

**”HYVÄ YLEISÖ ON TERVETULLUTTA UUELLEENKIN” -
YLEISÖTYÖN DISKURSSIT RONDO CLASSIC -LEHDESSÄ**

Jenni Ahonen
Maisterintutkielma
Musiikkitiede
Jyväskylän yliopisto
Kevätlukukausi 2021

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta	Laitos Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä Jenni Ahonen	
Työn nimi ”Hyvä yleisö on tervetullutta uudelleenkin” – yleisötyön diskurssit Rondo Classic -lehdessä	
Oppiaine musiikkitiede	Työn laji maisterintutkielma
Aika 20.6.2021	Sivumäärä 75 sivua + liitteet
Tiivistelmä <p>Tässä työssä tarkasteltiin yleisötyön diskursseja suomalaisessa klassisen musiikin aikakauslehdessä Rondo Classicissa vuosina 2010 ja 2019.</p> <p>Työn ensimmäisessä osassa yleisötyö määritellään yleisötyön erilaisten mallien ja kulttuuripoliittisten päämäärien näkökulmasta sekä esitellään tutkimuksen teoreettis-metodologinen viitekehys, diskurssintutkimus, joka tutkii sosiaalisen toiminnan ja kielen välistä dialektista merkityksenantoprosessia. Työn toisessa osassa kuvataan analyysin tulokset ja johtopäätökset tuloksista. Aineistoon kuului 53 Rondo Classic -lehden juttua, joissa oli yleisötyötä koskevia ilmauksia. Aineiston analyysi on toteutettu tukeutumalla Norman Fairclough'n kriittiseen diskurssianalyysin malliin, jossa keskitytään selvittämään diskursiivisten ja sosiokulttuuristen muutosten suhdetta.</p> <p>Tutkimustehtävänä oli selvittää, miten yleisötyö ilmiönä jäsentyy Rondo Classic -lehden vuosien 2010 ja 2019 kirjoituksissa. Tulokseksi saatiin kahdeksasta päädiskurssista muodostuva diskurssijärjestys, joka jakautuu kahteen yhdistävään luokkaan eli yleisötyöhön toimintana ja sen toimijoihin. Yleisötyötä kuvaavat päädiskurssit ovat Omaleimainen, Vakiintunut, Muuttuva, Vaikuttava ja Ihanteellinen yleisötyö. Toimijoita kuvaavat päädiskurssit ovat Välttämätön yleisö, Arvokas taide ja Aktiivinen taidelaitos.</p> <p>Aineiston analyysin perusteella yleisötyöstä rakentui kuva taidelaitoksen epätyypillisenä, mutta ammattimaisena ja selkeästi vakiintuneena toimintana, johon panostetaan. Toiminta on vaikuttavaa erityisesti sosiaalisesti ja kasvatuksellisesti sekä antoisaa, ja saavutettavuus on sen merkittävä ihanne. Yleisöstä diskurssit rakensivat kuvan toisaalta yleisötyön avulla laajennettavana kohteena, toisaalta kumppanina, jonka kanssa taidelaitos yleisötyön puitteissa kohtaa. Taiteesta rakentui kuva, jossa taiteen iteisarvoa, traditiota ja laatua halutaan taidelaitoksissa suojella yleisötyön aiheuttamalta uhalta. Taidelaitoksesta diskurssit rakensivat kuvan aktiivisena ja moraalisesti oikeamielisenä toimijana. Lisäksi johtopäätöksissä todetaan, että diskurssijärjestys ja sen sisäiset suhteet pysyivät tutkimusvuosina hyvin samanlaisina ja että Rondo Classicin yleisötyön diskurssit rakentavat melko hierarkkisen kuvan sekä yleisön ja taidelaitoksen että klassisen ja muun musiikin välisestä suhteesta.</p>	
Asiasanat yleisötyö, klassinen musiikki, taidemusiikki, taidelaitokset, musiikkiala, Rondo Classic, kriittinen diskurssianalyysi, diskurssintutkimus	
Säilytyspaikka Jyväskylän yliopisto	
Muita tietoja	

Sisällysluettelo

1 JOHDANTO	4
2 YLEISÖTYÖ TUTKIMUSKOHTEENA	6
2.1 Yleisötyö käsitteenä.....	6
2.2 Yleisötyö osana kulttuuripolitiikkaa	9
3 DISKURSSIEN TUTKIMINEN	14
3.1 Diskurssintutkimuksen periaatteita.....	14
3.2 Kriittinen diskurssintutkimus.....	18
4 TUTKIMUSASETELMA JA MENETELMÄ	21
4.1 Norman Fairclough'n kriittinen diskurssianalyysi.....	21
4.2 Tutkimuskohteena Rondo Classic -lehti.....	23
4.3 Analyysiprosessin kuvaus.....	24
5 YLEISÖTYÖN DISKURSSIT RONDO CLASSIC -LEHDESSÄ VUOSINA 2010 JA 2019 .28	
5.1 Yleisötyö toimintana	28
5.1.1 Omaleimainen yleisötyö.....	29
5.1.2 Vakiintunut yleisötyö.....	32
5.1.3 Muuttuva yleisötyö.....	36
5.1.4 Vaikuttava yleisötyö.....	39
5.1.5 Ihanteellinen yleisötyö.....	44
5.2 Yleisötyön toimijat	49
5.2.1 Välttämätön yleisö.....	50
5.2.2 Arvokas taide.....	55
5.2.3 Aktiivinen taidelaitos.....	59
5.3 Yleisötyön diskurssit Rondon diskurssijärjestyksessä	61
6 POHDINTA: YLEISÖTYÖ OSANA KULTTUURIPOLITIIKAN MUUTOKSIA	66
LÄHTEET	76
LIITTEET	83

1 JOHDANTO

Olen lukenut Rondo Classicia jo parin vuosikymmenen ajan, ensin klassisen musiikin opiskelijana ja myöhemmin Suomen musiikinopettajien liiton jäsenlehtenä. Suunnilleen yhtä pitkään olen omasta kiinnostuksesta johtuen seurannut yleisötyö-nimisen ilmiön rantautumista ja vakiintumista osaksi suomalaista taide- ja kulttuurikenttää. Myös Rondo Classic on lehtenä ollut ajan tasalla tämän ilmiön suhteen ja usein olenkin lukenut klassisen musiikin yleisötyöhöstä juuri tästä lehdestä.

Lähtiessäni etsimään tutkielmaani sopivaa aineistoa tuli Rondo Classic luonnollisesti ensimmäisenä mieleen, kun tiesin, että aihetta oli lehdessä käsitelty. Varsinaisesti kiinnostukseni heräsi kuitenkin siinä vaiheessa, kun aloin selailla lehtiä ja huomasin, miten ilmaisuvoimaisesti yleisötyötä oli lehdessä usein käsitelty: yhdessä jutussa ooppera hamusi uutta yleisöä, toisessa konsertin ensikertalaiset saivat ensiannoksensa. Osassa jutuissa kieli jopa hieman särähti korvaan, kuten kuvaus lastenkonsertin osallistujista, joilla kuuntelukorvat olivat auki ja suut supussa. Aloin kiinnostua siitä, miten klassisen musiikin kentällä puhutaan yleisötyöstä ja sen toimijoista ja mitä seurauksia tällä kielenkäytöllä mahdollisesti on toiminnalle ja sen toimijoille.

Yleisötyö on nykyään tärkeä osa taidelaitosten toimintaa, johon käytetään paljon aikaa ja resursseja, ja sitä kautta myös yhteisiä verovaroja. Sen teemat, kuten saavutettavuus ja osallisuus ovat jatkuvasti esillä kulttuuripolitiikassa niin kotimaassa kuin Euroopan Unionin tasolla (ks. esim. Euroopan komissio 2017; Hadley 2021) ja näiden kulttuuripoliittisten päämäärien kautta siitä on tullut myös peruste esimerkiksi taidelaitosten valtionavulle (ks. esim. Opetus- ja kulttuuriministeriö 2020). Kriittisen diskurssianalyysin tutkija Norman Fairclough (2003, 203) on sitä mieltä, että kieli elementtinä on tullut yhä merkittävämmäksi, jopa ratkaisevaksi elementiksi aikamme sosiaalisissa muutoksissa ja että ilman kielen huomioimista muutoksia ei voi edes ymmärtää. Nähdäkseni yleisötyö on yksi osa klassisen musiikin ja taidelaitosten toiminnan muutosta ja tässä tutkielmassa pyrin nyt selvittämään, miten tämä muutos mahdollisesti ilmenee klassisen musiikin aikakauslehden teksteissä.

Kielenkäytön seuraamuksia tuottava luonne oli siis lähtökohtana tässä tutkimuksessa ja siksi menetelmäksi valikoitui diskurssintutkimus, joka pyrkii selvittämään, miten jostain ilmiöstä puhutaan ja minkälaisia merkityksiä nämä puhumisen tavat ilmiölle rakentavat. Diskursiivisen vallan merkitys on nykypäivänä usein esillä, kun mediassa ruoditaan vihapuheen ja sallitun puheen rajoja tai laulujen sanoitusten soveliaisuutta. Myös klassisessa musiikissa on syytä olla tietoinen siitä, minkälaisia diskursiivisia valtarakenteita sen omassa toiminnassa on ja tarvittaessa muuttaa niitä.

Yleisötyöstä on tehty jonkin verran tutkimusta, kuten Hilppa Sorjosen ja Outi Sivosen (2015) tutkimus suomalaisten taide- ja kulttuurilaitosten yleisötyöstä ja Creative Europe -ohjelman tutkimus yleisötyöstä ja organisaatioiden yleisökeskeisyydestä (European commission 2017). Väitöskirjoissa yleisötyötä on tutkittu muun muassa markkinoinnin (Maelen 2008), kulttuuritalojen (Karatzias 2016), oopperatalojen (Laenen 2007) ja muusikon (Toivonen 2014) näkökulmasta. Myös monissa muissa tutkielmissa ja opinnäytetöissä aihetta on käsitelty¹. Tämän tutkielman aihetta eli median yleisötyödiskurssejakin on tutkittu yhdessä pro gradu -tutkielmassa (Malkavaara 2011), jossa aiheena olivat Suomen Kansallisoopperan yleisötyötä kuvaavat diskurssit suomalaisessa lehdistössä. Tämä työ suuntaa katseen vielä tarkemmin suomalaisen klassisen musiikin aikakauslehden yleisötyön diskursseihin ja pyrkii selvittämään, miten siellä käytetyt diskurssit rakentavat kuvaa taidelaitosten yleisötyöstä ja sen toimijoista.

Työni jakaantuu kahteen osaan. Aineiston analyysin taustaksi kuvailen ensimmäisessä osassa taidelaitosten yleisötyötä erilaisten mallien ja kulttuuripolitiikan näkökulmasta sekä esittelen käyttämäni menetelmän diskurssintutkimuksen. Toisessa osassa käsittelen Rondo Classic -lehden yleisötyöhön liittyviä tekstejä kriittisen diskurssintutkimuksen näkökulmasta: koetan kuvata, miten yleisötyöstä kirjoitetaan eli minkälaisia merkityksiä kirjoittajat sille antavat ja minkälaisen kuvan se lukijalle yleisötyöstä rakentaa. Tutkimustehtäväni on: *miten yleisötyö ilmiönä jäsentyy Rondo Classic -lehden vuosien 2010 ja 2019 kirjoituksissa?*

1 ks. esim. Eränen 2017; Hakala 2021; Kukkonen 2017

2 YLEISÖTYÖ TUTKIMUSKOHTENA

Tässä luvussa kuvailen yleisötyötä erilaisten mallien ja kulttuuripolitiikan näkökulmasta. Ensimmäisessä alaluvussa esittelen aiheesta tähän mennessä tehtyjä tutkimuksia, toisessa alaluvussa pyrin selkiyttämään yleisötyön käsitteen ulottuvuuksia kulttuuripolitiikan päämäärien kuvailulla ja lopuksi kokoaan yhteen omat näkökulmani yleisötyöhön tässä tutkielmassa.

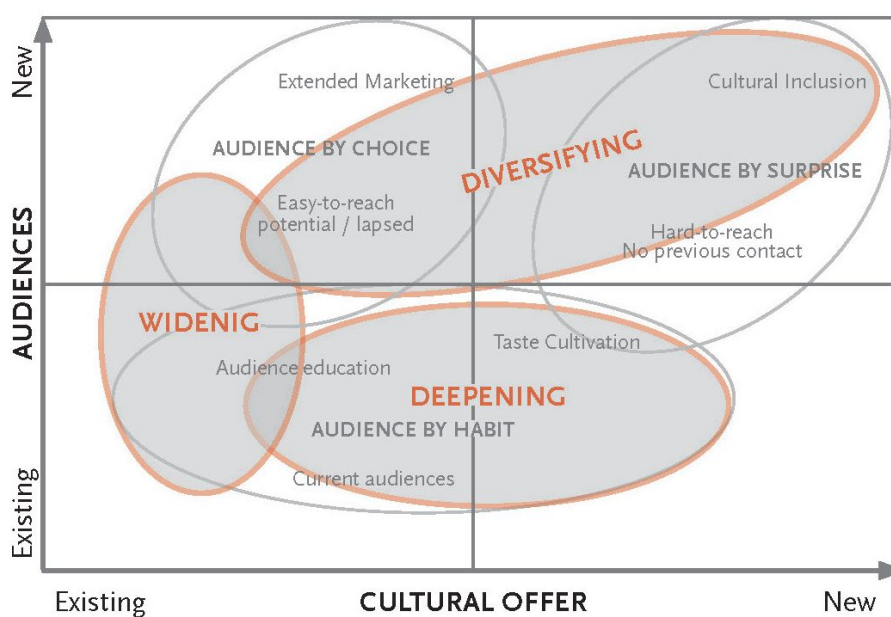
2.1 Yleisötyö käsitteenä

Tutkielmani keskeisin käsite on *yleisötyö*, joka tuli suomalaisten kulttuurilaitosten kielenkäyttöön 2000-luvulla ja on nykyään vakiintunut myös musiikkialalla. Sitä ennen toimintaa kuvattiin esimerkiksi käsitteillä yleisökasvatus ja -koulutus, mutta myös yleisemmin (taide)kasvatuksena. Muita Suomessa käytettyjä käsitteitä ovat olleet yleisöyhteistyö sekä kaksikielinen education-toiminta (ks. esim. Hietanen 2010). Englannin kielessä lähimpänä suomen kielen yleisötyö-käsitettä on *audience development*, joka on pääkäsite myös monissa lähdemateriaaleissani (ks. esim. Kawashima 2000, Hayes & Slater 2003). Lisäksi käsite *education* erilaisine lisämääritteineen on käytössä englannin kielessä (ks. esim. Laenen 2007; Yrjö-Koskinen 2000), kuten myös esimerkiksi *outreach*, *access* ja *participation* (ks. esim. Hietanen 2010; European commission 2017, 53–57). Edellä mainittujen käsitteiden suomenkieliset vastineet kurottelu sekä saavutettavuus ja osallistaminen kuuluvat myös suomenkieliselle yleisötyölle tyypillisisiin käsitteisiin, varsinkin kaksi jälkimmäistä.

Melko yleisesti taideorganisaatioiden yleisötyötä kuvataan toiminnaksi, jolla pyritään laajentamaan yleisöpohjaa määrällisesti ja laadullisesti sekä syventämään kävijän kokemusta. Niin tekee myös Nobuko Kawashima (2008) tutkimuksessaan, joka on yksi ensimmäisistä yleisötyön käsitettä ja sen ulottuvuuksia jäsentäviä tutkimuksia. Tutkimuksessaan hän esittelee mallin neljästä yleisötyön tyypistä, jotka eroavat toisistaan kävijöidensä, tavoitteidensa ja toimintamuotojensa suhteen. (Kawashima 2000, 4 ja 8.) *Kulttuurinen inklusio* -tyyppinen yleisötyö on suunnattu ensisijaisesti epätodennäköisille kävijöille, joita pyritään houkuttelemaan paikan päälle taidelaitokseen tai taidelaitos vie taiteensa kohderyhmän luo. Tällöin tavoitteet ovat ensisijaisesti sosiaalisia ja toimintamuotona

kurottelu. *Laajennettu markkinointi* on olemassaolevan tuotannon tarjoamista kiinnostavammassa muodossa ja se on suunnattu mahdollisille ja aikaisemmille kävijöille. Markkinoinnin keinoin tätä kohderyhmää koetetaan houkutella kiinnostumaan taidelaitoksen tarjonnasta ja tällöin tavoitteet ovat pääasiassa taloudellisia sekä taiteellisia. *Maun kehittäminen* -tyyppinen yleisötyö taas on suunnattu jo olemassaolevalle yleisölle, jolle pyritään tarjoamaan jotain uutta, joko kyseessä olevan taiteen lajin tai jonkun muun lajin parissa ja tavoitteet ovat yleensä taiteellisia ja taloudellisia, mutta myös kasvatuksellisia. *Yleisökasvatus*-tyyppinen yleisötyö on myös suunnattu jo olemassaoleville kävijöille ja olemassaolevien tuotantojen kokemista pyritään (taide)kasvatuksen keinoin syventämään ja lisäämään ymmärrystä taiteesta. Tällöin tavoitteet ovat paitsi kasvatuksellisia, myös taloudellisia. (Kawashima 2000, 8–9)

Hieman tuorempi kokoava näkemys yleisötyöstä löytyy Euroopan komission Creative Europe -ohjelman tutkimuksesta (European comission 2017), jossa muodostettiin Kawashiman tutkimuksen ja Creative Europe -ohjelman yleisötyö-käsitteen muotoilun (European comission 2015, 5) pohjalta kolme yleisökategoriaa: Audience by Habit, Audience by Choice ja Audience by Suprise. Kun nämä siirrettiin Ansoffiin matriisiin ja lisättiin mukaan ohjelmassa yleisötyölle määritellyt strategiset päämäärät, saatiin tuloksena seuraavanlainen kuvio (KUVIO 1):



KUVIO 1. Yleisötyön eri ulottuvuuksia (European comission 2017, 14)

Tässä kuviossa hahmottuu, kuinka *laajentamisen* tavoite koskee toisaalta nykyistä yleisöä eli pyritään lisäämään samanlaista yleisöä kuin se, joka jo osallistuu organisaation tapahtumiin. Toisaalta laajentamisella viitataan sellaisen uuden tai mahdollisen yleisön houkutteluun, jonka kulttuurin käyttö on vähäistä tai erilaista. Kawashiman (2000) yleisötyön tyypeistä tälle alueelle asettuvat yleisökasvatus ja laajennettu markkinointi. *Syventämisen* tavoite viittaa nykyiseen yleisöön ja rinnastuu Kawashiman yleisötyön tyypeistä maun kultivointiin ja yleisökasvatukseen, joiden kautta nykyisen yleisön kulttuurista kuluttamista pyritään syventämään ja monipuolistamaan. Yleisöpohjan *monipuolistaminen* viittaa niihin yleisötyön strategioihin, joiden kohteena on yleisö, jonka profiili poikkeaa nykyisestä yleisöstä, kuten ihmiset, joilla ei ole aiempaa kontaktia taiteen kanssa. Kawashiman yleisötyön tyypeistä sekä laajennettu markkinointi että kulttuurinen inklusio on rinnastettu tämän tavoitteen kanssa. (Kawashima 2000). Yleisötyön keskeisiksi muuttujiksi hahmottuvat siis yleisö ja kulttuurituote ja näissä tapahtuvia muutoksia pyrin myös tutkielmassani havainnoimaan.

Matriisia olisi mahdollista täydentää lisäämällä sen y-akselille Hayesin ja Slaterin (2003) tutkimuksessaan lanseeraamat yleisötyön kaksi strategiaa: valtavirta (*mainstream*) ja lähetystyö (*missionary*). Matriisin alin puolisko on yhteneväinen artikkelissa kuvatun valtavirtatyypisen yleisötyön kanssa eli kuvaa sellaista yleisötyötä, joka on suunnattu jo olemassaolevalle ja helposti tavoitettavalle yleisölle. Matriisin ylempi puolisko taas on verrattavissa lähetystyötyyppiseen yleisötyöhön, jolla tavoitellaan taidelaitokselle uusia, hankalammin tavoitettavia kävijöitä. (Hayes & Slater 2003).

Matriisin x-akselille puolestaan voisi sijoittaa Kawashiman (2000, 23–24) huomion siitä, että markkinointitermein ilmaistuna yleisötyö voi olla paitsi tuotelähtöistä (*product-led*) myös kohdelähtöistä (*target-led*). Tällöin matriisin vasen puoli voisi kuvata tuotelähtöistä yleisötyötä, jossa taidelaitos tarjoaa lähtökohtaisesti omaa ydintuotettaan, vaikka ehkä yleisön tarpeita mukaillen. Matriisin oikea puoli taas voisi kuvata kohdelähtöistä yleisötyötä, jossa jopa itse ydintuote voisi muuttua yleisötyön kohteena olevien ihmisten tarpeiden mukaisesti. (Kawashima 2000, 23–24). Nähdäkseni nämä näkökulmat täydentäisivät luontevasti matriisin muuttujia yleisötyön näkökulmasta ja seuraavassa alaluvussa esittelenkin matriisin muokattuna (KUVIO 2).

Yleisötyöhön liittyy paljon käsitteellistä epäselvyyttä ja keskeinen kiista on pitkään ollut se, onko yleisötyö vain toinen nimi markkinoinnille. Väitöskirjassaan Kjell Magne Maelen (2008, 194) esittää näkemyksen, että yleisötyö on käsitteenä ainoastaan markkinoinnin

päivitetty muoto ja poliittisia tavoitteita varten seipitetty käsite. Maelenin (2008, 170) mukaan markkinoinnista on kysymys silloin, kun kulttuurin demokratisoinnin päämäärien mukaisesti tavoitellaan olemassaolevalle tuotteelle suurempaa yleisöä ja yleisötyöstä silloin, kun pyritään muuttamaan tai laajentamaan yksilön – joko nykyisen tai uuden yleisön parissa – käsitystä taiteesta. Samansuuntaisen näkemyksen esittää Egil Björnsen (2011, 3-4) kirjoituksessaan yleisötyön rajoituksista: hän arvelee, että monet näkevät yleisötyön poliittisesti korrektimpana käsitteenä markkinoinnille ja että aiemmin mainituista Kawashiman yleisötyön tyypeistä vain kulttuurinen inkluusio on hänen mukaansa sellaista yleisötyötä, jota ei voi sanoa markkinoinniksi. Kawashima (2000, 8) itse erottelee näitä toteamalla, että siinä missä (taiteen) markkinointi tapaa keskittyä olemassaolevaan yleisöön, yleisötyö eroaa markkinoinnista siinä, että se tähtää myös ei niin helposti saavutettaviin yleisöihin. Itse yhdyin tässä työssä Kawashiman näkemykseen ja aiemmin kuvatun matriisin tapaan hahmotan yleisötyön laajempaan käsitteeseen kuin Maelen ja Björnsen.

Myös Euroopan komission Creative Europe -ohjelman tutkimuksessa (2017, 55) todettiin, että käsitys yleisötyöstä on kehittynyt lähes puhtaasta markkinoinnin lähestymistavasta huomattavasti kokonaisvaltaisemmaksi näkemykseksi, joka huomioi toiminnan prosessimaisuuden ja yleisötyö käsitetään monipuolisena työvälineenä, joka pyrkii syventämään, vahvistamaan ja laajentamaan kulttuurilaitoksen sekä sen yleisöjen välistä suhdetta. Konstantinos Karatziaksen (2016, 95) väitöskirjatutkimuksessakin kävi ilmi, että hänen haastattelemansa kulttuurikeskusten johtajat ymmärsivät yleisötyön paljon laajemmin kuin aiemmassa kirjallisuudessa oli ollut tapana. Yleisötyön käsite tulee varmasti tarkentumaan lähivuosina, mutta oletettavasti siis ennemmin monipuolistumalla kuin yksinkertaistumalla.

2.2 Yleisötyö osana kulttuuripolitiikkaa

Yleisötyöhön hyvin keskeisesti ja ajankohtaisesti vaikuttava yhteiskunnan alue on kulttuuripolitiikka² ja sen päämäärät sekä käsitys kulttuurista. Tässä alaluvussa kuvaan aihetta suomalaisen kulttuuripolitiikan näkökulmasta.

Häyrynen (2006) on eritellyt kulttuuripoliittisten päämäärien taustalla olevat kulttuurikäsitteet normatiiviseksi, relativistiseksi ja instrumentaaliseksi. Normatiivinen kulttuurikäsitteitys painottaa kulttuurien välistä hierarkiaa ja siihen kuuluu näkemys yhdestä,

² ks. esim. Hadley 2021

parhaasta kulttuurista, johon muut pitää sivistää. Normina voi olla esimerkiksi absoluuttiseen makuun perustuva näkemys taiteesta. (Häyrynen 2006, 105–106.) Normatiivinen käsitys kulttuurista oli Kankaan ja Pirneksen (2015) mukaan vallalla itsenäisen Suomen alkutaipaleella ja kulttuuripolitiikka liittyi läheisesti yhtenäiskulttuurin tukemiseen ja kansallisen identiteetin rakentamiseen: tavoitteena oli sivistää ja valistaa väestöä. Taide-elämässä korostettiin taiteen vapautta ja autonomiaa, ja kulttuuripolitiikka oli ”korkean” taiteen tukemisen politiikkaa. (Kangas & Pirnes 2015, 24). Häyrynen (2006, 109) nimeää luovan työn autonomian yhdeksi suomalaisen kulttuuripolitiikan keskeiseksi päämääräksi, jonka taustalla on sanan- ja ilmaisunvapaus ja jonka avulla taidetta ja kulttuuria suojellaan esimerkiksi poliittisilta ja kaupallisilta pakoilta. Luovan työn autonomia onkin edelleen yksi kulttuuripolitiikan peruslähtökohtia ja liittyy esimerkiksi keskusteluun siitä, onko oikein, että yleisötyön tavoitteiden vuoksi puututaan itse taiteelliseen ydintyöhön.

Toisen maailmansodan jälkeen kulttuuri nähtiin edelleen korkean taiteen parhaimpina saavutuksina, mutta nyt sitä haluttiin saattaa laajasti kaikkien väestöryhmien saataville. Taiteen saavutettavuuden edistäminen, kulttuurin demokratisointi ja kulttuuridemokratia nousivatkin tärkeiksi teemoiksi 1970-luvulla. Lopulta kulttuurin käsite laajeni kattamaan taiteen lisäksi myös muuta kulttuuria ja kulttuurista tuli keino sitoa eri sosiaaliryhmiä mukaan hyvinvointivaltioprojektiin. (Kangas & Pirnes 2015, 24–27) Samalla normatiivisen kulttuurikäsitteen rinnalle nousi kulttuurien välistä tasa-arvoa ja kulttuurista moninaisuutta arvostava relativistinen kulttuurikäsitys, jossa kulttuurit ovat yhtä arvokkaita (Häyrynen 2006, 105–106.). Tällöin siis tuli tärkeäksi myös yleisötyöhön hyvin keskeisesti vaikuttanut kulttuuripolitiikan päämäärä kulttuurin demokratisointi eli vastaanottajien tasa-arvo.

Myös Björnsen (2011, 2) on sitä mieltä, että yleisötyön alkuperää ei voida erottaa kulttuurin demokratisoinnin ideasta. Kulttuurin demokratisoinnissa tavoitteena on, että kaikki sosiaaliset ryhmät pääsevät nauttimaan hyväksi mielletyn kulttuurin mahdollisuuksista (Häyrynen 2006, 112) ja yleisötyössään tämä on hyvin keskeinen tavoite. Vastaanottajien tasa-arvoa tavoiteltaessa tultiin samalla myös tietoiseksi vastaanoton erilaisista esteistä, kuten taloudellisista, alueellisista, henkisistä ja sosiaalisista esteistä (Häyrynen 2006, 112–114), mikä sittemmin on ollut yleisötyössä keskeinen huomion kohde. Myös kulttuurien demokratiolla, jota Häyrynen (2006, 115) kuvaa relativistisena näkemyksenä, jossa erilaiset kulttuurimuodot ja -mieltymykset nähdään samanarvoisina, on oma merkityksensä yleisötyön käsitteen kannalta. Tämän päämäärän kaikuja voi nähdä esimerkiksi niissä yleisötyön käyttäjälähtöisissä muodoissa, joissa taidelaitoksen ydintuotteen rinnalle tai osaksi tuodaan

(tavoitellun) yleisöryhmän omaa kulttuuria, esimerkiksi yhdistämällä nuorille suunnatussa tuotannossa hiphopia oopperaan³ tai beatboxausta sinfoniaorkesteriin⁴.

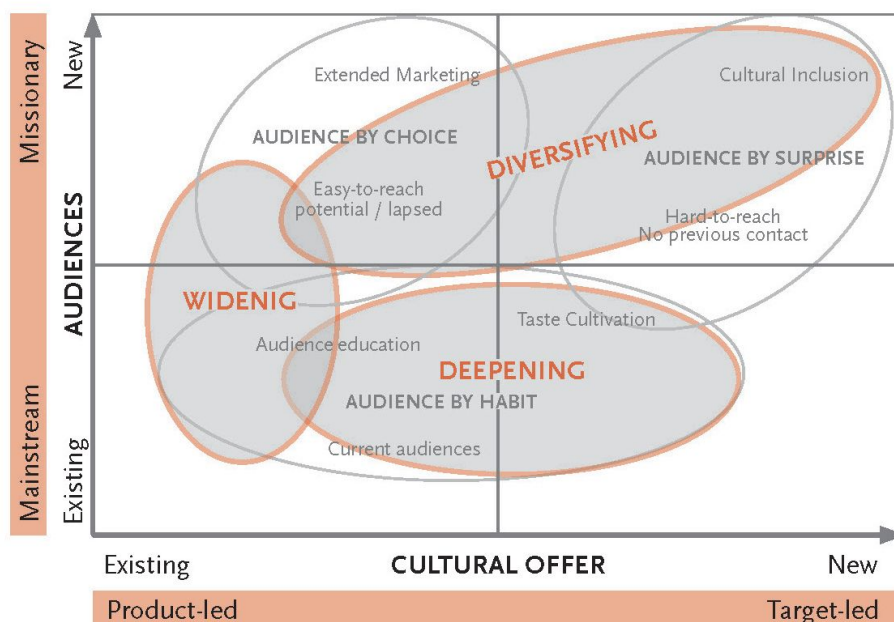
Kulttuuriosallistumisen edistämisen päämäärän Häyrynen (2006) liittää sekä kulttuurin demokratisointiin että demokratiaan, koska sen yhteydessä on puhuttu sekä vastaanottajien että kulttuurien tasa-arvosta. Osallistumisen ja saavutettavuuden edistäminen ovat yleisötyössäkin keskeisiä päämääriä ja myös Häyrysen mainitsema osallistaminen kuuluu sen käsitteisiin. Tässä yhteydessä on hyvä huomata, että kuten Häyrynen muistuttaa, nimenomaan osallistamisen päämäärä on melko ristiriitainen edellä mainitun kulttuuridemokratian kanssa: osallistaminen on aina tavallaan liikettä pois alkuperäisestä kulttuurista johonkin toivotumpaan tilaan. (Häyrynen 2006, 117). Osallistaminen siis on käytännössä enemmän kulttuurin demokratisoimista kuin kulttuurien demokratiaa.

1990-luvulta alkaen suomalaisessa yhteiskunnassa alkoivat vaikuttaa kansainvälistyminen, markkinoistuminen ja kulttuurinen yhteiskuntakehitys. Liike-elämästä tulleet managerialismin opit toivat vaatimukset kustannustietoisuudesta ja tehokkuudesta myös kulttuuripolitiikkaan, uusliberalismin mukanaan tuoma kulutusideologia puolestaan kiinnitti huomion yksilöllisiin valintoihin ja markkinoihin myös kulttuurin saralla. Kulttuurisesta yhteiskuntakeskustelusta tuli aktiivista ja huomiota alettiin kiinnittää kulttuurin vaikutuksiin muun muassa terveyden ja hyvinvoinnin saralla. (Kangas ja Pirnes 2015, 27–30). Samaan aikaan kulttuuria alettiin yhä enemmän perustella jollain muulla kuin sillä itsellään, ja kulttuuripolitiikan päämääräksi nousi kulttuurin hyödyntäminen, niin taloudellisesti kuin sosiaalisesti (Häyrynen 2006, 118–119). Suosituksi tulikin kulttuurin instrumentalistinen käsitys, jossa kulttuurin hyöty on sen arvon mitta (Häyrynen 2006, 105–106.) Kansainvälistymisen ja ihmisten liikkumisen vapautumisen myötä kulttuuripolitiikalle alettiin sovittaa roolia kulttuurien välisten yhteyksien edistäjänä, esimerkiksi paikallisen väestön ja maahanmuuttajien lähentämisessä (Häyrynen 2006, 122). Samaan aikaan myös yleisötyö toimintana ja käsitteenä alkoi tulla tunnetuksi suomalaisessa kulttuurielämässä. Yleisötyö sopi hyvin toimintaansa tehokkuutta hakeville taidelaitoksille ja sen luonnollinen yhteys markkinointiin sopi hyvin ajan henkeen. Toisaalta voimakkaasti kansainvälistyvässä Suomessa oli paljon tilausta kulttuurien välisten yhteyksien edistämiseksi ja maahanmuuttajat muodostavatkin nykyään yleisötyössä oman kohderyhmänsä.

