

**SUOMALAISEN ORKESTERILAITOKSEN ASEMA
SUOMALAISESSA YHTEISKUNNASSA**

**Anna-Liisa Ojala
Pro Gradu tutkielma
Musiikkitiede ja
sosiologia/kulttuuripolitiikka
Musiikin laitos sekä
yhteiskuntatieteiden ja
filosofian laitos
Jyväskylän yliopisto
syksy 2007**

TIIVISTELMÄ

SUOMALAISEN ORKESTERILAITOKSEN ASEMOINTI SUOMALAISESSA YHTEISKUNNASSA

Anna-Liisan Ojala

Musiikkitiede ja sosiologia/kulttuuripolitiikka

Pro gradu-tutkielma

Musiikin laitos sekä yhteiskuntatieteiden

ja filosofian laitos

Jyväskylän yliopisto

Ohjaajat: Anita Kangas, Kimmo Jokinen ja Riitta Rautio

Syksy 2007

sivumäärä: 157 sivua

Tutkimuksen tehtävänä on selvittää suomalaisen orkesterilaitoksen asemaa suomalaisessa yhteiskunnassa painottaen orkesterilaitoksen luonteessa ilmenevää autonomian ja yhteiskunnallisen toimijuuden dualismia. Tutkimusongelmaa tarkastellaan autonomisen taidemusiikkikentän, orkesterilaitoksen institutionalisoitumiskehityksen, orkesterilaitoksen julkispalveluluonteen ja kansalaisnäkökulman suunnista, joiden merkitys orkesterilaitoksen asemaan vaikuttaa ilmeiseltä.

Orkesterilaitos määrittyy tutkimuksen alussa tarkoittamaan pääosin kaupunkiin sidottujen valtionosuusorkesterien varsinaista toimintaa. Kaikki ulkomusiikillinen, joka ei ole taidemusiikkikentän sisällä neuvoteltu orkesterilaitoksen toimintakäytänne, maailmanjäsenystapa, tehtävä tai päämäärä, piirtyy konsertti-instituutio-termin alle.

Tutkimus on lähtökohtaisesti teoreettinen, mutta tutkimusongelmaa selventämässä on myös virallisen kulttuuripolitiikan tekstejä ja orkesterilaitoksen toimijoiden kirjoituksia. Näitä tekstejä lähestytään kulttuurin talusteoreettisten tutkimusten ohjaamin välinein, joiden avulla kirjoituksista etsitään orkesterilaitoksen asemaan vaikuttavia legitimointitapoja autonomisuuden ja yhteiskunnallisen toimijuuden kehyksessä.

Tutkimuksen perusteella voidaan sanoa, että orkesterilaitoksen yhteiskunnallista toimijuutta leimaa suomalaisessa yhteiskunnassa kansakunnan rakentamisen ja kulttuurikilpavarustelun päämäärät. Näitä Suomen ensimmäisen kulttuuripoliittisen linjan sisältöjä näyttäisi yhä pitävän yllä varsinkin kansalaismielipide, jossa arvioin orkesterilaitoksen asettuvan symboloimaan korkea-arvoista taidetta ja sivistynyttä kansakuntaa. Nykyisessä kulttuuripoliittisessa linjassa orkesterilaitos asemoidaan kansalaisen oikeudeksi kuuluvaksi laitostaitteeksi, joka ei saa roolia kansakunnan strategisena menestystekijänä tai luovuusresurssina. Autonomista orkesterilaitoskuvaava pitävät yllä vain taidemusiikkikentän omat toimijat, jotka asettavat orkesterilaitoksen palvelemaan ensisijaisesti taidetta ja yksilöä sekä toiseksi yhteiskuntaa ensimmäisen kulttuuripoliittisen linjan teemoin.

Avainsanat: Orkesterilaitos, konsertti-instituutio, aseointi, institutionalisoituminen ja julkispalvelu.

Sisällysluettelo

1. JOHDANTO	3
1.1 Keskeiset käsitteet	9
1.2 tutkimuksen orkesterilaitosta kehystävä lähtökohta.....	15
2. ORKESTERILAITOS OSANA AUTONOMISTA TAIDEMUSIIKKIKENTTÄÄ JA YHTEISKUNNALLISENA TOIMIJANA	18
2.1 Taiteen autonomia orkesterilaitoksen kohdalla.....	20
2.1.1 Bourdieun kenttäteoria ja sen soveltaminen suomalaisen orkesterilaitoksen kontekstiin	25
2.1.2 Legitiimin maun muutos	29
2.2 Suomalainen orkesterilaitos yhteiskunnallisena toimijana	32
2.3 Instituutioteorioiden selitys orkesterilaitoksen laajentumiselle konsertti- instituutioksi.....	37
2.4 Yhteenveto orkesterilaitoksen institutionaalisesta asemasta ja joustavuudesta autonomisuutta ja yhteiskunnallista toimijuutta ilmentämässä	44
3. ORKESTERILAITOKSEN INSTITUTIONALISOITUMISKEHITYS YKSITTÄISISTÄ ORKESTEREISTA OSAKSI LAKISÄÄTEISTÄ LAITOSJÄRJESTELMÄÄ	47
3.1. Historiallinen kehitys orkestereista lakisääteiseksi laitokseksi ja instituutioksi	47
3.1.1 orkesterilaitoksen varhaismuoto yksityisten taiteensuojelijoiden ylläpitämänä.....	49
3.1.2 Yhteiskunnallisen toimijuuden ensimmäinen vaihe	51
3.1.3 Vakiintuneen orkesterilaitoksen pyrkimys eroon yhteiskunnallisesta toimijuudesta.....	64
3.1.4 Orkesterilain aikakausi	66
3.2 Orkesterilaitos suomalaisessa kulttuuripolitiikassa.....	71
3.2.1 Orkesterilaitoksen paikka paikallisessa ja kansallisessa kulttuuripolitiikassa.....	71
3.2.2. Orkesterilaitoksen paikka suomalaisen kulttuuripolitiikan linjoissa.....	74
3.3 Yhteenveto orkesterilaitoksen institutionalisoitumiskehityksestä historiallisena jatkomona kulttuuripoliittisen kehityksen vaikutuspiirissä	78
4. ORKESTERILAITOKSEN ASEMOINTI JULKISPALVELUNA	81

4.1 Talousteorioiden perustelut ja kritiikki julkishyödykkeille	82
4.2 Virallisen kulttuuripolitiikan ja orkesterilaitoksen antama asema orkesterilaitokselle	91
4.2.1 Orkesterilaitoksen asemointi virallisissa kulttuuripoliittisissa teksteissä	94
4.2.2 Orkesterilaitoksen asemointi orkesterilaitoksen omissa teksteissä	99
4.3 Yhteenveto orkesterilaitoksen julkis palveluluonteesta ja asemoinnista virallisen kulttuuripolitiikan linjauksissa ja orkesterilaitoksen mielipiteissä	107
5. ORKESTERILAITOS JULKISPALVELUNA KANSALAINÄKÖKULMASTA	111
5.1 Orkesterilaitoksen käyttäjistä tuntee diskursiivisen ja normatiivisen säännösten	112
5.2 Koko kansan konsertti-instituutio?	115
5.2.1 Median osuus mielipiteiden muokkaajana ja tiedon levittäjänä	119
5.2.2 Onnistunut kahden sivistyksen periaate	122
5.2.3 Orkesterilaitos taiteen ja kansakunnan toteemina	124
5.3 Kulttuuritilaisuuksissa käyminen suomalaisille satunnaista	126
5.4. Yhteenveto orkesterilaitoksesta julkis palveluna kansalaisnäkökulmasta	128
6. LOPPUPÄÄTELMÄT JA KATSAUS ORKESTERILAITOKSEN HAASTEISIIN SUOMALAISESSA NYKY-YHTEISKUNNASSA	131
6.1 Tutkimuksen johtopäätökset	131
6.2 Orkesterilaitoksen haasteet nyky-yhteiskunnassa	139

ALKUPERÄISET LÄHTEET

LÄHTEET

HENKILÖKOHTAISET TIEDONANNOT

1. JOHDANTO

”Kulttuuripelistä ei ole tietä ulos; (ja) yksilön ainoa mahdollisuus tarkastella pelin todellista luonnetta on tarkastella niin täydellisesti kuin mahdollista juuri niitä operaatioita, joita yksilö on pakotettu käyttämään pyrkiessään saavuttamaan tämän välineellisen tarkastelun”

(Bourdieu, Distinction, s. 12)

Suomessa on enemmän orkestereita suhteessa väkilukuun kuin missään muussa maassa (Pietilä, 2006b, 48). Suurta osaa Suomen kaupunkeihin kiinnittyneistä orkestereista rahoittavat lakisääteisesti valtio ja kunnat. Valtion tuki taidelaitoksille on merkittävässä kasvussa vuosina 2008–2010 (Karpela, 2005, A7). Myös uusia konserttisaleja nousee tiheään tahtiin pienillekin paikkakunnille (Kuusisaari, 2004), ja suomalaisten musiikkiharrastus on yhä elinvoimaista (Hanifi, 2005).

Toiset kaupungit ovat löytäneet orkesteristaan omaa tunnettuuttaan eteenpäin vievän primus motorin; toisille taas kaupunginorkesteri on enemmänkin kaupungin määrärahoja syövä muinaisjäännös (vrt. Kaupungin kulttuuripolitiikat lähikuvassa 2004). Kaikesta huolimatta suomalaisella orkesterilaitoksella menee maailman mittakaavassa katsottuna hyvin. Orkestereita on paljon, hyvää soittajistoa valmistuu musiikkiopistoista yli tarpeen (Opetusministeriö, 2002) ja ympäröivä julkisen sektorin tarjoama tukikehikko mahdollistaa vakaan pohjan myös orkesterien taiteelliselle toiminnalle (Kuusisaari, 2005).

Vaikka vuonna 2005 sinfoniaorkesterit kasvattivatkin kuulijamääräänsä kotimaassa 75 000:llä edellisvuodesta (Suomen Sinfoniaorkesterit ry, 2005, 2), ovat klassisen musiikin konsertit yhä harvojen huvia (Liikkanen, 2005b). Samalla valtion ja kuntien tuki orkesterilaitokselle on harrastetumpiin kulttuurimuotoihin nähden todella mittava. Vielä ainakin Viitasen laatiman Kulttuuripuntari 1999 -tutkimuksen mukaan suomalaiset kokevat sinfonia- ja kamarimusiikin sekä oopperan vapaa-ajanvietolleen annetuista vaihtoehdoista vähiten tärkeänä. Siitä huolimatta suomalaiset olivat ylpeitä Suomen kulttuurisaavutuksista ja näkivät kulttuuripalvelut osana hyvinvointivaltion palvelujärjestelmää.

Kuten julkisesti tuettujen sinfoniaorkesterien määrästä voi päätellä, on suomalaisen kulttuuripolitiikan lempilapsi kiistattomasti taidelaitosjärjestelmä. Esimerkiksi vuoden 1997 taiteen ja kulttuurin rahoituksesta orkesterit veivät noin kahdeksan prosenttia, mikä on huomattavasti vähemmän kuin kirjastojen tukiosuus (35,5 %), mutta liki neljä kertaa yhtä paljon kuin elokuvataiteen tuki. (Kangas, Heiskanen ja Hirvonen, 2002, 56–57.) Kirjastolaitoksen tukiosuuden suuruutta voi selittää kulttuuritasa-arvon suunnasta käyttöasteen suuruudella. Kuitenkin myös elokuvissa käydään tiuhaan: Mirja Liikkasen (2005b, 73) tutkimuksen mukaan elokuvissa oli käynyt viimeisen vuoden aikana noin puolet 10 vuotta täyttäneistä suomalaisista.

On hyvin tiedossa, että orkesterilaitoksen yleisöpohja on suppea; varmasti sosioekonomiselta statukseltaan suppeampi kuin elokuvayleisön. Jopa Suomen klassiseen musiikkiin erikoistuneen lehdistön pääjulkaisu Rondo-Classica (Pietilä, 2006b, 45) huomioi sen, että taidemusiikkiyleisömalli on suomessa poikkeuksellisen vinoutunut, eikä tarjotun taiteen voida katsoa puhuttelevan laajoja joukkoja. Samassa artikkelissa Timo Cantell huomauttaa Riitta Pietilän (emt) haastattelussa, etteivät hyvin eriytyneen osan potentiaalisesta yleisöstä vetävät taidelaitokset ole julkisia instituutioita vaan pikemminkin pienen piirin ”sisäpiirijuttuja”.

Suomalaisessa tutkimusperinteessä sinfoniaorkesterit kuuluvat pääpiirteittäin musiikkitieteen tai kulttuuripoliittisen tutkimuksen erityisalueiksi usein historiaan taikka laitoksen toimintaedellytyksiin keskittyen. Lisäksi taloustieteelliset sekä hallintoon suuntautuneet tutkimusnäkökulmat ovat tärkeitä orkesterilaitoksen toimintakentän avaajia. Toki sinfoniaorkestereita tai orkesterilaitosta sivutaan useammassakin kulttuuritutkimuksen osa-alueessa, mutta niissä orkesterilaitoksen pohdinta voi jäädä huomioiksi taidelaitosjärjestelmästä ja siten hyvinkin vähälle.

Tämän tutkimuksen tutkimusongelmana on suomalaisen orkesterilaitoksen asemointi suomalaisessa yhteiskunnassa painottaen autonomisuuden ja yhteiskunnallisen toimijuuden kehystä. Asemalla viitataan siihen tilaan, jonka orkesterilaitos yhteiskunnassa täyttää ja niihin toiminnan tapoihin, miten orkesterilaitos on yhteiskunnassa läsnä. Asemaan

vaikuttavat yhtäältä orkesterilaitoksen oikeuttamisen tavat, joita tutkimuksessa sivutaan kuten myös asemaan ja oikeuttamisen tapoihin johtanut historia. Tätä tutkimusongelmaa tarkastelen neljästä näkökulmasta, joiden katson vaikuttavan orkesterilaitoksen nykyiseen asemaan: autonomisen taidemusiikkikentän suunnasta, orkesteritoiminnan institutionalisoitumisen kautta, orkesterilaitoksen julkis palveluluonnetta avaten sekä kansalaisnäkökulmasta. Lähtökohdiltaan tutkimus on teoreettinen, mutta ongelmakenttää selventämään olen ottanut aineistoksi myös virallisia kulttuuripoliittisia tekstejä ja orkesterilaitoksen toimijoiden kirjoituksia. Teoreettisuuden vaikutus tämän tutkimuksen kululle näkyy siinä, ettei tutkimuksen käsitteistöä kyetä määrittämään tyhjentävästi johdannossa, vaan pikemminkin käsitteiden sisältö rakentuu ja tarkentuu vasta tutkimuksen edetessä.

Taidelaitoksesta puhuttaessa kyse on yhteiskunnallisen instituution lisäksi aina myös taiteesta, jota tehdään ainakin osin muun yhteiskunnan odotuksista ja näkemyksistä piittaamatta itsenäisin päämäärin. Orkesterilaitoksen asemaa kysyttäessä taidemusiikkikentän autonomisia piirteitä ei ole syytä vähätellä. Taidemusiikkikentän autonomisuusulottuvuuksia selventämään olenkin ottanut Erkki Seväsen kirjan Taide instituutioon ja järjestelmänä (1998), jonka oppeihin ja Pierre Bourdieun teorioihin nojaten pyrin luvussa 2.1 luomaan tarkempaa kuvaa taidemusiikkikentän toiminnasta ja vaikutuksesta orkesterilaitoksen asemointiin.

Oletettavasti orkesterilaitoksen nykyiseen asemaan ja toimijuuteen suomalaisessa yhteiskunnassa on vaikuttanut tietynlainen institutionalisointikehitys, jota lähden kartoittamaan luvuissa 2.2 ja 2.3 aluksi instituution käsitteeseen ja yhteiskunnalliseen toimijuuteen tarttuen luvussa sekä luvussa 3 taidemusiikkia ja tarkemmin orkesterilaitosta koskevien historiatutkimusten välinein. Historiaan keskittyvissä tutkimuksissa tukeudun Huttusen (2002) ja Helmisen (2007) kirjoituksiin sekä Vainion omaan (1992), ja yhdessä Marvian (1993) kanssa laatimaan tutkimukseen orkesterilaitoksen kehitysvaiheista. Kuvaa instituutioista tarkentavat muun muassa Heiskalan (2003) teoretisoinnit sekä Alasuutarin (1996 ja 1999) ja Seväsen (1998) sosiaalishistoriset selitykset taiteen roolista suomalaisen yhteiskunnan eri vaiheissa. Ilkka Heiskasen tutkimusta ”Muuttuivatko laitokset, miten ja miksi? Taide- ja kulttuurilaitosten institutionaalinen muutos 1990-luvulla.” (2001) käytän taustana yhdistämässä eri tutkimusperinteistä käsin käytyä puhuntaa instituutioista.

Orkesterilaitos on ainakin julkisten tukien suuruutensa perusteella yhteiskunnan tarjoama julkispalvelu. Julkispalveluihinsa jokaisella suomalaisella yhteiskunnan jäsenellä tulisi olla yhtäläiset oikeudet, ja niiden tulisi hyödyttää tasaisesti laajoja yhteiskuntajoukkoja. Näiden ominaisuuksien suhteen läpinäkyvyys palveluiden tuottamisessa tuntuu kansalaisten kannalta oikeutetulta. Orkesterilaitoksen yhteiskunnallisen aseman kannalta on oletettavasti merkittävää, millaisin argumentein yleistä hyvää ja siten julkispalveluita toteutetaan, ja minkä yhteiskunnallisten ryhmittymien tai tahojen intressit nostetaan esiin, jotta yleinen hyvä toteutuisi. On todennäköistä, että nämä puhunnan tavat ja painotukset tarjoavat myös ympäröivälle yhteiskunnalle valmiita suhtautumisen välineitä orkesterilaitosta kohtaan, mikä taas ei voi olla vaikuttamatta orkesterilaitoksen toiminnan itsenäisyyteen. Siksi pyrin tutkimuksessani purkamaan auki sitä rakennetta, joka pitää yllä tietynlaista suhtautumistapaa orkesterilaitokseksi rajaamaani julkispalvelua kohtaan. Kyseisiä kysymyksiä lähestyn käsittelemällä orkesterilaitosta julkispalveluna luvussa 4.1 kulttuurin talousteorioiden suunnasta ja soveltamalla luvussa 4.2 talousteorioiden oppeja virallisiin kulttuuripoliittisiin teksteihin ja orkesterilaitoksen toimijoiden kirjoituksiin.

Virallisen kulttuuripoliittisen linjauksen tulisi ideaalin tasolla sisältää tavoite koko yhteiskunnan hyvästä. Siten juuri tämä taho on pelkistetyksi ajateltuna yhteiskunnassa vahvimmin se, minkä tavoitteet tähtäävät eri yhteiskuntasektoreiden instituutioiden yhteiskunnalliseen toimijuuteen. Hallitusteksteissä esiintyvät todellisuudet yhteisen hyvän näkemyksistä ja toteutustavoista saattavat kuitenkin vaihdella puolueista ja ajasta riippuen, mutta niiden vaikutus orkesterilaitoksen asemaan suomalaisessa yhteiskunnassa on oletettavasti ajasta riippumatta vahva. Siksi olen valinnut tutkittavaksi aineistoksi Matti Vanhasen hallitusohjelman (2003) sekä taide- ja taiteilijapoliittisen ohjelman pohjalta tehdyn valtioneuvoston periaatepäätöksen taide- ja taiteilijapolitiikasta (2003), joita istutan kulttuurin talousteorioiden pohjalle perustuvaan julkistukien perustelu- ja kritiikkijaotteluun luvussa 4.2.1. Nämä tekstit eivät ole suoranaisesti orkesterilaitosta asemoivia tekstejä, mutta niiden pohjalta tehdään orkesterilaitosta koskevat kulttuuripoliittiset linjaukset aina kunkin hallituskauden aikana. Samoin niistä selvinnevät tietynä aikana preferoidut yhteiskunnalliset sektorit, joiden ideologiat ovat epäsuorasti määrittämässä myös orkesterilaitoksen asemaa.

Oletettavasti orkesterilaitos pitää yhteiskunnassa puoliaan pyrkien mahdollisimman suureen itsemääräämisoikeuteen. Kaikissa tilanteissa autonomiset pyrkimykset eivät varmastikaan ole mahdollisia, vaan on tartuttava aseman neuvottelemisessa niihin perusteluihin, jotka yhteiskunnallisessa ilmapiirissä kelpaavat. Jos hallitusohjelmassa tai taide- ja taiteilijapoliittisessa periaatepäätöksissä eivät näy kaikki orkesterilaitoksen asemaa tai oikeutusperusteita kunakin aikana määrittävät linjaukset, näkyvät ne mahdollisesti kuitenkin orkesterilaitoksen itse tuottamissa teksteissä, joiden kautta instituution toimijat reagoivat tarjottuihin mahdollisuuksiin ja legitimointitapoihin. Tästä syystä tulkitsen luvussa 4.1 esitellyn julkisten tukien perustelu- ja kritiikkijaottelun kautta luvussa 4.2.2 orkesterilaitoksen tuottamaa tekstiä.

Orkesterilaitoksen omina argumentteina luen kolmea Kalevi Ahon kirjoitusta (1997, 2004 ja 2005) ja yhtä Erkki Salmenhaaran (1990) tekstiä. Aho on Suomen johtavia nykysäveltäjiä, ja kirjoittaa lisäksi ahkerasti musiikkikirjallisuutta ja kolumneja. Vuodesta 1983 asti hän on harjoittanut sävellystyötään valtion apurahan turvin. Taiteellisen työnsä ohella Aho on hoitanut monia luottamustoimia useina vuosina mm. Suomen säveltäjät - yhdistyksen johtokunnassa, Helsingin Juhlaviikkojen klassisen musiikin toimikunnassa, valtion säveltaidetoimikunnassa ja Suomen Kulttuurirahaston hallituksessa. Tämän tutkimuksen kannalta merkittävien Ahon luottamustoimista on kuitenkin ollut hänen puheenjohtajakautensa Suomen Sinfoniaorkesterit ry:ssä, mikä on jatkunut vuodesta 2000. (Aho, 2003.) Sillä verukkeella hänen ajatuksiaan orkesterimusiikista voi pitää myös orkesterien ja yhdistyksen yleisesti hyväksyminä. Erkki Salmenhaara oli arvostettu säveltäjä, joka piti vuodesta 1975 Helsingin yliopiston musiikkitieteen apulaisprofessuuria, minkä sai oltuaan yliopiston luennoitsijana aiemmat yhdeksän vuotta. Salmenhaara oli lisäksi mm. Helsingin Sanomien kriitikkona vuosina 1963–73 ja Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n puheenjohtajana vuodet 1974–78. (FIMIC, 2007.) Ahon kirjoituksista kaksi on puheenjohtajan katsauksia Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n toimintakertomukseen (2004 ja 2005) ja Salmenhaaran teksti ”Tarvitaanko sinfoniaorkesteria?” (1990) on julkaistu saman yhdistyksen juhlaulkaisussa. Ahon kolmas teksti (1997) ”Tarvitaanko orkestereita?” on hänen omasta kirjastaan, joka julkaistiin kolme vuotta ennen kuin Aho aloitti yhä jatkuvan kautensa Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n puheenjohtajana. On huomattava, etteivät varsinkaan Ahon ja Salmenhaaran 1990-luvulla kirjoitetut tekstit voi olla kommentointeja myöhemmin kirjoitettuihin hallitusteksteihin. Ne voivat silti paljastaa aikakaudelle tyypillisiä suhtautumis- tai argumentointitapoja joko

itsenäisinä teksteinä tai ajan hengen mukaisina yhteiskunnallisina kannanottoina.

Korostan kummankin aineiston, eli hallitusohjelman ja valtioneuvoston taide- ja taiteilijapoliittisen periaatepäätöksen sekä Ahon ja Salmenhaaran kirjoitusten tulkinnassa autonomisen taidemusiikkikentän ja yhteiskunnallisen toimijuuden näkökulmia hyötyvien tai haittaa kokevien tahojen ulottuvuuksissa. Pyrin nostamaan julkisten tukien perustelu- ja kritiikkijaottelun avulla esiin näkemyksiä orkesterilaitokseen kohdistetuista odotuksista sekä syytä siihen, miksi orkesterilaitos nähdään tärkeänä tai turhana julkisena palveluna.

Teoreettinen ote tutkimusongelmaan näkyy myös siinä, ettei paneutuminen aineistoon ole yhtä syvällistä kuin laadullisessa tutkimuksessa, eikä tulkintoja tukemaan tuoda aineistosta laajoja suoria viittauksia. Kaikki aineiston tekstit löytyvät kuitenkin helposti alkuperäisten lähteiden luettelon tietoja seuraten. Lisäksi alkuperäisiin lähteisiin liitin Rondo-Classicassa julkaistun Kimmo Liljan (2006) artikkelin ”Taisteluun väsynyt intendentti vaihtaa reilusti pienempään”, koska Tero-Pekka Henellin intendenttiurasta kirjoitettu artikkeli täsmentää kahdessa kohdassa hyvin Ahon ja Salmenhaaran luomaa kuvaa orkesterilaitoksen asemasta. Aineistosta on vielä syytä mainita, että käytän eräissä kohdissa Ahon tekstiä ”Tarvitaanko orkestereita?” (1997) myös toisen käden lähteenä, koska Ahon tekstistä selviää taidemusiikkikentän sisäisen toimijan lausumana orkesterilaitoksen määrittämiseen tarvittava maininta päämääristä ja eräissä kohdissa lausunto orkesterilaitoksen tilasta.

Julkispalveluiden kansalaisosapuolen tapoja nähdä orkesterilaitoksen eri ulottuvuuksia käsittelen pääluvussa 5 eritoten Reijo Viitasen laatiman Kulttuuripuntari 1999- sekä Kunnallissalan kehittämissäätöön julkaiseman Kansalaismielipide ja kunnat - ilmapuntari 2005 -tutkimusten kautta. Myös Mirja Liikasen yleisötutkimukset ovat merkittävässä roolissa avaamassa kansalaisnäkökulmaa harrastuneisuuden suunnasta. Lopulta nostan kuitenkin julkispalveluiden kansalaisnäkökulmassa painokkaimmin esiin median ja snellmanilaisen kahden sivistyksen periaatteen vaikutukset orkesterilaitoksen yhteiskunnallisessa asemassa sekä tulkitsen orkesterilaitosta durkheimilaisen totemismiteorian valossa taiteen ja yhteisön materiaalisena ilmentäjänä.

Kuudennessa pääluvussa kerätään tutkimuksen tuloksia kokoon ja luodaan niiden perustalta katsaus orkesterilaitoksen haasteisiin suomalaisessa nyky-yhteiskunnassa.

Orkesterilaitosta sivuavan sekundaariaineiston lisäksi olen ottanut musiikkilehti Rondo-Classican numerot vuodesta 2003 vuoden 2007 puoliväliin tukemaan taidemusiikkikentän omaa näkemystä orkesterilaitoksen olemuksesta ja tilasta suomalaisessa yhteiskunnassa. Lehden linja on itsenäistä journalistista otetta painottava, jolloin myös kriittinen suhtautuminen orkesterilaitoksen toimintaan on artikkeleissa mahdollinen.

1.1 Keskeiset käsitteet

Orkesterilaitoksella on suomalaisessa yhteiskunnassa kahtalainen luonne. Jos sitä tarkastellaan tarkasti toiminnan kautta, voidaan puhua pelkästään *orkesterilaitoksesta*; taikka Heiniön (1990) tavoin *henkilöinstituutiosta*. Tällöin orkesterilaitos koostuu yksittäisistä, julkisesti vahvasti tuetuista orkestereista, jotka ovat sidoksissa tiettyihin kaupunkeihin jo pelkästään orkesterilain nojalla ja siten myös kaupunginorkestereita. Orkesterit ovat keskittyneet tuottamaan konsertteja yleensä taidemusiikin alalta, ja niiden päämäärät ovat taiteellisia ja oman olemisensa ulkopuolelle ulottuvia (Aho, 1997, 88). Kaupunginorkesterien lisäksi orkesterilaitokseen voidaan tietysin varauksin nähdä kuuluviksi orkesterilaissa useana vuotena olleet taidemusiikkiorkesterit, jotka kuitenkin eivät ole niinkään tiettyihin kaupunkeihin sidottuja laitoksia. Esimerkiksi Radion sinfoniaorkesteri on lunastanut paikkansa suomalaisessa yhteiskunnassa konsertteja tuottavana julkisena orkesterina jo viime vuosisadan alkupuolelta asti. Sitä vastoin Suomen Kansallisoopperan orkesteri tuottaa konsertteja enimmäkseen toisen laitoksen, eli oopperalaitoksen tarpeisiin, eikä näin ollen ole keskittynyt itsenäiseen konserttituotantoon, kuten orkesterilaitokseen kuuluvat orkesterit. Lyhennetyksi rajaukseni orkesterilaitoksesta käsittää siis orkesterilakiin kuuluvat kuntasidonnaiset taidemusiikkiorkesterit sekä Yleisradion sinfoniaorkesterin varsinaisen toimintansa mukaan rajattuna. Tällä kokoonpanolla vain pieniä muutoksia kokien, orkesterilaitos on toiminut vuoden 1993 alusta, jolloin teatteri- ja orkesterilaki astui voimaan (ks. Taiteen ja kulttuurin kentät, 2002, 446). Syyskuussa 2007 orkesterilaitoksen toimintaa määrittävät puitteet tulevat muuttumaan, mikäli suunnitelmat uuden teatteri- ja orkesterilain toimeenpanopäivästä pitävät. Opetusministeriön Taide- ja kulttuuriperintöyksikön ylitarkastaja Katri Santtilan (2007, haastattelu) mukaan lain valmisteluprosessi on vahvasti käynnissä. Muutokset

tulevat koskemaan lähinnä valtionosuustehtävää ja lisäksi valtionosuuskelpoisuuksia tarkistetaan (emt).

Orkesterilaitoksen rajaaminen on kohtuullisen helppoa. Sitä vastoin *konsertti-instituutio* on käsitteenä hyvin joustava. Se toimii yläkäsitteenä orkesterilaitokselle siten, että orkesterilaitos on konsertti-instituution osa. Konsertti-instituutio liittyy orkesterilaitokseen kaikki kulloinkin keskusteluissa vaadittavat mielikuvat, joissa orkesterilaitos taipuu välineeksi esimerkiksi kansalliseen menestykseen tai sivistykseen tähtäävissä päämäärissä. Samoin orkesterilaitos toimii konsertti-instituutiona kaikissa niissä tilanteissa, kun orkesterilaitokselta vaaditaan sen omista toimintakäytänteistä, maailmajäsennystavoista tai tehtävänäkemyksestä sekä näistä johtuvista päämääristä poikkeavia myönnytyksiä.

Termin muuttamista orkesterilaitoksesta konsertti-instituutioksi voi edellä mainituissa kohdissa puolustaa kahdenlaisilla syillä: Ensinnäkin yksinkertaiseksi siksi, etteivät käsitteet mene yhtä helposti sekaisin kuin esimerkiksi pelkästään instituutioista tai orkesterilaitoksesta ja –instituutiosta puhuttaessa. Toiseksi valintaa on syytä puolustaa sillä, että orkesterilaitokseksi määriteltyjen orkesterien toimimista yhdistävät laitoksenomaiseksi vuonna 1995 perustettu Suomen Sinfoniaorkesterit ry ja vuonna 1993 voimaan astunut valtionosuusjärjestelmä, jonka rahoitusperusteet ovat lakiin kirjatut. Samalla kuitenkin konsertti-instituutio tarvitsee rajauksineen joustavamman instituutiokäsitteen, jolloin laitoksesta puhuminen ei tekisi ilmiölle oikeutta.

Orkesterilaitoksen ja konsertti-instituution rajaukset eivät siis perustu tarkasti aiempaan kirjallisuuteen. Sen sijaan taidelaitoksista puhutaan tähän tutkimukseenkin käyttökelpoisilla rajauksilla esimerkiksi Ilkka Heiskasen (2001, 35–36) tutkimuksen otosrajauksen esittelyssä. Sen pohjalta soveltaen voi orkesterilaitoksen todeta olevan alakäsitteen väljälle kokonaisuudelle *taidelaitokset*. Suomen ammattimaisesti toimivista taidelaitoksista liki kaikki ovat joko kokonaan tai lähes kokonaan riippuvaisia julkisesta tuesta, vaikka osa laitoksista eroaakin yksityisen oikeudellisen muotonsa puolesta valtion ja/tai kuntien budjettitalouden piiriin kuuluvista. Taidelaitoksia on eri hierarkioiden tasoilta: kansallisia laitoksia, valtakunnallisia erikoislaitoksia, valtakunnallisia ja/tai paikallisia erikoistehtäviä suorittavia laitoksia sekä paikallisia laitoksia. Paikallistason laitokset eroavat sen perusteella, onko niillä nimettyjä alueellisia velvoitteita, ovatko ne

saaneet lisätukea alueellisesti merkittävänä laitoksina tai ovatko ne paikallisia laitoksia ilman kumpakaan edellä mainittua ominaisuutta. (Emt.)

Orkesterilaitoksen suhteen Heiskasen (2001, 35–36) rajauksia täsmentäen voidaan mainita, että tämän tutkimuksen raameissa orkesterilaitos luetaan kuuluvaksi taidelaitosjärjestelmään, mutta myös orkesterilaitokseen kuuluvat orkesteri ovat yksittäisiä taidelaitoksia. Orkesterilaitokseen kuuluvat orkesterit kuitenkin eroavat muista taidelaitoksista siinä, että orkesterilaitos on keskittynyt vain konserttituotantoon ja sen päämäärät ovat taidemusiikkikentän asettamat. Samat päämäärät eivät toimisi esimerkiksi kuvataiteen tai teatteritaiteen laitosten kohdalla. Yhdistävänä tekijänä orkesteri- ja muille taidelaitoksille voidaan mainita taas toiminnan vakituisuuden ja ammattimaisuuden vaatimukset, jotka edellytetään orkesterien kohdalla jo teatteri- ja orkesterilaissa (Taiteen ja kulttuurin kentät, 2002, 446). Sosiologisena argumenttina taidelaitoksiin voidaan vielä lisätä, että koska taidelaitokset saavat tiettyjä etuoikeuksia yhteiskunnassa, tulee myös niiden toimijoiden olla kouluttautuneita tiettyjen vaatimusten mukaan sekä tuottaa yhteiskunnallisesti merkittävää taidetta (vrt. Becker, 1984, 16).

Orkesterilaitos kuuluu alakäsitteenä konsertti-instituution ja taidelaitosten lisäksi *taidemusiikkikenttään*, joka on lähtökohtaisesti Pierre Bourdieun (ks. esim. 2002) termi. Taidemusiikkikentällä pätevät muista kentistä erilliset normit ja huomioitavat pelimerkit. Ne taas määrittävät myös niitä toimintatapoja ja päämääriä, jotka orkesterilaitos ottaa itselleen. Taidemusiikkikenttään verrattavia käsitteitä voisivat olla taidemusiikkijärjestelmä tai -instituutio. Varaan kuitenkin instituutio -käsitteen ensisijaisesti instituutioteorioiden ja konsertti-instituution käyttöön. Taidemusiikkikenttä-termin käyttöä puoltaa myös se, että Bourdieun mallit ja malleihin kuuluvat käsitteet ovat käyttökelpoisia välineitä yhdistämään eri yhteiskunnallisten tasojen ilmiöitä, kun taas taidemusiikin osajärjestelmästä puhuneet teoreetikot ovat tutkineet laajemmin sosiaalisia järjestelmiä, jolloin taidejärjestelmän lainalaisuudet ovat saattaneet jäädä vain yhdeksi erityisalueeksi tai ainakin leimautuneet näiden teoreetikoiden mukana, kuten Seväsen (1998) teoreetikoesittelystä voi huomata. Toisinaan tässä tutkimuksessa käytetään kuitenkin taidemusiikin osajärjestelmien tai sosiaalisten järjestelmienkin käsitteitä, mikäli ne kyseisissä kohdissa tekevät teorioiden hyödyntämisen orkesterilaitoksen kontekstissa helpommaksi.

Orkesterilaitoksen, konsertti-instituution, taidelaitoksen ja taidemusiikkikentän lisäksi tässä tutkimuksessa käytetään korostetusti termejä *taiteen autonomia*, *yhteiskunnallinen toimijuus* sekä *legitimaatio*. Taiteen autonomiasta puhutaan useilla eri merkityksillä ja käsitteillä. Tarkkoja rajoja autonomian ja eriytyneisyyden käsitteille eivät ole luoneet taidetta käsitelleet järjestelmäteoreetikotkaan, joiden rajauksia Sevänen (1998, 380) luonnehtii seuraavasti:

...eriytyminen ja autonomisoituminen ovat toisiinsa läheisesti liittyviä ilmiöitä. Eriytyessään taidejärjestelmä on samanaikaisesti saavuttanut lisää itsenäisyyttä muihin järjestelmiin nähden. Taidejärjestelmän itsenäisyydestä on mielekästä puhua lähinnä normatiivisella, funktionaalilla ja kausaalilla ulottuvuudella.

Normatiivisella ulottuvuudella Sevänen (emt) tarkoittaa järjestelmän itse asettamia arvo- ja normiperiaatteita. Funktionaalinen autonomia viittaa niihin taiteen tehtäviin yhteiskunnassa, joita mikään muu sosiaalinen järjestelmä ei kykene täyttämään. Kausaalisesti taidejärjestelmä olisi autonominen, mikäli se kehittyisi pelkästään omista sisäisistä edellytyksistään käsin. Toisaalla Sevänen (emt, 130) mainitsee omalakisyyden ja funktionaalisuuden samanaikaisuuden ongelmista, joka käsitteiden kohdalla viittaa niiden teoreettiseen luonteeseen. Samalla tapaa, metodologisina ulottuvuuksina käsittelen autonomiaa ja yhteiskunnallista toimijuutta myös tässä tutkimuksessa: Rajaan tutkimuksen kielenkäytöstä pois eriytyneisyyden käsitteen siitä syystä, että se kantaa usein mukanaan mielikuvia modernisaatio- ja postmodernisaatiotutkimuksista, kuten Seväsenkin kirja *Taide instituutiona ja järjestelmänä* (1998) antaa olettaa. Postmodernismikeskusteluun en ota osaa tämän tutkimuksen puitteissa. Käsitteeksi jätän sitä vastoin autonomian puhtaan metodologisena terminä, jolla viitataan siihen itsemääräämisoikeuteen ja itsenäisyyteen, joka sulkee pois autonomiaa romuttavan yhteiskunnallisen toimijuuden eli funktionaalisuuden minkään muun sosiaalisen järjestelmän päämäärien kohdalla, elleivät päämäärät ole taiteen kentän itsenäisesti asettamat. Tällöin voitaisiin puhua *funktionaalisesta, normatiivisesta, organisatoorisesta ja diskursiivisesta autonomiasta* Seväsen (1998 ja 2007) esittelemiin ja käyttämiin eriytyneisyys- ja autonomisuusmalleihin verraten. Edelleen funktionaalisen ja normatiivisen sisällöt olisivat samat kuin aiemmin mainitut, mutta kausaalinen ulottuvuus täsmentyisi muiden kanssa jakamattomien organisaatioiden ja itsenäisen taiteellisen kielenkäytön ja maailmanhahmotustavan ulottuvuuksilla.

Sevänen (2007) kehottaa käyttämään eriytyneisyyden termiä sosiaalisista järjestelmistä puhuttaessa siksi, että jokin sosiaalinen järjestelmä tai muodostelma, kuten kulttuuripolitiikka, voi muodostaa oman eriytyneen kokonaisuutensa, mikä ei kuitenkaan ole kovin autonominen ilmiö. Tässä tilanteessa autonomisuutta ja yhteiskunnallista toimijuutta tarkastellaan kuitenkin metodologisena terminä orkesterilaitoksen suunnasta, jolloin orkesterilaitos tai taidemusiikkikenttä pyrkii autonomisuuteen, luovuttaa autonomisuuttaan ja taipuu (tai joutuu taipumaan) yhteiskunnalliseen toimijuuteen. Tässä kontekstissa tuntuisi vieraalta ajatella orkesterilaitoksen tai taidemusiikkikentän autonomisuuspyrkimysten tilalla orkesterilaitoksen tai taidemusiikkikentän eriytymispyrkimyksiä. Samoin autonomia-termiä käytettäessä institutionalisoitumista vastaan taistelleet avantgardistitaiteilijat eivät näyttäyty eriytymiskehityksen vastavoimina, kuten Sevänen (1998, 386) esittää, vaan autonomisen taidemusiikkikentän sisäisten linjausten neuvottelijoina.

Autonomisuuden ja yhteiskunnallisen toimijuuden käsitteitä ei pidä tämän tutkimuksen kohdalla ajatella absoluuttisina ilmiöinä, jotka joko esiintyvät tai eivät. Käytän niitä ulottuvuuksina, jotka pyrkivät kyllä metodologisina käsitteinä sulkemaan toisensa pois (sillä täydellistä taiteen päämäärillä toimimista ei voida harjoittaa silloin, kun päämääriksi otetaan muidenkin sosiaalisten osajärjestelmien tai kenttien hyödyttäminen, elleivät nämä päämäärät tapahdu täysin taiteellisen toiminnan sivutuotteina), mutta jotka todellisuudessa antavat mahdollisuuden samanaikaiseen toimimiseen ja eriasteisiin autonomisuuden ja yhteiskunnallisen toimijuuden ilmenemisiinkin. Puhuminen orkesterilaitoksen autonomian rapistumisesta tai autonomisuusneuvotteluista ei välttämättä tarkoita, että orkesterilaitoksen toimijat olisivat kokeneet yhteiskunnallisen toimijuuden toteuttamisen raskaana taakkana. Pikemminkin kyse on siis välineenä toimivista käsitteistä, joilla tutkin orkesterilaitoksen olemisen tapoja ja paikkaa suomalaisessa yhteiskunnassa.

Tässä autonomian ja yhteiskunnallisen toimijuuden kontekstissa myös legitimaatiolle tulee omaleimainen rooli. Legitimaatiolla tarkoitan yleisesti niitä oikeuttamisen keinoja, joiden kautta orkesterilaitoksen ylläpito muodostuu suomalaisessa yhteiskunnassa orkesterilaitoksen kannalta mahdolliseksi ja joiden myötä ympäröivä yhteiskunta muuttuu orkesterilaitoksen kaltaiselle rakenteelle otolliseksi. Legitimointi tapahtuu aina tietynlaista

diskurssia käyttäen. Luhmannilaista ajattelua hyödyntämällä voitaisiin puhua muiden funktionaalisten osajärjestelmien ja niitä vastaavien medioiden koodeista, joita preferoitaessa taide näyttäytyy eri valossa (Sevänen, 1998, 90–104). Itse viittaa tässä yhteydessä eri yhteiskunnallisten tahojen eriäviin päämääriin, jotka voivat saada taiteen kentän päämääriä voimakkaamman painon.

Orkesterilaitoksen legitimointi voi olla siinä mielessä harhaanjohtava ilmaus, että orkesterilaitoksen oma toiminta ei niinkään legitimoiki orkesterilaitosta yhteiskunnassa, sillä se kohdistaa päämääränsä ja toimintansa kapeasti vain taiteeseen ja taiteen kenttään. Sen sijaan orkesterilaitoksen laajempi luonne, konsertti-instituutio, antautuu määritelmäni mukaan myös yhteiskunnallisille toimijuudelle, jolloin konsertti-instituution rooli orkesterilaitoksen legitimoimisessa voi olla orkesterilaitoksen panosta merkittävämpi.

On kuitenkin vielä tarpeellista täsmentää, ettei taiteen tai taidemusiikin autonomia ole varsinaisesti sama ilmiö kuin autonominen orkesterilaitos. Yleisellä tasolla katsoen autonominen orkesterilaitos on autonominen sen vuoksi, että voisi palvella mahdollisimman hyvin autonomista taidetta ja taidemusiikkikenttää. Autonominen taide sitä vastoin on autonominen oman itsensä vuoksi, ei orkesterilaitoksen. Orkesterilaitos voi kuitenkin perustella omaa autonomisuuttaan muulle yhteiskunnalle vain taiteen tarpeellisuudella taiteen itsensä vuoksi tai siksi että taide on ihmisyydelle ominaista. Jälkimmäinen näistä tuo myös taiteen esiin sen oman eksistenssin olennaisuudella jättäen muun yhteiskunnan hyötymisen huomioimatta. Orkesterilaitos ei voi perustella olemistaan tai asemaansa itseensä viittaavilla päämäärillä, koska sen päämäärät ovat itsensä ulkopuolella (vrt. Aho, 1997, 88). Lisäksi taidemusiikkikentän tai taiteen ulkopuolelle viittaavat perustelut, joita voidaan kutsua *taiteen ulkopuolelle viittaaviksi perusteluiksi*, veisivät automaattisesti orkesterilaitokselta ja taiteelta autonomiaa. Siksi orkesterilaitoksella on mahdollisuus uusintaa autonomisuutensa ajatusta vain käyttämällä taiteeseen (musiikkiin) tai taidemusiikkikenttään viittaavia perusteluita. Kutsuttakoon jälkimmäisiä *taiteeseen viittaaviksi perusteluiksi*. Näitä perusteluita varten orkesterilaitos voi käyttää tilanteeseen sopivia ja valmiita näkemyksiä siitä, kuinka taidetta tehdään tai siitä, mikä taiteessa viehättää. Näitä ovat tuottaneet muun muassa filosofit Kantin (1987) johdolla. Lisäksi orkesterilaitos voi tukeutua niihin kielellisiin hierarkioihin, joita esimerkiksi taiteen ja ei-taiteen välinen erottelu on sanastoon tuottanut.

Kulttuurin taloustieteen kautta orkesterilaitos asettuu käsitteenä myös *julkispalveluihin*, mikäli julkispalveluita käsitellään julkisen sektorin yhteiskunnalle tuottamina palveluina, joista yhteiskunta laajasti hyötyy. Yhteiskunnallisessa tutkimuskontekstissa läpinäkyvyys julkispalveluiden hyötyjen ja lähtökohtien suhteen on monimutkaista: Poliittisen päätäntävällän oletetaan pyrkivän yleiseen hyvään, ja tätä pyrkimystä toteutetaan muun muassa julkispalveluilla, jollainen orkesterilaitoskin on. Palveluiden vastaanottajana on laajasti yhteiskunta, josta yleisemmin näkee käytettävän tässä yhteydessä termiä ”kansalaiset”. Yhteiskunta koostuu kuitenkin muustakin kuin kansalaisista, eli yhteiskuntaa ei voida selittää pelkästään perusjoukon alkioden ominaisuuksilla. Toimijoiden kaksoisroolin myötä mahdollistuvat sellaiset yhteiskunnalliset instituutiot, jotka rajataan henkilötoiminnan perusteella. Kansalaisista tulee tätä kautta yhteiskunnallisten instituutioiden ja niiden ideologioiden edustajia, jolloin instituutiot voivat omata yksilöistä poikkeavan hyötynäkökohdan suhteessa orkesterilaitokseen. Poliittinen päätäntäväältä, joka arvioi ja panee toimeen yleisen hyvän pyrkimykset, on yksi kaksoisroolin ilmentymä. Samoin orkesterilaitos koostuu tällä tapaa ajateltuna toimijoista, jotka ovat toisaalla kansalaisia, mutta muodostavat orkesterilaitoksen kontekstissa kyseisen instituution. Koska orkesterilaitoksen julkishyödykeluonne ei tyhjenny näin yksinkertaisiin määrittelyihin, käsitellään aihetta laajemmin luvussa 4.1.

1.2 tutkimuksen orkesterilaitosta kehystävä lähtökohta

Orkesterilaitosta käsittelevän kirjallisuuden kautta orkesterilaitoksesta muodostuu monenlaisia ulottuvuuksia; historiallisesta kehityksestä, orkesterilaitoksesta osana taidelaitosjärjestelmää, orkesterilaitoksesta taloudellisena toimijana jne. Tutkimuksia yhdistää mielestäni selvästi yksi tekijä, joka nivoo erilaisin lähtökohdin tehdyt tutkimukset osaksi samaa ilmiökenttää, jossa tämä tutkimus operoi: orkesterilaitoksen ja laajemmin taidemusiikkikentän kehitys yksittäisistä toimijoista kohti kattavaa laitosjärjestelmää, jota voisi kutsua myös lyhyesti nimellä *taidemusiikkikentän institutionalisoituminen*. Osa tutkimuksista operoi vain kehityksen toisen ulottuvuuden kanssa, mutta näkemyksellä institutionalisoitumiskehityksestä voi helposti liittää tutkimukset osaksi samaa ongelmakenttää. Huttunen (2002, 380) mainitsee suoraan kehityksen väljistä ja

”pylväsmäisistä”, vahvojen henkilöiden ympärille syntyneistä henkilöinstituutiosta kohti kaikenkattavaa taidemusiikkikenttää, jossa instituutioiden ulkopuolelle jäänyt toimitila on kaventunut merkittävästi. Salmenhaara (1995, 478) taas esittelee institutionalisoitumiskehityksestä taidemusiikin perustan muodostavan kolmikön: orkesterin, oopperan ja musiikkiopiston, joiden kehitys on vasta taannut toimivan taidemusiikkielämän. Huttusen (2002, 380) katsantosuunnasta Salmenhaaran esittelemä virallistunut ja kattavan taidemusiikkijärjestelmä näyttää perin jämähtäneeltä infrastruktuurin ja instituutioiden kokonaisuudelta. Tätä nykytilaa avaavat ennen muuta taidelaitosjärjestelmää ja orkesterilaitosta sivuavat yhteiskuntatieteelliset tutkimukset, kun taas historiaan painottuneet ovat tähän mennessä operoineet kehityksen alku- tai keskivaiheiden kanssa.

Taidemusiikkikentän institutionalisoitumiskehitys on tapahtunut orkesterilaitoksen kohdalla kahden poolin, *taiteen autonomian* ja *yhteiskunnallisen toimijuuden* välissä. Taidemusiikkikentällä toimijat ovat toisaalta itsenäisiä, taiteellisin ja taidekentän sisäisten päämäärien mukaan ohjautuneita, mutta jos he sanoutuvat mukaan julkisin varoin ylläpidettävään henkilöinstituutioon, tulee heistä yhteiskunnallisia toimijoita (vrt. itsenäinen taiteilija tai freelancertoimittaja vs. kaupunginorkesterimuusikko tai yleisradion toimittaja) ja siten myös taidemusiikkikentän ulkopuolelle vastuullisia (vrt. Heiskanen, 2001, 48–49).

Orkesterilaitoksen institutionalisoitumisen asteen lisääntyessä monialaisesta puuhastelusta on siirrytty kohti spesifiä eksperttiyyttä kuten Huttusen (2002, 389–390, 415) ja Liikkasen (1994, 11) kirjoituksista ilmenee. Kehitys on omiaan eristämään taidemusiikin kentän erilleen muista kentistä ja lisäämään vaatimusta taidemusiikkikentän oman mielipiteen huomioonottamisesta kulttuuripoliittisessa päätöksenteossa. Spesifi eksperttiyys ja instituutioiden kaikenkattavuus musiikkielämässä tuovat mukanaan myös osaamisen verifiointin tutkinnoilla ja ajatuksen muodollisen koulutuksen takaamista kvalifikaatioista julkisesti tuettujen (eli virallisten) taidemusiikin henkilöinstituutioiden vaateisiin, jonka voi lukea esimerkiksi Kimasen kolumneiden (2004, 10 ja 2003, 27) rivien välistä. Samalla Seväsen (1998, 338–344) tai Huttusen (2002, 415) kirjoituksista huomaa, että ulkomusiikillisista päämääristä, kuten musiikista kansallisuusaatetta varten, on siirrytty pyrkimykseen painottaa taidemusiikillisia päämääriä, jotka viimeistään liittyvät suomalaiset

kansainväliseen taidemusiikkikenttään.

Instituutioiden kehityssuuntaan on ehkä eniten vaikuttanut valtion ja kaupungin mukaantulo rahoitukseen ja siten orkesterilaitoksen muuttuminen julkispalveluksi ja samalla instituutioiden riippuvuus kulttuuripolitiikasta. Institutionalisoitumisvaiheen viimeisin maali, VOS-laitosjärjestelmä, teki valtion tuesta automaatin kaltaisen ja siirsi vastuun alueellisesta kehittämisestä kunnille. Samalla muutosvoiman voi nähdä heikentyneen, toiminnan tehostusvaateiden lisääntyneen sekä tavoitteiden kulttuurin itseisarvoisuudesta ja tasa-arvoisista käyttömahdollisuuksista siirtyneen taka-alalle. (Heiskanen, 2001, 44.)

Suomalainen orkesterilaitos näyttäisi olevan hyvin ristiriitainen kokonaisuus autonomisia pyrkimyksiä ja yhteiskunnallista toimijuutta. Vaikka orkesterilaitoksen korkeimmat tavoitteet olisivat muusta yhteiskunnasta eristettyjä, niiden saavuttamiseksi tarvittavat toimenpiteet vaativat muualta tulevaa rahoitusta tai vähintäänkin yleisöä, joka ei välttämättä omaa täysin samoja merkityksiä taidemusiikkiharrastuksellensa kuin orkesterilaitos taiteentekemiselleen. Orkesterilaitos operoi hyvin pienellä kentällä toimiessaan autonomisin päämäärin, mutta näyttäisi asettavan itsensä hauraaksi liki aina harjoittaessaan varsinaista toimintaansa. Orkesterilaitoksen rooliksi jäisi tällöin olla syvällä autonomisella taidekentällä toimivien taiteentekijöiden (esim. säveltäjät) suojamuurina, joka taipuu myös yhteiskunnan välineellistettäväksi ilman että taiteentekijät joutuisivat luopumaan autonomisuudestaan. Taidemusiikista orkesterilaitoksen erottavat itsensä ulkopuolelle ulottuvat päämäärät ja muusta yhteiskunnasta taas itselleen vieraat ja välineellistävät tavoitteet. Tarkasti ottaen orkesterilaitos asettuu näillä rajauksilla taidemusiikkikentänkin välineellistettäväksi, mutta tilanne on hyväksyttävä, sillä orkesterilaitos on taidemusiikkikentän tuotos. Näistä lähtökohdista lähdän kehittämään orkesterilaitosta autonomisen taidemusiikkikentän osana ja silti suomalaisen yhteiskunnan vastuullisena toimijana.

2. ORKESTERILAITOS OSANA AUTONOMISTA TAIDEMUSIIKKIKENTTÄÄ JA YHTEISKUNNALLISENA TOIMIJANA

Suomalaisen orkesterilaitoksen arvottamista on orkesterilaitosta käsittelevissä tutkimuksissa lähestytty pääsääntöisesti kolmen tekijän: taiteen autonomian ja pyhyiden, kansakunnan rakentamisprojektin ja kansallisen kulttuurivarustelun kautta. Ensimmäinen näistä on esiintymislaajuudessaan yleiseurooppalainen ilmiö, kun taas kahden jälkimmäisen luonne on värittänyt Suomessa vahvasti valtion geopoliittisen aseman sävyillä. *Taiteen autonomian* erotan pyhyiden näkökohdan kanssa omaksi kategoriakseen, jonka pariaksi muodostan vastapoolin, *yhteiskunnallisen toimijuuden*, joka kattaa alleen myös kansakunnanrakennukselliset ja kansallisen kulttuurivarustelun aspektit.

Olisi kuitenkin paradoksaalista ajatella, että yhteisöissä syntyneet instituutiot ovat täysin autonomisia tai täysin ilman itsenäistä ohjausta. Heiskanen (2001, 26) toteaa liian kapean tutkimusperspektiivin olevan instituutioanalyysissä yleisesti väärän. Hän selventää toteamustaan sanoen:

Yleiset institutionaaliset rakenteet, toisin sanoen, tavat joilla politiikka, talous, taide, tiede jne. ovat institutionaalisesti vakauttaneet omien toimintamekanismiensa (markkinat, yhteistyöjärjestelmät, hierarkiat jne.) keskinäiset suhteet ja yksittäisten laitostensa (yritykset, kansanedustuslaitos, hallitus, järjestöt) toiminnot, määräävät myös sen, missä määrin ja millä tavoin julkinen valta (pakkovallan kahvaan päässyt ”politiikka”) kykenee ohjaamaan eri toimintasektoreita. (Emt, 27.)

Heiskanen (emt) näkemystä soveltaen orkesterilaitos ei siis pelkästään taivu poliittiseen ohjaukseen, vaan orkesterilaitoksen ympärillä vaikuttavat vakiintuneet rakenteet tuottavat orkesterilaitokselle mahdollisuuden jatkuvaan neuvotteluun.

Taiteen autonomian tutkimus on kulttuuriin suuntautuneen filosofian ja sosiologian erityisalana varsin laaja. Osa teoreetikoista lähtee liikkeelle itse taiteesta teoksena tai performanssina (esim. Goehr. 2002). Toisilla autonomisuuskysymyksissä painottuu taiteilijan, vastaanottajan tai taideorganisaation autonomisuus. Tällä tutkimustasolla toimivia tutkimuksia kohtaa usein naistutkimuksen puolella, jossa naistaiteentekijöiden vapaus näyttää nousevan herkästi tekstin yhdeksi teemaksi (ks. esim. Niskanen, 1981).

Näiden mikro- ja mesotasojen lisäksi taiteen autonomisuuskysymyksiä käsitelleet teoreetikot ovat operoineet makrotason, eli taidejärjestelmän autonomisuuden kanssa, joka on selvästi tutkimustasoista yleisin. Esimerkiksi Sevänen (1998) esittelee useita autonomiaakin sivunneita merkittäviä taidejärjestelmäteoreetikkoja, vaikkakin eräät nimeävät tutkimusalueekseen taidemaailman tai taidekentän taidejärjestelmien sijaan. Näitä kaikkia tasoja voidaan tarkastella suhteessa johdannossa esiteltyjen funktionaalisen, normatiivisen, organisatorisen ja diskursiivisen ulottuvuuden autonomisuuskehityksiin, joskin Sevänen (1998) järjestelmäteoreetikojen koonnista ilmenee, ettei taiteen autonomiatutkimusta ole toistaiseksi harjoitettu kovinkaan järjestelmällisesti. Pierre Bourdieu huomioi tuotannossaan tavalla tai toisella kaikki nämä tasot, vaikkei hänenkään tuotanto kohdistu laajasti autonomisuuskysymyksiin. Hän selvittää autonomisuuteen liittyvää toimintaa kuitenkin myös sillä tasolla, joka tämän tutkimuksen kehikossa on oleellisin: taidemusiikkikentän taso. Bourdieun teorioista saa taustaa sille lähtökohtaiselle olettamukselle, että orkesterilaitos tukee taiteen autonomiaa symbolinomaisesti konserttitilanteessa, mutta toimii samalla eräänlaisena puskurina neuvoteltaessa taidemusiikkikentän autonomiasta ympäröivässä yhteiskunnassa.

