

Mari Hyrkkänen, Riikka Laczak
& Maria Säkö (toim.):

Kritiikin ääniä

TEKSTEJÄ KRITIIKISTÄ 2020

Suomen arvostelijain liitto



Mari Hyrkkänen, Riikka Laczak
& Maria Säkö (toim.):

Kritiikin ääniä

TEKSTEJÄ KRITIIKISTÄ 2020

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, 2020

ISBN 978-951-96795-7-0

Vuosikirja on rahoitettu Jenny ja Antti Wihurin rahaston apurahalla



Sisällysluettelo

Innehåll

Esipuhe / Förord 9

YHTEISÖT JA POLITIIKKA

HARRI KALHA

Kirjoittaminen On. 14

JULIAN HONKASALO

Miljardööripopulismen

kuvitellut yhteisöt 25

MARIA SÄKÖ

Love should be between people

– Yhteisötaide muokkaa kritiikin kolmijaon uusiksi 47

TAPANI KÄRKKÄINEN

Kirjailijat isänmaan vihollisina 56

AKTIVISMI, FEMINISMI JA POPULAARI

TYTTI RANTANEN

Taide ja aktivismi – kriitikko merkitystalouden välikappaleena 68

EMILIA KOIVUMÄKI

Kun taide ei rakasta takaisin – elokuvakritiikki #metoon jälkeen 75

ANTON VANHA-MAJAMAA

*Oletko katsonut sitä sarjaa? – Eli kuinka tv-yleisöt pirstaloituivat,
eikä hyvällä ja huonolla ole enää merkitystä* 88

TAIDE JA KRITIIKKI Ekokriisin aikakaudeella

ILJA LEHTINEN

Ekokriisin taide, ekokriittinen taide – näkymiä pimeyteen 98

EMILIA KUKKALA

Jättää jälki, pyyhkiä jälki 106

KRITIIKKI, TAIDE JA TEKIJYYS

VESA RANTAMA

Riittämätön yhteisö – me harvat, harhailevat runokriitikot 120

AULI SÄRKIÖ-PITKÄNEN

*Pitkospuita Wagneriin – Yhteisöllisyydestä ja
ylisukupolvisuudesta musiikissa* 132

TOVE DJUPSJÖBACKA

*I gränslandet mellan tradition och innovation – Flamencon i Finland
ur kritiker- och konstnärsperspektiv* 138

CAMILLA GRANBACKA

Sigrid Schauman som kritiker – en känslans förmedlare 146

KRITIIKIN UUDET SUUNNAT – KAKSI KATSAUSTA

SEISKAN POJAT

"Moni keskustelu kuvitellaan jo käydyksi"
– Kritiikki eri yhteisöissä 154

MARTTI-TAPIO KUUSKOSKI

Nuoret ja kritiikki – katsaus
Mikä kritiikki! -kirjoituskilpailusta 167

Tekijät / Om skribenterna 170



On ilo olla Suomen arvostelijain liiton 70-vuotisjuhlavuoden suojelija.

Ihmisillä on tarve tulla nähdyksi ja kuulluksi – taiteilijoilla aivan erityisesti. Vaikka taide syntyy osittain luomisen halusta, tarvitsee se myös kokijansa.

Kaikillahan meillä riittää mielipiteitä taiteesta. On kuitenkin toista olla oikeudenmukainen ammattikriitikko, jolla on valta ja vastuu.

Hyvä kritiikki auttaa taiteilijaa kehittymään ja rohkaisee yleisöä saamaan uusia kokemuksia.

Lämmin kannustukseni

Presidentti Tarja Halonen

Det är en glädje för mig att vara beskyddare för Finlands kritikerförbunds jubileumsår.

Människor behöver bli sedda och hörda – speciellt konstnärer. Även om konsten delvis uppstår ur viljan att skapa, behöver konsten också människor som upplever den.

Alla har vi åsikter om konst, men att vara en rättvis professionell kritiker med den makt och det ansvar det innebär är en helt annan sak.

God kritik hjälper konstnärer att utvecklas och uppmuntrar publiken till nya upplevelser.

Min varmaste uppmuntran

President Tarja Halonen

Esipuhe

Suomen arvostelijain liitto ry, SARV, täyttää 70 vuotta ja haluaa sen kunniaksi tuoda julkiseen keskusteluun kirjan, jossa kritiikki elää tämän hetken keskeisten poliittisten ja esteettisten kysymysten keskellä. Kritiikin suurimmat ongelmat ovat pitkälti samat kuin ylipäättään journalismin: oikean tiedon erottaminen valeuutisista, vihapuheen äänekkyys, sananvapauden rajoittaminen, riippumaton rahoitus, asiantuntemuksen takaavan koulutuksen puuttuminen. Kritiikki muodostaa kuitenkin myös oman alueensa, jota kannattaa tarkastella erillään muusta journalismista.

SARV näyttää maailman kriitikkoliittojen joukossa harvinaisuudelta: sen sisään mahtuvat kaikkien eri taiteenlajien kriitikot, kun muissa maissa liitot järjestäytyvät yleensä yksittäisten taiteenlajien ympärille. SARV haluaakin juhla-vuosikirjassaan *Kritiikin ääniä* paitsi pohtia kritiikin tehtävää nykypäivänä myös nostaa esiin erilaisia yhteisöjä niin taiteessa, yleisössä kuin kriitikoiden piirissäkin.

Harri Kalhan ja Julian Honkasalon artikkelit petaavat teoksen muille kirjoituksille mielekkään kaksinapaisen lukuohjeen. Siinä missä Kalha haastaa kriitikot pohtimaan kriittisen esseistiikan ydintä ja kirjoittamisen antisosiaalisuutta, muistuttaa Honkasalon tukeva populismianalyysi ajankohtaisen yhteiskunnallisen ymmärryksen ja tiedon merkityksestä taidekritiikille.

Seuraavat, yhteisötaidetta ja sananvapautta tarkastelevat artikkelit laventavat alun yhteisötematiikkaa. Tekstit muistuttavat siitä, miten eri tavalla yhteisö voi

toimia: se voi välittää ja säteillä yhteistä ymmärrystä taiteeseen ja yhteiskuntaan, tai se voi näyttää taiteen joukkovoiman vastustamalla kuristavaa yhteisöä ja valtaa pitäviä populistipoliitikkoja.

Aktivismin kohtaaminen vaatii kriitikolta paljon, samoin totuttujen yleisöjen ja makuhierarkioiden purkautuminen. Aktivismi, feminismi ja populaari -osio nostaa esiin kriitikon roolin muutosten tunnistajana ja muutoksen edistäjänä. Kritiikkiä ekokriisin aikakaudella luodataan artikkeleissa, joissa pohditaan taiteen ja kritiikin tulevaisuutta sekä kyseenalaistetaan ihmisen toiveet kuolematomuudesta, jälkien jättämisestä tuleville polville.

Kriitikot ovat kautta aikojen toimineet myös taiteilijoina ja olleet vahvasti taiteen sisäpiirissä. Millaisia kysymyksiä taiteilija-kriitikot pohtivat ennen, entä nyt? Taiteilijuus ja tekijyys -otsikon alla kurkistetaan erilaisiin sisäpiireihin ja tutustutaan voimahahmoihin. Lopun katsauksissa mietitään vielä konkreettisia käytäntöjä kritiikin moniäänistämiseen.

Pohdinnat populismista ja yhteisöistä eivät kirjassa peitä alleen kritiikin luonnetta yksilölajina. Kirjassa se kuuluu nimenomaan henkilökohtaisina ääninä. Se tuntuu näkemyksellisinä kirjoitustekoina, joissa kirjoittajat laittavat persoonansa peliin. Olemme ylpeitä näistä teksteistä, joissa kirjoittajat esiintyvät vailla teennäisiä kritikkomantteleita.

On kiitosten aika. Haluamme kiittää lämpimästi Suomen arvostelijain liiton 70-vuotisjuhlavuoden suojelija presidentti Tarja Halosta, juhlavuosikirjaa tukenutta Jenny ja Antti Wihurin rahastoa, kaikkia kirjan kirjoittajia, juhlavuoden ilmeen suunnitellutta Samppa Rantaa, monia yhteistyökumppaneitamme sekä hienoa kollegiaalista kritikkoyhteisöä, jota ilman tätäkään kirjaa ei olisi.

Antoisia lukuhetkiä!

Mari Hyrkkänen, Riikka Laczak ja Maria Säkö

Förord

Finlands kritikerförbund (Suomen arvostelijain liitto ry, SARV) fyller 70 år och vill i samband med jubileet bidra till den offentliga debatten med en bok, där kritiken existerar mitt bland dagens centrala politiska och estetiska frågor. Kritikens största problem är i hög grad desamma som journalismens överlag: att skilja korrekta fakta från fejknyheter, högjutt hatprat, inskränkt yttrandefrihet, oberoende finansiering, brist på utbildning som garanterar expertis. Kritiken bildar ändå ett eget fält, som bör granskas skilt från övrig journalistik.

Bland världens kritikerförbund ter sig SARV som en raritet: i förbundets led samsas kritiker från alla olika konstformer, medan förbunden i många länder organiserar sig kring enstaka konstformer. I sin jubileumsbok *Kritiikin ääniä* (Kritikröster/Kritikens röster) vill SARV begrunda kritikens uppdrag i dagens värld men också också lyfta fram olika samfund såväl inom konsten och publiken som bland kritikerna själva.

Artiklarna av Harri Kalha och Julian Honkasalo lägger en meningsfull grund för de andra texterna i boken med läsdirektiv som omfattar två sinsemellan helt olika dimensioner. Medan Kalha utmanar kritikern att begrunda både den kritiska essäistikens kärna och skrivandets antisociala karaktär påminner Honkasalos gedigna populismanalys om hur viktig förståelse för och kunskaper om dagens samhälle är för konstkritiken.

De följande artiklarna behandlar samfundskonst och yttrandefrihet samt breddar inledningens samfundstematik. Texterna påminner om på hur många

olika sätt ett samfund kan fungera. Det kan förmedla och utstråla en gemensam förståelse för konst och samhälle eller ge prov på konstens kollektiva kraft genom att motsätta sig det kvävande samhället och makthavande populistpolitiker.

Att bemöta aktivism är krävande för en kritiker, likaså upplösning av bekanta publiksegment och smakhierarkier. Avsnittet Aktivismen, feminismen och det populära lyfter fram kritikerns roll då det gäller att identifiera och främja förändring. Flera artiklar pejar kritiken i ekokrisens tidevarv och funderar kring konstens och kritikens framtid samt ifrågasätter människans önskan att vara odödlig, att lämna ett spår efter sig för kommande generationer.

Kritiker har alltid varit verksamma även som konstnärer, de har starkt befunnit sig i konstens inre krets. Hurudana frågor begrundade konstnärer-kritiker förr och vad begrundar de just nu? Under rubriken Att vara konstnär och aktör tar vi oss en titt på olika inre kretsar och bekantar oss med starka gestalter inom dem. I överblickarna på slutet funderar vi också på konkreta åtgärder för att åstadkomma en allt mer mångstämmig kritik.

De tankar kring populism och samfund som förekommer i boken döljer ändå inte kritikens karaktär som en individuell genre. I boken tar sig detta uttryck i form av individuella röster och klarsynta texter, där skribenterna lägger sig själva i blöt. Vi är stolta över dessa texter, där skribenterna framträder utan uppstyltade kritikermantlar.

Det är dags att säga tack. Vi vill rikta ett varmt tack till president Tarja Halonen, beskyddare för Finlands kritikerförbunds 70-årsjubileumsår, till Jenny och Antti Wihuris stiftelse som beviljat understöd till jubileumsboken, alla skribenter som bidragit till boken, Samppa Ranta som står för jubileumårets grafiska formgivning, alla våra samarbetspartners samt det fina kollegiala kritikersamfundet – utan det skulle inte heller denna bok existera.

Med önskan om givande lässtunder,

Mari Hyrkkänen, Riikka Laczak och Maria Säkö

YHTEISÖT
JA POLITIIKKA

Harri Kalha

Kirjoittaminen On.

Kirjoittaminen on halua koskettaa. Koskettaa kynällä paperia, sormella näppäintä. Tapailla aihioilla ajatusta, sanalla virkettä, minuudella toista.

Pöytälaatikko on näppärä keksintö, mutta totuus on, että ilman lukijaa ei ole kirjoitusta. Legendaarinen sanasyöppö, pöytälaatikko, on lopulta vain lukijan – toisen ihmisen – säälistävä, säälimätön korvike.

Tiedätte tunteen: elämykset ”menevät hukkaan”, jos niitä ei jaa. Saan itseni tavan takaa kiinni tästä. Kokemus jää kokematta, jos koen sen yksin. Samaiseen ihmisen vajavaisuuteen perustuu kai somen taika. Museossa tai konsertissa on turha käydä ilman älykästä kaveria tai vielä nokkelampaa puhelinta. Maalaus ei ole taideteos, ellei sitä kuvaile toiselle. Veistos ei herää henkiin ilman kivaa kimp-paa. Asiat eivät yksinkertaisesti ole olemassa, ellei niitä todenna toisen kanssa. *Minä* en yksinkertaisesti ole olemassa, ellen todenna itseäni toisen kanssa.

Kirjoittaminen on siis lähtökohtaisesti sosiaalista toimintaa. Se on epäsosiaalisinkin ihmisen taktiilista taipumusta – vähintään narsistin halua saada osansa karismaattisen objektin vetovoimasta. Kun taiten feikkaa elämyksen, verbaaliakrobatisoi sen, vaikuttaa itsekin kiinnostavalta. Kirjoittaja on feikkitaiteilija, akropaatti!

Kuten äskeisestä voi ehkä päätellä, kirjoittamisessa on myös jotain perin anti-sosiaalista. En tarkoita kirjoitusprosessin väistämätöntä yksinäisyyttä, vaan kie-

roa viettienenergiaa, joka tyrkkii hyvän tahdon tai maun varaan rakentuvaa sosiaalista järjestystä. Se voi ilmetä pintatasolla, aiheiden valinnassa: epätärkeissä teemoissa tai marginaalisissa yksityiskohdissa, äkkijyrkissä tulokulmissa, tökeröissä tai pornoissa näkökulmissa.

(Nykyisin marginaalisiin ilmiöihin kuuluu yllättäen myös intellektuaalinen sofismi. Ennen saatoin ylpeästi sanoa: olen syvällisellä tavalla pinnallinen ihminen. Nykyaika haluaa tehdä meistä kaikista pinnallisella tavalla syvällisiä. Ei riitä, että kissakuva on aivan älyttömän pöljä eli ihku; sen täytyy olla ekologisesti ja eettisesti kiva.)

Antisosiaalinen taipumus on arvokkaimmillaan, kun se sulautuu itse kieleen mutkistaen sille osoitettua kommunikaatiofunktioita. Se voi olla sanahäiriikköä, tyylillistä riitasointua tai luettavuutta sotkevaa kompleksisuutta. Teksti saa olla ”vaikea”, hankala(sti) omaksuttava; siinä saa olla kurvikkaita ajatuksia, kulkimkaita lauserakenteita, tunkeilevia välimerkkejä ja silmää kiusaavia sulkeita – sekä tietysti sivistyssanoja, jotka jokainen ääntää eri tavalla väärin. Kerroksellisuutta ja kielellisiä lainahepeniä. Ja ironiaa – sitä on vaalittava yhtä suurella pieteetillä kuin muinoin kansakoulussa äidin kielen puhtautta.

Hommage à Barthes



Ei ole enää joko runoilijoita tai romaanikirjailijoita: jäljellä on vain kirjoittaminen. Ja niin kriitikostakin tulee kirjoittaja. Se ei tarkoita haikailua tiettyyn statukseen, vaan halua olla olemassa tietyllä tavalla.

Roland Barthes, 1966

Kun ryhdyin tutkijana toteuttamaan myöhäisherännäistä kirjoittajan kutsusta, idolini oli ranskalainen ”kulttuurikriitikko” Roland Barthes (kaikki häntä

kuvaavat ammattinimikkeet janoavat lainausmerkkejä harteilleen). Kymmenen vuoden ajan ahmin ja oksentelin koko hänen tuotantonsa, yleensä englanniksi, joskus alkukieltä hurmiossa tahkoten. Innoissani yökkäsin viitteitä ja sitaatteja kirjoituksiini – omien proosallisten virkkeitteni lomaan, antamaan niille intellektuaalista painoa.

Onneksi käsitin varhain, intuitiivisesti, ettei Barthesia sovi ”soveltaa”. Vohkitavissa olevan metodin sijaan hän tarjosi arvaamattomia assosiaatioita ja analogioita – asennetta!¹ Toisin kuin usein kuvitellaan, Barthes ei ollut kielen teoreetikko vaan kielipeluri. Kirjoittavalle hän oli kaivattu rikostoveri. Häinkin himoitsi kiellettyä: kielen ruumiillisuutta.

Barthesin kädenjälki kihelmöi kielellä, yhtä aikaa korkealentoisena ja kevytmielisenä, anaalisena ja auvoisen avarana. Lukeminen oli sotkuista, liimalappujen tahmeuttamaa. Hivenen tukalaa, kovin nautinnollista. Olennaisin piirre, lattean muodollisesti lausuen, oli symbolisuuden korostuminen kirjaimellisuuden kustannuksella. Etymologinen nokkeluus – pinnan syvyys – kuului kuvaan: loputon kielen kerrosten sormeilu.²

Tässä Barthesin tuotanto lähestyy *campin* käsitettä: osa lukijoista näki tietyn käsitteen sanakirjamerkityksen, muutamat muut nauttivat sen suggestion (vähintään kaksimielisen) kera. Minulle Barthes kirjoitti aina *entre nous*, ”näin meidän kesken”.³

Kieli kompleksina

Barthesille kieli ei ollut väline, kommunikaation ja tiedon välittämisen instrumentti. Kieli välitti vain itseään, ja itsestään. Kirjoittaminen, Barthes reflektoi, ei ole koskaan läpinäkyvää vaan aina *problemaattista*: ”Kirjoittaja on se, jolle kieli muodostaa ongelman, joka ymmärtää kielen syvyyden eikä piittaa sen välineellisestä arvosta tai kauneudesta.”⁴

Perinteisesti kriitikon tehtävä oli kommunikoida, ei suinkaan suggeroida. Tämä rajoite/torjunta oli Barthesin mielestä johtanut kirjoittamisen kulutushyödykkeistymiseen.⁵ Kriitiikin harjoittamisesta oli tullut ”kriittistä näköiskirjoittamista”, joka vannoi objektiivisuuden, hyvän maun ja kirkkauden nimiin.⁶ Asiapuheen selkeyden ihanne (läpikuultavuus, ymmärrettävyys, yksiselitteisyys = siveys) kätki sisäänsä erilaisia tabuja ja torjuntia: pelkoja ulkoapäin tunkeutuvista häiriötekijöistä. Sofistikoitu, kompleksiselta vaikuttava *jargon* oli peljätty Toisen kieli, jolta asiapuhetta epätoivoisesti varjeltiin. Barthes huokasi: ”*Miksei hän sano asioita yksinkertaisemmin?* Kuinka monta kertaa olemmekaan kuulleet tuon fraasin?”⁷

Barthesin mukaan kriitikko ei voi riisua kohdettaan paljaaksi, niinpä ainoa minkä hän voi työssään paljastaa on kieli itse.⁸ Kohde, kirjoituksen objekti, jää väistämättä etäiseksi, mutta tämä etäisyys mahdollistaa sen, mikä esimerkiksi tie-teeltä puuttuu: ironian. ”Ironia on kysymys, jonka kieli esittää kielelle”, Barthes tiivistä.⁹ Kielellinen ylijäämä, ”liika kieli” asettaa kielen itsensä kyseenalaiseksi:

» Voltairelaisen ironian köyhyden ja itsetyytyväisen narsismin sijaan voimme kuvitella toisenlaisen ironian. Kutsuttakoon sitä paremman termin puutteessa *barokkiseksi*, koska se leikkii muodoilla eikä olennoilla, koska se avaa ja laajentaa kieltä eikä typistä sitä.¹⁰

Aikalaiset eivät hevin sulattaneet sitä, että kritiikin ”kieli puhuukin kielestä” eikä kohteestaan. Vallitseva kielellinen (kirjoituspoliittinen) järjestys uhkasi hajoilla kriitikko-kommentaattorin ja kirjailijan erilleen tarkoitettujen roolien sekoituessa.¹¹ Barthesin tapauksessa natisivat myös kulttuurin sisäiset genererajat, sillä hän kirjoitti niin mediarepresentaatioista ja populaarikulttuurista kuin korkeataiteesta ja -kirjallisuudesta, musiikkia unohtamatta – tai oikeammin: hän kirjoitti näiden kaikkien tiimoilta (*environs*).

Kirjoittaminen, Barthes pohti, ”ei ole asettumista helppoon suhteeseen jonkinlaisen kaikkien mahdollisten lukijoiden keskiverron kanssa. Se on hankalan suhteen aloittamista kielen kanssa.”¹² *Jargoniksi* moititun sanailun funktio ei ollut tehdä vaikutus tai luoda vaikutelma, sillä tavoiteltiin intellektuaaliselle puheelle välttämätöntä metaforista kieltä. Vanhakantaisia kriitikoita vaivasi Barthesin mukaan ”a-symbolia”: he eivät käsittäneet tai osanneet (uskaltaneet?) käsitellä symboleita eli eri merkitysten rinnakkaisuutta.¹³ Tällaisella kielellisten tabujen riivaamalla kirjoittamisella oli lopulta vain vaihtoarvo.

Barthesin peräänkuuluttamaan tekstiin kuului kirjoittajan halun tiedostaminen: Marxin, Freudin ja Nietzschen jälkeläisillä ei ollut varaa kuvitella teosta sen enempää kuin kieltäkään ”puhtaaksi”.¹⁴ Halu lukea oli puolestaan eri asia kuin halu kirjoittaa: ”Kun siirrytään lukemisesta kritiikkiin, vaihdetaan halua: halun kohteena ei enää ole teos, vaan oma kieli.”¹⁵ Tämän tiedostaessaan kriitikko palauttaa käsittelemänsä teoksen alkuperäisen halun kehään, jossa teos on syntynyt. Samalla käy mahdolliseksi laajentaa kohteiden skaalaa, sillä kontekstin sanelee kieli ja käsitteet, ei ”teos itse” perinteiseen tapaan käsitettynä.

Tekstiin edellä poimimani näkemykset ovat kaikki Ranskan ulkopuolella harvemmin siteeratusta teoksesta *Critique et vérité* (”Kritiikki ja totuus”). Ponnekas julkilausuma syntyi 1966 kimmokkeenaan moiteryöppy, jonka vanhaa koulua edustanut kirjallisuuskritikko Raymond Picard oli vuodattanut Barthesin tuoreesta *Racine*-tutkielmasta (*Sur Racine*, 1963). Racinen tuntijana ansioutunut

.....

* Picardin artikkeli sai laajasti huomiota, sillä se julkaistiin peräti kahdesti vuonna 1965, ensin nimellä ”Uusi kritiikki vai uudet hourenäyt [*délire*]?”, sitten laajennettuna nimellä ”Uusi kritiikki vai uusi petos [*imposture*]?”. *Délire*-termi pilkkasi Barthesin tulkintojen assosiatiivista rikkautta, *imposture* antoi ymmärtää tämän huiputtaneen lukijoita pukeutuessaan kirjallisuuskritikon mantteliin. Pienimuotoinen maalittamisilmiö syntyi, kun ranskalaislehdistö herkutteli Picardin näkemyksillä – ”sosiaalista” mediaa ei onneksi vielä ollut.

Picard syytti Barthesia kirjallisesta ”huiputuksesta”, ”hillittömyydestä”, ”intellektuaalisesta temppuilusta”, ”absurditeeteista ja omituisuuksista” sekä ”kielen patologisuudesta”.¹⁵ Picardin artikkeli sai laajasti huomiota, sillä se julkaistiin peräti kahdesti vuonna 1965, ensin nimellä ”Uusi kritiikki vai uudet hourenäyt [*délire*]?”, sitten laajennettuna nimellä ”Uusi kritiikki vai uusi petos [*imposture*]?”. *Délire*-termi pilkkasi Barthesin tulkintojen assosiatiivista rikkautta, *imposture* antoi ymmärtää tämän huiputtaneen lukijoita pukeutuessaan kirjallisuuskriitikon mantteliin. Pienimuotoinen maalittamisilmiö syntyi, kun ranskalaislehdistö herkutteli Picardin näkemyksillä – ”sosiaalista” mediaa ei onneksi vielä ollut.

Vaikka harva äityi litterääriseen noitavainoon Picardin hartaudella, moni vierasti Barthesin kirjoitustapaa, ”verbaalista heureilua” ja ”tulkintamaniaa”. Eräs debattiin *Le Monde* -lehden lukijapalstalla osallistunut totesi Barthesin (nimeltä mainitsemattoman) teoksen olevan ”pullollaan syntejä objektiivisuutta vastaan”.¹⁶

Sur Racinen vastaanotto osoitti Barthesille, kuinka objektiivisen ”totuuden” vaaliminen muuttui vaivihkaa kielen ”poikkeavuuden” ihmettelyksi, päätyen lopulta patologisoimiseen ja kvasimoralistisiin tuomioihin: ”eriävistä mielipiteistä tulee poikkeavuuksia, poikkeavuuksista virheitä, virheistä syntejä, synneistä sairauksia, sairauksista hirviömäisyyksiä” – kielen amatööri syöstiin näin luonnottomuuden (*anti-nature*) käsitesfääriin.¹⁷

Kirjoittaminen on *queer*



Teksti on (sen tulisi olla) tuo estoton henkilö, joka näyttää peppua Poliittiselle Isälle.

Roland Barthes, 1975

Jos *queer* on ”tulevaisuutta vastaan”¹⁸, kuten kirjallisuudentutkija ja kriitikko Lee Edelman on polemisoinut, queer-kirjoitus on tuomittu ironisen kielipelin hedelmättömään hekumaan. Näin ymmärrettynä *queer* ei ole suuren yleisön hyväntahtoista valistamista (esimerkiksi sukupuoli- ja seksuaalivähemmistöjen edustamuksista) – kaikkea muuta. Se on antautumista verbaalisen viestin limaiseen otteeseen. Ennen kaikkea se on sitä, että uskaltautuu tiedonvaihdon tuolle puolen: negatiivisuuden ja hyödyttömyyden alueelle. Sanalla sanoen, luonnottomuuteen. Takokaamme tekstejä, jotka eivät tuota tietoa tai siitä sivistystä – ellei sitten jälkimmäisen kaikkein turhinta lajia: sivistystä sivistyksen vuoksi. #luonnottomuustalkoot

Nykykulttuurikritiikin taipumus ikävään kirjaimellisuuteen olisi Barthesille kauhistus. Sitä olisi myös loputon korrektiuden vaatimus. Intellektuaaliseen (eikä vain seksuaaliseen) vähemmistöön kuuluvana hänellä oli ambivalentti suhde etiikkaan ja yhteiskunnalliseen taisteluun.¹⁹ Kulttuuristen myyttien ja dominoivien diskurssien kyseenalaistajana hän oli lukenut Marxinsa, mutta hänen sofistikoitu taistelunsa seksismin, rasismin ja homofobian kaltaisia väkivaltoja vastaan oli hyvin erilaista kuin nykyinen kaikenkattava hyvätapaisuus. Hän näki hämmästyttävän varhain marxilaisuuden jähmettymisen vertikaalisiin arvoasenteisiin ja mielipidehegemoniaan.

Oikeamielisyys on sensuurin liittolainen; siitä tulee helposti *Doxa*²⁰ eli hurskasta oikeaoppisuutta, jota vastaan Barthes taisteli sen kaikissa muodoissa. Tämä näkyi myös skeptisessä suhtautumisessa vuoden 1968 tapahtumiin eli ”vallankumoukselliseen” radikalismiin. Vasemmistolla oli omat *Doxansa* ja Barthes, joka

tarkkaili maailmaa herkeämättömästä outsider-positiosta, oli ensimmäisiä, joka havahtui niiden kivettymiseen.

Haluaisin ajatella, että Barthes ennakoi antisosiaalista queer-ajattelua jo 1960–70-luvun kirjoituksissaan. Tai paremminkin: *tuli ennakoineeksi*, sillä min-kään suuntauksen isähahmoksi häntä ei tohdi kutsua. Olennaista Barthesille oli tekstin *paradoksaalisuus* (kirjaimellisesti ja fatalistisesti ymmärrettynä²¹): analyyt-tisen kirjoittamisen avaaminen merkitysten leikille, mikä tarkoitti myös kuritto-muutta suhteessa paternaaliseen järjestykseen. Kun *teos* oli vielä ”kiinni filiaation prosessissa”, Barthes pohti 1971, *Tekstiä* (nyt isolla alkukirjaimella) saattoi lukea ”ilman omistuskirjoitusta”, ”Isän takuuta”.

Jos kerran bartheslainen ihanneteksti oli symbolinen pyllistys, sitä ei myöskään tarvinnut kunnioittaa; se ei syntynyt orgaanisen maturaation (kypsymisen) tai ”yhä syvemmälle porautumisen” prosessissa, vaan ikään kuin levottomasti, asso-siaatiosta ja merkityskerroksesta toiseen kruisaillen. Näin olen Barthesini yleensä lukenutkin: kielikukasta kielikukkaan lennähdellen, vailla muodollista päämäärää.

Bartheslainen Teksti ei ollut *komprehensiivinen* (kattavaan ymmärrykseen pyr-kivä), vaan metonyminen, symbolista energiaa vapauttava.²² Oman taipumuk-sensa merkitysten leppymättömään pluralisoimiseen Barthes ounasteli liittyvän seksuaalisuuden haasteeseen – näin voi päätellä 1975 julkaistun ”omaelämäkerral-lisen” kollaasisseen yhdestä fragmentista:

» Kukaties tämä monikkomuodon inttäminen on tapa kieltää seksuaalinen kaksijakoisuus? Sukupuolten vastakkaisuus ei voi olla Luonnon Laki. Siispä vastakkainasettelut ja paradigmata täytyy liudentaa, niin merkitykset kuin sukupuoliinkin pluralisoida: merkitys taipuu näin monistumiseen, hajaan-tumiseen, eikä sukupuolikaan alistu minkäänlaiseen typologiaan (silloin on esimerkiksi vain homoseksuaalisuuksia, joiden monikkous hämmentää kaiken säädetyn, keskiöidyn diskurssin, jopa siinä määrin, ettei hän koe enää tarpeelliseksi puhua siitä). ”²³

Olen toisinaan verrannut kirjoittamista masturbaatioon.²⁴ En tarkoita, että kirjoittaminen olisi sinänsä turhanaikaista toimintaa. Tai edes samaan tapaan nautinnollista kuin itsetyydytys. Tarkoitan, että sanasepittelyyn liittyvä turhuus – tekstin modaalinen ylijäämä: tahrainen tekstuaalisuus pervoine kielareineen – on juuri arvottomuudessaan arvokasta. Funktionaalis-utilitaristinen aikakautemme, joka vannoo selkeyden, tiiviyden, koherenssin, kompaktiuden ja kaikenkattavan hyödynnettävyyden nimiin, tarvitsee vastineeksi perverssiä poljentoa, jonka sisältöä ei voi tiivistää formulaksi, pedagogisoida ja powerpointteistaa. Tarvitsemme myös tekstejä, joiden viesti kulkee hitaasti tai saavuttaa vain valitut harvat. (Todellakin: arvokkaimmat tekstini ovat sittenkin ne vähiten luetut.) Tänä päivänä, kun hienotunteisuus uhkaa normittua *Doxaksi*, tarvitaan myös siivottomia asiatekstejä.

Kirjoittamisen, edes tietopohjaisen, todellinen funktio ei voi olla lukijan hyvää tekevä valistaminen, koska halu kirjoittaa lähtee sisäisestä tarpeesta – selittämättömästä pakosta, kenties narsistisesta haavasta tai riittämättömyyden tunteesta. Kirjoittaja haluaa pohjimmiltaan paikata aukon itsessään, ei yhteiskunnassa. Kaikki muu on soveltamista ja elinkeinoa – kieliteollisuutta. Onhan kirjoittajankin ellettävä.

Entä se sosiaalinen taipumus, josta kirjoitukseni alkoi: halu koskettaa? Ehkä kyse on paradoksista, jonka kanssa on vain opittava elämään, tai sitten halu koskettaa toista on näennäinen. Haluan edelleen flirttailla lukijan kanssa, ehkä jopa sorkkia häntä, mutten halua tehdä hänen kanssaan lapsia. Riittää että hän näyttää minulle peukkua – tai keskisormea.

Mutta suhteeni Barthesiin, se on samastumisen (isän)kaipuussaan auttamattoman romanttinen. Tätäkö on humanistin antisosiaalisuus: kaipuuta toisen antisosiaalisen syliin? ”Me kaksi”, yhdessä hyvää maailmaa – hyveellisyyden harhaa – vastaan.

Perspuoli edellä, kuitenkin.

VIITTEET JA KIRJALLISUUS

Lähdetiedot kommentteineen

Barthes-sitaatit on käännetty teoksista:

Criticism and Truth (1966/2007, engl. Katrine Pilcher Keuneman, Continuum, London).

Roland Barthes by Roland Barthes (1975/1994, engl. Richard Howard, University of California Press, Berkeley & Los Angeles)

The Rustle of Language (Barthesin 1960–70-luvun kirjoituksista koottu antologia, 1989, engl. Richard Howard, University of California Press, Berkeley & Los Angeles).

Muut lähteet mainitaan viitteissä alla. Kaikki suomennokset Harri Kalhan.

- 1 ”Teos, joka julistaa herkeämätöntä metodihalua, on lopulta steriili: kun kaikki lasketaan metodin varaan, kirjoittamiselle ei jää sijaa [– –] teksti ei tule.” Barthes 1971/1989, 318.
- 2 ”Hänen kirjoituksensa ovat täynnä sanoja, jotka hän leikkaa niin sanotusti juurineen. Etymologiassa häntä ei miellytä sanan totuus tai alkuperä, vaan ylideterminaatio jonka se mahdollistaa: sana palimpsestina [–] (tässä on kyse käytännöstä, ei arvoarvostelmasta)”. Barthes 1975/1994, 85.
- 3 ”Vain kirjoittaminen voi omaksua kaikkien vakavimpien, väkivaltaisimpienkin murteiden *fiktionaalisen* luonteen, korvata ne teatraalisessa etäisyydessään; voin esimerkiksi lainata psykoanalyyt-

tistä kieltä sen koko rikkaudessa ja laajuudessa, mutta hyödyntää sitä *in petto*, fiktion kielenä.” Barthes 1973/1989, 110. Vaivihkainen (sivu)merkitysten ”kuis-kaaminen” mahdollistaa ironian, joka on kirjoittajan ja lukijan yhteinen, salainen nautinto.

- 4 Barthes 1966/1989, 23–24.
- 5 Barthes 1966/2007, 6. Vrt. Barthes 1971/1989, 63: ”Tätä nykyä kriitikko tekee [teilaa, *executer* = valmistaa, teloittaa] teoksen.” Toisenlainen teksti oli kuitenkin mahdollinen: ”Teksti [voi] estää teoksen joutumisen kulutushyödykkeeksi (jos ei muuta niin ’epäluottavuudellaan’) ja palauttaa sen luonteen leikkinä, haasteena, produktiona, prosessina.” Barthes 1971/1989, 62.
- 6 Kirjoittamisen tehtävä oli haastaa asiapuhe. Tämä päti myös ja ennen kaikkea tiedemaailmaan. Barthes näyttäytyy nykyilmään akateemisena ”tiedemiehenä”, vaikka hänen intellektuellin rooliaan leimasi ulkopuolisuus. Tieteen objektiiviseksi julistautunut kieli edusti Barthesille arrogantia, paternaalista valtaperintöä. Barthesin 1960-luvulla edustamasta strukturalismistakin ”tulee väistämättä vain yksi ’tiede’ lisää [– –] jos se ei aseta keskeiseksi tavoitteekseen tieteellisen kielen subversiota. [– –] Vain kirjoittaminen voi hajottaa tieteen tyrkyttämän teologisen maailmankuvan, hylätä paternaalisen terrorin, jota sisältöjä ja järkeilyä

väkivaltaisesti rajaava 'totuus' harjoittaa [– –], avata ovet koko kieliavaruuteen subversioineen, sekoitettuihin koodeineen, liukumineen, dialogeineen, parodioineen [– –].” Barthes 1967/1989, 9.

7 Barthes 1966/1989, 11. Jargonin pervottamisesta Barthes 1975/1994, 103: ”Hän joutui usein silmätikuksi intellektuellin jargonin takia. Hän koki joutuvansa eräänlaisen rasmin kohteeksi: he toiseuttivat hänen kielensä, toisin sanoen hänen ruumiinsa [– –]. Pikkuporvarillinen näkemys tuottaa intellektuellin, tämän käyttämän kielen johdosta, de-seksualisoituna, de-virilisoituna hahmona: anti-intellektuaalisuus paljastuu viriiliyden puolustuspuheeksi.”

8 Barthes 1966/1989, 37.

9 mt., 37–38.

10 mt., 38.

11 mt., 2–3.

12 mt., 12.

13 mt., 15.

14 mt., 14–15.

15 mt., 40.

16 mt., 19, viitteet 6, 12 ja 13.

17 mt., 4.

18 Lee Edelman: *No Future. Queer Theory and the Death Drive*, Duke University Press, Durham & London 2004, passim.; vrt. Harri Kalha: *Taidetta seksin vuoksi: Tom of Finland*, SKS Helsinki, 2012, 119–120, 132–142, 155–158, 176–180. Edelmanin antisosiaalinen kynä aktivoi queerin kuolemanvietin symbolina. ”Aito” queeriys (toisin kuin vaikkapa länsimaissa sosiaalistuneet homo- ja lesboidentiteetit)

onkin nähtävä sosiaalisen hyvän – koko humaaniuden käsitteen – pakottavana vastavoimana. Edelmanin suora/kiero edeltäjä on homohalua 1970-luvun vaihteessa teorisoinut Guy Hocquenghem: ”Homoseksuaali voi edustaa vain rappiota [*degeneration*], sillä hän ei generoi – hän edustaa lajityyppinsä taiteellista päätepistettä. Ainoa sosiaalisesti hyväksyttävä homoseksuaalisen temporaalisuuden muoto on sellainen, joka suuntautuu menneisyyteen, antiikin Kreikkaan ja Sodomaan [– –]. Tästä asemasta homoliike ryhtyy väistämättä ajamaan de-humanisoinnin asiaa. [– –] Homoliike [ei] tiedä mitään sukupolvien asteittaisesta kuluksista kohti parempaa elämää.” Hocquenghem 1972/1993, 107–108, 145, 147.

19 Esim. Barthes 1975/1994, 52–53.

20 ”*Doxa* on Julkinen Mielipide, enemmistön näkemys, pikkuporvarillinen konsensus, Luonnon Ääni, Ennakkoluulon Väki-valta.” Barthes 1975/1994, 47.

21 ”Reaktiivisia muodostelmia: *Doxa* (yleinen mielipide) lausutaan julki. Se on sievätön; vapautuakseni siitä muotoilen paradoksin [”paradoksan”]; sitten paradoksi pilaantuu, siitä tulee uusi konkretia, uusi *Doxa*, ja joudun taas etsimään uutta paradoksia.” Barthes 1975/1994, 71.

22 Barthes 1971/1989, 59–61.

23 Barthes 1975/1994, 69.

24 Harri Kalha: ”Hepin hurmiosta tekstin turmioon”, *Esitys* 4/2016 (nro 35), Todelisuuden tutkimuskeskus, Helsinki, 8–10.

Julian Honkasalo

Miljardööripopulismien kuvitellut yhteisöt

Donald Trumpin virkaanastujaisten ja brexit-sopimuksen myötä sekä populismia käsittelevä uutisointi että sitä käsittelevä tutkimus ovat kasvaneet merkittävästi. Äärioikeistolainen populistinen liikehdintä ja oikeistopopulistiset, karismaattiset johtajat ovat saaneet laajaa kansainvälistä näkyvyyttä erityisesti liittyen uuteen poliittiseen ja retoriseen tyyliin, jossa tutkittuun tietoon perustuvat faktat kiistetään. Vaikka kansainvälinen ilmastomuutospaneeli (IPCC) on esittänyt, että ympäristö ja ilmasto eivät kestä nykyistä kilpailuun, tehokkuuteen ja yhä kasvavaan kulutukseen perustuvaa talousjärjestelmää, Trumpin hallinto irtisanoutui Pariisin ilmastopopulistisesta heinäkuussa 2017. Muutama vuosi myöhemmin sekä Brasilian presidentti Jair Bolsonaro että Australian pääministeri Scott Morrison ovat kiistäneet ilmastomuutoksen aiheuttaman kuivuuden olevan syynä maiden historiallisen rajuihin maastopaloihin.

Äärioikeistoliikehdintä, konservatiivinen oikeistopopulismi ja jopa uusfasismi vahvistavat jalansijaa koko Latinalaisessa Amerikassa, jossa Chilen Pinochetin diktatuuria lukuun ottamatta populistisina on pidetty perinteisesti lähinnä vasemmistijohtajia. Euroopassa puoluepoliittisia, populistisia oikeisto-

laisia ja äärikansallismielisiä liikkeitä edustavat erityisesti Ranskan Jean-Marie ja Marine Le Penin Rassemblement National (entinen Front National) ja Italian Lega Nord, mutta myös Unkarissa Victor Orbanin johtama Fidesz ja Puolassa Andrzej Dudan Laki ja Oikeus (PiS). Toisaalta Kreikan Syriza ja Espanjan Podemos osoittavat myös vasemmistopopulismin suosion nousun, ja Yhdysvalloissa demokraattien Bernie Sandersia on pidetty populistisena johtajana, jonka poliittinen retoriikkaa juontaa juurensa Occupy Wall Street -ruohonjuuriliikkeestä. Toisinaan populismia käsittelevässä tutkimuksessa myös arabikevättä on pidetty populistisena kansannousuna. Populismi siis leikkaa läpi puoluerajojen. On kuitenkin selvää, että oikeisto- ja vasemmistopopulismin eri muodot eivät tähtää samoihin päämääriin eivätkä ne siksi yksiselitteisesti edusta saman kolikon kahta eri puolta.



Tarkastelen artikkelissani oikeistopopulismeja monikossa, eli moninaisena ilmiönä. Lähestyn populismia joukkona avoimia kysymyksiä sen sijaan, että pyrkisin määrittelemään mitä populismi on. Kysyn, miksi konservatiivisten, kansallismielisten oikeistopopulismien eri muunnelmien johtajat ja kannattajat usein hyväksyvät eriarvoisuutta lisäävän talousliberalismin, eli esimerkiksi vapaat finanssimarkkinat ja suurituloisten verokevennykset, mutta eivät arvoliberalismia, eli vapaata liikkuvuutta tai ihmisoikeusperustaista politiikkaa. Millaisia kuvitteellisia yhteisöjä oikeistopopulistinen politiikka synnyttää? Kuka tai ketkä ovat kuviteltu yhteisö, jolle puhutaan? Olen kiinnostunut erityisesti nykypäivän miljardööripopulistien valtaan noususta ja poliittisesta vetovoimasta. Näiden pohdintojen valossa kysyn: onko populismi käsitteenä osuva ja riittävä kuvaamaan nykypäivän moniulotteista oikeistopopulismia ja sen kyljessä kehittyvää äärioikeistoliik ehdintää, vai onko kyseessä uusien ilmiöiden joukko, jolle emme ole vielä löytäneet osuvampaa ja tarkempaa käsitettä?

Populismien määrittelemisen haasteita

London School of Economicsin professori Francisco Panizza kirjoittaa klassikkoksi muodostuneen *Populism and the Mirror of Democracy* (2005) -teoksen johdannossa osuvasti, että populismia käsittelevät teokset ja artikkelit alkavat jopa kliseisen usein toteamalla, että populismia on lähes mahdotonta määritellä (Panizza 2005, 1, vrt. Herkman 2019). Toisaalta, jokin kontingentti ja kontekstiin sidottu määritelmä on löydettävä, koska liian löyhät määritelmät johtavat siihen, että kaikki poliittinen toiminta ja jopa ruohonjuuritason demokraattinen aktivismi määrittyy populistisena (Brubaker 2017). Jos kaikki poliittinen toiminta on populistista, törmäämme siis relativismin ongelmaan.

