

MERJA HURRI

Kulttuuriosasto taistelukenttänä

Esteettinen, journalistinen ja popularisoiva kritiikki

Pierre Bourdieun ja Hugh D. Duncanin näkemysten valossa

Artikkeli pohjautuu tekijän joulukuussa 1993 tarkastettuun väitöskirjaan. Tutkimus käsitteli viiden pääkaupunkilehden — Uusi Suomi, Maakansa-Suomenmaa, Helsingin Sanomat, Suomen Sosialidemokraatti ja Vapaa Sana-Kansan Uutiset — kulttuuriosastoja toisen maailmansodan jälkeisenä aikana. Tässä kirjoituksessa esitellään tutkimuksen keskeiset teoreettiset käsitteet, Pierre Bourdieulta (1979, 1985) peräisin olevat kenttä, symboliset taistelut ja sukupolvikonflikti. Lisäksi hahmotellaan Hugh D. Duncanin (1967) klassiseen kolmioon perustuva kulttuurijournalismin selitysmalli.

■ Sanomalehtien kulttuuriosastoista keskustellaan aina silloin tällöin vilkkaasti. Viimeksi 1990-luvun alkuvuosina on Suomessa käyty polemiikkia kulttuurijournalismista, lähinnä eri taiteenalojen kritiikistä lehdistössä. Vastakkain ovat olleet etupäässä taiteilijat ja kriitikot tai kulttuuritoimittajat. Historiaa tunteva tietää, että tilanne ei suinkaan ole ainoalaatuinen.

Kritiikin ja kulttuurijournalismin keskusteluissa samat teemat näyttävät ylipäänsä toistuvan eräänlaisina sykleinä. Ennen toista maailmansotaa ja 1940-luvulla Suomessa kiisteltiin vielä siitä, voiko taiteesta lainkaan kirjoittaa niin rahvaanomaisessa väli-neessä kuin sanomalehdessä, vai prostituuiko päivälehtikriitikko väistämättä sekä itsensä että kohteensa.

Jotkut viimeaikaisista puheenvuoroista tuovat mieleen Kim Borgin taiteilijanreplikin vuodelta 1962: kaikki journalistiset jutut kulttuurista ovat pahasta, eikä sellaisia pitäisi julkaista. Myös sanomalehtiarvostelu on tarpeetonta, koska ”taiteilijaa se ei koskaan voi opettaa” (Uusi Suomi 4.10.1962). Journalismi Borgin suussa on selvästi synonyymi pintapuolisuudelle, asiantuntemattomuudelle ja helppohintaisuudelle. Voisiko sillä yleensä olla minkäänlaista tekemistä kulttuurin tai taiteen kanssa?

Yhtä säännöllisin väliajoin toistuu keskustelu siitä, kenelle arvostelijan tai kulttuuritoimittajan pitäisi kirjoittaa. Lukijatutkimusten mukaan pääkaupunkilehtien kulttuuriosastoja seurasi 1980-luvulla arviolta 10-20 prosenttia lukijoista (Hurri 1983, 24-26); määrä tosin vaihteli huomattavasti lehdittäin. Miettisen (1980, 117) mukaan kulttuurin asetti lehden sisällössä tärkeysjärjestyksessä ensimmäiseksi vain 3 prosenttia lukijoista, toiselle sijalle 6 % ja kolmannelle sijalle 10 %.

Kaikesta päätellen kulttuuriosastojen lukijakunta on melko voimakkaasti valikoitunutta. Kuitenkin toimittajat pyrkivät kirjoittamaan ”keskivertosuomalaiselle” (Mikkola

1972, 37) tai ”ainakin periaatteessa jokaiselle tilaajalle, jokaiselle irtonumeron ostajalle” (Lehtola 1972, 48). Tavoitteiden ja todellisuuden välillä on ristiriita, jonka tekee mielenkiintoiseksi se, etteivät toimittajat itse välttämättä ole asiasta tietoisia.

Eräässä mielessä kulttuuritoimittajat todella ovat jonkinlaisia ’journalismin kummajaisia’. Pitkälle 1950-luvulle työn ammatti-identiteetti oli epämääräinen (vrt. Sarjala 1990; Keränen 1984). Vielä 1990-luvullakaan ei tunnu olevan yksimielisyyttä siitä, ovatko kriitikot ja kulttuurijournalistit yleisön palvelijoita vai edellä mainittuja ”taiteilijoiden opettajia”.