Yhteiskunnallisen toimijuuden tutkimus eri perspektiiveistä kuuluu oleellisena osana yhteiskunnalliseen tutkimuskenttään. Tämän tutkimuksen ongelma-asettelussa olennaisimpia ovat ne aiemmat tutkimukset, joissa selvitetään orkesterilaitoksen vapautta ja riippuvuutta muista yhteiskunnallisista elimistä sekä ne lähteet, joissa selvennetään sitä kehitystä, jota kautta orkesterilaitos sai itselleen tietyt yhteiskunnallisen toimijuuden roolit. Näistä ensimmäistä edustaa Heiskasen (2001) tutkimus taidelaitosten muutoksista, mihin tässä tutkimuksessa on monin paikoin viitattu. Jälkimmäisen perspektiivin suhteen olen tukeutunut muun muassa Alasuutarin (1996 ja 1999) ja Sevänen (1998) kirjoituksiin, mutta myös muutamaan muuhun musiikkihistoriaan keskittyvään aineistoon. Oleellisia ongelman kannalta ovat lisäksi instituutioteoriat, joiden avulla kyetään avaamaan autonomisen orkesterilaitoksen taipumista yhteiskunnalliseksi toimijaksi. Tätä aihetta kuitenkin käsitellään vasta luvussa 2.3.

Seuraavissa luvuissa käydään läpi orkesterilaitoksen rooleja osana autonomisen taidemusiikkikentän ulottuvuuksia ja yhteiskunnallista toimijuutta. Kumpaakin kategoriaa lähestytään pitäen silmällä suomalaisen orkesterilaitoksen kehittymismahdollisuudet

kyseisten tekijöiden vaikutuspiirissä. Luvussa 2.1 pohditaan ensin taidemusiikin ja orkesterilaitoksen toimijuutta organisatorisen, funktionaalisen ja diskursiivisen autonomian ilmentäjinä ja päädytään alaluvuissa Bourdieun teorioiden saattelemana normatiivisesti autonomisen taidemusiikkikentän toimintapiirteisiin sekä legitiimin maun merkitykseen autonomiaulottuvuuksien ylläpitäjänä. Luku 2.2 esittelee näkökulmia orkesterilaitoksen yhteiskunnalliseen toimijuuteen ennen muuta kansakunnan rakentamisprojektin ja kansallisen kulttuurivarustelun aspektit huomioiden. Luvussa 2.3 pyritään selittämään sosiologisten instituutioteorioiden kautta sitä ilmiötä, jossa taiteeseen suuntautunut orkesterilaitos taipuu yhteiskunnallisen toimijuuden päämääriin eli konsertti-instituutioksi.

2.1 Taiteen autonomia orkesterilaitoksen kohdalla

Sosiaalisissa järjestelmissä autonomisuuden mittaa voidaan käsitellä järjestelmänkaltaisuuden asteesta puhumalla. Tällöin viitataan Talcot Parsonsin (ks. Parsons ja Smelser 2005, 39–46) rakennefunkcionalistiseen ajatteluun, jossa yleisesti sanottuna kunkin osajärjestelmän autonomisuus määrittyy sen mukaan, kuinka itsenäisesti se huolehtii neljästä funktionaalista välttämättömyydestään. Parsonsin teoriaan ei mennä funktionaalisten välttämättömyyksien kohdalla pidemmälle, mutta Seväsen (1998, 66) esimerkki rakennefunkcionalismin soveltamisesta tuo ilmi, ettei orkesterilaitoksen järjestelmänkaltaisuuden aste ole organisatoriselta ulottuvuudeltaan korkea: Valtio ja julkinen hallinto ovat pikemminkin taidejärjestelmän rakenteellisia osatekijöitä ylläpitämällä taidelaitoksia ja osallistamalla taidepoliittiseen päätöksentekoon. Lähtökohtaisesti orkesterilaitoksen autonomisuuden aste on siis heikko.

Orkesterilaitoksen organisatorisen autonomisuuden menetys ei sinänsä ole orkesterilaitoksen autonomiselle toiminnalle vahingollista, mikäli päällekkäiset rakenteelliset osatekijät muiden yhteiskunnallisten osajärjestelmien kanssa eivät aiheuta normatiivisen, funktionaalisen ja diskursiivisen autonomian menetystä. Toimivathan orkesterilaitoksen varhaisvaiheessakin samat taidemusiikkikentän aktiivitoimijat merkittävässä poliittisissa ja hallinnollisissa viroissa, minkä on epäilty vaikuttaneen taiteellisen toiminnan mahdollistaviin rahoitusjärjestelyihinkin (esim. Sevänen, 1998, 301).

Siksi orkesterilaitoksen autonomisuus määrittyy pikemminkin funktionaalisen, normatiivisen sekä diskursiivisen autonomisuuden kautta.

Orkesterilaitosta voidaan katsoa funktionaalisesti autonomisesti silloin, kun orkesterilaitoksen paikkaa ei voi täyttää mikään muu instituutio yhteiskunnassa, kuten johdannossa selvitin. Tällöin on täysin kiinni yhteiskunnassa vallitsevista arvoista ja niiden soveltamisesta poliittisiin linjauksiin, nähdäänkö sen seikan olemassaolo yhteiskunnassa tärkeänä, jota orkesterilaitos funktionaalisesti toteuttaa. Tai toisaalta jos saman päämäärän kykenisi saavuttamaan muunlaisellakin instituutiolla, nousee päällimmäiseksi kysymykseksi, halutaanko päämäärä toteuttaa juuri orkesterilaitoksen välinein.

Normatiivinen autonomisuus liittyy läheisesti taidemusiikkikentän toimintaan. Orkesterilaitos on vankka osa taidemusiikkikenttää ja sen tehtävänä on palvella taiteen ja taidemusiikkikentän intressejä. Siten normatiivinen autonomia, eli omat, muista sosiaalisista järjestelmistä eroavat toimintaperiaatteet ovat taidemusiikkikentän toimintaperiaatteita. Orkesterilaitosta ei siis voida katsoa taidemusiikkikentästä itsenäiseksi osajärjestelmäksi, vaan taidemusiikkikentän kiinteäksi osaksi. Siten voidaan ajatella normatiivisen autonomian täyttyvän taidemusiikkikentän toimiessa. Ei kuitenkaan ole vaikeaa kuvitella taidemusiikkikenttää kohdanneita yhteiskunnallisia tilanteita, joissa normatiivinen autonomia kärsii. Ääriesimerkkinä toimikoot kansallissosialismi, jossa muun muassa valtion hallinnollinen määräily korvasi taidejärjestelmän itsenäiset toimintaperiaatteet (ks. esim. Sevänen, 1998, 300).

Diskursiivinen autonomisuus, eli oma kielenkäyttö ja maailmanjärjestystapa toimivat silloin, kun taiteen sisältö, rajat ja arvioinnissa käytettävät kritiikit ovat taidemusiikkikentän kamppailuiden tulosta. Esimerkiksi 1900-luvun taitteen kansakunnan rakentamisprojektin aikaan oli selvää, että taidetta ja sen sisältöä arvioitiin kansallispoliittisten päämäärien mukaisesti. Kansallisen ja taiteen välinen liitto ei tuolloin tarkoittanut välttämättä taidemusiikkikentän diskursiivisen autonomisuuden puutetta, vaan osallistuminen valtion ja kansakunnan rakentamiseen oli omaksuttu taidemusiikkikentänkin ajattelutapoihin (Sevänen, 1998, 274 ja 286–288). Silloin diskurssin voi katsoa olevan taidemusiikkikentänkin oman. Diskursiivinen autonomisuus näkyy sekä taidemusiikin tekijöiden otteissa että taidemusiikin vastaanottajien tavoissa

tulkita musiikkia taidemusiikkikentän omin näkökulmin.

Sevänen (emt, 239) huomioi eräiden taidelaitosten toimivan taide/ei-taide erontekojen pohjalta. Vaikka orkesterilaitos ei kuulu näihin Venetsian biennaalin kaltaisiin (emt) taidelaitoksiin, on myös sille diskursiivisen luokitteluvallan mukanaan tuoma samastuminen taide-käsitteeseen tärkeä. Orkesterilaitokseen ja sen toimintaan viitataan juuri taidemusiikin tai taidemusiikkikentän osana kulttuurin ja kulttuuriteollisuuden termien käyttö hyläten. Muita kanssaeläjiä käsitteen sisältämä arvolutaus taas sitoo operoimaan arkielämässä valmiiksi latautuneella kulttuurisella symbolijärjestelmällä. Foucault'n (2002, 193) mukaan kyse on kielenkäyttöön annettuna sisältyvistä kielloista ja arvoista. Yleisemmin taas voidaan puhua sosiaalisesta konstruktionismista, jossa ympäröivä maailma nähdään joko valmiiksi rakentuneena tai jatkuvana rakennusprosessina (Ahponen, 2001, 17).

Kielenkäytön ja toiminnan merkitys taiteen arvottamiseen syntyy ennen muuta niiden konventioiden kautta, joita tietynlainen kielenkäyttö ja toiminta ylläpitävät ja luovat. Jos yhteiskunta ei vaadi taiteelta yksiselitteisyyttä ja täsmällisyyttä (Sevänen, 1991, 166), tarvitaan konventioita selventämään taiteen ja ei-taiteen rajoja myös niille, jotka eivät ole taidemaailman trendeistä täysin selvillä. Juuri nämä konventiot erottavat taiteen muista sosiaalisista järjestelmistä ja aikaansaavat Seväsen (emt, 166–167) mukaan sen suhtautumistavan, joka konstituoi tietyt asiat taiteeksi. Niin kauan kun taidemusiikkikentän väki saa itse neuvotella taiteen ja ei-taiteen rajat sekä taidemusiikin arvioinnissa käytettävät kriteerit, voidaan taidemusiikkikentän nähdä toimivan suhteellisen autonomisin diskurssein. Mikäli taas puhuttaisiin eriytymisen käsittein, olisi diskursiivista eriytymistä romuttamassa jokainen taiteilijoiden vastaisku, jossa taiteellinen ilmaisu pyrki kumoamaan legitiimejä diskursseja, kuten Seväsen (1998, 386) kirjoituksesta käy ilmi. On yhä jälleen huomioitava, että autonomisuudenkaan käsittein orkesterilaitos ei ole diskursiivisesti autonominen osajärjestelmä, vaan diskursiivisesti suhteellisen autonomisen taidemusiikkikentän yksi elin.

Taiteen rajat ja hierarkiat ovat kuitenkin historisena ilmiönä häilyviä. Taidemusiikin arvottaminen yhteiskunnassa joitakin muita musiikingenrejä korkeammalle juontaa juurensa vain 1800-luvulle. Silloin syntyi käytäntö erottaa taide autonomiseksi

teollisuuden, kaupan, politiikan ja taloudellisen hyödyn vastakohtaksi. Vastakohtaisuus toteutui täydellisimmin vain esteettisyyteen ja henkisyysyteen pyrkivissä aloissa, kuten musiikissa, oopperassa, maalaustaiteessa, kuvanveistossa ja kirjallisuudessa, jonka vuoksi juuri näistä aloista tuli arvohierarkiassa korkeimpia eli puhtaita taiteita. (Sevänen, 1991, 167.)

Puhtaiden taiteiden vastakohta, eli käyttötaiteet, saivat 1800-luvusta asti yhteiskunnallisesti alemman kohtelun (emt). Muun muassa käytännöllisyytensä ja niin ollen myös ymmärrettävyytensä perusteella taidealoille syntyi sisäisiä arvohierarkkisuuksia, joita vielä 1700-luvulla ei ilmennyt. Simon Frith (1998, 27–29) esittää romantiikan vaikutuksesta 1800-luvun alussa musiikin kentällekin rantautuneen nerokultin ja toisaalta kansanomaisuuden vastapoolin, jolloin saksalainen taidemusiikki alettiin nähdä korkeatasoisena taiteenlajina, kun taas ylitsevuotava virtuoosisuus ja mm. italialainen ooppera edustivat populaaria ja siten rahvasta.

Frith (emt) luonnehtii 1800-luvun Euroopan musiikin kategorisointien pyörieneen kolmella eri akselilla: musiikillista oppineisuutta, sosiaalista luokkaa ja esteettistä tilaa arvottaen. Esteettiset arvottamiset sekä korkea- ja matalakulttuurien erottelut tehtiin sen mukaan, missä kontekstissa musiikkia käytettiin. Jos musiikillista oppineisuutta käytettiin banaaliin tarkoitukseen, oli kyseessä aina matalakulttuurinen konteksti, eikä varsinainen musiikin tekstuaalinen sisältö kyennyt ohittamaan esityskontekstia. 1800-luvun musiikkimaut hyppivät keskiluokan identiteettimuutosten myötä. 1830-luvulta alkaen korkeastatuksisempi klassisen populaarimusiikin yleisö alkoi valloittaa musiikillisia instituutioita oppien taidemusiikkiarvot ja jopa sulautuen ylempään luokkaan. Samalla aiemmin yläluokkainen ammattimaisten muusikoiden arvostus kasvoi ja amatöörimuusikot jäivät alempien luokkien musiikkiharrastuksiin. Klassisen musiikin alueella oli nähtävissä yhtäaikainen ekonominen ja esteettinen liike, kun yläkulttuuri kaupallistui ja ammattimaistui. Populaari, alemman keskiluokan kulttuuri, hautautui pikkuhiljaa yliaistillisuuden ideaaliin. Frithin mukaan juuri tätä romantiikan ajan kulttuurimurrosta voidaan pitää korkea- ja matalakulttuurin tiukan jaottelueron alkuna, ja juuri tämä uusi musiikillisen eetoksen kehittyminen loi taiteista puhtaan ja pyhän alueen, jonka osana ei ole tulla yleisöään tai esittäjäänsä vastaan tai jäädä esitystilanteessa muiden ärsykkeiden varjoon. (Frith, 1998, 27–29.)

Taidemusiikin saatua puhtaiden taiteiden statuksen myös taidemusiikkikentän funktionaalisen autonomian voi nähdä kasvaneen. Vaikka taiteen merkityksistä, tehtävistä ja olemuksesta on esiintynyt ilmeisen monia näkemyksiä päällekkäin, mainitsee Sevänen (1998, 382) perinteisen taidekäsityksen sisältäneen liki alusta lähtien myös niitä piirteitä, jotka ovat kätkeneet taiteen sosiaalista sidonnaisuutta. Niistä tärkeimpänä Sevänen (emt) esittää juuri taiteen riippumattomuutta yhteiskunnallisista tehtävistä korostaneen autonomiaperiaatteen, joka on painottanut kyseistä ominaisuutta taiteen olemukseen kuuluvana piirteenä. Tässä kontekstissa mikään muu instituutio kuin taidemusiikkiorkesteri ei voi palvella orkesterille sävelletyn taidemusiikin välittäjän tehtävää, jolloin elävän taidemusiikin itseisarvo tekee myös taidemusiikkiorkestereista itseisarvoisia. Taidemusiikkiorkesterien ei tietenkään tarvitsisi olla orkesterilaitoksen muotoon järjestäytyneitä, mutta Suomessa ilmiötä on tuettu juuri tämän kaltaisella järjestelyllä.

Kuitenkin siihen aikaan, kun 1900-luvun taitteessa Euroopan johtavissa maissa toteutettiin autonomiaestetiikkaa, arvioitiin taideteoksia Suomessa vielä pitkään moraalisiin, poliittisiin ja uskonnollisiin näkökulmin esteettisen ohella (Sevänen, 1998, 280). Tässä vaiheessa orkesterilaitoksen diskursiivisen autonomia-asteen voi tulkita Sevänen (emt, 278) näkemyksiä soveltamalla alhaiseksi. Toisaalla Sevänen (emt, 385) tosin mainitsee ”taiteen tietynasteista erityislaadua ja itsenäisyyttä painottavan ajatustavan vakiintuneen suomalaisen kulttuuriin jo 1800-luvun loppupuolella”.

Orkesterilaitos ylläpitää autonomisuusulottuvuuksiaan myös niillä käytänteillä, jotka leimaavat konserttitilanteita. Taiteen auraa voimistavat konserttitilanteet uusintavat taiteeseen liitettyä pyhyttä, joka Nicholas Abercrombien ja Brian Longhurstin (1998, 47–48, 57–58) teorioissa syntyy yksinkertaisesta yleisömallista. Yksinkertaisen yleisön ominaispiirre muotoutui vähitellen tukemaan juuri pyhää ja rituaalinomaista taidekokemusta. Tällöin myös konsertti-instituution perimmäiset henkiset arvot nousevat instituution toiminnan keskiöön. Riitta Pietilä (2006a, 7) tekee samasta ilmiöstä satiiria pohtimalla Sibelius-viulukilpailun kulkua, jossa yleisön rooli keskittyä olennaiseen päämäärään korostuu entisestään. Pietilä (emt) puhuu muusikoista henkiolentoina, joiden ulkomusiikillista olemusta yleisö ei musiikin sokaisemana huomaa. Vaikka vuoden 2005 viulukilpailuissa Pietilän (emt) mukaan kilpailua käytiinkin jo koko tietoteknistyneen

maailman laajuisesti, on elävä konserttitilanne (yksinkertaisella yleisömallilla) yhä se ainoa aito tapa saavuttaa taidemusiikillinen elämys.

Konserttitilanteiden käytänteet liittyvät olennaisesti muihin taidemusiikkikentän normatiivisen autonomian piirteisiin, joita sivuavat parhaiten Pierre Bourdieun teoriat taidemusiikkikentän toimintaperiaatteista. Näiden toimintaperiaatteiden merkitys taidemusiikkikentän ja orkesterilaitoksen autonomialle on niin ilmeinen, että kenttäteoria otetaan tarkempaan käsittelyyn seuraavassa luvussa.

2.1.1 Bourdieun kenttäteoria ja sen soveltaminen suomalaisen orkesterilaitoksen kontekstiin

Ranskalainen sosiologi, Pierre Bourdieu kehitti elämäntyönään laajan teorian sosiaalisessa maailmassamme vallitsevista, toisiinsa kietoutuneista kentistä. Kenttiä erottavat eri pelisäännöt, joiden määrittelyoikeudesta eri toimijat kamppailevat, sekä kentillä noteerattavat pääomat, joiden päätyypit ovat symbolinen ja taloudellinen pääoma ja symbolisen pääoman tärkeimmät alalajit kulttuurinen ja sosiaalinen pääoma. Toimijat käyttävät pääomaa erottautuakseen muista kentälle pyrkijöistä tuoden sitä esiin erilaisten yhteiskunnallisesti vakiintuneiden merkkijärjestelmien avulla. Kentän säännöt ja kieli ruumiillistuvat toimijoiden habituksessa, joka on kollektiivisen historian tuote. Habitus sisäistää ja ruumiillistaa merkitykset ja on siten samalla osa toimijoiden asenteita ja fyysistä olemista. (Mäkelä, 1994, 250–257.) Bourdieu ei näe automaattisia tapoja ja ajatusmalleja arvoina, vaan habituksen kautta muodostuvina välttämättömyyksiä; kollektiivinen historia omaksutaan osaksi omaa historiaa ja siitä tulee toimintojen ja ajatusten suunnannäyttäjä (Bourdieu, 2002, 466–467).

Kenttä-käsitteellä orkesterilaitos on helppo jäsentää osaksi taidemusiikkikenttää, joka on toki vuorovaikutuksessa ympäröivän yhteiskunnan kanssa, mutta samalla oma diskursiivisesti ja normatiivisesti autonominen kokonaisuutensa: Kentän sisällä neuvotellaan kullekin ajalle ominaiset taidekäsitteet ja kentän rakennetta uusintavat

voimasuhteet, mitkä lähtökohtaisesti vaativat hyväksymisen distinktiosta, eli ominaisuuksien erilaisuudesta suhteessa toisiin ominaisuuksiin. Nämä erilaisuuden suhteet mahdollistavat ajatuksen sosiaalisesta tilasta, joka on ”joukko toisistaan eroavia ja samanaikaisesti olemassa olevia, toisiinsa nähden ulkoisia ja toistensa suhteen määräytyviä asemia.” (Bourdieu, 1998, 15.) Merja Hurri (1993, 42) selventää edellä mainittua toteamalla: ”Distinktio tarkoittaa lyhyesti määriteltynä niitä symbolisia strategioita ja sitä kulttuurista pääomaa, jonka avulla kulttuurinen yläluokka (le noblesse culturelle) pyrkii erottumaan, distinktoitumaan, vähemmän etuoikeutetusta luokasta”.

Taiteeksi luokiteltavat hyödykkeet eli laajemmin hyödykkeiden arvo syntyy Bourdieulle ominaisesti taistelutantereella. Taidemusiikkikentän omat kamppailut pitävät huolen diskursiivisesta autonomiasta, sillä Bourdieu (1993, 78–79) selventää jokaisen taideteoksen arvopohjan ja sitä vahvistavan uskon syntyvän jatkuvien ja lukemattomien taisteluiden seurauksina. Kamppailua käydään sekä niiden toimijoiden välillä, joiden intressit ovat kohdistuneet tiettyihin kulttuurihyödykkeisiin että myös niiden toimijoiden toimesta, jotka pyrkivät valtaamaan erilaisia paikkoja samankaltaisten kulttuurituotteiden tuottamisessa. Bourdieu (emt) lisää, että vaikka nämä kamppailut eivät ikinä saavuttaisikaan äärimmäisiä arvojen vastakkainasetteluja tai pooleja, tulevat kamppailujen perimmäiset arvot tunnustettua väliinpitämättömyydellä työllistämiskompromissien julkistamisissa tai konfliktikumppanin taktikoidessa. Ekonomian hylkiminen sijoittuu aina kentän sydämeen, kuten myös kentän toimintaa ohjaava periaate (emt).

Se, miksi toiset ovat taidemusiikista kiinnostuneita ja osaavat toimia taidemusiikin kentällä, selittyy Bourdieun mukaan yksilöiden pääomakasaumilla. Yksilöiden pääomat ovat siten pohjalla selittämässä ihmisten erilaisia kykyjä toimia yhteiskunnan eri sektoreilla. Bourdieun mukaan kaikkein kehittyneimissä yhteiskunnissa tehokkaimmat erottelun periaatteet ovat taloudellinen pääoma ja kulttuuripääoma. Mitä samanlaisemmat rakenteet toimijoilla on näiden kahden ulottuvuuden suhteen, sitä enemmän heillä on yhteistä ja sitä todennäköisemmin he harrastavat samoja asioita, kuten taidemusiikkia, ja liikkuvat samoissa piireissä. Toimijoiden asemaa tilassa jäsentää vielä heidän omistamiensa pääomalajien kokonaismäärä, rakenne sekä määrän ja rakenteen ajallinen kehitys. Jokaista asemien luokkaa vastaa myös tietynlainen habitus, joka on muotoutunut aseman olosuhteisiin ehdollistamalla. Habitus selittää toimijaluokkien ja yksittäisten

toimijoiden suosimat hyödykkeet ja käytännöt sekä niiden muutoksen yhdessä aseman mukaisten luonteenpiirteiden kanssa elämäntyyliksi. Habituksen kautta tuotetaan myös makujen eronteot, jotka eivät ole kaikille ihmisille samoja. Se mikä toiselle näyttäätyy hienostuneena voi toiselle olla pöyhkeää tai karkeaa. (Bourdieu, 1998, 15–26.)

Bourdieu jakaa yhteiskunnan karkeasti kolmeen luokkaan. Ylimmän luokan ominaisuuksiin kuuluu maun pohjalla vaikuttava erottelutietoisuus. Keskiluokka taas on varustettuna hyvällä kulttuuritahdolla, joka syntyy alistetusta asemasta yläluokkaan nähden. Työväenluokka on Bourdieun mielestä pakotettu välttämättömyyden ohjailemaan makuun ja määrittää siten vain sen, mitä muiden tulee välttää. Lähtökohtana luokkajaotteluissa on jo aiemmin mainitun mukaisesti se, että toimijoiden elämäntyylit, symboliset toimintamuodot ja eronteot ovat seikkoja, jotka jakavat ihmisiä eri elämäntyylinsä perusteella luokkiin. Kansan yhtenäistä kulttuuria ei ole, vaan kansankulttuurikin on Bourdieun mielestä vain hallitsevien luokkien luoma myytti ja keino hallintaan. (Roos, 1985, 19–21.)

Musiikkia Bourdieu (2002, 19) pitää yhtenä parhaimmista luokkaerottelijoista, koska musiikki vaatii tiedon ja kokemuksen lisäksi myös henkisyttä. Mitä abstraktimpaa musiikki on, sitä enemmän se vaatii kuulijaltaan. Bourdieun (emt) mukaan kulttuurikäytännöillä on yhteys koulutuksellisen pääoman määrään ja sekundaarisesti sosiaaliseen alkuperään. Jos koulutus on kahdella toimijalla sama, painottuu sosiaalinen alkuperä käytäntöjä ja mieltymyksiä selitettäessä kun siirrytään pois kulttuurin legitiimeimmiltä alueilta. Vähemmän legitiimeillä kulttuurialueilla on monesti suuri merkitys akateemisissa piireissä, mutta niitä ei opeteta koulussa. Tästä syystä myös perhetausta vaikuttaa koulutustason ollessa korkea. Toimijoiden kulttuurikäytännöissä ja esimerkiksi teostuntemuksessa näkyy myös se, onko musiikkia opittu lapsena kotiolosuhteissa vai vasta musiikkilaitosten kautta. Kotoa opittuna musiikkiin jää tutumpi suhde. Taidekasvatuksellakin on kuitenkin vahva vaikutus: se luo kokemuksille korvikkeita, jolloin sääntöjä ja keinoja voidaan oppia nopeammin kuin pelkän omatoimisen tutustumisen kautta. (Bourdieu, 2002, 13, 63–75.)

Työläisluokkien suhde musiikkiin on Bourdieun mukaan samalla tavalla naiivi kuin muihinkin taiteisiin. Alemmilla luokilla objektit viittaavat aina todellisuuteen, vaikka ne

olisivat osa taideteosta. Klassisen musiikin merkitysjärjestelmä ei luo alemmille luokille mitään yhteyttä mihinkään ja siten konkreettista tunnetta mistään. Musiikin muodon ymmärtäminen jää heille vieraaksi. Juuri tähän ilmiöön perustuu myös Bourdieun kritiikki Kantin makuteorioita kohtaan, joiden mukaan taiteen muoto on juuri se, mikä herättää ihmisissä esteettisen tunteen. (Emt 41–43.)

Jos pikkuporvaristo on kyllästetty kulttuurin kunnioituksella, erottautuu yläluokka sitä vastoin jakamalla sanktioita autorisoituja näkemyksiä vastustavia kohtaan. Yläluokka etäänny muusta maailmasta esteettisten harrastustensa avulla, koska esteettinen kyky vaatii kykyä tehdä asioita vain niiden itsensä vuoksi. Alaluokat myös legitimoivat yläluokan tyylin ja maun pyrkimällä itse siitä osallisiksi. Myös useat taiteilijat ovat mukana tukemassa erottelujärjestelmää, koska jos heidän taiteensa olisi populaaria, olisi se osoitus taiteilijan huonosta mausta. Intellektuelleissa ja taiteilijoissa onkin nähtävänä jakautuminen joko tukemaan taidetta popularisaation avulla tai tukemaan tiukkaa erottelua populaarin ja korkean välillä. (Emt, 25–57, 227–229, 321–323.)

Jos Bourdieun luomat teoriat sopivat jo vakuuttavan tutkimusaineistonsakin puolesta kuvaamaan ranskalaisen yhteiskunnan toimintamalleja, on hänen teorioidensa toimivuudesta Suomen olosuhteisiin keskusteltu paljon. Usein näkeekin tehtävän ”bourdieulaista” tutkimusta ilman Bourdieun kokonaisteorian omaksumista tutkittavan yhteiskunnan jäsentäjäksi. Siten olen myös tässä tutkimuksessa ottanut kenttä-näkemyksen käyttöön. Bourdieun painotus yksilöiden ja luokkien välillä vallitsevaan jatkuvaan konfliktiin on kuitenkin niin vahva, että kriittiset pohdinnat yhteiskuntien toimintaeroista ovat kokonaisteorian suhteen täysin perusteltuja. Ainakin ottaen huomioon Ranskan ja Suomen eroavat yhteiskuntajärjestelmät, joissa yhteiskuntien välillä on mm. taidemusiikin omaksumista ja opettelua ajatellen merkittäviä eroja.

Risto Alapuron (2003) huomio Bourdieun kenttäteoriaa koskien lähtee liikkeelle yhteiskuntia erottavista representaatioista, eli yhteiskunnan itsestään tekemistä tulkinnoista. Ranskalaista mallia Alapuro (emt) kutsuu konstruktiviseksi representaatioksi. Siinä kansaa ja ryhmiä määritellään jatkuvasti julkisuudessa, jolloin Bourdieun näkemykset jatkuvasta luokkataistelustakin ovat ymmärrettäviä. Kun Suomessa sivistyneistö on määrittänyt kansan sivistysprojektinsa kohteeksi mutta samalla mieltänyt

rakentavansa kulttuurista siltaa talonpoikaiston ja sivistyneistön välille, ei Ranskassa lähestymisen ja samastumisen ideaa ole ollut. (Alapuro, 2003, 81–86.)

Bourdieu näkisi ehkä Suomen kansan järjestäytyneen yhdeksi yhteiseksi luokaksi vain yhteisen kriisitilan ja kansallisuustavoitteen takia (ks. Bourdieu, 1998, 22). Samalla hän ehkä huomauttaisi silloisen älymystön diskurssin sisältämästä eronteosta (Alapuro, 2003, 82) muuta kansaa kohtaan ja nykyisen yhtenäiskulttuurin alla nousevista vaateista eriarvoisuuden poistamiseksi (Ruuska, 1999b, 129–130).

Bourdieu (2002, 228) itse sanoo, että koska tietyt kulttuurituotteiden arvostamiset (appropriation) vaativat mielenlaatua (dispositions) ja osaamista, jotka eivät ole universaalisti ihmiseen kuuluvia, tulee näistä tuotteista ulossulkevan (materiaalisen tai symbolisen) arvostamisen kohteita, jotka toimivat kulttuurisen pääoman voimin. Ne saavat voittoa erottelusta, joka aiheutuu niiden keinojen harvuudesta, joita näiden kulttuurituotteiden arvostamiseen tarvitaan. Ja legitimointi, tai tunne oikeutettuna olemisesta on juuri sitä. Tämä on luokkayhteiskuntien legitimoidun kulttuurin ja vain hieman (tai ei ollenkaan) eriytyneiden yhteiskuntien kulttuureiden ero. Jälkimmäisissä keinot arvostaa kulttuuria ovat suunnilleen yhdessä tuotettuja ja opittuja. Kun kulttuuria mitataan tasa-arvoisesti yhdessä, ei se voi toimia kulttuuripääomana. (Emt.) Vaikka Suomessa eri kulttuurialat kilpailevatkin arvostuksesta ja juuri kompetenssia korkeakulttuurin kentällä on romantiikan ajoista asti pidetty sivistyksen osoittajana, on suomen koulujärjestelmä kuitenkin hyvin tasapäistävä ja musiikkiopistojärjestelmä avoin kaikille yhteiskuntaluokille samalla lailla. Myös lukukausimaksujen pienuus ja soitin lainaamot takaavat kaikille samanarvoiset mahdollisuudet musiikin harrastamiseen. Tällöin kulttuuripääoma ei voi Suomessa olla samanlainen luokan osoittaja kuin vaikkapa Ranskassa.

2.1.2 Legitiimin maun muutos

Jos taidemusiikkikentän yleinen toimintamalli vaikuttaa ensisijaisesti normatiiviseen ja diskursiiviseen autonomisuuteen, eli muista kentistä tai sosiaalisista järjestelmistä eroaviin

toimintaperiaatteisiin ja maailmanjäsenystapoihin, voidaan legitiimillä maulla ja sen muutoksilla nähdä merkittävä vaikutus diskursiiviseen ja funktionaaliseen autonomiaan. Mikäli Bourdieun tapaan oletetaan yläluokan omaavan taiteen itseisarvoisuutta painottavan näkemyksen ja alempien luokkien legitimoivan yläluokan maun jäljittelemällä sitä (Bourdieu, 2002, 54–57), on nähtävä taidemusiikkikentällä kamppailevan kulttuurisen yläluokan määrittävän luokkiin eriytyneessä yhteiskunnassa taidemusiikkikentän diskursseista siten autonomisesti, ettei muilla yhteiskuntaluokilla ole kykyä diskursseista kamppailuun (vrt. emt, 228–229). Yläluokan puhtaasti taiteeseen kohdistuva taideintressi taas antaa taidemusiikille muista sosiaalisista kentistä poikkeavan funktion ja liittää diskurssiiviset käytänteet funktionaaliseen autonomisuuteen.

Vaikka edellisessä luvussa esitelty seikat puoltavatkin suomalaisen yhteiskuntamallin toimivan sosiaalisten kenttien kamppailuissa huomattavasti ranskalaista tasapäistävämmin, on Suomessakin huomattu taidemusiikkikuluttajien olevan verrattain hyvin koulutettuja ja toimeentulevia (Liikkanen, 2005b, 74). Samoin Suomessa tehdyt kartoitukset antavat olettaa, ettei tietty yhteiskuntaryhmittymä vaali taidemusiikkia enää yhtä yksioikoisesti kuin monissa maissa aiemmin. Yhdysvalloissa 1990-luvulla tehdyt tutkimukset huomioivat legitiimissä musiikkimaussa tapahtuneen muutoksen kaikkiruokaisempaan suuntaan. Esimerkiksi Peterson ja Kern uutisoivat vuonna 1996 kulttuurisen eliitin tulleen tutkimusvuoteen 1992 mennessä kaikkiruokaisemmaksi musiikkimaultaan kuin mitä he olivat vuonna 1982 ja verraten kaikkiruokaisemmiksi kuin muut luokat. Kulttuurinen eliitti on tutkimuksessa määritelty siten, että haastateltu piti sekä klassisesta musiikista että oopperasta, ja että vastaaja valitsi jommankumman näistä mielimusiikkikseen. Kaikkiruokaisuus taas tarkoittaa sitä, ettei kaikkea musiikkia aseteta samalle viivalle, vaan ollaan pikemminkin avoimia kaiken arvostamiselle.

Vaikka muutkin luokat ovat lisänneet musiikkimakuaan kaikkiruokaisempaan, on kehitys ollut kulttuurisen eliitin sisällä kaikista suurinta, selvittävät Peterson ja Kern (1996). Molempina tutkimusvuosina (1982 ja 1992) kulttuurinen eliitti mm. omasi keskimäärin kaksi vuotta enemmän koulutusta ja oli n. kymmenen vuotta vanhempaa kuin muut näytteessä. Kaikkiruokaisuuden määritelmä yhdessä tutkimustuloksen kanssa tekee kulttuurisen eliitin ja snobien välille kuilun. Snobismi perustuu tarkkaan ulossulkevan säännösten noudattamiseen. Kaikkiruokaisuus sitä vastoin mahdollistaa eronteot yhtä lailla

kuin vanhakin legitiimi maku; kaikkien musiikkityylien tuntemiseen ei jokaisella ole varaa. Tässäkään tapauksessa tuntemus ei tarkoita intohimoista faniutta vaan avointa musiikkielämän seuraamista. Tutkijat viittaavatkin Bourdieun ajatuksiin kirjoittaessaan, ettei eronteon kriteeri, josta kaikkiruokaisuus on yksi ilmaus, ”keskity siihen mitä ihminen kuluttaa vaan siihen, miten ihminen kuluttaa.” (emt, 904).

Mahdollisia syitä siirtymiseen snobismista elitistiseen kaikkiruokaisuuteen Peterson ja Kern (emt) mainitsevat viisi: rakenteellinen muutos, arvomuutos, taidemaailman muutos, sukupolvien politiikat ja statusryhmäpolitiikat. Esimerkiksi rakenteellisena muutoksena Peterson ja Kern huomioivat mm. korkeammat koulutustasot, kasvavan elintason ja suurten joukkojen mahdollisuuden oppia tuntemaan taidetta median välityksellä. Eliitin vanhat kulutustottumukset on yhä helpompi saavuttaa, jolloin poissulkevuus ei enää toimi.

Peterson ja Kern (emt) esittelevät kirjoituksessaan useiden tutkijoiden huomioita, jotka ovat antaneet viitteitä snobiuden murentumisesta kulttuurieliitin parissa. Pääosa huomioista on tehty Yhdysvalloissa. Kuitenkin myös Euroopassa on seurattu Petersonin tutkimussarjaa legitiimin maun muutoksista ja tehty omia maita koskevia tutkimuksia (ks. esim. van Eijck ja van Rees, 2000) Vaikka Suomessa ei ole kerätty aineistoa yhtäläillä pitkältä ajanjaksolta kuten Yhdysvalloissa, esittää Pertti Alasuutari (2006, luento) legitiimin maun olevan Suomessakin pikemmin kaikkiruokaisuuteen kuin snobismiin keskittyvää. Alasuutari otaksuu, että suurissa kaupungeissa, joissa korkeammin koulutetut ovat todennäköisesti yhä akateemisten vanhempien lapsia, on nähtävissä kulttuurielitismiä. Korkeammin koulutetulla maalla asuvalla ja työskentelevällä väestöllä sitä vastoin ei välttämättä ole akateemista sukutaustaa, jolloin makukin on kaikkiruokaisempi. Oli syy kaikkiruokaisuudelle mikä hyvänsä, näyttää käsitys suomalaisestakin yleissivistyksestä olevan nykyään sen suuntainen, ettei pelkkä taidemaailman tuntemus riitä, vaan myös populaarikulttuurista tulisi tietää jotain. (Emt.)

Legitiimin maun muutos ei oletettavasti rapista taidemusiikkikenttää vain siten, että kentän aktiivinen kannattajajoukko siirtyy myös muille kentille ja kuulijakunta vähenee. Merkittävämpänä näen sen, että sama luokka joka painavimmin olisi vaalimassa taidemusiikkikentän diskursiivista, normatiivista ja funktionaalista autonomiaa ylläpitäviä rakenteita asettamalla arvokkaimmaksi juuri taidemusiikkigenren ja uusintamalla sen

kentän toimintamalleja, siirtyy vaalimaan myös muiden kenttien toimintatapoja ja perinteitä, jolloin taidemusiikkikentän toimintatavat eivät esiinny enää yhtä vaihtoehdottomina yhteiskunnassa.

2.2 Suomalainen orkesterilaitos yhteiskunnallisena toimijana

Orkesterilaitoksen autonomisuuden suhde yhteiskuntaan on erilainen kuin itsenäisten taiteilijoiden modernissa maailmassa. Orkesterilaitosta voi verrata Bourdieun ajatuksia (2005, 55) lainaten historialliseen malliin taiteilijuudesta mesenaatin valkokauluksisena työntekijänä. Bourdieu (emt) kyseenalaistaa kummankin taiteilijuuden muodon autonomisuuden, toisen isäntänsä paternalistisuuden ja toisen muun muassa markkinoiden anonyymien ohjailevuuden vuoksi. Vaikka suomalainen orkesterilaitos on toki lakisääteisen rahoituksen pitkäjänteisyyden vuoksi mahdollistettu toimimaan taiteellisten päämääriensä ohjaamana, huomioi Heiskanenkin (2001, 27) jokaisen toimintasektorin yhteisohjauksen olevan ”toisaalta sen hallintarakenteiden määräämää”, toisaalta sidottua ”korkeamman tason institutionaalisten järjestelmien (’instituutioiden’) ohjaukseen”.

Taidemusiikkikenttä on autonomisuuspyrkimystensä ohella sitoutunut julkisten taidelaitostensa kautta yhteiskunnalliseen järjestelmään, jossa jokainen toimija on yhteiskunnallisesti vastuullinen. Tästä institutionalisoitumiskehityksestä yksi varhainen virstanpylväs oli Kajanuksen orkesterilleen saama tuki (esim. Helminen, 2007, 40–42), joka sai merkittävää jatkoa liki sata vuotta myöhemmin teatteri- ja orkesterilain muodossa. Vaikka suomalainen taidepolitiikka ja taidelautakuntien toiminta on alusta asti sisältänyt esteettisyydenkin päämääriä (Sevänen, 1998, 316), ei taiteen tuen voi olettaa olevan täysin puolueeton saati pelkästään esteettisiin päämääriin sitoutuva. Sevänen (1998, 383) mainitseekin autonomiaestetiikalla olleen kahdenlaista päämuotoa. Niistä ensimmäinen korostaa taiteen autonomisuutta taiteen sivilisoivien ja kasvatuksellisten tehtävien vuoksi ja vasta jälkimmäinen, ”vuosisadan vaihteen estetismiksi” Seväsen (emt) kutsuma, irtautuu yhteiskuntaa hyödyttävistä tehtävistä vedoten taiteen autonomisuutta vaatimaan olemukseen. Mikäli esteettisiin päämääriin sitoutuminen ei ollut autonomiaestetiikankaan sisällä itsestään selvää, vielä vähemmän taiteen ja taidemusiikkikentän autonomisuuden

täydellistä huomioimista voi odottaa yhteiskunnan muilta toimijoilta, joille orkesterilaitos voi olla varsinaiselta toiminnaltaan täysin vieras tai tuntua autonomisilla päämäärillä tarpeettomalta.

Tietty status yhteiskunnallisena toimijana voi luoda taidelajeille autonomisuuttakin. Ilkka Heiskasen (2001) tutkimus suomalaisten taidelaitosten muutoksista 1990-luvulla esittelee musiikin kirjastotoimen ohella suomalaisen taiteen ja kulttuurin ”lippulaivasektorina”. Heiskasen mukaan tämä lisää voimavaroja ja luo vapausasteita ulkoisesta ohjauksesta. Samoin taiteellisen toiminnan tuotantoketjun alkupää eli varsinainen luova taiteellinen työ, pyritään pitämään ulkoisesta ohjauksesta irrallaan. Heiskanen luokittelee lisäksi korkean tason ammattimaisen taiteellisen toiminnan ulkoisesta ohjailusta helpommin vapautuvaksi sekä itsenäisen yritys-, järjestö- tai säätiöperusteisen laitostoiminnan vapaammaksi kuin julkisen sektorin laitostoiminnan. Myös kansallinen taidetoiminta pääkaupunkiseudulla näyttää vapausasteiltaan suuremmalta kuin paikallinen syrjäseutujen taidetoiminta, vaikkakin yhteiskunnalliset odotukset perinteikkäästä toiminnasta ajavat varman valtavirtatoiminnan suuntaan. (Heiskanen, 2001, 48–49, 96.)

Näiden jaottelujen perusteella VOS-järjestelmään päässeet, ammattimaisesti toimivat kaupunginorkesterit olisivat normatiivisesti autonomisempia, eli ulkoisesta ohjauksesta vapaampia kuin ne eräät paikallisorkesterit, jotka ovat kärkkyneet tukijärjestelmään useita vuosia. Toisaalta taas varsinainen luova taiteellinen työ voidaan rajata vain sävellystyötä ja korkea-arvoisia taiteellisia toimijoita koskemaan, jolloin tavalliset laitosorkesterit taipuvat kuitenkin julkisen säätelyn alle suhteellisen helposti. Heiskasen (2001, 60, 75–89) mukaan orkesterit myös kilpailevat kansallisella tasolla keskenään esimerkiksi museoita helpommin, mutta siitä huolimatta suuret sponsoritulot, joukkoviestimien kiinnostuminen sekä paras ammattityövoima keskittyvät tietyille, taiteellisesti vakaille seuduille.

Taidetuotannossa kysynnän ja tarjonnan välinen suhde ei välttämättä ole yhtä mustavalkoinen kuin Heiskasen pelkistämästä jaottelusta pahimmillaan voi tulkita. Kuten Heiskanen (emt) uumoileekin, voivat suuret julkiset tuet ja sen myötä perinteikkyyden odotukset luoda konservatiivisyyttä, mikä ei taas tee oikeutta luovuudelle. Lapin Kamariorkesteria johtava kapellimestari John Storgårds ihailee lappilaisten ennakkoluulottomuutta konserttien suhteen ja toteaaakin Rondo-Classican haastattelussa

(Vuorijärvi, 2006, 55), ettei ottaisi missään muualla yhtä monipuolisella ja rohkealla ohjelmistolla riskejä kuin Lapissa. Suuremmissa kaupungeissa yleisö on Storgårdsin mukaan ”aina tietävinään mitä tulee kuuntelemaan”(emt).

Yleisön merkitys orkesterille on muutakin kuin tarjonnan ja kysynnän toinen osapuoli. Orkesterilaitoksen suunnasta luettuna yleisön roolissa kulminoituu se autonomisen ja yhteiskunnallisen taitekohta, jossa orkesterilaitos alkaa taipua konsertti-instituutioksi. Orkesterilaitos tarvitsee yleisönsä omaa autonomisuuttaan ja taiteen pyhyyttä uusintamaan, mutta myös yhteiskunnallisen asemansa vahvistajaksi. Harrastajien tehtävänä on pitäytyä yleisönä, jottei institutionaalista asemaa nauttiville ammattitaiteilijoiden ja taidelaitosten apajille tulisi muita samoista resursseista kamppailevia toimijoita. Näin yleisö kiihtuu lopulta korkealaatuisuuden osoittimeksi (pieni yleisö) tai rahoituksen legitimoijaksi (suuri yleisö) (Liikkanen 1994, 11). Siksi orkesterilaitoksella on tarve kasvattaa yleisöä tietynlaista taidetta ymmärtäväksi, mutta oman paikkansa tietäväksi.

Suomalaisen orkesterilaitoksen historisia kasvoja piirtävissä tutkimuksissa orkesterilaitoksen varsinaisen toiminnan rinnalla esiin nostetaan kansakunnanrakennukselliset ja kansallisen kulttuurikilpavarustelun kehykset. Näitä kehyksiä ei voida pitää orkesterilaitoksen varsinaisen toiminnan päämäärinä, niinpä ne kuuluvat sen yhteiskunnalliseen toimijuuteen. Näiden kehysten huomioiminen on kirjallisuudessa määrällisesti niin vahvaa, että kehysten voisi sanoa leimanneen orkesterilaitoksen kehityksen yhteiskunnallista ulottuvuutta niin pitkälle kuin sitä on laajamittaisesti kirjoitettu.

Suomessa taidemusiikki sai yhteiskunnalliset päämäärät kansallisuusliikehdinnän kautta (vrt. Sevänen, 1998, 282 ja Alasuutari, 1999, 134); päämäärät, joita vahvistaa koko kansa taiteen ulkopuolelle viittaavilla meriiteillä. Kansallisena symbolina taiteesta tulee helposti kaikkien kansalaisten oivallinen harrastus. Sitä kautta taide saa yhteiskunnallista vahvistusta siitä huolimatta, että varsinainen taiteen sisältö päämäärineen neuvotellaan taiteiden kentillä. Sama kansallisen kulttuurin kasvatusprojekti, jota autonomian ajan alkuaikoina vietiin eteenpäin ruotsinkielisen älymystön, virkamiehistön, papiston, kaupunkien porvariston ja lopulta talonpoikaistonkin voimin, on voimissaan yhä, vaikka kulttuuripoliittiseksi kuoreksi tulikin sotien jälkeen hyvinvointivaltiolliset linjaukset

(Heiskanen, 1994) ja taidekenttä pyrki eroon kansallispoliittisista tehtävistään (Sevänen, 1998, 341). Juuri sen kehityksen myötä, jossa taidemusiikkikenttä neuvotteli sisäisesti uudet sisällöt normatiiviselle ja diskursiiviselle ulottuvuudelleen, mutta muut yhteiskuntasektorit jäivät vaalimaan vanhoja, alkoi suomalainen orkesterilaitos näyttäytyä yhä vankemmin yhteiskunnallisen toimijuuden toteuttajana.

Vaikka taidelaitosten kehittymistä on Suomessa leimannut alusta asti kansakunnan rakentamisprojekti, ei kaikilla taiteilla ole ollut yhtä vankkaa asemaa tämän projektin läpiviennissä. Sevänen (1998, 282) huomioi tärkeimmiksi lajeiksi kirjallisuuden ja teatterin siitä syystä, että niiden sanomaa myös kouluttamaton maalaisväestö kykeni imemään itseensä. Musiikki oli tuohon aikaan vielä ruotsinkielisen yläluokan hallintoaluetta, eikä suomenkielinen rahvas kokenut oloaan kotoisaksi ruotsinkielisten ilmaisutavoissa. Silti musiikki sai arkkitehtuurin ja kuvataiteen ohella kansalaisten arvostuksen yhteiskunnallisesti merkittävänä taidelajina. (Emt.)

Muun taidemusiikin ohella orkesterit taipuivat yhteisen kansan symboleiksi ollen taiteellisen ilmaisun välikäsinä. Kansallisella yhtenäisyydellä ja kansallisuusaatteen nousulla ei tarvinnut kuitenkaan olla mitään yhteistä demokratian kanssa, sillä vapaan isänmaan ihanteet voitiin unelmoida myös sääty-yhteiskunnasta käsin. (Salokannel ja Seppovaara, 2005, 22–23.)

Taiteessa 1800–1900-lukujen taitteen itsenäisyyskamppailu ja yhteisen Suomi-kuvan luominen näkyi räikeimmin Pariisin maailmannäyttelyssä vuonna 1900, jonne Suomi oli päättänyt mennä omassa joukossaan omaan paviljonkiinsa. Paviljongin suunnitteli suomalaisten arkkitehtien kirkkain kärki: Gesellius, Lindgren ja Saarinen. Näyttelykomissaarina taas toimi Albert Edelfelt ja holvien freskot työsti Akseli Gallen-Kallela. Myös suomalainen säveltaide sai mahdollisuuden esittäytyä maailmannäyttelyssä, kun Edelfelt, Robert Kajanus ja musiikkikustantaja R. E. Westerlund ottivat vastuun yksityisrahoittamisen järjestämisestä Kajanusen johtaman filharmonisen orkesterin kiertueelle Pohjoismaissa, Saksassa, Hollannissa, Belgiassa ja Pariisissa. Kiertueelle suunniteltiin kaksi ohjelmaa, joiden painopiste oli Sibeliuksessa. Lisäksi mukana oli Kajanusen sekä Armas Järnefeltin orkesteriteoksia. Ohjelmassa ollut Sibeliuksen kuvaelmamusiikkiteos *La Patrie* oli saanut uuden suomalaisuutta uhkuvan nimen

Finlandia. Pariisissa suomalaiset musiikkilähettiläät otettiin hyvin vastaan ja kansallinen itsenäisyyttä julistava musiikkikulttuuri sai ihailua lehdistöä myöten Ranskan ja Venäjän valtioiden liitosta huolimatta. (Tawaststjerna, 1997, 105–106.)

Pariisin maailmannäyttelyssä kulminoitui taiteen kansakunnan symbolointiroolin lisäksi myös saman ilmiön toinen puoli, eli kansallinen kulttuurivarustelu. Jos kulttuurisaavutukset kasvattavat tietynlaista identiteettiä kansakunnan sisällä, pyrkivät ne oletettavasti saattamaan samaa sanomaa myös kansakunnan ulkopuolelle. Muun maailman vertailuun asetettavien kulttuurituotteiden tulee olla tällöin myös yleismaailmallisesti arvostettuja sekä ymmärrettyjä. Samoin arvostuksen tulisi nousta mieluummin ylempien yhteiskuntaluokkien piiristä ja tietyistä kulttuureista. (Alasuutari, 1999, 138–139.) Hyvin toimiva orkesterilaitos ja kukoistava taidemusiikki olivat 1800-luvulla jo jokaisessa merkittävässä eurooppalaisessa valtiossa. Kuvaavaa ammattimaisemman orkesterilaitoksen synnyssä on se, että ensimmäinen täysin ammattimainen orkesteri saatiin Suomeen ja koko Pohjoismaihin vasta 1880-luvulla, kun Helsingin porvaristo rahoitti Orkesteriyhdistyksen pystytyksen kaupunkiin vuonna 1882. Samainen orkesteri toimii yhä, tosin vuodesta 1914 Helsingin Kaupunginorkesterin nimellä. (Vainio, 1992, 13–15, 23).

Alasuutari (1996, 239) näkee taiteen symboloivan yksilön ja kansakunnan pyrkimyksiä itsensä kehittämisestä ja käsityskyvyn ylittämisestä. Kun kansallisesta kulttuurista koetaan ylpeyttä, kansakunta voi tuntea itsensä muiden kansojen rinnalla pärjääväksi. Elettyä kansallista kulttuuria on kuitenkin hyvin vaikea asettaa vertailtavaksi, jolloin on ymmärrettävää, että kansallinen kulttuuri nähdään erillisinä kulttuurisaavutuksina, jotka kansakunnan suurmiehet ovat saaneet aikaan. (Alasuutari, 1999, 151–152.)

Kansallisessa kulttuurivertailussa keskeistä on tietenkin kulttuurituotteiden ja -palveluiden vertailtavuus. Siksi länsimaisten taidejärjestelmien yksi keskeinen piirre on samankaltaisuus taidealojen kehityksessä ja hierarkiassa. Alasuutari (1999, 152) muistuttaakin niiden taiteen ominaispiirteiden, joista kansakunta kokee ylpeyttä, olevan usein osa yleiseurooppalaista taidetraditiota.

Alasuutarin teoksissaan esittämät huomiot kansallisesta kulttuurikilpailusta tuntuvat

järkeviltä ja ovat usealta kannalta pohdittuja. Mielestäni niihin voisi tehdä kuitenkin lisäyksen taiteen kyvyistä asettaa kansalliset kulttuuripolitiikat ja laajemmin yhteiskuntajärjestelmät osaksi kansallista kilpailua. Taide on aina yhteiskunnassa syntynyttä ja sen järjestelmän tuki- ja resurssipolitiikan alla luotua. Taiteella onkin siksi kyky osoittaa myös tietynlainen yhteiskunnallinen järjestelmä toista paremmaksi ja toisaalta sulkea ulos kansallisesta kulttuurista ne taiteelliset ilmaisukeinot, jotka eivät ole kansallisen kulttuuripolitiikan aikaansaannoksia.

2.3 Instituutioteorioiden selitys orkesterilaitoksen laajentumiselle konsertti-instituutioksi

Teoreettiset instituutiopohdiskelut ovat kirjallisuuden perusteella sosiologian ja filosofian erityisosaamista, mutta löytyy musiikkitieteenkin puolelta jokunen kannanotto musiikki-instituutioiden luonnehahmotelmiksi. Muun muassa Mikko Heiniö (1990) pyrkii selvittämään Etnomusikologian vuosikirjaa kirjoittamassa artikkelissaan musiikki-instituutioiden moninaista olemusta. Heiniö (emt) rakentaa musiikki-instituution neljästä aineksesta: tehtävästä, aatteesta, materiaalisesta apparaatista ja henkilöstöstä. Jos puhutaan instituutiosta tapajärjestelmänä, korostuvat kaksi ensimmäistä rakennusainesta. Jos taas musiikki-instituutiolla tarkoitetaan laitosta, ovat pääaineokset kaksi jälkimmäistä. Vaikka Heiniön pohdinnassa on useita käyttökelpoisia huomioita orkesterilaitoksen ja konsertti-instituution olemuksista, ei se ota selvästi kantaa niiden ylläpidollisista mekanismeista tai suhteesta siihen yhteisöön, jossa instituutiota ylläpidetään. Siksi tukeudun alla muihin yhteiskunnallisiin instituutioteorioihin.

Demokraattisessa yhteiskunnassa julkisen instituution ylläpitoon tarvitaan lähtökohtaisesti kaksi ehtoa: yleinen halukkuus ylläpitää instituutiota sekä halukkuus ylläpitää instituutiota poliittisella tasolla (vrt. Tuomisto, 1992, 115). Kysymys on tällöin aina arvoista eli halusta asettaa joku asia toisen edelle. Jotkut instituutiot voivat olla itseisarvoisia ja toteuttaa vain oman olemassaolonsa tarkoitusta. Tällaisia voivat olla mm. ihmisarvo tai eräät museoituneet laitosinstituutiot. Orkesterilaitos ei voi julkisena instituutiona kuitenkaan palvella vain itsetarkoituksellisesti omaa

olemassaoloaan, vaan mukana on aina tavoite taiteellisesta tuotoksesta, sivistyksestä tai muusta, jolle orkesterilaitos on vain välineenä. Muutoin orkesterilaitoksen tulevaisuus näyttäisi varsin lyhyeltä. Niin kauan kun nämä tavoitteet nähdään yhteiskunnassa tärkeiksi, on orkesterilaitoksen olemassaolo yhteiskunnassa turvattu. Jos taas nämä tavoitteet muuttuvat vähempiarvoisiksi tai ne kyetään saavuttamaan paremmin jonkun muun instituution avulla, on orkesterilaitoksen olemassaolo kriisissä.

Monista arvoista on tullut konventionaalisia instituutioita, jolloin yksilöt toimiessaan sen suuremmin miettimättä toteuttavat ja uusintavat yhteiskunnan arvolatauksia. Tällöin myös yhteiskunnan kannattama arvojärjestelmä saa osittain kyseenalaistamattoman legitimitetin. Suomalaisessa yhteiskunnassa valtion, yhteiskunnan, kansan ja kansalaisen käsitteellinen suhde on hyvin yksinäinen. Stenius (2003, 375) toteaa kysymyksen olevan ”kansallisen kollektiviteetin ilmauksesta, jossa valtio, kansakunta ja yhteiskunta ovat keskenään vaihdettavissa.”. Soveltaen voidaan todeta, ilman oletusta suomalaisesta yhtenäiskulttuurista (vrt. Ruuska, 1999a, 106), että suomalaisessa yhteiskunnassa useat näkemykset omasta yhteisöstä ovat yhdessä jaettuina, jolloin useat suomalaisessa yhteiskunnassa vallitsevat instituutiotkin ovat yhteisesti ylläpidettyjä. Instituutioiden ylläpitoon ja säilymiseen eivät vaikuta niinkään yksilöiden henkilökohtaiset mieltymykset ja tottumukset, vaan pikemminkin juuri ne kyseenalaistamattomat uskomukset, toimintamallit ja arvostukset, joita instituution varaan laitetaan. Eerik Lagerspetz (2001, 74–75) painottaa, että asenteiden tulee olla myös suhteessa käytäntöihin. Ei riitä että yksi ihminen uskoo johonkin ja toimii sen mukaisesti, vaan esimerkiksi rahasta tulee instituutio vasta kun siihen yhteisesti uskotaan ja huomioidaan se myös toiminnassa. Konventionaalisuuden voima onkin juuri siinä, ettei toimijan käytökseen vaikuta vain oma uskomus tai päämäärä, vaan uskomus siitä, että muut toimijat jakavat juuri tietynlaisen käsityksen ympäröivästä maailmasta. Lagerspetz (2001, 76–77) huomauttaa lisäksi, että ihmisistä tulee tietoisempia uskomuksistaan sellaisissa tilanteissa, joissa ei ole itsestään selvää, että kaikki jakavat saman käytännön.