Ilmiön moniulotteisuudesta huolimatta populistista politiikkaa, liikehdintää ja retoriikkaa yhdistää kuitenkin usein jonkinlainen käsitys kuvitteellisesta tai anonymistisesta yhteisöstä, johon ”me kansa” (*populus, people*) tai esimerkiksi ”luokka” kuulumme (Canovan 2005). Kuvitteellisen yhteisön (*imagined community*) käsitteen loi alun perin amerikkalainen politiikantutkimuksen professori Benedict Anderson vuonna 1983 julkaistussa teoksessaan *Kuvitellut yhteisöt – Nationalismin alkuperän ja leviämisen tarkastelua*. Anderson erittelee teoksessaan nationalismien historiaa ja nationalistisen ajattelun erilaisia syitä ja ennakkoehtoja. Näitä ovat muun muassa maailmankartat, kolonialismi, Ranskan vallankumouksen jälkeinen sekularismi, kansankielisen kirjallisuuden ja sanomalehtien synty sekä painokapitalismin ja teollisuuden leviäminen. Andersonin pääväite on, että ”kansat” ovat kuvitteellisia yhteisöjä, mikä ei tarkoita sitä, että ne olisivat pelkkää fiktiota tai myytti verrattuna johonkin aitoon todellisuuteen, vaan että kansan käsite ja kansallistunne edellyttävät abstraktin ja kuvitteellisen poliittisen yhteisön johon ”me” kuulumme (Anderson 2007, 39–41).

Yhteenkuuluvuuden kokemus on siis nationalismien edellytys. Kansa uutena poliittisena suvereniteettina on moderni ajatus, joka korvasi aikaisemman kuninkaan tai jumalan suvereniteettiin perustuvan käsityksen maallisesta

laista ja poliittisesta valtajärjestyksestä (ks. esim. Kantorowicz 2016). Jussi Pakkasvirran mukaan Andersonin ”kuviteltu yhteisö” tulee ymmärtää suhteessa uudenlaiseen, moderniin aikakäsitykseen, joka perustuu samanaikaisuuteen ja verkottuneeseen tila-aikaan. Painokapitalismi, koulutusjärjestelmien synty, kansankieliset sanomalehdet ja romaanit mahdollistivat sen, että toisilleen tuntemattomat ihmiset eri paikkakunnilla (esimerkiksi kaksi toisilleen tuntematonta saksalaista eri kaupungeissa, jotka lukevat samaa sanomalehteä) saattoivat jakaa yhteenkuuluvuuden tunteen. Näin kuviteltu ei ole fiktiota vaan siitä tulee uusi kulttuurinen todellisuus. ”Ihmiset kykenevät rakentamaan kansakunnan abstraktion, kuvitellun yhteisön, josta myös ’todellinen’ kansakunta voi syntyä. Kansakunta ei tällöin ole vain kuviteltu vaan myös mahdollistaa – näiden prosessien kiihtyessä tila-ajassa – kansakunnan tai kansallisvaltion synnyn (...) kuvitellusta tulee todellista, ja tämä uusi todellisuus alkaa määritellä kuvitellun tyyliä.” (Pakkasvirta 2019, 51). Pakkasvirta korostaa, että nykypäivänä virtuaaliset yhteisöt ja informaatioyhteiskunta kiihdyttävät samanaikaisuuden tunnetta.

Populistiseen retoriikkaan liittyy usein puhe ”kansan äänestä”, ”kansan syvistä riveistä” ja ”pienestä ihmisestä”. Konservatiivisissa oikeistopopulismin muodoissa kansallismielisyys liittyy usein moraaliseen retoriikkaan, jossa kuvitteellinen, aito ja puhdas kansa pyrkii puolustamaan isänmaata (*patria*) jotakin uhkaksi katsomaansa ryhmää vastaan. Kuviteltu uhka voi olla joko maan sisäinen (esim. seksuaalivähemmistöt, korkeakoulutetut ihmiset tai poliittiset virkahenkilöt) tai ulkopuolinen (esim. turvapaikanhakijat tai ulkomaiset tuotteet ja tavarat) (Mudde 2007; Brubaker 2017). Populistisessa kielenkäytössä kohderyhmää puhutellaan suoraan ja käytetään usein vertauskuvia, toistoa, pilkkaavaa tai halveksivaa huumoria ja asioiden yksinkertaistamista. Kuten Emilia Palonen ja Tuija Saresma väittävät, populismi on ”retoris-performatiivinen” ilmiö, ”joka tuottaa käsitteille uusia merkityksiä ja luo tunnepitoisia, affektiivisia innostuksen, inhon, jopa vihan kohteita. Ristiriidat ja vas-

takkainasettelut ovat populismille keskeisiä. Niitä tuotetaan argumentoimalla, artikuloimalla, rinnastuksilla ja eronteoilla.” (Palonen & Saresma 2017, 13.)

Oikeistopopulistinen retoriikka hyödyntää kuitenkin myös tahallisia argumentaativirheitä, erityisesti vaalikampanjoinnissa ja mediaesiintymisissä. Tätä ilmiötä on tutkittu vähemmän (Blassnig et al. 2019). Virhepäätelmiin ja näennäisiin argumentteihin kuuluvat muun muassa 1) virheellinen analogia (kahden eri asian välillä väitetään olevan yhteys näennäisen samankaltaisuuden vuoksi), 2) olkiukko (vastakkaisen näkemyksen tai kannan perusteeton yksinkertaistaminen tai tekeminen karikatyyriksi) 3) *ad hominem* (vetoaminen vastakkaisen näkemyksen omaavan ihmisen henkilökohtaisiin ominaisuuksiin) 4) *ad populum* (vetoaminen yleiseen mielipiteeseen totuutena, eli esimerkiksi kansan ääneen) ja 5) red herring (sumutus, harhautus) sekä lukuisia muita (mt., 111). Keskustelu argumentaativirheitä käyttävän henkilön kanssa ei usein johda muuhun kuin loputtomaan väittelyyn, koska keskustelu ei alun perinkään rakennu läpinäkyvälle ja aidolle kommunikaatiolle. Ilmiön yleistyminen vaarantaa demokratian.

Toisinaan populismia luonnehtii myös pessimistinen tai nostalginen aikäkäsitys, jolloin kaikki mennyt on parempaa ja menetettyä ja jota vasten tulevaisuus näyttäytyy synkkänä. Tästä oiva esimerkki on perussuomalaisten tuottama *Ketutus*-video, jota käytettiin vuoden 2019 eduskuntavaaleissa sekä eurovaalien yhteydessä julkaistu *Dystopia*-video. Ratkaisuna saatetaan esittää esimerkiksi irtisanoutumista kansainvälisistä ihmisoikeus-, ilmasto- tai taloussopimuksista ja suvereniteetin palauttamista kansalle. Toisinaan väkivalta tai autoritaarinen valta katsotaan legitiimeiksi keinoiksi palauttaa suvereniteetti yhdelle, etnisesti ja kulttuurisesti homogeeniselle ja kuvitteelliselle kansalle. Joissakin äärioikeistoliikheiddinnän tai kansallissosialismin nykymuodoissa myös romantioidaan paluuta johonkin menneeseen, aitoon ja luonnonmukaisena pidettyyn hierarkkiseen järjestykseen. Esimerkiksi pohjoismaiset uusnatsijärjestöt ihannoivat viikinkimytologioita ja myyttistä rotujärjestystä jonka mukaan uusnatsit polveutuvat viikingeistä (Tamminen 2015; Sallamaa 2018). Tässä on kuitenkin

tärkeä korostaa, että populismi ei ole sama asia kuin äärioikeisto, vaikka nämä käsitteet usein rinnastetaan yksioikoisesti.

Teoksessa *What is Populism?* (2016) Princetonin yliopiston politiikan teorian professori Jan-Werner Müller väittää, että populismi on demokratian vastaista. Tämä johtuu hänen mukaansa siitä, että populistit väittävät olevansa puhdas tai aito kansan ääni ja näin ollen sulkevat aina jonkin ryhmän ulos. Argentiinalaistaustainen filosofi Ernesto Laclau taas esittää päinvastaisen argumentin. Hänen mukaansa demokratiassa ”kansan” (*demos*) on tyhjä tai kelluva (eli perustaton) käsite, jonka merkityksestä ja määritelmästä politiikassa kamppaillaan. Populismi kuvaa erilaisten heterogeenisten ja moninaisten ryhmien poliittista itsemäärittelyn prosessia, jolloin demokraattisen politiikan ydin on aina populistista kamppailua ”meidän” ja ”niiden” välillä (Laclau 2005, 223; Herkman 2019, 53–59). Laclau’n kanssa populismia teoretisoinut Chantal Mouffe määrittelee demokratian agonistisena prosessina. Eri ryhmien väliset debattit, kamppailut ja polarisaatio kuuluvat olennaisella tavalla demokratiaan. Vastakohta demokratialle on autoritarismi, jossa poliittinen debatti ja kamppailu itsemäärittelystä on tukahdutettu. Mouffen teoretisoinnin taustalla on saksalaisen Carl Schmittin poliittinen ajattelu, jonka mukaan politiikka on ”ystävien” ja ”vihollisten” välistä kamppailua (Suuronen, 2018).

Vaikka Laclau on yksi merkittävimmistä populismin teoreetikoista, hänen strukturalistinen määritelmänsä ei ole täysin ongelmaton pohdittaessa nykyistä nousevaa äärioikeistoa, koska kyseessä on uudenlainen ja hyvin monista erilaisista toimijoista koostuva liikehdintä, jonka sisällä eri tavoitteet, keinot ja ideologiset perustat saattavat olla sekavia ja jopa keskenään ristiriidassa. Ne saavat usein antidemokraattisia sävyjä ja myös poliittiset keinot ovat toisinaan selvästi antidemokraattisia, jolloin kyse ei enää ole jostain kelluvan käsitteen määrittelyn retorisesta kamppailusta. Nostan seuraavaksi esiin sukupuoleen liittyvät käsitteet ja asenteet esimerkkinä joidenkin oikeistopopulismien ristiriitaisuudesta ja antidemokraattisuudesta.

Postmodernin aave kulkee Euroopassa

Oikeisto- ja vasemmistopopulismin välisiä eroja on populismia käsittelevässä tutkimuksessa tarkasteltu muun muassa vertailemalla populismia Latinalaisen Amerikan maissa ja Euroopassa. Johanna Kantola ja Emanuela Lombardo esittävät, että vaikka aiemmassa tutkimuksessa vasemmistopopulismin todettiin olevan inklusiivisempi ja avarakatseisempi kuin oikeistopopulismin (Mudde & Rovira Kaltwasser 2013 ja 2015), asia ei ollutkaan niin yksinkertainen kun eroja tarkasteltiin naisten ja miesten tasa-arvon näkökulmasta. Hegemoninen maskuliinisuus oli Kantolan ja Lombardon mukaan ominaispiirre sekä oikeistokonservatiivisille että vasemmistolaisille poliittisille liikkeille, eli Podemokselle ja perussuomalaisille, joita artikkelissa tarkasteltiin (Kantola & Lombardo 2019, 1124–1125).

Selitystä uuspopulistisen aallon nousuun on toisinaan etsitty perustahakuisuutta kritisoidusta, niin kutsutusta postmodernista aikakaudesta. Tämä – myös jälkimoderniksi kutsuttu – aikakausi paikannetaan 1980-luvulle ja siitä inspiroitunut taide, ajattelu, populaarikulttuuri ja kulttuurikritiikki tulkitaan usein relativistiseksi, perspektivistiseksi, kulutuskeskeisiksi, arvoliberaaliksi ja individualistiseksi. Siksi sen on katsottu luovan sijaa konservatiiviselle, populistiselle vastaiskulle, eli ”backlash”-ilmiölle. Osa oikeistopopulistisista liikkeistä ja puolueista ottaakin eksplisiittisesti eroa postmodernista (Herkman, 2019, 58–59, 164–171). Toisaalta myös Donald Trumpin ”faktojen jälkeistä” ja ”totuuden jälkeistä” poliittista retoriikkaa on luonnehdittu postmoderniksi äärirelativismiksi (Edsall 2018). Postmodernin populaarikäsityksen taustalla on aineksia valtarakenteiden ja normien historiaa tarkastelevasta poststrukturalistisesta filosofiasta, joita edustavat muun muassa ranskalaisfilosofi Michel Foucault ja yhdysvaltalainen feministiteoreetikko Judith Butler. Sekä Foucault että Butler ovat kiinnostuneita totuuksina pidettyjen hierarkioiden historiallisesta ja sosiaalisesta rakentumisesta (Pulkkinen, 2003). Siinä missä esimerkiksi evoluutiopsy-

kologia voisi selittää sukupuolen ja rodun kategoriat palauttamalla nämä biologisiin ominaisuuksiin (esimerkiksi genitaalit tai ihonväri), poststrukturalistinen filosofia tarkastelee miten nämä kategoriat ovat historiallisesti kontingenteja eli muuttuvia ja mitä valtajärjestelmää kategoriaerot tuottavat ja ylläpitävät.

Poststrukturalistiseen ajatteluun liittyy myös käsitys identiteetin ja sukupuolen sosiaalisesta rakentumisesta, eli performatiivisuudesta. Esimerkiksi Butlerin mukaan sukupuoli ja identiteetti ovat kokonaan toiston kautta tuotettuja, eikä niiden taustalla ole jotakin aitoa olemusta tai perustaa. Butler esittää teoksessaan *Hankala sukupuoli* (1990/2006) filosofisen argumentin, jonka mukaan niin sanotun ”sosiaalisen sukupuolen” (*gender*) lisäksi myös ”biologinen sukupuoli” (*sex*) on normi- ja valtajärjestelmien tuotos. Näin ollen biologiaan perustuvan sukupuolikategorian merkitys yhteiskunnassa on kontingentti ja *sex/gender*-erottelu on näennäinen, koska ei ole olemassa jotakin yksiselitteistä, aitoa biologista sukupuolta perustana sosiaaliselle sukupuolelle. Sukupuolen performatiivisuuden filosofialla on ollut suuri merkitys 1990-luvun jälkeiselle feministiselle tutkimukselle, koska se kyseenalaistaa esimerkiksi biologisiin argumentteihin ankkuroituvan hoivatyön sukupuolittamisen ja heteroseksuaalisen valtajärjestelmän. Butlerin performatiivisuus käsitetään toisinaan virheellisesti performanssiksi, ikään kuin sukupuoli olisi vapaasti valittavissa oleva, yksilöllinen, pukeutumiseen, tyyliin ja aatteisiin perustuva esitys. Performatiivisuus ei kuitenkaan ole yksilösidonnainen vaan kuvaa normien tuottavaa valtaa ja väkivaltaa (Karhu, 2016).

Juha Herkmanin mukaan ”[p]opulismi tarjoaa mahdollisuuden olla kokonainen ihminen postmodernina aikana, joka repii ja raastaa minuuden perustaa sirpaleiseksi ja epävarmaksi [...] Se vetoaa voimakkaan tunnekokemuksen kautta ihmisten turvallisuushakuisuuteen ja kaipuuseen selkeään maailmaan, joka pysyisi paikoillaan ja jossa identiteetin osa-alueet – kansallisuus, etnisyyt, sukupuoli ja seksuaalisuus – eivät olisi jatkuvan neuvottelun kohteina.” (Herkman 2019, 58–59). Oikeistopopulismin nousu nähdään siis toisinaan vastaiskuna

ihmisoikeuskeskeiselle, tasa-arvoa ja yhdenvertaisuutta ajavalle liberaalifeministiselle politiikalle ja retoriikalle, joka näkyy muun muassa Ranskassa, Puolassa, Unkarissa ja Yhdysvalloissa järjestetyissä mielenosoituksissa tasa-arvoista avio-
liittoinstituutiota ja naisten lisääntymisoikeuksia vastaan. Harvardin yliopiston Pippa Norris esittää kollegansa Ronald Inglehartin kanssa, että ainakin amerikkalaisessa oikeistopopulismissa ja brexitissä on kyse kulttuurisesta ”backlash”-
ilmiöstä. Heidän tutkimuksensa mukaan iäkkäät, kouluttamattomat, valkoiset miehet turvautuvat kansallismieliseen oikeistopopulismiin, kun heidän kannattamansa 1950–60 luvun konservatiiviset arvot ovat uhattuna edistyksellisissä demokratioissa (Norris & Inglehart 2016, 4–5; Gandesha 2018).

Mitä erilaisia perustoja ja narraatioita on Herkmanin paikantaman postmodernin turvattomuuden taustalla? Millaisia kuvitteellisia yhteisöjä ja keskustelukulttuureja turvattomuus luo? Usein radikaalimpien arvokonservatiivisten oikeistopopulismien muotojen sekä kansallismielisen äärioikeiston mukaan koko sukupuolentutkimuksen tieteenala on ”gender ideologiaa”, eli pseudotieteellistä propagandaa, joka sotii paitsi arkijärkeä myös luonnonmukaisia eroja ja hierarkioita vastaan. Anti-gender liikehdinnän ja anti-gendersimin juuret eivät kuitenkaan ole nykyisessä oikeistopopulismissa vaan Vatikaanin katolisessa kirkossa, joka vastusti aktiivisesti naisten lisääntymisoikeuksia ajavaa feminismiä 1990-luvulla. Vatikaanin huolena oli erityisesti kaikkien naisten syrjinnän poistamista koskeva ohjelma, eli YK:n Pekingin julistus. Vatikaani pyrki estämään *gender*-termin lisäämisen julistukseen, koska se oli kirkon mukaan sen oppien ja luonnonmukaisen sukupuolijärjestyksen (*sex*) vastainen (Garbagnoli 2016; Kuhar & Patternotte 2017).

Toisinaan naisten lisääntymisoikeuksia vastustavia arvokonservatiivisia ja kansallismielisiä oikeiston aktiiveja vähätellään ja pidetään merkityksettöminä ”hihnhuleina” tai kouluttamattomina, työväenluokkaisina, valkoisina, rasisistisina ja seksistisinä ”juntteina”. Tämä saattaa liittyä siihen, että oikeistopopulismi rinnastetaan usein yksiselitteisesti ja ongelmattomasti etniseen nationalismiin,

rasismiin ja äärioikeistoon. Anti-gender liikehdintä on kuitenkin hienovaraisesti organisoitunutta ja rahoitettua. Sitä kannattavat hyvin erilaiset ja keskenään ristiriitaiset toimijat ja äänestäjät. Esimerkiksi sananvapautta ja vapaita markkinoita puolustavat oikeistoliberaalit ja toisaalta arvokonservatismia ajavat kansallismieliset äärioikeiston kannattajat ja konservatiiviset kristityt eivät sovi johonkin yleiseen oikeistopopulismiin kattokategoriaan.

Anti-gender liikehdintä käyttää usein demokraattisia tai laillisia aktivismin keinoja, kuten mielenosoituksia, vetoomuksia, koulutilaisuuksia, koulutusvideoita ja lobbausta, mutta se hyödyntää myös valemedioita, maalittamista ja kiristystä. Sitä rahoittavat erilaiset tahot, kuten muun muassa venäläisamerikkalainen, äärikonservatiivinen ja antifeministinen World Congress of Families. WCF tukee globaalia äärioikeistoliikehdintää väittäen, että feminismi ja liberaalit ovat rappeuttaneet sivilisaation perinteisten perhearvojen vastaisella toiminnallaan ja arvomaailmallaan. Toisaalta anti-gender liikkeen radikaali puoli hyväksyy väkivallan legitiiminä keinona ajaa agendaansa. Kesällä 2019 Puolan äärioikeiston anti-Pride mielenosoituksissa käytettiin aseina muun muassa kiviä ja kyynelekaasua. Yhdysvalloissa Charlottesvillen äärioikeistoaktiivit kantoivat konepistooleja ja väkijoukkoon ajettiin autolla, mikä johti yhden ihmisen kuolemaan ja useiden ihmisten loukkaantumiseen. Amerikkalainen Southern Poverty Law Center -kansalaisjärjestö julkaisi vuonna 2018 Amerikan äärioikeistoon tai niin sanottuun vaihtoehtoiseen oikeistoon (*alt-right*) kuuluvien radikaaliaktivistien suorittamia joukkoammuskeluja tutkivan raportin. Raportti totesi, että ammuskelijoita yhdistävä tekijä on se, että he ovat valkoisia, amerikkalaisia heteroseksuaalisia miehiä, joiden keski-ikä joukkosurmien aikana oli 26 vuotta. Joukkosurmaajat jakoivat tietoa erilaisten internetfoorumien ja keskustelupalstojen kautta ja lukivat oikeistomedioita, kuten esimerkiksi Breitbart Newsia. Tekijöitä yhdisti useimmiten myös naisvihalla ylpeily (Hankes & Amend 2018).

Onko anti-genderismi ja konservatiiviseen oikeistopopulismiin tai sen kyljessä kehittyvään äärioikeistoon tukeutuminen siis kuitenkin jonkin postmo-

derniksi mielletyn uhkakuvan kritiikkiä ja turvallisuudenhakuisuutta vai onko se itsessään ideologisesti motivoitunutta, populistista uhkaavien affektien luomista? Miksi anti-genderismistä ja muun muassa naisten lisääntymisoikeuksien vastustamisesta on tullut niin suosittua?

Seksuaalivähemmistöjen saavuttamat oikeudet eivät nekään riitä selittämään anti-genderismistä ammentavien oikeistopopulismien ja populistisen äärioikeiston nousua. Esimerkiksi hollantilainen sosiologian professori ja äärioikeistopopulistinen johtaja Pim Fortuyn oli avoimesti homo. Hän kannatti seksuaalivähemmistöjen oikeuksia mutta vastusti kiihkeästi maahanmuuttoa ja islamia. Saksan Alternative für Deutschlandin johtoon kuuluva entinen Goldman Sachsin ekonomisti Alice Weidel on avoimesti lesbo ja sateenkaariäiti, mutta vastustaa tasa-arvoista avioliittoinstituutiota ja tasa-arvoista varhaiskasvatusta vedoten perinteisiksi katsomiinsa perhearvoihin. Yhdysvalloissa entinen Breitbart Newsin toimittaja sekä alt-right-populistibloggari ja ammattiprovokaattori Milo Yiannopoulos on avoimesti homo, mutta vastustaa tasa-arvoista avioliittoinstituutiota. Suomessa perussuomalaisten kansanedustaja, provokaattori ja tosi-TV julkkis Sebastian Tynkkynen puolustaa tasa-arvoista avioliittoa, mutta on saanut tuomion kiihottamisesta kansanryhmää vastaan. Sateenkaarivähemmistöihin kuuluvia, uuskonservatiivisia tai äärioikeistolaisia politiikkoja ja sosiaalisen median vaikuttajia voi pitää poikkeuksellisina yksittäistapauksina, mutta he kuitenkin vetoavat johonkin heitä äänestävään ja kannattavaan ryhmään, joka ei selity pelkästään homofobisten heteroiden äänten kalastelulla.

Selitystä ilmiöön voi etsiä historiasta. Itäeurooppalaisessa anti-gender liikehdinnässä niin kutsuttua gender-ideologiaa tai gender-propagandaa kutsutaan Fenix-linnuksi, joka nousee kommunismin sekulaarista tuhkaista. ”Gender on uusi Marxismi” joka muodostaa totalitaristisen uhkakuvan (Kane, 2018; Kuhar & Patternotte 2017, 6–7). Yhdistävä tekijä edellä kuvaamilleni ilmiöille on siis merkittävällä tavalla kommunismin pelko ja vasemmistolaisuuden vastustaminen eikä jonkinlaisen postmodernista johtuvan eksistentiaalisen ahdis-

tuksen poteminen. Suuri osa oikeistopopulistisista johtajista ja kannattajista tai erilaisiin oikeistokonservatiivisiin, äärioikeistolaisiin tai konservatiivisiin kristillisiin liikkeisiin osallistuvista aktiiveista eivät ole kiinnostuneita abstraktista, poststrukturalistisesta subjektikäsituksesta – vaikka saattavat toki kritiikissään ja satiireissaan viljellä satunaisesti postmoderni-käsitettä – vaan pitävät sen sijaan vasemmistolaisuutta, ympäristöliikettä ja feminismiä uhkakuvina.

Liian tasapäistävä tai yksinkertaistava käsitys postmodernismista tai intersektionaalisesta feminismistä tai oikeisto- ja vasemmistopopulismien vertailusta peittää alleen laajemmat, jo 1980-luvulta lähtöisin olevat rakenteelliset ja talous-ideologiset uudistukset, jotka liittyvät uusliberalismin nousuun ja esimerkiksi Ronald Reaganin ajamaan ”trickle down” (valumaefekti) ”reaganismiin” ja Margaret Thatcherin ajamaan ”thatcherismiin”. Nämä kaksi aatesuuntausta perustuvat muun muassa julkisen sektorin kaventamiselle, ammattiliittojen heikentämiselle, talouden sääntelyn pienentämiselle, voimakkaalle yksityistämiselle ja suurituloisten verotuksen keventämiselle. Pohdin seuraavaksi, miten eriarvoisuutta tuottava ja ylläpitävä finanssikapitalistinen markkinatalous tukee oikeistopopulismien ja äärioikeiston nousua.

Miljardööripopulistien luoma kuvitteellinen yhteisö ja amerikkalainen unelma

Yleisesti ottaen nykyisessä uusliberalistisessa, kilpailuhenkisessä markkinataloudessa valtioiden prioriteetti ja arvopohja nojaavat vapaakauppaan ja mahdollisimman laajasti ymmärrettyyn yksityisen omistusoikeuden turvaamiseen. Koska valtion tehtäväksi jää taata kilpailukyky, valtion tukia kohdistetaan yksityistämiseen ja yksityisyrittäjille. Samalla suurituloisten tuloverotusta pienennetään. Uusliberalistisen markkinatalouden tärkeä elementti on finanssijärjestelmä, jossa toimijoina ovat erilaisten keskuspankkien lisäksi muun muassa

hedge-rahastot, luottolaitokset, perintäfirmat, vakuutusala ja lakifirmat. Kilpailukyvyn lisäksi valtion tärkeä tehtävä on vastata turvallisuudesta muun muassa informaatioteknologian, oikeusjärjestelmän, poliisin ja armeijan voimin (Harvey 2005, 2–3). Yhdysvaltalainen politiikan filosofi Wendy Brown kuvaa ilmiötä demokratian kaupallistumisena jo koko poliittisen elämän taloudellistumisena. Kun poliittiset elimet määrittyvät markkinatalouden ehdoin, kansalaisten aktiivinen osallistuminen demokratiaan depolitisoituu ja osallistumista alkaa ohjata kulutuskeskeisyys (Brown 2017).

Verokevennyksen poliittinen perustelu on niin kutsuttu valumaefekti (englanniksi ”trickle down effect”). Ajatuksen mukaan markkinamekanismit ohjaavat pääomaa valumaan alaspäin, alempien sosiaaliluokkien hyödyksi, jos kaikin varakkaimpien verotusta kevennetään ja he kykenevät kuluttamaan ja sijoittamaan suurempia määriä pääomaa esimerkiksi uusiin yrityksiin. Uusliberalistinen verotuspolitiikka on kuitenkin vahvistanut veroparatiisien syntyä ja vakiinnuttanut niiden poliittista asemaa. Veroparatiisit ovat valtiota tai alueita, joissa verotus on erittäin matalaa ja lainsäädäntö takaa salassapitovelvollisuuden. Maat ja hallintoalueet, kuten Luxemburg, Hollanti, Sveitsi, Liechtenstein, Singapore, Hong Kong, Bermuda, Irlanti, Caymansaaret ja Panama, tarjoavat erityispalveluja ulkomaisille sijoittajille ja mahdollistavat muun muassa veronkierron, tulojen sijoittamisen, rahanpesun ja kirjanpidon pimittämisen näihin maihin rekisteröityjen offshore- eli peiteyhtiöiden ja postilaatikkoyhtiöiden avulla. Maat eivät myöskään välttämättä sitoudu valtioiden välisiin sopimuksiin, jotka mahdollistaisivat verotustietojen vaihtamisen. Jos esimerkiksi Suomeen rekisteröity yritys, jota koskee Suomen lainsäädäntö, perustaa tytäryhtiön Caymansaarille, yritys voi kätkeä tuloja ja maksaa veroja Caymansaarten lainsäädännön mukaan. Toisinaan hallintoalue voi olla saman valtion sisäinen osavaltio. Esimerkiksi Apple on perustanut tytäryhtiön Irlannin lisäksi myös Nevadan osavaltioon, jolloin se välttyy maksamasta veroja Kalifornian osavaltiolle (Mazzucato 2019, 22–23).

Hollantilaisen Transnational Institututen tutkijoiden Reijer Hendriksenin ja Rodrigo Fernandezin (2019) mukaan veroparatiisien myötä suvereenin valtion suvereniteetti itsessään kaupallistuu ja syntyy kaksi rinnakkaista juridista hallinnan muotoa. Perinteisen, valtioiden lainsäädännöllisen järjestelmän ohessa toimii säätelemätön, ylikansallinen rahoitussysteemi (*offshore finance*), joka on yksittäisten ja itsenäisten valtioiden hallinnollisen ja lainsäädännöllisen kontrollin ja interventioden ulottumattomissa. Offshore-keskukset ovat lainkäyttöalueita, jotka eivät fyysisesti sijaitse missään. Tämän systeemin olennaisia kulmakiviä ovat offshore-rahoituskeskukset (*offshore financial center*). Toisin kuin esimerkiksi keskuspankit, ne ovat hallintoalueita, jotka toimivat sekä veroparatiiseina että sijoitusrahoittajina ja lainanmyöntäjinä (Hendrikse & Fernandez 2019, 28–29; Vero.fi 2013).

Ulkomaiset veroparatiisit ja rahoituskeskukset eivät ole pelkästään valtioiden vaan myös pankkien ulottumattomissa. Esimerkiksi Sampo Pankin ostanut Danske Bank jäi vuonna 2018 tietovuotajan ansiosta kiinni noin 230 miljardin dollarin rahanpesusta, joka tapahtui Viron pääkonttorin kautta. Kyseessä on ilmeisesti Euroopan ellei jopa maailman suurin rahanpesutapaus ja pesty summa (230 miljardia dollaria) vastaa kymmenkertaista summaa verrattuna Viron bruttokansantuottoon vuonna 2017. Danske Bank sai vuosien 2007–2015 aikana miljoonia epämääräisiä rahansiirtoja tuhansilta ulkomaisilta tileiltä (mm. Venäjä, Azerbaidžan, Ukraina ja Moldova), jotka kytkeytyivät muun muassa Venäjän tiedustelupalveluun. Rahaa sijoitettiin erilaisten peiteyhtiöiden avulla Lontoon kautta muun muassa Caymansaarille, mutta lopullista selvitystä rahan loppusijoituksesta ei ole (Bjerregaard & Kirchmaier 2019). Yhden peiteyhtymisen epäillään sekaantuneen aseiden salakuljetukseen Pohjois-Koreasta Thaimaahan (Bruun & Hjeje 2018, 2018). Skandaali osoitti ensinnäkin, että rahanpesusta on tullut niin hienovaraista ja järjestelmällistä, että sen jäljittäminen on äärimmäisen vaikeaa, kallista ja aikaa vievää. Toiseksi järjestelmällinen veronkierto onnistutaan usein tekemään täysin laillisin keinoin, jolloin sitä kutsutaan

”verosuunnitteluksi” tai ”verotuksen optimoinniksi”. Kolmanneksi järjestelmällinen talousrikollisuus ja rahanpesu kytkeytyvät poliittiseen vaikuttamiseen, veteluun ja lobbaukseen. Epäeettisen toiminnan laillisuuteen vetoaminen on kuitenkin ohut argumentti, koska lainsäädäntöä voitaisiin muuttaa kansainvälisellä poliittisella päätöksenteolla. Näin ei kuitenkaan tapahdu, koska markkinoiden itseohjaavuutta pidetään itsestäänselvyytensä ja lähes luonnonlakina.

Hendriksen ja Fernandez esittävät, että veroparatiisimiljardöörit, kuten media- ja kiinteistömogulit tai öljy- ja maakaasuyhtiöiden omistajat, muodostavat ikään kuin uuden valtiottoman oligarkian, koska heidän varallisuudellaan ja rahoituksillaan on vaikutuksia kokonaisten, yksittäisten kansallisvaltioiden talousjärjestelmiin ja koko maailmantalouteen (Hendriksen & Fernandez 2019, 35). Tutkijat mainitsevat esimerkkinä singaporelaisen peiteyhtiön, joka investoi kymmenellä miljardilla eurolla (20 prosentin osuus) Venäjän valtion yksityistämää Rosneft-yhtiöön, joka on maailman suurin öljy- ja kaasuyhtiö. Singaporelaisen yrityksen omistaa lontoolainen firma, jota operoi Caymansaarille rekisteröity postilaatikkoyhtiö. On siis mahdotonta tietää, kenellä lopulta on 20 prosentin osuus venäläisestä Rosneft-yhtiöstä (mt. 28). Esimerkkejä vastaavista kaupoista joka puolella maailmaa on niin useita, että ilmiöstä on tullut uusi normaa.

Vaikka Hendriksenin ja Fernandezin väitteet saattavat kuulostaa salaliittoteorialta, he viittaavat muun muassa IMF:n lähteisiin sekä useisiin laajaa kansainvälistä huomioita saaneisiin tietovuototapauksiin, joita ovat esimerkiksi Panamapaperit, Paratiisin paperit ja Luxemburg-vuoto. Vastaavia tutkimuksia on tehty useita muitakin. Esimerkiksi Berkeleyn yliopiston taloustieteen professori Gabriel Zucman esittää, että vuosittain noin 40 prosenttia ylikansallisten yritysten tuloista siirretään hallintoalueille, joissa verotus on alhaista tai lähes olematonta (Zucman 2018; ks. myös Saez & Zucman 2016; Hampton & Abbott 1999). Maailman johtaviin taloustietelijöihin kuuluva University College Londonin professori Mariana Mazzucato taas puhuu koko arvon käsitteen muutoksesta taloustieteessä ja väittää, että nykyisessä finanssikapitalistisessa markkinajärjestelmässä

talouskasvun voittoja käytetään osakemarkkinoiden manipulointiin pitkäaikaisen investoinnin sijaan ja että voitot jakautuvat epätasaisesti hedge-rahastoihin, osakkeiden omistajille sekä yritysten korkeimman johdon palkkoihin samalla kun yksityinen laina kasvaa. Mazzucato mainitsee esimerkkinä muun muassa lääketeollisuuden ("Big Pharma") sekä teknologiajätit, joihin kuuluvat muun muassa Apple, Google ja Facebook (Mazzucato 2019).

Populismin tarkastelun kannalta kiinnostavaa on, että Mazzucaton mukaan konservatiivisen oikeistopopulismin nousu liittyy finanssikapitalismin kriisiytymiseen, josta yksi esimerkki on vuoden 2008 finanssikriisi. Hendriksen ja Fernandez taas näkevät äärioikeiston ja oikeistonationalistisen populismin nousun uusliberalistisen offshore-järjestelmän loogisena seurauksena. Myös Zucman jäljittää oikeistopopulismin nousun Ronald Reaganin ajan talouspoliittiseen ideologiaan. Jos siis uskoo maailman johtaviin taloustieteilijöihin ja haluaa ymmärtää miksi oikeistopopulistinen liikehdintä nousee ja vakiinnuttaa poliittista valtaa esimerkiksi Euroopassa, Yhdysvalloissa ja Latinalaisessa Amerikassa on kysyttävä miten, minne ja kenelle pääoma kulkeutuu. Voidaan myös laskea, mitä esimerkiksi lääketeollisuuden ja yksityisten terveysjätien myötä veroparatiiseihin menetetyillä verovaroilla voisi kustantaa.

Yllä mainitsemani taloustieteilijät eivät kuitenkaan vastaa kysymykseen, miksi miljardöörioikeistopopulistit, kuten Donald Trump, Tšekin pääministeri Andrej Babiš tai miljardöörien kanssa yhteistyötä tekevät äärioikeistolaiset populistiset johtajat – kuten Brasilian Jair Bolsonaro ja Intian Narendra Modi – vetoavat "kansan syviin riveihin" ja "pieneen ihmiseen". Populististen liikkeiden riippuvuutta karismaattisista johtohahmoista on tutkittu paljon (esim. Panizza 2005), ja tutkimus kasvaa Trumpin kaltaisten johtajien noustua valtaan. Yksittäiset johtajat ovat kuitenkin usein ristiriitaisia hahmoja, eikä esimerkiksi Trump täysin sovi Hendriksenin ja Fernandezin käsitykseen valtiottomien oligarkkien eliitistä, koska hän on ristiriitaisessa politiikassaan kannattanut verokevennysten lisäksi protektionistista talouspolitiikkaa ja ajanut Yhdysvallat kauppasotaan Kiinan kanssa.

Vastausta voi etsiä pohtimalla Andersonin kuvitteellisen yhteisön käsitettä. Trumpin kaltaiset oikeistolaiset miljardööripopulistit vetoavat ainakin äärimmäisen varakkaisiin äänestäjäryhmiin ja yrityslobbareihin, joiden etuja he ajavat ”trickle down” -talouspolitiikalla. Samalla Trumpin kaltainen hahmo vetoaa paradoksaalisesti myös edellä mainitsemaani Pippa Norriksen ja Ronald Inglehartin tutkimaan valkoiseen, amerikkalaiseen työväenluokkaan (siitä huolimatta, että kurituspolitiikka iskee heihin pahimmin), koska näitä kahta ääripäätä yhdistää kuvitteellinen, uusliberalistisen kapitalismin unelma (Chua 2018).

Andersonin kuvittelun yhteisön käsitettä soveltaen varallisuuden vapaa tavoittelu ja kovan työn myötä rikastuminen tekevät tässä populismin versiossa ihmisestä aidosti vapaan ja menestyneen luoden samalla kansallistunnetta. Tätä kuviteltua, kovaa työtä paiskivaa yhteisöä – ”hard working Americans”, mm. valkoinen työväenluokka, nousukkaat ja miljardöörit – uhkaavat muun muassa sosialistit, maahanmuuttajat, turvapaikanhakijat ja mustat amerikkalaiset, joiden katsotaan yrittävän hyötyä esimerkiksi sosiaaliturvasta tai muista julkisin verovaroin kustannetuista eduista laiskoin tai vilpillisin keinoin. Näin siitä huolimatta, että tosiasiaissa suurimmat verovaroista hyötyvät tahot ovat ylikansalliset suuryritykset. Uusliberalistisen arvomaailman mukaan se, että joku ei rikastu, johtuu siitä, että hän on tehnyt elämässään vääriä valintoja. Trumpin kannattajien keskuudessa Trumpia sekä ihaillaan että pidetään viihteellisenä, koska hän osaa naamioida opportunismin, tahalliset argumentaatiovirheet, röyhkeyden, valehtelun ja jopa rikollisen toiminnan vilpittömäksi suorapuheisuudeksi. Francisco Panizza käsitettä lainaten Trump on ikään kuin ”kansan miljardööri” (*folk billionaire*) (Panizza, 2005, 22), niin ristiriitaiselta kuin käsite kuulostaakin.

Useimmiten Trumpin kaltaisen populistijohtajan älyllinen kritiikki vain vahvistaa suosiota kannattajien edessä (mt. 22–26). Näin esimerkiksi Trumpin tapauksessa populistinen kritiikki ”eliittiä” kohtaan ei kohdistu miljardöörien ja muiden talouskasvusta hyötyvien tai välistä vetäjien ryhmää kohtaan vaan esimerkiksi korkeakoulutettuihin ihmisiin, feministeihin tai vaikkapa

CNN:n liberaaleihin toimittajiin. He uhkaavat Trumpin hyödyntämää kuviteltua yhteisöllisyyttä. Tämän lisäksi Trump on ristiriitaisilla kommenteillaan ja Twitter-aktiivisuudellaan onnistunut saamaan kansainvälisen median jatkuvan huomion, eli ilmaisen mainostilan politiikalleen. Kuten Mariana Mazzucato väittää: ”Mediassa vaurauden luoja ylistetään, poliitikot hännystelevät heitä ja monet pitävät heitä korkea-arvoisina henkilöinä, joita tulee ihannoida ja imitoida. Kuka keksi, että he luovat arvoa? Minkä arvon määritelmän mukaan arvon luominen on erotettu arvon kuppaamisesta tai jopa arvon tuhoamisesta?” (Mazzucato 2019, 18; vrt. Panizza 2005, 21–22).

Lopuksi

Poliittisen apatian ja radikalismien erilaisia perustoja pitäisi jäljittää tutkimalla ammattiliittojen tarkoituksenmukaista heikentämistä, sosiaalipalveluiden, kuten terveydenhuollon yksityistämistä, lääkkeiden hinnoittelupolitiikkaa, tuloerojen kasvua, työmarkkinoiden rakennemuutoksia, työuran pätkittymistä sekä turvallisuusinstituutioiden, kuten poliisin militarisoitumista. Sen sijaan että postmodernin aave uhkaa, ”repii ja raastaa minuuden perustaa sirpaleiseksi ja epävarmaksi” (Herkman 2019), väitän, että itseasiassa finanssikapitalistinen markkinatalous ja siihen liittyvä käsitys tehokkuudesta tuottavat atomisoidun ja itseään panoptisesti tarkkailevan subjektin, jolle jokainen kilpailija on vihollinen. Samalla muodostuu aikaparadoksi: tietyssä ajassa on kyettävä suoriutumaan suhteettoman monista tehtävistä. Osa täysipäiväisesti työtä tekeivistä ihmisistä ei pysty enää tulemaan toimeen palkallaan, ja he joutuvat tekemään runsaasti ylityötä, ottaman toisenkin työn tai velkaantuvat lainojen kasautuessa ja maksavat lainoja tekemällä taas lisää töitä. Tämä tehoaikakäsitys heijastuu myös työn pätkittymiseen ja näennäisiin työttömyyden ratkaisuyrityksiin, joista oiva esimerkki oli Suomessa aktiivimalli. Kuten unkarilainen Central European

Universityn sukupuolentutkimuksen professori Andrea Pető väittää, kyseessä on laajempi kampanjointi ja liikehdintä koko ihmisoikeusperustaista arvomaailmaa vastaan (Pető 2015).

En väitä, että koska Trumpin henkilöbrändi näyttäisi vahvistavan kuviteltua yhteisöllisyyttä kahden hyvin erilaisen amerikkalaisen sosioekonomisen ryhmän välillä tästä seuraisi, että sama pätee yksiselitteisesti kaikkiin miljardööripopulistijohtajiin tai parlamentaarisiiin oikeistopopulismien muotoihin. Esimerkkinä finanssikapitalismin tuottamasta, valtiottomien miljardöörien oligarkiasta kuitenkin herättää kysymyksen siitä, onko populismi käsitteenä itseasiassa kärsinyt jonkinlaisen inflaation. Tulisiko Trumpin, Bolsonaro ja Babišin kaltaisten populistijohtajien vetovoimaa sekä parlamentaarisen oikeistopopulistisen liikehdinnän suosiota pyrkiä selvittämään nimeämisen ja määrittelyn sijaan tutkimalla niitä talouspoliittisia rakenteita sekä systemaattisia argumenttivirheitä, jotka tukevat heidän nousuaan ja pysymistään vallassa? Nämä rakenteet ja ideologiat ovat juuri niitä voimia, jotka tuhoavat eriarvoisuuden lisääntymistä kitkevien, ruohonjuuritason radikaalidemokraattisten liikkeiden muodostumisen ja juurtumisen.

- Anderson, Benedict (2017). *Kuvitellut yhteisöt – Nationalismin alkuperän ja leviämisen tarkastelua*. Alkuteos *Imagined Communities – Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (1983). Tampere: Vastapaino.
- Blassnig, Sina, Florin Büchel, Nicole Ernst & Sven Engesser (2019). "Populism and Informal Fallacies: An Analysis of Right-Wing Populist Rhetoric in Election Campaigns." *Argumentation*, 33, 107–136.
- Bjerregaard, Elisabetta & Tom Kirchmaier (2019). "The Danske Bank Money Laundering Scandal: A Case Study." (2. Syyskuuta, 2019). SSRN: <https://ssrn.com/abstract=3446636> or <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.3446636>. Viitattu 19.1.2020.
- Brubaker, Rogers (2017). "Why populism?" *Theory and Society*, 46(5): 357–385.
- Bruun & Hjejle (2018). "Report on the Non-Resident Portfolio at Danske Bank's Estonian branch." 19.9.2018. <https://danskebank.com/about-us/corporate-governance/investigations-on-money-laundering>. Viitattu 19.1.2020.
- Brown, Wendy (2017). *Undoing the Demos – Neoliberalism's Stealth Revolution*. Cambridge: MIT Press.
- Butler, Judith (2006). *Hankala sukupuoli*. Suom. Leena-Maija Rossi & Tuija Pulkkinen. Alkuteos *Gender Trouble* (1990). Helsinki: Gaudeamus.
- Canovan, Margaret (2005). *The People*. Cambridge: Polity Press.
- Chua, Amy (2018). "How billionaires learned to love populism: What's behind the Trump alliance between self-dealing plutocrats and blue-collar voters." *Politico*, 4.3.2018. <https://www.politico.eu/article/how-wealthy-elite-billionaires-donald-trump-learned-to-love-populism-politics/>. Viitattu 19.1.2020.
- Gandesha, Samir (2018). "Understanding Right and Left Populism." Teoksessa Morelock, Jeremiah (toim.) *Critical Theory and Authoritarian Populism*, 49–70. Lontoo: University of Westminster Press.
- Garbagnoli, Sara (2016). "Against the Heresy of Immanence: Vatican's 'Gender' as a New Rhetorical Device Against the Denaturalization of the Sexual Order." *Religion & Gender*, 6(2), 187–204.
- Edsall, Thomas B. (2018). "Is President Trump a stealth postmodernist or just a liar?" *The New York Times*, 25.1.2018.
- Foucault, Michel (2010). *The Government of Self and Others I – Lectures at the Collège de France 1982–83*. Graham Burchell (käänt.). New York: Picador.
- Foucault, Michel (2013). *The Courage of Truth – The Government of Self and Others II – Lectures at the Collège de France 1983–84*. Graham Burchell (käänt.). New York: Picador.
- Hampton, Mark P. ja, Jason P. Abbott (toim.) (1999). *Offshore Finance Centres and Tax Havens: The Rise of Global Capital*. Lontoo: Palgrave macmillan.