1960- ja 1970-luvuilla kulttuuriosastoja moitittiin akateemisesta elitismistä ja vaa-dittiin niiden popularisointia (Jaantila 1972). Viime aikoina niitä on puolestaan syytetty ”pakinanomaisuudesta” ja — kuin Kim Borgia lainaten — liiasta journalistisuudesta (Pettersson 1991). Tällaisia näkemyksiä on viimeksi esittänyt kulttuuriministeri Tytti Isohookana-Asunmaa, joka Uuden Suomen toimitusseuran 147-vuotisivastaanotolla tam-mikuussa 1994 arvosteli erityisesti nuoria kulttuuritoimittajia ”töykeydestä”, ”aggressiivisuudesta” sekä lähdekritiikin, tyylijatun ja käytöstopojen puutteesta. (Journalisti 20.1.1994)

Peruskäsitteet

Väitöskirjatutkimukseni (Hurri 1993) lähtökohtana oli kiinnostus siihen, miten kulttuuri-toimittajat edellä kuvattujen vaatimusten ristipaineessa käytännössä toimivat. Mihin he pyrkivät, minkälaisia ajatuksia ja ideoita kannattavat, kenen palvelijaksi tai edustajaksi itsensä kokevat? Miten kulttuuritoimittajan työprosessi ja sen tuotteet — kirjoitukset — ovat vaihdelleet eri aikoina ja eri lehdissä?

Keskustelun sykliisyys, johon edellä viittasin, johtaa ajatukseen kulttuurijournalis-min erilaisista *sukupolvista*. 1950-luvun kulttuuriosastot ja toimittajat epäilemättä poik-kesivat 1960-luvun vastaavista, mutta missä kaikessa nuo erot näkyvät? Kiinnostava on ajatus, että journalististen käytäntöjen, esimerkiksi kirjoitusten ”pakinamaisuuden” ja ”journalistisuuden”, ja yleisempien ajattelutapojen — kuten popularisointipyrimys-ten — välillä vallitsee jokin yhteys. Sukupolvi taas todennäköisesti vaikuttaa niin käy-täntöihin kuin ajattelutapoihin.

Toinen tärkeä havainto on, että keskustelut kulttuuriosastoista useimmiten käy-dään ristiriidan tai konfliktin muodossa. Tämä on tosin nähty tyypilliseksi suomalaiselle kulttuurikeskustelulle yleensä; Kolben (1992) mukaan ”Suomi keskustelee konfliktien kautta”. (Helsingin Sanomat 2.7.1992) Konfliktien ilmenemismuotoja kutsun Pierre Bourdieun (1979) mukaan *symbolisiksi taisteluiksi*. Symboliset taistelut ovat tutkijan kannalta kiintoisia siksi, että niihin usein tiivistyvät sekä konkreettiset eturistiriidat että ajankohdalle tyypilliset ajattelutavat ja ryhmittymät.

Kulttuuriosasto ja Bourdieun kenttäteoria

Bourdieun yhteiskunta-analysissä keskeinen käsite on *kenttä* (champ). Sosiaalinen maailma koostuu hänen mukaansa erilaisista kentistä, joilla ihmiset, erilaiset yhteenliit-tymät ja instituutiot toimivat. Toimijoiden päämääränä on vahvistaa sitä symbolista pääomaa, mikä kullakin kentällä on arvokkainta: taloudellista, sosiaalista tai kulttuuris-

ta. Myös taide, kulttuuri ja estetiikka voidaan nähdä kenttinä, joissa nimenomaan kulttuurinen pääoma on tavoitelluin symbolisen pääoman muoto. (Bourdieu 1979, 249-270; Broady 1989, 35-46; Roos 1986, 44-45).

Myös estetiikan ja kulttuurin kenttiä leimaavat jatkuvat symboliset taistelut (*les luttes symboliques*). Symbolisten taistelujen perustana on se kilpailu, jota eri ryhmittymien, sukupolvien ja yhteiskuntaluokkien välillä käydään sosiaalisesta pääomasta ja yhteiskunnallisesta vallasta (Bourdieu 1979, 271-287).

Taide ja kulttuuri eivät siis ole 'puolueettomia' tai intressiritiriidoista vapaita yhteiskunnallisen toiminnan alueita. Päinvastoin; symbolinen taistelu osallistumisoikeudesta on Bourdieun mukaan juuri taiteen ja kulttuurin kentillä ensisijaisen tärkeää, vaikka se esteettisten kiistojen kohdalla usein puetaan kiistelyksi asiantuntemuksesta, taiteellisesta lahjakkuudesta tai 'aitoudesta'.

Muun muassa sellaiset kielelliset rajanvedot kuin 'taide' ja 'ei-taide' ('roska', 'viihde'), 'todellinen taiteilija' vs. 'tekotaiteilija' jne. toimivat kentälle pääsyn kontrolloijina. Ilman tällaisia 'portinvartijoita' kenttä olisi vapaa lähes kenelle tahansa, eikä yhteisesti hyväksytyjen pelisääntöjen säilymisestä olisi enää taetta.

