

LIISAMAIJA HAUTSALO

LASTENOOPPERAA, KOULULAIISOOPPERAA JA LASTEN TEKEMÄÄ OOPPERAA: SUOMEN KANSALLISOOPPERAN LAPSILLE SUUNNATUN OHJELMISTON KULTTUURIPOLITIikka

Taiteen ja tasa-arvon suhdetta on Suomessa 2010-luvulla tutkittu useassa hankkeessa. Niistä mittavin oli vuosina 2015–2021 tehty *The Arts as Public Service: Strategic Steps Towards Equality (ArtsEqual)*, jossa taiteen ja taidekasvatuksen eriarvoistavia käytäntöjä tarkasteltiin laajasti eri taidemuotojen ja toimijaryhmien näkökulmista.¹ Omassa, edellä mainittuun välillisesti liittyvässä *Politics of Equality in Finnish Opera* -hankkeessani (2017–2022) tutkimuskohteenani ovat suomalainen ooppera ja tasa-arvo (ks. esim. Hautsalo 2018). Tässä artikkelissa tarkastelen sitä, millaisia tasa-arvopyrkimyksiä on nähtävissä Suomen Kansallisoopperan lapsille suunnatussa ohjelmistossa.

Lapsille suunnattu ooppera on oopperahistoriallisesti nuori oopperatyyppi, jonka ideologiset juuret ovat 1800-luvun kansallisuusaatteessa (Reiss 2004). Kansainvälisesti tunnetuin lapsille suunnattu ooppera, Engelbert Humperdinckin (1854–1921) *Hannu ja Kerttu (Hänsel und Gretel)* (1893) ponnistaa tästä ideologiasta. Suomessa Lapsille suunnattua oopperaa alettiin säveltää suunnitelmallisesti 1990-luvulla, vaikka muutamia yksittäisiä lastenoopperoita oli tehty jo 1940-luvulla (ks. esim. Jalkanen 1992; Hako 2002). Toisen maailmansodan jälkeen ensimmäinen Kansallisoopperassa lapsille sävelletty ooppera oli Ilkka Kuusiston *Muumiooppera*, joka perustui Tove Janssonin (1914–2001) romaaniin *Vaarallinen juhannus* (1954) ja joka sai kantaesityksensä vuonna 1974. Oopperan säveltämisen motivaationa oli Kuusiston (2011, 148) mukaan ”yleisökasvatus”. Toisin sanoen Kuusisto toivoi lapsille suunnatun oopperan kasvattavan oopperalle uutta yleisöä – olihan 1960-luvun loppuvuosina nähty Kansallisoopperan historian alhaisimmat katsojaluvut (Lampila 1997).

Oopperaa ei perinteisesti pidetä tasa-arvoisena tai demokraattisena taidemuotona, vaan päinvastoin länsimaisen taiteen elitistisimpänä muotona. Siitä huolimatta myös oopperaan on liittynyt tasa-arvoistamispyrkimyksiä. Esimerkiksi Savonlinnan Oopperajuhlien alkuaikoina järjestettiin oopperaesitysten ohkeen nk. kansankonsertteja, jotka

1. *ArtsEqual*-hankkeen rahoitti Suomen Akatemian strateginen neuvosto ja sitä johti professori Heidi Westerlund Taideyliopiston Sibelius-Akatemiasta. *ArtsEqual* on suurin taiteiden ja taidekasvatuksen tutkimushanke Suomen historiassa. (Ks. Taideyliopisto 2021.)

sisälsivät alkusoittoja ja aarioita tunnetuista teoksista ja joissa lippujen hinnat olivat normaalia alemmat (ks. esim. Hautsalo 2011). Uuden yleisön löytämisestä on Kansallisoopperassakin keskusteltu läpi vuosikymmenten, mutta voimakkaimmin tätä keskustelua käytiin 1970-luvulla (ks. Lampila 1997; Koivisto 2011). Tähän aikakauteen liittyi myös Kuusiston ajatus lapsiin liittyvästä yleisökasvatuksesta, mikä kuitenkin varsinaisesti realisoitui vasta 1990-luvulla.

Kuten kulttuurintutkijat Hilppa Sorjonen ja Outi Sivonen (2015) raportissaan osoittavat, yleisökasvatusta eli yleisötyötä on parin viime vuosikymmen aikana tehty runsaasti suomalaisissa kulttuurilaitoksissa. Tässä artikkelissa tarkastelen ainoastaan Kansallisoopperan lapsille suunnattua, oopperaan liittyvää yleisötyötä,² joka aloitettiin yleisökasvatus-nimellä vuonna 1992. Vuonna 1996 aiemmin projektipohjaisesta toiminnasta tuli osa Kansallisoopperan organisaatiota ja vuonna 2006 yleisötyöstä tuli yksi Kansallisoopperan virallisista osastoista (Hietanen 2010, 8.)

Kansallisoopperan yleisötyötä kartoittaneen Sirpa Hietasen (2010, 5–6) mukaan viime vuosikymmeninä käsitys taiteen tehtävästä muuttuneessa yhteiskunnassa ilmenee myös alan terminologian muutoksessa. Kansallisoopperankin yleisökoulutusosaston nimi on vaihtunut vuosikymmenten kuluessa useaan kertaan. Aluksi käytettiin päällekkäin termejä yleisökasvatus- ja yleisökoulutus, ja vuosina 1998–2008 osasto toimi nimellä Oop!. Sittemmin nimi muuttui yleisöyhteistyöksi ja lyheni vielä yleisötyöksi (S. 8.) Kansallisoopperan lastenoopperatoimintaan keskittyvän osaston nimen uudelleenmuotoilu yleisökasvatuksesta tai -koulutuksesta yleisötyöksi viittaa oopperatalon muuttuneeseen yleisösuhteeseen, joka puolestaan ainakin implisiittisesti kertoo muutoksista talon lapsille suunnatun ohjelmiston tekemisen tavoissa.

Tarkastelen tässä artikkelissa Kansallisoopperan tuottamaa, suomalaista, lapsille suunnattua oopperaa keskeisinä käsitteinäni *tasa-arvo*, *kulttuurin demokratisointi*, *saavutettavuus* ja *osallistaminen*. Tasa-arvo on tutkimustani ohjaava kattokäsite, jolla en kuitenkaan viittaa esimerkiksi sukupuolten väliseen tasa-arvoon, vaan rajaan sen koskemaan lasten asemaa taiteen vastaanottajina ja tekijöinä oopperassa (ks. esim. *ArtsEqual* 2021). *Kulttuurin demokratisoinnin* käsite on peräisin 1960–70-lukujen kulttuuripolitiikasta, ja se merkitsee kulttuuritoimintojen hajauttamista ja taidepalvelujen viemistä niiden ulottuville, joita tarjonta ei muuten tavoita (ks. Kangas 1988; Evrard 1997; Kaitavuori 2015, 2018; Kangas & Pirnes 2015; Virolainen 2015, 2016; Karttunen 2016; Hadley & Belfiore 2018). Tässä artikkelissa ymmärrän Kansallisoopperan lapsille suunnatun oopperaohjelmiston kulttuurin demokratisointina, jonka tavoitteena on se, että mahdollisimman moni lapsi ja nuori voi olla mukana oopperataiteessa katsojana tai osallistua sen tekemiseen.

Lisäksi käytän kahta muuta käsitettä, *saavutettavuutta* (engl. *accessibility*)³ ja *osallistamista* (engl. *participation*), jotka liittyvät kulttuurin demokratisointiin ja joilla tässä artikkelissa viitataan lapsille suunnatun oopperan erilaisiin tasa-arvoistamisen tapoihin. Kuten

2. Kansallisoopperan yleisötyö ei rajoitu ainoastaan lapsiin, jotka ovat kuitenkin sen ensisijainen kohderyhmä, ja yleisötyötä tehdään myös vanhusten parissa sekä tanssin avulla (ks. Hietanen, 2010). Joitakin hankkeita on esimerkiksi tehty vammaisryhmien kanssa. Vuonna 2011 tehtiin useiden eri tahojen kanssa yhteistyössä *Mustien siipien lintu* -niminen *Carmen*-mukaelma, jossa oli mukana vammaisia esiintyjä ja joiden ideoita sekä improvisaatioita käytettiin libreton pohjana.

3. Englanninkielisessä kirjallisuudessa on käytetty käsitteitä *socially engaged art* ja *participatory art* (ks. esim. Helguera 2011; Claire 2012).

kulttuurin demokratisointi, myös saavutettavuuden käsite haettu kulttuuripolitiikasta, ja se tarkoittaa ”sellaista julkisen vallan väliintuloa, joka korjaa eriarvoisuutta kansalaisten mahdollisuuksissa osallistua kulttuuritoimintaan (Karttunen 2016, 152). Usein sillä viitataan alueelliseen saavutettavuuteen (Karttunen 2016). Tässä artikkelissa käytän saavutettavuuden käsitettä viittaamaan sellaiseen toimintaan, jonka avulla Kansallisooppera on joko vienyt lapsille suunnattua oopperaohjelmistoa oopperatalon ulkopuolelle sinne, missä lapset ja nuoret ovat tai vastaavasti tuonut heidät katsomaan heille erityisesti suunnattuja teoksia. Osallistamisella taas viitataan tapaan, jolla lapsille suunnattu ohjelmisto osallistaa lapsia ja nuoria eli ottaa heidät mukaan oopperan tekemiseen. Osallistamista tarkastelen suhteessa yhteisötaidetta tutkineen Pablo Helgueran (2011) esittelemään neljään taiteeseen osallistamisen asteeseen, jotka ovat *nimellinen* (engl. *nominal*), *ohjattu* (engl. *directed*), *luova* (engl. *creative*) ja *yhteistoiminnallinen* (engl. *collaborative*). Vaikka artikkelini hakee välineitä kulttuuripolitiikasta ja sen alueelle kuluvasta osallistavan taiteen tutkimuksesta (Kangas 1988; Evrard 1997; Kaitavuori 2015, 2018; Kangas & Pirnes 2015; Virolainen 2015, 2016; Karttunen 2016; Hadley & Belfiore 2018; Hovi-Assad 2019), kokonaisuudessaan se edustaa musiikkitieteen alueeseen kuuluvaa, luonteeltaan monitieteistä oopperatutkimusta (ks. esim. Levin 2007; Johnsson 2007; Till 2012; Novak 2017). Artikkelini noudattaa oopperatutkija Nicholas Tillin (2012, 2) ohjetta, jonka mukaan ”tutkiaksemme oopperaa meidän on tutkittava muuta kuin oopperoita”.

Pohdin artikkelissani, miten Suomen Kansallisoopperan lapsille suunnattu oopperaohjelmisto toteuttaa tasa-arvoon pyrkivää kulttuurin demokratisoinnin periaatetta saavutettavuutensa ja osallistavuutensa näkökulmista. Jaan artikkelissani Kansallisoopperan lapsille suunnatun oopperatuotannon pääasiassa talon omien teosmäärittelyjen perusteella kolmeen teostyyppiin, *lastenoopperoihin*, *koululaisoopperoihin* ja *lasten tekemiin oopperoihin*.⁴ Kysyn edellä mainittuihin teoretisointeihin ja käsitteisiin nojaten,

millaista kulttuurin demokratisointiin perustuvaa saavutettavuutta ja osallistavuutta Kansallisoopperan lapsille suunnatun oopperaohjelmiston kolmen tyyppin teokset edustavat.

Väitän artikkelissani, että Kansallisoopperan lapsille suunnatun oopperaohjelmiston tasa-arvoistamiseen liittyvät pyrkimykset nousevat ideologisesti 1970-luvun kulttuurin demokratisoinnin periaatteesta ja realisoituvat saavutettavuutta ja osallistamista edistävissä yleisötyöissä.

