

”TAIDE ON MUUTTUNUT TODELLISUUDEKSI, JA KATSOJA KOKEE
AINA JOTAKIN MAAILMAANSA MUUTTAVAA”

Mentaaliverbien funktiot ja merkitykset kuvataidekriitikeissä

Kristiina Savola
Pro gradu -tutkielma
Suomen kielen, suomalais-ugrialaisten
ja pohjoismaisten kielten
ja kirjallisuuksien laitos
Helsingin yliopisto
Huhtikuu 2015

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	1
1.1 TUTKIMUKSEN TAUSTA JA LÄHTÖKOHDAT	1
1.2 AINEISTO	3
1.3 TUTKIMUSKYSYMYKSET JA TYÖN KULKU	4
2 TAIDEKRITIIKKI TEKSTILAJINA	6
2.1 MIKÄ ON TEKSTILAJI?	6
2.2 AIEMPI ARVIOTEKSTIEN TUTKIMUS.....	8
2.3 ESTETIIKAN NÄKÖKULMA TAIDEKRITIIKKIIN	9
3 SEMANTTISET ROOLIT JA TAIDETAPAHTUMA	11
3.1 SEMANTTISET ROOLIT	12
3.1.1 PERINTEISET SEMANTTISET ROOLIT	12
3.1.2 DOWTYN PROTO-ROOLIT	13
3.1.3 KOKIJA JA ÄRSYKE	14
3.2 TAIDETAPAHTUMA	16
3.2.1 TAIDEKRITIIKKI VS. TAIDENÄYTTELYTAPAHTUMA	16
3.2.2 OSALLISTUJAT: KATSOJA, ÄRSYKE JA KRIITIKKO	17
3.2.3 KATSOJAN KIELENTÄMISEN TAVAT AINEISTOSSA.....	21
3.2.3.1 GENEERINEN KATSOJA-LEKSEEMI.....	21
3.2.3.2 NOLLAPERSONA	23
3.2.3.3 <i>MINÄ</i> JA <i>ME</i>	26
4 MENTAALIVERBIT	28
4.1 MENTAALIVERBEISTÄ.....	28
4.2 TUNNEVERBIT	32
4.2.1 KOKIJAOBJEKTILLISET TUNNEVERBIT	34
4.2.2 KOKIJASUBJEKTILLISET TUNNEVERBIT.....	42
4.2.3 PSYKOFYSISEEN KOKEMUKSEEN VIITTAAVAT VERBIT	49
4.3 KOGNITIOVERBIT	54
4.3.1 YMMÄRTÄMIS- JA AJATTELUVERBIT	55
4.3.2 NÄKÖHAVAINTOVERBIT.....	63
4.3.2.1 <i>NÄHDÄ</i>	65
4.3.2.2 <i>KATSOA</i>	69
5 JOHTOPÄÄTÖKSET	75
LÄHTEET	81

1 Johdanto

1.1 Tutkimuksen tausta ja lähtökohdat

Viime aikoina taidekentällä on vaihdettu paljon ajatuksia taidekritiikin tilasta ja sen mahdollisesta kriisistä. Tähän keskusteluun on osallistunut myös Leena-Maija Rossi (2014), jonka mukaan taiteesta kirjoittaminen on vähintäänkin usean tien risteyksessä. Rossi puhuu kritiikin sähköisestä murroksesta, joka on seurausta sosiaalisen median, blogimuotoisen kirjoittamisen ja uusien nettisivujen tarjoamista uusista kirjoittamisen mahdollisuuksista, jotka ovat kenen tahansa saatavilla. Tästä syystä on herännyt kysymys siitä, voiko tätä nykyä kuka tahansa ryhtyä kriitikoksi.

Tämän tutkielman pyrkimys on hahmottaa perinteisessä lehtimediassa julkaistulle taidepuheelle tyypillisiä kielellisiä valintoja: tapoja ilmaista nähtyä, koettua ja toivottua. Yhtenä pyrkimyksenä on löytää vakiintuneita tapoja kuvailla taidekokemusta siihen liittyvine tunnereaktioineen ja ajatusprosesseineen. Tutkielman keskeisin – ja käytännöllisin – tavoite on hahmottaa mentaaliverbien käyttöä kuvataidekritiikeissä: Minkälaisia tunne- ja ajattelukokemuksia ne koodaavat? Minkälaisia merkityksiä ja funktioita ne kuvataidekritiikeissä saavat?¹ Nähdäkseni kielentutkimus on keskeinen ja välttämätön väline yritettäessä ymmärtää ihmisen ajattelua, toimintaa ja valintoja. Kieli ohjaa ihmisen ajattelua ja päinvastoin – ihminen säätelee ja ruokkii kieltään tekemillään kielenkäytöllisillä valinnoilla. Näin ollen uskon myös kuvataidekritiikillä olevan omat kielelliset konventionsa kielentää taiteen herättämiä ajatus- ja tunnereaktioita, joita tutkimalla voidaan ymmärtää myös laajemmassa skaalassa ihmisen mentaalisia prosesseja.

Myös niin kutsutut asiantuntijakriitikot ovat laajentaneet alaansa verkkojulkaisun puolelle, ja etenkin alan tuoreet toimijat ovat alkaneet tietoisesti etsiä uusia tapoja kirjoittaa taiteesta. Tästä hyvänä esimerkkinä mainittakoon tuore verkossa toimiva taide-media EDIT, joka pyrkii kirjoittamaan kokeilevasti ja erilaisia genrejä yhdistellen (EDIT-taidemedian verkkosivut). Samankaltaista liikehdintää on harrastanut myös vuodesta 2003 ilmestynyt Kulttuuriyhdistys Mustekala ry:n perustama *Mustekala*-verkkolehti. *Mustekala* on sen verkkosivuilla julkaistun kuvauksen mukaan riippumaton, ei-kaupallinen, poikkitieteellinen ja -taiteellinen verkkolehti, joka pyrkii viemään

¹ Tutkimuskysymykset ovat kokonaisuudessaan alaluvussa 1.3.

taidekeskustelua pintaa syvemmälle ja vastustamaan useissa valtamedioissa tapahtuvaa kritiikin alasajoa. (*Mustekala 2015.*)

Taidekritiikin sähköiseen murrokseen liittyvät selkeästi nykypäivän individualismi ja auktoriteettien murtuminen maallikkoasiantuntijuuden yleistyessä yleistymistään. Sama ilmiö on havaittavissa laajemmin myös tieteen kentällä, jolla yliopistotasoinen opetus on yliopistoista riippumatta siirtynyt osittain verkkoon. Samoin myös esimerkiksi museokentällä yleisön mahdollisuus osallistua – ja näin ollen myös valta – on lisääntynyt ja sen myötä museoammattilaisten on täytynyt pohtia omaa auktoriteettiaan suhteessa yleisöön (Kaitavuori 2007: 284–285).

Kuvataidekritiikki on lingvistiikan piirissä varsin vähän tutkittu genre (ks. alaluku 2.2). Genre on yllä kuvaillun murrosvaiheensa vuoksi muutoksen tilassa, ja taiteesta kirjoittamisen sähköistymisen myötä vakiintuneet taidekritiikin genret ovat mitä ilmeisimmin saamassa rinnalleen uusia taidekirjoittamisen genrejä. Nähdäkseni onkin tarkoituksenmukaista ja tärkeää tarkastella ns. perinteisessä lehtimediassa ilmestyvän asiantuntijakritiikin konventioita ja pyrkiä ymmärtämään sen käytäntöjä.

Kuvataidekritiikkien pariin minut on ajanut kiinnostus taidekokemukseen ja esteettiseen kokemukseen sekä tapoihin pukea näitä kokemuksia sanoiksi. Esteettinen kokemus on havaintoon ja havaittavan objektin herättämään tunnereaktioon perustuva kokemus. Estetiikan piirissä käsitettä on käytetty taajaan viitattaessa esteettisen objektin (esim. maisema, maalaus) ihmisessä herättämään reaktioon. Taidekokemus puolestaan viittaa suppeammin taideobjektin (esim. veistos, musiikkikappale, elokuva) ihmisessä aiheuttamiin reaktioihin. (Eaton 1994: 47–64.) Tässä työssä käytän kriitikon konstruoiduista kokemuksista puhuessani käsitettä taidekokemus. En oleta, että kaikki aineiston mentaaliverbit konstruoivat taidekokemusta, mutta oletan taidekokemuksen olevan yksi keskeisimmistä niillä konstruoiduista kokemuksista.

Kuten yllä mainitsin, keskittyä tämä tutkielma tarkastelemaan kuvataidekritiikeissä esiintyviä mentaaliverbejä, jotka ovat kiinnostavia sekä estetiikan että lingvistiikan näkökulmasta. Estetiikan piirissä tehdyssä esteettisen kokemuksen teoretisoinnissa korostetaan tunteiden merkitystä kokemuksen osana: elämyksen ollessa esteettinen kokija yleensä tuntee jotain, esimerkiksi inhoa tai iloa (Eaton 1994: 50–51). Tunnepitoisilla kokemuksilla on taipumus psykofyysisyyteen; suru aiheuttaa liikutustilan ja ilo naurua. Toinen tärkeä käsite puhuttaessa esteettisestä kokemuksesta on havaitseminen; havainto johtaa kokemukseen. Kolmannen osatekijän, ajattelun, osallisuudesta esteettiseen kokemukseen on väitelty estetiikan kentällä paljon: osa teoreetikoista väittää kokemuksen

olevan suoraa seurausta havainnosta, osa puolestaan näkee esteettisen kokemuksen yhtenä kognitiivisen ymmärtämisen muodoista (mts. 59). Vuorinen (2001: 15) asettaakin ymmärtämisen havainnoin edelle esteettisen kokemuksen muodostumisessa: kokemus ei seuraa pelkästään havaitsemisesta, vaan se kytkeytyy myös kohteen ominaisuuteen ymmärtämiseen.² Onkin mielenkiintoista, että aineistossani esiintyy runsaasti tunne-, havaitsemis-, ymmärtämis- ja kokemusverbejä, jotka koodaavat kaikkia yllämainittuja esteettisen kokemuksen osa-alueita.

1.2 Aineisto

Tutkimusaineistoni olen koonnut *Taide*-lehden kuvataidekriitikeistä. *Taide* on kuusi kertaa vuodessa ilmestyvä kuvataidetta laaja-alaisesti käsittelevä aikakauslehti, jossa kuvataidetta lähestytään taiteilijaesittelyjen, taidehistoriallisten ja -teoreettisten artikkelien, näyttelyesittelyjen ja kritiikkien kautta. Lehdessä julkaistaan kirjakritiikkejä, julkisessa tilassa olevien taideteosten kritiikkejä sekä näyttelykritiikkejä. (*Taide* 2015.) Oman aineistoni olen koonnut yksinomaan näyttelykritiikeistä.

Olen kiinnostunut nimenomaan taidealan toimijoista ja harrastajista – joista uskon *Taide*-lehden lukijakunnan pääosin koostuvan – tekstien yleisönä. Tämän vuoksi olen päättänyt valitsemaan aineistokseni *Taide*-lehden, koska sitä pidetään johtavana suomenkielisenä kuvataidealan aikakauslehtenä. Aineistoni koostuu vuosikertojen 2011–2013 lehdissä ilmestyneistä näyttelykritiikeistä. Näistä aineistooni on valikoitunut 83 näyttelykritiikkiä.

Aineistoon valikoituneista kritiikeistä olen poiminut tarkasteluni kohteeksi niissä esiintyviä mentaaliverbejä, jotka olen jaotellut kahteen pääluokkaan: tunneverbeihin ja kognitioverbeihin. Tunneverbit jakautuvat vastaavasti kokijaobjektillisiin (*ärsyttää, hämmästyttää, koskettaa*) ja kokijasubjektillisiin tunneverbeihin (*kokea, lumoutua, nauttia*), joiden lisäksi olen rajannut omaksi luokakseen psykofyysiseen kokemukseen viittaavat verbit (*säväyttää, huimata, hymyilyttää*). Kognitioverbit jakautuvat puolestaan ymmärtämis- ja ajatteluverbeihin (*ymmärtää, hahmottaa, pohtia*) sekä näköhavaintoverbeihin (*nähdä, havaita, katsoa*).

² Esteettisestä kokemuksesta tarkemmin ks. esim. Eaton 1994: 47–64, Dewey 2005.

1.3 Tutkimuskysymykset ja työn kulku

Kuten yllä olen maininnut, tämän tutkielman korkeimpana tavoitteena on selvittää mahdollisia vakiintuneita tapoja kirjoittaa taidekokemuksesta. Alkuperäinen aikomukseni oli tarkastella kuvataidekriitikeissä esiintyviä erilaisia taidenäyttelyn katsojan kielentämisen tapoja (esim. *minä*, *me*, geneerinen *katsoja*-lekseemi ja nollapersoonana) ja päästä näin kosketuksiin taidekokemuksen kielentämisen kanssa. Aineistoni katsojat – ts. lauseiden katsojaan viittaavat kokijan roolissa olevat toimijat – ovat lauseyhteyksissään lähtökohtaisesti kytköksissä predikaattipaikalla oleviin mentaaliverbeihin, jotka osoittautuivat pian sangen mielenkiintoisiksi moninaisuudellaan ja monimerkityksisyydellään. Minulle valkeni siis pian, että jo pelkkä mentaaliverbien tarkastelu herätti paljon relevantteja tutkimuskysymyksiä ja -ideoita.

Mentaaliverbien kautta pääsee suoraan kosketukseen taiteen katsojan miensisäisten tilojen (VISK 2004: 445, Pajunen 2001: 309) sekä taiteen aiheuttamien kokemusten ja mentaalisten reaktioiden kanssa. Keskityn täten tässä tutkielmassa tarkastelemaan kuvataidekriittikien mentaaliverbejä ja niiden tekstikontekstissaan saamia merkityksiä ja funktioita. Työn keskeisimmät tavoitteet ovat tiivistyneet seuraaviin tutkimuskysymyksiin:

1. Minkälaisia mentaaliverbejä kuvataidekriitikeissä esiintyy, ja minkälaisia tunne-, ajattelu- ja katsomiskokemuksia ne kielentävät?
2. Mitä merkityksiä ja funktioita mentaaliverbit saavat kuvataidekriitikeissä?
3. Minkälaisia kokijoita ja ärsykeitä kuvataidekriittikien mentaaliverbit lauseyhteyksissään saavat? Mihin tai keihin niillä viitataan?
4. Onko kuvataidekriittikien mentaaliverbien käytössä huomattavissa jokin säännönmukaisuutta?

Kysymyksessä 1 mainitut kokemustyyppit (tunne-, ajattelu- ja katsomiskokemukset) ovat motivoituneet aiemmin mainitsemistani esteettisen kokemuksen kolmesta pääelementistä. Tämän lisäksi mentaaliverbit jakautuvat luontevasti tunnetta, tiedontilaa ja havaintoa ilmaiseviin verbeihin (VISK 2004: § 445).

Kysymyksessä 2 viitataan mentaaliverbien saamalla merkityksillä aineistossa esiintyville verbeille tyypilliseen polyseemisyyteen. Esimerkiksi tunneverbi *ärsyttää* voi merkitä kontekstistaan riippuen joko tunneperäistä ärtymistä (*Teos ärsyttää katsojaa*) tai

fyysistä ärsytystä (*Shampoo ärsyttää silmiä*) (KS 2006 s. v. *ärsyttää*). Mentaaliverbien polyseemisuuden pohdinta on nähdäkseni kiinnostavaa, sillä se auttaa hahmottamaan tunnekokemusten kuvailun suhdetta fyysisten kokemuksen kielentämiseen.

Mentaaliverbien yhteydessä esiintyviä kokijoita ja ärsykeitä on nähdäkseni mielekästä tarkastella (ks. tutkimuskysymys 3), sillä ne kertovat kuinka yleisellä tasolla kriitikko kuvailee teoksen tai näyttelyn aiheuttamia reaktioita – viittaako hän vain omaan subjektiiviseen kokemukseensa vai pyrkiikö hän siirtämään sen intersubjektiiviselle tasolle.³ Tässä tutkielmassa käsiteltävät mentaaliverbit ovat kiinnostavia, koska ne konstruoivat taidekokemukselle useita tasoja. Keskeinen kokemus kuvataidekritiikin kirjoittamisen kannalta on kriitikon oma näyttelyssä kokema tunne- tai ajattelukokemus, jonka varaan jokainen kritiikkiteksti rakentuu. Tämä havainnollistuu hyvin aineistokatkelmassa, jossa kriitikko viestii yksikön ensimmäisessä persoonassa omasta kokemuksestaan:

1) **Jonkinlainen tunnistaminen, oivallus ja lämpö ovat ensimmäisiä kokemuksiani** Paunun uusien maalausten ja installaatioiden edessä. Mutta poistuttuani niiden ilmapiiristä ja kentästä en enää pystykään jäsentämään sitä, **mikä minua kosketti, mitä ymmärsin, näin ja tunnistin.** (3/2012 Seija Vääränen: Pintaa syvemmälle)

Kriitikon oman kokemuksen lisäksi kritiikeissä on luettavissa intersubjektiivinen kokemuksen taso, johon sisältyvät oletetun katsojan kokemus sekä lukijalle tarjoutuvat kokemuksen mahdollisuudet. Toisin sanoen kritiikkiteksteissä on havaittavissa kirjoittajan luomia samastuttavia kokemuksellisia tiloja, joiden kokemuspäiriin lukija voi liittää itsensä. Näitä ilmaistaan nollapersoonaisesti sekä esimerkiksi geneerisellä *katsoja*-lekseemillä, kuten tapahtuu seuraavassa katkelmassa:

2) Hieman banaalisti ilmaistuna **katsoja huomaa pitävänsä teoksista vaikka ei ymmärräkään miksi**, mikä jopa vähän **harmittaa [0:a]** – siis laittaa ajattelemaan. 2/2013 (Otso Kantokorpi: Rujosti tuplaten)

Tutkielma etenee seuraavasti: Seuraavassa luvussa 2 pohdin taidekritiikkiä ja sen kattavaa kuvataidekritiikkiä tekstilajina ja tuon mukaan näkökulmia sekä lingvistiikan (2.1, 2.2) että estetiikan piiristä (2.3). Luvussa 3 tarkastelen semanttisia rooleja (3.1)

³ Intersubjektiivisella tasolla viitataan Du Bois'n (2007: 140) hengessä tasoon, jolla konstruoidaan kirjoittajan ja lukijan välistä suhdetta. Intersubjektiivisilla ilmauksilla (kuvataidekritiikeissä esim. sekä kriitikkoon että muihin katsojiin viittaava geneerinen *katsoja*-lekseemi) kirjoittaja pyrkii liittämään lukijan kokemukseensa piiriin.

sekä tarkemmin tälle työlle keskeistä kokijan roolia. Määrittelen myös taidenäyttelyn tapahtumatason, josta kuvataidekritiikki kumpuaa ja esittelen aineistolle tyypillisimmät katsojan kielentämisen tavat (3.2). Luvussa 4 analysoin aineistoni mentaaliverbejä ja niiden esiintymiä. Lopulta luvussa 5 kokoan yhteen työn tuloksia ja esitän ehdotuksia jatkotutkimukseksi.

2 Taidekritiikki tekstilajina

Koska tämä tutkielma kohdistuu tietyille tekstilajille – kuvataidekritiikille – tyypillisiin kielenpiirteisiin, tarkastelen seuraavaksi kuvataidekritiikkiä tekstilajina. Lingvistisen tutkimuksen piirissä ei kuvataidekritiikkiä ole juurikaan tutkittu tekstilajin näkökulmasta. Viime vuosina kritiikin tutkimus tuntuu kuitenkin saavuttaneen suosiota, ja etenkin pro gradu -tutkielmia on kirjoitettu kritiikki- ja arvioteksteistä (ks. esim. Ahola 2009, Salmikivi 2011, Sihvonen 2008, Virtanen 2007, Visakko 2007).

Pyrin tässä luvussa hahmottamaan kuvataidekritiikille – ja arvioteksteille yleensä – tyypillisiä tekstilajipiirteitä. Tarkastelen lingvistisiä näkemyksiä tekstilajiin ja hahmotelen niille yhteyttä estetiikan tutkimuksen piirissä käytyyn keskusteluun taidekritiikistä. Vaikka tämän tutkielman tavoite ei ole kattavasti selvittää kuvataidekritiikin tekstilajipiirteitä, on niiden alustava kartoitus tarpeellista aineiston ymmärtämisen kannalta. Tämä luku etenee seuraavasti: Alaluvussa 2.1 tarkastelen tekstilajin käsitettä. Alaluvussa 2.2 esittelen aiempaa lingvististä arviotekstien tutkimusta. Lopulta alaluvussa 2.3 otan keskusteluun mukaan estetiikan tutkimuksen näkökulman taidekritiikkiin.

2.1 Mikä on tekstilaji?

John Swales (1990) on tutkinut genren käsitettä akateemisissa yhteisöissä. Hänen näkemystään genrestä ja diskurssiyhteisöistä on sovellettu myös akateemisen maailman ulkopuolisten tekstien ja diskurssiyhteisöjen tarkasteluun. Swalesin mukaan (1990: 38–42) genre on tavoitteellisen kommunikaatiotilanteen tyyppi. Toisin sanoen genret – tietynlaisen tavoitteellisen toiminnan ideat – koostuvat teksteistä, joilla on sama kommunikatiivinen funktio. Swalesin ajattelun mukaisesti tarkasteltuna ovat esimerkiksi kuvataidekritiikit nähtävissä teksteinä, joiden perimmäinen tavoite on saattaa lukija arvioitavien teosten luo. Tarkemmin katsoen kuvataidekritiikin tehtäviä ovat esimerkiksi tekstin tasolla teosten kuvaileminen, analysoiminen ja arvioiminen. Tämän lisäksi niiden tehtä-

viin kuuluu lukijan saattaminen teosten äärelle.⁴ Pelkkä toimintaan ja tavoitteisiin perustuva tulkinta voi luokitella tekstejä liian heterogeenisiin perustein, joten tekstejä luokiteltaessa on tärkeää huomioida myös muunlaisia tekijöitä, joita käsitellen seuraavaksi.

Swalesin mukaan tekstillä on sekä ulkoisia että sisäisiä piirteitä: Sisäisiä ovat kielelliset, sanastollis-kieliopilliset ja rakenteelliset piirteet. Ulkoisia puolestaan ovat kontekstiin liittyvät piirteet, kuten diskurssiyhteisö, kulttuuri ja sosiaaliset käytänteet. (Mäntynen 2006: 42, Swales 1990: 42.) Tässä tutkielmassa keskityn pääosin aineistotekstieni sisäisiin piirteisiin, joihin pääasiallinen tutkimuskohteeni, mentaaliverbit, kuuluu.

Diskurssiyhteisöissä keskustelua käydään yhteisön jäsenten jakamien konventioiden mukaisesti. Keskustelu on siis ennen kaikkea sosiaalista käyttäytymistä, jota säätelevät yhteisön jäsenten jakamat arvot ja uskomukset. Diskurssiyhteisön tunnistamiseksi tarvitaan kuitenkin myös tarkempia välineitä. Avainsana tässä yhteisössä on genre: Genret artikuloivat diskurssiyhteisön toimintaa. Toisin sanoen diskurssiyhteisöillä on tyypillisiä genrejä, joiden kautta yhteisön jäsenet kommunikoivat. Mäntynen kutsuukin genrejä kommunikatiivisten tekojen ja tapahtumien luokaksi. (Mäntynen 2006: 51–52, Swales 1990: 21–27.)

Tarkasteltaessa kuvataidekentän diskurssiyhteisöä on huomattavissa, että alan ammattilaisten ja harrastajien (ts. diskurssiyhteisön jäsenten) välinen kommunikaatio tapahtuu taidealan julkaisujen sivuilla – oli kyse sitten taidehistoriallisesta tutkielmasta, teosanalyysistä tai näyttelykriitistä. Näin ollen voidaan katsoa *Taide*-lehden toimituksen, kirjoittajien sekä oletetun lukijakunnan muodostavan diskurssiyhteisön, jonka jäsenten välinen kommunikaatio tapahtuu artikkeleiden ja arviotekstien tasolla.

Mäntynen (2006: 70–71) mukaan kullakin tekstilajilla on ominainen tapansa järjestyä rakenteelliseksi kokonaisuudeksi, minkä vuoksi tärkeä osa tekstilajin määrittelyä on sen rakenne. Eroja on kuitenkin siinä, missä asemassa rakenne tekstilajien määrittelyssä on. Mäntynen toteaaakin, että tekstilajeille tyypillisistä rakennemalleista huolimatta jokaisella tekstillä on oma rakenteensa. Hoeyn (2001) mukaan kulttuurisesti yleiset jäsentymismallit (*culturally popular patterns of text organisation*) luottavat lukijan kulttuuriseen tietoon puheenaiheena olevasta asiasta. Mallin (*pattern*) käsitteellä Hoey viittaa tekstien hierarkkiseen järjestymiseen. Järjestäytymisellä (*organisation*) puolestaan hän viittaa tekstin eri osien joustavaan koostumiseen tekstiksi. Tällöin kaikenlaiset mal-

⁴ Käsitellen kuvataidekriittikien tehtäviä tarkemmin alaluvussa 2.3.

lit ovat mahdollisia, joskin toiset mallit ovat toisia yleisempiä. Hoeyn mukaan tekstien järjestyminen kuvaa tekstien rakennetta joustavammin kuin rakentuminen. (Hoey 2001: 121–123, Mäntynen 2006: 63–64.)

Hoyen mallin käsite onkin mielenkiintoinen nimenomaan kuvataidekriittikien genren takia, sillä se on luonteeltaan hyvin varioiva tekstilaji – sekä tyyllillisesti että rakenteellisesti. On hahmotettavissa erilaisia kuvataidekriitikille tyypillisiä keskenään limittyviä funktionaalisia jaksoja (kuvailu, tulkinta, arviointi), jotka järjestyvät kullekin tekstile ominaisella tavalla. Osa kriittikiteksteistä tuntuu noudattavan genrelle tyypillisiä konventioita, mutta osa liikkuu kritiikin ja taiteen rajoilla tajunnanvirtaista ja esseemäistä ilmaisua hipoen, minkä vuoksi rakenteessa voi olla havaittavissa hyvinkin omanlaisia ratkaisuja. Aineistoni onkin pullollaan erilaisia hybridejä, joissa risteävät arviointi, kertomuksen ja asiatekstin piirteet.

Rakenteelliset konventiot tuntuvat jossain määrin vaihtelevan medioittain. *Taidelehti* on media, jossa kuvataidearviotekstien moninaisuus hahmottuu selkeästi verrattaessa esimerkiksi *Helsingin sanomien* kuvataidekriittikkeihin, jotka seuraavat konventionalisempaa linjaa. *Taide*-lehden arviotekstien pituudet vaihtelevat huomattavasti. Tämän lisäksi kirjoittajat ottavat taiteellisia vapauksia myös tyylin suhteen, jolloin joissain tapauksissa kritiikki alkaa itsessään lähennellä taideteosta.

2.2 Aiempi arviotekstien tutkimus

Viime vuosina arviotekstien tutkimus on tuntunut lisääntyneen lingvistisen tutkimuksen piirissä, ja niistä on tehty etenkin pro gradu -tutkielmia. Elokuva-arvioita ovat pro gradu -tutkielmissaan tutkineet Sihvonen (2008), joka on määritellyt tutkimuksessaan elokuva-arvostelun tekstilajin rakentumista sekä Salmikivi (2011) ja Visakko (2007), jotka ovat keskittyneet elokuva-arvostelujen arvottamisen keinoihin. Musiikkiarvioita on puolestaan tutkinut Virtanen (2007).

Kuvataidekriittikkejä on lingvistiikan piirissä tutkittu verrattain vähän. Kuvataidekriittikien arvottavia ilmauksia on tutkinut pro gradu -tutkielmassaan Ahola (2009), jonka tutkielma keskittyy kuvataidekriitikeissä esiintyviin arvottavien adjektiivien, adverbien, verbien ja substantiivien tarkasteluun. Lisäksi hän perehtyy konditionaaliin ja kieltoon arvottamisen keinoina. Ahola tarkastelee myös kuvataidekriittikien rakennetta ja toteaa kuvataidekriittikien koostuvan seuraavista muodollisista osista: 1) otsikko, 2)

näyttelytiedot, 3) leipäteksti, 4) kirjoittajan nimeäminen, joiden lisäksi kuvataidekriittiki sisältää kuvan tai vaihtoehtoisesti useampia kuvia. (Mts. 2009: 14.)

Elokuvakriittikin tutkimuksen piirissä esimerkiksi prototyypistä funktionaalista rakennepotentiaalia on hahmotellut pro gradu -tutkielmassaan Visakko, joka on päätynt seuraavista funktionaalisista jaksoista koostuvaan rakennepotentiaaliin: 1) johdanto, 2) sisällöstä kertominen, 3) tekninen arvioiminen, 4) lopetus (Visakko 2007: 16). En ota tässä tutkielmassa tarkemmin kantaa siihen, päteekö tämäntyyppinen rakennepotentiaali yleisesti myös kuvataidekriittikkeihin, vaan tyydyn toteamaan Visakon mallin olevan hyvä esimerkki prototyypisestä arviotekstin rakennepotentiaalista. Kuten aiemmin mainitsin alaluvussa 2.1, ei tekstilajin prototyypisen rakenteen määrittely ole ongelmantonta, sillä kukin teksti rakentuu kirjoittajan intentioiden mukaisesti. Etenkin kuvataidekriittikeissä on havaittavissa hybridimäisyyttä, sillä niissä yhdistyvät monenlaiset tekstilajipiirteet.

2.3 Estetiikan näkökulma taidekriittikkiin

Taidekriittikkiä on tarkasteltu estetiikan tutkimuksen piirissä monesta eri näkökulmasta. Tässä alaluvussa tarkoitukseni ei ole tuottaa kattavaa esitystä näistä näkökulmista, vaan pikemminkin avata viimeaikaisia näkemyksiä kritiikin ominaisuuksista ja tehtävistä. Tukeudun Noël Carrollin (2009) teoretisointiin sekä Martta Heikkilän (2012) aiempaa tutkimusta kokoavaan näkökulmaan. Carrollin näkemykset pohjautuvat analyttisen estetiikan perinteeseen, jolle on ollut tyypillistä keskittyä taidekriittikkien kieleen. Tällöin estetiikka toimii ikään kuin taiteen metakriittikinä. Varhaisen analyttisen estetiikan mukaan esteettiset ongelmat syntyvät nimenomaan ihmisten puhuessa taiteesta. Koska lähestymistapa on hyvin kielikeskeinen, on mielenkiintoista hakea siitä tukea myös tälle tutkielmalle.

Yleisimmillään taidekriittikki merkitsee taiteen käsitteellistämistä ja sen myötä verbaalista diskurssia. Kritiikin pyrkimys on siis tuottaa sanallinen muoto subjektiiviselle kokemukselle, jonka taide aiheuttaa. (Carroll 2009: 12; Heikkilä 2012: 12, 26.)

Heikkilän mukaan kritiikki pakenee sääntöjä ja määritelmiä. Toisin sanoen kritiikillä ei ole olemassa vakiintuneita kirjoittamisen menetelmiä, esitysmuotoja, retorisia tyynejä tai tapoja. (Heikkilä 2012: 27.) Edellinen käsitys on tämän tutkielman kannalta ongelmallinen, sillä tämän tutkielman tavoite on selvittää mahdollisia vakiintuneita kielellisiä tapoja puhua taidekokemuksesta. Kritiikin vakiintumattomuudesta huolimatta

kritiikillä on vakiintuneita aineksia ja tehtäviä, joita se pyrkii toteuttamaan. Näistä jatkan seuraavaksi.

Heikkilä esittelee käsityksen, jonka mukaan hyvä kritiikki koostuu seuraavista aineksista: Kritiikki välittää tietoa, käyttää valtaa, pui kulttuurin merkityksiä ja punnitsee käsityksiämme todellisuudesta. Hyvässä kritiikissä kriitikko tarjoaa näkemyksiä, joiden ansioista yleisö voi lähestyä teoksia, mikä saa teokset tuntumaan merkityksellisimmiltä. (Heikkilä 2012: 31.) Kritiikin pyrkimys on kommunikoida yleisön kanssa, ja sen tarkoitus on saada mahdollisimman laaja yleisö pohtimaan taidetta. Tämän vuoksi kritiikin kohderyhmän tiedostaminen on tärkeää. (Mts. 15.)

Estetiikan teorioissa taidekritiikki on luokiteltu uuden taiteen kuvailuksi, tulkinaksi ja arvottamiseksi taidehistorian tutkiessa vanhempaa taidetta (Heikkilä 2012: 51). Kuvaus on konkreettisten tietojen antamista siitä, minkälainen teos on. Sen piiriin kuuluvat luokittelu ja kontekstualisointi. Kaiken kaikkiaan kuvaus on valintaa siitä, mihin yleisön kannattaa kriitikon mielestä kiinnittää huomiota. Tulkinnessa puolestaan olennaista on kysymys subjektin ja teoksen hänessä tuottamien vaikutelmien sekä objektin eli teoksen itsensä suhteesta. Tulkitessaan teosta kriitikko pyrkii ymmärtämään objektiivisesti taiteilijan tekemää teosta. Teoksen tulkinta ja kuvaus perustelevat arvottamista, jonka katsotaan olevan ominaisuus, jonka erottaa kritiikin muista tavoista puhua taiteesta. (Mts. 39–44.) Näin ajattelee myös Carrol, jonka suhdetta arviointiin (ts. evaluointiin) käsittelen seuraavaksi.

Carrollin (2009: 13,16) mukaan kritiikin tehtävät ovat evaluointi, kuvailu, selventäminen, kontekstualisointi, analysointi, luokittelu ja tulkinta. Näistä evaluointi on tärkein, sillä se erottaa kritiikin muista diskursseista ja muunlaisesta taidepuheesta (kuten taidehistoriallisista kirjoituksista). Evaluointi asettaa kehykset muille kritiikin tehtäville, jotka näin ollen toimivat sen puitteissa. (Mts 2009: 44.) Pääasia evaluoinnissa on sen osoittaminen, mikä on arvioitavassa teoksessa arvokasta, ei niinkään puutteiden tai huonouden osoittaminen (Mts. 46–47). Tämän tutkielman aineiston kritiikit ovat eritoten kuvailevia ja tulkitsevia, mutta toki myös jossain määrin evaluoivia. Kuvailu, tulkinta ja evaluointi ovat myös tekoja, jotka toimivat tekstistä riippuen hyvinkin limittäin, minkä vuoksi toisinaan voi olla vaikeaa vetää rajoja niiden välille.

