

KUKA KRITIIKKIÄ KAIPAA?

Tarkastelun kohteena journalistinen elokuva- ja televisiokritiikki

Elokuvatutkija David Bordwell on esittänyt, että elokuvakritiikkiä harjoitetaan kolmessa "makroinstituutiossa": journalismissa, esseistikkassa ja akateemisen tutkimuksen piirissä. Jokaisella näillä instituutiolla on omat julkaisukanavansa sekä viralliset ja epäviralliset vaikutuspiirinsä (Bordwell kutsuu niitä alainstituutioiksi), jotka ovat vaikuttaneet kritiikkiin ja sen kehitykseen. Journalistisen instituution julkaisukanaviksi Bordwell rajaa sanomalehdet ja populaarit viikkolehdet sekä televisio- ja radio-ohjelmat. (Bordwell 1989, 19–20.) Bordwellin 1980-luvulla tekemään listaan voi nykyään lisätä internetin, joka on luonut täysin uudenlaisen foorumin etenkin journalistiselle kritiikille. Bordwellin mainitsemien kritiikki-instituutioiden juuret ovat yhteiset. Niiden taustalla oli kiinnostus uutta teknistä audiovisuaalista keksintöä kohtaan, joka 1900-luvun alussa laajeni hyvin monipuoliseksi kirjoitteluksi elokuvasta niin sanomalehtien ja aikakauslehtien sivuilla kuin erityisesti elokuvaan keskittyneissä lehdissä ja kirjoissakin. (Bordwell 1989, 21; Hake 1993, 6–8, 20.) Elokuvaesseistiikkaan keskittyvät lehdet muodostivat vähitellen pohjan akateemiselle elokuvatutkimukselle ja tutkimuksen piirissä harjoitetulle kritiikille (Bordwell 1989, 21, 53).

Bordwellin tekemä kolmijako ilmentää eroa englannin kielen sanan "criticism" ja suomen kielen sanan "kritiikki" välillä. Sana "criticism" on merkitykseltään laajempi, ja toisin kuin suomen kielen "kritiikki", se pitää sisällään myös tutkimuksen. Sen sijaan molemmissa kielissä kritiikillä on kaksoismerkitys: erityisesti arkikielessä se tarkoittaa usein tuomitsevaa arviota, vikojen etsimistä, kun taas akateemisessa kontekstissa kriittinen merkitsee analyttistä ja punnitsevaa näkökulmaa.¹

Elokvateorian ja -historian tutkimus on ollut kiinnostuneempi "vakavasta", esseistisestä kuin journalistisesta elokuvakritiikistä. Onhan perusteltua, että elokvateoria tutkii omaa historiaansa.

¹ Ks. *Oxford English Dictionary*, <http://dictionary.oed.com/> (linkki tarkastettu 6.11.2009); *Kielitoimiston sanakirja*, <http://mot.kielikone.fi/mot/uta/netmot.exe?motportal=80> (linkki tarkastettu 6.11.2009).

Toisaalta journalistista elokuvakritiikkiä ei ole liiemmin tutkittu journalisminkaan kontekstissa (ks. esim. Pantti 2002, 86; Kivimäki 2001, 288). Journalistisella elokuvakritiikillä on ollut keskeinen rooli elokuvahistorian ja -kulttuurin tutkimuksen lähteenä, mutta harvemmin se on ollut elokuvatutkimuksen, journalistiikan tai mediatutkimuksen kohde.

Televisiokritiikkiä ja sen kehitystä ei voi jakaa Bordwellin esittämiin selkeiden kritiikki-instituutioiden mukaan. Televisiokritiikkiin ei kuulu elokuvakulttuurin kaltaista, arvostettua esseististä perinnettä, joka olisi muodostanut pohjan akateemiselle televisiotutkimukselle. Yhdysvaltalaisen televisiokritiikin historiaa tarkastellut Lynn Spigel (1998) on sen sijaan esittänyt, että journalistinen ja akateeminen televisiokritiikki ovat lähtöisin samasta lehtikirjoittelun perinteestä, mutta sittemmin ne ovat vieraantuneet toisistaan.