3 Teoksen Hip H'opera – School 4 Lovers ensi-ilta oli Suomen Kansallisoopperassa 5.6.2006
<https://encore.opera.fi/fi/performance/34649>

4 Beatboxaaja Felix Zengerin ja Tapiola Sinfonietan konsertti 25.8.2017
<https://www.tapiolasinfonietta.fi/concert/zenger/>

Tässä tutkielmassa lähestyn siis yleisötyötä toisaalta sen tyypillisten piirteiden kautta, toisaalta osana kulttuuripolitiikkaa. Määrittelen käsitteen toisaalta yleisöpohjan laajentamisena ja taidekokemuksen syventämisenä (nykyinen yleisö) ja toisaalta yleisöpohjan monipuolistamisena (uusi yleisö). Oma tutkijan näkökulmani yleisötyöhön kiteytyy seuraavaan, muokattuun versioon Euroopan komission tutkimuksessa käytetystä kuviosta (KUVIO 2):



KUVIO 2. Täydennetty matriisi yleisötyön eri ulottuvuuksista
(European commission 2017, 14)

Aineistoa analysoidessani nojaudun siis ylläolevan kuvion mukaisesti siihen, että yleisötyössä keskeistä on, operoidaanko olemassaolevan vai uuden yleisön tai kulttuurituotteen kanssa. Tätä lähtökohtaa monipuolistaakseni olen lisännyt x-akselin kuvaukseen Kawashiman (2006) esittelemät tuote- ja kohdelähtöisen yleisön käsitteet ja y-akselille Hayesin ja Slaterin (2003) käsitteet valtavirta- ja lähetystyötyyppisestä yleisötyöstä. Näiden kahden muuttujan erilaisten yhdistelmien mukaisesti hahmotan yleisötyötä erityisesti sen strategisten tavoitteiden ja tarvittaessa erilaisten yleisötyön tyyppien kautta

Katson, että tämän kuvion taustalla vaikuttavat käsitykset kulttuuripolitiikan päämääristä ja siksi tutkin aineistoa myös siltä kannalta, miten edellisessä luvussa kuvatut kulttuuripoliittiset päämäärät – taiteen autonomia, kulttuurin demokratisaatio, kulttuuridemokratia, kulttuurin osallistuminen, kulttuurin hyödyntäminen ja kulttuurienvälisen yhteyksien edistäminen –

siinä näkyvät. Pidän silmällä myös sitä, miten aineistossa ilmenevät edellisessä luvussa käsitellyt erilaiset kulttuurikäsitteet: normatiivinen, relativistinen ja instrumentalistinen. Seuraavassa luvussa jatkan tutkielmani taustoittavaa osuutta kuvaamalla diskurssien tutkimisen erilaisia näkökulmia.

3 DISKURSSIEN TUTKIMINEN

Tässä luvussa kuvaan tutkielmani teoreettis-metodologista viitekehystä⁵ eli diskurssianalyysiä, joka tutkii sosiaalisen toiminnan ja kielen välistä dialektista merkityksenantoprosessia. Käytän pääosin alan uudemmassa kirjallisuudessa tavallista käsitettä diskurssintutkimus⁶ (*discourse studies*), mutta tilanteen mukaan myös käsitettä diskurssianalyysi (*discourse analyse*) – käytännössä käsitteet ovat synonyymejä. Ensin käsittelen erikseen diskurssin käsitettä, sen jälkeen diskurssintutkimuksen yleisiä periaatteita ja lopuksi kuvaan tässä työssä käyttämäni kriittisen diskurssintutkimuksen suuntausta.

3.1 Diskurssintutkimuksen periaatteita

Tyypillistä diskurssin määritelmälle on se, että se kuvataan *puhetavaksi, jolla on seurauksia*: Lämsää (2004) lainaten ”diskurssi rakentaa kohteensa”. Pietikäinen ja Mäntynen (2009) erottelevat diskurssin käsitteelle kaksi keskeistä merkitystä, joista ensimmäinen on yksiköllinen ja yleinen käsite 'diskurssi' (*discourse*), jolla viitataan kielenkäyttöön sosiaalisena toimintana. Monikollisella 'diskurssit'-käsitteellä (*a discourse/discourses*) taas viitataan kiteytyneeseen merkityksellistämisen tapaan, jonka kieliyhteisön jäsenet tunnistavat. (Pietikäinen ja Mäntynen 2009, 26–27). Samasta asiasta voi siis olla yhtä aikaa erilaisia näkemyksiä, jotka tulevat ilmi erilaisessa kielenkäytössä ja käsitteellä diskurssit voidaan viitata näihin yhtäaikaisiin näkemyksiin (Pietikäinen 2000, 192). Omassa työssäni käytössä on pääasiassa monikollinen, jostain asiasta vallitseviin näkemyksiin viittaava merkitys.

Diskurssintutkimuksen ytimessä on kielen ja muun toiminnan välinen suhde ja se perustuu konstruktivistiselle⁷ periaatteelle siitä, kuinka *kielenkäyttö rakentaa sosiaalista todellisuutta*, ei pelkästään kuvaa sitä. Kieli siis nähdään osana sosiaalista toimintaa ja sen yhtenä resurssina (Pietikäinen ja Mäntynen 2009, 9). Diskurssien nähdään rakentuvan osana sosiaalisia käytäntöjä, ja kulttuuri nähdään eräänlaisena keskustelujen virtana (Suoninen 2016b, 318). Tällöin kulttuuria, eli omassa tapauksessani taidelaitosten yleisötyötä, voidaan tutkia nimenomaan diskurssien kautta.

⁵Nimestään huolimatta diskurssianalyysi ei ole varsinainen analyysimenetelmä, vaan usein sitä kuvataan teoreettisena viitekehystenä (ks. Potter & Wetherell 1987, 175; Suoninen 1992, 125 – viitattu Jokinen ym. 2016, 25).

⁶ ks. esim. Wodak & Meyer 2016, 5

⁷ ks. esim. Jokinen 2021

Luukka (2000) muistuttaa, että sosiaalisessa konstruktionismissa tieto ja käsitykset nähdään yhteisön, ei yksilön omaisuutena. Yhteisön jäsenten samansuuntaiset arvot, uskomukset ja toimintatavat johtavat yhteisiin puhetapoihin ja normeihin, joihin puolestaan sosiaalistutaan osallistumalla yhteisön viestintätilanteisiin ja niiden tuntemus on edellytys yhteisöön kuulumiselle. Tämä diskurssitietoisuus tarkoittaa sitä, että yhteisön jäsenet tietävät, mistä asioista ja millä tavalla on sopivaa keskustella. Diskurssikäytänteet elävät ja syntyvät yhteisössä samalla muokaten sitä, toisaalta yhteisöt syntyvät ja kehittyvät kielen ja puhetapojen pohjalta. (Luukka 2000, 151 – 152) Kuten (Remes 2006, 288–289) kiteyttää, ihmiset toisaalta omaksuvat kulttuurisia käytänteitä ja toisaalta tuottavat näitä sosiaalisella osallistumisellaan.

Konstruktivismiin ja diskurssianalyysiin liittykin oleellisesti jo edellä kuvattu ajatus *dialektisuudesta*. Fairclough ja Wodak (1997) kuvaavat tätä diskursiivisen tapahtuman sekä sitä ympäröivän tapahtumatilanteen, instituution ja sosiaalisten rakenteiden välisenä dialektisena suhteena. Diskursiivinen tapahtuma muotoutuu näiden tekijöiden muokkaamana, mutta samalla se muokkaa niitä itse, säilyttäen ja uutta tuottaen. (Fairclough ja Wodak 1997, 258 – viitattu Wodak ja Meyer 2016, 5). Kuten Remes (2004) toteaa, diskursseja tutkimalla on mahdollista ymmärtää todellisuuden muotoutumisen prosessia. Oleellista on diskurssintutkimuksen tapauksessa muistaa se, että tarkastelun kohteena ovat nimenomaan yhteiskunnan rakenteet, jotka vaikuttavat kielenkäyttöön tai joihin vaikutetaan kielenkäytöllä, eivät siis yksilön toimintatavat tai intentiot (Pietikäinen 2000, 200). Omassa työssäni tämä tarkoittaa sitä, että analyysin kohteena ovat klassisen musiikin rakenteet, eivät esimerkiksi yksittäisten toimittajien toimintatavat.

Diskurssintutkimukselle tärkeä lähtökohta on *kielenkäytön seurauksia tuottava luonne*, mikä tarkoittaa Jokisen ja kumppaneiden (2016) mukaan sitä, että tutkitaan, mitä tilannekohtaisia funktioita tai toisaalta ideologisia seurauksia kielellisellä teolla on. Tilannekohtaista funktioita voidaan tutkia kiinnittämällä huomiota siihen, minkälaisia potentiaalisia tai toteutuvia vaikutuksia sillä on. Tärkeää on huomata, että nämä funktiot eivät ole riippuvaisia siitä, tarkoittiko toimija niitä vai ei, vaan kyse on siitä, mitä kaikkia asiantiloja toimija (puhe)teoillaan mahdollistaa. Tilannekohtaisten funktioiden lisäksi on olemassa yksittäisiä tilanteita laajempia, ideologisia funktioita, joissa valta ja diskurssit kietoutuvat yhteen. (Jokinen ym. 2016, 47–48) ja tässä tutkielmassa juuri nämä ideologiset funktiot ovat fokuksessa.

Diskurssintutkijaa kiinnostaa siis ensisijaisesti se, miten ja mitä asioita kielellä tehdään (Pietikäinen ja Mäntynen 2009, 18), jolloin merkityssystemien tunnistamisen lisäksi on oleellista pohtia sitä, mitä merkityssystemeihin liittyvillä lausumilla tullaan tekneeksi tietyissä tilanteissa (Suoninen 2016, a 57). Diskurssintutkimukselle keskeisen funktionaalisen näkemyksen mukaan kieli on Pietikäisen ja Mäntynen (2009) mukaan joustava resurssi ja erilaisilla valinnoilla voidaan luoda erilaisia merkityksiä. Kielen kolmesta funktiosta ensimmäisessä eli tekstuaalisessa funktiossa kieltä käytetään viestinnän välineenä ja sillä on tekstuaalinen merkitys. Toinen eli representationaalinen funktio mahdollistaa maailman kuvaamisen kielen avulla, jolloin puhutaan ideationaalisesta merkityksestä. Kolmas funktio on vuorovaikutuksellinen, jolloin sen avulla luodaan sosiaalisia suhteita sekä identiteettejä ja puhutaan intersubjektillisesta merkityksestä. (Pietikäinen ja Mäntynen 2009, 14–15).

Diskurssien seurauksia tuottava luonne ja aiemmin mainittu ideologinen funktio puolestaan johtavat tässä työssä keskeiseen näkökulmaan eli *diskurssien valtaan* ja siihen, miten ne suuntaavat havaintojamme tiettyyn suuntaan. Diskurssintutkimuksessa sosiaalinen todellisuus nähdään useiden rinnakkaisten ja keskenään kilpailevien merkityssystemien kenttänä, jossa nämä systeemit merkityksellistävät maailmaa, sen prosesseja ja suhteita eri tavoin (Jokinen ym. 2016, 32 ja 35). Jotkut merkityssystemit voivat saada enemmän valtaa ja niistä voi muodostua itsestäänselviä ja yhteisesti jaettuja totuuksia, jotka vaientavat vaihtoehtoisia totuuksia (Jokinen ym. 2016, 36). Onkin kiinnostavaa, mitä analyysini tulokset kertovat Rondo Classicin diskursseista: löytyykö niistä itsestäänselviä ja voimakkaita, muita vaientavia diskursseja?

Foucault'lainen diskurssikäsitelmä ei Hallin (1999) mukaan erottele ajattelua toiminnasta tai kieltä käytännöstä, vaan kyse on tiedon tuottamisesta kielen välityksellä. Kun jostakin aiheesta esitetään lausumia jonkin erityisen diskurssin sisällä, mahdollistaa tuo diskurssi aiheen näkemisen tietyllä tavalla ja rajoittaa samalla muita tapoja, joilla aihe voitaisiin esittää. Diskurssit kilpailevat keskenään ja kamppailun lopputulos ratkaisee ”totuuden” kyseisestä tilanteesta. Hallin mukaan valta tekee asioista tosia, eivät niinkään todellisuutta koskevat faktat. (Hall 1999, 98–99 ja 101–102). Myös Fairclough (2004, 207) kuvaa, kuinka diskurssit sisältävät representaatioita siitä, miten asiat ovat – tai ovat olleet – mutta myös kuviteltua: miten asioiden olisi pitänyt olla tai mitä olisi voinut olla. Kuten Hall (1999, 105) jatkaa, diskurssit ovat sekä osa vallan levittäytymistä että sen kyseenalaistamista, ja kysymys siitä, onko joku diskurssi tosi vai epätosi, ei ole tärkeä, vaan se, onko sillä käytännön vaikutuksia.

Yksi tässä työssä tärkeä näkökulma diskurssien valtaan ovat erilaiset *roolit ja toimijuudet*. Kuten Pietikäinen ja Mäntynen (2009) toteavat, sosiaalinen toiminta säätelee sekä kielenkäyttöä että kielenkäyttäjien toimijuutta, ja toisinpäin. Eri tilanteissa ihmisellä on sekä sosiaalisia rooleja – kuten opettaja tai pelaaja – että kielellisiä toimijuuksia – kuten valittaja tai kannustaja – jotka vaikuttavat toisiinsa. Diskurssintutkijaa kiinnostaa se, miten identiteetti rakentuu erilaisia toimijuuksia yhdistelemällä ja niistä neuvottelemalla. (Pietikäinen ja Mäntynen 2009, 32–34). Yhdelle ihmiselle voi muodostua eri konteksteissa monta erilaista minää ja positiot voivat vaihdella, ollen keskenään jopa ristiriitaisia. Diskurssianalyyssissä ei pyritä ratkaisemaan, mikä versioista on eniten tosi, vaan keskitytään kuvaamaan tätä monimuotoisuutta. (Jokinen ym. 2016, 44–46). Kuten aiemmin todettiin, diskurssianalyysi ei ole ensisijaisesti kiinnostunut yksilöistä, vaan sosiaalisista käytännöistä ja tämä koskee myös rooleja ja toimijuuksia. Diskurssintutkimuksen näkökulmasta esimerkiksi identiteetti rakentuu osana diskursiivista toimintaa. Jokinen ja kumppanit (2016) tarkentavat tätä Potteria ja Wetherelliä (1987, 101–104) lainaten toteamalla, että tarkastelun kohteena ei ole yksilön osalta minän olemus, vaan minän rakentaminen ja rakentuminen. (Jokinen ym. 2016, 44–46). Omassa työssäni tämä tarkoittaa sitä, että analyyssissäni en esimerkiksi etsi vihjeitä tekstien toimijoiden todellisesta olemuksesta, vaan siitä, miten toimijuuksia ja rooleja kielenkäytöllä rakennetaan.

Diskurssintutkimukselle on siis tyypillistä tutkia valtasuhteita, mutta toisaalta myös *sosiaalisen todellisuuden vaihtelevuutta*. Oleellista on huomion kiinnittäminen siihen, mikä ei välttämättä erotu heti ensisilmäyksellä. Tutkimuksella pyritään tekemään näkyväksi ja selittämään ulkoista maailmaa luovia konstruktioita ja niiden vaihtelua (Fairclough 1992,41; Potter & Werthell 1987, 81 – viitattu Jokinen ym. 2016, 27) sekä purkamaan itsestäänselvinä pidettyjä tapoja konstruoida arvojärjestyksiä ja valtasuhteita (Lämsä 2004). Diskurssintutkijaa kiinnostaa kielenkäytön ja sosiaalisen toiminnan säännönmukaisuuden ja vaihtelun välinen suhde: kiinnostavaa on toisaalta merkitysten pysyvyys, toisaalta uudet ja yllättävät risteymät sekä näiden säilymisen ja syntymisen syyt, ehdot ja seuraukset (Pietikäinen ja Mäntynen 2009, 37–39). Tästä johtuen diskurssintutkimus on erityisen kiinnostunut kielenkäyttöä rajoittavista tekijöistä ja rakenteista sekä siitä, onko teksti hyvin yhdenmukainen vai sekoittuuko siinä intertekstuaalisesti erilaisia näkemyksiä. (Pietikäinen 2000, 198). Pietikäinen ja Mäntynen (2009) kuvaavat, kuinka kielenkäytön valintoja tehdään ja järjestäytymistä tapahtuu toisaalta mikrotasolla eli kieliopin, rakenteiden ja sanaston tasolla, toisaalta diskursiivisella tasolla eli diskurssien, genrejen ja narratiivien tasolla. Kolmanneksi

valintoja ja järjestäytymistä tapahtuu myös sosiaalisten merkitysjärjestelmien tasolla eli representaatioiden, identiteettien ja valtakysymysten tasolla. (Pietikäinen ja Mäntynen 2009, 15 – 16, 44–45). Nämä kaikki tasot ovat läsnä omassa analyysissäni, mutta myöhemmin esiteltävän analyysimallini mukaisesti päähuomio lopullisissa tuloksissa on sosiaalisten merkitysjärjestelmien tasolla.

Viimeinen tässä työssä merkittävistä diskurssianalyysin periaatteista liittyy *kontekstin merkitykseen*. Kielellinen toiminta paikantuu aikaan ja paikkaan, ja siten diskurssintutkimus on aina paitsi kielenkäytön, myös kielenkäyttötilanteen tutkimista (Pietikäinen ja Mäntynen 2009, 18). Jokinen ja kumppanit (2016) kuvaavat kontekstia eli tapahtumatilannetta paikkana, jossa diskurssi tapahtuu. Analysoitavaa toimintaa tarkastellaan tietynä aikana ja tietyssä paikassa ja tulkinta pyritään suhteuttamaan näihin. (Jokinen ym. 2016, 36–37). Kontekstilla voidaan Pietikäisen ja Mäntynen (2009) mukaan viitata hyvin eritasoisiiin ilmiöihin, kuten asiayhteyteen, vuorovaikutustilanteeseen, toimintaympäristöön tai yhteiskunnalliseen tilaan. Sillä tarkoitetaan kaikki niitä tekijöitä, jotka vaikuttavat merkityksen muodostumiseen sekä mahdollistavat ja rajaavat sen käyttämistä ja tulkitsemista. (Pietikäinen ja Mäntynen 2009, 29–30). Sanoilla on monenlaisia merkityspotentiaaleja ja se, mikä niistä realisoituu, riippuu kontekstista (Jokinen ym. 2016, 37). Omassa työssäni tämä tarkoittaa sitä, että analyysissäni huomioin kontekstina paitsi Rondo Classicin klassisen musiikin aikakauslehtenä, myös koko muun tekstuaalisen, diskursiivisen ja sosiokulttuurisen tilanteen, jossa ilmaus toimii. Yksittäinen ilmaus ilman kontekstiaan ei ole diskurssintutkijalle kovin hyödyllistä tietoa.

Yhteenvedona voidaan todeta, että diskurssintutkimuksen perusteiden mukaisesti pyrin omassa analyysissäni huomioimaan kielenkäytön ja sosiaalisen todellisuuden dialektisen suhteen sekä kielenkäytön seuraamuksellisuuden. Valitsemani kriittisen diskurssianalyysin suuntauksen mukaisesti tulen erityisesti kiinnittämään huomiota diskurssien valtakysymyksiin ja diskurssien osuuteen roolien ja identiteettien rakentumisessa. Näistä jatkan lisää seuraavassa alaluvussa.

3.2 Kriittinen diskurssintutkimus

Itse nojaudun tässä tutkielmassa erityisesti diskurssintutkimuksen kriittisen suuntauksen näkökulmiin ja sitoumuksiin. Kriittinen diskurssintutkimus jakaa tässä luvussa aiemmin esitellyt diskurssintutkimuksen yleiset lähtöoletukset, mutta sen lisäksi sillä on omat

erityispiirteensä. Kriittisellä viitataan Pietikäistä (2000) lainaten teorioihin, joiden kiinnostuksen kohteena ovat ideologiakritiikki ja valta, erityisesti sen väärinkäyttö. Yhteiskunnallisen muutoksen saavuttamiseksi pyritään tuomaan esiin näkymättömiä tai luonnolliseksi muuttuneita valtasuhteita ja lisäämään tietoisuutta niistä, jolloin niistä voidaan myös vapautua. Tätä muutosta kriittinen diskurssianalyysi tavoittelee keskittymällä yhteiskunnallisten ongelmien, ideologioiden ja vallan käytänteiden sekä rakenteiden diskursiiviseen puoleen eli siihen, mikä on kielenkäytön rooli näissä käytänteissä. Erityisesti valtasuhteiden epäsymmetrisyys sekä niiden liike ja muutokset ovat kiinnostuksen kohteena. (Pietikäinen 2000, 200–202). On hyvä muistaa, että kriittisen tutkimuksen ei välttämättä tarvitse liittyä negatiivisiin tai erityisen vakaviin tilanteisiin, vaan mitä tahansa sosiaalista ilmiötä on mahdollista tutkia kriittisesti ja ilmeisintä tulkintaa haastaen (Wodak ja Meyer 2016, 3). Klassisen musiikin aikakauslehti ja sen yleisötyön diskurssit eivät oletettavasti ole yhteiskunnan räikeimmän sorron näyttämö, mutta niitäkin voi ja pitää tarkastella kriittisesti.

Fairclough (2004) kuvaa kriittistä diskurssianalyysiä kriittisen yhteiskuntatutkimuksen muotona, joka esikuvansa tapaan koettaa ymmärtää, kuinka yhteisöt toimivat – tuottaen sekä hyödyllisiä että haitallisia vaikutuksia – ja kuinka haitallisia vaikutuksia voitaisiin ainakin vähentää, jos ei täysin eliminoida (Fairclough 2004, 202). Wodak ja Meyer (2016, 6–8) täsmentävät, että kriittisyys tarkoittaakin tässä yhteydessä oletusta siitä, että sosiaaliset ilmiöt voisivat olla toisenlaisia ja että niitä voi muuttaa, jolloin tavoitteena ei ole pelkästään kuvata ja selittää, vaan myös kitkeä kokonaan pois tietynlaiset harhakuvat. Kriittinen diskurssianalyysi siis tavoittelee muutoksia paitsi diskursiivisiin käytänteisiin, myös laajemmin yhteiskunnassa (Pietikäinen 2000, 205). Myös itse otan työni lopussa kantaa paitsi analyysini tuloksiin ja siihen, minkälaisia seurauksia analysoimieni diskurssien käytöllä voi olla, myös siihen, minkälaisia muutoksia käytäntöihin olisi tällä perusteella hyvä harkita.

Kriittisessä diskurssianalyysissä ollaan kiinnostuneita edellisessä alaluvussa mainitusta diskurssien keskinäisestä kilpailusta ja siitä, miten valtasuhteet ja yhteiskunnalliset rakenteet liittyvät tähän prosessiin (Pietikäinen 2000, 198). Kriittisen diskurssintutkijan näkökulmasta tekstit ovat Wodakin ja Meyerin (2016) mukaan paikkoja, joissa valta-asemasta taistellaan ja mielenkiinnon kohteena ovat ennen kaikkea rakenteellisten piirteiden kielelliset ilmentymät. He kuvaavat tätä perustavanlaatuisena kiinnostuksena analysoida kielessä ilmeneviä piilotettuja, läpinäkymättömiä ja näkyviä alistamisen, syrjinnän, vallan ja kontrollin rakenteita. (Wodak ja Meyer 2016, 11–12). Tärkeää on huomata, että valtaa ei

diskurssianalyysissä nähdä yksilön omaisuutena, vaan identiteetin tapaan sen nähdään rakentuvan sosiaalisissa käytänteissä (Jokinen & Juhila 2016, 75).

Valtasuhteiden osalta voidaan tarkastella sekä diskurssien välisiä että sisäisiä suhteita. Diskurssien välisiä valtasuhteita analysoitaessa etsitään Jokisen ja Juhilan (2016) mukaan vahvoja diskursseja, kuten kulttuurisia itsestäänselvyyksiä, jotka vievät tilaa muilta diskursseilta. Diskurssien sisäisiä valtasuhteita analysoitaessa huomio kiinnitetään siihen, mistä diskurssissa saa puhua ja mitä tästä kohteesta saa puhua. Vahvan, hegemonisen aseman saaneen diskurssin tunnistaa usein toistumisesta ja siitä, että se vaikuttaa itsestäänselvältä ja vaihtoehdottomalta. Myös toimijoiden välisiä suhteita tarkastellaan: kenellä on puhevalta, otetaanko kaikkien lausuma puhe vakavasti ja miten valta vaihtuu tilanteittain. Kiinnostavaa on myös se, minkälaisiin subjektipositioihin osallistujat voivat asemoitua tai asemoidaan eli minkälaisia oikeuksia ja velvollisuuksia heillä on. (Jokinen & Juhila 2016, 76, 80 ja 86). Erilaisten suhteiden tarkasteleminen on siis keskeinen osa diskurssien valtaa tutkittaessa.

Ideologia voidaan kriittisen diskurssianalyysin näkökulmasta nähdä diskursiivisena prosessina, jossa kielenkäytön avulla esitetään näkemys ilmiöstä tai tapahtumasta ja jossa tämä sama näkemys liitetään tiettyyn ihmisryhmään tai sosiaaliseen identiteettiin. (Pietikäinen 2002, 202–203). Wodak ja Meyer (2016) muistuttavat, että dominoivat ideologiat näyttäytyvät usein neutraaleina ja kyseenalaistamattomina ja toteavat, että suuren osa ihmisistä jakaessa jonkun ideologian, voidaan siitä puhua hegemoniana (Wodak ja Meyer 2016, 8–9). Kriittinen diskurssintutkimus siis katsoo, että diskursiivisilla käytänteillä voi olla suuria ideologisia vaikutuksia: kuvaamalla ja sijoittamalla ihmisiä erilaisiin asemiin ne voivat tuottaa ja uusintaa epätasa-arvoisia valtasuhteita (Fairclough ja Wodak 1997, 258 – viitattu Wodak ja Meyer 2016, 5). Omassa työssäni tutkin, ilmeneekö Rondo Classicin diskursseissa merkkejä tämänkaltaisista ideologisista vaikutuksista.

Seuraavassa pääluvussa kuvaan oman tutkimusprosessini vaiheita ja tarkemmin sitä, millä tavoin edellä kuvattu kriittinen diskurssintutkimus toteutuu omassa työssäni.

4 TUTKIMUSASETELMA JA MENETELMÄ

Johdannossa määrittelin tutkimustehtäväkseni selvittää, miten yleisötyö ilmiönä jäsentyy Rondo Classic -lehden kirjoituksissa. Tutkimustehtävän ratkaisemiseksi pyrin etsimään vastaukset seuraaviin tarkempiin tutkimuskysymyksiin:

- *Minkälaisiin diskursseihin nojautuvat ilmaukset, joilla yleisötyötä representoidaan Rondo Classicin teksteissä?*
- *Minkälaisista elementeistä diskurssit rakentuvat ja miten ne toimivat yhdessä?*
- *Minkälaisia muutoksia yleisötyön representoinnissa tapahtuu vuosien 2010 ja 2019 välillä?*

Analyysin kohteena on 53 sellaista Rondo Classicin juttua vuosikerroista 2010 ja 2019, joissa yleisötyö mainitaan jollain tasolla (ks. liite 2). Analyysissä tukeudun brittiläisen Norman Fairclough'n kehittämään malliin viestintätilanteen kriittisestä diskurssianalyysistä (Fairclough 1995 ja 2002). Tässä luvussa esittelen tämän mallin ja kuvaan siihen tukeutuen omaa analyysiprosessiani.

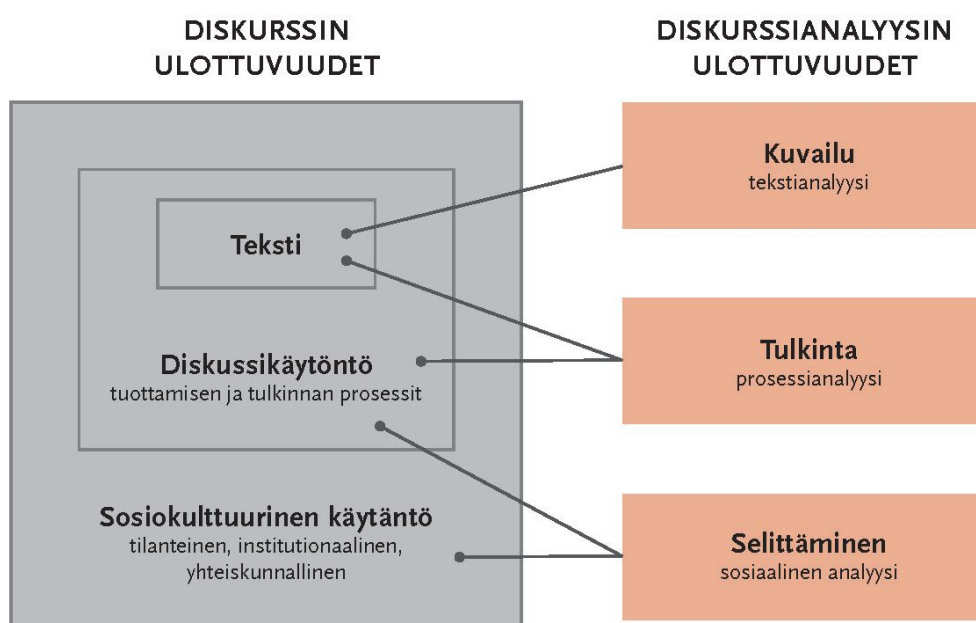
4.1 Norman Fairclough'n kriittinen diskurssianalyysi

Fairclough'n lähestymistapa kriittiseen diskurssianalyysiin keskittyy sosiokulttuuristen ja diskursiivisten *muutosten* suhteeseen. Kriittisen diskurssintutkimuksen periaatteiden mukaisesti myös tässä lähestymistavassa nähdään, että yhteiskunnalliset ja kulttuuriset muutokset ilmenevät kielenkäytössä – ja päinvastoin – ja siksi diskurssintutkijan tehtävä on pyrkiä rekisteröimään ja kriittisesti tulkitsemaan näitä muutoksia. Tavoitteena ovat positiiviset sosiaaliset muutokset ihmisten kriittisen kielitietoisuuden ja mediaosaamisen muodossa. (Kalmus 2015). Tässä viitekehysessä diskurssi ja mikä tahansa diskursiivinen tapahtuma nähdään yhtäaikaan tekstinä, diskurssikäytteenä ja sosiokulttuurisena käytteenä. Nämä ovat kolme näkökulmaa ja kolme toisiaan täydentävää tapaa katsoa monimutkaista sosiaalista tapahtumaa. (Fairclough 1995, 2, 97 ja 133; Fairclough 2002, 79)

Viestintätilanteen kolmiulotteisessa mallissaan Fairclough viittaa *tekstillä* kirjalliseen tai suulliseen tekstiin ja *diskurssikäytännöllä* tekstin tuotannon, välittämisen ja kulutuksen prosessiin. *Sosiokulttuurisella käytännöllä* hän viittaa sosiaalisen ja kulttuuriseen yhteyteen, jonka osa viestintätapahtuma on. Yksittäinen diskurssi puolestaan on juurtunut sosiokulttuuriseen käytänteeseen usealla eri tasolla: välittömässä tilanteessa, laajemmin organisaatiossa sekä yhteiskunnallisella tasolla. (Fairclough 1995, 2, 97 ja 133; Fairclough 2002, 79).

Tässä mallissa diskurssikäytäntö on välittävänä linkkinä sosiokulttuurisen käytännön sekä tekstin välillä ja sen analyysissä hyödynnetään tekstin tuotannon ja tulkinnan sosiokognitiivisia aspektoja. Se, kuinka teksti on tuotettu tai tulkittu, riippuu siitä sosiokulttuurisesta käytänteestä, jonka osa diskurssi on. Tekstin tuottamisen diskurssikäytäntö muotoilee tekstiä ja jättää siihen jälkiä, ja tekstin tulkinnan diskurssikäytäntö taas määrittelee sitä, miten teksti tulkitaan. (Fairclough 1995, 97, 134; Fairclough 2002, 82).

Kolmiulotteisesta diskurssin käsitettä vastaavasti Fairclough'illa on kolmiulotteinen analyysimalli (ks. KUVIO 3), joka sisältää tekstin kielellisen *kuvailun*, diskurssikäytännön ja tekstin välisen suhteen *tulkinnan* sekä diskursiivisten ja sosiaalisten prosessien välisen suhteen *selittämisen*. (Fairclough'n (1995, 97).



KUVIO 3. Diskurssin ja diskurssianalyysin ulottuvuudet (Fairclough 1995, 98)

Diskursseja analysoidessa kaksi toisiaan täydentävää näkökulmaa ovat edellä kuvattu kolmiulotteinen viestintätilanne analyysiulottuvuuksineen sekä *diskurssijärjestys*, jota voidaan kuvata diskurssikäytäntöjen verkostoksi. Aiemmin esitellyn viestintätilanteen analyysin voi nähdä yksittäisenä erityistapauksena, josta tutkitaan sekä muutosta että jatkuvuutta. Diskurssijärjestyksen kautta taas voidaan tutkia kokonaisrakennetta ja sen kehitystä sosiaalisten ja kulttuuristen muutosten kontekstissa. Diskurssijärjestyksestä voidaan tutkia sen diskurssityyppien muodostelmana ja tarkastella näiden keskinäisiä suhteita sekä tutkia diskurssijärjestyksen suhdetta muihin vastaaviin. Nämä näkökulmat ovat toisiaan täydentäviä ja niitä voidaan käyttää saman aineiston analyysissä. (Fairclough 2002, 77–78). Seuraavissa alaluvuissa kuvaan tämän mallin mukaan toteutettua omaa analyysiprosessiani.