Konventionaalisuutta ylläpidetään aina tietynlaisessa yhteisössä. Heikki Lehtosen (1990, 15) mukaan yhteisöstä puhutaan epätarkasti erilaisten ryhmämuodostelmien yleisnimityksenä, jolloin yhteisyyden perustana voivat olla liki mitkä tahansa seikat taloudellisista poliittisten kautta tuntemuksellisiin tai alueellisiin. Sosiologiassa

yhteisötutkimuksessa pääsuuntaukset ovat korostaneet joko alueellisuutta, sosiaalista vuorovaikutusta tai yhteenkuuluvuudentunnetta. Yhteisyyden kehitysprosesseista Lehtonen (1990, 16–28) erottaa yhteisyyden vuorovaikutuksessa kehittyvänä ilmiönä, jolloin ryhmäidentiteetti muotoutuu konkreettisen toiminnan tuloksena sekä yhteisyyden tietoisuudessa vahvistuvana yhteenkuuluvuuden tunteena, joka taas on ymmärrettävissä ryhmäidentiteettiä vahvistavana tietoisuusmuotona. Ensimmäisen seurauksena voi syntyä toiminnallinen yhteisö, ja jälkimmäisen tuloksena kehittyy symbolista ykseyttä. Toiminnallisessa yhteisössä tärkein tekijä on vuorovaikutus, mikä on myös yhteisön normin- ja moraalimuodostuksen pohjalla.

Orkesterilaitoksen konserteissa taidemusiikkikentän toimijat, johon ryhmään myös konserttiyleisö voidaan määritellä, operoivat pääosin Lehtosen (emt) esittämistä tasoista ensimmäisellä: konserttitilanne on niin suljettu ja osallistujien määräkin yleensä verrattain pieni, että tilanne synnyttää väljän, mutta konserttitilaisuutta ylläpitävän toiminnallisen yhteisön. Sitä vastoin suomalaista yhteiskuntarakennetta ylläpitävien konventioiden kannalta tärkeämpänä näyttäytyy symbolinen yhteisyys, joka esiintyy ”jaettuina uskomuksina, tunteina ja subjektiivisina kokemuksina”, kuten Lehtonen (emt, 26) asian kiteyttää. Symbolinen yhteisyys ei kulje toiminnallisten yhteisöjen rajojen mukaisesti vaan yhdistää myös epämääräisemmin vuorovaikutussuhteessa olevia yksilöitä ja perustuu yleisemmin jollekin aatteelle. Symbolisen yhteisyyden alkuperä voi levätä kulttuurillisella pohjalla vuorovaikutuksissa ja käytännöissä. Vaihtoehtoisesti sitä voivat ylläpitää jotkin ideologiset koneistot. Toiminnallinen yhteisö ja symbolinen ykseys ovat Lehtosen mukaan myös toisensa korvaavia ilmiöitä: moderneissa yhteiskunnissa välittömästi vuorovaikutuksesta syntyvää normi- ja arvoyhteisyyttä korvaa yhä enenevässä määrin symbolinen yhteisyys. Esimerkkinä tästä Lehtonen esittää nationalismin, jolla ei ole järkevää selittää vuorovaikutukseltaan aktiivisten pienryhmien toimintaa, mutta joka joissakin tilanteissa voi olla löyhemmin keskinäiseen vuorovaikutukseen taipuvien yksilöiden ja ryhmien käyttäytymisen määräävin tekijä. (Emt, 16–28.)

Lehtosen kuvailema symbolinen ykseys selittää ilmiötä, jossa orkesterilaitoksen ylläpitoa ei äänekkäästi vastusteta, vaikka kävijäkunnan laajuuteen nähden julkiset tuet ovat suuret. Orkesterilaitos siis symboloi Suomen kansalle tärkeitä arvoja ja asioita. Jos ei muuten, niin ainakin sillä tasolla, että orkesterilaitos kuuluu siihen yhteiskunnalliseen

rakennekokonaisuuteen, joka luo turvallista kuvaa yhtenäisestä yhteiskunnasta.

Kuten luvussa 3.1.2 aiemmin esitin, suomalaisessa konsertti-instituutiosta korostuvat ennen muuta taiteen autonomia ja pyhyttä sekä yhteiskunnallista toimijuutta ilmentävät ulottuvuudet. Taidemusiikin jäsenyys viimeistään 1800-luvun lopussa puhtaiden taiteiden perheeseen on antanut taidemusiikille oikeutuksen olla oman itsensä päämääränä. Nevanlinna (1995) toteaa osuvasti, että hyödynnettävyydestä ja funktionalisoimisesta pidättävänä tilana kulttuuri epäonnistuu tehtävässään ainoastaan silloin, kun se lakkaa tai saa vain äärimmäisen pienen toimintatilan. Mikko Heiniön (1990, 11) termin taidemusiikista voitaisiin puhua instituutioiden instituutiona, koska se vaatii instituutiona olemiseensa välttämättä joukon henkilöinstituutioita, jotka haluavat tukea sen aatetta ja tehtävää. Orkesterilaitoksen kohtalo on täyttää taidemusiikista eroavasti sen ulkopuolisia päämääriä. Orkesterilaitos ei siis ole, tai sen ei ainakaan tulisi olla, oman itsensä päämäärä, vaan pelkkä väline korkeampien päämäärien saavuttamiseksi. Taidemusiikkikentälle orkesterilaitoksen merkitys on sen kyvyssä täyttää taiteen sille antamat päämäärät ja tehtävät. Yhteiskunnallisen toimijuuden kannalta orkesterilaitoksen, tai laajemmin konsertti-instituution, ylläpidolle olennaisia ovat siten ne arvot, joita konsertti-instituution nähdään olemassaolollaan yhteiskunnassa toteuttavan.

On kuitenkin pantava merkille, että huolimatta taidemusiikin ja orkesterilaitoksen päämäärien ja yhteiskunnallisen paikan eroavuuksista, määritelmä konsertti-instituutiosta sallii näiden kummankin sekoittamisen toisiinsa. Todellisuudessa synteesi varmasti luonnehtii paremmin niitä mielikuvia, joita esimerkiksi kansalaisilla orkesterilaitoksestaan on. Konsertti-instituution määritelmä sallii myös sen, että eri tahoille konsertti-instituution päämäärät saattavat olla erilaiset. Viralliset arvot konsertti-instituution takana voivat olla hyvinkin erilaiset kuin ne, mitä henkilöinstituution toimijat itse pitävät tärkeinä. Kansalaisille taas julkinen konsertti-instituutio ei välttämättä pelkisty vain henkilöinstituutioksi, vaan voi saada ohelleen lukemattoman määrän epävirallisia miellelyhtymiä ja toimii siten monien mielenkiintoisten päämäärien ja arvojen toteuttajana.

Miten orkesterilaitos sitten taipuu kaikkien yhteiskunnallisten tahojen käsissä erilaiseksi kokonaisuudeksi? Vastaus löytyy instituutioteorioista. Kuvaava on, että instituutiotutkimuksen ajallisesta ansiokkuudesta huolimatta yhteiskuntatieteissä on

jouduttu heiluttamaan valkoista lippua etsittäessä kattavaa määritelmää. Risto Heiskala (2003, 16–23) laskee W. Richard Scottia mukailleen instituutiotutkimuksessa esiintyneen kolmea erilaista pääsuuntausta instituution määrittelyssä: regulatiivista, normatiivista ja kulttuuriskognitiivista. Regulatiivisessa institutionalismissa instituutiot ovat vakaita sääntöjen järjestelmiä, joita tuetaan tarkkailulla ja sanktioinnilla. Säännöt voivat olla joko muodollisia tai epämuodollisia. Tätä näkemystä on harrastettu eritoten uusinstitutionalistisessa taloustieteessä. Sosiologit ovat kannattaneet Émile Durkheimin jalanjäljissä pääosin normatiivista institutionalismia, jossa instituutiot ovat normeiksi erikoistuneita arvoja. Arvot ja normit sisäistetään sosialisatiossa, eikä instituutio tarvitse välttämättä edes vankkaa sanktiojärjestelmää. Durkheim (1982, 29) kuitenkin toteaa, ettei se, että uskomukset ja sosiaaliset tavat ”tunkeutuvat meihin ulkopuoleltamme” tarkoita sitä, että ottaisimme ”ne vastaan passiivisina ja niitä mitenkään muokkaamatta”, vaan omaksuessamme kollektiivisia instituutioita, annamme niille ”enemmän tai vähemmän henkilökohtaisen leimamme”. Jos instituutiot taas nähdään merkitysjärjestelminä, eikä sanktioille anneta erillistä painoarvoa, voidaan puhua kulttuuris-kognitiivisesta institutionalismista. Heiskala mainitsee sitä harjoitettavan erityisesti uusinstitutionalistisessa organisaatiotutkimuksessa. Scottin jaotteluun Heiskala lisää vielä pragmatistisen institutionalismin, jossa instituution käsite on verrattavissa tapaan. Tällöin toimijoiden ei tarvitse edes kulttuurillis-kognitiivisella tasolla olla tietoisia tavoistaan muodostuvista ja niitä ohjaavista instituutioista. Myöskään sanktiot eivät saa näkyvää roolia. Kaikki edellä mainitut institutionalistiset näkemykset ymmärtävät myös yhteiskuntarakenteen oman erityisen viitekehjensä kautta. (Heiskala, 2003, 16–23.)

Konsertti-instituutiosta voidaan varmasti jokaisella yhteiskunnallisella tasolla nähdä piirteitä Heiskalan esittämistä malleista. Esimerkiksi yleisösuunnasta luettuna ne esiintyvät sillä jaolla, että mitä lähemmäs taidemaailman keskiötä mennään, sitä lähemmäs kuljetaan regulatiivisuutta. Normatiivisuus on nähtävissä ainakin orkesterien konsertti-tilanteissa, jotka nojaavat tiukkaan arvonäkemykseen, joka taas ruumiillistuu orkesteritilanteissa suotavina käytänteinä. Regulatiivista tarkkailua ja rangaistusta ei esiinny tietääkseni kuin enintään konserttitilanteissa, joissa asiaankuulumaton häiriköinti tuo sanktioita. Kulttuuriskognitiivisen mallin sanktiottomuus on nähtävissä selkeimmin niillä yhteiskunnallisilla tasoilla, joilla taidemusiikki ja orkesterilaitos merkitsevät kansalaisille vähän, mutta orkesterilaitoksen laajempi luonne konsertti-instituutiona saa orkesterilaitoksenkin näyttämään tarpeelliselta. Löyhän instituution määrittely, eli

pragmatistinen, tekee orkesterilaitoksesta esimerkiksi verotuksen kautta ylläpidetyn tavan, jota toimijat eivät juuri tiedosta tai kyseenalaista.

Heiskalan (2003, 16–23) kulttuuriskognitiivinen ja pragmatistinen institutionalismi ovat ne instituutioteorioiden mallit, jotka sallivat orkesterilaitoksen muodonmuutoksen varsinaisesta toiminnastaan kansakunnan symboliksi ja vientituotteeksi. Tilannetta voisi kuvitella häränsilmänä, jossa keskustassa olisi orkesterilaitoksen oma toiminta arvoineen ja päämäärineen ja kauimmaisella renkaalla laajin malli konsertti-instituutiosta. Varsinaisesti tämä laajin konsertti-instituution malli on kansalaistasolla hyvinkin tiedostamaton, sillä sitä ylläpidetään vain veronmaksujen kautta.

Kulttuuriskognitiivinen taso, jolle instituution nykyajan kansallinen symboliarvokin voidaan lukea, piirtyy kauas orkesterilaitoksen varsinaisesta toiminnasta, mutta antaa orkesterilaitokselle vahvoja ylläpidollisia merkityksiä. Tämän ajattelumallin omaaville toimijoille orkesterilaitos on tarpeellinen niin pitkään kuin se täyttää paikkansa esimerkiksi kansallisten symbolien välittäjänä. Aiemmin tärkeitä symbolien esiintuojia ovat olleet taiteet ja kansalliset instituutiot; nykyään kuitenkin merkittävämpi kansallisten symbolien opettaja ja välittäjä on media (Halonen, 2005, 10).

Suomalaisessa konsertti-instituutiossa päätoimijoina ovat *taidemusiikkikenttää edustavat orkesterilaitoksen orkesterit, valtio, orkestereiden kunnat, kansalaiset, media sekä talouden sektori*. Kuntiin sidottujen orkesterien julkinen rahoitus ja toiminta on riippuvaista ja vastuullista ensinnäkin valtiolle ja toiseksi sille kaupungille, jonka alaisuudessa orkesteri toimii. Yhtä lailla kuin suuret kulttuuripoliittiset linjaukset vaikuttavat kaupunginorkesterin toimintamahdollisuuksiin ja näkyviin arvoihin, on orkesterin toimintakenttänä ennen muuta orkesterin kotikaupunki. Sen poliittinen päättäjistö muokkaa kunakin aikana sitä arvoympäristöä, jossa orkesteri operoi. Tämän tutkimuksen puitteissa ei voida kuitenkaan mennä syvälle kaupunkikohtaisiin arvoilmastoihin, vaan kaupunkien roolia sivutaan vain muutamalla maininnalla. Kaupunkien suhtautumisesta orkesterilaitoksen ylläpitoon kertovat enemmän yksittäisistä orkestereista sekä esittävästä säveltaiteesta kertovat historiikit.

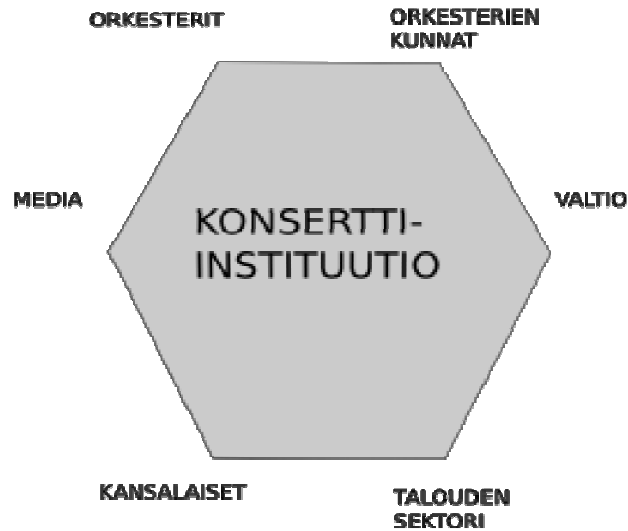
Lisäksi orkesterilaitoksen asemaa määrittävät siis kansalaismielipiteet, jotka kietoutuvat mielenkiintoisiksi myyttien ja toden kokonaisuuksiksi. Näiden neljän eri tahon lisäksi oman ulottuvuutensa konsertti-instituution luonteeseen ja arvokeskusteluihin tuo media, joka toisaalta toimii eri tahojen äänitorvena, ja toisaalta jättää itsenäisen painavan jälkensä jokaisen tahon tietoisuuteen. Osa mediasta lukeutuu selvästi taidemusiikkikentän sisäisiksi toimijoiksi ja osa selvemmin vain tarkastelemaan sitä ulkopuolisen silmin.

Arvovaikuttajana median roolia ei ole syytä väheksyä. Monessa tilanteessa se on ainoa väylä, jolla yhteiskunnan eri toimijaryhmittymät kykenevät saamaan tietoonsa toistensa mielipiteet. Siitä huolimatta, ettei median välittämä kuva vastaa aina aivan todellisuutta.

Aluksi aion jättää markkinatalouden ulottuvuuden kaaviosta pois sillä perusteella, että vaikka Kari Ilmosen (1998, 79–80) väitöskirjatutkimuksessa kulttuurin yhdeksi hyväksi puoleksi Etelä-Pohjanmaalla koettiin kulttuurista saatava taloudellinen hyöty, ei Suomessa ainakaan toistaiseksi ole vahvaa, puhtaasti orkesterilaitokseen keskittyvää perinnettä markkinatalouden toimijoissa. Rondo-Classica lehden artikkeleita (esim. Torvinen, 2007) lukiessani päädyin vastakkaiseen ratkaisuun: Talouden sektorin vaikutus orkesterilaitoksen asemoijana on kuitenkin vahva. Sektorin merkitys on nähtävissä esimerkiksi siinä, että samalla tavalla kuin orkesterilaitoksen varhaisvaiheissa taidemusiikki oli porvariston harrastus (Helminen, 2007, 24–25), ovat taidemusiikin harrastajat tänäkin päivänä niitä samoja ihmisiä, joiden vaikutus - ainakin koulutusasteen perusteella - talouden sektorinkin toimintaan on huomattava (Liikkanen, 2005b, 74). Tämä on osaltaan luonut elitistisyyden leimaa orkesterilaitokseenkin. Nyt kun legitiimin maun sanotaan muuttuneen (esim. Peterson ja Kern, 1996), saattaa orkesterilaitoksen julkikuva ja asemointikin muuttua suuntaan tai toiseen.

Näiden toimijatasojen arvo- ja mielipideulottuvuuksien yhdessä muodostama avaruus on kuvattuna kuviossa 1. Kuvion sisään jäävä alue kuvaa sitä konsertti-instituutiota, joka muodostuu yhteiskunnassa eri toimijatahojen vuoropuheluna, ja jossa toimijatahot vaikuttavat toistensa mielipiteisiin ja näkemyksiin konsertti-instituutiosta. Näin ollen konsertti-instituution yhteiskunnallinen luonne on sekoitus kaikkien tahojen odotuksia, arvostuksia ja miellelyhtymiä.

KUVIO 1.



2.4 Yhteenveto orkesterilaitoksen institutionaalisesta asemasta ja joustavuudesta autonomisuutta ja yhteiskunnallista toimijuutta ilmentämässä

Jaoin suomalaista orkesterilaitosta käsittelevän kirjallisuuden lähestymistapojen perusteella suomalaisen orkesterilaitoksen dimensiot kahtia: taiteen autonomiaan ja pyhyyteen sekä yhteiskunnalliseen toimijuuteen. Jako ei koskaan ole absoluuttinen, vaan näitä ulottuvuuksia tukevilla muuttujilla käytävää jatkuvaa neuvottelua.

Taiteen autonomisuus perustuu tämän tutkimuksen kontekstissa ajatukselle muusta yhteiskunnasta erottautumisesta, jota vahvistetaan ja oikeutetaan taidemusiikkikentän sisällä ja suhteessa muuhun yhteiskuntaan. Organisatoriselta autonomialtaan orkesterilaitos ei ole vahva, sillä taidelaitosten ylläpidossa ja taidepoliittisessa päätöksenteossa valtio ja julkinen hallinto ovat merkittäviä toimijoita. Organisatorisen autonomisuuden menetys on tuonut mukanaan vakaamman rahoituksen, joka taas on mahdollistanut pitkäjänteisemmän taiteellisen työskentelyn. Siksi tarkastelu painottui funktionaaliseen, normatiiviseen ja

diskursiiviseen autonomiaan. Näiden kietoutuminen toisiinsa on ilmeistä ja niiden lähtölaukauksena voidaan pitää 1800-luvulla syntynyttä erontekoa puhtaiden taiteiden ja käyttötaiteiden välille. Eronteko tuotti oivallisen diskursiivisen vallan välineen: kulttuurialojen hierarkian, jota yhä vieläkin uusinnetaan muun muassa tietynlaista kielenkäyttöä ja puhunnantapoja suosimalla.

Autonomisen taidemusiikkikentän keskiössä on autonominen taide, jota suojataan ylläpitämällä autonomista taidemusiikkikenttää, jonka yksi toimija myös orkesterilaitos on. Puhunnassa autonomisuus säilytetään perustelemalla orkesterilaitoksen tarpeellisuus taiteen ja taidemusiikkikentän sisäisillä perusteluilla, sillä nämä perustelut eivät luovuta toiminnan päämääriä ympäröivälle yhteiskunnalle. Kentän diskursiivista, normatiivista ja funktionaalista autonomisuutta ylläpitävät ne yhteiskunnan jäsenet, joilla on vaadittavaa kulttuuripääomaa, ja taidemusiikin kohdalla juuri ylin yhteiskuntaluokka omaa Bourdieun (2002, 18–19) mukaan tarpeeksi kompetenssia ymmärtämään taidemusiikin abstraktia henkisyttä. Yläluokka suhtautuu taiteeseen taiteen päämäärin, mikä legitimoii taidemusiikkikentän ja sen myötä orkesterilaitoksen funktionaalista autonomisuutta. Diskursiivinen ja normatiivinen autonomisuus sen sijaan saavutetaan silloin, jos taiteen rajat ja taidemusiikin arvioinnissa käytettävät kriteerit neuvotellaan taidemusiikkikentän sisäisissä kamppailuissa. Taiteen rajat ja arvioinnissa käytettävät kriteerit välittyvät yhä eteenpäin taidemusiikkikentän ulkopuolisille toimijoille konventioiden kautta.

Vaikka Bourdieun luokkayhteiskuntamallien sopivuudesta suomalaisen yhteiskuntaan on keskusteltu paljon, on oletettavaa, että taidemusiikkikentän autonomia rapistuu, jos taidemusiikkia legitimiinä makuna preferoinut yhteiskuntaryhmä on siirtymässä ehdottomuudesta kaikkiruokaisempaan suuntaan. Autonomiaa uhkaamassa ovat tällöin kyseenalaistuvat diskursiivisen vallan piilohierarkiat sekä se, etteivät taidemusiikkikentän toimintatavat ole näille toimijoille enää aiemman tapaan ainoita hyväksyttäviä.

Taidemusiikkikentän sisällä taiteen ja taidemusiikkikentän autonomisuutta uusinnetaan muun muassa pyhyttä korostavilla konserttitilanteilla. Yleisöä voi ajatella viimeisenä sarakkeena autonomisuuden ja yhteiskunnallisen toimijuuden leikkauspisteessä: yleisön tulee tietää paikkansa taiteen ja esiintyjien pyhyttä ylläpitämässä, mutta samalla myös yhteiskunnallisen aseman merkittävyyden osoittimena.

Yhteiskunnallista merkittävyyttä osoittavat orkesterilaitoksen ulottuvuudet nostavat valokeilaan ne orkesterilaitoksen ominaisuudet, jotka korostavat orkesterilaitosta yhteiskuntaan kuuluvana henkilöinstituutiona, jolla on tiettyjä aikakauteen sidonnaisia velvollisuuksia. Orkesterilaitos taipuu tällöin konsertti-instituutioksi sillä perusteella, etteivät nämä yhteiskunnalliset päämäärät ole orkesterilaitoksen varsinaiseen taiteelliseen toimintaan kuuluvia. Usein julkiset tuet velvoittavat taipumaan yhteiskunnalliseen toimijuuteen. Toisaalta taas VOS-järjestelmään päässeiden yhteiskunnallinen status on jo niin vakaa, että orkesterit saavat tukien kautta vapauttakin.

Suomalainen orkesterilaitos on saanut toimintansa alusta asti roolin kansakunnan rakentajana ja kulttuurikilpavarustelun välikätenä. Myös näiden roolien kautta orkesterilaitos taipuu konsertti-instituution laajuuteen. Vaikka näiden roolien päämäärät eivät ole taiteellisia, saavuttaa orkesterilaitos sitä kautta paikkansa koko kansan orkesterilaitoksena. Orkesterilaitoksensa kautta kansalaiset kokevat yhteisyyttä ja pärjäävyyttä muiden kansojen rinnalla. Orkesteritoimijoiden taso on myös suomalaisen yhteiskuntajärjestelmän alla syntyneitä, mikä taas asettaa Suomen poliittisen järjestelmän vertailuun muiden yhteiskuntajärjestelmien kanssa.

Orkesterilaitoksen taipuminen sekä autonomisen taidemusiikkikentän toimijaksi että yhteiskunnalliseen tehtäväänsä konsertti-instituutiona selittyy instituutio-käsitteen joustavuuden avulla. Orkesterilaitos toimii suomalaisessa yhteiskunnassa konkreettisen toiminnan keskiössä; konsertti-instituutio taas yhteenkuuluvuutta vahvistaessaan kollektiivisessa tietoisuudessa. Osana konkreettista toimintaa orkesterilaitoksen taiteelliset päämäärät ovat olennainen osa toimintaa. Tällöin orkesterilaitos ilmentää regulatiivista tai normatiivista institutionalismia. Symbolisen ykseyden rankentajana orkesterilaitoksen todellinen toiminta päämäärineen saa jäädä hämärämmäksi, kunhan orkesterilaitos toteuttaa kansakunnan hyvän yhteishengen vaatimia arvoja. Kulttuuriskognitiivisessa ja pragmatistisessa institutionalismissa orkesterilaitoksen toiminnan merkitys voi olla löyhimmillään vaikka pelkästään tiedostamaton mutta turvallinen illuusio yhteiskunnassa ympäröivistä institutionaalisista rakenteista.

3. ORKESTERILAITOKSEN INSTITUTIONALISOITUMISKEHITYS YKSITTÄISISTÄ ORKESTEREISTA OSAKSI LAKISÄÄTEISTÄ LAITOSJÄRJESTELMÄÄ

Suomalainen orkesterilaitos on sekoitus oikeanlaisen poliittisen ilmapiirin seurauksena syntynyttä ja jatkuvasti ylläpidettyä laitosjärjestelmää sekä taiteellisten päämäärien mukaan toimivaa taidemusiikkikenttää. Orkesterilaitos on historisen jatkumon summa, jonka nykypäivässä eletään kahtalaista luonnetta: orkesterilaitoksen taiteellisen toiminnan arkea ja neuvottelua muiden yhteiskunnallisten toimijoiden kanssa. Orkesterilaitosta ei siis tämän näkökulman mukaan voi pitää korkeasti autonomisena sosiaalisena järjestelmänä tai paremminkin korkeasti autonomisen taidemusiikkikentän osajärjestelmänä. Luvussa 3.1 linjaan suomalaisen orkesterilaitoksen historiaa niiden kahtalaista luonnetta kehittäneiden vaiheiden kautta, jotka ovat näkyvästi nykyisen orkesterilaitoksen piirteitä, sekä orkesterilaitosta suhteessa suomalaiseen kulttuuripolitiikkaan. Historisen kehityksen esittelyn koen oleellisena siitä syystä, että näen historian myötä muotoutuneiden toimintamallien olevan nykyisen orkesterilaitoksen aseman määrittäjinä merkittäviä. Toinen alaluku, 3.2, keskittyy orkesterilaitokseen osana suomalaista kulttuuripolitiikkaa, jonka tärkeys julkisesti tuettujen orkesterien kohdalla on epäilemättä ollut huomattava. Näiden lukujen kautta pyrin kuvaamaan orkesterilaitoksen institutionalisoitumiskehitystä Suomen kulttuuripoliittisten linjausten vaikutuspiirissä.

3.1. Historiallinen kehitys orkestereista lakisäätteiseksi laitokseksi ja instituutioksi

Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n julkaisun johdannossa vuodelta 1985 (4-5) Fabian Dahlström jakaa Suomen orkesterilaitoksen historian kolmeen vaiheeseen: Ensimmäiseen vaiheeseen kuuluivat orkesterit, joiden toimintaa ylläpidettiin yksityisten taiteensuosijoiden varoin. Toinen vaihe lähti käyntiin vuonna 1914 Helsingin kaupungin ottaessa paikkakunnan orkesteritoiminnan vastuullensa. Kolmas vaihe alkoi jokin hetki toisen maailman sodan jälkeen, kun keskisuuret ja pienet kaupungit omaksuivat

orkesteritoiminnan. Dahlströmin kolmijako sai ilmiselvän seuraajan vaiheesta, joka alkoi viimeistään vuonna 1993. Tuona vuonna astui voimaan teatteri- ja orkesterilaki, joskin laki oli orkesterilaitoksen suunnasta katsoen enemmänkin vain loppuhuipennus 1980-luvun lakikavalkadille, jossa kuntatason kulttuuripalveluita vakiinnutettiin sopimalla valtion ja kuntien välisistä vastuujaosta (Mäkinen, 1999, 68–69).

Varsinkin suomalaisen orkesterilaitoksen alkuvaiheista on useiden eri tutkimusten ansiosta (ks. esim. Vainio, 1992; Huttunen 2002 ja Helminen 2007) saatavilla tarkkaakin kuvausta. Niiden toisto ei olisi tämän tutkimuksen puitteissa järkevää. Sen sijaan orkesterilaitoksen nykyistä luonnetta on pohdittu yllättävänkin vähän, minkä vuoksi nostan orkesterilaitoksen historiasta niitä seikkoja esiin, jotka ovat tutkimusten valossa vaikuttaneet nykyisen konsertti-instituution muotoon ja toimintaperiaatteisiin. Käytän perustana Dahlströmin kolmijakoa nimeten aikakaudet luvuissa käytetyn kirjallisuuden pohjalta tähän tutkimukseen sopivammin ja lisäten neljännen vaiheen omaksi luvukseen pääosin vuosien 2005 ja 2006 tilastotietoja esittäen.

Orkesterilaitoksen historiaa on kirjoitettu pääosin sarjana merkittäviä tapahtumia. Tapahtumat jäävät helposti historiallisiksi seikoiksi ilman yhteyttä tämän päivän orkesterilaitokseen. Katkoksia ei todellisuudessa kuitenkaan ole. Kuten alalukujen historiakirjallisuuden koonnista selviää, voi nykyisen orkesterilaitoksen toimintatapojen, merkitysten ja organisoitumisen nähdä olevan seurausta historiastaan. Kehityksestä olen huomioinut seuraavat piirteet, jotka jakautuvat historiaa käsitteleviin alalukuihin 3.1.1–3.1.3: 1) Kehitys toisarvoisista toimijoista itsenäiseksi laitosjärjestelmäksi, 2) kaupunkien asenneilmapiiirin ja taloudellisten olosuhteiden vaikutus orkesterilaitoksen ylläpitoon, 3) taidemusiikkikentän vapaaehtoistoimijoiden merkittävyys orkesterilaitoksen toiminnalle, 4) pitkään mukana olleet rahoituksen perustelut taiteen ulkopuolisilla ansioilla, 5) taidetarjonnan keskittyminen kaupunkeihin, 6) ulkomaisten vaikutusten ja osaamisen vaikutus orkesterilaitokselle, 7) orkesterilaitoksen rooli muiden tärkeäksi koettujen arvojen symbolina, 8) vasta sotien välissä syntynyt viihteen ja taiteen eronteko, 9) vakiintuneen orkesterilaitoksen pyrkimys pois yhteiskunnallisesta toimijuudesta ja 10) orkesterilaitoksen toimintarakenteita leimaava julkinen rahoitus, ammattimaisuus ja pysähtyneisyys. Näistä seikoista kaikki on nostettu eri alaluvuissa esiin orkesterilaitoksen historiaa käsittelevien tutkimusten kautta, mutta ne ovat edelleen voimakkaita piirteitä orkesterilaitoksen toiminnan määrittäjinä.

3.1.1 orkesterilaitoksen varhaismuoto yksityisten taiteensuojelijoiden ylläpitämänä

Orkesterilaitoksen ensimmäinen vaihe ei varsinaisesti ollut vielä orkesterilaitoksen toimijuuden aikaa, sillä orkesterit olivat yksityisesti rahoitettuja ja toimivat vielä kaukana nykyisen ammattimaisuuden vaatimuksista (vrt. Dahlström, 1985, 5). Ensimmäistä vaihetta kuitenkin leimasi kehityssuunta toisarvoisista toimijoista itsenäiseksi laitosjärjestelmäksi, mikä on suoraan yhteydessä normatiivisen autonomian kehitykseen. Tällä tarkoitan sitä, että aluksi orkesterit olivat jonkun muun instituution, kuten yliopiston ja varuskuntien sivutoimintaa. Pyrkimys on vuosisadassa johtanut siihen, että nykyään orkesterit ovat suhteellisen itsenäisiä taiteellisine päämäärineen ja verkostoituneita itsenäiseksi yhdistyksekseen, Suomen Sinfoniaorkesterit ry:ksi, joka mm. toimii ikään kuin orkesterilaitoksen tiedotuskeskuksena.

Suomessa kattava orkesterilaitos on kehittynyt suhteellisen nopeasti. Suomen ensimmäisen julkisen orkesterin konsertin järjesti vuonna 1773 salaseurana toiminut Aurora-seura, jonka yhtenä päätehtävänä oli juuri orkesterimusiikin edistäminen. Aurora-seura piti yllä akatemian henkilökunnasta ja oppilaista koostuvaa vilkkaasti toiminutta orkesteria Seuran vaatimus taiteellisesta kvaliteetista periytyi toimintaa jatkaneelle Turun Soitannolliselle Seuralle. Suomalaisen institutionaalisen orkesteritoiminnan lähtölaukauksena pidetään Aurora-seurasta huolimatta kuitenkin Turun Soitannollisen Seuran perustamisvuotta 1790. Soitannollisen Seuran orkesteri konsertoi toistuvasti parikin kertaa viikossa, ja orkesterin luomat perinteet esim. pääsiäisenajan orkesterisäestyksellisine vokaaliteoksineen ovat jatkuneet nykypäiviin saakka. Usein Turun akatemia nähdään ensimmäisenä ei-kirkollisena musiikki-instituutiona Suomessa, mutta Matti Huttunen ei suo akatemialle tätä roolia. Huttusen (2002, 321) mukaan kaupungit ja koulut olivat merkittäviä musiikki-instituutioita jo ennen akatemian syntyvuottakin, vaikkei kaupunginmusiikkia yleisesti halutakaan lukea laitospäiseen musiikki-instituutiojaotteluun.

Turun ohella Helsinki ja Viipuri ovat näyttäneet suomalaisen musiikkielämän suuntaa 1800-luvulla. 1800-luvun musiikkielämän merkityksellisistä piirteistä voidaan mainita, että vasta tuolla vuosisadalla musiikki todenteolla vapautui ulkoisista sidoksistaan muihin instituutioihin ja virisi porvarillisen elämäntyylin nostamana omaksi taiteelliseksi

päämääräkseen. Vapaana taiteena musiikille kyettiin asettamaan uudenlaisia esteettisiä vaateita ja uudistuksellisuudesta tuli uhan sijasta ihanne. Musiikkilaitoksellisen pohjan puuttuessa Suomessa vastuu muusikkokunnan opettamisesta jäi perheille, jotka sosioekonomisesta asemastaan ja musiikillisista intresseistään sekä kyvyistään riippuen kykenivät tuottamaan paikallisia esiintyjä tai ulkomaille koulutukseen lähetettyjä ammattimuusikonalkuja. (Huttunen, 2002, 332–333, 348.) Porvarillisesta musiikkiharrastuksesta saattoivat kasvaa myös ulkoisista instituutioista suhteellisen riippumattomat orkesterilaitoksen esiasteet, jollaisiksi 1800-luvun musiikkiseuroja (kuten musiikkiin esittämiskeskeisesti paneutunutta Turun Soitannallista seuraa) uskallan väittää.

Helsingissä musiikillinen valveutuneisuus alkoi nousta vasta 1800-luvun alussa, kun Helsingistä tuli maan pääkaupunki vuonna 1812. Uuteen pääkaupunkiin alkoi virrata orkesterimusiikkiin tottuneita virkamiehiä ja säätyläisiä, ja ensimmäisen helsinkiläisorkesterin perustikin muutaman vuoden sisässä kreivi Ludvig van Heyden. Van Heydenin Viaporin soittajiston toiminnan lakkaamisen jälkeen vuonna 1827 syntynyt Soitannollinen harjoitusseura vastasi kaupungin musiikkielämästä siihen asti, kunnes Turun yliopisto muutti Helsinkiin ja yliopiston kapelli aloitti toimintansa vuonna 1829. Akateeminen musiikkiseura sai yliopiston avustuksella hankituksi orkesterin nuotistokokoelman ohelle vakuuttavan soitinkokoelman. Sen avulla sekä harjoitettiin oppilaita että autettiin ylläpitämään vastuullisesti koko pääkaupungin musiikkielämää. Kukoistukseensa Helsingin musiikkielämä nousi vasta Fredrik Paciuksen tultua 1830-luvun puolivälissä yliopiston musiikinopettajaksi. Yliopisto katsoi tehtäväkseen järjestää uuden musiikinopettajansa voimin mahdollisimman laajaa ja säännöllistä konserttitoimintaa. Paciuksen aika toi lukuisten kotimaisten konsertti- ja oopperatapahtumien lisäksi kaupunkiin myös ulkomaalaisia vierailijoita. (Vainio, 1992, 18–21.)

Aluksi yliopisto oli avoin vain miehille, minkä vuoksi myös esittäjät ja musiikkiyleisö olivat pitkään miesvaltaisia. Konsertit koostuivat nykyajasta katsottuna arveluttavan sekalaisista ohjelmistovalinnoista, minkä kuitenkin joidenkin arvioiden mukaan johtui pääosin siitä, että konserteissa pyrittiin tarjoamaan yleisölle monipuolisen sivistyksen triumfi esteettisen hartauden puutteesta huolimatta. Esityksissä ei pyritty täydelliseen taiteellisuuden ja tekniikan hallintaan, vaan tuottamaan kepeän sivistynyttä ajanvietettä musiikista kiinnostuneille sisäpiiriläisille. (Huttunen, 2002, 335.)

Ammattimaista orkesteritoimintaa edelsivät pääkaupunkiseudulla vielä 1860-luvulla syntyneet teatteriorkesterit sekä 1880-luvun vaihteessa hetken toiminut Helsingin konserttiorkesteri. Nämä ovat auttamatta jääneet suomalaisessa orkesterihistoriassa ensimmäisen pysyvän orkesteriratkaisun jalkoihin. Kunnia Pohjoismaidenkin ensimmäisestä ammattiorkesterista kuuluu oikeutetusti liki yksinomaan Robert Kajanukselle, joka epäonnekkaiden viulistiopintojensa jälkeen palasi Leipzigistä ja Pariisista takaisin Suomeen haaveenaan ottaa haltuun laajasti koko kotimaisen musiikin kenttä. Aluksi Kajanuksen mielessä oli musiikinteorian opettajan ja ehkä myös musiikkiopiston johtajan tehtävät, mutta Martin Wegeliuksen ennätettyä ensin jäi Kajanuksen harteille pääkaupungin kunniahimoisen orkesteritoiminnan alkuun saattaminen. Piittaamatta muiden skeptisestä suhtautumisesta hankkeeseen Kajanus puhui orkesterinsa rahoittajiksi porvarismies Waldemar Klärichin ja kulttuurimesenaatti Nikolai Sinebryhoffin. Heidän varoillaan 26-vuotias Kajanus palkkasi kaikkien seitsemän koulutetun kotimaisen muusikon lisäksi tarvittavan joukon ulkomaanvahvistuksia 36-jäsenisen Helsingin orkesteriyhdistyksen synnyttämiseksi. Johtajana Kajanus toimi orkesterissaan ja Suomen musiikkielämässä itsevaltiaan elkein taistellen itselleen jopa Sibeliukselle itsestään selvänä nähdyn yliopiston musiikinopettajan viran, mikä raastoi ystäväysten välejä lopun elämää. Kajanus hoiti kaikesta huolimatta ansiokkaasti vastuunsa pääkaupunkiseudun musiikkielämän kehittämisestä, vaikka hän lopulta akateemisen orkesterin luotsaamisen laiminlöikin. (Vainio, 1992, 23–36.)

Orkesterilaitoksen ensimmäisen vaiheen, eli yksityisten taiteensuojelijoiden ylläpitämän orkesterilaitoksen varhaisvaiheen, voi katsoa loppuvan Kajanuksen orkesteriprojektin ottaessa tuulta alleen. Siihen asti orkesterit olivat toki olleet jollain tasolla vastuullisia mesenaateilleen, mutta yhteiskunnallisen vastuullisuuden muoto tukipolitiikan ja tukien aiheuttamien vaatimusten jännitekentässä ei vielä ollut syntynyt.

3.1.2 Yhteiskunnallisen toimijuuden ensimmäinen vaihe

Orkesterilaitoksen toinen vaihe, jossa orkesterilaitos sitoo liiton yhteiskunnan kanssa, on orkesterilaitoksen kehityssuunnan kannalta hyvin merkittävä. Tuona aikana Robert Kajanus sai taisteltua läpi tukianomuksensa valtiolle ja kaupungille luvaten myönnytyksiä normatiivista autonomiaa ajatellen. Turun Soitannollisen Seuran kohdalla, joka nautti

valtion avustusta vuodesta 1872, ei tutkimuksissa mainita mitään vaatimuksia yhteiskunnallisesta toimijuudesta (ks. Helminen, 2007, 33). Kajanus sai kaupungilta avustusta vasta luvattuaan orkesterin palvelevan myös vähäosaisempia (emt, 44), ja valtiolta sovittuaan roolistaan valtion juhlissa toimivana orkesterina (emt, 43). Sama tendenssi oli näkyvässä muidenkin kaupunkien orkestereissa, tosin sillä erotuksella, että sopimuksissa toisena osapuolena oli valtion sijaan kunta (emt, 34–35).

Toisessa vaiheessa orkesterilaitoksesta ilmeni useita muitakin nykyistä orkesterilaitosta ajatellen olennaisia piirteitä, kuten orkesterilaitoksen kyky symboloida taiteen ulkopuolelle ulottuvia arvoja. Keskityn alla näiden olennaisten piirteiden kautta orkesterilaitoksen yhteiskunnallisen toimijuuden ensimmäiseen vaiheeseen, jota pyrin avaamaan muita vaiheita yksityiskohtaisemmin sen vuoksi, että useat orkesterilaitoksen asemaa määrittävät toimintamallit näyttävät kehittyneen tuona ajanjaksona.

Rahoittaakseen Helsingin orkesteriyhdistyksen orkesteria Kajanus haki tukia yksityisten tahojen lisäksi valtiolta ja kaupungilta. Olihan orkesteri myös ilmeinen yhteiskunnallinen instituutio tarjotessaan säädyllistä vapaa-ajantoimintaa ja sivistystä kansalaisille.

Ensimmäisen ja toisen kerran, vuosina 1882 ja 1883, kaupunki hylkäsi Kajanuksen avustushakemukset sillä verukkeella, ettei myöskään Martin Wegeliuksen luotsaama Helsingin Musiikkiopisto saanut kaupungilta tukia, ja koska orkesterin nähtiin palvelevan kaupungin varakkaampaa väkeä. Sitkeä Kajanus kehitti orkesterin toiminnan tueksi kannatusyhdistyksen ja anoi lisäksi valtiolta rahoitusta vetoamalla orkesterinsa kasvatuksellisiin ja aatteellisiin vaikutuksiin. (Helminen, 2007, 40–44.)

Avustusanomuksessa ilmenee myös Kajanuksen ja Wegeliuksen välillä vallinnut jatkuva valtataistelu, jonka Erik Tawaststjerna (1997, 29) mainitsee haitanneen eniten musiikin opiskelijoita. Senaatti päätyi kannattamaan Kajanuksen pyrkimyksiä ja myönsi syksyllä 1883 orkesterille 15 000 markan suuruisen vuosittaisen valtionavustuksen. Avustuksen myötä Kajanuksen tuli ylläpitää täysilukuista orkesteria ja avustaa kohtuullisin korvauksin myös pääkaupungin virallisissa juhlissa. (Helminen, 2007, 42–43.)

Kolmannen avustusanomuksensa Kajanus esitti kaupungille vuonna 1888. Tällä kertaa hän jahtasi kaupungin budjetin sijasta siivua alkoholiyhtiön voittovaroista, joista oli jo aiemmin ohjattu varoja edullisiin kansankonsertteihin. Helsingin kaupunginvaltuuston asettama

valiokunta, jonka tehtävänä oli käsitellä alkoholiyhtiön voittovarojen jakoa, näki kaupunginavustukset orkesterille tarpeettomina: jos orkesteria johdettaisiin hyvin, pitäisi konserttiyleisön ja valtion antamien rahojen riittää. Kaupungin musiikkikriitikot nousivat vastustamaan valiokunnan päätöstä ja lopulta kaupunginvaltuusto ei kelpuuttanut valiokunnan esitystä. Kajanus sai avustuksensa alkoholiyhtiön voittovaroista ja sitoutui siten kaupungin 10 000 markan vuosiavustuksella vähintään 34-miehisen hyvän orkesterin ylläpitoon ja järjestämään vähintään kuukausittain kansankonsertteja korkeintaan 25 pennin hintaisella pääsymaksulla. Liput kansankonsertteihin tuli myydä Helsingin työväenyhdistyksen kautta. (Marvia, 1993, 83–90 ja Helminen, 2007, 44–45.)

Kajanuksen anomustaisteluissa oli näkyvissä se nykypäivän suomalaisen orkesterilaitoksen organisatorinen ominaispiirre, ettei orkesterilaitosta pidä yllä niinkään taiteellinen ammattitaito tai saavutukset vaan kaupunkien oikea asenneilmapiiri ja taloudelliset olosuhteet. Tämä voi tarkoittaa myös sitä, että orkesteria tukiessaan kaupunki näkee juuri orkesterilaitoksen keinona saavuttaa tiettyjä päämääriä, kuten sivistystä tai oikeanlaista imagoa. Seväsén (1998, 271 ja 274) mukaan Suomen kaltaisessa pienessä maassa on selvää, ettei markkinapohjainen taidelaitosjärjestelmä ole toimiva. Siksi taidelaitosten ja julkisen sektorin organisatorinen yhteistyö ei niinkään ole heikon taidemusiikkisektorin seurausta vaan se on ollut alusta asti taidelaitosten kehittymiselle välttämättömyys.

Kajanuksen pyrkiessä kohti ammattimaista orkesteritoimintaa, oli Helsingin kaupunki myönnettävien avustusten suhteen auttamattomasti jäljessä muun maan kehityksestä. Muualla Suomessa musiikkielämän ylläpidosta vastasi pääosin porvaristo ja ulkomaiset muusikot, mutta rahoituksellista vastuuta kantoivat valtio ja myös kaupungit. Turun kaupunki tuki 1860-luvulla uudelleen perustetun Turun Soitannollisen Seuran orkesterihanketta vaatien vastineeksi kesäisin torvisoittokunnan puistokonsertteja. Porissa taas samalla vuosikymmenellä lakkautettu torviorkesteri jätti kaupunkiin musiikillisen tyhjiön, joka haluttiin paikata kaupungin tuen turvin vuodesta 1873 alkaen. Pian Porin torvisoittajat saivat rinnalleen jousisoittajia ja taakseen Porin Soitannollisen Seuran. Soitannollisen Seuran palkkaama Theodor Sörensen kokosi 10-henkisen orkesterin, joka ensimmäisen toimintakautensa aikana soitti 141 konserttia. (Helminen, 2007, 32-40, 79.)

Turun ja Porin tapaan omat soitannolliset seuransa saivat myös Tampere ja Vaasa 1870–80-lukujen taitteessa. Vaasassa yhdistys keskittyi lähinnä kuorotoimintaan, mutta

Tampereella pyrittiin tarjoamaan konsertteja säätyläistön lisäksi työväestöllekin. Tampereen pyrkimys laajaan kuulijakuntaan takasi orkesterille heti ensimmäisenä vuotenaan kaupungin alkoholiyhtiön varoista jaettavat avustukset. Työväestön kiinnostus kansankonsertteja kohtaan oli vähäistä ja orkesterista muodostui lopulta lähinnä vain säätyläistön harrastus, mikä taas kyseenalaisti orkesterin oikeuden avustuksiin. Lopulta Tampereen Soitannollisen seuran orkesteri lakkautettiin vuonna 1887. (Helminen, 2007, 34–35.) Työväenluokka sai osansa musiikin harrastamisesta 1800-luvun lopulla virinneistä työväenyhdistyksistä, nuorisoseuroista, raittiusyhdistyksistä ja vapaa-palokunnista. Yhdistykset perustivat lukuisia kuoroja ja tansseja tahdittivat torvisoittokunnat. Vaikka kuorolaulu osoittautui koko kansan sivistävänä ja siveellisenä pidetyksi harrastukseksi, onnistuttiin senkin avulla käymään aatteellisia kamppailuita. Esimerkiksi fennomaaneille kuorolaulusta tuli tärkeä osa suomalaiskansallista ohjelmaa. Pian maakuntiakin ilostuttaneet torvisoittokunnat osoittautuivat epämuodikkaiksi ja niistä siirryttiin paikallisiin amatööriorkestereihin. (Helminen, 2007, 53, 60 ja 140–141.)

Maaseutukaupunkien konserttimusiikin tarjontaa pyrittiin 1800- ja 1900-luvun taitteessa lisäämään konserttikannatusyhdistysten avulla. Yhdistykset pyrkivät ottamaan paikallistasolla vastuun kiertävien taiteilijoiden esitysten käytännön järjestelyistä ja ensimmäiset yhdistykset olivatkin luultavimmin kaupunkien säätyläistön aktiivisuuden aikaansaannoksia. Vuonna 1908 Heikki Klemetti alkoi toteuttaa ajatustaan laajemmasta konserttikannatusyhdistyksestä, joka organisoisi konsertteja pääkaupungista käsin ja kaikille kansanluokille. Pyrkimyksenä oli saattaa konserttikannatusyhdistyksen jäsenmaksut mahdollisimman alhaiselle tasolle, jolloin kansa sivistyisi oppimalla ymmärtämään musiikkia ja esiintyjä kohtaan häviäisi kansallista yhtenäisyyttä murentava ylenkatse. Klemetti halusi esiintyjien esiintyvän kansantajuisesti ja mitä ilmeisimmin kansankerroksia yhdistävästi. Nopeasti konserttikannatusyhdistyksen haaraosastoja oli useilla paikkakunnilla, mutta liki yhtä nopeasti toiminta lakkasi käytännön ongelmiin: konsertit täyttyivät vanhaan tapaan yläluokasta, mikäli täyttyivät ollenkaan. Monet konserteista järjestettiin kiistojen riipimässä Suomessa liian avarakatseisesti paikkaan nähden aatteellisesti väärällä ohjelmalla. (Helminen, 2007, 65–70.)

Kannatusyhdistystoiminta on voimissaan yhä vieläkin orkesterilaitoksen nauttiessa lakisääteistä rahoitusta ja ammatti-intendenttien hoitaessa orkesterien käytännönjärjestelyjä. Voisi jopa sanoa, että taidemusiikkikenttä on ollut orkesterilaitoksen

alusta alkaen tukemassa orkestereita myös kolmannen sektorin toiminnan kautta. Siten vaikka orkesterilaitos on normatiivisesti eriytynyt siitä tavasta, jolla se 1900-luvun taiteessa oli osa kansalaisyhteiskuntaa, nojaa sen toiminta yhä organisatorisesti kansalaisaktiivisuuteenkin.

Maaseutukaupungeissa orkesteritoiminta rakentui pääosin amatööripohjalle. Kaupunkien intresseissä oli tukea musiikkitoimintaa alkoholivoittovaroin, ja monilla paikkakunnilla tukia myönnettiin jo pelkästään orkestereiden perustamiseen ja lisäksi erillisen torvisoittokunnan ylläpitoon. Muutamilla paikkakunnilla vastuuta paikallisesta orkesteritoiminnasta kantoivat kaupungin ohella yksityiset mesenaatit, ja vuonna 1906 kaikki Suomen vakinaisesti toimineet orkesteriyhdistykset olivat jo valtion avun piirissäkin. (Helminen, 2007, 76–77.)

Jos orkesterilaitoksen laaja taiteellinen toiminta vaatii nykyään vaikutusvaltaiset oikeuttajansa ja julkisten rahalähteidensä perustelun, oli sama linja nähtävissä jo orkesterilaitoksen alkutaipaleella. Yhtä lailla kuin nykyäänkin, perusteltiin rahoitusta jo tuolloin muilla kuin taiteellisilla ansioilla. Turussa kaupungin avustusten vaatimuksena olivat torvikonsertit puistoissa. Tampereella avustusten oikeutukseksi nähtiin orkesterin pyrkimys laajaa joukkoa palvelevaksi julkispalveluksi. Helsingissä Kajanuksen käymissä taisteluissa vaadittiin halpoja konsertteja ja lipunmyyntiyhteistyötä Helsingin työväenyhdistyksen kanssa. (Helminen, 2007, 32–45.)

Samalla kun voidaan puhua orkesterilaitoksen normatiivisen ja diskursiivisen autonomian menetyksestä, (sillä orkesterilaitosta ei tulkita taidemusiikkikentän toimintakäytäntöjen ja taiteellisten päämäärien kautta) tarkoittavat oikeutukset taiteellisten ansioiden ulkopuolelta myös sitä, että orkesterilaitoksen on otettava toiminnassaan huomioon rahoittajien päämäärät ja tultava vastuulliseksi yhteiskunnalliseksi toimijaksi. Tässä mielessä orkesterilaitos oli jo vuosisadan taiteessa saavuttanut institutionalisoitumisessaan ensimmäisen maalin: puuhastelusta oli siirrytty ammattimaisemmin toimivaan orkesterilaitokseen.

Kajanuksen työn lävistämä kehityssuunta näkyi myös Viipurissa. Viipurin Musiikin Ystävain orkesteria vuosisadan vaihteessa johtaneen Armas Järnefeltinkin pyrkimyksissä oli saattaa orkesteri korkeatasoiseen konserttitoimintaan keskittyväksi taideyksiköksi,

minkä lisäksi Viipurin orkesterista voi Helmisen (2007, 64-65) kuvailun perusteella huomata kotimaisen muusikkosukupolven nousun.

Merkittävän taidetarjonnan keskittyminen suuriin kaupunkeihin näyttää todelta myös orkesterilaitoksen kohdalla. Helsinkiin syntyneiden kulttuurilaitosten luonne oli jo 1800-luvun lopulla maakuntiin verrattuna erilainen. Toki laitokset olivat suurempia, mutta lisäksi niiden katsottiin palvelevan laajempaa yleisöä kuin vain paikallista väkeä. Ehkäpä juuri siksi pääkaupunkiseudun kulttuurilaitokset nähtiin mieluummin valtion kuin kaupungin tukien alla. Maakuntien innokkuus orkesteriensa tukemisessa loi painetta lopulta Helsinkiinkin ja juuri tukimääriä vertailuttamalla Helsingin Filharmonisen seuran orkesterin soittajat saivat tapeltua onnettomaan palkkaansa kaupungilta pienen korotuksen 1900-luvun ensivuosisikymmenellä. (Helminen, 2007, 78-79, 176.) Yhä vieläkin pääkaupunkiseudun kulttuuritarjonta on maakuntia runsaampaa ja esimerkiksi kansallisoopperalle kuuluu jo nimensä puolesta valtion rahoituksellinen tuki. Nykyään myös pääkaupungin ympäristökunnat ottavat osaa pääkaupungin kulttuurilaitosten kannattamiseen.

Uudistuksellinen Helsinki oli myös taidelaitoksille myönnettävien avustuksien vakiinnuttamisessa. Raittiusliikkeen menestyksen myötä vähenivät Helsingin kaupungin alkoholiyhtiön tulot, mikä lopetti työväen järjestötoiminnalle ja esteettisiin tarkoituksiin jaetut alkoholivoittovarot kokonaan. Helsingin siirsi edistyksellisesti teattereidensa ja orkestereidensa avustukset osaksi kaupungin budjettia. Samaan aikaan maakuntien orkesterien talous kärsi alkoholivoittovarojen vähenemisestä (emt, 178-179). Varsinainen orkesteripalveluiden liittäminen osaksi kunnallista palvelujärjestelmää tapahtui Helmisen (emt, 92) kirjoituksen mukaan marraskuun 1911 tapahtumien jälkimainingeissa, kun Helsingin Filharmonisen seuran johtokunta kuuli orkesterille elintärkeiden valtionavustusten lakkautuksesta.

Orkesterien kotikaupungin vaikutusten ja oikeutusten ulkomaalaisuuden lisäksi Kajanuksen ammattiorkesterissa esiintyy myös eräs oleellinen orkesterilaitoksen asemaa leimaava piirre, nimittäin ulkomaalaisten vaikutteiden ja osaamisen vaikutus suomalaiselle orkesteritoiminnalle: Kajanuksen musiikkiopit olivat pääosin Leipzigitä imettyjä, kuten olivat myös Martin Wegeliuksen, joka siis johti toista merkittäväksi kansalliseksi musiikki-instituutioksi muodostunutta hanketta, Helsingin Musiikkiopistoa (Tawaststjerna, 1997,

28–29). Paine musiikkilaitosten perustamiselle tuli Suomen rajojen ulkopuolelta. Lisäksi Kajanuksen ja Wegeliuksen johtamissa instituutioissa muusikot ja opettajat olivat suomalaisten ammattimuusikoiden pulan vuoksi ulkomaalaisia (Huttunen, 2002, 349-350). Vielä nykyäänkin suomalaiset orkesterimuusikot hakevat oppia ulkomailta ja asettavat tavoitteita kansainväliset standardit huomioiden. Kuusisaari (2007) luo tekstillään jopa mielikuvaa historisesta kehityksestä kohti yhtenäistä kansainvälistä taidemusiikkikenttää kommentoidessaan kansallisuuden merkityksen olevan klassisessa musiikissa nykyaikana yhä pienemmän. Näin ollen suomalaista orkesterilaitoksen ei voida nähdä neuvottelevan autonomiastaan pelkästään suomalaisen yhteiskunnan kanssa, vaan orkesterilaitos on avoin kansainvälisille vaikutteille.

Vaikka Helsinkiin 1800-luvun lopulla syntyneet kaksi musiikkilaitosta ovat kieltämättä suomalaisen musiikkielämän merkkipaaluja ja musiikkikulttuurin kehityksen kannalta välttämättömiä, varoittaa Huttunen (2002, 350–351) liioittelemasta niiden merkitystä. Uudet musiikkilaitokset eivät varsinaisesti luoneet suomalaisen musiikkitoiminnan pohjaa, vaikka niiden selvät tavoitteet ja toimintatavat helposti niin kehottavatkin ajattelemaan. Niiden roolina oli enemmänkin ”selkiyttää, vakiinnuttaa ja ammattimaistaa” musiikkitoimintaa Helsingissä, kuten Huttunen (emt) asian ilmaisee ja mainitsee vielä tuon ajan musiikkielämän institutionaalisuuden olleen luonteeltaan pylväsmäistä ja jättäen siten tilaa toimia yhtä vahvasti myös laitosten ulkopuolella.

1900-luvun taitteessa orkesteritoiminta oli saatettu muuallakin Suomessa mukavasti alkuun ja vaatimuksia musiikkikoulutuksen järjestämisestä julkisin varoin tuetuissa orkestereissa esiintyi. Vaatimuksia musiikkikoulutuksen järjestämisestä oli esittämässä mm. Heikki Klementti argumentoiden, etteivät valtion avustukset hyödytä pitkällä tähtäimellä suomalaisia ollenkaan, jos orkesterisoittajat ovat jatkossakin ulkomaalaisia ja Suomessa vain käymässä. Vaikka maakuntien orkestereiden yhteyteen alettiin perustaa orkesterikoulujakin, jäi varsinainen ammattimaisten orkesterisoittajien koulutus Kajanuksen orkesterin yhteydessä toimineen orkesterikoulun harteille. (Helminen, 2007, 81–84.)