Kriitikko on taidekentällä keskeisessä valta-asemassa, sillä hän voi tarjota tulkin-
toja ja muuttaa taidekäsityksiä – etenkin, jos hänellä on valtaa. Kriitikot ja taiteilijat tuottavat merkityksiä tuomalla esille eettisiä ja esteettisiä arvoja. (Heikkilä: 52–53.)
Kriitikon valta-asemaa on kiinnostavaa pohtia johdannossa mainitsemani kritiikin säh-

köisen murroksen valossa. Nykyisenä internetin valtakautena arviotekstit ovat levinneet verkkoon, missä kuka tahansa voi toimia kriitikkona. Internetin yhteisöpalveluissa käyttäjät voivat jakaa arvioitaan ja lukea muiden kirjoittamia arvioita. Olisikin mielenkiintoista pohtia, miten tämä vaikuttaa – tai on mahdollisesti jo vaikuttanut – ammattikriitikoiden valta-asemaan taiteesta puhuttaessa.

3 Semanttiset roolit ja taidetapahtuma

Kuvataidekriitikeissä mentaaliverbit ovat keskeinen tapa ilmaista tunne- ja ajattelukokemuksia. Niitä tarkasteltaessa oleellisiksi elementeiksi nousevat verbin yhteydessä esiintyvien toimijoiden – tunnereaktion saavan kokijan ja sen aiheuttavan ärsykkeen – semanttiset roolit. Tunneverbien yhteydessä kokijan rooli on käsitteellisesti välttämätön ja näin ollen oleellinen elementti myös aineistoni verbejä analysoitaessa (VISK 2004: § 465). Tässä luvussa tarkastelun kohteena ovat semanttiset roolit ja erityisesti tutkielman kannalta merkittävien kokijan ja ärsykkeen roolit.

Pohdin ja avaan tässä luvussa myös kuvataidekriitikin kuvailemaa tapahtumaa, jota kutsun taidetapahtumaksi. Taidetapahtuma on tilanne, josta taidekriitikki kumpuaa. Tämä tapahtuma on nähdäkseni syytä määritellä, jotta päästään kosketuksiin taidekriitikin käsittelemien kokemusten ja tuntemusten kanssa. Taidetapahtumalla on myös omat, semanttisia rooleja spesifisemmät osallistujansa, jotka käyvät läpi yllä mainittuja kokemuksia ja tuntemuksia. Tarkemmin ilmaistuna taidetapahtuma on tilanne, jossa ihmiset hakeutuva taiteen pariin, oli kysymys sitten konsertista, näytelmästä, tanssiteoksesta, performanssista tai taidenäyttelystä.

Alaluvussa 3.1.1 esittelen semanttiset roolit pähkinänkuoressa, minkä jälkeen alaluvussa 3.1.2 tarkastelen David Downtyn (1991) proto-rooleja ja päätän semanttisten roolien tarkastelun kokijan ja ärsykkeen roolien esittelyyn alaluvussa 3.1.3. Alaluvussa 3.2 esittelen taidekriitikkiä taustoittavan taidetapahtuman, sen suhteen taidekriitikkiin (3.2.1) sekä sen osallistajat (3.2.2). Lopuksi esittelen aineistoni keskeisimmät tavat kielentää kuvataidekriitikkien katsojaa (3.2.3).

3.1 Semanttiset roolit

3.1.1 Perinteiset semanttiset roolit

Jo useiden vuosikymmenten ajan lingvistit ovat kokeneet tarvetta kategorisoida lauseen argumentteja syntaktisen lähestymistavan lisäksi semanttisesti ja kuvata lauseen ilmaiseman tilanteen osanottajia (Nikanne 2001: 127). Tähän tarpeeseen on syntynyt laaja valikoima toisistaan poikkeavia käsityksiä argumenttien semanttisista rooleista. Roolit ovat englanninkielisessä tutkimuksessa saaneet tutkijasta riippuen erilaisia nimityksiä (*theta-roles*, *semantic cases*, *thematic relations*). Dowty (1991) sekä Frawley (1992) puhuvat temaattisista rooleista (*thematic roles*). Itse viittaa rooleihin niitä suomen kielessä tarkastelleen Nikanteen (2001) tavoin semanttisina rooleina.

Semanttisten roolien mielekkyys perustuu siihen, että niiden avulla argumentteja voidaan jaotella luonteviin kategorioihin (Nikanne 2001: 129). Tutkijat eivät ole kuitenkaan päässeet yhteisymmärrykseen roolien laajasta joukosta, josta on esitetty useita erilaisia ehdotuksia (Nikanne 2001: 127, Dowty 1991: 547). Dowty (1991) lähteekin artikkelissaan liikkeelle tästä asiaintilasta ja lähestyy roolien joukkoa ehdottamalla sen pelkistämistä kahteen proto-rooliin: proto-agenttiin ja proto-patienttiin.

Frawley (1992: 201–202) on Dowtystä poiketen rajannut roolien joukon 12:een. Hän jakaa roolit osallistujarooleihin (*participant roles*) ja ei-osallistujarooleihin (*non-participant roles*), joita kutsutaan toisinaan myös tilanteisiksi rooleiksi (*circumstantial roles*). Osallistujarooleihin kuuluvat loogiset toimijat (*logical actors*) agentti (*agent*), tekijä (*author*) ja instrumentti (*instrument*) sekä loogiset vastaanottajat (*logical recipients*) patientti (*patient*), kokija (*experiencer*) ja hyötyjä (*benefactive*). Ei-osallistujarooleja ovat puolestaan teema (*theme*), lähde (*source*), lokatiivi (*locative*), syy (*reason*) ja päämäärä (*purpose*). Pro gradu -tutkielmani kannalta näistä keskeisin on kokijan rooli, johon syvennyn tarkemmin alaluvussa 3.1.3.

Dowtyn (1991: 552) mukaan semanttisen roolin yleisin semanttinen määritelmä on seuraavanlainen: roolit ovat predikaattien argumenteilleen asettamia edellytyksiä. Dowtyn ajattelulla on yhteys generatiivisen syntaksin termiin, niin kutsuttuun theta-kriteeriin, jonka mukaan tietty semanttinen rooli voi esiintyä lauseessa vain yhden kerran. Theta-kriteerille on osoittanut kritiikkiä Nikanne, jonka mukaan sama argumentti voi olla tarkastelutavasta riippuen sekä Agentti että Teema tai sekä Taipuja että Teema jne. (Nikanne 2001: 135–137.) Frawley (1992: 197–198) puolestaan toteaa semanttisten

roolien olevan semanttisia suhteita, jotka kytkevät oliot tapahtumiin – ja tarkemmin argumenttien relevantteja suhteita predikaatteihin.

3.1.2 Downtyn proto-roolit

Vaikka semanttisten roolien joukosta ei ole päästy yhteisymmärrykseen, osa lingvisteistä haluaisi kuitenkin, että lingvistiseen teoriaan tulisi kuulua semanttisten roolien kaanon, johon kuuluisivat tutuimmat roolit. Tällaisen kaanonin muodostaminen ei ole kuitenkaan onnistunut. (Dowty 1991: 548–549.) Omassa tutkimuksessaan Dowty ei pyri tekemään yleistyksiä tai tarjoamaan tyhjentävää teoriaa semanttisista rooleista, vaan sitä vastoin lähestyy rooleja uusin metodein ja strategioin (mts. 551).

Keskeisin Downtyn tarjoamista metodeista on roolien joukon tyypistäminen kahteen keskeisimpään proto-rooliin: proto-agenttiin (PROTO-AGENT) ja proto-patienttiin (PROTO-PATIENT). Jaon taustalla on ajatus siitä, että argumentit vastaavat semanttisia roolityyppejä vain asteittaisesti. (Dowty 1991: 571–572.)

Dowty (1991: 571–572) on listannut sekä proto-agentille että proto-patientille tyypillisiä ominaispiirteitä, joiden mukaan argumentit on kategorisoitavissa. Proto-agentin ominaispiirteitä ovat:

- a) tahdonalainen osallisuus tapahtumaan tai tilaan
- b) kognitiivinen tai emotionaalinen toiminta (ja/tai havainnoiminen)
- c) taipumus aiheuttaa tapahtuma tai tilanmuutos toiselle osallistujalle
- d) liike (suhteessa toisen osallistujan asemaan)
- e) (olemassaolo riippumattomana verbin nimeämästä tapahtumasta)

Proto-patientin ominaispiirteitä ovat puolestaan:

- a) tilanmuutoksen läpi käyminen
- b) kumulatiivinen teema (*incremental theme*)
- c) toinen osallistujan kausaalisen vaikutuksen alaisuus
- d) paikallaan oleminen suhteessa toisen osallistujan liikkeeseen
- e) (olemassaolo riippuvaisena verbin nimeämästä suhteesta)

Dowty'n esittämän jaon mukaisesti argumentteja voidaan luokitella prototyypiksi tarkastelemalla niiden yllä lueteltuja prototyyppejä piirteitä. Proto-roolit ovat siis leksikaalisten merkitysten korkeampia yleistyksiä, jotka tarjoavat mahdollisuuden laajemmalle ja kapeammalle semanttiselle luokitukselle. (Dowty 1991: 577.)

3.1.3 Kokija ja ärsyke

Frawley (1992: 210, 213–214) luokittelee rooliluokituksessaan kokijan tilanteen tai tapahtuman loogiseksi vastaanottajaksi ja määrittelee kokijan roolin seuraavasti: jos predikaatti vaikuttaa argumentin sisäiseen tilaan, on argumentti rooliltaan kokija. Kokijan sisäiseen tilaan vaikuttamista havainnollistavat hyvin seuraavat aineistoesimerkit, joissa kokijat ovat alleviivattuina:

1) Ei tässä liikaa kannata jeesustella, mutta **näyttely kosketti minua** syvästi. (1/2012 Otso Kantokorpi: Kuinka vastustaa spektaakkelia)

2) Vaikka **minua ärsyttää tämä tyyppi**, joka siirsi muotikuvien painopisteen vaatteista seksiin, en jotenkin osaa kantaa hänelle kaunaa. (4/2013 Mariia Niemi: Perinteinen perverssi)

Frawley'n (1992: 213–214) mukaan kokijat ovat yleensä ihmisiä tai vähintäänkin eläviä olentoja, sillä ne kykenevät rekisteröimään sisäisessä tilassaan tapahtuneen muutoksen. Samalla hän kuitenkin huomauttaa sisäisen tilan olevan jokseenkin häilyvä käsite, minkä vuoksi kulttuurisesta kontekstista tai diskurssista riippuen kokijoiden ei välttämättä tarvitse olla eläviä. Frawleykin täsmentää Brekkeen [1988] viitaten, että kokijat ovat ensisijaisesti ihmisiä, jotka osaavat ymmärtää ja käsitellä itsensä ulkopuolista dataa, vastaanottavat datan kontrolloimattomasti ja vastaavat siihen subjektiivisesti. Tämä havainnollistuu hyvin esimerkeissä 1 ja 2, joissa kirjoittaja kuvailee kokemaansa tunnereaktiota mentaaliverbein (*näyttely kosketti minua, minua ärsyttää tämä tyyppi*). Kokijat eivät siis ole tahdonalaisia tilanteen alkuunpanijoita, mutta heillä on kuitenkin omat sisäiset maailmansa. Tässä tutkielmassa tarkastelen ainoastaan ihmiskokijoita.

Frawley (1992: 214) toteaa kokijan olevan usein toiminnan kohteena – vaikutetaanhan tämän mentaaliseen tilaan. Esimerkiksi lauseessa *näyttely miellyttää minua* yksikön ensimmäisen persoonan pronomini *minä* on toiminnan ts. miellyttämisen kohteena. Frawley'n semanttisten roolien rajaukseen ei sisälly ärsykkeen roolia, joka on varsin keskeinen rooli suhteessa kokijaan. Sen sijaan hän puhuu predikaatin vaikutuksesta ko-

kijan sisäiseen tilaan (Frawley 1992: 213). Aion gradussani kuitenkin puhua kokijan yhteydessä ärsykkeestä (engl. *stimulus*) Croftin (1991) ja Siiroisen (2001) hengessä. Ärsyke on mentaaliverbillisissä lauseissa esiintyvä osallistuja, johon kokija kohdistaa huomionsa ja tunteenomaisen suhtautumisensa. Vastaavasti se voi myös aiheuttaa kokijassa tunnereaktion ts. laukaista affektiivisen kausaatiotapahtuman, jonka loppupisteenä kokija on. (Siironen 2001: 30–31.) Aiemmin käsitellyissä esimerkeissä 1 ja 2 ärsykkeet ovat seuraavanlaiset:

1) Ei tässä liikaa kannata jeesustella, mutta **näyttely kosketti minua** syvästi. (1/2012 Otso Kantokorpi: Kuinka vastustaa spektaakkelia)

2) Vaikka **minua ärsyttää tämä tyyppi**, joka siirsi muotikuvien painopisteen vaatteista seksiin, en jotenkin osaa kantaa hänelle kaunaa. (4/2013 Mariia Niemi: Perinteinen perverssi)

Kokijan ja ärsykkeen suhde on kaksisuuntainen: Kokijalla on jokin näkemys ärsykkeestä, joten kokijan on oletusarvoisesti oltava aistiva tai havaitseva ja ymmärtävä olento. Ärsyke aiheuttaa kokijassa jonkin emotionaalisen reaktion tai kognitiivisen arvioinnon. Tästä seuraa tilanne, jossa kumpikin argumentti voisi tulla valituksi subjektiksi. (Dowty 1991: 579, Siironen 2001: 31, VISK 2004: § 465.) Molemmissa esimerkeissä 1 ja 2 ärsyke on subjektipaikalla, mutta tilanne voisi olla myös toisenlainen. Esimerkiksi verbit *pelätä* ja *pelottaa* ilmaisevat samanlaista tapahtumaa kokijan mentaalisisessä tilassa, mutta saavat eri subjektit (*Tulevaisuus pelottaa minua* vrt. *Minä pelkään tulevaisuutta*). Tästä syystä mentaaliverbit eroavat muista verbityypeistä.

Dowty (1991: 577) määrittää kokijan suhteessa proto-rooleihin seuraavasti: kokija on aistiva ja tunteva, muttei kuitenkaan tahdonalainen tai muutosta muissa osallisissa aiheuttava olio. Dowtyn tulkinnan mukaan kokijalla on siis sekä proto-agentin että proto-patientin piirteitä. Kokija on näin ollen lähtökohtaisesti aina asteittaisesti tahdonalainen. Esimerkiksi mentaalisten toiminnallisten verbien (*ymmärtää*, *ajatella*, *tajuta*) (ks. Croft 1991 ja tämän tutkielman sivu 31) yhteydessä kokija on subjektipaikalla oleva tahdonalainen ajatteluprosessin läpikäyvä toimija.

Seuraavaksi keskitän tarkasteluni roolisemantiikkaa spesifisemmälle tasolle ja määrittelen tapahtuman, jos kuvataidekriitikit kumpuavat.

3.2 Taidetapahtuma

Kuten aiemmin totesin, on taidetapahtuma tilanne, jossa henkilö hakeutuu taiteen äärelle. Tämän työn kannalta keskeisin taidetapahtuma on taidenäyttely, jonka kontekstissa aineistoni kriitikit ja niissä kuvailtavat hetket tapahtuvat. Nyt keskitänkin tarkasteluni taidenäyttelyyn taidetapahtumana, johon viitataan tästä lähtien taidenäyttelytapahtumana. Alaluvussa 3.2.1 pohdin taidenäyttelykäynnin ja kuvataidekriitiikin keskinäistä suhdetta. Alaluvussa 3.2.2 esittelen taidenäyttelytapahtumalle tyypilliset osallistujat (katsoja, ärsyke ja kriitikko) ja alaluvussa 3.2.3 esittelen näistä keskeisimmän – katsojan – yleisimmät kielentämisen tavat.

3.2.1 Taidekriitikki vs. taidenäyttelytapahtuma

Tämän työn aineiston tekstien tapahtumakontekstia hahmoteltaessa on havaittavissa kaksi keskenään limittyvää tapahtumaa: taidetapahtuma ja taidekriitikki. Nämä tapahtumat ovat näennäisesti itsenäisiä mutta silti yhteydessä toisiinsa. Karkeasti jaoteltuina ne eroavat toisistaan seuraavasti: Voidaan ajatella, että taidekriitikki itsessään on tapahtuma, jossa keskeinen toimija on kriitikko mutta toisaalta myös hänen tarkastelemansa ja kokemansa taide. Taidetapahtuma (esim. taidenäyttelykäynti, konsertti, näytelmä, performanssi) puolestaan on tapahtunut jo aiemmin. Tässä yhteydessä rajaan tarkasteluni taidenäyttelyyn itsenäisenä tapahtumanaan. Siinä osallistujina ovat puolestaan katsoja (taidenäyttelykontekstissa näyttelykävijä) sekä ärsyke (esim. teos, näyttelykokonaisuus tai käsiteltävät teemat).

Taidenäyttelytilassa ollessaan katsoja katsoo, tarkastelee ja havainnoi näyttelyssä olevia teoksia. Tarkasteltaessa näyttelykäyntiä itsenäisenä hetkenä voidaankin huomata katsomisen keskeisyys tapahtumalle. Tästä viestivät kuvataidekriitikeille varsin tyypilliset näköhavaintoverbit *katsoa* ja *nähdä*, joiden käyttöön keskitytään tarkemmin alaluvussa 4.3.2.

3) Charles Sandisonin teosten aineettomuus on pettävä. **Katsoja näkee valon ja pimeyden vaihtelun, merkkien ja sanojen kevyen ja ennustamattoman liikkeen pimeään tilan seinillä ja katossa.** (6/2011 Katja Matikainen: Merkkien valtakunta)

4) Mitä lähempää **maalauksia [0] katsoo**, sitä useampia värikerrostumia [0] kohtaa. (Taide 1/2012 Soile Seppä: Punaisesta pisteestä mielen rajattomille vaelluksille)

Katsominen toimintana saattaa katsojan taiteen herättämien tunnereaktioiden ja kognitiivisten prosessien pariin. Näissä piilee yhteys näyttelykäynnin ja kritiikin välillä, sillä kritiikki käsittelee näitä tunteita ja kognitiivisia prosesseja. Näyttely voidaankin hahmottaa myös erilaisina tiloina. Näyttely itsessään rakentuu fyysiseen tilaan, jonkinlaiseen saliin tai huoneeseen, johon teokset ripustetaan. Tämän tilan sisällä risteävät taiteilijan mentaalisen tilan myötävaikuttamat intentiot ja merkitykset sekä kunkin näyttelykävijän mentaaliset tilat.

Kritiikki puolestaan on kriitikon näkemän ja kokeman pohjalta syntynyt tulkinta näyttelystä, toisin sanoen pyrkimys toistaa näyttely sanallistamisen keinoin lukijan koettavaksi ja johdannoksi lukijan mahdolliselle näyttelykäynnille. Kritiikki voidaan näin ollen nähdä näyttelyn rekonstruktiona – ja joidenkin tulkintojen mukaan myös näyttelyn pohjalta luotuna uutena teoksena.⁵

5) Näyttely muodostuu kahteentoista näyttelyhalliin rakennetuista installaatioista, joissa **näemme** Strindbergin saduista tutun vajoavan pianon, Punaisen huoneen, oikeussalin ja paljon muuta. – – Harvemmin 0 on mahdollista **löytää** yhtä havainnollinen kuva yö- ja päiväpuolesta, tai jos **haluamme**, esoteerisen ja eksoteerisen välisestä erosta. (Taide 6/2012 Juha-Heikki Tihinen: Pirunmoinen Strindberg)

Yllä olevan esimerkin 5 tavoin kritiikki on hyvin yleisesti kirjoitettu preesensissä, jolloin syntyy vaikutelma käsillä olevasta hetkestä.

3.2.2 Osallistujat: katsoja, ärsyke ja kritikko

On syytä tehdä ero kokijan semanttisen roolin ja kuvataidekritiikeissä esiintyvän katsojan osallistujaroolin välillä. Käsitellessäni kokijan roolia tämän luvun alaluvussa 3.1.3 totesin argumentin olevan rooliltaan kokija, jos predikaatti vaikuttaa sen sisäiseen tilaan. Näin ollen on kokijan oltava aistiva, havaitseva ja ymmärtävä olento. Katsojalla puolestaan tarkoitan näyttelyyn – tai yleensä taiteen äärelle – hakeutuvaa henkilöä, joka liikkuu näyttelytilassa, katsoo ja kokee taidetta. Näyttelykäyntiä kuvailevassa ja kielellisesti toistavassa kuvataidekritiikissä toistuvat näyttelykäynnin aikaiset roolit. Katsojan

⁵ Alaluvussa 2 kuvaillaan tarkemmin taidekritiikin tekstilajipiirteitä (2.1, 2.2) ja siihen liittyvää tutkimusta estetiikan piirissä (2.3).

rooli motivoituu näyttelykäynnin aikana tapahtuvasta keskeisimmästä toiminnasta, katsoomisesta.

Goldbergin (1995: 43) mukaan osallistujaroolit kuvaavat puheenaiheena olevaa tapahtumaa perinteisimpiin semanttisiin rooleihin rinnastuvia argumenttirooleja spesifisemmin. Osallistujaroolit rajautuvat verbin merkityksen mukaisesti. Esimerkiksi verbin *katsoa* yhteydessä osallistuja on *katsoja*. Osallistujaroolit ovat kiinteässä suhteessa semanttisiin rooleihin (argumenttirooleihin), sillä verbin yhteydessä niiden välillä vallitsee vastaavuussuhde. (Mts. 43–48.) Esimerkiksi verbin *katsoa* yhteydessä oleva osallistuja – katsoja – on mitä yleisimmin semanttiselta roolilta kokija.

Katsoja on kuvataidekriittikien – ja näin ollen myös aineistoni – keskeisin osallistuja. Hän näkee, kokee, aistii ja ajattelee taiteen äärellä, ja on näin ollen myös eri tavoilla kielennettynä mitä yleisimmin mentaaliverbien yhteydessä esiintyvä kokija. Katsojan ja kokijan roolit ovat siis läheisessä yhteydessä toisiinsa, sillä – kuten luvun 4 analyysin myötä tulemma huomaamaan – esiintyy katsoja usein kokijan roolissa. Katsojan roolin keskeytyksen vuoksi olen katsonut parhaaksi tarkastella sille tyypillisiä kielentämisen tapoja omassa alaluvussaan 3.2.3.

Kirjallisuudentutkimuksessa on määritelty sisäislukijan ja yleisön käsitteet. Sisäislukija on kaunokirjalliseen tekstiin kirjoitettu, kirjoittajan luoma fiktiivinen henkilö. Sisäislukija on siis eräänlainen tekstiä vastaava lukija, jonka voidaan nähdä koostuvan tekstin olettamista ominaisuuksista, kuten tietynlaisesta kulttuuritaustasta, kielitaidosta ja kirjallisesta kompetenssista. Yleisön ja sisäislukijan käsitteet ovat osittain päällekkäisiä. (Tammi 1992: 115–124.)

Tämän tutkielman kannalta on mielenkiintoista pohtia edellä mainittujen sisäislukijan ja yleisön suhdetta kuvataidekriittikien ja taidenäyttelytapahtuman katsojaan. Ensiksi on tehtävä ero kuvataidekriittikien yleisön ja teosten yleisön välille; kritiikin lukija ei välttämättä ole automaattisesti myös arvioitavan näyttelyn katsoja. Nämä kaksi yleisöä voivat kuitenkin limittyä keskenään – suuntaahan kritiikki lukijoitaan teosten ääreen (Menke 2010: 10–11). Kriitikko konstruoi tekstiinsä sisäislukijan tavoin fiktiivisen lukijan, joka on samalla myös arvioitavien teosten hypoteettinen katsoja. Samoin voidaan ajatella myös taideteoksella olevan sisäislukijan tyyppinen ”sisäiskatsoja”, joka koostuu taiteilijan (tai teoksen) olettamista ominaisuuksista, kuten tietystä kuvataiteen tunteuksesta, kuvanlukutaidosta ja herkkyydestä teoksen ominaisuuksille.

Katsojan lisäksi tärkeä osallistuja on tämän kanssa tiiviisti vuorovaikuttava ärsyke. Käsittelin ärsykkeen semanttista roolia alaluvussa 3.1.3 ja totesin sen olevan kokijan

tunnekokemukset ja kognitiiviset prosessit laukaiseva tekijä. Myös näyttelykäynnissä taidetapahtumana on havaittavissa ärsykettä vastaava toimija, joka voi olla tilanteesta riippuen esimerkiksi teos tai sen osa, näyttelykokonaisuus, taiteilija tai tämän taide ja tekotavat, näyttelyn aihe tai teema sekä teoksen aiheuttamat vaikutelmat. Toisin sanoen karkeasti yleistettynä näyttelykäyntikontekstissa ärsyke on katsojan katseen kohde, jota kutsun sitä vastaavan semanttisen roolin hengessä ärsykkeeksi. Seuraavissa esimerkeissä ärsykkeen roolissa ovat taideteos (*maalaukset*), jokin teoksen elementti (*tilasta, installaation teknisestä toteutuksesta*) sekä teoksen aiheuttama tuntemus (*tunteesta olla maalauksen kuvan ympäröimänä*):

6) Lumoudun sen sijaan **tilasta, installaation teknisestä toteutuksesta ja tunteesta olla maalauksen kuvan ympäröimänä**. (1/2011 Maria Hirvi-Ijäs: Maalauksen sisäiset pidot ja ulkoiset liikehännät)

7) **Maalaukset** suorastaan vavisuttivat suomalaista taidekenttää, **ne** ihastuttivat ja innostuttivat, mutta herättivät samalla kritiikkiä, joka osittain muuttui epäilyiksi taiteilijan alkuperäisistä tarkoituksista. (2/2013 Petr Rehor: Kahden sukupolven maailmojen kaleidoskooppi)

Seuraavassa esimerkissä puolestaan ensimmäisessä virkkeessä lihavoitu ärsyke (*mustavalkoisuus*) edustaa teoksen tiettyä elementtiä, tässä kontekstissa värimaailmaa. Toisessa virkkeessä ärsykkeenä on kokonainen näyttely (*Taidesalongin näyttely*).

8) Koska Wardi määrityksi useampien mielessä väriksi, **mustavalkoisuus** järkytti ja ravisutti monia, minua muiden joukossa. **Taidesalongin näyttely** ei sisältänyt tällaisia yllätyksiä, mutta onnistui kuitenkin pysäyttämään [0]. (5/2011 Juha-Heikki Tihinen: Tyyli tunnetuksi)

Myös taiteilija (*tämä tyyppi*) ja taide sinänsä (*Jokisalon taide*) voivat olla ärsykkeinä:

9) Vaikka minua ärsyttää **tämä tyyppi** [taiteilija], joka siirsi muotikuvien painopisteen vaatteista seksiin, en jotenkin osaa kantaa hänelle kaunaa. (4/2013 Mariia Niemi: Perinteinen perverssi)

10) **Jokisalon taide** on omaleimaista ja rohkeaa, ja **se** onnistuu myös puhuttelemaan [0:aa], aina yhä uudelleen. (5/2011 Sanna Sarva: Pistetäänkö leikiksi?)

Tässä ärsykkeinä ovat teosten toteutuksellinen raikkaus ja niiden moninaiset teemat:

11) Videoteoksissa säväyttää [0] **niiden toteutuksellinen raikkaus ja teemojen moninaisuus**. (1/2012 Jonna Hyry: Vivahteikasta kannanottoa maailman tilasta)

Kolmas keskeinen osallistuja näyttelykäynnillä – ja tämän myötä kuvataidekriitikeissä – on kriitikko. Kuten aluvussa 2.3 totesin, on kriitikko taidekentällä keskeisessä valta-asemassa, sillä hän voi tarjoamallaan tulkinnoilla muokata taidekäsityksiä. Hän myös tuottaa merkityksiä tuomalla esille eettisiä ja esteettisiä arvoja. Yksinkertaistavalla silmällä katsoen kriitikko on kritiikin kirjoittaja, joka käy katsomassa näyttelyn ja välittää kokemuksensa lukijalle. Toisin sanoen hän on tietynlainen sijaiskatsoja, joka tarjoaa lukijalle kokemaansa ja näkemäänsä perustuvia tulkintoja ja mahdollisia tapoja katsoa. Kriitikko on siis myös mitä suurimmassa määrin katsoja, mutta sillä eronteolla, että hän tulee näyttelyyn tarkoituksenaan tuottaa näyttelystä jaettavaksi tarkoitettu arvio.

12) Toisinaan **kriitikko** näkee sellaista, mitä ei oikeastaan lainkaan tajua mutta mikä voi kuitenkin olla kiinnostavaa ja hauskaa. (1/2012 Otso Kantokorpi: Kuinka vastustaa speaktaakkelia)

Kritiikin kirjoittaja viittaa harvemmin itseensä *kriitikko*-lekseemillä, kuten yllä olevassa esimerkissä. Hän saattaa kirjoittaa itsensä osaksi muiden katsojien joukkoa viitaten laajempaan joukkoon toimijoita monikon ensimmäisellä persoonalla. Toisaalta hän saattaa viitata suoraan itseensä yksikön ensimmäisessä persoonassa tai yleistää kokemansa geneeriselle tasolle nollapersoonaisesti. Nämä kielentämisen keinot ovat tyyppisiä katsojan kielentämiselle yleensä, ja käsittelen niitä tarkemmin seuraavassa aluvussa.

Kriitikon rooli motivoi myös kuvataidekriitikille keskeisen lukijan roolin. Lukija on kritiikin vastaanottaja sekä mahdollinen näyttelykävijä ja tuleva katsoja. Martin ja White (2005: 95) ovat suhtautumisen teoriassaan esitelleet oletetun lukijan (*putative reader*) käsitteen. Oletettu lukija voi olla näkemyksiltään joko samanmielinen tai erimielinen kirjoittajan kanssa. Jos oletettu lukija ei jaa kirjoittajan näkökulmia (ts. on erimielinen tämän kanssa), on kirjoittajan voitettava tämä puolelleen. Tämä pohjautuu Martinin ja Whiten ajatukseen siitä, kuinka kirjoittaja ilmaistessaan asenteitaan kirjoittamassaan tekstissä kutsuu samalla lukijansa jakamaan näkemyksensä, tunteensa ja kokemuksensa. (Mts. 95–97.) Oletettu lukija on käsitteenä hyvin lähimerkityksinen yllä mainittujen yleisön ja sisäislukijan kanssa. Sekä oletettua lukijaa että sisäislukijaa vastaa Thompsonin (2012: 83) käyttämä käsite *reader-in-the-text*, joka merkitsee kirjoittajan tapoja konseptualisoida lukijaansa. Näitä ovat esimerkiksi osallistujiin viittaavat pronominit (esimerkiksi *sinä* ja *me*) (mts. 83).

3.2.3 Katsojan kielentämisen tavat aineistossa

Katsojan kielentämisen tavoilla viitataan kuvataidekriitikeissä esiintyviä kokijapiirteisiin toimijoihin. Niistä yleisimpiä ovat aineistossani geneerinen *katsoja*-lekseemi (3.2.3.1), nollapersoona (3.2.3.2) sekä yksikön ensimmäinen ja monikon ensimmäinen persoona ja niitä edustavat finiittiverbit ja possessiivisuffiksit (3.2.3.3). Katsojaan viitataan aineistossa myös esimerkiksi geneerisellä ilmauksella *näyttelykävijä* sekä suoraan kirjoittajaan viittaavalla lekseemillä *kriitikko*, minkä lisäksi myös metonyymisillä ilmauksilla *silmä* ja *katse* on joitain esiintymiä.

Tutkimukseni kannalta yllä olevat kielentämisen tavat ovat mielenkiintoisia, sillä niiden funktio kuvataidekriitikeissä on pohjimmiltaan sama: kirjoittajan katsomiskokemuksen kielentäminen ja välittäminen lukijalle. Oletan kuitenkin, että ne eroavat funktioiltaan toisistaan. Kielentämistapojen välillä on näet havaittavista rajankäyntiä subjektiivisen ja geneerisen välillä: Ainoastaan yksikön ensimmäinen persoona – ja monissa yhteyksissä myös nollapersoona – viittaa kiistatta puhujan subjektiiviseen kokemukseen. Samoin tekevät muutkin kielentämistavat, mutta ne tuntuvat tämän lisäksi siirtävän kokemuksen kuvailun intersubjektiiviselle tasolle. Tämä on helppo havaita esimerkiksi vertailtaessa monikon ensimmäistä ja yksikön ensimmäistä persoonaa toisiinsa; siinä missä yksikön ensimmäinen persoona viittaa vain puhujaan itseensä, viittaa monikon ensimmäinen persoona puhujan lisäksi esimerkiksi tätä ympäröivään yhteisöön. Nollapersoonaa ja yksikön ensimmäistä persoonaa vertailtaessa ero ei puolestaan olekaan näin selkeästi havaittavissa. Mielenkiintoista onkin se, millä perusteilla eri kielentämisen tavat valikoituvat tekstiin, ja se keihin niillä viitataan.

3.2.3.1 Geneerinen *katsoja*-lekseemi

Aineistossani *katsoja*-lekseemi on hyvin yleinen. Geneerinen *katsoja* on muihin aiheistoni kielentämisen tapoihin nähden ainutlaatuinen, sillä se on aineiston ainoa substantiivi.

