

# **LYHYTELOKUVAN AMMATILAISET FESTIVAALILLA**

– tutkimus ammattiyhteisöstä, modernista totemismista ja festivaalista rituaalina

Tiina Hakala  
Pro gradu-tutkielma  
Sosiologia  
Yhteiskuntatieteiden  
ja filosofian laitos  
Jyväskylän yliopisto  
elokuu 2006

## **TIIVISTELMÄ**

### **LYHYTELOKUVA-ALAN AMMATILAISET FESTIVAALILLA**

**– tutkimus ammattiyhteisöstä, modernista totemismista ja festivaalista rituaalina**

Tiina Hakala

Sosiologian koulutusohjelma

Pro gradu-tutkielma

Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos, Jyväskylän yliopisto

Ohjaajat: Simo Häyrynen ja Jukka Laari

Elokuu 2006

sivumäärä: 135 sivua + kaksi liitettä

Tutkimuksen tehtävänä on selvittää, mikä on lyhytelokuvafestivaalin funktio ja merkitys lyhytelokuva-alan ammattilaisille. Tarkoituksena on tarkastella lyhytelokuvafestivaalia sosiaalisen konstruktionismin näkökulmasta kokonaisvaltaisena ilmiönä – tutkia lyhytelokuva-alan ammattilaisia ja heidän toimintaansa festivaalin toimintaympäristössä ja tulkita toiminnan saamia merkityksiä. Tutkimuksen viitekehyksenä toimii Emil Durkheimin teorit sosiaalisesta työnjaosta ja totemismista, sekä länsimainen käsitys taiteilijamyytistä. Tutkimus keskustelee myös paljon Antero Kiiänmaan esittämän käsityksen kanssa modernista länsimaisesta totemismista.

Tutkimusaineisto on kerätty Hampurin ja Tampereen kuusi- ja viisipäiväisiltä kansainvälisiltä lyhytelokuvafestivaaleilta, jotka yleisönäytösten lisäksi tarjoavat paljon erillistä, sekä virallista että epävirallista, ohjelmaa lyhytelokuva-alan ammattilaisille. Hampurin festivaalille vuonna 1998 kokoontui 562 ja Tampereen festivaalille vuonna 1999 708 lyhytelokuva-alan toimijaa.

Johtuen monivuotisesta taustastani työntekijänä festivaaleilla, tutkimukseni sisältää paljon osallistuvaa havainnointia. Lisäksi aineisto koostuu kymmenestä teemahaastattelusta, festivaalien katalogeista ja muista festivaalien lehdistölle, festivaalivieraille ja työntekijöilleen jakamista kirjallisista materiaaleista. Analyysimenetelmänä on käytetty induktiivista sisällönanalyysia ja Grounded-teorian mukaista sisällönanalyysia.

Tutkimukseni tuloksena esitän, että festivaalille kokoontuvien elokuva-alan ammattilaisten työnjakoa sekä elokuvaan ja elokuvatyöhön liittyviä uskomuksia määrittää elokuvan kaksijakoinen luonne 1) pyhänä taideteoksena ja 2) teollisena ja kaupallisena tuotteena. Sosiaalinen toiminta lyhytelokuvafestivaalilla saa aikaan viisi prosessia, joissa elokuva julkistetaan, pyhitetään, kaupallistetaan, tehdään tunnetuksi ja institutionalisoidaan osaksi kulttuuripoliittista järjestelmää. Prosessien ja festivaalilla ilmenevien rituaalien avulla ylläpidetään ja tuotetaan lyhytelokuvamaailmaa: yksittäisistä toimijoista, organisaatioista ja yhteisöistä koostuvaa ammattiyhteisöä sekä lyhytelokuva-alalla toimimiseen liittyviä normeja, sääntöjä ja uskomuksia. Laajemmassa kontekstissa kyse on ammattiyhteisöllisyyteen liittyvästä modernista totemismista, jossa moderni länsimainen kapitalismi ja moderni länsimainen humanismi toimivat toistensa vastavoimina.