Uuden vuosisadan vaihteessa tsaarin Venäjä piti Suomen suitsia tiukalla kansallisen liikehdinnän voimistuessa myös Suomessa. Painostavan tunnelman keskellä suomalaiset ja venäläiset musiikkivaikuttajat tekivät useita konserttavierailuita ja Vainio (1992, 37)

muistuttaakin, ettei Suomi nykyluuloista huolimatta elänyt tuohon aikaan missään musiikillisessa umpiossa. Ensimmäinen vuosikymmen olikin kulttuurirahoituksen kannalta vielä kaikin puolin turvattu. Venäläismielinen senaatti päätti karsia vuoden 1912 taidemäärärahoja siten, ettei orkesteritukia jaettu enää ollenkaan. Osalle orkestereista valtion tuet olivat toissijainen tulonlähde eivätkä puuttumisellaan vaikuttaneet nimeksikään niiden toimintaan. Oulussa taas uusi rahoitusongelma katkaisi orkesteritoiminnalta viimeisenkin tukikorren ja Mikkelissäkin päädyttiin palkanmaksuvaikeuksiin. Myös Helsingin Filharmonisen seuran orkesterille valtionavustukset olivat elintärkeitä. Täysimittainen ammattiorkesteri ei taipunut maakuntaorkestereiden tapaan muutoksille, vaan orkesterin muusikot jouduttiin aluksi lomauttamaan. Helsinkiläiset olivat jo tottuneet orkesteriinsa ja vaativat sitä kunnallistettavaksi. (Helminen, 2007, 85–92.)

Suomen poliittisten olojen kääntyessä yhä ahtaampaan suuntaan syksyllä 1911, teki Robert Kajanus salaisen matkan Pietariin puhuakseen orkesterimäärärahojen säilyttämisen puolesta. Kun Kajanuksen Filharmonisen Seuran Orkesteri (nimi muutettiin siksi v. 1894, Helsingin Kaupunginorkesteriksi v. 1914) päätettiin ottaa lopulta Helsingin kaupungin haltuun, ei vanhaa johtajaa voitu poliittisten rasitteiden vuoksi enää pitää vaan tilalle nostettiin orkesterin entinen sellisti Georg Schnéevoigt. Kajanukselle nöyryytys oli arvaamattoman suuri, eikä yksikään orkesterin soittajista suostunut lopulta vaihtamaan uuden johtajan alaiseksi. Kaupungin varat ohjattiin kuitenkin uudelle johtajalle, joka perusti Kajanuksen orkesterin rinnalle täysimittaisen kilpailijan. Suomi oli saanut itsenäisyytensä kynnyksellä oman orkesterisotansa, jossa suomenmieliset asettuivat Kajanuksen orkesterin kannattajiksi ja ruotsinmieliset tukemaan Schnéevoigtia. (Vainio, 1992, 23, 37–45.) Musiikkilautakunnan ehdotus orkesterisodan ratkaisemiseksi oli nostaa kumpikin taistelija uuden kunnallisen orkesterin johtajaksi ja kunnallinen orkesterikokeilu saatettiin lopulta voimaan kolmen vuoden koeajalla vuonna 1914. Samalla Filharmonisen seuran orkesterikoulu lakkautettiin ja liitettiin Helsingin Musiikkiopistoon. Orkesterinjohtajille jätettiin taiteelliset linjaukset ja musiikkilautakunnalle siirrettiin hallinnolliset päätökset. Sisällissodan ja valtuuston erimielisyyksien vuoksi orkesterin kunnallistamisen vakinaistaminen venyi kahdella vuodella, mutta lopulta vuonna 1919 Suomi sai ensimmäisen vakinaisen kaupunginorkesterinsa ennustamaan tulevaisuuden suuntausta kohti orkesterilakia. (Helminen, 2007, 97-99)

Orkesterisodan syyt tuntuvat orkesterin varsinaisen toiminnan kannalta perin

epäolennaisilta. Taiteelliseen toimintaan eivät varmasti kapellimestarin poliittiset rasitteet olisi vaikuttaneet. Orkesterisodassa ilmenee kuitenkin se orkesterilaitoksen piirre, joka on varsinkin nykyaikana laitoksen olemassaolon kannalta todella olennainen: orkesterilaitos symboloi muita tärkeiksi koettuja päämääriä ja arvoja. Kajanuksella oli suomenmielinen taustajoukko, kun taas Schnéevoigtin kannattajat tulivat ruotsinkielisestä kansanryhmästä. Yhtälailla orkesterilaitoksen symbolinen arvo on näkynyt siinä, että orkestereiden menestys ulkomailla on koettu koko kansakunnan menestykseksi tai että tietyt orkesterimusiikin teokset ovat kanonisoituneet osoittamaan suomalaisen musiikin korkeaa tasoa. Vaikka nämä päämäärät ja arvot ovat taiteen ulkopuolisia, ne voivat olla myös taidemusiikkikentän neuvotteluissa syntyneitä, jolloin normatiivinen tai diskursiivinen autonomisuus ei kärsi. Mikäli ne kuitenkin ovat olleet pikemminkin muiden sosiaalisten kenttien päämääriä, kuten esimerkiksi suomen- tai ruotsinkielisen kannattajajoukon kohdalla voi olettaa, haastavat kyseiset arvot ja päämäärät taidemusiikkikentän ja orkesterilaitoksen normatiivisen ja diskursiivisen autonomian.

Julkisten korvamerkittyjen kulttuurimäärärahojen historia voidaan piirtää ainakin 1900-luvun alkuun, jolloin raittiusliikkeet olivat onnistuneet luomaan Suomeen alkoholinvastaisen ilmapiirin ja kaupungit alkoivat siirtää alkoholikaupasta tulleita voittoja erillisiin rahastoihin. Helsingissä rahastointi aloitettiin vuonna 1913 ja Tampereella vuotta myöhemmin. Tampereella rahaston nimeksi piti tulla jopa ”Kulttuurirahasto”, jotta jo nimestä ilmeni alkoholimyynnistä saatujen voittovarojen käyttö yleishyödylliseen toimintaan. Vaikka vuonna 1914 astui voimaan väkiviinajuomien myynti- ja anniskelukielto, eivät alkoholitulot loppuneet kokonaan, sillä alkoholikielto ylsi vain rahvaan suosimiin alkoholijuomiin. Kaupungeille tulojen menetys oli siitä huolimatta merkittävä. (Helminen, 2007, 171–178.)

Ensimmäisen maailmansodan syttyminen ajoi Suomenkin sotatilaan, ja kun väkiviinajuomat vielä asetettiin myyntikieltoon, tarkoitti se orkesterille menetettyjen valtionapujen lisäksi kaupunkien jakamien alkoholivarojen vähenemistä. Orkesterien toiminnassa se alkoi näkyä vuoden 1915 lopulla. Useat kaupunginvaltuustot halusivat kuitenkin tukea orkestereitaan niin pitkään kuin vain suinkin pystyivät, joten varoja otettiin esimerkiksi kaupungin varsinaisesta budjetista tai aiemmilta vuosilta säästyneistä voitoista. Avustukset kuitenkin hupenivat joka paikassa, eikä orkestereiden selviytymistä ainakaan helpottanut vuonna 1915 voimaan tullut väliaikainen sotavero, joka perittiin kaikista

näytäntöihin ja huvitilaisuuksiin myydyistä lipuista. Erityisesti kiertäville solisteille uusi menoerä aiheutti kohtuuttoman suuren esteen muutoinkin tiukkaan taloudelliseen tilanteeseen. Lisäksi useiden orkesterien soittajisto koostui saksalaisista muusikoista, jotka eivät saaneet enää olla sotatilassa olleen Venäjän (ja siten myös Suomen) alueella. Jo Helsingin kunnallinen orkesterikokeilu aloitti täysimittaisen sinfoniaorkesterin sijasta 39-miehisellä tynkäärkesterilla, eikä monissa muissa maaseutuorkesterissa ollut Helsingin tapaan varaa paikata miehistövajetta ammattitaitoisilla kotimaisilla muusikoilla. Korkeista taiteellisista päämääristä jouduttiin monissa orkestereissa luopumaan. Niissä kaupungeissa, joissa haluttiin talousongelmissakin pitää kiinni omasta orkesterista, ammattimainen orkesteritoiminta säilyi. Helsingin ja Turun lisäksi orkesteritoiminta jatkui amatööritasolla ainakin Viipurissa, Mikkelissä, Joensuussa ja Kuopiossa. Paluu sota edeltävään orkesterien kehityskauteen oli kuitenkin pitkällinen prosessi. 1920-luvun puolessa välissä Turkuun jäi ilman orkesteria mm. talousongelmien, kieli- ja kansallisuuskysymysten sekä palkkakiistojen takia. (Helminen, 2007, 88–91, 178–189.)

Vuonna 1927 vakituisten orkesterien tilanne korjaantui Yleisradion ylläpitämän radio-orkesterin ja Turun kaupunginorkesterin perustamisen myötä. Ennen 1930-luvun alkua aloitti myös Viipurissa kymmenen vuoden tauon jälkeen Viipurin Musiikin Ystävien orkesteri sekä Tampereella kaupunginorkesteri; kumpikin tosin hyvin vaatimattomilla kokoonpanoilla. (Vainio, 1992, 24–25). Näitä kaupunkeja seurasivat uusien orkesterien kanssa Pori ja useat muut paikkakunnat siten, että 1930-luvun lopulla Suomen jokaisessa suuremmassa kaupungissa oli jonkinlainen orkesteritoiminta vireillä. Uusien orkesterien taso ei toki ollut ammattiorkesterien luokkaa, mutta pyrkimys kaupunkien musiikkitoiminnan aktivoimiseen oli hyvää vauhtia käynnissä. (Helminen, 2007, 197-199.)

Suomalaisen musiikkielämän institutionalisoitumista ja kehityssuuntaa kaikenkattavaksi laitosjärjestelmäksi luonnehtii myös Kotimaisen Oopperan perustaminen Helsinkiin. Avajaisnäytös pidettiin Aleksanterin teatterissa 2.10.1911 täydelle salille (Lampila, 1997, 122). Vaikka oopperan laitostuminen tapahtuikin vasta liki 30 vuotta Helsingin Musiikkiopiston ja Helsingin orkesteriyhdistyksen perustamisen jälkeen, lukee Huttunen (2002, 372) sen vielä suomalaisen musiikkikulttuurin institutionalisoitumisen ensimmäiseen vaiheeseen. Ooppera vaatii taakseen aina niin laajan toimijajoukon, ettei laitostuminen olisi ollut aiemmin mahdollista.

Institutionalisoituminen oli uuden yhteiskunnallisen tilanteen aikaansaamista ongelmista huolimatta saatu käynnistettyä ja sen kehityksen myötä musiikkielämän valokeilaan nousi laaja moniosajien joukko. Muusikot eivät keskittyneet nykyajalle ominaisesti säveltämiseen, soittamiseen, johtamiseen tai kriitikkouteen vaan pyrkivät laajaan toimintakenttään eksperttiyydestä piittaamatta. Musiikkielämän laitostuminen ei ollut vielä edennyt niin kattavaksi, että yhdestä laitoksesta ja yhteen spesifiin alaan keskittymällä olisi useinkaan voinut saada jokapäiväistä leipäänsä. Toinen institutionalisoinnin vaihe sitä vastoin ulotti ammattimaisen laitostumisen muuallekin Suomeen ja elannon tienäminen sekä musiikin harjoittaminen instituutioiden puitteissa muuttui helpommaksi. 1920-luvulla Armas Launiksen johdolla useisiin kaupunkeihin perustetut kansankonservatoriot, Turun ja Tampereen kaupunginorkesterien syntyminen ja Yleisradio uuden orkesterinsa kanssa toivat lisää uskoa musiikkielämän monimuotoisuuden kehittymisestä myös pääkaupunkiseudun ulkopuolelle. Vaikka Launiksen muutto Ranskaan v. 1930 kaatoi myös kansankonservatorioverkoston, oli musiikinopetusjärjestelmä omaksuttu Suomeen jo siinä määrin, että musiikkioppilaitosverkosto nostettiin jälleen pystyyn toisen maailmansodan jälkeen. Toiseen maailmansotaan mennessä myös taidemusiikista väheni kansanjoukkoja jakanut poliittinen latautuneisuus. Jos musiikin keulahahmot olivat aiemmin omittu tiettyjen intressiryhmien kiistakapuloiksi, toivat sodan myllerrykset heidät lopulta koko kansan kansallissankareiksi, kuten mm. Sibeliukselle kävi 20–30-lukujen kuluessa. (Huttunen, 2002, 350–351, 378–384.)

Kansallisen yhtenäisyyden etsiessä muotoaan elettiin myös musiikin omalla kentällä ristiriitaisuuksien sävyttämiä muutoksia; neuvottelu diskursseista oli käynnissä. 20-luvun saksalainen modernismi ja Pariisista rantautunut uusklassismi kisailivat kansallisesta innostuneisuudesta kummunneiden aiheiden ja tyylien kanssa. Uusklassismin rytmikkyyks ja tonaalinen yksinkertaisuus imivät vaikutteita myös musiikkiin syntyneestä uudesta populaarikulttuurista, ja useat taidemuusikotkin varmistivat tulonsa musisoimalla ravintoloissa, teattereissa ja elokuvaesityksissä. Musiikin kenttä tarvitsi sisälleen vakautta itsenäisyyskamppailujen ja kulttuurimurroksen keskellä. Sitä haettiin mm. musiikkiliitoista. Itsenäistymisvuonna perustettiin Suomen Säveltaiteilijoiden liitto ja Suomen Muusikeriliitto. Vuonna 1920 nousi Tampereelle Suomen Työväen Musiikkiliitto ja samalla aikakaudella vielä ainakin Suomen kirkkomusiikkiliitto ja SULASOL. Jokaisella liitolla oli aloitettuaan oma intressinsä musiikin kenttään, ja kaikki näistä jatkavat toimintaansa jotakuinkin samoilta perustoilta yhä. Suomen Muusikeriliitto tosin

toimii nykyään Suomen Muusikkojen Liitto -nimellä ja SAK:n jäsenjärjestönä. (Huttunen, 2002, 385.)

Orkesterikulttuurissa tapahtui 1920–30-luvuilla esittämistavan muutos, joka näkyi uudenlaisena mahtipontisuuden, intensiteetin ja täsmällisyyden tavoittelemisena. Huttusen (2002, 387-392) mukaan muutokseen vaikuttivat Scnéévoigtin ja Armas Järnefeltin nousu Helsingin kaupunginorkesterin luotsaajiksi, radion merkityksen kasvaminen ja Helsingin Musiikkiopiston/konservatorion opettajakunnassa tapahtunut sukupolvenvaihdos. Lopullisesti uusi esittämistapa vakiintui Suomessa sodanjälkeisten kapellimestarien, kuten Jussi Jalaksen ja Tauno Hannikaisen toimesta. Esittämistavan muutoksesta voi huomata sen, että suomalaisen orkesterilaitoksen sisällölliseen toimintaan ovat vaikuttaneet ensisijassa taidemusiikkikentän omat toimijat ja kehityssuunnat, mikä viestii vahvasti orkesterilaitoksen itsenäisistä diskursseista ja toimintakäytännöistä. Vaikka huomio tuntuu Suomea ajatellen ilmeiseltä, ei kaikkialla tilanne ole ollut sama. Esimerkiksi Neuvostoliitossa myös orkesterien taiteellinen toiminta oli tiukasti valtiollisesti normitettua (esim. Volkov, 1980).

1920–30-lukujen vaihteessa Suomessa kärsittiin syvästä lamasta. Siitä huolimatta, että Suomeen puhalsivat modernit virtaukset, elettiin Suomen kulttuurisessa ilmastossa umpimielisyyden ja varovaisuuden aikakautta. Kansalaisten sisäinen luottamus repeili yhä kansalaissodan jäljissä ja virallista kulttuuripolitiikkaa leimasi pyrkimys yhtenäisen kansakunnan luomiseen. Pyrkimystä edistettiin voittaneiden valkoisten ideologioilla, vaikka toteutustapaa vastustettiin niin oikeiston kuin vasemmistonkin tahoilta. (Helminen, 2007, 183–184, Ahonen, 2003, 99-106.)

Helsingin konserttitarjonta oli sotien välisenä aikana ja osittain sotienkin aikaan yllättävän vilkasta. Ohjelmistossa oli pääosin tuttuja klassikoita ja suomalaista musiikkia. Myös nuorten säveltäjien teosten kantaesityksiä kuultiin Helsingissä kiitettävän usein. Huttunen väittääkin suomalaisen musiikin kanonisoitumisen tapahtuneen juuri tuolloin, kun suomalaiselle musiikille luotiin tarinaa sävellyskonserttien ja kantaesitysten voimin kansakunnan taistellessa olemassaolonsa oikeutuksesta. (Huttunen, 2002, 393, 397.) Pikemminkin voisi olettaa, että eforttia ja rahaa vieneet taidemuodot olisi onohdettu sodan keskellä. Kuitenkin Huttusen (2002, 393) mainitsema turvallisuuden ja jatkuvuuden ylläpito konsertti-instituution välineillä näkyi myös suomalaisessa elokuvateollisuudessa,

mihin Jokinen ja Saaristo tarttuvat teoksessaan *Suomalainen yhteiskunta*. Sota-aikana kansan mielialaa kohotettiin turvallisilla perhe-elokuvilla, joilla torjuttiin myös sodan aiheuttamaa ikävää. Epäilemättä konserteilla pyrittiin samanlaiseen kansakunnan ylläpitoon kuin elokuvillakin, vaikka elokuvat onnistuivat eri väestöryhmien yhdistäjänä paljon paremmin kuin maskuliinista saksalaistyyppisyyttä esiin tuoneet konsertit. Samoin kirjallisuus toimi väylänä käsitellä arkoja kansallisia teemoja sotien välissä ja vielä jälleenrakennuksenkin aikana. (Jokinen ja Saaristo, 2002, 261-265, 280-281; Huttunen, 2002, 393.)

Kuten jo aiemmin mainitsin, soittivat orkesterit toiminnan alkuvaiheissa kevyen laadukkaaksi ajanvietteeksi, ja vielä 1920-luvullakin orkesterimuusikolle kelpasi soitettavaksi usea musiikkityyli. Jako viihteen ja taiteen välille syntyi vasta sotien välissä (Sevänen, 1998, 329). Aktiivinen kulttuuritarjonta toi tuolloin orkesteritoiminnalle lisää ongelmia: taloudellista tilannetta eivät helpottaneet elinkustannusten nousun kanssa samaan aikaan tulleet massakulttuurin muodot, jotka nousivat kilpailemaan yleisön vapaa-ajasta. Taidemusiikkilehdissä paheksuttiin yleisön siirtymistä keveisiin elokuvahuvituksiin. Elokuvat ja jazz nähtiin taiteen vastakohtana. Yleisökadoista kärsineet taidelaitokset pyrkivät parantamaan tilannettaan erottautumalla viihteestä. Uusi yhteiskunnallinen tilanne oli vaikuttamassa siihen, että Suomi oli saanut 1920-luvulle tullessa monenkirjavan taiteilijoiden ja taidejärjestöjen etuja ajavan järjestökentän. (Helminen, 2007, 136–137.)

Jaon syntyminen viihteen ja taiteen välille voi ensinäkemältä tuntua epäoleelliselta autonomisuuden ja yhteiskunnallisen toimijuuden kontekstissa. Tämänsuuntaisella kehityksellä oli kuitenkin merkittävä osuus niin organisatoriseen kuin funktionaaliseen, normatiiviseen ja diskursiiviseen autonomiaankin. Ensimmäisen tasavallan aikana juuri taide-elämä oli mukana patriotistis-nationalistisen arvojärjestelmän ylläpidossa (Sevänen, 1998, 311). Kuitenkin valkoisen ja porvarillisen suomen ideologia oli juurrutettu taidelaitosten toimijoihin niin hyvin, että sitä voi pitää niiden omana ideologianaankin (emt, 313). Vaikka sotien väliin kohdennettu viihteen ja taiteen jaon määrittäminen ei tuonut samaan aikaan suuria muutoksia valtion ja taidemusiikkikentän organisatorisiin suhteisiin, mahdollistivat diskursiiviset ja normatiiviset autonomisuuspyrkimykset taidemusiikkikentälle viihteestä erilliset rajat ja siten yhteiskunnassa itsenäisen funktion. Tällöin sotien jälkeiset orkesterilaitoksen ja valtion organisatoriset yhteenkietoutumiset voidaan tulkita samana taidemusiikkikentän (ja orkesterilaitoksen)

autonomisuuskehityksen jatkeena, joka ilmeni sotien välillä erottautumisena viihteestä.

3.1.3 Vakiintuneen orkesterilaitoksen pyrkimys eroon yhteiskunnallisesta toimijuudesta

Toisen maailmansodan jälkeinen musiikkikulttuuri oli Suomessa toisella tavalla kansainvälistä kuin aiemmin. Aiemmin suomalaista taidemusiikkikenttää ja taidemusiikkia diskursiivisesti sekä normatiivisesti leimannutta kansallisuutta alettiin suorastaan välttää. Yhteiskunnallisesta toimijuudesta pyrittiin eroon muun muassa sillä, että neuvostovaikutteille näytettiin vihreää valoa ja moderneja sävellystekniikoita lähdettiin oppimaan ulkomaille. Myös suomalaiset taiteilijat alkoivat saada kiinnityksiä ulkomaisiin taidelaitoksiin ja Suomessakin päästiin nauttimaan entistä korkeatasoisemmista musiikkivierailuista. Kapellimestareista tuli musiikin yleismiehien sijasta päätoimisia orkestereiden johtajia, mitä myös tasoaan nostaneet orkesterisoittajat osasivat jo vaatia. Suomalainen taidemusiikin kenttä alkoi hiljalleen muotoutua erilaisten musiikkisuuntien monimuotoiseksi kudelmaksi, mitä alati vahvistuvat taidelaitokset toivat ammattimaistuneessa toiminnassaan julki. (Huttunen, 2002, 412–416.)

Huttunen (2002, 416) muistuttaa, että Suomen musiikkielämän nykyaikainen vientituote, kapellimestari, on hakenut menestysaineiksensa sodanjälkeisestä kapellimestarikulttuurista, jossa tunnetut osaajat harjoittivat myös pedagogista toimintaa. Huttunen (emt) huomioi, etteivät orkesterit kaikilla ulottuvuuksilla yltäneet vielä 1950–60-luvuilla huippusuorituksiin. Vahvat ja ammattitaitoiset kapellimestaripersonallisuudet kuitenkin leimasivat johtamiaan suomalaisia orkestereita ja niittivät mainetta ulkomaillakin.

Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n perustaminen lokakuussa 1965 oli seurausta orkesterien tarpeista saada selkoa ja yhtenäisyyttä valtionavun perusteisiin, orkestereiden nuottitilanteisiin, muusikoiden työehtoihin ja palkkioihin sekä orkesterisoittajien koulutukseen. Lisäksi tarkoituksena oli lujittaa suomalaisten säveltäjien välistä yhteistyötä. Ensimmäisen toimintavuoden aikana jäseniksi liittyi 18 orkesteria. Kymmenessä vuodessa mukana olivat jo kaikki Suomen säännöllistä konserttitoimintaa harjoittavat orkesterit. (Repo, 1990.) Nykyään Suomen Sinfoniaorkesterit ry järjestää aktiivisesti koulutusta,

ylläpitää laajamittaista orkesterinuotistoa, kerää vuosittain valtionhallinnolle, yliopistoille, tilasto- ja tutkimuskeskuksille sekä tiedotusvälineille tilastoja sekä tiedottaa ja antaa lausuntoja suomalaisesta orkesteritoiminnasta myös ulkomaille. Samalla yhdistys pyrkii seuraamaan musiikinalaa koskevien päätöksentekojen valmistelua Suomen ja Euroopan Unionin tasoilla ja lisäämään päätöksentekojen asiantuntemusta. (Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n toimintakertomus 2005.)

Ei ole yllättävää, että orkesterilaitoksen oman keskusjärjestön, Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n perustaminen osuu juuri tälle aikakaudelle, sillä taiteissa pyrittiin kautta linjan eroon kansallisvaltiollisista tehtävistä, ja kentällä vallitsi vaatimus taiteen normatiivisesta ja funktionaalista autonomiasta, kuten Sevänen (1998, 338) asian ilmaisee. Samalla aikakaudella taidemusiikkikenttä vahvisti itseään myös kehittämällä yhteistyöverkoston orkesterilaitoksen ja musiikkioppilaitosten välille. Dahlström (1985, 5) kirjoittaa: ”Suomen Sinfoniaorkesterit ry. on tietoinen siitä, että orkesteritoiminnan jatkuva kehitys on mitä suurimmassa määrin riippuvainen hyvin koulutettujen kapellimestareitten ja orkesterimuusikoitten saannista. Kaikille on eduksi tasainen kehitys, jonka korkeimpana päämääränä on ammattipätevyys.”.

Kolmanteen vaiheeseen kuuluvat myös 70-luvulla aloitettu alueorkesterikokeilu ja vuonna 1971 hallituksen asettama kulttuuritoimintakomitea, jonka tuli laatia esitys kulttuuripalveluiden rahoituksesta kaikkien kansalaisten rahatilanteet ja kulttuuritarpeet huomioon ottaen. Yksi pyrkimys oli saada paikallistasoille toimiva kulttuurihallintojärjestelmä. 70-luvulla tavoitteena oli orkesterien osalta luoda maakuntiin kulttuuripalveluiden tarjontaa tasoittavia musiikki-instituutioita, joiden rahoituksesta vastaisi osittain valtio. Orkesterikomitean mietintöä vuodelta 1973 on seurannut useita vaatimuksia nostaa orkesterien valtionapua. (Mäkinen, 1999, 68–70.) Vielä vuonna 2005 kulttuuriministeri Tanja Karpela (nykyään Saarela) (2005) näki tärkeäksi ilmoittaa mielipideosastolla taidelaitosten valtionosuuksien kasvavan seuraavaksi vuodeksi.

Vuonna 1990 Tero-Pekka Henell aavistelee vuoden 1992 tuovan orkesterimuusikoille Suomessa lisää töitä uuden oopperatalon ja orkesterilain myötä. Hän visioi mielikuvan pääkaupunkiseudun rinnalle kohoavista huipputason maakuntaorkesterista ja uusista konserttisaleista, mutta kysyy samalla suomalaisen musiikkikoulutusjärjestelmän kestävyuden perään muutoksen kynnyksellä. Päällimmäisenä ongelmana on

ammattitaitoisten suomalaismuusikkojen riittävyys uusien virkojen auettua. (Henell, 1990, 17.) Tämän päivän näkökulmasta Henellin vision tarkkuutta voi ihailla; toisaalta sen voi ohittaa huvittavana kauhuskenaariona. Monet maakuntaorkesterit ovat saaneet kansainvälistäkin kiitosta ammattitaidostaan ja hyviä konserttisaleja on pystytetty ympäri Suoma tiheään tahtiin.

Orkesterimuusikoiden määrästä ei Henellin enää ilmiselvästi tarvitse huolestua. Taidemusiikin kentältä on jopa kantautunut hätähuutoja liiallisesta musiikkikoulutuksen tarjonnasta suhteessa työelämän tarpeisiin (Kimanen, 2003, 27). Mäkinen (1999, 42) selvittää päätoimisten ammattisoittajien määrän kasvaneen keskiarvoisesti n. 10 soittajan vuositahdilla vuodesta 1974 vuoteen 1995 (348:sta 570 ammattisoittajaan). Hän linjaa orkestereiden kasvuperiodin tapahtuneen vuosina 1974–1991, kunnes vuosi 1992 toi pysähtymisen ajan. Vaikka soittajien määrä kasvoi, putosi konserttien kokonaismäärä 70-luvun puolivälistä roimasti 1990-luvun alkuun. 70-luvun alussa konsertteja taiteiltiin vuosittain n. 900, kun taas esimerkiksi vuonna 1991 konserttien määrä oli enää 735 vuodessa. Sittemmin kehitys jatkui nousujohteisesti liki 70-luvun huippuvuosien tasolle. Mäkinen huomioi, että myös lasten-, työpaikka-, laitos- ja koulukonserttien määrä kasvoi voimakkaasti vuosina 1974–1980. 1980-luvun puolivälistä lähtien niiden määrä on vaihdellut räikeästi vuosittain. (Emt, 42–53.)

3.1.4 Orkesterilain aikakausi

Teatteri- ja orkesterilaki (730/1992) astui voimaan 1.1.1993. Orkesterien kannalta uudistus merkitsi toki vakaampaa yhteiskunnallista tilannetta, mutta lain suojaamina orkesterien rahoitustilanne saattoi todellisuudessa kääntyä laskuun. Esimerkiksi Kemin kaupunginorkesterin ja Länsi-Pohjan jousikvartetin yhteiset valtionosuudet moninkertaistuivat uuden lain myötä, mutta käytettävissä olevat resurssit eivät lisääntyneet, koska kaupunki vähensi omaa panostustaan (Hynninen, s.a.). Kankaan, Heiskasen ja Hirvosen (2002, 59) tekstistä saa sen kuvan, että Kemissä tapahtunut kehityssuunta oli aivan yleistä useissa kunnissa. Vuosituhannen loppuun mennessä orkesterit olivat yleisesti oppineet kasvattamaan omarahoitusosuuttaan, vaikkakin tämä rahoittamisen muoto jakautuu orkesterilaitoksen sisällä epätasaisesti (emt, 72). Omarahoitusosuuden kasvattaminen on ollut orkestereille kuitenkin merkittävä asia.

Mäkinen (1999, 76) huomioi sinfoniaorkestereiden omien tulojen osuuden kasvaneen rahoituksessa 70-luvulta lähtien nopeammin kuin kuntien ja valtion avustukset. Orkestereiden omia tuloja ovat olleet kasvattamassa lippujen hintojennousun ja tilausesiintymisten ohella muun muassa TV- ja radiointikorvaukset sekä sponsorointitulot (emt, 77). Sponsorointitulojen kasvusta voi johtaa näkemyksen kehityssuunnasta, jossa talouden sektorin ja orkesterilaitoksen yhteistyö on lisääntynyt, sillä ainakin sponsorointiin erikoistunut konsultointitoimisto Image Match Oy (s.a.) määrittelee sponsoroinnin muuttuneen 1990-luvulle tultaessa vastikkeettomasta toiminnasta kaupalliseen toimintaan.

Suomalaisten sinfoniaorkestereiden etujen ajamiseen sekä orkesteritoiminnan eteenpäinviemiseen keskittyneen Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n jäsenenä on vuonna 2005 ollut 30 sinfoniaorkesteria, 16 kamari- ja runko-orkesteria sekä 12 sellaista orkesterikokoonpanoa, joita Suomen Sinfoniaorkesterit ry kutsuu nimellä ”Muut orkesterit” (Suomen Sinfoniaorkesterit ry, 2005). Timo Cantellin mukaan orkestereita on Suomessa väkilukuun nähden eniten koko maailmassa (Pietilä, 2006 b, 48).

Kansallisoopperan orkesterin sekä Radion Sinfoniaorkesterin lisäksi kaikkiaan 27 orkesterille ja yhtyeelle oli varattu vuoden 2006 valtion tulo- ja menoarvioon lakisääteisiä orkesterimäärärahoja. Tukia jaettiin valtiolta Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n jäsenorkestereille vuonna 2005 yhteensä 11 784 650 euroa, mikä tarkoitti 1017 henkilötyövuotta. Tuet kohosivat yli 400 000 eurolla edellisvuodesta. Orkesterilain piirissä vuonna 2007 olevista 27 orkesterista 25 on Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n jäsenorkestereita Opetusministeriö, 2005; Suomen sinfoniaorkesterit, 2007). Kaksi muuta ovat lastenmusiikkiorkesteri Loiskis ja kansanmusiikkiyhtye Tallari, vaikkakin esimerkiksi jazziin keskittyneen, mutta Suomen Sinfoniaorkesterit ry:een kuuluvan UMO:nkin olen rajannut orkesterilaitoksesta pois (ks. Rytmimusiikki 2010-vision viitteet; Suomen sinfoniaorkesterit, 2007). Kuntien tuki oli Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n jäsenorkesterille vuonna 2005 yhteensä 32 334 032 euroa. Lisäksi jäsenorkesterit nauttivat kaikkiaan 93 000 euroa orkesterilain mukaisen valtionosuuden ohella momentilta ”Valtakunnallisesti tai alueellisesti merkittävien orkestereiden tukemiseen” ja muina avustuksina (esim. Opetusministeriön toiminta- ja matka-avustuksia, läänin taidetoimikuntien avustuksia sekä eri säätiöiden ja rahastojen avustuksia) 867 460 euroa. (Suomen Sinfoniaorkesterit ry, 2005.) Vuoden 2005 jälkeen valtionosuusjärjestelmän piiriin on Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n jäsenorkesterista kivunnut vielä Helsingissä kotipaikkaansa pitävä Kuudennen

kerroksen orkesteri (Opetusministeriö, 2005).

Keskimäärin kunnat kattoivat 55 % orkesterien menoista, kun taas valtion osuus kattoi 20 %. Näin ollen kunnan tuet olivat keskimäärin 12,27 euroa ja valtion tuet keskimäärin 4,96 euroa kunnan yhtä asukasta kohden. Vuonna 2008 voimaan astuva lakimuutos muuttaa orkestereiden valtionosuuden määrittävän yksikköhinnan todellisten kustannusten mukaan laskettavaan tukiin. Muutoksen pitäisi näkyä valtionosuuksien kasvuna. Valtionosuuksien lisäksi orkestereiden omarahoitus on yleisesti kasvanut. (Suomen Sinfoniaorkesterit ry, 2005; Kangas ym, 2002, 69–72 ja Karpela, 2005.)

Yleisöä Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n jäsenorkestereiden konsertteihin kertyi yhteensä n. 760 000, eli yli 110 000 enemmän kuin edellisvuotena. Yleisömäärissä pitää kuitenkin muistaa, että kävijät ovat usein samoja eri konserteissa ja että konserttiyleisö painottuu pääosin pääkaupunkiseudun metropolialueelle sekä Turkuun ja Tampereelle. Näiden alueiden ulkopuolella toimii sitä vastoin kaksi kolmasosaa orkestereista. Esiintymisiä Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n jäsenorkesterit järjestivät vuonna 2005 yhteensä 1528 kappaletta. (Kansallisoopperan orkesteri jätetty luvuissa huomioimatta.) (Suomen Sinfoniaorkesterit ry, 2005 ja Kangas ym, 2002, 69–72)

Päätoimisia ammattisoittajia Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n jäsenorkestereissa oli vuonna 2005 yhteensä 861 laskettuna ilman kansallisoopperan orkesterin yli 110 muusikkoa. Orkesterit palkkaavat soittajia tarpeen mukaan myös kertakorvauksella. Miehiä päätoimisista muusikoista oli tuona vuonna liki 70 %. Keski-ikä soittajistolla oli 43 vuotta. Lisäksi jäsenorkestereissa työskentelee soittajien lisäksi päätoimisina mm. kapellimestareita, intendenttejä, toimisto- ja teknistä henkilökuntaa. Muista päätoimisista työntekijöistä kuin soittajista yli 60% oli naisia vuonna 2005. (Suomen Sinfoniaorkesterit ry, 2005, 16–19.)

Ammattilaisia mahdollisiksi orkesterien palkollisiksi valmistuu nykyvuosina paljon. Musiikin ammatillisen koulutuksen opiskelijamäärät kolminkertaistuivat 20 vuodessa 2000-luvulle tultaessa siten, että vuonna 2000 ammattiin valmistavassa opiskeluputkessa muusikonalkuja oli jo 3200. Luku pitää tosin sisällään taidemusiikkiin keskittyneiden muusikkolinjalaisten lisäksi myös muiden linjojen opiskelijat. Työttömyysprosentti musiikin ammattikoulutuksesta valmistuneiden parissa oli vuosituhaten taitteessa

hämmästyttävän pieni: vajaa 6 %. Työttömiä työnhakijoita oli vuonna 2002 säveltaiteen alalla 770. Silti uutta koulutettua työvoimaa valmistuu lähivuosina alalle yli tarpeen ja opiskelijamääriä on vähennettävä kaikilla koulutusasteilla. Suurin osa koulutetusta muusikkoväestä asuu Uudellamaalla ja Etelä-Suomessa. (Opetusministeriö, 2002, 4, 36–52.)

Orkesterilaitokseen kuuluvat orkesterit näyttävät tutkimuksen rajauksin pääosin paikallistason laitoksilta, joilla on epävirallisia alueellisia velvoitteita. Orkesterilaitokseen rajaamistani orkestereista ainoastaan Yleisradion sinfoniaorkesteri yltää toimijahierarkiassa kansalliselle tasolle. Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n toiminnanjohtaja Aila Sauramo (2007, haastattelu) toteaa, että ennen nykyistä orkesterilakia puhuttiin valtion teksteissäkin maakuntaorkestereista, mutta nykyisessä laissa tai lainsovellusohjeissa ei maakuntaorkesteriin tai termin mukaan tuomiin velvoitteisiin ole viittausta. Jotkut orkesterit saavat kyllä vuosittain valtiolta harkinnanvaraista rahoitusta lakimääräisen lisäksi sillä perusteella, että ne ovat maakunnallisesti tai valtakunnallisesti merkittäviä. Muun muassa Lapin kamariorkesteri on nauttinut harkinnanvaraista rahoitusta valtiolta sen vuoksi, että se voisi konsertoida laajasti Lapin alueen kunnissa. Rahamäärä on kuitenkin orkesterin toimintaa ajatellen niin pieni, että kyseistä rahoitusta nauttineet orkesterit saavat toimintakunniltaan (Lapin kamariorkesterin tapauksessa Rovaniemeltä) sen rahoituksen, jonka tarvitsevat kyetäkseen toimimaan sen mukaisesti kuin ovat valtiolta harkinnanvaraista rahoitusta anoessaan suunnitelleet. Vaikka siis lakitekstissä tai sen sovellusohjeissa ei varsinaisia velvoitteita esimerkiksi alueellisesta toiminnasta ole, pyrkivät orkesterit ja kunnat etsimään luontevia yhteistyömalleja. Voisikin sanoa, että määräystilanteesta on siirrytty aktiivista yhteistyötä painottaviin toimintamalleihin. (Sauramo, 2007, haastattelu)

Nykyään orkesterilaitosta luonnehtii *vahva julkinen rahoitus, ammattimaisuus ja pysähtyneisyys instituution toimintarakenteissa*. Pysähtyneisyyttä kuvaa hyvin se, että juuri Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n nykyinen puheenjohtaja Kalevi Aho (1997, 89–93) ruotii suomalaisia orkestereita liian ennakkoluuloisesta muutostahtoisuudesta ohjelmistovalinnoissaan. Samoin valtionosuusjärjestelmään pääsyä ovat odottamassa jatkuvasti samat orkesterit. Vaihtuvuutta niiden välillä, joille opetusministeriö antaa ammattimaisuusleiman, tapahtuu vähän. (esim. Heiskanen, 2001, 98.)

Ongelmaksi orkesterilaitos saattaa kokea kuntien ylivallan orkesterilaitoksen suhteen. Valtion rahoitus ei riitä turvaamaan edes valtionosuusjärjestelmän orkestereita, jolloin kunnan ”kulttuuritahto”, kuten Heiskanen (2001, 98) asian ilmaisee, nousee määrittämään sinfoniaorkestereiden toimintakentän rajoja.

Kaiken kaikkiaan suomalainen orkesterilaitos voi kuitenkin paksusti. Konsertteja järjestetään säännöllisesti, ja monien orkestereiden tulevaisuus on valtionosuusjärjestelmän ansiosta turvattu useaksi vuodeksi. Yhtä mieltä ollaan varmasti myös siitä, että orkestereiden taiteellinen taso on noussut huimasti verrattaessa orkesterilaitoksen esikoisia nykyhetkien ammattilaisorkestereihin.

TAULUKKO 1. Orkesterilaitoksen toiminta ja tuet vuonna 2005

Määrä	Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n jäseninä 30, joista orkesterilaissa 24 + RSO ja Kansallisoopperan orkesteri.
Toiminta	Päätöimisiä soittajia 861; miehiä n. 70 %, naisia n. 30 % Esiintymisiä 1528 Yleisöä 760 000 (+ 110 000 v:sta 2004)
Valtion tuet	Lakisääteisesti 11 784 650 € (1017 henkilötyövuotta) Harkinnanvaraisesti 93 000 € (Keskimäärin 20 % orkesterin kuluista) Keskimäärin 4,96 €/kunnan asukas
Kuntien tuet	32 334 032 € (Keskimäärin n. 55 % orkesterin kuluista) Keskimäärin 12,27 €/kunnan asukas
Muut tuet	867 460 €

(Suomen Sinfoniaorkesterit ry, 2005)

3.2 Orkesterilaitos suomalaisessa kulttuuripolitiikassa

3.2.1 Orkesterilaitoksen paikka paikallisessa ja kansallisessa kulttuuripolitiikassa

Kulttuuripolitiikkaa voidaan ajatella tehtävän kahdella eri tasolla: 1) luovan työn materiaalisten tulosten ja 2) tietynlailla ajattelevien subjektien tuottamisen ja ylläpitämisen tasoilla. Näistä ensimmäinen rajaa taiteen ja kulttuurin muusta maailmasta erillisiksi autonomisiksi alueikseen, joissa taide ja kulttuuri edustavat Tuomas Nevanlinnan (2005) sanoin tehtävätöntä aluetta muuten kauttaaltaan tehtävöityneessä yhteiskunnassa. Jälkimmäiselle kulttuuripolitiikan muodolle Nevanlinna (emt) ehdottaa nimeä ”avantgardistinen” sillä perusteella, että kulttuurin ja politiikan yhteys toisiinsa perustuu siihen näkemykseen, että niillä on kummallakin maailmaa muokkaava ominaisuus.

Kulttuuripoliittinen linjaus sisältää aina näkemyksen siitä, mikä koetaan toteuttamisen ja tavoittelemisen arvoiseksi. Jos kulttuuripolitiikkaa tarkastellaan juuri tietynlaisia kulttuurisia subjekteja luovana biopolitiikkana (esim. Alasuutari, 1996, 187), tehdään kulttuuripolitiikkaa myös muilla julkisen hallinnon osa-alueilla kuin kulttuuriministeriössä tai alueellisissa taidetoimikunnissa, jotka taas ovat tuki- ja resurssitoimiin keskittyvän kulttuuripolitiikan merkittäviä tahoja Suomessa. Laajimmassa mittakaavassa suomalaisiksi kulttuuripolitiikaksi voidaan nähdä kaikki tietynlaiseen toiminta- ja ajatusmalliin ohjaava normatiivinen vaikuttaminen, jolla on todellista vaikutusta suomalaisen kansalaisen jokapäiväisen elämänhallintaan.

Suomalaisessa orkesterilaitoksessa korostuu Ahosen (ks. 2003, 44) ajatuksia lainaten snellmanilainen ihanne valtion ylläpitämästä ja ohjailemasta sivistyksestä.

Orkesterilaitoksen tulevaisuus ja toimintakenttä mahdollistetaan valtion kulttuuripoliittisissa linjauksissa, mutta silti varsinaiset henkilöinstituutiot ovat kiinnittyneitä tiettyihin kaupunkeihin (Kangas ym, 2002, 53–72). Vuonna 2004 tehdyn haastattelun perusteella kahdeksasta suuresta Suomen kaupungista mikään ei maininnut kulttuuria, saati orkesteria osana kaupungin yleistä kehitysstrategiaa. Vain Tampere nosti orkesterinsa esiin kulttuuripolitiikkansa keskeisissä tavoitteissa. Tampere näki

kaupunginorkesterin tehtäväksi ”kuntalaisten musiikillisten perustarpeiden tyydyttämisen konserttimusiikin keinoin, musiikillisen sivistyksen jakamisen ja Tampereen kansallisen ja kansainvälisen tunnetuksi tekemisen” (Kaupunkien kulttuuripolitiikka lähikuvassa, 2004, 110). Tampereella orkesterin esiintyminen kulttuurisissa strategioissa selittyy sillä, ettei Tampereen kulttuuritoimen alaisuuteen kuulu muita taidelaitoksia kuin Tampere Filharmonia. Lahdessa sen sijaan orkesteri huomioitiin ”kulttuuripoliittisena painoalueena”, mutta sekin historisella diskurssilla: ”Orkesterin hyvin jäsenelty toiminta on tuottanut huomattavan määrän julkista tulosta...” (emt, 87). Parissa muussa kaupungeissa kaupunginorkesterit olivat vilahdelleet ajankohtaisissa keskusteluissa sekä ne mainitaan joissakin kulttuuristrategioissa yhtenä kehitettävänä taidelaitoksena. Sen sijaan yleisesti kulttuuristrategioissa painotetaan viihtyvyyttä, kulttuuripääomaa sekä tunnettuutta sosiokulttuuristen aspektien ohella. (Kaupunkien kulttuuripolitiikka lähikuvassa, 2004.)

Edellä mainitun tutkimuksen perusteella voidaan karkeasti yleistää, että kaupunginorkesterit ovat Suomessa hyvin itsenäisiä ja yhtäältä yksinäisiä toimijoita kotikaupungissaan. Kaupunki rahoittaa orkesteriaan mittavasti, muttei tiedä kuinka sen avuja tulisi hyödyntää eikä koe sitä tärkeäksi kaupungin yleisstrategian kannalta. Samalla kaupunginorkesterit ovat kuitenkin riippuvaisia toimintakaupunkinsa mielipideilmastosta ja vastuussa toimintansa taloudellisesta ja taiteellisesta onnistumisesta rahoittajilleen. Vaikka valtio pitäisikin orkesterilaitostaan kansallisen kulttuurinsa lippulaivanaan (Heiskanen, 2001, 48), eivät kaupungit jaa toiminnassaan samaa kehityslinjaa. Jaana Luttisen (1997, 89–93) väitöskirja antaakin kulttuuripalveluiden puolustajista paikallistasolla (Ylä-Savossa) sellaisen kuvan, että kulttuurin puolesta puhuvat paikalliset kulttuurihallinnon edustajat pääosin humanismin retoriikalla.

Kaupunkien imago-ohjukseksi orkesterilaitosta ei miellä monenkaan kaupungin päättäjistö, eikä monikaan kunnanjohtaja näytä haluavan kunnan ylläpidettäväksi kaupunginorkesterin kaltaista rahanviejää: Kansalaismielipide ja kunnat - ilmapuntari 2005 -tutkimus (27–29, 68–72) viestittää kunnanjohtajien kaipaavan kuntarajat ylittävää kulttuuripalvelutuotantoa jopa siten, että yli puolet kunnanjohtajista haluaisi palvelun tuotannon toimivan seutu- tai maakuntatasolla. Kolme neljännestä kunnanjohtajista soisi kuntien kuitenkin olevan mukana maksamassa kulttuuripalveluita, tosin suurimmaksi osaksi yhteistyönä yritysten kanssa. Vain 15 prosenttia kaikista kunnanjohtajista ottaisi kuntien vastuulle kulttuuripalvelutuotannon. Neljä prosenttiyksikköä enemmän (19 %) antaisi koko vastuun

yksityiselle sektorille.

Suomalaisen orkesterilaitoksen tulevaisuudesta vastaavat viime kädessä aina hallitus ja eduskunta. Niissä päätetään kulttuuriin liittyvästä lainsäädännöstä sekä kulttuuriin suunnatusta rahoituksesta. Sivistysvaliokunnassa valmistellaan ne lakiesitykset, jotka eduskunta saa kulttuuripolitiikan osalta päätettäväkseen. Valtioneuvosto ja opetusministeriö sen osana ovat vastuussa kulttuuripoliittisen lainsäädännön valmistelusta sekä sitä koskevista valtion talousarvioesityksistä ja valtioneuvoston päätöksistä. (Opetusministeriö 2007a; Kangas ym, 2002, 31.)

Opetusministeriön alla toimiva kulttuuri-, liikunta- ja nuorisopolitiikan osasto pitää sisällään taide- ja kulttuuriperintöyksikön. Tämä yksikkö hoitaa myös taidelaitosten toimintaa kulttuuriministerin johdolla. Vaikka opetusministeriön mieltää helposti osaksi eduskuntatoimintaa, ohjaa opetusministeriötä yleisen lainsäädännön lisäksi niin hallituksen tavoitteet kuin valtiovarainministeriön linjauksetkin. Taiteen ja kulttuuripalveluiden tulevaisuus on kuitenkin turvattu lainsäädännöllä, joka estää sen, että yksittäiset hallituspolitiikat muuttaisivat liiaksi pitkäjänteistä palvelusuunnittelua. (Kangas ym, 2002, 30–39.)

Kangas, Heiskanen ja Hirvonen (2002, 31) esittävät valtion keskushallinnon ja kunnallisen itsehallinnon välille syntyneen hallintotasapainon tuoneen merkittävästi vakautta suomalaiseen kulttuuripolitiikkaan. Se takaa toimivat kulttuuripalvelut suomenmaalla koko kansalle asuinpaikasta riippumatta. Vaikka valtio osallistuukin orkestereiden rahoitukseen, ovat orkesterit pääosin toimintakaupunkiinsa sidottuja ja niiden toimintamahdollisuuksista on vastuussa lopulta kunnat tai yksityiset tahot. (Opetusministeriö, 2007b.)

Vielä 1980-luvulla valtio sääтели tiukasti eri kulttuuripalveluihin kulkevia valtion tukia. 80-luvun lopulla säädetty ”normilaki” salli kunnille itsenäisen määrärahojen kohdentamisen, ja laskennallinen valtionosuusjärjestelmä yhä vähensi valtion keskusjohtoisuutta kunnissa 1990-luvun alussa. 90-luvun puolivälin käänneet kuvaavat hyvin orkesterien tilannetta kuntiensä talutusnuorassa: vaikka lakiuudistuksilla pyrittiin takaamaan orkestereillekin paremmat toimintaedellytykset, pudottivat kunnat laman keskellä omia rahoitusosuuksiaan, eikä varsinainen tavoite toteutunut halutulla tavalla. (Kangas ym, 2002, 54). Lisäksi Simo Häyrynen (2006, 78) muistuttaa vallan hajauttamisen aiheuttaneen sen, että paikalliset

politiikantekijät voivat pahimmillaan vaikuttaa taidelaitosten toiminnassa aina ohjelmistopoliittisiin kysymyksiin asti.

3.2.2. Orkesterilaitoksen paikka suomalaisen kulttuuripolitiikan linjoissa

Se millaisiin määrittelyin rajattuun kulttuuriin poliittiset toimenpiteet kohdistetaan, vaikuttaa oletettavasti myös orkesterilaitoksen asemaan suomalaisessa kulttuuripolitiikassa. Mikäli kulttuurimääritys politiikan ilmapiirissä saa hyvin suppean määritelmän, keskittyvät tuki- ja resurssitoimenpiteet ymmärrettävästi myös hyvin suppealle alalle. Suppeimmat määritelmät ovat vallalla totalitaristisissa yhteiskuntajärjestelmissä, kun yhteiskuntapolitiikka pyrkii ”lakkauttamaan oman ulkopuolensa”, kuten Nevalinna (2005) maalailee. Laajan käsityksen kulttuurista omaava kulttuuripolitiikka sitä vastoin pohjaa laajuusnäkemyksensä usein ihmisten kulutustottumuksiin, jolloin vaarana on kulttuurialojen profiloituminen kapeiden yleisömenestystuotteiden ympärille, mikä jälleen kutistaa luovuutta synnyttävää ”ulkopuolta”. Nevalinna (emt) huomioikin kulttuuripolitiikan tehtäväksi tällöin resurssien tuottamisen tuon ulkopuolen säilyttämiseksi, jolloin vaarana on äärimmillään se, että valtiosta saattaa tulla taide-elämän kokonaisvaltainen organisaattori tai markkinalogiikan sisäistävä takinkääntäjä.

Orkesterilaitoksen paikka on määrittynyt suomalaisessa yhteiskunnassa vahvasti sen mukaan, mikä ulottuvuus konsertti-instituutiosta kulloinkin on ollut kulttuuripolitiikan linjoissa vahvoilla. Suomen autonomian aikana kehittyi kansakunnan ja valtion vahvistamispyrkimys, mikä taiteissa näkyi näitä tavoitteita eteenpäinvievien muotojen tukemisena. Valtaa pitävät eturyhmittymät eivät olleet pyrkimysten toteutustavoista yksimielisiä, mutta kansallisesti arvokkaina nähdyt taiteelliset sisällöt saivat laajasti eri yhteiskunnallisissa ryhmittymissä jalansijaa. Valtiota ja kansakuntaa vahvistettiin suomalaisten eliittiryhmien keskeisissä poliittisissa toimissa aina toisen maailmansodan loppumiseen asti. Suomalaiseen taidepolitiikkaan tämä heijastui kirjallisuutta, teatteria, kuvataidetta, musiikkia ja arkkitehtuuria korostavina tukijärjestelyinä. (Sevänen, 1998, 281–282.) Tätä aikaa kutsutaan usein suomalaisen kulttuuripolitiikan ensimmäiseksi linjaksi.

Anita Kankaan (1999, 161–167) tiivistelmässä suomalaisten kulttuuripolitiikan linjoista selviää, että ensimmäiseen linjaan liittyi sivistystä ilmentävän ja yhtenäistä kansallista identiteettiä vahvistavan taidekulttuuripainotuksen lisäksi pyrkimys muodostaa suomalaisesta kansasta, kulttuurista ja valtiosta yhtenäinen käsite. Itsenäiseen valtioon kuului myös sellaisen kulttuuripolitiikan luominen, joka kykenee ottamaan suojiinsa taidealan järjestöt, laitokset, ammattitaiteen ja opetuksen.

Ensimmäisen vaiheen katsotaan kestäneen 1960-luvulle saakka, jolloin hyvinvointivaltiollinen ideologia valtasi myös kulttuuripolitiikan. Kankaan (1999, 163–164) mukaan kulttuuripolitiikan toisessa pitkässä linjassa uskottiin muun yhteiskuntapolitiikan tavoin suunnitteluun ja eurooppalaisten keskustelujen innostamina alettiin vaatia demokraattisempaa ja osallistuvampaa otetta kulttuuritoimintoihin. Taiteen tukeminen muuttui laaja-alaisemmaksi kulttuuritoiminnaksi sillä seurauksella, että valtion rooliksi koettiin ennemminkin taiteen edistäminen. Julkisesta palvelujärjestelmästä tuli tehdä mahdollisimman tehokas hyvinvointiyhteiskunnan päämäärien kannalta. Hyvinvointiin ei ilmeisesti luettu taloudellista menestystä, sillä julkinen tuki kohdistettiin vain kannattamattoman taiteen alueelle. Kulttuuripalvelut haluttiin pitää mahdollisimman korkeatasoisina, mutta silti jokaisen nautintoina. Kangaskin mainitsee, että ”kriittisestä näkökulmasta voisi väittää, että julkinen kulttuuripolitiikka pyrki tieteen tahtoen apurahoillaan ja avustustoimillaan kontrolloimaan ja kesyttämään kulttuurielämää, alistamaan sen valvontaansa ja tuottamaan korkeatasoista, mutta nimenomaan mieleistään kulttuuria.” (Kangas, 1999, 164.)

Yhteiskuntapolitiikan kehittyminen suuntaan, josta toinen kulttuuripoliittinen linja oli yksi ulottuvuus, osoittautui orkesterilaitoksen autonomisuuskehityksessä merkittäväksi ajaksi. Taiteissa ilmeni kautta linjan pyrkimys eroon taiteiden virallisesta hierarkiasta ja nationalismiin viitekehyksin arvottamisesta. Suomalainen ammattitaitelijakunta vaati taiteille autonomiaa ja sanoi itsensä irti kansallisvaltiollisista tehtävistä. Samalla suomalaisessa taiteessa esiintyneet tyyli- ja aatesuunnat rikastuivat ja saivat yhteiskunnallistakin hyväksyntää. (Sevänen, 1998, 338–344.)

Orkesterilaitos kuului toisessa kulttuuripoliittisessa linjassa epäilemättä siihen joukkoon, joka irrotti itsensä kansallispoliittisista tehtävistä ja siirtyi palvelemaan selvästi taidetta ja

taidemuusikoita; olivathan orkesterilaitoksen nimekkäät toimijat mm. akateemikko Joonas Kokkosen johdolla (ks. esim. Loisa, 2007) vastustamassa helppouden ja viihdyttävyyden pyrkimyksiä, joihin taas kansalaisia miellyttävät kulttuurituotteet yhdistettiin (Alasuutari, 1996, 221–225). Seväsen (1998, 341) mukaan kansa ei seurannut taidesektoria irtiotossa, vaan jäi yhä hakemaan kansallisia merkityksiä suomalaisilta taideammattilaisilta.

Yhdestä suunnasta toisen kulttuuripoliittisen linjan taustalla voidaan nähdä kehitys, jossa taiteilijat pyrkivät siirtymään suppeasta taidemääritelmästä ja sitä tukevasta kulttuuripolitiikasta laajempaan, yhteiskuntapolitiikan ulkopuolen mukaanlukevaan tilaan, mutta jättivätkin samalla taakseen sen todellisen kansalaisyhteiskunnan jossa toimivat. Diskursiivisesti, normatiivisesti ja funktionaalisesti autonominen taide näytti ainakin hetken tarkoittavan sitä suomalaisen yhteiskunnan ulkopuolista, johon vain harva samastui. Toisen kulttuuripoliittisen linjan aikana yhteiskunnan ulkopuolisuus kuitenkin onnistui, sillä taloudellisesti kannattamaton nousi taiteellisuuden kriteeriksi (esim. Alasuutari, 1996, 224) ja kulttuuripalveluista tuli yhteiskunnassa liki itseisarvoisia (Heiskanen, 1994, 9).

1990-luku toi tullessaan uusliberalismin ja kulttuuripolitiikan kolmannen linjan. Raskaat hallintokoneistot jarruttivat kansalaisten valtaa riippumattomina kuluttajina, mikä eroaa hyvinvointivaltiollisesta kollektiiviseen vastuuseen kehottavasta ideologiasta. Edelleen kulttuuripoliittisena pyrkimyksenä on tukea taiteellista toimintaa, tavoittaa taidetoiminnoissa mahdollisimman suurta yleisöjoukkoa ja määrittää taide arjesta erilliseksi taidemaailman ja asiantuntijuuden avulla. (Kangas, 1999, 165–167).

Kaikissa tavoissa käsitellä suomalaisen yhteiskunnan muutoksia suhteessa kulttuuripoliittisiin päätöksiin näkyy 1990-luvulle tultaessa uudenlainen suhtautuminen taidelaitoksiin yhteiskunnallisina instituutioina. Ilkka Heiskanen tutkimus taide- ja kulttuurilaitosten institutionaalisista muutoksista 1990-luvulla ei tee tässä suhteessa muutosta. Siitä huolimatta, että hyvinvointivaltiollisen ideologian nähdään rantautuneen kulttuuripoliittiselle sektorille vasta 1980-luvulla, jolloin kulttuuritoimintalaki saatiin voimaan, puhalsi oikeistoliberalismin aatteet jo 1990-luvulla vaatien New Public Managementin nimissä tulosvastuullisuutta ja kulujen leikkaamista myös kulttuurilaitoksilta. Konsertti-instituution osalta pelastajaksi voidaan nähdä musiikin asema kansallisen kulttuurin lippulaivana sekä 1992 säädetty teatteri- ja orkesterilaki, joka ulotti myös orkesterit tietyin perustein osallisiksi valtion jatkuvista tuista. Uusi

valtionosuusjärjestelmä saatettiin voimaan orkesterilaitoksen kannalta juuri kriittisellä hetkellä, sillä jo vuonna 1993 valtion taide- ja kulttuurimenot kääntyivät laskuun. Seuraavana vuonna kunnatkin supistivat rahoitusosuuksiaan taidelaitoksille. (Heiskanen, 2001, 41–50.)