- Hankes, Keegan ja Alex Amend (2018). "The Alt-Right is Killing People." Southern Poverty Law Center publications, 5.2.2018. <https://www.splcenter.org/20180205/alt-right-killing-people>. Viitattu 19.1.2020.
- Harvey, David (2005). *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford: Oxford University Press.
- Hendrikse, Reijer & Rodrigo Fernandez (2019). "Offshore Finance: How Capital Rules the World." Teoksessa Nick Buxton ja Deborah Eade (toim.) *State of Power 2019*, 24–35. Transnational Institute (TNI).
- Herkman, Juha (2019). *Populismmin aika*. Tampere: Vastapaino.
- Kane, Gillian (2018). "Right-Wing Europe's War on Gender Ideology." *The Public Eye*, kevät 2018.
- Kantola, Johanna & Emanuela Lombardo (2019). "Populism and feminist politics: The cases of Finland and Spain." *European Journal of Political Research*, Vol 58 (6), 1108–1128.
- Kantorowicz, Ernst (2016). *The King's Two Bodies: A Study of Medieval Political Theology*. Princeton: Princeton University Press.
- Karhu, Sanna (2016). "Judith Butler's Critique of Violence and the Legacy of Monique Wittig." *Hypatia* 31(4), 827–843.
- Kuhar, Roman & Paternotte, David (toim.) (2017). *Anti-gender campaigns in Europe: Mobilizing against equality*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Laclau, Ernesto (2005). "Populism: What's in a name?" Teoksessa Francisco Panizza (toim.) *Populism and the Mirror of Democracy*, 32–49. Lontoo: Verso Books.
- Mazzucato, Mariana (2019). *Arvo – Globaalitalouden luojat ja välistävetäjät*. Suom. Juha Pietiläinen. Helsinki: Terra Cognita.
- Mudde, Cas (2007). *Populist Radical Right Parties in Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mudde, Cas & Cristobal Rovira Kaltwasser (2013). "Exclusionary vs inclusionary populism: Comparing contemporary Europe and Latin America." *Government and Opposition* 48(2), 147–174.
- Mudde, Cas & Cristobal Rovira Kaltwasser (2015). "Vox populi or vox masculini? Populism and gender in Northern Europe and South America." *Patterns of Prejudice*, 49(1–2), 16–36.
- Müller, Jan-Werner (2016). *What is Populism?* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Norris, Pippa & Ronald F. Inglehart (2016). "Trump, Brexit, and the Rise of Populism: Economic Have-Nots and Cultural Backlash." John F. Kennedy School of Government Faculty Research Working Paper Series. <http://research.hks.harvard.edu/publications/workingpapers/>. Viitattu 19.1.2020.
- Palonen, Emilia & Tuija Saresma (toim.) (2017). *Jätkät & jytkyt – Perussuomalaiset ja populismin retoriikka*. Tampere: Vastapaino.
- Pakkasvirta, Jussi (2019). "Mitä Anderson tarkoittakaan 'kuvitellulla yhteisöllä'?" *Tieteessä tapahtuu* 6/2019: 49–52.

- Sallamaa, Daniel (2018). "Ulkoparlamentaarinen äärioikeistoliikehdintä ja maahanmuuttovastaisuus 2010-luvun Suomessa." Äärioikeisto 2010-luvun Suomesa (SFÄÄRI) -tutkimusprojektin raportti. Valtiotieteellisen tiedekunnan julkaisuja 97/2018, Helsinki: Unigrafia.
- Suuronen, Ville (2018). "Carl Schmittin viholliset: Erottelu ystävään ja viholliseen individualismin ja universalismin kritiikkinä." *Tiede & Edistys*, 4/2018, 271–305.
- Tamminen, Tapio (2015) *Kansakodin piimeämpi puoli*. Jyväskylä: Atena.
- Vero (2019) "Veroparatiisivaltion ja -yhtiön käsitteet." https://www.vero.fi/tietoa-verohallinnosta/verohallinnon_esittely/toiminta/verovaj/veroparatiisi/veroparatiisivaltion_ja_yhtion_kasittee/. Viitattu 19.1.2020.
- Zucman, Gabriel (2018). "Taxing Multinational Corporations in the 21st Century." Raportti, *Economists for Inclusive Prosperity*, syyskuu, 2018.
- Panizza, Francisco (2005). "Introduction: Populism and the Mirror of Democracy." Teoksessa Francisco Panizza (toim.) *Populism and the Mirror of Democracy*, 1–31. Lontoo: Verso Books.
- Pető, Andrea (2015). "Anti-gender" mobilisational discourse of conservative and far right parties as a challenge for progressive politics." Teoksessa Eszter Kováts ja Maari Põim (toim.) *Gender as Symbolic Glue: The position and role of conservative and far right parties in the anti-gender mobilizations in Europe*. FEPS – Foundation for European Progressive Studies.
- Pulkkinen, Tuija (2003). *Postmoderni politiikan filosofia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Saez, Emmanuel & Gabriel Zucman (2016). "Wealth Inequality in the United States since 1913: Evidence from Capitalized Income Tax Data." *Quarterly Journal of Economics*, 131(2), 519–578.

Maria Säkö

Love should be between people – Yhteisötaide muokkaa kritiikin kolmijaon uusiksi

Joukko mustiin pukeutuneita ihmisiä – suurimmaksi osaksi keski-ikäisiä, suurimmaksi osaksi naisia – istuu pienen kyläkoulun juhlasalin näyttämöllä. Ohjaaja Meri-Maija Näykki antaa joukon laittimmaiselle käteen tulitikkuaskin, jonka kannen hologrammissa kiiltää puolialaston merenneito. Tikkuaskin kannessa helottaa paljaana näkyvissä ihmisen epätoivoinen halu olla jotain. Halu olla rohkea, kaunis, arvostettu. Halu on esillä niin tökerösti, että se herättää paitsi empatiaa myös koko joukon muita sekavia tunteita.

Kuvan kääntelevä kevyt aurinkoisessa salissa saa jokaisessa sitä käsissään pitelevästä reaktion aikaan.

Harjoitusrutiineihin kuuluu, että ryhmässä kiertää tikkuaski ennen treenien alkamista ja treenien jälkeen siten, että kukin ryhmäläisistä ottaa askin omalla vuorollaan käteensä ja kertoo senhetkiset tunnelmansa.

Kun toukokuussa 2019 seuran ohjaaja Näykin sekä mynämäkeläisen ryhmän työskentelyä heidän valmistaessaan *Ulkopuolisia ämpäreitä* -esitystä, antaa tuo tikkuaski alusta saakka tärkeän lukuohjeen ryhmän valmistamalle yhteisö-

taideteokselle. Näykki ottaa ihmisten paljastukset tai paljastamatta jättämiset vastaan ilman minkäänlaista kritiikkiä tai arvotusta. Hänelle kaikki yhteisötai-detta tekevät näyttäytyvät samanarvoisina taiteilijoina huolimatta taustasta tai halusta avautua.

Yhteisötaiteen käsite viittaa yhteisötaiteilija Anna Jussilaisen mukaan monenlaisiin käytäntöihin, ja sen määrittely on jatkuvan tarkastelun kohteena. Jussilainen kirjoittaa teoksen *Yhteisö ja taide – näkökulmia 2000-luvun taiteili-jan laajentuneeseen toimintakenttään* (2019) johdannossa, että yleisesti yhteisö-taiteen voi katsoa viittaavan tietynlaiseen työtapaan, asenteeseen ja arvopoh-jaan. Sen voi hänen mukaansa nähdä jossakin yhteisössä taiteilijan aloitteesta toteutuvana vuorovaikutteisena taiteena, jossa on jonkinlainen jaettu tekijyys. Kyse on ennen kaikkea taiteen saavutettavuudesta ja jokaisen oikeudesta taitee-seen. Jokainen osaa ja voi tehdä taidetta.



Yhteisötaideteoksia on tehty kauan, mutta niistä on kirjoitettu varsin vähän. Eri-tyisen vähän yhteisötaiteesta on kirjoitettu kritiikkiä. Esittävistä taiteista kir-joittavana kriitikkona löydän itseni kuitenkin yhä useammin yhteisötaideteok-sen luota pohtimasta: ”Mitä merkitystä kritiikillä voisi olla yhteisötaiteelle? Mitä yhteisötaiteen kritiikki oikeastaan on?”

Kokemukseni Mynämäellä toukokuussa 2019 saivat minut määrittelemään yhteisötaiteen kritiikkiä. Kimmokkeena toimi yhteisötaiteilija Veera Lehtolan antamat Mynämäen vuoden 2019 triennaalin teemat: estetiikka, etiikka ja valta. Ajattelin heti, että siinäpä yhteisötaiteen kritiikin kolme lähtökohtaa perinteisen kritiikin kulmakivien – kuvailu, arvotus ja analyysi – tilalle!

Kun kyseessä on laji, jolla ei ole vakiintunutta paikkaa kritiikki-instituutiossa, kritiikkitekstin lähtökohtana pitää olla lajin ominaispiirteiden esittely. Yhteisö-taide sijaitsee välissä, se neuvottelee. Se neuvottelee juuri estetiikasta, etiikasta ja

vallasta. Se neuvottelee niistä tekijöiden kanssa, paikan kanssa, yleisön kanssa – ja kritiikki tuo neuvottelut näkyviin.

Yhteisötaide on paitsi ainutkertainen tapahtuma myös yritys sysätä yhteisöön liikkeelle uudenlaista kommunikaatiota, ikään kuin viedä sen sisäistä dialogia eteenpäin. Se syntyy yhteisössä mutta myös synnyttää yhteisön, ehkä väliaikaisen, ehkä vain ehdotuksen yhteisöksi. Jotta yhteisötaiteen laatu voi tarkastella, täytyy ottaa huomioon kulloisenkin yhteisötaideteoksen pyrkimykset ja erityispiirteet. Kriitikko voi olla yhteisön ulkopuolinen, mutta samalla hänen täytyy olla myös jossain määrin sisällä. Voidakseen kirjoittaa teoksesta hän tarvitsee tietoa kulloisenkin prosessin luonteesta.

Yhteisötaide yhdistää nykyavantgarden ja kansantaiteen, joten niiden yhdistelmän tarkastelu yhteisötaiteen kritiikissä on hedelmällistä. Yhteisötaideteoksella ei ole yhtä selkeää tekijää eikä vaikkapa välttämättä mitään selkeää alkuperäistä asiaa, jonka joku omistaisi. Nykypäivän avantgarde onkin samalla tavalla lähestyttävää ja kenen tahansa jatkettavissa ja kehitettävissä kuin hitaasti muuttuva ja koulutuksen ulkopuolella tapahtuva, perinteissä ja paikkakunnassa kiinni oleva kansantaide, kuten Eeva Kemppi osoittaa *Kritiikin Uutisiin* toukokuussa 2019 kirjoittamassaan Amos Rexin avajaisnäyttelyä pohtivassa esseessään. Nykyavantgarden kysymät kysymykset, lähtökohdat ja praktikat lähestyvät monella tavalla kansantaidetta sekä erilaisia yhteisöön kuuluvia rituaaleja. Yhteisötaideteoksessa voidaan esimerkiksi paikallisen leikin tai lorun kautta saada iso joukko ihmisiä harjoittelemaan yhdessä, jolloin kansantaide muuttuu hyvinkin avantgardistiseksi eleeksi. Samoin esimerkiksi jonkun yhteisön jäsenen halu näyttää naamion takaa omalle yhteisölleen itsestään uusia puolia ja tulla esiin eri tavalla kuin yleensä ei jää pelkäksi yksityiseksi vuodatukseksi, vaan yhteisötaiteen muoto ikään kuin abstrahoi käsiteltäviä, ehkä rankkojakin asioita ja tunteita, tuo niihin happea, jota pelkässä tunnustuksellisuudessa ei ole. Avantgarden tarkoitus on uudistaa taiteen suhde todellisuuteen, ikään kuin rikkoa se kaava, miten todellisuutta on

totuttu ajattelemaan, uudistaa taiteen suhde todellisuuteen. Juuri tätä yhteisötaidekin tekee.

Nykyesitykset lähestyvät paljon hanakammin kansaa kuin on osattu – tai uskallettu – edes nähdä. Esimerkiksi ohjaaja Anna-Mari Karvosen useat viime vuosien teokset voi nähdä nimenomaan avantgarden ja kansantaiteen välisen kuilun ylittäjinä. Niitä kannattaisikin juuri sen vuoksi tarkastella sen kautta, miten ne neuvottelevat vallasta ja etiikasta. Tuoreimpia esimerkkejä on *Asennot-esitys* (2019) Q-teatterissa. Pintatasolla taiteen tekemisestä kertonut teos juurrutti yleisön kokemaan sellaisia väsymyksen, erotiikan, epävarmuuden ja yhteenkuuluvuuden eleitä, jotka ovat kenen tahansa tunnistettavissa. Se sai ajattelemaan porvarillista katsojaa, tai pikemminkin sitä, että omaan yksityisyytensä linnoittautunut, tarkasti rajansa piirtävä katsoja, tuli horjutetuksi. *Asennot* esitteli sekä nykytaiteen kliseitä että perinteisen draamateatterin kliseitä, ja vaikka teos hellästi niitä pilkkasikin, ei pilkka ollut kyynistä vaan pikemmin hyvin ymmärtävää, lämmintä. Taiteilijoiden pyrkimykset saada niin nykyteatterin kuin draamateatterinkin työtavoilla kiinni nykypäivästä ja yrittää ymmärtää ekokriisiä niiden avulla eivät olleen naurettavia, vaikka ne voimattomia olivatkin.

Brasilialaisen kirjailijan Clarice Lispectorin proosa oli esityksessä tärkeä inspiraation antaja, eikä suotta, sillä siinä nähdään elämänvoimaa mitä vähäpätöisimmissä ylijäämäihmisissä ja eleissä, ja sama eetos kantaa *Asentoja*: kaikkein pienimmässä ja merkityksettömmässä on se tärkein, kahlitsematon ja vielä nimeämätön ja tulkitsematon elämänvoima, johon pitää keskittyä. Esityksessä tärkeimpiä olivat yksilöpsykologian ylittävät affektit, jotka kutsuivat yleisön tulemaan tietoisiksi sittenkin hyvin yksilöllisistä eleistä ja asennoista. Esitys loi tunnistettavia affekteja, vielä nimeämättömiä tunteita, jotka lokeroimattomuudessaan horjuttivat sekä nykytaiteen että draamateatterin rakenteita. Tärkeää oli, että teos ei kritisoinut tai vastustanut rakenteita tai luokitteluja vaan asettui ikään kuin hauraasti olemaan rakenteiden kanssa. Se kirjaimellisesti asettui neuvottelemaan vallasta ja etiikasta. Keskeisiä inspiraation antajia teokselle

olivat myös filosofi Rosi Braidottin ajatukset toiseudelle avautumisesta – eli siitä, että olemme kaikki prosessissa ja epäjatkuvia.

Avantgarden tai nykyteatterin ja kansantaiteen, työväenteatterin ja suomalaisten laajan teatteriharrastuneisuuden välillä ei kenties ole lainkaan suurta juopaa. Yhteisötaide on siitä oiva esimerkki. Mutta näkyykö tämä kritiikissä tai laajemmin kulttuurijournalismissa? Voisiko yhteisötaiteen kritiikki toimia myös nykyteatteria marginalisoivien, keinotekoisten ”nykytaide ei puhuttelee kansaa”-tyyppisten ajatusluutumien murtajana?

Yhteisötaiteessa koetellaan ajattelun ja toiminnan haurasta rajaa, sillä yhteisötaiteen päämääränä on aina myös jokin muu kuin yhden esityksen tekeminen, kuten vaikkapa sen tarkasteleminen, miten idea kommunikoimisesta todella muuttuu kommunikaatioksi. Ero esimerkiksi kommunikaatiota esittävään taide-teokseen on siinä, että siinä missä esitys keskittyy esittämään kommunikaatiota, yhteisötaiteessa tärkeintä on löytää ne kohdat, jolloin toive ja näkemys muuttuvat todellisuudeksi, teoksi, joka oikeasti muuttaa yhteisöä. Kritiikillä on tuon rajankäynnin sanallistamisessa tärkeä tehtävä.

Yhteisötaiteen kritiikissä on syytä miettiä, kuka kuuluu teoksen niin sanottuun affektiiviseen piiriin, eli kuka kulloinkin on niin sanottu asiantuntija. Kritiikissä voisi tarkastella sitä, millaisia affektiivisia piirejä teos rakentaa mihinkin kohtaan, miten ne syntyvät, millaista samastumista teos tarjoaa, millaisia keinoja se käyttää. Miten teos välttää manipuloimisen ja antaa asioiden, ihmisten puhua? Miten yhteisötaide luo yhdessä todistamisen paikan tunteen tai tuntemiseen pakottamisen sijaan?

Yhteisötaiteessa on erityisen antoisaa tarkastella dramaturgiaa, sillä yhteisötaide on juuri dramaturgian taidetta. Dramaturgiassa on kyse asioiden, elementtien, ajan ja paikan järjestelemisestä, ajattelemisesta ja niiden merkityksen miettimisestä ja merkityksen antamisesta niille. Yhteisötaidetta kannattaa lähestyä tilanteen, perustilanteen, toiston, tunnun, tekstuurin, tyyllilajin, tauon, välistämisen, kerronnan, tarinan, tapahtumisen, sääntöjen, scoren, sovittamisen ynnä

muiden dramaturgisten käsitteiden kautta, joille vastikään luotiin sanastoa teoksessa *Dramaturgiakirja – Kaikki järjestyy aina* (2018). Yhteisötaideteosta kannattaa myös tarkastella eri osa-alueiden dramaturgioiden kautta, esimerkiksi esiintyjän dramaturgian ja yleisön osallistavuuden dramaturgian kautta.

Koska yhteisötaide toimii yhteiskunnallisen taiteen suunnannäyttäjänä, olisi hyvä pohtia, mikä yhteisötaideteoksessa on päälle liimattua trendikkyyttä ja mikä puolestaan sisäsyntyinen tämän ajan kysymys, joka tulee taideteoksesta vaivihkaa ilmi. Esimerkiksi Mynämäen esityksissä mietin sitä, miten vahvasti yksilöpsykologinen teoksesta tuli, vaikka se käsitteli yhteisöä sekä isoja poliittisia utopioita. Ehkä tätä voisi pitää signaalina siitä, että yksilöiden haluja ja tunteita ei voi laittaa noin vain sivuun.

Hyödyllisiä kysymyksiä yhteisötaidetta arvioitaessa voisivat olla: Miten kritiikki voi olla prosessissa sisällä? Kuinka selkeän konseptin kanssa ollaan liikkeellä? Kuka teoksen omistaa? Tuleeko visio yhteisön ulkopuolelta vai sisäpuolelta? Miten osallistujien puheet tulevat osaksi kritiikkiä? Yhteisötaiteessa taideteoksen tekijät ovat myös tavallaan osa yleisöä, sillä yhteisötaideteoksessa he ovat osa sitä yhteisöä, jolle teos ensisijaisesti tehdään. Rihmastojen ja välisyyksien tekeminen näkyväksi voisi olla taidekritiikin tehtävä erityisesti juuri yhteisötaidekeskustelussa. Liikkeen tekeminen näkyväksi olisi tärkeämpää kuin haastatteluihin perustuva raportti. Laatukriteerien ja arvotusten sijaan kritiikkiin suodattuisi se, miten prosessi liikkuu ja millaisia impulsseja se saa aikaan.



Yhteisötaideteos on pyrkimys harjoitella yhdessä. Se ei ole samalla tavalla valmis tai tule samalla tavalla valmiiksi kuin yksittäinen esitys, sen voi mieltää myös harjoituksena, yrityksenä harjoittaa jotain yhteistä taitoa, kuten juuri empatiaa. Usein ajatellaan, että yhteisötaiteessa ei ole praktiikkaa, eli teoksissa käsiteltävää empatiaa ei esimerkiksi tarvitse harjoittaa, vaan se syttyy itsestään. Empatian

tietoisien harjoittamisen puolesta on kuitenkin kirjoittanut moni, muun muassa esseisti Leslie Jamison, joka on kyseenalaistanut ajattelutapaamme itsestään sytyvästä ja luonnostaan elävästä empatiasta teoksessaan *The Empathy Exams* (2014). Yksi tärkeä kysymys yhteisötaiteen laadun tarkastelussa on, millaisia harjoituksia tehdään ja voiko niitä jatkaa ja kehittää.

Yhdysvaltalainen kirjailija Maggie Nelson pohtii julmuuden merkitystä taiteessa teoksessaan *Art of Cruelty* (2012). Pohtiessaan sitä, millaisia odotuksia taiteelle asetetaan, hän päätyy pitämään vankilana etenkin nykytaideteoksissa usein toistuvaa painetta luoda teokseen väkisin rakkaudellisuuden aaltoja ja empatiaa, joka esiintyjillä on toisiaan ja yleisöä kohtaan. Rakkauden pitäisi hänen mukaansa sijaita ihmisten välissä jokapäiväisessä elämässä eikä taiteen tarvitsisi olla korviketta oikealle elämälle. Nelsonin mukaan senkaltainen asenne vapauttaisi sekä taiteen että rakkauden: ”Love should be between people.”

Hanna-Leena Helavuori kirjoittaa *Teatteri&Tanssi*-lehdessä 4/2019 nykyesityksistä ja pohtii lopuksi, halvaannuttaako vaade myötäkarvaisuudesta nykyesityksiä ja viekö se niitä kohti vääränlaista kiltteyttä ja itsesensuuria. Hän kysyy, voiko esitys joutua yhteisöllisyyden panttivangiksi.

Nelsonin ja Helavuoren ajatusten jälkeen Näykin ohjaama yhteisötaideteos *Ulkopuolisia ämpäreitä* tuntuu radikaalilta. Näykin tapa aloittaa harjoitukset groteskin kuvan katsomisella ikään kuin riisuu osallistujia ulkoapäin tulevien normien paineesta kohti omaa, sisäistä tunnelmaa. Yhteisötaide voi siis näyttää suuntaa sille, mihin ylipäättään taidemaailma on menossa. Mitä voisivat olla erimielisyys ja ristiriidat yhteisössä? Entä mitä voisivat olla ihmisen rikkonaisuus ja vajavaisuus, joita ei heti selitetä pois vaan annetaan vain olla näkyvillä – kipeinä, huutavina, satuttavina? Yhteisötaide näyttää suuntaa, sillä siinä rakkaudellisuus ja välittäminen ovat osa prosessia. Ja silti teoksessa voi olla säröjä, aggressiota ja disharmoniaa.

Yhteisötaide houkuttelee tai jopa pakottaa ihmiset ja laajemmat joukot prosessoimaan omaa taidekäsitystään, ja jos sitä ei huomioida, yhteisötaideteos

jää alitulkituksi. Nettiin rakentuva lähteiden, viitteiden, kritiikkien ja erilaisten puheenvuorojen rihmasto jatkaa luontevasti yhteisötaiteen laadusta käytävää keskustelua. Niin on toki monen muunkin taiteenlajin kohdalla, mutta erityisesti yhteisötaiteessa, koska yhteisötaide ei ole koskaan päässyt viralliseen kritiikki-instituutioon ja elää voimallisimmin rihmastoissa.

Esityksistä puhuminen, kirjoittaminen ja sitä kautta löytyvä dialogi muodostavat omat verkostonsa ja tulevat siten osaksi yhteisötaideteosta. Yhteisötaiteen kritiikki tarkastelee välisyyksiä, mutta samalla se sijaitsee välisyyksissä. Tarkan rajaamisen sijaan kritiikki synnyttää keskusteluja ja neuvotteluja estetiikasta, etiikasta ja vallasta.

Teksti on muokattu Koneen Säätiön seminaarissa 7.6.2019
pidetystä esitelmästä ”Kymmenen pilaria yhteisötaiteen kritiikkiin”.

TEOKSET JA TEKSTIT

Asennot. Kantaesitys Q-teatterissa 19.9.2019.

Ohjaus Anna-Mari Karvonen.

Ulkopuolisia ämpäreitä. Yhteisötaiteen

Triennaali: Mynämäen äänenavaus

30.5.2019. Ohjaus Meri-Maija Näykki.

Hautamäki, Irmeli (2017). *Avantgarde kat-*

kaisee tradition. [http://irmelihautamaki.](http://irmelihautamaki.blogspot.com/2017/11/avantgarde-katkai-see-taiteen-tradition.html)

[blogspot.com/2017/11/avantgarde-katkai-](http://irmelihautamaki.blogspot.com/2017/11/avantgarde-katkai-see-taiteen-tradition.html)

[see-taiteen-tradition.html](http://irmelihautamaki.blogspot.com/2017/11/avantgarde-katkai-see-taiteen-tradition.html)

Husso, Marita ja Marja Kaskisaari (1996). *No-*

madisen subjektin jäljillä. Rosi Braidottin

haastattelu. *niin & näin* 3/1996.

Helavuori, Hanna-Leena (2019). ”Teak ja Nä-

ty: Ekokriisin ajan ruumiillista läsnäoloa.”

Teatteri&Tanssi+Sirkus 4/2019.

Jamison, Leslie (2014). *The Empathy Exams:*

Essays. Minneapolis: Graywolf Press.

Kemppi, Eeva (2019). ”Viihdetä, avant-

gardea vai käsityötä? TeamLabin Mass-

less-näyttely Amos Rexissä.” *Kritiikin*

Uutiset 24.5.2019. [https://www.kritiikinuutiset.fi/2019/05/24/viihdetta-avan-](https://www.kritiikinuutiset.fi/2019/05/24/viihdetta-avantgardea-vai-kasityota-teamlabin-massless-nayttely-amos-rexissa/)

[tgardea-vai-kasityota-teamlabin-mass-](https://www.kritiikinuutiset.fi/2019/05/24/viihdetta-avantgardea-vai-kasityota-teamlabin-massless-nayttely-amos-rexissa/)

[less-nayttely-amos-rexissa/](https://www.kritiikinuutiset.fi/2019/05/24/viihdetta-avantgardea-vai-kasityota-teamlabin-massless-nayttely-amos-rexissa/)

Lispector, Clarice (2008). *Lähellä villiä sy-*

däntä. Alkuteos *Perto do coração selva-*

gem (1943). Suom. Tarja Härkönen. Helsin-

ki: Teos.

Monni, Kirsi ja Kirsi Törmi (toim.) (2019). *Yh-*

teisö ja taide – näkökulmia 2000-luvun tai-

teilijan laajentuneeseen toimintakenttään.

Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Nelson, Maggie (2012). *The Art of Cruelty. A*

Reckoning. W. W. Norton & Company.

Numminen, Katariina, Maria Kilpi & Mari

Hyrkkänen (toim) (2018). *Dramaturgiakir-*

ja – Kaikki järjestyy aina. Helsinki: Teatte-

rikorkeakoulu.

Tapani Kärkkäinen

Kirjailijat isänmaan vihollisina

”Olisi hyvä, jos palkittaisiin joku järkevä puolalainen kirjailija, joka ymmärtäisi puolalaista yhteiskuntaa ja puolalaisten asioita”, sanoi Puolan kulttuuriministeri Piotr Gliński toukokuussa 2018, kun Olga Tokarczuk sai *Vaeltaajat*-romaanistaan arvostetun Man Booker International -palkinnon.

Oikeistopopulistisen hallituksen kulttuuripolitiikkaa kovin ottein luotsaava Gliński tähdensi vielä: ”Tämä on viesti kaikille niille lahjakkaille puolalaistaiteilijoille, jotka usein käyttävät voimakkaita sanoja ja kielteisiä tunteita julkisissa lausunnoissaan.”

Puolassa vallanpitäjät eivät epäröi ilmaista mielipiteitään kirjallisuudesta, kulttuurista ja sen tekijöistä. Päinvastoin: kirjailijat ja kirjallisuus on otettu osaksi käynnissä olevaa poliittista kiistaa ja identiteettitaistelua. Siinä kirjailijat ovat joutuneet välillä jopa isänmaan vihollisen asemaan.



Puolitoista vuotta myöhemmin joulukuussa 2019 Olga Tokarczuk vastaanotti Tukholmassa Nobelin kirjallisuuspalkinnon.

Tokarczukin palkitseminen maailman arvovaltaisimmalla palkinnolla sai Puolassa selvän poliittisen ulottuvuuden. Tuskin kukaan muu voisi nimittäin

vahvemmin edustaa arvoja ja pyrkimyksiä, jotka ovat vastakkaisia sekä Puolan oikeistopopulistien – tai vaikkapa heidän aateveljiensä perussuomalaisten – aateilmastolle.

Tokarczuk on vasemmistolaisuudesta avoimesti puhuva nainen, rasta-tukkainen kasvissyöjä, joka käy Pride-marsseilla, puhuu eläinten oikeuksista ja kirjoittaa juutalaisista, naisista ja syrjäytyneistä tai vaikkapa sukupuolen moni-naisuuksista.

Tokarczuk on myös saanut kokea, mitä on joutua nationalistikiihkoilijoiden vihan kohteeksi. Kun hänen *Jakobin kirjat* -romaaninsa sai syksyllä 2015 Puolan merkittävimmän kirjallisuuspalkinnon Niken, Tokarczuk sanoi tv-haastattelussa: ”Olemme sepittäneet Puolalle historian maana, joka on aina ollut suvaitsevainen ja avoin eikä ole koskaan tehnyt mitään pahaa vähemmistöilleen. Meidän olisi nyt katsottava historiaamme silmiin ja koetettava kirjoittaa historiamme osittain uusiksi. Siten, että emme peittele kauheuksia, joita olemme tehneet siirtomaaisännän roolissa, vähemmistöjä ahdistelevana kansallisena enemmistönä, orjanomistajina tai juutalaisten murhaajina.”

Siirtomaaisännyydellä ja orjanomistajuudella Tokarczuk viittasi Ukrainaa pitkään hallinneisiin puolalaisiin magnaatteihin, jotka suistivat paikallisen väestön maaorjuuteen. Vähemmistöjen ahdistelu ja juutalaisten murhaaminen taas liittyivät puolalaiseen valtiojohtoiseen antisemitismiin 1930-luvun lopulla ja monien puolalaisten häpeälliseen rooliin natsien toimeenpaneman holokaustin toteutuksessa. Viimeksi mainitusta aiheesta Puolassa on viimeiset 40 vuotta kirjoitettu ja väitely kiihkeästi.

Tokarczugin sanat osuivat oikeiston ärtyneimpään kipupisteeseen: sekä nationalistisen että kommunistisen historiankirjoituksen vaalimaan käsitykseen siitä, että puolalaiset ovat olleet historian suurimpia uhreja ja kärsineet eniten niin sodista, natsismista kuin kommunismista. Muun väittäminen tai vaikkapa puolalaisten juutalaisvihasta kirjoittaminen on epäisänmaallinen teko.

Oikeistomediassa ja sosiaalisen median nationalistisella laidalla käynnistyi hetkessä vihakampanja Tokarczukia vastaan. Häntä syytettiin oman pesän likaaamisesta, puolalaisuuden mustamaalaamisesta ja juutalaisten ja ukrainalaisten hännystelystä. Tappouhkauksien takia Tokarczukin kustantaja joutui joksikin aikaa palkkaamaan henkivartijat kirjailijan turvaksi.

Uhkaukset ja solvaukset nousivat pintaan uudelleen Nobel-palkinnon myötä. Hallitusta lähellä olevassa oikeistomediassa Tokarczuk leimattiin Puolan-syöjäksi, kosmopoliittien eliittien ja juutalais-saksalaisen salaliiton käsikassaraksi ja ekoterroristiksi. Eräs pappi väitti vaikutusvaltaisessa katolisessa lehdessä, että Tokarczuk edistää vaarallista uuspananuutta.



Puolan kulttuurielämässä ja kirjallisessa keskustelussa on tapahtunut suuri muutos oikeistopopulistisen Laki ja oikeus -puolueen (PiS) saatua parlamenttinenmistön vuoden 2015 vaaleissa. Kirjallisuus ja kulttuuri ovat nousseet puolalaisten oikeistopoliitikkojen erityisen kiinnostuksen kohteeksi. Syksyn 2019 vaaleissa PiS sai äänestäjiltä taas uuden nelivuotisen mandaatin hallitusvaltaan.

PiS ja sen yksinvaltainen johtaja Jarosław Kaczyński ovat määritelleet tehtäväkseen Puolan, sen politiikan, yhteiskunnan, kansainvälisten suhteiden ja kulttuurin kääntämisen kokonaan uusille raiteille. PiS:n mukaan kommunismin sortumisesta vuonna 1989 alkaen aina vuoden 2015 vaaleihin Puolaa hallitsi entisten kommunistien muodostama ”vale-eliitti”. Puolalaisten patrioottien tehtävä on nyt juuria vanha valta pois yhteiskunnan johtopaikoilta ja rakentaa maalle ”uudet eliitit”. Tämän vallankumouksellisen mission toteuttamiseen on parlamenttinenmistö suonut mahdollisuuden.

Kansainvälisissä asioissa PiS on väittänyt Puolan olleen pitkään altavastaajan asemassa. Nyt Puola kuitenkin määritteli itse etunsa ja ajaisi niitä muilta kyselemättä – ”nousisi polviltaan”, kuten Kaczyński on sanonut. Puola onkin joutu-

nut jo moneen riitaan Euroopan unionin kanssa, ja sen välit ovat pohjalukemissa muun muassa entisen lähimmän liittolaisen ja tukijan Saksan kanssa. Euroopan salongeissa Puola on syrjäytynyt häiriköksi ja sivustakatsojaksi.

Sisäpolitiikassa PiS:n iskulause on ollut ”hyvä muutos”. Sillä on tarkoitettu talouskasvun luoman varallisuuden tasaisempaa jakamista. Pitkään jatkunut nousukausi onkin mahdollistanut laajat tulonsiirrot vähäosaisille ja luoneet PiS:lle hyvin uskollisen äänestäjäkunnan.

Vasemmistolaishenkiseen yhteiskuntapolitiikkaan PiS on yhdistänyt äärimmäisen konservatiivisen arvomaailman. Kymmeniä kuntia ja piirikuntia on julistautunut ”homovapaiksi” alueiksi, parlamentissa valmistellaan abortin täydellistä kieltämistä, ja ihanteeksi on nostettu myyttinen puolalainen, ”normaali” perhe. Oikeuslaitoksen puolue on pyrkinyt alistamaan tahdolleen.

PiS haluaa Puolan, joka täyttää sekä 1930-luvun nationalistien että vuosien 1945–1989 kommunistivallan ihanteet: kansallisesti homogeenisen, hengeltään isänmaallisen ja konservatiivisen. Tähän Puolaan ei mahdu pakolaisia eikä vieraista kulttuureista tulevia maahanmuuttajia. Vuoden 2015 pakolaiskriisin aikaan Kaczyński pelotteli – suoraan natsi-Saksan luomaa kuvastoa käyttäen – pakolaisten tuovan mukanaan paitsi vieraita kulttuurimalleja myös loisia ja uusia sairauksia.

Maan mahtavassa katolisessa kirkossa 1990-luvulla valtaan noussut äärikonservatiivinen siipi vähät välittää liberaalin paavin puheista. Nationalistit ja jalkapallohuligaanit pitävät kokouksiaan kirkon suojeluksessa ja käyttävät kirkollisia symboleita, ja piispat puhuvat ”sateenkaarirutosta” ja ”ekologismien synnistä”.

PiS on jatkuvasti flirttaillut avoimesti myös äärioikeiston kanssa. Vuonna 2018, kun vietettiin Puolan uudelleenitsenäistymisen satavuotisjuhlaa, valtiojohto järjesti yhdessä äärioikeistolaisjärjestöjen kanssa Varsovassa suuren juhlarassin. Jopa 250 000 ihmistä osallistui kulkueeseen, jonka etunenässä marssivat Puolan presidentti, pääministeri ja hallitus, ja heidän takanaan raikuivat äärioikeiston hurmahenkiset iskulauseet valkoisesta vallasta, vihollisten hirttämisestä ja suuresta, katolisesta Puolasta.

Neljä vuotta PiS:n valtakautta on saanut aikaan sen, että Puolan yhteiskunnallinen ilmapiiri tihkuu nyt kansallista uhoa ja halveksuntaa kaikkea erilaista kohtaan, jopa väkivallan uhkaa.



Kulttuurin alalla PiS:n vallankumous on merkinnyt sitä, että kohta kaikki poliittisesti epäilyttävät tai ennen vuotta 2015 paikkansa saaneet toimijat on vaihdettu uusiin. Puhdistukset ovat ulottuneet kulttuurin kaikille sektoreille, valtiollisesta radio- ja tv-yhtiö TVP:stä aina teattereihin, museoihin ja kirjallisuuselämään. Lopusta pitää huolen itsesensuuri.

Kenkää ovat saaneet muun muassa Puolan elokuvasäätion ja kulttuurivienistä vastaavan Adam Mickiewicz -instituutin johtajat. Krakovan arvostetun Sary Teatr in johdossa vasemmistoon ja punk-sukupolveen liitetty visionääri vaihtui varovaiseen konservatiiviin. Wrocławissa toimivan Teatr Polskin johtaja irtisanottiin hänen otettuaan ohjelmistoon nobelisti Elfriede Jelinekin näytelmän *Der Tod und das Mädchen II*, jonka seksikohtauksista fundamentalistikatolilaiset nostivat metelin. ”Rienaavia” näytelmiä esittävien teatterien ulkopuolella on pidetty rukousmielennosoituksia muuallakin Puolassa.

Varsovan kansallismuseo, maan ykköstaidelaitos, sai johtajakseen Varsovan yliopiston pientä museota aiemmin johtaneen taidehistorioitsijan, joka ensi töikseen poistatti nykytaiteen osastolta pornografiseksi luonnehtimiaan feministisiä videoteoksia.

Puhdistusten ulkopuolelle ovat jääneet lähinnä ne kulttuuri-instituutiot, jotka ovat opposition hallinnassa olevien kaupunkien ja kuntien omistuksessa.

Mutta ongelmiin on joutunut myös Varsovassa toimiva, palkittu Puolanjuutalaisten historian museo (Polin). Sen pitkäaikaista johtajaa Dariusz Stolaa kulttuuriministeri Gliński on kieltäytynyt nimittämästä jatkokaudelle. Syynä on Glińskin mukaan Stolan ”politikointi”, mutta todennäköisesti oikea syy on se, että museon

näyttelyissä on käsitelty hallitukselle kiusallisia aiheita, kuten puolalaista antisemitismia.

Valtiomesenaatti on myös uhkaillut rahahanojen sulkemisella esimerkiksi festivaaleja, joille on otettu esiintymään ”kontroversseja” taiteilijoita. Valtion-apuja on myös evätty niiltä, jotka eivät ole taipuneet ministeriön ehtoihin. Tällaisia kiistanalaisia taiteilijoita on ollut vaikkapa bosnialainen teatteriohjaaja Oliver Frlić, jota Poznańissa järjestettävä Malta-festivaali ei olisi saanut ottaa kuraattorikseen. Oikeusistuin tosin totesi avustuksen peruuttamisen laittomaksi.

Solidaarisuus-liikkeen perintöä vaaliva, Gdańskissa toimiva Solidaarisuus-keskus taas menetti valtionapunsa, koska oli antanut homo- ja lesboryhmän kokoontua tiloissaan. Puuttuvat rahat saatiin kuitenkin parissa päivässä kokoon kansalaiskeräyksellä.

Juuri tätä Olga Tokarczuk tarkoitti Tukholmassa, kun hän sanoi: ”Maamme kulttuuri-instituutiot ovat valtion painostuksesta päätyneet yhden poliittisen leirin käsiin, yhden narraation omistukseen.”



Uutta kulttuuripolitiikkaa on saanut maistaa myös Krakovassa toimiva valtiolinen Kirjainstituutti (Instytut Książki). Instituutti rahoittaa puolalaisen kirjallisuuden käännöksiä, pitää yllä kääntäjäresidenssejä ja tukee monin tavoin kirjallisuutta ja lukemista. Vuonna 2004 perustettu instituutti jakaa myös vuosittain Transatlantyk-palkinnon puolalaisen kirjallisuuden kääntäjille ja edistäjille.

Nykyisen johtajan Dariusz Jaworskin edeltäjä Grzegorz Gauden sai keväällä 2016 kenkää ”taloudellisten epäselvyyksien” vuoksi. Peräti 32 Puolan kirjallisuuden tunnetuimpaan kärkeen lukeutuvaa kirjailijaa kirjoitti ministeriölle Gaudenia tukevan avoimen kirjeen. Allekirjoittajien joukossa olivat muun muassa Jacek Dehnel, Paweł Huelle, Hanna Krall, Dorota Masłowska, Wiesław

Myśliwski, Jerzy Pilch, Mariusz Szczygieł, Wojciech Tochman, Olga Tokarczuk ja Adam Zagajewski – Puolan lähes koko tunnetuin ja arvostetuin kirjailijakunta.

Oikeistopiireissä Gaudenin sanottiin edistäneen ”ainoaa oikeaa eli äärivaiemiston maailmankuvaa”. Uusi johtaja totesi ensi töikseen reivaavansa instituutin kurssia ”moniarvoisemmaksi” ja ”laajentavansa esille otettujen teemojen, kysymysten, tekijöiden ja taustaryhmien kirjoa”.

Kirjainstituutin messutiskeillä onkin viime aikoina nostettu esiin vaikkapa oikeistomedian lempilapsen Bronisław Wildsteinin romaaneja, esseekokoelmaa nimeltä *Jihad ja länsimaiden itsetuho* sekä paavi Johannes Paavali II:n kirjoja. Vuonna 2016 Krakovassa pidetyn kääntäjäkongressin pääpuhujaksi kutsuttiin konservatiivisesta ajattelustaan tunnettu kirjailija Antoni Libera. Hän maalasi Puolan kirjallisuuden lähettiläiden eteen kuvan ”nihilistisestä” nykykirjallisuudesta, jolla ei ole mitään annettavaa kenellekään.

Wildsteinin ja Liberan lisäksi hallituspiireillä on valttikorttinaan myös vuonna 1998 kuollut runoilija Zbigniew Herbert, yksi Puolan nykyrunouden suurnimistä. Kommunismia pakoon lähtenyt Herbert palasi Puolaan vallan vaihduttua ja tuli tunnetuksi lausunnoistaan, joissa vaadittiin radikaalia pesänselvitystä kommunismin jäljiltä ja entisen opposition selkeää jakoa hyviin ja pahoihin. Näistä ansioistaan PiS:n Puola on nostanut hänet jalustalle.

Toinen oikean laidan salonkirunoilija on Jarosław Maria Rymkiewicz, niin ikään Solidaarisuus-sukupolven suuri bardi, joka vanhoilla päivillään kirjoitti pateettisen ylistysrunon PiS:n johtajalle Jarosław Kaczyńskille.

Kun Tokarczuk sai Nobelin, Kirjainstituutti kiirehti kertomaan, kuinka monella sadallatuhannella zlotylla se on tukenut Tokarczukin kirjojen käännöksiä – kuin torjuakseen väitteet, joiden mukaan ”hyvä muutos” olisi vieroksunut Tokarczukia.



Tokarczuk ei ole ensimmäinen kansallismielisten hampaisiin joutunut kirjailija Puolassa. Jo 1990-luvulla Puolassa alkoi hahmottua aatteellinen rintama, jonka vision ytimessä oli katolinen ja nationalistinen, kansallisesti yhtenäinen Puola. Tälle rintamalle antoivat äänen muun muassa katoliset fundamentalistiryhmät, jotka nyttemmin ovat nousseet vallan huipulle sekä valtiossa että kirkossa.