4.2 Tutkimuskohteena Rondo Classic -lehti

Omilla internetsivuillaan Rondo Classic kertoo olevansa pohjoismaiden suurin ja Suomen ainoa klassisen musiikin aikakauslehti, jonka painos on noin 7000 kpl ja lukijoita noin 25 000. Lehti on ilmestynyt yhtäjaksoisesti jo lähes kuusikymmentä vuotta. Paperisen lehden lisäksi sillä on digitaalinen näköislehti ja verkkolehti. Lehden sisältö muodostuu haastatteluista, henkilökuvista, reportaaseista, taustajutuista, erilaisista artikkeleista, kolumneista sekä arvioista ja ohjelmatiedoista. (Rondo Classic 2021).

Rondo Classic on klassiseen musiikkiin keskittyvä erikoisaikakauslehti, jonka lukijakuntaa päätoimittaja kuvailee musiikin harrastajiksi ja rakastajiksi (Saarilampi 2007, 41). Klassisen musiikin harrastajien lisäksi myös musiikin ammattilaiset ovat merkittävä osa lehden lukijakuntaa: tilaajien ja irtonumeroiden ostajien lisäksi lehteä toimitetaan myös jäsenetuna musiikkioppilaitosten opettajia edustavan Suomen musiikinopettajien liiton SMOL ry:n jäsenille⁸. SMOL ry:n jäsenien – käytännössä soitonopettajien – kautta lehti tavoittaa merkittävän osan Suomen klassisen musiikin ammattilaisista.

Monet yleisötyötä käsittelevät tutkimukset perustuvat aiheen parissa työskentelevien ammattilaisten haastatteluihin tai esimerkiksi taidelaitosten yleisötyöprojektien kuvaamiseen. Itse halusin käyttää sellaisia luonnollisia media-aineistoja, joissa yleisötyötä käsitellään osana musiikkialaa. Rondo Classic valikoitui tutkimuksen kohteeksi siksi, että yleisötyö musiikkialalla on leimallisesti klassisen musiikin piiriin kuuluva työmuoto ja kyseinen lehti

⁸ Noin 2600 jäsentä (SMOL 2021)

puolestaan on ainoa klassiseen musiikkiin keskittyvä, laajalevikkinen ja säännöllisesti ilmestyvä julkaisu Suomessa, joka tavoittaa sekä alan harrastajia että ammattilaisia.

Omaehtoisen kiinnostuksen takia olen seurannut yleisötyöstä käytävää keskustelua jo parinkymmenen vuoden ajan ja tiedän, että aihetta ei kovin paljoa käsitellä taidelaitosten ulkopuolella. Rondo Classicissa aihe on kuitenkin ollut säännöllisesti esillä jo pitkään, joten arvelin, että juuri tämä lehti voisi olla hedelmällinen tutkimuskohde. Tietyntyyppisen monopoliasemansa vuoksi Rondo Classicilla on myös paljon valtaa siinä, miten yleisötyöstä puhutaan ja siksi koen sen sopivan hyvin Fairclough'n diskursiivisen vallan tutkimisen tärkeyttä painottavaan näkemykseen.

4.3 Analyysiprosessin kuvaus

Jotta aineiston perusteella olisi mahdollista tehdä Fairclough'n mallin mukaisesti johtopäätelmiä diskursiivisten ja sosiokulttuuristen muutosten suhteesta, arvelin, että vuosikymmen voisi olla sopiva ajanjakso muutosten tarkastelua varten. Tutkielman aineistokorpuksen muodostavat siis Rondo Classicin 10 vuosikertaa eli vuodet 2010–2019 (numerot 1–12). Työn laajuuden vuoksi aineistosta analysoitiin vain tekstit, ei kuvia.

Aloitin aineiston läpikäymisen vanhimmasta ja uusimmasta vuosikerrasta, ja aloin kirjata erilliseen tiedostoon perustietoja jutuista⁹, joissa yleisötyö mainittiin jollain tasolla, joko nimeltä mainiten tai oman tutkielmani yleisötyön määritelmään muuten sopien (ks. Luku 2). Samalla ryhdyin kirjoittamaan ylös yleisiä huomioita tekstien piirteistä, joita voisin käyttää tulevassa Fairclough'n analyysimallin mukaisessa tekstin kuvailussa. Vuosikertoja lukiessani otin huomioon sen, että yleisötyön nimellä kutsutaan hyvin monenlaista toimintaa ja toisaalta on paljon toimintaa, jota yleisesti pidetään yleisötyönä, mutta jota ei kuitenkaan suoranaisesti nimitetä yleisötyöksi: mukaan otettiin kaikki sellainen, mikä on selkeästi nimetty yleisötyöksi, mutta myös sellaista, minkä voi tulkita yleisötyöksi. Diskurssintutkimuksen periaatteiden mukaisesti tässä työssä ei kuitenkaan tutkita, mikä on yleisötyötä, vaan sitä, miten yleisötyöksi tulkittavissa olevasta ilmiöstä puhutaan.

Näiden kahden vuosikerran ensimmäisen lukukierroksen perusteella kävi ilmi, että yleisötyö mainittiin yllättävän usein yksittäisinä ilmauksina sellaisten juttujen yhteydessä, jossa oli joku

⁹ Tässä työssä käytetään journalistisen tavan mukaisesti sanaa 'juttu' yleisnimenä artikkeleille, kolumneille jne. (ks. esim. Kunelius 2003)

muu aihe kuin yleisötyö. Odotetusti löytyi myös muutamia juttuja, joiden varsinaisena aiheena yleisötyö oli. Tässä vaiheessa vuosikerrasta 2010 löytyi 10 juttua ja vuosikerrasta 2019 kolme juttua, joissa yleisötyö mainittiin jollain tasolla. Vaikutti siis siltä, että näistä kahdesta vuosikerrasta ei riittäisi tarpeeksi materiaalia tutkimuskysymyksen kattavampaan käsittelyyn ja jatkoin välissä olevien vuosikertojen lukemista. Samalla aloin juttukohtaisesti kirjata tekstin kuvailua varten muistiinpanoja jutun sisällöstä ja käytetyistä käsitteistä sekä muita yleisiä huomioita.

Matkan varrella huomasin, että ”yleisötyötutkani” herkistyi ja aloin löytää mainintoja yhä enenevässä määrin myös sellaisista jutuista, joissa yleisötyö ei ollut aiheena ja esimerkiksi mainoksista. Mahdollisten analysoitavien juttujen määrä alkoi siis paisua kiihtyvään tahtiin. Kävin kuitenkin kaikki vuosikerrat pieteetillä läpi ja taulukoin vuosikerroittain analyysin kohteeksi soveltuvat jutut. Yleisötyöhön liittyviä, monipuolisempia ilmauksia löytyi lopulta yli 100:ssa jutussa ja erityyppisiä lyhyitä mainintoja yli 360:ssa jutussa. Oli selvää, että tämän tutkielman puitteissa en voisi analysoida tuollaista määrää tekstiä. Koska aineiston läpikäyminen ja alustava teemoittelu ei antanut mitään ideoita sisällöllisestä rajaamisesta, lähdin rajaamaan tekstejä ajallisesti, Fairclough'n mallia silmällä pitäen. Jotta malliin oleellisesti kuuluva muutoksen selittäminen olisi mahdollista, valitsin tarkemman analyysin kohteeksi vanhimman ja uusimman vuosikerran: aineistoksi valikoitui *35 juttua vuosikerrasta 2010 ja 18 juttua vuosikerrasta 2019* (ks. liite 2).

Vuosikertojen valinnan jälkeen jatkoin analyysiprosessia tekstin tasolla, *tekstiä kuvailen*. Kuten Kalmus (2015) toteaa, diskurssianalyysiä ei voi käyttää ns. valmismetodina, vaan tutkijan on valittava tutkimukseensa sopivat analyttiset lähestymistavat ja työvälineet. Jotta pääsisin käsiksi diskurssintutkimukselle oleelliseen miten-kysymykseen, aloitin mitä-kysymyksestä: työvälineeksi tähän vaiheeseen valitsin *sisällönanalyysin*¹⁰ ja aloin järjestellä aineistoa sen avulla. Sisällönanalyysin avulla pääsin kuvaamaan ilmiötä tiivistetyssä ja yleisessä muodossa (ks. esim. Tuomi ja Sarajärvi 2009, 103). Aloitin induktiivisesti ja lähdin poimimaan ilmauksia aineistolähtöisesti. Tutkielman teoreettisena taustana omaksumani asiat luonnollisesti ovat suunnanneet havainnointiani, mutta lähtökohtaisesti pyrin tässä vaiheessa toimimaan ilman teoreettisia ennako-oletuksia. Kaivosarta (2017, 114) mukaillen määrittelin analyysiyksiköksi sellaisen selkeän *ajatuskokonaisuuden, jossa yleisötyö representoidaan jostain selkeästä yksittäisestä näkökulmasta käsin*.

10 Myös Fairclough (2002, 139) ehdottaa tekstin mikroanalyysin yhdistämistä esimerkiksi sisällönanalyysiin.

Mukaan tulivat sekä tapaukset, joissa haastateltava tai toimittaja tarkoituksella ja tietoisesti puhuu yleisötyöstä – usein jutuissa joissa yleisötyö oli varsinaisena aiheena – että mahdollisesti vähemmän tietoiset tapaukset, joissa kuitenkin puhutaan toiminnasta, joka sopii luvun 2 määritelmääni yleisötyöstä (toiminnan tavoitteiden, sisällön tai kohteiden kannalta). Analyysiyksiköt saattoivat olla yksittäisiä sanoja, mutta yleisimmin useita sanoja, kokonaisia lauseita tai useamman lauseen kokonaisuuksia.

Kopioin tarkemman analyysin kohteiksi tulevat jutut, jotta pystyin niitä uudestaan lukiessani merkitsemään ilmauksia suoraan alkuperäiseen tekstiin ja kirjoittamaan muistiinpanoja niiden yhteyteen. Juttu kerrallaan edeten kirjasin sitten suureen taulukkotiedostoon yhteen sarakkeeseen alkuperäiset ilmaukset – riittävän laajasti ilmauksen ympäristöä mukaan poimien – joista sisällönanalyysin periaatteiden (Tuomi ja Sarajärvi 2009, 108–109) mukaisesti tein toiseen sarakkeeseen lyhyemmät pelkistykset ja niistä sitten muotoilin yhden tai muutaman sanan mittaisia teemoja, kuten 'anteliaisuus' tai 'tunteet'. Kolmanteen sarakkeeseen kirjasin muita diskurssianalyttisiä huomioitani. Samalla kirjoitin jokaisen teeman omalle post-it-lapulleen omaksi alaluokakseen, joita aloin sitten ryhmitellä paperilla yläluokiksi, joille annoin alaluokkia yhteisesti kuvaavan ilmaisuuden. Tässä kohtaa otin myös mukaan luvussa 2 esittelemiäni lähtökohtia yleisötyön määrittelylle, jolloin induktiivinen työskentely kehittyi enemmän abduktiiviseksi (ks. esim. Tuomi ja Sarajärvi, 96–97 ja 100). Yläluokkia yhdistämällä muodostin lopuksi pääluokat, jotka tässä tapauksessa ovat myös aineistosta paikannettuja päädiskursseja eli tapoja puhua yleisötyöstä. Yläluokat nimesin myöhemmin alatason diskursseiksi. Päädiskursseista muodostin kaksi yhdistävää luokkaa eli yleisötyö toimintana ja yleisötyön toimijat. Näin hahmoteltujen diskurssien pohjalta siirryin osittain jo Fairclough'n mallin seuraavaan eli tulkintavaiheeseen, jatkaen samalla tekstin kuvailua.

Seuraavaksi jatkoin kuvailun lisäksi *tekstin ja diskurssikäytäntöjen tulkitsemisen äärellä*, keskittyen erityisesti interdiskursiiviseen analyysiin sekä diskurssijärjestyksen hahmotteluun. Tulkinnan ja tulevan selittämisen avuksi taulukoin pää- ja alatason diskurssien esiintymisen juttutasolla molempien vuosikertojen osalta (ks. liite 1). Diskurssijärjestyksen osalta suuntasin huomiota heikkoihin ja vahvoihin diskursseihin sekä yhteistyössä toimiviin diskursseihin. Tässä vaiheessa aloin myös kirjoittaa tuloslukuun 5 sekä diskurssien kuvausta – sanaston, kieliopin ja tekstin rakenteen kannalta – että omia tulkintojani tekstin ja diskurssikäytäntöjen

yhteydestä, käytännössä Rondo Classicin juttujen tuotantoprosessia¹¹ analysoiden. Kuten Kaivosaarikin (2017, 112) toteaa, Fairclough'n analyysimallin vaiheita on vaikea erottaa toisistaan. Diskurssikäytäntöjen ollessa tekstiä ja sosiokulttuurisia käytänteitä yhdistävä linkki, on melko luonnollista, että se myös analyysin tasolla limittyy tekstin ja sosiokulttuurisen käytänteiden analyysin kanssa.

Analyysin kolmannessa vaiheessa lähdin perkaamaan yleisötyön liittyvän *diskurssikäytännön ja sosiokulttuurisen käytännön yhteyttä* ja näitä vertailemalla *selittämään* sosiokulttuurisia muutoksia. Käytännössä yhdistin analyysin aiemman vaiheen tulkinnat diskurssijärjestyksestä luvussa 2 esittelemiini kulttuuripoliittisiin päämääriin sekä yleisötyön tyypillisiin piirteisiin ja tein vertailua vuosien 2010 ja 2019 välillä. Fairclough'n mallissa tämä sosiokulttuuristen ja diskursiivisten muutosten yhteys ja niiden selittäminen on tutkimuksen päätavoite, jonka yhteydessä pyritään erityisesti osoittamaan ja selittämään, miten valta ja ideologiat näyttäytyvät aineiston teksteissä ja minkälaisia vaikutuksia niillä on sosiaaliseen todellisuuteen (Fairclough 1995, 98 ja 134). Pyrin työni tässä vaiheessa tarkastelemaan teksteissä ja niiden taustalla esiintyviä valtasuhteita ja ideologioita, jotka selittävät merkityksenannon tapoja ja niissä tapahtuneita muutoksia (vrt. Kaivosaari 2017, 117).

Näiden kolmen analyysivaiheen tulokset löytyvät kahdesta seuraavasta pääluvusta. Kuvailen diskurssi kerrallaan, mitä tekstissä on ja *miten yleisötyöstä puhutaan* ja tulkitsen, miten tuottamisen prosessi on vaikuttanut tekstiin – ja päinvastoin – eli *miksi teksti oletettavasti on sellainen kuin on*. Lopuksi luvussa 6 esitän oman selitykseni *sosiaalisten olosuhteiden vaikutuksesta tekstin tuottamiseen* – ja päinvastoin.

¹¹ Perinteisesti diskurssianalyyseissä on keskitytty tekstin tuottamisen vaikuttaviin diskursiivisiin käytänteisiin (Pietikäinen 2000, 211)

5 YLEISÖTYÖN DISKURSSIT RONDO CLASSIC -LEHDESSÄ VUOSINA 2010 JA 2019

Kahdessa seuraavassa pääluvussa esittelen tutkielmani päätuloksia eli *yleisötyölle annettuja merkityksiä* Rondo Classicin jutuissa. Analyysissäni olen pyrkinyt tulkitsemaan diskursseja, joihin nojataan silloin, kun yleisötyöstä puhutaan, ja toisaalta sitä, miten yleisötyölle annetut merkitykset sijoittuvat yleisötyön diskurssijärjestykseen. Analyysin tuloksena paikannetut kahdeksan päädiskurssia esitellään kahdessa alaluvussa Ensimmäisestä alaluvusta löytyvät päädiskurssit, joilla rakennetaan kuvaa *yleisötyöstä toimintana*. Toisesta alaluvusta taas löytyvät *yleisötyön toimijoita* – yleisöä, taidetta ja taidelaitosta – kuvaavat päädiskurssit. Pyrin osoittamaan miten yleisötyötä Rondo Classicin jutuissa kuvataan ja minkälaisilla kielellisillä tavoilla sille annetaan merkityksiä sekä ylläpidetään ja muutetaan niitä. Tarkoitus on selvittää, minkälaista versiota todellisuudesta, suhteista ja identiteeteistä teksti rakentaa ja millä tavoin se tekee sen. (vrt. Fairclough 2002, 136 ja 165).

Seuraavien alalukujen aikana *kuvaan* päädiskursseja – yksi alatason diskurssi kerrallaan – tekemäni sisällönanalyysin mukaisesti edeten, aineistoa esitellen (päädiskurssit alatason diskursseineen löytyvät taulukkomuodossa liitteestä 1). Sen jälkeen pyrin aineiston juttujen sanastoa, kielioppia ja rakenteita erittelemällä kuvaamaan sitä, miten ja minkälaisia merkityksiä ilmauksilla rakennetaan yleisötyölle, yleisölle, taiteelle ja taidelaitokselle. Tavoitteena on *tulkita* sitä, millaisena ilmiö kuvataan ja mitä merkityksiä se tätä kautta saa. Viimeisessä alaluvussa käsitelen erikseen yleisötyön diskurssijärjestystä.

5.1 Yleisötyö toimintana

Aineiston ilmauksista suuri osa sijoittuu viiteen seuraavaksi esiteltävään päädiskurssiin. Nämä päädiskurssit olen nimennyt niiden sisältöä kuvaavilla otsikoilla: *Omaleimainen*, *Vakiintunut*, *Muuttuva*, *Vaikuttava* ja *Ihanteellinen* yleisötyö ja ne rakentavat kuvaa yleisötyöstä toimintana.

Alatason diskurssit löytyvät tekstistä lihavoituna ja kursiivilla. Lisäksi lainauksissa kursiivilla on merkitty kohdat, joihin erityisesti olen *kiinnittänyt huomiota*. Katkoviivalla taas on

merkitty lainauksen aloitus tai lopetus kesken lauseen. Luettavuuden helpottamiseksi kirjoitan diskurssien nimet isoilla kirjaimilla.

5.1.1 Omaleimainen yleisötyö

Omaleimainen yleisötyö -diskurssin ilmaukset muodostavat vain yhden, mutta sitäkin mielenkiintoisemman alatasen diskurssin eli *Epätyypillisyyden*. Ilmauksia yhdistää se, että ne kuvaavat yleisötyötä taidelaitoksen jollain tapaa poikkeuksellisenä toimintana. Molempina tutkimusvuosina Epätyypillisuus-diskurssi esiintyy noin puolessa aineiston jutuissa, lähes aina yhdessä useamman muun diskurssin kanssa.

Poikkeuksellisenä kuvataan esimerkiksi toiminnan tunnelmaa tai sisältöä, joka on *jotakin enemmän* (1/10, 8), toisaalta myös pahoitellaan sitä, että musiikki sinänsä ei tunnu enää riittävän. Täytyy olla *jotain huomiota herättävää* (10/10, 38). Myös esiintymispaikka saattaa olla epätyypillinen, kuten *olohuone* (7/10, 56). Taidelaitosten perustoimintaan nähden epätyypillisenä kuvataan esimerkiksi esiintyjän ja yleisön välisen etäisyyden puuttuminen ja suora vuorovaikutus. Myös suhdetta taiteeseen kuvataan *toisenlaiseksi* (2/19, 30).

Yleisötyön tapahtumia ei yleensä kuvata taidelaitoksen ydintoimintana tai varsinaisina konsertteina, vaan esimerkiksi konsertteina, joita järjestetään kausikonserttien *ohella* (8/10, 6) tai kuvaamalla kyläkonsertit rinnakkaisena *varsinaiselle* syksyn kausiohjelmalle (9/19, 14). Toiminnalla kuvataan olevan sekä tavallisesta poikkeavaa yleisöä – kuten *erityisryhmiä* (9/19, 14) – että poikkeavia esiintyjä joita siellä [lavalla] *ei yleensä nähdä* (11/10, 34). Poikkeuksellisuutta ei välttämättä kuvata yksittäisillä sanoilla tai lauseilla, vaan diskurssi rakentuu kokonaisuudesta, jossa yksityiskohdat yhdessä rakentavat kuvaa, jonka mukaan yleisötyö poikkeaa taidelaitoksen tyypillisestä toiminnasta:

Klubiympäristössä tapahtuu *yllättäviä* kohtaamisia ja voimakasta kontaktia yleisön ja esiintyjän välillä – – Tilanne muistuttaakin aika paljon pienten *festivaalien tunnelmia*. – – ”Ideat ovat sopivasti hulluja. Täällä tapahtuu sellaista, *mitä ei muualla kuule*, ja *tunnelma* on erinomainen”, helsinkiläiset intoilevat. – – *saa mokata*, eikä perfektionismi ole itseisarvo. (9/10, 46)

Epätyypillisuus-diskurssia käytetään siis paljon tilanteissa, joissa halutaan kuvata yleisötyötoiminnan poikkeuksellisuutta taidelaitoksen toimintana, mutta diskurssia käytetään myös yleisötyön toimijoista: lavalla ei olekaan välttämättä koulutettu, terve ja valkoinen taideammattilainen ja yleisössä onkin myös muita kuin korkeakoulutettuja, keskiluokkaisia ja

keski-ikäisiä kantasuomalaisia. Toiminnan epätyypillisuus onkin suorassa yhteydessä epätyypilliseen yleisöön, jolle tarjotaan esimerkiksi *omanlaisia* konserttejaan tai sinfoniamusiikkia *vain lapselle sopivissa*, lyhyemmissä konserteissa (7/10, 52). Silloin kun epätyypillinen yleisö osallistuu tavalliseen konserttiin, saattaa valtaosa jutusta keskittyä yleisön epätyypillisyyden kuvaukseen, esimerkiksi siihen, että yleisö ei hallitse konsertissa soveliaista käytöstä:

– – loi saliin *riehakkaan tunnelman*. *Harvoin* kapellimestari toivotetaan tervetulleeksi lavalle *vislausten* kera. Musiikin aikana suurin osa rauhoittui. *Tosin* klarinetin ääninäyte aiheutti *naurunremakan*. Vitsikäs soitin! – – Osa harjoitteli taitoa *pysyä nauramatta*, vaikka kaveri tekee hassuja ilmeitä. Musiikki sai osan *vispaamaan päätä* tahdissa. Muutama löysi sisäisen kapellimestarinsa tai viulistinsa ja antoi käsien vispata. Toiset keskittyivät musiikkiin silmät kiinni. Osa *tosin* hieman *pää nuokkuen*. (7/10, 53)

Aineiston mielenkiintoinen yksityiskohta ovat ilmaukset, jotka kuvaavat klassisen musiikin tapahtumalle poikkeavaa huumoria tai humoristista käyttäytymistä:

- - *huumorilla* juontanut Jukka Rautasalo löysi musiikista ja urheilusta useita yhteyksiä - - Särkkä *veisteli* - - Konsertissa tunnelma oli korkealla – musiikki vei mukanaan ja yleisö *sai nauraa* muusikoiden värikkäille puheille. (6/10, 66)

Usein yleisötyön tapahtumien ja sen toimijoiden Epätyypillisuus-diskurssi rakentuu kielellisesti toiminnan nimen kautta. Kun käytetään substantiivisia *koululaiskonsertti*, hahmottuu konsertti ilman etuliitettä normina – samoin kuin vaikkapa naispaini luo kuvan normista poikkeavasta painin osa-alueesta. Myös paikan nimi, kuten *olohuone* (7/10, 56) saattaa itsessään edustaa epätyypillisyyttä verrattuna tyypilliseen klassisen musiikin konserttiin. Epätyypillisyyttä luodaan muutenkin usein juuri nominien avulla, vertaillen tyypilliseen, kuten käyttämällä adjektiiveja *tavallinen* konsertti (1/10, 8), *ihan oikea* aikuisten konsertti (7/10, 52) tai *varsinainen* kausiohjelma (9/19, 14). Epätyypillisuus saatetaan rakentaa myös käyttämällä klassiselle musiikille epätyypillisistä sanastoa, kuten populaarimusiikin ilmaisuja *hottia*, *skene*, *biisit* (9/10, 46). Vertailevat ilmaukset myös luovat kuvan, jossa yleisötyön yleisölle ei riitä perinteinen konserttisisältö, vaan heille on hyvä antaa *muutakin kuin pelkkä* kuunteluelämys (7/10, 52). Keskeistä on tekstiin sisältyvä ennakkooletus tyypillisestä klassisen musiikin yleisötapahtumasta, johon vertailua tehdään.

Yleisötyötoiminnan epätyypillisuus rakentuu osittain olosuhteita kuvaavien adverbiaalien kautta, kuten jutussa, jossa tyypillisen (musiikki)sisällön ulkopuolista osaa kuvaa se, miten

kapellimestari kertoo musiikista johtamisen *lomassa* ja kehottaa etsimään tarinat musiikin *takaa* (7/10, 52) tai jutussa, jossa ohjelmisto liitetään johonkin *ulkomusiikilliseen* teemaan (9/10, 30). Jutussa, jossa kausikonserttien *ohella* kuullaan myös perhe-, iltapäivä- ja lastenkonsertteja (8/10, 6), asettaa abverbiaali yleisötyön ikään kuin taidelaitoksen ydintoiminnan oheistuotteeksi. Diskurssi rakentuu myös siitä, että toiminnan kuvataan tapahtuvan perinteisten esitys- ja näyttelytilojen *ulkopuolella* (3/19, 7). Yleisötyö siis tapahtuu usein laitoksen ulkopuolella ja ohjelmakin voi olla musiikin tai taiteen ulkopuolelta. Yleisötyön yleisön poikkeuksellisuutta saatetaan kuvata kieltosanojen kautta, kertomalla mitä he eivät ole, kuten yleisöä, jota *ei* muissa sinfoniaorkesterin konserteissa näy (7/10, 52). Tämä diskurssi sijoittaakin yleisötyön kielellisesti taidemaailman ytimen ulkopuolelle.

Verbien ja prosessien osalta tavallista on huomion kiinnittäminen nimenomaan yleisön poikkeavaan toimintaan: jutussa koululaiskonsertin yleisö esimerkiksi *vislaa, viittoo, tekee hassuja ilmeitä, harjoittelee taitoa pysyvä nauramatta ja antaa käsien vispata* (7/10, 53). Toisaalta yleisöä kuvataan reagoimassa konsertin tapahtumiin epätyypillisellä tavalla eli soittimen *näyte aiheuttaa naurunremakan ja musiikki saa vispaamaan päätä* (7/10, 53). Taidelaitoksen edustajien ja esiintyjien osalta tällaista epätyypillisyyttä kuvataan harvemmin. Esiintyjien osalta epätyypillisuus muodostuu yleisötyön poikkeavasta sisällöstä, kuten *sosiaalisesta roolista* (3/19, 7), ei heidän toiminnastaan ja reagoinnistaan.

Kuvaamalla toiminnan ja sen yleisön epätyypillisyyttä yhtä aikaa saadaan yleisötyö näyttäytymään tyypillisen konsertin ja sen yleisön jonkinlaisena vastakohtana. Koska samalla kun luodaan kuvaa epätyypillisestä yleisöstä, luodaan myös väistämättä kuvaa tyypillisestä yleisöstä ja toivotusta käytöksestä. Poikkeavaa käytöstä ei yleensä suoraan paheksuta, mutta toimittaja saattaa esimerkiksi erikseen kiittää yleisöä norminmukaisesta käytöksestä: ”Lapset käyttäytyivät konsertissa *hienosti*, kuuntelukorvat olivat auki ja suut supussa” (7/10, 54) tai ”*Hyvä yleisö on tervetullutta uudelleenkin*” (7/10, 53). Epätyypillisuus-diskurssin läsnäolo tekstissä uusintaa samalla kuvaa tyypillisestä ja oletettavasti myös toivottavasta toiminnasta.

Kun epätyypillisyyden yhteydessä lisäksi mainitaan erikseen yleisöryhmiä, kuten *lapset, nuoret, ikäihmiset, maahanmuuttajat tai vammaiset* (11/10, 36) tai *pojat* (12/10, 26) piirretty epäsuorasti melko selkeä kuva ilmauksien taustalla olevasta ennako-oletuksesta eli tyypillisestä klassisen musiikin yleisöstä: keski-ikäinen, kantasuomalainen naisoletettu, joka käy esimerkiksi orkesterin kausikonsertissa. Yleisötyön yleisöä saatetaan myös kuvata *erityisryhmiksi* (9/19, 14). Kun suomen kielessä erityis-etuliite viittaa usein jonkinlaiseen

poikkeavuutena tai vajavaisuuteen – kuten sanassa erityispedagogiikka – muodostuu viestiksi helposti se, että yleisötyön yleisönä et ole vielä oikeanlainen, norminmukaisen yleisön edustaja.

Epätyypillisuus-diskurssi rakentuukin melko paljon sen ennako-oletuksen varaan, että lehteä lukeva yleisön edustaja tietää, mikä klassiselle musiikille on tyyppillistä ja siksi sitä ei tarvi erikseen selittää. Toimittajan roolina on yleensä toimia joko ulkopuolisena tarkkailijana – jolloin yleisötyön epätyypillisuus rakentuu hänen havainnoistaan ja kuvauksestaan – tai ammattilaisasiantuntijan näkemyksen välittäjänä, jolloin epätyypillisuus rakentuu ammattilaisen suorien lainausten tai referoinnin pohjalta. Yleisötyön yleisö on harvemmin äänessä liittyen toiminnan epätyypillisyyteen. Epätyypillisyyden kuvauksessa saatetaan esimerkiksi kuvata, kuinka toiminnalla tavoitellaan ihmisiä, joiden elämässä *musiikkipalvelut eivät tule* itsestään eteen (11/10, 36) – yleisö ikään kuin odottaa jossain passiivisena palvelujen saapumista eteensä. Usein yleisön rooli Epätyypillisuus-diskussissa on olla enemmän niin toimittajan, lehteä lukevan yleisön ja juttujen asiantuntijoiden tarkkailun ja kommenttien kohde, kuin edellisten toimijoiden kanssa tasavertainen ja täysivaltainen toimija.

5.1.2 Vakiintunut yleisötyö

Vakiintunut yleisötyö -päädiskurssin ilmaukset muodostavat kahdeksan alatasen diskurssia: Ammattimaisuus, Kysyntä, Monipuolisuus, Nykyaikaisuus, Osa viestintää, Pakon edessä, Panostaminen ja Vakiintunut toiminta. Kyseessä onkin yksi aineiston suurimmista ja monipuolisimmista päädiskursseista, joka löytyy yli puolessa aineiston jutuista molempina tutkimusvuosina.

Suurin vakiintuneen yleisötyön alatasen diskursseista on *Panostaminen*, jonka lukuisat ilmaisut kuvaavat yleisötyötä muun muassa taidelaitosten ja taiteilijoiden vaivannäköinä ja hyväntekeväisyytenä. Ilmauksissa kuvataan, kuinka yleisötyöhön *käytetään paljon energiaa* (7/10, 52) tai kuinka taiteilija on *laittanut ohjelmaan omat rahansa* (11/10, 36).

Diskurssin nimi on poimittu suoraan ilmauksista, joissa kuvataan esimerkiksi, kuinka lastenkonsertteihin *panostetaan* nykyään jo hyvin (7/10, 52) tai taidelaitos kertoo, että lapsiin *panostamme* myös (5/19, 38). Myöhemmin esiteltävä alatasondiskurssi Nuoret onkin yleinen yhtäaikainen diskurssi Panostamisen kanssa. Viimeisimmän esimerkin tapaan verbi tekee

usein juuri taidelaitoksesta subjektin eli panostajan, yleisön roolin ollessa panostamisen kohteena oleminen.

Tämä diskurssi muodostuu monesti ilmauksista, joissa toimintaa kuvataan adjektiivilla *ilmainen* tai että joku muu kuin yleisö maksaa toiminnan kulut: ”orkesterin ja Kulttuuriantan *kustannuksella* (7/10, 53)” tai ”Suomen kulttuurirahasto *kustantaa*” (10/10, 62). Ilmaisujen perusteella muodostuu kuva toiminnasta, jota rahoittaa taiteilija, sponsori tai julkinen tuki, ja jota tarjotaan yleisölle ilmaiseksi. Yleisötyön yleisö rakentuu tätä kautta joksikin muuksi kuin maksavaksi yleisöksi ja muutamassa ilmaisussa myös kiittämättömäksi yleisöksi, joka ottaa innoissaan vieraita vastaan, *kunhan se ei maksa mitään* (11/10, 36)

Toinen merkittävä alatasen diskurssi vakiintuneisuudelle on *Ammattimaisuus*. Tätä kuvaa rakennetaan viittaamalla taidelaitoksen tai taiteilijoiden ammattitaitoon yleisesti tai tarkemmin esimerkiksi järjestelmällisyyteen, johdonmukaisuuteen, suunnitelmallisuuteen, tavoitteellisuuteen, pitkäjänteisyyteen tai muihin ammattimaisen toiminnan ominaisuuksiin, kuten kykyyn toimia hankalien kohderyhmien kanssa.

Yleisötyön ammattimaisuutta kuvaillaan paljon ammattilaisen ominaisuuksilla, kuten orkesterin toiminnan *suunnitelmallisuudella* (7/10, 52), *vastuulla ja taitamisella* (2/10, 75), *johdonmukaisuudella* (4/10, 5) ja tulevien opettajien *ammattitaidolla* (7/10, 54). Adjektiivit ovat keskeisessä roolissa ammattimaisuuden kuvauksessa esimerkiksi silloin, kun kuvataan *ammattimaista* musisointia ja tunnetusti *taitavia* muusikoita (7/10, 54) tai *systemaattisia* vierailuja ja kanavia (11/10, 36). Ammattimaisuus ilmaistaan harvemmin verbillä, yleensä kysymys on siis toiminnan tai yleisötyön tekijöiden kuvailusta adverbiaalien kautta.

