten ja kuinka tietoisesti kukin yksilö käyt-

täytyy toista kohtaan kulloisessakin tilanteessa. Samalla käsitykseni vallankäytöstä alkoi laajeta, ja aloin hahmottaa kritiikin valtarakenteiden lisäksi vallankäyttöä taiteilijoiden kesken ja instituutioissa, minkä seurauksena kirjoitustöissäni on tapahtunut iso sisällöllinen muutos esitysarvioista laajempien rakenteiden käsitelyyn.

Koko urani ajan olen pyrkinyt problematisoimaan ja purkamaan valtarakenteita. Olen myös halunnut tuhota valta-asetelmia, joista olen itse hyötynyt. Kritiikkikurssini opettaja yliopistolta suositteli minua ensimmäistä kertaa *Teatteri&Tanssi*-lehteen töihin perusteena, että alalle kaivataan mieskirjoittajia. Päätin olla sanomatta sillä hetkellä mitään, jotta voisin omistautua myöhemmin purkamaan kentän ilmeistä epätasa-arvoisuutta. Nyt olenkin päässyt työskentelemään ongelman kanssa kunnolla, kun olen toiminut toista vuotta taiteellisena neuvonantajana Sivuaskel-festivaalille. Kuraattorina olen saanut suoraa suoraa päätösvaltaa representaatioihin.

On haastavaa ja hämäräperäistä jäljittää, missä epätasa-arvoiset hierarkiat tarkalleen tapahtuvat tai saavat alkunsa. Miehenä olen saanut töiden lisäksi outoa erikoiskohtelua. Esimerkiksi viimeisen vuoden aikana minua on yritetty muuttamaan otteeseen parittaa tekemään yhteistöitä toisen mieskriitikon kanssa. Ehdotukset ovat toistaiseksi tulleet aina menestyneiltä miestaiteilijoilta, jotka toivovat minun ja toisen mieskriitikon tekävän kritiikkejä yhdessä, perusteenaan, että olemme molemmat »älykkäitä».

Koska jokainen tietämäni arvostelija on älykäs ja meidän tekstimme ja pyrki-
myksemme eroavat toisistaan täysin, koen saamani ehdotukset ahdistavina kieroilmauksina heteroseksistiselle ajatukselle: meidän poikien pitäisi ottaa kulttuurihommat haltuun. Taidekritiikin patriarkalaisuus riivaa usein taidekeskustelua. Taiteilijat, jotka sanovat kaipaavansa kulttuurikeskusteluun ja kritiikkiin enemmän kitkaa, ovat lähes poikkeuksetta valkoisia miehiä. Miesten on helpompi kaita näkyvää kitkaa ja konfliktia, koska heidän uransa eivät kärsi yhteentörmäyk-
sistä yhtä radikaalisti kuin naisten tai vähemmistöjen edustajien urat.

Monille äänekkäille miehille kitka näyttäytyy yksinkertaisemmin vuoropuheluna. Dialogisuus on nykypäivänä keskeinen arvokysymys, koska sen kollektiivinen tarve on kytketty poliittisten ääriliikkeiden muodostumiseen. Vastavuoroisuuden vaatimuksella tarkoitetaan täyden yhteisymmärryksen sijaan tarvetta kataranttisen puhdistavaan yhteentörmäykseen, jossa kaksi vastakkain aseteltua puolta selvittävät väkivaltaisesti ja dramaattisesti välejään ja seurauksena ilma vähän puhdistuu. Olen oppinut, että toimijat, jotka pitävät konflikteja keskeisenä ehtona kulttuuriselle kehitykselle ja keskustelulle, ovat eniten turvassa niiden tuottamalta harmilta.

Työ: päätöntä, sotkuista muttei päämäärätöntä

En voi puhua kritiikistä tai työstäni kriitikkona asettamatta sitä nykyhetken kapitalistiseen kulttuuriin. Aloin aikoinaan kirjoittaa Zodiakille ennen muuta, koska se merkitsi suurta etuoikeutta: säännöllistä palkkaa. Olin kyllästynyt mahdottoman pieniin kirjoituspalkkioihin ja siihen, että tarkoituksellisia sanavalintojani muutettiin lennosta. Silti jälkimaku oli ristiriitainen, koska arvostin päätoimittajiani.

Taidealalla ei ole rahaa. Sitä pidetään niin itsestään selvänä, että asiasta ei keskustella julkisesti. Tulen köyhästä yksinhuoltajaperheestä Helsingistä, joten olen tottunut rahattomuuteen. En sliti pysty mitenkään hyväksymään, ettei työnteosta makseta riittävästi. Kulttuurialan sekatyöläinen saa tapella jatkuvasti palkkioistaan. Työ on jatkuvaa neuvottelua itse työn ohella.