Journalistisen televisiokritiikin alkuvuosina 1950–1960-luvuilla yhdysvaltalainen akateeminen viestinnän tutkimus oli kiinnostunut televisiokriitikoista ja kritiikin ominaisuuksista, mutta vastaavaa tutkimusta ei ole juuri ilmestynyt tämän jälkeen. Alkuaikojen tutkimus keskittyi ennemmin kritiikkitekstien analyysiin kuin esimerkiksi kritiikin kulttuurisen merkityksen teoretisointiin. (Lotz 2008, 22–23.) Sittemmin journalistinen televisiokritiikki on noussut uudelleen esiin tutkimuksessa, jossa on korostettu mediaa intermediaalisena järjestelmänä. Tällöin esimerkiksi lehdistön televisiokirjoittelu on nähty olennaisena osana sitä, millaiseksi televisio ilmiönä on ymmärretty. (Elfving 2008, 41–23.) Vaikka tutkimuksen katseen kohde on ollut lopulta televisio, ei niinkään kritiikki-instituutio, antaa intermediaalisuuden käsite virikkeitä journalistisen kritiikin laajemmalle teoretisoinnille.

Sekä journalistinen elokuva- että televisiokritiikki ovat edelleen akateemisen elokuva- ja televisiotutkimuksen – ja koulutuksen – marginaalialuetta, varsinkin Suomessa. Näin siitä huolimatta, että kumpikin kritiikin laji on institutionalisoitunut osaksi mediaa, ja ne muodostavat suuren osan siitä julkisesta puheesta, jota elokuvasta ja televisiosta tuotetaan ja jonka kautta mediuksia, niiden sisältöjä, yleisöjä ja paikkaa yhteiskunnassa määritellään. Siksi journalistisen elokuva- ja televisiokritiikin tulisi perustellusti olla sekä audiovisuaalisen mediatutkimuksen lähde että kohde.

Vaikka journalistinen elokuva- ja televisiokritiikki eroavat toisistaan paitsi kohteen, niin usein myös aseman ja tekijöiden suhteen, on niillä yhteinen tausta modernissa taidekritiikissä. Kun taiteen harrastus levisi yläluokan piiristä porvariston pariin 1700-luvun kuluessa, keskustelu taiteesta laajeni salongeista kirjalliseksi julkisuudeksi (Sarjala 1994, 33–34). Samalla taidekritiikki-instituution muotoutuminen kytkeytyi kiinteästi lehdistön kasvuun ja journalismin kehitykseen. Taiteesta kirjoittamisesta tuli säännönmukaista, julkista toimintaa, jossa asiantuntija kirjoittaa ajankohtaisista aiheista laajalle yleisölle. Yleisöstä tuli makukasvatuksen kohde, eikä se ollut enää kirjoittajan kanssa tasaveroinen keskustelun osapuoli. (Sarjala 1994, 85–88, 228–229.)

Journalistinen elokuva- ja myöhemmin televisiokritiikki kehittyivät tilanteessa, jossa taidekritiikki oli institutionaalistunut osa lehtijournalismia. Sillä oli vakiintunut asema, omat normistonsa ja tekijänsä. Niinpä elokuvaa arvioitaessa voitiin soveltaa teatterikritiikin konventi-

oita, ja televisiokritiikissä taas radio- ja elokuvakritiikin malleja (Hake 1993, 14; Gomery 2008, 152; Brown 2004, 629). Elokuva- ja televisiokritiikki kuitenkin erosivat taidekriitikistä, sillä toisin kuin perinteisiin taidemuotoihin, elokuvaan ja televisioon liittyi aikalaisten silmissä teknologinen uutuus, massakulttuuri ja konsumerismi. Elokuva ja televisio olivat ilmiönä jotakin muuta kuin perinteiset kaunotaiteet, ja tämä loi jännitteen journalistiseen elokuva- ja televisiokritiikkiin. (Hake 1993, 4, 9, 14; Lotz 2008, 22.)