Rajaan tarkasteluni Kansallisoopperaan, koska se on ainoa lastenohjelmistoa säännöllisesti tuottava ja yleisötyötä suunnitelmallisesti harjoittava instituutio Suomessa.⁵ En tarkastele myöskään Kansallisoopperan lapsille suunnattua tanssitaidetta. Aineistoni jakautuu kolmeen osaan: 1) kokoamaani ja jatkuvasti päivittämäni suomalaisen oopperan

4. Vielä yleisökoulutusosaston alkuaikoina teosten määrittely ja nimeäminen vaihtelivat jonkin verran riippuen esimerkiksi säveltäjästä tai tyylistä. Käytössä on näin ollen ollut kirjava määrä määritelmää, kuten lastenmusikaali, yhteisöooppera ja musiikkinäytelmä.

5. Suomessa sävelletään runsaasti lapsille suunnattua oopperaa myös Kansallisoopperan ulkopuolella, mutta sen tarkastelu on toisen tutkimuksen aihe. 2000-luvulla lapsille suunnattua suomalaista oopperaa on tehty esimerkiksi musiikkiopistoissa, festivaaleilla, teattereissa ja kouluissa. Jotkut oopperaseurueet, kuten turkulainen Oopperakamari, helsinkiläiset Taite ja Suomalainen kamariooppera sekä Tampereen Kamariooppera ovat tilanneet ja esittäneet lastenohjelmistoa.

teostiedostoon,⁶ 2) Kansallisoopperan *Encore*-esitystietokantaan ja 3) Kansallisoopperan vuosikertomuksiin. Merkittävä lähteeni on Kansallisoopperan Sirpa Hietaselta tilaama, yleistyötä käsittelevä historiikki, *Kasvatuksesta yhteistyöhön. Suomen Kansallisoopperan yleisötyöstä 1992–2008*.

Lapsille suunnattua oopperaa on tutkittu erittäin vähän niin Suomessa kuin kansainvälisesti. Sen tuottamista on kuitenkin tarkasteltu esimerkiksi vuonna 2004 ilmestyneessä, Isolde Schmid-Reiterin toimittamassa, pääasiassa saksankielisiä artikkeleita sisältävässä antologiassa *Kinderoper: Ästhetische Herausforderung und Pädagogische Verpflichtung*. Lastenoopperan historiaa käsittelevien lukujen lisäksi teoksessa esitellään joidenkin eurooppalaisten oopperatalojen lastenoopperatoimintaa. Suomen Kansallisooppera ei kuitenkaan ole mukana tässä esittelyssä. Suomessa lapsille suunnattua oopperaa on varsinaisesti tarkasteltu vain muutamassa *pro gradu* -tutkielmassa. Olen ottanut mukaan artikkeliini poikkeuksellisen paljon lastenoopperaa ja oopperan demokratisointia taustoittavaa historiatietoa, joka tukee argumenttiani vain välillisesti. Olen tehnyt tämän tietoisesti siksi, artikkelissa esittelemäni tieto on uutta sekä kulttuuripolitiikan että oopperatutkimuksen näkökulmista. Artikkelini tavoitteena onkin tehdä näkyväksi osa aiemmin kokonaisuutena artikuloimattomaksi jääneestä, tärkeästä suomalaisen oopperan alueesta, lapsille suunnatusta oopperasta, sekä viitoittaa tietä alan tutkimukselle.

Artikkeli rakentuu seuraavasti: Ensin tarkastelen tapaa, jolla lastenoopperaa on Suomessa määritelty ja kuinka Suomen Kansallisooppera itse on määritellyt lapsille suunnatun ohjelmistonsa. Sen jälkeen esittelen lapsille suunnatun oopperan historiaa Euroopassa ja Suomessa, ja seuraava luku käsittelee yleisötyön kansainvälistä taustaa ja yleistyötä Kansallisoopperassa. Artikkelin teoreettinen osuus sisältyy lukuun Kulttuurin demokratisointi ja saavutettavuus Kansallisoopperassa ja maakuntaoopperoissa. Toiseksi viimeinen luku käsittelee sekä osallistamisen käsitettä ja sen soveltamista Kansallisoopperan lapsille suunnatussa oopperaohjelmistossa että Helguerán (2011) osallistavia käytäntöjä. Viimeinen luku ennen päätelmiä on analyysiluku, jossa tarkastelen Kansallisoopperan kolmen lapsille suunnatun oopperatyyppiä saavutettavuuden ja osallistavuuden valossa.

Lastenooppera käsitteenä ja Kansallisoopperan lapsille suunnattujen oopperoiden määrittely

Musiikintutkija-säveltäjä Pekka Jalkanen (1992, 1993) on jakanut suomalaisen lastenmusiikin kolmeen pääsuuntaukseen: 1800–1900-lukujen vaihteen vanhanaikaisiin lauluihin, 1960-luvun folkloristiseen suuntaukseen ja modernistiseen suuntaukseen. Jalkasen (1992, 1993) mukaan musiikkisadut, musikaalit ja lastenoopperat ovat olleet osa viimeksi mainittua suuntausta. Vaikka jää epäselväksi, mitä Jalkanen tarkkaan ottaen tarkoittaa modernisillä, kirjoittaja ilmeisesti yhdistää se sodanjälkeiseen modernismiksi kutsuttuun esteettiseen virtaukseen, joka vaikutti voimakkaasti myös musiikkiin (ks. esim. Heiniö 1995).

Aineistossani lapsille tarkoitettua oopperaa kutsutaan *lastenoopperaksi*, ja käsite on

6. Excel-muodossa tällä hetkellä oleva oopperatietokanta sisältää – niiltä osin kuin tietoja on ollut saatavissa – löytämiäni suomalaisten tai Suomessa sävellettyjen oopperoiden säveltäjän, kantaesitysvuoden, nimen, alaotsikon, alagenren, tekijän, teeman tai aiheen, kielen, libretistin, libretton pohjateoksen, osallistavuuden, tilaajan, ohjaajan, tuottajan, yhteistyökumppanit, esityspaikan ja -ajan, esittäjät, kaupalliset taltiointit sekä rahoittajat.

liitetty lähes kaikkeen lapsiin jollain tavoin liittyvään oopperaan. Sen sijaan termi *lapsiooppera* esiintyy lähes sata lastenoopperaa sisältävässä aineistossani vain kerran. Musiikin-tutkija-säveltäjä Jalkasen oma *Tirlittan*-ooppera (1987) on hänen itsensä antaman otsikon mukaan *kaksinäytöksinen lapsiooppera*. Termiä lapsiooppera on kuitenkin hyödynnetty jonkin verran lehtikirjoittelussa, mutta esimerkiksi säveltäjät Jalkasta lukuun ottamatta eivät ole sitä käyttäneet.⁷

Lastenooppera on käsitteenä monitulkintainen, sillä se voi tarkoittaa 1) varta vasten lapsille sävellettyä oopperaa, 2) teoksia, joita lapset esittävät joko keskenään tai yhdessä aikuisten kanssa tai 3) teoksia, joissa lapset ovat mukana luovan prosessin eri vaiheissa, myös säveltäjinä. Tästä monitulkintaisuudesta johtuen käytän artikkelissani lastenooppera-käsitteen sijaan yleisilmaisua *lapsille suunnattu ooppera*, jota hyödynnän yläkäsitteenä myös Kansallisoopperan ohjelmiston tarkastelussa.

Kuten jo aiemmin totesin, Kansallisoopperan lapsille suunnatussa ohjelmistosta erottuu kolme erilaista oopperatyyppiä. On tärkeää huomata, että tässä ohjelmistossa *lastenoopperalla* on oma, suppea erityismerkityksensä: sillä tarkoitetaan ammattilaisten tekemiä ja lapsiyleisölle (4–8-vuotiaille) suunnattuja lyhyitä klassikko-oopperoiden muokkauksia tai yksinkertaisia tarinoita, joihin on yhdistetty tunnettuja oopperakatkelmia. Näiden oopperoiden esittämiseen lapset eivät siis osallistu. Kaksi muuta oopperatyyppiä Kansallisoopperan lapsille suunnatussa ohjelmistossa ovat *koululaisooppera* ja *lasten tekemät oopperat*.

Koululaisoopperat ovat Kansallisoopperan suosituin yleisötyömuoto. Ne ovat ammattilaisten tekemiä uusia teoksia, joiden toteuttamisessa on mukana koululaisia tai opiskelijoita eri kouluista ja luokka-asteilta ja joita esitetään useimmiten koulukontekstissa. Kolmannen oopperatyyppin teokset eli oopperat, joissa lapset ovat tekijöinä, on alaotsikoitu kirjavasti. Niitä kuitenkin yhdistää se, että lapset tai nuoret itse ovat olleet mukana luovassa prosessissa: esimerkiksi kirjoittamassa librettoa tai säveltämässä musiikkia ammattilaisten opastuksella.

Hietanen (2010) on kerännyt historiikkinsa lopun liitteeseen Kansallisoopperan yleisötyössä tehdyt tuotannot toiminnan alusta vuoteen 2008. Liitteestä käy ilmi, että tuotantoja on ollut monenlaisia ja että toimintamuotona yleisötyö ja siinä käytettävät teostyyppit alkavat vakiintua vasta 2000-luvun alussa. Tämä tarkoittaa, että vielä yleisötyön alkuaikoina Kansallisoopperassa tehtiin sekä yleisökasvatuksen filosofiaan nojaavia että sen ulkopuolisia, muodoltaan ja tavoitteiltaan perinteisiä oopperoita, jotka eroavat aikuisten ohjelmistosta ainoastaan sisällöltään. Viimeksi mainitut ovat näin ollen ammattilaisen uusia ja valmiita teoksia, joihin lapset eivät osallistu tekijöinä vaan ainoastaan katsojina. Lastenoopperoista ne eroavat siinä, että lastenoopperat eivät ole itsenäisiä, vaan sovituksia olemassa olevista teoksista. Kuusiston *Muumioopperan* ja *Kiljusten Kalevalan* (1999) lisäksi esimerkiksi Jukka Linkolan *Robin Hood* (2011) edustaa tätä tyyppiä. Nämä oopperat ovat kuitenkin vain pieni vähemmistö Kansallisoopperan lapsille suunnatun oopperan kokonaisuudessa, ja *Robin Hoodin* jälkeen niitä ei ole esitetty lainkaan.

7. *Pro gradu* -tutkimuksessaan *Taikasointin ja hölmö kuningas: Oopperan konventiot suomalaisissa lapsille suunnatuissa näyttämöteoksissa, esimerkkeinä Ihmepeika A ja Dumma Kungen* Anna Suomela (2019) pitää käsitettä lapsiooppera yhtä yleisesti käytettynä kuin lastenooppera. Aineistoni ei tue lainkaan tätä käsitystä.