Orkesterilaitoksen asema uudessa kulttuuripoliittisessa linjauksessa poikkeaa epäilemättä edellisistä huomattavasti. Leimaa antavaa uudelle linjaukselle on se, että poikkeuksellisesti kolme ministeriötä, ulkoministeriö, opetusministeriö sekä kaupp- ja teollisuusministeriö, on lähtenyt etsimään suomalaiselle kulttuuriosaamiselle kulttuurivientiohjelmaa. Odotukset ohjelman vaikutuksista ovat suuret. Jo pelkästään kulttuuriministeriö käytti vuonna 2006 hankkeeseen puolitoistamiljoonaa euroa. Menestystä odotetaan eniten niiltä aloilta, jotka ovat digitalisoitavissa. (Kylänpää, 2006.)

Suomen Kuvalehden tekemässä haastattelussa (emt) Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksen johtaja ja kulttuuriviennin kehittämissyhmän jäsen Kai Amberla mainitsee musiikin osalta kulttuuriviennissä erikseen vain HIM-yhtyeen. Orkesterilaitoksenkaan toimijoille ei varmasti ole yllätys, etteivät orkesterit ole kulttuurivientiohjelmassa niitä avaintoimijoita, joiden varaan kulttuuriosaamisen vientistrategiat musiikinalalla laitetaan tai etteivät strategiat keskity suojelemaan taidetta taiteen vuoksi. Ainakin haastatellut (Torvinen, 2007) säveltäjät, muusikot ja musiikintutkijat mainitsevat taidemusiikkikulttuurin marginaalistumisen ja valtionrahoitteisten instituutioiden kyvyttömyyden vastata nykyaikaan mielikuvituksellisesti resurssejaan käyttäen sekä taloudellisesti toimivalla tavalla. Ongelmana nähdään taidemusiikin museoituminen, joka johtuu muun muassa siitä, ettei taloudelliseen tehokkuuteen perustuvassa yhteiskunnassa löydy tilaa taidemusiikkikulttuuria synnyttävälle luoville ratkaisuille, kuten moderneille taidemusiikkikokeiluille (emt). Laajemminkin taiteentekijät ovat huolissaan nykyisen kulttuuripolitiikan harjoittamasta ”kulttuuriteollisuusajattelusta”, jossa taiteen sisällön sijasta korostuu kansantaloudellinen merkitys ja viihteellisyys, mikä osaltaan viestii yleisestä taiteen arvostuksen vähentymisestä suomalaisessa kulttuuripolitiikassa (Luukka, 2007a).

3.3 Yhteenveto orkesterilaitoksen institutionalisoitumiskehityksestä historiallisena jatkumona kulttuuripoliittisen kehityksen vaikutuspiirissä

Suomalaisen orkesterilaitoksen varhaismuotona voidaan pitää toimintaa jo 1700-luvulla, jolloin orkesterisoittaminen oli vielä tiukasti kiinnittynyttä toisiin laitoksiin ja palveli niiden päämääriä. Varsinaisesti orkesterilaitoksen varhainen toiminta lähti käyntiin 1800-luvulla, sillä tuolloin musiikista tuli porvarillisen elämän osana oma päämääränsä, jolloin myös laadun vaateita kyettiin kehittämään aivan uudella tavalla. Kehitys kulki pitkään ulkomaista osaamista apunaan käyttäen. Tämän kehityksen seurauksena suomalainen musiikkielämä oli valmis Robert Kajanuksen yrityksiin ammattimaisen orkesterin perustamiseksi. Eri kaupungeissa virisi orkesteritoimintaa, jota rahoitettiin julkisesti ja jolta alettiin vaatia yhteiskunnallistakin vastuullisuutta. Yksityiset mesenaatit olivat kuitenkin vielä toiminnassa tärkeitä.

Orkesterilaitoksen voi katsoa syntyneen viimeistään silloin, kun Kajanus sai taisteltua läpi anomuksensa Helsingin orkesteriyhdistyksen orkesterin kunnan ja valtion tukiin. Tuolloin muutamilla orkestereilla oli jo selvästi normatiivisesti autonomisen taidemusiikkikentän taiteellisia tavoitteita, mutta tukipolitiikkaan kiinnittyessään orkesterit hyväksyttiin osaksi tunnustettua yhteiskunnallista instituutiojärjestelmää. Niille annettiin yhteiskunnallisia tehtäviä, ne sitoutuivat vastuullisuuteen ja alkoivat myös symboloida yhteiskuntapoliittisia arvoja. Joillekin orkestereille julkista rahoitusta antoi kunta, muun muassa Kajanuksen orkesterille siis myös valtio. Tukia saatiin lisäksi alkoholiyhtiön voittovaroista. Yhteistä taiteelliseen laatuun pyrkivissä orkestereissa oli että, kun kunnan taloudellinen tilanne ja asenneilmapiiri olivat kohdallaan, saattoi kunta ylläpitää myös ammattimaista orkesteritoimintaa. Saman seikan voi nähdä leimaavan orkesterilaitosta yhä.

Orkesterilaitoksen ensimmäisessä vaiheessa musiikilliset johtohahmot olivat kehityksen kannalta välttämättömiä. Instituutorakenteen puuttuessa taidemusiikkikentän toimijat korvasivat instituutioita vapaaehtoistoiminnallaan. Institutionalisoitumisen kehittymistä ilmentää kuitenkin se, että orkestereilta vaadittiin oikein toteutettua johtamista taloudellisen toimintansa turvaamiseksi. Institutionalisoitumiskehityksessä päästiin orkesterisodan nimellä kulkevissa tapahtumissa 1900-luvun alkupuolella jo siihen pisteeseen, että vaikka taiteellisesta sisällöstä vastasivat taidemusiikkikentän omat toimijat,

oli Kajanuksen Filharmonisen seuran orkesteri omaksuttu yhteiskunnan omaisuudeksi jo niin vahvasti, että julkinen sektori pyrki syrjäyttämään orkesterin kapellimestarin ohjailemalla tukivaroja toisen johtajan käytettäväksi. Kehitys kulkikin pikkuhiljaa suuntaan, jossa väljät instituutorakenteet korvautuivat yhä kattavammalla yhteiskunnan ylläpitämällä taidemusiikkijärjestelmällä. Näin institutionalisoitumiskehitys oli samalla kehitystä pois organisatorisesta autonomisuudesta.

Ensimmäisessä orkesterilaitoksen vaiheessa näyttää olleen selvää, että taiteellisista päämääristään huolimatta orkesterien tehtävänä on ollut palvella myös yhteiskunnallisia päämääriä. Autonomian ajalta sodan jälkeiselle ajalle kulttuuripolitiikassa tuettiin kansakuntaa ja valtiota eheyttäviä toimenpiteitä. On selvää, että yhteiskunnalle tarpeellisten päämäärien toteuttaminen loi toiminnalle vakautta silloin kun orkesterilaitoksen asema yhteiskunnassa oli vielä hauras. Hiljalleen kulttuuripolitiikassakin kyettiin taidemusiikkikentän ja julkisen sektorin yhteistyön lujituttua rakentamaan taidetta tukevia institutionaalisia rakenteita.

Sodan aikaisista orkesterilakkautuksista ja rahoitusongelmista huolimatta orkesterilaitos oli tullut jäädäkseen. Toisen maailmansodan jälkeen orkesterilaitos oli saavuttanut jo yhteiskunnallisen statuksen, jossa sen oli mahdollista tavoitella taiteen ja taidemusiikkikentän autonomisuuden ideaaleja. 1960-luvulta eteenpäin eli kulttuuripolitiikassakin toive hyvinvointivaltiollisesta yhteiskuntajärjestelmästä, jossa valtion tulee edistää taidetta kohti korkeatasoisuutta ja helposti saavutettavuutta. Tämä kulttuuripoliittinen linja antoi tilaa taidemusiikkikentän autonomisuuspyrkimyksille, mistä Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n perustaminen vuonna 1965 oli yksi seuraus. Yhdistyksen avulla orkesterit halusivat yhtenäistää ja selkiyttää asemaansa yhteiskunnallisena toimijana, mutta myös vakinaistaa autonomisen kentän toimintaa muun muassa lujittamalla suomalaisten säveltäjien yhteistyötä.

Jos 70-luvulta eteenpäin orkesterilaitoksen ja julkisen sektorin organisatorinen yhteenkietoutuneisuus lisääntyi ja vakiintui rahoituksen osalta vuonna 1993, tapahtui 1990-luvun lopulle tultaessa uusia autonomisuusmuutoksia. Orkesterilaitos alkoi etsiä itsenäisiä keinoja rahoituksensa järjestämiseksi ja rahoitusta alettiinkin etsiä muun muassa yhteistyöstä talouden sektorin kanssa. Orkesterilaitoksen diskursiivisessa ja

normatiivisessa autonomiassa voidaan arvailla organisatorisen muutoksen myötä tapahtuneen laadullisen muutoksen, sillä myös yksityisellä sektorilla on oma intressinsä taiteen tukemiseen: Näiden ulottuvuuksien autonomisuusasteet johtuivat ehkä aiemmin osaksi siitä, että kulttuuripolitiikan hyvinvointiyhteiskunnalliset linjaukset painottivat kannattamattoman ja korkeatasoisen taiteen tukemista. 1990-luvulla yhteistyö talouden sektorin kanssa on mahdollisesti tuonut mukanaan uudet koodit joilla orkesterilaitoksen toimintakäytäntöjä ja taiteellista tuotantoa arvotetaan. Autonomisuuden aste ei siis välttämättä ole muuttunut, mutta autonomisuuden ulottuvuuksia rapistavat syyt ja sisällöt eriävät aiemmasta.

Institutionaalisen rakenteen kehittyessä ja tihentyessä taidemusiikkikentällä esiintyi huolta ammattisoittajiston määrän riittävydestä. Ongelma nähtiin todelliseksi vielä 1990-luvun taitteessakin. Nykyään ongelma nähdään pikemminkin vastakkaisena: oppilaitoksista valmistuville ammattisoittajille ei riitä Suomessa työtä.

Orkesterilaitoksen institutionalisoitumisen voidaan katsoa huipentuneen vuonna 1993, kun teatteri- ja orkesterilaki astui voimaan. Laki oli kuitenkin orkesterilaitokselle niukka voitto, sillä kaupungit alkoivat perääntyä orkesteripalveluiden tuottajan paikalta. 2000-luvulle tultaessa monet orkesterit olivat oppineet kasvattamaan omarahoitusosuuttaan. Joillekin orkestereille kuntien nihkeä suhtautuminen sen sijaan on tuottanut selkeitä toiminnallisia ongelmia. Kaupunkien intressit eivät näytä tukevan kulttuuripalveluiden tuottamista; tai ainakaan kulttuuria ei nosteta tärkeäksi kaupunkien kehitysstrategioissa. Kuntien päättäjät kaipaavat kulttuuripalveluissakin tehostusta niin, etteivät palvelut olisi enää yhden kunnan vastuulla. Orkesterien toimintatilan takaa lopulta kuitenkin valtiollinen kulttuuripolitiikka, joka tarjoaa tai on tarjoamatta kunnille mahdollisuuden palveluntuottamisesta perääntymiseen.

Nykypäivänä orkesterilaitoksen institutionalisoitumiskehityksessä on saavutettu asema, jossa ammattimaisuus on korkea, julkinen rahoitus verrattain pysyvää ja suurta sekä instituution rakenteet suhteellisen pysähtyneitä. Vaikka suomalainen orkesterilaitos voi maailmanmittakaavassa katsottuna suhteellisen pulskasti, ovat vastassa kulttuuripolitiikan kulttuurivientiodotukset ja luovuusstrategiat. Jää nähtäväksi, millainen on orkesterilaitoksen kyky vastata odotuksiin ja pärjätä paineen alla.

4. ORKESTERILAITOKSEN ASEMOINTI JULKISPALVELUNA

Julkispalveluna toimiminen antaa taidelaitoksille oletettavasti tietynlaisen aseman yhteiskunnassa. Julkispalvelustatus voi tuoda mielikuvan orkesterilaitoksen erityislaatuudesta, tarpeellisuudesta tai arvostettavuudesta niihin kulttuurialoihin nähden, jotka eivät julkispalveluluonnetta omaa. Vaikka julkisen sektorin orkesterilaitokselle antama asema johtuisi normatiivista, diskursiivista ja funktionaalista autonomiaa köyhdyttävistä päämääristä ja perusteista, tuo vakiintunut institutionalisoitu asema vapausasteitakin orkesterilaitoksen toimintaan, kuten aiemmin olen Heiskasen (2001, 48) tutkimukseen viitannut.

Orkesterilaitokselle yhteiskuntaan välttämättä kuuluvana julkispalveluna toimiminen varmasti sopii. Kuitenkin kulttuuri on joutunut institutionaalisessa kulttuuripolitiikassa alistumaan perustarpeiden tyydytyksen varmistaville palveluille kautta Suomen historian, vaikkakin kulttuurimäärärahoja on aina lisätty valtion hyvinä kausina (Ahponen, 1994, 100). Lisäksi kaikkia kulttuuripalveluita ei voida tarkasti ottaen pitää koko yhteiskunnan julkispalveluina edes silloin, kun yhteiskunta kylpee rahassa ja kulttuurilaitoksilla menee hyvin. Tästä esimerkkinä ovat Timo Cantellin mainitsemat taidelaitokset, jotka vetävät puoleensa hyvin suppean osan potentiaalisesta yleisöstä (Pietilä, 2006b, 45). Sinfoniaorkesterien asema julkispalveluina lieneekin kyseenalainen juuri näillä sektoreilla: orkesterit mielletään palveluiden tärkeyshierarkioissa selvästi alemmiksi kuin peruspalvelut, ja konserttiyleisöt edustavat otokseltaan varsin kapeaa osaa suomalaisten perusjoukosta. Mikäli konserttiyleisönä kävisi laaja joukko suomalaisista, ei orkesterilaitoksen rahoitus vaikuttaisi yhtä epädemokraattiselta.

Siten taidelaitokset tarvitsevat taakseen perusteluita. Perustelut ilmenevät virallisten tahojen sekä laitosten itse tuottamien tekstien lisäksi aivan tavallisissa kulttuurin puolustajien käyttämissä retoriikoissa. Kulttuurin talousteorioissa on koottu ja selitetty kulttuurisektorin käyttämiä perusteluita tarpeellisuudelleen. Niitä käydään läpi luvussa 4.1 suomalaisen orkesterilaitoksen julkispalveluluonnetta avaten. Luvun lopussa päädytään jaotteluun, joka sopii selittämään orkesterilaitoksen asemointia kulttuuripoliittisissa ja orkesterilaitoksen toimijoiden tuottamissa teksteissä autonomisuuskysymykset ja yhteiskunnallinen toimijuus silmällä pitäen. Luvussa 4.2 tulkitaan edellä mainitun jaottelun

kautta Matti Vanhasen hallitusohjelmaa (2003), Taide- ja taiteilijapoliittista periaatepäätöstä (2003) sekä yhteensä neljää Kalevi Ahon ja Erkki Salmenhaaran orkesterilaitoksen tarpeellisuutta sivuavaa tekstiä.

4.1 Talousteorioiden perustelut ja kritiikki julkishyödykkeille

Ilmosen, Kaipaisen ja Tohmon (1995, 106) pohdinta julkishyödykkeen suhteesta yksityiseen hyödykkeeseen lähtee poissulkevuus- ja tyhjentävyysajatuksista: jos joku toinen kuluttaa yksityisen hyödykkeen, ei kukaan toinen voi kuluttaa sitä, ja toisaalta taas yhden kuluttajan kulutus vähentää myös muille kuluttajille tarjolla olevaa määrää. Puhtaan julkisen hyödykkeen kuluttaminen sitä vastoin ei tyhjennä hyödykkeen arvoa, vaikkakin kulutuksesta saatu hyöty voi vaihdella kansalaisten kesken. Julkista valtaa tarvitaan julkishyödykkeiden tuottamiseen eteenkin siinä, ettei hyödykettä synny markkinoilla tarpeeksi. Markkinahyödykkeet eivät pyri tasapuoliseen tarjontaan, kun taas julkishyödykkeen yksi tärkeä tavoite on olla kaikkien saatavilla.

Julkishyödykkeen määritelmä risteää ulkoisvaikutusten määritelmää siinä, että vaikka julkishyödyke olisi pääosin paikallistasolle suunniteltu, leviävät sen ulkoisvaikutukset kuitenkin laajalle. Kulttuurituotteiden julkishyödykeominaisuuksia on kaikesta huolimatta usein perin vaikea arvioida. Lipunmyynti, myyntinäyttelyt tai taiteen kohdistaminen tietylle yleisölle tuovat julkishyödykettä lähemmäs markkinahyödykettä, mutta silti taiteen merkitystä ei voi katsoa vain yhden yksilön hyötyjen näkökulmasta, kuten montaa puhdasta yksityishyödykettä voi. Ilmonen, Kaipainen ja Tohmo (1995, 107) käsittävätkin kulttuuripalvelut useimmiten sekahyödykkeinä, joiden julkishyödykeominaisuudet tulee ratkaista kunkin kulttuurituotteen kohdalla erikseen.

Julkishyödykkeiden perusteluissa viitataan jollekin yhteiskunnalliselle taholle arvokkaaseen tai hyödylliseen asiaan. On kuitenkin eri asia perustella sitä, miksi tietynlainen kulttuuri yleensäkin on arvokasta kuin sitä miksi tiettyä kulttuuripalvelua pitäisi tukea. Yleistäen voidaan silti todeta, että arvokkaana koettu kulttuurin alue koetaan usein myös julkisten tukien arvoisena siksi, että se nähdään yhteiskunnassa tärkeänä

säilyttää. Toisin sanoen tietyt kulttuurin osa-alueet halutaan pitää erossa vapaasta markkinataloudesta.

Eri yhteiskuntatahoilla on myös eri intressinsä ja perustelunsa kulttuurihyödykkeiden tarpeellisuudelle. Yksityinen sektori tähtää ymmärrettävästi taloudelliseen voittoon, kun taas kansalaissektorilla perustelut voivat vaihdella laidasta laitaan. Julkisen sektorin tulee kyetä arvioimaan kaikkien yhteiskuntasektoreiden hyvää, vaikka jotkut ulottuvuudet painottuisivatkin muita vahvemmin.

Perusteluissa kulttuurin puolesta tarvitaan tuloksia, jotka osoittavat kulttuurilla olevan haluttuja vaikutuksia yhteiskunnassa. Tähän tarpeeseen vastaavat kulttuuri-impaktitutkimukset. Impaktitutkimuksissa etsitään juuri erilaisia kulttuuriolosuhteista aiheutuvia, positiivisia tai negatiivisia sosioekonomisia vaikutuksia. Valtioneuvoston periaatepäätöksessä taide- ja taiteilijapolitiikasta (2003, kohta 2) mainitaan, että ”Opetusministeriön tulee käynnistää tutkimus- ja kehittämishankkeita, jotka liittyvät taiteen ja kulttuurin sosiaalisiin, alueellisiin ja paikallisiin vaikutuksiin sekä taidekasvatuksen merkitykseen koulujärjestelmässä.” Impaktitutkimuksille näyttää olevan nykyaikana todellinen tarve varsinkin kulttuuripoliittisessa päätöksenteossa. Inga Kalvina (2004, 46–47) huomauttaa kuitenkin impaktitutkimuksella ja poliittisilla intresseillä olevan paradoksaalisen suhteen: mikäli haluttuja positiivisia vaikutuksia ei kulttuuripalveluista kyetä löytämään, on kulttuurin välineellistä hyötynäkökulmaa omiaan viemään kulttuurituilta pohjan pois, koska kulttuurista unohdetaan kokonaan sen esteettiset ja itseisarvolliset hyödyt.

Taiteen institutionalisoitumisessa ja taiteen julkisissa tuissa olennaisina vaikuttaviin arvoihin viitataan yhdellä ja samalla käsitteellä. Silti on huomattava, että arvot ovat ajasta ja sosiaalisesta tilanteesta riippuvaisia sekä sosiaalisesti konstruoituneita. David Throsby (2001, 19–23) selvittää, että on myös eri asia puhua taloudellisessa perspektiivissä arvoista kuin kulttuuri-ilmion sisäisistä arvoista: taloudellisessa perspektiivissä arvo on yhteydessä hyötyyn tai kannattavuuteen, kun taas taiteen sisäisissä arvoissa arvo kohdistuu kulttuurisen ilmiön tiettyihin ominaisuuksiin. Siten myös näistä arvonäkemyksistä lähtevät perustelut ovat erilaiset.

Throsby (2001, 28–29) esittää kuusi arvoulottuvuutta, joiden mukaan taidetta voi

sosiaalisista tilanteista riippuen kuvailla ja arvottaa: 1. esteettinen arvo, 2. henkinen arvo, 3. sosiaalinen arvo, 4. historinen arvo, 5. symbolinen arvo ja 6. autenttisuuden arvo. Ensimmäinen viittaa taiteen kauneuteen, harmoniaan ja muotoon; toinen pelkistään ymmärrykseen; kolmas identiteetin ja yhteisyyden kasvattamiseen; neljäs perinteiden ja menneisyytemme tuntemiseen; viides taiteen kykyyn muuttua taiteen ulkopuolisten asioiden symboloijaksi ja viimeinen taiteen alkuperäisyyteen, joka saattaa olla jopa itseisarvoista.

Vaikka taide ilmentäisi useita ihmisille tärkeitä arvoja, on aina olennaista kysyä: ”Miksi valtion tulee puuttua siihen, mitä taiteiden sektorilla tehdään?” Kysymykseen vastausta etsiessään John O'Hagan (1998) asettaa lähtökohdaksi todellisuuden, jossa ihmiset eivät ole valmiita maksamaan kulttuuripalveluistaan täyttä hintaa, vaikka joidenkin tahojen mukaan hyötyvät taiteista niin suuresti. Sen pohjalta hän jakaa argumentit 1) julkishyödyke-, 2) informaation epätasa-arvo- ja 3) jakeluongelmauottuvuuksien ympärille. Ensimmäistä hän kutsuu nimellä *non-privat benefits*, joka viittaa julkishyödykkeeseen, eli yli yksilön heruviin hyötyihin. O'Hagan huomioi, että taiteissa tämänkaltainen hyöty voi olla huomattavasti yleisempää kuin muilla aloilla, joilla markkinatkin operoivat. Lisäksi hän jakaa tämän ensimmäisen julkishyödykeuottuvuuden selventävästi neljään argumenttien julkishyödykeominaisuuksien perusteella. Nämä neljä alaluokkaa ovat a) kansallisen identiteetin, sosiaalisen koheesion ja kansallisen maineen hyödyt, b) yhteiskunnallisesti kriittisten ja luovien taidetöiden kehittymisen hyöty, c) taidemahdollisuuksien säilyttämisen hyöty nykyisille ja tuleville sukupolville sekä d) ekonomiselle sektorille heruvat hyödyt ja taiteen yhteisöä kehittävä luonne. (O'Hagan, 1998, 21–65.)

O'Haganin (Emt, 21–50) kolmijaon kaksi jälkimmäistä luokkaa perustuvat markkinoiden toimintatapojen vaaroihin. Näiden luokkien argumentti valtion puuttumiselle taiteisiin on kohentaa niitä jakautumisen seurauksia, jotka aiheutuisivat liiallisesta luottamuksesta markkinoiden toimintasynteesiin. Informaation epätasa-arvoulottuvuus (*information failures*) (2) tarkoittaa yksinkertaisesti informaation kulkemista epätasaisesti yhteiskunnassa. O'Haganin informaatio-käsite sen sijaan on monitahoisempi. Se tarkoittanee laajasti kansalaisille jakautuvia resursseja, sillä hän viittaa muun muassa rahan liikkumattomuuteen tietyillä toimijoilla (emt, 48), kuten myös eriarvoisiin koulutusmahdollisuuksiin (emt, 50). Jakeluongelmauottuvuuden (*distributional issues*) (3)

O'Hagan (emt, 48) kuitenkin korottaa taiteiden kannalta merkittävämmäksi, sillä se kätkee alleen kaikki taiteiden jakelulliset seuraukset markkinaehtoisessa toiminnassa, joita pyritään korjaamaan mm. tekijänoikeus- tai jälleenmyyntilaeilla.

O'Haganin teoriassa huomioidaan hyvin niin kansalaiset, taiteilijat, yhteiskunta kuin talouden sektorikin, mutta hänen kolmijakonsa ei jakaudu autonomisuuskysymysten mukaisesti taiteen- ja muiden kenttien päämääriä linjaten, mikä tämän tutkimuksen ongelma-asettelussa olisi käytännöllisempää. Siksi teen alla tähän tutkimukseen sopivamman julkisten tukien perustelu- ja kritiikkijaon, joka jättää O'Haganin teoriaa kapeakatseisemmin huomioitta tuki- ja resurssiviidakon eri muodot, mutta luo ehkä selvemmän tilan autonomisen taiteen ja yhteiskunnallisen toimijuuden painopisteen selvittämiseksi orkesterilaitoksen asemaa kysyttäessä. Luokittelun olen luonut enemmänkin mahdollisista perustelu- ja kritisointitavoista kuin todellisuudessa esiintyneistä. Jaottelua on selventämässä sanallisten selvitysten perässä taulukko (nro 2).

Taiteen julkisten tukien perustelut, tai vastakohtaisesti kritiikit, viittaavat joko (A) *taiteeseen* tai (B) *taiteen ulkopuolelle*. Taiteeseen viittaavat perustelut jakautuvat kahtia *taiteen itseisarvoiksi perusteluiksi* (A 1) tai *-kritiikeiksi* (A -1) sekä *taiteen toisarvoiksi perusteluiksi* (A 2) tai *-kritiikeiksi* (A -2) Taiteen itseisarvoisissa perusteluissa nähdään taide itsessään tarpeellisena, kun taas taiteen toisarvoisissa perusteluissa viitataan taiteen sisällön sijasta esimerkiksi henkilöinstituution toimintaan. Taiteen *ulkopuolisia perusteluita* (B 1, B 2, B 3 ja B 4) kutsutaan meriittihyödykeargumenteiksi tai joissain tapauksissa ulkoisvaikutuksiksi (esim. Tohmo, 2002, 27), jotka perustelevat yhteisöllisten ja yksilöllisten hyötyjen kautta. Näistä kaikki ovat ymmärrettävästi samalla taiteen toisarvoisia perusteluita. Vastaavasti *taiteen ulkopuolelle viittaavia kritiikkejä* (B -1, B -2, B -3 ja B -4) esiintyy kuten taiteeseen viittaaviakin.

A 1) *Taiteen itseisarvoiset perustelut* ovat ”taiteenylistäjien” käyttämiä, kuten Jaana Luttinen (1997, 102) vastaavasta retoriikasta sanailee. Perustelut kulkevat taiteen omin kriteerein ja syyksi julkistuille riittää jo sekin, että taide on itsessään tärkeää. Taidetta tulee silloin tukea yksinkertaisesti siksi, koska kaikkea hyväksi ja tärkeäksi koettua tulee yhteiskunnassa tukea. Taiteen itseisarvoiksi perusteluiksi lukeutuvat myös kaikki ne argumentit, joissa taide nähdään ihmisyydelle ominaisena ja siten tarpeellisena. Perusteluita käyttävät taiteen oman kentän toimijat, kuten tutkimuksen

luvussa 4.2.2 myöhemmin selviää.

A -1) *Taiteen itseisarvoisia kritiikeitä* ei juuri kulttuurin taloustieteellisessä kirjallisuudessa esiinny. Tämä kategoria huomioisi kuitenkin ne kriittiset arviot, joissa esitettäisiin taiteen olevan kokonaisuudessaan ihmisen olemisen kannalta turhaa.

A 2) *Taiteen toisarvoiseksi perusteluiksi* voidaan laskea kaikki ne, joissa julkisia tukia perustellaan siksi, että taiteilijat ja taidelaitokset kykenisivät keskittymään taiteen tekemiseen ja esittämiseen. Tähän kategoriaan sisältyvät esimerkiksi maininnat, joissa esitetään taidelaitosten pitkäjänteisen toiminnan tarvitsevan tukia. Kevin V. Mulcahy (1982, 34–55) kutsuu näitä ekonomisiksi argumenteiksi ja esittää niissä tuotavan julki kulttuuri-instituutioiden hauraus kilpailutaloudelle mm. työvoimamaksujen, yleisön rajallisen määrän, korkeiden työvoimakulujen ja riskiarvioiden vaikeuden vuoksi.

A -2) *Taiteen toisarvoiset kritiikit* esittävät julkistuet siinä valossa, että ne vähentävät taiteen mahdollisuutta yksityisrahoitukseen. Timo Tohmo (2002, 24–25) huomauttaa, että kriittinen argumentti ei ole täysin mielivaltainen, sillä eräät tutkimukset ovat osoittaneet tämän suuntaisen ilmiön ulkomaisissa taideorganisaatioissa todeksi. Julkisia tukia on moitittu lisäksi taiteen autonomian menetyksestä, taiteiden museoitumisesta ja keskinkertaisuuden leviämisestä tukijärjestelmän keskittyessä laajaan taidekentän avustamiseen (emt).

Taiteen ulkopuolisissa perusteluissa ja kritiikeissä erotan neljänlaista linjaa: *Yhteiskuntaan viittaavat* (B 1 ja B -1), joiden paino on yhteiskunnan hyödyssä tai kokemassa haitassa, *talouden sektoriin viittaavat* (B 2 ja B -2), joiden mukaan talouden sektori hyötyy tai kokee haittaa, *yksilöihin viittaavat* (B 3 ja B -3), jotka esittävät yksilöiden saavan suoraa hyötyä tai kokevan suoraa haittaa sekä *yksilöihin holhoavasti viittaavat* (B 4 ja B -4), joissa yksilöt hyötyvät tai kokevat haittaa ymmärtämättään tai eivät ainakaan kykene ilmaisemaan halukkuuttaan taiteen julkiselle tukemiselle tai taiteen aiheuttavan haittaa. Kummassakin yksilöihin viittaavissa perusteluissa yksilöt tarkoittavat mahdolliseen yleisöön kuuluvia yksilöitä sillä rajauksella, että taiteen tekijät kuuluvat taiteeseen viittaaviin perusteluihin ja kritiikkeihin tähdätessään taiteen ylläpidollisiin seikkoihin. Taiteen ulkopuoliset perustelut ovat kaikki siinä mielessä taloudellisesta perspektiivistä lausuttuja, että niissä kaikissa esiintyy yhteys hyötyyn tai kannattavuuteen, jotka Throsby (2001, 19–23) mainitsee

kyseisen perspektiivin arvokatsantokannaksi.

B1) Tässä jaottelussa yhteiskunta ei redusoidu yksilöiksi, vaan yhteiskunnan hyödyt perustuvat niihin lisäarvoihin, joita yhteiskunta voi yhteisönä saada taiteilta. William J. Baumolin ja William G. Bowenin (2001, 382-383) listaamissa julkisten tukien perusteluissa yhteiskunnalle positiivisia vaikutuksia ovat kansalaisten taiteen kautta saama maine ja status sekä se, että julkishyödykkeenä taide hyödyttää joka tapauksessa useampaa kuin yhtä henkilöä. Viimeinen argumentti ei toisaalta sinfoniaorkestereiden kohdalla toimi, sillä orkesterit soittavat pääosin suljettujen ovien takana, jolloin orkesterit voisivat yhtä hyvin toimia yksityisinä yhtä ihmistä varten. Tämän vuoksi viimeiselle argumentille ei päde myöskään se Tohmon (2002, 29) lisäämä jatkoperustelu, että ”jos yksilöä ei voi sulkea pois hyödykkeen hyötyjen nauttimisesta, yksityinen myyjä ei voi pakottaa kuluttajaa maksamaan hyödykkeen tuottamisesta aiheutuvia kustannuksia”. Sen sijaan Tohmo (2002, 31–32) mainitsee taiteen perintöarvon, sosiaalisen yhteisyyden lisääntymisen ja taiteen roolin taiteellisten innovaatioiden kasvualustana, mitkä ovat mahdollisia myös orkesterilaitoksen kohdalla.

B -1) Mediakeskusteluissa yleinen argumentti taidelaitosten julkisia tukia vastaan tuntuu olevan taidelaitosten viemä rahaosuus muilta yhteiskuntasektoreilta. Baumol ja Bowen (2001, 371) kuitenkin huomauttavat, etteivät julkiset sektorit kilpaile välttämättä samoista tuloista. Jos rahoitusta lisätään jollakin toisella yhteiskuntasektorilla, voidaan kulttuurimäärärahoille keksiä uusia julkisia lähteitä. Ja vaikka kulttuurimäärärahat pienenisivätkin, eivät ne kulje automaattisesti sille sektorille mille argumentoijat sen haluaisivat kulkevan. Yhteiskunnalle koituu tappioksi lopulta myös se, että julkiset tuet heikentävät luovuutta taiteilijoiden pitäytyessä tuetuiksi tiedetyissä taidemuodoissa (Tohmo, 2002, 25).

B 2) Taiteellisista innovaatioista, joita taide synnyttää, hyötyy yhteiskunnan lisäksi taloudellinen sektori. Tohmo (2002, 31–32) esittää varsinkin massamedian ottavan ideoita korkeakulttuurin ja amatöörikulttuurin keksinnöistä. Lisäksi taidetapahtumista hyötyvät lähialueiden yritykset (emt) ja toki kulttuuritapahtumista työllistyneet yritykset. Taloudellisen sektorin hyödyksi voidaan lukea myös, että jollei julkinen sektori ylläpitäisi esimerkiksi orkesterilaitosta, ei paikallisilla yrityksillä olisi

mahdollisuutta käyttää orkestereita imagonsa rakentamisessa tai järjestää asiakastilaisuuksia konsertteihin.

B -2) Selvästi useammin kuin julkisten tukien hyötyjä taloudelliselle sektorille nostetaan esiin julkisten tukien haitalliset ulkoisvaikutukset vapaalle markkinataloudelle. Julkisten tukien vääristämä kilpailutilanne ja pienten toimijoiden huono tilanne suurten taidelaitosten vierellä mainitaan herkästi (Baumol ja Bowen, 2001, 375; Tohmo, 2002).

B 3) Taiteesta aiheutuviin yksilöiden suoriin hyötyihin kuuluvat argumentit ihmisten elämänlaadun parantumisesta, taiteen yhteyksistä itseluottamuksen ja taitojen kehittymiseen sekä elämisen rikastumisesta (emt, 31–32). Taiteen julkinen ylläpito nähdään lisäksi keinona, jonka avulla myös omat perheenjäsenet pääsevät halutessaan taidepalveluista osalliseksi (Baumol ja Bowen 2001, 384). Mulcahyn (1982, 33–55) kokoamissa perusteluissa tämä kategoria jakautuu sosiaalisiksi ja koulutukselliseksi argumenteiksi, jotka painottavat ennen kaikkea kulttuuripalveluita käyttävien parempia työelämämahdollisuuksia, taideyleisön yhä demokraattisempaa sosioekonomista rakennetta sekä taiteen kehittävyttä. Samoin Mulcahy (emt) mainitsee koulutuksen määrän lisäyksen myötä lisääntyvän kulttuuriaktiivisuuden ja siten sosiaalisen nousun mahdollisuudet, mikä taas osoittaa kulttuuripalveluiden tarpeen päiväkotij- ja kouluikäisille. Taidekasvatuksen tukeminen lisää myös mahdollisuuksia sellaisille taiteellisesti lahjakkaille yksilöille, jotka ilman julkista taidekoulutusta eivät löytäisi paikkaansa yhteiskunnasta.

B -3) Sen osoittaminen, että julkisesti tuetuista taiteista olisi jollekin yksilölle suoraa haittaa, lienee vaikeaa. Ei ole siis yllätys, ettei tähän kategoriaan kukaan teoreetikko näytä löytäneen kriittisiä argumentteja.

B 4) Tämä kategoria edustaa ilmiötä, jossa nähdään yksilöiden kokevan taiteesta hyötyä ymmärtämättään, tai ainakaan he eivät kykene ilmaisemaan halukkuuttaan taiteen julkiselle tukemiselle. Jälkimmäisellä tarkoitan argumentteja, joissa huomioidaan lasten ja nuorten puuttuminen julkisrahoituksesta päättävistä päätäntäelimistä (esim. Baumol ja Bowen, 2001, 379–380). Jos kuitenkin lapset ja nuoret haluavat myöhemmässä iässä ymmärtää taiteita, tulee niihin oppia jo lapsesta

asti. Ensiksi mainitsemani ulottuvuus sitä vastoin tekee kategoriasta tietyllä tapaa paradoksaalisimman. B3 ja B4 ulottuvuuksia pyörittelemällä saadaan aikaiseksi argumenttimallit, joiden mukaan taidetta tukisi tukea liki kaikissa tapauksissa: 1) Taidetta tulee tukea, jos yksilöt ymmärtävät taiteen olevan heille hyväksi. Argumentti on siten selvä, että toki taidetilaisuuksien suuri yleisömäärä legitimoitaisi taiteiden määrärahat. 2) Jos yksilöt eivät ymmärrä, että taide on heille hyväksi, tulee sitä tukea, jotta he joskus voisivat sen ymmärtää (vrt. Tohmo, 2002, 27). 3) Taidetta tulee tukea, koska ostohalukkuus ei ilmaise sitä, ymmärtävätkö yksilöt että taide on heille hyväksi. Kaikilla ei vain ole yhtäläillä rahaa kulutettavaksi taiteisiin. Tosin myös tästä syystä taiteiden tukeminen koituu parempituloisten hyödyksi. (Baumol ja Bowen, 2001, 379.) 4) Taidetta tulee tukea siksikin, että vaikka ostohalukkuus olisikin tukihalukkuuden kanssa samansuuntainen, ei ihmisillä välttämättä ole riittävästi tietoa käyttäen yhteiskunnan ja markkinoiden palveluita oikein, vaan tekevät itseään ja yhteiskuntaa ajatellen huonoja päätöksiä (Tohmo, 2002, 27).

Kategorioista on vielä syytä mainita, että ainoa vaihtoehto kritisoida yksilön kannalta taiteen tukia olisi osoittaa taide yksilön kannalta hyödyttömäksi tai jopa haitalliseksi. Haitallisuuden osoittaminen yksilöille olisi kuitenkin hyvin vaikeaa. Hyödyttömyyden suhteen tässä argumentointitavassa tulevat tieteenfilosofian huomioimat ongelmat esteeksi: On helpompi perustella että jotakin on kuin ei ole (esimerkiksi on helpompaa etsiä heinäsuovasta neula kuin perustella pitävästi, ettei sitä ole siellä). Kaikki edellä esitellyt perustelut julkistuen puolesta viittaavat tavalla tai toisella tukien positiivisiin vaikutuksiin tukien saajille, yhteisöille tai yksilöille. Mahdollisuutena olisi argumentoida myös esimerkiksi siten, ettei raha ole keneltäkään pois tai ettei taiteesta ole tiettävästi kenellekään haittaakaan. Samoin kritiikeissä huomioidaan yllättävän usein taiteiden kärsivän tuista. Mahdollisuutena olisi kumota perusteluita sanomalla, ettei tuista ole mitään hyötyä jollekin sektorille. Tästä taidetukien argumentoinnille ongelmallisesta ilmiöstä johtuen myös kategoria B -4, johon kuuluisivat argumentoinnit taiteen hyödyttömyydestä tai haitoista yksilöille siten, etteivät yksilöt kykene huomaamaan tai saati ilmaisemaan sitä, on tyhjä. Kategoria B 4 kuitenkin osoitti, että hyvin paradoksaalisetkin argumentit ovat täysin valideja julkistukien perusteluissa.

TAULUKKO 2. Autonomisuutta ja yhteiskunnallista toimijuutta painottava julkisten tukien perustelu- ja kritiikkijako

	TAITEESEEN VIITTAAVAT A
Itseisarvoiset perustelut 1	A1 Tuki tarpeellinen, koska taide itsessään tarpeellinen
Itseisarvoiset kritiikit -1	A-1 Tuki tarpeeton, koska taide itsessään Tarpeeton
Toisarvoiset perustelut 2	A2 Tuki tarpeellinen, koska taide tarvitsee taiteen päämäärään sitoutuneita tekijöitä, jotka tarvitsevat tuen.
Toisarvoiset Kritiikit -2	A-2 Tuki tarpeeton, koska taiteilijat eivät tarvitse tukea tai se on heille ja taiteelle jopa haitaksi.

	TAITEEN ULKOPUOLLELLE VIITTAAVAT B
Yhteiskuntaan viittaavat perustelut 1	B1 Tuki tarpeellinen, koska yhteiskunta hyötyy taiteista.
Yhteiskuntaan viittaavat kritiikit -1	B-1 Tuki tarpeeton, koska taide ja/tai tuet aiheuttavat yhteiskunnalle haittaa.
Talouden sektoriin viittaavat perustelut 2	B2 Tuki tarpeellinen, koska taide ja/tai tuet hyödyttävät talouden sektoriakin.
Talouden sektoriin viittaavat kritiikit -2	B-2 Tuki tarpeeton, koska taide ja/tai tuet haittaavat talouden sektorin toimintaa.
Yksilöihin viittaavat perustelut 3	B3 Tuki tarpeellinen, koska taide hyödyttää yksilöä ja yksilöt tietävät sen.
Yksilöihin viittaavat kritiikit -3	B-3 Tuki tarpeeton, koska taide aiheuttaa haittaa tai ei hyödytä yksilöä ja yksilöt tietävät sen.
Yksilöihin holhoavasti viittaavat perustelut 4	B4 Tuki tarpeellinen, koska taide hyödyttää yksilöä, mutta kaikki yksilöt eivät tiedä sitä tai kykene ilmaisemaan halukkuuttaan taiteen tukemiselle.
Yksilöihin holhoavasti viittaavat kritiikit -4	B-4 Tuki tarpeeton, koska taide ei hyödytä yksilöä tai taide jopa aiheuttaa haittaa yksilölle, mutta yksilö ei ymmärrä sitä tai kykene ilmaisemaan sitä.

Summauksena perustelu- ja kritiikkijaotteluun voidaan autonomiaulottuvuuksien suunnasta todeta, että taiteeseen viittaavat perustelut ja kritiikit, eli kategoria A, kuuluu näkemykseen, jossa taide on yhteiskunnassa autonominen alue, joka toimii omilla kriteereillään ja laeillaan. Kattegoria A ei siten huomioi ollenkaan taiteen ja taidetukien vaikutuksia yhteiskunnan muuhun toimintaan, vaan kohdistaa retoriikkansa suoraan taiteenkentän diskursiiviseen, normatiiviseen ja funktionaaliseen autonomiaan. Organisatorinen autonomia ei kokonaisuusautonomian suhteen ole kovinkaan merkittävä, mikäli se sallii muut autonomisuuden ulottuvuudet, kuten tutkimuksessa aiemmin on selvitetty. Itseisarvoisten ja toisarvoisten alaluokkien ero on, kyseenalaistetaanko tai vahvistetaanko koko taiteen tarpeellisuus vai pelkästään taiteen tekemisen tukimallit. Taiteen ulkopuolinen kategoria B kyseenalaistaa taiteenkentän autonomian ainakin sillä saralla, että se päästää taiteen tukia arvottamaan myös taiteen ulkopuoliset seikat, kuten muiden sektoreiden edut tai taantumät. Taiteen ulkopuolisissa perusteluissa tai kritiikeissä hyöty- tai haittanäkökulma saattaa kohdistua taiteiden lisäksi tukeen.

4.2 Virallisen kulttuuripolitiikan ja orkesterilaitoksen antama asema orkesterilaitokselle

Vaikka eduskunta on viime kädessä päättämässä orkesterilaitoksen tukien jatkuvuudesta, ei eduskunnalla ole kulttuurilaitoksista virallista kantaa. Myöskään hallitus ei ole ohjelmassaan huomioinut merkittävästi kulttuuria ennen 1990-luvun puoliväliä, jolloin tietoyhteiskunta-ajattelu sekä taiteiden ja kulttuurin taloudellinen ja työllistävä vaikutus kiirivät poliittisesti tärkeiden ja korostettujen asioiden listalle (Kangas ym, 2002, 34–35). Vaikka hallitusohjelmat usein sisältävät kulttuuripoliittisen osion (emt), näkyvät kulttuuripoliittiset linjat vain pintapuolisesti hallitusohjelmissa, kun taas tarkemmin niitä hahmotellaan Valtioneuvoston periaatepäätöksissä taide- ja taiteilijapolitiikasta. Hallitusohjelma (2003) tai Taide- ja taiteilijapoliittinen periaatepäätös (2003) eivät kumpikaan ole varsinaisia julkistukien legitimoititekstejä, mutta niiden retoriikoissa annetaan ne tavat, joiden mukaan eri taidealoihin Suomessa virallisesti suhtaudutaan

kunakin aikana. Suomen valtion virallisen kulttuuripolitiikan osalta olen ottanut analysoitavaksi Matti Vanhasen vuoden 2003 hallitusohjelman ja Taide- ja taiteilijapoliittisen ohjelman pohjalta valmistellun taide- ja taiteilijapoliittisen periaatepäätöksen (2003).

Suomalaisen orkesterilaitoksen sisältä nousevia suoria perusteluita omille julkisille tuilleen on vaikea löytää. Syynä tähän voi pitää ainakin sitä, että orkestereiden saamat lakisääteiset tulot ovat melko vakaat ja kauaskantoiset, jolloin perusteluita ei tarvitse esittää. Toinen, edelliseen tiukasti liittyvä argumentti on Heiskasen (1994, 9) esiin tuoma: siirtyminen kansallisen kulttuuripolitiikan prototyyppiin keskittyvästä kulttuuripolitiikasta hyvinvointivaltiolliseen kulttuuripolitiikkaan, siirryttiin ideologiaan, jossa myös taiteilijoille ja taidelaitoksille kuului tuki ilman suurempia perusteluita. Taiteilijat hyväksyivät muutoksen Heiskasen (emt) mukaan hyvin, mutta apurahapolitiikka koki aiempaa suurempaa kritiikkiä.

Tähän tutkimukseen olen valinnut orkesterilaitoksen äänitorviksi kolme Kalevi Ahon kirjallista tuotosta ja yhden kirjoituksen Erkki Salmenhaaralta. Ahon kaksi kirjoitusta on Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n toimintakertomusten osioita ”Puheenjohtajan katsaus” (vuosilta 2004 ja 2005). Niistä kumpikin on sivun mittainen. Kolmas kirjoitus taas on ”Tarvitaanko orkestereita?” Ahon kirjasta Taide ja todellisuus (1997). Ahon vuodesta 2000 jatkunut puheenjohtajuus Suomen Sinfoniaorkesterit ry:ssä oikeuttaa olettamaan, että Ahon ajatukset sinfoniaorkestereista ovat orkestereiden ja yhdistyksen laajasti hyväksymiä. Kirjoitus on liki 50 sivua pitkä, joista yli 40 sivua koostuu ohjelmistovalintaan ja -politiikkaan kohdistuvasta pohdinnasta. Siksi suurin osa viittauksista rajautuu kyseisen kirjoituksen alkuosaan, jossa ytimekkäästi esitetään näkemyksiä orkesterien tarpeellisuudesta ja tehtävistä. Neljäs, eli Salmenhaaran (1990) teksti löytyy Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n juhla-julkaisusta ja on siten myös oletettavasti orkesterilaitoksen ajatusmaailman mukainen. Sekin on otsikoitu teemaan sopivasti: ”Tarvitaanko sinfoniaorkesteria?”. Lisäksi mukana on Rondo-Classicassa marraskuussa 2006 ilmestynyt Tero-Pekka Henellin haastattelu (kirjoittajana Kimmo Lilja), jonka tehtävä on selvittää Ahon ja Salmenhaaran orkesterilaitoksen asemasta luomaa kuvaa.

Tässä yhteydessä on vielä hyvä muistuttaa, ettei varsinaista konkreettista toimijaa nimeltä ”orkesterilaitos” ole olemassa. On kuitenkin hyvin järjestäytynyt, vahvasti julkisesti

tuettujen orkestereiden verkosto, joka on mm. perustanut itselleen etuja-ajavan ja toimistaan viestivän järjestön, Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n. Tutkimuksen kuva orkesterilaitoksen omista suuntauksista ja näkemyksistä pohjaa pitkälti tämän järjestön antamiin ja julkaisemiin tilastoihin sekä kirjoituksiin.

Tekstien analyysivälineenä käytän luvussa 4.1 esittämäni jaottelua taiteisiin ja taiteen ulkopuolelle viittaaviin perusteluihin ja niiden alaluokkiin. Jaottelun kautta ei kyetä selittämään todellisia yhteiskuntaan heruvia hyötyjä, mutta istuttamalla tekstejä kyseisiin kategorioihin saadaan ulos niitä painopisteitä, jotka eri yhteiskuntasektorit kokevat kunakin aikana tarpeellisiksi huomioida kulloisillakin perusteilla ja samoin voidaan avata orkesterilaitoksen yhteiskunnalliseen asemaan kulloinkin vaikuttavia asenneilmapiirejä.

Näin tiukkarajaisessa analyysivälineessä on toki aina se ongelma, etteivät aineistot välttämättä tyhjenny täysin valmiisiin jaotteluihin. Ongelma on tämä tutkimuksen aineiston kanssa siinä mielessä oleellinen, etteivät aineistot ymmärrettävästikään kulkeneet analyysivälineen jaotteluiden mukaisesti senkään vuoksi, ettei mikään teksteistä ollut varsinaisesti orkesterilaitoksen asemointitekstiksi kirjoitettu. Hallitusohjelmassa (2003) ja Valtioneuvoston periaatepäätöksessä taide- ja taiteilijapolitiikasta (2003) on paljon tekstimateriaalia, josta ei todennäköisesti olisi millään analyysimetodilla saanut irti orkesterilaitoksen asemointia koskevia perusteluita tai kritiikkejä. Samoin Kalevi Ahon puheenjohtajan katsaukset (2004 ja 2005) ovat täysin toisiin tarkoituksiin kirjoitettuja. Siitä huolimatta ne edustavat uudempaa, orkesterilaitosta tavalla tai toisella asemoivaa aineistoa, minkä vuoksi ne ovat analysoitavassa aineistossa mukana. Sen sijaan Salmenhaaran (1990) kirjoitus ”Tarvitaanko sinfoniaorkesteria?” tai Ahon (1997) kirjoittama kappale ”Tarvitaanko orkestereita?” hänen kirjassaan ”Taide ja todellisuus” olisivat voineet aueta syvemmin esimerkiksi diskurssianalyysin avulla, joka siis keskittyy analysoimaan puhumisen tapoja välineinä saada asioita tapahtumaan (Eskola ja Suoranta, 2000, 196). Eskola ja Suoranta (emt) sekä Jokinen ja Juhila (1991, 35) kuitenkin kirjoittavat, ettei diskurssianalyysiä käytettäessä tutkijalla ole tekstin suhteen sisällöllisiä jäsennyksiä tai esioletuksia vaan teoreettinen peruskäsitteistö nousee tutkimusaineistosta, joita myöhemmin selitetään teorioilla ja aiemmalla tutkimuksella. Tutkimukseni on kuitenkin alusta lähtien ollut hyvin teorialähtöistä. Sen lisäksi katsoin tarvitsevani tietynlaisen esioletuksen taiteen talousteorioiden pohjalta jakamaan aineistoa tutkimusongelman mukaisesti autonomisuuden ja yhteiskunnallisen toimijuuden raameihin. Nämä seikat

huomioiden aineiston analyysivälineenä toimii taiteen talousteorioiden pohjalta tekemäni jaottelu, jonka tarkemmat määrittelyt löytyvät taulukon selventämänä siis luvusta 4.1. Tämän jaottelun kautta orkesterilaitoksen käyttämää retoriikkaa on helppo suhteuttaa myös Suomen virallisen kulttuuripoliitiikan orkesterilaitosta asemoivaan tekstuuriin.

4.2.1 Orkesterilaitoksen aseointi virallisissa kulttuuripoliittisissa teksteissä

Vaikka Matti Vanhasen hallitusohjelmassa (2003) taikka Valtioneuvoston periaatepäätöksessä taide- ja taiteilijapolitiikasta (2003) ei puhuta suoraan orkesterilaitoksen roolista yhteiskunnassa, viitataan myös orkesterilaitokseen puhuttaessa laitostaiteista ja yleisemmin taiteista. Varsinkin silloin kun käsitteenä on kulttuuripalvelut, painotetaan taidelaitosverkoston tärkeyttä. Ilmiö korostuu jopa siinä määrin, että periaatepäätöksen kohdassa 9 mainitaan: *”Luovan hyvinvointiyhteiskunnan rakentamisessa korostuu julkisen sektorin yhteinen vastuu edellytysten luomisesta kansalaisten kulttuurisille peruspalveluille. Tämä edellyttää, että: Taidelaitosverkoston ja sen kehittämisen edellytyksiä vahvistetaan...”*

Silmiinpistävää taide- ja taiteilijapolitiittisessa periaatepäätöksessä on kuitenkin se, että puhuttaessa kulttuurista innovatiivisissa yhteyksissä siirrytään käyttämään laitostaiteiden sijasta yleiskäsitteitä tai sanasynteesejä, kuten ”taiteellinen osaaminen”, ”luova osaaminen” tai ”kulttuuriala” (kohdat 14–19). Ilmeisesti laitostaiteiden roolia nyky-yhteiskunnan joustavana luovuusresurssina ei nähdä kovinkaan suurena.

Taiteen itseisarvoisiin perusteluihin (A 1) ei hallitusohjelmassa tai periaatepäätöksessä viitata ollenkaan. Sen sijaan taiteen toisarvoiset perustelut (A 2) näkyvät Vanhasen ensimmäisessä hallitusohjelmassa mm. siinä, että vähäiset sananparret taiteista ja kulttuurista sisältävät ajatuksen kulttuuri- ja taidelaitosten toiminta- ja kehitysedellytysten ”turvaamisesta” koko maassa (Hallitusohjelma, 2003, 26). Mulcahyn (1982, 34–38) hauraina esittämät kulttuuri-instituutiot, joiden ongelmaista rahoitusloukkua myös Baumol

ja Bowen (2001) osoittavat, ottavat hallitusohjelmassa (2003, 25–26) ”kulttuurilaitosten ja -palvelujen” muodon; ikään kuin tukemisen arvoisena ei nähtäisi korkeatasoista taidetta, vaan pikemminkin itseisarvon saavuttaneet taidelaitokset. Silti sama hallitusohjelma (emt) kaipaa Suomeen ”luovuusstrategiaa” ja haluaa ”panostaa digitaaliseen sisällöntuotantoon”. Mikäli taidelaitosten koettaisiin pärjäävän yhteiskunnassamme omillaan, ei laitosten toimintaa tarvitsisi erityisesti turvata jonkin vahvemman puristuksissa. Virallisten linjausten taiteen toisarvoiset perustelut voidaan siis kiteyttää termiin *taidelaitosten turvaaminen*.

Enemmän kuin taiteisiin viittaavia perusteluita (A) Vanhasen hallitusohjelmassa ja periaatepäätöksessä on taiteen ulkopuolelle viittaavia perusteluita (B). Yhteiskunnan hyötyihin viittaavia perusteluita (B1) esiintyy taide- ja taiteilijapoliittisessa periaatepäätöksessä usein. Suorin viittaus on periaatepäätöksen kohdassa 32, jossa mainitaan, että taiteen ”taloudellisista perusedellytyksistä” tulee huolehtia, ”jotta taide voi parhaiten toimia luovan hyvinvointiyhteiskunnan kehittämisessä”. Taidelaitosverkoston kehittämistyön kautta pyritään myös demokraattisempaan sosioekonomiseen rakenteeseen, sillä palvelut nähdään ”kulttuurisina peruspalveluina” (kohta 9).

Yhteiskunnallisten perustelujen (B 1) ulottuvuuteen kuuluvat maininnat yhteiskunnan hyötymisestä suorasti yhteiskuntana tai yhteiskunnan rakenteina. Yhteiskunnan hyötymiseen voidaan viitata lisäksi puhumalla yhteisön positiivisten ominaisuuksien lisääntymisestä taidetukien avulla. Taiteellisen luovuuden ja innovatiivisuuden nähdään kehittävän rajaamattomasti yhteisöä (Valtioneuvoston periaatepäätös taide- ja taiteilijapolitiikasta, 2003, kohta 32). Toisaalta periaatepäätöksessä huomioidaan myös tarkennetusti ”kulttuurisen monimuotoisuuden” ja ”vähemmistökuulttuuritarpeiden” turvaaminen, elinympäristön estetisoiminen sekä ”työttömien ja muutoin työelämän ulkopuolella olevien taidetarpeet” (kohdat 6-7 ja 11–12).

Periaatepäätöksen esille nostamat erityishuomiot taiteen yhteisöä kehittävästä voimasta näyttävät kriittisessä valossa siltä, kuin taidetta yritettäisiin taivuttaa sosiaalityön välineeksi. Tuntuu kuin taide olisi liian jäykkä ja itsepäinen sektori uudistukselliseen hyötykäyttöön, kuten taloudellisten voittojen kasvattamiseen tai lääketieteellisiin yhteyksiin (vrt. ”terveyttä kulttuurista”, periaatepäätöksen kohta 13). Yhteiskunnan

hyötymisen huomioivia perusteluita leimaakin näkemys *taiteesta yhteiskunnallisten ongelmien ratkaisijana*.

Kulttuuri taipuu abstraktina ja rajaamattomana paremmin todellisen yhteiskunnallisen luovuuden välineeksi kuin taide. Taide kuitenkin kuuluu kulttuuriin, ja jos se onnistutaan valjastamaan taloudellisten innovaatioiden kyydittäjäksi, ei vaatimuksissa kainostella. Talouden sektorin hyötymistä painottavat taiteen julkistukien perustelut (B 2) esittävät alueellisia määrärahoja ”taide- ja kulttuurialan hankkeille” ennen muuta sillä perusteella, että ”kulttuuri on mahdollisuus ja voimavara alueiden kehittämisessä” (emt, kohta 17). Toki alueiden kehitys on yhteiskunnallinenkin hyöty, mutta puhe mahdollisuuksista ja voimavaroista viittaa enemmänkin imagollisiin seikkoihin, ja siten taloudellisiin kuin alueen yhteisön hyötymiseen. Pelkkänä yhteisön hyötynä taide ei välttämättä antaisi alueille aihetta määrärahoihin, mutta viittaamalla yhteiskunnallisiin ryhmittymiin sosiaalityön ulottuvuuksin taide näyttäytyy ehkäpä keinona säästää rahaa alueellisten budjettien toisesta laidasta.