Taidekriitiikin keskeinen merkitys liittyy arvottamiseen, mikä on mukana jo sanan ”kriitikki” kreikankielisessä kantasanassa: *kritiké tékhne* tarkoitti arvioimisen taitoa (Häkkinen 2004, 496; myös Williams 1976, 74–75). Modernin länsimaisen taidekriitiikin muotoutumisvaiheessa 1700-luvulla arvottaminen tarkoitti taidetuomarointia. Arviointi perustui siihen, kuinka hyvin teos noudatti taiteen koodifioituja sääntöjä. Seuraavan vuosisadan kuluessa arvottamisessa alettiin soveltaa käsitystä taideteoksesta luovuuden ilmentymänä, ei niinkään sääntöjenmukaisena toteutuksena. Taideteoksen arvottaminen perustui tällöin sen ainutkertaisen taideluonteen toteamiseen ja sen mahdollistamien tulkintojen moninaisuuteen. Toisaalta tietynasteinen taidetuomarius, sääntöjen tuntemus, säilytti paikkansa kriitikon asian-tuntemuksen taustalla, ja se takasi hänen auktoriteettinsa arvostelman kirjoittajana. (Sarjala 1994, 34–35, 41, 47–48, 226.)²

Tällaisen taidekriitiikin ajatus ei sellaisenaan soveltunut elokuvan kaltaiseen tekniseen attraktioon ja massakulttuurin mediumiin vaan vaati sekä mediumin itsensä että siihen liittyvien käsitysten muutosta. Kun elokuvat alkoivat muotoutua pidemmiksi tarinoiksi ja niille pyrittiin löytämään uutta keskiluokkaista yleisöä, tuli tarpeelliseksi puolustaa elokuvia ja kirjoittaa niistä kunniallisena ajanviettopanana. Ja samalla kun elokuva ilmiönä vakiintui, myös arvostetut porvarilliset lehdet alkoivat kirjoittaa siitä. Toisaalta puhe elokuvasta ”seitsemäntenä taiteena” ei poistanut rinnalla elävää käsitystä elokuvasta ajanvietteenä eikä elokuvakirjoittelua, joka korosti mediumin viihdyttävämpiä puolia, kuten tähtiä. Jännite taiteen ja kaupallisen tuotantomuodon välillä näkyi myös siinä, miten elokuvan kaupallisuuden ajateltiin korruptoivan kriitikoita studioiden edustajiksi (Hake 1993, 9, 11–14).

Edelleen elävä jännite taiteen ja kaupallisuuden välillä tuo näkyväksi sen, miten ymmärrystä elokuvamediumista tuotetaan siihen liittyvässä kirjoittelussa ja puheessa, myös journalistisessa kritiikissä. Erityisesti journalistiseen elokuvakritiikkiin sisältyvät, usein julkilausemattomat arvottamisperusteet muokkaavat käsitystä siitä, mitä on elokuva, mitä on hyvä elokuva ja millaista sen tulisi tulevaisuudessa olla.

Samalla tavalla televisiokritiikki tuottaa televisiota, jonka media-identiteetti on vielä jännitteisempi kuin elokuvan. Televisiotutkijoiden mukaan kritiikki on ollut jatkuvaa kohteen hakemista: kohde häilyy televisioinstituution, ohjelmatarjonnan, sarjakokonaisuuden ja yksittäisten ohjelmien välillä. (Brown 2004, 629; Ruoho 2001, 38; Poole 1984, 43.) Toisaalta voidaan väittää, että mikä tahansa kritiikki on kohteensa määrittämistä ja tuottamista suhteessa kohdemediumin kehitykseen. Perinteisten ja yksittäisiin teoksiin pohjautuvien taide-

² Sarjalan tutkimus keskittyy musiikkikritiikin kehitykseen, mutta on sovellettavissa myös muihin taiteenlajeihin.

muotojen kritiikissä tämä prosessi ei vain ole niin näkyvää, koska ne ovat muotoutuneet pidemmän ajan kuluessa.