Erityisesti taidekriitikoilta ja kulttuurijournalisteilta on perinteisesti edellytetty suurta määrää hyvin erikoistunutta symbolista pääomaa (vrt. Roos 1985, 12). Kriitikon kompetenssi, pätevyys, on ollut nimenomaan kykyä luoda yleisesti hyväksytyjä normeja, taitoa erotella 'hyvä' 'huonosta'. Tai, Uuden Suomen ensimmäisen päätoimisen kulttuuri toimittajan Touko Voutilaisen sanoin "intersubjektivisten arvohierarkioiden" löytäminen ja ylläpitäminen (Toiset pidot Tornissa 1954, 155-156).

Samalla tehtäviin on nähty liittyvän myös huomattavaa symbolista vallankäyttöä. Kriitikon asemaan on kuulunut — ainakin kulttuuriosastojen perinteisen paradigman puitteissa — legitiimi oikeus esittää universaaleja, yleispäteviä, jopa 'ylihistoriallisia' määritelmiä kulttuurista ja taiteen olemuksesta (Bourdieu 1987, 171-172). Tämä on puolestaan merkinnyt huomattavaa symbolista pääomaa niille, joiden kompetenssi on katsottu riittäväksi kriitikon tehtävää suorittamaan.

Kulttuurijournalismi ja Duncanin kolmio

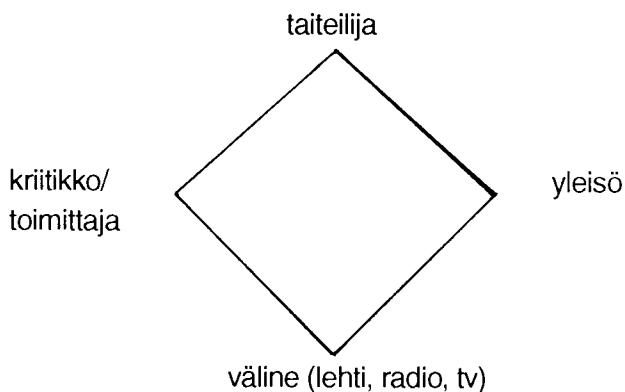
Bourdieuille taide, kritiikki ja kulttuurijournalismi ovat etupäässä samaa taistelua, jota käydään muillakin sosiaalisilla kentillä. Taidekriitikin kenttää on ensimmäisenä ja yksinkertaisimmin luonnehtinut kirjallisuustieteilijä Hugh Dalziel Duncan (1967), jonka kolmiomalli (kuvio 1) on laajemminkin sovellettavissa kulttuurijournalismin hahmottamiseen, tosin sitä on syytä hieman täydentää.



Kuvio 1. Taidekriitikin (kirjallisuuskriitikin) yleinen malli (Duncan 1967, 207).

Se, että Duncan toi yleisön kuvioon, joka käsittelee taidetta ja taiteen kritiikkiä, oli siinä jotain vallankumouksellista. Taidekritiikkiä oli harjoitettu ja siitä keskusteltu jokseenkin systemaattisesti ainakin parisataa vuotta, ilman että keskustelijoiden mieleen oli syvällisemmin edes juolahtanut, että kritiikilläkin on lukijansa.

Duncanin mallissa kriitikon roolina on olla välittäjänä, eräänlaisena tulkkina taiteilijan ja yleisön välillä. Kulttuurijournalismin kohdalla kuvioon on syytä liittää vielä neljäs tekijä: lehti (radio, televisio tms.) muistuttamaan siitä, että ollakseen kriitikko jokainen kirjoittaja tarvitsee *välineen*, jonka kautta hän tavoittaa oman kohderyhmänsä (kuviokuva 2).



Kuvio 2. Kulttuurijournalismin laajennettu malli

Jokainen neliöksi muuttuneen kolmion 'kulmista' voi olla kenttä Bourdieun tarkoittamassa mielessä. Toisin sanoen, on lehdistön kenttä, kulttuurijournalismin kenttä, taiteen/taiteilijoiden kenttä sekä yleisön kenttä. Samalla neljä osatekijää — yhdessä kaikkia ympäröivän 'yhteiskunnallisen kentän' kanssa — muodostavat myös eräänlaisen kentän, kokonaisuuden, jota voi kutsua vaikkapa kulttuurijournalismin toimintaympäristöksi.

Esteettinen, journalistinen ja popularisoiva kritiikki

Kulttuurijournalismin asemaa ja luonnetta voi nyt hahmotella sen mukaan, mikä on toimittajan/kriitikon suhde kentän muihin osatekijöihin: lehteensä, taide-elämän edustajiin ja yleisöön. Kriitikko voi olla kiinteimmin sidoksissa taiteen kenttään (esteettinen asiantuntijakritiikki), lehteensä (journalistinen tai ideologisesti sitoutunut kritiikki) tai yleisöön (popularisoiva kritiikki).