Jos esteettistä elinympäristön kehitystä painottavissa, yhteiskunnan hyötymiseen viittaavissa perusteluissa lähtökohtana oli taiteilijoiden ammattitaito, joka ”on otettava prosessiin mukaan jo suunnitteluvaiheessa” (emt, kohta 12), vaihtuu talouden retoriikassa taiteen kenttä passiiviseksi resurssiksi, josta toiset ammattilaiset ammentavat todellista yhteiskunnan hyvinvointia. Periaatepäätöksessä puhutaan suoraan ”taiteen soveltavasta käytöstä” ja taiteesta ”taloudellisena resurssina”(emt, kohdat 1 ja 11-13), ja muutenkin taiteen kentän yhteistyö elinkeinoelämän kanssa saa näkyvän tilan periaatepäätöksen kokonaisuudessa. Periaatepäätöksessä ei kuitenkaan painoteta niinkään yhteistyötä, vaan ”taiteilijoiden käyttämistä yritystoiminnassa” (emt, kohta 15). Samoin taiteen soveltava käyttö määrittää mainintoja taidekoulutuksesta (emt, kohta 27), mikä antaa olettaa, että suomalaiset tulevaisuuden taiteilijat kasvavat jo opiskeluaikoina kiinni talouselämän tavoitteellisuuteen. Taiteen roolia talouden sektorin hyötyjä esiin nostavissa perusteluissa yhdistää määre *taide passiivisena talouden resurssina*.

Talouden sektori on perinteisesti ollut se, mille julkiset tuet ovat näyttäneet taloudellisten voittojen jarruna. Ehkäpä juuri siksi talouden kohdalla viralliset tekstit vaihtavat tarkasti kohteeseensa viittaavista sanoista mielikuvapolitiikan puolelle tuottaen

mielikuvissa taipuvia sanoja, kuten luovuus tai kulttuurin sisällöntuotanto.

Yksilön suoriin hyötyihin nojaavia perusteluita (B 3) lausutaan periaatepäätöksessä vähän. Taide- ja taiteilijapoliittisen periaatepäätöksen (2003) ensimmäisessä kohdassa viitataan perustuslakiin kirjattuihin mahdollisuuksiin ”itsensä kehittämisestä” ja ”sivistyksellisistä perusoikeuksista”. Tukia perustelevat myös maininnat eri yhteiskuntaryhmien kulttuuritarpeista, jotka esitin jo yhteiskunnan hyötyihin viittaavien perusteluiden kohdalla. Samoin kuin nämä, myös kulttuurin terveysvaikutuksista kertovat kohdat voidaan lukea kuuluviksi yksilöidenkin suoriin hyötyihin.

Virallisten tekstien maininnat yksilöistä korvataan kansalaisuustermein, jolloin kulttuurin osalta korostuvat juuri kansalaisten oikeudet. Periaatepäätöksen (2003) kohdassa yhdeksän sanotaan: ”Luovan hyvinvointiyhteiskunnan rakentamisessa korostuu julkisen sektorin yhteinen vastuu edellytysten luomisesta kansalaisten kulttuurisille peruspalveluille.” Sen jälkeen selvitetään edellytykset edellisen toteutumiseksi, huomioidaan taiteen kenttä kattavasti taidelaitosverkostoista kulttuuritapahtumiin, muttei mainita kertaakaan uudistuksellista kulttuuriteollisuutta tai sisällöntuotantoa. Innovatiiviset osat kulttuurisektorista kuuluvat siis taloudelle ja hieman yhteiskunnallekin, mutta yksilöt omaavat yhä perinteisen taidetarpeensa, joka tyydyttyy parhaiten taidelaitosten tuottamien palveluiden kautta. Ilmiö korostuu entisestään niissä perusteluissa, joissa taide nähdään yksilölle hyötynä, mutta yksilö ei ymmärrä sitä, tai ainakaan kykene ilmaisemaan myönteistä kantaansa tuille (B 4). Nämä perustelut ovat lasten tarpeet huomioivia ja niissä korostuu ennen kaikkea taideopetuksen perustelu, joka tehdään moraalisisilla argumenteilla: Tärkeinä nähdään ”lasten ja nuorten luovien kykyjen, tunne-elämän ja kulttuurisen ymmärryksen” kehittyminen (emt, kohta 4). Taiteen tärkeydestä yksilölle kielii myös se, että taidetta tulee opettaa kaikille lapsille ”yhteisinä oppiaineina”, jotta jokaisella olisi ”tarpeellinen taideaineiden opetus” turvattuna (emt). Kummassakin yksilöön viittaavassa perustelukategoriassa merkittävänä esiintyy perinteinen henkisiä ominaisuuksia kehittävä laitostaide (ei kulttuuri), johon yksilöllä on oikeus.

Valtioneuvoston periaatepäätös taide- ja taiteilijapolitiikasta (2003) sisältää toteutuksen kannalta myös joitakin ongelmakohtia. Mirja Liikkanen (1994, 11) ilmentää tutkimuksessaan kulttuuripolitiikan seuraavan tiukasti taidemaailman hierarkkisuutta ja

laatunäkemyksiä esitellessään saman kulttuuripolitiikan mahdottomuuden tukea sekä institutioitunutta ja taidemaailman sisältä lähtevää että ihmisten arkikulttuuria painottavaa yleisöpolitiikkaa. Liikkanen esittää, että samalla kun taide irrottautui porvarillisesta historiastaan siirtyen eksperttiyden ja ammattimaisuuden riveihin, tulivat kamppailut hyvästä taiteesta ja ammattilaisuudesta osaksi taiteilijoiden tukijärjestelmää. Jos väylä taiteilijaksi ja taiteeksi olisi helppo, olisivat tuet tietyiltä toimijoilta vaarassa. Periaatepäätöksessä pyritään kuitenkin mm. taiteen kentän uusiutumiseen (kohta 22) ja ”uransa alussa olevien pääsemiseen paremmin kiinni ammatilliseen toimintaan” (kohta 30). Nämä molemmat tavoitteet söisivät leipää institutionalisoituneilta taiteilta ja taiteilijoilta, kyseenalaistaisivat ammattitaiteilijoiden rivistön.

Kansanomaisuuteen ja kansankulttuuriin kulttuuripoliittiset perustelut nojaavat vieläkin. Suomi on Mirja Liikasen (1994, 12–13) mukaan rakennettu yhden kielen ja kulttuurin maaksi ja historiallisista syistä suomalaiset myös arvostavat kansakunnan yhtenäisyyttä vahvistavia ja kansanvaltaisuutta korostavia teemoja taiteissa. Vaikka valtioneuvoston vuonna 2003 hyväksytty periaatepäätös painottaakin taiteiden itseilmaisullisuuden ja ihmisen luovan työn itsearvoisuuden lisäksi taidetta ”yhteiskunnallisena ja taloudellisena resurssina”, halutaan myös ”pysyvät kulttuuriset arvot” tunnustaa kulttuuripoliittisina tavoitteina (kohta 1). Kansallista kulttuuria ei kuitenkaan entis-aikojen tapaan enää kulttuuripolitiikassa korosteta. Heiskasen (1994) toteamus kansallisen prototyypin vahvistamisen ja uusintamisen siirtymisestä suomalaisen kulttuuripolitiikan historiaan kielii ainakin sitä, että taide- ja taiteilijapoliittinen periaatepäätös (2003) pyrkii pikemminkin monikulttuurisuuteen ja kansainvälisyydessäkin painottuvat ”markkinaperusteiset taiteen vientiedellytykset” (kohta 29) kansallisen kulttuuriviennin sijasta. Samoin Heiskasen (1994) arvailut uudesta kulttuuripoliittisesta linjasta, jonka sisältö kehittyi ”yhteiseurooppalaisessa ohjauksessa” ja katsoo vahvasti Suomen ulkopuolelle, näyttää käyneen toteen. Silti vanhempi suuri linja, hyvinvointivaltion kulttuuripolitiikka, näyttäytyy ammattimaisen taidetoiminnan ja palveluiden saavutettavuuden parantamisen päämäärin (Valtioneuvoston periaatepäätös taide- ja taiteilijapolitiikasta, 2003, kohdat 8-9 ja 20–23).

Virallisissa teksteissä taidelaitokset ovat poissa muodista silloin, kun puhutaan yhteiskunnallisissa tai taloudellisissa perustelu-ulottuvuuksissa. Taidelaitosten julkistuksia

pitävät virallisessa puhunnassa yllä yksilöiden tarpeet ja oikeudet, jotka tyydyttyvät parhaiten laitostaiteen kautta. Taidelaitosten vahva toiminnallinen ennalta-arvattavuus ja julkistukien tarve eivät ehkä tee laitoksista sitä mielikuvapolitiikan veturia, joka kehottaisi yksityiset toimijat työskentelemään taidelaitosten välinein kohti luovaa, kansainvälistä ja muutoksiin vastaavaa menestysyhteiskuntaa. Siitä huolimatta, ettei aineiston teksteissä olekaan varsinaisia kulttuuritukien kritiikeitä, näkyvät ulossulkevuudet ja tukien kohdennukset juuri näiden retoristen valintojen kautta, joita sekä hallitusohjelma että taide- ja taiteilijapoliittinen selonteko pitävät sisällään.

4.2.2 Orkesterilaitoksen asemointi orkesterilaitoksen omissa teksteissä

Salmenhaaran ja Ahon perusteluita sinfoniaorkestereiden olemassaololle erottaa yksi oleellinen jako: erilainen syvyys orkesterilaitoksen olemassaolon argumenteissa. Salmenhaara paneutuu tietoisesti parissa argumentissaan myös niihin perusteisiin, jotka ovat taiteen itseisarvoisuuden takana. Vaikka taiteen itseisarvoisissakin perusteluissa orkesterilaitos nähdään jonkin toisen päämäärän (taiteen) välineenä, pohtii Salmenhaara näiden varsinaistenkin päämäärien olemassaolon tarpeellisuutta. Tällöin orkesterilaitoksen tarpeellisuus määrittyy sen kautta, ovatko varsinaiset päämäärät tarpeellisia. Monesti nämä perustelut kysyvät jollain tasolla ihmisyyden olemusta ja ovat luonteeltaan yksilöön keskittyviä.

Itseisarvoisissa perusteluissa Salmenhaara (1990, 45) aloittaa asettamalla vastakkain adornolaiset kiistakumppanit: esteettisen ja kaupallisen intressin. Hän toteaa, että ”taidemusiikki palvelee ja suuntautuu kohti esteettistä intressiä, viihdemusiikki kohti kaupallista intressiä”. Myöhemmin hän jatkaa selvittäen: ”Kysymys ’tarvitaanko sinfoniaorkesteria’ on siis itse asiassa osa laajempaa kysymystä ’tarvitaanko esteettisiä arvoja’.” (Emt.) Salmenhaara listaa ohimennen myös ”itseisarvoisen elämänsisällön” olevan ”kaupallisen massakulttuurin paineessa” tarpeellisen ja orkesterilaitos ilmeisestikin tyydyttää tämän tarpeen. Kaupallisen ja esteettisen intressin yhteistyö on Salmenhaaran (1990, 48) mukaan joskus mahdollista, vaikkakin kaupallinen intressi kadottaa pidemmän päälle orkesteri-instituution ”elävän, moninaisuutta tutkivan hengen.”.

Autonomisuusulottuvuuksin suorimmin itseisarvoisista argumenteista viittaa Salmenhaaran (1990, 48) kirjoituksen loppukaneetti: ”Sinfoniaorkesteria tarvitaan yksinkertaisesti siksi, että se on ainoa instituutio, joka voi toteuttaa sille uskotun tehtävän: sinfonisen musiikin loputtomien rikkauksien tuomisen yhä uusien ja uusien kuulijoiden ulottuville.” Salmenhaaran voi tulkita näkevän sinfoniamusiikin yhteiskunnassa itsenäisenä päämääränä, ja orkesterilaitoksen ainoana mahdollisena instituutiomuotona, jolla kyseinen päämäärä saavutetaan.

Taiteen toisarvoisia perusteluita (A 2) esittävät sekä Salmenhaara että Aho. Niissä julkisia tukia perustellaan siksi, että orkesterilaitos kykenisi keskittymään taiteelliseen toimintaansa. Ahon perusteluista saa sellaisen kuvan, että orkesterimusiikin tason säilyttäminen vaatii varoja ja taso ilmenee medianäkyvyytenä. Aho kirjoittaa vuonna 2004: ”Kaikkein innostavinta on ollut kuitenkin huomata se, että orkesterisoiton taso on Suomessa edelleen jatkuvasti kohoamassa . . . Uutiskynnyksiä ovat ylittäneet jo vuosien ajan Keski-Pohjanmaan kamariorkesterin ja Lapin kamariorkesterin upeat suoritukset.” Myös Salmenhaara (1990,46) löytää kirjoituksessaan taideinstituution päämääräksi jatkuvasti korkeampaan suoritustasoon ja sisällölliseen monipuolisuuteen pyrkimisen.

Taiteen toisarvoisissa perusteluissa viitataan orkesterin tehtäviin taiteellisten visioiden välikätenäkin. Aho (1997, 88–89) näkee orkesterilla tällä saralla ainakin kaksi tehtävää, joissa orkesteri osoittaa kyvykkyyttään: säilyttää perinnettä ja jatkaa esitystraditiota sekä tulkita musiikin keinoin nykyaikaa. Tulkinnan tulee olla myös nykyaikaista ja orkesterilaitos haluaa olla siinä mukana. Aho (emt) toteaaakin, että ”klassis-romanttisen ohjelmiston esitykset vertautuvat koko ajan lukemattomiin toinen toistaan parempiin äänilevytulkitointeihin”. Silti Aho (2004) kaipaa tukia vajaanmittaisten orkestereiden täydentämiseksi, koska se ”mahdollistaisi myös levytystoiminnan”.

Orkesterilaitoksen suhtautuminen tallenteisiin on kaikkiaan ristiriitainen. Yhtäällä kulttuuriteollisuuden tuotteet nähdään elävän musiikin kilpailijana ja tukia orkestereille perustellaan voimattomuudella taistella kaupallista kulttuuriteollisuutta vastaan. Toisaalla orkesterit ovat itse tuottamassa kilpailevia kulttuurituotteita, ja niiltä myös kaivataan vireää levytystoimintaa. Esimerkiksi Salmenhaaran (1990, 46–47) tekstistä löytyy perättäisiltä sivuilta kommentit: ...”sähköinen tallenne ei voi koskaan korvata sitä ainutkertaista

elämystä, jonka musiikin elävä esitys tarjoaa.” sekä ”Se tarjoaisi melko koskemattoman maaperän myös orkestereiden levytystoiminnalle, jonka toivoisi jatkuvasti aktivoituvan.”.

Orkesterilaitoksen puhettavat taiteen toisarvoisissa perusteluissa vetävät moneen suuntaan. Vaikuttaa siltä, että orkesterilaitos sivistyksen eturintamana on nykyajan teknologisen ja talouskehityksen uhri. Orkesterilaitoksen tulee kuitenkin ottaa osaa tähän kehitykseen taiteellisin päämäärin ja vaatia tukia orkesterien kamppaillessa vajaamiehityksen ja mediateollisuuden ikeen alla.

Orkesterilaitos voisi ottaa sen kannan, ettei sillä ole mitään intressiä selittää tarpeellisuuttaan muiden kuin taiteelliseen toimintaan osallistuvien osapuolten, eli taiteen, taiteentekijöiden ja yleisön näkökannasta. Kuitenkin orkesterilaitos toimii julkisena instituutiona yhteiskunnassa, jossa mm. medianäkyvyys määrittää yleisömääriä (ks. Heiskanen, 2001, 88). Yleisöt taas kuuluvat taiteellisen toiminnan sisälle jopa legitimoiden taiteellisen toiminnan tarpeellisuutta, jolloin esimerkiksi orkesterilaitoksen imagollista julkikuvaa on pohdittava jatkuvasti. Orkesterilaitoksen on otettava osaa mielikuvapolitiikkaan yhtä lailla kuten edellisessä luvussa valtion kulttuuripoliittisten linjausten laatijoidenkin.

Esimerkkinä orkesterilaitoksen mielikuvapolitiikasta toimii kaupunginorkestereiden trendi muuttaa nimeään paremman imagon omaavaan. Muun muassa Tero-Pekka Henell aloitti kautensa Turun kaupunginorkesterin intendenttinä muuttamalla orkesterin nimen Turun filharmoniseksi orkesteriksi (Lilja, 2006, 8). Kaupunginorkesteri vaikuttaa ilmeisesti liikaa vanhakantaiselta laitosorkesterilta. Turun filharmoninen eli musiikkia rakastava orkesteri vielä kuulostaa hyvältä suomen kieleltä, mutta orkesterilaitoksen mielikuvapolitiikan useat muut jäsenet ovat sortuneet kummallisiin sanayhdistelmiin. Esimerkiksi Lahden kaupunginorkesterin takinkääntö Sinfonia Lahdeksi muistuttaa kyllä hienosti Lahden kaupungin hyväntahtoisuudesta sinfoniamusiikkia kohtaan, mutta nimi voitaisiin paremmalla suomen kielellä lausua myös Otavan musiikkitiedon (1997, 391) käännösten mukaisesti ”yhteensointi Lahti” tai ”syklistä muotoa oleva, korkein ja vaativin orkesterisävellyksen laji Lahti.

Orkesterilaitokselle selvästi ominaisempia olemassaolon ja tukien retoriikassa ovat taiteen itseisarvoiset ja toisarvoiset perustelut (A 1 ja A 2) sekä yksilön hyödyllä perusteleminen

(B3 ja B4). Kuitenkin yhteiskunnan hyötyihin viittaamista (B 1) esiintyy myös jossain määrin. Se on siksi odotettavaakin, että vaikka rahoittajalle tuleva hyöty on aina ylimääräistä sivutuotetta taiteen tekemisen ohella, on sen tuottaja ehkä ainoa väylä yhteiskunnalle saavuttaa tämä hyöty. Orkesterilaitoksen kannalta näiden hyötyjen osoittaminen yhteiskunnalle voi olla elintärkeääkin, tosin Heiskanen (2001, 98) huomauttaa, etteivät valtionosuusjärjestelmään päässeet laitokset putoa järjestelmästä kuin äärimmäisen taitamattomuuden tai taloudellisen virhearvioinnin vuoksi. Orkesterilaitoksen oikeutuksiin kuuluvat oleellisesti kuitenkin kansalliseen kilpavarusteluun liittyvät viittaukset. Jos muille kansallisuuksille juuri orkesterimusiikin taso on käypää valuuttaa kansakunnan kehityksen osoittimena, on Suomen hyvin vaikea lähteä kaatamaan näitä arvostelustandardeja. Salmenhaara (1990, 46) julistaakin suoraan: ”Jos Suomi aikoo esiintyä kansainvälisen tason kulttuurimaana, sillä on oltava kansainvälistä tasoa edustavia orkestereita.” Aho (2004, 2) huomauttaa Suomen saamasta myönteisestä julkisuudesta kirjoittaen: ”Kansainvälinen lehdistö kirjoittaa siitä, että Suomi on noussut yhdeksi orkesterikulttuurin kiinnostavimmista ja innovatiivisimmista maista koko maailman mittakaavassa.” Vaikka siis ”orkesterin tärkein yleisö on oman paikkakunnan yleisö”, kuten Aho (1997, 88) maalailee, ei orkesterin riittävää tasoa määritä niinkään paikallisen yleisön tyytyväisyys vaan kansainvälinen palaute.

Orkesterilaitoksen edustajat tietävät paikkansa kansainvälisten vertailuiden valuuttana: Kansainvälisyyteen viitataan kirjoituksissa sillä painotuksella, että orkesterilaitos on jo kansainvälisesti oma itseisarvonsa, ja sillä saralla Suomen kulttuurielämä tulee joka tapauksessa arvioiduksi. Salmenhaara (1990, 46) selvittää, että paikallinen orkesteritoiminta ”rikastuttaa samalla maan orkesteritoiminnan kokonaisuutta”. Sen vuoksi Salmenhaara myös haluaa vaatia paikallisorkestereilta rohkeampaa ja määrätietoisempaa itsenäisen profiilin kehittämistä. Ikään kuin orkesterilaitos osoittaisi tarpeellisuutensa myös täyttämällä tehtävänsä projektissa, jossa Suomelle luodaan iloiset ja moniulotteiset kulttuurikasvat.

Kansainväliseen menestykseen viittaaminen on siinäkin mielessä orkesterilaitokselle tuottavaa, että kansakunnalle tuleva imagohyöty on myös kansalaisten, eli yksilöiden käytettävissä. Kansainvälinen menestys ylittää helposti uutiskynnyksen, jolloin yleisöön kuulumattomatkin kansalaiset saavat osansa orkesterilaitoksen palveluista. Raflaavan nimen omaava kaupunginorkesteri mielletään ehkä osaksi kansainvälisyyttä ja nykyaikaista

kulttuurin voittokulkua, mikä entisestään lisää kansalaistenkin ylpeyttä orkesteristaan ja siten yhteisöllisyudentunnetta. Yhteiskunnan hyötyyn viittaavia perusteluita voisikin kutsua imagollisiksi ja yhteisöllisyyttä lisääviksi.

Viittaaminen talouden sektorin orkesterilaitoksesta saamiin hyötyihin (B 2) on suomalaiselle orkesterilaitokselle vierasta. Sitä ei ole tarvittu yksinkertaisesti siksi, että orkestereille varmemmat tuet ovat tulleet julkiselta sektorilta, jolloin talouden sektorille pökkurointi on saanut rauhassa jäädä syrjään. Ahon ja Salmenhaaran teksteissä mainintoja talouden sektorin hyötymiseen ei ole. Orkesterilaitoksen kannattaisi kuitenkin uhrata aikaa talouden sektorin hyväksynnän voittamiselle. Heiskanen (2001, 98) muistuttaa taidelaitosten tarvitsevan myös kunnan tukea, ja kunnilla onkin Heiskanen mukaan laitoksista ”ylivalta”. Orkesterien sidonnaisuuden tiettyyn paikkakuntaan Aho (1997, 88) kyllä huomioi, mutta hänkin vain yleisön kannalta. Ahon (1997, 88) mukaan orkesterin perustehtävät taiteellisten visioiden lisäksi ovat ”yleisön, kuulijoiden viihdyttäminen henkisesti rikastuttavalla, syventävällä tavalla” ja paikkakunnan yleisön tarpeisiin vastaaminen. Aho (emt, 88–89) huomauttaa, ettei orkesterien ole helppo täyttää perustehtäviään sähköisten medioiden kilpaillessa yleisöstä. Kunnille merkityksellistä on kuitenkin kunnan alueella toimivan elinkeinoelämän viriiliys, muutoin kunta on auttamatta heikosti pärjäävien joukossa. Esimerkiksi Tero-Pekka Henell (Lilja, 2006, 9) valittelee kulttuurilaitosten oloa tukalaksi nykytilanteessa, jossa useassa kaupungissa ”todellisia kulttuuripäättäjiä ovat sellaiset väliportaan virkamiehet, joita kaupungin visiot ja kulttuuristrategiat eivät sido millään tavalla. . . . päätöksiä tehdään puhtaasti poliittisin perustein.” Henellin elegiasta löytyy suora silta Richard Floridan (2002) teorian elinkeinoelämää eteenpäinvievistä luovista luokista, jotka eivät ole kiinnostuneita jähmeistä laitostaiteista. Jos orkesterilaitos kykenisi perustelemaan tarpeellisuutensa talouden sektorinkin kannalta ja astumaan ulos laitosmaisuudestaan, olisi se paremmin myös kunnallisten julkisten tukien arvoinen.

Orkesterilaitoksen viitteitä talouden sektorin hyötymiseen leimaa autonomisuusnäkökulma: orkesterilaitos ei halua osoittaa talouden sektorille hyötyjä taloudellisten, vaan oman kenttensä keinoin. Talouden välineeksi heittäytyminen selvästikin ujostuttaa orkesterilaitoksen toimijoita. Taloudellisia hyötyjä (esimerkiksi orkesterilaitos imagonrakentajana) uskalletaan esittää kuitenkin silloin, jos hyödyt eivät ole vaikuttaneet mitenkään orkesterilaitoksen alkuperäisiin taiteellisiin suunnitelmiin. Esimerkiksi Henellin

haastattelussa (Lilja, 2006, 8-9) Turun kaupungin vastahankaisuutta orkesterinsa taiteellisia hankkeita kohtaan ihmetellään muun muassa sillä perusteella, että Sinfonia Lahden levytystoiminta on ollut imagollisesti Lahden kaupungille kultasuoni.

Toisarvoisia yksilön hyötyyn viittaavia perusteluita (B 3 ja B 4) Ahon ja Salmenhaaran kirjoituksissa on useita. Yksilön suoraan hyötyyn (B 3) ja yksilöiden tietämättään hyötymiseen (B 4) viittaamiset kietoutuvat osin jopa ristiriitaiseksi verkoksi, jossa on todellakin vaikea osoittaa orkesterilaitoksen tarpeettomuutta. Kuten jo edellä esitin, mainitsee Aho yhdeksi sinfoniaorkesterin tehtäväksi paikkakuntalaisen yleisön, ”jonka eri tarpeisiin on pystyttävä vastaamaan.” (1997, 88). Samassa kirjoituksessa hän kuitenkin painottaa orkesterin yleisökasvatustehtävää, jossa tavoitteena on ”yleisön ennakkoluulojen poistaminen, uteliaisuuden ja henkisen aktiivisuuden herättäminen ja samalla kuulijoiden musiikillisen yleissivistyksen laajentaminen.” (Aho, 1997, 91). Aho kokee tärkeäksi siis yleisön suunnasta luettavan tarpeiden tyydytyksen, mutta yleisön tarpeet eivät saisi olla erilaiset kuin orkesterilaitoksen haluamat. Salmenhaaran (1990, 47) toteamus selittää paradoksin siten, että vaikka ”nimekäs johtaja, suosikkisolisti, ja turvallisen tutut standarditeokset luultavasti on parhaiten pureva resepti”, ei siihen saa tyytyä, sillä ”orkesterilaitoksen kehittämislähtökäsitteet katoavat kaikki näköalat”. Orkestereilla on Salmenhaaran (emt) mukaan myös vastuu ihmisten kulttuurikasvatuksesta. Orkesterilaitoksen näkemys yleisöstään onkin humanismin kuluttamista. Vaikka yleisön tuleekin pysyä Liikkasen (1994, 11) sanoin pelkkänä yleisönä, jottei ammattikunta kasvaisi liian suureksi, tulisi yleisönkin pyrkiä omassa roolissaan yhä korkeatasoisempiin suorituksiin.

Kirjoituksissa esiintyy useita muitakin näennäisesti mahdottomia tapoja perustella yleisöllä orkesterilaitoksen tarpeellisuutta, tukia ja olemassaoloa. Kuten Mirja Liikkanen (1994,11) artikkelissaan ilmaisee, ovat taidelaitosten julkisten tukien perustelut yhtä aikaa yleisön paljoudella ja yleisökadolla aivan luontevia. Aho (2005, 2) mm. kirjoittaa:

”Mitä suurempiin taiteellisiin tavoitteisiin joku kunnallinen taidelaitos on yltänyt ja mitä suurempi osa sen tuloista on tullut muualta kuin julkisen tuen piiristä, sitä enemmän monien kunnallisten päättäjien logiikan mukaan kunta voi vähentää omaa tukeaan kyseiselle taidelaitokselle. Kuntien tulisi toimia tietenkin aivan päinvastoin. Jos joku orkesteri on yltänyt huikkeisiin taiteellisiin tavoitteisiin ja ehkä samalla onnistunut kasvattamaan myös omarahaosuuttaan, tämä pitäisi ilman muuta palkita sillä, että kunnan avustus orkesterille kasvaisi.”

Ahon logiikan mukaisesti siis taidelaitos tarvitsee tukia jos yleisö ei löydä

taidetilaisuuksiin, mutta jos suosio on suuri ja orkesterin itse hankkimat tulot kasvavat, tulisi siitä palkita vielä avokätisemmin. Eli kun yleisö on huomannut orkesterilaitoksen palveluista heille aiheutuvan hyödyn, tulisi tukia jakaa toiminnalle sen perusteella runsaasti.

Huomioitavaa Ahon kommentissa on vielä se, että hän perustelee orkesterin suosion taiteellisilla ansioilla, vaikka hän toisessa kirjoituksessaan (1997, 91) toteaa: ”Mitä itse esitettäviin sävellyksiin tulee, on selvää, että orkesterien on soitettava teoksia yleisön jo tuntemilta ja rakastamilta säveltäjiltä, joita uudestaan kuullakseen kuulijat haluavat tulla konserttiin.” Ahokin siis tiedostaa sen minkä Salmenhaara selväsanaisesti kirjoituksessaan (1997, 47) esitti. Eniten yleisötuloja tuovat tutut ja turvalliset esittäjät ja ohjelmistot. Kuitenkaan Aho ei mainitse näitä avuja orkesterin taloudellisen kannattavuuden parantajina, vaan juuri huikeat taiteelliset tavoitteet. Ahon mielipide onkin hieman kärjistäen se, ettei yleisö löydä konsertteihin julkisten tukien vähyyden vuoksi. Hän tuumaa ”Puheenjohtajan katsauksessa” vuonna 2004:

”Maamme musiikkielämälle olisikin erittäin merkityksellistä, että vajaanmittaiset orkesterit pääkaupunkiseudun ulkopuolella saataisiin kasvatetuiksi valmiiksi, jotta konserteissa soitettava musiikki saataisiin ilman kohtuuttomia avustajakustannuksia soimaan siltä kuin orkesterin pitää soida. Mikäli näin tapahtuisi, seurauksena olisi taatusti heti myös yleinen yleisömäärän kasvu.”

Ehkäpä Ahon valinnat perusteluissa olivat taiteen ulkopuolisten perusteluiden palauttamista orkesterilaitokselle ominaisempiin taiteeseen viittaaviin perusteluihin. Tällä hän ehkä haluaa viestiä kulttuuripolitiikan päättäjille, etteivät sinfoniaorkestereiden ja nykyajan kilpailuyhteiskunnan tavoitteet voi olla samat, vaikka yhteiskunnan päättäjät monesti vaalivatkin sen suuntaista retoriikkaa. Esimerkiksi Jarmo Mäkinen tuo julki tutkimuksessaan ”Baumolin tauti ja sinfoniaorkesterit” (1999) myös suomalaisia orkestereita vaivaavan tuottavuusongelman, joka antaa orkesterilaitokselle aiheen kysyä julkisten tukien perään. Orkesterit nimittäin kuuluvat yhteiskunnan tuotantosektorilla niihin aloihin, joissa tuottavuutta on mahdotonta jatkuvasti nostaa. Samalla kun monet muut alat ympärillä kasvattavat jatkuvasti tuottoaan, nousee yhteiskunnassa hintataso, palkat, vuokrat jne. Tällöin orkesterilaitos painii jatkuvasti talousongelmissa ja varsinainen toiminta eli taiteen tekeminen kärsii. (Mäkinen, 1999.)

Ahon ja Salmenhaaran tekstien yleisvireessä orkesterilaitoksen olemisen tavoista painottuu idealistinen kuva palvelevasta orkesterilaitoksesta: orkesterilaitos ei palvele itseään vaan

yleisöä, taiteilijoita ja taidetta. Aho toteaa (1997, 95):

”Orkesterilaitoksen tarpeellisuutta ei voi perustella sillä, että yleisön pitää saada kuulla Suomessa Mozartia, tai Beethovenia, koska Mozartia tai Beethovenia saa halutessaan kuullakseen ylenpalttisesti myös radiosta ja levyiltä. Sen sijaan tarpeellisuuden voi perustella esimerkiksi sillä, että yleisölle on annettava mahdollisuus kuulla tässä maassa sävellettyä uutta musiikkia, koska sitä ei välttämättä saa kuulla missään muualla maailmassa.”

Toisaalla hän kokoaa (1997, 89): ”Esittäjien tehtävänä on vain palvella esitettävää musiikkia mahdollisimman hyvin.”

Yleisön on kuitenkin syytä taipua taiteen ja taiteilijoiden kulloinkin painottamaan orkesterilaitoksen ulottuvuuteen. Aho antaa palautetta sekä Radion Sinfoniaorkesterille mahdollisesti huonosta ohjelmistopolitiikasta että RSO:n yleisölle konserteissakäymisen ulkomusiikillisista motiiveista huomioidessaan Radion Sinfoniaorkesterin konserttisali siirron Finlandia-talolta Kulttuuritaloon vähentäneen kuulijajoukkoa kolmanneksella. ”Ehkä konserteista poisjääneelle kolmannekselle konserteissa käyminen on muodostunut vain eräänlaiseksi ulkokohtaiseksi tavaksi ja riitiksi, jolloin ulkonaiset tekijät ovat tulleet orkesterin yleisölle tärkeämmiksi kuin itse kuunneltava musiikki”, kirjoittaa Aho (1997, 93). Taidemarkkinoinnissa näille ulkonaisille tekijöille annetaan kuitenkin suuri painoarvo. Esimerkiksi Hill, O’Sullivan ja O’Sullivan muistuttavat, etteivät kuluttajat osta Kitkat-suklaapatukassa neljää vohvelipötköä suklaakuorrutuksella, vaan mieluummin mainostekstin ”muutaman hetken rentoutuksen”. He asettavat fyysisen ympäristön itse sydäntuotteen jälkeen heti seuraavalle merkittävyyden tasolle, jonka jälkeen taidekokemuksen liittyvät vielä kaksi alempaa tasoa omine ulkotaiteellisine aspekteineen. (Hill, O’Sullivan ja O’Sullivan, 1998, 105–107.) Autonomisuuden vuoksi ei kuitenkaan ole sopivaa käyttää vahvasti ulkomusiikillisia perusteluita ja huomioita. Enintään nämä perustelut tulevat huomaamatta sanotuiksi niissä lauseissa, joissa vedotaan yleisömenestykseen tai vähäiseen kuulujakuntaan. Ainakin jos kulttuurimarkkinoinnin oppaita on uskomisen, vaikuttavat ulkomusiikilliset aspektit yhtä lailla kulttuurituotteen menestykseen kuin varsinainen taiteellinen päätuote.

Yksilön hyötyjä esiin nostavat perustelut näkevät yleisön tarpeet orkesterilaitokselle tärkeinä, mutta vain orkesterilaitoksen itse muotoilemalla sisällöllä. Orkesterilaitos on siis itseisarvoinen taiteen eikä niinkään yleisön palvelijana, sillä toiminnan tulee jatkua, vaikkei yleisö konsertteihin löytäisikään. Mutta se löytävää, ja huomaavaa

orkesterilaitoksen heille aiheuttaman hyödyn, tulee julkisen sektorin palkita taiteen voittokulku tukien kasvattamisella. Syy käymättömyyteen ei ole passiivisessa yleisössä, vaan julkisten tukien vähyydessä, ja passiivista yleisöä ei orkesterilaitoksen retoriikan perusteella varsinaisesti yleisöksi kaivatakaan.

4.3 Yhteenvedo orkesterilaitoksen julkis palveluluonteesta ja asemoinnista virallisen kulttuuripolitiikan linjauksissa ja orkesterilaitoksen mielipiteissä

Vahvasti julkista tukea nauttivaa orkesterilaitosta on oikeutettua tutkia yhteiskunnan tarjoamana julkis palveluna. Silti orkesterilaitoksen julkis palveluluonteen selvittäminen yhteiskuntaan heruvien hyötyjen suhteen on ongelmallista. Orkesterilaitoksen ylläpito, ja siten siis orkesterilaitos, nähdään jollain tapaa joko arvokkaana tai hyödyllisenä. Arvoilla David Throsby (2001, 19–21) esittää viitattavan kulttuurisen ilmiön tiettyihin ominaisuuksiin. Nimesin tämän kategorian orkesterilaitoksen perustelu- ja kritiikkijaottelussa taiteeseen viittaaviksi perusteluiksi ja kritiikeiksi alaluokkina itseisarvoiset ja toisarvoiset perustelut ja kritiikit siitä riippuen, viittaako perustelu tai kritiikki taiteen itsensä arvoon tai arvottomuuteen vai taiteentekemisen tarpeellisuuteen tai tarpeettomuuteen. Hyödyillä Throsby (emt) sanoo viitattavan taloudellisista perspektiiveistä lausuttuihin kannattavuusajatuksiin. Tämän kategorian laajensin perustelu- ja kritiikkijaotteluissa taiteen ulkopuolelle viittaaviksi perusteluiksi tai kritiikeiksi, joissa korostetaan yhteiskunnan, talouden sektorin tai yksilön kokemaa, orkesterilaitoksen ylläpidosta seuraavaa hyötyä tai haittaa. Yksilöiden kokemien hyötyjen tai haittojen toinen perustelu tai kritiikkimalli on jaottelussani ”yksilöihin holhoavasti viittaavat”, joita lausuttaessa viitataan erityisesti lapsiin tai muihin yksilöihin, jotka eivät kykene tiedostamaan tai esittämään kantaansa ylläpidollisissa mielipiteissä.

Vanhasen Hallitusohjelmassa (2003) tai Valtioneuvoston periaatepäätöksessä taide- ja taiteilijapolitiikasta (2003) ei oikeuteta taidetta tai orkesterilaitoksen ylläpitoa taiteeseen viittaavin perusteluin. Throsbyn (2001, 19–21) ajatuksiin voitaisiin yleistää, että virallinen kulttuuripolitiikka ei ole kiinnostunut taiteen arvoista, vaan hyödyistä. Kulttuurilaitokset ja -palvelut tulee tekstien mukaan turvata, mutta taiteen yhteiskunnalliset hyödyt ovat taiteen

kyvyissä ratkaista yhteiskunnallisia ongelmia. Taloudellista, innovatiivista ja aktiivisen toimijan roolia taide, taidelaitokset, taikka orkesterilaitos niiden mukana, eivät saa.

Orkestereista ja taidemusiikista hallitusohjelmassa tai periaatepäätöksessä taide- ja taiteilijapolitiikasta ei puhuta, mutta osana taidesektoria tai taidelaitoksia orkesterilaitoksen voi liittää käytyyn puhuntaan. Taiteilijoita käytetään (sananmukaisesti) yritystoiminnassa siten, ettei taiteella ole muuta annettavaa kuin passiivisena talouden resurssina oleminen. Mieluummin talouden sektorin hyötyihin viitattaessa käytetään joustavampia sanoja, kuten ”kulttuuria” tai ”luovuutta”.

Yksilöiden ei juuri mainita hallitusohjelmassa tai periaatepäätöksessä taiteesta hyötyvän. Yksilöillä on toki kansalaisina oikeus myös taidelaitospalveluihin, joiden hyödyt näkyvät henkisten ominaisuuksien kehittymisinä. Myös tietämättään ihmiset tarvitsevat taidetta, eivät esimerkiksi luovuutta tai kulttuuria, joka näkyy holhoavissa yksilöön viittaavissa perusteluissa.

Orkesterilaitoksen julkis palveluluonne ja se asema, jolle orkesterilaitos taiteiden ja laitostaiteiden osana hallitusohjelmassa (2003) ja valtioneuvoston periaatepäätöksessä taide- ja taiteilijapolitiikasta (2003) sijoitetaan, kiteytyy lähinnä siihen, että laitostaide kehittää kansalaisten henkisiä ominaisuuksia, mutta uudet kulttuurialat yhteiskuntaa ja talouden sektorin tuottavuutta. Kulttuurilaitokset ja -palvelut tulee turvata, mutta uudet kulttuurialat turvaavat suomalaisen yhteiskunnan tulevaisuuden.

Yhteiskunnallista toimijuutta ei niinkään korosteta kansan yhtenäisyyttä tai kulttuurikilpavarustelua taidelaitoksista etsien, vaan peräänkuuluttamalla yksilöiden henkisten ominaisuuksien kasvattamista ja asettamalla taiteet passiiviseksi luovuusresurssiksi. Taidemusiikkikentän autonomisuuspyrkimyksiä tuetaan toisaalta ylläpitämällä taidelaitoksia ja sitä kautta ammattimaisuuden rakenteita, mutta samalla niitä horjutetaan viittaamalla taiteeseen taiteen ulkopuolisin päämäärin, jolloin taidemusiikin elinvoimaiselle kehittämiselle jätetään todella vähän tilaa.

Orkesterilaitoksen mielipiteissä, joita tulkituin kolmen Kalevi Ahon kirjoituksen (1997, 2004 ja 2005) sekä yhden Erkki Salmenhaaran (1990) tekstin kautta, pyritään nostamaan esiin taiteeseen viittaavia perusteluita sekä itseisarvoisin että toisarvoisin näkökulmin. Taiteen itseisarvoisia perusteluita esiintyi vain Salmenhaaran puhunnassa. Ne värittyivät orkesterilaitoksen autonomisen funktion toteamisella ja ihmisyyden pohdinnalla suhteessa taiteen olemassaoloon. Näistä jälkimmäiset viittaavat toisaalta yksilöön, mutta niissä ei oleteta yksilön hyötyvän vaan pikemminkin ymmärtävän taiteen tarpeellisuuden, syvyyden, rikkauten ja pyyteettömyyden. Tämän retoriikan voi olettaa johtuvan autonomiaestetiikan haarautumisesta kahteen, taiteen sivilisoivia ja kasvatuksellisia tehtäviä painottavaan sekä ”taide taiteen vuoksi” -ajatustapaa korostavaan päämuotoon (Sevänen, 1998, 383). Jälkimmäisessä päämuodossa Sevänen (emt) mainitsee olleen näkemykset, että taiteen sisäinen luonne vaatii autonomisuutta ja että autonomisuus korostaa taiteen kykyä lisätä yksilöiden henkistä hyvinvointia. Mikäli siis nämä autonomiaestetiikanmuodot ovat olleet vallalla suomalaisen orkesterilaitoksen toimijoidenkin ideologioissa, viittaavat orkesterilaitoksen asemaa määrittävät puhunnat mieluummin taiteeseen ja yksilöihin kuin yhteiskuntaan tai talouteen.

Taiteen toisarvoisia perusteluita, joissa julkisten tukien syynä on taidetta palvelevan orkesterilaitoksen ylläpito, lausutaan orkesterilaitoksen toimijoiden teksteissä huomattavasti enemmän kuin taiteen itseisarvoisia. Yllättävää kuitenkin oli, että teksteissä ei mainita orkesterilaitoksen tarpeellisuutta yksinkertaisesti taiteentekemisen vuoksi, vaan jäljessä kulki aina joku yhteiskunnallisen menestyksen osoitin tai hyöty, josta onnistuneen taiteenpalvelemisen (ja siten ylläpidon tarpeellisuuden) voi nähdä. Orkesterilaitoksen asema suomalaisessa yhteiskunnassa näyttäytyykin orkesterilaitoksen suunnasta luettuna oman ja taiteen tarpeellisuuden selittelemisenä ja taisteluna tilasta. Tästä esimerkkinä on paradoksaaliseksi muodostuva perusteluviidakko, jossa onnistuminen taiteellisessa työssä luo menestystä, joka näkyy yhteiskunnalle yleisön paljoutena tai medianäkyvyytenä ja hyödyttääkin kansallisen imagon kasvaessa, yhteishengen lujittuessa ja yksilöiden saadessa henkistä ravintoa. Tällöin orkesterilaitos tulee palkita kasvavin julkisin tuin. Mikäli taiteellisessa työssä ei onnistuta, ei menestystä ja hyötyjä heru.

Jatkuva neuvottelu taidemusiikkikentän autonomisuuden ja yhteiskunnallisen toimijuuden välillä ilmenee siinä, että vaikka yhteiskunnan hyötymistä osoitetaan teksteissä toisinaan,

ei talouden sektorin voitoilla suostuta perustelemaan omaa tarpeellisuuttaan, elleivät kyseisen sektorin hyödyt tulleet täysin taiteellisen toiminnan sivutuotteena. Ainoat autonomisuuden säilyttävät perustelukeinot ovat taiteeseen viittaavat perustelut, mikä selittää sen, että yksilöidenkin suotiin orkesterilaitoksen toiminnasta hyötyvän, mutta yksilöiden tarpeiden tuli mukailla orkesterilaitoksen tarjoamia palveluita.

Yhteiskunnallisen toimijuutensa orkesterilaitos kokee yhä kulttuurikilpavarustelun ja kansakunnan rakentamisen roolein. Ahon ja Salmenhaaran teksteissä vahvistettiin orkesterilaitoksen paikkaa instituutiona, joka kykenee vastaamaan kansalliseen kulttuurikilpavarusteluun aseina, jotka kelpaavat kansainväliseen vertailuun. Tämä perustelu kannattelee orkesterilaitosta niin pitkään kuin muu yhteiskunta ajattelee kilpailun tärkeäksi. Jos tärkeät yhteiskunnalliset tahot siirtyvät toiselle kilpailukentälle, ei orkesterilaitoksella enää ole samanlaista roolia vertailuvälineenä.

5. ORKESTERILAITOS JULKISPALVELUNA KANSALAINÄKÖKULMASTA

Kansalaissuunnasta katsottuna määrittelemäni orkesterilaitos eroaa konsertti-instituutiosta siinä, kuka orkesterilaitoksen toiminnasta hyötyy: Orkesterilaitos kuuluu tarkasti ottaen niille, jotka sitä käyttävät eli hyötyvät suoraan sen taiteellisesta sisällöstä. Tämän joukon hyötyjä ovat luvussa 4.1 esitellyt taiteisiin viittaavat perustelut, jotka eivät suoranaisesti heru orkesterimusiikkia kuulevan yleisön ulkopuolelle. Luvussa 5.1 käsitellään sitä, keitä nämä taiteisiin viittaavista perusteluista hyötyvät ovat yleisön suunnasta luettuna, ja millaisilla ominaisuuksilla tämä orkesterimusiikin kuuntelijoiden joukko on varustettu. Konsertti-instituutio sen sijaan sisältää kaikki orkesterilaitokseen ladatut taiteellisten päämäärien ulkopuoliset odotukset ja mielikuvat, joka kansalaisnäkökulmasta katsottuna vastaa varsinaisen yleisön lisäksi sitä joukkoa, joka uskoo näihin odotuksiin ja mielikuviiin, eli arvostaa orkesterilaitosta niiden vuoksi. Näihin seikkoihin keskitytään luvussa 5.2.

Viitasen laatiman Kulttuuripuntari 1999 –tutkimuksen pohjalta selviää, ettei orkesterilaitos herätä kansalaisten keskuudessa vastustusta vaan saa pikemminkin suotuisan vastaanoton. Luvun 5.2 alaluvut johdattelevat niihin kolmeen tekijään, jotka näen orkesterilaitoksen asemoinnissa kansalaissuunnasta erityisen merkittävinä: 1) median osuus mielipiteen muokaajana ja levittäjänä 2) onnistuneen kahden sivistyksen periaatteen istuttaminen Suomeen sekä 3) orkesterilaitos taiteen ja kansakunnan toteemina. Tekijöistä ensimmäistä linjaa tähtikultti ja median kyky tukea kulttuurikenttää useasta suunnasta, toista suomalaisessa koulutuspolitiikassa vaikuttanut hegeliläis-snellmanilainen aatesuuntaus ja kolmatta durkheimilainen ajatusmalli orkesterilaitoksen totemistisesta roolista yhteiskunnassa. Lopuksi luvussa 5.3 käydään vielä lyhyesti läpi vapaa-ajan ja sukupolvierojen suhdetta kulttuuripalveluiden käyttämiseen.

5.1 Orkesterilaitoksen käyttäjistä tuntee diskursiivisen ja normatiivisen säännösten

Konserttitilanteessa orkesterilaitoksen varsinainen yleisö erottuu satunnaisista kävijöistä nopeasti. Sinfoniakonserttien yleisön voi nimittäin taputtamisen perusteella jakaa kahtia: niihin, jotka osaavat taputtaa oikeassa kohdassa ja niihin, jotka eivät. Kummallakaan näistä joukoista ei ole erityisen hyviä biologisia ominaisuuksia kuulla päättyneestä tai soivasta musiikista oikeita taputuskohtia. Ero on kulttuurisessa harjaantuneisuudessa. Toisilla on kokemusta ja tietoa konserteissa vallitsevasta käyttäytymis- ja laatuluokitusnormistosta. Nämä ovat konserttien vakioyleisöä. Väärässä kohdassa taputtavat ovat ehkä ensimmäisiä kertojaan konserteissa, eivätkä kuulu varsinaisesti konserttimusiikin yleisöön. He kuuluvat termistössä luokkaan ei-kävijät.

Kuten jo johdannossakin selvitin, toimii metodologinen määrittely orkesterilaitoksesta taiteellisin päämäärin ja taidemusiikkikentällä neuvoteltavin kriteerein. Tällöin orkesterilaitos palvelee siis toisaalta koko yhteiskuntaa kulttuurisena peruspalveluna ajateltuna, mutta ottaa huomioon eri vakavuudella oman kentän palautetta verrattuna muualta tulevaan. Orkesterilaitos näyttää eri kasvot niille, jotka kuuluvat taidemusiikkikentän sisälle. Jollain tasolla kaikkia kyseisen kentän tuntijoita voi pitää orkesterilaitoksen yleisönä, sillä heillä on kyky arvostella, ymmärtää ja tietää orkesterien toiminnan eri osa-alueet.

Eero Tarasti (2003, 304–307) esittelee kirjoituksessaan musiikin ymmärtämisestä kaksi tapaa: musiikki puhtaasti aistimellisena taiteena ja musiikki kielenä. Aistimellisena taiteena nähtynä musiikki ei vaadi erillistä ymmärrystä, vaikkakin kokemus ja kompetenssi auttavat musiikin hahmottamisessa. Kielenä nähtynä musiikki kysyy tiettyjen musiikillisten seikkojen ymmärtämistä, jotka Tarastin (emt) mukaan ovat muuttuneet aikakaudesta toiseen. Mitä useampia sävellyksen koodeja ja kielioppeja on olemassa, sitä vaikeammaksi niiden omaksuminen ja sävellyksen sisällön ymmärtäminen muotoutuu. Kuitenkin taidemusiikin kuuntelijoilla tulee olla kyky myös taidemusiikkikentän käyttäytymissäännösten oppimiseen. Bourdieun (2002, 65) mukaan orkesterilaitoksen yleisöllä on sellaista kulttuurikompetenssia, joka hankitaan aina suhteessa tiettyyn kenttään, toimii sekä sisäistämisen keinona että markkinoina ja säilyy

hankintaolosuhteidensa määrittämänä. Tämän tutkimuksen sanaston mukaan voitaisiin puhua taidemusiikkikentän normatiivisten ja diskursiivisten ominaisuuksien ymmärtämisestä.

Suomessa sinfoniakonsertit ovat alussa olleet säätyläisten ja porvariston huvia. Minna Helmisen (2007) tutkimuksesta käy hyvin ilmi, keiden kengissä orkesterilaitoksen ensiaskeleet on Suomessa otettu. Helmisen (emt, 26–27) mukaan sekä kaupunkien porvaristo että maaseutujen säätyläistö nostivat musiikkikulttuurin osaksi arkeaan organisoitumalla soitannollisten seurojen ympärille. Porvariston musiikkiharrastus vakiintui ympäri maata nousseiden orkestereiden myötä. Helminen (emt) kuvailee myös Suomen noudattaneen yleiseurooppalaista kehityskulkua siinä, että porvaristosta tuli musiikkikulttuurin ylläpitäjä hovien ja kirkkojen rinnalle. Musiikki yhdistyi osaksi porvariston seurustelukäytänteitä ”jalostaen tapoja ja kehittäen yksilöä oikeaan suuntaan”

Sinfoniamusiikkiin Suomessa liimautunut sivistysleima näkyy kauas: Suomessa konserttikävijän ei tarvitse esittää tuntevansa esimerkiksi nykymusiikkia erottuakseen kouliintuneeksi sinfoniamusiikin ystäväksi. Pelkät orkesterimusiikin kanonisoidut klassikot riittävät. Bourdieulaiseksi kamppailuiden kentäksi suomalainen taidemusiikkikenttä ei siten taivu. Salosen mukaan uuden keskiluokan kulttuurinen pääoma ei riitä sinfoniamusiikin vaatimaan musiikkimakuun, jolloin pelkkä taidemusiikin valitseminen kiinnostuksen kohteekseen takaa kuuluvuuden tiettyyn yhteiskunnalliseen ryhmään. Konserttimusiikkilyleisöltä kaivataan tietynlaisen taustan lisäksi oikeanlaisia yksilöllisiä ominaisuuksia (”taidemusiikillista korvaa”), mikä sulkee pois laajat kansankerrokset taidemusiikkiyleisöstä. (Salonen, 1990, 71–72.)

Ulkomaisissa tutkimuksissa saadut tulokset osoittavat positiivisen suhtautumisen klassiseen musiikkiin korreloivan pääsääntöisesti ylempien statusryhmien kanssa, vaikkakin populaarimusiikki menee yleensä näilläkin ryhmillä kuuntelumieltyyksissä klassisen musiikin edelle (Russell, 1998, 144). Myös Suomessa sinfoniakonserttien kävijät, kuten muutkin niin sanotun korkeakulttuurin harrastajat, kuuluvat yleisimmin korkeammin koulutettuihin ja kaupunkilaisiin (Liikkanen, 2005b, 74). Lisäksi Suomessa sinfoniakonserttien yleisörakennetta tutkineet ovat yksimielisesti vakuuttuneita ja osittain huolissaankin suomalaisen kuulijajoukon naisistumisesta. Konserteissa käyminen näyttää

olevan oopperan ohella yksi vähiten harrastettu kulttuuriharrastus, ja yleensä konserteissa kävijät ovat muidenkin kulttuuripalveluiden aktiivikäyttäjiä. Konserttiyleisön sukupuolijakaumaa on selitetty mm. taiteiden tyttöjä suosivalla perusopetuksen piilo-opetussuunnitelmalla, sekä suomalaisella perinteellä siirtää kulttuuriperintöä naissukupuolen välityksellä seuraaville sukupolville, jolloin tytöt käyvät äitiensä kanssa kulttuuritilaisuuksissa ja isät poikiensa kanssa urheiluharrastuksissa. Silti arvostetuista ja korkealle urallaan päässeistä muusikoista, kuten muistakin taiteilijoista, suurin osa on miehiä. (Liikkanen, 2005b; Mitchell ja Kanerva 2004.) Samoin kapea-alaista konserttiyleisöä tarkasteltaessa on yllättävää, että jonkin instrumentin soittaminen on taideharrastuksista yleisimpiä. Toisaalta soitettavien musiikkilajien kirjo on ajan myötä monipuolistunut. (Hanifi, 2005).

Samoin kuin viihde- ja iskelmämusiikin kohdalla, myös klassisen musiikin konserteissa käyminen on vähentynyt nuoremmissa ikäryhmissä, toteaa Mirja Liikkanen (2005b, 72). Klassinen musiikki kuuluu nykyään mieluummin keski-ikäisten ja vanhempien harrastuksiin. Kulttuuritilaisuuksissa käyvät miehet saavat seurakseen suurimmaksi osaksi perheenjäseniään. Naiset sitä vastoin löytävät kulttuuririentoihin ystävänsä, tuttavansa tai sukulaisensa kanssa. (Liikkanen, 2005b, 68–76.) Yhteensä Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n konsertit vetivät yleisöä Suomessa 614 549 henkeä ja ulkomailla 66 378 henkeä (Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n toimintakertomus, 2005, 25, 29).

Yleisön rooli suhteessa orkesterilaitokseen on kahtalainen: esittämistä ja tekijyyttä arvostetaan – passiiviseksi leimautuvaa – yleisönä olemista korkeammalle ja samalla yhteiskunta pyrkii kasvattamaan jäseniään tietynlaisiksi yleisöiksi (Liikkanen, 2005b, 68). Nobuko Kawashima (2000) on huomionut, että kulttuuripolitiikan laajat yleisökasvatusprosessit pyrkivät saattamaan kaikki yhteiskunnan jäsenet saman, humanismin arvoilla kyllästetyn taidemusiikkimakuihanteen alle, vaikka taidemusiikista kiinnostuneet eroavat yhteiskunnalliselta asemaltaan huomattavasti monista muista yhteiskuntaryhmistä. Kawashiman (2000, 52) tutkimuksesta selviää, että Birminghamin yleisökasvatusprojektin ilmaiskonserttiyleisöä yhdistävä päämotiivi konserttiin tulemiselle oli tautologisesti se, ettei ollut mitään syytä olla tulematta. Yleisön sosioekonomisesta rakenteesta katsottuna yleisö koostui siis ihmisistä, joille sinfoniakonserttiin meneminen ei ole mikään suuri psykologinen kynnys.

Vaikka Suomessa väestö on poikkeuksellisen keskiluokkainen ja vähän sisäisiä erotteluja tekevä (ks. esim. Pietilä, 2006 b, 46), ei sinfoniakonserteista ole kuin marginaaliryhmien harrastukseksi. Lehtihaastattelussa Finlandia-talon vuoropäällikkökin osasi summata vastaukseksi, ettei odottaisi näkevänsä klassisissa konserteissa ”nelivitosta duunarityyppistä miestä” tai ”kiireistä IT-kaveria” (Pietilä, 2006 d). Sama ilmenee numeroina Mirja Liikkasen (2005b, 72) tutkimuksesta, jossa huomioidaan klassisen musiikin konserttien olevan yhä enemmän keski-ikäisten ja vanhempien ihmisten harrastus. Vaikka Jukka Ekholmin (2005, 107) kyselyssä myöhäisessä keski-ikässä olevista vastaajista lähes puolet ilmoitti kuuntelevansa klassista musiikkia, eivät kaikki kuuntelijat ilmeisestikään rikasta kuuntelukokemustaan käymällä konserteissa.

Orkesterilaitoksen ylläpito julkisin varoin palvelee itse taiteesta hyötyvinä vain vähälukuista porukkaa, jolloin ei-kävijät ja muut yhteiskunnan kentät saattavat lausua kriittisiä mielipiteitä verovarojen hukkaanheittämisestä ja kilpailun vääristämisestä. Jos orkesterilaitosta tarkkailee pelkkänä taidetta tekevänä henkilöinstituutioon, ovat sen yleisöt todella vain ne oikeissa kohdissa taputtavat. Orkesterilaitoksella on kuitenkin myös se laajennettu luonne, joka tekee siitä osan suomalaista yhteiskuntarakennetta. Seuraavassa luvussa perehdytään tarkemmin orkesterilaitoksen laajempaan muotoon, konsertti-instituutioon.

5.2 Koko kansan konsertti-instituutio?

Yleensä julkisten taidepalveluiden kävijöiksi luetaan vain ne kävijät, jotka fyysisesti ovat paikalla yleisönä ottamassa vastaan taiteen sanomaa. Itse lukisin kävijyydeksi lisäksi ne toimimisen muodot, joissa tehdään vapaaehtoistyötä taidetilaisuuksien onnistumisen eteen (esimerkiksi Suomessa teatterikerhot, jotka myyvät väliajalla kahvilatuotteita) tai joissa nähdään tietyt julkiset kulttuuripalvelut ylläpitämisen arvoisina. Kutsuttakoon edellä mainittuja nimellä *ylläpitävä yleisömalli*. Yhteiskunnassa on aina niin paljon julkisesti ylläpidettyjä palveluita, etteivät kaikki voi löytää kaikkien asiakkaiksi tai yleisöiksi. Myönteinen suhtautuminen julkisen palvelun ylläpitoon vaikuttaa silti esimerkiksi

orkesterilaitoksen kohdalla mahdollisuuksiin tarjota konsertteja varsinaisille kävijöille tai vaikkapa televisioitavaksi. Näin ollen myös konsertti-instituutio voi olla varsinaisen kävijäjoukon lisäksi heidän, jotka kokevat orkesterilaitoksen tärkeänä yhteiskunnallisena palveluna ilman aktiivista kävijyyttäkin.