Televisiokritiikin konventioihin ovat vaikuttaneet radio-, elokuva- ja teatterikritiikin mallit sekä television oma teknologinen kehitys. Ensinnäkin mallin televisiokirjoittelulle antoi aiempi yleisradiotoimintaan liittynyt kirjoittelu, eli yleisön informointi radio-ohjelmistoja julkaisemalla (ks. esim. Poole 1984, 45). Toiseksi yksittäisiä ohjelmia arvioitiin luontevasti teatteriesitysten tai elokuvien tapaan (Lotz 2008, 24–25; Gomery 2008, 152). Mutta koska television alkuaikojen lähetykset olivat suorina, eikä kriitikoilla ollut mahdollisuutta nähdä esitystä etukäteen, kritiikin ajatus oli toinen kuin teatteri- tai elokuvakritiikillä. Se ei voinut perustua, ainakaan pelkästään, katsojien ”ohjaamiseen”, vaan televisiojournalismin piti informoida ja kertoa ohjelmista. Yhdysvaltalaisista televisiokritiikin historiaa tarkastelleen Amanda D. Lotzin (2008, 25) mukaan tämä tilanne mahdollisti jopa monipuolisemman kirjoittelun. Kriitikot voivat käsitellä laajemmin mediumin syntyä ja kehitystä sekä kehitellä tapoja puhua siitä. Tilanne kuitenkin muuttui nauhoitettujen lähetysten myötä, ja näyttäisi siltä, että journalistisen elokuva- ja televisiokritiikin konventiot ovat yhä enemmän lähentyneet toisiaan.

Samantyyppisistä tekstikonventioista huolimatta elokuva- ja televisiokritiikillä on usein eri paikka mediassa. Sanomalehdessä elokuva-arvosteluja luetaan yleensä kulttuuriolosuhteilta ja televisiokritiikkiä lehden loppuosan ohjelmätietojen kyljestä. Tämä nostaa esiin kiinnostavan kysymyksen siitä, miten journalistinen instituutio määrittää elokuva- ja televisiokritiikkiä sekä tämän kautta elokuvaa ja televisiota, ja miten toisaalta kritiikki-instituutio neuvottelee paikastaan journalistisen instituution sisällä. Merja Hurri on pohtinut taidekriitikoiden riippuvuussuhteita journalismissa soveltamalla sosiologi Pierre Bourdieun kenttäteoriaa ja kirjallisuustieteilijä Hugh D. Duncanin taidekriitiikin suhteita kuvaavaa kolmiomallia. Hurri johtaa tästä kolme kritiikkityyppiä, jotka kertovat kriitikon sitoutumissuhteesta: kriitikko on suuntautunut taiteen kenttään (esteettinen asiantuntijakritiikki), mediaan (journalistinen tai ideologisesti sitoutunut kritiikki) tai yleisöön (popularisoiva kritiikki). Sitoutumissuhde myös tuottaa kritiikin periaatteet ja normit. Esimerkiksi taiteenalan normit hyvästä taiteesta ohjaavat taiteen kenttään suuntautunutta kritiikkiä ja journalistiset käytännöt tai median linjanvedot mediaan suuntautunutta kritiikkiä, kun taas yleisöön suuntautunut kritiikki pyrkii kirjoittamaan otaksumalleen yleisölle ymmärrettävästi ja kiinnostavasti. (Hurri 1994, 6–8.)