13) Riekki valmistelea taideteoksen muotoon työstettyjä moraliteetteja tai jopa saarnoja, joiden tarkoituksena on **havahduttaa katsoja**. Tyyllilaji on huumorin ja groteskin yhdistelmä, jolla **katsojaa huvitetaan ja koetetaan** samanaikaisesti. (5/2011 Juha-Heikki Tihinen: Tyyli tunnetuksi)

14) **Katsoja näkee** valon ja pimeyden vaihtelun, merkkien ja sanojen kevyen ja ennustamattoman liikkeen pimeän tilan seinillä ja katossa. (6/2011 Katja Matikainen: Merkkien valtakunta)

Sana *katsoja* on syntynyt johtamalla, jolloin verbin *katsoa* vokaalivartaloon *katso* on liitetty johdin *-jA*. *-jA*-johtimella saadaan aikaan tekijännimi *katsoja*, joka merkitsee joko katsomisaktin suorittajaa tai subjektin tarkoitetta vastaavaa tilanteessa läsnäolijaa. (VISK 2004 § 252–253.) *Katsoja* on vakiintunut lekseemi. Kielitoimiston sanakirja antaa lekseemin käytöstä seuraavan esimerkin: *Näyttelyssä kävi runsaasti katsojia*. Kuten esimerkki osoittaa, on lekseimin *katsoja* asema vakiintunut nimenomaan taiteesta puhuttaessa. Lisäksi lekseemiä voidaan käyttää seuraavissa konteksteissa: *televisionkatsoja*, *sivustakatsoja*, joissa lekseimin merkitys on kontekstista johtuen erilainen. (KS 2006: s. v. *katsoja*.)

Kaikista kolmesta Kielitoimiston sanakirjan kontekstiesimerkistä voidaan päätellä katsomistapahtuman edellyttävän toteutuakseen katsomisen *kohteen* (esim. näyttely tai televisio-ohjelma), josta näin ollen myös lekseemi *katsoja* on riippuvainen. Kuvataidekriittikkein konstruoidun *katsojan* katse kohdistuu tilassa oleviin teoksiin tai teoskokonaisuuksiin. Tässä tapauksessa lekseemi *katsoja* on riippuvainen teosten toteuttajasta (taiteilija) ja näin ollen myös mahdollisesta erillisestä näytteilleasettajasta (kuraattori). Samoin lekseemi *televisionkatsoja* ennakoi nähtävän kohteen tuottavan tahon: esimerkiksi katsottavan televisio-ohjelman taustalla toimivan tuotantoryhmän. Tässä tutkielmassa tarkasteltavaan lekseemiin *katsoja* liittyvä katsomisakti kohdistuu siis yleensä järjestettyyn katsomistilanteeseen.

Kielitoimiston sanakirjan kolmas esimerkki *sivustakatsoja* puolestaan ei välttämättä ennakoi ennalta tuotettua katsomiskohdetta vaan sen yhteydessä katsomisakti saattaa kohdistua johonkin spontaaniin tapahtumaan, kuten esimerkiksi onnettomuustilanteeseen. *Sivustakatsoja* ei ole osallinen seuraamastaan tilanteesta vaan sananmukaisesti seuraa katsottavaa sivusta, kuten seuraavissa kahdessa esimerkissä käy ilmi: *Matti osallistui seminaariin vain sivustakatsojana. En voinut tehdä mitään; olin tilanteessa sivustakatsojana*.

Kuvataidekriittikien *katsojan* tavoin myös elokuva-arvioissa geneerinen *katsoja* on tunteiden ja tuntemusten epäsuoran kuvailun keino (Visakko 2007: 88). Samankaltaisia ilmiöitä ovat kirjallisuuskritiikeissä esiintyvä *lukija* sekä musiikkiarvioiden *kuulija*. Kaikkia edellä mainittuja lekseemejä yhdistää niiden geneerinen luonne; siinä missä lekseimin *lukija* merkityssisältöön kuuluvat sekä kriitikko että tämän yleisö ja sen mu-

assa koko lukijayhteisö, kattaa myös *katsoja* sekä kriitikon ja kritiikin lukijan että kaikki taidekentän toimijat (ts. koko suomalaisen kuvataideyhteisön). *Katsoja* on siis yhteisöllisyyttä konstruoiva ilmaus.

Kaiken kaikkiaan on todettavissa, että geneerinen *katsoja* on yleistävä ilmaus. Se tarjoaa lukijalle kriitikon kokemuksiin pohjautuvan tavan lähestyä näyttelykokonaisuutta tai teosta luoden samalla tilanteita ja ”tiloja”, joista lukija voi halutessaan tulla osalliseksi. Voidaan siis todeta sen nollapersoonan tavoin olevan samastumisen paikka – katetaan sen merkityssisältö sekä kriitikon että kritiikkien yleisön. Tilanteissa, joissa kriitikko haluaa viitata kaikkiin teoksen potentiaalisiin katsojiin, on geneerinen *katsoja* tarpeellinen.

3.2.3.2 Nollapersoonana

Nollapersoonaa on tutkinut – ja samoin sen nykyistä luonnetta määrittänyt – Laitinen (1995), joka on todennut sen Hakulisen (1988: 56–57) mukaan olevan indefiniittisenä persoonana osa suomen persoonajärjestelmää. Nollapersoonana kuuluu siis suomen kielen kielioppiin, jolle toisaalta subjektittomuus, toisaalta eksplisiittisten henkilöviittausten puuttuminen on typologisesti ominaista. (Laitinen 1995: 338.) Nollapersoonana on synkronisesti itsenäinen – sitä ei korvaa täysin mikään tietty NP-tyyppi (*kuka tahansa, ihminen, itse kukin*) – eikä myöskään mikään persoonapronomini (mts. 339, 346–349).

Pragmaattisen tulkinnan mukaan nolla on nähtävissä välttämisystrategioiden välineenä. Pragmaatit näkevät nollan siis persoonan häivyttämisen keinona, jonka avulla puhuja voi puhuessaan suojata kasvonsa. (Laitinen 1995: 341–342.) Langacker (1990) puolestaan toteaa nollarakenteen ilmentävän puhujan puhuessa omasta perspektiivistään äärimmäisintä subjektiivisuutta (Laitinen 1995: 346). Tätä tulkintaa puoltaa myös Laitinen, jonka mukaan nolla on persoonan välittämisen väline (mts. 338).

Nollapersoonana ei ole täysin indefiniittinen – puhuja puhuu näet sen yhteydessä usein omasta kokemuksestaan ja kutsuu lukijan samastumaan siihen, kuten seuraavassa aineistokatkelmassa.

15) Paavo Paunun **maalaus** *Pitkä aika* (2012) **pysähdyttää [0:n]** jo ovelle, **se kutsuu [0:n] lähemmäksi** kunnes en havaitse kokonaisuutta. (3/2012 Seija Vääränen: Pintaa syvemmälle)

Samalla se sisältää puhujan lisäksi potentiaalisesti monta persoonaa ollen täten merkitykseltään moninkertainen. Tämä toteutuu selkeästi alla olevissa katkelmissa:

16) Näyttelyssä on Anna Rikkisen eroottissävyyistä korutaidetta, **esineitä, jotka hämmentävät [0:aa]**. (2/2011 Pessi Rautio: Aikuisten leikit)

17) Markus Kähren taide on usein ollut silmää harhauttavaa keskittyen **kokemukseen jostain, jota ei [0]** ihan varmasti **voi tavoittaa, hahmottaa tai määrittellä**. (1/2011 Maria Hirvi-Ijäs: Maalauksen sisäiset pidot ja ulkoiset liikehännät)

Nolla käyttäytyy kuin yksikön kolmas persoona, mutta on yksikön ensimmäisen ja toisen persoonan tavoin tarkoitteeltaan inhimillinen ja sisältää refleksiivisen tietouden itsestään. Nolla on siis mitä yleisimmin geneerinen konstruktio. (Laitinen 1995: 339, 355.) Tätä näkemystä tukee myös Huumo (2006: 146), joka toteaa nollapersoonan merkityksen olevan staattinen. Tällä hän tarkoittaa sitä, että jopa dynaamisen verbin sisältävä lause kuvaa ikään kuin olosuhteita, joissa kuka hyvänsä voisi joutua kuvatus kaltaiseen tilanteeseen. Tällaisia tulkinnaltaan avoimia nollatapauksia VISK kutsuu *avoimiksi* (VISK 2004: § 1347). Avoimeksi nollaksi voidaan tulkita yllä oleva esimerkki 16, jossa kuvattu kokemus yleistetään muidenkin mahdollisten katsojien koettaviksi. Näyttelyn esineet voivat näin ollen hämmentää ketä tahansa.

Nollasubjektilla on tietynlaisia ehtoja, joiden puitteissa se voi esiintyä. VISK:in mukaan mikä tahansa ihmissubjektin salliva verbi voi esiintyä nollasubjektillisena ehtoa ilmaisevassa tai muuten hypoteettisessa alisteisessa lauseessa. Tällaisia esiintymisyhteyksiä ovat *jos*-lauseet, *kun*- ja *ennen kuin* -lauseet sekä konditionaalien sisältävissä *kuin*-lauseet. Ehtoa ilmaisevat myös puiteadverbiaalilla alkavat nollapersoonalauseet (*Täällä nukahtaa*). (VISK 2004: § 1351.) Puiteadverbiaalit luovat välttämättömät ja tarpeelliset puitteet kuvailtavalle tapahtumalle, jonka tulkinta on yleensä geneerinen. Sitä vastoin spesifisiksi tulkitaan lauseet, joissa ei puiteadverbiaaleja ole. Tällöin puhuja yleensä viittaa itseensä. (Laitinen 2006: 214–215.) Nollasubjektin esiintyminen saattaa perustua myös siihen, että se on osana geneeristä lausetta (mts. § 1351). Tämän lisäksi nollasubjekti voi esiintyä yleisesti modaaliverbien yhteydessä, nesessiivirakenteessa sekä infiniitiivin yhteydessä. Myös konkreettinen tai mentaalinen verbi saa nollasubjektilauseessa modaalisen tulkinnan. (mts. § 1352–1357.)

Ahola mainitsee nollan pro gradu -tutkielmassaan todeten sen luovan samastuttavuutta kuvataidekriitikeissä. Niissä nolla toimii kokijana ja vastaanottajana. (Ahola 2009: 61–63.) Myös Laitinen (1995: 344) toteaa nollan olevan samastuttavuuden väline,

mikä ilmenee nesessiivilauseissa, joissa genetiivinen nollasubjekti on persoonan indeksi. Nollalla on patienttipiirteitä: se on kokija, vastaanottaja ja tilanmuutoksen patientti, mistä kertovat sen yhteyteen sopivat kokemusta (esimerkki 18), vastaanottamista (esimerkki 19) ja tilanmuutosta (esimerkki 20) ilmaisevat verbit, mutta myös välttämättömyyttä ilmaisevat verbit ja rakenteet (esimerkki 21). Nolla ei siis ole topikaalinen eikä agenttiivinen. (Mts. 340, 344.) Näin ollen nolla toimii kuvataidekriitikeissä joissain yhteyksissä samalla tavoin kuin geneerinen *katsoja*, jolla tosin on myös sille ominaisia nollasta eriäviä funktioita sekä toisinaan taipumusta agenttiivisuuteen.

18) Oikein **pahaa [0] teki katsoa** teknistä kikkailua. (5/2011 Otso Kantokorpi: Keskinkeittäistä avantgardea)

19) Siinä todella 0 saa kontemplaatiolleen vastinetta, **[0] saa kokea** pitkään meditoineen maalarin katseen. (3/2012 Henri Hagman: Henki takaisin ruumiiseen)

20) Santeri Lehdon äkkiä katsottuna huomaamaton mediainstallaatio/animaatio *Näkymätön rakkaus yllättää [0:n]*. (1/2012 Jonna Hyry: Vivahteikasta kannanottoa maailman tilasta)

21) **[0:n] On** toki **muistettava**, että ryhmän toiminta sijoittuu osin vaiheeseen, jolloin Neuvostoliitto alkoi hajota ja muuttua kehittyväksi kapitalismiksi, joten ei näitä tyyppisiä Siperia niinkään opettanut: he olivat yhtä aikaa undergroundia ja virolaisen taiteen eliittiä – ja hyvin itsetietoisesti. (1/2013 Otso Kantokorpi: Kylmän ekspressionistinen on juurtumahapsi)

Nolla esiintyy usein prosessiverbien yhteydessä, kuten tilanmuutosverbien (*paleltua*), tunneverbien (*iloita*), havaintoverbien (*nähdä*), kokemusverbien, menettämisverbien, saamisverbien ja pääsemisverbien yhteydessä.⁶ Sillä on siis proto-patientin rooli implikaatioissa, joissa siihen vaikutetaan. (Laitinen 2006: 213.) Toisaalta nolla on mahdollinen myös obliikvina genetiivisubjektipaikalla nesessiiviverbin yhteydessä (*täytyy harjata hampaat*), partitiivissa olevana kokijaobjektina kausatiivisen emotioverbin yhteydessä (*metsässä pelottaa*) sekä lokatiivisena kokijana tunneverbin yhteydessä (*tuntuu hyvältä*) (mts. 213–214).

Nollapersoonalauseiden referenssi vaihtelee tilanteittain ja konteksteittain. Yleisesti käyttökontekstissaan lauseiden oletetaan viittaavan puhujaan ja kuuliijaan. Tulkitaan viittaa mm. tempus, jolloin menneessä aikamuodossa puhumisen tulkitaan viittaavan puhujaan itseensä (Huomo 2006: 146). Aineistoni tapauksissa nollapersoonan voi-

⁶ Näistä verbityypeistä tunne-, havainto- ja kokemusverbejä käsitellään tarkemmin luvussa 4.

daan joissain tapauksessa olettaa viittaavan kontekstista riippuen laajempaankin skaalaa toimijoita.

Aineistoni kannalta mielenkiintoinen nollapersoonan lähi-ilmio ovat subjektittomat tilalauseet. Subjektittomien tilalauseiden merkitys muistuttaa nollapersoonalauseita sikäli, että niiden ymmärretään yleensä kuvaavan jonkun implisiittisen osallistujan vaikutelmaa tai muuta vastaavaa kokemusta, vaikkei tätä inhimillistä osallistujaa niissä mainitakaan. Inhimillisen osallistujan implikaatio myös vaihtelee tilalauseittain. (Huumo 2006: 159.) Aineistoni tilalauseissa predikaattiverbinä on vaikutelmaverbi *tuntua*, jonka yhteydessä on ablatiivimuotoinen adjektiivilauseke (VISK 2004: § 901). Tämä havainnollistuu seuraavassa aineistoesimerkissä:

22) Vaikutelmaa vahvistaa vielä se, että **hänen läsnäolonsa tuntui lähes ruumiilliselta**, vaikka hänen kuolemastaan on sata vuotta. (6/2012 Juha-Heikki Tiinen: Pirunmoinen Strindberg)

Tällaiset tapaukset ovat hyvin lähellä nollapersoonalauseita, sillä niissä inhimillisen osallistujan vaikutelma on hyvin selvä.

3.2.3.3 *Minä ja me*

Puheaktipronominit *minä* ja *me* viittaavat puhetilanteen osapuoliin. Puheaktipronominit ovat luonteeltaan deiktisiä, eli niiden puhujan ja puhuteltavan roolit määräytyvät tilanteisesti. (VISK 2004: § 716.) Yksikön ensimmäinen persoona (*minä*) viittaa kuitenkin lähtökohtaisesti pelkästään puhujaan. Aineistossani yksikön ensimmäinen persoona esiintyy puheaktipronominin *minä* lisäksi possessiivisuffikseissa ja finiitiviverbeissä. Sama pätee myös monikon ensimmäiseen persoonaan. Rajaankin kuitenkin tarkasteluni piiriin ainoastaan mentaaliverbien yhteydessä esiintyvät esiintymät, joita seuraavat katkelmat edustavat:

23) Kun tila on osaavasti viritetty, voi katsoja alkaa etsiä erilaisia vuoropuheluita. Siis ihan konkreettisesti ilman mitään taidekliseitä: **minäkin tajusin** yhtäkkiä, että kokonaisuutta 0 voi katsoa myös paikallisuutta etsien. (1/2011 Otso Kantokorpi: Dokulampun alla)

24) Kåhren *Pidot*-ravintolassa **en jää kuuntelemaan** jokaista puheenvuoroa. **Lumoudun** sen sijaan tilasta, installaation teknisestä toteutuksesta ja tunteesta olla maalauksen kuvan ympäröimänä. (1/2011 Maria Hirvi-Ijäs: Maalauksen sisäiset pidot ja ulkoiset liikehdinnät)

Monikollisella puheaktipronominilla *me* voidaan viitata puhetilanteen osapuoliin, mutta myös kontekstista riippuen laajemmin puhujaa ympäröivään yhteisöön, tai tarkemmin joukkoon, johon puhuja kuuluu. Puheaktipronomit ovat luonteeltaan ihmis-tarkoitteisia. Tilanteesta riippuen joukko voi viitata esimerkiksi joko puhujan perheeseen tai tämän edustamaan poliittiseen ryhmään. (VISK 2004: § 716–717.) Aineistossani puhuja viittaa monikon ensimmäisellä persoonalla monesti taiteen harrastajiin, asiantuntijoihin ja ammattilaisiin. Tällöin puhuja odottaa lukijan hallitsevan taiteen peruskäsitteet ja ymmärtävän taidepuheen tavallisimmat konventiot. Esimerkiksi seuraavassa katkelmassa kirjoittaja olettaa lukijan tuntevan puheenaiheena olevan taiteilijan (*Lammi*) ja tämän töiden näkökulman:

25) Luulen, että näkökulman Lammin töihin on ehdottomasti vaihduttava, että **ymmärtäisimme sijoittaa** hänet edes jollekin mielekkäälle merkityksen kartalle. (5/2013 Pessi Rautio: Maisemataide – aidointa taiteellista tutkimusta?)

On myös tapauksia, joissa viitataan laajemmin esimerkiksi suomalaisiin tai länsimaisiin ihmisiin yleensä. Tällöin puhuja saattaa esimerkiksi konstruoida joukolle yhteisiä käsityksiä tai arvoja, joiden piiriin hän pyrkii lukijankin sijoittamaan:

26) Loppujen lopuksi me **taidamme ymmärtää** eläimiä aika vähän. (4/2013 Raisa Jäntti: Ihminen ei ymmärrä eläintä)

27) **Me tahdomme nähdä** koko ajan enemmän, meille ei riitä mikään, ja sitten kun joku sen meille kuvaa, on vika olevinaan kuvaajassa. (4/2013 Raisa Jäntti: Perinteinen perverssi)

Joissain tapauksissa puhuja saattaa rajata joukkoa, johon hän viittaa, substantiivilausekkeen kanssa muodostettavilla adpositiorakenteilla (esim. *kaikki me*) tai jälkimääreillä (esim. *me, liikkuvat ja aistivat ihmiset*).

28) Juuri tätä **me heteronormatiiviset juntit aistieläimet** arvostamme. (3/2012 Henri Hagman: Henki takaisin ruumiiseen)

29) Kluuvin galleriassakin on koettavissa voimakas jännite: maiseman esittäminen näyttämönä ehdottaa, että **me katsojat** voisimme myös astua tuohon samaan tilaan. (1/2011 Saara Hacklin: Näpistettyjä identiteettejä, vääriä maisemia)

Yllä olevissa esimerkeissä 28–29 joukko, johon monikon ensimmäinen persoona viittaa, rajautuu aiempia tapauksia tiukemmin.

4 Mentaaliverbit

Tässä luvussa käsittelen aineistossani esiintyviä mentaaliverbejä sekä niiden yhteydessä esiintyviä kokijoita ja ärsykejä. Tämän lisäksi pohdin, millä tavoin mentaaliverbit ovat yhteydessä taidekokemuksesta – sekä muista tunne-, ajattelu- ja katsomiskokemuksista – puhumiseen. Tutkin myös, onko mentaaliverbien käytössä huomattavissa jonkinlaista säännönmukaisuutta. Luvussa käsiteltävien mentaaliverbien esiintymämäärät ilmenevät taulukoista 1 (Aineiston tunneverbien luokitus) sivulla 34 ja 2 (Aineiston kognitioverbi- en luokitus) sivulla 55.

Alaluvussa 4.1 esittelen mentaaliverbi- en aiempaa tutkimusta. Alaluvussa 4.2 analysoin aineistoni tunneverbejä, jotka jakautuvat kokijaobjektillisiin (4.2.1) ja kokijasubjektillisiin (4.2.2) ja psykofyysiseen kokemukseen viittaaviin verbeihin (4.2.3). Alaluvussa 4.3 analyysin kohteena ovat kognitioverbit, jotka jakautuvat huomaamiseen, ymmärtämiseen ja ajatteluun viittaaviin verbeihin (4.3.1) ja näköhavaintoverbeihin (4.3.2).

4.1 Mentaaliverbeistä

Pajunen (2001) tarkastelee teoksessaan verbien käyttäytymistä suomen kielessä. Hänen mukaansa psykologiset (ts. mentaaliset) verbit jakautuvat tunne- (ts. emotio-) ja kognitioverbeihin (mts. 309). Tässä tutkielmassa viitatessani koko mentaalisia tiloja ja tapahtumia koodaavien verbien luokkaan käytän mentaaliverbin käsitettä. Tunnetiloihin ja tapahtumiin viittaavista verbeistä viittaan puolestaan tunneverbin käsitteellä. Olen jakanut aineistoni jakanut Pajusen tavoin kahteen ryhmään: tunneverbeihin ja kognitioverbeihin. Nämä ryhmät jakautuvat edelleen alaryhmiin: Tunneverbit kokijaobjektillisiin (esim. *ärsyttää, hämmentää, huvittaa*) ja kokijasubjektillisiin (*lumoutua, nauttia, yllättyä*) sekä psykofyysiseen kokemukseen viittaaviin verbeihin (*säväyttää, hymyilyttää, pysäyttää*). Kognitioverbit jakautuvat puolestaan huomaamiseen, ymmärtämiseen ja ajatteluun viittaaviin verbeihin (*tajuta, pohdiskella, ajatella*) sekä näköhavaintoverbeihin (*nähdä, havaita, katsoa*).

Yllä olevassa jaottelussa mukana olevat näköhavaintoverbit saattavat lähtökohtaisesti vaikuttaa mentaaliverbeihin kuulumattomilta. Pajusen (2001: 319) mukaan ne kuu-

luvut perkeptioverbeihin, jotka luokituvat omaksi luokakseen. Perkeptioverbit jakautuvat aistien (näkö-, kuulo-, maku-, haju- ja tuntoaisti) mukaan viiteen luokkaan ja koodaavat näin ollen aistimistapahtumia. Tästä näkökulmasta tarkasteltuna näköhavaintoverbit eivät siis suoranaisesti kuulu mentaaliverbien luokkaan. Pajunen (2001: 303) kuitenkin toteaa, että havaitsemiseen liittyy tietty mentaalinen toiminta, tulkinnan ja ajattelun taso. Myös VISK (2004: § 445) jaottelee mentaaliverbit tunnetta, havaintoa ja tiedontilaa ilmaiseviin kategorioihin. Tässä tutkielmassa näköhavaintoverbit tulkitaan kuuluviksi mentaaliverbeihin.

Siinä missä tunneverbeillä kielennetään tunnetiloja ja -tapahtumia (kuten pelkoa, inhoa tai yllättyneisyyttä) kielennetään kognitioverbeillä propositionaalisia asenteita (kuten luuloa, uskomusta, tietoa, arvelua tms.) sekä tiedollisia tiloja ja prosesseja (Pajunen 2001: 309). Tunneverbeillä koodataan usein tilan alkamista, tilassa olemista ja sen loppumista, kun taas kognitioverbeillä ilmaistaan tiloja ja aktiviteetteja. Sekä tunneettä kognitioverbit järjestyvät kahden argumentin – kokijan ja kohteen – kanssa. Tunneverbien yhteydessä kohde on ärsykkeen kaltainen – eli se aiheuttaa kokijassa jonkin reaktion –, kun taas kognitioverbien yhteydessä kohde on pikemminkin ajattelutoiminnan tulos. (Mts. 309, 313.) Tämä ilmenee hyvin seuraavista aineistoesimerkeistä 1–2:

1) Videoteoksissa **säväyttää [0] niiden toteutuksellinen raikkaus ja teemojen moninaisuus**. (1/2012 Jonna Hyry: Vivahteikasta kannanottoa maailman tilasta)

2) Siis ihan konkreettisesti ilman mitään taidekliseitä: **minäkin tajusin yhtäkkiä, että kokonaisuutta [0] voi katsoa myös paikallisuutta etsien**. (1/2011 Otso Kantokorpi: Dokulampun alla)

Esimerkissä 1 nollakokija kokee tilanmuutokseen, jonka aiheuttaa ärsykkeenä oleva NP *niiden toteutuksellinen raikkaus ja teemojen moninaisuus*. Toisin sanoen teosten toteutus ja teemat aiheuttavat hänessä säväyttävän tuntemuksen, psykofyysisen reaktion. Esimerkissä 2 puolestaan kokija (*minä*) on tietoinen toimija, joka verbin *tajuta* yhteydessä kokee ajattelutoimintansa tuloksena oivalluksen tavasta, jolla arvioitavana olevaa taidekokonaisuutta voi katsoa.

Kuten johdannossa totesin, koostuu esteettinen kokemus kokemukseen johtavasta havainnosta, tunnereaktiosta sekä ajattelutoiminnasta ja ymmärtämisestä. Havainto ja huomion kiinnittäminen ovat tärkeitä tekijöitä myös mentaaliverbien lingvistisen tarkastelun kannalta. Croft (1993) on tarkastellut kokijan suhdetta mentaaliverbeihin ja todennut kokijan siirtyvän tiettyyn mentaaliseen tilaan kiinnitettyään huomiota ärsykkeeseen.

Croftin mukaan mentaalinen tila onkin kaksisuuntainen suhde: kokija vaikuttaa ärsykeeseen kiinnittämällä tähän huomiota, kun taas ärsyke aiheuttaa kokijassa siirtymisen mentaaliseen tilaan. (Mts. 64.) Havainto ärsykkeestä siis aiheuttaa kokijassa tilanmuutokseen kytkeytyvän reaktion.

Croftin (1991: 215) mukaan kokijaobjektilliset mentaaliverbit ovat kausatiivisia, mikä viittaa siihen, että ärsyke aiheuttaa kokijan päättymisen tiettyyn mentaaliseen tilaan. Siirainen (2001) on kirjoittanut väitöskirjansa suomen kielen tunneverbien kieliopista ja semantiikasta. Mentaalisten tapahtumien koodausta käsitellessään Siirainen (mts. 33–34) viittaa Croftin (1991: 212–225, 1993) argumenttirakenteen ja aspektuaalisen tyyppin perusteella jaoteltuihin mentaaliverbien päätyyppeihin.⁷ Croft ei käsittele analyysissään mentaaliverbejä suomen kielen näkökulmasta, mutta on pyrkinyt tekemään mahdollisimman universaaleja yleistyksiä, jotka näin ollen pätevät melko laajalti myös suomen kieleen. Seuraavaksi esittelen Croftin verbityyppejä ja havainnollistan niiden käyttöä aineistostani otetuilla esimerkeillä. Olen osoittanut esimerkeissä verbit **lihavoinnilla**, subjektit *kursiivilla* ja objektit *alleviivaten*.

Ensimmäistä verbityyppiä Croft nimittää kausatiiviksi (engl. *causative*). Tässä tyyppissä ärsyke on subjektina ja kokija objektina, jolloin ärsykeen esitetään vaikuttavan kokijaan ja aiheuttavan tässä siirtymisen mentaaliseen tilaan. (Croft 1991: 215–217, Siirainen 2001: 33.) Seuraavassa esimerkissä verbin *yllättää* yhteydessä subjektina on arvioitava teos ja objektina nollapersoonainen kokija:

3) *Santeri Lehdon äkkiä katsottuna huomaamaton mediainstallaatio/animaatio Näkymätön rakkaus yllättää [0:n].* Vanerilevyistä nurkkaan kasattu, alhaalta avoin pyramidi kätkee kannettavan tietokoneen, jonka näytöllä esitetään animaatiota avaruuteen leijailevista kolmiohahmoista. (1/2012 Jonna Hyry: Vivahteikasta kannanottoa maailman tilasta)

Esimerkissä 3 subjektipaikalla oleva ärsyke, eli teos, aiheuttaa kokijassa yllättyneisyyden tunteen, joka aiheuttaa muutoksen kokijan mentaaliseen tilaan. Huomionarvoista on myös verbin *yllättää* -tta-johdin, joka viittaa tunneverbien yhteydessä tilanmuutokseen (vrt. *rauhottaa, raivostuttaa*). Verbi *yllättää* esiintyy siis merkityksessä 'aiheuttaa yllättyneisyyden tunne'.

Toinen verbityyppi on nimeltään statiivinen (*stative*). Tämän tyyppin verbit ilmaisevat staattista tilaa, jossa minkäänlaista muutosta ei tapahdu sen paremmin kokijassa

⁷ Käytän näihin tyyppeihin viitatessani Siiraisen (2001) suomennoksia.

kuin ärsykkeessäkin. Tässä tyypissä kokija – ja näin ollen ärsykekin – voi olla joko subjekti tai objekti. Tästä johtuen statiiviset verbit jakautuvat kahteen alatyyppiin: verbeihin, joissa kokija on subjektina ja ärsyke objektina sekä verbeihin, joissa ärsyke on subjektina ja kokija objektina. (Croft 1991: 215–216, Siirainen 2001: 33.) Seuraavassa esimerkissä subjektina on yksikön ensimmäisessä persoonassa oleva kokija ja objektina arvioitavan muistonäyttelyn sävy, joka kriitikon mukaan ei täysin heijasta taiteilijan tuotannon parhaita paloja:

4) Siksi hieman **vierastinkin** sitä varsin pienen muistonäyttelyn – vain kahdeksan maalausta – sävyä, joka leimasi hieman liikaa se, että kolme teoksista oli 1980-luvun Sibelius-teemaa. (1/2011 Otso Kantokorpi: Intohimosta maalaukseen)

Seuraavassa esimerkkiparissa puolestaan ärsyke on subjektina ja kokija objektina:

5) Näyttelyssä on Anna Rikkisen eroottissävyistä korutaidetta, *esineitä, jotka hämmentävät* [0:aa]. (2/2011 Pessi Rautio: Aikuisten leikit)

6) Minua **hiertää** tämä toisto, jolla eläimestä tehdään heikko, apua tarvitseva olento, joka ei pärjää maailmassa ilman ihmistä. (4/2013 Raisa Jäntti: Ihminen ei ymmärrä eläintä)

Esimerkit 5 ja 6 poikkeavat toisistaan siinä mielessä, että esimerkissä 5 puhutaan taiteesta, jonka odotetaan hämmentävän ketä tahansa katsojaa. Esimerkissä 6 puolestaan kriitikko avaa subjektiivista kokemustaan ihmisen tavasta tehdä eläimestä itseään heikompi. Aineistoni kannalta on huomionarvoista todeta, että esimerkeissä 3–6 olevat verbit toimivat statiivisesti, vaikkakin on syytä huomioida myös se, että esimerkit kuvaavat kertaluontoisia tuntemuksia. Esimerkeissä ei siis kuvata kokijan arkeen aktiivisesti vaikuttavaa statiivista tilaa (vrt. esim. *Marja rakastaa Markkua*), vaan näyttelytilassa koettua tunnepitoista kokemusta.

Kolmanteen verbityyppiin kuuluvat mentaaliset toiminnalliset verbit (*mental active verbs*). Niiden ainoa pakollinen argumentti on subjektipaikalla oleva kokija. Tämän tyyppin verbit esittävät kokijan aktiivisena ja tahdonalaisena toimijana. (Croft 1991: 217–218, Siirainen 2001: 33.) Seuraavissa esimerkeissä 7 ja 8 subjektipaikalla on *minä*-kokija, joka tahdonalaisena toimijana käy läpi ajatteluprosessia:

7) Maalaus tuo mieleeni Reidar Särestönniemen sensitiivisen otteen muotoon ja väriin. Ehkä vain **kuvittelen**? (5/2012 Kari Alatalo: Kuvataidetta Suvivirren soivedessa)

8) Kun tila on osaavasti viritetty, voi katsoja alkaa etsiä erilaisia vuoropuheluita. Siis ihan konkreettisesti ilman mitään taidekliseitä: *minäkin tajusin* yhtäkkiä, että kokonaisuutta voi katsoa myös paikallisuutta etsien. (1/2011 Otso Kantokorpi: Dokulampun alla)

Neljänteen verbityyppiin kuuluvat intransitiiviset inkoatiiviverbit (*inchoative mental verbs*), jotka ilmaisevat jonkin mentaalisen tilan alkamista. Niiden yhteydessä kokija on subjekti ja ärsyke obliikvi. Kaikissa tilanteissa ärsyke ei esiinny näiden verbiin yhteydessä. (Croft 1991: 218, Siirainen 2001: 34.) Intransitiiviset inkoatiiviverbit kuvaavat kokijan toimijana, vaikka hänessä alkanut mentaalinen tila on ärsykkeen aiheuttama. Tämä ilmenee hyvin seuraavista esimerkeistä, joista välittyy kriitikossa tapahtunut mentaalisen tilan muutos:

9) **Yllätyin** Hannu Rönkkösen retrospektiivin laajuudesta ja sen intensiteetistä, joka ajan kuluessa ei näytä yhtään haaltuneen. (4/2012 Jaakko Rönkkö: Mies vietin vietävänä)

10) Kåhren *Pidot*-ravintolassa en jää kuuntelemaan jokaista puheenvuoroa. **Lumoudun** sen sijaan tilasta, installaation teknisestä toteutuksesta ja tunteesta olla maalauksen kuvan ympäröimänä. (1/2011 Maria Hirvi-Ijäs: Maalauksen sisäiset pidot ja ulkoiset liikehdinnät)

Kummassakin esimerkissä kokemus on selkeästi omakohtainen, sillä niiden predikaatiiverbit ovat yksikön ensimmäisessä persoonassa. Omakohtaisuutta vahvistaa myös esimerkissä 9 verbin *yllättyä* esiintyminen imperfektissä, joka palauttaa tapahtumat kriitikon näyttelykäyntiin.