Lopullinen selkäni katkeaminen tapahtui, kun päätin matkustaa yli viikoksi Berliiniin kirjoittamaan Tanz im August -festivaalista *Teatteri&Tanssiin*, joka suostui ystävällisesti maksamaan aukeaman reportaasista pienen kirjoituspalkkion. Jälkikäteen festivaalin taiteellinen johtaja valitti yhteiselle kollegallemme, että kuinka kehtasin jättää yli kuukauden kestäväällä festivaalilla näkemättä

yhden tärkeän ohjelmakokonaisuuden. Hän tosiaan kuvitteli lehdellä olleen varaa maksaa lentoni ja hotellini ja varmaan vielä päivärahaa. Kritiikin kirjoittaminen alkoi tuntua kaikinensa liian raskaalta työltä, josta on enemmän haittaa kuin hyötyä.

Zodiakille kirjoittaminen oli viimeinen hengenveto, joka tuntui niin mielekkäältä, että työtä kesti kaksi vuotta. Se oli unelmieni täyttymys, koska asema oli ennenkuulumaton paikka hierarkkisesti: kriitikko instituution sisällä taiteilijoita ja kävijöitä varten. Sen jälkeen tuntui mahdolliselta vain lopettaa ja siirtyä tekemään muita asioita. Olen ylpeä työstä, jonka ansiosta olen voinut kutsua itseäni tanssikriitikoksi. Parhaimmillaan esityskritiikin kirjoittaminen tuntui niin itsestä irtautuvalta ja laajalle leviävältä, että se tuntui keskustelulta, jota kävin edelleen yksikseni. Pysin aina rakentamaan kritiikin sisään dialogisuutta.

Se on myös johtanut uudentilaisiin projekteihin. Viime vuonna koreografi Liisa Pentti palkkasi minut toimittamaan kanssaan postmodernia tanssia käsittelevää esseantologiaa, johon suomalaiset tanssitaiteilijat ja eri tanssintuntijat kirjoittivat puheenvuoroja. Olen viimeisen vuoden aikana myös työskennellyt koreografi Eeva Muilun teoksessa kielellisenä neuvonantajana ja koreografi Elina Pirisen kahdessa teoksessa niin kirjoittamisen ohjaajana kuin neuvonantajana ja esiintyjänä.

Kerran yliopistonlehtorini kannusti, että on hyvä asia, kuinka minulla on jalka monen oven välissä. Ajattelen, ettei se ole ollut vain työnteon metodi, jolla tienata tyyli pisteitä ja ahdistusoireita. Se on on käytännössä ainoa mahdollisuuteni ansaita jonkinlainen elanto ja selvittää kapitalistisen kulttuurikentän sekatyöläisenä. Työhistoriaani voi hädän tuskin kutsua uraksi, koska se näyttää niin päättömältä ja sotkuiselta. Mutta päämäärätön se ei ole. Ainoa määre, jonka sille keksin, on antihierarkkinen työnteke, joka pyrkii joka käänteessä luistamaan työntekijyyteni säännönmukaisesta kategorisoinnista.

Työskentelen edelleen esityksen ja kirjoittamisen parissa, yhä monimuotoisemmin. Opetan kirjoittamista Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun tanssin-

opiskelijoille. En opeta heille kritiikin konventioita tai niiden rikkomista vaan löytämään oman kielensä puhua omista teoksistaan ja praktiikastaan sekä keinoja herkistyneä käyttämään toisten esitysten kieliä niistä kirjoittaessa tai puhuessa.

Haaveeni on, että he voivat urallaan olla äänekkäitä omista ja toistensa teoksista. Toiveeni on, että tulevaisuudessa taiteilijat olisivat itse aktiivisempia teoksistaan kirjoittamisessa. Koen, että se olisi yksi tapa horjuttaa niitä taiteen ja kritiikin rakenteita, joihin olen kaikista tyytymättömin. Haaveilen dialogisuudesta, joka liikkuu niin monisuuntaisesti ja sulavasti, että rakenteet horjuvat.

Kirjoittajaesittelyt

MARKKU ESKELINEN on kirjailija ja filosofian tohtori, joka tutkii kokeellista kirjallisuutta, tietokonepelejä ja simulaatioita. Hänen viimeisin teoksensa on *Raukoilla rajoilla. Suomenkielisen proosakirjallisuuden historiaa* (2016).

NIKO HALLIKAINEN aloitti uransa esitystaidekentällä tanssikriitikkona vuonna 2012 ja on sittemmin keskittynyt työskentelemään lähemmin taiteellisissa työryhmissä muun muassa äänisuunnittelijana, mentorina ja esiintyjänä. Hallikainen on toimittanut yhdessä Liisa Pentin kanssa *Postmoderni tanssi Suomessa?* -esseekokoelman (2018).