Lapsille suunnatun oopperan historiallista taustaa Euroopassa ja Suomessa

Erityisesti lapsille suunnattua oopperaa alettiin säveltää ensin Saksassa 1800-luvun loppupuolella, ja siihen viitataan edelleen saksankielisellä termillä *Märchenoper*, joka merkitsee yksinkertaisesti satuoopperaa.⁸ *Märchenoperia* esitettiin ja esitetään edelleen ennen kaikkea jouluna saksankielisellä alueella. Kuten termi *Märchenoper* indikoi, lapsille suunnatun oopperan aiheet on haettu saduista, ja esimerkiksi H. C. Andersenin (1805–75) ja Grimmin veljesten⁹ sadut ovat olleet suosittuja. Grimmin sadulle perustuu myös tunnetuin *Märchenoper*, Humperdinckin alussa mainittu *Hannu ja Kerttu*. Satuelementit ovat *Märchenoperin* keskeinen osa – samoin kuin ne olivat keskeinen osa varhaista saksalaista lastenkirjallisuutta ja -teatteria (Reiss 2004). Saksalaisen oopperatutkijan, Gunter Reissin (2004, 29) mukaan lastenoopperaa satuelementtien ohella leimasivat uskonnollisuus ja isänmaallisuus. Nämä elementit sisältyvät myös *Hannuun ja Kerttuun*.¹⁰

Lastenkirjallisuus ja -teatteri, samoin kuin *Märchenoper* oli suunnattu erittäin suppealle, pääasiassa porvariluokan lapsista koostuvalle katsojakunnalle. Lisäksi tämän tyyppinen lastentaide kuvasi sellaista lasten maailmaa, jota ei ollut olemassa. Kuten Reiss (2004, 29–30) toteaa, porvarillisen lapsenelämän (saks. *bürgerlichen Kinderlebens*) tunnus vuonna 1900 olivat ”merimiesasuihin tai pyhävaatteisiin puettut kirkassilmäiset lapset”, joiden elämässä ”sunnuntainen harmonia (*Sonntägliche Harmonie*) vallitsi kaikkina päivinä.” Tämä porvarillinen lastenkulttuuri ei kuitenkaan koskettanut kuin murto-osaa kaikista lapsista, ja kuten Reiss (2004, 36) toteaa, lastennäytelmien *Märchen*-kuvaston sisältyvä lapsuuden idealisointi ei vastannut sitä sosiaalista todellisuutta, jossa suurin osa lapsista eli.¹¹

Samoin kuin saksalaisen, myös suomalaisen lapsille suunnatun kirjallisuuden ja teatterin ideologiset juuret ovat 1800-luvun kansallisaatteessa (ks. esim. Mustonen 2010). Kun lapsille suunnattu ammattimainen teatteritoiminta 1800-luvun loppupuolella Suomessa alkoi, sillä oli kasvatuksellinen ja sivistyksellinen tehtävä, joka kytkeytyi kiinteästi kansallisaatteen suomalaisen sovelluksen, fennomanian levittämiseen. Sama tehtävä luonnollisesti oli myös suomenkielisellä, aikuisille suunnatulla teatteritoiminnalla, joka sai alkunsa 1870-luvulla Suomalaisessa Teatterissa (nyk. Suomen Kansallisteatteri) (ks. esim. Suutela 2005, 2006). Suomalaisen lastenkulttuurin keskeinen hahmo oli varhaisista fennomaniaa edustanut Zacharias Topelius (1818–1898), jonka vaikutus sekä suoma-

8. Oopperan klassisromanttiseen perusrepertuaariin ei vielä sisälly varsinaista lastenoopperaa. Silti esimerkiksi W.A. Mozartin (1756–91) *Taikahuilua* (1791) on pidetty lapsille sopivana sen satuelementtien vuoksi. Satuaiheiset oopperat itsessään ovat olleet eurooppalaisessa repertuaarissa yleisiä erityisesti romantiikassa, mutta ne on kuitenkin suunnattu aikuisyleisölle. Tyypillisiä esimerkkejä satuaiheesta aikuisille ovat esimerkiksi Gioachino Rossinin (1792–1868) Tuhkimo-mukaelma *La Cenerentola* (1817) tai Antonín Dvořákin (1841–1904) merenneitotarina *Rusalka* (1901).

9. Jacob 1875–1863; Wilhelm 1786–1859.

10. Ensin mainittua edustaa luonnollisesti noita piparkakkutaloiineen ja jälkimmäinen tulee puolestaan esiin esimerkiksi lasten iltarukouksessa (Näytös II, 2. kohtaus) ja sitä seuraavassa *Traumantomime* (Unipantomiimi) -jaksossa (Näytös II, 3. kohtaus), jossa enkelit suojelevat lasten unta.

11. *Märchen*-kuvasto ei ole vierasta Suomessakaan. Se elää esimerkiksi Elsa Beskowin (1874–1953) lastenkirjojen kuvituksissa, varsinkin joulun aikaa kuvaavissa piirroksissa (ks. esim. Beskow 2013). Zacharias Topeliuksen (1818–1898) *Sagor*-satukokoelman kuvitus vuodelta 1847 viittaa niin ikään *Märchen*-kuvastoon. Kuvituksen on tehnyt Topeliuksen vaimo Emilie Topelius (1821–85). Kyseessä on ensimmäinen kokonaan suomalainen kuvitettu lastenkirja. (Ks. Peedu 1985.)

laiseen lastenkirjallisuuteen että teatteriin on ollut merkittävä.¹² Topeliuksen kouluille suunnattujen, kasvattavien lastennäytelmien esittämisestä tuli perinne, joka ulottui 1960-luvulle saakka (Mustonen 2010).¹³ Topeliuksen tuotannon keskeisimmät ideologiat ovat isänmaallisuus ja kristillisuus, ja niitä piti myös suomalaisen lastenkirjallisuuden ja -teatterin levittää (ks. Mustonen 2010). Ensimmäinen Topeliuksen satuun perustuva, lapsille suunnattu ooppera oli Kaj Chydeniuksen vuonna 1991 Tukholmassa kantaesitetty *Räätäli, joka ompeli yhteen Suomen ja Ruotsin*, jossa yhtäältä viitataan Suomen ja Ruotsin väliseen ikiaikaiseen yhteyteen ja toisaalta korostetaan niin kristillisiä hyveitä kuin ahkeruutta, kunniallisuutta ja uskollisuutta. Aikuisten oopperoita Topeliuksen teksteihin on sävelletty ainakin viisi.¹⁴

Kuten alussa totesin, ensimmäiset erityisesti lapsille sävelletyt suomalaiset oopperat kirjoitettiin 1940-luvulla (ks. esim. Hako 2002; Häyrynen 2011). Säveltäjä Väinö Haapalainen (1893–1945) teki 1940-luvun alussa lastenoopperan *Kalastajaprinsessa*, mutta sen käsikirjoitus tuhoutui sodassa. Viipurin musiikkiopiston rehtori, säveltäjä Felix Krohn (1898–1963) kirjoitti niin ikään lastenoopperan *Uskollinen sisar*, mutta siitäkään ei ole säilynyt juuri mitään tietoja. (Hako 2002, 147.) Suomalaisessa Oopperassa (nyk. Suomen Kansallisooppera) ensimmäinen tunnettu lapsille suunnattu ooppera *Mikki Hiiri ja taikapeili*, ”musiikkiteatteriesitys lapsille”, nähtiin vuonna 1936. Vuonna 1926 ensimmäisen kerran elokuvissa esiintyneen Mikki Hiiri -hahmon seikkailuun perustuneen esityksen oli sovittanut saksalaissyntyinen oopperakuoronjohtaja Hans Aufrichtig (1869–1951), ja libretton olivat tehneet oopperalaulajat Jaakko Sola (1913–40) ja Lauri Kyöstiä (1894–1984). (Häyrynen 2011; ks. myös Encore.)

Lasten kabareen ja jo mainitun *Muumioopperan* lisääminen Kansallisoopperan ohjelmistoon 1970-luvulla merkitsi uudenlaisen ajattelun alkua, sillä lapset pyrittiin ottamaan paremmin huomioon ohjelmistosuunnittelussa. Vuonna 1973 esitetty *Lasten kabaree* oli näyttämöteos, jota varten tilattiin 16 uutta lastenlaulua klassisilta säveltäjiltä. Seuraavana vuonna kantaesitetty, Kansallisoopperan ensimmäinen varsinainen lapsille suunnattu ooppera, *Muumiooppera*, jäi yksittäistapaukseksi. Näistä tuotannoista voi kuitenkin päätellä, että Kansallisoopperakin halusi kehittää ohjelmistoaan tasa-arvoisempaan, lapset huomioivaan suuntaan, mikä kuitenkin tapahtui vasta 1990-luvulla. Vielä 1980–90-luvuilla lastenoopperoita kirjoitettiin koko Suomenkin mittakaavassa harvakseltaan, ja niistä suurin osa tehtiin kouluissa ja musiikkioppilaitoksissa Turun seudulla. Kansallisooppera ei tuottanut yhtään lapsille suunnattua oopperaa 1980-luvulla.

12. Topelius kirjoitti myös kaksi oopperalibrettoa, Fredrik Paciuksen (1809–91) *Kaarle-kuninkaan metsästyksen* (1852) ja *Kyproon prinsessaan* (1860), mutta ooppera ylipäänsä oli tuolloin vasta rantaumassa Suomeen, joten lastenoopperatoimintaakaan ei vielä ollut.

13. Suomalaiseen kontekstiin osittain liittyvä varhainen satuaihe löytyy Bernhard Henrik Crussellin (1775–1838) oopperasta *Pikku orjatar* (*Den lilla slavinnan*, 1824), joka sai kantaesityksensä Tukholmassa 1824 ja joka perustuu *Tuhannen ja yhden yön satuihin*. Tätä oopperaa esitettiin myös Helsingissä 1830-luvulla. (ks. Hako 2002).

14. Muita Topeliuksen satuihin perustuvia suomalaisia oopperoita ovat Tuulikki Kankaanpään *Prinsessa Ruusunen* (1991), Marko Aution *Adalminan helmi* (2005) ja Ilkka Kuusiston *Kohti kotia* (2009; perustuu *Koivu ja tähti* -satuun). Kaksi ensimmäistä on suunnattu lapsille ja viimeksi mainittu aikuisille.

Yleisötyön kansainvälinen tausta ja yleistyö Kansallisoopperassa

Uudenaikaisen yleisötyön alkaessa 1990-luvulla Kansallisooppera oli yksi työmuodon pioneereista Suomessa.¹⁵ Kuten muidenkin suomalaisten toimijoiden, myös sen yleisötyön mallit on haettu Iso-Britanniasta, jossa niin yhteisömusiikilla kuin yhteisöoopperalla on pitkät perinteet (ks. esim. Finnegan 1989, 71–77; Wiegold & Kenyon 2015).¹⁶ Iso-Britanniassa ensimmäinen yritys oopperan yleisöpohjan laajentamiseksi tehtiin 1940-luvun lopulla. *Arts Council of Great Britain* aloitti vuonna 1949 *Opera for all* -hankkeen, jonka tarkoituksena oli viedä pienimuotoisia oopperaesityksiä joka puolelle Britanniaa ja jonka kohdeyleisönä oli aikuisväestö. Vuonna 1974 perustettiin Skotlannin oopperaan Iso-Britannian ensimmäinen yleisöyhteistyöosasto, *Education Department*. (Finnegan 1989; Wiegold & Kenyon 2015; ks. myös Hietanen 2010.)¹⁷

Hietanen (2010, 4) määrittelee yleisötyön “taideorganisaation perinteisiä toimintamuotoja täydentäväksi taiteelliseksi toiminnaksi, jota tehdään erilaisten yleisöryhmien kanssa muuttuvan yhteiskunnan vaatimien uusien toimintatapojen kehittämiseksi”. Tämän määritelmän pohjalta Kansallisoopperaan alettiin vuonna 1992 rakentaa London Sinfoniettan vuonna 1983 perustetusta *education*-osastosta mallia ottaen nk. yleisökasvatusosastoa. (Hietanen 2010, 4.)