4.2 Tunneverbit

Tässä alaluvussa käsittelen sekä aineistoni kokijaobjektillisiä että kokijasubjektillisiä tunneverbejä. Lisäksi tarkastelen aineistossani esiintyviä erilaisten tunnepitoisiin psykofyysisiin kokemuksiin viittaavia verbejä. Rajat näiden luokkien välillä ovat kuitenkin häilyviä, sillä psykofyysisuus on tunnekokemuksissa lähtökohtaisesti läsnä, kuten seuraavaksi ilmenee.

Tunnetiloja voidaan lähestyä eri näkökulmista. Ns. fysikalistisen näkökulman mukaan niitä pidetään luonteeltaan ruumiillisina, jolloin niiden lähtökohta olisi ruumiillisissa tuntemuksissa. Ihmisellä katsotaan olevan kuusi neurofysiologian varaan rakentuvaa perustunnetta: viha, pelko, hämmästyminen tai yllättyneisyys, suru, ilo ja inho. Tunneverbijä voikin jakaa alaluokkiin useilla tavoilla niiden ilmaisemien tunteiden mukaisesti. Esimerkkinä tällaisesta luokittelusta Pajunen (2001: 309–310) käyttää Ostwaldin [1994] luokittelua: ilo/onnellisuus, luottamus ja arvostus, viha, pelko, piittaamattomuus ja halveksunta, kyllästyneisyys, suru sekä hämmästyminen. (Mts. 309–310.) Käytännöllisen filosofian katsantotavan mukaan tunne voidaan jakaa affektiseen osaan (voimakas tunteiden purkautuminen) ja kognitiiviseen eli arvioivaan ja tiedolliseen osaan, joka antaa affektiiviselle osalle tulkinnan (esim. suru) (Erkkilä 2010: 295).

Siironen (2001: 22–24) mukaan tunneverbien käsitettä on vaikea määrittellä. Hän on listannut intuitiivis-käytännöllisesti suomen kielen keskeisimmät tunneverbit, joiden perusmerkitys liittyy tunteisiin. Siironen rajauksen ulkopuolelle jäävät fyysiseen kokemukseen liittyvät verbit (*väsyttää, janottaa*), tunnereaktioihin liittyvät verbit (*hymyilyttää, itkettää*), mielitekojen ilmaisut (*laulattaa, tanssittaa*) sekä verbit, joiden perusmerkitys ei liity tunteisiin (*räjähtää, hiiltyä*). Hänen tarkastelunsa keskittyy näin ollen syntaktis-semanttiselta tyypiltään tavallisimpiin tunneverbeihin. Huomionarvoista on kuitenkin se, että rajatapauksia on paljon, minkä takia suomen tunneverbit voisi rajata monella muullakin tavalla. Siksi tämän tutkielman tulkinta tunneverbeistä eroaa jossain määrin Siironen listasta. Tarkastelen näin ollen myös tunneverbeiksi luokittelemiani verbejä, joita Siironen listalta ei löydy. Lisäksi huomioin aineistossani esiintyvät tunnereaktioihin liittyvät verbit, jotka koodaavat tunnereaktioihin johtavia fyysisiä reaktioita (*hymyilyttää, säväyttää*). Myös Pörn (2004) käsittelee tunnekausatiivien lausemaisista täydennyksistä käsittelevässä väitöskirjassaan fyysis-psykkisiä tunnekausatiiveja osana tunnekausatiivien joukkoa.

Aineistossani esiintyvät tunneverbit ja niiden esiintymismäärät selviävät seuraavalla sivulla olevasta taulukosta 1. Taulukosta voi havaita kokijasubjektillisten tunneverbien (17 verbiä, 23 esiintymää) olevan suhteessa yleisempiä kuin kokijaobjektilliset (8 verbiä, 31 esiintymää). Psykofyysiseen kokemukseen viittaavia verbejä (9 verbiä, 17 esiintymää) ovat aavistuksen harvinaisempia kuin kokijaobjektilliset ja kokijasubjektilliset tunneverbit, mutta siitä huolimatta verrattain yleisiä. Aineiston tunneverbeillä on runsaasti yksittäisiä esiintymiä, jolloin verbillä on vain yksi esiintymä koko aineistossa esiintymä. Luokissaan yleisimmät verbit ovat kokijaobjektillinen *ärsyttää* (viisi esiin-

tymää), kokijaobjektilliset *kokea* (14 esiintymää), *nauttia* (kuusi esiintymää), *kaivata* (kuusi esiintymää), *tuntea* (viisi esiintymää) sekä psykofyysiseen kokemukseen viittaavat *herättää* (viisi esiintymää) ja *pysäyttää* (neljä esiintymää).

Taulukko 1. Aineiston tunneverbien luokitus

Tunneverbit					
Kokijaobjektilliset		Kokijasubjektilliset		Psykofyysiset	
Verbi	Esiintymät	Verbi	Esiintymät	Verbi	Esiintymät
<i>harmittaa</i>	1	<i>iloita</i>	1	<i>havahduttaa</i>	1
<i>hiertää</i>	1	<i>kaivata</i>	6	<i>herättää</i>	5
<i>hirvittää</i>	1	<i>kokea</i>	14	<i>huimata</i>	2
<i>huvittaa</i>	1	<i>lumoutua</i>	1	<i>hymyilyttää</i>	2
<i>hämmentää</i>	1	<i>nauttia</i>	6	<i>naurattaa</i>	1
<i>hämmästyttää</i>	1	<i>pitää (positiivisena)</i>	1	<i>pysähdyttää</i>	1
<i>hävettää</i>	1	<i>tuntea</i>	5	<i>pysäyttää</i>	4
<i>järkyttää</i>	1	<i>vierastaa</i>	1	<i>säväyttää</i>	2
<i>kiehtoa</i>	1	<i>yllättyä</i>	1	<i>uuvuttaa</i>	1
<i>koskettaa</i>	3				
<i>lumota</i>	1				
<i>miellyttää</i>	1				
<i>pitkästyttää</i>	1				
<i>ravisuttaa</i>	1				
<i>vaivata</i>	1				
<i>yllättää</i>	1				
<i>ärsyttää</i>	5				
Yht.	17	23	8	31	17

4.2.1 Kokijaobjektilliset tunneverbit

Kokijaobjektilliset tunneverbit ilmaisevat ärsykkeen vaikutuksen kokijaan, ja niiden yhteydessä mahdollinen ärsyke on subjektina. Monet tällaisista verbeistä ovat tunnekausatiiveja, jotka kuvaavat ärsykkeen vaikutusta kokijan mentaaliseen tilaan. (VISK 2004: § 467.) Ihmiseen viittaavan kokijaobjektin kanssa järjestyviä mentaalikausatiiveja

voidaan Pajusen mukaan (2001: 304–305) luonnehtia seuraavasti: Verbi on 3:nnessa persoonassa, se on useimmiten kausatiivijohdos ja järjestyys ärsykesubjektin kanssa kokijaobjektin ollessa partitiivimuotoinen. Tässä yhteydessä ärsyke viittaa asia-tarkoitteeseen, asiaintilaan ja mahdolliseen ihmiseen. Yllämainittu pätee myös seuraavaksi analysoitavien kokijaobjektillisten tunneverbien joukkoon, joka koostuu tunneverbeistä *ärsyttää, hämmästyttää, pitkästyttää, huvittaa, koskettaa, yllättää, hiertää, hirtittää, hämmentää, vaivata, lumota, järkyttää, ravisuttaa, hävettää, harmittaa, miellyttää* ja *kiehtoa*. Näistä verbeistä verbillä *ärsyttää* on viisi esiintymää ja verbillä *koskettaa* kolme esiintymää, kun taas muut joukon verbeistä esiintyvät kukin vain kerran.

Siironen (2001: 22–23) ei mainitse verbiä *koskettaa* listassaan suomen kielen keskeisistä tunneverbeistä, sillä sen perusmerkitys ei liity tunteisiin. Olen kuitenkin valinnut verbin käsittelyyni, sillä se on aineistoni kannalta keskeinen ja käyttäytyy esiintyessään tunneverbin tavoin. Kielitoimiston sanakirja antaa verbille *koskettaa* kolme vaikiintunutta merkitystä: Ensinnäkin se merkitsee kosketukseen johtavaa liikettä. Tällaista liikettä on esimerkiksi jonkin koskettaminen jollakin (*Alus kosketti pohjaa, En koskisi siihen pitkällä tikullakaan*). Toinen merkitys viittaa kosketuksissa olemiseen tai jossain sijaitsemiseen (*Maata, maahan koskettava alus*). Kolmas merkitys – ’vaikuttaa liikuttavasti tai järkyttävästi tunteisiin ja mieleen’ – liittää verbin tunneverbien joukkoon. (KS 2006: s. v. *koskettaa*.)

Seuraavassa aineistoesimerkissä 11 kriitikko käyttää mielenkiintoisesti verbiä *koskettaa*:

11) Ei tässä liikaa kannata jeesustella, mutta *näyttely kosketti minua* syvästi. Oli kiinnostavaa nähdä se, minkälaisen kuvallisen muodon elämä oli saanut, mikä oli koettu tärkeäksi ja mikä oli raskasta. (1/2012 Otso Kantokorpi: Kuinka vastustaa spehtaakkelia)

Esimerkkikatkelmassa kriitikko kertoo käynnistään Sosiaaliaseman järjestämässä näyttelyssä, joka perustui kuvataiteilijan järjestämien kuvaryhmien aikaansaannoksiin. Lauseessa *mutta näyttely kosketti minua syvästi* ärsyke on NP *näyttely* ja kokijaobjekti NP *minä*. Virkkeellä *Ei tässä liikaa kannata jeesustella, mutta näyttely kosketti minua syvästi* kirjoittaja korostaa, ettei hänen taidekokemuksensa perustunut näyttelyn humanitaarisiin lähtökohtiin, eikä hän näin ollen halua nostaa itseään moraalisesti muiden yläpuolelle. Sen sijaan hän korostaa samassa virkkeessä taidekokemuksensa intensiteettiä tavan adverbialilla *syvästi*. Martin ja White (2005: 37, 135–159) ovat kehittäneet as-

teittäisyyden (*graduation*) käsitteen, jolla viitataan tunteiden asteittäisyyden arviointiin.⁸ Tässä tapauksessa kriitikko arvioi näyttelyn koskettavuuden tasoa.

Esimerkissä 11 mielenkiintoista on se, että se on kirjoitettu menneessä aikamuodossa ja kirjoittaja viittaa siinä itseensä yksikön ensimmäisellä persoonalla. Näin ollen on selvää, että kirjoittaja reflektoi lukijalle omaa kokemustaan näyttelyn koskettavuudesta. Imperfektillä hän palauttaa kertomuksensa näyttelyssä viettämäänsä hetkeen. Kerrottavuus onkin ominaista esimerkille ja sen esiintymiskontekstille: koko teksti on kirjoitettu imperfektissä, ja kertoja viittaa itseensä toistuvasti yksikön ensimmäisessä persoonassa. Ei siis jää epäselväksi, että kriitikko on esimerkkikritiikin katsoja. Kyseinen kritiikki näyttäisikin edustavan kertovaa tekstityyppiä,⁹ jonka yksi tunnusmerkki on imperfekti.

Seuraavassa esimerkissä 12 *koskettaa* käyttäytyy jokseenkin samalla tavalla kuin esimerkissä 11:

12) Jonkinlainen tunnistaminen, oivallus ja lämpö ovat ensimmäisiä kokemuksiani Paunun uusien maalausten ja installaatioiden edessä. Mutta poistuttuani niiden ilmapiiristä ja kentästä en enää pystykään jäsentämään sitä, *mikä minua kosketti*, mitä ymmärsin, näin ja tunnistin. (3/2012 Seija Vääränen: Pintaa syvemmälle)

Myös esimerkissä 12 verbi *koskettaa* on imperfektissä ja kirjoittaja viittaa itseensä yksikön ensimmäisellä persoonalla. *Minä* on siis jälleen lauseen kokija. Esimerkin esiintymiskonteksti poikkeaa kuitenkin esimerkin 11 tekstiyhteydestä muiden tempusten osalta, sillä valtaosa kontekstin muista finiittiverbeistä on presensissä. Vaikka tekstissä puheenaiheena ovat jo tapahtunut näyttelykäynti ja sen jälkeiset tunnelmat, luo presens vaikutelman siitä, kuin tapahtumat olisivat käsillä lukuhetkellä. Tässä yhteydessä voidaan puhua vanhoissa uutisteksteistä käytetystä dramaattisesta presensistä, joka kuvaillee jo tapahtunutta presensissä ikään kuin tapahtunut tapahtuma olisi käynnissä lukuhetkellä (Pallaskallio 2003: 33–34). Esimerkin katsoja kuitenkin viittaa itseensä yksikön ensimmäisessä persoonassa ja näin ollen reflektoi ilmipannusti omaa kokemustaan, josta hänen on jälkikäteen vaikea saada kiinni. Imperfekti viittaa näyttelykäyntihetkeen, johon kirjoittaja palaa kritiikkitekstiä kirjoittaessaan mutta jonka aikaisia kokemuksia hän ei enää jälkikäteen omien sanojensa mukaan *pysty jäsentämään*.

Seuraavassa esimerkissä 13 *koskettaa* toimii eri tavoin kuin esimerkeissä 11 ja 12:

⁸ Termin *graduation* käänös Juvosen (2007).

⁹ Tekstityypeistä tarkemmin Lauerma 2012.

13) *Teos koskettaa* [0:aa] suoraan siihen alitajunnan pakottamaan tunteeseen, että on jos kiire, aika kuluu. (4/2011 Maaria Niemi: Kriittistä aarteen etsintää Venetsiassa)

Esimerkin 13 kirjoittaja kuvailee kritiikissään elokuvan historiaa kollaasimaisesti leikkaavaa 24-tuntista teosta, jonka hän näkee todellisuuden ja menneen rinnakkaisuuden ja ajan kulumisen kuvana. Teoksessa käsiteltävä aika on teemana universaali, ja lineaariselle aikakäsitykselle tyypillinen ajatus ajan kulumisesta ja sen luomasta kiireestä on varmasti länsimaiselle lukijalle tuttu. Lauseessa *Teos koskettaa* [0:aa] suoraan siihen alitajunnan pakottamaan tunteeseen ärsykkeenä on NP *teos* ja kokijana nollapersoona. Objektipaikalla oleva nollapersoona, jonka tunteeseen kosketus kohdistuu, tarjoaa lukijalle samastumisen paikan sekä selkeän tavan tulkita teosta.

Seuraavaksi käsiteltävä verbi *lumota* on siitä mielenkiintoinen, että aineistossani esiintyy myös sen kokijasubjektillinen pari *lumoutua*.¹⁰ Myöskään *lumoutua* ei esiinny Siiroisen (2001: 22–23) tunneverbien listalla, mutta esimerkiksi sen kanssa lähimerkityksinen *haltioitua* esiintyy.

14) *Sinervon pigmenttivedokset erilaisista taivaankappaleista eivät* ehkä ensisilmäyksellä *lumoa* [0:aa], mutta *toiston ja variaation yhdistelmä herätti kasvavaa mielenkiintoa* valokuvaajaa kohtaan. (5/2011 Juha-Heikki Tihinen: Tyyli tunnetuksi)

Esimerkissä 14 kokija on nollapersoonainen ja ärsyke näyttelyssä esillä oleviin valokuviin viittaava NP *Sinervon pigmenttivedokset erilaisista taivaankappaleista*. Tämä esimerkki on erityisen kiinnostava, sillä siinä tempus vaihtelee preesensistä imperfektiin (*eivät lumoa* > *herätti*) esimerkin 12 tavoin. Siinä, missä imperfekti viittaa jo koettuun, sisältää preesens useampia ulottuvuuksia. Se sekä toimii dramaattisen preesensin tavoin – jolloin kerronta ikään kuin sijoittuu jo tapahtuneen tilanteen sisälle – että viittaa kokemuksen mahdolliseen toistuvuuteen uuden katsojan mennessä näyttelyyn. Modaalinen adverbiaali *ehkä* vahvistaa tulkintaa kirjoittajan tarjoamasta kokemusmallista. Toisin sanoen kirjoittaja selostaa reaktionsa muutosta edetessään arvioitavassa taidenäyttelyssä ja tarjoaa täten lukijalle kokemusmallin, jonka puitteissa lähestyä näyttelyä.

¹⁰ Kokijasubjektillisiä tunneverbejä käsitellään seuraavassa alaluvussa 4.2.2.

Nyt siirryn tarkastelemaan merkitykseltään negatiivisesti latautuneiden tunneverbien *ärsyttää*, *hiertää* ja *harmittaa* käyttöä. *Ärsyttää* ja *harmittaa* esiintyvät Siiroisen (2001: 22–23) tunneverbien listalla. Sen sijaan *hiertää*, jonka perusmerkitys ei liity tunteisiin mutta jota käytetään metaforisesti tunnemerkityksessä (mts. 22–23), ei esiinny listalla. Kokijaobjektillisiin tunneverbeihin lukeutuvat kuitenkin myös metaforisesti ja idiomaattisesti muodostuneet verbit (VISK 2004: § 467).

Monien muiden tunneverbien tavoin polyseeminen *ärsyttää* on aineistoni kokijaobjektillisista tunneverbeistä yleisin viidellä esiintymällään. Se voi merkitä sekä tunneperäistä ärtymistä, jolloin ärsyke aiheuttaa kokijassa negatiivisen tunnereaktion, ärtymyksen. Kielitoimiston sanakirja nostaa esiin myös lähimerkityksiset verbit *suututtaa*, *harmittaa*, *hermostuttaa*, *kiukuttaa* sekä *härnätä* ja *kiusoitella*. Toisaalta *ärsyttää* voi merkitä myös fyysistä ärsytystä: On olemassa ärsyttäviä aineita, jotka saattavat ihmisiin kanssa kosketuksiin joutuessaan aiheuttaa ärsytysreaktion. Samoin esimerkiksi kirkas valo ärsyttää silmiä. (KS 2006 s. v. *ärsyttää*.) Myös verbi *hiertää* on polyseeminen tunneverbi. Käytettäessä ilmaisemaan fyysistä toimintaa *hiertää* saa merkitykset ’hangata hieroen’ ja ’hioa’. Tunneverbinä käytettynä se ilmaisee puolestaan pitkäkestoisempaa tunnetilaa. (KS 2006 s. v. *hiertää*).

Seuraavien aineistoesimerkkien avulla tarkastelen verbien *ärsyttää* ja *hiertää* käyttäytymistä aineistossani:

- 14) Vaikka minua **ärsyttää** tämä tyyppi, joka siirsi muotikuvien painopisteen vaatteista seksiin, en jotenkin osaa kantaa hänelle kaunaa. Hän kuvasi sen, minkä näki – voiko häntä siitä syyttää? Ehkä hänellä sitten oli perverssi mielikuviutus, mutta onko kuva sama asia kuin teko? (4/2013 Mariia Niemi: Perinteinen perverssi)

Esimerkin 14 kontekstikritiikissä kriitikko reflektoi näyttelykokemustaan paluumatkalla arvioitavan näyttelyn sijaintipaikasta Tukholmasta Helsinkiin. Arvioitavana on Helmut Newtonin provokatiiviseroottinen valokuvanäyttely, jonka teoksissa malleina olevat naiset esitetään erilaisissa fetissiaiheissa.

Esimerkin aloitusvirkkeen kokijana on yksikön ensimmäisen persoona *minä*, joka viittaa kokemuksen subjektiivisuuteen (*minua ärsyttää*). Objektipaikalla oleva *minä* siis motivoituu kirjoittajan tarpeesta pohtia omaa näkemystensä näyttelystä ja taiteilijan työstä, minkä vuoksi katkelman ote on pohtiva ja kysyvä. Todettuaan ärtymyksensä kirjoittaja pyrkii lientämään teoksista aiheutuvaa tunnereaktiotaan esittämällä kysymyksiä, joiden pyrkimys tuntuu olevan päästä ymmärrykseen taiteilijan toimintatavoista.

Esimerkin ärsykepiirteisenä tekijänä on NP *tämä tyyppi* eli taiteilija. Ilmaus *tämä tyyppi* tukee ärtynyttä vaikutelmaa. Vastaavasti sitä voisi käyttää esimerkiksi vähättelevään ja arvioivaan sävyyn (vrt. *Kuka tämä tyyppi oikein luulee olevansa?*). Vaikutelma olisi sangen erilainen, jos subjektipaikalla olisi NP *taiteilija* tai taiteilijan sukunimi *Newton*. Katkelma on samanaikaisesti sekä arvottava että arvottavaa asennetta problematisoiva. Esimerkistä paistaa pyrkimys herättää lukijassa ajatuksia sekä problematisoida näyttelyn aiheuttamia reaktioita usealta kantilta.

Seuraavassa esimerkissä 15 *ärsyttää* esiintyy kolmessa peräkkäisessä virkkeessä:

15) (1) Häkkilintujen anovat katseet, suuret eläinsilmät, avuttomat perhoset vitriineissä, hiirenloukot nurmikolla – *jatkuva avunhuuto alkaa ärsyttää [0:aa]*. (2) Ja silloin ollaan jonkin aika aidon äärellä. (3) Miksi minua ärsyttävät nämä anovat katseet? (4) Siksikö, että *heikkous ärsyttää minua* (koska elämä on peliä, josta vain vahvat selviytyvät)?

(5) Minua hiertää tämä toisto, jolla eläimestä tehdään heikko, apua tarvitseva olento, joka ei pärjää maailmassa ilman ihmistä. (4/2013 Raisa Jäntti: Ihminen ei ymmärrä eläintä)

Näyttelyssä esillä olevat eläinaiheet aiheuttavat kirjoittajassa ärsytysreaktion, mikä ilmenee virkkeen 1 verbiketjusta *alkaa ärsyttää*. Ärsykkeinä ovat siis näyttelyssä esiteltävät kuva-aiheet ja niiden sisällölliset tekijät (*jatkuva avunhuuto, nämä anovat katseet, heikkous*) siinä missä aiemmassa esimerkissä 14 ärsytys kohdistui taiteilijaan. Esimerkin 14 tavoin myös tässä esimerkissä kirjoittajalla on pyrkimys ymmärtää omaa tunnereaktiotaan esittämällä kysymyksiä (*Miksi minua ärsyttävät nämä anovat katseet?*) ja antamalla itselleen vastausehdotuksen (*Siksikö, että heikkous ärsyttää minua*).

Esimerkissä on mielenkiintoinen kokijapaikalla olevan nollapersoonan ja yksikön ensimmäisen persoonan vaihtelu: virkkeessä 1 kirjoittaja merkitsee tunnereaktion sa alun nollapersoonaisesti, jolloin kokijapaikalla on nollapersoonaa (*[0:aa] alkaa ärsyttää*). Tämän jälkeen virkkeissä 3 ja 4 hän siirtää huomion korosteisesti itseensä katsojana, jolloin kokijana on NP *minä* (*minua ärsyttävät nämä anovat katseet; heikkous ärsyttää minua*).

Esimerkin ensimmäinen kappale toimii kysyvänä siirtymänä sitä seuraavaan kappaleeseen, jonka alussa virkkeessä 5 kriitikko kertoo ärtymyksensä varsinaisen syyn *hiertää*-verbiä käyttäen (*Minua hiertää tämä toisto, jolla eläimestä tehdään heikko, apua tarvitseva olento, –*). Kuten aiemmin mainitsin, kielentää *hiertää* äkillistä tunnereaktiota pitkäkestoisempaa tunnetilaa. Kriitikko viittaa sillä siis ärtymykseen, joka on vaivannut häntä jo pidempään. Kokijapaikalla onkin jälleen NP *minä*, jonka toisto alle-

viivaa selvästi kriitikon oman näkemyksen keskeisyyttä. Näin kirjoittaja ilmaisee asenteensa ihmisen ja eläimen suhteeseen, jossa ihminen tekee eläimestä itseään heikommän.

Seuraavassa esimerkissä 16 *ärsyttää* ilmaisee teosten ansioita:

16) Näyttelyn askarruttavimmat teokset kiilautuvat vallitsevan kaksitahoisuuden, ironian ja tosissaan olemisen väliin. Jännittäviä ovat *teokset, jotka vähän ärsyttävät* [0:aa] siksi, että ei oikein saa selvää kuinka tosissaan ollaan, kuten Rauha Mäkilän maalaukset tai Jenni Hiltusen videot, jotka tuntuvat oikeasti hurmaantuvan raflaavasta pop-muoti-seksi-maailmasta, mutta eivät ihan sittenkään. (1/2012 Pessi Rautio: Pop syntyy kopioimalla, ryhmittelemällä ja ironisoimalla)

Esimerkki 16 eroaa kahdesta muusta *ärsyttää*-esimerkistä siinä, ettei yksikön ensimmäinen persoona ole tässä ilmipantuna vaan objektipaikalla katsojaa kielentävä on nol-lakokija, jolloin kokemus on jaettu lukijan samastuttavaksi. Ärsykesubjektina ovat teokset, jotka ärsyttävät kaksitahoisuudellaan. Tässä yhteydessä teosten ärsyttävyys on tul-kittavissa positiiviseksi asiaksi, sillä se tukee teosten arvoa jännittävinä ja askarruttavi-na. Toisin sanoen, teosten ärsyttävyyden ja tavan herättää ajatuksia voisi tulkita antavan niille lisäarvoa. Huomionarvoista esimerkkikatkelmassa on myös tavan adverbiaali *vähän*, joka lieventää kriitikon – ja mahdollisesti myöhemmin lukija-katsojan – ärtymyk-sen astetta (Martin & White 2005: 37). Teokset ärsyttävät vähän, mutta vain sallittavaan rajaan asti.

Verbin *ärsyttää* lisäksi aineistossani ilmaistaan negatiivisia – ja kuten yllä selvisi, niin ei ainoastaan negatiivisia – tunteita myös verbillä *harmittaa*. Seuraavassa esimerkissä avataan kiinnostavasti verbin ilmaisemaa tuntemusta ja reaktiota.

17) Hieman banaalisti ilmaistuna *katsoja huomaa pitävänsä teoksista vaikka ei ymmärräkään miksi, mikä* jopa vähän *harmittaa* [←0:aa] – siis laittaa ajattelemaan. (2/2013 Otso Kantokorpi: Rujosti tuplaten)

Esimerkkikatkelma sijoittuu kappaleeseen, jossa kriitikko avaa *vängäksi* kuvailemaansa katsomiskokemustaan suhteessa teokseen, joka haastaa katsojan pohtimaan esteettisten arvojensa sijaan ideaansa. Esimerkin 16 tavoin myös tässä esimerkkikatkelmassa tavan adverbiaali *vähän* lieventää negatiivisen kokemuksen ts. harmituksen intensiteettiä. Samaassa virkkeessä kriitikko avaa verbin *harmittaa* tilanteista merkitystä todeten harmituksen kokemuksen laittavan ajattelemaan. Katsomiskokemus ei siis olekaan välttämättä huono vaan pikemminkin päinvastoin ajatuksia herättävä ja tämän vuoksi ”vänkä”. *Harmittaa* saa objektitäydennykseksen nollapersoonan, jonka voi tulkita myös aiem-

massa lauseessa esiintyvään *katsoja*-lekseemiin viittaavana nolla-anaforana. Koettu harmitus on siis jokaiselle katsojalle mahdollinen, jopa todennäköinen.

Kuten yllä on tullut ilmi, tässä aineistossa monet tunneverbit – erityisesti negatiiviset tunneverbit, kuten *ärsyttää* – ovat funktioiltaan evaluoivia. Ne viittaavat teosärsyksen katsojassa herättämään tunnekokemukseen ja tuovat samalla esiin kriitikon teoksessa näkemiä ansioita tai vastaavasti puutteita ja toiveita paremmasta. Tunneverbin evaluoivuus ei yllätä, sillä – kuten alaluvussa 2.3 totesin – evaluointi on yksi taidekritiikin keskeisimmistä tehtävistä (Carrol 2009: 13, 16, Heikkilä 2012: 39–44). Näin ollen on luontevaa, että osa aineiston verbeistä palvelee tätä tehtävää. Evaluoinnilla tarkoitan tässä yhteydessä asenteellista arvioivaa ja arvottavaa asioihin, asiointiloihin tai inhimilliseen toimintaan kohdistuvaa kielellistä toimintaa (Martin & White 2005: 34–36). Evaluointi voidaan määrittää Martinin ja Whiten (2005: 56–58) tavoin monipolvisesti ilmiöksi. Tämän tutkielman kannalta keskeisin evaluoinnin alasysteemi on asennoituminen, joka kattaa tunteiden, inhimillisen käytöksen ja asioiden arvioimisen. (Juvonen 2007: 432.)

Vaikuttaa myös siltä, että negatiivisille tunnetiloille pyritään kriittiketeksteissä hakemaan perusteluja tai taustoja, kuten tapahtui esimerkeissä 14–16. Negatiivisella verbillä ilmaistu tunnetila ei myöskään ole aina välttämättä huono, vaan esimerkiksi vähäinen ärsyttävyyden saattaa näyttäytyä teoksen ansiona.

Seuraavassa esimerkissä teokselle ehdotetaan toisenlaista toteutusta:

18) Itseäni olisi miellyttänyt ehkä *voimakkaammin pimennetty tila*, mutta taiteilijan ratkaisu on omaperäisempi. (3/2012 Juha-Heikki Tihinen: Oudostuttavasti hämärässä)

Tässä esimerkissä verbi *miellyttää* saa kokijatäydennykseksen itsenäisen NP:n tavoin toimivan refleksiivipronominin *itse* (VISK 2004: § 729). Näin kriitikko viittaa suoraan omaan näkemykseensä miellyttävämmästä toteutustavasta. Ärsyksenä on NP *voimakkaammin pimennetty tila*, joka on kriitikon idea vaihtoehtoisesta toteutustavasta.

Tässä alaluvussa käsiteltäviä verbejä yhdistää niiden yhteydessä joko ilmipantuna (*minä, katsoja*) tai nollapersoonaisena esiintyvä kokijaobjekti. Valtaosassa tapauksia kokijapaikan ottaa nollapersoonana tai yksikön ensimmäisen persoonan pronomini *minä*. Vaikuttaa siltä, että tunteista puhuttaessa kriitikolle on tyypillistä ilmaista omia kokemuksiaan nollapersoonaisesti. Tällöin kirjoittajan ääni on sekä läsnä että häivyttynä, jolloin tapauksesta riippuen lukijalle tarjotaan geneerinen mahdollisuus jakaa kirjoitta-

jan kokemus. Voidaankin todeta, että katsojaa kielentävä nollapersoona on tyypillinen puheessa/kirjoituksessa tapahtuvalle tunteiden ilmaisulle.

Menneessä aikamuodoissa esitetyissä kuvailuissa kirjoittajan ääni kuuluu selkeästi, sillä mennyt viittaa jo koettuun. Tällaisissa yhteyksissä lukijaa ei pyritä osallistuttamaan eikä paikkaa geneeriselle osallistumiselle tarjota. Huomionarvoista on kuitenkin myös se, että osassa tapauksista esiintyy niin kutsuttu dramaattinen preesens, jolla mennyttä tapahtumaa kuvataan preesensissä.

4.2.2 Kokijasubjektilliset tunneverbit

Tässä alaluvussa analyysin kohteena ovat aineiston kahdeksan kokijasubjektillista tunneverbiä: *kokea*, *lumoutua*, *nauttia*, *vierastaa*, *kaivata*, *yllättyä*, *pitää positiivisena* ja *iloita*. Olen sijoittanut tämän luvun verbien joukkoon myös tuntemusverbin *tuntea*. Verrattaessa tätä joukkoa edellisen alaluvun kokijaobjektillisiin tunneverbeihin on huomionarvoista, että yksittäisten kokijaobjektillisten tunneverbien määrä aineistossa on kokijasubjektillisten tunneverbien määrää suurempi. Kokijasubjektillisten tunneverbien esiintymätaajuus on kuitenkin kokijaobjektillisiä suurempi: siinä missä kokijaobjektillisillä tunneverbeillä on 23 esiintymää, on kokijasubjektillisten tunneverbien esiintymiä 31. Tällä lienee yhteys ihmisen pyrkimykseen ilmaista itsensä agenttiivisena toimijana – myös tunteita kielennettäessä – mikä ajaa inhimillisen toimijan lauseen subjektipaikalle. Pajunenkin (2001: 302) toteaa, että suomen kielessä mentaalisen tilaverbin kokija merkitään usein subjektisijoilla.

Aineistoni yleisimpänä kokijasubjektillisena tunneverbinä näyttäytyy 14:n esiintymällään monimerkityksinen *kokea*, joka on ylivoimaisesti aineistoni yleisin tunneverbi. Seuraavassa esimerkissä 19 *kokea* esiintyy herkullisesti kolmessa eri merkityksessä. Esimerkin tekstikontekstissa kriitikko arvioi Taidemaalariliiton 85-vuotisjuhlanäyttelyä ja avaa kokemustaan näyttelyn puutteista sekä maalaustaiteelta kaipaamistaan ominaisuuksista.

19) (1) Jäin kaipaamaan sellaista maalauksen fyysisyyttä, joka toisinaan on sananmukaisesti huimannut minua, sitä kliseistä maalauksen riemua, sitä pakotonta ja irrationaalista, jonka aina silloin tällöin **koen**. (2) Sitä pigmentin ja sen käsittelyn voimaa ja uskomatonta intensiteettiä, jonka **koen** yhdeksi maalarin ammattitaidon keskeisistä ulottuvuuksista. (3) Tällainen välineenomaisten asioiden korostaminen on tietenkin vanhanaikaista, mutta kun [0] sen on edes kerran **kokenut**, sitä ei [0] voi muistoistaan poistaa. (4) Yhtenä ongelmana **koen** figuratiivisuuden,

joka tuntuu taas leimaavan maalauksen uudempia trendejä. (5/2013 Otso Kantokorpi: Maalaustaiteen tila)

Virkkeessä 1 *kokea* viittaa maalaustaiteen toisinaan kriitikossa aiheuttamaan psykofyysiseen kokemukseen, johon kriitikon mukaan liittyy sekä tunnekokemus (pakotonta ja irratiionaalista riemua) että fyysinen reaktio (huimausta). Virkkeessä realisoituu kiinnostavalla tavalla tunne- ja taidekokemuksen psykofyysinen luonne:¹¹ maalauksen tuottama tunnetila on niin voimakas, että se tuntuu fyysisenä huimauksena. *Kokea* saa subjektiivisen täydennykseksen yksikön ensimmäisen persoonan (*koen*), joka kielentää lauseen katsojaksi kriitikon sekä näin ollen ilmaisee kriitikon subjektiivista kokemusta. Samoin kapaleenalkuisessa virkkeessä verbi *huimata* täydentyy *minä*-kokijalla, jonka fyysinen reaktio (huimaus) on osa voimakasta taidekokemusta.