**Avainsanat:** kulttuurintutkimus, festivaalitutkimus, ammattiyhteisötutkimus, uskontotutkimus, taiteilijamyytti

# SISÄLTÖ

<b>1. JOHDANTO .....</b>	<b>3</b>
1.1. FESTIVAALIELÄMYKSET JA YHTEISÖLLISYYDEN TUNNE TUTKIMUKSEN LÄHTÖKOHTINA .....	3
1.2. TAITELIJAMYTTI JA ELOKUVAN KAKSIJAKOINEN LUONNE TULKINNAN TAUSTALLA	6
<i>Taiteilijamytti uskomuksia ja toimintaa selittävänä tekijänä</i> .....	6
<i>Elokuva: pyhä taideteos &amp; kaupallinen ja teollinen massatuote</i> .....	8
1.3. TUTKIMUSMETODEISTA .....	10
1.4. AINEISTOSTA, SEN KERUUSTA JA ANALYSOINNISTA .....	14
<b>2. NÄKÖKULMIA FESTIVAALIIN .....</b>	<b>18</b>
2.1. MIKÄ ON LYHYTELOKUVA JA MITEN MÄÄRITELLÄÄN FESTIVAALI .....	18
<i>Lyhytelokuva</i> .....	18
<i>Festivaali – lyhytelokuvafestivaali</i> .....	19
2.2. LYHYTELOKUVAFESTIVAALI AMMATTILAISTEN TOIMINTAYMPÄRISTÖNÄ .....	21
<i>Akkreditoituminen – oikeus osallistua festivaalille ammattilaisena</i> .....	21
<i>Olosuhteet, toiminta ja niiden seuraukset festivaalilla</i> .....	22
2.3. AIKAISEMPAA ELOKUVAFESTIVAALITUTKIMUSTA .....	29
<i>Elokuvafestivaalien sosio-ekonomisista vaikutuksista</i> .....	29
<i>Elokuvafestivaali verkostoitumisen ja elämysten paikkana</i> .....	33
2.3. MUITA FESTIVAALI-ILMIÖTÄ AVAAVIA TUTKIMUKSIA .....	35
<i>Yleiskatsaus</i> .....	35
<i>Festivaalit rituaalitutkimuksen kohteena</i> .....	36
<i>Festivaali työyhteisönä</i> .....	37
<i>Festivaalin sosiologinen muotokuva</i> .....	39
<b>3. LYHYTELOKUVAFESTIVAALI SOSIAALISEN TYÖNJAON KONTEKSTISSA .....</b>	<b>42</b>
3.1. POSITIIVINEN JA NEGATIIVINEN SOLIDAARISUUS YHTEISÖN RAKENTAJANA JA EROTTAJANA .....	42
3.2. LYHYTELOKUVAN AMMATTILAISET JAOKEMALLISSA .....	44
3.3. FESTIVAALI LYHYTELOKUVAMAAILMAN TUOTTAJANA JA YLLÄPITÄJÄNÄ .....	47

3.4. SOSIAALISESTA SOLIDAARISUUDESTA FESTIVAALILLA .....	65
<i>Yhteinen intressi yhteisöllisyyden muodostajana</i> .....	65
<i>Yksilön ja yhteisön suhteesta</i> .....	72
<b>4. LYHYTELOKUVAFESTIVAALI MODERNIN TOTEMISMIN ILMENTÄJÄNÄ</b> .....	<b>84</b>
4.1. DURKHEIM: TOTEMISMI SOSIAALISENA ORGANISAATIONA JA LUOKITTELUJÄRJESTELMÄNÄ .....	84
4.2. KIIANMAA: MODERNI TOTEMISMI.....	88
4.3. MODERNI TOTEMISMI LYHYTELOKUVAFESTIVAALILLA .....	91
<i>Taiteilijamyytti ja kapitalistimyytti toistensa antiteeseinä</i> .....	91
<i>Elokuvan historiallis-sosiaalinen organisaatio</i> .....	94
<i>Festivaalin prosessit ja totemismin kehän idea</i> .....	96
4.2. UUSI MORAALIJÄRJESTYS .....	100
<b>5. LYHYTELOKUVAFESTIVAALI RITUAALINA .....</b>	<b>102</b>
5.1. RIITIT YHTEISÖN JA YKSILÖN USKOMUSTEN VAHVISTAJINA.....	102
<i>Moderni näkemys rituaalista</i> .....	106
5.2. FESTIVAALIN RIITIT .....	110
<b>6. LOPPUPOHDINTOJA .....</b>	<b>115</b>
6.1. TUTKIMUKSEN TULOKSET .....	115
6.2. KAPITALISMI JA HUMANISMI VASTAVOIMINA .....	117
6.3. AMMATIN JA YHTEISÖLLISTYMISEN SUHTEESTA .....	119
6.4. TUTKIMUKSEN ARVIOINTIA.....	122
<b>LÄHTEET .....</b>	<b>126</b>
<b>LIITE 1. HAASTATELTUJEN ESITTELY .....</b>	<b>136</b>
<b>LIITE 2. HAMPURIN JA TAMPEREEN FESTIVAALIEN ESITTELYT .....</b>	<b>138</b>