Esteettisessä kritiikissä kriitikko on sitoutunut edustamansa taiteenalan kenttään ja sillä kulloinkin vallitseviin normeihin. Normien sisäistämistä vahvistaa entisestään, jos kriitikko itse on taiteilija (vrt. Sarjala 1990). Etuna tällä — historiallisesti perinteisellä — asiantuntija- tai taiteilija-arvostelulla on, että kriitikko tuntee kenttensä. Haittana on, että hän on usein siihen niin sitoutunut, että riippumaton kritiikki käy mahdottomaksi.

Journalistisessa tai ideologisesti sitoutuneessa kritiikissä kriitikko on kiinteästi si-

doksissa edustamaansa lehteen, sen journalistisiin käytäntöihin ja/tai poliittiseen linjaan. Vaikka taide ja kulttuuri perinteisen käsityksen mukaan ovat poliittisten ristiriitojen ylä- ja ulkopuolella, suomalaisen kulttuurijournalismin historiassa on lukuisia esimerkkejä poliittisin perustein kirjoitetusta tai vähintään ideologisesti värityneestä arvostelusta. Vastaanottajan omista yhteiskunnallisista arvostuksista lähinnä riippuu, miten hän tähän suhtautuu.

Popularisoivassa kritiikissä kritikon läheisin viiteryhmä on yleisö, toisin sanoen lukijat ja heidän — lähinnä oletettu — normistonsa. Hyvänä puolena tällaisessa kritiikissä on, että kriitikko kaiken järjen mukaan pyrkii myös kirjoittamaan ymmärrettävästi ja kiinnostamaan mahdollisimman suuria lukijapiirejä. Vaarana on, että kiinnostuksen maksimointi on itsetarkoituksellista ja yleisön makua kosiskelevaa.

Käytännössä popularisoivaa kritiikkiä ei Suomessa tutkimanani ajanjaksona (1945-80) juuri ole ollut, ainakaan klassisen taidekulttuurin päivälehti-arvostelussa. Ristiriidat yleisön tai taide-elämän välillä eivät myöskään näytä nousseen niin keskeisiksi kuin kulttuurijournalismin sisäiset kiistat, konfliktit kriitikkojen ja lehden välillä tai lehtien väliset symboliset taistelut.

On kuitenkin mahdollista, että muina aikoina kentän dynamiikka toimii toisin. Jos kulttuurijournalismin sisäiset konfliktit eivät ole hallitsevia, tai jos lehdistön kentällä jokin välineistä pääsee muihin nähden ylivoimaiseen asemaan, saattavat kiistat esimerkiksi taiteilijoiden ja kriitikoiden välillä nousta keskeisiksi (vrt. Hurri 1993, 296-301).

Voidaankin olettaa, että niin kauan kuin lehdistön ja kulttuurijournalismin kentillä vallitsee suhteellisen suuri heterogeisuus, moninaisuus — mikä ulospäin heijastuu myös kenttien sisäisinä ristiriitoina — yleisön ja taide-elämän kannalta on olemassa vaihtoehtoja, eikä yhtenäistä vastakkainasettelua 'taiteilijat vastaan kriitikot' myöskään pääse syntymään.

Voidaan myös kuvitella tilanne, jossa kriitikko ei ole kiinteästi sidoksissa mihinkään kenttään tai instituutioihin, vain omiin esteettisiin näkemyksiinsä, maailmankatsomukseensa ja tapaansa hahmottaa todellisuutta. Tämän asetelman yhtenä muotona voidaan pitää tilannetta, missä tietty esteettinen sukupolvi, kulttuurijournalistien yhteenliittymä, luo oman, suhteellisen itsenäisen arvomaailmansa, johon muiden kenttien säännöt eivät ratkaisevasti vaikuta.

Vaikka tällainen riippumattomuus on lähinnä teoreettinen ja aina suhteellinen — jo työsuhte välineeseen luo väistämättä tiettyjä sidonnaisuuksia — kritikon itsenäisyys eri aikoina ja eri lehdissä kiistatta vaihtelee. Myös Duncan (1967) pitää periaatteessa toivottavana tilaa, jossa vahvan taide-elämän ja yleisön vastapainona myös kriitikin ja kulttuurijournalismin instituutio on voimakas — ja kriittinen.

Asiantuntija-arvostelusta journalistiseen kritiikkiin...

Historiallisesti tarkasteltuna esteettinen asiantuntijakritiikki on kritiikin tyypeistä vanhin. Esimerkiksi musiikkijournalismin kohdalla se oli Suomessa lähes ainoa vallitseva 1950-luvun loppupuolelle saakka. Kuten Jukka Sarjalan (1990) tutkimus musiikkiarvostelusta pääkaupungin sanomalehdissä vuosina 1918-39 osoittaa, maassa ei Helsingin Sanomien Evert Katilaa lukuunottamatta ollut ainuttakaan musiikkiarvostelijaa,

joka olisi ansainnut elantonsa pelkästään lehtityöllä.