Ilmauksien perusteella yleisötyön ammattimaisuus on usein suhteessa yleisön edustajien harrastelijuuteen ja tavalliseen ihmiseen. Ammattilaisella on yleisöön verrattuna enemmän tietoja ja taitoja, joten tässä diskurssissa ammattilaisen rooli on usein ohjata ja opettaa vähemmän osaavaa yleisöä, jonka rooli muistuttaa oppilasta. Jutuissa ammattilainen saattaa *huomauttaa* yleisötyön osallistujille (11/10, 34), olla heidän *apunaan* oopperan luomisessa (7/10, 51) tai *johdattaa* taiteen tekemisen salaisuuksiin (11/10, 36). Ammattilainen *tuo* oman panoksena (3/19, 18), toisin kuin yleisö, joka on enemmän vastaanottavana osapuolena. Ammattitaito saatetaan myös esittää kontrastina toiminnan osallistujien ei-ammattilaisuudelle:

Koululaisista koostuvan *lapsikuoron lisäksi* Djurens planetissa on mukana kolme *osaavaa ammattilaulajaa* sekä sähkökitara ja kosketinsoittimet. Teoksen ohjaa Martina Roos ja puvut suunnittelee Anna Kontek. (3/19, 18)

Useita ilmauksia alatasen diskursseista saa myös **Kysyntä**. Diskurssia rakennetaan usein asian- tai mielentilaa osoittavilla verbeillä, joissa yleisö on subjektina: yleisö *on utelias* tietämään teoksista (9/10, 30), he *kuulisivat mielellään enemmänkin* klassista (9/10, 46) tai kaupunkilaiset *osaavat odottaa* (9/19, 14). Tekijänä saattaa kuitenkin olla myös tapahtuman sisältö, kuten keskustelutilaisuudet, jotka *ovat herättäneet kiinnostusta* (10/10, 38) ja ooppera, joka *kiinnostaa* koululaisia (10/10, 62). Kiinnostuneita ovat niin yleisön edustajat kuin seuraavan lainauksen ammattilaiset:

Muusikot ovat olleet *kiinnostuneita* näistä yleisöntavoittamiskeinoista. Esimerkiksi viulistimme Maiju Kauppisen *aloitteesta* syntyi Kaupunginorkesteri kuuluu kaikkialle! -projekti – (9/19, 14)

Yleensä kysyntä siis ilmaistaan yleisön mielentilalla tai tapahtuman toimintana, mutta toisinaan myös epämääräisen määrällisesti, kuten *onnistunein yleisömäärin* tai jopa numeraalisen tarkasti: *17 000 koululaista halusi* nähdä oopperaesityksen (10/10, 62). Välillä jää epäselväksi, kuka lopulta on kiinnostunut, kuten ilmaisussa, jossa *kunnista soitellaan*, että voisitteko käydä meilläkin (9/19, 14), mutta toisin kuin edellisissä Vakiintuneisuuden diskursseissa, yleisö on tässä diskurssissa usein myös tekijänä, ei pelkkänä toiminnan kohteena. Yleisö jopa pääsee ääneen, kuten haastateltavien toiveessa kuulla klassista klubiympäristössä *enemmänkin* (9/10, 46).

Merkittäviin alatasen diskursseihin kuuluu myös **Pakon edessä**. Diskurssin ilmaukset kuvaavat yleisötyön taustalla olevia käytännön perusteita, kuten yleisöpulaa tai klassisen sivistyksen puutetta. Taidelaitosten yhteisiä ongelmia kuvataan esimerkiksi *ikuisuusongelmana* (3/19, 30). Ilmauksissa kuvataan muun muassa poliittisen rahan *velvoittavan* unelmoimaan populististisia täsmäiskuja kuten kohtuvauvakonsertteja ja talvitansseja (2/19, 46).

Taidelaitoksen fyysisten tilojen kuvaus on tavallista sekä Kysyntä-diskurssin yhteydessä, jolloin täynnä ovat niin *salit* (7/10, 52) kuin *tupa* (9/10, 46), että Pakon edessä -diskurssissa, jossa puhutaan pakosta etsiä *uusia estradeja* (9/10, 30) ja tarpeesta etsiä *keinoja salien täyttämiseksi* (10/10, 38). Tilojen ollessa subjektin asemassa, yleisön rooli on olla jonkinlaista salin täytettä. Tilat esiintyvät subjektina myös silloin, kun urheilutalot *sopivat* konsertteihin ja

[poikkeavat] esitystilat *kelpaavat* orkesterille (9/19, 14) – tällöin taidelaitoksen roolina on sopeutua annettuihin reunaehtoihin. Taidelaitos saatetaan kuitenkin myös kuvata *puolustamassa* rahoitustaan yleisötyön avulla (9/19, 14). Pakon edessä -diskurssien ilmauksissa yleisötyö näyttäytyy kuitenkin jonakin, jota taidelaitos joutuu tehdä ulkopuolisten syiden pakottamana: pakottajan roolissa ilmauksissa esiintyvät muun muassa *miljoona myytävää lippua* (3/19, 30) ja tilanne eli *klassisen sivistyksen puute* (10/10, 38), *poliittinen raha* (2/19, 46) tai *yritys oikeuttaa kansallis-etuliite* (9/10, 5)

Vakiintuneisuutta kuvaillaan omassa alatason diskurssissaan muun muassa jatkuvuuden ja vakiintuneisuuden ilmauksilla. Vakiintunut toiminta saa toisinaan rinnalleen kuvauksen yleisötyön **Monipuolisuudesta**. Yleisötyön vakiintuneisuutta kuvaavat usein esimerkiksi jutussa haastatellut taidelaitosten edustajat ja muut ammattilaiset tai juttua kirjoittanut toimittaja – joka myös on musiikkialan ammattilainen – ja taidelaitosten yleisö on Panostamisen tapaan tässäkin tapauksessa äänettömänä jossain taustalla.

Panostamisen tapaan toiminnan vakiintuneisuutta ilmaistaan usein adjektiivillä, kuten ilmaisuissa *perinteisen* yleisötyön ulottuvuus (9/19, 14) tai *pitkät* perinteet säveltäjäesittelyissä (1/19, 66). Perinne ja perinteisyys ovat muutenkin tavallisia ilmauksia aineistossa. Lisäksi erilaiset aikaan liittyvät ilmaukset rakentavat kuvaa vakiintumisesta. Vakiintuneisuus ilmenee esimerkiksi kuvauksessa *vuosittaisesta* sarjasta (11/10, 36), tai ilmauksessa ”jo *nelisenkymmentä vuotta* sitten” (11/10, 36). Tässä diskurssissa yleisötyö näyttäytyy nimenomaan työnä ja toimenpiteitä, kuten kuvauksessa *vanhoista jipoista* (9/10, 30).

Vakiintuneen yleisötyön alaisuuteen sijoittuu myös diskurssi **Nykyaikaisuus**, johon on koottu kaikki nykyaikaisuuden ja yleisötyön yhdistävät ilmaukset. Diskurssi muodostuu nykyaikainen-adjektiivin tai nykyaikaisuus-substantiivin käytöstä sekä sen liittämistä yleisötyöhön. Näin tapahtuu esimerkiksi jutussa, jossa kerrotaan orkestereiden *nykyaikaistuneen* ja ”Kaikilla on huulilla sama sana: yleisökasvatus” (8/10, 28) tai laittamalla samaan yhteyteen ilmaukset ”paljon yleisökasvatusta” ja ”nykyaikaisen yhteiskunnan malli” (9/10, 30). Taidelaitosta aktiivisena toimijana kuvataan sillä, miten oppilaitos *on haistanut trendin* (3/19, 7), mutta myös hankkeet voivat olla toimijoina: ”Samalla digitaalisten internet-konserttilähetysten ja laajalle ulottuvan yleisökasvatusprojektin (Zukunft@BPhil) kaltaiset hankkeet *ovat tuoneet orkesteria tähän päivään.*” (3/10, 20). Taidekentän uhkana kuvataan sitä, että *tehdään asioita vanhasta tottumuksesta*, jolloin tulevaisuus ei näytä hyvältä (11/19,

8) – passiivinen verbi jättää epäselväksi, kenen toiminnasta jutun haastateltava puhuu. Diskurssin ilmaukset luovat kuvan edelläkävijöiden toiminnasta, joka on osa nykyaikaisten taidelaitosten toimintaa.

Yhden vakiintuneen yleisötyön alatason diskurssin muodostaa myös yleisötyö *Osana viestintää*, kuten *näyttäytyminen* orkesterittomilla paikkakunnilla (9/19, 14). Tämän diskurssin ilmauksissa yleisötyö yhdistyy julkisuuskuvaan, näkyvyyteen ja markkinointiin, kuten kommentissa muusikosta, joka ei pelkää ottaa *mallia populaarimusiikin markkinoinnista*, jos sillä saa kontaktin uuteen yleisöön (5/19, 24).

Vakiintuneen yleisötyön päädiskurssin ilmaukset luovat yleisesti ottaen kuvaa taidelaitoksessa paikkansa vakiinnuttaneesta, nykyaikaisesta ja laadukkaasta toiminnasta, jota tekevät aktiiviset ja monipuolisesti pätevät ammattilaiset – kyse ei ole mistään tilapäisestä puuhastelusta:

Ensi vuonna HKO kutsuu neuvoloiden kautta kaikki Helsingin vastasyntyneet lapset kummilapsikseen ja kutsuu heidät ja heidän perheensä *vähintään kaksi kertaa vuodessa seitsemän vuoden ajan* orkesterin luo tekemään ja kuuntelemaan musiikkia. Se pureutuu niin alueellisiin kuin sosiaaliinkin saavutettavuuden kysymyksiin *pitkällä jänteellä*. Tarkoitus on istuttaa itu multaan. (9/19, 14)

Taidelaitoksen yleisön paikka tässä päädiskurssissa on olla panostamisen ja viestinnän kohteena sekä yleisöpulan kautta yhtenä toiminnan syistä. Ainoastaan Kysyntä luo kuvaa yleisön aktiivisemmasta roolista vakiintuneessa yleisötyössä.

5.1.3 Muuttuva yleisötyö

Vakiintuneen yleisötyön vastaparina on Muuttuvan yleisötyön diskurssi, jonka alatason diskursseja ovat uudistaminen ja tilapäisyys. Tämä päädiskurssi esiintyy lähes puolessa jutuissa molemmissa vuosikerroissa.

Ensimmäinen alatason diskurssi *Uudistaminen* rakentaa kuvaa toiminnasta, joka toisaalta uudistaa taidetta ja toisaalta uudistuu itse. Ilmauksissa puhutaan esimerkiksi perinteisten maakuntavierailujen *uudesta* lähestymiskulmasta (9/19, 14) tai yleisötyön uudistumistarpeesta, kuten ilmauksessa ”Konsertin järjestäminen palvelukeskuksessa *ei riitä*” (5/19, 7).

Vakiintuneen yleisötyön diskurssin tapaan toiminta hahmottuu myös tässä diskurssissa pääasiassa toiminnan erilaisina keinoina ja sisältöinä: uusina tai uudistavina. Uudenlaisuus rakentuu usein käyttämällä adverbiaaleina uusi-sanan johdannaisia, kuten puhumalla *uudenlaisesta* yleisökasvatustempauksesta (1/10, 40), *uusista* jakelukanavista nuorten tavoittelussa (5/10, 79), *uusista* avauksista (10/10, 38) tai yhteistyön tuomasta *uudesta* mausteesta (6/10, 27). Osassa ilmauksissa uudistamista kuvataan taidelaitosten kekseliäisyytenä suhteessa ohjelmistoon, kuten uteliaisuutta ylläpitävien *kekseliäiden yhdistelmien luomisena* (9/10, 30) tai uuden yleisön tavoitteluna *muuttamalla ohjelmistoa mielikuvitukseksikaammaksi* (9/10, 30).

Uudistus-diskurssi toimii toisinaan yhteistyössä Epätyypillisyyden ja Pakon edessä -diskurssien kanssa, kuten ilmaisun ”täälläkin on *jouduttu keksimään keinoja* salien täyttämiseksi” yhdistyessä ilmaukseen ”näyttelijät dramatisoivat antia ja viihdeohjelmistoa, sirkusta ja elokuvaakin *on kokeiltu*” (10/10, 38). Tällöin uudistaminen näyttäytyy olosuhteiden sanelemana, taidelaitoksen normaalista poikkeavana toimintana. Myös yhteistyö Saavutettavuus- tai Laajentamis-diskurssin kanssa on tavallista: ”olemme myös *kehittäneet* mahdollisimman mielenkiintoista journalismia, *jotta teokset tulisivat lähemmäs yleisöä*” (9/19, 14) ja ”orkesterit ovat *päivittäneet* ohjelmistopolitiikkaansa *saavuttaakseen kuulijoita*” (2/10, 39). Silloin kun yhdessä toimivat Muuttuvan yleisötyön molemmat diskurssit eli Uudistaminen ja Tilapäisyys – kuten orkesterin valmistautuessa *uudenlaiseen yleisökasvatustempaukseen* (1/10, 40) – syntyy helposti kuva, jossa uudistukset ovat tilapäisiä kokeiluja, joiden muutoksetkin jäävät ehkä tilapäisiksi.

Osa ilmauksista taas rakentaa yleisökasvatuksesta kuvaa toimintana, jossa muutokset ovat tavallisia, esimerkiksi silloin, kun todetaan, että orkesterien perinteisemmät maakuntavierailutkin ovat saaneet uutta lähestymiskulmaa (9/19, 14) – annetaan siis ymmärtää, että uudistamista tehdään laajemminkin. Lisäksi uudistamisen yhdistäminen erilaisiin tulevaisuuden ilmauksiin luo kuvaa uudistusten jatkuvuudesta, kuten arviossa, jossa *teknologiset edistysaskeleet tulevat avaamaan lähivuosina* lisää mahdollisuuksia (9/19, 14) tai kommentissa, jonka mukaan *luovassa* ohjelmistosuunnittelussa on *tulevaisuus* (9/10, 30). Aineiston mielenkiintoista antia ovat ilmaukset, joissa tunnistetaan muutoksen tarve taidelaitoksen toiminnassa, mutta jotka ilmaisevat vastahakoisuutta koskea itse taiteelliseen sisältöön:

– on pohtinut mm. dramatisoinnin *viemistä pidemmälle* liedkonserteissa, mutta siinäkin tulee eteen *ristiriitainen tilanne*: ”Intiimiydessä ja paljauksessa on kuitenkin *liedin perimmäinen voima*, sillä juuri se antaa tilan kuulijalle ja hänen mielikuvitukselleen” (11/19, 8)

Uudistaminen näyttäytyy siis ilmauksissa klassiselle musiikille välttämättömänä ja hyödyllisenäkin - ”*genrerajat rikkova yhteistyö* tuo uutta yleisöä ja on sitä paitsi kaikkia rikastuttavaa” (11/19, 8) – mutta myös ristiriitaisia tunteita herättävänä toimintana. Uudistuksia halutaan siis tehdä – ja tehdäänkin – mutta mielellään ei kuitenkaan taiteen sisältöön. Tämä käy ilmi esimerkiksi toteamuksessa klassisen musiikin uuden yleisön tavoittelusta: *pyörää ei pidä keksiä uudelleen, mutta pyörän päälliset kannattaa tarkistaa ja pinnoitus uusia* (3/19, 22).

Toisen alataason diskurssin eli ***Tilapäisyyden*** ilmauksissa tuodaan esiin yleisötyön projektimaisuutta ja toimintaan kuvataan esimerkiksi erillisinä tempuina tai tilaisuuksina. Tilapäisyyden diskurssi rakentuu ennen kaikkea käyttämällä yleisötyötoiminnasta sanaa *projekti* tai sen lähikäsitteitä, kuten *hanke*. Projekteina kuvataan niin yhteistyötä ja tuotantoja (9/10, 20), kummilapsitoimintaa (10/10, 62) kuin kasvatusta (10/19, 10). Tilapäisyyden tuntua luodaan myös muilla nimisanoilla, kuten nimittämällä *tempaukseksi* orkesterin jalkautumista (9/19, 14) tai asettamalla yleisötyötä käsittelevässä jutussa orkesterin ydinosaamisen vastakohtaksi *erillinen tempu* (9/19, 14). Epätyypillisyyden tapaan tilapäisyys-diskurssikin voi ilmetä myös sanan etuliitteestä, kuten puhuttaessa *pop up* -konsertista (9/19, 14).

Tilapäisyys on mielenkiintoinen kontrasti sille, että yleisötyöstä puhutaan niin monissa ilmaisussa ammattimaisuuden ja muiden vakiintuneisuuden ilmausten kautta. Aineiston ilmaisujen valossa yleisötyö näyttäytyy toisaalta hankkeiden ja projektien tyysijana ja toisaalta se samaan aikaan kuvataan osana pitkäjänteistä toimintasuunnitelmaa ja toiminnan kehittämistä, jopa samassa ilmaisussa kuten silloin, kun kerrotaan, että ammattiorkesterit *harrastavat pop up -konsertteja* (9/19, 14), että klubia järjestetään *päätöiden ohella* hyväntekeväisyystyönä (9/10, 46). Allaolevassa ilmauksessa esimerkiksi esiintyvät sekä Muuttuva että Vakiintunut yleisötyö:

Kummilapsiprojekti on osa kaupunginorkesterin *pitkän tähtäimen suunnitelmaa* siirtää musiikillista *kulttuuriperimää* seuraaville sukupolville ja *kehittää* lasten ja nuorten taidekasvatustoimintaa. (10/10, 62)

Tilapäisyyden ilmaukset ovat siinä mielessä mielenkiintoinen osa aineistoa, että niiden käyttö ei olisi välttämätöntä asian ymmärtämiseksi, vaan kyse on mitä suurimmassa määrin kielellisestä valinnasta: kummilapsiprojekti voisi yhtä hyvin olla kummilapsitoimintaa ja yleisökasvatustempaus voisi olla yleisökasvatustapahtuma. Projektilla on lähtökohtaisesti alku ja loppu, toiminta taas voi olla jatkuvaa ja tapahtuma vuosittainen – valinta on siis diskursiivisesti merkittävä. Usein kyse on toimittajan tekemästä sanavalinnoista, jotka heijastanevat heidän käsityksiään toiminnan tilapäisestä luonteesta, mutta osaksi kyse lienee myös toiminnan järjestelyihin liittyvistä seikoista: usein yleisötyötä ehkä toteutetaan määräaikaisella rahoituksella ja tämä hallinnollinen näkökulma ehkä päättyy myös laitosten edustajien sanavalintoihin, joita toimittajat sitten referoivat edelleen teksteihinsä.

Tilapäisyyden ilmauksissa yleisötyö itse saattaa olla subjektin asemassa, jolloin *hanke nopeasti laajenee* tai *hanke päättyy* (11/10, 36) tai *kummilapsiprojekti on vauhdissa* (9/19, 14). Yleensä se kuitenkin on osa jonkun tai jonkin muun toimintaa, kuten *kauden yhteistyöprojektit* (9/10, 20) ja viulun *megatähden projektit* (11/10, 36). Tilapäisyyden ilmauksissa äänessä ovat yleensä toimittajat, toisinaan heidän haastattelemansa asiantuntijat, kuten intendentit. Tilapäisyyden ilmauksissa yleisötyö on toimintaa, jota toteuttavat ja myös kommentoivat musiikin ammattilaiset. Yleisön ääni ei näissä ilmauksissa kuulu.

Uudistamisen ja tilapäisyyden ilmauksien perusteella yleisötyö näyttäytyy jossain määrin toimintana, jonka kautta voidaan toteuttaa alalla tunnistettuja muutostarpeita, turvallisesti tilapäisissä hankkeissa sekä oheistoiminnan ja yleisten puitteiden parissa, koskematta silti varsinaiseen taiteelliseen ydintuotteeseen. Samalla kuitenkin näyttää siltä, että Muuttuvan yleisötyön rinnalla käytetään mielellään esimerkiksi Vakiintuneen yleisötyön diskursseja – ilmeisesti toiminnan ei muuttuvasta luonteestaan huolimatta haluta leimaantuvan tilapäiseksi puuhasteluksi.

5.1.4 Vaikuttava yleisötyö

Vaikuttavan yleisötyön päädiskurssin alta löytyvät alatazon diskurssit Oppiminen, Tunteita, Antoisa, Tuloksellinen ja Yhdistäjä. Nämä alatazon diskurssit kuvaavat toisaalta yleisötyötä vaikuttavana toimintana ja toisaalta rakentavat kuvaa yleisötyöstä sen oletettujen vaikutusten kautta. Päädiskurssi Vaikuttava yleisötyö esiintyy selkeästi yli puolessa jutuissa molempina tutkimusvuosina ja se on Vakiintuneen yleisötyön tapaan merkittävä ja monipuolinen diskurssi.

Alatason diskurssi *Oppiminen* sisältää ilmaukset liittyen kasvatukseen ja opettamiseen sekä oppimiseen eri muodoissaan. Diskurssin yksi tyypillinen piirre on kasvatukseen käytön erilaisine johdannaisineen ja synonyymeineen yleistyksen yhteydessä: ilmauksista löytyy niin *musiikkikasvatus* (1/10, 6), *yleisökasvatus* (esim. 11/10, 36), *taidekasvatustoiminta* (10/10, 62), *kasvatuksellinen* näkökulma (1/19, 66) kuin *kasvatusprojektit* (10/19, 8). Kasvatuksen käsitteen myötä yleistyö rakentuu toisaalta lasten ja nuorten kanssa käytettävänä toimintamuotona, toisaalta yleisökasvatus-muodossa se hahmottuu myös keinona, jolla saavutetaan taidelaitoksen tavoitteita, kuten ilmaisussa, jossa todetaan, että klassisen musiikin suosioon jalkapallolaulussa ei ole ”yleisökasvatusta tarvittu” (9/10, 15).

Diskurssissa on mukana ilmauksia, joissa yleisö *saa tietoa* (6/10, 66) tai *alkaa kuulla* tututkin teokset uudessa valossa tai *on utelias tietämään* teoksista (9/10, 30) – eli yleisö esiintyy ilmauksissa subjektina. Yleisön ääni myös kuuluu joissain oppimisen ilmauksissa, kuten kommentissa, jossa kuulija kehuu, kuinka juontojen avulla ”*sai kiinni* siitä, mitä Mozart ajatteli” (6/10, 66) tai Tähän asti -produktion osallistujien kommentissa liikkumisesta, joka oli heillekin *jotain aivan uutta* (11/10, 34)

Toisinaan taas teos esiintyy oppimisen subjektina, kuten koululaisooppera, joka *pohtii vakavia kysymyksiä ja tarttuu tärkeisiin kysymyksiin* (3/19, 18). Tavallisempaa on kuitenkin se, että Oppimisen diskurssissa toimijana on taidelaitos, kuten orkesteri, joka *kasvattaa* uusia ja uteliaita musiikin ystäviä (10/10, 62) tai taidelaitoksen ammattilainen, joka *kertoo*, miten konsertissa käyttäytyään, milloin pitää taputtaa ja miten kuuntelukorvat otetaan käyttöön (7/10, 54) tai *kertoo* johtamisen lomassa musiikista ja säveltäjistä (7/10, 52). Taidelaitoslähtöinen ja hieman opettajamainen kuva yleistyöstä rakentuu myös ilmauksessa, joissa kerrotaan, että teemme myös *valistustyötä* jousiorkesterina (9/19, 14). Toisessa ilmauksessa puolestaan kerrotaan, että koululaiskonsertissa yleisö *saatiin* viihtymään ja *oppimaan* ehkä uuttakin (7/10, 52), mikä tämäkin asettaa yleisön – aiempien alalukujen diskurssissa tutuksi tulleeseen – melko passiiviseen toiminnan vastaanottajan asemaan.

Merkittävä määrä aineiston ilmauksista kuvaa sitä, kuinka klassinen musiikki vaatii valmistautumista ja etukäteisopiskelua. Ilmauksissa opettajille tarjotaan koulutusta oopperan maailmaan, jotta luokat voivat *valmistautua* esitykseen (10/10, 62) ja ennen konserttia oppilaiden kanssa *käydään läpi* myös konserttikäyntiin liittyvää etikettiä (7/10, 53). Kolumnin kirjoittajan kokemus koululaisista orkesterin konsertissa puolestaan panee hänet epäilemään

sitä, että musiikin kuuntelemiseen ja siitä valaistumiseen *ei tarvittaisi kuin* avointa mieltä (2/10, 75). Kun taidelaitos ilmoituksessaan mainostaa yleisötyön tapahtumaa nimellä ”*Teokset tutuksi*” (1/10, takakansi) ja Kansallisoopperan kauden esittelyssä kerrotaan, että ryhmät voivat *ennakolta valmistautua* kokemukseen (9/10, 20), hahmottuu nopeasti kuva yleisötyöstä välttämättömänä valmistautumisvälineenä klassisen musiikin konserttikokemukselle.

Alatason diskurssissa *Tunteet* ovat mukana ilmaukset, jotka kuvaavat toiminnan herättämiä tunteita. Ilmauksissa kuvataan myös eläytymistä sekä ylipäättään kiinnitetään huomiota tunteiden mukanaoloon yleisötyössä. Tunteita kuvaillaan taidelaitosten edustajien kohdalla, kuten silloin, kun soittaja kuvaa *tunteiden nousevan pintaan* soittaessaan vammaisille, jolloin häntä *alkaa itkettää* (11/10, 36) tai toimittajan kuvatessa haastattelemiensa taidelaitoksen edustajien *häpeilyä* ja *ylpeyttä* laitoksen yleisötyöstä (10/10, 38). Vielä tavallisempaa on kuitenkin yleisötyöhön osallistuvan yleisön tunteiden ja reaktioiden kuvailu, kuten oppilaiden *innostus* koululaisoopperasta (12/10, 26).

Nämä kuvaukset voivat olla lähtöisin kokijan omasta suusta, kuten haastatellun koululaisen kommentti konsertista ”*oli parempaa kuin luulin*” (7/10, 53). Usein tunteita kuitenkin tulkitsee ja näitä tulkintoja kuvaa osallistujien ulkopuolinen tarkkailija, kuten toimittaja, joka kuvailee, kuinka musiikin alkaessa *suurin osa rauhoittui* (7/10, 53) tai yleisötyötä tekevä soittaja, joka kertoo, kuinka *osallistujien kasvoille ilmestyi hymy* tai kuinka vaikeasti vammaiset *kuulijat reagoivat välittömästi musiikkiin* (11/10, 36). Myös soittajista saatetaan ilmauksissa todeta, että *he eläytyvät innokkaasti tai riehakkaasti* (7/10, 54).

Toisinaan yleisön tunteiden kuvailussa käytettävä kieli on hieman alentuvaa, kuten kuvaus yleisötyöproduktioon osallistuneista *pirteistä* rouvista (11/10, 34) tai harvemmin konsertissa käyvistä kuulijoiden mielentilan kuvaus klubista *intoilemisena* (9/10, 46). On vaikea kuvitella, että esimerkiksi konsertin kapellimestaria kuvattaisiin samaan tapaan pirteänä tai että hän intoilisi konsertista. Mielenkiintoinen on myös intendentin kommentti siitä, kuinka kyläkonserttien yleisöllä voi olla korkea kynnyks tulla kaupunkiin, mutta kyläkonserteissa he *ovat innoissaan* (9/19, 14). Tämä luo kuvaa kenties hieman estyneistä maalaiskuulijoista, jotka eivät uskalla lähteä kaupunkiin, mutta tutussa ympäristössä ovat innoissaan. Näistä yksityiskohdista rakentuu Ammattimaisuus-diskurssin tapaan kuva klassisen musiikin yleisön edustajista hieman lapsekkaina ja tunteellisina harrastajana.

Klassisessa musiikissa tunteiden osoittaminen on perinteisesti hyvin tarkasti rajattua: soittajan on toki mahdollista eläytyä musiikkiin ja yleisö saa siitä liikuttua, mutta tunteiden osoitusten on oltava maltillisia ja ne eivät saa häiritä esitystilannetta. Huomionarvoista on se, että yleisöyön yhteydessä esiintyjäkin saattaa kertoa liikutuksestaan, jolloin hänen ”oli melkein pakko lopettaa soittaminen, koska häntä *alkoi itkettää*” (11/10, 36) tai todetaan, että osallistuvassa musiikkikasvatuksessa musiikkipedagogi *saa ottaa tunteensa* mukaan työhönsä (11/10, 36). Tunteet-diskurssi rakentaa kuvaa, jossa voimakas tunteiden osoittaminen ja reagoiminen – Epätyypillisuus-diskurssia myötäillen – edelleen on klassiselle musiikille epätyypillistä ja hieman paheksuttavaa, mutta yleisötyössä paitsi ominaista, myös sallitumpaa.

Vaikuttavan yleisöyön alle on luokiteltu myös ilmaukset yleisöyön *Antoisuudesta*. Aineistosta löytyi kuvauksia hyvästä elämästä, nauttimisesta ja viihtymisestä. Huomionarvoista on, että yleisöyön antoisuudesta löytyy ilmauksia niin yleisön kuin taidelaitoksen toimijoiden ja taiteilijoiden osalta – yleisötyöstä rakentuu siis kuva kaikille osapuolille antoisana toimintana. Orkesterisoittaja kommentoi, että on *aina ilo nähdä lasten ilmeet* (1/19, 33), säveltäjä kokee koululaisopperan säveltämisen *motivoivaksi ja tärkeäksi tehtäväksi* (3/19, 18) ja lukiolainen *kiittelee*, kun konsertista *saatiin hienoa vaihtelua* koulupäivään ja toteaa myös, että *oli mahtavaa* nähdä, miten viulistit eläytyivät musiikkiin (6/10, 66). Yhteistä näille edellämainituille ilmauksille on se, että niissä äänessä on kokija itse, joko suoraan lainaten tai muuten haastattelun perusteella.

Osassa ilmauksissa toiminnan antoisuus on kuitenkin – edellisen Tunteet-diskurssin tapaan – ulkopuolisen tarkkailijan, käytännössä toimittajan tulkintaa. Lapsille ja nuorille suunnatuista konserteista kertovassa jutussa otsikkona on ”Orkesterista elämys nro 1!” (7/10, 52), mikä viittaa vahvasti kuulijoiden elämyksiin ja kuitenkin jutussa haastatellaan ja referoidaan kapellimestaria, yleisö ei missään kohtaa ole äänessä. Näkökulma on toki yhteneväinen sen kanssa, että jutun ilmauksissa todetaan useaan kertaan, kuinka on tärkeää *saada lapsi nauttimaan* tai puhutaan kapellimestarin kyvystä *saada* kaikenikäinen yleisö *viihtymään* (7/10, 52). Ilmaisussa oopperavierailuun valmistaumisesta puolestaan kuvataan, että tarkoituksena on, että luokat voivat *saada mahdollisimman paljon irti elämyksestä* (10/10, 62). Tämänäyttävät ilmaisut ylläpitävät mielikuvaa, jossa yleisöyön yleisö ei ilman apua voisi saada konsertissa viihtyä tai saada siitä jotain irti.

Tämäkin diskurssi siis osittain ylläpitää samaa passiivisen yleisön kuvaa, mikä aiemmin esitellyissä diskursseissakin on tullut esiin ja asettaa taidelaitoksen jonkinlaiseen yleisön

muovailijan ja käsittelijän rooliin yleisötyötä tehdessään. Yhdessä ilmauksessa korostetaan konserttien *merkityksellisyyttä* ei vain kuulijoille, vaan myös muusikoille (9/19, 14), mutta tässäkin tiedon lähteenä on hallintohenkilökunta, ei toimintaan osallistuneet kuulijat tai muusikot. Samoin kuin tunteiden yhteydessä, antoisuuden kokemuksia kuvaa usein ulkopuolinen tarkkailija ja varsinaisen kokijan näkemys jää arvoitukseksi, mitä voi pitää ongelmana, jos päätöksiä yleisötyöstä tehdään näiden ulkopuolisten tarkkailijoiden tulkintojen perusteella.

Osa antoisuuteen ja tunteisiin liittyvistä ilmauksista on kielensä puolesta melko epätyypillistä. Rondo Classicin juttutyypeissä käytetään tavallisesti klassiselle musiikille tyypillistä, melko asiakeskeistä ja ääripäitä kaihtavaa kieltä. Näissä kahdessa diskurssissa erilaiset, jopa äärimmäistä voimakkuutta vahvistavat adjektiivit ovat kuitenkin tavallisia, mikä liittyynee edellä mainittuun havaintoon tunteiden ja tunteellisuuden sallittavuudesta yleisötyössä. Yhdestä ja samasta jutusta esimerkiksi löytyvät ilmaukset se *uskomaton tunne*, tuli *hämmästyttävän hiljaista*, *kokemus oli niin voimakas* ja *suurin järkytys* oli (11/10, 36). Muissa vastaavissa ilmauksissa kuvataan esimerkiksi, kuinka lastenkonsertin musiikki oli *elämyksenä mykistävää ja kaunista* (7/10, 54), koululaisoppera voi olla *mullistava kokemus* (3/19, 18), *tunnelma on erinomainen* tai *kiiteltiin vuolaasti* (9/10, 46).