Kun runoilija Wisława Szymborska sai Nobelin kirjallisuuspalkinnon vuonna 1996, nationalistipiireissä nostettiin esille hänen 1950-luvun alussa kirjoittamansa runot, joissa ylistettiin Stalinia ja kommunismia. Kriitikoiden mielestä runot kompromettoivat Szymborskan koko myöhemmänkin uran.

Vuonna 2004 kuollut Puolan edellinen nobelisti, runojen lisäksi esseistään tunnettu Czesław Miłosz herätti hänkin närää samoissa piireissä. Liettuan-puolalainen Miłosz oli kosmopoliitti, joka eli valtaosan elämästään emigraatiossa. Hän samastui muinaisen Puola-Liettuan monikulttuuriseen kansainyhteisöön ja vierasti kaikkia nationalismeja. Tämän vuoksi kansallismielisissä piireissä arvosteltiin ankarasti sitä, että Miłosz haudattiin Krakovan Kalliokirkossa sijaitsevaan merkkihenkilöiden hautakryptaan.

Eräs kirjallisuusbloggari kiteytti taannoin Miłosz- ja Szymborska-kritiikkinsä todeten, että PiS:n hallitusvallan myötä on vihdoinkin koittanut dekomunisaation aika ja on mahdollista puhdistaa Puolan historian lehdet ”vihollisista ja kommunisteista”. Vain siten ”nuoret sukupolvet” voivat välttyä ”vieraiden ja puolalaisvastaisten ajatusten myrkyltä”.



Vaikuttaa kuitenkin siltä, että valtiomesenaatin ja sitä tukevan median parhaimmillaan vähättelevä ja pahimmillaan avoimen vihamielinen suhtautuminen kirjallisen kentän liberaaleihin ei ole suurestikaan vaikuttanut kirjallisuuden ja kritiikkiin tai siihen, mitä Puolassa julkaistaan tai ei julkaista.

Kirjankustantajat ja media ovat – ainakin toistaiseksi – yhä vapaat. Lukuun ottamatta hallitusta tukevaa mediaa ja TVP-yleisradiota kirjallisuuden saama julkisuus ja kritiikki muodostuu muuten kuin ”hyvän muutoksen” määrittelemistä ihanteista käsin.

Kirjailijakenttä on muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta joko asemoitunut nationalistihallitukseen avoimen kriittisesti tai jatkanut kysymystensä asettamista poliittisesta polarisaatiosta riippumatta.

Tokarczukin ohella PiS:n luomaa mahtipontisen konservatiivista ja autoritaarisuuteen taipuvaista yhteiskuntailmapiiriä on arvostellut voimakkaasti myös varsovalainen Jacek Dehnel (s. 1980). Hän on yksi Puolan tunnetuimpia nykykirjailijoita, mutta myös näkyvä kulttuurihahmo ja aktiivinen kolumnisti ja some-keskustelija. Hän arvostelee hallituksen katolis-konservatiivisia ja heteronormatiivisia ihanteita myös homonäkökulmasta.

Toinen hallituksen näkyvä arvostelija on gonzo-tyylisistä reportaasikirjoistaan tunnettu Ziemowit Szczerek (s. 1978). Hänen anarkistishenkinen, riehava hallituskritiikkinsä on maustettu tuhdilla vasemmistolaisuudella.

Puolalaisen antisemitismin ja holokaustin perintöä ovat peranneet näkyvästi muun muassa toimittaja Anna Bikont (s. 1954) ja näytelmäkirjailija Tadeusz Słobodzianek (s. 1955). Bikont sai oikeiston vihat päälleen laajalla reportaasilla vuonna 1941 tapahtuneesta Jedwabnen pogromista, jossa natsimiehityksen innoittamat puolalaiset surmasivat juutalaiset naapurinsa. Bikontin kirja on käännetty muun muassa ruotsiksi (*Vi från Jedwabne*), ja se sai European Book Prize -palkinnon vuonna 2011. Samasta tapauksesta Słobodzianek kirjoitti näytelmän, jota Espoon kaupunginteatteri esitti vuonna 2016 nimellä *Meidän luokka*. Näytelmä sai Puolassa tuoreeltaan Nike-kirjallisuuspalkinnon.

Täysin itsenäistä, katolis-nationalistiseen retoriikkaan nihkeästi suhtautuvaa linjaa vetävät myös Puolan merkittävimmät kirjallisuusfestivaalit ja -palkinnot. Nike-palkinnon voi sanoa suoraan edustavan oppositiopiirejä ja niiden

arvoja, sillä sen taustataho on Puolan suurin päivälehti *Gazeta Wyborcza*, demokraattisen opposition näkyvin äänenkannattaja.



Kulttuuriministeri Gliński joutui lopulta onnittelemaan Olga Tokarczukia Nobelin johdosta. Glińskin mielestä Tokarczuk kyllä kirjoittaa ”hyvin”, mutta hänen Nobel-luennossaan oli aivan liian vähän puhetta ”arvokysymyksistä”.

Mutta ennemmin kuin pitkin hampain annetuista onnittelusta Gliński tul-
laan varmasti muistamaan siitä, mitä hän sanoi päivää ennen Nobel-uutista. Toi-
mittaja kysyi häneltä nimittäin kantaa siihen, että Tokarczukia pidetään varteen-
otettavana Nobel-kandidaattina. Gliński teki omat – ja varmasti myös puolueensa
– älylliset ja kirjalliset horisonttinsa tiettäväksi toteamalla, että hän ei ole ”jaksan-
nut” lukea yhtään Tokarczukin kirjaa loppuun asti.

Puolan hallitusleirin on kovin vaikea sulattaa sitä, että hymyilevästä, rasta-
tukkaisesta feminististä tuli yhtäkkiä yksi Puolan symboleista maailmalla.

The background is a solid teal color. In the center, there is a white rectangular box with a thin teal border. Inside this box, the text "AKTIVISMI, FEMINISMI JA POPULAARI" is written in a dark teal, serif, all-caps font. To the left and right of the central box, there are white line art illustrations of hands. Each hand is holding a rainbow. The bottom of the image features a series of overlapping, wavy lines in a lighter shade of teal, creating a sense of movement and depth.

AKTIVISMI,
FEMINISMI JA
POPULAARI

Tytti Rantanen

Taide ja aktivismi – kriitikko merkitystalouden välikappaleena

Onko taide taistelua? Tai pikemmin: missä kulkee taiteilijan ja taistelijan ero ja missä määrin nämä roolit voivat limittyä toisiinsa? Kriitikko tai miksei taiteilija itsekin voi hyvästä syystä kysyä, millä perusteella taiteesta on enemmän tai merkittävästi lisää yhteiskunnallista hyötyä ja lisäarvoa siihen verrattuna, että taiteilija vain olisi aktivisti tuomatta toimintaansa taiteen areenalle. Ainahan näitä kahta ei voi edes erottaa: yhteiskunnallinen valvutuneisuus voi kattaa holistisesti kaiken toiminnan lokeroista piittaamatta. Joillekin taiteilijoille nimenomaan aktivismi saattaa olla ratkaiseva kipinä ja perusta taiteen tekemiseen. Joku toinen taas voi tuntea painostuksena ja rasitteena sen, että nykyään teos- ja apurahahauissa erikseen ja avoimesti toivotaan taiteen ottavan kantaa johonkin ajankohtaiseen yhteiskunnalliseen ongelmaan. Tässä on riskinä, että tilaisuuksille nälkäiset taiteilijat alkavat ympätä aktivismia teoksiinsa varsin ulkokohtaisella tavalla.

Toisaalta poliittisuus on alkanut nousta taiteen vastaanotossa uudella tapaa jopa vaateeksi. Kiasman syksyn 2019 yleisösuosikki, Ragnar Kjartanssonin suuren mittakaavan installaatio *The Visitors* (2012), herätti ihastusta mutta varsinkin näyttelyn loppua kohden myös kärtyisempiä huomautuksia siitä, ettei taiteilija

näytä lainkaan ajattelevan, kuinka etuoikeutetulta ja naiivilta teoksen kuvaama kartanoloikoilu näyttää eriarvoistuvassa maailmassa, jota tuhon liekit jo nuolevat. Teos on siis röyhkeän epäpoliittinen tai omalle politiikalleen sokea.

Omasta ajasta, toisten puolesta?

”Tendenssitaide” voi olla kestävä tontti, jos sen poliittinen sanoma näyttäytyy päälleliimattuna, naiivina tai mustavalkoisen jyrkkänä. Olin kiusaantunut, kun näin Rakkautta & Anarkiaa -festivaalilla monien hehkuttaman Mark Jenkinin *Baitin* (2019). Menin katsomaan mustavalkoista, 16 mm filmille kuvattua ja käsi-työnä kehitettyä kokeellista elokuvaa, mutta sainkin kärjistettyä gentrifikaatio-melodraamaa, jossa hyvikset ja pahikset osoitettiin selkeästi. Juuri karikatyyrien osoittelevuus – Lontoosta saapuneen yläluokan perheen cornwallilaisen pikkukylän köyhiin ja karkeisiin kalastajiin suuntaama ylenkatse ja riisto – tuntui kau-neusvirheeltä muuten montaasiltaan ja kuvarajauksiltaan tenhoavassa teoksessa.

Ehkä Jenkin halusi valjastaa eisensteinilaisen, alleviivaavaa ideologiaa ja maksimiinsa pumpattua tunnelatausta yhdistelevän montaasin perinteen kuvaamaan kahtia jakautuneen Ison-Britannian räjähdysherkkyyttä? Miten muutenkaan tulkita kohtausta, jossa vanhemmat syövät piinallisen hiljaisuuden vallitessa hummeria, jonka heidän röyhkeä teinipoikansa on varastanut paikallisten katiskasta samalla, kun tytär nauttii kalastajarakkaansa valmistamaa korutonta pasta-annosta? Brittimedia on kuitenkin haltioissaan *Baitista* ja pitää sitä hyvin-kin tarkkana – ei siis liioittelevana – ajankuvana. ”Yksi vuosikymmentä määrittävistä brittielokuvista”, otsikoi *The Guardianin* Mark Kermode viiden tähden arvionsa.

Olen viimeiset pari vuotta ollut tutkijana Tampereen yliopiston Kertomuksen vaarat -hankkeessa. ”Kertomus on taitolaji”, kuuluu yksi päävääntämistämme. Voi olla, että Mark Jenkinin kokeneempi maanmies Ken Loach hallitsee tämän lajin

paremmin, niin että yhteiskunnalliset melodraamat *I, Daniel Blake* (2016) tai viimeisin, yhtä lailla ylistetty *Sorry We Missed You* (2019) eivät tunnu ylilyönneiltä vaan riipaisevat kuvauksina heikossa asemassa olevan hyväntahtoisen ihmisen tai kokonaisen perheen jauhautumisesta byrokratian tai nihilistisen alustatalouden rattaisiin. Tai sitten systeemin kyykyttävyyden esiin maalaavat kertomukset sopivat odotuksenmukaisemmin brittirealismiin kuin kokeelliseksi kehystettyyn elokuvaan, jossa voimakkaat, selkeät kertomukset ylipäättään ovat olleet harvinaisempi varanto.

Joidenkin ”puolesta taistelemiseen” liittyy myös toiseuttamisen vaara: ulko-kohtaisesta innosta ilman omaa kokemusta häärivä taiteilija saattaa toteuttaa teoksen, joka näyttää enemmän hädänalaisten hyväksikäyttämiseltä. Uskon, että (yksittäisten) romanikerjäläisten asemaa parantaa enemmän se, jos he työllistyvät *Ison Numeron* myyjiksi kuin se, että Jani Leinonen installoi heidät Kiasmaan pariksi päiväksi osaksi spehtaakkelia, jossa ei ole kuin huonoja vaihtoehtoja.

Muita viime vuosina nähtyjä ei-niin-loppuun-asti-mietittyjä, ”tärkeitä ja ajankohtaisia” aiheita käsitelleitä teoksia (Pekka Jylhän 3d-tuloste hukkuneesta syyrialaispojasta; Timo Wrightin kaupalliseen galleriatilaan kokoamat pelastusliivit) onkin ruodittu kriittisesti aikalaisarvioiden lisäksi muun muassa Anna Tuorin ja Aleksis Salusjärven esseessä ”Aikamme estetiikka: kapitalistinen realismi” (2017). Ajankohtaistaide on heidän mukaansa sikäli kapitalistista, että se vastaa yksioikoisesti tilaajan kysyntään ja tämän varmistaakseen ratsastaa aiheilla, joihin on jo sisään rakennettu julkinen huomioarvo sekä selkeä mustavalkoinen arvoasetelma. ”Se tekee taiteesta itsestäänselvyyskilpaa kiljuvien teosten kuoron, joka häviää uutisoinnissa medialle ja syiden etsimisessä tutkijoille”, sivalsivat kirjoittajat.

Metaliikutus vai tositoimintaa?

Kun aktivismi ”kohotetaan” taiteen piiriin, vaarana on myös kitsch siten kuin se Milan Kunderan *Olemisen sietämättömyydessä* (1984) määritellään: omasta liikuttumisestaan liikuttuminen, ensimmäistä, ehkä vilpittömästi kyyneltä seuraava toinen, metakyynel. Toisaalta Kundera jatkaa: ”Maailman kaikkien ihmisten veljeys on luotavissa vain kitschin varaan.” Liikuttavat hyvien aikeiden kertomukset toimivat tämän oletetun ”maailman kaikkien ihmisten veljeyden”, äärimmäisen esimerkillisen jaettavuuden voimalla, ja pyrkivät saamaan avajaisvieraat ja kulttuuritoimittajat kyyneliin. Ja jos tämä puoli teoksessa on ylivirittynyt, yhtälössä taide–aktivismi–kertomus juuri kertomus saattaakin olla se heikoin lenkki, joka kääntää koskettavuuden, taistelutahdon ja vakuuttuneisuuden kiusaantuneisuudeksi.

Siksi taideteokset, jotka etsivät jotain muuta muotoa kuin mahdollisimman tunteisiinkäypää kertomusta, voivat olla poliittisesti tehokkaampia – ja samalla myös taiteellisesti yllättävämpiä. Tai mikä parasta: ne ovat joka tapauksessa poliittikaa ja aktivismia eikä niiden taiteellinen puhuttelevuus ole välttämättä edes pääasia. Ne kuitenkin voivat käyttää taidemaailman merkityksenantoa ja rakenteita hyväkseen ja tavoittaa yhä uusia yleisöjä tutustumaan asiaansa.

Onnistuneena esimerkkinä aktivismia ja taidetta yhdisteleivistä mutta eikertomusmuotoisista kokonaisuuksista mainittakoon vaikkapa Martta Tuomaa-lan interaktiivinen videoteos *Finncycling-Soumi-Perkele! Volume 2* (2017). Teoksen interaktiivisuus tarkoittaa katsojalle mahdollisuutta polkea itsensä hieken sisäpyöräilytunnilla, jonka tsemppimusiikki käsittelee viime vuosien suomalaisen kuripolitiikan ja ympäristötuhojen karuimpia (mielen)maisemia – unohtamatta kuutta ylimääräistä kiky-minuuttia.

Myös saamelaistaide on tällä hetkellä erityisen kunnostautunutta ja vireää aktivismin saralla – olosuhteiden pakosta. Suohpanterror-taiteilijaryhmän tynyt tehokkaita julisteita vielä kokonaisvaltaisempi ja käytännönläheisempi luomus

on *Moratoriotoimisto* (2018–). Saamelaistaiteilijoiden Jenni Laitin, Niillas Holmbergin ja Outi Pieskin perustaman dekolonialistisen itsehallinnon neuvontapalvelun toimintaa on esitelty muun muassa Marja Helanderin kuratoimassa Mäntän kuvataideviikkojen näyttelyssä ”Ihmisen aika” 2019 sekä edellisenä syksynä Outi Pieskin näyttelyn yhteydessä Espoon modernin taiteen museo EMMAssa.

Kriitikon vastuu valokeilana

Vielä on kysyttävä, mikä on kulttuurikirjoittelun ja kritiikin tai toisaalta kuratoinnin vastuu taiteeseen liittyvässä merkitystaloudessa? Siinä missä syksyllä 2015 aikaansa seuraavat taiteilijat käsittelivät enemmän tai vähemmän onnistuneesti Euroopan pakolaiskriisiä, nyt näyttelytiloissa tutkitaan toislaajisten elämää ja olo-muotoa tai hauraita, rihmastomaisia rakenteita, joista etsitään suuntaa kohti fossiilikapitalismin jälkeisyyttä. Pakolaiskriisi tai ilmastonmuutos ovat aiheita, jotka vaativat tulla huomioiduiksi. Ajankohtaistaiteeseen muodostuu omia lainalaisuuksiaan, myös toistuvia motiiveja, jopa kliseitä. Samalla teosten paljous voi kynnistää: Miten erottua joukosta? Kuka dokumentaristi tai taiteilija on saanut saaliikseen koskettavimman tositarinan?

Kuraattori Jenni Nurmenniemi artikuloikin pitkässä esseessään ”Polttava taide” kriittisesti ja yksityiskohtaisesti, miltä ekologisen taiteen välitilinpäätös ilmastonmuutokseen havahtumisen aikakaudella tähän mennessä näyttää. Hänen mukaansa paljon on petrattavaa siinä, miten taideinstituutioiden rakenteet jäsen-tyvät uusiksi arvottamaan jotain muuta kuin massiivisinta liikkuvuutta ja näyttävyyttä. Ympäristöä käsittelevä taide saattaa suorastaan toisintaa yksinkertaistavaa kahtiajakoa luonnon ja ihmislähtöisen kulttuurin välillä, tai taideteokset jääää pintapuoliseksi tieteellisen tiedon kuvittamiseksi. Nurmenniemi esittää vastalääkkeeksi mahdollisimman moniulotteista taidetta, joka etsii yhä uusia keinoja ottaa huomioon ekologisen tilanteen ja etsii jälkifossiilisia toimintatapoja.

Ympäristö, yhteiskunta ja niissä vaikuttavat omalakisiet, monimutkaiset kytkennät ja takaisinkytkennät liikehtivät hitaammalla aikajänteellä kuin kuraattoreiden, kriitikoiden ja yleisön välittömin mielenkiinto. Vaikka pakolaisista kertovat teokset vaihtuivat sienten ja homeiden yhteiseloa tai mustekalojen ja tekoälyn monilonkeroista kommunikaatiota tutkiviin teoksiin muutamassa vuodessa, teosten taustalla olevat hankalat kysymykset elintilasta ja epäselvästä tulevaisuudesta eivät häviä, kun festivaalit päättyvät ja näyttelyt puretaan. Siksi tarvitaan myös sitkeää, sesongeista piittaamatonta taiteen ja aktivismin yhteen nivoutumista. Esimerkiksi taiteilija Mox Mäkelän alun perin jo 2009–2010 toteuttama, rannalle huuhtoutuneita jätteitä tutkinut kokonaisuus *Paimenen ranta* oli ehkä joitain vuosia aikaansa edellä suhteessa hitauteen, jolla merien muovijätteistä on huolestuttu valtamediassa ja arkikeskustelussa. Kokonaan uusien teosten lisäksi myös aiemman yhteiskunnallisen taiteen toiveuusinnat ja luova kierrätys olisivat paikallaan, miksei myös niiden arviointi uudessa valossa ja uusissa tilanteissa.

On kestämatöntä, jos säätiöt ja muut rahoittavat tahot apurahailmoituksiinsa ja teoshauissaan jo ennalta määrittelevät, mistä tällä kertaa keskustellaan ja millaisin äänenpainoin. Taiteen määrittelemisen jo etukäteen ajankohtaiseksi tai vaikuttavaksi voi kääntyä joko taidetta itseään tai, vielä pahempaa, sen auttamisinnon kohdetta vastaan. Pitkäjänteinen aktivismi istuu vaikeasti tuoreiden spehtaakkalien ja rohkeiden avausten etsintään. Siksi niin rahoittajilta kuin kriitikoilta kysytään myös kykyä nähdä ja nostaa esiin taiteilijoita, jotka käsittelevät poliittisia, eettisiä ja ekologisia teemoja teoksissaan mutta eivät syystä tai toisesta ole nousseet välttämättä ”ajankohtaisuuden” valokeilaan. Samalla taiteilijoiden, kriitikoiden, kulttuuritoimittajien ja rahoittajien on kannettava myös ensi vuonna huolta viime vuoden sorretuista – ei vain heistä, joiden ylle nyt lankeaa uutuusarvo.

TEOKSET JA TEKSTIT

Jenkin, Mark (2019). *Bait*. Early Day Films, Iso-Britannia.

Holmberg, Niilas, Jenni Laiti ja Outu Pieski (2018). *Moratoriadoaimmahat*. Neuvontapalvelu. moratoriadoaimmahat.org

Loach, Ken (2016). *I, Daniel Blake*. Sixteen Films et al., Iso-Britannia.

Loach, Ken (2019). *Sorry We Missed You*. Sixteen Films et al., Iso-Britannia.

Kjartansson, Ragnar (2012). *The Visitors*. Videoinstallaatio. Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Wien.

Mäkelä, Mox (2009–2010). *Paimenen ranta*. Monitaiteinen teoskokonaisuus. Suomi.

Tuomaala, Martta (2017). *FinnCycling-Soumi-Perkele! Vol 2*. Osallistava videoinstallaatio. Suomi.

Kermode, Mark (2019). "Bait review – one of the defining British films of the decade." *The Guardian* 1.9.2019. theguardian.com/film/2019/sep/01/bait-review-mark-jenkin-cornish-fishing-village

Kundera, Milan (1985/2002). *Olemisen sietämätön keveys* (Alkuteos *Nesnesitelná lehkost bytí* 1983). Suom. Kirsti Siraste. Helsinki: WSOY.

Mäkelä, Maria (2017). "Kertomus taitolajina." *Kiiltomato* 26.8.2017. kiiltomato.net/kertomus-taitolajina

Nurmenniemi, Jenni (2020). "Polttava taide." *EDIT taidemedia* 8.1.2020. editmedia.fi/sarjat/op-ed/polttava-taide/

Tuori, Anna & Aleksis Salusjärvi (2017). "Aikamme estetiikka. Kapitalistinen realismi." *Nuori Voima* 7.11.2017. nuorivoima.fi/lue/essee/aikamme-estetiikka-kapitalistinen-realismi

Ylikangas, Maaria (2020). "Hän polttaa vielä sikarin, hän pukeutuu vielä satiiniin. Ragnar Kjartanssonin *Visitors*." *Nuori Voima* 24.1.2020. nuorivoima.fi/lue/han-polttaa-viela-sikarin-han-pukeutuu-viela-satiiniin-ragnar-kjartanssonin-visitors

Emilia Koivumäki

Kun taide ei rakasta takaisin – elokuvakritiikki #metoon jälkeen

Vuoden 2018 lopulla *New York Times*issa ilmestyi kaksi artikkelia, joissa lehden toinen pääelokuvakritikko Manohla Dargis kirjoitti suhteestaan elokuvaan. ”What the Movies Taught Me About Being a Woman” on koskettava mietintö siitä, millaista on rakastaa taiteenlajia, joka ei aina rakasta sinua takaisin. ”What It’s Like to Be a Female Movie Critic in the #MeToo Era” taas pohtii, miten Harvey Weinsteinin tapaus auttoi kohtaamaan ja sanallistamaan sen arkipäiväisen seksismin, jota elokuvahistoria on täynnä. Artikkelista huokuu hiljainen raivo, joka on suurelta osalta itsekritiikkiä kriitikon omasta osasta syrjivien rakenteiden ylläpitäjänä. #Metoo muutti hiljenemisen aktiiviseksi teoksi ja herätti nukkuvan aktivistin.

Jälkimmäisen artikkelin ilmestyessä Weinsteinin suorittaman systemaattisen seksuaalisen häirinnän ja siihen liittyvien rikosten paljastumisesta oli kulu-
nut yli vuosi. Vaikka muutos ei vielä näkynyt suuresti valkokankailla, julkinen keskustelu oli muuttanut Dargisin mukaan hänen omaa suhtautumisensa valkokankaalla rehottavaan runsaaseen seksismiin, jonka hän elokuvia katsellessaan oli tottunut painamaan mielessään taka-alalle. Turhautumisen tunteeseen, joka tekstistä paistoi läpi, oli helppo samaistua.

#Metoo ei aloittanut keskustelua elokuva-alan seksismistä, mutta se toi sen suuremman yleisön tietoisuuteen. Dargis kuvailee tätä uutta, avoimempaa keskustelukulttuuria helpotukseksi. Kivuliaista tapahtumista syntynyt uusi tila vaatii kuitenkin, että aiheesta puhuminen ei jää vain uhrien vastuulle. Dargis painottaa, että elokuvissa nähtävässä seksismissä ei ole kyse vain naisten esineellistämisestä tai stereotyyppisistä hahmoista, joissa he elokuvissa usein esiintyvät. Keskustelun tulee kohdistua myös niihin tuotannon kerroksiin, joissa päätetään, millaisia tarinoita elokuvissa kerrotaan.

Arkipäivän seksismi elokuvissa ei ole uusi asia, eikä sen huomioiminen vaadi katsojalta tiettyä sukupuolta sitä ylläpitävien rakenteiden havaitsemiseen. Dargis kuvailee huomaamatonta seksismia elokuvissa kaikenkattavana taustana, joka tihkuu pikkuhiljaa fantasiamaailmasta todellisuuteen. Hän kirjoittaa, miten mutkatonta on tottua naisten hiljaisuuteen tai poissaoloon valkokankaalta. Elokuvien naishahmojen vartaloilla vaeltaviin katseisiin kohdistuvaan sisäiseen kritiikkiin on helppo turtua, kun esineellistäminen toistuu elokuvasta toiseen. Banaaliudessaan seksismi näyttäytyy niin loppumattomana, että siitä valittaminen tuntuu turhauttavalta taistelulta tuulimyllyjä vastaan. Läpinäkyvät rakenteet, jotka toistuvat elokuvista toiseen muuttuvat pikkuhiljaa näkymättömiksi, kun niitä ei tarkastele aktiivisesti.

Keskustelunavaus

#Metoo-liikkeen suurin saavutus eivät ole sen paljastamat nimet vaan keskustelukulttuurin avaaminen. Aktivisti Tarana Burken kehittämä huomiokampanja seksuaalisen häirinnän ja hyväksikäytön yleisyydestä otti tulta siipiensä alle vasta Weinstein-tapauksen tultua julki. Arkipäiväistä häirintää käsitellyt kampanja oli alkanut jo vuonna 2006, mutta se vaati isompia nimiä läpäistäkseen medianäkyvyyden rajapinnan. Kun Burken aihetunniste lähti leviämään sosiaa-

lisessä mediassa näyttelijä Alyssa Milanon tweetistä vuonna 2017, se samalla liitti kampanjan vahvasti elokuva- ja viihdeteollisuutta koskeviin keskusteluihin ja sähköisti keskustelukulttuurin.

Huomiokampanjana #metoo nosti esiin, miten monen naisen arkea seksuaalinen häirintä ja väkivalta värjäsivät. Se vaati aiheelle huomiota ja uhrien tarinoille kuulijoita. Sen rinnalle perustettiin tammikuussa 2018 Time's up -liike, joka keskittyy työelämään. Liikkeen suurimpina tavoitteina olivat turvalliset työskentelyolot työpaikoilla sekä tasa-arvoinen palkkaus. Hollywood näyttelijöiden perustamalla organisaatiolla haettiin konkreettisia tekoja #metoon paljastamien rakenteiden muuttamiseen. Time's upin toimintaan kuuluu esimerkiksi lainopillista neuvontaa sekä tuen antaminen ja auttavien palveluiden luokse ohjaaminen häirintätapauksissa. Vaikka liike on perustettu Hollywoodissa, ei se rajoitu vain elokuva- ja viihdeteollisuuden tekijöihin.

Suomalaisen esittävän taiteen tekijöiden vastine #metoo-liikkeelle oli #kulisientakana, joka otti mallia Ruotsin elokuva-alaa ravisutelleesta #tystnadtagningsliikkeestä. Uhrien ja tekijöiden sijaan keskityttiin anonymieihin tarinoihin. Seksuaalista häirintää tai väkivaltaa kokeneiden naisten näkökulmat pysyivät yhä keskiössä, mutta tapausten todistamisesta ja tuomitsemisesta tuli kollektiivinen teko, joka tarjosi uhreille anonyymiteetin, jos he sitä halusivat. Tämä lähtökohta hyppäsi suoraan instituutioiden ja rakenteiden pariin pohtimaan, miten muutos niissä olisi mahdollista toteuttaa.

Suomessa on lähdetty hakemaan konkreettisia muutoksia. Kulttuuriministeri Sampo Terhon pyynnöstä Jaana Paanetoja opetus- ja kulttuuriministeriöstä teki vuonna 2018 ilmestyneen selvitysraportin ”Häirintä ja muu epäasiallinen kohtelu elokuva- ja teatterialalla”. Raportissa käytiin läpi Suomen tilannetta ja ehdotettiin muutoksia, joilla elokuvateollisuudesta tehtäisiin tasa-arvoisempi ja turvallisempi työpaikka kaikille. Työturvallisuuskeskus on myös julkaissut vuonna 2019 kaksi opasta: ”Elokuva- ja TV-tuotantoalan työsuojeluopas” sekä ”Elokuva ja TV-tuotantoalan työhyvinvoinnin erityispiirteitä” -digijulkaisu. Ne kertovat alalla työskente-

leville heidän oikeuksistaan ja miten he voivat tunnistaa häiritsevän käytöksen työpaikoillaan. Lisäksi esimerkiksi Women of Film Finland -järjestö on organisoinut opetustilaisuuksia rikoslaillisista oikeuksista alalla työskenteleville ihmisille.

#metoo-vallankumous-kirjassa Aalto-opiston elokuva- ja televisiokäsikirjoituksen professori Raija Talvio nosti esiin suomalaisen elokuvakoulutuksen tilanteen, jossa korkeakouluihin hyväksytään liki yhtä paljon miehiä ja naisia, mutta valmistuneet opiskelijat eivät työllisty tasa-arvoisesti. Talvio kuvailee koulutuksen opettavan naiset haaveilemaan kevyemmistä työurista ja konservatiivisten ajatusmaailmojen pitävän yhä elokuvien työryhmät miehisinä linnakkeina. Viime vuosina Women in Film & Television Finland -järjestön erilaiset projektit ovat lähteneet tarjoamaan naisille mentoreita omalta alalta sekä yhteisiä teknisiä workshopeja omien taitojen kehittämiseksi. Esimerkiksi vuosina 2018–2019 Suomen Kulttuurirahaston kanssa toteutettu NÄKYVÄKSI-hankehautomo tarjosi naiskäsikirjoittajille aikaa ja tukea hioa omia ideoitaan käsikirjoituksiksi.

Suomen tilannetta käsittelevässä *#metoo-vallankumous*-kirjassa Heidi Lindén nostaa konkreettisista muutoksista puhuttaessa pintaan erityisesti kolme teemaa: vastuullisuus sekä inklusiivisuuden ja läpinäkyvyyden lisääminen. Häirintään syyllistyneiden henkilöiden joutuminen vastuuseen teoistaan vaatii toimiakseen myös uusia rakenteita, joissa tieto työntekijöiden oikeuksista kulkee ja jossa uusista rikkomuksista voidaan ilmoittaa tarvittaessa anonymisti. Läpinäkyvyys keskusteluissa rahoituksesta, palkoista ja sopimuksista toisi neuvottelijat tasa-arvoisemman pöydän ääreen, ja moniäänisyys tarjoaa uusia näkökulmia ja joustavuutta niihin instituutioihin, jotka vastaavat rahoituksesta. Raportoiminen rakenteiden muutoksesta kuuluu kulttuurijournalismin piiriin, mutta näiden päämäärien soveltaminen elokuvakritiikkiin ei ole ainoastaan mahdollista vaan myös suositeltavaa.

#Metoo-liikkeen peräänkuuluttama vastuullisuus voi näkyä kritiikissä siinä, että yhteiskunnallisiin epäkohtiin tartutaan hanakammin. Parhaimmillaan elokuvakritiikki sitoo elokuvan sitä ympäröivään maailmaan. Se toimii vuoropuhe-

lunavaajana elokuvan ja katsojan välillä ja voi nostaa elokuvien teemoista esille vaikeitakin yhteiskunnallisia kysymyksiä. Uteliaisuus kohdata uusia maailmoja ja tarinoita on yksi kriitikon tärkeimmistä ominaisuuksista. Ikkunat erilaisiin mielenmaisemiin kertovat aina jotain ulkopuolisesta maailmasta. Yksikään elokuva ei synny poliittisessa tyhjiössä.

Yhteiskunnallisen näkökulman tuominen kritiikkiin ei tarkoita, että kritikko sivuuttaisi elokuvan ja sen muodon omissa teksteissään. Tärkeiden aiheiden käsittely ei tee elokuvasta lähtökohtaisesti parempaa, koska myös huonot elokuvat voivat esittää eettisesti kiinnostavia kysymyksiä. Tällaisten asiaelokuvien kohtelu silkkihansikkain ei ole palvelus elokuvantekijöille sen enempää kuin kriitikollekaan. Elokuva ansaitsee rehellisen kritiikin, joka voi nostaa esiin progressiiviset ideat, mutta arvioi teosta samalla myös taiteellisin tai genreen liittyvien kriteerein ja perustein. Kritiikin vilpittömyydestä ei tule luopua. Ristiriitaisille tunteille löytyy aina tilaa hyvän argumentoinnin kautta.

2000-luvulla elokuvakritiikkiin on valunut erilaisia tapoja käsitteellistää ja mitata seksismiä sekä muuta syrjintää. Suosituksi noussut Bechdelin-testi on peräisin vuonna 1985 ilmestyneestä Alison Bechdelin sarjakuvastripistä. Bechdel ei laatinut sitä ehdottomaksi mittariksi feministiselle elokuvalle vaan keinoksi havainnollistaa, miten harvoin naisten arkea kuvataan riippumattomana mieshahmoista. Ohjaaja Ava DuVerneyn mukaan nimetyn rinnakkaistestin säännöt ovat samat, mutta naishahmot ovat tällä kertaa rodullistettuja. Pelkkien testien läpäiseminen ei kuitenkaan kerro, mitä elokuva tekee näillä elementeillä. Paperilla hyvältä kuulostava idea voi valkokankaalle saapuessaan toistaa tuttuja rakenteita ja stereotyyppioita.

Esimerkiksi uudenlaisesta sosiaalisesta katseesta elokuvan arviointiin voidaan nostaa yhdysvaltalainen Mediaversity-sivusto. Sen intersektionaalisissa katsannoissa elokuva jää taiteenlajina sivuosaan ja arviot keskittyvät tarkastelemaan, mitä elokuva kertoo sukupuolten välisestä tasa-arvosta, etnisyydestä tai seksuaalisista vähemmistöistä. Sivusto ei syvenny vain tapahtumiin kame-

ran edessä vaan käsittelee myös tuotannollisia elementtejä. Mediaversity ei yrittäkään näyttäytyä elokuvakritiikkinä, sen sijaan se korostaa asemaansa aktivismin muotona. Näin kiinnostuksen ja arvostelun kohteena ovat juuri rakenteet, eivät suoranaisesti elokuvat. Elokuvakritiikisivusto Cherry Picks on ratkaisut asian eri tavalla. Se pitää kritiikkinsä kritiikkinä mutta huomioi naisten aseman kritiikkien viereen laitetulla Cherry Check -laatikolla, josta lukija voi katsoa täyttääkö elokuva Bechdelin testin tai kamerantakaista tasa-arvoa laskevat ReFrame- ja F-Rated-testit.

On tärkeää, että myös kriitikot tarttuvat siihen, millaisia kuvia eri sukupuolista rakennetaan valkokankaalla. Tähän ei kuitenkaan päästä pelkällä pisteiden laskulla ja käymällä läpi elokuvan eri elementtejä. Kun vuonna 2019 Anna Paquinin rooli Martin Scorsesen *The Irishman*issa ja Margot Robbie Quentin Tarantinon *Once Upon a Time ...in Hollywood*issa saivat osakseen kritiikkiä hahmojen puhumattomuudesta, nousivat ne edustamaan laajempaa keskustelua hiljaisista naisista valkokankaalla. Se otettiin paikoin vastaan elokuvien tai näyttelijöiden mustamaalauksena, vaikka taustalla vaikutti vain toive siitä, että naisia nähtäisiin muissakin rooleissa kuin edustamassa omantunnon ääntä tai symboloimassa aikakauden menetettyä viattomuutta. Vaikeiden aiheiden esille nostaminen kritiikissä ei aina tarkoita koko elokuvan tyrmäystä, vaan dialogin avaus voi johtaa hyvinkin hedelmällisiin pohdintoihin.

Puuttuvat näkökulmat

Printtilehdissä elokuville ja kritiikille tarjottu tila on vuosien saatossa niin maa-ilmalla kuin Suomessakin pienentynyt huomattavasti. Ensi-iltojen määrä ei kuitenkaan ole laskenut, ja seurauksena on ollut kirjoittajakunnan suppeneminen. Samoja kritiikkejä julkaistaan eri lehdissä, mikä kaventaa näkökulmien monimuotoisuutta.

Mittavia tutkimuksia kriitikkojen sukupuoli-jakaumasta ja etnisistä taustoista on havahduttu tekemään vasta 2000-luvun puolella. Kaksi suurinta tutkimusprojektia kriitikkojen moniäänisyyden näkymisestä elokuvakritiikeissä ovat kumpikin amerikkalaisia, ja kolmas projekti, joka tulee Ranskasta, on laajenemassa koskemaan Eurooppaa yleisemmin. Suomessa elokuvakritiikkiä on tutkittu pitkälti vain loppu-töiden ja gradujen tasolla. Ne keskittyvät usein sisältöjen lähilukuun ja erilaisten kritiikintyylien tunnistamiseen, eikä niissä ole tartuttu kirjoittajien sukupuoleen ainakaan kovin järjestelmällisellä tavalla.

San Diegon yliopiston ”Thumbs Down 2019: Film Critics and Gender, and Why It Matters” -tutkimuksen juuret ovat vuodessa 2007. USC Annenberg Inclusion Initiative -aivoriihen ”Critic’s Choice? Gender and Race/Ethnicity of Film Reviewers Across 100 Top Films of 2017” taas julkaistiin kesäkuussa 2018 ensimmäistä kertaa. Jälkimmäinen tutkimus keskittyy vain sadan suosituimman elokuvan kritiik-kien tarkasteluun, kun ensimmäinen kohdistuu naisten asemaan laajemmin. Tutki-mukset pohjaavat kummatkin Rotten Tomatoes -sivustojen dataan, eikä vastaavan laajuista tutkimusta ole Euroopassa vielä tehty. Keväällä 2019 Cannesin elokuva-juhllilla Le Collectif 50/50 julkaisi lyhyen tutkimuksen ”Parity Among Film Critics in France”, joka käsitteli ranskalaisen elokuvakritiikin tilaa. Yhdessä EUn Creative Europe MEDIAN kanssa tehty tutkimus on tarkoitus laajentaa koskemaan Euroop-paa yleisemmin. Tuloksia odotetaan vuoden 2020 kuluessa.

Tutkimukset kertovat samaa sanomaa siitä, että elokuvakritiikki on yleisesti ottaen hyvin miehinen alue. Yhdysvalloissa jokaista naiskriitikkoa kohtaan löytyy kaksi miestä, ja kun katse suunnataan rodullistettuihin kritikoihin, laskee edustus entisestään sukupuolesta riippumatta. Ranskassa 37 prosenttia kritikoista oli nai-sia. Tutkimukset pohjaavat hyvin binaarisiin sukupuoli-oletuksiin.

Tutkimusten mukaan naiskriitikot kirjoittavat vähemmän kritiikkejä kuin mie-het ja myös suppeammalta alueelta. Naisten äänet painottuvat koskemaan koko-perheenelokuvia, draamoja ja romanttisia komedioita, mutta naisvalta ei vallitse yhdestäkään lajityypistä kirjoittaessa. Julkaisukanavat niin Euroopassa kuin Yhdys-

valloissakin ovat useammin naisille suunnatuissa aikakauslehdissä kuin elokuva-harrastajille tarkoitetuissa julkaisuissa tai isoimmissa päivälehdissä. Vaikka tämä ei välttämättä korreloi kritiikin kunnianhimoisuuden kanssa, tarkoittaa se kuitenkin, että heidän puheenvuoronsa jäävät helpommin vain naislukijakunnan luettaviksi.

Yhdysvaltalainen Cherry Picks -sivusto on lähtenyt taistelemaan tätä näky-mättömyyttä vastaan omilla Rotten Tomatoes -tyylisillä sivuillaan, joille on kerätty ainoastaan naisiksi identifioituvien henkilöiden sekä muunsukupuol-isten kirjoittamia kritiikkejä. Vuonna 2018 avattu sivusto kritisoi Rotten Toma-toesin tapaa painottaa sivuillaan Top Critics -kategoriaa, johon kutsutaan ainoas-taan tasaisen pitkän työuran samassa julkaisussa tehneitä kriitikkoja. Naisten urat eivät usein taivu näihin kaavoihin, mistä syytä Top Critics -kategoriassa pai-notus on hyvin miehinen. Vaikka Cherry Picks on onnistunut nostamaan naisia ja muunsukupuolisia kriitikkoja keskiöön, on sen intersektionaalisuutta kritisoitu. Esimerkiksi sivuston järjestämässä #WomenForConsideration-palkintokampan-jassa keskityttiin sukupuoleen, mutta unohdettiin elokuvateollisuudessa töitä tekevät rodullistetut naiset.

Tammikuun 2020 alussa virallisesti avattu Time's Up Entertainmentin Criti-cal-tietokanta on ottanut erilaisen lähestymistavan toimitusten kriitikkokuntien monipuolistamiseen. Se lähtee ajatuksesta, että naisille ei tarvitse luoda omaa tilaa, vaan tilan on löydettävä toimituskunnista. Time's Upin ylläpitämä sivusto tarjoaa muille kuin valkoisille cis-miehille mahdollisuuden luoda profileja ja esi-tellä töitään. Tietokannan on tarkoitus helpottaa toimituskuntia erilaisten äänien palkkaamisessa. Vuonna 2018 toimintansa aloittanut Critical on jo tehnyt yhteis-työtä festivaalien kanssa, ja esimerkiksi Toronto Film Festival, Sundance Film Fes-tival sekä South by Southwest ovat lisännet akkreditointioikeuksia vähemmistöjä edustaville kriitikoille. Mukana yhteistyössä on myös Rotten Tomatoes, joka on lähtenyt muuttamaan omia sivustolle hyväksyttävien kriitikoiden kriteereitä ja on aloittanut apurahaohjelman, joka mahdollistaa vähemmistöihin kuuluvien free-lancereiden matkustamisen elokuvafestivaaleille.

Kolmesta kriitikotutkimuksesta pisimpään toiminut San Diegon yliopiston Thumbs down on alkanut etsiä tarkempia vastauksia siihen, miten sukupuoli näkyy sisällöissä. Elokuvien tähtijakaumassa se ei näy merkittävästi, eivätkä kriitikot suosi omaa sukupuoltaan edustavia tekijöitä keskeistä positiivisemmilla arvioilla. Yksi suurimmista eroista kriitikkojen kirjoituksissa kuitenkin koski tekijöiden kreditoimista. Miesohjaajan nimesi teksteissään reilusti yli 3/4 kirjoittajista, mutta naisten kohdalla tapahtui suuri pudotus. Naiskriitikoista naisohjaajan nimesi vain 31 prosenttia ja mieskriitikot liki puolittivat tämän 16 prosentin osuudellaan. Myös miesohjaajien filmografiat nousivat useammin esille. Naistekijät jäivät näkymättömiksi usein jopa omia teoksiaan käsittelevissä teksteissä.

Syitä naistekijöiden nimien puuttumiselle voi olla monta. Elokuva usein määrittää, mihin suuntaan kritiikkiä lähdetään viemään, ja joskus teemat tai näyttelijäsuoritukset nousevat ohjaajan ohi. Tilanpuute ja juttujen tiukat merkkimäärät vaikuttavat myös. Tämä ei kuitenkaan selitä, miksi miesten nimeäminen tapahtuu miltei järjestelmällisesti, kun naisten nimet karsitaan teksteistä pois. Toki San Diegon yliopiston tutkimus on keskittynyt Yhdysvaltojen tilanteeseen, eivätkä tulokset ole suoraan verrattavissa suomalaiseen kritiikkiin. Tutkimustulokset voivat kuitenkin herätellä kriitikkoja tarkastelemaan omia käytäntöjään tekijöiden esille nostamisessa.