# 1. JOHDANTO

## 1.1. Festivaalielämykset ja yhteisöllisyyden tunne tutkimuksen lähtökoh- tina

Festivaalityöntekijöiden keskuudessa tiedetään, mitä on festivaalihulluus tai festivaalifriikkiys. Sairastuminen tähän "hulluuteen" tarkoittaa tietynlaista addiktoitumista festivaalityöhön – erilaisten festivaalien kiertämistä ja jämähtämistä omille suosikkifestivaaleille vuosiksi. Olin ensimmäistä kertaa festivaalilla talkoolaisena kesällä 1993 Tampereen Teatterikesässä ja tämän kokemuksen jälkeen olen ollut sekä vapaaehtoisena että palkattuna töissä 16 eri festivaalilla, joista tietyillä useita kertoja. Tampereen Elokuvajuhlilla olen ollut tähän mennessä (2006) muistaakseni kahdeksan kertaa, Hampurin Lyhytelokuvafestivaalilla olen ollut töissä vuosina 1997 ja -98 ja vieraana 2002, kun tuotin Cleaning Women – yhtyeen sinne esiintymään. Tällä hetkellä en ole samalla volyymilla festivaalijärjestämisessä mukana, mutta yhä edelleen olen samaa mieltä kuin noin 10 vuotta sitten: Minne päin maailmaa tahansa muuttaisinkin, niin löytäkseni samanhenkisiä ystäviä, hakeutuisin jollekin festivaalille – mieluiten elokuva- tai teatterifestivaalille – töihin. Luen itseni yhä edelleen festivaalifriikiksi.

Lyhytelokuvafestivaali on kiehtova tapahtuma tilanteena ja sosiaalisena kontekstina. Tapahtumaa määrittelee osanottajien kokema ekstaattinen läsnäolon tunne, elämyksellisyys ja sosiaalisuus. Itselleni lyhytelokuvafestivaaleilta on jäänyt mieleen monia elämyksiä, niin sosiaalisia kuin elokuviinkin liittyviä. Muistiin on jättänyt jälkensä esimerkiksi Marie Pacoun animaatio 'Un jour', jonka tulkitsen kuvaukseksi ensirakkaudesta, tai Lukas Moodyssonin fiktio 'Bara prata lite', joka oli ahdistava elokuva yksinäisyydestä. Sosiaalisista elämyksistä voi mainita Tampereen lyhytelokuvafestivaalien ulkomaisten ohjaajavieraiden saunabileiden emännöinnin, Hampurin lyhytelokuvafestivaaleilla festivaalikuorossa laulamisen tuhatpäisen yleisön edessä, tai jalkapallon pelaamisen festivaalijärjestäjien joukkueessa festivaalivieraita vastaan pelissä, joka järjestettiin samaan aikaan Ranskassa tapahtuvan jalkapallon MM-kisan kunniaksi. Peli oli surkeaa, mutta sitäkin hauskeempaa! Tampereen lyhytelokuvafestivaalilla vuonna 2004 kävin katsomassa elokuvanäytöksen, joihin oli koottu Georges Mélièsin, "kertomuselokuvan isän", elokuvia 1800–1900-lukujen vaihteesta, ja joita oli kertomassa ja säestämässä Mélièsin pojan tyttären tytär sekä hänen poikansa. Elokuvan historiasta kuuluisan tekijän elokuvat ja näytös kokonaisuutena tekivät vaikutuksen. Kun myöhemmin festivaalin aikana sain vielä mahdollisuuden toimia Mélièsin jälke-