Yhdistäminen-diskurssin ilmauksissa tulee esiin yleisötyön sosiaalinen näkökulma ja yleisötyön rooli yhdistäjänä. Näissä yleisötyötä kuvataan muun muassa taidemuotojen ja ihmisryhmien *yhdistymisenä* (11/10, 34), *yhteisöjen* muodostajana (5/19, 24) ja *yhteisöllisyyden* luomisena (3/19, 7). Ilmauksissa myös puhutaan yleisön ja ammattilaisten yhteistyöstä, kuten silloin, kun koululaisopperan *esityksessä on lapsikuoron lisäksi ammattimuusikoita* (3/19, 18) tai kuulijat osallistuvat, tekevät itse ja *yhdessä muusikoiden kanssa* (9/19, 14)

Yhdistämisen diskurssissa kuvataan yleisötyön tekijöiden, lähinnä taidelaitosten *yhteistyötä* esimerkiksi koulujen (1/10, 27), Veikkauksen (6/10, 27), kuntien (9/19, 14) tai YLEn (9/10, 20) kanssa. Tyypillistä on myös diskurssin esiintyminen yhdessä Tilapäisyys-diskurssin kanssa, kuten ilmaisuissa *kauden yhteistyöprojekteista* (9/10, 20), *yhteisestä Kulttuuriketjuhankkeesta* tai *yhteisproduktiosta* (11/10, 36). Yhteistyön kuvaukset liittyvät yleensä konkreettiseen toimintaan ja sen kuvailuun esimerkiksi *monialaisena yhteistyönä* tai *sävellysyhteistyönä* (9/19, 14). Toisinaan Yhdistäjä-diskurssi toimii myös yhdessä edellisten

Antoisuus ja Tunteet-diskurssien kanssa, kuten silloin kun ilmaisussa puhutaan *yhdessä tekemisestä ja kokemisesta* tai *yhteisen matkan huipentumisesta* (11/10, 36).

Käytännön toimintaa kuvaavan yhteistyön lisäksi ilmaisuista löytyy mainintoja abstraktimmasta yhteisöllisyyden ja yhteyden kokemuksesta eri ryhmien välillä, kuten *välittömämmästä yhteydestä* muusikoiden ja kuulijoiden välillä (8/10, 28) ja sukupolvien tuomisesta *yhteen* (9/10, 46). Ilmauksissa on kuvattu myös *eri-ikäisten harrastajien ja ammattiopiskelijoiden yhteistä* produktiota (11/10, 34) sekä *yhteisöoopperaa* (9/10, 16).

Yhdistämisen ilmauksissa kuuluu hyvin voimakkaasti taidelaitoksen ääni ja se rakentaa kuvaa paitsi yleisötyöstä sosiaalisesti vaikuttavana toimintana, myös taidelaitoksesta yhteistyökykyisenä toimijana – yhdistäjän rooliin asettuukin paitsi yleisötyö, myös taidelaitos. Saatetaan kuvata, kuinka yleisötyön tekijä *luo esityksillään siltoja* eri ihmisryhmien ja ilmaisumuotojen välille tai kuinka musiikkipedagogi *ryhtyy silloiksi* ihmisten ja kulttuuripalvelujen välillä (11/10, 34). Subjektin roolissa saattaa olla myös taide, joka *yhdistää* (11/10, 34) tai musiikki, joka eheyttää ja *yhdistää* (11/10, 36). Yleisötyön osallistujat eivät kuitenkaan ole koskaan yhdistäjinä, vaan heidän roolinsa on olla yhdistettävänä ja yhteistyönä tehtävän toiminnan kohteen.

Viimeinen Vaikuttavan yleisötyön alatasen diskursseista on **Tuloksellisuus**, jonka ilmauksissa puhutaan yleisötyöstä hyödyllisenä toimintana: ”Jos vähennetään konsertteja tai luovutaan oheistoiminnasta, *kuinka* saadaan uutta yleisöä?” (1/10, 6). Tuloksellisuuden diskurssi rakentuu ilmauksissa, joissa kuvataan *katsomossa näkyviä* työn seurauksia (1/10, 30) tai räätälöidyn hinnoittelun ja kasvatustyön *vaikutuksia* nuoren yleisön osuuteen (3/19, 30). Tuloksellisuus-diskurssi toimiikin aina yhdessä myöhemmin esiteltävän Laajentamisen diskurssin kanssa.

5.1.5 Ihanteellinen yleisötyö

Toimintaan liittyvistä päädiskursseista viimeisessä luodaan kuvaa yleisötyöstä toimintana, jota ohjaavat ihanteet osallistavuudesta, tasavertaisuudesta ja saavutettavuudesta. Ihanteellisen yleisötyön diskurssi esiintyy molempina tutkimusvuosina yli puolessa aineiston jutuista.

Ensimmäisessä alataason diskurssissa *Osallistavuudessa* ihanteena on yleisö, joka osallistuu taidelaitoksen toimintaan. Ilmauksissa kuvataan esimerkiksi yhteisöopperaa, jonka *tavalliset ihmiset luovat* (7/10, 51), kerrotaan, että lapset *saivat päättää* musiikin tahdin ja *näyttivät lapuillaan*, miten orkesteri nyt soittaa (7/10, 54) tai kuinka viidesluokkalaisten *esiintyvät yhdessä* HKOn kanssa (9/19, 14). Ilmaus ”*kuulijat osallistuvat, tekevät itse*” (11/10, 36) tiivistää hyvin Osallistavuus-diskurssin yhden näkökulman: yleisö on paitsi osallistuja, myös aktiivinen toimija.

Aineiston ilmauksissa puhutaan kuitenkin myös esimerkiksi opiskelijoiden *aktivoimisesta* (9/19, 8) tai siitä, että La Chambre aux echos -ryhmälle on tärkeää *osallistaa* yleisöä esitystensä teemoihin (2/19, 30). Useissa tämän diskurssin ilmauksissa toimijana on siis taidelaitos ja yleisö on ennen kaikkea osallistamisen kohde tässä osallistavassa toiminnassa. Tämä käy ilmi myös osallistuminen-sanan muotoilusta aineistosta löytyvissä käsitteissä '*osallistava* musiikkikasvatus' (11/10, 36) tai '*osallistava taide*' (3/19, 7). Myös muutamaan kertaan mainittu *osallisuus* ja sen *edistäminen* (9/19, 14) luo kuvaa toiminnasta, jota tekee nimenomaan taidelaitos.

Aineistossa on juttuja, joissa varsinaisena aiheena on yleisön osallistuminen, mutta tekstin tasolla yleisön osallistuminen jää kuitenkin jossain määrin taustalle. Joissain ilmauksissa toimija jää passiivien käytön takia tuntemattomaksi, kuten ilmauksessa, jossa pienet kuulijat *otettiin mukaan* konserttiin ja *yleisöstä valittiin* 5-vuotias tyttö johtamaan orkesteria (7/10, 54). Toisinaan verbien käyttö suuntaa huomion taidelaitoksen yleisölle antamaan mahdollisuuteen – yleisön aktiivisen toimijuuden sijaan – kuten ilmaisussa, jossa yhteisö *saa* kirjoittaa, säveltää, ohjata, puvustaa ja lavastaa oopperan alusta loppuun (9/10, 16). Edellä mainittujen ilmauksien rakentama mielikuva yleisön roolista olisi melko erilainen, jos kerrottaisiin, että 5-vuotias tyttö johti orkesteria tai että yleisö totuttaa oopperan alusta loppuun. Osallistuvuus-diskurssi rakentaa yleisötyöstä kuvaa, jossa yleisön osallistumista ja aktiivisuutta kyllä toivotaan ja tavoitellaan, mutta mieluiten taidelaitosten ja ammattilaisten kontrolloimana ja ohjaamana. Aiemmin kuvattu Ammattimaisuus-diskurssi toimiikin osittain tämän diskurssin taustalla.

Osallistuvan yleisön lisäksi Ihanteellisuuden diskurssin ilmauksista muotoutuu alataason diskurssi *Tasavertaisuus*. Tämä diskurssi rakentaa kuvaa yleisön ja esiintyjien tasavertaisuudesta, diversiteetistä sekä ”taide kuuluu kaikille” -periaatteesta yleisötyön piirteinä ja ihanteina.

Tasavertaisuus-diskurssi ilmenee usein toimintaan osallistuvien monimuotoisuutena, niin lavalla kuin katsomossa. Ilmauksissa saatetaan kuvata tuotantoa, jossa *kohtaavat kehitysvammaiset ja ei-kehitysvammaiset* näyttelijät, tanssijat ja laulajat (9/10, 20) tai kuvataan osallistujina olevan *muhkea määrä lähtökohdiltaan kirjavia osallistujia* (11/10, 36). Toisaalta saatetaan kiinnittää huomiota tapahtuman yleisön monimuotoisuuteen luettelemalla erilaisia kävijätyyppejä, kuten *keski-ikäisiä konserttikävijöitä, muusikoita ja nuorempia musiikinystäviä* sekä *harvemmin konsertissa käyvä pariskunta* (9/10, 46). Tasavertaisuus saattaa liittyä myös maantieteeseen, esimerkiksi silloin, kun ilmaisussa todetaan, että on pidetty huolta, että oppilaat valittiin *joka puolelta Suomea* (10/10, 62). Melko usein yleisön monimuotoisuuden tavoittelu ilmenee juuri iän ilmausten kautta, kuten kuvauksessa, jossa kolme *ikäihmiskuoroa kohtaa* Metropolian *musiikinopiskelijat* (9/10, 20), kun kiitellään *sukupolvien tuomista yhteen* (9/10, 46) tai kun projekti tuo näyttämölle *70 eri-ikäistä* ihmistä (11/10, 36). Muutamissa ilmauksissa diversiteetti liittyy erilaisiin kulttuureihin, kuten ilmaisussa *monikulttuurisuuden edistämisestä* (9/19, 14) ja *kulttuurisen diversiteetin lisäämisestä* (6/19, 8).

Diversiteetin lisäksi ilmauksista löytyy taiteen demokratisointiin liittyviä näkemyksiä, joissa kaikki-sanan käyttämisellä painotetaan, että oopperasta on tehtävä *kaikkien kaupunkilaisten asia* (6/19, 8) tai että musiikki *kuuluu kaikille* ja Kaupunginorkesteri *kuuluu kaikkialle!* (9/19, 14). Myös taide- ja arki-sanojen yhdistäminen on osa yleisötyön Tasavertaisuus-diskurssia, kuten ilmauksissa, jossa *taidetta viedään* keskelle ihmisten *arkea* (3/19, 7), taiteilija *tuottaa* luovan ilmaisun *tavallisen ihmisen arkeen* tai *taidetta tuodaan* osaksi kaupunkilaisten *arkea* (11/10, 34). Tasavertaisuuden lisäksi diskurssi tosin ilmaisee samalla myös melko selvästi sen, että taide ei yleensä kuulu kaikkien, ainakaan tavallisten ihmisten arkeen, vaan taiteen tuomiseen arkeen tarvitaan ammattilainen.

Tasavertaisuus-diskurssin demokraattisesta perusviestistä huolimatta yleisö ei myöskään yleensä ole ilmauksien toimija. Yhdessä ilmauksessa taiteilija uskoo, että *meillä kaikilla* on jotain annettavaa *toisillemme* (11/10, 34), mutta aika monessa ilmauksessa verbi on passiivissa – musiikki kuuluu ja taidetta viedään – jolloin toimija jää avoimeksi ja muulloin tekijä on yleensä taiteilija tai taidelaitos, joka tuo ja vie taidetta.

Saavutettavuus on ihanteellisen yleisötyön alatasen diskursseista ehdottomasti monipuolisin ja myös ilmauksien määrässä suurin. Diskurssin nimi Saavutettavuus löytyy aineistosta

sellaisenaan (esim. 9/19, 14), lisäksi ilmauksista löytyy tavoittaa-sanana erilaisia variaatioita, kuten tavoitavuus (5/10, 79). Monissa diskurssin ilmauksissa saavutettavuutta kuitenkin kuvataan jotain muuta kautta, kuten kohderyhmän huomioimisena. Aineistossa puhutaan esimerkiksi *omanlaisista* konserteista lapsille ja sinfonimusiikista *lapsille sopivissa*, lyhyemmissä konserteissa (7/10, 52) tai koululaisten *omista kiintiöistä* oopperassa (9/10, 20). Ohjelmistoon saatetaan myös liittää ulkomusiikillinen teema, jotta houkuteltaisiin *yleisöä, jolla on laaja kiinnostuksen kohde* (9/10, 30) ja koululaisoopperan säveltäjä pyrkii työssään miettimään, *mitä lapsille voi kirjoittaa* ja luomaan korvaan tarttuvaa musiikkia, *jotta muutkin kuin musiikkiopiston käyneet voivat olla mukana* (3/19, 18). Myös hinnoittelu on voitu *räätälöidä* kohderyhmälle (3/19, 30) tai esiintyminen sijoittaa viikonloppuun, jolloin keskustaan tulee *kauempaakin asuvaa väkeä* (9/19, 14). Ilmauksissa on yleensä kyse taidelaitoksen perustoiminnan osa-alueiden, kuten esityksen, paikan, ajankohdan tai lippujen jonkinlaisesta muokkaamisesta yleisön oletettuja tarpeita ajatellen, mikä antaa vihjeen Epätyypillisyyss- ja Uudistamis-diskurssien yhtäaikaisesta toimimisesta.

Kohderyhmän huomiomisen lisäksi toinen merkittävä teema on taiteen sisällön tai taidelaitoksen jonkinlainen avaaminen: oopperamusiikkia *halutaan avata kaikille* (1/10, 8), *yleisölle avataan ovet* kenraaliharjoituksiin (8/10, 6), kulttuurin *sisältöjä ja käytäntöjä avataan* (9/10, 58) ja pohditaan *orkesterin avaamista uusille kuulijoille* (9/19, 18). Nämä ilmaukset, joita yhdistää avata-verbi, melko ymmärrettävästi rakentavat kuvaa, jossa yleisölle paitsi avataan jotain, myös kuvaa, jossa taidelaitos tai sisältö eivät luonnostaan ole kaikille – kuten viimeisimmän esimerkin uusille kuulijoille – auki, vaan ne täytyy erikseen avata.

Erilaiset esteet, kuten ennakkoluulot ja tietämättömyys mainitaan myös useasti tässä diskurssissa. Ennakkoluulot näyttäytyvät helposti jonkinlaisena ihmisistä ja taiteesta erillisenä ilmiönä, kuten ilmauksessa, jossa kapellimestari on *havainnut paljon turhia ennakkoluuloja* (9/19, 8). Väliotsikko ”Lattialla kierien *pois ennakkoluuloista*” (11/10, 34) esimerkiksi luo kuvaa, jossa ennakkoluulot on kuin paikka, josta voi päästä pois kierimällä.

Avaamisen lisäksi toinen keskeinen teema Saavutettavuus-diskurssissa on kynnyks. Ilmauksissa muun muassa todetaan tietynlaisen *kynnyksen olemassaolo* klassisessa musiikissa (5/19, 24). Toisissa ilmauksissa taas arvellaan, että klovnit ja satuhahmot voivat *alentaa kynnystä tutustua* klassiseen musiikkiin ja että ensikosketuksen jälkeen *kynnys tulla uudelleen alenee* (7/10, 52), ideana on *madaltaa liedin kynnystä* (11/19, 8) tai että kaikki *yritykset madaltaa taidemuodon kynnystä* ovat kiitettäviä (9/10, 5). Kynnys tulla konserttiin voi *olla*

korkea ja sitä voivat ilmausten perusteella *korottaa* ennakkoluulot, sosioekonomiset syyt, etäisyys tai ihan vain tietämättömyys (9/19, 14).

Kynnys on mielenkiintoinen metafora, joka luo mielikuvan taiteen tai taidelaitoksen ulkopuolella tai rajalla olevasta erillisestä esteestä, jonka korottajana mainitaan lähinnä yleisöön liittyvät syyt, kuten ennakkoluulot ja tietämättömyys ja madaltajana taas ensisijaisesti taidelaitos ja sen toimenpiteet. Kynnys-metafora on niin yleinen, että se oletettavasti kertoo jotain olennaista sekä klassisesta musiikista että yleisötyöstä ilmiönä. Taiteen tai taidelaitoksen ominaisuuksia ei mainita kynnyksen korottajina, eikä yleisön osalta mainita mahdollisuuksia kynnyksen madaltamiseen – jälleen kerran yleisö ominaisuuksineen on taidelaitoksen toimenpiteiden armoilla.

Ilmauksista monet kuvaavat, kuinka taidetta halutaan *tehdä* lähestyttävämmäksi (1/10, 8) ja musiikista *tehdään* mielenkiintoisempaa (7/10, 52) tai kehitetään mielenkiintoista journalismia, jotta teokset *tulisivat lähemmäs* yleisöä (9/19, 14). Nämä luovat monien aiempien esimerkkien tapaan kuvan paitsi saavutettavuuden tavoittelemisesta, myös siitä, että taide ei valmiiksi ole lähestyttävää ja kiinnostavaa. Monissa jutuissa klassinen musiikki hahmottuukin taiteenlajina, jonka saavutettavuus ei luontaisesti ole yleisölle kovin hyvä ja jonka vuoksi taidelaitoksen ammattilaisten täytyy kovasti työskennellä. Yleisötyö näyttäytyy luontevana ratkaisuna tähän ongelmaan:

Varsinkin pienten lasten kanssa klovnien tai satuhahmojen tuominen lavalle voi auttaa. Se *voi alentaa kynnystä* tutustua klassiseen musiikkiin. Vähän *huijataan kiinnostumaan ja viihtymään*. (7/10, 52)

Kynnys- ja avaamisteeman ilmaukset ovat lähes poikkeuksetta taidemaailman ammattilaisten näkemyksiä, tietynlaista ammattikieltä, ja yleisön edustajilla ei juuri ole puheenvuoroa näiden aiheiden parissa. Tältä osin Saavutettavuus-diskurssi piirtääkin kuvaa yleisöstä suljetun taidelaitoksen ja klassisen musiikin kynnyksen äärellä, odottamassa ammattilaisten toimenpiteitä.

Saavutettavuus-diskurssin ilmauksissa taidelaitos auttaa yleisöä, mutta myös huijaa kiinnostumaan. Mielenkiintoinen yksityiskohta ovat ilmaukset, joissa yleisö kiinnostuu, kun sisältöön on *sekoitettu jotain heille tuttua* (7/10, 52) tai ohjelmistossa on *sekoitettu vähemmän tunnettua musiikkia ja klassikkoja* niin, että yleisö alkaa kuulla tututkin teokset uudessa valossa (9/10, 30). Kun tähän yhdistetään esimerkiksi ilmaukset, jossa *vähän huijataan*

kiinnostumaan ja viihtymään, ohje *tehdä musiikista mielenkiintoisempaa* sekä toteamus mielikuvituksen vaatimuksesta, jotta *saadaan heidän kiinnostumaan* (7/10, 52) alkaa taidelaitos näyttää hyvin manipulatiiviselta suhteessa yleisöön. Taide on kuin pahanmakuinen lääke, jonka maku pitää peittää, jotta yleisö saadaan tulemaan uudelleen:

Musiikista on *tehtävä mielenkiintoisempaa* kuin tietokonepeleistä tai tosi-tv:stä. – – Nuoret kiinnostuvat sinfoniakonserteista, jos siihen on *sekoitettu jotain heille tuttua*. – – Sitä kautta he saavat ensikosketuksensa ja *kynnys* tulla uudestaan alenee. (7/10, 52)

Saavutettavuuden diskurssista löytyy ilmauksia, joissa taitelijat tekevät itsestään *samaistuttavia* (5/19, 24) tai yleisö tuntee olonsa tervetulleeksi vasta nähdessään oopperassa *omanlaisiaan ihmisiä* (6/19, 8). Muutenkin yllämainittu tuttuus on ilmauksissa esillä, kuten silloin, kun produktion on valittu *ne tutut sävelmät*, jotka ovat yhteisiä (11/10, 34) tai kun todetaan, ettei *yleisö ei tule uuden musiikin konsertteihin* (10/10, 38). Osa saavutettavuuden diskurssista rakentaakin kuvaa yleisöstä, jolla on melko konservatiivinen, tuttuutta arvostava maku, jota pitäisi jollain tavoin kehittää.

Silloin kun käytetään Ihanteellisen tai Vaikuttavan yleisötyön diskursseja, on kieli usein runollista ja ilmauksissa puhutaan esimerkiksi *musiikin voimasta* tunkeutua tunteisiin (3/19, 7), yleisöstä kuuntelemassa *silmät kiinni* (9/10, 46) tai laulutuohtion tarjoamasta *elämänlangasta* (3/19, 7). Yleisötyön tekijä saatetaan myös kuvata lähes jeesusmaisena hahmona, joka *taivaltaa* pitkiä matkoja, *ei epäröi polvistua* vammaisen lapsen eteen, *istuu lattialla* nuorten rikollisten kanssa, *antaa Guarneri del Gesu -viulunsa* vammaisen lapsen käsiin, *eikä jaksaisi soittaa ilman vapaaehtoistoimintaa* (11/10, 36). Tämä kaikki rakentaa kuvaa yleisötyöstä paitsi yleisön elämään vaikuttavana ja ihanteellisena toimintana, myös musiikkiammattilaisten hyveellisenä toimintana, varsinkin silloin, kun se yhdistyy myöhemmin esiteltävään Aktiivisen taidelaitoksen diskurssiin.

5.2 Yleisötyön toimijat

Loput aineiston ilmauksista sijoittuvat kolmeen muuhun päädiskurssiin, jotka rakentavat kuvaa yleisötyön toimijoista eli Välttämättömästä yleisöstä, Arvokkaasta taiteesta ja Aktiivisesta taidelaitoksesta.

5.2.1 Välttämätön yleisö

Tässä päädiskurssissa muodostuu kuva yleisöstä taidelaitokselle ja taiteelle välttämättömänä asiana, alatazon diskursseinaan Laajentaminen, Vakiinnuttaminen, Nuoret sekä Kohtaaminen yleisön kanssa. Diskurssissa yleisö hahmottuu toisaalta taidelaitoksen toimien kohteena – jota pyritään laajentamaan, vakiinnuttamaan ja houkuttelemaan – toisaalta jonakin, jonka kanssa taidelaitos kohtaa ja käy vuoropuhelua. Välttämättömän yleisön diskurssiin kuuluvia ilmauksia löytyy yli puolesta tutkittavista jutuista ja se on selkeästi suurin yleisötyön toimijoihin liittyvä diskurssi.

Laajentaminen on epätyypillisyyden jälkeen suurin aineiston alatazon diskursseista ilmauksien määrässä ja siinä puhutaan ennen kaikkea uuden – laajemman ja monipuolisemman – yleisön tavoittelusta ja hankkimisesta eri keinoin. Kielellisesti tämä diskurssi rakentuu uusi- ja yleisö-sanojen erilaisilla yhdistelmillä. Tämä yhdistelmä löytyy muun muassa otsikoista *Uutta yleisöä klassiselle* bordellista (1/10, 40) ja *Ooppera hamuaa uutta yleisöä* (9/10, 20). Aineiston ilmauksissa pohditaan esimerkiksi sitä, kuinka *uutta yleisöä* saadaan (1/10, 6), toivotaan, että pystyttäisiin tavoittamaan *uusia yleisöjä* (3/19, 22) tai todetaan, kuinka suuri haaste on *uuden yleisön* löytäminen (3/19, 30). *Uutta yleisöä* myös kasvatetaan (9/19, 14), samoin kuin *tulevaisuuden yleisöä* (7/10, 52) sekä *uusia ja uteliaita musiikin ystäviä* (10/10, 62). Klassista musiikkia halutaan viedä *uusille kuulijoille* (9/10, 30) sekä innostaa *uusia ihmisiä* oopperan maailmaan (6/10, 10).

Uusi yleisö -sanaparin lisäksi diskurssi rakentuu muun muassa ilmauksista, jossa puhutaan laajenemisesta. Ilmauksissa mainitaan Kansallisoopperan *laajenemispyrkimykset* (9/10, 5) sekä oopperan *levittäytyminen* (6/19, 8), poikkeuksellisen *laaja yleisö* (3/19, 18) sekä orkesterin pyrkimys palvella *laajempaa yleisöä* kotikaupungissaan (9/19, 14). *Uutta yleisöä* myös *houkutellaan* ulkomusiikillisella teemalla (9/10, 30) tai minimalismin todetaan olevan omiaan *houkuttelemaan* nuorta ja keski-ikäistä aikuisväkeä (10/19, 8).

Diskurssin yksi mielenkiintoinen teema on ensikertalaisuuden korostaminen ilmauksissa, joissa kuvataan yleisötyön osallistujia. Ilmauksissa saatetaan todeta, että konsertin osallistujista *moni ei ole koskaan käynyt* vastaavassa konsertissa (7/10, 53) tai kuvataan haastateltavia *harvemmin konserteissa käyväinä pariskuntana* tai *nuorina ensikertalaisina* (9/10, 46). Osallistujien ensikertalaisuus saattaa olla haastateltavilta saatua tietoa, mutta usein myös lähinnä kommentin antajan tai toimittajan päättelyä, kuten säveltäjän arvio siitä, että

koululaisooppera on lasten *ensimmäinen kosketus* oopperaan (3/19, 18). Yleisötyön yleisö toimijana rakentuu siis niin selkeästi ensikertalaisen mielikuvan varaan, että se tuodaan esiin, vaikka sitä ei varmasti tiedettäisi.

Ensikertalaisuuden ilmauksiin liittyy usein näkemys ensimmäistä kertaa automaattisesti seuraavasta uudesta kerrasta, kuten otsikossa ”*Ensimmäinen, muttei viimeinen* kerta konsertissa” (7/10, 52) tai ilmauksessa, jossa kuulijat *saavat ensikosketuksensa* ja kynnys *tulla uudelleen alenee* (7/10, 52). Myös sisällön osalta löytyy ilmauksia, jossa kuvataan, kuinka *ensiksi* soitimme Mozartia ja sen jälkeen *lopussa jo* Messiaenia (5/19, 24). Ensikertalaisuuden ilmauksien kautta rakentuu kuva taiteesta kuin päihtenä, jota toleranssin kasvaessa halutaan yhä enemmän ja yhä vahvempana, kunhan vain on porttiteorian mukaisesti päästy alkuun. Ensikertalaisuutta kuvataan päihdemaailmasta kielensä lainanneen metaforan kautta myös silloin, kun kuvataan sitä, kuinka he saivat *ensiannoksensa* sinfoniaorkesteria liveinä (6/10, 66) tai kuinka harvemmin konserteissa käyvä pariskunta on *jäänyt koukkuun* Klarariklubiin (9/10, 46).

Verrattuna yleisöpohjan laajentamisesta puhuviin ilmauksiin, oli yleisöpohjan *Vakiinnuttaminen* esillä vain kahdessa jutussa koko aineistossa – ero oli silmiinpistävä. Lisäksi se esiintyy ikään kuin täydentävänä elementtinä uuden yleisön tavoittelulle, kuten ilmauksessa ”klassisen voi löytää ihan uusi yleisö – ja vanhakin uudestaan” (9/10, 46) tai toteamuksessa ohjelmistopolitiikan päivittämisestä saavuttaakseen kuulijoita – *nykyisiä ja uusia* – laajemmin, syvemmin ja mielikuvituksellisemmin (2/10, 39). Vaikka vakiinnuttaminen ei esiinny kovin monessa ilmauksessa, käy esimerkiksi ilmauksesta ”käyvätkö siellä aina samat kausikorttilaiset” (9/19, 14) ilmi se, että uuden yleisön tavoittelu on hyvin keskeinen yleisötyön diskurssi.

Alatason diskurssissa *Nuoret* ilmaukset kuvaavat sitä, että lapset ja nuoret ovat yleisötyössä keskeinen kohderyhmä. Lisäksi diskurssiin sisältyvät ilmaukset siitä, kuinka taidelaitokset toivovat nuoria mukaan ja hakevat heihin kontaktia. Se, että toiminnan fokuksessa ovat lapset ja nuoret, näkyy suoraan esimerkiksi ilmauksessa, jossa todetaan taidelaitosten *satsaavan kasvatusprojekteissaan lapsiin* (10/19, 8). Nuorista rakentuu diskurssin kautta kuva ryhmänä, jotka eivät käy konserteissa, mutta jota kovasti konsertteihin kuitenkin toivottaisiin.

Diskurssi rakentuu erilaisten nuoria ikäryhmiä koskevien ilmaisujen varaan, kuten kuvauksessa *nuorille suunnatuista* yleisökasvatustempauksista (4/10, 5). Nuori on usein

käytössä ikäryhmää osoittavana monikollisena substantiivina *nuoret*, jolloin sen rinnalla saatetaan mainita myös muita nuoria ikäryhmiä, kuten *lapset ja vauvat* (7/10, 52). Ilmauksissa *nuoret* kiinnostuvat sinfoniakonserteista, jos siihen on sekoitettu jotain heille tuttua (7/10, 52), katse suunnataan *nuoriin* (5/19, 38) ja tavoitteena on saada *enemmän nuoria* innostumaan mukaan (6/10, 27). Ikää saatetaan ilmaista myös muilla lasten ja nuorten erilaisilla viiteryhmillä, kuten jutussa, jossa mainitaan yleisötyön yhteistyötahoina muun muassa *konservatorion oppilaat, musiikkilukiolaiset, kaikki kaupungin kakkosluokkalaiset, kaikki Helsingin vastasyntyneet lapset sekä musiikkiluokkia käyvät viidesluokkalaiset* (9/19, 14).

Ikäryhmän nimen lisäksi nuori on käytössä yleisön ikää kuvaavana adjektiivina. Ilmaisuisissa saatetaan esimerkiksi kuvata mahdollisuutta saada *nuorta yleisöä* klassisen musiikin kuulijakunnaksi (5/10, 79) tai pohditaan, miten miten klassista musiikkia saisi *nuoren yleisön* ulottuville (5/19, 24). Aineistosta löytyvä ilmaus teoksesta, jota kannattaisi käyttää tietoisesti *uuden ja nuoremman yleisön* houkuttelemiseksi (6/10, 53) kuvaakin hyvin sitä, että tämä diskurssi toimii usein yhdessä edellä esitellyn Laajentamisen diskurssin kanssa.

Tämä diskurssi toimii myös aina jossain mielessä yhtä aikaa Epätyypillisyyden diskurssin kanssa, koska nuoruuden esiintuominen liittyy hyvin pitkälti siihen tekstin ennakkoletukseen, että klassisen musiikin yleisö tyypillisesti on aikuisia ja ylipäättään vanhempia ihmisiä. Tämä käy ilmi myös yhteyksistä, jossa nuoruutta tuodaan esiin, kuten ilmauksessa, jossa kuvataan, kuinka *nuori yleisö* kuunteli Beethovenia *aivan yhtä avoimin korvin* kuin mitä tahansa musiikkia (9/10, 30) tai että 1500-paikkainen sali oli *täynnä pääasiassa nuorta yleisöä* (5/19, 24) – yleisön iäkkyyttä ei todennäköisesti mainittaisi vastaavassa ilmauksessa erikseen. Ikäryhmien roolista yleisötyössä kertoo myös ilmaus konsertissa käyvistä *uskollisten ikäihmisten* joukosta, joka näyttäytyy jonkinlaisena vastakohtana saman jutun *nuorille, joilla ei ole aikaa käydä konserteissa* ja joille tarjotuista *kausikorteista myydään vain puolet* (10/10, 38).

Viimeinen alatason diskurssi **Kohtaaminen** rakentaa nimensä mukaisesti kuvaa yleisötyöstä kulttuurilaitoksen ja esiintyjien kohtaamisena yleisön kanssa, kuten ilmauksessa, jossa *muusikot tulevat ihmisten luo ja kohtaavat yleisönsä* (11/10, 36). Kohtaaminen voi olla myös eri yleisöryhmien välistä silloin, kun diskurssi toimii yhdessä Tasavertaisuus- ja Yhdistäminen-diskurssien kanssa: esityksessä *kohtaavat* musiikinopiskelijat, eläkeläiskuoro, lukion opiskelijat ja pienet Suzuki-viulistit (11/10, 36). Osassa ilmauksissa kohtaamista kuvataan verbien kautta konkreettisena liikkumisena ja samalla toiminnan paikkoja

luettelemalla, kuten silloin, kun kuvataan, että orkesteri on aiemmin *matkustanut kouluille* konsertoimaan, kuinka *koululaiset kuljetettiin Jyväskylän teatteritalolle* (7/10, 53) tai että ajatuksena on *viedä muusikot soittamaan kuulijoiden olohuoneisiin* (7/10, 56).

Diskurssin ilmauksissa esiintyy useamman kerran sanojen 'luo' ja 'ihminen' yhdistäminen, kuten silloin, kun festivaalin johtaja kertoo, että heikosta poikittaisliikenteestä johtuen päätimme *viedä musiikkia ihmisten luokse* (7/10, 56) tai että jokaisella laitoksella ja orkesterilla on oma tapansa ja kanavansa *viedä musiikkia ihmisten luo* (11/10, 36). Myös kiertää-verbi johdannaisineen on keskeinen tässä diskurssissa. Varsinkin orkestereiden yleisötyötä kuvataan aineistossa paljon tämän ilmauksen kautta, kuten kuvauksessa orkesterista, joka on *kiertänyt* myös kotimaassa, orkesterista, joka on vilkkaimpia *kiertäjiä tai* kommentissa *kiertämisestä* perinteisesti tärkeänä osana toimintaa (9/19, 14). Edellä mainittujen ilmauksien käyttö osaltaan vahvistaa aiemmin esiteltyjen diskurssien rakentamaa kuvaa aktiivisesti toimivasta taidelaitoksesta ja passiivisesta yleisöstä: taidelaitos kiertää ja vie musiikkia yleisön luo.