Kansallisoopperan ensimmäinen, laajamittainen yleisötyöprojekti oli vuonna 1992 toteutettu Rautavaaran *Auringon talo* -oopperaa sivuava yleisökoulutushanke, joka alkoi työpajana ja siihen liittyvänä seminaarina opettajille (Hietanen 2010, 9). Tuolloin ohjaajina toimivat lontoolaiset asiantuntijat, ja mukana oli parikymmentä oopperan työntekijää. Hanke oli suurimuotoinen ja menestyksekkäs. (Hietanen 2010, 9.) Hietanen (2010, 29) mukaan toiminta käynnistyi lupaavasti, ja erilaiset kouluihin ympäri Suomea suunnatut yhteistyöprojektit saivat sekä paljon julkista huomiota että kiitosta yhteistyökumppaneilta. Kansallisoopperan johto kuitenkin päättyi jo syksyllä 1995 lopettamaan yleisökoulutus toiminnan perusteenaan taloudelliset ongelmat. Suhtautuminen muuttui jälleen vuonna 1997, kun oopperan johtoon nimitettiin jo vuosina 1974–1984 taloa luotsannut kapellimestari ja pianisti Juhani Raiskinen (1937–2016). (Hietanen 2010.) Raiskinen suhtautui myönteisesti uuden yleisön etsimiseen sekä erityisesti lasten ja nuorten kanssa tehtävään työhön. Hän oli muun muassa tutustunut Göteborgin oopperajohtajavuosiina ”ruotsalaiseen lapsilähtöiseen lastenkulttuuriin” (Hietanen, 2010, 21). Raiskisen suojeluksessa Kansallisoopperan, Sibelius-Akatemian sekä Espoon ja Vantaan koulutoimien yhteisen

15. Klassista musiikkia ja oopperaa seuraavan yleisön väheneminen on viime vuosikymmeninä ollut kiihtyvä trendi sekä Suomessa että kansainvälisesti, ja musiikkiorganisaatioissa eri puolilla maailmaa on alettu kehittää tapoja uusien yleisöjen löytämiseksi (ks. esim. Moore 2015; Wiegold & Kenyon 2015; ks. myös Hietanen 2010; Sorjonen & Sivonen 2015). Sama trendi on ollut nähtävissä myös muilla taiteenaloilla (ks. esim. Sorjonen & Sivonen 2015).

16. Kuten Kansallisooppera, monet muutkin suomalaiset taide- ja kulttuurilaitokset ovat yleisötyötä aloittaessaan hakeneet malleja brittiläisistä laitoksista (Hietanen, 2010, 4).

17. Englanninkieliseen kirjallisuuteen vakiintunut käsite *participatory opera* kääntyy suomeksi osallistavaksi oopperaksi, ja sille on sukua esimerkiksi *community opera* (suom. yhteisöooppera). Viimeksi mainittu merkitsee sellaista oopperaa, jossa oopperatoiminta tapahtuu tietyssä yhteisössä, jolle säveltäjä on kirjoittanut juuri sitä yhteisöä silmällä pitäen ammentaen paikkakunnan historiasta ja johon monet yhteisön jäsenet harrastelijoina osallistuvat. Itse olen kutsunut tämäntyyppistä oopperaa paikallisoopperaksi (engl. *local opera*) (Hautsalo 2018, 2022).

taidekasvatusprojektin, nk. *Nelikantaprojektin* lisäksi yleisökoulutusosasto toimi esimerkiksi vuoden 1997 aikana yhteistyössä koulujen, päiväkotien ja erilaisten järjestöjen kanssa. Osasto tuotti kaikkiaan 38 lasten ja nuorten näytäntöä, joissa oli yhteensä 11 500 katsojaa. (Hietanen, 2010, 22.)

Kansallisoopperan yleisötyön muotoja ovat perinteisesti olleet työpajat ja koulujen käyttöön tuotettu opetusmateriaali, samoin kuin erityisille yleisöryhmille räätälöidyt esitykset, näyttelyt ja luennot sekä opettajien koulutus. Yleisötyöhön ovat kuuluneet myös elämykselliset esittelykierrokset, joiden aikana lapset ja nuoret voivat tutustua taideyhteisön tuotantoprosessiin. Työpajoihin ovat voineet osallistua niin päiväkotilapset, peruskoululaiset kuin lukiolaiset. Välillä koululaiset ovat päässeet seuraamaan suuren näyttämön pääharjoituksia (Hietanen 2010 5, 13, 22.) Nykymuotoisia, ammattisäveltäjän kirjoittamia koululaisoopperoita on toteutettu kouluissa ympäri Suomea vuodesta 2000 alkaen. Vuodesta 2017 yleisötyö on tuottanut vuosittain klassikkoihin perustuvia lastenoopperoita, kuten minioopperat *Sevillan parturi* (2017), *Tubkimo* (2018) ja *Reininkulta* (2019). Vuosikertomuksen mukaan Kansallisoopperassa vuonna 2019 jatkettiin ”yleisötyön vakiintuneita toimintamuotoja: vauvoille, taaperoille, lapsille, nuorille sekä seniori-ikäisille suunnattuja tapahtumia, tilaisuuksia ja esityksiä” (Suomen kansallisooppera ja -baletti 2019, 6). 2020-luvulle tultaessa yleisötyö on siis vakiinnuttanut asemansa Kansallisoopperan toiminnassa. Tähän saakka viimeisin yleisötyössä tehty produktio oli Sari Kaasisen säveltämä koululaisooppera *Lähde* vuonna 2021.

Kulttuurin demokratisointi ja saavutettavuus Kansallisoopperassa ja maakuntaoopperoissa

Kulttuuripolitiikan tutkimuskeskus Cuporen (2017) *Tietokortti 3:n* mukaan saavutettavuus taiteessa ja kulttuurissa ”merkitsee kaikkien yhdenvertaisia oikeuksia ja mahdollisuuksia kehittää itseään, käyttää taide- ja kulttuuripalveluja sekä osallistua taide- ja kulttuurielämään, myös tekijänä ja ammattilaisena”. Taiteen ja kulttuurin tasa-arvoista saavutettavuutta alettiin pitää tärkeänä 1960–70-luvuilla. Kulttuuripolitiikassa kulttuuriin saavutettavuuden lisäämisen tapoihin alettiin tuolloin viitata kahdella käsitteellä, *kulttuurin demokratisoinnilla* ja *kulttuuridemokratialla* (Kangas 1988; Evrard 1997; Kaitavuori 2015, 2018; Kangas & Pirnes 2015; Virolainen 2015, 2016; Hadley & Belfiore 2018). Kulttuuripolitiikan tutkija Anita Kankaan mukaan (1988, 51) aluksi kulttuurin demokratisointi tarkoitti kulttuuritoimintojen hajauttamista ja taidepalvelujen viemistä niiden ulottuville, joita tarjonta ei muuten tavoita. Kulttuuridemokratia taas merkitsi vaihtoehtoista tapaa määritellä kulttuuripolitiikan tavoitteita ja keinoja, jolloin ihmisten aktiivisuus, oma-aloitteisuus ja heidän omat käsityksensä tarpeistaan ja kulttuuristaan korostuivat (Kangas 1988, 52). Taiteena tässä kulttuuripolitiikassa pidettiin sen korkeakulttuurisia muotoja, kuten kuva-, sävel- ja teatteritaidetta, joita pyrittiin edistämään tasa-arvon hengessä (Tuomikoski-Leskelä 1977). Valtionhallinnossa keskusteltiin muun muassa teatteritaiteen ja klassisen musiikin saavutettavuudesta, minkä tuloksena perustettiin kaupungin teattereita ja -orkestereita sekä musiikkiopistoja ympäri Suomea (ks. esim. Tuomikoski-Leskelä 1977).

Pyrkimys kulttuuri- ja taidepalveluiden parempaan saavutettavuuteen kosketti myös edellisenä pidettyä Kansallisoopperaa, jonka päätehtävänä oli ja on edelleen tarjota ”kor-

kealaatuisia ja koskettavia ooppera- ja balettielämyksiä erilaisille yleisö- ja ikäryhmille kautta koko Suomen” (Suomen kansallisooppera ja -baletti 2019, 3). Kansallisoopperan on olemassaolonsa alusta pyrkinyt oopperan parempaan saavutettavuuteen muun muassa siten, että sen toimintatapaan ovat sen alkua ajoista saakka kuuluneet kiertueet sekä kotimaassa että ulkomailla.¹⁸ Kotimaista kiertuetoimintaa voi ajatella kulttuurin demokratisoinnin periaatteen mukaisena varhaisena yleisötyönä, jonka tavoitteena oli oopperan tasa-arvoisemman saavutettavuuden lisääminen – vaikka tämä terminologia ei ollutkaan käytössä ennen 1960–70-lukuja (Kansallisoopperan kiertuetoiminnasta, ks. esim. Lampila 1997; Koivisto 2011).

1970-luvulta lähtien oopperakulttuurin demokratisoimiseen eli Kansallisoopperan tapauksessa sen parempaan saavutettavuuteen alettiin kiinnittää enemmän huomiota, ja siihen liittyvät tavoitteet myös ilmaistiin eksplisiittisemmin. Oopperajohtaja Juhani Raiskisen mukaan oopperan tavoitteena oli saada esityksiin lisää katsojia ja nuorempaa yleisöä, mihin pyrittiin uudistamalla ohjelmistopolitiikkaa (Lampila 1997; Koivisto 2011). Jo Raiskisen ensimmäisellä kaudella 1970-luvulla Kansallisoopperan ohjelmistoa demokratisointiin esimerkiksi esittämällä uusia suomalaisia oopperoita, joiden aiheet ja musiikillinen tyyli oli kansanomaistettu eli *vernakularisoitu*. (Hautsalo 2022, in process.)

Valtiovallan tasolla kulttuurin demokratisoinnin ajatukselle perustuvasta oopperan tasa-arvoisesta saavutettavuudesta ja esimerkiksi Kansallisoopperan toiminnan mahdollisesta laajentamisesta pääkaupunkiseudun ulkopuolelle ja uusille näyttämöille ei Suomessa välttämättä edes vakavasti keskusteltu tai keskustelu ei ainakaan johtanut toimenpiteisiin.¹⁹ Oopperan tasa-arvoisempaa alueellista saavutettavuutta tavoiteltiin kuitenkin eri puolilla Suomea perustetuissa maakuntaoopperoissa, vaikka tavoitteita ei artikuloitu kulttuuripoliittisin käsittein. Joitakin maakuntaoopperoita oli perustettu jo 1940-luvul-

18. Sodan aikana ooppera kiersi rintamalla ja esitti muun muassa Georges Bizet'n (1838–75) *Carmenin* (1875) ja Emmerich Kálmánin (1882–1953) *Kreivitär Marizan* (1924) (ks. esim. Lampila 1997; Koivisto 2011). Leevi Madetojan (1887–1947) *Pohjalaisia* (1924) vietiin vuosina 1975–77 Ilmajolle, minkä pohjalta kehittyi myöhemmin Ilmajoen Musiikkijuhlat (Pihlaja 2018). Sodan jälkeen sekä Kansallisooppera että -baletti tekivät ulkomaankiertueita, ja 1970-luvulla Kansallisooppera vei ulkomaille nk. karvalakkioopperaa (Heiniö 1999; Koivisto 2011). Maakuntaoopperat Vaasan oopperan johdolla tekivät 1960–70-luvuilla niin ikään kiertueita sekä kotimaassa että ulkomailla (Laukkonen 1995). Tällä hetkellä erityisesti Kansallisoopperan baletti harjoittaa kiertuetoimintaa: vuonna 2017 se vieraili Japanissa ja Kööpenhaminassa (Kansallisooppera ja -baletti, Vuosikertomus 2018).