Kriitikot Sarjalan mukaan olivat poikkeuksetta säveltäjiä — kuten HS:n Leevi Madoja ja Uuno Klami — tai musiikkielämän instituutioihin monin tavoin sitoutuneita ammattimuusikoita. Säveltäjän ja kriitikon roolit eivät ylipäänsä olleet eriytyneet toisistaan, eikä kritiikin instituutio kyennyt ottamaan etäisyyttä musiikkielämän instituutioihin (Sarjala 1990).

Professionaalisen asiantuntija-arvostelun suurin ongelma on jääviyskysymys: pienessä maassa taide-elämässä vaikuttavassa asemassa olevat henkilöt tuntevat toisensa, eikä taiteilija-kriitikko voi välttyä arvostelemasta kollegoitaan tai näiden oppilaita. Jukka Sarjalan sanoin ”kollegoiden aikaansaannoksista oli epäkohteliasta mennä kirjoittamaan avoimen kriitisesti myrkyllisyydestä puhumattakaan. Kriitikot pelkäsivät saavansa samalla mitalla takaisin omissa konserteissaan, jos ammattiveria meni arvostelemaan liian kärkevästi” (Sarjala 1990).

1950-luku merkitsi perinteisen asiantuntija-arvostelun kyseenalaistamista, monella muullakin taiteenalalla kuin musiikissa. Helsingin Sanomat kiinnitti ensimmäisen kuukausipalkkaisen musiikkitoimittajan, Martti Vuorenjuuren, vuonna 1956. Vuorenjuuren tulo maan suurimman päivälehdessä merkitsi samalla uuden, nopean ja poleemisen journalistisen tyylin ilmaantumista suomalaisen lehdistön palstoille (Helsingin Sanomat 27.12.1992).

Vuorenjuuren irtisanoutuminen kollegiaalisesta asiantuntija-arvostelusta, ”säveltäjäkriitikoidemme keskinäisen kehu kerhosta”, johti nuoren kriitikon väistämättä konfliktiin musiikkielämän auktoriteettien kanssa ja käynnisti suomalaisen historian toistaiseksi laajimman sodan musiikkiarvostelusta (1957-58). Oman tulkintani mukaan taide-elämän reaktion aiheutti ennen kaikkea kritiikin etäännyminen säveltäjien ja musiikki-instituutioiden keskinäisestä normistosta, eivät niinkään Vuorenjuuren modernia musiikkia ja Darmstadtin koulukuntaa sumeilematta propagoivat mielipiteet (vrt. Hurri 1993, 102-107).

1960-luvulle tultaessa toimitustyön organisaation eriytyminen (Keränen 1984) ja uudet journalistisen työn vaatimukset kuitenkin johtivat siihen, että asiantuntija-arvostelusta ainakin osittain luovuttiin. Kulttuuritoimitusten syntymisen myötä lehdet perustivat myös vakituksia kulttuuritoimittajan vakansseja, joihin kiinnitettiin pääsääntöisesti journalisteja, ei ammattitaiteilijoita tai tutkijoita. Näin modernistisen kriitikopolven vaatimus taiteilijan ja kriitikon roolien eriyttämisestä toteutui, tosin enemmän käytännön toimitusteknisistä ja taloudellisista kuin periaatteellisista syistä.

... ja populaarikriitikistä taide-elämän ohjaukseen?

1990-luvun alussa lehdistökuolemat ja keskittyminen ovat muuttaneet myös kulttuuri-journalismin kenttää. Oman tutkimukseni viidestä lehdestä Uusi Suomi ja Suomenmaa ovat lakanneet ilmestymästä sanomalehtinä. Vasemmistolehdet Demari (entinen Suomen Sosialidemokraatti) ja Kansan Uutiset eivät pienen levikkinsä vuoksi pysty toimimaan minkäänlaisena vastapainona valtalehti Helsingin Sanomien kulttuuriosastolle.

1980-luvulle saakka pääkaupungin lehdistön poliittinen jakautuminen positiivises-

sa mielessä takasi kulttuurijournalismin monipuolisuuden. Aikaisemmin kulloistakin poliittista oppositiota edustava lehti oli myös toiminut kulttuurisena 'paradigmahaastajana' ja vastapainona muissa lehdissä mahdollisesti vallitsevalle konsensukselle.

1990-luvulla ei ideologisia tai esteettisiä vaihtoehtoja samassa mielessä enää ole. Tämä on osaltaan johtanut symbolisten taistelujen siirtymiseen politiikan tai estetiikan alueelta instituutioiden alueelle: lehtien sisäisistä tai niiden välisistä konflikteista taide-elämän, lähinnä yksittäisten taiteilijoiden ja kulttuurijournalistien välisiin ristiriitoihin.

1990-luvun kriittikkikeskustelun kannalta mielenkiintoisinta on nähdäkseni se toistuvasti esitetty vaatimus, että journalistisen tai popularisoivan kritiikin sijasta tulisi palata taide-elämän normiston säätelemään kulttuuriarvosteluun ja -journalismiin. Toisin sanoen, toimittajakeskeisestä kritiikistä perinteiseen asiantuntija-arvosteluun, edellä mainittuine jääviys- ja kollegiaalisuusongelmineen.