Kansalaismielipide koostuu aina sekä siitä osasta kansaa, joka tuntee hyvin mielipiteen aihealueen sekä siitä toisesta kansan osasta, jolle aihealue voi olla hyvinkin kaukainen. Orkesterilaitoksesta puhuttaessa ensimmäinen joukko on sinfoniakonserttien kävijäkuntaa kun taas jälkimmäinen ei-kävijöitä. Yhteenlaskettuna kansalaismielipiteessä orkesterilaitoksesta korostuvat jälkimmäisen joukon mielipiteet, sillä heitä on määrällisesti enemmän. Silti taidemusiikkikentän tuntevien kävijöiden mielipiteet saattavat olla yhteiskunnassa yllättävänkin vahvoilla, sillä niitä tukevat medioiden kulttuuriosastot (Hurri, 1993, 45–49), ja myös siksi, että Suomen kulttuuripoliittinen linja on perinteisesti taidelaitoksia tukeva (Kangas ym, 2002, 57).

Orkesterilaitoksen ei-kävijöille, eli suurelle osalle suomalaisväestöä orkesterilaitos edustaa oletettavasti sitä osaa yhteiskunnasta, jota ei tarvitse erikseen miettiä. Se ei yksinkertaisesti kohtaa merkittävästi sitä elintilaa, jolla suurin osa suomalaisväestöstä elämänsä viettää. Monet kulttuuripalvelut ovat ihmisille yhtäläillä merkityksettä kuin orkesterilaitos. Kulttuuripalveluista löytyy kuitenkin sellainen puoli, joka tekee niistä merkityksellisiä myös ei-kävijöille: Suomessa keskimääräinen kuntien tuki niissä kunnissa, joissa omaa ammattiorkesteria ylläpidetään, oli vuonna 2005 12,27 euroa/asukas. Lisäksi valtio tuki kyseisiä orkestereita keskimäärin 4,96 eurolla orkesterikuntien yhtä asukasta kohden. (Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n toimintakertomus, 2005, 33) Keskimäärin asukkaat maksoivat siis 17,23 euroa vuonna 2005 veroina siitä, että heidän kunnassaan ylläpidettiin kaupunginorkesteria. Kansalaismielipide ja kunnat, ilmapuntari 2005 -tutkimuksessa (s. 41) liki neljä viidestä vastaajasta kannatti väittämää: ”Kansalaisilla on oikeus ilmaisiin tai liki ilmaisiin kunnallisiin peruspalveluihin riippumatta siitä, mitä palvelut tulevat maksamaan.” Jos kulttuuripalvelut nähdään osaksi peruspalveluita, on kansalaisten tuki myös kulttuurille korkealla. Silti kansalaiset olisivat valmiita ottamaan taloudellista ja toiminnallista vastuutakin kulttuuripalveluista itselleen (emt, 36), mikä yhtäältä viittaisi siihen suuntaan, ettei kulttuuripalveluita nähdä vakavastiotettavina peruspalveluina kansalaismielipiteissä.

Suomen Kuvalehden (Lappalainen, 2006) teettämässä tutkimuksessa noin puolet vastaajista katsoi kulttuuripalveluiden ylläpidon julkisen sektorin tehtäväksi. Kolmannes olisi valmis yksityistämään kulttuuripalveluiden tuotannon, joka on liikuntapalveluiden, jätehuollon ja vuokra-asuntotuotannon ohella yksityistämislisan kärjessä.

Kansalaismielipide ja kunnat - ilmapuntari 2005 -tutkimuksessa (27–29, 68–72), sitä vastoin yli kolme neljäsosaa vastaajista halusi kuntien olevan ainakin yhtenä maksumiehenä kulttuuripalveluiden tuottamisessa. Vain vajaa viidennes vastaajista olisi täysin yksityistänyt kulttuuripalvelut.

Kansalaismielipide ja kunnat -tutkimusten ansio kulttuuripalvelujen kansalaismielipiteen mittaajana on muun muassa se, että tutkimus erottaa muusta kulttuurituotannosta erilliseksi kirjastopalvelut. Ne tuntuvat saavan julkisesti tuotettuna palveluna Suomessa vankan tuen ja vääristävät siten muihin kulttuuripalveluihin yhdistettynä mielipiteitä julkisten kulttuuritukien suosiosta. Kansalaismielipide ja kunnat - ilmapuntari 2005 -tutkimuksessa kirjastopalveluiden kohdalla yli kolme neljäsosaa vastaajista halusi palvelun tuotantovastuun olevan puhtaasti kunnalla ja vain kolme prosenttia kannatti yksityistämistä. Vaikka kulttuuripalveluiden rahoituksen saama kansalaismielipidetuki tuntuu vahvalta, ovat kulttuuripalvelut kansalaisten mielissä ensimmäinen palveluala, jonka julkistuista oltaisiin valmiita luopumaan (emt, 72).

Kansalaismielipide ja kunnat - ilmapuntari 2005 -tutkimuksen tuloksissa merkittävää on mielestäni se, etteivät kansalaiset odota vakiintuneisiin käytänteisiin suuria muutoksia. Vaikka kansalaiset kaipaavatkin päätösvaltaa palvelutuotantokanavien suunnittelussa ja pelkäävät palveluiden heikentymistä, torjutaan käyttö- ja palvelumaksujen korottamiset (emt, 25, 32-43). Silti veroja maksettaisiin vaikka lisää (77 % vastaajista), jotta saavutetut kunnalliset palvelut säilyisivät (emt, 40). Kansalaismielipide ja kunnat - ilmapuntari 2006 kertoo kansalaisten olevan myös laajalti tyytyväisiä kunnallisiin kulttuuripalveluihin, vaikka tutkimuksessa huomautetaankin tyytymättömyyden palveluihin kohdistuvan yleensä niihin osa-alueisiin, jotka kansalaiset kokevat tärkeimmiksi.

Jos varsinaiset vero-osuudet ja palveluiden ylläpidon vertaileminen unohdetaan,

suomalaiset ovat kulttuuripalvelukansaa. Viitasen laatimaan Kulttuuripuntari 1999 - tutkimukseen vastanneista yli puolet myönsi tuntevansa ylpeyttä suomalaisen kulttuurielämän saavutuksista. Samassa kyselyssä ilmeni laajaa yksimielisyyttä siitä, että kulttuurilla on merkitystä kansalliselle identiteetille ja yli puolet vastaajista olisi halunnut musiikkiharrastuksiin satsattavan enemmän jos Suomen kansantalouteen tulee liikkumavaraa. Mistä siis kulttuurisektorin nauttima arvostus johtuu niiden kansalaisten parissa, jotka tarjoaisivat ensimmäisten palvelusektoreiden joukossa juuri kulttuuripalveluita yhteiskunnan hoivista vapaille markkinoille tai yksilöiden vastuulle?

Orkesterilaitos haluaisi löytää arvostuksen syyt varmaankin taiteesta itsestään. Ehdotan kuitenkin kolmea mielestäni merkittävää tekijää, jotka vaikuttavat kansalaisten tapaan asemoida kulttuurisektori ja sen myötä orkesterilaitos arvostetuksi osaksi suomalaista yhteiskuntajärjestystä: 1) Median kyky tukea kulttuurikenttää useasta suunnasta, 2) onnistunut kahden sivistyksen periaatteen istuttaminen Suomeen ja 3) orkesterilaitos taiteen ja kansakunnan toteemina. Näiden tekijöiden avulla voisi selittää sitä, mitä ihmiset todella orkesterilaitoksessa näkevät ja minkä kautta orkesterilaitoksesta muodostuu myös kansalaisille konsertti-instituutio. Näitä tekijöitä käsitellään tarkemmin seuraavissa alaluvuissa.

5.2.1 Median osuus mielipiteiden muokkaajana ja tiedon levittäjänä

Median vaikutus nyky-yhteiskunnassa näkyy kaikkialla. Umberto Eco (1985, 151) julistaa kuuluisassa kommentissaan maan kuuluvan niille, joilla on valvonnassaan kommunikaatio.

Suomessa virallisen median sanaan luotetaan, mikäli Valittujen Palojen vuonna 2002 tekemä tutkimus ilmentää todellisia arvoja. Kun muissa maissa eniten luottamusta instituutioon herätti pääsääntöisesti avioliitto, Suomessa korkeinta luottamusta nautti Yleisradio (Pulkkinen ja Pekosen, 2002, 77 mukaan). Ainakin virallisella medialla näyttäisi olevan Suomessa paljon valtaa.

Median vallan näyttävät huomanneen viime vuosikymmeninä myös taiteilijat ja taidelaitokset. Uusimpana median vallasta raportoi irvikuvanomaisesti juuri Helsingin Sanomat (Luukka, 2007b) taiteilijoille lähettämänsä kyselyn pohjalta: liki joka taiteen ala asetti Helsingin Sanomat kyselyssä valtakeskittymän huipulle. Muusikoiden mielestä Helsingin Sanomien ohi kiilaa toinen suomalaisen median valtapesäke, Yleisradio.

Heiskanen (2001, 88) tutkimuksen perusteella Helsingin Sanomia ja televisiota (etenkin MTV3:a) arvostettiin keskeisesti taidenäyttelyiden ja -esitysten tunnetuiksi tekijöinä. Vuonna 1991 taiteilijat jopa kampanjoivat toisen pääkaupunkiseudun vaikutusvaltaisen lehden, Uuden Suomen lakkauttamista vastaan. 1990-luvun kritiikkikeskustelussa vedottiin Hurriin (1993, 299) mukaan ”taide-elämän normiston säätelemään kulttuuriarvosteluun ja -journalismiin”. Toimittajalähtöinen tai liian populaari näkökulma ei taidekentälle kelvannut. Hurri selittää ilmiön burdieulaista teoriaa käyttäen sillä, että myös kulttuuriosasto on yksi instituutio kulttuurin kentällä, ja tällöin taidekriitikoilla on paljon valtaa määriteltäessä mikä milloinkin on hyvää taidetta eli legitiimiä makua. Sooloileminen kentällä ei kentän toimijoille sovi. Hurri ehdottaa Bourdieun ajatuksia lainaten homologian logiikan toimivan myös lehden linjassa ja kulttuuriosastojen lukijoissa, jos verrataan niitä kulttuurijournalistien ottamiin linjoihin. Esimerkiksi Helsingin Sanomat keskittyy kansanvalistukseen tavoiteprofiilissaan. Taidetta pyritään tällöin tuomaan lähelle kansaa, mutta paradigma sisältää myös yleisökasvatuksellisen aspektin. (Emt, 298–299.)

Jos esimerkiksi Helsingin Sanomien kulttuuritoimitusta ajatellaan yhtenä valtaapitävänä ja oikeutetusti voimakkaana toimijana kulttuurin kentällä, on toki selvää, että sillä on merkitystä myös orkesterilaitoksen aseman kannalta. Helsingin Sanomien kirjoitukset vaikuttavat tällöin vahvasti niihin mielipiteisiin, joita kansalaiset muodostavat orkesterilaitoksen toimintakäytännöistä, diskursseista, funktiosta, tärkeydestä ja saavutuksista lukiessaan lehteä. Samoin on ymmärrettävää, etteivät taiteilijat suoraan hyväksy millaisia tahansa kommentteja lehdistön edustajilta.

Television - ja ennen kaikkea mainostelevisiion - merkitys suosion muokkaajana sitä vastoin hieman ihmetyttää bourdieulaisen teorian valossa. Yksi arvaus syystä voisi löytyä Mirja Liikkasen (1994, 11) lauseesta, jossa hän viittaa taidemaailman rakenteeseen, ammattilaisuuden ja taiteen määrittämisiin: ”Siinä yleisöllä on vain kaksi paikkaa, kasvatettavan ja legitimoijan.” Jos Helsingin Sanomat on ottanut kasvatuksellisen roolin, on televisiolla enemmänkin rahoituksen ja ylläpidon legitimoijan tehtävä. Tällöin kun massaviihteessä tuotetaan onnistunutta kuvaa ja mainostusta orkesterilaitoksesta, on se epäilemättä instituutiolle ja kentälle eduksi. Jos orkesterilaitos saa suuren joukon huomion, on sillä orkesterilaitoksen aseman kannalta merkitystä, vaikka huomio ei aiheuttaisikaan konserttiin yleisöryntäystä. Pelkkä positiivinen julkisuus auttaa riittävästi orkesterilaitosta oikeanlaisen mielikuvan luomisessa, mutta rahoitusta joudutaan perustelemaan tuolloin yleisön vähyydellä (vrt. Liikkanen, 1994, 11). Jos taas orkesterin produktiosta tulee menestys, on sekin käypä legitimoinnin väline orkesterin tarpeellisuudelle.

Epäilemättä median vaikutusta mielipiteiden muokkaajina lisää Suomessa se, että eri televisiokanavia ja lehtiä on suhteellisen vähän. Vaikka lehdillä saattaisikin olla erilaisia levikkialueita, on esimerkiksi Yleisradion periaatteena ollut toimittaa samaa ohjelmaa kaikkialle Suomeen. Kun siis kerrotaan kertomuksia vaikkapa orkesterilaitoksen menestyksestä maailmalla, samat kertomukset välittyvät synkronoidusti suurelle joukolle suomalaisia.

Median yksi tärkeä tehtävä orkesterilaitoksen ylläpidossa on seurata suomalaisten orkesterien toimia maailmalla. Pertti Alasuutari (1999, 134) arvioi, että Suomessa puhe taiteesta ja kulttuurista kietoutuu erityisen tiiviisti kansalliseen identiteettiin ja sen rakentamiseen. Alasuutari (1999, 139) puhuu kansallisvaltion yhteydessä ”esittämisen tavoista”, joilla otetaan osaa länsimaiseen kansallisvaltionkehitysprosessiin.

Yksi median ulottuvuus, joka taidelaitosten ylläpidossa helposti saatetaan unohtaa, koskee tähtikulttia, josta mm. Richard Sennett 70-luvulla kirjoitti. Orkesterilaitoksen kohdalla tähtikultti voi poikia positiivista nostetta orkesterilaitoksen asemalle siten, että ihmiset kiinnostuvat mediassa esiintyvistä muusikoista persoonina ja yhdistävät heidät - todellisten tai epätodellisten yhteyksien kautta - orkesterilaitokseen. Riitta Jallinoja (1997, 50, 72–90) puhuu ”voittaja ottaa kaiken” -yhteiskunnasta, jossa ihmiset kiinnostuvat vain tähdistä. Jallinojan (emt) mukaan suunta on ollut jo pitkään esillä viihteessä, urheilussa ja taiteessa. Yleisölle eri riitä, että taiteilija on taitava. Myös karismaa pitäisi olla, jotta kiinnostus koko taiteilijan persoonaa kohtaan heräisi. (Sennett, 1978, 197–202.) Epäilemättä orkesterilaitos saa tavallisen kansan silmissä kasvot niiden henkilöiden kautta, jotka media nostaa esiin esimerkiksi orkestereiden huippukapellimestareina tai ihmelapsiolisteina. Syvyys tuntemisessa yhä lisääntyy, mikäli huippukapellimestari kykenee yleisöä kiinnostavalla tavalla kertomaan työstään tai elämästään työn ulkopuolella.

Tähtikultin ilmenemisestä klassisen musiikin saralla ei ole tehty empiriaan perustuvia tutkimuksia ainakaan Suomessa. Ilmiö on kuitenkin helppo havaita jo sillä perusteella, että kun ihmisten kanssa keskustelea menneistä tai tulevista konserteista, ei konsertteihin viitata niinkään soitettujen tai soitettavien teosten kautta vaan esiintyjien avulla. Ihmiset menevät siis usein kuuntelemaan esimerkiksi Karita Mattilaa tai Pekka Kuusistoa, eivät pelkästään tiettyä musiikkia.

Voisin jopa väittää, että klassisen musiikin kohdalla tähtikultti-ilmiö on vieläpä erityisen vahva verrattuna esimerkiksi teatteritaiteeseen. Teatterin kohdalla jopa ei-kävijät tietävät useiden näytelmien tapahtumia kun mainitaan näytelmien nimiä. Kävijöiden on helppo kertoa menevänsä katsomaan Tuntematonta sotilasta tai Nukkekotia, mutta Sibeliusen viulukonsertto tai ”Beethovenin kolmas” ovat valtaosalle väestöä jo huomattavasti abstraktimpia. Toki taidekenttien sisällä toimijat voivat viitata konsertteihin ja näytelmiin spesifeillä teosilmauksillakin, mutta silti myös näiden kenttien sisällä esiintyjät tuntuvat saavan keskusteluissa merkittävän roolin.

5.2.2 Onnistunut kahden sivistyksen periaate

Suomen valtio on lapsuusvaiheessaan saanut vahvoja vaikutteita hegeliläis-snellmanilaisesta sivistyskäsitteestä. Koulutustasa-arvoa käsittelevässä teoksessaan Sirkka Ahonen (2003, 23) kirjoittaa kansallisuushankkeen olleen J. V. Snellmanille ”tulevaisuuteen tähtäävä sivistyshanke”. Valtion idea ei ollut taata kaikille sen jäsenille samoja palveluita ja samoja oikeuksia, vaan kaikki yhteiskunnalliset yksiköt yksilöstä alkaen ovat olemassa toteuttaakseen valtiollisia päämääriä. Eivätkä tiukat säännöt tunnu pakottavilta, jos yksilöt sisäistävät valtion idean, joka tähtää yleiseen hyvään. Ja koska kansakunta ja kansallishenki ovat sivistyksestä syntyvän tietoisien kehitysprosessin tuloksia, on sivistys enemmänkin kansallisvelvollisuus kuin -oikeus. (Emt, 23–29, 37–39.)

Snellmanin oppien mukaan kansat turvaavat olemassaolonsa luomalla korkean kulttuurin. Korkean kulttuurin alkuun saattaminen ja jatkuvuuden turvaaminen ei olisi mahdollista siten, että myös rahvas koulutettaisiin korkeasti. Kaikilla kansalaisilla on yhteiskunnassa oma tehtävänsä ja kaikki palvelevat eri tavoin valtiota. Sivistyneistön tehtävänä on vastata kansakunnan kulttuurin tasosta. Siksi kaikille kansalaisille yhteinen koulutus olisi Snellmanin mukaan virhe. Rahvasta tuli kuitenkin kouluttaa ymmärtämään korkean kulttuurin arvo ja tukemaan valtion yhteisiä päämääriä. (Emt, 23–29.)

Orkesterilaitos on kuulunut Snellmanin tarkoittamaan eurooppalaiseen korkeakulttuuriin orkesterilaitoksen alusta asti. Kuten tutkimuksen aiemmissa luvuissa käy ilmi, orkesteritoiminnan kehitys musiikkiseuroista laitostaiteeksi on kulkenut pikemminkin yläluokkaisia kuin rahvaan suosimia teitä. Orkesterimusiikkisivistyksen istuttamista suomalaiseen kansaan on tukenut Yleisradio koko toimintansa ajan (Alasuutari, 1996, 204–208). Gramofonien ja televisioiden yleistyessä ihmisillä oli mahdollisuus valita orkesterimusiikista poikkeavat kuuntelutottumukset, jotka suomalaisväestö omaksuikin nopeasti. Silti Yleisradion painotus sivistävyyteen on yhä tallella. Ihmisiä opetetaan yhä arvostamaan taidemusiikkiperinnettä, vaikka varsinaiseksi yleisöksi ei kaikkia enää kyetä taivuttamaan. Idea on aivan sama kuin Snellmanilla aikanaan: rahvaallekin opetetaan korkeakulttuuria kohtaan hyvä tahto, vaikkei rahvasta päästetäkään määräämään kansallisen kulttuurin sivistyksen tasoa ja suuntaa.

Koulutusjärjestelmässä kahden sivistyksen periaate näkyy korkeakulttuuriin tutustuttamisessa yhä. Orkestereilla on koululuokkia kummilapsinaan, musiikkitunneilla opiskellaan taidemusiikin historiaa ja monet luokat vierailevat konserteissakin. Enemmän piilo-opetussuunnitelma vaikuttaa kuitenkin Suomen musiikkioppilaitoksissa, joissa musiikkikoulu- ja -opistotasolla opiskelee Suomen musiikkioppilaitosten liiton alaisuudessa noin 60 000 oppilasta (Klemettinen, 2007). Luku pitää sisällään vain ne Suomen musiikkioppilaitosten liiton jäsenoppilaitosten oppilaat, jotka eivät opiskele ammattiin tähtäävillä opintolinjoilla. Todellisuudessa musiikkioppilaitosten oppilasmäärät ovat siis paljon suuremmat. Jopa taidemusiikkiin keskittynyt musiikkijournalismi on huomioinut musiikkioppilaitosten keskittyvän taidemusiikkiin lasten opiskelunnon kustannuksella (esim. Kuusisaari, 2006). Saman ilmiötä sivuaa väitöskirjassaan Erja Kosonen (2001, 132) tutkiessaan pikkupianistien opiskelumotivaatiota.

Kehotus kahden sivistyksen toteuttamiseen esitetään kulttuuripoliittiselta päätöksentekotasolta myös orkesterilaitokselle. Nykyään valtio ja kunta vaativat orkestereita yleisökasvatukseen, minkä avulla yleisörakennetta yritetään monipuolistaa (Pietilä, 2006b, 45). Kaikkia kansalaisia ei kuitenkaan voida kasvattaa varsinaiseksi yleisöksi, sillä konserttisalien rajat ja toiminnan kustannukset tulisivat vastaan. Orkesterien omilla tuloilla katettiin vuonna 2005 kuitenkin vain 14 % orkesterien toiminnasta (Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n toimintakertomus 2005, 36), eikä taidemusiikkia voi esittää korkeilla laadullisilla päämäärillä todella suurissa saleissa. Jollei rahvasta taas yritettäisi opastaa oikeanlaiseen kulttuurituntemiseen, ei yleisökasvatukseen kehoitettaisi yleisöpohjan laajentamiseksi. Pikemminkin suuntana olisi konserttitoiminnan alasajo ja suuren yleisön kulttuurin tukeminen.

Mikäli oletus kahden sivistyksen periaatteen onnistuneesta sisäajasta pitää paikkaansa, voidaan suomalaisen orkesterilaitoksen asema nähdä tietynlaisena konfliktillisista syistä. Randal Collinsin (1994) teoksessaan esittelemistä konfliktiteorioissa yhteistä on ajatus konflikteista väistämättöminä yhteisörakenteiden muodostajina, mistä seuraa jatkuvuutta myös valtasuhteiden tapahtumakentässä. Orkesterilaitoksen olemassaolon tapa kahden sivistyksen yhtenä ulottuvuutena, jonka oikeutus näyttää vahvalta useiden yhteiskuntarakenteiden muutosten jälkeenkin, viittaa läheisimmin simmeliläiseen suuntaukseen, jonka mukaan konflikti on yhteiskunnallista järjestystä tukeva normaalitila,

eikä siitä aiheudu merkittävää sosiaalista muutosta (ks. Collins, 1994, 112-117).

Varsinaiseen erottautumiskulttuuriin Suomella ei ole lyhyen itsenäisyytensä aikana ollut varaa. Suomalaisille oli pikemminkin kiire opettaa yhtenäisyyttä ja eurooppalaista sivistystä kansan rivien rakoillessa eri suuntiin (Liikkanen, 1994, 12). Eivät Snellmanin opitkaan pyrkineet erottautumiseen vaan yhteiseen hyvään, vaikka kaikille ei nähtykään hyvänä samoja oikeuksia ja velvollisuuksia.

5.2.3 Orkesterilaitos taiteen ja kansakunnan toteemina

Kulttuuripuntari 1999 -tutkimuksessa (Viitanen, 1999, 23-26) esitettiin vastaajille kaksi väitettä, jotka yhdistävät kulttuurisektorin kansalliseen kontekstiin: ”Kansainvälistyvässä maailmassa kulttuuri vahvistaa kansallista identiteettiä.” ja ”Tunnen ylpeyttä suomalaisen kulttuurielämän saavutuksista.” Ensimmäisen väitteen kohdalla vastaajista puolet kertoi olevansa täysin samaa mieltä ja 36 prosenttia jokseenkin samaa mieltä. Jälkimmäisen väitteen kohdalla yksimielisyys yhä lisääntyi; 57 prosenttia vastaajista oli täysin samaa mieltä ja noin kolmannes jokseenkin samaa mieltä. Koulutustasosta, ammattiasemasta ja iästä riippumatta kumpaankin väitteeseen löytyi vain vähän vastaajia, jotka olisivat olleet täysin eri mieltä siitä, että suomalaisten kulttuurisaavutukset ovat koko kansan asia.

Durkheimilaisesta teoriaperinteestä käsin voidaan huomioida kansalliset kulttuurisaavutukset yhteiskunnallisena alueena, jossa sosiaalinen pitoisuus kasvaa erityisen suureksi. Durkheim (1982, 115) itse kirjoittaa, että kuuluminen tiettyyn kansaan on pakonomaista ja kansallisuudesta luopuminen olisi uskonnosta luopumiseen verrattavissa. Myöhemmin hän lisää: ”jopa silloin kun yhteiskunta pelkistyy järjestymättömäksi laumaksi, siinä muodostuvat kollektiiviset tuntemukset voivat olla sellaisia, etteivät ne ehkä ollenkaan muistuta keskimääräisen yksilön tuntemuksia, vaan voivat olla niille jopa vastakkaisia” (emt, 117). Siten durkheimilaisittain voidaan yleistää, että vaikka suurin osa kansalaisista ei kokisi tiettyjä taidemuotoja itselleen millään lailla läheisiksi, saattaa niiden merkitys kasvaa hyvinkin suureksi tilanteissa, joissa taidemuodot toimivat yhteenkuuluvuuden symboleina.

Representaatioiksi kutsutaan Durkheimin (1980, 55–56) teoriassa pyhien asioiden luonnetta, kykyjä ja voimia, tai niiden suhteita profaaneihin (epäpyhiin) asioihin ilmentäviä uskomuksia, myyttejä tai oppeja. Pyhä ei eroa profaanista hierarkkisesti vaan vastakohtaisesti (emt, 55–58). Durkheim (emt, 211) mainitsee myös, että kollektiiviset representaatiot (kollektiivissa kehittyneet edustumat) voivat tehdä mistä tahansa kohteesta mitä mahtavimman pyhän olennon lisäämällä siihen sellaisia ominaisuuksia, joita kohteessa ei alun perin ole. Pyhän objektista tekee siis vain se, että niissä on toteeminen leima. Tälle toteemiselle merkille kohdistetaan riitit, eikä sen kantamalle objektille. (emt, 125–126.)

Soveltaen Durkheimin ajatusmallia suomalaiseen orkesterilaitokseen voidaan ajatella orkesterilaitoksen olevan muuten kuin mikä tahansa yhteiskunnan instituutio, mutta se eroaa muista siinä, että se kantaa taiteen leimaa. Taide antaa orkesterilaitokselle sillä olevan pyhän luonteen, jolloin taiteesta tulee se toteemi, mitä orkesterilaitos kantaa. Siten orkesterilaitos edustaisi taidetta (toteemista periaatetta) toiminnallisella ja materiaalisella tasolla, kuten Durkheimin (1980, 126–127) teoriasta voi soveltaa. Kollektiiviset representaatiot kykenisivät siis tekemään myös orkesterilaitoksesta jotakin suurempaa kuin mitä se olisi pienen yhteisön taideklubina.

Durkheimin uskontokäsityksen omaleimaisuus on siinä, ettei se näe uskonnon synnyttävän rituaalisia kanssakäymisiä, vaan rituaalisten kanssakäymisten synnyttävän uskonnon (Collins, 1994, 202). Kaikki merkittävät sosiaaliset instituutiot ovat syntyneet Durkheimin (1980, 370) mukaan uskonnon yhteydessä, sillä uskonnollinen elämä on durkheimilaisittain määritettynä yhteisöllisen elämän irrottamaton osa. Yhteisöistä löytyy itsestään tarvittavat ainekset jumalallisen kokemuksen herättämiseksi, jonka sosiaalinen voima vaikuttaa lopulta yksilöissäkin. Durkheim mainitseekin kaikkien yhteisöryhmittymien pitävän säännöllisesti kokouksensa juuri siitä syystä, että ainoastaan niiden kautta jäsenet voivat vahvistaa yhteistä uskoaan yhteisöönsä. (Emt, 192 ja 195.)

Vaikka Durkheim (emt, 199) arvioi vallankumouksen maallisia seikkoja pyhittävien vaikutusten kestävän vain hetken, näkyy mieleistäni sama isänmaallisuus yhä muun muassa Viitasen Kulttuuripuntari 1999 -tutkimuksen tuloksissa, isänmaallisuus joka ruumiillistui Ranskan vallankumouksessa kaksisataavuotta aiemmin. Suomalaisille

kulttuurisektori on yhä mitä vahvin kansallisen yhteisyyden synnyttäjä. Se on näkyvä muoto toteemisesta periaatteesta (myös käsitteellä: jumala) eli taiteesta, joka toimii itsenäisesti taiteen olemusta heijastaen, mutta samalla se on korkean sivistystason omaavan kansan toteemi. Samoin Durkheimilla (1980, 192) toteemi symboloi sekä toteemista periaatetta että klaaniksi kutsuttua yhteisöä. Nykyään säännöllinen kasvokkaisuus vain muuttuu vähemmän oleelliseksi medioiden luodessa virtuaalisen kasvokkaisuuden, joka toteutuu reaaliaikaisena esimerkiksi silloin, kun suuri prosentti kansalaisista hiljentyy todistamaan kymmenen uutisista suomalaisen orkesterilaitoksen voittokulkua maailmalla. Tässäkin tapauksessa toteemisesta periaatteesta ja yhteiskunnasta, eli taiteesta ja sivistyneestä kansakunnasta tulee yhden ja saman asian eri ulottuvuudet, kuten Durkheimin (emt) tutkimuksessa australialaisklaanin totemismissa.

Ajatus totemistisesta taidelaitosten roolista yhteiskunnassa ei ole kovinkaan omaperäinen. Esimerkiksi Heikki Lehtosen (1990, 31) Yhteisö –teoksessa esiintyy näkemys, jonka mukaisesti heimoyhteisöiden ajan jälkeen yhteisöjen kokemukselliset merkitykset syrjäytyvät kulttuurisilla merkityksillä ja siten myös yhteisö kokemuksellisenä ilmiönä olisi heikkenemässä. Kulttuuristen merkitysten yhteisyydestä Lehtonen puhuu laajemmin symbolisena yhteisyytenä, jonka alkuperä ja ylläpito on joko vuorovaikutuksissa ja käytännöissä tai ideologisissa koneistoissa. (Emt, 27–31.)

5.3 Kulttuuritilaisuuksissa käyminen suomalaisille satunnaista

1950–60-luvuilla suomalaisessa yhteiskunnassa tapahtunut rakennemuutos loi mahdollisuuden myös konserttiharrastuksille. Koulutustaso kohosi ja elintaso kasvoi huomasti varsinkin työväenluokan osalta. (Järvelä, 1994, 81–82.) 50-luvulla huvimenoihin kulutettiin jo merkittävästi suurempia osuuksia tuloista kuin aiemmin. Huvituksissa käymistä edesauttoi myös julkisten kulkuneuvoyhteyksien parantuminen. 60-luvulla vapaa-ajan ja liikenteen merkitys kasvoivat edelleen ja uudenlaista sosiaalipolitiikka harjoittamalla säädettiin vapaat lauantaitkin mahdollistava laki. (Heinonen, 2000, 15–18.)

Tilastokeskus on hahmotellut uskollisesti suomalaisten elämäntapaa lukuisissa

julkaisemissaan tutkimuksissa. Vuonna 2005 ilmestyi ”Yksilöllisiä valintoja, kulttuurien pysyvyyttä. Vapaa-ajan muutokset 1981–2002”, joka sisältää mm. Mirja Liikkasen artikkelit, joita useassa kohdassa tutkimusta siteeraan. Liikkasen tutkimuksessa vapaa-aikakäsitteen yhdeksi ulottuvuudeksi määrittyy vastausten perusteella vapaaehtoisuus ja oma valinta. Vaikka vapaa-ajasta yleensä puhutaan työajan vastakohtana, tulee siitä vapaaehtoisuuden ulottuvuudessa positiivinen ja laadullinen aspekti missä tahansa elämän vaiheessa, ei pelkästään arjessa. Tärkeitä vapaa-ajassa ovat nykyään etenkin sosiaaliset suhteet ja koti sekä harrastusluontoiset tekemiset. Selvää tutkimuksen perusteella on, että ihmiset arvostavat vapaa-aikaa selvästi aiempaa enemmän. (Liikkanen, 2005a, 7-11, 18–20.)

Liikkanen (2005b, 74) selvittää, ettei kulttuuritilaisuuksissa käyminen ole valtaosalle väestöä toistuvaa toimintaa. Vuoden aikana suurin osa kävijöistä on löytänyt tiensä kulttuuritilaisuuksiin vain kerran tai kaksi. Liikkanen (emt) kokoakin, että ”aktiivisen yleisön osuus on sitä suurempi, mitä kauempana puhtaasta taidekulttuurista liikutaan”. Kun kodin, perheen ja sosiaalisten suhteiden merkitys ihmisten vapaa-ajassa on kasvanut ja ainakin nuoriso karsastaa aiempia sukupolvia enemmän klassisen musiikin konsertteja (Liikkanen, 2005a, 16 ja 2005b, 72), voidaan kysyä, eivätkö orkesterilaitoksen tarjoamat palvelut kykene vastaamaan ihmisten tarpeisiin ja haluihin ylläpitää sosiaalisia suhteitaan ja harrastaa kulttuuria?

Toki taideharrastuksia rajoittavat muutkin tekijät kuin pelkästään orkesterilaitoksen linjaukset palveluidensa suhteen. Liikkanen (2005a, 20) panee merkille, että ”elämäntilanne tai elämänvaihe saattaa olla sellainen, että se estää vapaa-ajan monipuolisen käytön”. Suomen väestön kaikista yli 15-vuotiaista joka kolmas harrastaisi tutkimuksen perusteella enemmän itseään kiinnostavia asioita, ellei olisi niin sidoksissa kotitöihin. Samoin tärkeitä harrastusvalintoja ohjaavia tekijöitä ovat mm. lapsuuden kasvuympäristö, koulutustausta, taloudellinen tilanne, sukupuoli ja ikä. (Emt, 23–26.)

Vaikka elämäntilanne vaikuttaakin kulttuuriosallistumiseen, ei sillä ole merkittävää vaikutusta kulutustottumusten muutoksiin. Vaikka elämäntilanne olisi kuinka otollinen tahansa, eivät ihmiset harrasta kulttuurikompetenssistaan poikkeavia kulttuurimuotoja (Knulst, 1993) Audiovisuaalista mediaa käytetään esittävien taiteiden korvikkeena, mutta

kulttuurinen kompetenssi määrittää sitä, mitkä korvikkeet hyväksytään ja mitä ei. Vaikka ihmisillä olisi elämäntilanteensa vuoksi vähän aikaa ja rahaa käydä esittävän taiteen tilaisuuksissa, eivät vähän koulutusta omaavat säästele rahaa hifi-laitteissa tai pubeissa käynneissä. Esittävien taiteiden tilaisuuksissa käyminen ja tv- ja hifi-laitteisiin sijoittaminen ovat toisiaan poissulkevia muuttujia, kun taas tv- ja hifi-laitteisiin sijoittaminen korreloi pubeissa, diskoissa ja ulkona syömässä käymisen kanssa. (Knulst, 1993, 201–207.)

Ottaisin kuitenkin hieman armahtavamman linjan orkestereiden yleisökadon suhteen kuin Kalevi Aho (1997, 89–93), joka näkee perussyiksi orkestereiden yleisöongelmaan yksinkertaistaen taiteelliset tekijät tai ohjelmistovalinnat. Liikkanen (2005a, 27) virkkaakin aiheesta: ”Eri-ikäisinä tehdään eri asioita, eri sosiaaliryhmien ja eri sukupuolten traditioon ja kulttuuriin kuuluu tehdä eri asioita.”

5.4. Yhteenveto orkesterilaitoksesta julkis palveluna kansalaisnäkökulmasta

Orkesterilaitoksen yleisö eroaa muusta yleisöstä siinä, että se tuntee taidemusiikkikentän lainalaisuudet. Vaikka taidemusiikista saattaa nauttia ilman kyseisen musiikkilajin tuntemustakin, auttaa kompetenssi ymmärtämään muun muassa aikakausiin sidonnaisia tyyllillisiä seikkoja ja käyttäytymisnormeja yksinkertaista yleisömallia suosivissa orkesterikonserteissa, joita voidaan kutsua diskursiivisiksi ja normatiivisiksi ymmärryksiksi.

Muun Euroopan tapaan Suomessakin taidemusiikkikulttuurin kehittäjä ja ylläpitäjä on ollut porvaristo. Vieläkin taidemusiikki on ylempien yhteiskuntaluokkien huvia. Konserttien tyypillistä yleisöä ovat korkeammin koulutetut, kaupunkilaiset, keski-ikäiset naiset. Tiukasti varsinaiseen toimintaansa rajaten orkesterilaitos näyttää vain pientä kansanryhmää hyödyttävältä julkis palvelulta. Sisäpiirin taideklubinkin ylläpito selittyisi Kawashiman (2000) teorioita soveltaen sillä, ettei kulttuuripolitiikoissa useinkaan hyväksytä yhteiskunnallisten ryhmien eroja, vaan pyritään saavuttamaan kaikki esimerkiksi

taidemusiikin aktiivisiksi yleisöiksi.

Koko kansan instituutioksi orkesterilaitos taipuu helposti ylläpitävän yleisömallin kautta, jolloin orkesterilaitoksen autonomiset ulottuvuudet samalla murenevat. Orkesterilaitos on tuolloin myös heidän, jotka kokevat orkesterilaitoksen ylläpidon erilaisista syistä tärkeäksi, vaikeivat sen palveluja käyttäisikään.

Yleisesti suhtautuminen kulttuuripalveluiden ylläpitoon on Suomessa suopea ja kulttuurisaavutuksista ollaan jopa ylpeitä, mutta jos palveluita pitäisi karsia, karsisivat kansalaiset kulttuurista. Kulttuuripalveluiden ja -saavutusten (niiden mukana orkesterilaitoksen) arvostuksen ylläpitäjiksi ehdotin median kykyä tukea kulttuurikenttää monesta suunnasta, onnistunutta kahden sivistyksen periaatteen istuttamista Suomeen ja orkesterilaitoksen asemaa taiteen ja kansakunnan toteemina.

Median valta mielipiteiden ja ihmismassojen liikuttajana tunnustetaan taiteen kentällä. Kulttuuriosastoja pidetään yksittäisinä instituutioina taiteen kentällä, jolloin niiden valta hyvän maun kertojana on ilmeinen. Varsinkin Helsingin Sanomien, Yleisradion ja MTV3:n merkitys taideproduktioiden menestymisessä saa taiteen kentältä huomiota. Median valta ei myöskään rajoitu pelkästään taidemusiikkikentän toimijoihin, sillä medioiden toimintakentät ovat laajat. Jos Helsingin Sanomien ja Yleisradion linja on sivistävä, otaksuin MTV3:n vaikutuksen orkesterilaitoksen ylläpidolle perustuvan positiivisen julkisuuden esilletuomiseen ja yleisömäärien lisäämiseen. Molemmat näistä legitimoivat orkesterilaitoksen ylläpitoa ja vahvistavat jopa sen asemaa autonomisen taidemusiikkikentän toimijana suomalaisessa yhteiskunnassa. Yhteiskunnallisen toimijuuden esilletuloa parantaa median kautta välittyvä informaatio orkesterilaitoksen onnistumisesta maailmalla, jolloin orkesterilaitos nousee toteuttamaan kulttuurikilpavarustelun ja kansakunnanrakentamisprojektin päämääriä. Lisäksi media ylläpitää tähtikulttia, joka vahvistaa orkesterilaitoksen yhteiskunnallista asemaa yhdistämällä taidemusiikkia tiettyjen esiintyjätähtien persooniin, jolloin mielikuvat taidemusiikista eivät jää välttämättä abstrakteiksi.

Kahden sivistyksen periaatteen onnistunut läpivienti tarkoittaa sitä, että vaikka yhteiskunnan ylemmille sosiaaliluokille kuuluu oikeus määrittää yhteiskunnan sivistyksen

suuntaa, oppii rahvaskin arvostamaan näitä sivistysmuotoja esimerkiksi julkisesti kannatetun yleisökasvatuksen tai piilo-opetussuunnitelmien kautta. Tarpeelliseksi ei koeta tällöin niinkään kaikkien kulttuurikävijyyttä kuin oikeanlaisen kulttuuriarvostuksen kehittämistä yhteiskuntaan. Koska suomalaisella orkesterilaitoksella ja taidemusiikilla on pitkä historia sivistyneistön taidemuotona, voidaan laajaa arvostusta nauttiva orkesterilaitos nähdä konfliktiteoreettisesti kulttuurisen eliitin voittona.

Kansallisena toteemina orkesterilaitos ilmentää kansalaisten mielissä yhä kansakunnan yhtenäisyyttä ja kulttuurikilpavarustelun välinettä. Pyhän luonteen orkesterilaitokselle antaa toimiminen taiteen materiaalisena ja toiminnallisena edustajana. Kollektiiviset representaatiot mahdollistavat orkesterilaitoksen taipumisen konsertti-instituutioksi ja jos kansalaiset uusintavat näitä orkesterilaitosta arvokkaana ja pyhänä pitäviä representaatioita, säilyttää orkesterilaitos vahvan asemansa siitä huolimatta, ovatko representaatiot orkesterilaitoksen varsinaisen toiminnan kanssa identtiset. Näin orkesterilaitoksesta tulee sekä laadukkaan taiteen että sivistyneen kansakunnan symboli.

Vaikka representaatiot orkesterilaitoksesta olisivatkin suomalaisten yhteisesti ylläpitämiä, ei se tarkoita suomalaisten käyvän orkesterikonserteissa. Totuus on, että vain harvat suomalaiset käyttävät tiuhaan orkesterilaitoksen palveluita. Vapaa-ajalla vaalitaan mieluummin sosiaalisia suhteita kuin harjoitetaan taidekulttuuria, vaikka aikaakin taiteelle olisi. Knulstiin (1993) tukeutumalla voidaankin olettaa, ettei valtaväestön kulttuurikompetenssi tue orkesterilaitoksen tarjoamien palvelujen harrastamista. Se ei kuitenkaan estä median ylläpitämän tähtikultin toteuttamista, orkesterilaitokselle otollista kulttuuritahtoa tai orkesterilaitoksen pitämistä laatusuhteiden ja sivistyneen kansakunnan symbolina.

6. LOPPUPÄÄTELMÄT JA KATSAUS ORKESTERILAITOKSEN HAASTEISIIN SUOMALAISSA NYKY-YHTEISKUNNASSA

6.1 Tutkimuksen johtopäätökset

Tutkimuksessa tarkasteltiin suomalaisen orkesterilaitoksen asemointia suomalaisessa yhteiskunnassa. Tutkimuksen näkökulmana oli orkesterilaitoksen autonomisuuspyrkimysten ja yhteiskunnallisen toimijuuden asemointiin tuoma jännite, joka ilmenee orkesterilaitoksen luonteessa: autonomisuutta painottavat tahot tuovat orkesterilaitoksen esille sen varsinaisen toiminnan kautta, kun taas yhteiskunnallisen toimijuuden kehyksessä orkesterilaitos saa useita ulkomusiikillisia sisältöjä. Siten orkesterilaitoksen rinnalle muodostui kuva erilaisesta ja laajemmasta instituutiokokonaisuudesta, joka sai nimen ”konsertti-instituutio”.

Tutkimusongelmaa lähestyttiin neljästä suunnasta: autonomisen taidemusiikkikentän taholta, orkesteritoiminnan institutionalisoitumisen kautta, kansalaisnäkökulmasta sekä nähden orkesterilaitos julkispalveluna. Tutkimuksen lähtökohta oli teoreettinen, mutta aineistoksi otettiin tutkimusongelmaa tarkentamaan myös virallisia kulttuuripoliittisia tekstejä ja orkesterilaitoksen toimijoiden kirjoituksia. Niitä analysoitiin selvittämällä orkesterilaitoksen asemaa julkistukien legitimointi- ja kritiikkipuhunnan kautta.

Tutkimuksen perusteella voidaan sanoa, ettei suomalainen orkesterilaitos näyttäydä organisatoriselta autonomisuudeltaan vahvana. Vähintäänkin orkesterilaitoksen rahoitus on osoittanut orkesterilaitoksen omaavan muiden sosiaalisten järjestelmien kanssa päällekkäisiä alueita. Se ei kuitenkaan poista mahdollisuutta neuvotella normatiivisesta, funktionaalista tai diskursiivisesta autonomiasta.

Normatiivista, diskursiivista ja funktionaalista autonomiaa orkesterilaitos vahvistaa muun muassa toimimalla osana itsenäisen kentän tavoin toimivaa taidemusiikkikenttää, käyttämällä kulttuurikäsitteiden sisältämiä piilohierarkioita ja uusintamalla taiteen pyhyysnäkökulmaa konserttijärjestelyillä. Bourdieulaisen itsenäisen taidemusiikkikentän

toimimisen näen tärkeänä normatiivisen, diskursiivisen ja funktionaalisen autonomian luojana, sillä kentän erottautuminen muista kentistä ja kentän sisäisissä neuvotteluissa syntyvät toimintakäytänteet ja maailmanjäsenystävät vaikuttavat välttämättä myös siihen, että orkesterilaitoksen funktio yhteiskunnassa on mahdollisimman paljon taidemusiikkikentän päämäärien mukainen. Legitiimi taidemaku ja sen muutokset taas vaikuttavat yhteiskunnassa vallitseviin piilohierarkioihin, jotka vaikuttavat orkesterilaitoksen paikkaan autonomisuuden ja yhteiskunnallisen toimijuuden kehyksessä.

Institutionalisoitumiskehitys, joka on leimannut orkesterilaitoksen kehityskaarta suomalaisessa yhteiskunnassa, on vääjäämättä tuonut orkesterilaitoksen toimintaan myös yhteiskunnallisen toimijuuden ulottuvuuden. Orkesterilaitoksen alkuvaiheiden puuhasteluissa vaatimus yhteiskunnallisesta toimimisesta ei ollut yhtä selvä kuin nykyään. 1800-luvulla porvaristo alkoi suhtautua musiikkiin omana itsenäisenä päämääränään, mikä mahdollisti autonomisuuden ulottuvuudet ja siten orkesterilaitoksen synnyn.

Suomen kokoisella alueella orkesterilaitoksen ylläpito on tiukasti julkisten tukien varassa. Siten Kajanuksen Helsingin orkesteriyhdistyksen orkesterille neuvottelemassa valtion ja kunnan tuissa piirtyy suomalaiselle orkesterilaitokselle ominaiset kasvot: autonomisten taiteellisten pyrkimysten yhdistäminen yhteiskunnallisen toimijuuden statukseen ja vaatimuksiin. Tällöin autonomiaan pyrkivä orkesterilaitos tarkoittaa ristiriitaisesti lähtökohdiltaan yhteiskunnallisen statuksen saanutta instituutiota, ja oletettavasti status vaatii edes jonkinasteisia yhteiskunnallisen toimijuuden velvoitteita. Toisaalta ilmiö paljastaa orkesterilaitoksen ja konsertti-instituution tiukan yhteenkietoutumisen, mutta myös määritelmien vahvan metodologisen luonteen.

Yhteiskunnallisesta toimijuudesta keskiöön nousivat kansakunnan rakentamisprojekti ja kulttuurikilpavarustelu, jotka olivat Suomen valtion ensimmäisen kulttuuripoliittisen linjan tavoitteita. Ensimmäisen linjan aikana vallalla ollut taiteen diskurssi noudatti pääpiirteittäin kulttuuripoliittisen linjan päämääriä, eivätkä yhteiskunnalliset päämäärät siten rapistaneet orkesterilaitoksen diskursiivista, normatiivista ja funktionaalista autonomiaa.

Orkesterilaitokselta yhteiskunnallinen toimijuus, konsertti-instituutio, vaatii määritelmän mukaisesti kykyä symboloida taidemusiikkikentän päämääristä poikkeavia arvoja. Ensimmäisen kulttuuripoliittisen linjan aikana tämä piirre ilmeni muun muassa pääkaupungin orkesterisodassa, jossa suomenmielinen kannattajisto tuki Kajanuksen

orkesterihanketta ja ruotsinkielinen väestö seiso i Schnéevoigtin näkemysten takana.

Ensimmäisen linjan aikana oli nähtävissä jo kaupunkien asenneilmapiirin ja taloudellisen tilanteen merkitys orkesterilaitoksen asemalle: Kaupunkeihin kiinnittyneet orkesterit ovat aina tarvinneet runsaasti paikallista tukea toiminnalleen. Tukea vastaan orkestereilta on vaadittu normatiivista autonomiaa murentavaa toimijuutta, kuten avustamista kaupungin tilaisuuksissa tai yhteistyötä kaupungin työläisväestön kanssa.

Samana aikana ilmenivät jo myös ne orkesterilaitosta määrittävät piirteet, että orkesteritoiminta keskittyy suuriin kaupunkeihin, ulkomaalaisilla vaikutteilla ja osaamisella on suuri merkitys orkesterilaitoksen toiminnassa ja kolmannen sektorin toimijat tukevat orkesterilaitoksen kehittymistä. Lisäksi merkittävä seikka ensimmäisen kulttuuripoliittisen linjan aikana oli sotien välissä syntynyt jako viihteen ja taiteen välille, joka mahdollisti taidemusiikkikentälle viihteestä erillisen funktion, kun taidemusiikkikenttä pääsi neuvottelemaan omista diskursiivisista ja normatiivisista ulottuvuuksistaan.

Vaikka institutionalisoitumiskehitys oli vahvasti läsnä myös toisessa kulttuuripoliittisessa linjassa, tarjosi hyvinvointivaltiollinen linja orkesterilaitokselle mahdollisuuden käydä autonomisuusneuvottelujakin. Toisessa linjassa orkesterilaitos asettui kuvaamaan hyvinvointiyhteiskuntaa ja edistettävää itsenäistä taidetta. Toisen linjan alussa orkesterit järjestäytyivät yhdistykseksi ja kohensivat otollisen ilmapiirin vallitessa monella tavalla ammattimaista ja autonomista toimintaansa.

Kolmas kulttuuripoliittinen linja toi mukanaan uusliberalismin, mikä vahvisti jälleen orkesterilaitoksen laajemman muodon asemaa suomalaisessa yhteiskunnassa. Kulttuuripoliittisia linjoja piirtävät tutkimukset kertovat tulosvastuullisuuden tulleen mukaan kulttuuripoliittiseen ajatteluun kolmannessa linjassa, ja taidelaitoksilta alettiinkin vaatia uudenlaista johtamistapaa. Saman linjan aikana orkesterilaitos pääsi osalliseksi lakisäätöisistä valtionosuuksista, mikä on tuonut orkesterilaitoksen rakenteisiin pysähtyneisyyden tilan.

Matti Vanhasen Hallitusohjelman (2003) ja Valtioneuvoston periaatepäätöksen taide- ja taiteilijapolitiikasta (2003) perusteella voidaan vahvistaa, että kolmas linja asemoi

orkesterilaitoksen paikalle, jossa konsertti-instituutio korostuu orkesterilaitoksen yli. Taiteeseen itseisarvoisesti viittaavia perusteluita ei teksteissä esiinny ja taiteen toisarvoisiakin mainitaan vain taidelaitosten turvaamisen kautta. Orkesterilaitos nähdään siis turvaamisen arvoisena, mutta samalla se koetaan alana, joka ei pärjää itsenäisesti. Orkesterilaitosta ei asemoida nyky-yhteiskunnan luovuusresurssiksi. Orkesterilaitos on nykyisessä kulttuuripolitiikan linjassa peruspalvelu, joka on ensisijaisesti yksilöitä varten ja johon kansalaisilla on oikeus.

Talouden sektoria tai yhteiskuntaa orkesterilaitoksen ei nähdä nykyisessä kulttuuripolitiikassa liiemmin hyödyttävän. Enintäänkin orkesterilaitokselta odotetaan (muuhun taiteeseen kuulvana) yhteiskunnallisten ongelmien ratkaisukykyä. Jos orkesterilaitos koetaan hyödylliseksi talouden sektorille, tulee hyödyllisyys taidesektorin passivoivasta käytöstä eikä taiteen kentän ehdoilla toimimisesta. Yhä kulttuuripoliittinen linja muistaa myös pysyvät kulttuuriset arvot, mutta painottaa monokulttuuristen tavoitteiden sijasta monikulttuurisuutta ja kansainvälisyyttä.

Kuntien näkemyksiä orkesterilaitoksen asemointiin ei tutkimuksessa selvitetty. Kuitenkin kuntien asennetta voi arvailla Kaupunkien kulttuuripolitiikat lähikuvassa 2004 - tutkimuksen pohjalta, jossa kulttuuria ei nostanut mikään kaupunki osaksi kaupungin kehitysstrategiaa. Orkesterin nostivat puheessa esiin orkesterin merkittävyyttä painottavalla retoriikalla vain Lahti ja Tampere. Orkesterit ovat siten mittavasti kuntiensa rahoittamia, mutta toimijoina kunnissa itsenäisiä ja yksinäisiä. Kunnille orkesterilaitos näyttäisi olevan ylläpidettävä velvollisuus, eikä sen toimintaa osata laajemmin hyödyntää. Orkesterilaitos on vastannut tilanteeseen muun muassa tukeutumalla yhteistyöhön yksityisen sektorin kanssa ja kohottamalla kasvojaan esimerkiksi orkesterien nimien muutoksilla. Uudessa tilanteessa orkesterilaitos on kuitenkin altis museoitumiselle, sillä jatkuva tukeutuminen taiteen ulkopuolelle viittaaviin perusteluihin jättää ahtaan tilan orkesterilaitoksen taiteelliselle toiminnalle.

Orkesterilaitoksen mielipiteinä analysoidut yksi Salmenhaaran (1990) ja kolme Ahon (1997, 2004 ja 2005) kirjoitusta keskittyivät yllättävän vähän taiteen itseisarvoisiin perusteluihin. Salmenhaara yhdisti sinfoniaorkesterin esteettisiin arvoihin, itseisarvoisuuteen ja autonomiseen funktioon, mutta muutoin orkesterilaitosta asemointiin taiteen toissijaisin perusteluin (eli viittaamalla orkesterilaitoksen tarpeellisuuteen taiteen

toteuttajana) ja luomalla kuvaa yksilölle hyödyllisestä orkesterilaitoksesta.

Yksilöitä orkesterilaitos uskaltaa tekstien perusteella hyödyttää; yleisö on tärkeä osa orkesterilaitoksen toimintaa ja lukeutuu myös taidemusiikkikenttään. Yleisöä hyödytetään siltikin vain säilyttämällä normatiivinen, diskursiivinen ja funktionaalinen autonomia, eli orkesterilaitos ei tule toiminnassaan yleisöään vastaan. Paradoksaaliseksi ringiksi muodostuneesta yksilöihin viittaavasta perusteluviidakosta voi tehdä tulkinnan, jonka mukaan yleisö koetaan osaksi taidemusiikkikenttää siten, että yleisön hyödyttäminen ja kosiskeleminen ei rapista autonomisuutta, mutta toisaalta yleisön kanssa ei myöskään neuvotella autonomisten ulottuvuuksien ehdoista (kuten esimerkiksi taidemusiikin tekijöiden kanssa saatettaisiin neuvotella). Tällöin yleisö muodostuu taidemusiikkikentän reuna-alueeksi, jossa autonomisen orkesterilaitoksen toiminta alkaa taipua yhteiskunnalliseen toiminnan leimaamaksi konsertti-instituutioksi.

On kuitenkin huomattava, että orkesterilaitoksen mielipiteiden selventäjänä jako taiteeseen viittaaviin ja taiteen ulkopuolelle viittaaviin perusteluihin ja kritiikkeihin on myös edellä mainitun ilmiön vuoksi arvelluttava. Vaikka yksilöihin viittaavat hyötykategoriat rapistavat perusteluissa orkesterilaitoksen autonomiaulottuvuuksia, ovat yksilöt orkesterilaitokselle myös yleisöä, ja tässä kontekstissa sallittua hyödytettävää, jos näin voi sanoa.

Orkesterilaitoksen tapa asemoida itsensä yhteiskunnalliseksi toimijaksi tapahtuu ensimmäisen kulttuuripoliittisen linjan päämäärin: viittaamalla kansakunnan rakentamisen ja kulttuurikilpavarustelun näkökohtiin. Vaikuttaa siltä, että orkesterilaitos kykenee säilyttämään autonomisuusulottuvuutensa juuri niiden näkökulmien kautta, jotka aiemmin ovat olleet selvästi sen omia keskeisiä normatiivisen, diskursiivisen ja funktionaalisen ulottuvuuden sisältöjä. Joko taidemusiikkikenttä yhä kokee päämääräkseen kansallisen yhtenäisyyden ja kansakuntien välisen kilpailun toteuttamisen, tai sitten orkesterilaitos ei koe autonomiansa olevan uhattuna vanhoja päämääriään symboloidessaan.

Talouden sektorin hyödyttäminen tuottaisi orkesterilaitokselle ilmeisesti autonomisuuden rapistumisen. Talouden sektorin hyötyihin viittaavia perusteluita orkesterilaitoksen teksteissä ei esiinny, ja teknologiseen kehitykseenkin orkesterilaitos ottaa peräti ristiriitaisen kannan: Tekstit asemoivat orkesterilaitoksen teknologisen kehityksen uhriksi, jossa toimintaan kuuluu toki kehitykseen mukaan meneminen, mutta kehityksen

tapahtuessa orkesterilaitoksen normatiivisesta autonomiasta poikkeavin käytäntein, tulee orkesterilaitosta tukea säilyttämään toimintakäytäntensä. Mediaa käytetään silti autonomisten ulottuvuuksien tarpeellisuuden ja menestyksen osoittimena, joka kieltii yhteiskunnalle tukien ja funktionaalisen autonomian tarpeellisuudesta.

Tutkimuksen lähtökohdiltaan teoreettinen ote verotti tämän tutkimuksen puitteissa mahdollisuutta tarttua analysoituihin teksteihin aineiston vaatimalla syvyydellä. Varsinkin kansalaismielipiteiden kohdalla tutkimustulokset ovat pikemminkin suuntaa-antavia arvauksia kuin tarkasti valittuun aineistoon perustuvia tuloksia. Uskallan kuitenkin väittää, että kansalaisten suunnasta katsottuna orkesterilaitos on ennen kaikkea yhteisöä rakentava suomalaisen yhteiskunnan rakenne. Kansalaismielipide asettaa orkesterilaitoksen yhä kansakunnan rakentamisprojektia toteuttavaksi toimijaksi. Sitä puolta, jonka orkesterilaitos haluaa itsestään kansalaisille opettaa, ei suurin osa suomalaisista vielä ole löytänyt: suomalaiset viettävät pääsääntöisesti vapaa-aikansa muualla kuin kulttuuritilaisuuksissa, ja kulttuurisektorin ansioiksi luetaan aivan eri asiat kuin tiukasti taiteelliset meriitit. Silti kulttuuripalveluja ja -saavutuksia arvostetaan kansalaisten keskuudessa.