Kohtaaminen toimii usein yhdessä Epätyypillisyyden diskurssin kanssa ja tavallista on, että konkreettisina yleisötyön ja kohtaamisen paikkoina mainitaan nimenomaan taidelaitoksen kannalta epätyypillisempiä paikkoja, kuten konsertin järjestäminen *palvelukeskuksessa* (3/19, 7). Epätyypillisyyden lisäksi kohtaaminen toimii usein Saavutettavuuden ja myöhemmin esiteltävän Hyvän taidelaitoksen diskurssin ja sen yhden osa-alueen eli runsauden kanssa. Tällöin tyypillisiä ovat pitkät luettelot paikoista, joissa toimintaa järjestetään, kuten konserttien toisintaminen *Inarissa, Muoniossa ja Sallassa*, pikkukylien konsertit *kylätaloilla, kestkievareissa, pirteissä ja taidegallerioissa* tai pop up -konsertit *kirjastoissa, kahviloissa, linja-autoasemilla sun muualla* (9/19, 14). Samantyyppisistä aineksista rakentuvat ilmaukset, joissa kuvataan, kuinka muusikot soittivat pienissä kokoonpanoissa *ympäri* kaupunkia (9/19, 14), kuinka taidelaitokset pyrkivät rymisten jalkautumaan *ympäröivään* yhteiskuntaan ja esityspankki kiertää *ympäri* maata (9/10, 5). Luo- ja ympäri-tyyppisten paikan ilmausten käyttö luo helposti kuvan, jossa taidelaitoksen paikka on keskellä ja yhteiskunta sekä yleisötyön yleisö ovat jossain muualla, jonne taidetta pitää viedä. Kun yleisötyön yhteydessä puhutaan konserttien toisintamisesta ja viemisestä, rakentuu yleisötyölle rooli, jossa alkuperäinen taide-elämys ikään kuin jäljennöksenä viedään ulos taidelaitoksesta.

Kohtaamis-diskurssin ilmauksissa taidelaitos on usein toimijan roolissa ja Tasavertaisuuden diskurssi toimii taustalla, kuten silloin kun *Kansallisooppera lähestyy* uutta yleisöä

kiertämällä maakunnissa (9/10, 20), *taidelaitos järjestää keskustelutilaisuuden* eri rotuja edustavien ihmisten kanssa (6/19, 8) tai *festivaali vie musiikkia ihmisten luokse* Vantaan itä- ja länsiosiin (7/10, 56). Yleensä taidelaitos esitetään kohtaamisissa aktiivisena osapuolena ja yleisö on enemmän toiminnan kohde, kuten silloin, kun uutena ideana on *lähentyä maahanmuuttajia* heidän omilla foorumeillaan ja *kontakteja on luotu* ensin turkkilaiseen yhteisöön (1/10, 27) tai kun kapellimestari *aikoo olla ”koko kaupungin Eero”*, joka *on ihmisiä lähellä* (9/19, 8). Tasaveroisempi sävy syntyy ilmauksissa, joissa kuvataan, kuinka orkesteri *kutsuu* kummilapset ja heidän perheensä orkesterin luo (9/19, 14) tai tapahtumaan *kutsutaan* 200 lukiolaista (1/19, 66). Kutsu-ilmaisujen käyttö luo kuvan arvostavasta suhtautumisesta yleisöön, mutta ei muuta yleisötyön diskursseille tyypillistä tilannetta eli sitä, että ilmaisujen toimija on yleensä aina taidelaitos ja kohteena yleisö.

Diskurssi rakenta yleisötyöstä kuvaa toimintana, jossa tavoitellaan ja ylläpidetään kontaktia yleisön ja taidelaitoksen välillä. Ilmauksissa muun muassa kuvataan, kuinka kapellimesteri etsii koko ajan keinoja *lähentää suhdettaan yleisöön*, mainitsee myös *suoran inhimillisen kontaktin* sekä pyrkimyksen *olla kohtaamisissa rehellinen ja avoin* (9/10, 32). Ilmauksista löytyy myös *voimakas kontakti yleisön ja esiintyjän välillä* sekä näkemys *esiintyjän ja yleisön välisen eron puuttumisesta* (9/10, 46)

Aineiston ilmauksissa Kohtaamis-diskurssiin liittyen on paljon erilaisia epämuodollisuuden kuvauksia. Yleisötyö rakentuu ilmausten perusteella rennoksi ja epämuodolliseksi toiminnaksi, niissä muun muassa mainitaan suoraan *epämuodolliset tapaamishetket* viinilasin äärellä (9/10, 32) ja *rennon klubimaiset* tilaisuudet (10/19, 8). Epämuodollisuuden kuvaukset liittyvät yleensä nimenomaan joko itse tilaisuuteen tai tilaisuuden esiintyjiin, eivät tilaisuuksien yleisöön. Epämuodollisuus rakentuu usein toimintaa kuvaavien verbien kautta, kuten taiteilijoiden kommentit siitä, kuinka muusikot *pukeutuivat rennosti* (5/19, 24) tai silloin, kun kapellimestari ehdottaa yrityksen edustajalle, että *käydään kaljalla* (9/19, 8). Toisinaan toimittaja ulkopuolisena tarkkailijana kuvaa, kuinka esiintyjät odottavat baaritiskiinkin *nojailleen* ja juontaja *rupattelee* ja *naurattaa yleisöä tuttavallisesti* (9/10, 46). Epämuodollisuus rakentuu myös siitä, että yleisötyön tilaisuuksia kuvataan käyttämällä epämuodollista kieltä, kuten puhumalla lavasta *lauteina* ja esiintymispaikasta *tupana* (9/10, 46) tai käyttämällä tapahtumasta tuttavallisia otsikkoja, kuten *Kylässä* Kaija Saariaho (1/19, 66) tai *Kurkistus* kenraaliharjoitukseen (1/19, takakansi).

Kohtaaminen-diskurssi toimii hyvin läheisesti yhdessä Epätyypillisuus-diskurssin kanssa, korostaen yleisötyön tapahtumien eroa taidelaitoksen normaaliin toimintaan, kuten silloin kun todetaan, että tavoitteena on *rikkoa vakiintuneita konserttikäytänteitä* ja jatketaan, että toivotaan *välittömämpää yhteyttä muusikoiden ja kuulijoiden välillä* (8/10, 34). Tekstien ennakko-oletuksena on tämänkin diskurssin tapauksessa klassisen musiikin tapahtumien tietynlainen muodollisuus sekä esiintyjien ja yleisön etäinen kontakti. Tämän diskurssin käyttö – muutenkin epätyypillisenä toimintana hahmottuvan – yleisötyön yhteydessä samalla vahvistaa aiempaa kuvaa klassisen musiikin maailman muodollisuudesta ja emotionaalista etäisyydestä. Kohtaamisen diskurssin ilmaisut ovat usein taidelaitosten edustajien havaintoja ja toiveita yleisötyöstä, yleisö ei yleensä ole äänessä.

5.2.2 Arvokas taide

Toinen yleisötyön toimijoita kuvaava päädiskurssi perustuu ilmauksiin taiteesta yleisötyössä, alataason diskursseinaan Hyödyllinen taide, Taiteen rajat ja Traditio. Ilmaisuja löytyy molempina vuosina noin puolessa jutuista, pääasiassa Taiteen rajoihin ja Traditioon liittyen.

Ensimmäinen alataason diskurssi *Hyödyllinen taide* muodostuu muutamista ilmauksista liittyen taiteen välinearvoon ja hyödyllisyyteen yleisötyön yhteydessä. Hyödyllisen taiteen diskurssi rakentuu muun muassa ilmauksista *musiikin hyötyvaikutuksista* muistisairauksien parantamisessa, taiteen vanhukselle tarjoamasta *elämänlangasta* tai siitä, kuinka osallistava taide voi *luoda yhteisöllisyyttä, joka edesauttaa terveyttä* (3/19, 7). Ilmauksissa myös mainitaan suoraan *taiteen välinearvo* (3/19, 7).

Ilmauksissa tekijänä saattaa olla taide itsessään, kuten silloin kun *musiikki eheyttää ja yhdistää* (11/10, 36) tai sitten taide esiintyy osana lauseen adverbialia, kuten ilmaisussa, jossa *taiteen soveltavan käytön mahdollisuuksia* on kartoitettu (3/19, 7). Tekijä saattaa taiteen lisäksi olla myös itse hyödyllisyys, kuten ilmauksessa, jossa todetaan, että *hyötynäkökulma* ei saa alkaa hallita alan priorisointia (3/19, 7). Tyypillistä on, että Hyödyllisen taiteen diskurssi esiintyy tässä aineistossa yhdessä Vaikuttavan yleisötyön eri diskurssien kanssa, mutta kuvaten taiteen ja yleisötyön hyötyjä lähinnä yleisölle, ei niinkään taidelaitokselle, taiteilijoille tai taiteelle. Näissä ilmaisuissa hyöty on lähes poikkeuksetta toimittajan äänellä kuvattua, joten jälleen kerran äänettömän vastaanottajan roolissa on yleisö, jonka tuntemuksia muut kuvaavat ja tulkitsevat.

Toiseen alatasoon diskurssiin on sijoitettu ilmaukset *Taiteen rajoista*. Diskurssissa on paljon ilmauksia taiteen laadusta ja viihteellisyydestä yleisötyössä. Diskurssin ilmauksissa tasapainoillaan taiteen itseis- ja välinearvon välillä, laatua tavoitelleen, mutta samalla haetaan viihteen ja populaarikulttuurin keinoista vipuvoimaa saavutettavuuteen ja yleisön laajentamiseen.

Tämä tasapainoilu ilmenee esimerkiksi teosarvion ilmaisussa, jossa kuvataan teosta, joka *flirttaaa showtanssin kanssa*, mutta jossa silti riittää rikkautta ja sanomaa, joka *nostaa sen yli viihteen* (6/10, 53). Viihteellisyyden ilmaisut yhdistyvät toisinaan jopa eroottisävytteiseen kielenkäyttöön, kuten yllä mainittu flirttailu showtanssin kanssa tai kuvaus siitä, kuinka Klasariklubi on *klubiskenen hottia* tai kuinka *klassinen musiikki riisuu* klubilla univormunsa (9/10, 46). Jonkinlaisesta houkuttelevuuden teemasta kertoo myös ilmaus, jossa lähestyttävyyden kommentoinnin ohessa todetaan, että Anders Neglin on *lisännyt esikoislevyn aarioihin sokeria* (1/10, 8). Viihteellisyyden diskurssi luokkin yleisötyön taiteellisesta sisällöstä kuvan jopa paheellisena houkuttelijana suhteessa puritaanisempaan klassiseen perinteeseen.

Diskurssin ilmauksissa käytetään paljon adjektiivia viihteellinen, mutta lisäksi käytössä on monia muita adjektiiveja, kuten ilmauksissa *kevyempi ohjelmisto* (9/19, 14) tai solistien ja kapellimestarien esittely *kevyellä otteella* (9/19, 8). Viihteellisyyden diskurssi rakentuu epämuodollisuuden ja epätyypillisyyden diskurssien tapaan – ja usein myös yhteistyössä näiden kanssa – populaarikulttuurille tyypillisestä kielestä, kuten ilmauksessa *klubiskenen hottia* tai klubin kuvaamisesta klassisen musiikin *katu-uskottavammaksi* muodoksi (9/10, 46) Populaarikulttuuri saatetaan myös mainita suoraan, kuten ilmauksessa viulistin ideoimasta uudenlaisesta markkinointitavasta, jossa otettiin oppia *populaarimusiikin puolelta* (5/19, 24). Ilmauksien toimiessa yhdessä Epätyypillisyyden diskurssin kanssa ne rakentavat kuvaa taideammattilaisten tavallisesta poikkeavasta asenteesta taiteeseen sekä työskentelyyn taiteen parissa.

Viihteellisyyden ja laadun kuvailujen lisäksi Taiteen rajat -diskurssiin kuuluvat ilmaukset klassisen musiikin paikkasta kulttuurielämän hierarkiassa ja siitä, mitä yleisötyön kaltainen toiminta tarkoittaa tälle asemalle. Korkea-matala-dikotomia ei esiinny aineistossa kovin usein, mutta esiintyessään sitäkin ilmaisuvoimaisemmin, kuten orkesterista kertovan jutun otsikossa *Filharmonia astuu alas* korkeuksistaan (10/10, 38) ja Klasariklubista kertovassa jutussa, jossa *klassinen musiikki tulee alas* norsuunluutornistaan, *laskeutuen profaanille tasolle* (9/10,

46). Tällaiset ilmaukset luovat väistämättä kuvaa yleisötyöstä toimintana, joka sijaitsee jossain alempana kuin taidelaitoksen perinteinen toiminta ja jonka myötä sekä klassinen musiikki että taidelaitos laskeutuvat alemmas perinteiseltä paikaltaan.

Kolmas alatasen diskurssi *Traditio* rakentaa kuvaa yleisötyön suhteesta taiteen traditioihin. Ilmauksissa puhutaan muun muassa *vakiintuneiden konserttikäytäntöjen rikkomisesta* (8/10, 34) ja *klassikkojen tulkintaperinteiden kyseenalaistamisesta* (5/19, 24). Keskeistä tälle diskurssille on perinteiden kyseenalaistaminen ja vaihtoehtojen tarjoaminen perinteiden rinnalle, kuten ilmaisussa, jossa todetaan, että tarkoitus ei ole tehdä *konsertti-instituutiota* tarpeettomaksi vaan tarjota *vaihtoehtoja*. (9/10, 46) tai että ei välttämättä ole klassisen maailman etu, jos ajatellaan, että musiikista voi nauttia *vain yhdellä tavalla* (3/19, 22). Eräässä ilmauksessa yleisötyötä kuvataan *taiteen kehittymisenä*, johon se *tarvitsee oman vapautensa* (3/19, 7). Diskurssi on monin tavoin läheinen Saavutettavuuden ja Uudistavan yleisötyön diskursseille ja toimii usein yhdessä niiden kanssa, kuten viulistin kommentissa klassisen musiikin *tietynlaisesta kynnyksestä*: ”Jos se liittyy *konserttikäytäntöihin*, meidän tulisi *tarkastella niitä kriittisemmin*” (5/19, 24).

Toisaalta aineistosta löytyy paljon ilmauksia, joissa puolustetaan klassisen tradition arvoa tai joissa yleisötyön yhteydessä samalla korostetaan klassisen musiikin ainutlaatuisuutta ja arvoa. Yhteistyössä Saavutettavuuden kanssa toimivat ilmaukset, joissa yleisöä eri tavoin johdatellaan klassisen musiikin ainutlaatuiseen maailmaan, kuten innostamalla uusia ihmisiä *oopperan rikkaan ja värikylläisen maailman* pariin (7/10, 51), ohjaamalla *konsertin musiikin maailmaan* (7/10, 54), tarjoamalla koulutuksen *oopperan maailmaan* (10/10, 62) tai osallistumisen *ainutlaatuiseen luomisprosessiin* (7/10, 51). Tällaisten ilmausten käyttö luo klassisesta musiikista kuvan toimintana, johon tarvitaan erityinen vihkiminen ja yhdessä ilmauksessa kannetaan taiteen soveltavaan käyttöön liittyen huolta siitä, alkavatko yleisötyötä tehdä ihmiset, joilla ei ole takanaan *tarpeeksi käsitystä taiteen sisällöistä* (3/19, 7).

Traditio-diskurssi rakentuu usein ilmauksista, joissa käytetään sanoja klassinen ja traditio eri muodoissaan. Ilmauksissa tuodaan *klassista* muihin ympyröihin (9/10, 46), siirretään *musiikillista kulttuuriperimää* seuraaville sukupolville (10/10, 62), puhutaan *klassisesta sivistyksestä* (10/10, 38) ja keskitytään *ydinosaamiseen* eli *sinfoniseen traditioon* (9/19, 14). Ilmauksissa käy usein ilmi taustaoletus, jonka mukaan yleisötyön yleisö ei tätä perinnettä tunne tai ole siitä kiinnostunut, kuten kuvauksessa, jossa nuori yleisö *kuunteli Beethovenia*

aivan yhtä avoimin korvin kuin mitä tahansa muuta musiikkia tai kommentissa, jonka mukaan monille ihmisille *West side story on mitä klassisinta* musiikkia (9/10, 30)

Kuten Oppimisen diskurssi, vahvistaa tämäkin diskurssi kuvaa, jonka mukaan klassinen musiikki vaatii valmistautumista. Yleisötyön yhdeksi rooliksi tässä diskurssissa muodostuu olla väline, jonka avulla yleisö pääsee sisään klassisen musiikin maailmaan, taidelaitoksen ammattilaisten ollessa ohjaajia eli tekijöitä ja yleisön ohjattavia eli ohjauksen kohteita. Diskurssi rakentaa kuvaa yleisötyöstä, jonka keskiössä on musiikin klassinen traditio, käytännössä länsimaisen taidemusiikin kaanon säveltäjineen ja konserttikäytänteineen. Tätä perinnettä sitten pyritään säilyttämään houkuttelemalla ja vihkimällä uutta yleisöä sen salaisuuksiin yleisötyön kautta.

Arvokkaan taiteen diskurssille on tyypillistä monien diskurssien yhtäaikainen toimiminen, kuten seuraavassa esimerkissä, jossa Taiteen rajojen lisäksi toimivat diskurssit Pakon edessä, Saavutettavuus, Tunteet, Uudistaminen ja Laajentaminen:

Jos käperrytään sisään päin ja tehdään asioita *vanhasta tottumukselta omalle porukalle*, tulevaisuus ei näytä hyvältä. Se ei tarkoita, että kaikkea pitäisi *vihteellistää*, mutta on kohdattava se tosiasia, että *nykynuoret eivät ole saaneet samanlaista kasvatusta* musiikin pariin kuin vanhemmat ikäpolvet. Miten osataan *avata* sitä, mitä teemme? – Tästä vinkkelistä käsin ei kannattaisi olla *huolissaan* siitä, jos joku klassinen musiikin tekijä tekee *myös vihteellisimpiä* asioita, sillä se voi koitua *myös klassisen hyväksi*. *Genererajat rikkova yhteistyö tuo uutta yleisöä* ja on sitä paitsi *kaikkia rikastuttavaa*. (11/19, 8)

Tietynlainen ärtymys välittyy monista ilmauksista, joissa viihteellisyys esitetään yleisötyölle välttämättömänä työvälineenä. Taiteen rajat ja Suhde traditioon toimivat usein erityisesti Saavutettavuus- ja Laajentaminen-diskurssien kanssa, jolloin yleisötyötoiminnan ohjelmiston viihteellisyys rakentuu välttämättömänä, mutta kiusallisena pahana, kuten ilmauksessa, jossa kysytään harmistuneen sävyisesti, että miksi oopperamusiiikkia pitää tehdä *lähestyttävämmäksi sovittamalla sitä viihteellisempään suuntaan* (1/10, 8). Toisaalta toisessa ilmaisussa orkesterin johtaja toteaa, että *kevyempääkään ohjelmistoa* hän ei karttaisi, jos se avaa orkesteria *uusille kuulijoille* ja *säilyttää laadun*. (9/19, 18). Viihteellisyys ja tradition uudistaminen on hinta, joka ollaan – pitkin hampain – valmis maksamaan niiden hyötyjen takia.

Yksi Arvokas taide -diskurssin tavallisimmista teemoista on yleisötyön asema asioiden rajalla: taiteen ja viihteen, korkean ja matalan, hyvän ja huonon laadun. Tyypillistä on, että

esimerkiksi viihteellisyys ja genererajojen rikkominen nähdään välttämättömänä yleisön houkuttelemiseksi, sisällön saavuttavuuden sekä myös taiteen kehittymisen kannalta, mutta samalla se – ja ehkä yleisemmin koko yleisötyö – nähdään uhkana niin taiteen laadulle kuin itseisarvolle että myös taidelaitoksen imagolle:

RSOn Sarotie muistuttaa musiikin *laadun* olevan *kuitenkin* orkesterien vetovoimaisin tekijä. – – Samaa *laatuvaatimusta* komppaa myös Malmberg. ”Konserttisali on loppujen lopuksi rakennettu mahdollisimman hyväksi paikaksi niille kohtaamisille, joita haluamme vaalia. Vaikka tavoitteena on olla Euroopan saavutettavin orkesteri, emme halua sitä kautta brändäytyä. Ytimessä on kuitenkin mahdollisimman *laadukas* musiikki, jota emme aio kompromissien nimissä uhrata. (9/19, 14)

Kuten ylläolevassa lainauksessa – jossa yleisötyö vertautuu kompromissina suhteessa laatuun – rakentaa tämän diskurssin käyttö yleisemminkin kuvan, jossa yleisötyö on sekä väline että jossain määrin myös näkökulma tai asenne taiteen ja sen käytänteiden uudistamiseen. Muutos ja sen työvälineeksi asettuva yleisötyö näyttäytyy tässä diskurssissa osittain välttämättömänä, mutta samalla myös ärtymystä ja huolta herättävänä uhkana taiteen itseisarvolle ja perinteille.

5.2.3 Aktiivinen taidelaitos

Viimeinen päädiskurssi kuvaa taidelaitosta yleisötyön aktiivisena ja ehkä jopa hyveellisenä toimijana ja sen ainoa alatason diskurssi on *Hyvä taidelaitos*, joka esiintyy hieman alle puolessa aineiston jutuissa. Ilmauksissa aktiivisuutta kuvataan erilaisilla hyvän palvelun ilmauksilla, joissa puhutaan kamariorkesterin *vilkkaasta* kiertämisestä ympäri maakuntaa (9/19, 14), orkesterin tehtävästä *palvella* lapsia (7/10, 52) tai taidelaitoksesta *tarjoamassa mahdollisuuden* nähdä heille räätälöityjä versioita ja esiintyjä rooliasuissaan (5/19, 38). Diskurssiin kuuluvatkin erilaiset palvelemisen ilmaukset, kuten koko maakunnan tai laajemman yleisön *palveleminen* (9/19, 14), kommentti *palvelun paranemisesta* (9/10, 20) tai *paikallinen palvelu* (9/19, 18). Toisaalta yleisötyötä myös kuvataan toimintana, jolla taidelaitos *kuittaa hyvän omantunnon* (10/19, 8) tai että sitä tehdään *hyväntekeväisyyspohjalta* (11/10, 36). Mielenkiintoinen yksityiskohta ovat hyvän muutamit ilmaukset taidelaitoksen sopeutumisesta yleisötyön vaihteleviin olosuhteisiin, kuten kommentti urheilutalojen *yllättävänkin kivasta akustiikasta ja soveltuvuudesta* konserttikäyttöön (9/19, 14). Diskurssin ilmaukset rakentavat kuvaa yleisötyöstä runsaslukuisena lisäpalveluna, jota tehdään pyytettömästi ja ahkerasti – yleisön hyväksi – mutta osittain myös taidelaitoksen maineen pönkittämiseksi.

Palvelemisen lisäksi monet diskurssin ilmauksista asettuvat anteliaisuuden teeman ympärille. Eräässä aineiston ilmauksessa esimerkiksi kuvataan, kuinka lapsilla oli orkesterin lastenkonsertissa *mahdollisuus* tutustua soittimiin ennen konserttia ja kuinka soitinpajat *antavat* lapselle *hyvän mahdollisuuden* tutkia ja kysellä (7/10, 52). Toisessa ilmauksessa taas Klarariklubi *tarjoilee* elävää klassista musiikkia ja sillä kuvataan olevan erityisesti *annettavaa* musiikin ystäville, jotka vierastavat konserttisaleja (9/10, 46). Anteliaisuutta kuvataan huomattavan usein antaa-, saada- ja tarjota-sanojen kaltaisilla verbeillä ja myös niiden yhdistelmillä – mikä luo kertauksesta johtuvaa runsauden tuntua – kuten ilmaisussa, jossa kuvataan, kuinka jokainen viidesluokkalainen *pääsee* kuuntelemaan kaupunkinsa orkesteria ja kuinka lapset *saivat* nousta lavalle kysymään tarkemmin (7/10, 53). Myös mahdollisuus-sanan erilaiset muodot ovat usein käytössä tässä diskurssissa, kuten ilmauksessa, jossa taidelaitoksen johtaja kuvaa, kuinka he panostavat lapsiin ja järjestävät vuosittain 65 000 lapselle *mahdollisuuden* nähdä heille räätälöityjä versioita ja kuinka lapset *saavat* tavata taitelijoita rooliasuissaan (5/19, 38).

Näissä ilmaisuissa yleisö saattaa olla tekijänä – käytännössä silloin, kun yleisö saa jotain – mutta yleensä yleisölle annetaan tai tarjotaan jotain, jolloin tekijänä on taidelaitos ja yleisö on toiminnan kohteena. Edellisenkaltaiset, anteliaisuutta painottavat Hyvän taidelaitoksen ilmaukset, jotka toimivat yhdessä Arvokkaan taiteen tai Panostamisen diskurssien kanssa, rakentavat yleisötyöstä kuvaa, jossa taidelaitoksen roolina on tarjota eksklusiviista taidemusiikkia hieman kiittämättömälle yleisölle, joka ei kiinnostuksen ja arvostuksen puutteensa vuoksi sitä välttämättä ansaitsisi.

Usein anteliaisuuden kuvaukset yhdistyvät diskurssin toisen tärkeän teeman eli runsauden kanssa. Runsauden ilmauksissa käytetään erilaisia määriä korostavia pikkusanoja, kuten ilmaisuissa, joissa mainitaan *yli* 17 000 koululaista *yli* 400 koulusta *ympäri* Suomen ja kummilapsien kutsuminen *vähintään* kerran vuodessa orkesterin kotiin (10/10, 62) tai kuvauksessa esityksistä *jopa* 50–60 koulussa sekä *poikkeuksellisen runsaasta* yleisöstä (3/19, 18). Hyvin yleisiä sanoja silloin, kun kuvataan taidelaitoksen yleisötyötä ovat sanat myös ja lisäksi, kuten intendentin kuvauksessa orkesterista, joka käy viidellä vieraspaikkakunnalla orkesterin kotikaupungin Kokkolan *lisäksi* ja soittaa *myös* ruotsinkielisen Pohjanmaan ja muiden lähialueiden pitäjien puolella (9/19, 14).

Toisinaan kuva runsaasta tarjonnasta rakentuu kielellisesti asioiden luettelomisella ja käyttämällä sekä erilaisia nominien monikkomuotoja että suuria lukuja numeraalisessa

muodossa. Luetteloinnin kohteena on toisinaan yleisön runsaus ja monipuolisuus ja siihen saatetaan yhdistää sekä määrän ilmauksia että monikkoja, kuten kuvauksessa produktion osallistujista, joihin kuuluvat *kolme laulajaa* sekä *5-henkinen* yhtye, ikäihmisiä *kuoroista*, musiikkiopiston *pikkuviulisteja* sekä *tusinan verran* kuorolaisia Kallion lukiosta (11/10, 34). Toisinaan luetteloidaan taidelaitoksen ja sen ammattilaisten toimia ja kerrotaan esimerkiksi, kuinka ooppera lähestyy yleisöä *kiertämällä*, *tekemällä nuortenoopperaa*, *kutsumalla* koululaisia esityksiin ja *tekemällä yhteistyötä* (9/10, 20).

Arvokkaan taiteen tapaan Hyvän taidelaitoksen diskurssin ilmaukset rakentuvat yleensä pidemmistä kokonaisuuksista ja myös tämän diskurssin ilmauksissa toimii usein yhtä aikaa muitakin diskursseja, kuten seuraavassa esimerkissä. Kaiken hyvän tarjoamisen vyörytyksessään ja yhtäaikaisten diskurssien tulvassaan ne ovat jopa hengästyttäviä, kuten seuraavassa pidemmässä esimerkissä, joka on hyvä esimerkki Hyvän taidelaitoksen diskurssista:

Kansallisooppera lähestyy tällä kaudella uutta yleisöä *kiertämällä* maakunnissa, *tekemällä* nuortenoopperaa, *kutsumalla* koululaisia esityksiin ja *tekemällä yhteistyötä* eri tahojen kanssa. *Yhteensä 7000* seitsemäsluokkalaista eri puolelta Suomea *saa nauttia* maksuttomasta oopperaelämyksestä vuonna 2011. Koululaisten ja heidän valvojien pääsylippu- ja matkakulut *kustantaa* Suomen Kulttuurirahasto. Kansallisooppera *tarjoaa* opettajille koulutuksen, jonka avulla ryhmät voivat ennakolta valmistautua kokemukseen. *Kokonaan koululaisille* on varattu kolme Jukka Linkolan uuden Robin Hood -oopperan esitystä – *lisäksi* koululaisille on varattu *omat kiintiönsä* – esityksissä (9/10, 20)

5.3 Yleisötyön diskurssit Rondon diskurssijärjestyksessä

Edellisissä alaluvuissa olen kuvannut aineistosta paikallistamiani yleisötyön diskursseja kielen tasolla ja sen perusteella tulkinnut diskurssien yleisötyöstä rakentamaa kuvaa. Tässä alaluvussa kokoon yhteen analyysini tuloksia Rondo Classicin diskurssijärjestyksen näkökulmasta. Diskurssianalyysin viitekehityksessä diskurssijärjestys kuvaa sitä mahdollisuuksien verkostoa, jonka puitteissa viestintätilanteen valinnat tehdään (vrt. Fairclough 2002, 137) ja tätä verkostoa ja sen muutoksia ja vakiintuneisuutta pyrin seuraavaksi kuvaamaan ja tulkitsemaan.

Aineiston vahvimpia päädiskursseja ovat **Vaikuttava yleisötyö** ja **Välttämätön yleisö**, jotka molemmat esiintyvät keskimäärin 68 prosentissa aineiston jutuista. Molemmat myös vahvistuvat jälkimmäisenä tutkimusvuonna. Niiden alatason diskursseista merkittävimpiä

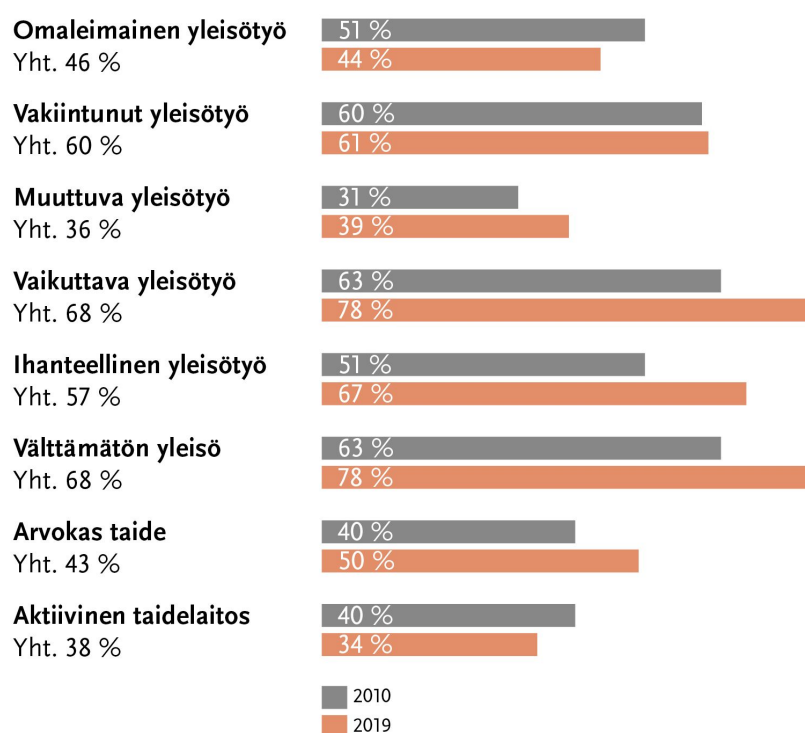
ovat *Antoisuus*, *Oppiminen* ja *Yhdistäminen* sekä *Laajentaminen* ja *Kohtaaminen*, jotka Oppimimista lukuun ottamatta myös kaikki vahvistuvat vuonna 2019.

Ilmaantuvuudeltaan keskitasoa ovat päädiskursseista **Omaleimainen**, **Vakiintunut** ja **Ihanteellinen** yleisötyö. Omaleimaisuus esiintyy keskimäärin 46 prosentissa jutuista ja se heikkenee jonkin verran jälkimmäisenä tutkimusvuonna. Vakiintuneisuuden diskurssi esiintyy 60 prosentissa jutuista molempina vuosina ja sen merkittävimmät alatason diskurssit ovat *Ammattimaisuus* ja *Panostaminen*. Tämän diskurssin muutokset tapahtuvat lähinnä päädiskurssin sisällä, jossa Panostaminen vahvistuu selkeästi vuonna 2019 ja *Kysyntä* heikkenee melko paljon. Ihanteellinen yleisötyö esiintyy keskimäärin 57 prosentissa jutuista ja sen merkittävin alatason diskurssi on *Saavutettavuus*, joka myös selkeästi vahvistuu vuoden 2019 jutuissa.

Aineiston ilmaantuvuudeltaan heikompia päädiskursseja ovat **Arvokas taide**, **Aktiivinen taidelaitos** ja **Muuttuva yleisötyö**. Harvemmassa ilmaantuvuudestaan – keskimäärin 43 prosentissa jutuista - huolimatta Arvokas taide on aineistossa sikäli merkittävä diskurssi, että sen alatason diskurssi *Taiteen rajat* vahvistuu merkittävästi vuoden 2019 jutuissa. Muuttuva yleisötyö esiintyy keskimäärin 36 prosentissa aineiston jutuista, vahvistuen hieman jälkimmäisen vuoden aikana. Aktiivinen taidelaitos esiintyy keskimäärin 38 prosentissa jutuista ja se heikkenee hieman vuonna 2019.