Erityisen selvästi eri näkökannat tiivistyivät keskustelussa, jonka Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen ja estetiikan apulaisprofessori Torsten Pettersson ja Helsingin Sanomien musiikkitoimittaja Seppo Heikinheimo kävivät HS:n palstoilla lokakuussa 1990. Kuukautta aikaisemmin 43 musiikkielämän edustajaa oli jättänyt Heikinheimoa vastaan suunnatun adressin, jossa voimakkaasti arvosteltiin tämän kriitkontyötä.

Petterssonin mukaan "tapaus Heikinheimossa" kärjistyi "paljon laajemmin havaittava ja jatkuvasti voimistuva ristiriita, joka vallitsee kritiikkiä ja varsinkin päivälehtiarvostelua koskevien erilaisten käsitysten välillä". Vastakkain hänen mukaansa ovat "tekstilähtöinen", "pakinanomainen" ja "subjektiivinen" tyyli ja perinteinen asiantuntija-arvio (Pettersson 1991).

Tämän perinteisen käsityksen mukaan — jonka kannattajaksi Pettersson itse tunnustautuu — kriitikon kirjoitus ei saa edustaa vain hänen henkilökohtaista mielipidettään, "vaan sen pitää olla taidemaailman normiston sisäistäneen, eräänlaisen edushenkilön asiantuntija-arvio". "Jos kriitikon arviot toistuvasti sijoittuvat sen marginaalin ulkopuolelle, jota taidemaailma kohteeseen tutustuttuaan pitää mahdollisena, hänen asiantuntija- asemansa joutuu vaakalaudalle" (em.).

Heikinheimo sanoutui vastauksessaan selkeästi irti Petterssonin teesistä, jonka mukaan kritiikin tulisi olla taidemaailman normit sisäistäneen henkilön asiantuntija-arvio. Hänen mukaansa "näin on Suomessakin tosin pääsääntöisesti ollut hyvin pitkään; arvostelijat ovat olleet jonkinlaisia oman alansa 'troijalaisia puuhevosia' lehdistössä. Näin on vieläkin laita monissa maaseutukaupungeissa, ja arvostelut ovat sen mukaisia."

Taidemaailman normien sijasta Heikinheimo korosti kriitikon itsenäisyyttä ja omaa, subjektiivistakin harkintaa: "Otan työssäni tietenkin vastaan ohjeita, mutta vain esimiehiltäni, en arvostelun kohteilta enkä lukijoilta. Viime kädessä jokaisen kriitikon majakka on kuitenkin hänen oma makunsa ja vakaumuksensa. Kriitikko, joka alkaa kuunnella muita mielipiteitä ja neuvoja, on luisulla pinnalla." (Helsingin Sanomat 24.10.1990)

Teesit ja tulkinta

Kulttuurisosiologi Bourdieu löytäisi todennäköisesti runsaasti huomautettavaa molempiin edellä esitettyihin näkökantoihin. Torsten Petterssonilta hän kysyisi, onko varmaa, että ”taidemaailman” normisto on niin yhtenäinen ja aukoton, että se tiettyyn ”kohteeseen tutustuttuaan” pystyy suoralta kädeltä langettamaan yksimielisen tuomionsa. Bourdieulaisittain millään ajanjaksolla ei ole vain yhtä esteettistä normistoa, vaan vähintään kaksi, keskenään kilpailevaa arvojen järjestelmää.

Heikinheimolle Bourdieu toteaisi, että myös yksittäisen kriitikon ”maku ja vakuumus” ovat tietyn kehitysprosessin lopputulosta, ja että tämän prosessin yhteiskunnalliset määräytymisehdot ovat mitä mielenkiintoisin tutkimuskohde. Myös suhdetta välineeseen, tässä tapauksessa Helsingin Sanomiin, Bourdieu pitäisi vähintään kartoittamisen arvoisena alueena.

Duncanilaisittain tulkittuna Pettersson joka tapauksessa haluaisi (uudelleen) liittää kriitikon kiinteästi taide-elämän ja taiteen tekijöiden yhteyteen. Valittavana hän pitää sitä, että tämä yhteys on viime vuosikymmeninä päässyt höltymään, ja taidemaailman normistosta kritiikin mittapuuna sen mukana luovuttu. Heikinheimo kieltäytyy jyrkästi ”taidemaailman edushenkilön” roolista ja korostaa kritiikontyön riippumatonta luonnetta. Sidonnaisuuksia Heikinheimo tunnustaa vain välineeseen (ts. esimiehiinsä) päin, ei sen sijaan taide-elämään eikä yleisöön (lukijoihin).