19. Maakuntaoopperoiden toimijat perustivat vuonna 1968 yhteistyöorganisaation, Suomen Oopperaliiton, jonka tehtäväksi määriteltiin maakunnallisen oopperatoiminnan vakiinnuttaminen valtion ja kuntien taidehallintoon sekä tukijärjestelmien osaksi (Laukkonen 1995, 86). Oopperaliitto pyrki saamaan oopperan edustajia esimerkiksi valtion säveltaidetoimikuntaan ja läänien taidetoimikuntiin (Laukkonen 1995, 86–87). Käytännön tasolla pyrittiin luomaan yhteistyötä teattereiden kanssa oopperaosastojen perustamiseksi kaupunginteattereihin. Tämä onnistui Oulussa vuonna 1973 (Vuorjoki 1976), mutta ei muuttunut missään vaiheessa koko maan kattavaksi käytännöksi. Monista yrityksistä huolimatta maakunnallista oopperaa ei pystytty vakiinnuttamaan valtionhallinnon momentiksi tai rahoitusjärjestelmiin, ja Kansallisooppera on edelleen ainoa valtion rahoittama oopperaorganisaatio Suomessa (ks. esim. Säännöt, Suomen kansallisooppera ja -baletti, ei vuosilukua). Luonnollisesti lapsille suunnatun oopperan verkostoakaan ei kehittynyt, toisin kuten lasten teatteritoiminnassa (ks. Mustonen 2010). Vaikka maakuntaoopperatoiminta ei kohdistunutkaan lapsiin, se lisäsi kuitenkin oopperan saavutettavuutta pääkaupunkiseudun ulkopuolella yleensä ja oli sikäli kulttuurin demokratisoinnin periaatteen mukaista.

la, mutta niistä suurin osa näki päivänvalon juuri 1960–70-luvuilla (ks. Vuorjoki 1976; Heiniö 1995; Laukkonen 1995). Myös rakennettaessa oopperafestivaaleja Savonlinnaan ja Ilmajolle lähtökohtana oli oopperan tasa-arvoisempi saavutettavuus (ks. Heiniö 1995; Heiniö 1999; Suutela 1999; Anttila 2002).

Maakuntaoopperoiden avainhenkilöt olivat aktiivisia myös valtakunnallisesti: he yrittivät vaikuttaa valtionhallintoon oopperan saavutettavuuden ja yleisen aseman parantamiseksi. Vaasan oopperan avainhahmon, Irma Rewellin johdolla tehtiin aloite, jonka mukaan oopperataiteen olisi saatava oma toimikuntansa valtion taidehallintoon kuten oli tehty musiikin (musiikkitoimikunta) ja teatterin kohdalla (teatteritoimikunta). Aloite ei johtanut toimenpiteisiin (Laukkonen 1995; ks. myös Tuomikoski-Leskelä 1977; valtion taidetoimikunnista, ks. Taiteen edistämiskeskus, ei vuosilukua).

Kulttuuripoliittisia käsitteitä, kuten kulttuurin demokratisointia, on painotettu eri aikoina eri tavoin. Vuonna 2015 taidehistorioitsija Kaija Kaitavuori (2015, ei vuosilukua) määritteli kulttuurin demokratisoinnin Kangasta täydentäen. Kaitavuoren (2015, ei vuosilukua) mukaan kulttuurin demokratisointi viittaa ”jo hyväksi määritellyn (korkea) kulttuurin levittämiseen mahdollisimman laajalle yleisölle ja yleisön kasvattamiseen kulttuurin vastaanottajiksi. (ks. myös Evrard 1997; Kangas & Pirnes 2015; Hadley & Belfiore 2018). Kaitavuori siis sisällytti määritelmään myös *yleisön kasvattamisen*, jota tehtiin kulttuurin saavutettavuuden lisäämisellä.

Kulttuurin saavutettavuuden kannalta erityiskohderyhmiksi on perinteisesti mielletty lapset ja nuoret, mikä Simo Häyrysen (2015, 185) mukaan johtuu ”paitsi lasten ja nuorten yleensä rajoitetusta yhteiskunnallisesta liikkumavarasta, myös siitä, että taide- ja kulttuuriharrastusten katsotaan monipuolistavan persoonallisuuden kehitystä etenkin sen kaikkein vastaanottavimmassa vaiheessa.”²⁰ Kaitavuoren kulttuurin demokratisoinnin määritelmään lisäämä uusi elementti, ”yleisön kasvattaminen” oli tavoite myös Kansallisooppera yleisötyössä, ja se liittyy ennen kaikkea lapsiin ja nuoriin. Yleisökasvatusosaston perustamisen myötä Kansallisooppera määritteli itselleen eksplisiittisen kasvatustehtävän: lapsia ja nuoria kasvatettiin ”kulttuurin vastaanottajiksi” (ks. Kaitavuori 2015, ei vuosilukua). Kansallisoopperan yleisötyössä lapset ja nuoret olivat siis kohteena ”taidekasvatukselle, markkinoinnille ja taiteelliselle työlle”, jotka Hietasen (2010, 5) mukaan ovat talon yleistyön keinoja.

Osallistamisen käsite, sen soveltaminen Kansallisoopperassa ja Helgueran osallistavat käytännöt

Osallistuminen, osallisuus ja osallistaminen ovat sukulaiskäsitteitä, joilla on omat, selkeät merkityksensä. Osallistuminen liittyy kansalaisten oikeuksiin ja velvollisuuksiin itseään ja lähipiiriään koskevassa sekä yhteiskunnallisessa päätöksenteossa. Osallisuus puolestaan on johonkin kuulumista ja erilaista toimintaa. (Särkelä-Kukko 2014, 34–35; ks. Hovi-Asasad 2019; myös Nivala 2021.) Osallistamista, kuten kahta muuta yllä mainittua käsitettä,

20. Lastenkulttuuria – tai oikeammin lapsille suunnattua kulttuuria – tuetaan valtion kulttuurihallinnon kaikkien osien yhteistyönä, jota koordinoi tätä tarkoitusta varten asetettu OKM:n työryhmä. Nykyisessä taidehallinnossa entisen taiteen keskustoimikunnan lastenkulttuurijaoston tehtävät on hajautettu alueellisille taidetoimikunnille. Lisäksi alueilla toimii seitsemäntoista lastenkulttuuri-keskuksen Taikalamppu-verkosto.” (Häyrynen 2015, 185.)

on määritelty monin eri tavoin. Mona Särkelä-Kukon (2014, 35) mukaan osallistaminen on ”keino aktivoida ja kannustaa yksilöitä osallistumaan ja saamaan osallisuuden kokemuksia”. Osallistuminen, osallisuus ja osallistaminen ovat myös taiteen yhteydessä hyödynnettyjä käsitteitä. Tällöin käytetään esimerkiksi termiä osallistava taide, johon sisältyy sosiaalinen ulottuvuus. Englannin kielessä siihen viitattu esimerkiksi termeillä *socially engaged art* ja *participatory art* (ks. esim. Helguera 2011; Claire 2012).

Jotkut tutkijat pitävät osallistamista negatiivisena siksi, että toiminta ei ole omaehtoista vaan ylhäältä johdettua (ks. esim. Hovi-Assad 2019). Osallistamisen käsite sopii kuitenkin hyvin kuvaamaan Kansallisoopperan tehtyä yleisötyötä nimenomaan siksi, että se *sisältää* ajatuksen toiminnan ohjaamisesta. Rakenteensa ja konventioidensa vuoksi ooppera yksinkertaisesti on taiteenlaji, jota on mahdotonta esittää tai tuottaa – puhumattakaan lasten toimesta – ilman olemassa olevaa institutionaalista perusrakenteita, kohtalaisen suuria taloudellisia resursseja, ennakkosuunnittelua ja organisointia. Toki Kansallisoopperan yleisötyöhön liittyy välillisesti myös ylhäältä päin ohjaamisen mekanismi: Kansallisooppera on kansallinen, verovaroin ylläpidetty instituutio, jonka kaikki toiminta, kuten myös yleisötyö, on pohjimmiltaan valtionhallinnon säätlemää (ks. Suomen kansallisoopperan ja -baletin säännöt, ei vuosilukua).²¹

Osallistumista on tarkasteltu monien mallien avulla, ja niistä tunnetuin on Sherry Arnsteinin vuonna 1969 esittelemä *Ladder of Citizen Participation* (suom. Osallistumisen tikapuut). Arnstein (1969) esitti kahdeksanportaisen tikapuumallinsa yhdyskuntasuunnittelun ja kaupunkien kehittämisen kontekstissa. Arnsteinin mallin soveltaen on kehitetty tapoja osallistavuuden tutkimiseen myös taiteessa. Tässä artikkelissa hyödyntämäni Helgueran (2011) malli on rakennettu nykytaidetta varten. Helgueran (2011) mukaan periaatteessa kaikki taide on osallistavaa, koska se vaatii katsojan läsnäoloa. Mallissaan Helguera puhuu osallistumisen asteista tai kerroksista. Ensimmäinen aste, nimellinen osallistuminen, tarkoittaa taideteoksen kontemplaatiota, jota Helguera pitää passiivisuudesta huolimatta yhtenä osallistumisen muotona. Toinen aste, ohjattu osallistuminen, merkitsee taiteilijan osoittaman yksinkertaisen tehtävän suorittamista.²² Kolmannessa asteessa, luovassa osallistumisessa, taiteilija määrittelee yhä teoksen rakenteen, mutta antaa osallistujien luoda sisällön tietyille komponenteille sen sisällä.²³ Neljännessä asteessa, yhteistoiminnallisessa osallistumisessa, osallistuja on suorassa dialogissa taiteilijan kanssa ja pääsee mukaan määrittämään sekä teoksen rakennetta että sen komponentteja. (S. 14–15.)

21. On kuitenkin huomionarvoista, että Kansallisoopperan yleisötyöstä on Hietasenkin (2010) historiikissa käyretty sekä termiä osallistuminen että osallistaminen: käsitteellinen huojunta viitannee siihen, että käsitteisiin ei nähdä sisältyvän kulttuuripoliittisia merkityksiä.

22. Helgueran (2011, 14–15) esimerkki on osallistamisen toisesta asteesta eli ohjatusta osallistumisesta Yoko Onon *Toivomuspuu*-teos (1996).

23. Tähän Helguera (2011, 14–15) antaa esimerkiksi Allison Smithin teoksen *The Muster* (2005), jossa Yhdysvaltojen sisällissodan aikaisiin asuihin pukeutuneet osallistajat saivat kukin itse keksiä selityksen, miksi lähtevät taistelemaan.

Suomen Kansallisoopperan kolmen lapsille suunnatun oopperatyypin analyysi saavutettavuuden ja osallistavuuden valossa

Suomen Kansallisoopperan kolmessa lapsille suunnatussa oopperatyypissä, *lastenoopperassa*, *koululaisoopperassa* ja *lasten tekemässä oopperassa*, kulttuurin demokratisointiin liittyvät tasa-arvoistamisen tavat, saavutettavuus ja osallistaminen, ovat läsnä eri tavoin. Kansallisoopperan kolmesta lapsille suunnatusta oopperatyypistä esimerkiksi klassikkolyhennelmiä sisältävä *lastenooppera* edustaa ainoastaan saavutettavuuden periaatetta, mutta kolmella eri tavalla. Ensinnäkin Kansallisoopperan tuottamana lastenoopperaa esitetään esimerkiksi lämpiötiloissa tai muissa oopperalle epätyypillisissä paikoissa eikä varsinaisella näyttämöllä. Toiseksi sen yleisö on epätyypillistä eli se koostuu päiväkotilapsista, jotka eivät tavallisesti vieraile oopperassa. Kolmanneksi sitä viedään talon ulkopuolelle päiväkoteihin ja koululaisten nähtäväksi eri puolille Suomea. Vaikkakin pienessä mittakaavassa, Kansallisooppera siis saattaa taidepalveluja eli lastenoopperaa kulttuurin demokratisoinnin hengessä niiden ulottuville, joita tarjonta ei muuten tavoittanut (ks. Kangas 1988).