Virkkeissä 2 ja 4 *kokea* saa toisenlaisen merkityksen:

(2) Sitä pigmentin ja sen käsittelyn voimaa ja uskomatonta intensiteettiä, jonka **koen** yhdeksi maalarin ammattitaidon keskeisistä ulottuvuuksista. – – (4) Yhtenä ongelmana **koen** figuratiivisuuden, joka tuntuu taas leimaavan maalauksen uudempia trendejä.

Virkkeessä 2 *kokea* esiintyy merkityksessä 'pitää jonakin' (vrt. *Sitä pigmentin ja sen käsittelyn voimaa ja uskomatonta intensiteettiä, jota pidän yhtenä maalarin ammattitaidon keskeisistä ulottuvuuksista*). Samankaltaisessa merkityksessä *kokea* esiintyy myös virkkeessä 4 (vrt. *Yhtenä ongelmana pidän figuratiivisuutta*). Kummassakin virkkeessä katsoja kielentyy edelleen yksikön ensimmäisessä persoonassa. Virkkeessä 4 (*Yhtenä ongelmana koen figuratiivisuuden – –*) kriitikko ilmaisee oman näkemyksensä arvioitavasta näyttelystä, ja verbi *kokea* on funktioltaan evaluoiva. Tulkintaa vahvistaa NP *yhtenä ongelmana*, jolla kriitikko viittaa näyttelyn – ja koko maalaustaiteen kentän – ongelmaan (*figuratiivisuuden, joka tuntuu taas leimaavan maalauksen uudempia trendejä*) ja tuo mukanaan kriittisen äänen.

Esimerkkikatkelman ainoa *kokea*-verbin yhteydessä oleva nollasubjekti esiintyy virkkeessä 3:

(3) Tällainen välineenomaisten asioiden korostaminen on tietenkin vanhanaikaista, mutta kun [0] sen on edes kerran **kokenut**, sitä ei [0] voi muistoistaan poistaa.

¹¹ Palaan tunne- ja taidekokemuksen psykofyysiseen luonteeseen tarkemmin seuraavassa alaluvussa 4.2.3.

Esimerkin muiden *kokea*-esiintymien yhteydessä kriitikko avaa suoraan omaa kokemustaan subjektipaikalla olevalla yksikön ensimmäisellä persoonalla. Virkkeessä 3 hän sen sijaan perustelee virkkeissä 1 ja 2 esittämiään väittämiä kuvataiteen välineenomaisten asioiden tärkeydestä. Nollapersoonana luo vaikutelman siitä, että samassa tilanteessa kuka tahansa kokisi samalla tavalla – kukaan samassa tilanteessa ollut ei voisi ”poistaa muistoistaan” ”sitä pigmentin ja sen käsittelyn voimaa ja uskomatonta intensiteettiä”, jonka kriitikko laskee yhdeksi ”maalarin ammattitaidon keskeisistä ulottuvuuksista”.

Virkkeessä 3 mielenkiintoinen on myös kirjoittajan varmuutta asiastaan ilmaiseva modaalinen adverbiaali *tietenkin*, jolla kriitikko ennakoii kritiikin, jonka hänen näkökantansa saattaisi julki tultuaan saada (*Tällainen välineenomaisten asioiden korostaminen on tietenkin vanhanaikaista*) (VISK 2004: § 667). Kirjoittaja viittaa itseironisesti näkökantansa vanhanaikaisuuteen, mutta pyrkii yllä mainitsemallani tavalla vakuuttamaan lukijan siitä, että tämäkin ajattelisi samoin koettuaan kirjoittajan kokemusta vastaavan taide-elämyksen.

Seuraavassa esimerkissä *kokea* viittaa fyysiseen kokemukseen:

20) Täsmällistä. Vähäeleistä, silti poeettisen moninaista. Marja Kanervon taiteellinen ilmaisu hakee sanoja, sillä ne jos mikään ovat teoksia, jotka korostetusti **tulisi** [0:n] näkemisen lisäksi fyysisesti **kokea**. (4/2013 Mariia Niemi: Kun taide piiloutui seinän sisään)

Verbiä *kokea* edeltää tavan adverbiaali *fyysisesti*, joka määrittää kokemisen tavan sananmukaisesti fyysiseksi. Tässä yhteydessä fyysinen kokeminen viittaa pikemminkin tilassa olemiseen kuin fyysiseen reaktioon, joka välittyi esimerkissä 19 (*Jäin kaipaamaan sellaista maalauksen fyysisyyttä, joka toisinaan on sananmukaisesti huimannut minua –*). Arvioitavat teokset ovatkin tilaan rakennettuja installaatioita. *Kokea* on osana nesessiivirakennetta (*tulisi kokea*), ja katsoja kielentyy nollapersoonassa. Näin kriitikko ohjaa lukijaansa – potentiaalista tulevaa katsojaa – kokemaan teokset tietyllä tavalla, tavalla jolla ne *tulisi kokea*. Ei riitä, että teokset näkee, vaan ne on koettava fyysisesti.

Seuraavassa esimerkissä *kokea* ilmaisee mielen sisäistä abstraktia toimintaa ja suoranaista ajattelutavan muutosta:

21) Taide on muuttunut todellisuudeksi ja *katsoja kokee* aina jotakin maailmaansa muuttavaa. (5/2011 Juha-Heikki Tihinen: Tyyli tunnetuksi)

Katsojaa kielentävä geneerinen *katsoja*-lekseemi on lauseen kokija ja VA-partisiippilauseke *jotakin maailmaansa muuttavaa* ärsyke, se mitä katsoja kokee. Tässä yhteydessä geneerinen *katsoja*-lekseemi sitoo lukijan tiiviisti mukaan katsojan kokemuksen piiriin. Ajan adverbiali *aina* korostaa tulkintaa siitä, että arvioitavien teosten äärellä kokemus jostain maailmaa muuttavasta on taattu ja tapahtuu poikkeuksetta.

Seuraavassa esimerkissä kokeminen rinnastuu kiinnostavasti aistihavaintotapahtumiin – katseluun ja kuunteluun:

22) Galleria Sculptorin sisäänkäynti on muuttunut pieneksi eteiseksi, jossa katsoja kohtaa pienen kulmaan ripustetun maalauksen. Tähän maalaukseen hänet kutsutaan sisään, katselemaan, **kokemaan** ja kuuntelemaan keskustelija rakkaudesta. (1/2011 Maria Hirvi-Ijäs: Maalauksen sisäiset pidot ja ulkoiset liikehdinnät)

Aiemmistä esimerkeistä poiketen *kokea* esiintyy nyt MA-infinitiivimuodossa. Tässä yhteydessä onkin kiinnostavaa pohtia verbin *kokea* ja kokemisen syvempää merkitystä. Aiemmissä esimerkeissä se on ilmaissut psykofyysisen tunnekokemuksen kokemista sekä puhtaasti fyysistä, tilallista kokemista. Nämä kokemuksen lajit tiivistää hyvin Kielitoimiston sanakirjan verbille antama merkitys 'tuntea elämyksellisesti' (KS 2006 s. v. *kokea*). Vaikuttaa siis siltä, että *kokea* on verbi jota käytetään kuvataidekriitikeissä yleisesti kielentämään taideteosten aiheuttamia esteettisiä elämyksiä. Kuten olen aiemmin maininnut Eatonin (1994: 50–51) hengessä, on esteettinen kokemus yhdeltä ulottuvuudeltaan tunnekokemus. Myös yllä esitellyissä *kokea*-esimerkeissä ovat katsojan tunteet selvästi läsnä.

Kulttuurillemme on tyypillistä pyrkimys monipuolisten nautintojen kokemiseen sekä nautintojen sanallistaminen. Ruoasta nauttimisen lisäksi nautimme muun muassa esteettisistä ja aistimellisista elämyksistä, seksuaalisista ja fyysisistä kokemuksista (esim. liikunnan tuottama rasitus) sekä tilallisista ja tunnelmallisista kokemuksista. Seuraavaksi käsiteltävä verbi *nauttia* esiintyy aineistossa merkittävät kuusi kertaa ja on näin *kaivata*-verbin kanssa aineistoni toiseksi yleisin kokijasubjektillinen tunneverbi.

Verbin *nauttia* sijoittuminen tunneverbien luokkaan ei ole täysin suoraviivaista, sillä se saa kontekstistaan riippuen eri merkityksiä. Tunneverbiksi luokiteltaessa se esiintyy merkityksissä 'kokea voimakasta mielihyvää jstak' ja 'käyttää hyväkseen jtk mielihyvää tuottavaa'. Tämän lisäksi sitä voidaan käyttää syömis- ja juomismerkityksessä (*Nautin aamiaista/virvokkeita*). Myös tällöin toimintaan voi kytkeytyä nautintoa ja mielihyvää, mutta se ei ole välttämätöntä. Lisäksi *nauttia* esiintyy tietyissä konteksteis-

sa merkityksessä 'saada jatkuvasti jtk etua t. edunomaista osakseen, hyväkseen' (*Hän nauttii eläkettä/opetusta*). (KS 2006 s. v. *nauttia*.)

Seuraavaksi tarkasteltavissa esimerkkikatkelmissa *nauttia* esiintyy yksinomaan tunneverbinä:

23) (1) Katsoja voi kuitenkin poimia haluamansa, johon paneutua. (2) *Minä* esimerkiksi **nautin** virolaisen taiteilijaryhmä Demodictuksen elämän, vapauden, kuoleman ja hengen pohdinnoista, jotka saivat ilmiänsä morbideissa esinekoosteissa kuten *Objekti nr. 3: "Jane Fondalle"*, tai *Noolegrupp*in kapitalismikriittisestä mutta hauskaasta installaatiosta *Hyvät kaupat*.

(3) Oleellista on kuitenkin se, että yksittäisten teosten lisäksi [0] **saattoi** samalla **nauttia** riemukkaasta kokonaistunnelmasta – kokea jopa taiteilijat vähän kuin sijaiseläjinä, jotka näyttävät mallia siitä, kuinka me kaikki voisimme oikeastaan hullutella, väliin suoranaiseen hulluuteen asti. (6/2013 Otso Kantokorpi: Tallinnan takapihoilta)

Esimerkissä kiinnostavaa on kokijoina olevien geneeristen *katsojan*-lekseemin ja nolla-persoonan sekä suoraan kirjoittajaan viittaavan *minän* vaihtelu. Tästä huolimatta esimerkin kontekstikritiikissä näyttelykäynnistä puhuttaessa liikutaan menneessä aikamuodossa – imperfekti palauttaa tapahtumat kriitikon näyttelykäyntiin.

Virkkeessä 1 geneerinen *katsoja*-lekseemi ilmaisee jokaiselle katsojalle tarjottua mahdollisuutta lähestyä näyttelyä virkkeessä osoitetulla tavalla (paneutua haluamaansa osaan näyttelyä). Myös episteeminen verbiketju *voi poimia* vahvistaa tulkintaa kriitikon osoittamasta mahdollisuudesta (VISK 2004: § 1556). Virkkeessä 2 katsoja kielentyy NP:llä *minä*, jolla kriitikko viittaa luonnollisesti itseensä ja tarjoaa lukijalle esimerkin teoksista, joista hän itse nautti. Teoksiin hän viittaa ärsykkeenä olevalla NP:llä *virolaisen taiteilijaryhmä Demodictuksen elämän, vapauden, kuoleman ja hengen pohdinnoista*, joka viittaa arvioitavien teosten sisältöihin. Virkkeessä 3 katsoja kielentyy nollapersoonaisesti, jolloin tarkastelu siirtyy jälleen geneerisemmälle tasolle. Samoin predikaattina on jälleen episteeminen verbiketju (*saattoi nauttia*). Ärsykkeenä on NP *riemukkaasta kokonaisvaikutelmasta*, joka viittaa koko näyttelyn tuottamaan vaikutelmaan.

Seuraavan esimerkin kontekstikritiikissä arvioidaan kolmen eri kuvanveistäjän töitä ja eritellään niistä mieleen tulevia vaikutteita ja vaikuttajia:

24) Voisi ehkä todeta, että nykyään on erilaisten päällekkäisten kertaustyylien aika. Enkä minä ainakaan valita siitä. Katsojan on helppo samastua monenlaisiin tyyliin ja perinteisiin, ja *minä* ainakin **nautin** näistä nuorista veistäjistä. (4/2013 Otso Kantokorpi: Onko abjekti ja kuin nature morte?)

Tässä tapauksessa kriitikko viittaa itseensä yksikön ensimmäisellä persoonalla ja nostaa oman tunnekokemuksensa esimerkiksi esimerkin 23 tavoin (vrt. *Minä esimerkiksi nauttin* –). Ärsykkeenä on NP *näistä nuorista veistäjistä*, jolla kriitikko viittaa taiteilijoihin ja tarkemmin heidän taiteeseensa. Liitepartikkeli *ainakin* luo vaikutelman vastakkaisten näkemysten ja kokemusten mahdollisuudesta ja tuntuu kysyvän lukijalta, nauttiiko tämä veistäjien työstä. Esimerkin 23 tavoin virkkeessä tapa kielentää katsojaa vaihtuu *katsoja*-lekseemistä *minään*.

Nauttia ei esiinny aineistossa ainoastaan finiittiverbinä, vaan myös partisiippi-muodossa, kuten tapahtuu seuraavassa esimerkissä, jossa se on VA-partisiipin monikon illatiivimuodossa:

25) Kuvat huusivat seiniltä katsojat ulos galleriasta. Silmänpieksennästä **nautti-ville** se aiheutti suuren ilon. (2/2011 Erkki Pirtola: Kuolema ei ole paha)

VA-partisiipilla kriitikko konstruoi katsojaryhmän, jolle rajut kuva-aiheet tuottavat nautintoa. Tähän ryhmään voi lukijakin halutessaan liittää itsensä.

Kuten yllä mainitsin, jakaa verbi *kaivata* verbin *nauttia* kanssa toiseksi yleisimän kokijasubjektillisen tunneverbin sijan. Kielitoimiston sanakirjan antamat verbille *kaivata* merkitykset: 'ikäväidä', 'surra'; 'haluta', 'toivoa' (KS 2006 s. v. *kaivata*). Aineistoni kritiikeissä verbillä ilmaistaan arvioitavan näyttelyn tai teosten puutteita tai esimerkiksi sisällöllisiä toiveita. Tällöin verbi saa merkityksen 'toivoa'. Katsojaa kielennetään *kaivata*-verbin yhteydessä lähes kaikissa aineistoni tapauksissa – yhtä nolla-persoonaa lukuun ottamatta – yksikön ensimmäisessä persoonassa.

Seuraavaan esimerkkiin on tiivistynyt kolme kuudesta aineistoni *kaivata*-verbin esiintymästä:

26) (1) **Jäin kaipaamaan** sellaista maalauksen fyysisyyttä, joka toisinaan on sananmukaisesti huimannut minua, sitä kliseistä *maalauksen riemua* [kursiivit kirjoittajan], sitä pakotonta ja irrationaalista, jonka aina silloin tällöin koen. – – (2) **Huomasin kaipaavani** – jälleen kai vanhanaikeisesti – abstraktia maalausta, joka olisi vapauttanut minut tulkintojen ja ymmärtämisen pakosta – siitä älyllisestä pakkopaidasta, jonka hyvä maalaus riisuu sulavasti vietellen.

(3) Kun kerran tilaa käsiteltiin, **kaipasin** myös taiteen avulla jonkinlaista siirtymää taiteenulkoisiin tiloihin. (5/2013 Otso Kantokorpi: Maalaustaiteen tila)

Katkelmassa havainnollistuu hyvin *kaivata*-verbin käyttö evaluoinnin keinona: siitä ilmenee, että kriitikko olisi kaivannut näkemältään ja kokemaltaan jotain muuta. Tähän viittaavat virkkeiden 1–3 alleviivatut ärsykkeinä olevat NP:t *maalauksen riemua*, *abst-*

raktia maalausta ja jonkinlaista siirtymää taiteenulkoisiin tiloihin, jotka viittaavat kriitikon taiteelta toivomiin ominaisuuksiin. Kuten yllä mainitsin, on *kaivata*-verbin yhteydessä yksikön ensimmäinen persoona yleinen tapa kielentää katsojaa – tässäkin esimerkiksi jokainen esiintymä on yksikön ensimmäisessä persoonassa. Katsoja on siis kaikkien esiintymien yhteydessä kokija, ja katkelma on kokonaisuudessaan kriitikon oma kokemuksen reflektointia. Imperfekti palauttaa tapahtumat jälleen jo koettuun näyttelykäyntiin.

Aineiston ainoa nollasubjektin kanssa esiintyvä *kaivata*-esiintymä on seuraavanlainen:

27) Näyttelyn luonto- ja maisema-aiheiset teokset ovat hienoja; niissä pilkahtaa jokin, jossa on hieman helpompi hengittää, ilman rooleja tai identiteetin vaatimuksia. Sellaisia hengähdystaukoja [0] **kaipaa** Pelkosen sittenkin melko itseriitteisessä maailmassa, jonka kanssa [0:n] voi olla melko vaikea kommunikoida, jos [0] ei satu kuulumaan samaan ”laumaan”. (Taide 2/2012 Katja Matikainen: Kuinka huivi sidotaan)

Esimerkki poikkeaa esimerkistä 26 nollapersoonaisuutensa lisäksi myös aikamuodoltaan. Presens luo esimerkkiin nollapersoonan seurana lukijalle samastumisen paikan. Kriitikko on taidenäyttelyä tarkastellessaan kokenut kuulumattomuutta taiteilijan *laumaan*, joka koostuu samankaltaisen identiteetin omaksuneista ihmisistä. Tämän kokemuksen hän välittää lukijalle ja ilmaisee samanlaisen kokemuksen olevan mahdollinen myös muille näyttelykävijöille – lukijalle mukaan lukien.

Kuten olen yllä osoittanut, on yksikön ensimmäinen persoona yleisin tapa kielentää katsojaa – ja näin ollen myös kokija – aineistossani esiintyvien kokijasubjektillisten tunneverbien yhteydessä. Tämän lisäksi samoissa tehtävissä esiintyy joitain nollapersoonia ja jokunen geneerinen *katsoja*-lekseemi. Seuraava esimerkki on aineistossani sangen kiinnostava poikkeus, sillä siinä katsoja kielentyy monikon ensimmäisen persoonan verbimuodossa:

28) **Iloitkaamme**, että nykytaiteessa on vielä jotain omanlaistaan, jonka [0] voi tunnistaa alkuperältään, ennen kuin taide muuttuu taidetuotteeksi, jonka ”pinnassa” voi olla minkä tahansa maan leima. (5/2012 Kari Alatalo: Kuvataidetta Suurvirren soudessa)

Tämä esimerkki on poikkeuksellinen myös sen vuoksi, ettei se aiempien esimerkkien tavoin kielennä taidetapahtumaan liittyvää taidekokemusta. Tämän sijaan kriitikko kutsuu monikon ensimmäisen persoonan imperatiivilla lukijan iloitsemaan kanssaan nyky-

taiteen tilasta. Monikon ensimmäinen persoona aiheuttaa tulkinnan samanmielisestä yhteisöstä, jonka oletettu jäsen on henkilö, jolla on jonkinlainen odotettu tietotaso taiteen tilasta. Toisin sanoen kritiikin oletettu lukija tuntee nykytaiteen tilan ja on näin ollen oletettavasti taidealan harrastaja tai ammattilainen.

4.2.3 Psykofyysiseen kokemukseen viittaavat verbit

Tähän mennessä käsiteltävät verbit ovat kielentäneet ensisijaisesti tunnekokemuksen psyykkistä ulottuvuutta. Tässä luvussa on kuitenkin ilmennyt, että tunnekokemuksella mitä yleisimmin myös fyysinen ulottuvuus. Tämä alaluku käsittelee aineiston verbejä, jotka voivat kontekstista riippuen viitata joko kokijan psyykkiseen tai fyysiseen reaktioon. Ryhmään kuuluu myös verbejä, jotka kuvaavat psyykkisen reaktion aiheuttamaa fyysistä reaktiota (ts. psykofyysistä kokemusta). Nämä verbit ovat mielenkiintoisia erityisesti sen takia, että ne ilmentävät ihmisen psykofyysistä luonnetta, kehon ja mielen toimintojen kiinteää yhteyttä. Aineistossani esiintyy seuraavanlaisia psykofyysiseen reaktioon viittaavia verbejä: *säväyttää, herättää, uuvuttaa, naurattaa, huimata, hymyilyttää, havahduttaa, pysäyttää* ja *pysähdyttää*. Näistä yleisimmät ovat verbit *herättää* viidellä esiintymällään ja *pysäyttää* neljällä esiintymällään.

Kuten aiemmin mainitsin, Pörn (2004: 146–151) tulkitsee psykofyysiset verbit osaksi tunnekausatiivien joukkoa ja nimeää ne fyysis-psykykkisiksi tunnekausatiiveiksi, joita edustavat esimerkiksi verbit *heikottaa, haukottaa, oksettaa* ja *pyörryttää*. Pörn luokittelee osaksi tunnekausatiivien joukkoa myös fyysiset tunnekausatiivit (esim. *hikoiluttaa, yskittää, janottaa, hengästyttää*), jotka on hänen mukaansa lähes mahdoton tulkita psyykkisesti. (Mts. 151–153.) Tässä alaluvussa käsiteltävät psykofyysiset verbit eivät ole nähdäkseni tulkittavissa merkitykseltään ainoastaan fyysisiksi. Tulkitsenkin aineiston psykofyysiset verbit merkitykseltään samanaikaisesti sekä psyykkisiksi että fyysisiksi, kuten pian ilmenee.

Verbi *pysäyttää* on kontekstisidonnaiselta merkityssisällöltään moninainen: sen voi ymmärtää viittaavan kontekstistaan riippuen joko psyykkisenä (’pysäyttää ajattelemaan’) tai fyysisenä pysähtymisenä (’pysäyttää paikoilleen’). Kielitoimiston sanakirjan mukaan verbin *pysäyttää* saa kontekstistaan riippuen jonkin seuraavista merkityksistä: ’panna tai saada pysähtymään’, ’seisauttaa’, ’lopettaa’, ’keskeyttää’, ’tyrehdyttää’. Kielitoimiston sanakirja antaa myös mentaaliverbitulkinnan kannalta tärkeän esimerkin

Tapahtuma, joka pysäytti (ajattelemaan). (KS 2006: s. v. *pysäyttää*.) Seuraavissa esimerkeissä *pysäyttää* toimii kiinnostavan polyseemisesti:

29) *Katja Papun luonnollisen kokoinen vahtomuovinen poliisiauto PI541* **pysäyttää** [0:n] esikuvaansa tehokkaammin. (4/2012 Jonna Hyry: Teoksesta tuotteeksi, museosta tavarataloksi)

30) Koska Wardi määrityksi useampien mielessä väriksi, mustavalkoisuus järkytti ja ravisutti monia, minua muiden joukossa. *Taidesalongin näyttely* ei sisältänyt tällaisia yllätyksiä, [←0] mutta **onnistui** kuitenkin **pysäyttämään** [0:n]. (5/2011 Juha-Heikki Tihinen: Tyyli tunnetuksi)

Esimerkissä 29 kirjoittaja leikittelee poliisiauton oletetulla tehtävällä: poliisiauto pysäyttää ylinopeutta ajavan kuskin. Erimerkkilauseessa pysäyttävä ärsyke on kuitenkin NP *Katja Papun luonnollisen kokoinen vahtomuovinen poliisiauto PI541*, prototyypin poliisiauton tehtäviin kykenemätön taideteos, joka pikemminkin pysäyttää katsojan äärelleen. Teos siis pysäyttää katsojan sekä fyysisesti että psyykkisesti: sen vaikutuksesta katsoja jää aloilleen pysähtyen mahdollisesti ihmettelemään juuri näkemäänsä ja ajattelemaan sen hänessä aiheuttamia reaktioita.

Esimerkissä 30 *pysäyttää*-verbi on MA-infinitiivimuodossa osana verbiketjua (*onnistui pysäyttämään*). Lauseen pysäyttävänä ärsykkeenä on puolestaan NP *Taidesalongin näyttely* ja kokijana jälleen nollapersoonana. Tässä yhteydessä pysäyttämisen merkitys ei sisällä vastaavaan sanaleikkiä kuin esimerkissä 29, vaan se viittaa puhtaammin psyykkiseen reaktioon: näyttely ei ollut yllätyksellinen, mutta onnistui pysäyttämään. *Pysäyttää* sisältää myös tässä yhteydessä fyysisen pysähtymisen lisäksi merkitykset 'pysäyttää katsomaan' ja sen myötä 'pysäyttää ajattelemaan'. Katsojan pysähtyminen näyttelyn äärelle voidaan siis tulkita näyttelylle jonkinasteiseksi ansioksi.

Tarkasteltaessa kokijaa esimerkeissä 29 ja 30 on huomionarvoista se, että kummassakin esimerkivirkkeessä se on nollapersoonainen. Esimerkissä 29 nollapersoonana viittaa kriitikkoa laajempaan katsojajoukkoon luoden vaikutelman siitä, että teos pysäyttää kenet tahansa. Esimerkissä 30 nollan voi tulkita viittaavan anaforisesti edeltävän virkkeen yksikön ensimmäisen persoonan partitiiviin (*minua muiden joukossa*). Tempuksen ollessa imperfekti ja kirjoittajan viitatessaan itseensä aiemmassa virkkeessä yksikön ensimmäisellä persoonalla voidaan päätellä, että kuvailtava hetki viittaa kirjoittajan aiemmin kokemaan tilanteeseen ja näin ollen kriitikon sen aikana saamiin vaikutelmiin. On siis pääteltävissä, että esimerkivirkkeissä kriitikko reflektoi omaa kokemus-

taan luoden sen oheen myös lukijalle ennakko-odotuksia siitä, minkälaisia tuntemuksia näyttely saattaa katsojassaan aiheuttaa.

Myös seuraavassa esimerkissä katsojaa kielennetään nollapersoonaisesti:

31) (1) Kesänäyttelyksi Suomi kutsuu on varmasti onnistunut valinta. (2) *Nostalginen suomikuvasto* **pysäyttää** [0:n] ja saa näyttelyvieraan hyvälle tuulelle. (3/2011 Jukka Järvinen: Suomi -brandin rakentajat)

Virkkeessä 2 kokijana on jälleen nollapersoonana ja ärsykkeenä teoskokonaisuuteen viittaava NP *nostalginen suomikuvasto*. Nollapersoonana rinnastuu kiinnostavasti seuraavan lauseen kokijana olevaan NP:en *näyttelyvieras*. Pysähtymiskokemus on edelleen yleistävä ja mahdollinen näyttelyn koko katsojakunnalle. Myös virkkeen tekstiyhteys puhuu yleistettävän kokemuksen puolesta: Toteamalla näyttelyn (*Suomi kutsuu*) olevan kesänäyttelyksi onnistunut valinta kriitikko viittaa tunnetusti runsaasti katsojia kerääviin kesäisiin laajalle yleisölle suunnattuihin taidetapahtumiin. Näyttelyn on näin ollen tarkoitus pysäyttää ja saada mahdollisimman moni näyttelyvieras hyvälle tuulelle.

Seuraavaksi käsiteltävä verbi *havahduttaa* voi merkitä kontekstistaan riippuen joko psyykkistä havahtumista ('havahtua ymmärtämään') tai fyysisistä havahtumista ('havahtua hereille'). *Havahduttaa* toimii aineistossa jokseenkin *pysäyttää*-verbin tavoin, kuten ilmenee seuraavasta esimerkistä:

32) Riekki valmistelee taideteoksen muotoon työstettyjä moraliteetteja tai jopa saarnoja, *joiden* tarkoituksena on **havahduttaa** katsoja. (5/2011 Juha-Heikki Tiinen: Tyyli tunnetuksi)

Esimerkissä 32 relatiivipronomini *joka* viittaa NP:en *taideteoksen muotoon työstettyjä moraliteetteja tai jopa saarnoja*, joka toimii virkkeen ärsykkeenä. Kokijaobjektina katsojaan viittaava on geneerinen *katsoja*, jonka taiteilija pyrkii havahduttamaan teoksillaan. Kriitikko viittaa sanomallaan taiteilijan (*Riekki*) tapaan tehdä teoksia, joissa kohtaavat yksityiskohdat ja yhteiskuntakriitikki. Tässä yhteydessä *havahduttaa* viittaa taiteilijan haluan havahduttaa näyttelyvieras ymmärtämään *moraliteettiensa* ja *saarjojensa* takana oleva viesti.

Seuraava esimerkki on tunneverbeiltään runsas ja sisältää myös aineiston psykofyysisistä verbeistä yleisimmän, *herättää*-verbin. Kriitikin puheenaiheena on taiteilijan 1980-luvun tuotanto, minkä vuoksi kerronta kulkee imperfektissä.

33) *Maalaukset* suorastaan **vavisuttivat** suomalaista taidekenttää, *ne ihastuttivat* ja **innostuttivat** [0:aa], mutta **herättivät** samalla kritiikkiä, joka osittain muuttui epäilyiksi taiteilijan alkuperäisistä tarkoituksista. (2/2013 Petr Rehor: Kahden sukupolven maailmojen kaleidoskooppi)

Tässä yhteydessä verbin *vavisuttaa* kokijatäydennyksenä on mielenkiintoisesti NP *suomalainen taidekenttä*, johon vaikuttaa teoksiin viittaava ärsyketäydennys NP *maalaukset*. Katsoja ei siis ole ainoataan kriitikko, vaan kaikki suomalaisen taidekentän toimijat, koko suomalainen taideyleisö. Verbeillä *ihastuttaa* ja *innostuttaa* sekä ilmauksella *herättää kritiikkiä* kriitikko avaa maalausten vavisuttavuutta, joka näyttäytyy niiden kautta kentällä tapahtuneena kaksijakoisena liikkeenä, sekä positiivisina että epäilevinä reaktiivina. Verbiä *vavisuttaa* esiintyy kielenkäytössä perinteisemmin puhuttaessa suurista luonnonmullistuksista tai kontrolloimattomista voimista (*Maanjäristys vavisutti kylää, Räjähdyks vavisutti lähialueiden rakennuksia*) (KS 2006: s. v. *vavisuttaa*). Teokset vertautuvat siis luonnonvoimiin ja vähintäänkin laaja-alaisesti vaikuttavaan kriisiin.

Herättää on aineiston psykofyysiseen kokemukseen viittaavista verbeistä kenties kiinnostavin, sillä se esiintyy poikkeuksetta katsojaan viittaamattoman objektitäydennyksen kanssa (*herättää jotakin*). Tällaisissa tapauksissa se toimii kausatiivina (VISK 2004: § 463). Edellisessä esimerkissä 33 se sai täydennyksekseen NP:n *kritiikkiä* viitaten aiempaan tapahtumaan, jossa taiteilijan tuotantoa kritisoitiin. Katsoja on kuitenkin tulkittavissa mukaan tapahtumaan, sillä kritiikki tai muu heräävä ajatustoiminnan tulos herää hänen mielessään. *Herättää* esiintyy aineistossa myös seuraavanlaisissa yhteyksissä:

34) *Näyttelyn materiaali* – joka siis tosiaan on etupäässä lautasia ja kuppeja – **pystyy herättämään** monenlaisia oivallisia huomioita (kunhan aina ähkyn uhatessa [0] kulauttaa kyytipojaksi näyttelyn seiniltä huiman kiinnostavia agitaation valokuvia Eremitaasin kokoelmista). (4/2011 Pessi Rautio: Agitaation keräilylautaset)

35) Sinervon pigmenttivedokset erilaisista taivaankappaleista eivät ehkä ensisilmäyksellä lumoa, mutta *toiston ja variaation yhdistelmä herätti* kasvavaa mielenkiintoa valokuvaajaa kohtaan. (5/2011 Juha-Heikki Tihinen: Tyyli tunnetuksi)

36) Pistoletton ajattelua on harvinaisen helppo jäljittää, kun teokset ja ideat seuraavat toisiaan tiukan kronologisesti. [0] Voi kuvitella, miten juuri *tämä kiiltävä maalauksen pinta on herättänyt* ajatuksen peilille maalaamisesta. (3/2011 Raisa Jäntti: Vakava testilaboratorio)

Esimerkissä 34 *herättää* esiintyy MA-infinitiivisenä täydennyksenä verbiketjussa *pystyy herättämään* ja saa objektitäydennyksekseen NP:n *monenlaisia oivallisia huomioita*.

Ärsykkeenä on NP *näyttelyn materiaali*. Esimerkissä 35 objektina on NP *kasvavaa mielenkiintoa valokuvaajaa kohtaan* ja subjektina NP *toiston ja variaation yhdistelmä*.

Esimerkeissä 33 ja 34 objektipaikalla olevat ”heräävät” asiat ovat katsojan ajatus-toiminnan tulos (huomio, mielenkiinto). Esimerkissä 36 sitä vastoin kriitikko pyrkii ymmärtämään taiteilijan ajatuksia. Objektina on NP *ajatuksen peilille maalaamisesta* ja ärsykkeenä NP *tämä kiiltävä maalauksen pinta*. Kriitikon ääni kuuluu episteemisessä verbiketjussa [0] *voi kuvitella*, jolla kriitikko viittaa geneeriseen mahdollisuuteen kuvitella taiteilijan mielessä heränneen mahdollisuus peilin pinnalle maalaamisesta.