Elokuvaverkkoja luomassa

Vaatus elokuvateollisuuden läpinäkyvyyteen on asia, johon myös elokuvakriitikot voivat vaikuttaa. Jos elokuva-alan tasa-arvoon tähtäävä liike vaatii rahavirtojen ja työmahdollisuuksien näkyväksi tekemistä, on kriitikoiden mahdollista nostaa esiin se, miten tasa-arvoisena naisten asema näyttäytyy osana elokuvateollisuutta. Miten heistä kirjoitetaan, miten tekijöille luodaan aktiivinen menneisyys ja miten naisten tähdittämiä elokuvia arvotetaan, ovat kaikki aiheita,

jotka elokuvakritiikki voi nostaa esiin. Niistä vaikeneminen on myös valinta, eikä siksi yhtään vähemmän poliittisempi tapa käsitellä aihetta.

Vuosikausia jatkunut kritiikki suurien elokuvafestivaalien vääristynyttä sukupuolijakaumaa vastaan saa usein vastakaikua elokuva-arvioissa. Naisohjaajien festivaalimenestyksen kuvailussa nousee usein esiin, miten harvoin he näkyvät festivaalien ohjelmistoissa. Vuonna 2016 leviämään lähtenyt 50/50by2020-iskulause sisältää vuosikausien tasa-arvotyötä, jossa myös kriitikot ja kulttuurijournalistit ovat olleet tärkeässä osassa. Julkinen painostus sai Cannesin elokuvajuhlat vihdoin 2018 allekirjoittamaan Le Collectif 50/50 -ryhmän esittämän lupauksen tasa-arvosta niin kilpailusarjoissa kuin festivaaliorganisaation sisälläkin. ”50/50×2020 Pledge for Gender Parity and Inclusion in Film Festivals”-lupauksen on nyt allekirjoittanut yhä useampi festivaali ympäri maailmaa. Suomessa esimerkiksi Rakkautta & Anarkiaa -festivaali allekirjoitti sen vuonna 2019 ja sitoutui näin työskentelemään elokuva-alan tasa-arvon puolesta.

Kriitikot ovat mukana elokuvahistorian kirjoituksessa. Se, miten tekijöistä kirjoitetaan ja minkälaista painoarvoa heidän uralleen annetaan, on osaltaan toistamassa niitä kertomuksia, jotka tukevat elokuvakaanoneiden rakenteita. Ei ole täysin sama, kenestä kirjoittaja käyttää sanaa ”mestari” ja kenen elokuvaan tekijän tuotantoa verrataan. Ilmaisilla luodaan mielikuvia tekijöiden paikasta elokuvahistoriassa, ja kun niitä tarpeeksi usein toistetaan, niistä voi tulla tosia.

Taustoittaessaan elokuvia kriitikot luovat elokuvallisia verkostoja, jotka paljastavat ohjaajien tyylillisiä ratkaisuja, muotoutuvaa kuvallista kieltä tai elokuvissa toistuvia teemoja. Jos San Diegon yliopiston tutkimuksen tuloksia katsoo tässä valossa, on helppo nähdä, miksei naisista puhuta mestareina samassa määrin kuin miehistä. Naisohjaajien työurien tarkastelu voisi myös paljastaa vuosia jatkuneita hiljaisia jaksoja, jotka juontuvat vaikeuksista löytää rahoitusta projekteille. Tällä tapaa voidaan esimerkiksi tuoda läpinäkyvyyttä juuri niihin prosesseihin, joita myös feministinen liike elokuva-alalla on halunnut nostaa esiin.

Omien katvealueiden kohtaaminen vaatii valppautta. Tiukkojen aikataulujen ja pienten merkkimäärien kohdalla ei aina ole mahdollisuutta lähteä avaamaan tekijän taustoja jokaisessa kritiikissä, varsinkin jos elokuvan teemat vievät tekstiä toiseen suuntaan. Kaikkia tekijöitä ei tarvitse aateloida mestareiksi, mutta on kuitenkin terveellistä tarkastella laajemmin omia käytäntöjä tekijöiden nimeämisessä ja siinä, miten heistä puhuu. Tasapainon tavoittelun ei kuulu vaikuttaa kriitikon rehellisyyteen, mutta jos omassa työssään huomaa nostavansa esiin toistuvasti vain yhden sukupuolen edustajia, voi pohtia korjausliikkeiden tekemistä.

Niinkin yksinkertainen asia kuin kritiikin ohella julkaistavien kuvien valinta voi vaikuttaa lukijaan suuresti. Pitkänlinjan elokuvakriitikko Anne Thompson on useaan otteeseen puhunut siitä, miten suurtenkin elokuvien naispääosat ja tekijät voivat unohtua, jos niistä ei systemaattisesti pidä ääntä. Hän on kertonut valitsevansa kuvitukseksi sellaisia kuvia, joissa esiintyy naisia, aina kun se on mahdollista. Nimien ja kuvien toistuva esiin nostaminen voi joskus tuntua itseltään selvän tiedon turhalta toistolta, mutta se voi myös olla ensimmäinen kerta, kun lukija törmää tietoon.

Hitaita liikkeitä

Puheet kritiikin politisoitumisesta tuntuvat viime vuosina nousevan pintaan tasaisin väliajoin. Jos elokuvateollisuus on alkanut pikkuhiljaa havahtua siihen, että elokuvat eivät aina vastaa sitä ympäröivää todellisuutta, niin miksei kritiikikin toimisi samoin? Kritiikki on luonteeltaan elokuvateollisuutta notkeampi tekemään muutosliikkeitä, koska se pystyy reagoimaan muuttuvaan maailmaan nopeammin. Kumpikaan ei ole ollut koskaan vapaa politiikasta, vaikka pinnalla vaikuttavat aiheet ja poliittiset virtaukset voivatkin vaihdella.

Manohla Dargisin ”What the Movies Taught Me About Being a Woman” muistuttaa, että elokuvat eivät ole olleet historiallisesti kaikille tasavertainen pako-

paikka todellisuudesta. Siinä missä ne ovat tarjonneet miehille erilaisia samaistumisen kohteita, ovat elokuvien ehdottamat unelmat naisille pienempiä. Lukemattomat rakkauden kohteet, miehiään tukevat vaimot ja kauhuelokuvien naisuhrit kertovat ympäröivässä maailmassa vallitsevasta vallan epätasapainoista. Toisaalta elokuva on aina myös tarjonnut mahdollisuuksia tarttua valtavirrasta poikkeaviin hahmoihin, jotka monitulkinnallisuudellaan tarjoavat radiikaalejakin samaistumiskohtia.

Nykypäivän näkökulmasta katsottuna vanhojen rakkaiden elokuvien uudelleen arvioiminen voi olla vaikeaa. Varjot erottuvat selkeämmin. Esimerkiksi Dargis nostaa suostumuksen kuvaamisen elokuvissa. Ei tarvitse mennä kauaksi törmätäkseen romanttisiksi maalattuihin pakotettuihin suudelmiin ja muuhun käytökseen, joka #metoon aikakaudella näyttäytyy hyvin eri valossa kuin omana aikanaan. Uudelleen arvioimisen ei Dargisin mukaan tarvitse kuitenkaan tarkoittaa, että rakkaus ajatusmaailmaltaan vanhentuneita elokuvia kohtaan kuulisi. Problemaattisuuden tiedostaminen tuo kontekstia, mutta sen ei tarvitse hävittää tunnesidettä. Vaikeitakin asioita voi rakastaa.

Kun yli satavuotias taidemuoto on viime vuosikymmeninä laajentanut horisonttiaan, on muutos tuonut tasa-arvoa jarruttavat rakenteet niidenkin tietoisuuteen, jotka eivät ole niitä aikaisemmin huomanneet. Keskustelut naisten rooleista tämän muutoksen keskellä eivät ole #metoon ansiota, vaan taustalla on pitkälinen työ, jolle liike toki on tuonut enemmän painoarvoa ja tilaa mediassa. Identiteettipoliittisten näkökulmien nostaminen osaksi kritiikkiä toimii aktiivisena muistutuksena tästä epätasa-arvosta. Se voi myös paljastaa oman aseman etuoikeutuksia ja herättää siksi vastareaktioita.

Yhteiskunnallisen kritiikin nostaminen osaksi keskustelua ei ole hyökkäys elokuvaa taiteenlajina kohtaan. Elokuvan luomismahdollisuuksilla ei ole muita rajoja kuin rakenteiden jähmeys. Kritiikki näitä taustavoimia kohtaan syntyy rakkaudesta taiteenlajiin ja halusta avata sen maailmaa huomioimaan yhä laajempaa katsojakuntaa.

KIRJALLISUUS

- Smith, Stacy L., Marc Choueiti & Katherine Pieper (2018). "Critic's Choice? Gender and Race/Ethnicity of Film Reviewers Across 100 Top Films of 2017." USC Annenberg Inclusion Initiative. <http://assets.uscannenberg.org/docs/critic-choice-2018.pdf>
- Dargis, Manohla (2018). "What the Movies Taught Me About Being a Woman." *New York Times*, 30.11.2018. <https://www.nytimes.com/interactive/2018/11/30/movies/women-in-movies.html>
- Dargis, Manohla (2018). "What It's Like to Be a Female Movie Critic in the #MeToo Era." *New York Times*, 30.12.2018. <https://www.nytimes.com/2018/12/30/movies/female-movie-critic-metoo.html>
- Lauzen, Martha M. (2019). "Thumbs Down 2019. Film Critics and Gender, and Why It Matters." The Center for the Study of Women in Television and Film at San Diego State University. https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2019/05/2019_Thumbs_Down_Report.pdf
- 50/50 2020 ja Creative Europe MEDIA (2019). "Parity Among Film Critics in France." http://collectif5050.com/docs/5050x2020_Etude-Critique_EN.pdf
- Lindén, Heidi ja työryhmä (2018). *#metoo-vallankumous – Miten hiljaisuus rikottiin?* Helsinki: Like.

Anton Vanha-Majamaa

Oletko katsonut sitä sarjaa? – Eli kuinka tv-yleisöt pirstaloituivat, eikä hyvällä ja huonolla ole enää merkitystä

Kävin lokakuussa valassafarilla Sri Lankassa. Laivaan oli pakattu kolmisenkymmentä turistia, sata pulloa vettä ja riittävästi muonaa koko päivän retkelle. Puksutimme tuntikaupalla avomerta kohti, rantaviiva hävisi näkyvistä ja pian olimme keskellä sinistä aavaa. Sakea usva toi horisontin likelle.

Matkan varrella usvasta tunki läpi soutuveneiden kokoisia purtiloita, joissa avuliaat kalastajat huusivat kovaan ääneen ohjeita ja viittiloivät sinne, missä valaita oli ilmeisesti nähty. Vihjeen saatuamme posotimme vartin eteenpäin, kunnes vastaan tuli uusi vene kalastajineen, huutoineen ja viittiloiteineen.

Lopulta olimme jossain ei-missään. Moottori sammutettiin, oppaat hiljenivät ja kohdistivat katseensa eri ilmansuuntiin.

Intian valtameri on täynnä valaita. Sri Lankan lähetyvillä liikkuu ainakin sinivalaita, ryhävalaita, sillivalaita, miekkavalaita, lahtivalaita, brydenvalaita, melonipäävalaita, hanhennokkavalaita, mustahammasvalaita, etelänpullokuaivalaita, lyhyteväpallopäitä ja kaskelotteja.

Nyt piti vain katsoa, etsiä ja odottaa, mikä näistä valaista olisi meidän.

Safari muistutti tv-kriitikon työstä. Kuin valaan etsiminen valtamerestä, myös tv-kriitikon työ on sumussa sohimista, vihjeiden perusteella kaasuttamista ja lopulta umpimähkään passiin asettumista heti kun jossain vilahtaa evä. Valinnan tekemistä: Tämä olkoon meidän valaamme tänään, ja tätä kaikkea se kertoo meille merten ekosysteemeistä.



Varhaislapsuuteni telkkarissa näkyi kaksi kanavaa, Yle TV1 ja Yle TV2. Muistan Arvi Lindin, Ansan ja Oivan. Mutta siitä on ikuisuus. Synnyin loppuvuodesta 1988 ja olen varttunut aikuiseksi aikana jolloin tv-kanavien määrä on Suomessa räjähtänyt, dvd-teollisuus murtanut maantieteelliset sekä lineaarisen lähetysvirran rajat ja suoratoisto kääntänyt lopulta kaiken pääläelleen.

Pitkään televisiota valutettiin muutamasta hanasta kiveen hakattuina ajan-kohtina. Televisio oli kankeita puolen tunnin ja tunnin mittaan sorvattuja formaatteja, funktionaalista ja ekonomista tekniikkaa ja koko kansan harhauttamista elämän kurjuudelta. Kuvaa ja ääntä, joiden ympärillä myytiin pesuaineita, autoja, vakuutuksia ja onnea. Suomessa ensimmäiset televisiot tulivat Stockmannille vuonna 1950, ja niissä esiteltiin tavaratalon tuotteita.

Nyt televisio on taidetta, jonka äärellä jokainen voi viettää viisi minuuttia tai viisitoista tuntia kotisohvalla, juoksumatolla tai raitiovaunussa. Televisiota tekevät kunnianhimoiset, taiteelleen omistautuneet ihmiset, joiden taustat ovat elokuvassa ja jotka visioivat draamasarjojaan kausikaupalla tulevaisuuteen. Vuosituhannen vaihteesta lähtien televisio on ollut modernia mafiaeeposta (*The Sopranos*), dickensiläistä yhteiskuntakairausta (*The Wire*), eksistentialistista kapitalismin kritiikkiä (*Mad Men*) ja surrealismia (*Twin Peaks: The Return*).

Toisaalta se on myös realitya, jossa rikkaat botox-rouvat käyvät punaviinisotaa (*The Real Housewives*) ja köyhät opiskelijat kuivapanevat tropiikissa (*Love*

Island), sekä second screen -katselua, hashtageja, Instagramissa leviäviä meemejä, chatfiktiota ja Tiktok-videoita.

Kaikista aikamme taiteenlajeista televisio on mullistunut 2000-luvulla täydellisinmin. Siksi televisiosta kirjoittavan kriitikon työ on ollut niin antoisaa, vaikeaa ja turhauttavaa.



Vuonna 2019 Yhdysvaltain televisiossa pyöri yhteensä 532 käsikirjoitettua tv-sarjaa. Määrä on noussut koko 2010-luvun ajan kiitos suoratoistopalveluiden ja kaapelikanavien. Netflix, Amazon Prime ja HBO ovat ajaneet perinteisten tv-kanavien ohi, ja Apple TV+ sekä Disney+ ovat seuraavina jonossa.

Telkkarin ja sitä tarjoavien alustojen määrä on kasvanut ympäri maailman. Suomessa perinteisten lineaaristen tv-kanavien rinnalle on noussut Ruudun, Elisa Viihteen, C Moren ja Yle Areenan kaltaisia palveluita. Niihin tuotetaan uutta alkuperäissisältöä, joka valuu myöhemmin vanhanmallisten tv-kanavien lähetysvirtaan. Alalla valitetaan, ettei käsikirjoittajia ole riittävästi, koska tarve on niin kova. Toisaalta kirjoittajia haetaan nyt myös perinteisten koulutuslinjojen ulkopuolelta, mikä osaltaan rikastaa tarjontaa.

Televisio on paitsi runsaampaa myös moniäänisempää kuin koskaan ennen. Sitä tekevät valkoiset ja ei-valkoiset; hetero-, homo- bi- ja asexuaalit; cismiehet, cisnaiset, trans- ja muunsukupuoliset; aikuiset, teinit ja kehitysvammaiset kaikilla maailman kielillä. Osa ison studion tukemana, osa rahatta omassa makuukammarissaan.

Yhtenäiskulttuuri on mennyttä, eikä katsojalukujen vertailu enää toimi. Joskus *Salatut elämät* oli miljoonalla katsojallaan television keihäänkärki, nyt *Nörtti: DragonSlayer666:n* kaltainen verkkosarja voi lyödä syvemmän loven kulttuuriin kymmenyksellä Salkkarien katsojamäärästä.

Televisio tuottaa yhteisöllisyyttä tehokkaammin kuin koskaan. *Temptation Islandia* kommentoidaan reaaliajassa sosiaaliseen mediaan #TISuomi-hash-tagilla, *Successionin* juonikuvioita spekuloidaan podcasteissa ja *Rick and Morty*sta tehtaillaan meemejä. Samalla yhteisöt ovat yhä pienempiä ja selvärajaisempia, tietyn kulttuurisen ilmiön, maantieteellisen rajauksen, somealustan tai arvomaailman ympärille kietoutuneita.

Sarja voi olla vuoden isoin juttu yhdessä porukassa, toisessa siitä ei olla kuultukaan.

Televisiota tehdään hiivatisti ja kaikki katsovat eri sarjoja. Tv-kriitikon työ on bongata sarjojen valtamereistä sini- ja ryhä- ja miekkavalaita, eli orangeis-thenewblackeja ja euphorioita ja jättekivoja, ja kertoa niiden kautta jostain isommasta.

Koska televisiota on niin paljon, se ei taiteenlajina mahdu yhteen suurteokseen – toisin kuin vielä silloin, kun oli *The Sopranos* eikä muuta, tai *Miami Vice* eikä muuta, tai *Ruusun aika* eikä muuta. Siksi yksi tv-kriitikko tai edes kokonainen media ei voi tyhjentävästi kertoa siitä, mitä kaikkea televisio on. Se on aina enemmän.



Olen kirjoittanut ja puhunut televisiosta pitkään. Vielä viisi vuotta sitten alle-viivasin kaikille sitä, kuinka televisio on vimpan päälle kunnianhimoinen taiteenlaji. Kuinka parhaat tv-sarjat ovat kuin romaaneja ja kuinka niitä luovat arvostetut elokuvantekijät. Stevensoderberghit, davidfincherit, martinscorse-set.

Tätä epistolaa välitin ylpeänä. Näin arvon jossakin, jota iso yleisö katsoi vielä ylen. Olin tietenkin oikeassa, mutta tykkäsin myös provosoida. Mitäs minä dostojevskeilla, kun on Matthew Weiner. Terkkuja vaan äidille, joka käski aina pois melutoosan äärestä.

Paljon on viidessä vuodessa virrannut bachelorettea lähetysvirrassa. ”Laatu-televisio” on yhä laadukasta, mutta olemme myös oppimassa katsomaan television koko tarjontaa tasapainoisemmin, monipuolisemmin ja viisaammin.

HBO:n laatusarjojen rinnalla toinen vuosituhanen alun tv-trendi oli realiteytien nousu ja siitä seurannut moraalipaniikki. Televisio täyttyi tyhjää puhuvista imbesilleistä, jotka panivat (*Big Brother*), pettivät (*Rysän päällä*), ryyppäsivät (*Sub Marine*), riitelivät (*Vaimomatskua*) ja tekivät itsestään pellen (*Idols*).

Reality oli nuorten ja työväenluokkaisten kansoittamaa roskaa, joka tarjosi katsojille tilaisuuden nauraa niille, joilla meni huonommin. Alempi keskiluokka saattoi realiteytien äärellä tuntea olevansa älykäs eliittiä, koska ainakaan he eivät heilutelleet heijareitaan kameralle laivaravintolan buffetpöydässä.

Pitkään mediatutkija Veijo Hietala oli ainut, joka kehtasi nähdä BB:ssä akateemista arvoa.

Nyt on toisin. Reality on muuttunut lempeämmäksi, mutta niin ovat katsomisen tavatkin. 2010-luvulla tositelevisiosta on opittu puhumaan entistä empaattisemmin ja analyttisemmin. Näkemään *Temptation Islandissa* meitä kaikkia yhdistävät ihmisluonnon varjoiset notkelmat, lukemaan *Selviytyjiä* peliteorian kautta ja spekuloimaan, miten toimisimme *Ensitreffit alttarilla* -tilanteessa.

Eilispäivän ryönä on nyt kahvitaukokeskustelukelpoa kulttuuria.

Tästä yhdysvaltalainen tv-kriitikko Emily Nussbaum on puhunut vuosia. Esseekokoelmassaan *I Like to Watch* (2019) Nussbaum kertoo pitäneensä nuoruudessaan televisiota roskana, kuten tapana oli 1950-luvulta lähtien ollut.

Syksyllä 1997 Nussbaum opiskeli kirjallisuutta New Yorkin yliopistossa, kun hän sattui näkemään jakson *Buffy, vampyyrintappaja*.

”Alkutekstit käynnistyivät suden ulvonnalla, hard rock -kitaroiden vilskeillä ja otoksilla, joissa Buffy harrastaa kung futa. Se näytti hyvältä tavalta tappaa aikaa ennen kuin palaisin analysoimaan prostituution teemoja George Eliotin *Daniel Derondassa*”, Nussbaum kirjoittaa.

Eliot sai kuitenkin jäädä. Nussbaum vajosi *Buffyn* äärellä ”ilon transsiin”. Sarja kokeili konventionaalisen pintansa alla uutta ja lavensi hienosti teini-iän draamailun faktisiksi elämän ja kuoleman kysymyksiksi. *Buffy, vampyyrintappaja* oli älykkäällä tavalla kohtalokas, hölmö, seksikäs ja leikkisä.

Nussbaum ei päässyt yli siitä, miksi *The Sopranos* oli ”aikansa tärkein amerikkalainen teos” ja *Buffy* vain tytöille suunnattua viihdykettä. ”*Buffy* oli discoa, *The Sopranos* oli rockia”, Nussbaum kirjoittaa.

Kyse oli korkean ja matalan välisestä keinoitekoisesta jaosta, mutta vielä syvemmin siitä, kenen tarinoita kerrottiin ja kenen tarinoihin yleisön uskottiin samastuvan. Kenen tarinoilla nähtiin arvoa.

Samasta kirjoitti musiikkikriitikko Kelefa Sanneh vuonna 2004. *The New York Times*issa julkaistussa esseessä ”The Rap Against Rockism” Sanneh kritisoi ”rockismia” – uskoa siihen, että oikeat instrumentit, ”vakava sanoma” ja ”autenttisuus” tuottavat ”oikeaa taidetta”. Vastakohtana oli pop, jota pidettiin pinnallisena, kaupallisena ja yhdentekevänä.

Nussbaumin tapaan Sanneh näki vastakkainasettelussa isompia kysymyksiä kuin sen, mikä miellyttää esteettisesti tai onko kuuliija kapinallinen vaiko kapitalisti.

”Poptähti, diskodiiva, lipsynkkaaja, ’ihanan huono’ hitintekijä: voisiko todella olla sattumaa, että rockistit asettavat usein valkoiset heteromiehet vasten muuta maailmaa? Kuin 25 vuoden takainen diskovastainen liike, tuntuu nykyinen rockistien konsensus heijastavan ajatusta paitsi siitä, miten musiikkia pitäisi tehdä, myös siitä, kenen sitä pitäisi tehdä”, Sanneh kirjoitti.



Kuluneiden kahden vuosikymmenen aikana maailman nussbaumit ja sannehit ovat haastaneet sitä, kenen tarinoilla on väliä. Käsitelleet *Buffyn*, *Sinkku-elämään* ja *Gilmoren tyttöjen* kaltaisia sarjoja asettamatta niitä miehisempien laatusarjo-

jen kanssa hierarkkiseen suhteeseen. Analysoineet poikabändi N'Syncissä aloittaneen Justin Timberlaken uraa ja musiikkia vertaamalla häntä Robert Plantiin tai Bob Dylaniin.

Olen saanut lukea älykkölehti *The New Yorkerin* sivuilta *Vanderpump Rules* -nimisestä realitystä (oheissarja *The Real Housewives* -realitylle) ja kulttuuriurheilumedia *The Ringeristä* siitä, kuinka vetävää tv-viihdettä *Selviytyjät 37* tuotantokaudellaan on.

Suomessa sannit ja anttituiskut ruokkivat älykästä popjournalismia ja kelpaavat vaikka änkyräaviisina syntyneen *Rumban* kanteen. *Helsingin Sanomien* kulttuurisivuilla julkaistaan esseitä 90 päivää *morsiamena* -realitystä ja Britney Spearsista.

Käsityksemme siitä, mikä on kritiikin arvoista, on laventunut ja katsomisen tavat monipuolistuneet. ”Kevyidenkin” tv-sarjojen kautta voidaan käsitellä vaikkapa sukupuolen representaatioihin ja yhteiskuntaluokkiin liittyviä kysymyksiä. Jos sellaiset sattuvat kiinnostamaan.



Konsensus on 2010-luvulla vanhentunut käsite. Internetin huomiokulttuurissa teoksen myönteinen vastaanotto synnyttää aina kielteisiä vastanäkemyksiä, jotka taas myönteisiä ja niin edelleen.

Osa näkemyksistä on paremmin, osa huonommin perusteltuja. Debatti on silti tärkeää, ja foorumit sekä sosiaalinen media tarjoavat sille hyvin tilaa. Koskaan ei ihmiskunnan historiassa ole käyty näin paljon keskustelua kulttuurista, taiteesta ja merkityksistä.

Ammattikriitikon tehtävä on osallistua tuohon keskusteluun ja tarjota näkökulmia, jotka ovat paremmin punnittuja, perusteltuja ja kontekstoituja kuin riviwitteristien raflaavat heitot.

Tv-kritiikin saralla tämä tarkoittaa joskus kaavamaisia mutta huolella tehtyjä jaksoarvioita, joskus tiukasti näkökulmitettuja kolumneja tai esseitä. George W. S. Trow'n *The New Yorker*issa julkaistu urauurtava essee ”Within the Context of No Context” (1980) käsitteli television vaikutusta yhdysvaltalaiseen kulttuuriin. Trow’lle televisio merkitsi historian päättymistä: Kun ihmiset opetettiin mieltämään itsensä osana (katsoja-)demografiaa, kokemus ihmisyyden historiallisesta jatkumosta hävisi.

Aura Bogadon kolumni *The Nation* -viikkolehden *Orange is the New Black*in rasismista vuonna 2013 sai monet tarkastelemaan suosikkisarjaa uusin silmin. Vähän samaan pyrin itse, kun kirjoitin *Helsingin Sanomiin* kesällä 2019 *Frendien* homo- ja transfobiasta. Palautteen perusteella teksti sai monet lukijat arvioimaan suhdettaan sarjaan uudelleen. Monet olivat myös eri mieltä – kivaa sekin.

Tv-kritiikin kulta-aika on tapahtunut verkossa, jossa ei ole tarvinnut välittää printin rajoitteista. *Grantlandin* Molly Lambert kuvitti *Mad Men* -jaksoarvioitaan arkistokuvilla, jotka toivat teksteihin kiehtovan visuaalisen tason. Scott Erik Kaufman havainnollisti *Game of Thronesin* katseita *Lawyers, Guns & Money* -blogissa kuvakaappauksiin piirtämillään viivoilla. Jussi Ahlroth tarjosi *Nyt.fi*:ssä samasta sarjasta viikoittain perinpohjaisia, kirjasarjan mytologiaa peilanneita perkauksia, jotka eivät olisi yksinkertaisesti mahtuneet printti-Hesarin sivuille.

Monet tv-kriitikoista hyödyntävät jutuissaan videota ja gif-animaatioita. YouTube on täynnä tilejä, joilla analysoidaan elokuvaa ja televisiota joko tyylikkäiden videoesseiden tai karujen webcam-monologiin muodossa. Podcasteissa puolestaan veivataan sarjan yhtä jaksoa vaikka tunnin ajan, tarkastellaan joka kantilta ja perustellaan argumentit huolella. Dialogiformaatti mahdollistaa myös tilanteet, joissa yksi juontajista esittää hurjan näkemyksen – ”hot taken”, kuten internet-ajassa sanotaan – jonka toinen ampuu välittömästi alas.

Joskus kritikoidenkin näkökulmat ovat niin pöyristyttäviä, että niitä on vaikea sulattaa. Elokuvakriitikoiden keskuudessa patologisista vastarannan kiiskistä tunnetuin on Armond White, joka on muun muassa julistanut Paul W. S. Ander-

sonin (*Mortal Kombat*, *Resident Evil* -elokuvat) Paul Thomas Andersonia (*There Will Be Blood*, *The Master*) paremmaksi elokuvantekijäksi.

Kuvataiteen puolella Suomi kohahti kesällä 2019, kun *The Guardianin* Jonathan Jones kuvaili Helene Schjerfbeckin maalauksia ”kylmäksi suihkuksi kakkoslaatuista taidetta”. Schjerfbeck ei ollut ensimmäinen eikä viimeinen mestari, jonka suuntaan Jones on sarjatuliaseellaan sohinut.

Whitea ja Jonesia voi kutsua trolleiksi ja heidän argumenttinsa ampua alas, mutta se ei tarkoita, ettei heidän teksteillään olisi arvoa. Päinvastoin. Kriitikon kuuluu löytää asioihin näkökulmia, joita emme ennen voineet kuvitellakaan, ja perustella ne niin hyvin, että lukijan on pakko pysähtyä sekä parhaassa tapauksessa haastaa aiempia käsityksiään taiteesta ja maailmasta.

Asioiden hierarkkinen järjestäminen hyvän ja huonon akselille ei ole tärkeää, sisältöjen määrä ja kulttuurin pirstaloituminen ovat tehneet siitä mahdotonta. Eri katsojayhteisöt arvostavat eri asioita, ja vuoden parhaiden tv-sarjojen listoja on yhtä monta kuin niiden laatijoita.

Melkein mikä tahansa teos voi olla arvokas ja kiinnostava, jos vain kriitikko tekee työnsä hyvin ja uskoo sanomaansa.



Näimme kahdeksantuntisella valassafarilla tasan yhden valaan. Siitäkin vain pienen selkäevän, joka pyyhki veden pintaa vartin välein.

Tuosta evästä oppaamme loihtivat kuitenkin tenhoavan kertomuksen, joka kertoi uutta meristä, valaista ja Sri Lankan paikallispolitiikasta.

Palasin maihin autuaana. Minkä jännitysnäytelmän olinkaan kokenut!

TAIDE JA
KRITIIKKI
EKOKRIISIN
AIKAKAUDELLA

Ilja Lehtinen

Ekokriisin taide, ekokriittinen taide – näkymiä pimeyteen



On itsestään selvää, ettei mikään taidetta koskeva ole enää itsestään selvää, ei taide itse eikä sen suhde yhteiskuntaan, ei edes taiteen oikeus olemassaoloon.

– Theodor Adorno, *Esteettinen teoria*¹

I

Tuskin kukaan nykykeskustelua ja -uutisointia edes kursorisesti seuraava voi välttyä huomaamasta, että elämme ennennäkemättömän mullistuksen alkuaikoja. Toistensa lomaan kerrostuvat planetaarisen romahduksen ensimerkit – kiihtyvä lajikato, moninkertaistuvat luonnonkatastrofit, lisääntyvät sään ääri-ilmiöt, jo pitkään seisahdustilassa ollut talouskasvu, poliittisten järjestelmien maailmanlaajuinen lamaantuminen – viestivät kehityskulusta, jonka huolestuttavuuden ja vääjäämättömyyden suuri osa suomalaisesta(kin) väestöstä jollakin tasolla aavistaa. Vähintään tiedostamattomasti.

Nykymuotoiset teolliset yhteiskunnat etenevät hyvää vauhtia kohti jotakin sellaista, jota ympäristöhistorioitsija Jason W. Moore on nimittänyt globaalin (fossiili)kapitalismin *terminaaliseksi kriisiksi*.² Vaikka tämän kriisin ilmenemis-
muodot lienevät yhtä moninaiset kuin yhteiskunnallisen toiminnan sfääritkin, kehityskulun perusta on yhtenevä: romahduskehityksen ytimessä piilee eksponentiaalisen kasvun ja rajattoman laajenemisen eetokselle rakentuvan talous- ja yhteiskuntajärjestelmän törmääminen elonkehän asettamiin rajoihin. Useilla osa-alueilla kestävyysrajat on jo aikaa sitten ylitetty, eikä paluuta takaisin ole.

Tätä monimutkaista, ristiriitaista ja elämänmuotomme perustoja horjuttavaa kehityskulkua voi kutsua yhteisnimekkeellä *ekokriisi*. Ekokriisi ei ole rajattu ”ympäristöongelmien” joukko; se on kokonaisvaltainen, traaginen olosuhde, joka vaikuttaa kaikkien nykyisyyden ilmiöiden taustalla ja antaa niille omanlaisensa, tummankirjavan sävyn.

Mutta: kuten muutkin inhimilliset merkityksenannon eleet, ekokriisi on silti vain sana.

Ja sen takana tuntuu piilevän jotain vieläkin käsittämättömämpää.

Jotain *pimeää*.

II

Kun minua pyydettiin kirjoittamaan tähän kirjaan teksti ekokatastrofista, taiteesta ja ekokriittisyydestä, tartuin tehtävään huolettomana. Ekologiset teemat ovat askarruttaneet minua jo nuoresta lähtien; viime vuosina olen ajatellut asiaa yhä enemmän – ehkä liikaakin. Olen kirjoittanut aiheesta runoja, esseitä sekä näytelmän. Eiköhän kirjoitus syntyisi vaivatta.

Toisin kuitenkin kävi.

Lukuisia luonnoksia, fragmentteja ja keskeytyneitä aloituksia myöhemmin joudun toteamaan, että aiheeseen sisään pääseminen on tällä hetkellä hanka-

lampaa kuin koskaan. Sanat ja käsitteet pakenevat otteestani. Ei ole kyse siitä, ettenkö tietäisi, mitä ekokriisin ja taiteen suhteesta ehkä voisi ajatella ja kirjoittaa. Pulma on syvemmällä.

Huomaan kysyväni itseltäni toistuvasti: *minkä tähden?* Mitä *mieltä* on enää tuottaa tekstejä? Mitä *mieltä* enää tehdä teoksia? Mitä *mieltä* kirjoittaa kritiikkejä? Mitä *mieltä* on jatkaa näiden inhimillisten äännekaaumien – sanojen, käsitteiden, lauseiden ja väitteiden – tuottamista ja käyttämistä; mitä *mieltä* haroa niillä kohti ilmakehässä leijailevaa käsittämättömyyden pilveä?

Kriisi tarkoittaa rajatilaisuutta: tyhjän päälle joutumista. Tätä nykyä löydän itseni kerta toisensa jälkeen pimeästä, mielekkyyden rajamailta. Jokainen ilmaus horjuu. Jokainen sana haroo tukipistettä, lopultakaan sellaista löytämättä. Mikäli tarkastelen tilannettani rehellisesti, joudun toteamaan, että ekokriisi tarkoittaa ennen kaikkea *merkityksen kriisiä*.

Ja uskallan väittää, etten ole kokemuksen kanssa yksin. Nykyiset kulttuuri-rakenteemme – käsitteemme, kertomuksemme, taideteoksemme, maailmanjäsennyksen tapamme – vaikuttavat koko lailla riittämättömiltä kohtaamaan nykytilanteen hurjuutta.

Kulttuuri sellaisenaan on syvässä kriisissä, ja kriisin taustalla häälyy käynnissä olevan katastrofin horisontti. Ekokriisi tarkoittaa jonkin hallitsemattoman, kohtuuttoman ja yhteismitattoman tuntuisen *peruuttamatonta* tunkeutumista kollektiivisen tajunnan maisemaan. Ekokriisin maastossa *merkityksen tuottamisen prosessit* asettuvat sellaisenaan kyseenalaisiksi.

Tämä on ekokriisin asettamista haasteista vaikeimpia. Taiteen, kulttuurin ja kritiikin kannalta se on kenties kaikkein olennaisin. Pelissä on kaiken kulttuuritoiminnan mielekkyys sellaisenaan.

Enkä ole laisinkaan varma, onko ongelma ”ratkaistavissa”.

III

Kokemukseemme on revennyt halkeama, ja se laajenee päivä päivältä. On kaksi maailmaa. Maailma sellaisena kuin se on – kuumeneva, kriisiytyvä, köyhtyvä, katastrofeja kohti horjuva – ja maailma sellaisena kuin sen kenties *tulisi* olla: monimuotoinen, kestävä, oikeudenmukainen, edes auttavasti elinkelpoinen. Nämä kaksi erkanevat toisistaan pökerryttävällä nopeudella.

Näin ei saisi olla. Silti näin on.

IV

Viime vuosina suomalaiselle kulttuurikentälle on ilmaantunut kiitettävä määrä ajattelua ja keskustelua, joka pyrkii saamaan otteen nykytilanteen juurista. Lukuisat tekstit, kirjat, keskustelutilaisuudet ja puheenvuorot ovat ottaneet aiheekseen ekokriisin sekä sen suhteen niin ajatteluun, filosofiaan, taiteeseen kuin käytännön elämäänkin.

Kokonaisuudessaan tätä nosteessa olevaa taiteellis-teoreettista diskurssia voisi nimittää *ekokriittiseksi*. Ekokriittisyys on syntynyt kulttuurisena vastauksena ekokriisiin, ja se on itsessään synnyttänyt niin uutta ajattelua, yhteiskunnallista liikehdintää kuin taideteoksiakin.

Ekokriittisen ajattelun peruseleenä on ollut purkaa ympäristökysymyksille sokean modernin yhteiskunnan tiedostamattomia olettamuksia. Ekokritiikki asettaa kyseenalaiseksi Ihmisen ja Luonnon länsimaisen kahtiajaon sekä tuo esiin niitä monimutkaisia tapoja, joilla yhteiskunnallinen toimintamme on riippuvaista elonkehän ja ei-inhimillisen maailman sille lahjoittamista elämän edellytyksistä.

Ekokritiikki on tuottanut taiteilijoiden ja kulttuurityöläisten kielenkäyttöön uusia, ilmaisuvoimaisia sanoja kuten *jälkifossiilisuus*, *posthumanismi*, *antropo-*

seeni, ilmastoahdistus, resurssitietoisuus, yhteenkietoutuneisuus, lajikumppanuus, ekologinen sivistys, ja niin edelleen... Käytettävissämme on kokonainen katras uusia termejä, jotka ovat hiljalleen liukuneet sisään teoskuvauksiin, kritiikkiin ja apurahahakemuksiin.

Kehityssuunta on sinänsä hyvä ja toivottava. Minulle nämä diskurssit tai niiden pohjalta tuotetut taideteokset eivät kuitenkaan tarkoita *vastausta* merkityksen kriisiin.

Tietoisuus, tai miten kuten hapuileva ymmärrys ekologisista teemoista, ei tarkoita että kriisi olisi otettu haltuun. Siihen ei välttämättä ole löydetty varsinaisia vastauksia. Päteviä vastauksia ei kenties edes ole...

Ekokriittisyys taiteen piirissä ei minulle ole – eikä voi olla – keino irrottautua käsillä olevasta kriisistä. Se ei tarjoa ratkaisua.

Kenties se on vain keino pysytellä kohdakkain pimeyden kanssa.

V

Ihmisillä – ja kaikista ihmisistä mielestäni erityisesti taiteilijoilla – on tarve ja halu runoilla oma toimintansa *itsestäänselvän* merkitykselliseksi.

Totta kai taiteella on arvo. Totta kai taide – teatteri, kirjallisuus, runous – kantaa sisällään luovuttamatonta merkitystä, joka tekee siitä yleisinhimillisesti tarpeellista ja mielekästä, eettisesti tai yhteiskunnallisesti *kestävää*. Tämä eettis-poliittinen missio antaa taiteelle mielekkään position, luovuttamattoman itsestäänselvän roolin – myös yhteiskunnassa joka toimii kestäättömästi. Taide on ”pelastamassa maailmaa” tai ”historian oikealla puolella”.

Minä en voi kuitenkaan pitää tällaisia muotoiluja itsestäänselvyyksinä. Nykyisellään ei ole olemassa yhtään inhimillisen toiminnan osa-aluetta, joka voisi välttyä kietoutumasta osaksi romahduskehityksen aukikeriytyvää, ristiriitaista todellisuutta. Se, mitä nimitämme kulttuuriksi ja taiteeksi, ei tee tästä

poikkeusta. Kaikki nykyinen taide, oli se minkä muotoista tahansa, on jo kontekstinsa nojalla paitsi *ekokriisin taidetta* myös *ekokriisiytyvää taidetta*. Ja sellaisena sen merkityksellisyys ei ole mitään annettua.

Filosofi Tere Vadén on todennut,³ ettei yksikään moderni yhteiskunta ole kyennyt luomaan elämänmuotoa, joka olisi pystynyt toimimaan ympäristönsä kanssa edes auttavalla tavalla kestävästi. Mikäli tämä tunnustetaan – ja miksei tunnustettaisi – on samoin tein *myös* tunnustettava, ettei mitään ”taiteeksi” – itsenäiseksi, autonomiseksi, uskonnosta ja muusta yhteisöllisestä toiminnasta irrotetuksi merkitystuotannon alueeksi – kutsuttavaa ole koskaan ollut olemassa ilman asteittain laajenevaa ei-inhimillisen elämän tuhoa. Taide on tavallaan yhteismitallista ekokriisin juurisyiden kanssa.

Yhtä kaikki, taiteilija joutuu nykytilanteessa väistämättä tasapainottelemaan mielettömyyden rajamailla; mikään taiteen tekemisessä ei ole itsestäänselvää – jos senkin takia, että kaikki nykyisen taiteen tekemisen materiaaliset rakenteet ovat tavalla tai toisella kestäättömiä ja murenemassa.

Aidosti ekokriittisen taiteen ja ekokriittisen ajattelun, mikäli sellaista ylipäätään on, täytyisi valmistautua vetämään matto omien jalkojensa alta. Ekokriittinen taide tarkoittaa taiteen itsensä kritiikkiä: merkityskriisin, ihmiskeskeisten narratiivien romahduksen ytimeen syöksymistä.

Tässä – ja ehkä vain tässä, ajattelen – piilee sen mahdollisuus.

Katse suuntautuu pimeyteen. Turvallista, kestävää ja eettisesti yksioikoista positiota ei ole enää löydettävissä. Taiteen tekemisellä ei välttämättä olekaan itsestäänselvää mieltä.

Ekokriittisen taiteen ja kulttuurin ainoana mahdollisena perustana on *perustattomuus*.

VII

En usko, että merkityksen kriisiä voi ylittää. Taiteessa tai muutenkaan.

Meidän on opittava elämään sen kanssa, samalla tavoin kun meidän on opittava elämään jatkuvassa poikkeuksen tilassa.

Ajoittain minusta tuntuu jopa, että eräs suurimpia esteitä ekokriisin kohtaamisen tiellä on *itse kriisin käsite*.

Antiikin hippokraattisessa lääketieteessä *krisis* tarkoitti sairauden käännekohtaa, jonka lopputuloksena oli joko siirtyminen kohti parantumista tai sitten peruuttamaton luisu kohti kuolemaa. Tämä kriisikäsitely, jonka olemme antiikista perineet, perustuu *dramaattiseen* ajatukseen kriisistä kohtalonomaisena huipentumana, ohimenevänä murroksena, lyhytaikaisena poikkeustilana. Kriisi on erottumisen, ratkaisun tila. Sitä seuraa normaaliuteen palautuminen. Rajatilassa, merkityksen reunalla käymistä seuraa uuden merkityskokonaisuuden konstituutio.

Ekokriisin kohdalla olemme tekemisissä toisenlaisen tilanteen kanssa. Elämme kiistämättä vakavan ja syvenevän mullistuksen aikaa, mutta varsinaista käännettä tuskin tulemme kohtaamaan.⁴ Jännite ei ole laukeamassa. Normaali ei enää tule takaisin. Pikemminkin kuin ”ratkaisun hetkiä”, joita seuraisi tasaantuminen, me elämme pysyvän, ratkeamattoman jännitteen, syvenevän ristiriitaisuuden tilassa.

Tämä repeämä, tämä kuilu ei ole kuroutumassa umpeen.

Ehkä sen ei tarvitsekaan.

Mieleen nousee Walter Benjaminin⁵ dialektinen tiivistys kahdeksankymmenen vuoden takaa:

poikkeustila, jossa elämme, on sääntö.

VIITTEET

- 1 Theodor Adorno (2006). *Esteettinen teoria*. Suom. Arto Kuorikoski. Tampere: Vastapaino, 27.
- 2 Jason W. Moore (2015). *Capitalism in the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital*. Lontoo: Verso, 1.
- 3 Tere Vadén (2010). *Kaksijalkainen ympäristövallankumous*. Tampere: Osuuskunta Rohkean reunaan, 35.
- 4 BIOS-tutkimusryhmä huomauttaa viimeaikaisessa blogikirjoituksessaan, että jopa puhe ilmastonmuutoksesta ”hätätilana” saattaa johtaa ajattelemaan sitä ohimenevänä kriisitilana. Tätä se ei kuitenkaan ole. <https://bios.fi/uutiskirje-10-2019/>
- 5 Walter Benjamin (1989). ”Historian käsitteestä.” Teoksessa *Messiaanisen sirpaleita*. Helsinki: Tutkijaliitto, 181.