Kansallisoopperan tuottama ensimmäinen virallinen lastenooppera, lämpiöoopperaksikin kutsuttu teos oli *Noidan taikapeili* vuonna 1997. Se oli tarkoitettu päiväkotilapsille, ja siihen liittyi tutustumisohjelma, jossa taiteilijat ensin vierailivat päiväkodissa. Tämän jälkeen lapset vietiin oopperaan katsomaan esitystä. (Hietanen 2010, 22.)²⁴ Esitykset toteutettiin aikuisten voimin, ja sen pieni kokoonpano koostui kahdesta solistista ja säestävästä muusikosta. *Noidan taikapeili* tehtiin Hietasen (2010, 23) mukaan yli 150 kertaa vuosien 1997–2001 aikana, ja sen näki lähes 10 000 lasta. Vaikka moni lapsi oli mukana seuraamassa *Noidan taikapeilin* esitystä, osallistamisen näkökulmasta sen merkitys oli kuitenkin vähäinen, sillä lapset eivät osallistuneet oopperan tekemiseen. Toisin sanoen lapset olivat mukana ainoastaan passiivisina, joskin usein innokkaina katsojina ja kuulijoina. Helgueran (2011) asteikolla tämä viittaa ensimmäiseen asteeseen eli nimelliseen osallistamiseen.

Kansallisoopperan toisen lapsille suunnatun oopperatyypin teoksiin, *koululaisoopperoihin* sen sijaan sisältyy oopperan saavutettavuuden parantamisen lisäksi jo vahva osallistamisen elementti. Kuten aiemmin mainittu, koululaisoopperat ovat ammattisäveltäjien kirjoittamia uusia teoksia, joita esittävät ammattilaisten johdolla eri luokilla olevat koululaiset ympäri Suomea. Koululaisoopperoissa lapset opiskelevat oman osuutensa musiikista opettajiensa johdolla ja Kansallisoopperan ammattilaisen tukemana etukäteen. Esitykset ovat julkisia, ja niitä seuraavat muut koululaiset ja heidän vanhempansa. Helgueran (2011) asteikolla tämän tyyppinen osallistaminen viittaa mallin toiseen asteeseen, ohjattuun osallistumiseen, jossa lapset ja nuoret työskentelevät aikuisten johdolla. Samalla koululaisoopperoita on käytetty myös muuhun kuin pelkästään oopperan opiskeluun: valitun oopperan tematiikkaa käsiteltiin koulussa muiden tuntien, kuten historian, äidinkielen, kuvaamataidon ja musiikin tunneilla. (Ks. Hietanen 2010.) Tämä viittaa siihen, mitä *Perusopetuksen opetussuunnitelmassa* on myöhemmin kutsuttu monialaiseksi oppimiskokonaisuudeksi (Opetushallitus 2021).

24. Hietasen (2010, 23) mukaan “vuosina 1998–1999 Suur-Helsingin alueelta *Noidan taikapeilin* näki kolmisen tuhatta lasta, ja siihen liittyvään päiväkotiohjelmaan oli lisäksi osallistunut lähes 10 000 lasta”.

Maaliskuussa 2000 esitettiin Aleksanterin teatterissa Helsingissä koululaisoopperoiden pilottiprojekti, Karen McIverin säveltämä *Turn of the Tide*, jossa oli mukana 30 suomalaista ja 30 skotlantilaista lasta. Ooppera kertoi Väinämöisestä ja Louhesta, jotka joukkoineen kohtaavat skotlantilaisia salakuljettajia. Kansainvälisen yhteisproduktion esitykset nähtiin Helsingissä ja kahdessa paikassa Englannissa. (Hietanen 2010, 28.) Kansallisoopperan ensimmäinen oma suurimuotoinen koululaisooppera oli Herman Rechbergerin *Noitasapatti* (2000), joka toteutettiin vuonna 2001 kymmenessä helsinkiläiskoulussa.²⁵ Sittemmin tätä oopperaa tehtiin useilla paikkakunnilla eri puolilla Suomea. (Hietanen 2010, 29.) Hietanen (2010, 28) kuvaa koululaisoopperan valmistusprosessia:

Valmistautumisvaiheessa yksi teoksen esiintyjistä ja muusikko käyvät koululla tukemassa opettajien johdolla tapahtuvaa työskentelyä. Esityspäivänä oopperalaiset tuovat mukanaan teoksen puvut ja lavasteet ja teosta harjoitellaan aamusta asti musiikinjohtajan sekä kolmen laulajan kanssa. Iltapäivällä teos esitetään kahdesti, ensin koulutovereille ja lopulta yleisölle, jolle lapset ovat itse markkinoineet teoksen ja myyneet pääsyliput.

Merkittävää *Noitasapatissa* oli siis myös se, että koululaiset olivat mukana produktion markkinoinnissa ja hoitivat lipunmyynnin. Näin ollen heidät osallistettiin kokonaisvaltaisesti myös taiteellisen toiminnan ulkopuoliseen toimintaan.

Lasten tekemät oopperat edustavat pientä vähemmistöä Kansallisoopperan lapsille suunnatussa oopperaohjelmistossa. Lasten tekemät oopperat ovat teoksina erilaisia, ja toistaiseksi ne ovat olleet yksittäisiä kokeiluja eivätkä ne ole vakiintuneet varsinaisiksi käytännöiksi. Vuosituhannen alussa Savonlinnan taidelukiossa tehtiin oppilaiden kaksi itse toteuttamaa projektia Kansallisoopperan yleisötyön tukemana: musiikkinäytelmä *Uppo-Nalle* (2007) ja *Hannu ja Kerttu* (2008). Ensimmäisessä mukana olivat säveltäjät Markus Fagerudd ja Mikko Nikula. Helgueran (2011) asteikolla nämä teokset edustavat neljättä astetta, yhteistoiminnallista osallistumista. Kahdessa muussa lasten tekemässä oopperassa, *Ekoissa oopperoissa* ja *Aikalisässä*, toteutuu Helgueran (2011) kaksi viimeistä osallistamisen astetta, ensin mainitussa luova ja jälkimmäisessä yhteistoiminnallinen osallistaminen. *Ekat oopperat – viisi animaatiota* -projekti valmistui vuonna 2007. Projektissa toteutettiin viisi animaatio-oopperaa yhteistyössä eteläsavolaisten koululaisten kanssa. Syksyllä 2006 koululaiset kirjoittivat libretot *Lehmä karkaa*, *Aurinko ja kuu*, *Kalastaja, joka rikkoi toisten verkot*, *Geenimanipuloidun omenan kirjeenvaihtoilmoitus* sekä *Lehmä ja pilvi*. Sanataiteen läänintaiteilija Susanna Kolehmainen oli valinnut Mikkelin taidemuseon kokoelmista 15 maalausta, joita oppilaat käyttivät lähtökohtana librettojen suunnittelussa. Mukana ideoinnissa olivat esimerkiksi kaikki pienen Hokan kyläkoulun 18 oppilasta juuri koulunsa aloittaneista kuudesluokkalaisiin. (Hietanen 2010, 43.)²⁶ Sibe-

25. Kansallisooppera on tehnyt seitsemän suurimuotoista koululaisoopperaa vuosien 2000–2017 aikana. *Turn of the Tiden* jälkeen Kansallisooppera tuotti koululaisoopperat *Kerjäläiset* (Markus Fagerudd, 2003), *Sotajoulukuu* (Markus Fagerudd, 2007), *Auringonkukat* (Atso Almila, 2009), *Hölmöläiset* (Jukka Linkola, 2013), *Jannen salaisuus* (Olli Kortekangas 2015) ja *Ihmepoika A* (Timo Hietala, 2017).

26. Hietasen (2010, 43) mukaan yhteistyökumppaneita olivat Mikkelin taidemuseo, Etelä-Savon taidetoimikunta ja Sibeliuksen Akatemia. Mukana olleet koulut sijaitsivat Kangasniemellä, Hirvensalmella, Mikkelissä, Rantasalmella sekä Kerimäen Toroppalassa.

lius-Akatemian oli mukana hankkeessa siten, että sävellyksen ja musiikinteorian osaston opiskelijat Jarkko Hartikainen, Ari Romppanen, Kimmo Kuokkala, Adam Világi ja Matti Laiho sävelsivät oppilaiden tekemät libretot. Sävellykset taltioitiin Kansallisoopperan äänitysstudioissa talon taiteilijoiden ja nuorten muusikoiden sinfoniaorkesterin, Vivon voimin. Äänitteet lähetettiin Etelä-Savoon kouluille ja koululaiset koostivat äänitteiden pohjalta kolmen, neljän minuutin pituisia animaatioita visuaalisen alan läänintaiteilija Karoliina Leistin sekä animaatiotaiteilija Reetta Neittaanmäen tai Antonia Ringbomin kanssa. (Hietanen 2010, 43.)

Myös koululaisten toteuttamissa animaatio-oopperoissa toteutui kulttuurin demokratisoinnin paremman savutettavuuden periaate siinä, että nämäkin oopperat tehtiin pääkaupunkiseudun ulkopuolella. Lapset olivat myös enemmän tai vähemmän mukana kaikissa työvaiheissa. Animaatio-oopperoissa voidaan Helguerán (2011) mallin näkökulmasta puhua luovasta osallistumisesta, jossa taiteilija määrittelee yhä teoksen rakenteen, mutta antaa osallistujien luoda sisällön tietyille komponenteille sen sisällä. Animaatio-oopperoissa lapset tutustuivat erilaisiin oopperan tekemiseen tarvittaviin medioihin ja pääsivät tutustumaan oopperan monitaiteiseen luonteeseen, oopperan *opperallisuuteen* (ks. Hautsalo & Westerlund 2021). Liisamaija Hautsalon ja Heidi Westerlundin (2021, 5) mukaan oopperan opperallisuus (engl. *operatic of opera*) tarkoittaa, että huomioidaan yhtäältä se, miten ooppera eroaa muista länsimaisen taidemusiikin käytännöistä ja toisaalta se, mitä opperalle ominainen *monimediaisuus* (engl. *pluri-medial*) tarkoittaa. Hyödyntämällä tekstiä, musiikkia ja animaatiota lapset tutustuivat *Ekoissa Oopperoissa* oopperaan monimediaisena ja omanlaisenaan taidemuotona. Monimediaisuuden avulla he oppivat siis ymmärtämään, mistä oopperassa on kyse, miten se tehdään ja mitä se tarkoittaa. Tasa-arvon näkökulmasta hankkeen merkityksen voisi muotoilla myös niin, että sen lisäksi, että lapset itse loivat taideteoksia, he myös oppivat ymmärtämään taiteiden tasa-arvoa *kokonaistaideteoksessa*, jolloin oopperaan tutustuminen tapahtui oopperan omilla ehdoilla (ks. Hautsalo & Westerlund 2021).