Yllä käsiteltyjen verbien yhteydessä – *herättää*-verbiä lukuun ottamatta – katsojaa edustaa lähes poikkeuksetta nollapersoonaa ja joissain tapauksissa geneerinen *katsoja*-lekseemi. Psykofyysiseen kokemukseen viittaavilla verbeillä ei täten viitata korosteisesti ainoastaan omaan kokemukseen, toisin kuin kokijasubjektillisilla verbeillä. Seuraava esimerkki esittää ainoan poikkeuksen aineiston psykofyysisten verbien yhteydessä esiintyvistä kielentämisen tavoista, *minä*-kokijan:

37) Vaikka Pakarinen taitaakin olla sekä aika romanttinen että vakavahenkinen ja vähän paatoksellinenkin, antavat teokset tilaa humoristisellekin lähestymistavalle. Ainakin minua taidehistorian turhuuksien turhuus **alkoi** vähän **naurattaa**. (4/2011 Otso Kantokorpi: Dokumentin poetiikkaa)

Tässä tapauksessa verbi *naurattaa* esiintyy infinitiivisenä osana verbiketjua *alkoi naurattaa*. Katsojaan viitataan yksikön ensimmäisen persoonan pronomiinilla *minua* ja ärsyke on NP *taidehistorian turhuuksien turhuus*. Vaikka kriitikko viittaa *minulla* lähtökohtaisesti vain itseensä, synnyttää sen etutäydennyksenä oleva inkluusiivinen fokuspartikkeli *ainakin* implikaation ’vähintään minua’ (VISK 2004: § 840). Näin ollen kriitikko olettaa *taidehistorian turhuuksien turhuuden* naurattavan todennäköisesti myös joitakuita muita katsojia.

Aineistossani esiintyy myös joitain psykofyysiseen kokemukseen liittyviä ilmauksia, jotka eivät ole luokiteltavissa tunneverbien luokkaan mutta ovat silti huomionarvoisia ja kiinnostavia. Näitä ovat seuraavat: *saattaa havaita vahvan fyysisen kosketuksen tunteen, tulee katsojallekin lämmin olo, teki paha katsoa*.

38) Galleriaan astuessa [0] **saattaa havaita vahvan fyysisen kosketuksen tunteen**, joka välittyy näyttelyssä mm. sen perusratkaisun kautta. (5/2011 Petr Rehor: Galleria ja galleria)

39) Tällaisesta laajemmasta kokonaisuudesta **tulee katsojallekin lämmin olo**. (6/2011 Otso Kantokorpi: Keskinäkökertaisen taiteen erinomaisuudesta)

40) Oikein **pahaa [0] teki katsoa** teknistä kikkailua. (5/2011 Otso Kantokorpi: Keskinäkökertaista avantgardea)

Esimerkissä 38 näköhavaintoverbien luokkaan luokiteltavissa oleva *havaita* esiintyy merkityksessä *huomata*. Episteeminen verbiketju *saattaa havaita* saa täydennykseksen NP:n *vahvan fyysisen kosketuksen tunteen*. Näin kriitikko ilmaisee näyttelyn hänessä tuottavaa fyysistä kokemusta. Esimerkissä 39 NP-subjekti *lämmin olo* rinnastuu positiiviin tunteisiin, jotka saavuttavat katsojan näyttelykäynnin aikana. Esimerkissä 40 ilmaus *tehdä pahaa* viittaa kriitikon näyttelyssä kokemaan pahoinvointiin, joka on tässä yhteydessä tulkittavissa metaforisesti henkisenä pahoinvointina. Toisaalta negatiivinen tunnekokemus voi tuntua myös pahoinvointina, psykosomaattisena reaktiona. Tällä tavalla kriitikko evaluoi negatiivisesti näkemäänsä taiteen ripustusteknisiä tekijöitä.

Kuten yllä olen osoittanut, ovat monet kuvataidekriitikeissä esiintyvät tunneverbit polyseemisiä ja kontekstistaan riippuen tulkittavissa merkitykseltään joko fyysisiksi tai psyykkisiksi. On ollut kiinnostavaa havaita, että tunnereaktiot ja fyysiset reaktiot ovat lopulta monissa tapauksissa hyvin lähellä toisiaan. Yllä tarkasteleman aineisto on osoittanut, että kuvataidekriitikeille on vakiintunut tapa kuvata taidekokemusta siihen liittyvien tunnekokemuksia, psykofyysisiä reaktioita ja fyysistä kokemusta kielentävillä tunneverbeilla.

4.3 Kognitioverbit

Olen jakanut aineistoni kognitioverbit kahteen luokkaan: ymmärtämis- ja ajatteluverbeihin sekä näköhavaintoverbeihin.

Aineistossani esiintyvät kognitioverbit ja niiden esiintymismäärät selviävät seuraavalla sivulla olevasta taulukosta 2. Kognitioverbien luokat ovat aineiston yleisimmät verbiluokat suhteessa tunneverbeihin. Vaikuttaakin siltä, että kuvataidekriitikeille on tyypillisempää mentaaliverbeillä tapahtuva ajattelu- ja katsomistapahtumien kuin tunnekokemusten ilmaiseminen. Katsottaessa tarkemmin aineiston kognitioverbejä on todettavissa, että ymmärtämis- ja ajatteluverbeillä on suhteessa enemmän esiintymiä suhteessa näköhavaintoverbeihin. Yksittäisiä ajatteluverbejä (15 verbiä) on huomattavasti runsaammin kuin näköhavaintoverbejä (neljä verbiä). Myös esiintymätasolla ajattelu-

verbit (72 esiintymää) päihittävät näköhavaintoverbit (59 esiintymää). Kognitioverbeistä yleisimmät ovat *katsoa* 26 esiintymällään ja *nähdä* 23 esiintymällään. Ajatteluverbeistä yleisimmät ovat *huomata* 13:sta, *ajatella* 10:llä ja *ymmärtää* 10 esiintymällään.

Taulukko 2. Aineiston kognitioverbien luokitus

Kognitioverbit			
Ymmärtämis- ja ajatteluverbit		Näköhavaintoverbit	
Verbi	Esiintymät	Verbi	Esiintymät
<i>ajatella</i>	10	<i>havaita</i>	3
<i>hahmottaa</i>	5	<i>katsella</i>	7
<i>huomata</i>	13	<i>katsoa</i>	26
<i>jäsennellä</i>	1	<i>nähdä</i>	23
<i>kuvitella</i>	4		
<i>käsittää</i>	2		
<i>mieltää</i>	1		
<i>paneutua</i>	1		
<i>pohdiskella</i>	1		
<i>pohtia</i>	8		
<i>päätellä</i>	1		
<i>tajuta</i>	5		
<i>tulkita</i>	5		
<i>tunnistaa</i>	5		
<i>ymmärtää</i>	10		
Yht.	15	4	59

4.3.1 Ymmärtämis- ja ajatteluverbit

Tässä alaluvussa katsotaan tarkemmin ymmärtämis- ja ajatteluverbejä, joita tarkastelen saman luokan edustajina: verbeinä, jotka viittaavat huomaamiseen, ymmärtämiseen ja ajatteluun. Tämän luokan verbit ilmaisevat tavallisimmin subjektin kognitiivisia tiloja ja prosesseja (Pajunen 2001: 309) ja ovat aineistossa verrattain yleisiä ja toistuvia. Aineistoni kattaa ymmärtämisverbit *tajuta*, *ymmärtää*, *hahmottaa*, *tunnistaa*, *mieltää* ja *huo-*

mata sekä ajatteluverbit *pohdiskella, pohtia, ajatella, miettiä, tulkita, päätellä, kuvitella, jäsenellä, käsittää, paneutua*.

Verbi *huomata* on 13 esiintymällään aineistoni ajatteluverbeistä yleisin. Kielitoimiston sanakirja antaa sille seuraavat merkitykset: 'havaita', 'erottaa', 'saada selville', 'keksiä', 'panna merkille' sekä 'oivaltaa', 'käsittää', 'ymmärtää', 'tajuta', 'älytä', 'tode-ta' (KS 2006: s. v. *huomata*). Aineistossani verbi esiintyy kahdessa merkityksessä, jotka selvästi nousevat esiin Kielitoimiston sanakirjankin merkityslistalta: havaitsemismerki-tys ja ymmärtämismerkitys. Ymmärtäminen onkin tärkeä havaitsemista seuraava ele-mentti esteettisessä elämyksessä ja tiukemmin rajattuna myös taide-elämyksessä (ks. esim. Vuorinen 2001: 14–15).

Huomata on hyvä esimerkki kognitioverbistä, joka ilmaisee havainnon ja ymmär-tämisen suhdetta. Monessa aineistoni tapauksessa onkin melko hankala erottaa, esiin-tyykö verbi kontekstissaan juuri jommassakummassa merkityksessä, pikemminkin se on kerroksellisesti molemmissa. Pajunenkin (2001: 309) toteaa sen olevan episteemisesti käytetty inkoatiivinen perkeptioverbi. Toisin sanoen *huomata* ilmaisee tietoisin havainnon syntymistä. Seuraavilla esimerkkitarkastelmilla havainnollistan huomaamisen merki-tysten kerroksellisuutta.

41) Hieman banaalisti ilmaistuna *katsoja huomaa pitävänsä teoksista* vaikka ei ymmärräkään miksi, mikä jopa vähän harmittaa – siis laittaa ajattelemaan. (2/2013 Otso Kantokorpi: Rujosti tuplaten)

42) (1) Yhtenä ongelmana koen figuratiivisuuden, joka tuntuu taas leimaavan maa-lauksen uudempia trendejä. (2) **Huomasin kaipaavani** – jälleen kai vanhanaikaisesti – abstraktia maalausta, joka olisi vapauttanut minut tulkintojen ja ymmärtämisen pakosta – siitä älyllisestä pakkopaidasta, jonka hyvä maalaus riisuu sulavasti vietel-len. (5/2013 Otso Kantokorpi: Maalaustaiteen tila)

Esimerkeissä 41 ja 42 katsoja-kokija ymmärtää teosten herättäneen hänessä tunnekoke-muksen. Tätä ilmaistaan kummassakin konstruktiolla *huomata* + VA-partisiippi (*huo-maa pitävänsä; huomasin kaipaavani*). Toisin sanoen ärsyke-objektina on referatiivira-kenne (40 *pitävänsä*; 41 *kaipaavani*), jolla kriitikko referoi näyttelykäynnin aikaisia ajatuksiaan. *Huomata* voi saada objektikseen referatiivirakenteen havaintoa ja kognitio-ta ilmaistessaan. (VISK 2004: § 473, 538.) Näin tapahtuu kummassakin esimerkissä, joissa kielenetään huomion kiinnittymistä tiettyyn tunnekokemukseen (pitäminen, kai-puu).

Yllä olevissa esimerkeissä katsojaa kielennetään eri tavoin. Imperfekti esimerkissä 42 palauttaa kokemuksen kriitikon näyttelykäynnin aikaisiin tapahtumiin. Kriitikko myös viittaa itseensä kokijana yksikön ensimmäisessä persoonassa. Esimerkissä 41 puolestaan tapahtuvat ovat preesensissä ja kokijapaikalla on geneerinen *katsoja*-lekseemi, jolla kriitikko tuo koetun intersubjektiiviselle tasolle ja liittää lukijan kokemuksensa piiriin.¹²

Seuraavassa esimerkissä tapahtumahetkenä on aiemmista esimerkeistä 41 ja 42 poiketen kritiikin kirjoitushetki, ja kriitikko viittaa senhetkiseen ajatustapahtumaan:

43) **Huomaan**kin tästä kirjoittaessani, että teoksia yhdistää poismeno ja suru joka sattuu. (5/2012 Kari Alatalo: Kuvataidetta Suvivirren soudessa)

Esimerkissä kriitikko viittaa itseensä yksikön ensimmäisessä persoonassa. Ärsykkeenä – ts. huomion kohteena – on alisteinen *että*-lause. Kiinnostavaa on se, että huomio kiinnittyy arvioitavan näyttelyn teoksia toisiinsa yhdistäviin piirteisiin, vaikka huomaaminen tapahtuu näyttelykäynnin jälkeen. Huomaaminen on näin ollen tulkittavissa ymmärtämiseksi, jonka taustalla on muisto näyttelyssä havaituista teoksista.

Seuraavissa esimerkeissä 44–46 *huomata* esiintyy havaitsemismerkityksessä:

44) Ja usein se, mikä on tärkeintä, on kuvan keskellä, symmetrisesti, että sen varmasti [0] **huomaa**, osaa sieltä poimia. (5/2011 Sanna Sarva: Pistetäänkö leikiksi?)

Esimerkissä 43 katsojan huomion kohteena on teoksen keskelle sijoitettu elementti, *se, mikä on tärkeintä*. Kokijapaikalla oleva nollapersoonaa viittaa laajaan joukkoon ihmisiä, kaikkiin teosta tarkastelleisiin ja tulevaisuudessa tarkasteleviin. Modaalinen adverb *varmasti* korostaa tapahtuman todennäköisyyttä ja suoranaista varmuutta (VISK 2004: 667). Kriitikko siis puhuu elementistä, joka on kenen tahansa huomattavissa.

45) Helsingin Bulevardilla kävellessä [0] **huomaa** merkillisen näyttelyn. Huone toisensa perään täynnä kuvia, hieman lastenkirjamaisesti maalattuja olentoja. – – Liikutaan siis aika lailla kitchin lajeissa, mutta niin, että asiat risteytyvät lievästi oudoksuttavalla tavalla, tai sitten söpö on viety niin yli ja yhteen suuntaan, että jo se sinänsä tekee kuvasta hämmentävän, ja siis hyvän. (4/2013 Pessi Rautio: Aikuisten oikeaa taidetta)

Esimerkissä 45 katsojan huomion kohde on NP:n *merkillinen näyttely* koodaama näyttelykokonaisuus. Esimerkkikatkelma on kritiikin ensimmäinen kappale, joka kuvailee ja luonnehtii näyttelykokonaisuutta. Kriitikko on etäännytynyt kerronnan taustalle ja kappale

¹² Esimerkin 42 tunneverbiesiintymät käsitellään alaluvussa 4.2.2 esimerkissä 19 sivulla 42 ja esimerkissä 26 sivulla 47.

leen pääosassa on näyttely. Katkelmassa kriitikko fokusoi huomionsa vaihteittain näyttelyn koostaviin tekijöihin. Huomaamistapahtuman alku sijoittuu kadulle näyttelytilan ulkopuolelle. Tämän jälkeen siirrytään näyttelyhuoneisiin, minkä jälkeen huomioidaan näyttelyn sisältö eli tarkasteltavat teokset ja annetaan niille sisältöjä ja tyyllisiä ominaisuuksia.

Edellisissä esimerkeissä 44 ja 45 kokijana on nollapersoona, jonka kautta huomaamistapahtuma siirtyy intersubjektiviiviselle tasolle. Esimerkki 46, jossa *huomata* on edelleen havaitsemismerkityksessä, eroaa näistä kahdesta kiinnostavalla tavalla:

46) Hämärrettyyn Tukiaisen ateljeehen oli nyt sijoitettu aavistuksen irvailevia, mutta pääasiassa kunnioittavia esineitä, asetelmia, monitorikuviakin. [0] Ei voinut olla edes varma, **pystyikö** [0] kaikkeaa edes **huomaamaan**, edes oltuaan tilassa kauan. (4/2013 Pessi Rautio: Best of Summer 13)

Esimerkissä 46 kerronta on imperfektissä, jolla rekonstruoidaan kriitikon näyttelykäyntiä. Kiinnostavaa onkin se, että kokijana on nollapersoona, jota ei voi aiempiin esimerkkien 44 ja 45 tavoin tulkita täysin kokemusta yleistäväksi. Huumon (2006: 146) mukaan imperfektissä esiintyvä nollapersoona tulkitaan viittaamaan puhujaan itseensä. Näin tapahtuu myös tämän esimerkin yhteydessä.

Koska aineiston ajatteluverbien esiintymämäärät ovat tunneverbeihin esiintymämääriä huomattavammat, voi ajatteluverbien käytöstä tehdä selkeämpiä johtopäätöksiä. Seuraavaksi kuvailen niiden käyttöä aineistossa yleisien muodon ja merkityksen perusteella rajautuneissa ryhmissä.

Modaaliverbien ja ajatteluverbien muodostavat verbiketjut, joilla tarjotaan tapoja ajatella ja ymmärtää, ovat aineistossa verrattain yleisiä. Näistä yleisimpiä ovat episteesmit mahdollisuutta ilmaisevat ketjut, jotka muodostuvat seuraavalla tavalla: *voida ~ saattaa ~ on mahdollista* + A-infinitiivi. Puhuja esittää tämänkaltaisilla ketjuilla monesti arvionsa asiointilan todennäköisyydestä (VISK 2004: § 1556, 1571). Aineistoni tapauksissa ne on tulkittavissa pikemminkin kirjoittajan tavoiksi arvioida kokemuksensa subjektiivisuutta. Toisin sanoen kriitikko esittää lukijalle – mitä todennäköisimmin – itse valitsemansa ajattelutavan. Tämä havainnollistuu seuraavissa esimerkkikatkelmissa.

Seuraavassa esimerkissä 47 esiintyvä väljästi episteeminen *voida* saa infinitiiviseksi täydennykseksen ajatteluverbin *ajatella*.

47) (1) Ehkä ihmishahmo on tarkoitettu muistuttamaan [0:a] myös siitä, että talouden tulisi olla ihmisten palveluksessa. (2) Vai onko nykyinen jumalamme talo-

us, raha tai teknologia? (3) [0] **Voisi** myös **ajatella**, että teoksen ihmishahmot toimivat samalla tavalla kuin sanat muissa Sandisonin teoksissa; ne herättävät assosiaatioita sanojen tavoin ja tuovat syvyyttä tähän teokseen, joka koostuu enimmäkseen merkeistä, pisteistä ja kiertelevistä muodoista. (6/2011 Katja Matikainen: Merkkien valtakunta)

Virkkeessä 3 esiintyvä verbiketju *voisi ajatella* saa nollakokijan. Nollapersoona näyttäytyy myös virkkeessä 1, jossa se on ensimmäisen lauseen kokijapiirteinen objekti (*ihmishahmo on tarkoitettu muistuttamaan [0:a] myös siitä*). Virkkeessä 2 NP *nykyinen jumalamme* sisältää monikon ensimmäisen persoonan possessiivisuffiksin, joka konstruoi kirjoittajan ja lukijan osaksi samaa yhteisöä – toisin sanoen meitä, suomalaisia, länsimaisia ihmisiä ja ihmisiä yleensä. Yllämainitun kielen keinoin kirjoittaja on etäännytetty ja ajattelu on konstruoitu yleisemmälle tasolle.

Kiinnostavaa esimerkkikatkelmassa on konditionaali (*voisi ajatella*), joka vahvistaa tulkintaa tarjotun ajattelutavan vaihtoehtoisuudesta. Fokuspartikkeli *myös* sisältää oletuksen toisesta vaihtoehtoisesta ajattelutavasta, joka esitetään virkkeissä 1 ja 2. Mahdollisuutta ilmaisevat myös virkkeenalkuinen adverbiaali *ehkä* virkkeessä 1 sekä virkkeen 2 kysymyslause.

Seuraavassa esimerkissä 48 on kiinnostava kolmen episteemisen verbiketjun kertymä:

48) (1) Jaanisoo kysyy [0:lta] omilla teoksillaan, miltä neron tulee näyttää ja millä tyylillä hänet tulee kuvata? (2) Samalla *katsoja saattoi* myös **pohtia omaa suhdettaan merkkihenkilöiden tärkeyteen**.

(3) Jos Jaanisoon näyttelyn [0] **saattaa hahmottaa** syvemmin kuvanveiston perinteentuntemuksella, niin Riikka Purosen *Debbie & Mick* perustuu taas ensisilmäyksellä nykykuvanveiston installaatiokäytäntöihin.

– – (4) Vaikka molempien veistäjien näyttelyiden teokset [0] **on mahdollista hahmottaa** yksittäin, on kuitenkin selvää, että kyse on kokonaisuudesta ja installoinnista tilaan. (3/2012 Jukka-Heikki Tihinen: Esimerkillisesti kuvanveiston keinoin)

Virkkeessä 2 verbiketju *saattoi pohtia* saa kokijakseen katsojaan viittaavan geneerisen *katsoja*-lekseemin. Kiinnostavaa virkkeessä on se, että geneerinen kokemuksen yleiselle tasolle suuntaavaa *katsoja*-lekseemi kongruoi imperfektissä olevan verbin *saattaa* kanssa. Imperfekti näet viittaa jo tapahtuneeseen tilanteeseen ts. kriitikon omaan näyttelykävintään. Siksi onkin kiinnostavaa, että kirjoittaja on valinnut lauseen kokijaksi juuri *katsoja*-lekseemin, joka viittaa kriitikkoa laajempaan kokijajoukkoon.¹³ Aineistoani

¹³ Ks. 3.2.3.1 Geneerinen *katsoja*.

tarkasteltaessa imperfekti ei näyttäydy kovin yleisenä tempuksena intersubjektivisten ilmausten, kuten *katsoja*-lekseemin yhteydessä. Kiinnostavasti edeltävän esimerkin 47 tavoin esimerkin 48 virkkeessä 2 esiintyy adverbi *myös*, joka viittaa virkkeessä 1 taiteilijan esittämään kysymykseen (*miltä neron tulee näyttää ja millä tyylillä hänet tulee kuvata?*). Näyttelykäynnin aikana on siis mahdollista pohtia useita rinnakkaisia kysymyksiä.

(3) Jos Jaanisoon näyttelyn [0] **saattaa hahmottaa** syvemmin kuvanveiston perinteentemuksella, niin Riikka Purosen *Debbie & Mick* perustuu taas ensisilmäyksellä nykykuvanveiston installaatiokäytäntöihin.

– – (4) Vaikka molempien veistäjien näyttelyiden teokset [0] **on mahdollista hahmottaa** yksittäin, on kuitenkin selvää, että kyse on kokonaisuudesta ja installoinnista tilaan. (3/2012 Jukka-Heikki Tihinen: Esimerkillisesti kuvanveiston keinoin)

Virkkeissä 3 ja 4 ilmaistaan kussakin kahden asiointilan polaarisuutta. Virkkeessä 3 esitellään kahden kuvanveistäjän näyttelyiden lähtökohtien eroavaisuuksia: toinen perustuu kuvanveiston perinteeseen ja toinen nykykuvanveistoon. Verbiketjun *saattaa hahmottaa* yhteydessä esiintyvä nollakokija luo vaikutelman tilanteesta, joka kenen tahansa katsojan on mahdollista hahmottaa kriitikon esittämällä tavalla. Virkkeessä 4 adverbi *vaikka* ilmaisee jälleen kahden asiointilan polaarisuutta tilanteessa, jossa kumpikin hahmotustapa on mahdollinen. Kriitikko kuitenkin tähdentää, että mahdollisesta vaihtoehdoisesta hahmotustavasta huolimatta (*näyttelyiden teokset* [0] **on mahdollista hahmottaa yksittäin**) jälkimmäinen hahmotustapa on ensisijainen (*kyse on kokonaisuudesta ja installoinnista tilaan*). Tämän hän toteaa selkeästi suoran argumentoinnin keinoin (*on kuitenkin selvää, että*). Virkkeen ensimmäisessä lauseessa kokijana on edelleen nollapersoona, joka tarjoaa lukijalle osallistumisen paikan ja mahdollisen tavan hahmottaa.

Episteemisiä verbiketjuja esiintyy myös seuraavissa esimerkeissä 49–51:

49) Eräässä mielessä Sculptorin näyttelyn teokset [0] **voi ymmärtää** visuaalisina kummitusjuttuina, sillä niissä esiintyy haamuja, päätön mies vuoron perään ilmestyy ja haihtuu näkymättömään, pääkallo materialisoituu kaakeliuunin tulipesään, ovet aukeilevat ja koira ulvoo. (3/2012 Juha-Heikki Tihinen: Oudostuttavasti hämärässä)

50) Rekisterikilven tunnuksia, lyhtyjen valoheijastuksia ja syvyysvaikutelmia myöten virkkaamalla ja kirjomalla toteutettu Katja Papun luonnollisen kokoinen vaahtomuovinen poliisiauto *PI541* pysäyttää [0] esikuvaansa tehokkaammin. Eri-laisille lukutavoille avautuvaa teosta [0] **voi tulkita** vasten nykyaikaisen kilpai-

lyhteiskunnan joustavaa pakkovaltaa, joka naamioituu pehmeudeksi. (4/2012 Jonna Hyry: Teoksesta tuotteeksi, museosta tavarataloksi)

51) **Pohtia** [0] **voi** myös, kuinka poikkeuksellista tällaisen käyttösuprematismin muotokieli sittenkään oli verrattuna muiden maiden 1920–30-lukujen geometrisiin ja art decomaisiin piirteisiin? (4/2011 Pessi Rautio: Agitaation keräilylautaset)

Esimerkkien 49 ja 50 tulkinnan kohteena on teos tai näyttely, kun taas esimerkissä 51 pohdinnan kohteena pikemminkin teoreettinen kysymys. Esimerkissä 49 esiintyvä NP *eräässä mielessä* sisältää odotuksen toisesta ajattelutavasta. Esimerkissä 51 esiintyy puolestaan jälleen adverbi *myös*, joka sisältää oletuksen muista mahdollisista pohdittavista kysymyksissä. Voidaankin todeta, että kaikki yllä olevat esimerkit 47–51 implikoivat kriitikon tietoisuutta erilaisista tulkintatavoista, joille kukin teos tai teoskokonaisuus avautuu. Pohjimmiltaan teosten tulkinnassa on näin ollen kysymys *mahdollisuudesta* tulkita teosta valitsemallaan tavalla ja pohtia valitsemiaan kysymyksiä.

Aineistossa esiintyy myös joitain tapauksia, joissa ajatteluverbi on osa nesessiivistä verbiketjua.

52) Suuripäisiä tyttöjä tekeviä, kermakakuilla ja nukeilla pelaavia, ja mangahenkisiä vaateharrastuneita [taiteilijoita] on, itse kukin saa laskeskella. Mutta [0:n] **on syytä miettiä** vertauskohdat myös ”poikataiteen” puolella, vaikkapa niitä lukuisia graffititaiteesta ponnistavia kaikkien oivalluksiansa ”epäkonventionaalisesti” esiin laittajista. (4/2013 Pessi Rautio: Aikuisten oikeaa taidetta)

53) [0:n] **On** toki **muistettava**, että ryhmän toiminta sijoittuu osin vaiheeseen, jolloin Neuvostoliitto alkoi hajota ja muuttua kehittyväksi kapitalismiksi, joten ei näitä tyyppejä Siperia niinkään opettanut: he olivat yhtä aikaa undergroundia ja virolaisen taiteen eliittiä – ja hyvin itsetietoisesti. (1/2013 Otso Kantokorpi: Kylmän ekspressionistinen on juurtumahapsi)

Esimerkissä 52 esiintyy nesessiivirakenne [0:n] *on syytä miettiä* (VISK 2004: § 1580). Esimerkissä 53 on puolestaan kyseessä välttämättömyyttä ja velvollisuutta ilmaiseva deonttinen verbiliitto [0:n] *on muistettava* (VISK 2004: § 1577, 1580). Esimerkissä 52 kriitikko hakee arvioitavan taiteen edustavalla taidesuunnalle vastineita sen rinnakaisilmiöistä. Esimerkissä 53 puolestaan kriitikko muistuttaa itseään ja lukijaansa arvioimansa taiteen historiallisesta kontekstista.

Aineiston kannalta kiinnostavia ovat myös ajattelun ohjautuvuutta ilmaisevat rakenteet, kuten *saada ~ johdattaa ~ laittaa ~ panna* + ajatteluverbin MA-infinitiivi. Tällaista rakennetta voidaan kutsua vaikuttamismuotiksi, jossa objekti ilmaisee tavoitellun

tekijän ja infinitiivilauseke teon (VISK 2004: § 479). Seuraavissa esimerkeissä ajatteluverbejä edustavat verbit *ajatella* ja *pohtia*.

54) Jo *teoksen nimi johdattaa* [0:n] **ajattelemaan** Marilyn Monroeta, elokuvatahtien arkkityyppejä. (1/2011 Saara Hacklin: Näpistettyjä identiteettejä, väärää maisemia)

55) Hieman banaalisti ilmaistuna katsoja huomaa pitävänsä teoksista vaikka ei ymmärräkään miksi, mikä jopa vähän harmittaa – siis **laittaa** [0:n] **ajattelemaan**. (2/2013 Otso Kantokorpi: Rujosti tuplaten)

56) Tämä historiapelleily on kuitenkin hyvä keksintö, sillä *se* **panee** [0:n] **pohtimaan**, mikä meitä ylipäättään tarinassa ja kuvassa kiehtoo, sillä samalla kummallistavalla tavalla kuin vaikkapa tarina ja tilanne Edelfeltin maalauksessa Kaarle Herttua herjaa Klaus Flemingin ruumista, joka lienee monelle nykyään täysin tunnistamaton, mutta täysin siitä huolimatta maalaus voi olla jännitteinen ja koskettava. (3/2012 Pessi Rautio: Historiallinen tapaus maalaustaiteessa)

57) Monissa teoksissa kirjoitus ja muut symboliikka kohtasivat abstraktin modernismin tavalla, *joka sai minut pohtimaan* modernismin suhdetta sekä taidehistoriaan että omaan historiaansa. (5/2011 Juha-Heikki Tihinen: Tyyli tunnetuksi)

Yllä olevat esimerkit 54–57 koodaavat tapahtumia, joissa katsoja on teosten ja näyttelyn vaikutuksen alainen. Aineiston vaikutusmuottien yhteydessä lauseen kokija – ja näin ollen taidetapahtuman katsoja – on aina objekti. Ärsyke sitä vastoin on jokin abstraktimpi elementti. Esimerkissä 54 ärsyke on NP *teoksen nimi*. Esimerkissä 55 puolestaan ärsyke on ajattelutapahtuman aiheuttaa tilanne, jossa *katsoja huomaa pitävänsä teoksista vaikka ei ymmärräkään miksi*. Esimerkissä 56 ärsykkeenä on pronomini *se*, joka viittaa edellisen lauseen NP:iin *tämä historiapelleily*, joka puolestaan viittaa arvioitavissa teoksissa sekoittuviin historiallisiin tapahtumiin. Esimerkissä 57 ärsykkeenä on kirjoituksen ja muun symboliikan tapa kohdata teoksissa.

Aineistossa esiintyy runsaasti *kiinnostavaa on pohtia* -tyyppisiä lauseita, joissa ajatteluverbi on infinitiivisubjektina. VISK:in (2004: § 503) mukaan A-infinitiivilauseke voi toimia subjektina erilaisissa *olla*-verbillisissä lauseissa, jolloin infinitiivilausekkeen muodostama subjekti on samassa semanttisessa suhteessa predikaattiin kuin NP-subjekti. Tämän tyyppiset lauseet ovat tyyppillisiä myös näköhavaintoverbeille, joita tarkastelen tuonnempana.

58) Mutta **kiinnostavaa on pohtia**, missä lopulta ovat ne erot Sampovaaran taiteella, ja niillä lukuisilla nykytaiteen eturiviin nousseilla populaarikulttuuria kiertävistä tekijöillä. (4/2013 Pessi Rautio: Aikuisten oikeaa taidetta)

59) On helppo olla kategorinen, **vaikeampaa on pohtia**, mihin Lammi pyrki ja miksi postmoderni historistinen pastissa kultakautemme suuntaan olisi ollut kiellettyä? Kaikkeahan tehdään muunnellen. (6/2013 Altti Kuusamo: Yksi- vai monioikoista?)

Esimerkeissä 58–59 infinitiivisubjektina on ajatteluverbi *pohtia*. Partitiivimuotoiset adjektiivit *kiinnostavaa* ja *vaikeampaa* luonnehtivat pohdinnan laatua. Näissä esimerkeissä pohdintatapahtuma on pitkäkestoisempaa kuin seuraavassa esimerkissä 60.

60) Teoksessa keskeisessä roolissa ovat intialaisten katukaupustelijoiden rytmikkäät huudot. Niitä kuvittaa kattojen yläpuolelta kuvattu video, jonka (sic) kuvaa lähes idyllisesti suurkaupungin rauhallista aamua. **On** kuitenkin **hätkähdyttävää huomata**, että katoilla nukkuu ihmisiä. (2/2011 Katja Matikainen: Metallin kiiltoa ja unelmia paremmasta elämästä)

Esimerkissä 60 psykofyysinen adjektiivi-NP *hätkähdyttävää* viittaa yllättävyyteen. Predikaattiverbinä oleva *huomata* viittaa muutokseen katsojan mentaalisisä tilassa – hänen huomioi jotain yllättävää.

Seuraavassa esimerkissä esiintyy kaksi keskenään vastakkaista tulkintaa teoksesta:

61) (1) Pikselit ryöpsähtävät ja valuvat välillä kuin jyvät laariin. (2) **Olisi houkuttelevaa ajatella**, että valkoiset pikselit ”esittävät” jyviä, mutta ehkä tuo pikselin ja jyvän suhde on korkeintaan samantapainen kuin valkoisen maalitaplan ja maitokannun kyljessä näkyvän valonheijastuksen. (6/2011 Katja Matikainen: Merkkien valtakunta)

Virkkeen 2 infinitiivisubjekti *ajatella* rinnastuu tässä esimerkissä adjektiivi-NP:een *houkuttelevaa*. Lauseen predikaatti *olisi* esiintyy konditionaalissa, mikä viittaa ajattelutavan mahdollisuuteen. Kriitikko ilmaisee kuitenkin ajattelutavan houkuttelevuudesta huolimatta valitsevansa toisen tavan tulkita teosta.

4.3.2 Näköhavaintoverbit

Pajunen (2001: 322–328) puhuu näköhavaintoverbeistä, jotka ovat jaettavissa statiivisiin näkemis- ja näkymisverbeihin, saavutusta ilmaiseviin inkoatiivisiin näkemisverbeihin, aktiivisiin katsomisverbeihin ja kausatiota ilmaiseviin näyttämisverbeihin.