Emilia Kukkala

Jättää jälki, pyyhkiä jälki



Jos aiot päästä perille, sinun on vain parannuttava sairaudesta, köyhyydestä, kurjuudesta ja apeudesta.¹

Näin julistaa Baudelairen haamu Frankin hahmossa kulttielokuvassa, joka näki ensi-iltansa hyvinvointivaltion kultaisella vuosikymmenellä.

Vuonna 2020 vakuutamme sosiaalisessa mediumissa sujuvasti parantuneemme kaikista noista vitsauksista. Vuosituhannen alkua leimaa menestyjyyden brutaali politiikka ja sen läpitunkematon, pakottava estetiikka, jossa sairaus ja köyhyys ovat moitittavia valintoja. Kriitikko ei ole poikkeus sääntöön: koska kyllin hyvä kriitikko pystyy ilman muuta elämään työllään, kertoo muuta huutava lörppö vain omasta tasostaan. Huuto takertuu pallean.

On eittämättä vaikeaa myydä kriittisyydelle ja totuudellisuudelle pohjaavaa työtä vuosituhannella, jolla todempaa on se, miltä asiat näyttävät kuin se, miten ne ovat. Vuosituhannella, jolla rutiinin rikkominen on huonoa, talouskasvun vaarantavaa käytöstä. Vuosituhannella, jolla vaikeat kysymykset ovat pelkkiä hidasteita ja häiriöitä. *Good vibes only.*

Kriitikot eivät ole yksin. Kaikki tärkeä työ on räikeän kurjistettua: etunenässä intensiivinen ja raskas hoivatyö. Siihen – tai siivoamiseen tai bussin kuljettami-

seen tai postin jakamiseen – verrattuna jo mahdollisuus elää kutsumuksensa mukaisella siistillä sisätyöllä on huomattava etuoikeus. Toki vain siinä määrin, kuin pakko myydä työvoimaansa voi ylipäänsä olla etuoikeus.

Oman aseman tunnistaminen ja tunnustaminen on avaintaito ihmiselle, joka kontekstoi työkseen. Kritiikin soisi vain useammin purskahtavan laajemmaksi yhteiskuntakritiikiksi, roiskauttavan syljen sopivaan suuntaan – ylös-, ei alaspäin – ja tulvivien kattamaan myös ne olosuhteet, joissa kritiikkejä ja taidetta tehdään.

Ei kriitikon tarvitse purkaa itseään näyttämölle. Mutta maailmassa, jossa jaettu todellisuus käy yhä falskimmaksi ja jossa emme kaikesta joogahumpasta huolimatta ole koskaan läsnä, luomme ymmärrystä edeltäviä aitoja yhteyksiä enää tyhmänrehellisyydessä onnettomuuksistamme.



Taiteilijat ovat tyhmänrehellisyyden ammattilaisia. Saara Turunen esimerkiksi on koomisuuteen asti rehellinen. Autofiktiivisessä *Sivuhenkilössä* (2018) köyhäil-lään omistusasunnossa Ullanlinnassa, että onpas kurjaa syödä täällä nuudeleita, mitään muuta minulla ei elämässä olekaan kuin nämä isän ostamat seinät (nämä puolen miljoonan euron seinät!).² Asetelma olisi hirveä, ellei Turunen näyttäisi sitä itse ja huutaisi vielä, että katsokaa nyt. Nyt se on nerokas.

Johannes Ekholmin autofiktiivisen romaanin *Rakkaus niinku* (2016) alussa mieslapsi vetäytyy isänsä omakotitaloon kitisemään, kun niin on vaikeaa tämä elämä ja somessa vasta vaikeaa onkin.³ Tekee mieli sanoa, että no tule vittu pois sieltä somesta sitten, ei se sen vaikeampaa ole. Sitten huomaa, että Ekholm näyttää asetelman siinä missä Turunenkin.

Miksi Ekholmin asetelma vituttaa, mutta Turusen ei? Löydän vastauksen vastaanotosta: en muista kenenkään nostaneen etusormeaan, että niin kenen ja minkä hintaisessa asunnossa Ekholmin hahmo murehtiikaan, mutta Turusen hahmo isän lompakolla muistettiin kyllä mainita.

Pidin itsekin Turusen hahmoa raskaana, koska olen sisäistänyt itseparjäämisen maskuliinisen (?) eetoksen ja etenkin naisen avuttomuus on minulle raskasta kohdata. Romaanin epäreilun kärjistetyn mieskuvan taas luin parodiana miesten kirjoittamista paperinohuista naiskuvista: tällä kertaa miehet ovat niitä taustalla hääriviä käsittämättömiä, joskin toisinaan hyödyllisiä, olentoja.

Turusen hahmon kädetön, itsekeskeinen reppanuus raivostuttaa, mutta Tšulaturinin ja Mersault'n viehättää – myös itseäni.⁴ Kun kirjallisuuden kaanon pulistelee ahdistuneiden nahjusmiesten narsistista pölinää, naisen oman navan kaivelu on yhäkin närkästyttävä poikkeus.

Peräkkäisinä vuosina ilmestyneiden Ekholmin ja Turusen romaanien vastaanotossa näkyi raadollisella tavalla yhä vain sama vanha, turruttavan kliseinen ”miesnero ja sukupolven ääni” -kaava. Juuri se, jota Turusen teos kyseenalaisti.

Rakkaus niinku maalattiin julkisuudessa kolmekymppisten sukupolviromaaniksi. Tuli vaikea olo, koska kolmekymppisenä Helsingissä asuvana mediatyöläisenäkään (siis ulkokohtaisesti juuri sellaisena, josta sen pitäisi kertoa) en tunnistanut sitä sellaiseksi. Luin romaania tirkistellen, en tunnistaen. Romaanin ansiot olivat minulle hykerryttävän monitasoisissa kapitalismikritiikissä ja hengästyttävän koukuttavassa tyyliässä.

Sivuhenkilöstä taas kirjoitettiin jonain henkilökohtaisena, vaikka sen maailma oli sietämättömässä keskiluokkaisuudessaankin järkyttävän samaistuttava naiseuden kuvaus. Teki mieli paukuttaa nyrkillä pöytää, näin on, juuri näin, kuulitteko, kuulkaa mitä hän sanoo! Varsinkin Turusen esittämästä vastakaanonista tuli kovin juhlava ja riehakas olo, suorastaan rakastunut.

Päätin, että lopetan julmistelun sitten, kun miehet keskustelevat keskenään kirjasta, jonka päähenkilönä on pikkutyttö ja joka liikuttaa heitä siinä määrin kuin *Sotaromaani* (2000) liikutti pikkutyttönä minua (nimenomaan sensuroimaton versio, enhän ollut mikään *neiti*). Että käytän kämmeniäni taas taputtamiseen sitten, kun kritikot käyttävät kilvan parhaat kykynsä analysoidakseen pikkutyttöyttä.

Aika monta klassikkoasemaan nostettua kirjaa on kirjoitettu yksin siitä, miten mies löytää peniksensä. Ehkä kaanoniin mahtuisi siis yksi siitäkin, miten naiseus yhä vähentää taiteilijuutta ja miten mieskatseen sisäistäminen sysää naisen syrjään omastakin elämästään. Sivumennen sanoen, *Sivuhenkilön* skalpellin-teräväksi hiotusta, todellisuutta lakonisen autenttisesti lohkovasta kielestä kirjoitettiin käsittämättömän vähän.



Aivan kuten taiteilijaksikaan, ei kuka tahansa päädy kriitikoksi. Paljon inhimillistä jää siten pimentoon: ei vain teosten aiheissa ja käsittelytavoissa, vaan myös niiden uloskoodauksen ja kontekstualisoinnin vaiheissa. Toki rakkaus ja kuolema ovat kaikkialla pohjimmiltaan samat, mutta yliannostus Hiltonissa nyt vain ei ole sama kuin yliannostus sillan alla.



Tietysti Madelene tunsi elämän traagiset puolet, kuoleman, pahoinvoinnin, itseinhon, niitähän jokainen ihminen kantaa sisällään syntymästä saakka. Mutta hän ei ollut alkuunkaan harjaantunut ymmärtämään ulkoista kurjuutta, hänellä ei ollut edes sanoja sille.⁵

Maailmassa on aika monta keskiluokkaista erokirjaa, joissa ulistaan yksin omistusasunnossa sellaisella alueella, jolla rahasta ei puhuta, koska sitä on tarpeeksi. Vähemmän muistan lukeneeni asunnottomien ihmissuhdeongelmista. Onhan jo lähiö eksoottinen miljöö, jota pitää erikseen alleviivata: lä-hi-ö-romaani.

Ei kukaan kirjoita kantakaupunkiromaaneista. Mutta kirjoittaa kyllä *Kerrostalo*-kriitiikin, jossa vuoden 2019 Finlandia-ehdokkaanakin ollutta romaania luetaan todisteena siitä, että sosiaalitetut ovat liian avokätiset.⁶ Siis niiden ”huora-aitien” tuet, toista muilta osin pätevää arvostelua lainatakseni.⁷ Huoraaitien, armas taivas!

On päivänselvää, etteivät valmiudet kritiikkiin sen enempää kuin kirjoittamiseenkaan jakaannu tasaisesti, vaikka alttiutta ja intoa olisi. Siksi on hemmetisti väliä sillä, että Luiz Ruffato on lukutaidottoman pyykkärin ja popcornin myyjän poika, joka tietää, millaista on olla koditon São Paulossa. Siksi sillä on hemmetisti väliä, että...

Niin, kuka on Brazilian oma gettokriitikko? Entä kuka tšekäläinen kriitikko on ponnistanut Suomen mittakaavassa vastaavista lähtökohdista? Lukisin häntä mielelläni.

Ei, Suomessa ei ole gettoja. Mutta on kadonneiden äitien tyttäriä, jotka paritetaan teini-ikäisinä isiensä viinaveloista näiden juoppokavereille. On kymmenkesäisiä koltiaisia, jotka pelaavat ympäripäissään jalkapalloa lokinpoikasilla eivätkä opi koskaan kunnolla lukemaan. On vanhempia, jotka hakevat lapsilleen puhtaita neuvoja, koska se on välittämistä niin kuin he sen ymmärtävät. Ja tylsimillään: on ihan tolkuissaan olevia aikuisia ihmisiä, joiden elämän nielaisi työ, jolla ei elä, sairaus tai hoivattava läheinen.

Pysytään São Paulossa. Vuonna 2014 valmistuneessa *Tuulensieppaajat*-dokumentissa pääosassa ovat favelassa asuvat graffititaiteilijat.⁸ En äkkiä muista toista yhtä intensiivisen vapautunutta elokuvakokemusta, missä ihmiset olisivat niin eläneet ja ulvoneet mukana.

Kaikki Lasipalatsin salissa osoittivat suosiotaan, kun pixadorit eivät kumarrelleet edes kutsuvieraina Berliinin biennaalissa, vaan heittivät maalia kuraattorin päälle ja kiipeilivät katedraalissa. Ajattelin, että tällaisella *tapauksella* on kaikki potentiaali laajeta keskusteluksi osattomien kaupunkilasta sen polttavimmassa merkityksessä, mutta jos laajenikin, niin en kyllä tiedä missä.

Katutaidetta nyt voi vielä cooliuden nimissä juhlia, kuten köyhälistön esteettikkaa pöllivä ja kierrättävä urbaani keskiluokka on oppinut tekemään. Mutta – vastaavassa miljöössä pysyäksemme – miten olisi juhlistu *Push*-romaanina tai siitä 13 vuotta myöhemmin tehtyä *Precious*-filmatisointia, jossa Harlemissa asu-

van paksun pikkutytön raiskaa tämän oma isä, jolle tyttö vieläpä synnyttää kaksi lasta?⁹ Millaisen kapinan siitä saa? Kuka sellaisen voi edes arvioida?

Muistan jälkikäteen lukeneeni arvostelun, jossa huiskittiin ärsyttävän rankkaa aihetta muualle kuin kärpistä ja toisen, jossa hymyiltiin kuin ruotsinopettaja. Kummallakaan tuskin oli kritiikin kanssa mitään tekemistä, mutta ei suuri yleisö sitä tiedä, kun ei aina taiteilija tai toimittajakaan.



Kriitikko tahraantuu aina. Jotta voi esittää luotettavan arvostelman tai analyysin, on tunnettava asian olemus. Se ei onnistu antautumatta vertaisena vuorovaikutukseen sen kanssa. Lukija aistii, jos kriitikko yrittää vain pyydystää ilmiön lasikuvun alle kuin hyönteisen joutumatta todella kosketuksiin sen kanssa.

Ihmisiä, jotka ymmärtävät ilmiön kriitikkoa paremmin, on aina. Kriitikon superkyky on siinä, että hän on tottunut sanallistamaan epämääräisiä, muljuvia asioita.

Sanallistaminen ei tietenkään ole vain *mun filis sun filiksestä*, vaan altistumisen kautta saavutetun ymmärryksen eittämättä hieman väkivaltaista rusikoimista sille vieraaseen merkitysjärjestelmään järjen avulla; teoksen sysäämän uniikin tapahtumaketjun lihallistumista maailmassa; prosessi, joka parhaassa tapauksessa laajentaa sekä kirjoittajansa että lukijansa ymmärrystä todellisuuden luonteesta.

Johan nyt sellainen kiinnostaa.

Taiteen kuvitellaan usein saavan arvonsa siitä, että se on ”hyödytöntä”, ylimääräistä, elämälle vierasta luksusta. Tässä käsityksessä riittää kritikoilla muutettavaa, mutta ei muuttamatta kritiikkiä.

Taidetta, yhteiskuntaa, elonkehää ja elämää itsessään ymmärrettävästi ja uskottavasti leikkaava keskustelu antaisi valtavasti juuri niille, jotka eivät usko kaipaavansa ainakaan mitään helvetin taidekritiikkiä elämäänsä.



Hahmotellakseen tulevaisuuden kritiikkiä pitäisi ensin olettaa, että on olemassa tulevaisuus.

Ihmisen luontosuhde on taiteessa yksi suurimpia teemoja. Onko siis ihme, jos kritiikki on kriisissä kuten ehdittiin kyllästymiseen asti jankuttaa, kun koko globaali ekosysteemi on? Vieläpä siinä määrin, että ihmisestä on tullut uhka omallekin olemassaololleen.

Jos taiteessa on tutkittu olemassaolon merkityksiä ja nyt on koko olemassaolo uhattuna, jääkö kriitikon vastuulle merkitysten purkaminen?

Älymystön terävin laita alkaa pikkuhiljaa havahtua pohtimaan, miten elää ilman tulevaisuutta. Yhteiskunnan vähäosaisimmille tämä on aina ollut normaalitila.

Tulevaisuudettomuus on lamauttavaa. Paradoksaalisesti se on myös vapauttavaa. Ei enää ”mitä valitsemme tehdä edetäksemme kuvitelmissamme kohti jotain, jonka olemme valinneet” vaan ”miten olemme tässä ja nyt, koska olemme”. Jos ”tulevaisuus” on syöksymistä pimeään, niin ehkä tulevaisuuden kriitikon tehtävä on ottaa toivo-optimismin runtelemaa kädestä ja eritellä merisää-äänellä pimeyden eri sävyjä.

Jos siinä sokea taluttaakin sokeaa, niin toinen on ainakin tottunut olemaan pimeässä – puhumaan asioista, joille ei ole sanoja. Myös asioista, jotka mieluummin jättäisi huomiotta. ”Katsokaahan... Tai siis, tähän jalkojemme alle on muuten juuri repeytymässä ammottava raitio, *just saying*.”

Pimeyteen suostuminen ei ole tietämisen loppu, vaan tietämisen tapa. Yhä sittenkin tarvitaan sanoja, vaikka inhimillisen rajoittuneita ovatkin.

Yksi kauneimpia viime vuosina lukemiani kritiikkejä oli Ilja Lehtisen uskottoman monella tasolla resonoinut ”Täysin automatisoitu pakofantasia”, joka syntyi vastauksena Pontus Purokurun *Täysin automatisoitu avaruushomo-*

luksuskommunismi -esseekokoelmalle.¹⁰ Keskusteluun limittyi vielä ekofilosofi Ville Lähteen ja Lehtisen käymä kirjeenvaihto tulevaisuudesta, toivosta ja toivottomuudesta, joka julkaistiin *niin & näin* -lehdessä.¹¹

Lehtisen essee oli tyhmänrohkeaa hapuilua. Se oli miltei epäreilu kaivaessaan tikunnokkaan juuri sen sokean pisteen – teknoutopismin – joka muutoin etevällä ja vetävästi kirjoitetulla kokoelmalla oli. Juuri siksi se oli myös kohdettaan arvostava: ansiokasta kokonaisuutta kärsiikin ravistella, sen kanssa voi ottaa matsia.

Se alleviivasi lukemattomilla esteettisesti miellyttävillä tavoilla kysymyksen, jonka varassa koko olemassaolomme roikkuu ja jonka pitäisi olla siksi kaiken inhimillisen toiminnan keskiössä: mistä raaka-aineet tulevat ja mihin ne menevät tällä rajallisella planeetalla, meille ainoalla kelpoisella. Tätä vasten se sitten peilasi ja arvioi kaiken muun. Se oli poikkeuksellisen esteettistä järjenkäyttöä. Se oli älyllisesti rehellinen mennessään toivottomuudessaan loogiseen loppuun saakka, tarjoamatta tilalle mitään parempaa. En väitä, vaan olen vuorenvarma siitä, että tämä koko prosessi liikutti jotain todellisuudessa. Ei se maailmaa varmasti muuttanut, mutta omani muutti. Se puki sanat jo olemassa olevalle: sille, minkä olen jo pitkään tuntenut mutta mitä en ole osannut käsitteellisesti lähestyä.

Se muutti myös taiteen aseman ajatuksissani jonain, jolle on myönnetty ero kuolevaisten maailmasta. Minkä tahansa inhimillisen täysi autonomia on iäksi menneen talven lumia. Omaan leikkikehään pakeneminen on ollut kaikessa mahdollista vain fossiilienergian avulla.

Mutta odottaako nurkan takana epä-älyllinen fasistinen kuri ja puistattava maolais-jantelainen tylppämielisyys, jos taiteella ja sen kritiikillä ei ole itseisarvoa? Onko niillä? Tekisi mieleni väittää, että totta kai on, mutta jokin hankaa vastaan.

On, mutta...

On, mutta se perustuu menneelle maailmalle, kuten koko sivilisaatio. Menneelle tulevalle.

Uusmaterialismin nousu kertoo siitä, että taiteilijat ovat alkaneet ottaa tosissaan paitsi rajansa ihmisyksilöinä myös ihmislajina – ja taiteen rajat siinä samalla. Ehkä kritiikki seuraa perässä.

Ehkä uusi kritiikki alkaa siitä, mihin vanhan on nähty loppuvan.

Jos kritiikillä onkin tehtävää maailmassa eikä taiteessa. Jos kriitikko ei olekaan tarkkailija vaan osallistuja. Jos tässä globaalissa tuhon pyörteessä ei vain yksinkertaisesti enää ole varaa tarkkailun luksukseen: siihen, että astuu askeleen taaksepäin ja esittää arvostelman. Arvostelma tarvitsee sitäpaitsi arvot, jotka ovat nekin entiset.

Ehkä ei pidä pelätä sotkeutumista. Hieta ja humus, niistä tulemme ja niiksi palaamme.

Tulevaisuuden kritiikki tulevaisuuden (objektina) kritiikkinä, katse (ku)olevaisuuteen.

Ruumiiseen ja ruumiista pois.



Ikuisuuskysymys, onko kauneus (tai ”arvo”, jos niin haluatte) katsojassa vai katsottavassa, on kysymys vain, jos erotamme ihmisen maailmasta ja kohteen tarkkailijasta. Jos otamme objektin ja subjektin annettuina.

Meditatiivisessa tilassa on valistusperinteen jälkeläisenkin mahdollista sisäistää, että havainto on olemassa ilman havaitsijaa, joka puolestaan sulautuu kaikuteen. Pulma lakkaa olemasta.

”Ei voi astua kahta kertaa

samaan virtaan

Ei voi, koska itse on virta.

Ei voi, koska itse on pisara.”¹²

Kauneimmillaan ja ylitsevuotavaisimmillaan olen kokenut elämän silloin, kun olen lakannut olemasta minä: silloin, kun olen tullut nielaistuksi maisemaan tai musiikkiin, uponnut meluun tai hävinnyt merellä.

Myös: ollessani suhteessa toiseen olentoon niin, että siirryn rajojeni ulkopuolelle, ollen yhtä aikaa heijastus ihmeestä ja osa sitä. Siksi minua kiinnostaa enemmän purkaminen kuin rakentaminen.

Rajoistaan pääsee kuitenkin vain asettumalla alttiiksi ja uskaltautumalla ”katsomaan” maailmaa itsensä ohi, maailmaa niin kuin se on. Rajattomaan empatiaan uskaltautumalla.

Paradoksaalisesti vasta sulautuminen, rajojen hämärtyminen, paljastaa erityislaadun ja luo arvon. Mutta tätä edeltää tunnistaminen: vertainen suhde toiseen erojen läpi.

On tultava nähdyksi, jotta voi nähdä. Kukaan ei kasva *minäksi* ilman toisen katsetta eikä ymmärtäväksi minäksi ilman hyväksyvää katsetta. Vasta minä voi olla suhteessa *sinään* ja kaivata tämän etäisyyden häviämistä.

Dialogifilosofi Martin Buberin mukaan minä–sinä-suhteessa ihminen tulee osalliseksi maailmasta kohtaamisen kautta ja molemmat todellistuvat tässä yhteydessä. Se on ikään kuin kahden subjektin välinen suhde siinä, missä minä–se on kohteellinen, objektoiva suhde.¹³ Sellainen, mikä meillä on usein paitsi muihin ihmisiin, niin lähtökohtaisesti muihin eläimiin ja koko elonkehään – myös itseemme.

Kohti millaista olevaisuutta?



Mikään määrä työhalua ei vie 15 Frankista ”perille” kuin kaksi ja hekin jatkavat matkaa – läpi tulevaisuudesta. Tarujen Eira on vallattu, tulevaisuus kolonisoitu. Jäljellä on vain liike. Vaan kuka nyt haluaisikaan olla perillä, kun voi olla matkalakin?

Jos ”perille” ei päästäkään parantumalla vaivoista, vaan tyyneästi toteamalla ne. Jos niin elonkehän kuin kritiikinkin ei-tulevaisuus-vaan-tämä-hetki on jae-
tussa rikkinäisyydessä, keskeneräisyydessä ja kaaoksessa.

Kumartumisessa sittenkin ihmisyyteen – jonka vankeja joka tapauksessa olemme – koko pienuudessaan. Yhteyden hakemisessa toisiimme ennen kivien sinänsä erinomaisen tärkeää kontemplointia. Siinä, että tunnistamme ja tunnustamme kaikkien häpeän ja häviön rotkojen ylitse:



*Olen lyönyt naamani samaan oksaan ja liukastunut samaan paskaläjään
kuin sinä. Olen menettänyt kaiken, olen tehnyt peruuttamattomia asioita.
Minä tiedän, miltä sinusta tuntuu.”¹⁴*

Jos tarkoitus ei olekaan jättää jälkeä, vaan pyyhkiä jälki.

VIITTEET

1. Aki Kaurismäki (1985). *Calamari Union*.
2. Saara Turunen (2017). *Sivuhenkilö*. Helsinki: Tammi.
3. Johannes Ekholm (2016). *Rakkaus niinku*. Helsinki: Otava.
4. Ivan Turgenev (1980). *Tarpeettoman ihmisen päiväkirja*. Alkuteos *Dnevnik lišnego tšeloveka* (1850). Suom. Eila Salminen. Hämeenlinna: Karisto; Albert Camus (1965) *Sivullinen*. Alkuteos *L'étranger* (1942). Suom. Kalle Salo. Helsinki: Otava.
5. Peter Høeg (1996). *Nainen ja apina*. Alkuteos *Kvinden og aben* (1996.) Suom. Pirkko Talvio-Jaatinen. Helsinki: Tammi.
6. Markus Ånäs (2019). ”Suoraan suoneen -kirja.” *Suomen Kuvalehti* 18.4.2019. <https://suomenkuvalehti.fi/jutut/kulttuuri/kirjat/loistava-kirja-masentavasta-aiheesta-kerrostalo-osuu-syrjitymisen-vakivaltaiseen-ytimeen/>
7. Pertti Nyberg (2019). ”Tässä kerrostalossa asuu surkeita ihmisiä.” MTV Uutiset 20.5.2019. <https://www.mtvuutiset.fi/artikkeli/kirja-arvio-tassa-kerrostalossa-asuu-surkeita-ihmisia/7415288#gs.j7nkw0>
8. Amir Arsames Escandar (2014). *Pixadores*.
9. Sapphire (1998/2010). *Precious – Harlemilaistytön tarina*. Alkuteos *Push* (1996). Suom. Kristiina Drews. Helsinki: Like; Lee Daniels (2009). *Precious*.
10. Ilja Lehtinen (2019). ”Täysin automatisoitu pakofantasia.” <https://medium.com/@iljalehtinen/täysin-automatisoitu-pakofantasia-4b6c5c9bca7c>; Pontus Purokurru (2018). *Täysin automatisoitu avaruushomoluksuskommunismi*. Helsinki: Kosmos.
11. Ilja Lehtinen (2019). ”Toivottomuuden puolesta”, ”Kirje Villelle”; Ville Lähde (2019). ”Kirje Iljalle – Tuleva muuttuvasa maailmassa”, ”Toinen kirje Iljalle.” <https://netn.fi/artikkeli/kirjeenvaihto>
12. Eeva Kilpi (2017). *Kuolinsiivous*. Helsinki: WSOY.
13. Martin Buber (1993). *Minä ja sinä*. Alkuteos *Ich und Du* (1923). Suom. Jukka Pietilä. Helsinki: WSOY.
14. Seppo Lampela (2017). ”Normipäivä”. Creat 2.10.2017. <http://creat.fi/seppo-kalle-lampela-normipaiva/>

KRITIIKKI,
TAIDE
JA TEKIJYYS

Vesa Rantama

Riittämätön yhteisö – me harvat, harhailevat runokriitikot

Meitä on vähän ja runoutta on joka paikassa. Usein se on piiloutunut nurkkaan, josta vähiten osaamme etsiä. Tehtävä on mahdoton, mutta se on meidän tehtävämme.



Muistan lukeneeni Platonian ensi kertaa Topekan ja Shawneen maakuntakirjastossa ja ajatelleeni, että runouden täytyy olla voimakas taide, kun kerran oikeudenmukainen kaupunki on riippuvainen sen tukahduttamisesta.

Ben Lerner: *The Hatred of Poetry*

Wine is bottled poetry, julistaa punaviinipulloa puristava pahvilärpäke huoneesani Break Sokos Hotel Flamingon ylimmässä kerroksessa. Pullo on puisella työpöydällä, sen avaaminen maksaisi minulle 25 euroa, sillä minulla on S-etukortti. Samaan hintaan voisin ostaa runokokoelman kirjanjulkareista, missä viini on pahvitonkissa ja ilmaista. Siellä kukaan ei kutsuisi sitä pahviin pakatuksi runoudeksi. Ensi vuoden kirjamessujen aikaan viinistä joutuu maksamaan, mutta kirjan saa kahden euron laarista.

Ilta on pimentynyt, alla levittäytyy rannaton lokakuinen Pohjois-Vantaa. Vesi iskee viistosti maisemaikkunaan. Pääkaupunkia väsymättä ruokkivat sähkölinjat seisovat harteikkaina jättiläisinä. Moottoritietä pitkin pääsisi vaikka Lahteen.

Loputtomasti vettä, valosaastetta. Avaisinko runopullon?



”Täällä voi ottaa lasin punaviiniä tai viskiä ja istua kuuntelemaan runon lausuntaa. Sehän sopii täydellisesti syksyyn”, muotisuunnittelija-elokuvaohjaaja Paola Suhonen sanoo *Helsingin Sanomille* lokakuussa 2019 antamassaan haastattelussa. Puhe on hänen Meri-Rastilassa järjestämästään Superwood-festivaalista, jossa upeasti Itä-Helsingin luontoon asettuvasta, Aalto-vaikutteisesta Hotelli Rantapuistosta tehdään viikonlopun ajaksi vaihtoehtotaiteen tukikohta – sponsorioivien suuryritysten suosiollisella avustuksella.

Suhonen maalaa tapahtumalle suorastaan valtavirran portinvartijan roolia: ”Runous on ollut pitkään työnnettynä kirjamessejen sivulavoille, nyt se tuodaan osaksi populaarikulttuuria. Kaikki ihmisethän haluaisivat olla joko rokkareita tai runoilijoita”.

Kymmenkunta uteliasta onkin saapunut paikalle, kun Superwoodin lauantain runo-ohjelma alkaa. Maasta on noussut paljon kärpässieniä ja maahan asti ulottuvat ikkunat näyttävät, miten outo vuodenaika on syksy – ehkä runous siis sopii siihen täydellisesti, kuten Suhonen tiesi. ”Sienten muinaisherruus”, lukee filosofi Antti Salminen kokeellisesta proosateoksestaan *Mir* ja saa asian tuntumaan itsestäänselvyydeltä.

Eturivissä istuu runoilija Karri Kokko, jonka klassikkoteokseen *Varjofinlandia* (2005) perustuva esitys kuullaan tänään. Teos on koostettu masennusblogeista ja muusta 2000-luvun alun verkkopäiväkirjojen materiaalista. *Varjofinlandia* on siitä erikoinen klassikko, että ilmestymisajankohtanaan tai myöhemminkään siitä ei kirjoitettu yhtäkään arvostelua. Vähälevikkiseen kirjallisuuteen erikoistu-

neen *Kiiltomadon* toimituskunta oli kuulemma keskustellut aiheesta, mutta päätnyt kannalle, että jos runoilija ei ole itse sanasta sanaan kirjoittanut teostaan, ei sitä myöskään hänen teoksenaan voida arvioida.¹

Runoilija Miia Toivio levittää *Varjofinlandian* arkit lattialle ja alkaa nostella niitä sattumanvaraisessa järjestyksessä. Tulkinta on epätoivoinen, eläytyvä, yksilöllinen – se antaa masennukselle yhden äänen, vaikka teos on kollaasi kymmenien kirjoittajien tekstistä. Päällään Toiviolla on juuri sairaskohtaukseen menehtyneelle runoilija Marko Niemelle (1974–2019) kuulunut valkoinen kauluspaita.

Marko Niemi oli esimerkillinen runousihminen: uudistaja, digitaalisen runouden ja äänipoetiikan kehittäjä, monien yhteisöjen tunnollinen jäsen. Hän ei tehnyt numeroa itsestään ja oli mukana niin monissa projekteissa, että kesken jääneiden töiden määrä oli yllätys jopa hänen lähimmille työtovereilleen.

Mielikuvatason ilmiönä runoudessa on ehtymätön hohde, jonka kaikenlaisen kaupaksi käyvän rihkaman brändääjät voivat milloin vain valjastaa omakseen. Mutta kun pitäisi puhua siitä, miten runous syntyy, millaisissa yhteyksissä ja yhteisöissä se tulee olevaksi, alan ammattilaisetkin ovat hukassa. Marko Niemen kaltainen uusien alueiden valtaaja ehtii elää ja kuolla ja tulla mainituksi kriittikeissä lähinnä alaviitteenä.



Juuri runoilijan ääneen, tarkemmin runominään, liittyi kritiikitapaus, jolla luultavasti oli suurin merkitys 2000-luvun runoyhteisön muodostumiseen ja järjestäytymiseen. Nuoruudessaan itsekkin beat-vaikutteisena runoilijana kunnostautunut kriitikko Jukka Petäjä niputti ”Uuden runouden äänenmurros” -tekstissään (HS 19.10.2009) viisi miesoletettua esikoisrunoilijaa² isällisesti yhteen ja kuittasi jokaisen esityksen lyhyesti ”masturbaattiseksi monologiksi” tai vastaavalla omaperäisellä laatumääreellä taikka one-linerein: ”Oivaltavaa? Tuskin.”

Verkkojulkaisuna ”Nippukritiikkinä” tunnetuksi tullut teksti keräsi nopeasti suuren osan Suomen runousyhteisöstä – runoilijoita, kustannustoimittajia, nuoremman polven kriitikoita – puolustamaan uutta runoutta ja vaikutti merkittävästi käsityksiin siitä, millaista kritiikin toivottiin olevan. Keskustelu jatkui kirjallisuusblogeissa, ja noihin aikoihin perustettu blogialusta Luutii otti kopin yhteisön esittämästä toiveesta: että runouden sisältöjä voitaisiin käsitellä perusteellisesti ja niin, että myös kriitikot osallistuisivat keskusteluun, eivät vain toittaisi megafoniin korkealta paikaltaan.

2010-luvun alun kirjallisuusblogien infrastruktuuri oli verkottunut, ja Luutii oli vain yksi solmu verkostossa, mutta lyhyenä kukoistuksen hetkenään (n. 2010–14) se onnistui näyttämään, mihin verkon kirjallisuusjournalismi pysyy. Erityisesti Aleksis Salusjärvi ja Maaria Ylikangas nostivat keskusteluun myös esteettisiä kiistoja, joista runoilijat ovat pitkään mieluummin vaienneet, ainakin julkisuudessa. Esimerkiksi käy keskustelu kevytmodernismista, joka haastoi nykyrunon itsestään selvänä pidetyn valtavirran.

Luutii asettui ehdoitta uusien ilmiöiden puolelle, ensin kokeellisen runouden ja sitten lavarunouden, ja näki molemmissa ne (varsin erilaiset) uudet äänet ja ilmaisukeinot, joilla ne rikastuttivat kulttuuria. Sosiaalisen median nousu vei aktiiviselta blogikulttuurilta elintilan, kun keskustelu siirtyi Piilaakson yksityisten jättien hallinnoimiin palveluihin ja sielläkin usein erilaisten esteiden taakse: kuka nyt kenetkin tuntee? Vastoin yleistä harhaluuloa edes kaikki runoilijat eivät toisiaan.

Toinen harhaluulo, jonka kumoavat Heikki Hellman ja Voitto Ruohonen tuoreessa tutkimusartikkelissaan, on että kirjallisuusjutut olisivat lyhentyneet esimerkiksi *Helsingin Sanomien* siirryttyä tabloid-muotoon vuonna 2013. Samanlainen siirtymä journalismin tuottamiseen verkon ehdoilla vaikuttaa päinvastoin pidentäneen juttuja myös lehdessä, ja lisäksi kirjallisuusarvioiden suhteellinen määrä on noussut vertailuvuosien 2011 ja 2016 (syys–marraskuu) välillä.

Vielä julkaisemattomassa jatkoartikkelissaan Hellman ja Ruohonen noteeraavat runoarvioiden määrän pudonneen vertailuvälillä 12:sta viiteen – laskin itse vielä vertailuun vuoden 2019, kuusi runoarviota syys–marraskuun aikana, joten laskusuhdanne on ainakin taittunut. Oletan itse, että laskuun on vaikuttanut runojuttujen siirtyminen loppuvuoteen: niitä kyllä julkaistaan, mutta ei (enää?) pidetä niin ajankohtaisina, vaan makuutetaan jopa seuraavan vuoden tammi-kuulle asti.

Runokritiikkiä toki julkaistaan erityisesti *Turun Sanomissa* ja *Keskisuomalaisessa* sekä lisäksi runsaasti melko vireällä kulttuurilehtien kentällä. Kuitenkaan sitten nippukritiikki-shokin ja sitä seuranneiden Luutiin kulta-aikojen runokritiikki ei ole nähdäkseni merkittävästi jäsentänyt runousyhteisön elämää. Karrikoiden: on taannuttu tilanteeseen, jossa kukin runoilija odottelee teoksensa arviota kauhunsekaisin tuntein, keskusteluun kummemmin osallistumatta.



Runous on ristiriitainen taide – sitä voi toteuttaa vähin välinein, ilman muodollista koulutusta, joten se reagoi todella herkästi ympäristön muutoksiin. Sitä voi kirjoittaa mille vain alustalle, ja nykyään myös julkaista ketterästi omin avuin: digipainotekniikan kehityksen myötä yleistynyt tarvepainatus ja sille perustuva kustantaminen on runoudessakin 2010-luvun tarina.³ Runous ehtii aina edelle odotuksia: kun se on kokeellista ja uutta luovaa, sitä hyljeksitään kritiikeissä ja apuraharaadeissa, kunnes *tietynlaista* kokeellisuutta aletaankin odottaa ja toivoa, ja runous on jo ehtinyt aivan muualle.

Vaikka lehden palstoilla ei aina olekaan nykyrunoutta ymmärretty, merkitsevä poikkeus on Helsingin Sanomien kirjallisuuspalkinto, joka on vuodesta 1995 saakka jaettu runoudelle tasaisin väliajoin kulloinkin meneillään olevasta kaudesta riippumatta. Viime vuosina, kun puhe runouden kokeellisuudesta on jäänyt taka-alalle, runoilijoita on palkittu entistäkin useammin: Poesia-kustantamo

on vastaanottanut pystin kolme kertaa seitsemästä vuosien 2013 ja 2019 välisenä aikana,⁴ mikä on pienelle osuuskuntamuotoiselle toimijalle huikea saavutus.

Sen sijaan kirjallisuuspalkinnot, joihin kaikki kaunokirjallisuus voi osallistua, usein odottavat runoudelta jotain, mitä se ei voi tarjota ja katsovat ansioiden ohi. Kokeellisen runon buumin pohjatyötä tehtiin runouslehti *Tuli&Savussa* vuodesta 2002 lähtien, jolloin Leevi Lehdosta tuli sen päätoimittaja ja lehti alkoi esitellä erityisesti angloamerikkalaisia uusia runouksia. Buumin räjähdyspiteenä voi pitää Henriikka Tavin HS-palkittua esikoisteosta *Esim. Esa* (2007), joka nosti vanavedessään huomion kohteeksi lukuisia muitakin runoilijoita. Sekä kielien materiaalisuutta korostanut kokeellisuus että heti perässä tullut, melko vastakkaista, äänilähtöistä estetiikkaa edustanut lavarunoilmiö⁵ korostivat molemmat varsin äänestä kirjallisuuskäsitystä.

Näiden virtausten seurauksena ulkoisesti perinteisen oloinen, ilman huuto-merkkejä tai räikeitä typografiakokeiluja etenevä nykyruno jää usein huomiotta – sellainen hiljainen, keskittymistä vaativa lyyrinen havainto, joka ilman show-eleitäkin saattaa olla lukijalle palkitsevinta. Oireellinen esimerkki on Runeberg-palkinnon lautakunnan syksyllä 2019 julkaisema historian ensimmäinen pitkä lista, jossa kahdeksantoista vuoden 2019 kaunokirjallisen teoksen joukkoon mahtui vain yksi suomenkielinen runoteos.

Runeberg on ainoa korkean profiilin kirjallisuuspalkinto Suomessa, jossa kaikki kirjallisuudenlajit ovat mukana, joten ainakin itse odotin, että poikkeuksellisen tasokkaana runovuotena 2019 useampikin kirja olisi mahtunut listalle. Raadin puheenjohtaja Sinikka Vuolan lausunto on paljonpuhuva: ”Oli havaittavissa, miten kokeellisuus on vuotanut runouden puolelta myös proosateoksiin.” Suomenkielisiä proosateoksia, monet kokeellisiksikin luonnehdittuja, on mukana listalla peräti kaksitoista kappaletta, eikä tämä ole ensimmäinen kerta, kun runous tekee esityön ja proosa korjaa hedelmät.

Jukka Viikilä, runoilija, joka voitti Finlandian ensimmäisellä romaanillaan *Akvarelleja Engelin kaupungista* (2016), on kutsunut romaaniaan runollisem-

maksi kuin runokirjojaan ja totesi muistettavasti palkintopuheessaan ”salakuljettaneensa runoutta” kirjaansa, joka proosana saisi laajemman yleisön.

Tässä mielessä kärjistykseni Runeberg-ehdokkaista on halpahintainen: runous ei elä vain runoudeksi nimetyn karsinan sisällä vaan kaikkialla muual-
lakin kulttuurissa, ei vähiten proosassa. Mainitsemani Antti Salmisen fragment-
titeos *Mir* ja Maria Matinmikon *Kolkka* ovat vuoden 2019 Runeberg-ehdok-
kaista sellaisia, joihin on salakuljetettu niin paljon runoutta, että ne ovat koko
ajan vähällä muuttua runoudeksi. Voi hyvin olla, että parhaimmillaan tällainen
hybridikirjallisuus on tärkeintä, mitä meillä juuri nyt on.



Runous on mukautuvaista, vaikka mielikuvat siitä ovat sementtiin pultattuja
patsaita. Kansa, kansakunta, kansallisorunoilija, luova nero, kanavoija kauneu-
den, keinussa jumalien... Vaikka litania kuulostaisi naurettavalta, emme ole
vapautuneet tällaisten fraasien taakasta.

Amerikkalainen Ben Lerner kirjoittaa teoksessaan *The Hatred of Poetry*
(2017) siitä pettymyksestä, jonka yksittäiset runot väistämättä aiheuttavat suh-
teessa runouden megalomaanisiin mittasuhteisiin paisuneeseen maineeseen.
Lerner kohtaa hammaslääkäreitä, lentokoneen vierustovereita ja koiranulkoi-
luttajia, joilla kaikilla on sanansa sanottavana hänen professiostaan, siitä huoli-
matta, että he eivät osaa nimetä yhtäkään elävää (tai aina kuolluttakaan) runoi-
lijaa.

Vaikka Lerner on runoilija itsekin ja opettanut runoutta, kirjoittanut kritiik-
kejä, toimittanut runouslehtiä, *the usual*, hän tunnustaa, että yksittäiset runot
eivät ole häneenkään koskaan tehneet *runouden idean* veroista vaikutusta.
Erään alkusysäyksen runouden suhteettomaan maineeseen hän paikantaa Pla-
tonin *Valtio*-dialogiin, jossa ajattelijamestari tunnetusti karkottaa (Sokrateen
suulla) runoilijat ihannevaltiostaan, tuosta fasististen dystopioiden proto-

tyypistä – Lernerin mukaan kyseessä oli myös uuden lajityypin, filosofian, nousukasmainen uho perinteikkään ja valtion rakenteisiin jo pultatun runouden edessä.

Suomalla Homerokselle ja muille runoilijoille ”karkotuksen kunnian” Platon ja Sokrates nostivat runouden markkina-arvoa peruuttamattomasti ja vuosituhansien ajaksi – syntyi käsitys, että runo on vaarallinen ase, joka muuttaa yhteiskuntaa, status quon ikuinen vihollinen.

Toisin kuin Lerner, sanoisin että Platonin kuva ei suinkaan ole väärä. Runouudessa ja nimenomaan yksittäisissä runoissa on tämä vallankumouksellinen potentiaali. Ne ovat vikkelläliikkeisiä otuksia, jotka aistivat mannerlaattojen värähtelyn jo ennen kuin runoilijaksi kutsutun henkilön keinotekoisin piristein paikkailtu päivätaajunta on edes yrittänyt hypätä kärryille. Hyvät runot eivät tuota pettymyksiä vaan aina uusia yllätyksiä, jos vain osaamme nähdä ne sellaisina kuin ne todella ovat: eivät patsaan pultteja vaan perustuksia nakertavia vielä luokittelemattomia eliöitä, jotka työskentelevät enimmäkseen näkymättömissä.

Jos omat korkeat odotuksesi – nuo suurmiespatsaat laaduntarkkailijan asussa – estävät nauttimasta runoudesta, säädä ensin vastaanottimesi kuntoon ja tule vasta sitten mesoamaan nykykirjoittajien taantumuksesta.



Runokriitikoita on vähän, ja tehtävät kasaantuvat. Vaikka esimerkiksi Suomen arvostelijain liiton jäsenistä melkein puolet on kirjallisuuskriitikoita, heistä vain harva kokee olevansa pätevä kirjoittamaan runoudesta. Aktiivisimmat voi laskea yhden käden sormilla, ja heilläkin on aina muita tehtäviä, jotka kilpailevat ajankäytöstä – yleensä runokriitikot ovat itse runoilijoita, mikä aiheuttaa jääviysongelmia, erityisesti sidonnaisuuksille herkkänä ajanamme. Vielä 1950-luvulla Tuomas Anhava saattoi kustannustoimittaa Eeva-Liisa Mannerin läpimurto-kirjan *Tämä matka* (1956) ja sitten ylistää sitä useissakin medioissa.