JOHANNA HOLMSTRÖM är finlandssvensk författare och journalist. Hon debuterade år 2003 med novellsamlingen *Inlåst och andra noveller*. Hennes senaste roman, *Själarnas ö*, kom ut på hösten 2017.

VILLE HÄNNINEN, kirjan toimittaja, on sanoa ja kuvaan yhdessä ja erikseen erikoistunut toimittaja, kriitikko ja tietokirjailija. Hänen viimeisin teoksensa on *Kirjan kasvot – sata vuotta suomalaisia kirjankansia* (2017).

MAÏMOUNA JAGNE-SOREAU doktorerar i Nordisk Litteratur vid Helsingfors universitet och Paris-Sorbonne. Sedan 2015 utvecklar hon i sin avhand-

ling begreppet »postinvandringslitteratur»: litteraturen om andra generationens invandrare och blandade i Norden.

OTSO KANTOKORPI on vapaa kriitikko ja kuraattori, joka on yli 30 vuotta yrittänyt paikata keskenjäänyttä kulttuuriantropologista graduaan arvosteluillaan ja artikkeleillaan.

VESA KURKELA on musiikin historian professori ja tohtorikoulun johtaja Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa. Vuosina 2012–2016 Kurkela johti tutkimushanketta »Suomalainen» *musiikinhistoria uudelleentulkittuna*. Nyt on meneillään hanke (2017–2020) *Ylipaikalliset kulttuuriset kentät – Musiikki kulttuuri- ja ansiotoimintana Suomen neljässä suurimmassa kaupungissa 1900–1939*. Molemmissa on tutkittu myös kotimaisen musiikkikritiikin muutosta.

LEENA KUUMOLA är konstkritiker. Hennes galleri leena kuumola i Stockholm 1992–96 och i Helsingfors 1996–2005 fokuserade på experimentell konst och kortfilm.

MARIA LAUKKA (1942–2017) var en brinnande försvarare av barnkultur, och bland annat verksam som timlärare, lektor och biträdande professor 1977–1989 vid Konstindustriella läroverket/högskolan samt som verksamhetsledare 1989–2003 för Voipaala konst- och barnkulturscentrum. Som kritiker och visionär sakkunnig inom barnlitteratur och barnboksillustration fungerade hon från 1960-talet till 2010-talet. Två gånger tilldelades hon statspriset för barnkultur och dessutom beviljades hon Onnimanni- och Kärlek till boken -priset.

JURI NUMMELIN on kirjailija, kriitikko ja kustantaja, joka on toiminut aikuisikänsä elokuvakerholiikkeessä. Hän on yksi Suomalaisen elokuvan festivaai-

lin johtajista, tuottaa Kansallisen audiovisuaalisen instituutin Turun sarjaa ja kokoaa kirjaa Tapani Maskulan elokuvakritiikeistä.

INKA RANTAKALLIO viimeistelee väitöskirjaa suomalaisesta underground-räpistä Turun yliopistossa, jossa hän on myös luennoinut runsaasti hiphop-kulttuurista. Lisäksi hän toimii radiotoimittajana *Bassoradion Rap Scholar* -ohjelmassa, joka on puoliakateeminen rap-musiikin erikoisohjelma.

VENLA ROSSI työskentelee tuottajana Sanoma Lifestylen ruokatoimituksessa. Vapaa-ajallaan hän kirjoittaa kirjallisuuskritiikkiä. Rossi on työskennellyt aiemmin muun muassa *Helsingin Sanomissa*, kustantamossa ja freelance-toimittajana. Hän on myös kirjoittanut Jaakko Hämeen-Anttilan kanssa kirjan ruoan kultuurihistoriasta.

HANNA SUUTELA on toiminut vuodesta 2005 Tampereen yliopiston Teatterin ja draaman tutkimuksen professorina. Hän on tutkinut varhaisia suomalaisia näyttelijättäriä muun muassa teoksessaan *Impyet – näyttelijättäret Suomalaisen Teatterin palveluksessa* (2005).

SISKOTUULIKKI TOIJONEN on toiminut kulttuuritoimittajana ja kriitikkona yli kolmekymmentä vuotta radioissa, televisiossa ja lehdissä. Hän on erikoistunut musiikkiin ja kirjallisuuteen. SARVin musiikkijaoksen puheenjohtaja, hallituksen jäsen 1997–2017 ja liiton puheenjohtaja 2002–2012.

JARKKO S. TUUSVUORI on filosofi, joka kuuluu *niin & näin* -kulttuurilehden (1994) sekä *niin & näin* -kirjojen ja *Filosofia.fi*-portaalin alkuperäistekijöihin. Työskennellyt tutkijana, toimittajana, tietokirjailijana, kääntäjänä ja opettajana. Ryhtyi kustantajaksi vuonna 2017: laajakataloginen *ntamo* julkaisee faktaa, fiktiota ja faksimileja.