Sellaisenaan Hurrin mallia on vaikea soveltaa elokuva- ja televisiokritiikin nykytilanteeseen, mutta se nostaa esiin mielenkiintoista mietittävää. Malli näyttäisi antavan ymmärtää, että kritiikki voisi vapaasti valita riippuvuussuhteensa. Median nykytilanne viittaa ennemminkin siihen, että kriitikon toimintaa ohjaavat kaupallistuvan mediainstituution ja journalististen käytäntöjen säännöt – mikäli kritiikki ensinkään haluaa tekstejään julkaistavan (ks. Saarenmaa tässä numerossa). Kriitikkojen työsuhteen laatu ja kriitikkojen identifioituminen joko toimittajiksi tai alaa tunteviksi asiantuntijakritiikoiksi saattaa osaltaan määrittää kritiikkiä sekä elokuva- ja televisiokritiikin eroja. Televisiokriitikot ovat usein rekrytoituneet median sisältä ja identifioi-

tuvat journalisteiksi, kun taas elokuvakriitikoina on monasti käytetty elokuvaan perehtyneitä freelancereita (Lotz 2008, 27–28).

Todellinen tilanne saattaa myös olla heterogeenisempi kuin mallin kuvaus. Journalistinen instituutio, esimerkiksi lehden linja, saattaa edellyttää kritiikiltä sitoutumista joko alaan tai populaariksi oletettuun yleisöön. Elokuvan ja television jännitteiset mediaidentiteetit kantavat edelleen mukanaan jakoa taiteen ja tiedon ja kaupallisen viihteen välillä, mikä monimuotoistaa mallia entisestään. Voidaan ajatella, että kriitikko voi sitoutua (taiteen)alaan kahdella tavalla, esimerkiksi puolustamalla kansalaisille palvelua tuottavaa Yleisradiota tai kaupallisen televisiotoiminnan kehittämistä. Mutta tässäkin kysymyksessä journalistiset käytännöt saattavat ajaa kriitikon henkilökohtaisten sitoumusten edelle, jos esimerkiksi julkaisumedian linjaan eivät kuulu voimakkaat kannanotot.

Yksi Hurrin mallin ongelma on yleisön olettaminen automaattisesti populaariksi. Pikemminkin voisi väittää, että kritiikki tuottaa yleisönsä ja myös kritiikin kohteen yleisöä. Kun 1800-luvun taidekritiikki suuntasi puheensa sivistyneelle porvaristolle, se samalla määritteli tuota kulttuuria harrastavaa joukkoa (ks. Sarjala 1994, 246). Tai kun kritiikki toteaa arvioitavan elokuvan olevan kansallinen mestariteos, joka koko kansan tulisi nähdä, se samalla määrittelee yleisöä yhtenäiseksi kansaksi. Yleisön määrittelyä tapahtuu usealla tasolla, ei ainoastaan suuntaamalla kritiikkiä populaarille tai asiantuntijayleisölle. Kritiikin arviointiperiaatteet ja retoriikka voivat rajata yleisöä esimerkiksi iän, etnisyyden, uskonnon tai kieliryhmän mukaan (ks. esim. Maasilta tässä numerossa).

Mervi Pantin (2002) tekemä elokuvakritiikkiä koskeva kyselytutkimus kertoo siitä, miten kritiikin ja yleisön suhde on kiistojen ja neuvottelun alainen. Suomalaisessa 2000-luvun kontekstissa konflikti kiteytyi siihen, ettei elokuvayleisö suostunut kriitikkojen heille tarjoamaan, makuvalistuksen vastaanottajan rooliin. Pantin selvityksen mukaan kritiikin lukijat kokivat kritiikit perustelemattomina, elitistisinä ja katsojien makua vähättelevinä. Jotkut lukijat hyödynsivätkin kritiikkejä vastakarvaan lukemalla eli suosimalla elokuvia, joita kriitikko moittii. Internetissä olevat muiden katsojien tekemät arviot saatiin kokea hedelmällisemmiksi kuin ammattikriitikkojen. Pantti tulkitsee selvityksen kertovan kritiikin auktoriteettikriisistä. (Pantti 2002, 102, 104–105.) Voidaan olettaa, ettei yleisö aikaisemminkaan aina asettunut kritiikin sille osoittamaan asemaan. Toisaalta Pantin hahmottamaa auktoriteettikriisiä kiihdyttää uskonpuute valistukseen ja lisääntynyt mahdollisuus tuoda esiin omia mielipiteitä.