Runokritiikillä ei pienen yleisön kiinnostuksen kohteena varmasti koskaan ole ollut sellaista keskeistä asemaa kuin vaikkapa elokuvakritiikillä, jonka alamakea valtionpalkittu kriitikko Kalle Kinnunen on ansiokkaasti perannut. Niinpä luisu klikkiaikaan on ollut loivempi ja liittyy itse asiassa enemmän aktiivisten runokriitikoiden määrän vähenemiseen kuin suurten medioiden palstatilan pienenemiseen. Mainitsemiäni metaforisesti loihdittujen jyrkävien kulttuuritaikasanojen vuoksi runous nauttii tiettyä prestiisiä, joka on toistaiseksi taannut tietyn minimitasen myös uutta runoutta käsitteleville jutuille. Suurimmatkin kustantajat, WSOY ja Otava, ovat jälleen vilkastuttaneet runouden julkaisutoimintaansa.

SARVin ja Nuoren Voiman Liiton järjestämässä Kritiikittömät-keskustelutilaisuudessa Helsingin kirjamessuilla 2019 puhuin tällä hetkellä luultavasti aktiivisimman runoustoimittajan, Virpi Alasen, kanssa, joka sanoi pystyvänsä vuodessa nostamaan noin viisikymmentä runokirjaa mediassa esille erilaisten juttutyyppien avulla. Kritiikin lisäksi hän tekee *Parnassoon* säännöllistä haastattelusarjaa runoilijoiden poetiikasta ja lyhyitä nostoja *Suomen Kuvalehteen*. Lisäksi Alanen on itsekin runoilija, mikä on hänestä alkanut tuntua hieman ristiriitaiselta kollegoiden työn arvioimisen kannalta – puhumattakaan siitä, että omalle taiteelliselle työlle ei tunnu jäävän riittävästi aikaa.

Kritiikittömät-keskustelu käsitteli teoksia, joita on vuosi vuodelta enemmän: niitä, joita julkinen kirjallisuuskritiikki ei voi tai ehdi huomioda. Sattuvasti se olikin sijoitettu nelipäiväisten messujen viimeisen päivän viimeiseen slottiin, kello 17.30, kun väkeä jo kehoitettiin poistumaan ja messuja purettiin ympäriltä.

Mediapinta-kustantamo päätti juhlistaa 100-vuotista Suomea julkaisemalla sata runokirjaa, mutta tarjonnan myötä sarja paisuikin liki tuhatosaiseksi. Olen lukenut kirjoista kolmisenkymmentä ja niistä kolme oli varsin hyviä, mutta vain yhdestä olen ehtinyt tehdä erittäin lyhyen arvostelun, ainoan, joka sen kirjan osaksi koitui.

Yhä harvempien runokriitikoiden seula vuotaa muutenkin kuin määrällisistä syistä. Mainitsin Karri Kokon ja Marko Niemen tapaiset tekijät, joiden töitä

ei aina ole tunnistettu kirjallisuudeksi lainkaan – entäpä Cia Rinne, huikea polyglottikirjoittaja, joka sai kirjallisuuden valtionpalkinnon vuonna 2019 ja on julkaissut teoksensa Euroopassa? Hänen kotimainen vastaanottonsa rajoittuu lähinnä muutamiin mainintoihin *Tuli&Savu*-lehdessä.

Paitsi että runokirjoja on paljon, runous on ennen näkemättömällä tavalla leviittänyt niiden ulkopuoliseen maailmaan. Runoesitysten kritiikki on edelleen lapsenkengissään, vaikka niistä tulee koko ajan kunnianhimoisempia; vihkomoitoisten teosten vastaanotto herättää kysymyksiä; puhumattakaan digitaalisesta runoudesta, joka on jälleen aktivoitunut Marko Niemen perustamassa, nykyisin runoilija Virpi Vairisen luotsaamassa *Nokturno*-palvelussa. Jopa käännösrunouden aktivoitumisesta on ilahduttavia merkkejä, kuten runoilija Tommi Parkon perustama kustantamo Parkko.

Kuka sanoisi tästä kaikesta kriittisen sanasen, kuka paitsi runokriitikko? Runoa on koko ajan enemmän, meitä vähemmän. *On y va*, niin kauas kuin työtä riittää.



Poetry in motion

See her gentle sway

A wave out on the ocean

Could never move that way

I love every movement

And there's nothing I would change

She doesn't need improvement

She's much too nice to rearrange

Johnny Tillotson: "Poetry in Motion" (1960)

Messukeskusta suljetaan, myymättömät kirjat menevät laatikoihin ja kyhjöttävät kellarissa odottaen seuraavaa vuotta. Alennusmyynti valtaa alaa, kunnes eräänä vuonna kaikki kirjat maksavat vain kaksi euroa. Oi kulttuurin riemua ja kirjallisuuden monimuotoisuutta! Runokriitikko kulkee laarien välissä niska kyyryssä messuskumppaa läiskyttäen, täydentää talvivarastojaan.

On jotain, mitä kaikki haluavat tehdä ja hyvin harva ostaa. On runoutta, vaikka olosuhteet olisivat kuinka sitä vastaan. Kauan eläköön runous!

VIITTEET JA KIRJALLISUUS

- 1 Tekstit jatkoivat kiertoaan teosta vapaasti lainaavassa KokoTeatterin *Varjofinlandia*-esityksessä, josta kirjoitettiin kritiikkejäkin. Esitystaiteiden puolella kriitikot ovat olleet ainakin tällä vuosituhannella huomattavasti avoimempia uusille muodoille kuin kirjallisuudessa.
 - 2 Kristian Blomberg, Timo Harju, Teemu Helle, V.S. Luoma-aho ja Tuukka Terho ovat kaikki julkaisseet esikoisen jälkeen vähintään yhden runokirjan. Blombergistä tuli yksi 2010-luvun kehutuimmista ja vaikutusvaltaisimmista runoilijoista.
 - 3 Osuuskunta Poesian edeltäjä PoEsia ja Kirja kerrallaan olivat ensimmäisiä tarvepainatukseen perustuneita runokustantamoja. Edesmenneen Leevi Lehdon (1950–2019) vuonna 2007 perustama ntamo löi ilmiön läpi näyttävästi ja nosti pysyvän oloisesti vuosittain Suomessa julkaistujen runonimekkeiden määrää.
 - 4 Poesian HS-palkitut kirjat ovat Erka Filanderin *Heräämisen valkea myrsky* (2013), Pauli Tapion *Varpuset ja aika* (2017) sekä Jouni Teittisen *Sydäntasku* (2019). Muut palkitut runoteokset ovat Olli Heikkosen *Jakutian aurinko* (2000), Sanna Karlströmin *Taivaan mittakaava* (2004) ja Henriikka Tavin *Esim. Esa* (2007).
 - 5 Eniten huomiota saivat vuonna 2008 perustettu Helsinki Poetry Connection ja sen perustaja sekä pitkäaikainen puheenjohtaja Harri Hertell.
- Gustafsson, Miia (2019). ”Tässä ovat 18 teosta, joista jokin saa Runeberg-palkinnon – Ensimmäistä kertaa julkistettavalla ’pitkällä listalla’ ei ole yhtään Finlandia-ehdokasta.” Yle.fi 20.11.2019.
- Hellman, Heikki & Voitto Ruohonen (2019). ”Kirjallisuus kohtaa tabloidisaation. Pie-nempi sivukoko ja kulttuurijournalismin murros.” Media & Viestintä 42: 4, 213–234.
- Hytönen, Ville (2019). ”Runoudesta, juhlista ja käännösrunoudesta.” Jano.fi 1.12.2019.
- Kinnunen, Kalle (2019). ”Elokuvakriitikko se-littää maailmaa, ja siksi ammatti on uhat-tuna maailmassa, jossa ihmiset rakastavat eniten omia tunteitaan.” Yle.fi 27.11. 2019
- Kokko, Karri (2005). *Varjofinlandia*. Helsin-ki: PoEsia.
- Laari, Susanna (2019). ”Paola Suhonen pyö-rittää nyt Vuosaaressa erikoista Su-perwood-festivaalia, jossa Mira Luo-ti laulaa kylpyammeessa metsässä: ’Pe-laan ainoastaan omilla rahoillani.’” HS.fi 3.10.2019.
- Lerner, Ben (2017). ”Runouden viha.” *Tu-li&Savu, Laina*. Alkuteoksesta *The Hat-red of Poetry* (2016) osan suomentanut Ve-sa Rantama.
- Petäjä, Jukka (2009). ”Uuden runou-den äänenmurros.” *Helsingin Sanomat* 19.10.2009.

Auli Särkiö-Pitkänen

Pitkospuita Wagneriin – Yhteisöllisyydestä ja ylisukupolvisuudesta musiikissa

Kuulin, että sisarukset, joiden kotona ei kuunneltu klassista musiikkia, olivat *Lasten RINGin* nähtyään halunneet luukuttaa Wagneria. Se oli jännittävää ja suurielista musiikkia aarretta vartioivista vedenneidoista, pompööseistä ja ovelista jumalista, itsensä kanssa eksyksissä olevista sankareista ja ikiaikaisista luonnonvoimista.

Bayreuthin Wagner-musiikkijuhlien kunnianhimoinen Wagner für Kinder-musiikkikasvatusprojekti on tuottanut vuoden 2009 jälkeen lastenversiot kaikista perusrepertuaariin kuuluvista Wagnerin oopperoista. Kun Suomeen päätettiin tuoda *Nibelungin sormuksesta* muokattu kahden tunnin koko perheen versio, hätkähdin, eikä nuorelle suomalaisyleisölle kannattaisi mieluummin tuoda ensi alkuun jokin hieman kevyempi pala. *Ring* on mytologisine juonivyyhtineen, filosofisine kerrostumineen ja musiikin motiivikudelmineen kenelle tahansa aikuiselle musiikkiin syvästi perehtyneellekin järkälemäinen haukkaus. *Lentävän hollantilaisen* tai *Lohengrinin* sadunomaisuudesta nuorikin yleisö saisi epäilemättä nopeasti kiinni.

Ryhtyessäni suomentamaan *Lasten RINGiä* vuoden 2019 Helsingin juhlaviikoilla koettuun tuotantoon muutin kuitenkin mieltäni. Ei ollut mitään perustel-

tua syytä pantata lapsiyleisöltä Wagnerin oopperavuoriston jyrkintä huippua vain siksi, että se on jyrkkä. Jos Juhlaviikkojen kaltaiseen kulttuurin näyteikkunaan tuodaan Wagneria koko perheelle, miksei näyttää heti, mistä Wagnerissa parhaimmillaan, massiivisimmillaan ja hurjimmillaan on kyse?



Taidetta voidaan sovittaa olemassa olevista teoksista lapsille helpommin omaksettavampaan muotoon, tai nuorelle yleisölle voidaan alusta asti räätälöidä uusia teoksia ja esityksiä. Viimeksi mainittu voi iskeä suoraan kiinni lasten todellisuuteen, ja usein lastenkulttuuri voi myös yhdistellä tyylejä ja keinovaroja ”tavallista” taidetta notkeammin ja nousta näin itsessään kiinnostavaksi taiteen muodoksi. Lapsiyleisön näkökulma voi synnyttää vahvemman vuoropuhelun teoksen ja kokijoiden välillä. Esimerkiksi Kansallisoopperan koululaisoopperoissa koululuokat muuttuvat katsojista oopperan kuoroksi.

Lapsille räätälöityjen teosten etuja pohtiessa esiin nousee kuitenkin kysymys, miksi taide ei kuuluisi kaikille. Onko aiheellista pelätä, että klassikko-teosten vieminen uusille yleisöille olisi runnovaa tuputtamista – vai syyllisyykö taidekenttä liian usein yleisöjen aliarvioimiseen?

Musiikkimaailmassa erityisesti ooppera ja nykymusiikki on leimattu korkean kynnyksen taiteeksi. Ne tulistuttavat ja synnyttävät leirejä. Lapset ja nuoret saattavat kuitenkin olla selvästi vastaanottavaisempia nykymusiikkia kohtaan, kun vakiintuneet vertailukohdat ja ”nykymusiikkia on vaikea ymmärtää” -hokemat puuttuvat. Esimerkiksi lasten ja nuorten sävellyshankkeissa on huomattu, että nuoret kokevat musiikin avarana maailmana ilman tyyllisiä jakolinjoja. Lapsi ei suhtaudu oopperaan vanhakantaisena korkeataiteena, johon latautuu mielikuvia epärealistisista juonenkäännteistä, pitkällisyydestä ja luonnottomasta laulamisesta. Sen sijaan lapsillakin pitäisi olla oikeus päästä sen äärelle, mitä ooppera väkevimmillään voi olla, ja kokea esimerkiksi se, miltä

kuulostaa ihminen, joka käyttää ääntään Wagnerin vaatimalla äärimmäisellä tavalla.

Ringin germaanisilla myyteillä, Schopenhauerilla ja itämaisella filosofialla pakattu maailma ei näyttäydy lapselle niinkään ahdistavana ymmärryspelinä vaan tutunomaisena fantasiamaailmana. Vaarallinen sormus, kapinallinen soturittö, lohikäärmeen tappava nuorukainen tai epärehellinen kasvatti-isä ovat tuttua tavaraa satujen, pelien ja populaarikulttuurin maailmasta. Ennen kaikkea *Ringin* perusteemat ahneudesta, luopumisesta ja luonnon tasapainon järkkymisestä ovat lapsille läheisiä ja tärkeitä, eivät jotakin korkeakulttuurin yläpilveen rajoittuvaa.



Oman kummipoikani ekaluokkalainen isovelji oli ihastuksissaan nähdessään *Lasten RINGin* Musiikkitalossa. Keskivertokatsojaan nähden hänellä taisi olla hienoista etumatkaa, sillä hän oli jo katsellut Metropolitan-oopperan 1980-luvun *Ring*-tuotannon *Reininkultaa* dvd:ltä yhdessä wagneriaani-isänsä kanssa siinä missä *Harry Potteriakin*. Sitä paitsi jumalat, kääpiöt, miekat ja keihäät ovat arkipäivää perheessä, jossa kaikki harrastavat roolipelejä omalla ikätasollaan. Itse piirretyt fantasiahahmot, lautapelit, 80-luvun supersankarilelut sekä Wagnerin tarinat vaikuttavat elävän hänelle samassa tasossa, maailmassa, joka jaetaan yhdessä vanhempien kanssa.

Itse päädyin hieman samaan tapaan vanhan musiikin pariin. Olen toisen polven barokkiherännäinen, koska isäni oli aikoinaan hurahtanut periodi-instrumentteihin, vaihtanut klarinetin nokkahuiluun ja rakentanut oman cembalon. Se oli soitin, jolla opin lukemaan nuotteja ja asettelemaan palluroita nuottiviivastolle. Soittoläksyjen peruskauraksi tulivat menuetit, sarabandet ja fuugat, ja myöhemmin soitinkiinnostus laajentui. Koska musiikkiharrastuksen lähtökohdana oleva olohuonekaluste ei ollut piano vaan cembalo, ei olisi tullut mieleen-

kään valita uutta soitinta vieraasta klaanista, vaan kun halusin soittaa jousisoitinta, siirryin viola da gambaan.

Suomalainen vanhan musiikin yhteisö oli teini-ikäiselle kotoisa paikka. Kesäkursseilla lapset ja aikuiset, harrastajat ja ammattilaiset jamittelivat yhdessä. Vanhan musiikin amatöörien ryhmähenkeä vahvistettiin vertailemalla omaa bassocontinuon tahdissa rennosti rullailevaa, netistä tilattujen soitinkuriositeettien ja historiallisten instrumenttien huoltamisen täyttämää harrastusta ”nuormusiikoiden” rankkaan konservatorioarkeen.

Kapinakin iski. Nuorena aikuisena väsyin soitinkotelon raahaamiseen, jatkuvaan virittämiseen ja suolikielten katkeiluun. Aloin laulaa ja hyökkäsin aiemmin yhteisöni ulkopuolelle rajatulle aikakaudelle: Schubertia, Debussyä. Puccinin aarioita. Wagnerin liedejä. Oman cembalon rajojen kokeilemisesta on sittemmin vetäydytty taas soitintyyppillisemmän aikakausihaarukan sisään. Tosin periodiliikehhdintäkin on jo hyvän aikaa sitten muuttunut tietyn aikakauden historiatietoisesta elvyttämisestä tulkintaideologiaksi, joka on edennyt klassismista romantiikkaan ja jopa 1900-luvun alkuun. Periodiasenteen valtavirtaistuminen on monipuolistanut myös vanhan musiikin ammatti- ja harrastajayhteisöjä.



Musiikki luo yhteisöjä fanikulttuureista stadionkeikan joukkohurmokseen ja underground-tapahtumien uskollisiin porukoihin. Tunne siitä, että tietty musiikki liikuttaa meitä – emotionaalisesti, fyysisesti, syvästi – on alkuvoimainen liima. Toinen tuntee mitä minäkin, vaikken osaisi edes sanoittaa kokemustani. Tulen aina muistamaan, miten eräässä Shostakovitshin preludien ja fuugien kokonaisesityksessä – jo itsessään kuin uskonnollinen toimitus – minä ja vieressäni istuva tuntematon vuoron perään liikutuimme kyyneliin.

Oopperan luomissa yhteisöissä Wagner-harrastajat ovat oma erityinen ryhmänsä. Wagneriaanius on fani-identiteetti, jota ei voi verrata oikein minkään

muun taidemusiikkisäveltäjän ihailemiseen. Se on elämäntapa, johon kuuluu matkustelua produktioiden perässä, nuottien keräilyä, motiivikatalogien opiskelua. Wagner-laulajia vertaillaan ja palvotaan, seuraavaa huippukokemusta odotetaan. Närkästykset ja huumaanukset läikkyvät yli. Wagner-harrastus on kokonaisvaltaista siinä missä kirjailija-säveltäjän musiikkidraamat ovat omia monilonkeroisia maailmoitaan, kokonaistaideteoksia.

Neljän oopperaillan *Ring*-tetralogia on Wagner-urheilun kuninkuusmatka. *Ringin* kokeminen kokonaisuudessaan esimerkiksi viikon sisällä on suoritus, joka edellyttää valmistautumista, kuntoa ja kestävyyttä. *Lasten RING* puristi 15 tuntia musiikkia kahdeksi tunniksi parhaita musiikkipaloja ja kepeitä puheosuuksia.

Mitä alkuperäisestä *Ringistä* jäi siis lopulta jäljelle? Itse ajattelin, että koko perheen Wagner-maistiainen mahdollistaa kurkkauksen vaativaan maastoon, jonne ei välttämättä muuten tulisi koskaan lähdettyä. Jos *Ring* on neljän etapin erämaavaellus, *Lasten RING* oli esteetön luontopolku, jossa pääsi näköalapaikalle nuuskimaan tunnelmia ja katselemaan maisemia vaikei olisikaan valmis viettämään öitä maastossa ja taivaltamaan rinkka selässä.



Kun tetralogian viimeisen teoksen *Jumalten tuhon* alkupuolella valkyyriasisko Waltraute pitää Brünnhildelle masentavan puheen jumalten alennustilasta, pää on jo maitohapoilla. Saagan loppukohtaus maailmanloppuineen on kuitenkin niin puhdistava, että sen edessä on vaikea pysyä kylmänä, riippuen tietysti ohjauksen onnistuneisuudesta. Ja ohjausten onnistumisesta riittää puhuttavaa.

Oleellinen osa wagneriaanin elämää onkin kiihkeä debatti siitä, mikä Wagnerissa on oleellista ja miten teokset tulisi ymmärtää. Wagner, uudistaja, öykkäri ja antisemiitti, on länsimaisen musiikin kaanonin kiistellyimpiä tekijöitä, ja suhtautuminen Wagneriin jakaa musiikkimaailmaa – hieman niin kuin 1800-luvun loppupuolella Brahmsin piiri ja Wagnerin piiri heristelivät nyrkkejä.

Tämä heijastuu kritiikissä. Syksyllä 2019 Kansallisoopperan uuden *Ring-*syklin avauksen herättämä keskustelu paljasti leirit huojentuneesta ylistyksestä ja ylpeydestä suivaantuneisuuteen, pettymykseen ja tympääntyneisyyteen. On palvontaa ja epäluuloa, tutkimuslähtöistä ”autenttisuuden” kaipuuta ja radikaalin ajankohtaisuuden peräänkuuluttamista. Suoranaisia ideologisia yhteisöjä. Kun tullaan Wagneriin, musiikkikirjoittajalla on vähintään jonkinlainen henkilökohtainen lähtöasetelma valmiina. Oma sijoittuminen Wagner-mielipiteiden janalla paistaa helposti läpi.

Itselleni kriitikon tärkein työkalu on alusta asti ollut jatkuva itsekritiikki, oman aistimisen ja ajattelun reflektio. Wagner-debatit muistuttavat, kuinka itseään on säännöllisesti ravisteltava. Kriitikko ei koskaan ole neutraali kokija, joka olisi vapaa ennakkoluuloista, makumieltymyksistä ja arvoista. Omat asetuksensa on tunnistettava. Kriitikko kirjoittaa itsensä sisään erilaisiin toisiaan leikkaaviin yhteisöihin. Itse uskon, ettei kriitikon pidä vahvistaa yhteisöjä sisältä käsin vaan hänen on avattava niitä ulospäin, rakennettava siltoja. Tai ehkä pitkosputa, luontopoluille, näköalapaikoille ja pitkillekin vaelluksille.

Tove Djupsjöbacka

I gränslandet mellan tradition och innovation – Flamencon i Finland ur kritiker- och konstnärsperspektiv



Namnet Fla.Co.Men syftar på att man tagit isär flamencons beståndsdelar och satt ihop dem på nytt på ett annorlunda sätt. Det är en bra beskrivning av helhetsfilosofin. [Israel] Galván läser högt ur flamencons 'regelbok' och gör sedan precis hur han vill."

Om Israel Galván: Fla.Co.Men, Kuopio dansfestival, Hufvudstadsbladet 18.6.2017

Att recensera en konstart som flamenco i finländska förhållanden är att balansera på en smal spång mellan flera ytterligheter. Det handlar om en konstart som kommer från Spanien men i dag utövas i hela världen. Alla analytiska röster är viktiga: flamencokonstnärer mår bra av att recenseras av icke-specialiserade musik- och danskritiker, de har ofta mycket intressanta synpunkter att komma med. Flamencokretsarna för sedan sina egna diskussioner, där man granskar konstnärerna med specialiserade flamencoglasögon. I flamencokretsarna böljar diskussionerna också fritt mellan musik och dans, medan samma personer ibland har svårt att hitta sin plats på dans-och musikfälten, eftersom de två konstarterna inom flamencon lever i symbios.

Själv försöker jag bära mitt ansvar som en av de få professionella kritiker i Finland som är specialiserad på just flamenco. För mig innebär detta framför allt att omsorgsfullt reda ut begreppen. Att skriva att någon konstnär tar intryck från flamencon, vad betyder det egentligen? Vissa talar om flamenconintryck så fort de hör några rytmiska gitarrsekvenser, en stegvis sjunkande andalusisk kadens eller lite eldiga stamp och viftande armar.

Identifiera flamencoinslagen

Själv strävar jag efter att reda ut till exempel vilka rytmer och harmonier som används, vilken form av dansteknik, vad som baserar sig på traditionell repertoar och vad som har helt andra utgångspunkter. I mer traditionell flamencorepertoar har dansarens expressivitet ett sammanhang: en tragisk *siguiriya* kan locka fram vild aggressivitet, en charmig *guajira* lekfull lättja. En kritiker som inte är insatt i flamenco kan ibland tro att varje danssolo har samma utgångspunkt, vilket i ett mer traditionellt sammanhang inte är fallet. Då ser man nödvändigtvis inte sambandet mellan dansarens tolkning och stilen hen eftersträvar. Man kanske ser dansare som tolkar *siguiriya* eller *guajira* som kapabla till endast ett visst sorts känslouttryck, även om det handlar om känslouttryck inom de ramar stilarten i fråga erbjuder.

Finländska flamencokonstnärer tänjer ofta sitt uttryck åt många håll. Det att man har en bakgrund i flamencosång-, -dans eller -gitarr betyder inte nödvändigtvis att allt som flödar ur denna konstnär är traditionell flamenco.



Ordet flamenco nämns inte en enda gång i detta skivkonvolut. - - [Joonas] Widenius må ha flamencogitarren som huvudinstrument, men han rör sig allt längre bort från dess huvudådra. Väl så, för vill man vara ärlig som artist ska man göra det man tror på – och traditionell flamenco är inte Widenius grej. Spanien är långt borta. (...)

Av alla skivans låtar fastnar jag mest för Sámiland, där kamostidens lugna kyla och norrskenetets färger känns i märmg och ben. Här är avståndet till flamencotraditionen snudd på perfekt – låten baserar sig på siguiriya, men den som inte vet behöver inte bry sig det minsta.”

Om Joonas Widenius Trio: Arktik Traktor Konspiracy, Hufvudstadsbladet 2.11.2016

I Finland har vi också konstnärer som Compañía Kaari & Roni Martin, vars originella flamencomix har väckt intresse även i Spanien. Lyssnar man på hur de själva talar om sin konst känns den röda tråden tydlig: de gör nutida scenkonst och fritt flödande musik, med starka flamencorötter men med flamenco som ett av många uttrycksmedel. I Finland kallar man dem ofta flamencogrupp rätt och slätt utan att nödvändigtvis förstå skillnaden.



Flamenco har varit Compañía Kaari & Roni Martins modersmål, men denna gång har det språket en mindre roll än någonsin tidigare. [Carlos] Chamorro och [Mariana] Collado är gruppens trotjänare och få flamencodansare är så mångsidiga. De äger flamencons styrka men har också fler strängar på sin lyra, denna gång ligger tyngdpunkten definitivt på annan sorts dans. Det är endast några få gånger de får använda sig av fotarbete, sättet på vilket flamencodansaren uttrycker sig musikaliskt.”

Om Compañía Kaari & Roni Martin: Anna Karenina, Hufvudstadsbladet 24.3.2018

Gränsdragningar och ideologi

Varje kritiker präglas av någon form av ideologi. Inom flamencon handlar det ofta om att man vill dra starka gränser för vad som är flamenco och vad som inte är det. Under mina tio första år i flamencons värld var min ideologi säkerligen mer svartvit än vad den är i dag. ”Det där är inte flamenco”, kunde man utbrista

lite här och var. Ju mer jag studerar flamencofältet, desto mer övertygad är jag om att lämna den svartvita bilden bakom mig. Flamenco eller inte flamenco? Traditionell eller modern flamenco? Frågorna är mycket svårare än vad man kanske först vill tro. Jag är själv verksam inom fältet som dansare och musiker, med full frihet att utöva vilken sorts flamenco som helst. Som kritiker bör jag vara öppen för andras val.

Flamencopurism kallas den attityd som vill dra väldigt skarpa gränser för vad som är flamenco och vad som inte är det. Man motsätter sig förändring och vill bevara saker som de varit. Jag brukar bemöta flamencopurism med en lekfull fråga om vilket årtals flamenco man eventuellt önskar bevara – flamenco från 1870-talet, 1920-talet eller kanske 1950-talet? Att bevara gamla värdefulla traditioner är någonting fint, men för att bevara flamencon som en levande konstart måste man också låta den andas och inte stänga in den på museum.

Avantgardeflamencons måhända ledande namn Israel Galván kommer från en dansarfamilj och dansade briljant traditionell flamenco innan han begav sig ut på helt andra vägar. En stor del av Sevilapubliken steg upp och lämnade salongen vid uruppförandet av hans Franz Kafka-tolkning *Metamorfosis 2000*, men han har målmedvetet hållit fast vid sin linje och är numera respekterad av de flesta. Intressant är att Galván besökte Finland för första gången redan 2001, då han ännu sågs som en enfant terrible i Spanien. Hans beställningskoreografi *4 Jinetes* (Fyra ryttare, 2002) för den finländska flamencogruppen Canela tycks ha varit en rätt stor överraskning för den finländska danspublik som ännu inte skymtat den här sidan av flamencon. Det hör också till de få tillfällen i finländsk flamencohistoria då en kritiker öppet erkänt att han ändrat åsikt.



Jag är ingen purist. För min del får man förnya flamencon, men man behöver väl inte våldta den! Canelas dans och förverkligande var i och för sig skickligt, men saknade helt flamencos skönhet och stolthet.”

Jussi Tossavainen, Helsingin Sanomat 18.4.2004*



Nu tedde sig verket på ett helt annat sätt och stod för kvällens starkaste intryck. Visst är verket fult och grovt med [- - -] ljus på publiken och antiestetik. Men om man glömmer att man tittar på flamenco, är det uttryckligen chockeffekterna som är mest effektfulla i verket. Stilen skiljer sig totalt från det flamencons rörelsespråk man är van vid.”

Jussi Tossavainen, Helsingin Sanomat 8.10.2006**

Förändringens tidevarv pågår ständigt

Flamencofältet förändras ständigt, sakta men säkert. Flamencogitarrens stjärna Paco de Lucías (1947–2014) livstid speglar träffsäkert gitarrens utveckling: då han var ung nämndes gitarristens namn inte på konsertplanschererna utan sångaren var ensam herre på täppan, då han avled drog han fulla hus i hela världen med sina egna projekt, uppbyggda kring hans gitarrspel. Enligt min uppfattning är sången det som förändras långsammast, eftersom den i högre grad än de

.....

* En ole puristi. Minun puolestani flamenco saa uudistaa, mutta ei sitä nyt raiskata pitäisi! Canelan sinänsä taitavasti tanssitus toteutuksessa ei ole mitään flamencon kauneudesta ja ylväystä.

** Nyt se näyttäytyi aivan toisella tavalla ja teki illan suurimman vaikutuksen. Onhan teos ruma ja rujo vieraannuttavine katsomovaloineen ja antiestetiikkoinen. Mutta jos unohtaa katsovansa flamenco, sen shokkieffektit kääntyvät teoksen tehoiksi. Tyyli poikkeaa täysin totutusta flamencon liikekielestä.

andra delområdena bygger på en begränsad repertoar samt är bunden till det spanska språket.

Medan Spanien på 1930-talet kunde presentera många internationellt betydande avantgardekonstnärer från Federico García Lorca till Luis Buñuel tog den kulturella öppenheten en annan vändning under Francisco Francos 40 år långa diktatur, då man strävade efter att stänga gränserna för en stor del av världen utanför. Efter demokratins återkomst har tendenser inom nutidskonsten så småningom nått landet igen. Flamencokonstnärer har ändå turnerat utomlands under hela 1900-talet och hur detta påverkat flamencon har allt mer och mer uppmärksammats också inom flamencoforskningen. Flamencogitarristen Sabicas hade knappast reformerat gitarrspelet lika vågat om han stannat hemma i Spanien i stället för att bosätta sig i USA. De långa sejourerna i New York påverkade innehållet i legendariska dansösen Carmen Amayas repertoar. Koreografen Mario Maya tog inte enbart intryck av de spanska romernas tragiska historia utan också av den afroamerikanske koreografen Alvin Ailey, som han upplevde i New York på 1960-talet.

Flamencovägen får vara bred

Det finns alltså många historiska detaljer att ta i beaktande då man funderar kring flamencopurism och hur man ska förhålla sig till nyskapande experiment. Själv har jag med åren sett det som allt mindre önskvärt att upprätthålla starka motsatsförhållanden mellan vad som är flamenco och inte är det, vad som är traditionell flamenco och nutida flamenco. I stället ser jag flamencofältet som en väg. Den är rätt bred, har flera filer att välja mellan och gott om utrymme vid dikesrenen. Det finns många fenomen som hör ihop med flamencon: vissa har en central position i mittenfilen, andra är närmare dikesrenen. Som kritiker upplever jag inte ett tvång att putta ut fenomen och begränsa vägen till enbart en

central fil – snarare ser jag det som viktigt att få läsaren att inse vägens/fältets bredd och var det vi hör och ser placerar sig.

Samtidigt är jag självklart på jakt efter kvalitet. Det kan gälla emotionell uttrycksförmåga eller teknisk virtuositet, helst bägge två samtidigt. Det kan gälla fungerande dramaturgi, analytisk briljans, spännande lösningar. Det kan gälla att skönja flamencons språk under ett radikalt nyskapande. Det kan gälla att avslöja lurendrejerier: folk som utger sig för att vara flamencokonstnärer trots att de behärskar endast ett par grundläggande ackordföljder eller spanska flamencoartister som tror att de kommer undan utomlands med sämre kvalitet än hemma.

För att kunna förnya bör man behärska rötterna tillräckligt bra. Då det gäller finländska flamencoartister innebär det här en balansgång. Vad är väsentligt då man gör flamenco i Finland, långt från dess geografiska rötter? Ska man förfin sina grundkunskaper i all oändlighet eller göra något helt eget, där konstnärens finländska identitet eller insikter i andra konstarter får utrymme? Mitt svar är: både och. Grundkunskaperna tål alltid förstärkas – i Finland får man överlag jobba stenhårt för att nå professionell nivå, eftersom undervisningsutbudet självfallet inte kan jämföras med utbudet till exempel i Sevilla. Hittills har det också varit tunnsått med möjligheter att som flamencospecialist kunna utöva yrkesstudier inom musik eller dans. De flesta finländska flamencoproffsen saknar formella examina och har skräddarsytt sin utbildning själva.

En ständig balansgång

Att nå balans mellan tradition och innovation är en stor utmaning. Många finländska flamencokonstnärer har en modig konstnärsprofil och försöker inte kopiera sina spanska förebilder rakt av. Med tanke på den hårda konkurrensen inom konstfältet är det också klokt. Varför boka en finländsk flamencoartist om

man har möjlighet att boka en spansk? För att den finländska har en egen röst som konstnär och något viktigt att säga.

En utmaning inom det finländska flamencofältet är den breda vägen jag nämnde tidigare. Trots att vi har tillgång till oändligt mycket mera information än flamencons pionjärer hade på 1970-talet har vi svårt att få insyn i hela flamencofältets bredd med allt vad det innebär från popflamenco i reality-tv-shower till Ballet Nacional de España, från tablaos till större teaterscener, från flamenco-inslag i tidig musik till nutida konstmusik med flamencokryddor. Ofta ser man också rätt lite av den flamenco som görs i andra länder, nyskapande flamencokonstnärer som brittiska Dotdotdot Company eller schweizisk-tyska Compagnie Contrabando når sällan den finländska horisonten.

Granskar man flamencons historia i Finland kan man skönja en jämn vågrörelse mellan traditionell flamenco och nyskapande experimentalism. Det finns flera orsaker till att finländska flamencokonstnärer ofta lutat mot ett mer nyskapande håll. Just nu blomstrar den traditionella flamencon rätt starkt, eftersom det numera finns undervisning också i flamencosång och -gitarr. En orsak till att finländska flamencoartister ofta lutat åt mer nyskapande håll har varit bristen på flamencomusiker – saknar man sådana söker man sig till andra musiker i stället. Till skillnad från flera aktiva flamencoländer har Finland inte haft någon stor spansk invandring, vilket gett finländarna fler möjligheter att forma flamencobranchen själva. Många finländska flamencokonstnärer har också ifrågasatts av en oförstående omvärld – ”kan man verkligen göra flamenco som finländare?”, vilket fått många att som motreaktion överge alla tänkbara stereotypier.

Camilla Granbacka

Sigrid Schauman som kritiker – en känslans förmedlare

Som 31-åring stod bildkonstnären Sigrid Schauman mitt uppe i sin karriär; hon ställde aktivt ut ljusfyllda och färgladdade landskapsmålningar och bodde stundom i Florens och stundom i Paris. Men så blev hon plötsligt gravid. Överraskande nog valde hon själv att avbryta sitt förhållande med den politiskt aktiva och förmögna affärsmannen Reguel Wolff under en tidigt skede av graviditeten, eftersom hon inte kunde lita på honom. Detta var ett stort steg i 1910-talets Helsingfors, framförallt med tanke på hennes härkomst från ett strängt militärist och adligt hem. Detta modiga beslut påvisar hennes starka karaktär och hur hon överlag verkade i livet och i sitt skapande – hon ville leva i sanning. Wolff, som blev stött av hennes mothugg, vägrade att godkänna barnet och Schauman kom att fostra det ensam. Hon försökte sig en tid på konstundervisning i deras lilla hem vid Broholmen, men ekonomin blev efterhand allt mer ansträngd eftersom hon inte kunde försörja sig och sin dotter endast med sitt för tiden udda, modernistiska måleri. Efter att dottern börjat skolan började Schauman söka efter en fast inkomst. 1920 fick hon som 43-åring anställning som konstkritiker vid aftontidningen Dagens Press, som kom ut dagligen. Schauman kom att jobba som kritiker i nästan trettio år och skrev över 1 500 konstrecensioner, intervjuer och

reseskildringar. Hon skrev i Dagens Press, som från och med 1922 blev Svenska Pressen och från och med 1944 Nya Pressen, samt senare i Hufvudstadsbladet. Hon använde sig ofta av signaturen "S." och "-d.", men även av hela namnet "Sigrid Schauman" i sina recensioner.

Kritikerrollen medförde att hon inte helhjärtat kunde satsa på sitt måleri. Schauman skrev under vinterhalvåret och målade under sommarmånaderna, som naggades i kanterna av en omställningsprocess. "Som konstkritiker gällde det att objektivt leva sig in i andras upplevelser av skönheten. Medan man som målare måste glömma dem och bara se", menade hon senare i en intervju. Trots att Schauman var sliten mellan sina uppdrag var arbetet som kritiker också mycket berikande. Det var i denna egenskap Schauman kom i närmare kontakt med förgrundsgestalterna i det finländska måleriet, samt fick möjlighet att se utställningar och resa utomlands. Detta kom att få en stor betydelse när hon sedan som 70-80-åring blomstrade i sitt måleri på nytt.

» *Hur togs Schaumans kritik emot på den finländska konstarenan och på vilket sätt påverkade hon den?*

Ljusgenomskinlighet och färgens lyskraft

De mest ställningstagande texterna skrev Sigrid Schauman på trettioalet. Hon var då också mest produktiv som kritiker. I början av 1930-talet rasade språkstriden i Finland. Det rådde hela tiden en polaritet mellan nationella och internationella strävanden, samt mellan finsk och finlandssvensk konst. Det var en utmaning att verka som kritiker under denna tid. Schauman strävade efter att hitta en mening i ny konst i stället för att avfärda den som strunt och såg ingen mening i att värdera konsten ur nationalistiska perspektiv.

Schauman koncentrerade sig ofta på finlandssvenska konstnärer och skrev analyser av bl.a. Magnus Enckells, Ellen Thesleffs, William Lönnbergs, Verner Thomés samt Rabbe Enckells konst. De representerade det som Schauman ansåg vara specifikt svenskt i det finländska måleriet det vill säga "ljus genomskinlighet". Hon såg färgens lyskraft i sig som en positiv egenskap. Schauman tog dock inte direkt avstånd från det finska utan visade tidvis beundran för exempelvis Tyko Sallinen, Wäinö Aaltonen, Juho Rissanen och Eero Nelimarkka.

Öppen för nonfigurativismen

Det nonfigurativa var 1940- och 1950-talets stora samtalsämne inom konstvärlden. Trots att Schauman inte blev helt nonfigurativ i sitt eget måleri, intresserade hon sig för det nonfigurativa och försvarade det i sina texter. Enligt Schauman saknades den mänskliga faktorn i många nonfigurativa verk, och därför kunde de inte uppfattas som ren konst. I Sam Vannis abstrakta verk hittade hon dock mänsklighet.

Samtida kritiker såsom Onni Okkonen och Ludvig Wennervirta hade inte en lika öppensinnad syn på dessa nya fenomen. Wennervirta ifrågasatte år 1931 Frankrikes dominans inom kulturfältet medan Schaumans ståndpunkt var den motsatta, hon ville föra fram allt franskt. Schauman skriver ingående om Léger i samband med hans utställning på Galerie Artek i Helsingfors 1937. Hon tar fram honom som en banbrytare och kunde se början på en ny friare era. Wennervirta reagerade starkt på hennes Léger-text och skrev bland annat följande om henne: "Nog känner vi ju denna kritiker som en rabiatsvensk, som inte finner ro i de finska vinningarna. Samtidigt blåser denna kritiker upp enstaka konstnärers gärningar och var eviga utländska konstnär som ställer ut i vårt land. Nog minns vi uttryckligen hur hon stort och brett förhöjde den franska kubistmålaren Légers konst. Hennes recensioner bär i all sin nakenhet 'konstpolitikens stämpel.'"



Personlighet och känsla

Schauman betonade både som bildkonstnär och kritiker en emotionell estetik. En central aspekt för koloristerna var att få fram stämningar. Schauman påstod ofta att konst är ”gestaltad känsla”. Detta tankesätt genomsyrar hela hennes kritikerskap. Hon tar därmed inte lika stor fasta på konstnärens intention eller teoretiska grund. Schauman ansåg att färgens skulle bestämma över ämnets känsloläge. Till skillnad från A.W. Finch och Sigurd Frosterus utläggningar om färgteori ansåg Sigrid Schauman att vetenskaplig färganalys förkväver känslan; ”Måleriets uttryck äro oändligt mycket subtilare än språkets. Man banaliserar levande måleri genom att förklara det”, hävdade hon. Schauman valde att gå djupare bakom ytan och såg konstverk som konstnärens känslospegel.

Sigrid Schauman upptäckte många talanger under sin tid som konstkritiker. En av dessa var Ole Kandelin, vars bildspråk hon fann personligt och stimulerande även om hon i allmänhet inte uppskattade surrealismen, som hon ansåg vara för fjärrad från verkligheten. En annan upptäckt var den omstridde svenske konstnären Carl Kylberg, vars målningar med glödande färger hon skrev positivt om. Personlighet i måleriet var något hon värdesatte högt, liksom också fantasi. Schauman förde fram Ellen Thesleffs måleri då andra var misstänksamma och hon menar 1923 att Thesleff inte riktigt är förstådd av publiken: ”Det finns två sätt att se eller uppfatta omgivningen. Man endera ser de yttre företeelserna i detalj eller summariskt, dvs. uppfattar essensen av det yttre, eller också ser man förbi det yttre för att nå själen, det djupaste livet i allting”. Man kan läsa mellan raderna att Sigrid Schauman i sin konstsyn särskiljer på något kvinnligt och manligt i konsten, samt att hon mellan raderna tycks påstå att endast kvinnor förmår nå det andliga i konsten.



Hur skiljer sig Schaumans kritikerskap från dagens?

Under Schaumans tid var det ofta kritikern som lade det sista ordet. Schau-man verkade bland färre konstnärer och -ismer än i dag. Staten styrde också mera konstlivet. Vi har i dag betydligt större geografisk spridning, flere konstnärer och konstinstitutioner, också privata. Rent praktiskt hade Sigrid Schau-man fast anställning och kunde därför ha mera kontinuitet i sitt kritikerskap än i dagens förhållanden då många arbetar som frilansare och det är frågan om låga arvoden. Det fanns under Schaumans tid färre medier och en mera långsam dialog. Men även om vi i dag har betydligt flere kanaler via social media, så kan man hävda att konstdebatterna var markantare under Schaumans tid, med ställningstaganden som påverkade på ett djupare plan. I dag kan man hävda att det är mest frågan om en snabb och ytlig dialog. Diskussionerna och åsikterna är i dag inte heller begränsade till enbart konstkritikerna.

Schauman var en stor auktoritet, som medförde stor respekt i galleriet då hon steg in klädd sin kännpaka stora svarta hatt och dräkt. Kritikern av i dag har inte samma auktoritet. På 1920–50-talet verkade kritikern mest kring frågan ”vad är bra konst”. Kritikern kunde hävda konstens egenvärde och beskriva dess innehåll i former. Fokus lade på konstverkets kompositionsschema, stabilitet och rytm. I och med att konstbegreppet vidgats verkar kritiker av i dag mera kring frågan ”är detta meningsfull konst”, vilket innebär ett helt annat förhållningssätt till konsten och till kritikerskapet. Konsten är med andra ord i dag inte konstant – den är relativ. Under Schaumans tid var det ”människan som gör konsten”. Idag är det i många fall ”konsten som gör människan”. Åskådaren avgör vilken betydelse ett verk får, vi kan skakas om och vårt inre väsen arrangeras på ett annorlunda sätt som till och med kan förändra våra liv. Detta innebär en annan utmaning för kritikern; att mera konkret reflektera och ha känslighet till sin egen och andras tillvaro och plats i världen som människa. Man kan dock hävda att Schauman redan var inne på detta när hon lyfte fram en emotionell estetik.

KÄLLA

Camilla Granbacka (2018). *Taide ja tunteet*
– *Sigrid Schaumanin elämä*. Helsingfors:
Parvs.

KRITIIKIN
UUDET
SUUNNAT –
KAKSI
KATSAUSTA



”Moni keskustelu kuvitellaan jo käydyksi” – Kritiikki eri yhteisöissä

Taidekritiikki on siirtynyt yksilön ajasta yhteisöjen aikaan. Perinteisten maku-tuomareiden ääni on heikentynyt ja tyhjiön ovat täyttäneet uudet, aiemmin marginaalissa olleet äänet. Yksilöauktoriteetin murentuessa asemaansa ovat vahvistaneet yhteisöt, joissa kritiikki elää vahvana. Mitä nämä yhteisöt ovat ja mikä on kritiikin paikka niissä?