Syitä kansalaismielipiteen suuntaan etsin median tavoista tukea kulttuurisektoria, snellmanilaisen kahden sivistyksen periaatteen onnistuneesta läpiviennistä sekä orkesterilaitoksen tavasta toimia taiteen ja yhteisön symbolina. Median osuudessa orkesterilaitoksen asemointiin korostuu kansalaisnäkökulmassa tähtikultti, jolla tarkoitan ilmiötä orkesterilaitokseen yhdistetyistä, orkesterilaitoksen varsinaiseen toimintaan kuulumattomista musiikkielämän tähdistä, joiden persoonilla ja medianäkyvyydellä orkesterilaitos saa mielenkiintoisemmat ja konkreettisemmat kasvot. Lisäksi taidemusiikkikentän kanssa samansuuntainen medianäkökulma sosiaalistaa kansalaisia orkesterilaitoksen toimintakäytänteisiin, diskurssiin ja funktioon. Onnistunut kahden sivistyksen periaate taas perustuu ajatukselle Suomen historiassa ilmenneestä snellmanilaisesta suuntauksesta, jossa sivistyneistön tehtävänä on määrittää ja ylläpitää Suomen kansallisen sivistyksen tasoa, kun taas rahvaan tulee kouluttautua kulttuuriseen hyvään tahtoon ilman pyrkimystä sivistyneistön sivistysnäkökuvan haastamiseen. Kolmas tekijä eli totemismi viittaa orkesterilaitoksen rooliin taiteen materiaalisena edustajana ja kansakunnan symboloijana. Toteemina orkesterilaitoksesta tulee jopa taidetta ja kansakuntaa tärkeämpi tekijä, sillä se on niiden ideaalien näkyvä muoto, jotka vahvistuvat kaikissa rituaalimaisuutta korostavissa tilaisuuksissa joissa orkesterilaitoksen toiminta on

keskipisteenä (vrt. Durkheim, 1980, 192).

Kulttuuripoliittisista teksteistä ja orkesterilaitoksen toimijoiden kirjoituksista voi tulkita, että tähtikultti, kahden sivistyksen periaate ja totemismi ovat käytössä näidenkin tahojen näkemyksissä. Molemmat yrittävät luoda ja mainostaa osajien imagoa, keskittyvät kulttuurialan huippujen tuotteistamiseen ja pyrkivät tekemään kulttuurisektorista koko kansan yhteisen asian. Kun vielä kansalaismielipiteet otetaan huomioon, voidaan todeta, että ainoastaan taidemusiikkikentän toimijat asemoivat orkesterilaitoksen autonomisuusnäkemysin suomalaisessa yhteiskunnassa. Varsinaisen toiminnan sijasta orkesterilaitosta määrittävät pikemminkin ne kollektiiviset representaatiot, jotka laajentavat orkesterilaitoksen luonteen konsertti-instituutioksi ja näkevät orkesterilaitoksen yhteiskunnallisena toimijana. Orkesterilaitos ei luo taidemusiikkikentän ulkopuolella mielikuvaa autonomisesta orkesterilaitoksesta ja taidemusiikkikentän määrittämistä toimintakäytänteistä, diskursseista ja funktiosta. Silloin orkesterilaitoksen tukia ovat perustelemassa ja orkesterilaitosta ylläpitämässä yhtäläillä aktiiviset kuin ylläpitävätkin yleisömallit, eli sekä he, jotka konserteissa istuvat kuin hekin, jotka eivät halua yleisöksi liittyä, mutta haluavat yhteiskunnan ylläpitävän orkesterilaitoksen kaltaista kulttuuripalvelua. Jälkimmäisen joukon perustelut vain poikkeavat orkesterilaitoksen käyttämästä retoriikasta.

Mihin tämän kaltaisia kollektiivisia representaatioita tarvitaan? Miksi suomalaisessa yhteiskunnassa tarvitaan orkesterilaitoksesta laajempaa kokonaisuutta, konsertti-instituutiota? Émile Durkheimin (1980, 370) vastaus löytyy yhteisön olemuksesta ylläpitää itseään sellaisen toiminnan kautta, jossa ihmiset ovat kokoontuneet yhteen ja toimivat yhdessä. Funktionalistisen konfliktitradition näkökulmasta orkesterilaitoksen tila taas olisi syntynyt yhteiskunnallisten kroonisten konfliktien seurauksena, jotka pitävät yhteiskuntaa tietynlaisessa jännitteessä (Collins, 1994, 117).

Väli durkheimilaisen funktionalismin ja funktionalistisen konfliktitradition välillä ei ole suuri. Esimerkiksi Lewis Coser, joka kehitteli Simmelin teorioita konfliktitradition suuntaan, näki ryhmien kehittälevän mielikuvia ulkopuolisista vihollisista siksi, että ne yhdistävät ryhmän sisäisiä siteitä (emt).

Mielestäni onnistunein synteesi orkesterilaitoksen asemasta suomalaisessa nyky-yhteiskunnassa saadaan aikaan konfliktitradition ja durkheimilaisen funktionalismin yhdistelmästä. Sama jaottelu, joka ilmenee Snellmanin kahden sivistyksen periaatteessa, leimaa suomalaisten suhtautumista orkesterilaitokseen silloinkin, kun tilannetta tarkastellaan funktionalismin läpi. Samalla tavoin kun orkesterilaitos toimii toteemina kantaen merkinään puhtaan ja itseisarvoisen oloista taidetta sekä symboloiden kansakuntaa, jakautuvat ”uskontoa harjoittavat” ryhmät näiden kahden kohteen ympärille: taidemusiikin kentän sisäiset toimijat pitävät yllä taiteen ulottuvuutta ja muut sosiaaliset kentät kulttuurisektorin kansallisyhteisöä vahvistavaa vaikutusta, joka on konsertti-instituution yksi ulottuvuus. Kansallisyhteisön vahvistus näkyy kansalaismielipiteissä kansakunnan rakentamista ja kulttuurikilpavarustelua tähdentävissä mielikuvissa. Kulttuuripoliittisissa linjoissa taas kansallisyhteisöä vahvistetaan vetoamalla taiteen kohdalla kansalaisten oikeuksiin, vaikka kulttuuripoliittinen kertomus onkin jo siirtynyt virallisen kulttuuripoliitiikan teksteissä tuottoisampaan suuntaan.

Sama ulossulkevuus, joka erottaa konserttitilanteissa yleisön ei-kävijöistä, ei välity median viesteistä. Jos se välittyisi, ei Kulttuuripuntari 1999 -tutkimuksessa (Viitanen, 1999) kulttuurisektoria koettaisi niin laajasti yhteisenä kansallisinstituutiona. Konserttiyleisön ulkopuolella konsertti-instituutio edustaa ehkä sitä turvallista yhteiskunnan osaa, jonka tietää olevan muuttumattoman ja jonka tietää symboloivan yhteiskunnallisten murrostenkin jälkeen jotakin yhteisesti tärkeää. Samalla tavoin toimivat toki muutkin instituutiot, mutta taide on ottanut paikkansa sivistystason symbolina.

6.2 Orkesterilaitoksen haasteet nyky-yhteiskunnassa

Tilannekatsausta suomalaisen orkesterilaitoksen tulevaisuuteen on mahdotonta tehdä. ”Miltä osin orkesterilaitos joutuu nykyisissä kulttuuripoliittisissa olosuhteissa koville vai joutuuko ollenkaan?” on kysymys, joka todellisuudessa vaatisi oman tutkimuksensa. On kuitenkin mielenkiintoista katsoa, voidaanko sille laatia suppeaa pohjaa jo tämän tutkimuksen tulosten pohjalta.

Jos orkesterilaitos on kulkenut aina kansallisia kulttuuripoliittisia linjauksia mukailleen, näyttää Ranskan vallankumouksen nostattama isänmaallinen innostus, joka Durkheimin (1980, 199) mukaan laantui nopeasti, saavan todellisuudessa varteenotettavia haastajia vasta nykypäivänä. Heiskasen (1994) mainitsema kansallisen kulttuurin prototyyppi, joka autonomian alkuaikoina kansallisen peruskoalition toimin istutettiin Suomen kansaan, vaikuttaisi Kulttuuripuntari 1999 -tutkimuksen (Viitanen, 1999) perusteella istuvan paikallaan vieläkin. Vaikkakin kansallisen kulttuurin prototyyppi opetettiin koko kansakunnalle kansallisten instituutioiden, kuten koulun, kirkon, taiteiden ja tieteiden kautta aikana, jolloin Suomi oli vielä ideologisesti heterogeeninen, ei prototyyppi ollut sen kehittäneestä eturyhmästä huolimatta niin puolueellinen, etteikö koko kansa olisi samastunut siihen saaden riveihinsä yhtenäisyyttä kriisitilanteissa (Heiskanen 1994).

Heiskasen (1994) mukaan kansa muutti käsityksiään itsestään vasta suuren muuton ja uuden tekniikan tuomien muutosten myötä. Hyvinvointivaltiollisen kulttuuripolitiikan nousu, jonka Ahon taidekomitea ja Salon Kulttuuritoimintakomitea varmistivat, esitti uusiksi aatteiksi hyvinvointivaltion, desentralisaation ja kulttuuriosallistumisen. Ristiriitaa aiemman kansallisen kulttuurin prototyypin kanssa ei päässyt silti syntymään, sillä hyvinvointivaltio ei asettanut aiempia sisältöjä kyseenalaisiksi, vaan laajensi vakiintuneita mielipiteitä suomalaiskansallisesta subjektista ja kansallisesta kulttuurista. Silti hyvinvointivaltiollinen linja asetui vähitellen varjostamaan aiempia kulttuuripoliittisia perustelutapoja, jotka nekin voidaan nähdä haudatun viimeistään näihin päiviin tultaessa. (Heiskanen, 1994.)

Uutta pitkää linjaa ei Heiskanen vielä vuonna 1994 uskaltanut nimetä, mutta kolme vuotta myöhemmin Jaana Luttinen (1997, 68–74) nosti esiin 1990-luvun kulttuuripoliittisen retoriikan kulttuurin myymisestä ja elämysten mahdollistamisesta, jotka hyödyttäisivät laajalti eri mieltymystä etsiviä yleisöjä sekä yksilö- että aluetasolla. Heiskanen (1994, 9) huomio oli osaamisen painottaminen, jonka hän mainitsee toistuvan opetusministeriön suunnitteluasiakirjoissa.

Kansallisen kulttuurin prototyypin aikakaudella orkesterilaitoksen kaltaiset toimijat nähtiin yksilön ja yhteiskunnan kehityksen kannalta liki välttämättöminä, ja korkea sivistys oli hyvin toimivan kansallisvaltion edellytys (Heiskanen, 1994). Taidemusiikkikentällä kansakunnanrakennukselliset aatteet oli sisäistetty osaksi normatiivista, funktionaalista ja diskursiivista toimintaa; tai kuten Sevänen (1998, 286) toteaa: ”Professionaalisen taiteen kohdalla taiteen asiantuntijat ja suomalaisuusliike pyrkivät toteuttamaan kansallisen ja taiteellisen välistä tasapainoista liittoa.”. Samoin hyvinvointivaltiollisessa linjassa taiteilijoille ja taidelaitoksille kuului julkinen tuki jo pelkästään siitä syystä, että taide kuului hyvinvointivaltioon. Taiteilijoille normatiivisten, diskursiivisten ja funktionaalisten toimintamallien mukauttaminen autonomiaa pitkälle tukevan linjauksen mukaisesti ei siten ollut ongelma (vrt. Heiskanen, 1994, 9). Taidelaitosten kannalta uusimmassa linjassa tai kertomuksessa on merkittävää, että oleelliseksi Suomen olemassaolon kannalta nostetaan taloudellinen menestys ja osaaminen. Jos kansallisen kulttuurin prototyypissä sivistys samastettiin taiteeseen, tulee taloudellisen menestyksen ja osaamisen tavoittelemisessa taiteesta väline muun päämäärän saavuttamisessa. Välissä olleessa hyvinvointivaltiollisessa kaudessa hyvinvoiva kansakunta samastettiin kansakuntaan, jonka toimintaan taide kuuluu, ja kansallisen kulttuurin prototyypin ajallakin kansakunnanrakennukselliset piirteet olivat osa taidemusiikkikentän omaa toimintakäytäntöä.

Samaa asiaa voidaan valottaa durkheimilaisittain (vrt. Durkheim, 1980, 192) erottelemalla 1) taide toteemiseksi periaatteeksi siten, että taide tarkoittaa kunkin ajan mukaista taidekäsitystä, 2) taiteen materiaallinen esitys toteemiksi siten, että sillä tarkoitetaan sitä, millä kulloinkin halutaan ajan taidekäsitystä esittää ja yhteisöä symboloida ja 3) määrittelemällä yhteisö Suomen tapauksessa kansakunnassa vallalla olevan kulttuuripoliittisen ideologian ja kollektiivisten representaatioiden mukaisesti. Tällöin, kun kansallisen kulttuurin prototyypissä ajanmukainen taidelaitos toimi sekä taiteella

merkittynä toteemina ja yhteisön symbolina, syntyi mielikuva sekä tietynlaisesta, kansallisen ihanteen mukaisesta taidekäsitteestä että sivistyneestä kansakunnasta. Hyvinvoinnillisen linjan toteemi taas on merkitty tuottamattoman ja kaikille tarjotun taiteen merkein siten, että toteemi samalla symboloi hyvinvoivaa kansakuntaa. Taloudelliseen menestykseen ja osaamiseen tähtäävän yhteiskunnan toteemisen periaatteen muotoa on vielä mahdotonta täysin määrittää, sillä linjaus on vasta nuori. Edellä esiteltyjen teorioiden valossa voidaan kuitenkin arvioida yhteisössä vallitsevaksi ideologiaksi ja kollektiivisiksi representaatioiksi nousseen kansakunnan osaamisen ja menestyksen. Medioiden tehtävänä on saattaa kansalaisten tietoisuuteen taidemaailman prosessoimat muodot taidekäsitteistä sekä toteemin ja yhteisön muodoista, rajoista, tehtävistä ja suhteista ja ylläpitää järjestelmään kuuluvia kollektiivisia representaatioita.

Toteemisen periaatteen, kansakunnassa vallalla olevan ideologian ja kollektiivisten representaatioiden sekä toteemin muodot voivat olla erilaiset. Sekä kansallisen prototyypin ajan että hyvinvoinnillisen linjan toteemina orkesterilaitos kykeni hyvin toimimaan taidekäsitteiden materiaalisena esityksenä ja kansakunnan symbolina, sillä kansallisen prototyypin aikana myös taidemusiikkikenttä oli laajasti omaksunut kansakunnan rakentamisesta ja hyvinvointiyhteiskunnallisissa linjauksissa autonomiselle taidemusiikkikentälle jätettiin tilaa. Orkesterilaitoksen ei siten tarvinnut taipua pois normatiivisesta, funktionaalisesta ja diskursiivisesta autonomiasta toimimaan konsertti-instituution ulottuvuuksiin. Taloudelliseen menestykseen ja osaamiseen tähtäävässä yhteiskunnassa toteemin tulee olla kuitenkin erilainen: sen tulee taipua taloudellisen voiton, viennin ja teknologian airueksi symboloimaan menestyvää kansakuntaa. Kuten orkesterilaitoksen toimijoiden puhunnasta näkyi, on taloudellisen sektorin hyötyihin viittaaminen orkesterilaitokselle vierasta.

Orkesterilaitoksen tulevaisuuden kannalta olennaista on kyetä mukautumaan kutakin kulttuuripoliittista kertomusta vastaavaksi. Alapuroa (2003, 81–83) soveltaen vallalla olevista representaatioista on vastannut älymystö yli puolentoista vuosisadan ajan. Jotta älymystö olisi ollut oikeutettu laatimaan toimenpiteitä, tuli kohdekin määritellä projektiksi, jonka tarkoituksena oli tuoda Suomi eurooppalaisten sivistysvaltioiden joukkoon. Tähän projektiin älymystö on tarvinnut Alasuutarin ja Ruuskan (1999, 218–219) mukaan taidetta. He esittävätkin hieman kärjistäen, ettei taidetta enää eurooppalaisen sivistyksen mittapuuna

yhtä vahvasti tarvita. Suomi on jo kyseenalaistamaton osa Eurooppaa Euroopan Unioniin liittymisen ja Neuvostoliiton kaatumisen jälkeen. Mittapuuksi käyvät yhtä hyvin informaatioteknologiset tai teolliset saavutukset ja pelkkä toimiminen eurooppalaisessa yhteisössä. (Alasuutari ja Ruuska, 1999, 217–241.)

Kun kulttuurisektorilla taidekäsitteet, kulttuuripoliittinen kertomus sekä kollektiiviset representaatiot muuttuvat, tarvitaan joko niitä vastaamaan uusi toteemi, tai ainakin muutosta vanhaan. Toistaiseksi vanhat kulttuuripoliittiset linjat näyttävät elävän vahvoina vielä kansalaisten parissa, mutta julkishallinnon ja talouselämän painostus uusien kertomusten suuntaan voi muuttaa kansalaismielipidettä. Orkesterilaitos tuskin olisi valmis luopumaan vanhoista, itselleen edullisista kertomuksista ja taidemääritelmistä, vaikka siihen olisikin aihetta. Vanhaan kulttuuripoliittiseen kertomukseen turvautuessaan orkesterilaitos joutuu nojaamaan myös vanhassa yhteiskunnallisessa tilanteessa vallinneisiin kollektiivisiin representaatioihin, vaikka ne muun yhteiskunnan silmin näyttäisivät hyvinkin vanhentuneilta. Esimerkiksi jatkuvasti myyttiseen Sibeliukseen turvaaminen kansallisen menestyksen osoittajana voi tehdä orkesterilaitoksesta museoituneen oloisen.

Uuden kulttuuripoliittisen kertomuksen sisältämä kehitysmyytti on vanhoihin nähden erityisen tehokas. Sen voima on Tapani Puolimatkan (2004, 192) sanoin kyseisen myytin myyttittömyys. Kehitysusko on onnistuttu riisumaan kaikesta myyttisestä jolloin kehitys näyttää objektiiviselta ja vääjäämättömältä. Taidekin, jonka olemisen päämääräksi on aiemmin julistettu taidetta itseään, saa kaivaa omilta aloiltaan erityispiirteensä, jotka huomioidaan ulkoministeriön, opetusministeriön ja kauppa- ja teollisuusministeriön valmistelemassa mittavassa kulttuurivientiohjelmassa. Näin lupaa kulttuuriviennein kehittämistyöryhmän puheenjohtaja, ulkoministeriön viestintä- ja kulttuuriosaston päällikkö Petri Tuomi-Nikula Suomen Kuvalehden haastattelussa (Kylänpää, 2006, 14–15). Kulttuurin tukijärjestelmään ei kuitenkaan kajota, sillä se on Tuomi-Nikulan (emt, 15) mukaan ”korkean suomalaisen kulttuuriosaamisen tae”. Tuomi-Nikula (emt).kuitenkin selventää menestyksen näkyvän kulttuuriviestissä selkeimmin niillä aloilla, joiden tuotteet ovat digitalisoitavissa

Taiteentekijät näyttävät omistautuvan taiteelleen kaikesta huolimatta mieluummin vanhoin

representaatioin ja kulttuuripoliittisin kertomuksin kuin lähtevät nöyristelemään talouden sektorille. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksen johtaja ja kulttuuriviennin kehittämisryhmän jäsen Kai Amberla näkee kulttuuriviennin onnistumismahdollisuudet optimistisesti vain sillä ehdolla, että ”kaiken perusta on taiteen tekeminen taiteen vuoksi ilman minkäänlaista voiton tavoittelua” (emt).

Vaikka kulttuuripoliittinen päättäjistö ja elinkeinoelämä ovat ottaneet asiakseen muuttaa kulttuurisektoria tiettyyn suuntaan, ovat kansalaisnäkemykset ja taiteentekijät yhä jarruttamassa kehitystä. Millä perusteella siis voidaan olettaa, että taiteen sektori on kokemassa muutoksen tulevana vuosina?

Ensiksikin taiteentekijöiden ja kulttuurivientiohjelman välillä piilee durkheimilaisittain analysoituna ongelma: Jos kollektiiviset representaatiot ja toteemien symboloima yhteisö ovat muuttuneet ja toteeminen periaate ja yhteisökin ovat jokseenkin sama asia (Durkheim, 1980, 192), ei toteemisen periaatteen ja toteeminkaan statukset ole varmasti yhtäläillä vakaat kuin aiemmin. Kulttuuripoliittisen päättäjistön ja elinkeinoelämän eteenpäin vievät uudistukset, jotka eivät oletettavasti voi olla vaikuttamatta kansakunnan representaatioihin, ajavat hiljalleen muutosta taidekäsitteiksiinkin.

Toiseksi kahden sivistyksen periaate, joka aiemmin on ollut tukemassa Suomessa perinteiseksi muodostunutta taidelaitosjärjestelmää ja näkemystä taiteesta, on kokenut muutoksia. Vaikka koulutusjärjestelmässä ei olisi vielä päästy irti niistä koulutuskäytänteistä, jotka uusintavat orkesterilaitoksen paikkaa suomalaisessa yhteiskunnassa, näkyy makutottumuksissa taidemusiikin suhteen merkittäviä muutoksia. Ihmiset ovat siirtyneet kaikissa yhteiskuntaluokissa makutottumuksiltaan kaikkiruokaisempaan suuntaan, kuten tutkimuksessa aiemmin todettiin. Ennen kaikkea he, jotka aiemmin suosivat pelkästään taidemusiikkia, ovat ottaneet musiikkien suosikkilistaansa yhä laajempia tyylivalikoimia. Peterson ja Kern (1996) arvioivat taidemaailman kokeneen muutoksia sen myötä, että uuden esteettisen linjan taidetyöläiset ovat astuneet kilpailemaan yleisöstä.

Voi olla niinkin, ettei kahden sivistyksen periaate ehtinyt millään juurtua kunnolla koko

Suomeen ennen kuin uusi tekniikka antoi kansalaisille mahdollisuuden valita omaksi genrekseen eliitin makutottumuksista poikkeavan vaihtoehdon. Wim Knulst (1993, 200) osoittaa tutkimuksessaan juuri niiden sosiaaliluokkien, joille vaihtaminen uuteen teknologiaan kulttuurikulutuksessa on kaikista suurin rahallinen uhraus, haluavan vaihtaa niihin kärkkäimmin, mikäli ne vaativat yleisöltään vähemmän. Silloin kun helpompia kulttuuri-osallistumisen muotoja ei vielä ollut, oli enemmän kompetenssia vaativiin otettava osaa, mikäli halusi päästä kulttuuripalveluista osalliseksi.

Vaikka kahden sivistyksen periaate toteutuisi kulttuurisen hyvän tahdon muodossa, suositaan niitä kulttuurisen osallistumisen keinoja, jotka voidaan aloittaa yksinkertaisesti ja yhdistellä helposti muiden toimien kanssa (emt, 209–210). Knulst seuraa päätelmissään Hirschmania kysyen, miksi se väestö, joka on käyttänyt eniten vaivaa ja kykyjään perinteisiin kulttuuri-osallistumisen muotoihin, haluaisi etunenässä vaihtaa toisiin. Siksi suurella kulttuurikompetenssilla varustettu väestö ottaa mieluummin konservatiivisen asenteen uusiin osallistumisen aloihin. (Emt.) Orkesterilaitokselle olisi tämän teorian valossa elintärkeää, että Suomessa taidekasvatus saisi koulutusjärjestelmässä tärkeän roolin.

Taiteen osuus kouluopetuksessa on kuitenkin kehno. Lastenpsykiatri Jari Sinkkonen syyttää poikien Beethoven-inhosta peruskoulun surkeaa musiikkiopetuksen tilaa. (Pietilä, 2006 c, 49; Pietilä, 2006 e, 54). Musiikinopetuksen asenteista kolumnoidessaan Maris Gothóni (2006, 18) vertaa peruskoulujen kevyttä levyraatilinjaa siihen, että tähtitiedettä käsiteltäisiin ”puhumalla kuun selkäpiitä hyytävästä vaikutuksesta ihmisen psyykeen” tai liikuntatunnit vedettäisiin läpi penkkiurheilun. Taiteen perusopetusta osoittelevat myös Mitchell ja Kanerva (2004, 85) miettiessään syitä siihen, etteivät kulttuuriharrastukset ole kummankin sukupuolen harrastus. Konsertti-instituution feminisoituminen vie orkesterilaitokselta pohjaa koko kansan laitoksena ja konsertti-instituution arvostus laskee.

Perinteistä taidekäsitystä suosivalle kulttuurisektorille jää tämän pohdinnan valossa lopulta oikeastaan vain se mahdollisuus jäljelle, etteivät kansalaiset halua muuttaa tai unohtaa niitä taidekäsityksiä, ideologioita ja kollektiivisia representaatioita, joiden mukaan he arvottavat oman onnistumisensa kansakuntana verrattuna muihin kansoihin. Pelkkä orkesterilaitoksen yleisö ei riitä pitämään orkesterilaitoksen laajuista kokonaisuutta mielipiteillään vanhoissa

asemissa.

Myös media saattaa tukea kansalaisten positiivista suhtautumista perinteiseen kulttuurisektoriin pitämällä yllä juuri niitä tähtikultteja, jotka lisäävät yleisön kiinnostusta esimerkiksi taidelaitoksiin. Muutoin orkesterilaitokselle jää muiden perinteisten taiteiden ohella vaihtoehdoksi vain muuttua muun yhteiskunnan mukana siitä huolimatta, että myös taidekäsityksissä ja päämäärissä jouduttaisiin tulemaan vastaan.

Orkesterilaitosta ei kuitenkaan voi syyttää ainakaan siitä, etteikö se yrittäisi vastata ajan haasteisiin. Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n syksyn 2006 konserttikalenteri antaa viitteitä siitä, että yleisöä lähestytään niin totemismin, tasa-arvoisen sivistysnäkömyksen kuin tähtikultinkin osa-alueilla. Kansakuntaa yhdistetään mm. Sibelius-festivaalein ja ”Suomalaisin sävelin”, vanhanaikaista sivistyskäsitystä puretaan lukuisin lasten-, perhe-, populaari- ja klassikkokonsertein ja tähtikulttia vahvistetaan esimerkiksi konsertoimalla Luciano Pavarottin kanssa Hartwall Arenalla tai tilaamalla juuri Pekka Kuusisto soittamaan Sibeliuksen viulukonserton solistiksi (Suomen Sinfoniaorkesterit ry, 2006).

Muutenkin suomalaisen orkesterilaitoksen tilanne näyttää kansainvälisessä mittakaavassa hyvältä. Siitä huolimatta että uudet johtamisvaatimukset tulostavoitteellisuuksineen kiristävät Baumolin taudin kourissa kipristelevää orkesterilaitosta, on orkesterien rahoitus lailla turvattu eikä orkesterien tarvitse tulla ainakaan muun maailman tapaan sponsoreitaan vastaan suunnitellessaan ohjelmiaan. Silti konsertteja tuoteistettaessa ja yleisöä lähestyttäessä liikutaan aina sen Norman Lebrechtin (1997) kartoittaman rotkon reunalla, johon johtaa myös sponsoreille nöyristely: konserttien vakioyleisön kehittyminen loppuu.

Alkuperäiset lähteet

- Aho (2005) ”Puheenjohtajan katsaus”. Julkaisussa *Suomen sinfoniaorkesterit ry, toimintakertomus 2005*. Toim. Suomen Sinfoniaorkesterit ry, s. 2.
- Aho (2004) ”Puheenjohtajan katsaus”. Julkaisussa *Suomen sinfoniaorkesterit ry: toimintakertomus 2004*. Toim. Suomen Sinfoniaorkesterit ry, s. 2.
- Aho, Kalevi (1997) ”Tarvitaanko orkestereita?” Teoksessa *Taide ja todellisuus*, toim. Kalevi Aho. Juva: WSOY, s. 85-132.
- Pääministeri Matti Vanhasen hallitusohjelma* [online]. (2003) Tiedonantona eduskunnalle 24.6.2003 annettu Matti Vanhasen hallitusohjelma. Saatavilla verkossa: <http://www.valtioneuvosto.fi/hallitus/hallitusohjelma/ohjelma/fi.jsp> (Viitattu 7.3.2007).
- Lilja, Kimmo (2006) ”Taisteluun väsynyt intendentti vaihtaa reilusti pienempään.” *Rondo-Classica* 44:11 s. 6-9.
- Salmenhaara, Erkki (1990) ”Tarvitaanko sinfoniaorkesteria?” Teoksessa *Suomalainen sinfoniaorkesteri 200 vuotta, Suomen sinfoniaorkesterit ry. 25 vuotta. Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n juhla-julkaisu*, s. 45-48.
- Valtioneuvoston periaatepäätös taide- ja taiteilijapolitiikasta [online]. (2003) Opetusministeriön julkaisuja 2003:20. Saatavilla verkossa: http://www.minedu.fi/OPM/Julkaisut/2003/valtioneuvoston_periaatepaatos (Viitattu 7.3.2007).

Lähteet

- Abercrombie, Nicholas ja Longhurst, Brian (2001) *Audiences: a Sociological Theory of Performance and Imagination*. London: SAGE Publications Ltd. (Alkup. 1998).
- Aho. Kalevi (2003) *Curriculum Vitae* [online]. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksen verkkosivulla. Saatavilla verkossa: <http://www.fimic.fi/fimic/fimic.nsf/26e687a7a16632e6422566c000475399/6e6815c5ba29ab29c2256d12003a4cb1!Open> Document (Viitattu 8.8.2007).
- Ahonen, Sirkka (2003) *Yhteinen koulu: tasa-arvoa vai tasapäisyyttä?: koulutuksellinen tasa-arvo Suomessa Snellmanista tähän päivään*. Tampere: Vastapaino.
- Ahponen, Pirkkoliisa (2001) *Kulttuurin pesäpaikka: yhteiskunnallisia lähestymistapoja kulttuuriteoriaan*. Helsinki: WSOY.
- Ahponen, Pirkkoliisa (1994) ”Kulttuuripolitiikka instituutioina, markkinoilla ja utopioissa.” Teoksessa *Kulttuurintutkimus: Johdanto*, toim. Jari Kupiainen ja Erkki Sevänen. Jyväskylä: Gummerus, s. 97-118.
- Alapuro, Risto (2003) ”Suomalaisen älymystön ominaislaatu: vertailua ranskalaiseen.” Teoksessa *Yhteiskunnallinen muutos*, toim. Harri Melin ja Jouko Nikula. Tampere: Vastapaino, s. 81-89.
- Alasuutari, Pertti (1999) ”Taide, viihde, kulttuuri ja kansakunta.” Teoksessa *Post Patria? : Globalisaation kulttuuri Suomessa*, toim. Pertti Alasuutari ja Petri Ruuska. Tampere: Vastapaino, s. 132-163.
- Alasuutari, Pertti (1996) *Toinen tasavalta*. Tampere: Vastapaino.
- Alasuutari, Pertti ja Ruuska, Petri (1999) ”Patriat ja auktoriteetti murroksessa.” Teoksessa *Post Patria?: Globalisaation kulttuuri Suomessa*, toim. Pertti Alasuutari ja Petri Ruuska. Tampere: Vastapaino, s. 215-243.
- Baumol, William J. ja Bowen, William G. (2001) *Performing Arts: the Economic Dilemma: a Study of Problems common to Theater, Opera, Music and Dance*. Aldershot: Ashgate.
- Becker, Howard S. (1984) *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.

- Bourdieu, Pierre (2005) *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre (2002) *Distinction: a Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bourdieu, Pierre (1998) *Järjen käytännöllisyys: toiminnan teorian lähtökohtia*. Tampere: Vastapaino.
- Bourdieu, Pierre (1993) *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Cambridge: Polity Press.
- Collins, Randal (1994) *Four Sociological Traditions*. New York: Oxford University Press.
- Dahlström, Fabian (1985) "Johdanto". Teoksessa *Suomen sinfoniaorkesterit*, toim. Marcus Castrén. Julkaisija: Suomen Sinfoniaorkesterit ry. Jyväskylä: Oy Sisä-Suomi, s. 4-5.
- Durkheim, Émile (1980) *Uskontoelämän alkeismuodot: australialainen toteemijärjestelmä*. Helsinki: KK kirjapaino.
- Durkheim, Émile (1982) *Sosiologian metodisäännöt*. Helsinki: KK kirjapaino.
- Eco, Umberto (1985) *Matka arkipäivän epätodellisuuteen*. Juva: WSOY.
- Eijck, K. van, & Rees, C.J. van (2000). "Media Orientation and Media Use. Television viewing behavior of specific reader types from 1975 to 1995 [online]." *Communication Research*, 27:5, 574-616. Saatavilla verkossa CSA-tietokannassa (vaatii käyttäjätunnuksen): <http://ft.csa.com/ids70/resolver.php?sessid=1b26399b2860b15867719e68143f849f&server=www-md3.csa.com&check=c15c8507a613e00d54407b1c2ed7cf51&db=sagecom-setc&an=10.1177%2F009365000027005002&mode=pdf&f1=0093-6502%2C27%2C5%2C574-616%2C2000> (viitattu 3.9.2007).
- Ekholm, Jukka (2005) "Musiikkivalinnat." Teoksessa *Yksilöllisiä valintoja, kulttuurien pysyvyyttä: Vapaa-ajan muutokset 1981-2002*, toim. Mirja Liikkanen, Riitta Hanafi ja Ulla Hannula. Helsinki: Tilastokeskus, s. 103-116.
- Eskola, Jari ja Suoranta, Juha (2000) *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino. (Alkup. 1998).
- FIMIC (2007) *Erkki Salmenhaara: Curriculum vitae* [online]. Saatavilla verkossa: <http://www.fimic.fi/fimic/fimic.nsf/26e687a7a16632e6422566c000475399/d03b5bc549584c26c22566e3002c0a34!OpenDocument#CV%3AErkki%20Salmenha> (Viitattu 8.8.2007).
- Florida, Richard (2002) *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*. New York: Basic Books.

- Foucault, Michael (2002) *The Archaeology of Knowledge*. London: Routledge.
- Frith, Simon (1998) *Performing Rites: Evaluating Popular Music*. New York: Oxford University Press.
- Gothóni, Maris (2006) ”It’s the Education, stupid! Kolumni Ääntä ja Vimmaa.” *Rondo-Classica* 2006:1, s. 18.
- Halonen, Tero (2005) ”Lukijalle.” Teoksessa *Suomalaisten symbolit*, toim. Tero Halonen ja Laura Aro. Jyväskylä: Ateena, s. 7-10.
- Hanifi, Riitta (2005) ”Vapaa-ajan harrastukset – itse tekeminen, aktiivinen harrastaminen.” Teoksessa *Yksilöllisiä valintoja, kulttuurien pysyvyyttä: Vapaa-ajan muutokset 1981-2002*, toim: Mirja Liikkanen, Riitta Hanafi ja Ulla Hannula. Helsinki: Tilastokeskus, s. 119-134.
- Heiniö, Mikko (1990) ”Aatteen vallassa –näkökohtia musiikki-instituution käsitteeseen.” Teoksessa *Etnomusikologian vuosikirja 1989-90*, toim. Vesa Kurkela ja Erkki Pekkilä. Jyväskylä: Gummerus, s. 7-37.
- Heiskala, Risto (2003) ”Instituutiot, sosiaaliset innovaatiot ja yhteiskunnan rakenteellinen muutos.” Teoksessa *Yhteiskunnallinen muutos*, toim. Harri Melin ja Jouko Nikula. Tampere: Vastapaino, s. 15-27.
- Heiskanen, Ilkka (2001) *Muuttuivatko laitokset, miksi ja miten? Taide- ja kulttuurilaitosten institutionaalinen muutos 1990-luvulla*. Taite- ja kulttuuriprojektin julkaisuja. Taiteen keskustoimikunnan tutkimusyksikkö, Tilastotietoa taiteesta nro 28. Helsingin yliopiston yleisen valtio-opin laitos, Tutkimustietoa politiikasta ja hallinnosta nro 20. Helsinki: Nykypaino Oy.
- Heiskanen, Ilkka (1994) ”Kulttuuripolitiikan pitkät linjat: kansallisen kulttuurin prototyypistä hyvinvointivaltioillisen kulttuurin kautta kohti uutta – kenties monikansallista kulttuuria.” *Hyvinvointikatsaus* 94:2, s. 6-9.
- Helminen, Minna (2007) *Säätyläistön huvista kaikkien kaupunkilaisten ulottuville: esittävän sävel- ja näyttämötaiteen paikallinen institutionalisoituminen ja kehitys taidelaitosten verkostoksi 1870-1939*. Suomen kulttuuripolitiikan historia -projektin julkaisuja 2. Cuporen julkaisuja 13. Helsinki: Yliopistopaino. (Tulossa).
- Henell, Tero-Pekka (1990) ”Palvelukseen halutaan: Sata suomalaista sinfonikkaa.” Teoksessa *Suomalainen sinfoniaorkesteri 200 vuotta. Suomen Sinfoniaorkesterit ry. 25 vuotta*, toim. Terhi Nironen. Julkaisija: Suomen Sinfoniaorkesterit ry, s. 17-20.
- Hill, Elizabeth, O'Sullivan, Catherine ja O'sullivan, Terry (1998) *Creative arts marketing*. Oxford: Butterworth-Heinemann.

- Hurri, Merja (1993) *Kulttuuriosasto. Symboliset taistelut, sukupolvikonflikti ja sananvapaus viiden pääkaupunkilehden kulttuuritoimituksissa 1945-80*.
Väitöskirja. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Huttunen, Matti (2002) ”Suomalaisen esittävän säveltaiteen historia.” Teoksessa *Suomen musiikin historia. Esittävä säveltaide*, toim. Martti Haapakoski, Anni Heino, Matti Huttunen, Hannu-Ilari Lampila ja Katri Maasalo. Jyväskylä: Gummerus, s. 301-440.
- Hynninen, Pertti (s.a.) *Seuraavat 25 vuotta* [online]. Saatavilla verkossa:
<http://www.kemi.fi/musiikki/seuraavat%2025%20vuotta.htm>
(viitattu 30.3.2007).
- Häyrynen, Simo (2006) *Suomalaisen yhteiskunnan kulttuuripolitiikka*. Jyväskylä: SoPhi99.
- Ilmonen, Kari (1998) *Kulttuuri alueen käyttövarana. Kulttuuripolitiikan hallitsevat ja marginaaliset diskurssit Keski-Pohjanmaalla*. Väitöskirja, Joensuun yliopisto.
Joensuu: Joensuun yliopistopaino.
- Ilmonen, Kari, Kaipainen, Jouni ja Tohmo, Timo (1995) *Kunta ja musiikkijuhlat*.
Kunnallisalan kehittämissäätöön julkaisu 1995: 6. Jyväskylä: Gummerus.
- Image Match Oy (s.a.) *Trendejä* [online]. Konsultointiyrityksen verkkosivu. Saatavissa verkossa: <http://www.imagematch.fi/sponsorointi/trendeja.htm>
(viitattu 23.8.2007).
- Jallinoja, Riitta (1997) *Moderni säädyllyisyys. Aviosuhteen vapaudet ja sidokset*.
Helsinki: Gaudeamus.
- Jokinen, Arja ja Juhila, Kirsi (1991) *Diskurseja rakentamassa: näkökulmia sosiaalisten käytäntöjen tutkimukseen*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Jokinen, Kimmo ja Saaristo, Kimmo (2002) *Suomalainen Yhteiskunta*.
Porvoo/Helsinki: WSOY
- Järvelä, Marja (1994) ”Elämäntavan näkökulma kulttuurin muutoksen tulkinassa.”
Teoksessa *Kulttuurintutkimus. Johdanto*, toim. Jari Kupiainen ja Erkki Sievänen.
Jyväskylä: Gummerus, s. 74-96.
- Kalvina, Inga (2004) ”Searching for the Impacts of Cultural Participation”. Teoksessa *Construction of Cultural Policy*, toim. Pirkkoliisa Ahponen ja Anita Kangas.
SoPhi 94. Jyväskylä: Minerva Kustannus Oy, s. 41-67.
- Kangas, Anita (1999) ”Kulttuuripolitiikan uudet vaatteet.” Teoksessa *Kulttuuripolitiikan uudet vaatteet*, toim. Anita Kangas ja Juha Virkki. Jyväskylän yliopisto:
SoPhi, s. 156-178.

- Kangas, Anita, Heiskanen, Ilkka ja Hirvonen Johanna (2002) ”Kulttuuripoliittinen päätöksenteko, lainsäädäntö ja hallinto.” Teoksessa *Taiteen ja kulttuurin kentät*, toim. Ilkka Heiskanen, Anita Kangas ja Ritva Mitchell. Helsinki: Tietosanoma, s. 28-88.
- Kansalaismielipide ja kunnat - ilmapuntari 2006*. Kunnallisalan kehittämissäätiön Polemiasarjan julkaisu nro 66. Vammala: Vammalan kirjapaino oy.
- Kansalaismielipide ja kunnat - ilmapuntari 2005*. Kunnallisalan kehittämissäätiön Polemia-sarjan julkaisu nro 60. Vammala: Vammalan kirjapaino oy.
- Kant, Immanuel (1987) *Critique of Judgement: Including the First Introduction*. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company. (Alkup. 1952).
- Karpela, Tanja (2005) ”Kulttuuripalvelut saavat lisää rahaa valtiolta.” *Helsingin Sanomat* 24.9.2005, s. A5.
- Kaupunkien kulttuuripolitiikka lähikuvassa* (2004) Toim. Satu Silvanto. Suomen Eurocult21-seminaarin taustamateriaali. Julkaisija: Helsingin kaupungin kulttuuriasiainkeskus. Helsinki: Kirja kerrallaan.
- Kawashima, Nobuko (2000) *Beyond the Division of Attenders vs. Non-attenders: a study into audience development in policy and practice* [online]. Research Papers No 6, Centre for Cultural Policy Studies, University of Warwick. Saatavilla verkossa: http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/theatre_s/cp/publications/centrepubs/ccps_paper_6.pdf (viitattu 15.8.2007).
- Kimanen, Seppo (2004) ”Kimasen lentoa. Näkymiä nykyiseen ja tulevaan.” *Rondo-Classica* 42:9, s. 10.
- Kimanen, Seppo (2003) ”Kimasen lentoa. Liika on liikaa.” *Classica* 2003:3, s. 27.
- Klemettinen, Timo (2007) *Re: oppilasmäärä*. Email altarvon@cc.jyu.fi 27.8.2007. Viitattu 29.8.2007.
- Knulst, Wim (1993) ”The Gentrification of a Rearguard. An Attempt to Explain the Changes in the Extent and Composition of the Arts Public in the Age of Television.” Teoksessa *Cultural Participation. Trends since the Middle Ages*, toim. Ann Rigney ja Douwe Fokkema. Utrecht Publications in General and Comparative Literature, vol 31. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, s. 193-215.
- Kosonen, Erja (2001) Mitä mieltä on pianonsoitossa?: 13-15-vuotiaiden pianonsoittajien kokemuksia musiikkiharrastuksestaan. Väitöskirja. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Kuusisaari, Harri (2007) ”Taidetta vievät vain taidot”. *Rondo-Classica* 45:5. s. 11.

- Kuusisaari, Harri (2006) ”Opetus vapautuu, missä ovat rajat?” *Rondo-Classica* 44:8. s. 6.
- Kuusisaari, Harri (2005) ”Pyhä, paha instituutio” *Rondo-Classica* 43:4. s.5.
- Kuusisaari, Harri (2004) ”Upeat kuoret, entä sisältö?” *Rondo-Classica* 42:7 s. 32-37.
- Kylänpää, Riitta (2006) ”Taidetta yli rajojen.” *Suomen kuvalehti* 50/2006 s. 14-15.
- Lagerspetz, Eerik (2001) ” On the Existence of Institutions”. Teoksessa *On the Nature of Social and Institutional Reality*, toim. Eerik Lagerspetz, Heikki Ikäheimo & Jussi Kotkavirta. Jyväskylän yliopisto: SoPhi, s. 70-101.
- Lampila, Hannu-Ilari (1997) *Suomalainen ooppera*. Porvoo: WSOY.
- Lappalainen, Tuomo (2006) ”Suomalaiset torjuvat yksityistämisen. Suurin osa kansasta haluaa, että yhteiskunta tuottaa julkiset palvelut.” *Suomen kuvalehti* 36/2006 s. 41.
- Lebrecht, Norman (1997) *When the Music Stops...: Managers, Maestros and the Corporate Murder of Classical Music*. London: Simon & Schuster UK Ltd. (Alkup. 1996).
- Lehtonen, Heikki (1990) *Yhteisö*. Jyväskylä: Vastapaino.
- Liikkanen, Mirja (2005a) ”Vapaa-aika muutoksessa – merkitykset, rajoitteet ja valinnat.” Teoksessa *Yksilöllisiä valintoja, kulttuurien pysyvyyttä. Vapaa-ajan muutokset 1981-2002*, toim. Mirja Liikkanen, Riitta Hanafi ja Ulla Hannula. Helsinki: Tilastokeskus, s. 5-30.
- Liikkanen, Mirja (2005b) ”Yleisönä – kodin ulkopuolella ja kotona.” Teoksessa *Yksilöllisiä valintoja, kulttuurien pysyvyyttä. Vapaa-ajan muutokset 1981-2002*, toim. Mirja Liikkanen, Riitta Hanafi ja Ulla Hannula. Helsinki: Tilastokeskus, s. 67-100.
- Liikkanen, Mirja (1994) ”Yleisö – taidemaailman äänetön osapuoli.” *Hyvinvointikatsaus* 94:2, s. 10-14.
- Loisa, Raija-Leena (2007) *Taide versus populaarikulttuuri* [online]. Jyväskylän yliopiston kulttuuripolitiikanlaitoksen verkkojulkaisuartikkeli. Saatavilla verkossa: www.jyu.fi/ytk/laitokset/yfi/oppiaineet/kup/tekstit/artikkelit/taidekulttuuri (Viitattu 27.2.2007).
- Luttinen, Jaana (1997) *Fragmentoituva kulttuuripolitiikka – Paikallisen kulttuuripolitiikan tulkintakehykset Ylä-Savossa*. Jyväskylä: Jyväskylä University Printing House.
- Luukka, Teemu (2007a) ”Kulttuuripolitiikka saa arvosanan 6+.” *Helsingin Sanomat*, 9.3.2007. s. C1.
- Luukka, Teemu (2007b) ”Taidemaailmassa eniten valtaa on HS:llä ja opetusministeriöllä.” *Helsingin Sanomat*, 15.3.2007. s. C1.

- Marvia, Einari ja Vainio, Matti (1993) *Helsingin Kaupunginorkesteri 1882-1982*. Porvoo Helsinki Juva: WSOY.
- Mitchell, Ritva ja Kanerva, Anna (2004) Onko sukupuolella merkitystä, onko toimenpiteillä vaikutusta taiteissa ja kulttuurissa?: sukupuolivaikutusten arviointia taiteen ja kulttuurin toimialalla. Cuporen julkaisuja 2. Helsinki: Yliopistopaino Kustannus.
- Mulcahy, Kevin V (1982) "The Rationale for Public Culture". Teoksessa: *Public Policy and the Arts*, toim. Kevin V. Mulcahy ja Richard Swaim. Boulder, Colorado: Westview Press. s. 33-57.
- Mäkelä, Johanna (1994) "Pierre Bourdieu –erottautumisen teoreetikko". Teoksessa *Sosiologisen teorian nykysuuntauksia*, toim. Risto Heiskala. Tampere: Gaudeamus, s. 243-268.
- Mäkinen, Jarmo (1999) *Baumolin tauti ja sinfoniaorkesterit*. Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitoksen yhteiskuntapolitiikan työpapereita no. 104. Jyväskylän yliopisto.
- Nevanlinna, Tuomas (2005) "Ironiasta intohimoon [online]." *Kaltio* 6/2005. Saatavilla verkossa: www.kaltio.fi/index.php?794 (viitattu 26.2.2007).
- Niskanen, Tuija-Maija (1981) "Nainen taiteilijana." Teoksessa *Naisen historiallisuus: yhteiskunta – yksilö – sukupuoli*, toim. Leena Alanen, Liisa Rantalaiho ja Aino Saarinen. Seminaariraportti, Yhteiskuntatieteiden tutkimuslaitos. Tampere: Tampereen yliopisto, s. 177-181.
- O'Hagan, John W. (1998) *The State and the Arts: an Analysis of Key Economic Policy Issues in Europe and the United States*. Cheltenham: Edward Elgar.
- Opetusministeriö (2007a) *Kulttuurin ja taiteen julkinen rahoitus ja ohjaus* [online]. Opetusministeriön verkkosivu. Saatavilla verkossa: http://www.minedu.fi/OPM/Kulttuuripolitiikka/rahoitus_ja_ohjaus/index.html (viitattu 4.9.2007).
- Opetusministeriö (2007b) *Säveltaide* [online]. Opetusministeriön verkkosivu. Saatavilla verkossa: http://www.minedu.fi/OPM/Kulttuuri/taiteen_ja_kulttuurin_alat/saaveltaide/?lang=fi (viitattu 4.9.2007).
- Opetusministeriö (2005) *Vuodenvaihteen 2006 muutoksia opetusministeriön toimialalla* [online]. Opetusministeriön verkkotiedote 2005/12. Saatavilla verkossa: http://www.minedu.fi/OPM/Tiedotteet/2005/12/vuodenvaihteen_2006_muutoksia_opetusministerion_toimialalla?lang=fi (viitattu 23.8.2007).

- Opetusministeriö (2002) *Musiikkialan ammatillisen koulutuksen työryhmän muistio* [online]. Opetusministeriön työryhmien muistioita 38:2002. Saatavilla verkossa: http://www.minedu.fi/OPM/Julkaistut/2002/musiikkialan_ammattillisen_koulutuksen_tyoryhman_muistio?lang=fi&extra_locale=fi (viitattu 28.5.2007) .
- Otavan musiikkitieto: A-Ö* (1997) Toim. Keijo Virtamo. Keuruu: Otava .
- Parsons, Talcott ja Smelser, Neil J. (2005) *Economy and Society : A Study in the Integration of Economic and Social Theory*. Saatavilla verkossa Ebrary e-kirjakokoelmassa (tarvitsee käyttäjätunnuksen): <http://site.ebrary.com/lib/jyvaskyla/Top?channelName=jyvaskyla&cpage=1&docID=10100030&f00=text&frm=smp.x&hitsPerPage=10&layout=document&p00=smelser&sch=%> (viitattu 27.8.2007).
- Pekonen, Osmo ja Pulkkinen, Lea (2002) *Sosiaalinen pääoma ja tieto- ja viestintätekniiikan kehitys. Esiselvitys* [online]. Eduskunnan kanslian julkaisu 5/2002. Saatavilla verkossa: [http://www.eduskunta.fi/triphome/bin/thw.cgi/trip?\\${BASE}=erekj&\\${HTML}=akxpdf&\\${SNHTML}=akxeiloydy&tunniste=EKJ+5/2002](http://www.eduskunta.fi/triphome/bin/thw.cgi/trip?${BASE}=erekj&${HTML}=akxpdf&${SNHTML}=akxeiloydy&tunniste=EKJ+5/2002) (viitattu 14.8.2007).
- Peterson, Richard A. ja Kern, Roger M. (1996) ”Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore.” *American Sociological Review*, Vol. 61:5, s. 900-907.
- Pietilä, Riitta (2006a) ”Kursiivien takaa” *Rondo-Classica* 44:1, s. 6-7.
- Pietilä, Riitta (2006b) ”Sinfoniakonsertti –pienen piirin suuri hupi” *Rondo-Classica* 44:4, s.44-48.
- Pietilä, Riitta (2006c) ”Miehet tekijöinä, naiset kokijoina” *Rondo-Classica* 44:4, s. 49-50.
- Pietilä, Riitta (2006d) ”Sinfoniakonsertti on yhden illan työ tai viidentoista vuoden hupi” *Rondo-Classica* 44:4, s. 47.
- Pietilä, Riitta (2006e) ”Kavaliala kuin käärmeet, viattomia kuin kyyhkysset” *Rondo-Classica* 44:4, s. 53-54.
- Puolimatka, Tapio (2004) *Kasvatus, arvot ja tunteet*. Helsinki: Tammi.
- Repo, Alarik (1990) ”Suomen Sinfoniaorkesterit ry. – 25 vuotta toimintaa orkestereiden hyväksi.” Julkaisussa *Suomen sinfoniaorkesteri 200 vuotta. Suomen Sinfoniaorkesterit ry. 25 vuotta*. Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n juhla-julkaisu, s, 39-44.
- Roos, J. P. (1985) ”Pelin säännöt: intellektuellit, luokat ja kieli”. Kääntäjän alkukirjoitus teoksessa *Sosiologian kysymyksiä*, kirj. Pierre Bourdieu. Jyväskylä: Gummerus, s. 7-28.

- Russell, Philip A. (1998) ”Musical tastes and society”. Teoksessa *The Social Psychology of Music*, toim. David J. Hargreaves ja Adrian C. North. Oxford: Oxford University Press, s. 141-158.
- Ruuska, Petri (1999a) ”Muuttuva käsitys kansakunnasta.” Teoksessa *Post Patria?: Globalisaation kulttuuri Suomessa*. Toim. Pertti Alasuutari ja Petri Ruuska. Tampere: Vastapaino, s. 71-107.
- Ruuska, Petri (1999b) ”Kohti alueiden Suomea.” Teoksessa *Post Patria?: Globalisaation kulttuuri Suomessa*. Toim. Pertti Alasuutari ja Petri Ruuska. Tampere: Vastapaino, s.108-131
- Rytmimusiikki 2010-vision viitteet*. Viitteet Suomen rytmimusiikin alan toimijoiden visiossa rytmimusiikin alan toivotusta tilanteesta vuonna 2010. Saatavissa verkossa: <http://www.rytmimusiikki2010.fi/viitteet.php?kohta=r> (viitattu 23.8.2007)
- Salmenhaara, Erkki (1995) ”Romantiikka ja Biedermeier.” Teoksessa *Suomen musiikin historia I. Ruotsin vallan ajasta romantiikkaan*, toim. Fabian Dahlström ja Erkki Salmenhaara. Porvoo: WSOY, s. 324-518.
- Salokannel, Juhani ja Seppovaara, Juhani (2005) *Tuusulanjärven taiteilijaelämää*. Keuruu: Otava.
- Salonen, Timo K. (1990) *Konserttimusiikin yleisö makujen kentällä*. Jyväskylän Sinfoniaorkesterin yleisö vuonna 1989. Pro gradu -työ. sosiologian laitos. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Sennett, Richard (1978) *The Fall of Public Man*. New York: Vintage Books. (Alkup. 1974).
- Sevänen, Erkki (2007) *Re: autonomia vai eriytyneisyys?* Email altarvon@cc.jyu.fi 13.7.2007. Viitattu 14.7.2007.
- Sevänen, Erkki (1998) *Taide instituutiona ja järjestelmänä* Vaasa: Ykkös-Offiset Oy
- Sevänen, Erkki (1991) ”Nikol-koulukunnan teoria taiteesta sosiaalisena järjestelmänä.” Teoksessa *Taide modernissa maailmassa: taiteensosiologiset teoriat Georg Lukačsista Fredric Jamesoniin*, toim. Erkki Sevänen, Liisa Saariluoma ja Risto Turunen. Helsinki: Gaudeamus, s. 157-177.
- Stenius, Henrik (2003) ”Kansalainen.” Teoksessa *Käsitteet liikkeessä : Suomen poliittisen kulttuurin käsitehistoria*, toim. Matti Hyvärinen, Jussi Kurunmäki, Kari Palonen, Tuija Pulkkinen ja Henrik Stenius. Tampere: Vastapaino, s. 309-362.

- Suomen sinfoniaorkesterit ry (2007) *Jäsenorkesterit* [online]. Suomen sinfoniaorkestereiden jäsenorkesterilista. Saatavilla verkossa: <http://www.sinfoniaorkesterit.fi/fi/index.php?trg=memberlist> (viitattu 23.8.2007).
- Suomen sinfoniaorkesterit ry (2006) Suomen sinfoniaorkesteit ry:n konserttikalenteri 2006, syksy. Julkaisija: Suomen Sinfoniaorkesterit ry.
- Suomen Sinfoniaorkesterit ry (2005) *Toimintakertomus 2005*. Tietoja jäsenorkestereista kalenterivuodelta 2005.
- Taiteen ja kulttuurin kentät* (2002) Toim. Ilkka Heiskanen, Anita Kangas ja Ritva Mitchell. Helsinki: Tietosanoma.
- Tarasti, Eero (2003) *Musiikin todellisuudet: säveltaiteen ensyklopedia: kirjoituksia vuosilta 1980-2003*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Tawaststjerna, Erik (1997) *Sibelius*. Toim. Erik T. Tawaststjerna. Keuruu: Otava.
- Throsby, David (2001) *Economics and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tohmo, Timo (2002) *Kulttuuri ja aluetalous: vaikutukset ja käyttäjien kokema hyöty*. Licensiaatintyö, Jyväskylän yliopisto, taloustieteiden tiedekunta. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto
- Torvinen, Juha (2007) ”Miten käy taidemusiikin?” *Rondo-Classica* 3/2007, s. 38-43.
- Tuomisto, Jukka (1992) *Aikuiskasvatuksen perusaineksia*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Vahtola, Jouko (2003) *Suomen Historia: jääkaudesta Euroopan unioniin*. Keuruu: Otava.
- Vainio, Matti (1992) *Orkesteri etsii tietään: tutkielmia Suomen orkesterihistorian vaiheilta*. Jyväskylä: Jyväskylän Yliopisto.
- Viitanen, Reijo (1999) *Kulttuuripuntari 1999: raportti kulttuuripalvelujen käytöstä ja merkityksestä työssä jaksamisen ja vapaa-ajanvieton kannalta* [online]. Kulttuuripolitiikan osaston julkaisusarja 9:1999, Julkaisija: Opetusministeriö. Saatavilla verkossa: www.minedu.fi/OPM/Julkaistut/1999/kulttuuripuntari_1999__raportti_kulttuuripalvelujen_kaytosta_ja?lang=fi (Viitattu 7.3.2007).
- Volkov, Salomon (1980) *Dmitri Shostakovitshin muistelmat*. Keuruu: Otava.
- Vuorijärvi, Riikka (2006) ”Lappilaisilla ei ole ennakkoluuloja.” *Rondo-Classica* 44:6, s.55.

Henkilökohtaiset tiedonannot:

Alasuutari, Pertti (2006) Luento 31.8.2006, Jyväskylä Summer School of Cultural Policy,
Jyväskylän yliopiston kulttuuripolitiikan laitos.

Santtila, Katri (2007) Haastattelu puhelimitse 30.3.2007. Viitattu 30.3.2007.

Sauramo, Aila (2007) Haastattelu puhelimitse 30.3.2007. Viitattu 30.3.2007.