Jos kritiikin keskeinen piirre on arvottaminen, mikä tehtävä tällaisella arvottavalla journalismilla on nykyajan länsimaisessa mediassa, varsinkin jos muutokset journalismissa ja kritiikki-instituutiossa murentavat sen pohjaa? Pantti esittää kritiikin tulevaisuuden rooliksi keskustelunavaajaa ennemmin kuin valistajaa. Samaan tapaan kriitikko-kirjailija Jan Blomstedt on todennut, että kriitikko on aina vain tietyn näkökulman edustaja, ja hänen näkökulmaansa tuleeekin epäillä. ”Asian jujuna on provosoida lukijassa epäilyä ja tarvetta ottaa asiaan oma näkökulmansa,” Blomstedt tiivistää (1984, 50). Tällöin kritiikin tehtävänä olisi tarjota aineksia keskusteluun tuottamalla tulkintoja

ilmiöistä ja teoksista sekä arvioimalla niiden merkitystä kulttuurissa ja yhteiskunnassa (ks. myös Pantti 2002, 92–93, 106; Gripsrud 1991, 229).

Mikä sitten olisi journalistista elokuva- ja televisiokritiikkiä tarkastelevan tutkimuksen tehtävä? Kritiikki-instituution muotoutuminen, kehitys ja konventiot, sen suhde muuhun journalismiin ja juttutyyppeihin sekä sen kulttuurinen ja yhteiskunnallinen merkitys niin yleisönsä kuin kohteensa määrittelyssä kaipaavat vielä lisää tutkimusta. Sen lisäksi tutkimus voisi kysymyksenasetteluillaan ja tutkimustuloksillaan ottaa kantaa journalistisen elokuva- ja televisiokritiikin muutoksiin: mihin niitä tarvitaan ja mihin suuntaan niitä voitaisiin kehittää.

Seuraavissa artikkeleissa on tartuttu näihin keskeisiin kysymyksiin. Lähtökohtana on pohtia journalistisen elokuva- ja televisiokritiikin muotoja ja sisältöjä sekä tehtävää kulttuurissa ja yhteiskunnassa niin historiallisesta näkökulmasta kuin nykyisen tilanteen kannalta.

Iiris Ruoho nostaa artikkelissaan esiin kritiikin yhden tyypillisen arvottamisperusteen, realismikritiikin. Ruohon artikkeli rakentaa siltaa journalistisen ja akateemisen televisiokritiikin välille tarkastelemalla ensin realismin käsitteen synnyttämää teoreettista keskustelua ja analysoimalla tämän jälkeen *Raid*-televisiosarjaa käsitteen avulla. Ruoho haluaa kannustaa journalistista kritiikkiä hyödyntämään televisiotutkimusta. Samalla hän muistuttaa siitä, miten tärkeätä on, että kritiikki tulee tietoiseksi omista arvosidoksistaan ja ideologioistaan.

Kritiikin yhteiskunnallisia tehtäviä ja merkityksiä tarkastellaan Mari Maasillan ja Sari Elfvingin artikkeleissa. Maasilta käsittelee artikkelissaan kritiikin määrittelyvaltaa suhteessa kansalliseen ja kulttuuriseen identiteettiin. Hän tarkastelee transnationaaliksi määriteltävän *Karmen Gei* -elokuvan (Senegal/Ranska/Kanada 2001) kriitikkovastaanottoa Senegalissa ja länsimaisessa kritiikissä. Maasillan analyysi osoittaa, miten elokuvakritiikit tuottivat käsityksiä kansallisesta identiteetistä ja ”muista”. Kansallista ja kulttuurista identiteettiä eivät rakentaneet vain senegalilaiset kriitikot, vaan tematiikka tuli esiin myös länsimaisissa arvioissa stereotyyppisinä ”afrikkalaisuuden” määritelmänä.