Akateemisuus ja estetiikka jälleen arvossaan

Petterssonin teesit eivät edusta koko taide-elämän mielipidettä, sen sijaan kylläkin muusikoiden ja muiden taiteenalojen edustajien parissa varsin yleistä näkemystä, jonka mukaan kritiikin tehtävä on taiteen ja taiteen tekijöiden tukeminen, puolustaminen ja kannustaminen kaikissa olosuhteissa. Negatiivinen kritiikki tässä viitekehyksessä tulkitaan helposti vihamielisyydeksi. Taustalla voidaan nähdä myös kriitikon liiallinen riippuvuus kentän muista osatekijöistä: lehden sanelupolitiikka tai pyrkimys populaarisesti liehakoida yleisön — oletettua — makua.

Samaa kaipuuta esteettisen asiantuntija-arvostelun ’vanhaan hyvään aikaan’ henkii Tytti Isohookana-Asunmaan huoli kulttuurijournalismin subjektiivisuudesta ja akateemisen tutkimuksen väheksynnästä. Ministerin mukaan ”media ei malta pidättäytyä pääkirjoituksiin ja kolumneihin, vaan osallistuu keskusteluun täysin rinnoin joka paikassa, sekoittaen uutiset, referaatit ja omat mielipiteensä, puolueellisena ja kantaaottavana kunkin kirjoittajan mieltymysten ja kytkentöjen mukaisesti, ilkeyksiä ja aasinpotkuja viljellen ja silmännähtävästi omasta vallastaan nauttien”.

Isohookana-Asunmaan mukaan erityisesti Helsingin Sanomissa lehden monopoliasema Uuden Suomen kuoleman jälkeen on johtanut, paitsi kulttuuriosaston supistuksiin, myös juttujen pinnallistumiseen. Ministerin siteeraaman nimettömän henkilön kirjeen mukaan tutkimus ja akateemisuus ovat Helsingin Sanomissa ”ruma sana”. (Journalisti 20.1.1994)

Isohookana-Asunmaalle voisi kuitenkin todeta, että päivälehdistön tehtävänä perinteisesti on nähty kirjoittaminen ennen kaikkea ’suurta yleisöä’ varten. Tai miksi on

paha, että toimittajat osallistuvat kulttuurikeskusteluihin ”täysin rinnoin” ja subjektiivisuutensa myöntäen? Bourdieulaisen kyynisesti taustalla voisi nähdä myös jälkiä siitä, ettei Helsingin Sanomien kulttuuriosasto ole aina suhtautunut nykyisen kulttuuriministerin tekemisiin kriittittömän ylistävästi.

Lopuksi

Kaikki kriitikot eivät suinkaan jaa Seppo Heikinheimon käsityksiä kriitikontyön normien yksilöllisestä luonteesta. Helsingin Sanomien toinen musiikkiarvostelija, Hannu-Ilari Lampila ilmaisi asiallisesti tukensa Torsten Petterssonin näkemyksille Sibelius-Akatemian musiikkijournalismin seminaarissa kesällä 1992. Lampilan mukaan ”kriitikon on toimittava tiettyjen yleisesti hyväksytyjen normien mukaan, jotka taidemaailma on itselleen luonut. Jos näitä normeja ei tunnusteta tai tunneta, ei Lampilan mukaan kritiikin teossa ole mitään järkeä.” (Aamulehti 6.7.1992)

Yksimielisyyttä siitä, kenen ”edushenkilönä” kriitikon tulisi toimia, ei siis näytä valitsevan taidemaailman ja kriitikkojen kesken, ei edes saman lehden kahden eri kriitikon välillä. Edellä olen pyrkinyt kuvaamaan erityyppisten sidonnaisuuksien hyviä ja huonoja puolia ja luonut pikakatsauksen kriittikityyppien historialliseen kehitykseen.

Oma näkemykseni — jota keskustelut ja haastattelut 30 kulttuuritoimittajan ja eri taiteenalojen kriitikon kanssa ovat vahvistaneet — on se, että toimiakseen kulttuurijournalismi vaatii kirjoittajalta suhteellisen suurta itsenäisyyttä. Kriitikin kriittisyys toteutuu vain, mikäli taide-elämän ja kriitikon roolit ovat tarpeeksi eriytyneet ja arvostelijalle taataan oikeus kirjoittaa viime kädessä vain oman makunsa ja esteettisen vakauksensa mukaisesti.

Seurauksena saattavat olla tulehtuneet välit taide-elämän ja yksittäisen kriitikon kesken, jopa nykyisen kaltainen sotatila taiteilijoiden ja lehdistön — pääasiassa Helsingin Sanomien — välillä. Tämä on kuitenkin pienempi paha kuin paluu 1940- ja 50-lukujen hermeettisesti sulkeutuneeseen asiantuntija-arvosteluun, mihin vaatimukset kriitikon roolista ”taidemaailman normit sisäistäneenä edushenkilönä” mielestäni väistämättä johtavat.