Tunneverbeihin – ja samoin ajatteluverbeihin – verrattuna näköhavaintoverbien joukko ei ole kovinkaan moninainen: aineistossani niitä esiintyy vain neljä. Aineistoni näköhavaintoverbit jakautuvat näkemisverbeihin *nähdä* ja *havaita* sekä katsomisverbeihin *katsoa* ja *katsella*. Nämä verbit ovat aineistossa hyvin yleisiä ja keskeisiä kuvailtaessa katsomiskokemusta. Pajunen (2001: 322) toteaaakin näkökyvyn olevan aistina varsin keskeinen, sillä sen heikkenemistä kielentäviä muutosverbejä on esimerkiksi Nykysuomen sanakirjassa verrattain monta. Näköaistin keskeisyys korostuu myös tämän työn aineistossa, sillä siinä esiintyvät näkemis- ja katsomisverbit ovat verrattain yleisiä esimerkiksi tunneverbeihin nähden. Jo ainoastaan verbillä *katsoa* on aineistossa 26 esiintymää ja verbillä *nähdä* 23 esiintymää.

Mäntynen (2003: 154) on tutkinut väitöskirjassaan sanomalehtien kielijuttujen retoriikkaa ja todennut aistihavaintoverbien käyttämisen argumentoinnin tukena luovan vaikutelman empiirisestä argumentoinnista, sillä niiden kuvaama toiminta edellyttää aistimusta. Argumentointi perustuu tällöin siis todelliseen ja havaittuun. Tällöin aistihavaintoverbien yhteydessä esitettävät esimerkit vaikuttavat lukijan näkökulmasta todennukaisilta. Aistihavaintoverbit ovat tämän tutkielman aineiston kannalta mielenkiintoisia, sillä ne viittaavat mitä yleisimmin kirjoittajan kokemaan aistimustapahtumaan. Kuvailtu tapahtuma viittaa siis kirjoittajan subjektiiviseen kokemukseen, jota hän käyttää argumentointinsa tukena tarjotessaan lukijalle mahdollisia lähestymis- ja tulkintatapoja arvioitavaan näyttelyyn liittyen. Tulkinta- ja lähestymistapoja tarjotessaan kirjoittaja pyrkii siis vaikuttamaan lukijan ajatteluun vedoten omaan auktoriteettiinsa kriitikkona ja arvioitavan näyttelyn jo kokeneena näyttelykävijänä.

Seuraavan esimerkin aistihavaintoverbiesiintymä johdattelee hyvin aistihavaintoverbien moniulotteisuuteen:

62) Kun erittelen vaikutelmaani sanoiksi tulen siihen tulokseen, että niistä [maalauksista] **aistii** pelkoa olemisesta, sen epävarmuudesta, angstia siitä, että teet mitä teet, sen merkitys voi olla vain osa maailman streamista ilman kiinteää pistettä. (2/2013 Petr Rehor: Kahden sukupolven maailmojen kaleidoskooppi)

Aistihavaintoverbi *aistia* viittaa tässä aistimistapahtumaan, joka on tulkittavissa näkemiseksi ja sitä seuraavaksi tunnistamiseksi. Kiinnostavaa on se, että kirjoittaja päätenyt valitsemaan *aistia*-verbin, joka ei rajaa tarkemmin aistihavainnon lajia. Tämä on hyvä esimerkki siitä, miten hiuksenhieno ero voi olla aistimisen – tässä yhteydessä kenties näkemisen – ja ymmärtämisen välillä, ja miten näkeminen, ajattelu ja ymmärtäminen usein kietoutuvat toisiinsa.

4.3.2.1 Nähdä

Aineistossani verbi *nähdä* ilmaisee polyseemisesti joko perusmerkityksessään näkemistä ja havaitsemista tai vastaavasti tulkintaa ja ymmärrystä ilmaisevaa kognitiivista toimintaa. Kielitoimiston sanakirja antaa verbille laajan merkitysten skaalan, josta seuraavat merkitykset ovat tiivistyneet:

1. 'aistia silmillään'; 'erottaa', 'havaita'
2. 'huomata', 'ymmärtää', 'oivaltaa', 'päätellä näkemästään'
3. 'tavata, kohdata joku'
4. muiden näkökuvien kaltaisten aistimusten kokemisesta (*nähdä unta*)
5. kuv. (*nähdä punaista, nähdä parempia päiviä*)
6. 'kokea' (*nähdä nälkää, vaivaa*) (KS 2006: s. v. *nähdä*).

Verbin monimerkityksisyyden on todennut myös Mäntynen (2003: 157), joka tarkastelee aistihavaintoverbejä havainnollistusten välineinä. Seuraavaksi tarkastelen *nähdä*-verbin esiintymiä sen kummastakin aineistossa esiintyvässä merkityskategoriassa.

Seuraavissa esimerkkikatkelmissa *nähdä*-verbi esiintyy aineistossa perusmerkityksessään havaitsemisen ilmaisimena:

63) Tämä omillaan oleminen antaa Rönkkösen maalaamiselle kömpelöä spontaaniutta, jonka maalausjälki näyttää pienimmänkin hakemisen eleen niin hyvässä kuin pahassa. Tulos on veitsenterällä olevaa paljautta, jonka kaltaista [0] näkee harvoin. (4/2012 Jaakko Rönkkö: Mies vietin vietävänä)

Esimerkissä 63 *nähdä*-verbin merkityksen tulkinta ei ole täysin yksiselitteistä, sillä näkemisen kohde on abstraktinen tulkinnan tulos (NP *veitsenterällä olevaa paljautta*). On kuitenkin selvää, että verbillä viitataan näkemistapahtumaan, jossa katsomisen kohteena on taiteilijan maalausjälki. Verbin yhteydessä katsojaa kielentävä subjektipaikalla oleva nollapersoona tuo esimerkkiin generisen ulottuvuuden – kirjoittaja viittaa tällä yleisenä totuutena esitettävään tulkintaan taiteilijan maalausjäljen paljouden harvinaisuudesta. Voidaan siis tulkita kirjoittajan oletavan, että lukija on samaa mieltä esitetyistä argumenteista hänen kanssaan.

Seuraavassa esimerkissä katsojaa kielentää nollapersoonan sijasta lekseemi *kriitikko*:

64) (1) Toisinaan *kriitikko näkee* sellaista, mitä [\leftarrow 0] ei oikeastaan lainkaan tajua mutta mikä voi kuitenkin olla kiinnostavaa ja hauskaa. (2) Tällainen oli pienessä

vaihtoehtoisessa kellarigalleriassa ollut Tatunkhamonin verhomallistonäyttely. (1/2012 Otso Kantokorpi: Kuinka vastustaa speaktaakkelia)

Tässä esimerkissä näkeminen ei suoraan viittaa mihinkään tiettyyn kohteeseen, mutta se kytketään arvioitavaan näyttelyyn. Katkelmassa on mielenkiintoista lauseen kokijana oleva lekseemi *kriitikko*, joka viittaa sekä kirjoittajaan kriitikkona että kriitikoihin yleensä. Kirjoittaja ei siis esimerkin 63 kirjoittajan tavoin luo tekstiin lukijaan ulottuvan geneerisen tulkinnan mahdollisuutta, vaan raportoi lukijalle omasta näyttelykokemuksestaan.

Esimerkissä 64 *nähdä*-verbi esiintyy selkeästi argumentoinnin tukena. Virkkeessä 1 näkemisen kohteena on NP *sellaista, mitä [←0] ei oikeastaan lainkaan tajua mutta mikä voi kuitenkin olla kiinnostavaa ja hauskaa*, johon viittaa virkkeen 2 demonstratiivinen proadjektiivi *tällainen*, jolla viitataan arvioitavan näyttelyn ominaisuuksiin (VISK 2004: § 725). Toisin sanoen virkkeen 1 objekti *sellaista, mitä ei oikeastaan lainkaan tajua mutta mikä voi kuitenkin olla kiinnostavaa ja hauskaa* johdattelee lukijan seuraavaan lauseeseen, jossa todetaan arvioitavan näyttelyn olleen kuvaillunlainen. Näin kriitikko esittää arvioitavan näyttelyn olevan tietyllä tavalla ainutkertainen.

Esimerkkikatkelmassa tulee hyvin esille yksi tapa luoda kirjoittajan – tässä tapauksessa kriitikon – auktoriteettia. Sen sijaan, että kirjoittaja pyrkisi luomaan tekstiin samastumisen paikan hän viittaa itseensä ammattinimikkeellään (*kriitikko*) ja viittaa jo kokemaansa imperfektissä (*Tällainen oli pienessä vaihtoehtoisessa kellarigalleriassa ollut Tatunkhamonin verhomallistonäyttely vrt. Tällainen on pienessä vaihtoehtogalleriassa oleva Tatunkhamonin verhomallistonäyttely*).

Seuraavissa esimerkeissä katsojaa kielennetään yllä olevista esimerkeistä poiketen monikon ensimmäisessä persoonassa:

65) Näyttely muodostuu kahteentoista näyttelyhalliin rakennetuista installaatioista, joissa **näemme** Strindbergin sadusta tutun vajoavan pianon, Punaisen huoneen, oikeussalin ja paljon muuta. (6/2012 Juha-Heikki Tihinen: Pirunmoinen Strindberg)

66) Teema on rehellisyydessään hämmentävä: ihmisen seksuaalisuus siinä muodossa, joka vaatii katsojalta rehellisyyttä! Se voi olla monelle vaikeaa. **Näemme elämän kohtauksia**, jotka toistuvat ja tulevat lähemmäksi, suoraan iholle. (5/2011 Petr Rehor: Galleria ja galleria)

Näissä esimerkeissä katsojaa kielentävä monikon ensimmäinen persoona osallistuttaa lukijan näkemiskokemukseen. Osallistuttamalla lukijan näkemiskokemukseensa kriiti-

kot konstruoivat teksteilleen oletetut lukijat, joille nähtävät elementit (*Strindbergin sadusta tuttu vajoava piano, Punainen huone, oikeussali; elämän kohtaukset*) ovat oletettavasti muista konteksteista tuttuja. Esimerkissä 65 puheenaiheena ovat kirjailijana paremmin tunnetun August Strindbergin saduista tutut kuva-aiheet. Esimerkissä 66 puolestaan on kyseessä varsin universaali teema – ihmisen seksuaalisuus.

Seuraavassa esimerkissä 67 *nähdä*-verbi ei aiempien esimerkkien 63–66 tavoin ole preesensissä näyttelyn kuvailun ja arvioinnin tukena. Sen sijaan se näyttäytyy konditionaalissa tuoden julki kirjoittajan toivomuksen lisäyksestä, jonka arvioitavaan näyttelyyn olisi hänen mukaansa voinut tehdä.

67) Mielellään **olis** **nä**hnyt yksin hänen toteuttamansa teoksen suhteessa eduskuntataloon erityisesti nyt, kun nyky-yhteiskunnan demokratiassa ilmenee myös suuria ristiriitoja. (4/2013 Mariia Niemi: Kun taide piiloutui seinän sisään)

Esimerkissä 68 puolestaan *nähdä* on infinitiivisenä osana verbiketjua *olisi hauska nähdä*. Tällöin kirjoittaja esittää toiveita ja parannusehdotuksia tulevan näyttelyn varalle. Adverbiaali *kuitenkin* vahvistaa tulkintaa parannusehdotuksista: arvioitavan näyttelyn ansioista huolimatta, vielä olisi kuitenkin parannettavaa. Sävy on jälleen evaluoiva.

68) Rahaston seuraavana juhlavuonna [0] **olisi kuitenkin hauska nähdä** Taidehallissa näyttely, joka perustuisi koko mittavaan kokoelmaan ja jonka suunnittelisi ulkopuolinen ja miksei myös ulkomaalainen kuraattori. (6/2012 Timo Valjakka: Kun hyvää on paljon)

Yllä tarkastelluissa esimerkkitarkastelmissa 63–68 *nähdä*-verbi ilmaisee havaintotahtumaa. Seuraavissa esimerkeissä *nähdä*-verbi esiintyy sen toisessa merkityksessä ’tulkita’:

69) Uhallakin **nä**en Harrin romantikkona – joka hän jyrkästi kielsi olevansa – ja esteetikkona. (1/2012 Ullamaria Pallasmaa: Esineet näyttelevät)

70) Tai sitä, että lautasen, jonka pohjassa lukee ”Kuka ei työtä tee, ei syö”, [0] **voi nähdä** ankarana kommunistisen kurin kiteytymänä, tai vaihtoehtoisesti hupaisan käsitteellisenä nykytaideteoksena: kun tämä lautanen on täynnä, ei tuota muistutusta tarvitse lukea. (4/2011 Pessi Rautio: Agitaation keräilylautaset)

71) **Nä**en Rauha Mäkilän maalaukset ensisijaisesti nopeina genrekuvina, joiden maailma on minulle suoraan sanoen tuntematon ja vieras. (2/2013 Petr Rehor: Kahden sukupolven maailmojen kaleidoskooppi)

Esimerkeissä 69–71 *nähdä*-verbi on osana konstruktiota ’nähdä jokin jonakin’ (näen *Harrin romantikkona; lautasen – – voi nähdä ankaran kommunistisen kurin kiteymänä; Näen Rauha Mäkilän maalaukset ensisijaisesti nopeina genrekuvina*). Konstruktiio on hyvin lähellä Dubois’n (2014) mentaalimuutosmuottia, joka ilmaisee henkilön mielessä tapahtuvaa muutosta (*Näin tilanteen mahdottomaksi*). Myös Voutilainen (2011: 41–43) on tarkastellut mentaalimuutosmuottia vastaavaa arvioimista ja kokemista ilmentävää rakennetta, joka koostuu kognitiivista tai emotionaalista toimintaa kuvaavasta arvioimis-, kokemis-, luokittelu-, käsittämisen- tai tuntemisverbistä (esim. *nähdä, katsoa, kokea*) sekä translatiivimuotoisesta nominista. Tällöin kuvailtu toiminta näyttäytyy havaitsemista intentionaalisempana toimintana.

Esimerkissä 69 kirjoittaja yhdistää taiteilijaan (*Harri*) ominaisuuksia (*romantikko, esteetikko*), joita taiteilija ei elinaikanaan itse suostunut tunnustamaan itsessään. Kysymys on siis tulkinnasta, tavasta nähdä tietyt ominaisuudet osana puheenaiheena olevaa henkilöä.

Esimerkissä 70 korostuu historiallisen kontekstin vaikutus tulkintaan. Puheenaiheena olevat lautaset ovat Neuvostoliiton aikana tehtyjä keräilylautasia, joiden tekoprosessiin ovat mitä luultavimmin vaikuttaneet ajalle tyypilliset aatteet. Kirjoittaja on tulkinnassaan huomionut tämän ja tarjoaakin lukijalle kaksi vaihtoehtoista tulkintatapaa, joiden avulla lähestyä lautasia. Subjektipaikalla oleva katsojaa kielentävä nollapersoona tukee kenen tahansa mahdollisuutta käyttää tarjottuja tulkintatapoja. Esimerkissä 70 on esimerkkiin 69 verrattuna kiinnostavaa myös *katsoa*-verbin yhteydessä esiintyvä episteemisesti modaalinen *voida*-verbi, joka korostaa tulkintatapojen mahdollisuutta, mutta ei välttämättömyyttä.

Esimerkissä 71 puolestaan kriitikko puheenaiheena ovat maalaukset, jotka kriitikko luokittelee ”nopeiksi genrekuviksi, joiden maailma on hänelle tuntematon ja vieras”. Esimerkit 69–71 osoittavat, että kuvataidekriitikeissä konstruktiolla ’nähdä jokin jonakin’ ilmaistaan tapaa tulkita puheenaiheena olevaa taiteilijaa tai teosta sekä asettaa tälle ominaisuuksia ja luokituksia.

Seuraavassa esimerkissä 72 *nähdä*-verbi toimii esimerkkien 69–71 tavoin tulkinnan ilmaisimena, mutta näkeminen tapahtuu teoksen tasolla, ikään kuin sen sisällä:

72) *Kalevi Seilonen kävelemässä Vanhankirkon puistossa* (1962) on teos, jossa **yrityn nähdä** sarkastisen kunnianosoituksen kaverille, mutta **näen** ajankohdassaan radikaalin materiaali- ja värisommitelman. (1/2012 Ullamaria Pallasmaa: *Esineet näyttelevät*)

Esimerkissä 72 *nähdä*-verbi edustuu kummassakin merkityksessään. Ensimmäinen esiintymä viittaa tulkintaan (*yritän nähdä sarkastisen kunnianosoituksen kaverille*). Toinen esiintymä on vaikeatulkintaisempi, sillä kirjoittaja kertoo konkreettisesta näköhavainnostaan (*materiaali- ja värisommitelma*), mutta sisällyttää havaintoonsa myös tulkinnallisia aineksia (*ajankohdassaan radikaali*). Esimerkki havainnollistaa hyvin verbin kontekstista riippuvaa monitulkintaisuutta. Taideteoksia katsottaessa näköhavainto johtaa tulkintaan, jolloin näkeminen on sekä visuaalisten ärsykkeiden vastaanottamista että niiden tulkintaa.

Seuraavassa esimerkissä *nähdä* saa seurakseen aineistossa harvinaisemman näköhavaintoverbin *havaita*:

73) (1) Toki **näen niiden [maalausten] kuvalliset viitteet seksuaalisuuteen, fyysisyyteen, muodikkuuteen ja tunnen että ne kutsuvat melkein ääneen luokseen.** (2) **Mutta en kykene havaitsemaan miksi ja mitä maalari tavoittelee maalatun ohella.** (2/2013 Petr Rehor: Kahden sukupolven maailmojen kaleidoskooppi)

Tässä esimerkissä *nähdä*-verbi ilmaisee katsomistapahtumaa, jossa näkeminen johtaa tunnistamiseen. Tunnistamisen edellytyksenä on, että katsojalla on tarpeeksi ymmärrystä visuaalisista merkeistä, jotka viittaavat kriitikon sanoin *seksuaalisuuteen, fyysisyyteen ja muodikkuuteen*. Virkkeen 2 *havaita*-verbi puolestaan viittaa ymmärtämiseen. Samassa virkkeessä itseensä yksikön ensimmäisellä persoonalla viittaava kriitikko presupponoi, että taiteilijalla on teostensa taustavaikuttimena jokin tavoite tai sanoma, jotta kriitikko ei kykene tunnistamaan tai ymmärtämään.

Tämän alaluvun *nähdä*-verbin esiintymien yhteydessä katsoja-kokija esitetään agenttiivisena toimijana ja ajattelevana yksilönä. Voidaankin todeta, että kuvataidekriitikeissä monimerkityksinen *nähdä* kytkee tulkinnan ja ajattelun osaksi katsomiskokemusta.

4.3.2.2 *Katsoa*

Verbillä *katsoa* on kuvataidekriitikeissä keskeinen osa katsomiskokemusta koodattaessa. Ajateltaessa näyttelykäyntiä tapahtumana nousee näköaisti katsojan keskeisimmäksi aistiksi ja näin ollen katsominen kenties keskeisimmäksi toiminnoksi. Katsominen toimintana on ylipäätään kuvataidetta tarkasteltaessa avainasemassa: katsominen yhdistää katsojan teoksiin, jotka laukaisevat katsojassa kokemuksia. Se onkin kuvataiteen koke-

misen kannalta, jos ei välttämätön, niin hyvin merkityksellinen toiminto. Esimerkiksi kuunteleminen toimintona ei ole (yleensä) kuvataiteen kokemisen kannalta kovinkaan keskeinen, mutta siirryttäessä musiikkiin taidelajina nousee kuuloaisti varsin merkitykselliseen asemaan. Näin ollen ei ole kovinkaan yllättävää, että *kuunnella*-verbiä ei tämän tutkielman aineistossa juuri esiinny.

Alaluvussa 3.2.2 käsiteltiin taidetapahtuman osallistujia, joista totesin katsojan olevan keskeisin. Katsomistapahtuman katsoja on selvästi agenttiivinen ja kohdistaa toimintansa katseensa kohteena olevaan teokseen tai näyttelykokonaisuuteen, eli taidetapahtuman ärsyккеeseen. Siinä missä ärsyккеen asemassa oleva teos aiheuttaa katsojassa reaktioita – sekä henkisiä että fyysisiä – katsoja aiheuttaa teosta katsoessaan siinä tietynlaisen muutoksen: se tulee nähdäksi. *Katsoa*-verbin yhteydessä kriitikko – ja kuka tahansa näyttelykävijä – esittäytyy agenttiivisena toimijana. Tämä selittää verbin tajaan esiintymisen aineistossa, sillä ihmiselle on tyypillistä pyrkimys kuvata itsensä agenttiivisena toimijana elollisuushierarkian huipulla.

Useissa aineiston *katsoa*-verbin esiintymisyhteyksissä katsominen muodostaa ikään kuin taustan muulle toiminnalle. Toisin sanoen katsominen toimintana johtaa muihin toimintoihin ja reaktioihin, esimerkiksi tunnereaktioihin. Tämä havainnollistuu seuraavissa esimerkeissä, joissa *katsoa* on osana taustoittavaa sivulausetta:

74) Hänen narratiiviset videonsa osaavat olla myös varsin hauskoja: ihan ääneen nauroin, **kun katsoin** hänen ”metafyysistä pankkitoimintaa” kuvastavaa videotaan, jossa taiteilija ostaa torilta sosiaalisella sopimuksella vihanneksia, maalaa niistä abstrakteja maalauksia, joita sitten vaihtaa taas sosiaalisiin tekoihin – jatkuvana sarjana, jossa on mukana esimerkiksi kosmetologin hoitoja. (1/2013 Otso Kantokorpi: Kylmän ekspressionistinen on juurtumahapsi)

75) **Kun katsoin** Havimäen nahkakeista väännettyjä eläinhahmoja, tajusin yllättäen varsin konkreettisesti sen, että abjektista – alhainen ja torjuttu asia – on tullut kuin taiteellinen konventio, tyyliintynyt keino, joka on alkanut toimia ikään kuin itseään vastaan –. (4/2013 Otso Kantokorpi: Onko abjekti jo kuin nature morte?)

Esimerkissä 74 katsominen on taustatoimintona fyysiselle tunnereaktiolle, nauramiselle (*ihan ääneen nauroin, kun katsoin*). Esimerkissä 75 puolestaan katsominen on taustatoimintona tajuamiselle (*Kun katsoin Havimäen nahkakeista väännettyjä eläinhahmoja, tajusin yllättäen*). Kummassakin esimerkissä katsoja on kielennetty yksikön ensimmäisessä persoonassa ja verbit ovat tempuksiltaan imperfektissä (*katsoin*). Näillä keinoilla kriitikko kuvailee lukijalle katsomistapahtuman aikana saamiaan tunnereaktioita ja ajatuksia.

Katsominen on taustatoimintona myös seuraavissa esimerkeissä 76–78, joissa *katsoa* esiintyy E-infinitiivin inessiivimuodossa *katsoessa*:

76) Pesosen maalauksia **katsoessa** [0] tulee selväksi maalaustaiteen hienoin, aina uudenaikaisena toistuva kysymys siitä, miten kankaan tyhjää tilaa [0] lähtisi täyttämään, ja mihin vaiheeseen sen [0] tohtisi lopettaa. (3/2012 Pessi Rautio: Maalaus-kankaalla on aina aluksi se tyhjä ruukku)

77) Vaikka jokin karsitummista ja hahmollisimmista maalauksesta onkin jännitteisempi ja sykähdyttävämpi, parasta lienee kuitenkin se, että Laaksosen maalauksia **katsoessa** [0] saa olla varuillaan: innostuksen, pitkästyksen, kummastuksen ja mukautumisen tunteet vaihtelevat – se tekee näistä maalauksista – vaikka välillä vähän perustelemattomiksi jäävinä sommitelmina – mukavia [0] **katsella**. (4/2012 Pessi Rautio: Henkimaalauksillakin pääsee eteenpäin)

78) Tällaista riisuttua maalaamista **katsoessa** tulee hyvin nostalginen olo. (6/2013 Jaakko Rönkkö: Romantikon manifestiton manifesti)

Kaikissa yllä olevissa esimerkeissä katsomisen kohde on joko teos (*Pesosen maalauksia*; *Laaksosen maalauksia*) tai sen ominaisuus (*tällaista riisuttua maalaamista*). Tämä viittaa tapahtumiin, joiden aikana teoksia katsoessaan katsoja kokee erilaisia tunne- ja ajattelukokemuksia. Esimerkissä 76 kriitikko kohtaa maalaustaiteelle tyypillisen kysymyksen kankaalle maalaamisesta. Esimerkissä 77 katsoja kokee erilaisia vaihtelevia tunteita. Esimerkissä 78 kriitikolle tulee nostalginen olo. Kaikkien esimerkkien *katsoa*-esiintymät esiintyvät hyvin nollapersoonaisessa tekstiyhteydessä, jolloin lukijalle tulee vaikutelma kuvailtavien kokemusten geneerisyydestä. Kriitikon näyttelykäyntinsä aikana kokemat tunteet ovat siirrettävissä myös tuleville katsojille. Esimerkissä 4 on kiinnostavaa myös siinä esiintyvä *katsoa*-verbin kanssa lähes synonyyminen *katsella*, jonka pariin palaan tuonnempana.

Kuten olen aiemminkin todennut, on kriitikolle tyypillistä tarjota lukijalle eri keinoin erilaisia tapoja lähestyä teoksia ja näyttelykokonaisuuksia. Yksi keino tähän on kuvata näyttelyssä tapahtumia toimintoja episteemisillä ilmauksilla. Episteeminen verbiketju *voi katsoa* onkin aineistossa varsin yleinen, kuten ilmenee seuraavista esimerkeistä:

79) Kun tila on osaavasti viritetty, voi katsoja alkaa etsiä erilaisia vuoropuheluita. Siis ihan konkreettisesti ilman mitään taidekliseitä: minäkin tajusin yhtäkkiä, että kokonaisuutta [0] **voi katsoa** myös paikallisuutta etsien. (1/2011 Otso Kantokorpi: Dokulampun alla)

80) Näin maalauksia [0] **voi katsoa** yhtä aikaa ulko- ja sisäpuolelta. (6/2011 Raisa Jäntti: Muoto on tapa kohdata maailma)

81) Ovelaa on se, että Enckell on näillä Odd Nerdrumin henkisillä maalauksillaan mukana myös *Iloa*-näyttelyssä, tällaiset teokset kuin [0] **voi katsoa** ”vakavammin” tai ”kevyemmin”, ihastuttavana tyylittelynä. (3/2013 Pessi Rautio: Mitä teeman keksimisestä seuraa?)

Yllä olevissa esimerkeissä 79–81 katsoja kielentyy nollapersoonaisena. Ärsykkeinä ovat esimerkeissä 80 ja 81 arvioitavat teokset (*maalauksia; tällaiset teokset*) ja esimerkissä 79 näyttelykokonaisuus (*kokonaisuutta*). Kuten yllä mainitsin, episteeminen verbiketju *voi katsoa* ilmaisee geneeristä mahdollisuutta ja tarjoaa tapoja katsoa. Esimerkeissä 79 ja 80 *katsoa* merkitsee katsomista perinteisessä katsomismerkityksessään. Esimerkki 81 puolestaan koodaa erilaisia katsomisen tapoja, ikään kuin katsomisen sävyjä, joihin viittaavat NP:t ”*vakavammin*”, ”*kevyemmin*” ja *ihastuttavana tyylittelynä*. Esimerkki on samankaltainen kuin *nähdä*-verbiä käsittelevän alaluvun 4.3.2.1 esimerkit 69–71, joissa *nähdä*-verbi oli osana konstruktioita ’nähdä jokin jonakin’ (*näen Harrin romantikkona; Näen Rauha Mäkilän maalaukset ensisijaisesti nopeina genrekuvina*). Myös esimerkissä 81 on nähtävissä samankaltainen konstruktio ’katsoa jotain jonakin’, joka viittaa katsottavan asian tulkitsemiseen tietyllä tavalla.

Seuraavassa esimerkissä verbiketju *voi katsoa* eroaa merkitykseltään ja funktioltaan edellisistä esimerkeistä:

82) Hakalahden [0] **voi katsoa** 1980-luvulla vakiinnuttaneen tunnistettavimman nonfiguraatiivisen muotokielensä. (4/2011 Soile Seppä: Valo, musiikki ja hiljaisuus)

Tässä tapauksessa *katsoa* esiintyy merkityksessä ’ajatella’. Esimerkkikatkelmassa kriitikko ilmaisee oman tulkintansa taiteilijan (*Hakalahden*) muotokielen vakiintumisen ajankohdasta. Kysymys ei siis ole näytteillä olevien teosten konkreettisesta katsomisesta vaan taiteilijan tuotannon laajemmasta tarkastelusta ja sen myötä tehdyistä johtopäätöksistä.

Seuraavissa esimerkeissä *katsoa* esiintyy monikon ensimmäisen persoonan muodossa *katsomme*, joka viittaa katsojiin ryhmänä johon sekä lukija että kriitikko kuuluvat.

83) (1) Kuriton katse olisikin sopinut nimeksi näyttelylle, joka tutkii näkemistä. (2) Miten **näemme**, mitä **näemme** ja mitä **emme näe**? (3) **Katsommeko** silmilämmemme vai silmät kiinni? (4) **Näemmekö** sitä mitä vain **haluamme nähdä**? (6/2011 Sanna Kangasluoma: Näyttääkö tutulta)

84) (1) **En ole** pitkään aikaa **nähty** samalla tavalla kiehtovaa kokonaisuutta – –
– – (2) Tämä on mielestäni sovelias kunnianosoitus henkilölle, joka on ehkä vielä
enemmän kuin osiensä summa. (3) Riittää, kun **katsomme** hänen kasvojaan hänen
itsensä ottamissa valokuvissa. (4) Siellä **näkyy** henkilö, jonka sisällä oli varmaan-
kin paljon demoneita ja hullua pimeyttä, mutta jolla oli myös erittäin vahva läsnä-
olo. (6/2012 Juha-Heikki Tihinen: Pirunmoinen Strindberg)

Esimerkin 83 virkkeessä 3 *katsoa* esiintyy rinnakkain verbin *nähdä* kanssa. Esimerkissä hahmottuu herkullisesti näkemisen ja katsomisen rinnakkaisuus osana näköhavaintoa. Esimerkkikatkelmassa kriitikko on kiinnostunut ihmisten tavoista katsoa ja nähdä, ja katsomista lähestytään universaalina – myös taitenäyttelytaphtuman ulkopuolelle yltävänä – toimintona. Näin ollen esimerkin *me* viittaa näkeviin ihmisiin yhtenä ryhmänä.

Esimerkissä 84 monikon ensimmäinen persoona viittaa näyttelyn yleisöön. Kriitikin oletetulla lukijalla on jonkinlainen tietotaso näyttelyn taiteilijaan, August Strindbergiin liittyen. Esimerkin *katsoa*-esiintymä on jälleen osa sivulausetta, joka alkaa sanoin *kun katsomme* (ks. esimerkit 74–75). Tässä yhteydessä sivulause ei ole esimerkkien 74–75 tavoin niinkään taustoittava, vaan sillä ilmaistaan valokuvissa olevien kasvojen katsomisen riittävän taiteilijan persoonan monipuolisuuden ymmärtämiseksi. Virkkeessä 4 esiintyy kiinnostava näköhavaintoverbi *näkyä*, jonka Huomo (2006: 152) luokittelee havaittavuusverbiksi. Havaittavuusverbien merkitykseen implikoituu geneerinen havaittaja. Havaittavuusverbien tehtävät lähentelevät passiivia, sillä niiden yhteydessä havainnon kohde – tässä tapauksessa NP *henkilö* – valikoituu subjektiksi ja havaittaja saattaa jäädä kokonaan koodaamatta. Voidaan kuitenkin tulkita, että tässä yhteydessä koodaamatta jäävä katsoja olisi mukana lauseessa eräänlaisena semanttisena nollaelementtinä.

Myös esimerkissä 85 monikon ensimmäinen persoona viittaa näyttelyn yleisöön, mutta myös laajempaan joukkoon ihmisiä:

85) (1) Tuomo Rainion videoteoksessa *Pont Austerlitz II* taivaalle piirtyvät lintujen siiveniskut muodostavat selkärankakuvioita, kupolin, jonka alla **me elämme**. (2) Kun vain **katsomme** lentämistä, vapauden illuusiosta tulee pelkkää mekaniikkaa. (3) Toistuvat siiveniskut pitävät linnut lennossa ja **meidät** turvassa niiden valvovan katseen alla.
(4) **Me olemme**, ne ovat. (5) Sen yhteisempää kokemusta **meillä** ei voi olla. (4/2013 Raisa Jäntti: Ihminen ei ymmärrä eläintä)

Esimerkissä 85 *me* esiintyy jokaisessa virkkeessä (1–5). Esimerkkikatkelmassa ihmiset rinnastuvat lintuihin ja eläimiin yleensä. Katkelman tekstikontekstissa kriitikko arvostelee yleistä käsitystä, jonka mukaan eläin tarvitsee ihmistä pärjätäkseen. Näin ollen mo-

nikon ensimmäisellä persoonalla viitataan meihin ihmisiin, ihmiskunnan edustajina. Kiinnostavaa on myös pronominin *me* korostainen käyttö, joka viittaa kriitikon tarpeeseen korostaa ihmisiä yhtenä ryhmänä, meinä.