Sari Elfving pohtii artikkelissaan televisiokritiikin tehtävää sekä lehdistön ja television välistä suhdetta. Hän analysoi televisiosarja *Salattujen elämien* kriitikkovastaanottoa mediakasvatuksen diskurssin kautta, mikä tuo kiehtovasti esiin mediakasvatuksen ja televisiokritiikin sukulaisuuden. Elfving kuitenkin toteaa osan kritiikistä olevan näennäiskritiikkiä, joka tuottaa yksinkertaistettuja tulkintoja ja syntipukkeja eikä pohdittua yhteiskunnallista analyysiä. Elfving painottaa televisiokritiikin sosiaalista tehtävää ja korostaa sitä, miten televisiota koskevaa journalismia tulisi jatkuvasti kehittää osana muuta toimituspolitiikkaa.

Heikki Hellmanin *Helsingin Sanomien* televisio-osaston kehitystä käsittelevä artikkeli tarjoaa empiirisen tapaustutkimuksen kautta laajemman avauksen suomalaisten päivälehtien televisiokritiikin historiaan. Hellmanin analyysi osoittaa, että televisiokritiikki on kokenut viidessä vuosikymmenessä näkyviä muutoksia. Osaltaan Hellmanin tutkimus tukee muuallakin esitettyjä väitteitä kritiikin puffimaistumisesta: televisiokritiikki on lyhentynyt ja se on entistä kuvailevampaa. Toisaalta Hellman osoittaa, etteivät voimakkaat kannanotot ole kadonneet, vaan

ne ovat siirtyneet kolumnipalstoille.

Veijo Hietalan katsaus kritiikin arvottamisperusteisiin johdattaa televisiokritiikin kirjoittamisen muotoihin ja periaatteisiin. Hietala pohtii televisiokritiikin ”arvottoman” kohteen ongelmaa ja sitä, mitä televisiokritiikki voisi olla. Hän tuo esiin seitsemän erilaista kritiikin arvottamisperustetta, jotka kaikki ovat löydettävissä televisiokritiikin perinteestä mutta joihin liittyy myös tulkintaa rajaavia ongelmia.

Kimmo Laine puolestaan hahmottaa katsauksessaan tapoja, joilla journalistisen kritiikin pitkää perinnettä voisi hyödyntää tutkimuksessa. Vaikka aineiston käytössä on omat metodologiset haasteensa, Laineen tarkastelu osoittaa sen antoisuuden niin vastaanoton, yhteiskunnan, estetiikan kuin esimerkiksi lajityyppien tutkimuksessakin. Ainakin suomalaisessa tutkimuksessa vielä varsin vähän hyödynnetty aineisto tarjoaa ehtymättömän lähteistön – kyse on vain relevanttien tutkimuskysymysten tekemisestä.

Laura Saarenmaan puheenvuorossa nostetaan esiin uuden kriitikkosukupolven asema nykymediassa. Saarenmaa tuo esiin haasteet, jotka kohdistuvat nuoriin elokuvakritiikkoihin: arvottamisen ongelmat, kaupallistumisen paineet, toimituspolitiikka, seniorikriitikoiden vaatimukset asiantuntijuudesta ja perinteistä. Samoin kuin Elfving, myös Saarenmaa näkee kritiikissä päivitettävää. Uuden kriitikkosukupolven anti voisi olla juuri siinä, että vanhojen kaanonien sijasta tarjottaisiin uudenlaisia tulkintakehikkoja ja näkökulmia elokuvakritiikkiin.

Lopuksi Jaakko Seppälä tarttuu kirja-arviossaan kritiikin ydinkysymykseen, arvottamiseen, tarkastellessaan Noël Carrollin tuoretta kirjaa *On Criticism*. Carrollin mukaan kritiikin tehtävä ja velvollisuus on nimenomaan arvottaminen. Seppälä on Carrollin kanssa samaa mieltä arvottamisen tärkeydestä, mutta hän päätyy toteamaan, että arvottamisen välineitä Carroll ei juuri tarjoa, vaan ne kriitikon pitää hakea muilta teoreetikoilta.