Tätä artikkelia varten kokosimme saman pöydän ääreen eri taustoista tulevia ihmisiä jakamaan näkemyksiään kritiikistä ja kritiikin yhteisöistä. Keskusteluun osallistuivat elokuvaohjaaja Carmen Baltzar, vapaan kentän teatteri- ja esitystaidetuottaja Heidi Backström, taiteilija ja vapaa kirjoittaja

Jenna Jauhiainen sekä tietokirjailija ja toiminnanjohtaja Rita Paqvalén. Valintoihin ei liittynyt suunniteltua roolitusta, emmekä odottaneet keneltäkään kommentteja mihinkään tiettyyn kritiikin yhteisöjä koskevaan kysymykseen. Jokainen osanottaja on kuitenkin omalla tavallaan ollut tekemisissä kritiikin ja siihen liittyvien yhteisöjen kanssa.

Carmen Baltzar on käsitellyt erästä viime vuosien vaikutusvaltaisimmista taidekeskusteluista liittyen taidekentän toimijoiden diversiteettiin ja eri ihmisryhmien representaatioihin. Esimerkiksi *Voima*-lehteen vuonna 2017 kirjoittamassaan tekstissä ”Valkoinen taide valtaistuimella” hän tarkastelee

rodullistettujen kehojen representaatioita valkoisten taiteilijoiden teoksissa. Perusongelma hänen mukaansa on, että representaatiot ovat esineellistäviä. Ne joko demonisoivat, eksotisoivat tai urhriuttavat kohteitaan. Tämän kaltaiset julkilausumat ovat herättelleet sekä taiteilijoita että kriitikoita tarkastelemaan omaa positiotaan taideyhteisössä sekä sitä, minkälaiset ihmiset ja ryhmät yhteisö joko sulkee ulos tai kutsuu mukaan, ja minkälaisilla ehdoilla.

Jokseenkin samoja kysymyksiä työsään pohtii Rita Paqvalén, joka on taustaltaan kirjallisuustieteilijä. Hän on keskusteluhetkellä valmistelemassa kirjaa, joka käsittelee inklusiota kulttuuri- ja taidekentällä. Sen tiimoilta hän on syventynyt etenkin queer-arkistoihin ja siihen, miten seksuaali- ja sukupuoli-vähemmistöt ovat edustettuina muistiorganisaatioissa. Hän toimii myös toiminnanjohtajana Kulttuuria kaikille -palvelussa, joka tarjoaa tietoa ja tukea kulttuuritoimijoille saavutettavuusasioissa.

Inklusiivisuus on oiva lähestymistapa myös taidekeskusteluun: keitä se kutsuu mukaan? Teknisesti osallistumi-

nen on helppoa, mutta henkinen kynnyks voi silti olla suuri. Ihmiset saattavat pelätä sanovansa jotain väärää, sopimantonta tai ”tyhmää”. Vapaan kentän tuottaja ja kirjoittaja Heidi Backström toimii somessa aktiivisesti taidepuheen puolestapuhujana. Hän kannustaa ihmisiä ilmaisemaan rohkeasti kokemuksiaan ja osallistumaan taiteen kaikupohjan voimistamiseen. Hän pyrkii aloittamaan keskusteluja taiteesta muun muassa kriitikoiden kanssa. Lisäksi Backström kirjoittaa itse kritiikkiä ja esseitä muun muassa *Nuoreen Voimaan* ja *Kritiikin Uutisiin*.

Jenna Jauhiainen on paitsi taiteilija myös viestinnän ammattilainen. Jauhiaisen on miettinyt paljon median toimintalogiikkaa viestinnän näkökulmasta sekä sitä, miten taidelaitokset ja instituutiot voisivat edistää kritiikin mahdollisuuksia omalla toiminnallaan. Hän on myös kirjoittanut kritiikkiä kymmenisen vuotta ja ollut mukana verkkolehti *Mustekalan* toimitusneuvostossa. Hän pyrkii edistämään kritiikin monipuolisuutta valitsemalla kritiikkiensä kohteiksi epäkaupallisia ja pieniä toimijoita, joiden teoksista ei ilman julkista vas-

taanottoa jäisi välttämättä mitään merkintää taiteen historiaan.

Polveilevasta keskustelusta hahmottui jälkikäteen kolme pääteemaa: taidelaitosten viestintä sekä institutiot yhteisöjen muodostajina, kritiikki ja sosiaalinen media sekä kysymys siitä, minkälaista yhteisöä sanomalehtien kulttuurisivut palvelevat. Olemme nostaneet kustakin teemasta esiin keskustelijoiden puheenvuoroja, joita ympäröivät omat taustoituksemme ja jälkikäteen syntyneet ajatuksemme.

Kritiikko viestinnän ja journalismin välissä

Kritiikistä puhuttaessa keskustelussa nousi nopeasti esiin mediakentän toimintalogiikka, johon esimerkiksi museoiden ja teattereiden tulisi mukautua. Suurten mediatalojen niin sanotuille rivitoimittajille saapuvat tiedotteet tulevat yhä useammin viestintätoimistoilta, jotka palvelevat niitä, joilla on varaa maksaa palvelusta, eli useimpien kaupallisia toimijoita. Tiedotteita ei myöskään ainoastaan lähetetä toimit-

tajille, vaan niiden läpimenoa edistetään aktiivisesti: viestinnän ammattilaiset pyrkivät kontaktiin toimittajien kanssa ”pitchataksaan” juttuvihjeitään medioihin. Tämä on se todellisuus, johon Jenna Jauhainen haluaisi taidelaitoksia herätellä.

JENNA: Viestintätoimistojen kautta kaupalliset yritykset saavat mediassa läpi mitä tahansa diiba-daaba-juttuja. He eivät suoraan ilmoita, että meillä on uusi tuote, ja odota, että lehdet kirjoittaisivat siitä. Sen sijaan he poimivat jonkin yhteiskunnallisen keskustelun, jonka kautta he voivat viitteellisesti tuoda tuotteensa tähän keskusteluun. Miksi emme tee taiteen puolella samaa? Nykyään kaikilta organisaatioilta odotetaan viestintää: se on niiden perusvastuu, jolla ne rakentavat itselleen yhteisöä. Siksi tuntuu absurdilta, etteivät isot taidelaitokset edes yritä osallistua laajempiin yhteiskunnallisiin keskusteluihin. Sitähän me taiteilijat haluamme; olla mukana niissä keskusteluissa, joita teoksemme käsittelevät. Tästä seuraa, että ajankohtaisiin aiheisiin liitetään kaupallisia reittejä tulleiden yritysten viestintää, vaikka niihin sopisi paljon paremmin vaikkapa ajankohtainen teos.

Jenna viittaa avauksellaan ennen kaikkea tapaan, jolla esimerkiksi isot taidemuseot tiedottavat näyttelyistään. Tiedotus tulisi hänen mielestään solmia paremmin suurta yleisöä kiinnostaviin aiheisiin, jotta sillä olisi mitään saumaa kilpailla viestintätoimistojen kanssa julkisesta tilasta. Julkinen tila tarkoittaa tässä yhteydessä kaikkea julkisuutta iltapäivälehdistä sanomalehtien talousosioihin – ei siis ainoastaan kulttuurisivuja. Jennan puheenvuoro herättää pohtimaan, tuudittautuvatko esimerkiksi taidemuseot liikaa siihen, että kulttuurisivuilla julkaistaan kriitikkejä heidän näyttelyistään. Samalla se saa pohtimaan, minkälaiseen yhteisöön kulttuurisivujen kautta saa yhteyden. Kattaako se aidosti kaikki ne, joita taidenäyttely saattaisi kiinnostaa, vai pitäisikö sisältöä pyrkiä tuomaan esiin muuallakin, kuten iltapäivälehdissä, joiden – kuten Jenna toteaa – uutiskynys on matala, jos tiedon vain saa pake-toitua oikein?

Tietyssä mielessä kriitikot tekevät museoille ja teattereille sen, mitä viestintätoimistot tekevät kaupallisille toimijoille: he analysoivat ja perustelevat

”tuotteiden” ajankohtaisuutta. Kriitikko tietenkin toimii itsenäisesti eikä ole esimerkiksi esityksestä vastaavan teatterin palveluksessa – paitsi silloin kun arvio on positiivinen. Tällöin voidaan kritiikistä irrottaa parhaat kohdat ja käyttää niitä viestinnässä. Lisäksi kriitikot levittävät tietoa lähinnä somen, kulttuurisivujen ja -lehtien kautta sen sijaan, että tarjoaisivat aktiivisesti juttuja muille osastoille. Kenties tässä voisi olla yksi kehityksen suunta: tuoda taidekritiikin avulla ammennettava tieto vaikkapa talousuutisiin ja sillä tavoin pyrkiä laajentamaan taiteen vaikuttavuutta oman, kulttuuria tiivistä seuraavan yhteisön ulkopuolelle.

Samalla on hyvä muistaa, että kriitikki ei ole vain julkaistuja tekstejä, joiden teemoja suuri taideorganisaatio voi viestinnällisellä panostuksella pyrkiä levittämään mahdollisimman laajalle. Teattereiden, gallerioiden, musiikkiareenoiden ja museoiden on syytä tehdä yleisötyötä myös pienempien yhteisöjen kanssa.

RITA: Taideinstituutiot järjestävät keskusteluja, eli tilanteita, joissa erään-

laista kritiikkiä harjoitetaan ja tulkin-
toja syvennetään.

Useimmat taidelaitokset pienistäkin
teattereista Kansallisgallerian museoi-
hin järjestävät keskustelutilaisuuksia
taiteilijan ja yleisön, tai toisinaan näytte-
lyissä kuraattorin ja yleisön, välille. Ylei-
sötyöllä lujitetaan osallistujien koke-
musta yhteisöön kuulumisesta, mikä
puolestaan sitoo heitä tulemaan tois-
tekin taiteen äärelle. Voisi ajatella, että
kriitikot sujahtaisivat tällaiseen keskus-
telemaan yhteyteen vaivatta. Miksi heitä
ei näissä tilanteissa sitten näy? Toki krii-
tikolle pitäisi tällaisesta keikasta mak-
saakin, mutta ehkä merkittävämmän
blokin muodostavat kritiikkiin edelleen
helposti liitettävät vanhan maailman
mielikuvat – myös kriitikkojen omat.

HEIDI: Kriitikot ovat osa taidekent-
tää, mutta moni kriitikko on edelleen
miehellään hieman sivussa eikä halua
”kuulua joukkoon”. Omasta mielestäni
ne kriitikot ovat parhaita, jotka halua-
vat elää taiteilijoiden ja yleisön välissä.
Käsittääkseni 1900-luvun alkupuolella
oli tilanne, jossa taiteilijat ja taiteesta

kirjoittavat kulkivat käsi kädessä, minkä
jälkeen journalistinen puoli korostui.
Nyt ollaan taas kenties palaamassa sii-
hen, että kriitikot toimivat lähempänä
taideyhteisöä.

Hyvä esimerkki kriitikon ottamisesta
mukaan yleisötyöhön löytyy Teatteri
Jurkasta, jossa on aika ajoin järjestetty
maksullisia Kotikriitikko-kursseja. Osal-
listujat pääsevät keskustelemaan ja kir-
joittamaan esityksistä kriitikon opastuk-
sella. Kurssilaiset muodostavat kriitikon
johdolla pienen kriitikkoyhteisön, jonka
tekstit julkaistaan teatterin kotisivuilla.
Vastaavasti myös taiteen ympärillä jär-
jestetyt keskustelutilaisuudet, kuten
Rita toteaa, voivat toimia eräänlaisina
kritiikin yhteisöinä. Tätä ideaa on jonkin
verran toteutettu esitystaidefestivaalien
kriitikkopaneeleissa, joihin myös yleisö
on saanut osallistua, ja mallia voisi hel-
posti laajentaa muuallekin. Heidillä on
tähän liittyen konkreettinen ehdotus.

HEIDI: Voisiko taiteilijatapaamis-
ten ohelle järjestää keskustelukerhoja,
joissa katsojat kuuntelun sijaan keskus-
telisivat? Kriitikko voisi vaikkapa avata

omaa kokemustaan ensin. Toki tähän tarvittaisiin taidekentän puolelta uskallusta puhua avoimemmin teoksista myös alan sisällä.

Sama tarve uskallukselle pätee tietysti kaikkialla, missä kriitikkojen osaamista aiotaan hyödyntää. Medioille suunnatun viestinnän lisäksi myös taidelaitosten someviestintästrategioita voinee haastaa samoissa merkeissä. Voisivatko ne hyödyntää kirjoitettua kritiikkiä ihmiskasvoisemmin, pontevammin ja osallistavammin? Voisivatko ne jakaa myös negatiiviset arviot kuoliaaksi vaikenemisen sijaan ja kutsua yleisöä haastamaan kriitikon näkemyksen, tai pyytää vaikkapa tekijöiltä lyhyet kommentit kritiikin saatteeksi? Tällaisen viestinnän tuskin myöskään tarvitsee aina olla sävyltään haudanvakavaa. Voisi väittää, että somen mahdollisuuksia asiassa on tuskin hipaistu. Toisaalta instituutioiden lisäksi myös kriitikoilta voi pyytää tilanteesta lisää.

Kritiikki ja sosiaalinen media

Sosiaalinen media on luonut keskustelukulttuurin, jossa yksittäistä jaettua uutista – tai vaikka kritiikkiä – kommentoidaan vapaasti ja julkisesti. Kommentit muodostavat niin sanottuja keskustelulankoja, joita voi yksittäisessä päivityksessä olla useitakin. Puhetta ja keskustelua siis on. Vai onko sittenkään?

Somessa nähdään paljon potentiaalia, mutta sen hyödyntäminen ontuu. Esimerkiksi keskustelut, jotka olisivat julkisina arvokkaita, jäävät pienen piirin sisään. Sosiaalisen median vahvistamista yhteisöistä onkin alettu viime vuosina puhua negatiivissävytteisesti ”kuplina”. Kupla on jotain, joka estää yhteisöä näkemästä omien rajojensa ulkopuolelle.

HEIDI: Tosi moni hyvä keskustelu kuvitellaan usein jo käydyksi, kun siitä on puhuttu pienellä porukalla, esimerkiksi vain kollegoiden kesken. Parhaassa tapauksessa pienellä porukalla käyty keskustelu voi kuitenkin toimia pohjana jollekin julkisella foorumilla julkaistavalle artikkelille. Jos esimerkiksi

kävisimme Petterin seinällä keskustelun jostain aiheesta, josta Petteri on kirjoittamassa juttua, tuottaisi keskustelu juttuun jo paljon materiaalia, eli hänen oman näkemyksensä lisäksi mukana olisikin useita näkemyksiä. Väitän, että näitä syntyy jonkin verran. FB-kavereidensa keskusteluja seuraamalla saisi kerran kuussa kasattua kokonaisia lehtinumeroita täynnä laadukasta sisältöä.

Heidin kuvailema tilanne on tunnistettava. Somessa kytee keskusteluja ja siellä esitetään havaintoja, jotka ennen pitkään muuttuvat yksityisistä julkisiksi. Tätä voisi kuitenkin tapahtua Heidin mielestä paljon enemmän. Keskustelut eivät hänen mukaansa irtaannu julkiselle tasolle, koska ne kuvitellaan jo käydyiksi, vaikka todellisuudessa ne on käyty vain omassa vertaisverkotossaan. Tähän liittyen kitkaa sosiaalisen ja perinteisen median välillä pitäisi vähentää ja keskusteluja tuoda julkisuuteen orgaanisemmin ja ennakkoluulottomammin – ja nimenomaan kriittikokotoisesti. Siten olisi mahdollista estää laadukkaan taidepuheen hautautuminen pieniin verkostoihin ja edistää

samalla sen saavutettavuutta niille, joiden yhteys taidekenttään on sanomalehtien kulttuuriosiodien varassa.

RITA: Kritiikin saavutettavuus on todella tärkeää. Itse saan päivittäin Facebookin kautta vaikka mitä kiinnostavia tekstejä ja artikkeleita, mutta miten sen kaiken saisi valtamediaan muidenkin nähtäville? Sen lisäksi, että somessa syntyy sisäpiirejä ja kuplia, täytyy muistaa, ettei kaikki ole somessa.

CARMEN: Suhtaudun tähän kaksijakoisesti. Yhtäältä pitäisi saada mahdollisimman erilaisia ääniä kuuluville, mutta toisaalta sekään ei ole itseisarvo. Kaikkien keskustelujen ei tarvitse kuulua kaikille. Itse pidän todella arvokkaina sellaisia dialogeja, jotka tapahtuvat pienemmissä piireissä, kuten vaikka jonkun Instagram-stooreissa, joihin vastaillaan ja joita jaetaan eteenpäin. Ihmisillä on oikeus olla avaamatta keskustelua joka kerta kaikille. Jotkin keskustelut voivat olla vaikka miten terapeutisia, eikä välttämättä ole tarkoituksenmukaista, että esimerkiksi teoksen tekijä kuulee niistä mitään.

Carmenin ajatusta suljetusta keskustelusta voi verrata turvallisen tilan periaatteisiin, joita jotkut tapahtumajärjestäjät ovat alkaneet viime vuosina toteuttaa. Turvalliset tilat pyrkivät siihen, että jokainen tilassa oleva voisi toimia ja ilmaista itseään ilman pelkoa. Periaatteet muodostuvat erilaisista ohjeista, joissa edellytetään keskustelukumppanin kunnioitusta. Myös kritiikki tarvitsee suljettuja, turvallisia tiloja, joissa keskustelijat saavat rauhassa purkaa kokemuksiaan teoksista ilman, että heiltä tultaisiin penäämään ajatuksilleen täsmällisempiä perusteluja.

CARMEN: Jos jokin teos on esimerkiksi todella misogyyminen, niin minun mielestäni on lupa sanoa sitä huonoksi ilman, että teos pitäisi osata purkaa osiin ja väite argumentoida tarkasti. Tämä riippuu siitä, missä kontekstissa ja mistä positiosta puhuu.

JENNA: Kyse on myös saavutettavuudesta. Emme voi olettaa, että kritiikin pitäisi aina olla akateeminen tai poleeminen teksti. Se voi olla mitä tahansa muutakin, joka tekee teoksen saavu-

tettavammaksi esimerkiksi sellaiselle, joka syystä tai toisesta tuntee formaalin tekstin itselleen vieraaksi muodoksi.

Carmen ja Jenna liikkuvat alueella, joka silloin tällöin nousee keskusteluun: taidepuheen akateemisuus. Ihmiset pitävät esimerkiksi nykytaiteesta puhumista sivistyssanoineen ja teoreettisine viittauksineen usein vaikeasti lähestyttävänä. Sen äärellä omaa ”ymmärtämättömyyttä” saatetaan jopa hävetä. Kritiikin ja taidepuheen saavutettavuuteen liittyy siis paitsi keskustelualustat myös puheen sisältö – tai ehkä paremminkin sisällön esillepano. Voisivatko taidelaitokset omissa yhteisöissään tarttua tähän? Miltä kuulostaisi ”selkokielisen kritiikin iltamat”, jossa ihmiset kokoon-tuisivat keskustelemaan turvallisesti taiteesta kritikon kanssa? Samaa voinee visioida myös someen.

HEIDI: Voisiko olla ”kriitikko keskustelemassa teoksesta” -livejä tai ”kommentiboksi on auki xx-xx ajan, jonka jälkeen kriitikko paikalla”? Luulisi, että kriitikoita kiinnostaisi myös valistaa itseään muiden mielipiteillä ja

ajatuksilla omasta tekstistään. Miksi se on tekstilajeista harvoja, joita ei saisi kritisoida?

Heidin ideassa on pontta etenkin siksi, että kriitikon työn ytimeksi mielletään yhä nimenomaan kertaluonteinen tekstien tuottaminen. Heidi totesi samassa yhteydessä, että kriitikoita on vaikea saada osallistumaan taiteesta käytävään keskusteluun, ja otaksui sen josain määrin johtuvan myös resurssien puutteesta. Laajempi kysymys taustalla lienee se, tunnistetaanko somekeskusteluihin osallistuminen työksi. Meneekö se läpi apuraharaportissa? Heidin ehdotuksen avulla kriitikoiden osallistumiselle muodostuisi selkeät työajalliset puitteet. Lisäksi sosiaalinen media tarjoaa monipuolisesti keinoja rajata keskustelua turvallisemmin: esimerkiksi erilaiset suljetut ryhmät voivat järjestää somessa omia kriitikon vetämiä keskustelutilaisuuksiaan. Ja kuten Carmen aiemmin mainitsi, keskusteluja ei ole pakko lähteä avaamaan suurelle yleisölle, ellei niin haluta.

Eräs seikka, joka saattaa rajoittaa kriitikon spontaania osallistumista

somekeskusteluun, liittyy selkeän rajanvedon puuttumiseen siinä, kommentoiko kriitikko keskustelua kriitikkona vai yksityishenkilönä. Osaltaan tämäkin palautuu kysymykseen työajan määrittelemisestä. Tilanne, jossa kriitikko sitoutuisi esimerkiksi apurahallaan tekemään x määrän ”sometyötä”, asemoisii kriitikon osallistumaan keskusteluun nimenomaan työtään tekevän kriitikon roolissa. Kriitikko-minän ja yksityisen minän erottelu voisi tuntua vanhanaikaiselta, mutta samalla juuri sosiaalinen media, eräänlaisena yksityisen ja julkisen keskustelun rajapintana, tekee siitä jälleen relevantin kysymyksen. Se kytkeytyy suoraan siihenkin, miten eritellä ja tehdä näkyväksi kriitikon työtä aikana, jolloin ihmisillä voi olla – ja usein onkin – monia päällekkäisiä työrooleja.

**Minkälaista yhteisöä
sanomalehtien
kulttuurisivut palvelevat**

Niin sanottu päivälehtikritiikki nousee puheenaiheeksi miltei aina kun puhu-

taan kritiikistä, oli keskustelun raja-
mikä hyvänsä. Ilmaisua harvemmin sel-
vennetään, mutta monesti sillä tun-
nutaan viittaavan suoraan Helsingin
Sanomien kulttuurisivuilla julkaista-
vaan kritiikkiin. Kritiikki siis nähdään
yhä kiinteänä osana valtavirtalehdis-
töä. Palstamillimetrejä laskemalla mita-
taan yhteiskunnan arvostusta kritiikkiä
kohtaan. Miten päivälehtikritiikki, joka
kenties monelle edustaa yhä vanhankal-
taista ja autoritääristä kritiikki-institu-
tiota, koetaan uusien yhteisöjen ajassa?

CARMEN: Nykyään on monia kana-
via, joissa erilaiset äänet pääsevät kuu-
luviin. Se on muodostanut harhan, että
kaikki olisivat samalla viivalla. Se ei ole
totta. Jos mietitään vaikka Kansallis-
teatterin ja Kaupunginteatterin yleisö-
demografiaa, heitä, jotka ostavat esityk-
siin lippuja, niin Helsingin Sanomilla on
iso vaikutus. Kansainvälisessäkin ver-
tailussa Suomessa on erittäin keskitty-
nyt media. Se, että on erilaisia ääniä, ei
takaa sitä, että kaikki olisivat yhtä vai-
kutusvaltaisia.

RITA: Hyvä kun nostit esille tuon. Val-
talehtien kritiikillä on suuri vaiku-
tus erityisesti teatteriin. Huono arvio
voi tuhota esityksen, mikä ei ole sama
tilanne kuin kirjallisuudessa, jossa
kirja jää eloon kirjastoihin, ja sitä oste-
taan tai ei osteta, mutta se on olemassa.
Teatteriteos katoaa, ja siksi valtame-
diaa edustaessa on hirveän suuri vastuu
siitä, miten sen tekee. Netti on täynnä
alustoja, mutta on toinen asia, kuka
niitä alustoja löytää.

HEIDI: Hesarilla on juuri vaikkapa Hel-
singin Kaupunginteatterin tai Kansal-
listeatterin kohdalla varmasti iso valta.
Mutta jos keskisuuriin, vakiintuneisiin
teatteritaloihin liittyvä hyvä kritiikki
ilmestyy Hesarissa, niin se ei automaati-
sesti käänny myynniksi. Täytyy olla
jotain muuta – tapahtuu se ”muu” sit-
ten somessa tai Ekbergillä – jotta liput
myyvät tai ne eivät myy. Väitän tämän
faktaksi. Ja marginaalisemmissa esit-
tävän taiteen jutuissa taas esimerkiksi
somekeskustelulla saattaakin yhtäkkiä
olla iso vaikutus myyntiin. Pienten tai
muuten rajattujen yhteisöjen kohdalla,
kuten queer-teemaisissa jutuissa, joista

on vaikka vain kaksi tai kolme esitystä, täytyy olla somehässäkkä, jotta ne lyövät läpi. Niistä ei välttämättä tule koskaan ainuttakaan kritiikkiä, tai kritiikki on jossain kolmen ihmisen blogissa.

Keskustelu johdattaa pohtimaan, millä perusteilla valtalehdet valikoivat ne teokset, joista julkaistaan kritiikki tai jotka huomioidaan muulla tavoin. Osittain se palautuu viestintään, siihen, kuinka ammattimaisesti taiteen tekijät tuovat teoksiaan esille. Toisaalta myös kriitikot itse tekevät valintoja sen suhteen, minkälaisista teoksista he tarjoavat juttuja. Yhtä kaikki lopullinen julkaisupäätös on aina toimituksen omissa käsissä.

Valtamedioilla on välillä ollut vaikeuksia virittää itseään oikealle taajuudelle, kun käsiteltävänä on ollut esimerkiksi vähemmistöön kuuluvan taiteilijan teos. Tämä aihe on tullut esiin etenkin nyt, kun taiteen kentältä on noussut uusia yhteisöjä, joissa taidetta tehdään muulleen kuin valtavirtayleisölle.

RITA: Olin kymmenen vuotta tekevässä lesbo-, bi- ja trans-kulttuuri-

festivaalia *Tribadien yöt ja päivät*. Meitä ärsytti alkuvaiheessa se, ettei siitä silloin 2000-luvun alussa kirjoitettu taide- ja kulttuurisivuilla, jonne festivaali olisi kuulunut. Sen sijaan kirjoitettiin tekstejä, joissa todettiin, että nyt on mahdollisuus nähdä toisenlaisia ja erilaisia ihmisiä, vaikka tekijät olivat ammattitaiteilijoita. Kriitikoilla on vastuu sijoittaa teos jonkinlaiseen kontekstiin. Jos ei ymmärrä kontekstia, siitä pitää ottaa selvää, tai pyytää jotakuta toista kriitikkoa kirjoittamaan teoksesta. Jos jokin asia markkinoidaan taiteena, niin sitten sitä pitää lukea taiteena, vaikka tekijä kuuluisikin johonkin vähemmistöryhmään – ja vaikkei kriitikko itse kuuluisikaan.

CARMEN: Samaa mieltä. Oikeasti vähemmistötaiteilijan teos saattaa käsitellä vaikkapa sitä, että mehiläiset kuolevat maailmasta, mutta sekin saatetaan lukea kertomuksena rasismista. Eli ei nähdä, että vähemmistötaiteilija voi kertoa jostain muustakin. Toisaalta voidaan taas pohtia, onko ylipääntään mielekästä pyrkiä mukaan valtavirtaan, joka on jo valmiiksi rakenteena ongelmallinen.

Ritan ja Carmenin kommenttien pohjalta voisi jopa väittää, että valtalehtien kulttuurisivuja ei ole suunnattu niinkään millekään yhteisölle kuin yleisölle. Yleisö on käsitteenä huomattavasti sisällyksettömämpi ja viittaa siis lähinnä johonkin määrään ihmisiä. Ja koska valtamediat arvioivat ja ymmärtävät itseään nimenomaan määrällisesti, valtaviestön asema ja edustus korostuvat juttujen sisällössä ja käsittelytaivoissa. Yhteisöön taas sisältyy vähintään kokemus kuulumisesta, jaetuista arvoista, taiteen kokemisen tavoista ja niin edelleen.

JENNA: Yhteisön voi käsittää hyvin hetkelliseksikin asiaksi. Jonkin aiheen tai keskustelun äärelle saattaa syntyä hetkittäinen yhteisö, johon voi kokea kuuluvansa, kunnes yhteisö hajautuu ja katoaa. Esimerkiksi #metoo-liike on yhteisö, ja moni varmasti edelleen kokee kuuluvansa siihen, vaikkei enää aktiivisesti osallistuisikaan kokemusten jakamiseen, kuten liikkeen alkumetreillä. Yhteenkuuluvuuden kokemus ei välttämättä ole tietoinen oivallus, vaan vasta käsitteellisemmin asiaa pohties-

saan huomaa olevansa mukana tosimonissa yhteisöissä. Kyse voi olla jostain hyvin fragmentaarisesta asiasta, kuten ihmisistä, jotka seuraavat tiettyä keskustelua somessa. Yhteisöön voi kuulua myös olematta näkyvästi aktiivinen sen sisällä.

Kuten Jenna toteaa, yhteisöt voivat olla päällekkäisiä, hetkellisiä ja katoavia. Vaikka esimerkiksi alakulttuurit, rodullistetut sekä seksuaali- ja sukupuolivähemmistöt muodostavat pitkäkestoisäkin yhteisöjä, myös ohimenevämmät keskustelut hahmottuvat joskus yhteisöinä. Vaikka valtamediat ovat enemmän yleisölähtöisiä, välillä näkee jonkin niissä julkaistun taidejournalistisen tekstin keräävän ympärilleen (some) puhetta, jossa tekstin sisältöön samastutaan, sen muotoa ihaillaan ja älykkyyttä kiitetään. Tällaisten yhteisöjen tavoittelu ei ole valtavirtakritiikillekään lainkaan mahdoton tai huono utopia.

Kritiikkimuoto ja kriitikojen yhteisöllisyys

Viime vuosina on alettu jonkin verran keskustella siitä, kuka on sopiva kriitikko arvioimaan tietyn teoksen. Kyse ei ole vain tietyn kriitikon sopivuudesta kirjoittaa jostakin teoksesta vaan myös kritiikistä tekstilajina. Kritiikkihän ei ole lainkaan ainoa kriittinen ja syvälinen mahdollisuus kirjoittaa taiteesta. Olisi rakentavaa ja arvokasta, jos kriitikoilla olisi enemmän mahdollisuuksia miettiä suhdettaan teokseen ja päättää, kannattaako kirjoittaa sittenkin mieluummin esimerkiksi kolumni, artikkeli tai essee kuin kritiikki – ja kuka kenties olisi sopivampi kriitikoksi tilanteessa. Ihanteellista olisi, jos kriitikot pohtisivat sitä yhdessä ja vinkkaisivat toisilleen teoksia ja aiheita.

Kriitikon työn erilaiset reunaehdot, kuten teatteriarvioiden pakotettu ensi-iltajulkaisu, asettavat toki edellä mainitulle toimintaperiaatteelle rajoituksia. Siksi tarkkaa punnintaa siitä, kuka mistäkin kirjoittaa, onkin ehkä helpompi tehdä verraten kevyesti hallinnoiduissa ja toimitetuissa (verkko)medioissa. Kui-

tenkin varmasti myös suurten medioiden kulttuuritoimituksissa ajatus on lopulta täysin sovellettavissa, jos kysymyksen tärkeys ymmärretään sekä kritiikin että laajemmin taidekirjoittamisen uskottavuuden ja kiinnostavuuden kannalta.

On kyse sitten päivälehtikritiikistä tai erikoistuneesta verkkojulkaisusta, kaikki keskustelijat toivoivat kritikoilta ennen kaikkea enemmän vuorovaikutusta lukijoiden ja myös taiteilijoiden kanssa. He näkivät paljon vielä hyödyntämätöntä potentiaalia liittyen kriitikoiden asemaan eri yhteisöjen rajapinnoilla. Välistä oleminen ei ole väliinputoamista vaan kriitikoiden kenties merkittävin voimavara. Kritiikko yhdistää työssään eri yhteisöistä tulevia taiteilijoita ja yleisöjä. Kritiikin mediumi on vauhdilla laajenemassa tekstistä keskusteluiksi, kohtaamisiksi ja yhteisöiksi, joissa kriitikoilla on tärkeä rooli keskustelun avaajana, rajaajana ja moderoijana. Vuorovaikutus ihmisten, taiteiden ja yhteisöjen välillä on asia, joka tavalla tai toisella se tulee olemaan kriitikon työn ytimessä alkavalla vuosikymmenellä.

Martti-Tapio Kuuskoski

Nuoret ja kritiikki – katsaus Mikä kritiikki! -kirjoituskilpailusta



Kritiikki on helposti vältettävissä, jos vain on sanomatta, tekemättä ja olematta yhtään mitään.”

Tällä fraasilla kommentoi SARVin ja *Kritiikin Uutisten* Mikä kritiikki! -kirjoituskilpailun kolmannen palkinnon saanut Kirmo Komulainen kisaa ja sen antia. Sitaatti on alkujaan peräisin Elbert Hubbardilta, mutta Komulaiselle lausuman oli välittänyt hänen oma isoisänsä. Päädyimme Komulaisen kanssa pohtimaan suullisen tradition merkitystä kritiikissä.

Taidekritiikin yhteiskunnallista ja yhteisöllistä merkitystä kartoitettaessa ei pitäisi unohtaa suullisen tiedon vai-

kutusta: vaikka taidekritiikki on ennen kaikkea kirjoitettua kieltä käyttävä kommunikaation muoto, se virittää yhteisöissä taiteen ja vastaanottajien välille kommunikatiivisen julkisuuden kenttää myös suullisen viestinnän, keskustelun avulla.

Kriitikon työ on monesti yksinäistä väkertämistä, kulttuurisen tiedon ammentamista ja itsenäistä arvojen ja arvostusten pohtimista. Kritiikissä on viime kädessä kyse kuitenkin juuri keskusteleavasta yhteisöstä.

Sopii toivoa, että lukio- ja ammattikouluikäisille nuorille (syntymävuodet 2000–2002) tarkoitettu kilpailu osaltaan loi tällaista taidetta ja sen arvotta-

mista koskettelevaa keskustelemaa ilma-
piiriä kouluissa. Ainakin pienimuotoista
yhteisön syntyä sai todistaa, kun kilpai-
lun lahjakkaat voittajat kokoontuivat
palkintojenjakotilaisuuteen G Livelabiin
huhtikuun 27. päivä 2019.

SARV järjesti kilpailun 50 vuotta
tammikuussa 2019 täyttäneen *Kritiikin*
Uutiset -lehden kunniaksi. Vastaavista
taidekritiikkiin keskittyvistä kisoista
Suomessa ei ole tietoa. Erkki Pirtola jär-
jesti jotain samantyyppistä, mutta jo-
kunen vuosikymmen sitten. Mikä kri-
tiikki! -kilpailun tavoitteena oli innostaa
nuoria kirjoittamaan kritiikkiä ja mietti-
mään sen tulevaisuutta.

Kilpailuun osallistui 75 kirjoitta-
jaa, joiden teksteistä kymmenen oli
ruotsiksi. Tehtävänantona oli kirjoit-
taa kritiikki jostain vapaavalintaisesta
teoksesta haluamaltaan taiteen alalta.
Taiteenlajeista elokuva ja teatteri olivat
suosituimmat, musiikki, kirjallisuus ja
tanssi seurasivat perässä. Mutta valinnat
saattoivat olla vilttejäkin. Yksi erikoisim-
mista kritiikin kohteista oli matemati-
ikan opetussuunnitelma.

Jännittävimmät teosvalinnat pakot-
tivat palkintoraatiakin (kirjailija Taina

Latvala ja elokuvakriitikko Kalle Kinnu-
nen sekä allekirjoittanut raadin puheen-
johtajana) miettimään, mikä on tässä
tapauksessa teos.

Kriitikko Otso Kantokorven muistolle
omistetun stipendin ”rohkeimmasta ja
omaperäisimmästä kirjoituksesta” jakoi
ohjaaja ja käsikirjoittaja Pauliina Feodo-
roff, joka pohti Hermannin Huhtamäen
tekstin äärellä: ”Lukion opetussuunni-
telman perusteet 2015 -kritiikki matema-
tiikan opintojen näkökulmasta näyttää,
miten kirjoitettu kritiikki voi tuoda yleis-
tajuiseen keskusteluun esimerkiksi väit-
teen siitä, että peruslaskutoimitukset,
prosenttilaskenta, funktiot, lukujonot
sekä logaritmit ja potenssi eivät aiheina
liity toisiinsa millään tavalla. Eivätkö,
kysyy hämmästynyt lukija.”

Muita yllättäviä teosvalintoja olivat
esimerkiksi Arabian astiastoa käsittelevä
arvostelu, tai vaikkapa Siiri Torvisen rie-
mupilleri ”Kritiikki itse itsestään”, joka
lopulta voitti sekä Kantokorpi-stipen-
din että tuomariston ylimääräisen kun-
niapalkinnon. Feodoroffin sanoin: ”Tor-
vinen kirjoittaa kritiikin eleenomaisesta
kritiikin kirjoittamisesta: kritisoi itsenäi-
senä kaunokirjallisenä teoksena annet-

tua tehtävänantoa kieltäytymällä astumasta kritiikkikontekstin ja -kaanonin ulkopuolelle, vaan yhden kokonaisen kritiikin muodossa, genren hassut tai turhamaiset kohdat esiinpiirtäen, näyttää meille kirjallisen ajattelun kovan ytimen olevan, että kirjoittamisestaan innostuu ja on aivan riemuissaan siitä, minkä oivalluksensa virtaan pääsee mukaan hulahtamaan.”

Kilpailun voittajan Matti Jokelan kritiikin kohde oli sekin pysähdyttävä: John Cagen kuuluisa musiikkiteos *4'33"*, joka koostuu yksinomaan esitystilanteissa syntyvästä hälystä (1952). Voittaja kommentoi teosvalintaansa napakasti: ”Toisinaan on harmittanut musiikkikritiikin taso, ja päätin yrittää jotain erilaista.”

Jokela avasi kirjoituksensa kysymällä ”Vad är musik?” ja lähti sitten rohkeasti

arvottamaan hiljaisuutta! Tekstissä nousi hienosti esiin kysymyksiä taide-teoksen reseptiosta, tietyn tyhjyyden vastaanoton psykologiasta ja inhimillisestä ajasta ja kestosta yleisemminkin.

Kritiikki on aktiivista ääneen ajattelua ja myös, kuten alussa todettu, olenmaisessa mielessä keskustelemaa yhteisöllisyyttä. Kun kritiikki valaisee olevaa, nostaa siitä esiin uusia näkökulmia, täsmentää jo sanottua tai avittaa yhteisöä kysymään, sillä on elinvoimaa, joka on välttämätön elävälle yhteisölle.

Mutta kuten Mikä kritiikki! -kilpailun toisen palkinnon saanut Lili Saarikivi kirjoittaa palkitussa tekstissään: ”Elämää ei kuitenkaan voi lausua ääneen: se on. Ja koska ’sitä’ ei voi sanoa, on pakko sanoa jotain muuta.”

Tekijät

TOVE DJUPSJÖBACKA är musik- och danskritiker och har skrivit för bl.a. *Hufvudstadsbladet*, *Finnish Music Quarterly*, *Rondo*, *Kansanmusiikki* och *Finnish Dance in Focus*. Hon är Finlands första magister i flamencologi och har samarbetat med de flesta av Nordens främsta flamencokonstnärer.

CAMILLA GRANBACKA är konsthistoriker och kritiker. Hon erhöll E. J. Vehmas-priset för kritiker 2019. Hon jobbar som konstkritiker bland annat för *Hufvudstadsbladet*, *Dagens Nyheter* och den nordiska webbtidningen *konsten.net*.

JULIAN HONKASALO toimii Helsingin yliopistossa Suomen Akatemian tutkija-tohtorina. Hänen tärkeimpiä tutkimusintressejään ovat sukupuolen ja rodun historialliset valtarakenteet, biopolitiikka, Hannah Arendtin poliittinen ajattelu, eriarvoisuuden tuottaminen sekä väkivallaton vastarinta.

MARI HYRKKÄNEN on kustannustoimittaja. Hän työskentelee Like Kustannuksessa tietokirjallisuuden vt. kustannuspäällikkönä.

HARRI KALHA on tietokirjailija sekä taidehistorian ja sukupuolentutkimuksen dosentti Helsingin yliopistossa. Hänen teoksensa ovat saaneet mm. Tieto-Finlandia-ehdokkuuksia, ja hänet on vuonna 2017 palkittu E. J. Vehmas -palkinnolla sekä Suomen tietokirjailijat ry:n palkinnolla.

MARTTI-TAPIO KUUSKOSKI on taiteentutkija, kriitikko ja *Kritiikin Uutiset* -lehden päätoimittaja. Aiemmin hän on toiminut päätoimittajana *Nuoressa Voimassa*, *Kritiikissä* ja *Isossa Numerossa*.

EMILIA KOIVUMÄKI on kirjoittanut elokuvakritiikkiä Film-O-Holiciin vuodesta 2006. Turun yliopiston mediatutkimuksesta valmistunut filosofian maisteri on pitkänlinjan elokuvakerhoaktiivi.

EMILIA KUKKALA on vapaa toimittaja, kolumnisti, tietokirjailija ja blogimenneisyytensä vanki. Journalistisen työnsä ohessa hän on muun muassa vetänyt kirjoittamiskoulutuksia kirvesmiehille ja opettanut äidinkieltä ammattiin opiskeleville nuorille.

TAPANI KÄRKKÄINEN on suomentaja, tietokirjailija ja toimittaja. Hän on kääntänyt kymmeniä puolankielisiä romaaneja, tietokirjoja ja näytelmiä. Nobel-voittaja Olga Tokarczukin suomennokset ovat hänen käsialaansa.

RIIKKA LACZAK on helsinkiläinen taidehistorioitsija. Hän työskentelee Suomen arvostelijain liiton toiminnanjohtajana.

ILJA LEHTINEN on *Kritiikin* kannuksilla palkittu näytelmäkirjailija, dramaturgi ja esseisti, joka on käsitellyt töissään erityisesti ekokatastrofin ja luontosuhteen kysymyksiä. Hänen toistaiseksi ainut painettu teoksensa on näytelmä *elinvoima* (ntamo 2019).

VESA RANTAMA on *Nuori Voima* -lehden toinen päätoimittaja ja *Helsingin Sanomia* avustava kirjallisuuskriitikko sekä Suomen arvostelijain liiton hallituksen jäsen. Hän on päätoimittanut *Tuli&Savu*-runouslehteä ja avustanut lukuisia kulttuurijulkaisuja, aikakaus- ja sanomalehtiä.

TYTTI RANTANEN on kirjallisuuden- ja elokuvantutkija ja yksi filosofisen *niin & näin* -aikakauslehden päätoimittajista. Hän työskentelee ohjelmakoordinaattorina AV-arkissa ja harjoittaa vapaa-ajallaan kulttuurikirjoittelua ja elokuvakuratointia.

SEISKAN POJAT on **PETTERI ENROTHIN** ja **MATTI TUOMELAN** tammikuussa 2019 aloittama projekti ja verkkosivu, jonka alla he kirjoittavat keskustelumuuotoista kritiikkiä. Enroth on opiskellut pääaineenaan estetiikkaa ja työskentelee kriitikkona, opettajana ja museo-oppaana. Tuomelan tausta on teatteritieteessä, ja hän toimii vapaana kriitikkona ja kirjoittajana. Vuosina 2016–2019 he jakoivat verkkojulkaisu *Mustekalan päätoimittajuuden*.

MARIA SÄKÖ on tanssi- ja teatterikriitikko, tietokirjailija ja taiteesta kirjoittamisen opettaja Taideyliopistossa. Vuodesta 2009 alkaen hän on kirjoittanut pääasiassa *Helsingin Sanomiin*. Säkö on toiminut SARVin puheenjohtajana vuodesta 2016.

AULI SÄRKIÖ-PITKÄNEN on helsinkiläinen musiikkitoimittaja, kriitikko, kääntäjä ja runoilija, joka työskentelee musiikkikentällä laajasti. Ooppera on hänelle erityisen läheistä. Hänen viimeisin runoteoksensa palkittiin Silja Hiidenheimon muistostipendillä.

ANTON VANHA-MAJAMAA on helsinkiläinen toimittaja ja kriitikko, jonka juttuja on julkaistu muun muassa *Helsingin Sanomissa*, *Imagessa* ja Ylellä. Hän on työskennellyt myös toimittajana Radio Helsingissä. Vanha-Majamaa on kirjoittanut kirjoja kannabiksesta, televisiosta ja suomalaisista poptähdistä.