Aineistoon kuuluu yhteensä 53 Rondo Classicin juttua¹², joista löytyy ilmauksia yleisötyöstä. Ilmauksissa toimivien *päädiskurssien esiintyminen juttutasolla* on kuvattu alla olevaan pylväskaavioon (KUVIO 4), josta käy prosentteina ilmi, kuinka suuressa osassa vuosikerran juttuja diskurssi on ollut käytössä kumpanakin tutkimusvuonna sekä yhteensä koko aineistossa.

12 Jutuista 35 on vuodelta 2010 ja 18 vuodelta 2019 – pää- ja alatason diskurssien tarkempi esiintyminen on kuvattu liitteessä 1



KUVIO 4. Päädiskurssien esiintyminen juttutasolla

Yleisesti ottaen on huomionarvoista, että vuodelta 2010 yleisötyön ilmauksia löytyi peräti 35 jutusta, mutta vuonna 2019 vain 18 jutusta. Yleisötyön diskursseja käyttäviä juttuja oli siis vuonna 2010 kaksinkertaisesti verrattuna vuoteen 2019. Sen sijaan yksittäisten päädiskurssien esiintymistiheys ei muutu näiden kahden vuoden aikana kovinkaan paljoa, vaan muutokset ovat suurimmillaankin vain 15 prosenttiyksikköä, mikä on melko yllättävää, kun tarkastelujakso on kuitenkin kymmenen vuotta. Voi siis todeta, että yleisötyön diskurssijärjestys Rondo Classicissa ja sen diskurssien sisäiset suhteet pysyvät melko vakaana.

Mielenkiintoista on, että vaikka vuonna 2019 yleisötyön ilmauksia löytyy harvemmista jutuista, on ilmauksia aiempaa enemmän sellaisissa jutuissa, joissa aiheena ei selkeästi ole yleisötyö. Vuonna 2010 puolet analysoitavista jutuista oli sellaisia, joissa jutun yhtenä pääteemana oli yleisötyö, mutta vuonna 2019 näitä oli enää neljännes jutuista. Vaikuttaa siltä, että yleisötyön diskurssit ovat käytössä yhä useammin myös sellaisissa yhteyksissä, jossa yleisötyö ei varsinaisesti ole aiheena.

Diskurssijärjestyksen sisäisten suhteiden muutoksissa huomiota kiinnittää päädiskurssitasolla se, että sekä Vaikuttavan yleisötyön ja Välttämättömän yleisön suhteellinen ilmaantuvuus

lisääntyvät merkittävästi vuoden 2019 jutuissa. Samoin Ihanteellisen yleisötyön ilmaantuvuudessa on kasvua. Mikään päädiskursseista ei sen sijaan erityisesti heikkene tultaessa jälkimmäiseen tutkimusvuoteen, vaan kaikki vuonna 2010 käytössä olleet diskurssit ovat vuonna 2019 edelleen käytössä suunnilleen samassa suhteessa.

Alatason diskurssien osalta merkittävämpiä muutoksia tapahtuu juuri edellämainittujen päädiskurssien puitteissa. *Oppimisen* diskurssi on ainoa selkeästi heikentyvä alatason diskurssi, jonka osuus Vaikuttavasta yleisötyöstä pienenee siirryttäessä ensimmäisestä tutkimusvuodesta jälkimmäiseen. Muuten muutokset tapahtuvat diskurssien vahvistumisen suuntaan, jolloin Saavutettavuuden osuus muuttuu merkittävämmäksi, samoin kuin Kohtaamisen ja Taiteen rajojen osuus.

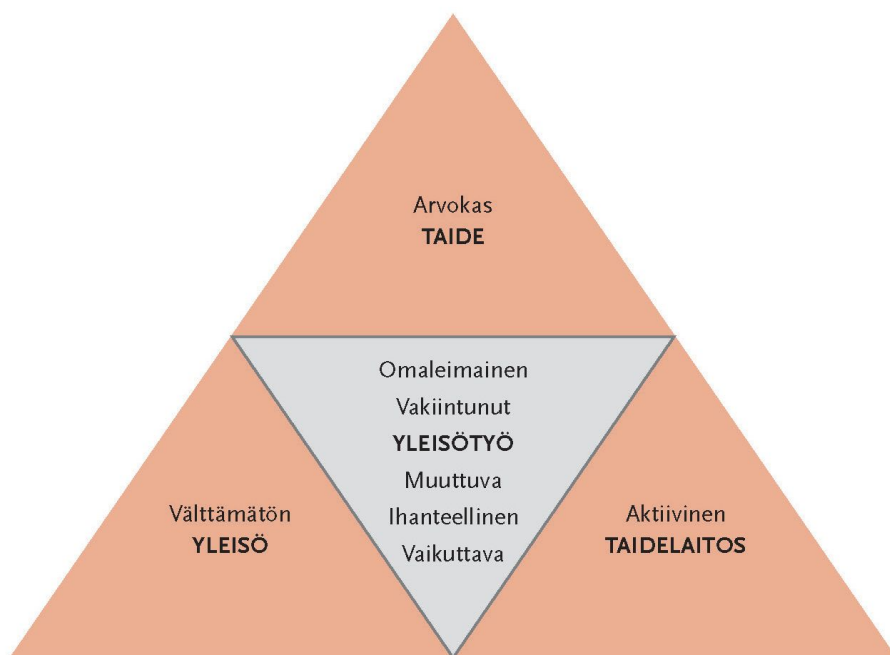
Kuten jo aiemmissa alaluvuissa kävi ilmi, useiden diskurssien yhtäaikainen toimiminen on yleisötyön ilmauksissa hyvin tyypillistä. Vaikka aineistossa on useita sellaisia juttuja, joissa on vain yksittäinen ilmaus yleisötyöstä, on kaikkien 53:n jutun joukossa vain neljä sellaista juttua, joissa toimii vain yksi päädiskurssi ja kaikissa muissa useampia. Kahdeksassa jutussa käytössä oli päädiskursseista seitsemän ja neljästä jutusta paikantuivat peräti kaikki kahdeksan päädiskurssia. Voi siis perustellusti sanoa, että yleisötyöstä puhuttaessa käytetään hyvin monipuolisesti erilaisia diskursseja.

Analyttisesti kiinnostavaa diskursseissa on se, että yleisön ja taidelaitoksen roolit pysyvät eri diskursseissa melko samanlaisina eli yleensä taidelaitos ammattilaisineen on aktiivisena toimijana ja yleisö taas passiivisempänä toiminnan kohteena. Osittain tämä liittyy siihen, että suurimmassa osassa yleisötyön ilmauksista äänessä ovat musiikin ammattilaiset, kuten taidelaitosten edustajat tai musiikkitoimittajat ja yleisön ääni ei yksinkertaisesti kuulu kovin usein, jolloin sen roolikin rakentuu enemmän toiminnan objektiksi kuin subjektiksi.

Tiivistäen yleisötyö rakentuu vahvat diskurssit huomioiden taidelaitoksen toimintana epätyypilliseksi, mutta ammatimaiseksi ja selkeästi vakiintuneeksi toiminnaksi, johon panostetaan. Toiminta on vaikuttavaa erityisesti sosiaalisesti ja kasvatuksellisesti sekä antoisaa ja sen ihanteista merkittävin on saavutettavuus. Yleisöstä diskurssit rakentavat kuvan toisaalta yleisötyön avulla laajennettavana kohteena, toisaalta kumppanina, jonka kanssa taidelaitos yleisötyön puitteissa kohtaa. Taiteesta puolestaan rakentuu kuva, jossa taiteen itseisarvoa, traditiota ja laatua halutaan taidelaitoksissa suojella yleisötyön aiheuttamalta

uhalta. Taidelaitoksesta diskurssit rakentavat kuvan aktiivisena ja moraalisesti oikeamielisenä toimijana.

Olen tiivistänyt aineistoni analyysin tulokset alla olevaan kuvioon (KUVIO 5) yleisötyön diskurssijärjestystä Rondo Classic -lehdessä. Kolmion keskellä sijaitsee *yleisötyö toimintana* ja siihen liittyvät päädiskurssit Omaleimainen, Vakiintunut, Muuttuva, Vaikuttava ja Ihanteellinen yleisötyö. Kuvion kärjissä ovat *yleisötyön toimijoihin* liittyvät päädiskurssit Välttämätön yleisö, Arvokas taide ja Aktiivinen taidelaitos. Kuvio pyrkii kuvaamaan yleisötyön diskurssijärjestyksestä erityisesti sitä, että diskursiivisia näkökulmia ovat paitsi itse yleisötyötoiminta ja sille annettavat merkitykset, mutta myös sen toimijat omine merkityksineen.



KUVIO 5. Yleisötyön diskurssijärjestys Rondo Classicissa

Seuraavassa pääluvussa siirryn pohtimaan tämän analyysiluvun tuloksia ja diskurssijärjestyksen muutoksia laajemmassa yhteiskunnallisessa kontekstissa, erityisesti diskursiivisen vallan näkökulmasta.

6 POHDINTA: YLEISÖTYÖ OSANA KULTTUURIPOLITIIKAN MUUTOKSIA

Tässä luvussa kokoan yhteen työni tuloksia ja pohdin niitä laajemmassa sosiokulttuurisessa kontekstissa. Kriittisen diskurssintutkimuksen perinteiden mukaisesti pyrin kiinnittämään huomiota diskursseissa ilmenevään valtaan. Lisäksi pohdin tutkimukseni luotettavuutta tehtyjen valintojen näkökulmasta sekä tämän työn herättämiä jatkotutkimustarpeita. Työn tarkoituksena on ollut selvittää, minkälaisia diskursseja Rondo Classic -lehdessä käytetään yleisötyön ilmauksissa, miten ne toimivat yhdessä ja minkälaisia muutoksia yleisötyön representoinnissa tapahtuu tutkimusvuosien välillä. Työn tulokset tiivistyvät edellisen luvun lopussa esiteltyyn kolmiokuvioon, joka kuvaa yleisötyön diskurssijärjestystä toimijoiden – yleisö, taide ja taidelaitos – ja toiminnan eli yleisötyön muodostamana kokonaisuutena.

Representaatioiden osalta diskurssit luovat toiminnasta kuvan, jossa yleisötyö on taidelaitoksen epätyypillistä, mutta ammattimaista ja vakiintunutta toimintaa, johon panostetaan. Toiminnalla tavoitellaan erityisesti saavutettavuutta ja vaikutuksista merkittävimpänä rakentuvat sosiaaliset ja kasvatukselliset vaikutukset. Toimijoiden osalta yleisö rakentuu taidelaitoksen yleisötyön välttämättömänä kohteena ja taide arvokkaana ydintoimintana, jonka ääreen aktiivinen taidelaitos puolestaan yleisöä houkuttelee.

Identiteettien ja suhteiden osalta aineiston keskeisiä tuloksia on se, että yleisötyöstä puhuttaessa äänessä ovat yleensä taidelaitoksen edustajat tai muut musiikkiammattilaiset, kuten jutun kirjoittanut toimittaja, ja yleisö ei pääse ääneen kovin usein. Roolien osalta diskurssit rakentavat yleisölle roolin yleisötyön toimenpiteiden melko passiivisena ja äänettömänä vastaanottajana sekä laajentamisen kohteena, mutta myös kumppanina, jonka kanssa taidelaitos yleisötyön puitteissa kohtaa. Taidelaitoksen rooli on olla toimenpiteiden aktiivinen ja hyveellinen toteuttaja sekä kommentoija, joka samalla myös suojelee taiteen itseisarvoa, traditiota ja laatua yleisötyön luomilta uhilta. Taiteen rooli tässä diskurssijärjestyksessä on olla taidelaitoksen suojelun kohteena. Yleisötyön roolina taas on yleensä olla väline taidelaitoksen tavoitteiden saavuttamiseksi ja toisaalta taidelaitoksen toiminto, jonka äärellä yleisötyön yleisö, taide ja taidelaitos kohtaavat.

Kuten edellisessä luvussa totesin, on Rondo Classicin yleisötyön diskurssijärjestys pysynyt sekä suhteellisen samana että monipuolisena molempina tutkimusvuosina. Diskurssijärjestys vaikuttaa siis melko pysyvältä ja tavallaan sen diskurssit ovat tässä pysyvyydessään samalla myös vahvoja, koska niitä ei lehden jutuissa haasteta. Kyse saattaa olla yleisötyöpuheelle tyypillisestä piirteestä, koska hieman saman tyyppiseen tulokseen päätyi Marjukka Malkavaara (2011) pro gradu -tutkielmassaan Kansallisoopperan yleisötyön diskursseista lehdistössä. Hänkin piti yllättävänä, kuinka vähän diskurssit ja niiden käyttötavat muuttuivat vuosien aikana (Malkavaara 2011, 49). Mikään yksittäinen diskurssi ei omassa aineistossani vaikuta erityisen hallitsevalta, eikä diskurssijärjestyksessä tapahdu erityisen suuria muutoksia tutkimusvuosien välillä. Seuraavaksi pohdinkin muutosten sijaan enemmän sitä, mistä Rondo Classicin yleisötyön ilmaukset kumpuavat eli kriittisen diskurssianalyysin miksi-kysymystä.

Tuloksia voidaan tarkastella esimerkiksi työssä aiemmin esiteltyjen kulttuuripolitiikan tyypillisten päämäärien näkökulmasta ja arvioida niiden vaikutusta yleisötyön diskursseihin. Kulttuurin hyödyntämisen päämäärä näkyy erityisesti Vaikuttavan yleisötyön diskursseissa Antoisuus ja Oppiminen, mutta ymmärrettävästi myös Hyödyllisen taiteen diskurssissa. Kulttuurin hyödyntäminen ja käyttö yhteistyön edistämisessä taas ovat päämäärinä havaittavissa diskursseissa Yhdistäminen sekä Kohtaaminen. Kulttuurin demokratisoimisen eli vastaanottajien tasa-arvon sekä kulttuuriin osallistumisen päämäärät puolestaan ovat nähtävissä sekä Saavutettavuuden, Osallistavuuden että Tasavertaisuuden diskursseissa. (vrt. Häyrynen 2006, 108–128). Voidaan siis todeta, että kulttuuripolitiikan tyypilliset piirteet erottuvat selkeästi oman analyysini tuloksissa.

Kulttuuripolitiikan päämäärien lisäksi tuloksia voidaan tarkastella yleisötyölle tyypillisesti kuvattujen piirteiden kautta. Euroopan komission (2017) tutkimuksessa määritellyt yleisötyön strategiset tavoitteet, joita käsitelin luvussa 2, näkyvät hyvin esimerkiksi Välttämättömän yleisön diskurssissa Laajentaminen, jossa sananmukaisesti on kyse nykyisen yleisön laajentamisesta, mutta samalla myös toisesta tavoitteesta eli yleisön monipuolistamisesta uutta yleisöä tavoittelemalla. Yleisön monipuolistamisen tavoite on läsnä myös Ihanteellisen yleisötyön Tasavertaisuus- ja Saavutettavuus-diskursseissa, joiden ilmaisuissa kuvataan, kuinka taidetta pyritään tarjoamaan kaikille ja tekemään siitä saavutettavampaa myös niille, jotka eivät taidelaitoksessa yleensä käy. Saman tutkimuksen kolmas strateginen tavoite syventäminen puolestaan ilmenee Vaikuttavan yleisötyön diskursseissa Oppiminen sekä Tunteet, jotka kuvaavat yleisötyön vaikutuksia osallistujien tietoihin, taitoihin, kokemuksiin ja tunteisiin. (vrt. European comission 2017, 14). Creative Europe -ohjelman määrittelemät yleisötyön tavoitteet ovat siis myös selkeästi löydettävissä Rondo Classicin diskursseissa.

Hayesin ja Slaterin (2003) hahmottelemista yleisötyön strategioista lähetystyö näkyy selkeimmin edellä mainitussa Laajentamisen diskurssissa, jossa ensikertalaisuus ja uuden yleisön – Hayesin ja Slaterin tutkimuksessa ei-kävijöiden – houkuttelu ovat merkittäviä tapoja ilmaista yleisön laajentamista. Toisaalta lähetystyöstrategia ilmenee Ihanteellisen yleisötyön diskurssissa Saavutettavuus, joka kuvaa taiteen tekemistä saavutettavaksi erityisesti uudelle yleisölle. Hayesin ja Slaterin valtavirtastrategia eli olemassaolevan yleisön huomiointi yleisötyössä näkyy tämän aineiston diskurssissa lähinnä Vakiinnuttamisen muutamassa ilmauksessa ja on siten linjassa sen kirjoittajien huomion kanssa, että taidelaitosten yleisötyö tyypillisesti painottuu lähestyvytyypiseen strategiaan. (vrt. Hayes ja Slater 2003). Analysoimissani yleisötyön diskurssissa näkyy siis ensisijaisesti lähetystyötyyppinen strategia.

Myös alussa esitetyt kulttuurikäsitteet erottuva aineistosta paikannetuissa diskurssissa. Arvokkaan taiteen diskurssien yhteydessä kuvataan taidelaitosten yleisötyötä ensisijaisesti taiteen autonomian ja vapauden päämäärän kautta, jolloin klassisen musiikin yleisötyö rakentuu melko vahvasti normatiiviselle käsitteelle yhdestä, parhaasta kulttuurista - tässä tapauksessa klassisesta musiikista – johon muut pitää sivistää. Samaan viittaa myös Ihanteellisen yleisötyön diskurssien ilmaukset taiteen kuulumisesta kaikille ja taiteen tekemisestä kiinnostavaksi. Tällöin keskiössä on tärkeänä ja parhaana pidetyn kulttuurin eli taidelaitoksen ydintoiminnan vieminen ihmisten luo, ja nimenomaan tämän sisällön esteiden madaltaminen. Osassa ilmauksista puhutaan yleisötyön viihteellisemmistä sisällöistä ja genererajojen ylittämistä, jotka pikaisesti vilkaistuna voisivat kuvata instrumentalistista tai relativistista käsitystä, mutta oikeastaan kyse on sisällöstä, jolla saadaan hyötyjä eli lisää kuulijoita klassiselle musiikille ja taidelaitokselle – taiteen itseisarvoa ikään kuin suojellaan mutkan kautta sen instrumentaalilla käytöllä. Myös Hyödyllisen taiteen diskurssin instrumentalistinen näkökulma rakentuu ensisijaisesti suhteessa taiteen autonomiaan ja vapauteen, jotka hyötykäytön yhteydessä yleensä aina mainitaan. (vrt. Häyrynen 2006, 105–106). Loppujen lopuksi diskurssien luoma kuva yleisötyöstä nojautuukin voimakkaasti normatiiviseen kulttuurikäsitteeseen.

Kawashiman (2006) artikkelissaan käyttämät tuote- ja kohdeähtöisyyden näkökulmat tulevat esiin edellä mainituissa Arvokkaan taiteen diskurssissa. Diskurssit luovat kuvaa taiteesta tuotteena, jota ei yleisötyön yleisön vuoksi haluta muuttaa, vaan mieluummin pyritään muuttamaan esimerkiksi yleisön vastaanottokykyä ja muokkamaan ydintuotetta ympäröiviä olosuhteita, kuten esityspaikkaa, mikä Kawashiman mukaan onkin yleisötyölle tyypillistä. (vrt. Kawashima 2006, 67–68). Vaikka Epätyypillisyyttä-diskurssi kuvaa yleisötyötä

taidelaitoksen poikkeavana toimintana ja Saavutettavuuteen kuuluva yleisön tarpeiden huomioiminen sekä erilaisten esteiden poistaminen kertovat käyttäjälähtöisestä toiminnasta, luovat aineiston diskurssit lopulta kuvan ennen kaikkea tuotelähtöisestä toiminnasta, jossa taidelaitoksen ydintuote – tässä tapauksessa klassinen musiikki – on se, minkä ehdoilla myös yleisötyötä järjestetään.

Osassa diskursseista ei ole paikannettavissa erityisiä kulttuuripolittisia tai muita yleisötyölle tyypillisiä päämääriä, vaan lähinnä havaintoja muista sosiokulttuurisista käytänteistä. Koska Epätyypillisyyden ja Tilapäisyyden diskurssien heikkenevät vuonna 2019, voinee olettaa, että mitä ilmeisimmin yleisötyö on muuttunut paitsi normaalimmaksi, myös vakinaisemmaksi osaksi klassisen musiikin laitosten toimintaa. Asiasta ei ole tarjolla kovin laajoja tai tuoreita tilastoja, joten tämä arvio jää spekuloinnin asteelle, mutta arviota kuitenkin tukee se, että yleisötyön ollessa yhtenä kriteerinä valtion rahoitukselle 2010-luvulla (ks. esim. Opetusministeriö 2009), on toiminta oletettavasti vilkastunut. Rahoitusperusteiden vaikutusta diskursseihin tukee sekin, että Vakiintuneen yleisötyön diskursseista myös Pakon edessä sekä muut Vaikuttavan yleisötyön diskurssit vahvistuvat vuoden 2019 aineistossa. Toinen aineistosta pääteltävissä oleva yhteys diskurssien ja sosiokulttuuristen käytäntöjen välillä liittyy tutkimuksissa näkyvään yleisökeskeisyyden tai -lähtöisyyden trendiin (ks. esim. European commission 2017, 8 tai Sorjonen & Sivonen 2015, 96 ja 98). Viitteitä tästä löytyy erityisesti Aktiivisen taidelaitoksen ja Vakiintuneen yleisötyön diskursseista, joissa korostuu taidelaitoksen rooli nykyaikaisena, palveluhenkisenä ja ammattimaisena yleisötyön toteuttajana, joka anteliaasti käyttää yleisötyöhön resurssejaan.

Voidaan siis todeta, että – vaikka kyse ei olekaan vastaavista diskurssianalyttisistä tutkimuksista – saavat omat analyttiset tulkintani tukea aiemmasta tutkimuskirjallisuudesta, mikä osaltaan lisää tulosten vakuuttavuutta. Diskurssianalyysissä ei laadullisen tutkimuksen tapaan tavoitella samanlaista yleistettävyyttä kuin luonnontieteissä, mutta samantyyppisten tulosten toistuminen muissakin tutkimuksissa antaa kuitenkin aiheen olettaa, että myös oman analyysini tulokset kertovat jostain yleisötyölle tyypillisestä (vrt. esim. Eskola 2006, 295).

Tässä kohtaa tutkimusprosessia voi arvoida, että menetelmänä diskurssianalyysi sopi hyvin tutkimuskysymysten ratkaisemiseen ja aineiston pohjalta saatiin monipuolisesti tietoa yleisötyöhön liittyvästä merkityksenannosta. Diskurssianalyttisen tutkimuksen luotettavuuden ja uskottavuuden osoittaminen ei ole kovin helppoa, koska kyse on tutkijan yksilöllisistä tulkinnoista ja päättelystä. Nykyään laadullisen tutkimuksen luotettavuuden katsotaan liittyvän tutkimusprosessin kaikkiin vaiheisiin, mikä tarkoittaa sitä, että prosessin aikana pyritään toimimaan rehellisesti, huolellisesti ja tarkasti ja sitten lopuksi avoimesti reflektomaan tämä tutkimusraportissa (ks. esim. Vuori 2021a). Myös Eskola (2006, 295)

pitää luotettavuuden osoittamisessa olennaisena reflektointia eli tutkimuksen valintojen perustelemista liittyen koko tutkimusprosessiin. Eskolan ilmausta lainaten käyn seuraavaksi läpi eräänlaisena ”jälkikirjoituksena” tutkimusprosessiani ja pohdin sen luotettavuutta.

Tämän työn keskeinen luotettavuuskysymys liittyy jo aiemmin mainittuun tilanteeseen yleisötyön käsitteen määrittelyssä: käsite on hyvin moniulotteinen, eikä ollenkaan vakiintunut (ks. esim. Sivonen 2016, 25). Tämä on vaikuttanut työn kaikkiin vaiheisiin aina tutkimuskirjallisuuden etsimisestä analyysin ratkaisuihin asti. Aiemmasta kokemuksesta kertynyt esiymmärrykseni aiheesta ja ahkera taustakirjallisuuteen perehtyminen on toki auttanut ratkaisujen tekemisessä, mutta ennen kaikkea olen panostanut siihen, että jo prosessin varhaisessa vaiheessa olen määritellyt yleisötyön käsitteet tässä työssä (ks. luku 2) ja sitten johdonmukaisesti pitäytynyt tässä määritelmässä työn eri vaiheissa. Käytännössä se on tarkoittanut luvun 2 määrittelyihin palaamista esimerkiksi niissä kohdissa, kun on ollut epäselvää, onko aineiston ilmauksessa kyse yleisötyöstä vai ei. Lopullista yhtä ja oikeaa vastausta ei tämäntyyppisessä tutkimuksessa tietenkään voi ollakaan, mutta valitussa määritelmässä pysymällä olen koettanut osaltaan vahvistaa tieteellisessä työssä olennaista systemaattisuutta (vrt. esim. Vuori 2021b). Jälkikäteen voi myös todeta, että periaatteessa juuri diskurssianalyysi sopi hyvin menetelmäksi tällaisessa tilanteessa, jossa ilmiöstä ei välttämättä puhuta yhtenäisillä käsitteillä ja sen sisällöstä on hyvin erilaisia käsityksiä. Diskurssianalyttisillä menetelmillä oli mahdollista nostaa esiin sellaisetkin ilmaukset, joissa puhuja ei välttämättä tietoisesti puhunut yleisötyötä tai käyttänyt tavallisimpia käsitteitä, mutta ilmaus kuitenkin sopi tutkimuksessa käytettävään yleisötyön määritelmään.

Analyysiprosessin laadun varmistamiseksi olen luonnollisesti pyrkinyt tarkkuteen sekä eri vaiheiden huolelliseen dokumentointiin, mutta diskurssianalyttisessä tutkimuksessa suuren osan työn vakuuttavuudesta ratkaisee lopulta lukija (vrt. esim. Juhila & Suoninen 2016, 446). Tutkimusprosessini avoimuuden varmistamiseksi olen ensinnäkin raportoinut analyysini eri vaiheita seikkaperäisesti luvussa 4. Analyysin aikana tekemiäni ratkaisuja taas olen luvussa 5 koettanut valaista lukijalle runsailla aineistolainoilla, joiden lähdeviitteiden ja lähdetietojen (liite 2) kautta on mahdollista päästä yksityiskohtaisesti käsiksi alkuperäiseen aineistomateriaaliin. Olen myös taulukoinut diskurssien esiintymisen omaan liitteeseensä (liite 1) numeraalisesti, jotta lukija voi verrata tulosluvussa tekemiäni johtopäätöksiä näihin tietoihin. Näiden tietojen avulla lukija voi toivoakseni seurata tekemiäni ratkaisuja prosessin eri vaiheissa ja halutessaan myös perehtyä alkuperäiseen aineistoon hyvinkin yksityiskohtaisesti ja tehdä omat johtopäätöksensä sieltä käsin. Aineistona olevat aikakauslehdet ovat suomalaiselle lukijalle hyvin saatavilla esimerkiksi kirjastojen kautta, mikä osaltaan lisää analyysin avoimuutta.

Keskeinen luotettavuuteen liittyvä kysymys on tietenkin myös se, pystytäänkö aineistolla ja menetelmällä vastaamaan tutkimuskysymyksiin. Tutkimuskysymykseni tähtäsivät laajan yleiskuvan saamiseen yleisötyön diskurssijärjestyksestä ja olivat siksi tarkoituksella melko avoimia. Ehkä juuri niiden yleisyydestä johtuen en juurikaan joutunut niitä prosessin aikana muokkaamaan ja aineisto myös vastasi kysymyksiin monipuolisesti. Analyysissä keskityin Fairclough'n kriittisen diskurssianalyysin (1995 ja 2002) mallin mukaisesti tutkimaan yleisötyön representointia ja sitä miten ilmausten merkityksenanto luo suhteita ja identiteettejä sekä sitä, mitä seurauksia tällä on erityisesti vallan näkökulmasta. Kuten jo aiemmin totesin, aineisto vastasi hyvin ja yltäkylläisesti tutkimuskysymyksiini, joten menetelmän ja tutkimuskysymysten valintaa voi pitää sikäli onnistuneena. Yllättävää tuloksissa oli yleisötyön toimijoiden osuus ilmauksista – itse oletin, että ilmaukset enemmän kuvailisivat käytännön työtä – mikä kiinnostavalla tavalla nosti suhteet ja identiteetit tutkimuksen loppuvaiheessa paljon merkittävämpään rooliin kuin olisin alussa voinut kuvitella. Seuraavaksi jatkan vielä tutkimuksen tulosten parissa diskurssien vaikutuksia pohtimalla ja lopuksi jatkotutkimustarpeita tarkastelemalla.

Kuten Mikkola (2014, 179) toteaa, diskurssien ideologiset vaikutukset eivät välttämättä ole läsnä analysoitavassa aineistossa, vaan ideologisten vaikutusten pohdinta on aineistoon tukeutuvaa spekulatiivista päättelyä ja mahdollisuuksien maalailua: millaisia mahdollisia asioita käsillä oleva diskurssi voi olla oikeuttamassa. Analyysini tulosten perusteella Rondo Classicin yleisötyön diskurssit ylläpitävät melko hierarkkista kuvaa taidelaitoksen ja yleisön suhteesta, mikä aiemmin hahmotellun diskurssijärjestyksen ohella on työn ehkä merkittävin tulos. Tässä kuvassa taidelaitos taiteineen sijaitsee jossain ylempänä, josta yleisötyön kautta ollaan yhteydessä jossain alempana ja ulkopuolella sijaitsevaan yleisötyön yleisöön. Tulos ei ole sikäli ainutlaatuinen, että samantyyppinen asetelma hahmottui Goran Tomkan (2012) tutkimuksessa, jossa hän analysoi näyttelijöiden mediassa julkaistuja haastatteluja ja niiden yleisöön liittyviä ilmauksia. Myös Tomkan tutkimuksessa hierarkkisuus oli yhteinen piirre aineiston diskursseissa ja puolessa diskursseista yleisö oli nimenomaan alisteinen suhteessa taitelijoihin. (ks. Tomka 2012, 164–180).

Rondo Classicin yleisötyön diskurssit rakentavat melko hierarkkista kuvaa paitsi yleisön ja taidelaitoksen, myös klassisen ja muun musiikin suhteesta. Tässä kuvassa ydintuotteen eli klassisen musiikin rinnalle ei haluta muita kulttuureja, jos se ei jotenkin hyödytä yleisötyön muita tavoitteita. Sinänsä tämä on ymmärrettävää, koska klassinen musiikki – ja Rondo Classic sen osana – luonnollisesti pyrkii diskursiivisilla valinnoillaan ylläpitämään itselleen otollista korkea-matala -dikotomiaa, jossa klassinen musiikki näyttäytyy muita arvokkaampana musiikin lajina. Vaikka virallisessa kulttuuripoliittisessa puheessa on paljon

esillä kulttuurien tasa-arvo ja relativistinen käsitys kulttuurista, kertoo klassisen musiikin saama yhteiskunnan tuki omaa kieltään: tiettyjä musiikin lajeja arvostetaan yhteiskunnan tuessa eli rahassa mitattuna enemmän kuin toisia, ja klassinen musiikki kuuluu tässä kohtaa voittajiin. Jos yhteiskunnallisessa keskusteluissa vahvistuisivat relativistisen kulttuurikäsitteen ja kulttuurin tasa-arvon diskurssit, olisi paljon vaikeampaa perustella klassisen musiikin tuen suurempaa määrää.

Mediana Rondo Classic käyttää valtaansa valita, mistä puhutaan ja miten, ja tulkintani mukaan sen diskurssijärjestys ylläpitää edellä kuvattua hierarkkista kuvaa. Olen tietoinen siitä, että aineistoni rakentama kuva on vain yksi tulkinta aiheesta ja että monissa taidelaitoksissa hyvin vakavasti pyritään yleisön kohtaamiseen tasaveroisina kumppaneina. Silti on hyvä olla tietoinen siitä, että diskursiivisessa mielessä kuva yleisötyöstä ja sen toimijoista muodostuu alan lehdessä tällaiseksi ja pohtia, halutaanko siihen alan sisällä muutosta. Klassiselle musiikille tyypillinen mestari-kisälli -asetelma suosii muutenkin diskurssien pysyvyyttä, eikä varsinaisesti kannusta kyseenalaistamiseen tai aktiiviseen reflektointiin. Pidänkin tärkeänä, että me kaikki alan sisällä olisimme tietoisia näistä diskursiivisista käytänteistä, niin taidelaitoksissa kuin alan oppilaitoksissa. Rondo Classicilla on mediana tässä asiassa paljon valtaa, koska harrastajalukijoiden lisäksi sillä on Suomen musiikinopettajien liiton lukijoiden kautta yhteys isoon osaan klassisen musiikin ammattilaisista ja sitä kautta välillisesti myös tuleviin musiikin ammattilaisiin ja harrastajiin. Mikäli soitonopettajat musiikkioppilaitoksissa sen enempiä kyseenalaistamatta edelleen uusintavat näitä – oman analyysini perusteella hyvin vakiintuneilta vaikuttavilta – diskursseja, vaikuttaa se väistämättä myös oppilaisiin ja sitä kautta hyvin laajasti koko musiikin kenttään.