Konfliktit ja avoimet sanasodat eivät myöskään välttämättä ole kulttuurin kehitykselle haitaksi. Kriitikin ja keskustelun vapauden rajoittaminen sen sijaan on sitä lähes aina. Pitkällä tähtäimellä myös taide-elämän etujen mukaista on, että maassa harjoitetaan itsenäistä kulttuurijournalismia — ja että lehtikuolemista ja viestinnän keskittymisestä huolimatta yhä säilyy lehdistö ja toimittajakunta, joka sitä kirjoittaa.

KIRJALLISUUS

- Bourdieu, Pierre (1979) *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Les Editions de Minuit.
 Bourdieu, Pierre (1985) *Sosiologian kysymyksiä*. Jyväskylä: Vastapaino.
 Bourdieu, Pierre (1987) *Choses dites*. Paris: Les Editions de Minuit.
 Broady, Donald (1989) *Kapital, habitus, fält. Några nyckelbegrepp i Pierre Bourdieus sociologi*. Uppföljning & policystudier, Arbetsrapport 1989:2. Stockholm: Universitets- och högskoleämbetet.
 Duncan, Hugh Dalziel (1967) *Kirjallisuus yhteiskunnallisena instituutona*. Teoksessa Niemi, Irmeli (toim.), *Tekijät, tulkit, kokijat*, 195-213. Helsinki: Tammi.
 Hurri, Merja (1983) *Kulttuuriosasto. Neljän puoluelehden ja yhden sitoutumattoman päivälehdän kult-*

- tuoriosastojen sisältö ja kehitys. Tiedotusopin lisensiaattityö, Helsingin yliopisto (painamaton).
- Hurri, Merja (1993) Kulttuuriosasto. Symboliset taistelut, sukupolvikonflikti ja sananvapaus viiden pääkaupunkilehden kulttuuritoimituksissa 1945-80. Acta Universitatis Tamperensis ser A vol 389, Tampereen yliopisto.
- Jaantila, Kirsti (1972) Kulttuuriosastot olisi popularisoitava. Teoksessa Mikkola, Kaisu (toim.), Kulttuuri-toimittaja, 63-70. Oulu: Suomen Kulttuurirahasto.
- Keränen, Esko (1984) Muuttuva työnkuva. Toimitustyön differentioitumiskehitys Suomen sanomalehdistössä. Suomen sanomalehdistön historia -projektin julkaisuja 24, Helsinki.
- Kolbe, Laura (1992) Taistelu kulttuurista. Yliopisto-lehti, Acta Universitatis Helsingiensis 22/1992, 4-10.
- Lehtola, Erkkä (1972) Aiheet ja aihelmat. Teoksessa Mikkola, Kaisu (toim.), Kulttuuritoimittaja, 41-51. Oulu: Suomen Kulttuurirahasto.
- Miettinen, Jorma (1980) Sanomalehtien lukeminen. Maakuntien ykköslehtien lukijoiden kiinnostus sekä väline- ja sisältökäyttö. Viestintätutkimuksen Seuran julkaisusarja n:o 2, Espoo.
- Mikkola, Kaisu (1972) Maakuntalehden kulttuuritoimitus. Teoksessa Mikkola, Kaisu (toim.), Kulttuuri-toimittaja, 29-37. Oulu: Suomen Kulttuurirahasto.
- Pettersson, Torsten (1991) Kirjallisuuskritiikin tila. Pamasso 6/1991, 321-325.
- Roos, J.P. (1985) Pelin säännöt: intellektuellit, luokka ja kieli. Esipuhe teokseen Bourdieu, Pierre: Sosiologian kysymyksiä, 7-28. Jyväskylä: Vastapaino.
- Roos, J.P. (1986) Elämäntapateoriat ja suomalainen elämäntapa. Teoksessa Heikkinen, Kalle (toim.), Kymmenen esseetä elämäntavasta. Lahti: Yleisradio
- Sarjala, Jukka (1990) Kritiikki ja konserttimusiikki. Normit ja arvot helsinkiläisessä sinfoniakonserttimusiikin päivälehdekritiikissä vuosina 1918-1939. Kulttuurihistorian lisensiaattityö, Turun yliopisto (painamaton).
- Toiset pidot tomassa (1954) Toim. Eino S. Repo. Jyväskylä: Gummerus.

Julkaisija:
Suomen psykologinen seura

Tilaushinnat:
jäsenitilaus 180 mk ja opiskelijat 95 mk
(sisältävät jäsenmaksun)
muut (Suomi ja Pohjoismaat) 220 mk
yhteiset 280 mk
muut maat 280 mk
irttonumerot 40 mk

PSYKOLOGIA-LEHTI 1994

Tilaukset:
Psykologia-lehti,
Mariankatu 7 C, 00170 Helsinki
puhelin / fax (90) 608 586
PS-tili 9544 2 (uudet)
PS-tili 9272 0 (vanhat)