Seuraavissa esimerkeissä *katsoa* esiintyy infinitiivisubjektina, jota edeltää partitiivimuotoinen adjektiivimäärite:

86) (1) Näyttelyssä oleva Reima Juhani Hirvosen installaatio (homo)seksuaalisuudesta miltei loputtomana ahdistuksena, häpeänä, tunnustuksena, pakkomielteenä ja tukahtuneisuutena onkin sitten eri maata. (2) Ei juuri mitään lystiä, ei mitään vapautumisen tunnetta. (3) Tätä **on [0:n] vaikea katsoa**. (2/2011 Pessi Rautio: Aikuisten leikit)

87) (1) [0:sta] **On hienoa katsoa** suuria kokoelmia, jotka ovat täynnä hyvin merkittäviä, kallisarvoisia ja isoja, oikein museotason teoksia. – –

(2) Mutta [0:sta] **on** myös **erityisen hienoa katsoa** teemanäyttelyä, jonka kaikki teokset eivät suinkaan ole äärimmäisintä ja kallisarvoisinta mitä nähtävälle saadaan, eikä niitä tarvitse olla edes suunnattoman paljon. (1/2013 Pessi Rautio: Yksityiskohdat – ja kuinka ne katosivat)

88) Vaikka ”maalauksen ikkuna” olisikin sulkeutumassa, **minusta on hausکم-paa katsoa** näitä töitä avauksina. (1/2011 Jenni Roos: Todesta menevä lanka)

Yllä olevissa esimerkeissä kuvaillaan nominatiivi- (esimerkki 86) ja partitiivimuotoisilla (87–88) adjektiiveilla katsomiskokemuksen piirteitä ja laatua. Esimerkeissä 86 ja 87 ilmaistaan kahta vastakkaista katsomiskokemusta: ensimmäisessä katsomisen vaikeutta ja toisessa sen hienoutta. Esimerkissä 86 katsomisen vaikeuden aiheuttaa teoksen aihe. Esimerkissä 87 hienon katsomiskokemuksen tuottavat näyttelykokonaisuudet ja ne koostavat teokset. Esimerkissä 88 puolestaan adjektiivimäärteenä on komparatiivimuotoinen *hausکمpaa*, jolla kriitikko ilmaisee katsovansa teoksia oletetusta poikkeavalla tavalla. Vaikka yleisen käsityksen mukaan maalaustaiteen teho on heikentynyt, näkee kriitikko arvioitavissa teoksissa uusia näkökulmia. Esimerkissä 88 katsoja on koodattu elatiivimuotoisella yksikön ensimmäisellä persoonalla (*minusta*), joka on lauseessa näkökulmaa ilmaiseva adverbiaali (VISK 2004: § 993). Näin kriitikko erottaa itsensä korosteisesti olettamastaan yleisestä näkemyksestä. Esimerkkeihin 86 ja 87 on näin ollen tulkittavissa katsojaan viittaava nollaelementti. Katseen kohteena on kaikissa tapauksissa teos, teoskokonaisuus tai kokonainen näyttely.

Kuten yllä olen osoittanut, esiintyy katsominen kuvataidekriitikeissä taustoittavana toimintana. Tämä ilmenee taustoittavissa sivulauseissa sekä E-infinitiivin elatiivimuotoisissa *katsoa*-verbin esiintymissä (*katsoessa*). Aiemmin on ilmennyt myös se, että

yksi kriitikon tehtävistä on tarjota lukijalleen erilaisia tapoja lähestyä teosta. Näihin liittyvät myös katsomisen tavat, joita tarjotaan aineistossa episteemisellä verbiketjulla *voi katsoa*. Samaan ilmiöön liittyy myös katsomistapahtuman laadullinen kuvailu.

5 Johtopäätökset

Tämän tutkielman tavoitteena on ollut hahmottaa mentaaliverbien kuvataidekriitikeissä saamia funktioita ja merkityksiä sekä hahmotella niiden kielentämien kokemusten piirteitä. Olen kartoittanut aineistossani esiintyvät mentaaliverbit, luokitellut ne sopiviin luokkiin ja analysoinut niiden piirteitä sekä pyrkinyt hahmottamaan niiden käytössä mahdollisesti esiintyvää säännönmukaisuutta. Lisäksi olen analysoinut mentaaliverbejä lausetasolla täydentäviä kokijoita ja ärsykeitä sekä pyrkinyt näin ymmärtämään, kenen tai keiden kokemuksesta on kulloinkin kyse.

Olen tarkastellut aineiston mentaaliverbejä kahteen yläluokkaan – tunneverbeihin ja kognitioverbeihin – jaoteltuina. Tunneverbit olen jakanut kokijaobjektillisiin ja kokijasubjektillisiin verbeihin, minkä lisäksi olen erottanut omaksi luokakseen psykofyysiset tunneverbit. Kognitioverbit puolestaan ovat jakautuneet ymmärtämis- ja ajatteluverbeihin sekä näköhavaintoverbeihin.

Aineistossani yksittäisiä tunneverbejä on suhteessa enemmän kuin kognitioverbejä (tunneverbejä 34, kognitioverbejä 19). Kognitioverbeillä on kuitenkin aineistossa selkeästi suurempi esiintymämäärä kuin tunneverbeillä (kognitioverbit 131, tunneverbit 71). Tämä viestii siitä, että ajattelu- ja näkemiskokemusten kielentäminen on kuvataidekriitikeille tyypillisempää kuin tunnekokemusten kielentäminen. Tunneverbejä tarkasteltaessa voidaan todeta kokijasubjektillisten tunneverbien esiintymistaajuuden olevan kokijaobjektillisiä suurempi. Myös kognitioverbien yhteydessä katsoja on mitä yleisimmin subjektipaikalla. Tällä lienee yhteys ihmisen pyrkimykseen ilmaista itsensä agenttiivisena toimijana, mikä ajaa inhimillisen toimijan lauseen subjektipaikalle.

Määrittelin johdannossa esteettisen kokemuksen havaintoon ja havaittavan objektin herättämään tunnereaktioon sekä havaittavan objektin ominaislaadun ymmärtämiseen perustuvaksi kokemukseksi. Aineiston tunneverbejä tarkasteltaessa tunnekokemuksen osuus taidekokemukseen vahvistui selkeästi. Samoin kognitioverbejä tarkasteltaessa ajattelu- ja havaintokokemusten yhteys esteettiseen kokemukseen vahvistui. Kaiken kaikkiaan aineiston verbit – sekä tunne- että kognitioverbit – kuvaavat tapahtumia,

joissa sekä katsojaan vaikutetaan että katsoja vaikuttaa näkemäänsä. Katsojan ja teoksen suhde on näin ollen kaksisuuntainen.

Aineiston tunneverbien yhteydessä esiintyviä ärsykejä ovat ensinnäkin teos ja näyttely sekä niiden kuva-aiheet tai sisällölliset tekijät. Myös taiteilija ja hänen työnsä kokonaisuutena esiintyvät ärsykkeinä. Taiteen lisäksi myös siihen liittyvät abstraktit tekijät (esim. ilmaus *jotain maailmaansa muuttavaa*) vaikuttavat katsojaan ärsykkeinä. Aineiston näköhavaintoverbien yhteydessä katseen kohteet ovat yllä mainittuihin nähden lähes identtiset taiteilijaa – näyttelyssä katsoja katsoo lähinnä teoksia – lukuun ottamatta.

Aineiston kokijaobjektillisiä tunneverbejä (esim. *ärsyttää, koskettaa, harmittaa*) yhdistää niiden yhteydessä joko ilmipantuna (*minä*, geneerinen *katsoja*) tai nollapersoonaisena esiintyvä kokijaobjekti. Tämän luokan verbien yhteydessä *minä*-kokija ja nollapersoonana ovat yleisimmät tavat kielentää katsojaa ja tämän tunteita. *Minä*-kokijalla kriitikko viittaa omiin tunteisiinsa, eikä lukijaa näin ollen konstruoida osaksi katsojan merkitysisältöä. Nollapersoonainen kokija puolestaan tarjoaa katsojalle selkeämmän samastumisen paikan. Kokijaobjektillisten tunneverbien yhteydessä katsoja on teosten vaikutuksen alaisena eikä ole itse kovinkaan agenttiivinen.

Aineiston tunneverbien toisen luokan, kokijasubjektilliset tunneverbit (esim. *kokea, kaivata, nauttia*), tunnistaa niiden yhteydessä olevasta subjektipaikalla olevasta kokijasta. Näin ollen niiden yhteydessä esiintyvä katsojaa kielentävä kokija on agenttiivisempi kuin kokijaobjektillisten tunneverbien yhteydessä. Kokijasubjektillisten tunneverbien yhteydessä katsoja kielentyy yleisimmin kokijapaikalla olevalla yksikön ensimmäisellä persoonalla tai nollapersoonalla, jolloin fokukseen nousee kriitikon subjektiivinen tunnekokemus. Oleellista tämän luokan verbeissä on se, että ne kielentävät tapahtumaa, jossa katsojan ja ärsykkeen suhde on kaksisuuntainen: ärsyke aiheuttaa katsojassa tunnereaktion ja katsoja asettaa teoksen emotionaalisesti koettavaksi.

Psykofyysisten tunneverbien luokkaan kuuluvat verbit, joiden perusmerkitys ei liity tunteisiin, mutta jotka toimivat aineistossa kuitenkin jokseenkin tunneverbien tavoin koodaten taidenäyttelyissä koettuja psykofyysisiä kokemuksia. Tulkitsen tämän luokan verbit merkitykseltään samanaikaisesti sekä fyysisiksi että psyykkisiksi. Esimerkiksi verbi *pysäyttää* kielentää teoksen tai näyttelyn aiheuttamaa pysähtymistapahtumaa, jossa katsoja sekä pysähtyy fyysisesti teoksen äärelle että pysähtyy ajattelemaan teoksen vaikutuksesta.

Psykofyysisten verbien yhteydessä katsojaan viittaava kokija on mitä yleisimmin objektipaikalla. Niiden yhteydessä yleisimmät katsojaa kielentävät kokijat ovat nollapersoona ja geneerinen *katsoja*-lekseemi, joilla kielennetään käsittelemissäni esimerkeissä yleisimmin intersubjektiiivisia kokemuksia, joiden piiriin myös lukijalla on pääsy. Tällöin kuvailtavat kokemukset ovat mahdollisia kaikille potentiaalisille katsojille. Kiinnostava poikkeukseksi psykofyysisten verbien joukosta nousi verbi *herättää*. Sen yhteydessä objektipaikalla esiintyy katsojan ajatustoiminnan tulos (esim. *herättää huomio ~ mielenkiinto*). Vaikka objektina ei olekaan katsojaan viittaava ilmaus, linkittyy katsoja ajatustoiminnallaan koodattavaan tapahtumaan.

Aineiston tunneverbejä yhdistää niiden taipumus polyseemisyteen. Monien verbien merkitys vaihtelee kontekstista riippuen fyysisestä psyykkiseen (esim. *ärsyttää, hiertää*). Monimerkityksisyyttä ilmeni myös verbien funktionaalisessa käytössä: esimerkiksi kokijasubjektillinen *kokea* esiintyy aineistossa sekä merkityksessä 'kokea jotain' että merkityksessä 'pitää jonakin'.

Monet kokijaobjektilliset tunneverbit ovat funktioiltaan evaluoivia. Esimerkiksi negatiivisia tunteita ilmaisevat kokijaobjektilliset tunneverbit *ärsyttää, harmittaa* ja *hiertää* osoittautuivat aineistossa yleisiksi. Niiden yhteydessä kiinnostava ilmiö on kriitikon pyrkimys perustella negatiivisia tunteita ja pohtia niiden taustoja. Toisaalta ärsytys voi näyttäytyä myös positiivisena asiana. Evaluoivasti käyttäytyy myös esimerkiksi kokijasubjektillinen *kaivata*, jolla kriitikko esitti teosten puutteita ja asioita joita olisi teoksilta toivonut.

Kognitioverbejä *katsoa, nähdä* ja *huomata* käytetään aineistossani polyseemisesti sekä havaitsemis- että ajattelumerkityksessä ('katsoa/nähdä jokin jonakin'). Tästä hyvä esimerkki on ajatteluverbien luokkaan sijoittamani verbi *huomata*, joka kontekstistaan riippuen esiintyy joko ymmärtämis- tai havaitsemismerkityksessä. Tämä huomio vahvistaa näkemystä näköhavainnon ja ajattelun tiiviistä suhteesta: nähty ohjaa ajattelua ja laukaisee ajatteluprosesseja, jolloin tulkinta ja ajattelu kytkeytyvät osaksi katsomiskokemusta.

Näköhavaintoverbit ovat hyvin yleisiä aineistossa, mikä ilmentää näkökyvyn keskeisyyttä kuvataiteen havainnoimisessa. Niiden yhteydessä katsoja esitetään agentiivisena toimijana ja ajattelevana yksilönä. Keskeisimmät katsojaa kielentävät ilmaukset ovat *minä* ja nollapersoona. Tämän lisäksi aineistosta nousi esiin myös esiintymiä, jossa katsojaan viitataan monikon ensimmäisessä persoonassa. Verbin *katsoa* monikon ensimmäisen persoonan verbimuodolla *katsomme* viitataan teosten yleisöön, mutta myös

muilla tavoilla muotoutuneisiin ihmisryhmiin (esim. ihmiset eläinten vastakohtana tai länsimaiset ihmiset).

Aineiston *katsoa*-verbin esiintymien yhteydessä katsominen esitetään taajaan taidenäyttelytapahtuman taustoittavana toimintana. Tällaisia tapauksia ovat taustoittavat sivulauseet (*Kun katsoin Havimäen nahkakeista väännettyjä eläinhahmoja, tajusin yllättäen*), joissa katsominen esiintyy taustoittavana toimintana esimerkiksi psykofyysiselle reaktiolle tai ymmärtämiselle. Samankaltaisia ovat tapaukset, joissa *katsoa* esiintyy E-infinitiivin inessiivimuodossa *katsoessa*.

Episteemiset verbiketjut (*voi ajatella/nähdä, saattaa ajatella*) ovat tyypillisiä ajattelu- ja näköhavaintoverbien yhteydessä. Niillä ilmaistaan lukijalle tarjottavia ajattelun ja näkemisen tapoja. Tällaisissa tapauksissa katsojaa kielentää nollapersoonaa, joka ilmaisee ajattelu- ja näkemistapojen olevan mahdollisia kelle tahansa.

Sekä ajattelu- että näköhavaintoverbeille (*huomata, katsoja, nähdä*) on tyypillistä esiintyä osana *kiinnostavaa on pohtia* -tyyppisiä lauseita, joissa ajattelu- tai näköhavaintoverbi on infinitiivisubjektina. Näissä lauseissa esiintyvät partitiivimuotoiset adjektiivit (esim. *kiinnostavaa* ja *vaikeampaa*) luonnehtivat ajattelu- tai havaintotapahtuman laatua.

Ajatteluverbit esiintyvät joissain aineiston tapauksissa osana vaikuttamismuottia (*saa ~ laittaa ~ panee ajattelemaan ~ pohtimaan*), jolloin niillä koodataan tapahtumaa, jossa teos saa katsojan ajattelemaan tiettyjä asioita tai tietyllä tavalla. Tällöin ärsyke on subjektina ja katsoja objektina (*Teos saa katsojan ajattelemaan*). Vaikuttamismuottitapaukset poikkeavat muista ajatteluverbiin esiintymistä, sillä niiden yhteydessä katsoja ei ole täysin agentiivinen vaan ärsykkeen vaikutuksen alainen.

Aineiston mentaaliverbejä tarkasteltaessa tuli selväksi, että tempuksilla on suuri vaikutus katsojan subjektiivisuuden tason tulkintaan. Imperfektin palauttaa kerronnan kriitikon näyttelykäynnin tasolle, jolloin kirjoittajan ääni kuuluu selkeästi – viitataanhan tällöin jo koettuun. Tällöin kriitikko viittaa mitä yleisimmin ensisijaisesti omaan kokemukseensa, eikä paikkaa generiselle osallistumiselle tarjota. Preesens puolestaan luo tilaa yleistämiselle ja samastumiselle. Toisaalta myös preesensissä kirjoittajan ääni saattaa vahvistua hänen viitatessa itseensä yksikön ensimmäisessä persoonassa. Preesens luo vaikutelman siitä, kuin näyttelykäyntitapahtuma toistuu kritiikin tasolla yhä uudestaan jokaisella lukukerralla. Tyypillistä on myös tekstin tasolla tapahtuva aikamuotojen vaihtelu: käsitellyissä esimerkeissä imperfekti ja preesens vaihtelevat sekoittaen tapahtumien ajalliset tasot.

Aineistostani nousi tutkielman edetessä esiin runsaasti kiinnostavia ilmiöitä ja ajatuksia, joita olisi hedelmällistä tutkia jatkossa. Esimerkiksi tuntemuksia ja vaikutelmia ilmaiseva tuntumisverbi *tuntua* osoittautui aineistossa taajaan esiintyväksi. Kiinnostavaa aineistossa oli myös se, että katsojan ja ärsykkeen välille pyritään konstruoimaan vuorovaikutteista suhdetta esimerkiksi puheaktiverbeillä *puhutella* ja *kertoa*, joiden yhteydessä ärsyke on puhuttelevana osapuolena (*näyttely puhuttelee katsojaa*). Näitä ilmiöitä soitin tutkittavan jatkossakin.

Nykynäyttelykävijä saattaa esimerkiksi nykytaidemuseoissa käydessään huomata kiinnostavan katsomisen tapoihin liittyvän ilmiön: yhä useampi näyttelykävijä katsoo näyttelyä älypuhelin tai kamera kädessä kuvattaviksi ja jaettaviksi sopivia teoksia etsien. Valokuvaaminen ja kuvien jakaminen sosiaalisessa mediassa voidaankin hahmottaa kulttuurillemme uutena katsomisen tapana, joka vaikuttaa kaikilla ihmiselämän tasoilla. On kiinnostavaa pohtia, miten tämä saattaa vaikuttaa tulevaisuudessa tapoihin katsoa ja koodata katsomiskokemusta. Tämän tutkielman aineistossa ei tähän ilmiöön viittaavaa sisältöä esiinny, mutta viitteitä siihen saattaa pian ilmaantua uusiin – ja vakiintuneempiinkin – tapoihin kirjoittaa taiteesta.

Kritiikkien genreperheen laajentuminen on kiinnostava ilmiö, johon tutkijoiden kannattaa jatkossa tarttua. Uusia taiteesta kirjoittamisen muotoja – kuten esimerkiksi blogimuotoista kritiikkiä – olisi nähdäkseni tärkeää tutkia ja tarkastella suhteessa vakiintuneempiin taiteesta kirjoittamisen genreihin. Millä tavoilla ne ilmentävät aikaansa ja sen ilmiöitä? Esimerkiksi vertaileva tutkimus institutionaalisen aseman saavuttaneiden taidemedioiden ja uusien taidemedioiden välillä saattaisi osoittautua hedelmälliseksi. Myös laajempi kuvataidekritiikkien tekstilajipiirteiden kartoittaminen olisi nähdäkseni tarpeellista. Esimerkiksi tässäkin tutkielmassa sivutut kritiikin lukijan ja kirjoittajan roolit olisivat mielenkiintoisia kohteita jatkotutkimukselle.

Kuvataidekritiikkien kielelle on tyypillistä taipumus kuvallisuuteen ja runsaaseen metaforien käyttöön. Näin ollen kritiikin genren tutkimus metaforien näkökulmasta tuottaisi varmasti kiinnostavaa tulosta. Metaforien käyttöä voisi tarkastella myös eri taiteenalojen kritiikkien välillä. On todennäköistä, että esimerkiksi musiikista kirjoittaminen kirvoittaa kriitikossa erityyppisiä metaforia kuin kuvataiteesta kirjoittaminen.

Määrittelin alaluvussa 3.2 aineistoni kritiikkitekstien kielentämien tapahtumien tapahtumakehykseksi taidenäyttelytapahtuman, jonka keskeisimmiksi osallistujiksi hahmottuivat katsoja ja ärsyke. Taidetapahtumalla on kiinteä yhteys taiteen katsojassa aiheuttamiin tunteisiin ja ajatuksiin. Kuten johdannossa ilmeni, on kuvataidekritiikeissä

konstruoitava taidekokemus monitasoinen. Keskeinen kokemus kuvataidekritiikin kirjoittamisen kannalta on kriitikon subjektiivinen näyttelykokemus, jonka varaan kritiikiteksti rakentuu. Tämän lisäksi kritiikeissä on luettavissa geneerinen kokemuksen taso, johon sisältyvät sekä oletetun katsojan että lukijan mahdollinen kokemus. Näitä kokemuksia – sekä taidetapahtumaa ja sen osallistujia – olisi hedelmällistä lähestyä tarkemmin Goffmanin kehyssemantiikan kautta (ks. Goffman 1974).

Lähteet

Aineistolähteet

Taide 1/2011

Saara Hacklin: Näpistettyjä identiteettejä, väärää maisemia

Maria Hirvi-Ijäs: Maalauksen sisäiset pidot ja ulkoiset liikehdinnät

Otso Kantokorpi: Dokulampun alla

Otso Kantokorpi: Intohimosta maalaukseen

Pessi Rautio: Eläinten ja ihmisten julma historia

Petr Rehor: Traditio, myytit ja ihmillisyyys

Jenni Roos: Todesta menevä lanka

Taide 2/2011

Jonna Hyry: Aineellisuuden muuttelevat ulottuvuudet

Otso Kantokorpi: Kohtauksia maalauksellisesta kerronnasta

Otso Kantokorpi: Systeemin jäljillä

Katja Matikainen: Metallin kiiltoa ja unelmia paremmasta elämästä

Erkki Pirtola: Kuolema ei ole paha

Pessi Rautio: Aikuisten leikit

Taide 3/2011

Raisa Jäntti: Vakava testilaboratorio

Jukka Järvinen: Suomi -brandin rakentajat

Pessi Rautio: Pyhimyksiäkin saa käyttää, jos osaa

Taide 4/2011

Raisa Jäntti: Vaikkei taika kestä

Otso Kantokorpi: Dokumentin poetiikkaa

Maaria Niemi: Kriittistä aarteen etsintää Venetsiassa

Pessi Rautio: Agitaation keräilylautaset

Soile Seppä: Valo, musiikki ja hiljaisuus

Taide 5/2011

Otso Kantokorpi: Keskinäkertaista avantgardea

Maaria Niemi: Ollako tässä ajassa, vaiko ei?

Pessi Rautio: Rakennettu rauha

Petr Rehor: Elämisen ilo ja modernismin puolustus

Petr Rehor: Galleria ja galleria

Sanna Sarva: Pistetäänkö leikiksi?

Juha-Heikki Tihinen: Tyyli tunnetuksi

Taide 6/2011

Seppo Heiskanen: Uusi katse rajan taakse

Raisa Jäntti: Muoto on tapa kohdata maailma

Sanna Kangasluoma: Näyttääkö tutulta

Otso Kantokorpi: Keskinäkertaisen taiteen erinomaisuudesta

Katja Matikainen: Merkkien valtakunta

Taide 1/2012

Jonna Hyry: Vivahteikasta kannanottoa maailman tilasta

Otso Kantokorpi: Kuinka vastustaa speaktaakkelia

Ullamaria Pallasmaa: Esineet näyttelevät

Pessi Rautio: Pop syntyy kopioimalla, ryhmittelemällä ja ironisoimalla

Soile Seppä: Punaisesta pisteestä mielen rajattomille vaelluksille

Taide 2/2012

Henri Hagman: Miesruumiita, dionysoksesta tulvivaan mustaan

Katja Matikainen: Kuinka huivi sidotaan

Tarja Nurmi: Piilossa – ja tyystin täynnä

Taide 3/2012

Henri Hagman: Henki takaisin ruumiiseen

Pessi Rautio: Historiallinen tapaus maalaustaiteessa

Pessi Rautio: Maalauskaarella on aina aluksi se tyhjä ruukku

Pessi Rautio: Taide nostalgisoi tekniikkaa

Petr Rehor: Maalaustaiteen ikuisten perussääntöjen jäljillä

Juha-Heikki Tihinen: Oudostuttavasti hämärässä

Seija Vääränen: Pintaa syvemmälle

Taide 4/2012

Jonna Hyry: Teoksesta tuotteeksi, museosta tavarataloksi

Pessi Rautio: Henkimaalauksillakin pääsee eteenpäin

Pessi Rautio: Vatsa ei tullut vielä täyteen

Jaakko Rönkkö: Mies vietin vietävänä

Taide 5/2012

Kari Alatalo: Kuvataidetta Suvivirren soudessa

Viihi Koljonen: Taiteen työttölyä

Pessi Rautio: Maisemataide – aidointa taiteellista tutkimusta?

Taide 6/2012

Seppo Heiskanen: Mainosjulisteetkin ovat taidetta

Juha-Heikki Tihinen: Pirunmoinen Strindberg

Timo Valjakka: Kun hyvää on paljon

Seija Vääränen: Lennä, lennä leppäkerttu...

Taide 1/2013

Otso Kantokorpi: Kylmän ekspressionistinen on juurtumahapsi

Erkki Pirtola: Chénierin talo

Pessi Rautio: Yksityiskohdat – ja kuinka ne katosivat

Taide 2/2013

Raisa Jäntti: Nainen on auto, nainen on syvänmeren eläin

Otso Kantokorpi: Rujosti tuplaten

Erkki Pirtola: Helminauhamaisema

Petr Rehor: Kahden sukupolven maailmojen kaleidoskooppi

Taide 3/2013

Leena Kuumola: Hillittyä estetiikkaa mainonnan ikeessä

Erkki Pirtola: Rujot akvarellit

Pessi Rautio: Mitä teeman keksimisestä seuraa?

Taide 4/2013

Raisa Jäntti: Perinteinen perverssi

Raisa Jäntti: Ihminen ei ymmärrä eläintä

Otso Kantokorpi: Onko abjekti jo kuin nature morte?

Mariia Niemi: Kun taide piiloutui seinän sisään

Pessi Rautio: Aikuisten oikeaa taidetta

Pessi Rautio: Best of Summer 13

Jaakko Rönkkö: Maailma on piirrosviiva

Taide 5/2013

Hannu Castrén: Uskottavan uskomattomia maalauksia

Otso Kantokorpi: Maalaustaiteen tila

Pessi Rautio: Huonosti ja hienosti

Pessi Rautio: Miltei kadonnut taiteilijakuva

6/2013

Otso Kantokorpi: Tallinnan takapihoilta

Altti Kuusamo: Yksi- vai monioikoista?

Pessi Rautio: Grafiikka uudistuu vedos kerrallaan

Pessi Rautio: Itse rehellisimmin

Pessi Rautio: Pöytäliinaisesti, pyyhkijämäisesti, lippuisesti, luontoisesti

Jaakko Rönkkö: Romantikon manifestiton manifesti

Kirjallisuus- ja verkkolähteet

- AHOLA, SATU 2009: Kuvataidekriittikki ja arvottavat ilmaukset. Pro gradu -tutkielma Helsingin yliopiston suomen kielen ja kotimaisen kirjallisuuden laitos.
- CARROLL, NOËL 2009: *On Criticism (Thinking in Action)*. New York: Routledge.
- CROFT, WILLIAM 1991: *Syntactic Categories and Grammatical Relations. The Cognitive Organization of Information*. Chicago: The University of Chicago Press.
- CROFT, WILLIAM 1993: Case marking and the semantics of mental verbs. Teoksessa James Pustejovski (toim.) *Semantics and the Lexicon* s. 55–72. Dordrecht: Kluwer Academic.
- DEWEY, JOHN 2005: *Art as experience*. New York: Perigee.
- DOWTY, DAVID 1991: Thematic Proto-roles and Argument Selection. – *Language* 67 s. 547–619.
- DUBOIS, GAÏDIG 2014: ”Luulin itseäni onnelliseksi” – Mentaalimuutosmuotin rakenne ja käyttö. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopiston suomen kielen, suomalais-ugrilaisen ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos.
- DU BOIS, JOHN W. 2007: The stance triangle. Teoksessa Robert Englebretson (toim.) *Stancetaking in discourse: Subjectivity, evaluation, interaction* s. 139–182. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- EATON, MARCIA MUELDER 1994 [1988]: *Estetiikan ydinkysymyksiä. [Basic issues in aesthetics.]* Suomentanut Pekka Rantanen. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- EDIT-taidemedian verkkosivut. <http://www.editmedia.fi/info/>. 12.1.2015.
- ERKKILÄ, HELENA 2010: Kantakuvat oppikirjoissa – kivettyntä perinnettä? Teoksessa Teijamari Jyrkkiö – Eija Liukkonen (toim.) *Kokoelmalla on tekijänsä! Ateenumin kokoelmatoiminnan vaikuttavuus* s. 291–297. Museologia 4. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- FRAWLEY, WILLIAM 1992: *Linguistic Semantics*. New Jersey: Lawrence Elbaum Associates.
- GOFFMAN, ERVING 1974: *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. Cambridge, MA : Harvard University Press.
- GOLDBERG, ADELE E. 1995: *Constructions. A Constuction Grammar Approach to Argument Structure*. Cognitive Theory of Language and Culture. Chicago: The University of Chicago Press.
- HAKULINEN, AULI 1988: Miten nainen liikkuu Veijo Meren romaaneissa. Teoksessa Lea Laitinen (toim.) *Isosoinen nainen. Tutkielmia naisesta ja kielestä* s. 56–70. Helsinki: Yliopistopaino.

- HEIKKILÄ, MARTTA 2012: Johdanto: Taiteesta puheeseen. Teoksessa Martta Heikkilä (toim.) *Taidekriitiikin perusteet* s. 11–54. Helsinki: Gaudeamus.
- HOEY, MICHAEL 2001: *Textual interaction: An introduction to written discourse analysis*. New York: Routledge.
- HUUMO, TUOMAS 2006: Kalliolta näkyy merelle. Nollasubjekttilause vai subjektiton tilalause? Teoksessa Nordlund, Taru – Tiina Onikki-Rantajääskö – Toni Suutari (toim.) *Kohtauspaikkana kieli. Näkökulmia persoonaan, muutoksiin ja valintoihin* s. 143–162. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- JUVONEN, RIITTA 2007: Suhtautumisen systematiikkaa. – *Virittäjä* 111 s. 431–435.
- KAITAVUORI, KAIJA 2007: Museo ja yleisö. Teoksessa Kinanen Pauliina (toim.) *Museologia tänään* s. 279–293. Suomen museoliiton julkaisuja 57. Helsinki: Museoliitto
- KS 2006 = Kielitoimiston sanakirja. Elektroninen versio.
- LAITINEN, LEA 1995: Nollapersoona. – *Virittäjä* 99 s. 337–357.
- LAITINEN, LEA 2006: Zero person in Finnish: Paradigmatic and syntagmatic relations and interaction. Teoksessa Helasvuo, Marja-Liisa – Lyle Campbell *Grammar from the Human Perspective. Case, space and person in Finnish* s. 173–231. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company
- LANGACKER, ROLAND 1990: Subjectification. – *Cognitive Linguistics* Vol. 1 s. 5–38.
- LAUERMA, PETRI 2012: Tekstityyppi. Teoksessa Vesa Heikkinen – Eero Voutilainen – Petri Lauerma (et. al.) *Genreanalyysi: tekstilajintutkimuksen käsikirja* s. 67–69. Helsinki: Gaudeamus.
- MARTIN, J. R. – P. R. R. WHITE 2005: *The Language of Evaluation: Appraisal in English*. London: Palgrave Macmillan.
- MENKE, CHRISTOPH 2010: The Aesthetic Critique of Judgment. Teoksessa Daniel Birnbaum – Isabelle Graw (toim.) *The Power of Judgment. A Debate of Aesthetic Critique* s. 9–29. Berlin: Sternberg Press.
- Mustekala 2015* = <http://www.mustekala.info/>. 10.2.2015.
- MÄNTYNEN, ANNE 2003: *Miten kielestä kerrotaan : kielijuttujen retoriikkaa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- MÄNTYNEN, ANNE 2006: Näkökulmia tekstin ja tekstilajien rakenteeseen. Teoksessa Mäntynen, Anne – Susanna Shore – Anna Solin *Genre – tekstilaji* s. 42–71. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

- NIKANNE, URPO 2001: Semanttiset roolit. Teoksessa Lähdemäki, Eeva (toim.) *Kiinnostuksesta kieleen* s. 127–143. Turku: Åbo Akademis tryckeri.
- PAJUNEN, ANNELI 2001: *Argumenttirakenne: asiaintilojen luokitus ja verbien käyttäytyminen suomen kielessä*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- PALLASKALLIO, RITVA 2003: Uutisaika. Finiittiverbin aikamuodoista katastrofiuutisissa 1892–1994. *Virittäjä* s. 27–45.
- PÖRN, MICHAELA 2004: *Suomen tunnekaustatiiviverbit ja niiden lausemaiset täydennykset*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- ROSSI, LEENA-MAIJA 2014: Taiteen asiantuntijuus sähköisessä tienristeyksessä. *Taidehistoria tieteenä* 2/2014. <http://tahiti.fi/02-2014/kolumni/>. 5.11.2014.
- SALMIKIVI, ANNA 2011: Syvälinen, viisas ja ehyt kuin haiku: elokuva-arvostelun arvottamisen keinojen analyysia. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopiston suomen kielen ja kotimaisen kirjallisuuden laitos.
- SIHVONEN, ANNIINA 2008: Elokuva-arvostelun tekstilajin rakentuminen. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopiston suomen kielen ja kotimaisen kirjallisuuden laitos.
- SIIROINEN, MARI 2001: *Kuka pelkää, ketä pelottaa: nyky-suomen tunneverbiengelioppia ja semantiikkaa*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- SWALES, JOHN M. 1990: *Genre analysis: English in academic and research settings*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Taide 2015* = Taide-lehden mediakortti,
http://taidelehti.fi/files/1439/Mediakortti_2015.pdf. 10.2.2015.
- TAMMI, PEKKA 1992: Onko tällä tekstillä lukijaa? Lukijan, tekstin ja lukemisen käsitteitä. Teoksessa *Kertova teksti: esseitä narratologiasta* s. 113–165. Helsinki: Gaudeamus.
- THOMPSON, GEOFF 2012: Intersubjectivity in newspaper editorials: Construing the reader-in-the-text. *English Text Construction* 5:1 s. 77–100.
- VIRTANEN, MIKKO 2007: Kiellosta ja sen käytöstä eräissä kritiikkiteksteissä. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopiston suomen kielen ja kotimaisen kirjallisuuden laitos.
- VISAKKO, TOMI 2007: Elokuva-arvostelut ja arvottamisen retoriikka. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopiston suomen kielen, suomalais-ugrialaisten ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos.
- VISK = HAKULINEN, AULI – MARIA VILKUNA – RIITTA KORHONEN – VESA KOIVISTO – TARJA RIITTA HEINONEN – IRJA ALHO 2004: Iso suomen kieloppi. Helsinki: SKS. Verkkoersio. <http://scripta.kotus.fi/visk/etusivu.php>.

- VOUTILAINEN, EERO 2011: Nykysuomen translatiivin polysemiaa. Pro gradu – tutkielma. Helsingin yliopiston suomen kielen ja kotimaisen kirjallisuuden laitos.
- VUORINEN, JYRI 2001: *Aitoja ja alueita. Kirjoituksia estetiikasta*. Tietolipas 171. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.