Ongelmana edelläkuvatussa hierarkkisuudessa – sekä taidelaitoksen ja yleisön että toisaalta klassisen musiikin ja muiden tyylien välillä – on se, että monet ihmiset saattavat kokea sen melko ylenkatseellisena ja siten luotaantyöntävänä asetelmana. Siksi tämä hierarkkisuus ei välttämättä auta saamaan yleisötyön yleisöstä taidelaitoksen toivomaa uutta ja maksavaa yleisöä sen ydintoimintoihin. Sama hierarkkisuus saattaa myös karkottaa lukijoita Rondo Classicin ääreltä. Jotkut tutkijat myös ovat sitä mieltä, että perinteinen korkea-matala -dikotomia näyttäisi ylipäätään olevan häviämässä (ks. esim. Fornäs 1998, 230) ja että yhteiskunnan ylimpiin kerroksiin kuuluvien maku näyttäisi kehittyvän kaikkiruokaisemmaksi (ks. esim. Cantell & Lindholm 2011, 21). Cantell ja Lindholm (2011, 21) arvelevat, että nyky maailmassa yksi menestymisen edellytys saavutetaan osoittamalla ymmärrystä ja toleranssia erilaisuutta kohtaan. Tästä voinee päätellä, että kovin voimakasta hierarkkia

diskursseissaan viestivä toiminta ei välttämättä houkuttele monikulttuurisuutta ja tasa-arvoa oletettavasti arvostavaa tulevaisuuden yleisöä. Ja yleisöä elävä klassinen musiikki tarvitsee kipeästi myös tulevaisuudessa.

Diskurssin ja käytäntöjen dialektisuudesta johtuen on myös syytä huomata, että jos yleisön ääni puuttuu diskurssista, niin kuin tämän työn aineistossa hyvin pitkälti tapahtuu, on hyvin mahdollista, että se puuttuu myös käytännöistä. Myös muista yleisötyötä koskevissa opinnäytetöistä käy ilmi, että yleisöä ei kovin usein kuulla yleisötyöhön liittyen (ks. esim. Ovaska 2008, 50; Suonsyrjä 2007, 64; Timonen 2013, 58). Tästä taas voi seurata, että laitoksiin houkuteltu uusi yleisö ei välttämättä lopulta viihdy siellä pitkään, jos siihen suhtaudutaan mykkänä objektina. Puhumalla ja olettamalla yleisön puolesta ei myöskään koskaan saada tietää, mitä yleisö itse ajattelee tai kokee, ja tarpeelliset muutokset – joilla mahdollisesti pystyttäisiin saavuttamaan lisää uutta yleisöä pysyvämmiin tai ylipäättään kehittämään taidetta – voivat jäädä tekemättä. Jos tavoitteena on osallistuva ja aktiivinen yleisö, pitää yleisöä kutsua mukaan, pois taidemaailman ulkopuolelta, missä sen paikka Kaitavuoren (2016) mukaan usein on.

Kohtaamisen diskurssin vahvistuminen jälkimmäisenä tutkimusvuonna antaa kuitenkin viitettä siitä, että Sorjosen ja Sivosen (2015, 98) tutkimuksessaan havaitsema yleisötyön rooli laitoksen kontakti- ja palautekanavana olisi ehkä vahvistumassa ja sitä kautta voi toivoa, että taidelaitoksissa alettaisiin suhtautua yleisöön enemmän tasaveroisena kumppanina, jonka kanssa käydään kaksisuuntaista viestintää. Myös uudemmat opinnäytetyöt ja tutkimukset antavat olettaa, että ilmassa on muutosta, sillä yleisön kuuntelemisen ja ymmärtämisen tärkeys mainitaan useammassakin työssä (ks. esim. Pääjoki 2021, 97; Toivonen 2014, 79; Kukkonen 2017). Tomka (2012, 178) toteaa tutkimuksensa päätännössä, että teatteri kaipaa sekä siirtymää joukosta yksilöön, hierarkkisesta tasa-arvoiseen että etäisyydestä läheisyyteen ja ystävällisyyteen. Saman voisi oman tutkimukseni diskurssien perusteella ehdottaa klassisen musiikin maailmalle.

Yleisötyössä olisi ehkä syytä lähteä tavoittelemaan modernin organisaatioviestinnän tapaan kaksisuuntaista ja symmetristä viestintää, jossa käydään dialogia yleisön kanssa, organisaation saneleman yksisuuntaisen ja epäsymmetrisen viestinnän sijaan. Tunnettua tiedottamisen slogania mukailien taidelaitokset voisivat suhtautua yleisöönsä enemmän ajatuksella 'Public be cooperated', sen sijaan, että ne vanhaan tiedotustyyliin toimisivat ajatuksella 'Public be fooled', 'Public be damned' tai 'Public be informed' (ks. esim. Lehtonen 1998, 130).

Kielenkäytön kannalta tämä vaatisi melko pieniä muutoksi: ihmisiä voitaisiin useammin kutsua mukaan osallistumaan toimintaan, tasaveroisina kumppaneina, sen sijaan, että yleisöä osallistetaan, aktivoidaan ja hankitaan kuin taidelaitokselle välttämätöntä, mutta puhekyvyttöntä karjaa. Mediassa myös taidelaitosten yleisölle voitaisiin antaa ääni sen sijaan, että yleisön puolesta puhuvat erilaiset musiikin ammattilaiset.

Tämä tutkimus tarjosi paljon mielenkiintoista tietoa yleisötyöstä sen diskurssien kautta katsottuna ja luomani kolmimalli yleisötyön diskurssijärjestyksestä Rondo Classicissa olisi varmasti jatkojalostuskelpoinen. Toisaalta oli paljon asioita, joita tässä tutkimuksessa ei ehditty tai pystytty ollenkaan käsittelemään. Työn vahvuutena oli monipuolinen yleiskuva aiheesta ja aineiston moniäänisyys on epäilemättä saanut tilaa, mikä on diskurssien tutkimuksessa hyvä asia (vrt. Suoninen 2021), mutta tulevaisuudessa vastaavassa työssä voisi olla hyvä syventyä pienempään aineistoon. Tällöin olisi mahdollista tarkemmin tutkia muun muassa juttujen genrejä ja kuvia, joiden osuutta ei tämän työn laajuuden vuoksi pystytty nyt ollenkaan käsittelemään. Monimediaisuuden yleistyessä myös multimodaalisuus olisi tärkeä ja ajankohtainen tutkimuskohde vastaavassa tutkimuksessa. Lisäksi mediatekstien sarjallisuutta, esimerkiksi taidelaitosten tiedotteiden mahdollisia jälkiä jutuissa olisi tärkeää tutkia tarkemmin. Tässä työssä kaikkia juttuja käsiteltiin samalla tavalla, genrestä ja sijainnista riippumatta, mutta tulevaisuudessa olisi hyvä analysoida tarkemmin myös juttutyyppejä ja diskurssien yhteyttä sekä toisaalta sitä, miten jutut sijoittuvat lehden hierarkiassa että toisaalta sitä, mihin kohtaan juttua ja sen osaa ilmaisut sijoittuvat. Omassa työssä ratkaisu aineiston määrästä perustui haluun etsiä Fairclough'n mallissa (1995, 2002) keskeistä sosiokulttuuristen ja diskursiivisten muutosten yhteyttä, ja tämä oli analyysin tulosten perusteella onnistunut ratkaisu, mutta toisenlainen lähtökohta olisi mahdollistanut vielä monipuolisemman syventymisen diskurssien eri puoliin.

Itselleni työn kiinnostavinta antia olivat edellä kuvattu hierarkkisuus yleisön ja taidelaitoksen välillä ja näkisin paitsi mielenkiintoisena, myös hyvin tarpeellisena selvittää lisää taidelaitosten edustajien käsityksiä yleisöstä ja yleisösuhteesta: liittykö tämä hierarkkisuus vain yleisötyön yleisöön vai kuvaavatko ne laajemmin käsityksiä taidelaitosten yleisöstä? Diskurssianalyttinen tutkimus laitosten kielenkäytöstä niin keskusteluissa, tiedotteissa, mainoksissa, mediassa kuin kaikessa laitoksen viestinnässä antaisi varmasti laitosten toiminnan kehittämisen kannalta hyödyllistä tietoa. Kuten jo aiemmin totesin, on hyvin vaikea saada yleisö viihtymään taidelaitoksessa, jos laitos hahmottaa yleisön jonkinlaisena mykkänä joukkona. Tähän liittyen olisi luonnollisesti melko välttämätöntä antaa myös yleisölle ääni

tutkimuksessa, sekä tieteellisissä että taidelaitosten omissa pienemmissä tutkimuksissa. Olisi tärkeää selvittää, miten yleisö kokee ja käsittää yleisötyön ja yleisönä olemisen, sekä ylipäätään taiteen ja taidelaitoksen. Muuten uhkana on, että taidelaitokset jähmettyvät perinteisiin toimintamalleihinsa ja että klassisen musiikin ammattilaisista tulee – aineiston ilmausta lainaten – ”museotyöntekijöitä, jotka yrittävät pitää huolta vanhasta” (3/19, 22).

Valitsin työn otsikoksi aineistosta otetun lainauksen ”hyvä yleisö on tervetullutta uudelleenkin”, koska se kuvaa hyvin aineistosta nousevaa, edellä kuvattua hierarkkista asetelmaa, jossa taidelaitos ylhäältä käsin määrittelee norminmukaisen osallistumisen taidelaitoksen toimintaan, johon yleisöä sitten yleisötyön kautta koulutetaan. Lainaus löytyy erään koululaisten konserttia käsittelevän jutun viimeisenä lauseena ja on sikäli merkittävässä paikassa. Tulevaisuuden toimittaja toivottavasti ei enää koe tarpeelliseksi diskursiivisesti määritellä yleisön jonkinlaiseen hyvyyteen perustuvaa oikeutta tulla konserttiin uudelleen tai ainakin kirjoittaa vastaavassa tilanteessa mieluummin: ”kaikki yleisö on aina tervetullutta”.

LÄHTEET

- Björnsen, E. (2011). *The limitations of audience development*. Bergen: Audiences Norway.
- Cantell, T. & Lindholm, A. (2011). Sosiologisia tulkintoja kulttuurin yleisöistä. Teoksessa A. Lindholm, J. Simovaara, T. Cantell & H. Mielonen, *Yleisötutkimus kulttuurialan opinnäytetyönä* (21–33). Helsinki: Humanistinen ammattikorkeakoulu.
- Eränen, M. (2017). *Oikea viritys : nykytanssin yleisösuhteen jäljillä*. Jyväskylän yliopisto. Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos. Pro gradu.
- Eskola, J. (2006). Kaksi tapaa kirjoittaa tutkimusta. *Kasvatus*, 37 (3), 292–300.
- European commission (2015). Study on Audience Development – how to place audiences at the centre of cultural organisations: call for tenders. Luxembourg: Publications Office of the European Union.
- European commission (2017). *Study on Audience Development – how to place audiences at the centre of cultural organisations: final report*. Luxembourg: Publications Office of the European Union.
- Fairclough, N. (1995). *Critical discourse analysis: the critical study of language*. London: Longman.
- Fairclough, N. (2002). *Miten media puhuu* (käänt. V. Blom & K. Hazard). Tampere: Vastapaino. Alkuperäisjulkaisu 1995.
- Fairclough, N. (2003). *Analysing discourse: textual analysis for social research*. London: Routledge.
- Fornäs, J. (1998). *Kulttuuriteoria: myöhäismodernin ulottuvuuksia* (käänt. M. Lehtonen, K. Hazard, V. Blom & J. Herkman). Tampere: Vastapaino. Alkuperäisjulkaisu 1995.

- Hadley, S. (2021). *Audience development and Cultural Policy*. Cham: Springer
- Hakala, M. (2021). *Yleisötyö suomalaisten sinfoniaorkestereiden toiminnan muotona*. Jyväskylän yliopisto. Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos. Maisterintutkielma.
- Hall, S. (1999). *Identiteetti* (käänt. M. Lehtonen & J. Herkman). Tampere: Vastapaino.
- Hayes, D. & Slater, A. (2002). 'Rethinking the missionary position' – the quest for sustainable audience development strategies. *Managing Leisure*, 7(1), 1–17.
- Hietanen, S. (2010). *Kasvatuksesta yhteistyöhön : Suomen Kansallisoopperan yleisötyöstä 1992–2008*. Helsinki: Loisto kulttuuripalvelut.
- Häyrynen, S. (2006). *Suomalaisen yhteiskunnan kulttuuripolitiikka*. Jyväskylä: Minerva.
- Jokinen, A. Laadullisen tutkimuksen näkökulmat. Teoksessa J. Vuori (toim.), *Laadullisen tutkimuksen verkkokäsikirja*. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoaarkisto. Haettu 20.6.2021 osoitteesta: <https://www.fsd.tuni.fi/fi/palvelut/menetelmaopetus/kvali/mitaon-laadullinen-tutkimus/laadullisen-tutkimuksen-nakokulmat/>
- Jokinen, A. & Juhila, K. (2016). Valtasuhteiden analysointi. Teoksessa A. Jokinen, K. Juhila & E. Suoninen, *Diskurssianalyysi : teorit, peruskäsitteet ja käyttö* (75–104). Tampere: Vastapaino
- Jokinen, A., Juhila, K. & Suoninen, E. (2016). Diskurssianalyysin kuvakulmat. Teoksessa A. Jokinen, K. Juhila & E. Suoninen, *Diskurssianalyysi : teorit, peruskäsitteet ja käyttö* (23–51). Tampere: Vastapaino
- Juhila, K. & Suoninen, E. (2016). Kymmenen kysymystä diskurssianalyysistä. Teoksessa A. Jokinen, K. Juhila & E. Suoninen, *Diskurssianalyysi : teorit, peruskäsitteet ja käyttö* (445–463). Tampere: Vastapaino
- Kaitavuori, K. (2016). Välittäjät nykytaidemaailmassa : tuotantoputkesta toimijaverkkoon. *Kulttuuripolitiikan tutkimuksen vuosikirja 2016*, 38–51

- Kaivosaari, A. (2017). *"Lempeä Lydia" - "voimakas Björger" : naisiihtäjien representoinnin muutokset Urheilulehden teksteissä vuosina 1905-2010*. Jyväskylän yliopisto. Studies in sports, physical education and health. Väitöskirja.
- Kalmus, V. (2015). Diskursusanalüüs. Tartu: Tartu ülikool. Haettu 20.6.2021 osoitteesta: <https://samm.ut.ee/diskursusanalyys>
- Kangas, A. & Pirnes, E. (2015). Kulttuuripoliittinen päätöksenteko, lainsäädäntö, hallinto ja rahoitus. Teoksessa I. Heiskanen, A. Kangas & R. Mitchell (toim.), *Taiteen ja kulttuurin kentät: perusrakenteet, hallinta ja lainsäädäntö* (23 – 104). Helsinki: Tietosanoma. 2. uud. Laitos
- Karatzias, K. 2016. *Audience development in Public Cultural Centers: A Qualitative Study in Helsingborg and Elsinore*. IMT School for Advanced Studies Lucca. Väitöskirja.
- Kawashima, N. (2000). *Beyond the division of attenders vs. non-attenders: a study into audience development in policy and practice*. Centre for Cultural Policy Studies, University of Warwick.
- Kawashima, N. (2006). Audience development and social inclusion in Britain: tensions, contradictions and paradoxes in policy and their implications for cultural management. *International Journal of Cultural Policy*, 12(1), 55–72.
- Kukkonen, A. (2017). *Opi kuuntelemaan klassista! Tapaustutkimus aikuisten kuuntelukasvatuksesta*. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. Musiikkikasvatuksen, jazzin ja kansanmusiikin osasto. Pro gradu.
- Kunelius, R. (2003). *Viestinnän vallassa: johdatus joukkoviestinnän kysymyksiin*. Helsinki: WSOY.
- Laenen, A. (2007). *Why Opera Education? Five case studies of views in a European context*. University of Leeds. School of Education. Väitöskirja.

- Lehtonen, J. (1998). Yhteisöt ja julkisuus : mainonnasta yhteiskunnalliseen keskusteluun. Teoksessa U. Kivikuru & R. Kunelius (toim.), *Viestinnän jäljillä : näkökulmia uuden ajan ilmiöön* (119–142). Helsinki: WSOY.
- Lämsä, A. (2004). Diskurssianalyysi empiirisen tutkimuksen lähtökohtana. Metodix. Haettu 20.6.2021 osoitteesta: <https://metodix.fi/2014/05/19/lamsa-diskurssianalyysi-empirisen-tutkimuksen-nakokulmasta/>
- Maelen, K. (2008). *Arts Centres as Audience Relationship Managers*. University of Warwick. Centre for Cultural Policy Studies, School of Theatre Studies. Väitöskirja.
- Maitland, H. (1997). *A guide to audience development*. London: Arts council of England.
- Malkavaara, M. (2011). ”Ooppera ei ole etäinen eikä elämälle vieras”: Suomen Kansallisoopperan yleisötyötä kuvaavat diskurssit suomalaisessa lehdistössä 1995–2009. Helsingin yliopisto. Filosofian, historian, kulttuurien ja taiteiden tutkimuksen laitos. Pro gradu.
- Mikkola, O. (2014). *Sotilaspolitiikka Kremlin Olympoksella : Venäjän sotilasreformin diskursiivinen rakentuminen venäläisessä sanomalehdistössä 2008-2012*. Scripta lingua Fennica edita. Turun yliopisto. Väitöskirja.
- Opetus- ja kulttuuriministeriö (2009). Kulttuuripolitiikan strategia 2020. Opetus- ja kulttuuriministeriön julkaisuja 2009:12. Helsinki: Opetus- ja kulttuuriministeriö.
- Opetus- ja kulttuuriministeriö (2020). Esittävän taiteen valtionosuusjärjestelmän uudistaminen. Opetus- ja kulttuuriministeriön julkaisuja 2020:16. Helsinki: Opetus- ja kulttuuriministeriö.
- Ovaska, A. (2008). *Musiikkikasvatus suomalaisissa sinfoniaorkestereissa*. Jyväskylän yliopisto. Musiikin laitos. Pro gradu.
- Pietikäinen S. (2000). Kriittinen diskurssintutkimus. Teoksessa K. Sajavaara & A. Piirainen-Marsh (toim.), *Kieli, diskurssi & yhteisö* (191 – 218). Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, soveltavan kielentutkimuksen keskus.

Pietikäinen, S. & Mäntynen, A. (2009). *Kurssi kohti diskurssia*. Tampere: Vastapaino.

Pääjoki, T. (2021). *Kristallikruunuja ja samettiverhoja: koulut ja taidetoimijat yhteistyössä Taidetestaajat-hankkeessa*. Taideyliopiston teatterikorkeakoulu.

Remes, L. 2004. Diskurssianalyysin kolme traditiota. Metodix. Haettu 20.6.2021 osoitteesta: <https://metodix.fi/2014/05/19/remes-diskurssianalyysin-kolme-traditiota/>

Remes, L. (2006). Diskurssianalyysin perusteet. Teoksessa J. Metsämuuronen (toim.), *Laadullisen tutkimuksen käsikirja* (288–374). Helsinki: International Methelp.

Rondo Classic (2021). Mediatiedot. Haettu 20.6.2021 osoitteesta: <https://rondolehti.fi/mediatiedot/>

Saarilampi, M. (2007). *Meediatiteilijasta mediataitajaksi : taiteilijan kulttuuriset tarinamallit musiikkialan erikoislehdessä*. Sibelius-Akatemia. Väitöskirja.

Sivonen, O. (2015). Yleisötyötä julkisesti tuetuissa taide- ja kulttuurilaitoksissa. Teoksessa H. Sorjonen & O. Sivonen, *Taide- ja kulttuurilaitosten yleisötyön muodot, laajuus ja tuloksellisuus* (25–67). Cuporen verkkojulkaisuja 27. Helsinki: Kulttuuripoliittisen tutkimuksen edistämissäitiö.

SMOL (2021). Mikä SMOL? Haettu 20.6.2021 osoitteesta: <https://smol.oaj.fi/mika-smol/>

Sorjonen, H. & Sivonen, O. (2015). *Taide- ja kulttuurilaitosten yleisötyön muodot, laajuus ja tuloksellisuus*. Cuporen verkkojulkaisuja 27. Helsinki: Kulttuuripoliittisen tutkimuksen edistämissäitiö.

Sorjonen, H. & Sivonen, O. (2015). Yhteenvedo ja loppupäätelmät. Teoksessa H. Sorjonen & O. Sivonen, *Taide- ja kulttuurilaitosten yleisötyön muodot, laajuus ja tuloksellisuus* (s. 94–99). Cuporen verkkojulkaisuja 27. Helsinki: Kulttuuripoliittisen tutkimuksen edistämissäitiö.

- Suoninen, E. (2016a). Kielenkäytön vaihtelevuuden analysoiminen. Teoksessa Teoksessa A. Jokinen, K. Juhila & E. Suoninen. *Diskurssianalyysi : teorit, peruskäsitteet ja käyttö* (53–75). Tampere: Vastapaino
- Suoninen, E. (2016b). Vuorovaikutuksen mikromaiseman analysoiminen. Teoksessa Teoksessa A. Jokinen, K. Juhila & E. Suoninen. *Diskurssianalyysi : teorit, peruskäsitteet ja käyttö* (313–336). Tampere: Vastapaino
- Suoninen, E. (2021). Diskurssianalyysi. Teoksessa J. Vuori (toim.), *Laadullisen tutkimuksen verkkokäsikirja*. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoaarkisto. Haettu 20.6.2021 osoitteesta: <https://www.fsd.tuni.fi/fi/palvelut/menetelmaopetus/kvali/teoreettis-metodologiset-viitekehykset/diskurssianalyysi/>
- Suonsyrjä, S. (2007). *In the Search of Audiences: Ideas and Practises of Audience Development in the Regional Dance Centers in Finland*. Sibelius-Akatemia. Arts management. Pro gradu.
- Timonen, H. (2013). *Mikä motivoi yleisötyöhön? Jyväskylä Sinfonian yleisötyötoiminta 1990-luvulta nykypäivään*. Jyväskylän yliopisto. Musiikin laitos. Pro gradu.
- Toivonen, T. (2014). *Pitkä matka lähelle: orkesterimuusikko yleisötyön tekijänä*. Sibelius-akatemia. Taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ
- Tomka, G. (2012). Do We Need Audiences at All? Analyzing Narratives about Audience. Teoksessa (toim.) *The cultural component of citizenship : an inventory of challenges* (164–180). Access to Culture Platform.
- Tuomi, J. & Sarajärvi, A. (2009). *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Jyväskylä: Tammi. 5. uudistettu painos.
- Vuori 2021a. Tutkimusetiikka ihmistieteissä. Teoksessa J. Vuori (toim.), *Laadullisen tutkimuksen verkkokäsikirja*. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoaarkisto. Haettu 20.6.2021 osoitteesta: <https://www.fsd.tuni.fi/fi/palvelut/menetelmaopetus/kvali/tutkimusetiikka/tutkimusetiikka-ihmistieteissa/>

Vuori 2021b. Johdatus laadulliseen tutkimukseen ja verkkokäsikirjaan. Teoksessa J. Vuori (toim.), *Laadullisen tutkimuksen verkkokäsikirja*. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoaarkisto. Haettu 20.6.2021 osoitteesta:

<https://www.fsd.tuni.fi/fi/palvelut/menetelmaopetus/kvali/mita-on-laadullinen-tutkimus/johdatus-laadulliseen-tutkimukseen-ja-verkkokasikirjaan/>

Wodak, R. & Meyer, M. (2016). Critical discourse studies: history, agenda, theory and methodology. Teoksessa Wodak, R. & Meyer, M. (toim.), *Methods of critical discourse studies* (1–22). London: Sage. 3. painos

Yrjö-Koskinen, T. (2000.) *Art organisations and their education programmes: responding to a need of change*. MOSAIC. Strasbourg: Council of Europe

LIITTEET

LIITE 1. Diskurssien esiintyminen juttutasolla

Diskurssit	Yhdistävät luokat	2010	2019	Yht.
		35 juttua	18 juttua	53 juttua
OMALEIMAINEN YLEISÖTYÖ	TOIMINTA/ yleisötyö	18 jutussa (51%)	8 jutussa (44%)	26 jutussa (46%)
Poikkeuksellisuus		18	8	26
VAKIINTUNUT YLEISÖTYÖ		21 jutussa (60%)	11 jutussa (61%)	32 jutussa (60%)
Ammattimaisuus		10	5	15
Kysyntä		7	2	9
Monipuolisuus		1	1	2
Nykyaikaisuus		2	4	6
Pakon edessä		3	5	8
Panostaminen		11	7	18
Osa viestintää		-	2	2
Vakiintuneisuus		3	2	2
MUUTTAVA YLEISÖTYÖ		11 jutussa (31%)	7 jutussa (39%)	19 jutussa (36%)
Uudistaminen		9	6	15
Tilapäisyys		6	2	8
VAIKUTTAVA YLEISÖTYÖ	22 jutussa (63%)	14 jutussa (78%)	36 jutussa (68%)	
Antoisuus	10	7	17	
Oppiminen	15	6	21	
Tuloksellisuus	1	2	3	
Tunteet	8	5	13	
Yhdistäminen	9	7	16	
IHANTEELLINEN YLEISÖTYÖ	18 jutussa (51%)	12 jutussa (67%)	30 jutussa (57%)	
Osallistuvuus	6	5	11	
Saavutettavuus	11	10	21	
Tasavertaisuus	6	4	10	
VÄLTTÄMÄTÄN YLEISÖ	TOIMIJA/ Yleisö	22 jutussa (63%)	14 jutussa (78%)	36 jutussa (68%)
Kohtaaminen		12	11	23
Laajentaminen		17	11	28
Nuoret		8	5	13
Vakiinnuttaminen		1	1	2
ARVOKAS TAIDE	TOIMIJA/ Taide	14 jutussa (40%)	9 jutussa (50%)	23 jutussa (43%)
Hyödyllinen taide		2	2	4
Taiteen rajat		9	9	18
Traditio		5	6	11
AKTIIVINEN TAIDELAITOS	TOIMIJA/ Taidelaitos	14 jutussa (40%)	6 jutussa (30%)	20 jutussa (38%)
Hyvä taidelaitos		14	6	20

Liite 2. Aineiston lähdetiedot

2010

<i>Ilmauksen lähdeviite</i>	<i>Journalistinen juttutyyppe*</i>	<i>Jutun aihe</i>
1/2010 s.6 Laatu pysyy säästötalkoissa	Artikkeli	Kaupunginorkestereiden taloudellinen tilanne
1/2010 s.8 Koko kansan oopperadiivat	Artikkeli	Divine-yhtye ja sen esikoislevy
1/2010 s.27 Tuuletusta Wienin museoon	Reportaasin kainalojuttu	Wienin Konzerthaus
1/2010 s.30 Luovien muusikoiden orkesteri	Artikkeli	Jyväskylä Sinfonia
1/2010 s.40 Uutta yleisöä klassiselle bordellista	Uutinen	Leipzigin nykymusiikkikeskuksen eroottisen musiikkikulttuurin festivaali
2/2010 s.39 Ulkomailta: sitaatit	Sitaatti toisesta lehdestä	James Levine ja Bostonin sinfoniaorkesteri
2/2010 s.75 Sivistyksen kydyssä	Kolumni	Kokemattomat kuulijat sinfoniaorkesterin konsertissa
3/2010 s.20 Piru esiin Sibeliuksesta	Henkilöhaastattelu	Sir Simon Rattle
4/2010 s.5 Leppostellen tulevaisuuteen	Pääkirjoitus	Taide ja hyvinvointi
5/2010 s.79 Nordea Jean Sibelius Orkesterin Tampereen konsertti kuunneltavissa netissä	Verkkolähetyksen ennakojuttu	Nordea Jean Sibelius Orkesterin konsertti
6/2010 s.10 Internet-yhteisön ooppera savonlinnaan	Uutinen	Savonlinnan oopperajuhlien uusi ooppera
6/2010 s.27 Oopperalle julkisuuden hole-in-one	Artikkelin kainalojuttu	Savonlinnan oopperajuhlien, Veikkauksen ja Golfliiton yhteistyö
6/2010 s.53 Rondo arvioi: musiikkia silmille	Kritiikki	Kansallisbaletin nykkykoreografian ilta
6/2010 s.66 RSO kolahti urheileviin nuoriin	Reportaasi	RSOn vierailu Mäkelänrinteen lukiossa
7/2010 s.51 Tee itse oopperaa netissä	Uutinen	Savonlinnan oopperajuhlien uusi ooppera

7/2010 s.52 Orkesterista elämys nro 1	Artikkeli	Orkesterien lastenkonsertit
7/2010 s.53 Ensimmäinen, muttei viimeinen kerta konsertissa	Artikkelin kinalojuttu	Jyväskylän viidesluokkalaisten vierailu Jyväskylän Sinfonian konsertissa
7/2010 s.54 Musiikkia muksuille New Yorkin Filharmonikoilta	Reportaasi	New Yorkin Filharmonikoiden konsertti lapsille
7/2010 s.56 Kohti Vantaan musiikkijuhlia	Tapahtuman ennakkojuttu	Vantaan musiikkijuhlat
8/2010 s.6 Espoon sinfoniaorkesteri?	Artikkeli	Tapiola Sinfonietta
8/2010 s.28 Tradition patinaa ja arkista työtä	Artikkeli	Wienin filharmonikot
8/2010 s.34 Musiikkia ystävien kesken	Artikkeli	Kotikonsertit
9/2010 s.5 Kansalliset jalkautajat	Pääkirjoitus	Kansalliset taidelaitokset
9/2010 s.15 Beckham ja bassoklarinetti	Kolumni	Jalkapallon ja musiikin yhteydet
9/2010 s.16 Vapaa tahto yhteisöopperaksi	Uutinen	Savonlinnan oopperajuhlien uusi (yhteisö)ooppera
9/2010 s.20 Ooppera hamuaa uutta yleisöä	Artikkeli	Kansallisoopperan tuleva näytöskausi
9/2010 s.30 Orkesterien eroja ei saa latistaa	Henkilöhaastattelu	Vladimir Jurowski
9/2010 s.46 Klasariklubi – klubiskenen hottia!	Reportaasi	Klasariklubi
9/2010 s.58 Pamfletti paikallaan	Kritiikki	Kulttuuripamfletti ”Saa koskea”
10/2010 s.38 Filharmonia astuu alas korkeuksistaan	Reportaasi	Pietarin Filharmonia
10/2010 s.62 7000 seiskaluokkalaista	Uutinen	Koululaisten vierailu Kansallisoopperassa

ilmaiseksi oopperaan		
10/2010 s.62 Kuopion kaupunginorkesteri alkoi musiikkikummiiksi	Uutinen	Kuopion kaupunginorkesterin kummilapsiprojekti
11/2010 s.34 Hanna Brotheruksen taide yhdistää	Reportaasi	Hanna Brotherus ja Tähän asti -produktio
11/2010 s.36 Musiikki eheyttää ja yhdistää	Artikkeli	Osallistava musiikkikasvatus
12/2010 s.26 Mediasakset	Sitaatti toisesta lehdestä	koululaisooppera

2019

<i>Ilmauksen lähdeviite</i>	<i>Journalistinen juttutyyppi*</i>	<i>Jutun aihe</i>
1/19 s. 33 Keskitasolla on tungosta fagotissakin	Artikkelin kainalojuttu	Fagotistit Suomen orkestereissa
1/19 s.66 Rouvali-ilmiö jatkuu Tampereella	Kevätkauden ennakkojuttu	Tampere Filharmonian kevätkaduen ohjelma
1/19 takakansi Tampere Filharmonian mainos	Mainos	Tampere Filharmonian kevätkaduen ohjelma
2/19 s.30 Musiikki kutsuu teatteria	Artikkeli	Musiikkiteatteriryhmä La Chambre aux echos
2/19 s.46 Hymistelyä jäävuoren huipulla	Kolumni	taidejohtaminen
3/19 s.7 Taide on taidetta myös sosiaalityössä	Pääkirjoitus	Taiteen soveltava käyttö
3/19 s.18 Koululaisooppera pohtii vakavia kysymyksiä	Teosesittely	Uusi koululaisooppera Eläinten planeetta
3/19 s.22 Mediasakset	Sitaatti toisesta lehdestä	klassisen musiikin yleisö
3/19 s.30 Taidetehtaan arkea ja juhlaa	Artikkeli	Pariisin ooppera
5/19 s.7 Ensemble jälkeinen aika	Pääkirjoitus	Suomen Kansallisoopperan laulajakunta

5/19 s.24 Musiikkia viulufetismin sijaan	Henkilöhaastattelu	Stefan Jackiw
5/19 s.38 La Scala avautuu uudelle yleisölle	Artikkeli	Milanon Teatro alla Scala
6/19 s.8 Tasa-arvo tulloon musiikkiin	Henkilöhaastattelu	Lawrence Brownlee
9/19 s.8 Musiikki ei ole pyhää - siihen saa koskea	Henkilöhaastattelu	Eero Lehtimäki
9/19, s.14 Orkesterit ulos kotipesästä	Artikkeli	Suomen orkestereiden yleisötyö
9/19, s.18 Orkesteri kuin jousikvartetti	Artikkeli	Keski-Pohjanmaan kamariorkesterin uusi johtaja
10/19 s.8 Hullunrohkeus vie vapaata muusikkoa	Henkilöhaastattelu	Kreetta-Julia Heikkilä
11/19 s.8 Herkkyydessä on voimaa	Henkilöhaastattelu	Aarne Pelkonen

* Juttutyyppejen nimet poimittu Sanomalehtien liiton julkaisusta "Pidä silmät auki – jutuntekijän opas" (2017)