Kuka kritiikkiä kaipaa? Tämän teemanumeron kirjoitukset kertovat siitä, että journalistisella elokuva- ja televisiokritiikillä on hyvinkin tehtävää. Ne osoittavat myös, että tutkimuksella on tärkeä rooli tämän tehtävän hahmottamisessa ja kehittämisessä.

Tampereella 27.11.2009

Anneli Lehtisalo

Kirjallisuus

Blomstedt, Jan (1984) Kritiikko – auktoriteetti vai antiauktoriteetti. *Parnasso* nro 1/1984, 49–51.

Bordwell, David (1989) *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Brown, James A. (2004) Criticism, Television (Journalistic). Teoksessa Horace Newcomb (toim.) *Encyclopedia of Television*. Toinen painos. New York: Fitzroy Dearborn.

Elfving, Sari (2008) *Taikalaatikko ja tunteiden tulkit. Televisio-ohjelmia ja -esiintyjää koskeva kirjoittelu suomalaisissa lehdissä 1960- ja 70-luvuilla*. Tampere: Tampere University Press.

Gomery, Douglas (2008) Entertainment Press. Teoksessa Stephen L. Vaughn (toim.): *Encyclopedia of American Journalism*. New York & London: Routledge.

- Gripsrud, Jostein (1991) *Modernizing Hierarchical Modernism: On the Problems of Evaluating Texts*. Teoksessa Helge Rønning & Knut Lundby (toim.) *Media and Communication: readings in methodology, history and culture*. Oslo: Norwegian University Press.
- Hake, Sabine (1993) *The Cinema's Third Machine. Writing on Film in Germany 1907–1933*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- Hurri, Mervi (1994) Kulttuuriosasto taistelulenttänä: esteettinen, journalistinen ja popularisoiva kritiikki Pierre Bourdieun ja Hugh D. Duncanin näkemysten valossa. *Tiedotustutkimus* 1/1994, 4–13.
- Häkkinen, Kaisa (2004) *Nykysuomen etymologinen sanakirja*. Toinen painos. Helsinki: WSOY.
- Kielitoimiston sanakirja*. <http://mot.kielikone.fi/mot/uta/netmot.exe?motportal=80> (linkki tarkistettu 6.11.2009).
- Kivimäki, Ari (2001) Elokuvakritiikki kulttuurihistorian lähteenä. Teoksessa Kari Immonen & Maarit Leskelä-Kärki (toim.) *Kulttuurihistoria: johdatus tutkimukseen*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lotz, Amanda D. (2008) On "Television Criticism": The Pursuit of the Critical Examination of a Popular Art. *Popular Communication* vol. 6/2008, 20–26.
- Oxford English Dictionary*. <http://dictionary.oed.com/> (linkki tarkistettu 6.11.2009).
- Pantti, Mervi (2002) Elokuvakritiikki verkkojournalismin aikakaudella. *Lähikuva* 1/2002, 85–106.
- Poole, Mike (1984) The Cult of the Generalist: British television Criticism 1936–83. *Screen* vol. 25:2, 41–61.
- Ruoho, Iris (2001) *Utility Drama: making of and talking about the serial drama in Finland*. Tampere: Tampere University Press.
- Sarjala, Jukka (1994) *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide: musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdissä 1860–1888*. Turun yliopiston julkaisuja, sarja C 100. Turku: Turun yliopisto.
- Spigel, Lynn (1998) The Making of a TV Literate Elite. Teoksessa Christine Geraghty & David Lusted (toim.) *The Television Studies Book*. Lontoo: Arnold.
- Williams, Raymond (1976) *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. Guildford, Surrey: Croom Helm Ltd.