Aikalisan Kansallisooppera toteutti vuonna 2016 yhdessä Helsingin kaupunginorkesterin, Musiikkitalon, Radion sinfoniaorkesterin, Sibelius-Akatemian ja New Yorkin filharmonisen orkesterin kanssa. Se sisältyi mittavaan Kuule, minä sävellän! -hankkeeseen, joka pohjautui New Yorkin filharmonikkojen *Very Young Composers* -koulutusohjelmaan. Työryhmään kuului kaksi ammattisäveltäjää, ammattimuusikoita sekä laulajia. Tässä projektissa 14 suomalais- ja yhdysvaltalaisnuorta sävelsi ammattilaisesiintyjille kokonaisen oopperan ammattisäveltäjien tukiessa teknisissä kysymyksissä. Hankkeessa sävelletyn *Aikalisa*-oopperan kantaesitys nähtiin vuonna 2016 Kansallisoopperassa. Kansallisoopperan mukaan *Aikalisan* tarina ja teemat nousivat nuorten omasta kokemusmaailmasta ja kiteytyivät Joel-pojan kasvutarinaksi. (*Aikalisa*, Suomen Kansallisooppera ja baletti, ei vuosilukua.) Saavutettavuutta *Aikalisäkin* edusti vain siinä, että se oli projektia lapsia (eikä aikuisia) varten. Sen sijaan se osallisti voimakkaasti ne, jotka olivat mukana. Lapset ja nuoret sekä osallistuivat oopperan tekemiseen kirjoittamalla ja säveltämällä että määrittivät tekemistään itse hankkeen puitteissa. Helguerán asteikolla kyse on näin ollen korkeimmasta eli neljännestä, yhteistoiminnallisesta asteesta. Niin tekstiin kuin musiikkiin liittyvät ideat tulivat nuorilta, ja säveltäjien rooli oli olla mukana ja tukea teknisesti.

Päätelmät

Olen tässä artikkelissa tarkastellut Suomen Kansallisoopperan lapsille suunnattuun oopperaohjelmistoon liittyviä tasa-arvoistamisen käytäntöjä, kuten saavutettavuutta ja osallistamista, kulttuurin demokratisoinnin näkökulmasta. Toisin sanoen olen tarkastellut Kansallisoopperan lapsille suunnatun oopperan tapaa edistää saavutettavuutta alueellisesti (ks. Karttunen 2016) sekä sitä, kuinka se osallistaa lapsia ja nuoria oopperan tekemiseen. Osallistamisen analyysiin olen käyttänyt Helgueran (2011) neliportaista asteikkoa. Kansallisoopperan lapsille suunnatun oopperatuotannon olen jakanut pääasiassa talon omien teosmäärittelyjen perusteella kolmeen kategoriaan, lastenoopperoihin, koululaisoopperoihin ja lasten tekemiin oopperoihin. Kansallisoopperan lapsille suunnattu ohjelmisto on pääasiassa tuotettu aiemmin yleisökasvatukseksi tai -koulutukseksi kutsutulla osastolla, jonka nykyinen nimi on yleisötyöosasto.

Kuten olen artikkelissani osoittanut, Kansallisoopperan lapsille suunnatun ohjelmiston tasa-arvoistamisen käytännöt, saavutettavuus ja osallistaminen, nojaavat jo 1970-luvulla määriteltyyn kulttuuripolitiikkaan. Toisin sanoen talon yleisötyön eri muodoissa noudatetaan edelleen pääasiassa kulttuurin demokratisointiin liittyvää saavutettavuuden edistämistä, jossa oopperaa pyritään levittämään mahdollisimman laajalle, eri ikäryhmittä koostuvalle yleisölle ja jossa yleisöä halutaan kasvattaa kulttuurin vastaanottajiksi. Näin pyritään takaamaan myös, että oopperalla on yleisöä myös tulevaisuudessa.

Osallistamisen näkökulmasta Kansallisoopperan lapsille suunnatussa ohjelmistossa on nähtävissä erilaisia osallistamisen asteita. Lastenoopperassa lapset ovat passiivisia vastaanottajia ja osallistaminen nimellistä. Suurimmassa ryhmässä, koululaisoopperoissa, osallistamisen aste on korkeampi: osallistaminen on joko ohjattua tai luovaa. Lasten tekemät oopperat edustavat pientä vähemmistöä Kansallisoopperan lapsille suunnatussa ohjelmistossa. Niiden osallistamisen aste on korkein, jolloin osallistaminen on joko luovaa tai yhteistoiminnallista. Myös yksi osallistamisen tavoitteista on kasvattaa oopperalle uutta yleisöä.

Voi kuitenkin kysyä, olisiko mahdollista löytää vielä uusia tapoja lasten ja nuorten osallistamisen parantamiseksi oopperassa demokratian ja tasa-arvon periaatteiden mukaisesti?

Mahdollisia, uusia tapoja on olemassa, ja niiden lähtökohdat ovat erilaisia. Yksi tapa on lähteä enemmän liikkeelle suoraan taidemuodon ytimestä, oopperan oopperallisuudesta, kuten on pienimuotoisesti jo tehty *Ekoissa oopperoissa* ja *Aikalisässä*. Toiseen mahdolliseen tapaan liittyy puolestaan vahva sosiaalinen ulottuvuus. Aiemmassa tutkimuksessani (Hautsalo 2018, 2022) olen tarkastellut oopperatyyppejä, jota olen nimittänyt paikallisoopperaksi ja jonka ymmärrän muun muassa *ylisukupolvisena prosessina*. Paikallisoopperassa ylisukupolvisuus tarkoittaa sitä, että mukana oopperaa tekemässä on usean sukupolven edustajia, lapsia, heidän vanhempiaan ja isovanhempiaan. Paikallisoopperat ovat toki aikuisille suunnattuja, mutta niillä on merkitystä myös lapsille: ne integroivat lapset yhteiseen tekemiseen ja jaettuun kiinnostuksen kohteisiin sekä toimivat kollektiivisena arvojen luojana, joilla on merkitystä myös lapsille. Paikallisoopperat myös kertovat aiheista, jotka ovat tuttuja lähes kaikille niillä paikkakunnilla, joilla niitä on esitetty. Ne ovat tuttuja myös lapsille.

Kulttuurin demokratisoinnin tavoitteet näkyvät oopperassa selvästi, mutta mitä kulttuuridemokratia voisi tarkoittaa oopperan kontekstissa? Oopperaan liittyvää kult-

tuuridemokratiaa voisi toteutua siten, että kysyttäessä esimerkiksi jonkin kunnan asukkailta, millaisia kulttuuripalveluita he haluaisivat, vastaus olisi ooppera. Tämä ei kuitenkaan vaikuta todennäköiseltä viimeaikaisten vapaa-aika- ja makututkimusten valossa (ks. esim. Liikkanen 2009; Purhonen 2014). Alussa mainittu *Politics of Equality in Finnish Opera* -hankkeeni on kuitenkin osoittanut, että Suomessa ooppera ei ole keskittynyt ainoastaan pääkaupunkiin ja että ympäri Suomea löytyy pieniä oopperaseureita tai yksittäisiä tekijöitä, joissa kenen tahansa on mahdollista osallistua oopperan tekemiseen ja monet valitsevat harrastukseksi monien joukosta nimenomaan oopperan (Hautsalo 2018, 2022).

Kuten Anttila ja Juntunen (2018, 3) esittävät, alueellisen, sosioekonomisen ja pedagogisen eriarvoisuuden vuoksi suuri osa suomalaisista lapsista ja nuorista jää taideharrastuspalveluiden ulkopuolelle. Tämä pätee erityisen hyvin oopperaan yleensä ja Kansallisoopperaan erityisesti siksi, että Kansallisooppera on ainoa vakituinen oopperatalo Suomessa, eivätkä se yleisötyön resurssit yksin riitä nykyistä laajempaan saavutettavuuden ja osallistavuuden edistämiseen. Valtionhallinnon olisikin syytä ottaa asia omakseen – etenkin kuin Suomessa on 2000-luvun alusta lähtien sävelletty huomattavan paljon uutta oopperaa, ja 2010-luvulla vuosittaiset määrät liikkuvat 20–30 uuden teoksen välillä.

Oopperoiden tematiikkaan liittyen voi puolestaan kysyä, millaisia olisivat ne asiat, joita lapset ymmärtävät ja joihin he haluaisivat vaikuttaa oopperan avulla esimerkiksi siksi, että ne liittyvät heidän tulevaisuuteensa? Ja mitä tasa-arvo ja lastenooppera voisivat tarkoittaa tulevaisuudessa? Haluaisivatko lapset kenties oopperan Greta Thunbergista? Vai toivoisivatko lapset mieluummin hänestä kertovaa videopeliä?

Rahoitus

Tämä artikkeli on kirjoitettu osana Suomen Akatemian rahoittamaa akademia- tutkija-hanketta ”Politics of Equality in Finnish Opera” (hankenumero 17025).

Lähteet

Painamaton aineisto ja tietokannat:

Suomalaisen oopperan kantaesitystiedosto. Kirjoittajan keräämä, kaikki suomalaiset oopperat vuosilta 1852–2021 sisältävä Excel-taulukko. Kirjoittajan hallussa.

Encore-esitystietokanta. Suomen Kansallisoopperan ja -baletin esitystietokanta. <https://encore.opera.fi/>

Tutkimuskirjallisuus:

Anttila, Eeva ja Marja-Leena Juntunen. 2018. *Näkökulmia kansalliseen lapsistrategiaan*. Arts as Public Service: Strategic Steps towards Equality. Taideyliopiston ArtsEqual-hanke. <https://okm.fi/documents/1410845/12479361/04+Eeva+Anttila+Taideyliopisto.pdf>

Anttila, Jarmo 2002. *Aulis Sallisen Ratsumies ja Punainen viiva. Oopperaa, musiikkiteatteria ja kulttuuriradikalismia*. Väitöskirja. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Arnstein, Sherry R. 1969. A Ladder of Citizen Participation. *Journal of the American Planning Association* Vol. 35. Nro 4, 216–224.

Beskow, Elsa. 2013/1947. *Petterin ja Lotan joulu*. Suom. Eila Kivikk’aho. Helsinki: Gummerus Kustannus oy.

- Bishop, Claire 2012. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso.
- Evrard, Yves. 1997. Democratizing Culture or Cultural Democracy? *The Journal of Arts Management, Law, and Society* Vol 27. Nro 3, 167–175.
- Finnegan, Ruth 1989. *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Hako, Pekka. 2002. *Suomalainen oopperamusiikki*. Helsinki: BTJ kirjastopalvelu.
- Hautsalo, Liisamaija 2011. Olavinlinnan Oopperajuhlien vuoden 1913 mainosjuliste: Uushermeneuttinen analyysi Oskar Merikannon toiminnasta Suomen 1900-luvun alun kulttuurimaisemassa. Teoksessa Jan Lehtola (toim.), *Merikanto-symposium*. Kuopio. Sibelius-Akatemia. Kirkkomusiikin osasto. 78–96.
- 2018. Mitä paikallisoopperalla voi tehdä? Pentti Tynkkysen suullinen historia sosiaalisesti vastuullisen muusikkouden ilmentäjänä. *Musiikki* 2/2018 (Musiikki ja tasa-arvo -teemanumero), 26–54.
- 2022. Expanding professionalism in and through Finnish local opera. Teoksessa Helena Gaunt & Heidi Westerlund (toim.), *Expanding professionalism in music and higher music education – A changing game*. Lontoo ja New York: Taylor & Francis. 1–15. DOI:10.4324/9781003108337
- Hautsalo, Liisamaija ja Westerlund, Heidi. 2021. The “operatic of opera” in music history pedagogy – exploring the temporal narrativization of opera. *Nordic Research in Music Education*. Vol. 2, No. 1, 71–88. <https://doi.org/10.23865/nrme.v2.3024>
- Heiniö, Mikko. 1999. *Karvalakki kansakunnan kaapin päällä: kansalliset attribuutit Joonas Kokkosen ja Aulis Sallisen julkisuuskuvassa*. Helsinki: SKS.
- 1995. *Suomen musiikin historia 4: Aikamme musiikki*. Helsinki: WSOY.
- Helguera, Pablo. 2011. *Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook*. New York: Jorge Pinto Books. DOI:10.4018/978-1-5225-1727-6.ch001
- Hietanen, Sirpa. 2010. *Kasvatuksesta yhteistyöhön. Suomen Kansallisoopperan yleistyöstä 1992–2008*. Helsinki: Suomen Kansallisooppera. <http://docplayer.fi/1850496-Suomen-kansallisoopperan-yleisotyosta-1992-2008.html>
- Häyrynen, Antti. 2011. Tales on Stage. *FMQ*. <https://fmq.fi/articles/tales-on-stage>
- Häyrynen, Simo. 2015. *Kulttuuripolitiikan liikkuvat rajat. Kulttuuri suomalaisessa yhteiskuntapolitiikassa*. Helsinki: SKS.
- Jalkanen, Pekka 1992. *Pohjolan yössä. Suomalaisen kevyen musiikin säveltäjiä Georg Malmsténista Liisa Akimofiin*. Helsinki. Kirjastopalvelu Oy.
- Johnson, Victoria, Jane F. Fulcher ja Thomas Ertman (toim.) 2007. *Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511481734>
- Kaitavuori, Kaija. 2015. Kuka välittää? *Tahiti – Taidehistoria tieteenä*. 3/2015. <http://tahiti.fi/03-2015/tieteelliset-artikkelit/kuka-valittaa/>
- 2018. *The Partecipator in Contemporary Art: Social Relationships and Artistic Practice*. Lontoo & New York: I.B.Tauris.
- Kangas, Anita. 1988. *Keski-Suomen kulttuuritoimintakokeilu tutkimuksena ja politiikkana*. Jyväskylä Studies in Education, Psychology and Social Research 63. Jyväskylän yliopisto: Jyväskylä.
- Kangas, Anita & Pirnes, Esa. 2015. Kulttuuripoliittinen päätöksenteko, lainsäädäntö, hallinto ja rahoitus. Teoksessa Heiskanen, Ilkka, Kangas, Anita & Mitchell, Ritva (toim.), *Taiteen ja kulttuurin kentät. Perusrakenteet, ballinta ja lainsäädäntö*. Tietosanoma: Helsinki, 23–108.

- Karttunen, Sari. 2016. Kulttuuritapahtumien alueellinen saatavuus. Tilastollisen analyysin kulttuuripoliittista tulkintaa. Teoksessa Satu Silvanto (toim.). *Festivaalien Suomi*. Kulttuuripoliittisen tutkimuksen edistämissäätiö Cuporen verkkojulkaisuja 29. <https://www.cupore.fi/images/tiedostot/2016/festivaaliensuomi.pdf>
- Koivisto, Juhani. 2011. *Suurten tunteiden talo*. WSOY: Helsinki.
- Kuusisto, Ilkka ja Jarmo Papinniemi 2011. *Sävelten siivillä. Musiikillisia kohtaamisia*. Helsinki: Otava.
- Lampila, Hannu-Ilari 1997. *Suomalainen ooppera*. Helsinki: WSOY.
- Laukkonen, Ilmari. 1995. *Pohjalaisista Carmeniin Vaasan Oopperan historia 1956–1996*. Vaasa: Vaasan ooppera.
- Levin, David J. 2007. *Unsettling Opera: Staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemlinsky*. Chicago: University of Chicago Press. <https://doi.org/10.1353/smr.2011.0026>
- Liikkanen, Mirja. 2009. *Suomalainen vapaa-aika. Arjen ilot ja valinnat*. Helsinki: Gaudeamus.
- Moore, Gilian 2015. "A vigorous unbroken tradition": British Composers and the Community since the Beginning of the Twentieth Century. Teoksessa Peter Wiegold & Kenyon Ghislaine (toim.), *Beyond Britten: The Composer and the Community*. The Britten–Pears Foundation. Woodbridge: The Boydell Press, 45–73. <https://doi.org/10.2307/j.ctv136c1vj>
- Mustonen, Eeva Kaarina. 2010. Suomalaisen lasten- ja nuortenteatterin vaiheita. Teoksessa Mikko-Olavi Seppälä & Katri Tanskanen (toim.), *Suomen teatteri ja draama*. Helsinki: Like, 227–236.
- Nivala, Elina. 2021. *Osallisuuden moninaisuus*. Kansalaisyhteiskunta-nettisivusto. Tietopankki. <https://kansalaisyhteiskunta.fi/tietopankki/osallisuuden-moninaisuus/>
- Novak, Jelena 2015. *Postopera: Reinventing the Voice-Body*. Farnham & Burlington: Ashgate Publishing Limited. <https://doi.org/10.4324/9781315601717>
- Peedu, Helena. 1985. Suomalaisen lastenkirjankuvituksen varhaisvaiheita 1847–1882. Teoksessa Laukka, Maria (toim.), *Satujen saari: Suomalaista lastenkirjataidetta 1847–1960*. Tampere: Pekka Hakanen Ky.
- Pihlaja, Leena. 2018. *Musiikin juhlaa jo 40 vuotta. Ilmajoen musiikkijuhlat ry*. <https://www.musiikkijuhlat.fi/historia>
- Purhonen, Semi & työryhmä Gronow, Jukka, Heikkilä, Riie, Kahma, Nina, Rahkonen, Keijo & Toikka, Arto. 2014. *Suomalainen maku. Kulttuuripääoma, kulutus ja elämäntyylien sosiaalinen eriytyminen*. Helsinki: Gaudeamus.
- Opetushallitus. 2021. *Perusopetuksen opetussuunnitelman ydinasiat*. <https://www.opi.fi/fi/koulutus-ja-tutkinnot/perusopetuksen-opetussuunnitelman-ydinasiat>
- Opetus- ja kulttuuriministeriö. 2014. *Taiteen ja kulttuurin saavutettavuus*. Loppuraportti. Opetus- ja kulttuuriministeriön työryhmämuistioita ja selvityksiä, 2014:15. Opetus- ja kulttuuriministeriö, Kulttuuri-, liikunta- ja nuorisopolitiikan osasto. <https://julkaisut.valtioneuvosto.fi/bitstream/handle/10024/75254/tr15.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Reiss, Gunter. 2004. Die Kinderoper. Gesichte und Repertoire einer wider sprüchlichen Gattung. Teoksessa Isolde Schmid-Reiter (toim.), *Kinderoper: Ästhetische Herausforderung und Pädagogische Verpflichtung*. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft, 18–56.
- Schmid-Reiter, Isolde. 2004 (toim.). *Kinderoper: Ästhetische Herausforderung und Pädagogische Verpflichtung*. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft.
- Sorjonen, Hilppa ja Sivonen, Outi. 2015. *Taide- ja kulttuurilaitosten yleisötyön muodot, laajuus ja tulokellisuus*. Kulttuuripoliittisen tutkimuksen edistämissäätiö Cuporen verkkojulkaisuja 27. <https://www.cupore.fi/images/tiedostot/taide-jakulttuurilaitostenyleisotyonmuodot17.4.pdf>

- Suomela, Anna. 2019. Taikasointin ja hölmö kuningas: Oopperan konventiot suomalaisissa lapsille suunnatuissa näyttämöteoksissa, esimerkkeinä *Ihmepeika A* ja *Dumma Kungen*. Pro gradu -tutkimus. Helsingin yliopisto.
- Suomen kansallisooppera ja -baletti. Ei vuosilukua. *Aikalisä*. <https://oopperabaletti.fi/ohjelmisto-ja-liput/kuule-mina-savellan-ooppera-aikalisa/>
- Ei vuosilukua. *Säännöt*. <https://oopperabaletti.fi/app/uploads/2020/08/Suomen-kansallisooppera-ja-baletti-sr-s%C3%A4%C3%A4nn%C3%B6t-4.6.2020.pdf>
- Ei vuosilukua. *Yleisötyö*. <https://oopperabaletti.fi/talo/yleisotyö/>
- 2019. *Vuosikertomus*. https://d18zpn6y0oin2.cloudfront.net/app/uploads/2020/04/Ooppera-ja-Baletti_vuosikertomus_2019.pdf
- 2020. *Vuosikertomus*. https://oopperabaletti.fi/app/uploads/2021/04/Ooppera_vuosikertomus2020_1.pdf
- Suutela, Hanna. 2006. An Instrument for Changing Nationalist Strategies: The Finnish Theatre Company Teoksessa Helka Mäkinen, S.E. Wilmer & W.B. Worthen (toim.), *Theatre, History, and National Identity*. Helsinki: Yliopistopaino, 71–94.
- 2005. *Impyät. Näyttelijättäret Suomalaisen Teatterin palveluksessa*. Helsinki: Like.
- 1999. *Millä asialla ollaan? Viimeiset kiusaukset Sakari Puurusen ohjaamana 1975 1984*. Helsinki: [Hanna Suutela].
- Särkelä-Kukko, Mona. 2014. Osallisuuden eriarvoisuus ja eriarvoistuminen. Mistä puhumme, kun puhumme osallisuudesta? Teoksessa Arja Jämsén & Anne Pyykkönen (toim.), *Osallisuuden jäljillä*. Joensuu: Pohjois-Karjalan Sosiaaliturvayhdistys ry, 34–49.
- Taideyliopisto. 2021. *ArtsEqual*. <https://www.artsequal.fi/fi/etusivu>
- Taiteen edistämiskeskus. Ei vuosilukua. *Taidetoimikunnat*. <https://www.taike.fi/fi/valtion-taidetoimikunnat>
- Tietokortti 3*. Yhdenvertaisuus ja saavutettavuus kulttuuripolitiikassa. Tekijät Lahtinen, Emmi, Jakonen, Olli & Sokka, Sakarias. 2017. Kulttuuripolitiikan tutkimuskeskus Cupore. https://www.cupore.fi/images/tiedostot/tietokortit/cupore_tietokortti_saavutettavuus.pdf
- Till, Nicholas (toim.). 2012. *The Cambridge Companion to Opera Studies*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCO9781139024976>
- Tuomikoski-Leskelä, Paula. 1977. *Taide ja politiikka. Kansanedustuslaitoksen suhtautuminen taiteen edistämiseen Suomessa*. Helsinki: SHS.
- Virolainen, Jutta 2015. *Kulttuuriosallistumisen muuttuvat merkitykset. Katsaus taiteeseen ja kulttuuriin osallistumiseen, osallisuuteen ja osallistumattomuuteen*. Kulttuuripoliittisen tutkimuksen edistämissäätiö Cupore. <https://www.cupore.fi/fi/julkaisut/cuporen-julkaisut/jutta-virolainen-kulttuuriosallistumisen-muuttuvat-merkitykset>. <https://doi.org/10.17409/kpt.vii.103>
- 2016. Participatory turn in cultural policy? An analysis of the concept of cultural participation in Finnish cultural policy. *Nordisk Kulturpolitisk Tidskrift*, 19 (1), 59–77. https://www.idunn.no/nkt/2016/01/participatory_turn_in_culturalpolicy_-_an_analysis_of_the
- Vuorjoki, Arto. 1976. Oopperayhteistyön onnea ja ongelmia. *Oulun oopperan 15-vuotishistoriikki*. Moniste. Oulun Ooppera ry.
- Wiegold, Peter ja Kenyon Ghislaine (toim.) 2015. *Beyond Britten: The Composer and the Community*. The Britten–Pears Foundation. Woodbridge: The Boydell Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv136c1v>