läisille päivän kuskina ja oppaana maaseutuvierailulla ja keskustella heidän kanssaan suvun toiminnasta elokuvien ja vanhan elokuvakulttuurin säilyttämiseksi, niin olin todella otettu. Ja sain kutsun käydä Ranskassa heidän luonaan, jos siellä päin kuljen!

Festivaalityö on täynnä elämyksiä, yönet ovat olemattomia ja päällimmäisenä tunteena on huumeenomainen "going on, going on". Viisi päivää festivaalia menee hurmiossa ja vielä muutama päivä festivaalin jälkeen keho ja mieli ajavat "viides vaihde päällä". Sitteen väsymys kaatuu päälle, festivaalista irtaantuu ja vähitellen alkaa kerätä ja luokitella kaikkia muistoja ja elämyksiä, mitä festivaalin aikana on tapahtunut. Tarinat saavat alkunsa ja niitä kerrataan työpaikalla ja festivaalilla tavattujen vanhojen ja uusien tuttavuuksien kanssa.

Tämä festivaalijärjestäjänä havaitsemani festivaalilla ilmenevä elämyksellisyys on pohjana sille, että innostuin tekemään sosiologista tutkimusta lyhytelokuvafestivaalista ja aloin selvittämään festivaalin sosiaalista konstruktiota: kuvaamaan ammattiyhteisön toimijoita ja toimintaa festivaalin toimintaympäristössä ja pyrkimään ymmärtävään tulkintaan. Tahdoin olla enemmän kuin "vain töissä täällä" – halusin tietää, mikä festivaali oikeasti on sosiaalisena ilmiönä.

Tutkimusongelmaksi muodostui: *Mikä on festivaalin funktio ja merkitys lyhytelokuva-alalle ja lyhytelokuva-alan ammattilaisille?* Lähestyn tutkimusongelmaa Emil Durkheimin teorioiden viitoittamana. *Sosiaalisen työnjaon teorian* kautta tutkin ammattiyhteisöä ja siihen kohdistuvia solidaarisuuden ja yhteisöllisyyden tunteita, ja *totemismiteorian* kautta tutkin ammattiyhteisön jäsenten uskomuksia. Durkheim näki myytin voivan toimia avaimena ymmärtämään olemassa olevaa uskomusta ja riittä<sup>1</sup>, ja olenkin käyttänyt *taiteilijamytyttä*<sup>2</sup> apunani tulkitsemaan haastattelemini lyhytelokuva-alan ammattilaisten käsityksiä ja uskomuksia koskien lyhytelokuvaa ja työskentelyä lyhytelokuva-alalla. Lopuksi *rituaalitutkimuksen* avulla tuon esiin, millä tavoin yhteisöä ja sen uskomuksia ylläpidetään ja vahvistetaan festivaalilla. Osin kyseessä on tapaustutkimukset Hampurin ja Tampereen kansainvälisistä lyhytelokuvafestivaaleista, mutta haastatteluaineistossa käsitellään elokuvafestivaaleja yleisemminkin.

Tutkimus jakautuu johdannon jälkeen neljään osaan. (1) Ensimmäisessä osiossa kuvailen lyhytelokuvafestivaalin ammattiyhteisön kohtaamis- ja toimintaympäristönä ja esit-

---

<sup>1</sup> 1980, 111

<sup>2</sup> selitän taiteilijamytyttä seuraavassa luvussa

telen, millaista festivaalitutkimusta aikaisemmin on tehty. Rinnastan ja vertaan lyhytelokuvafestivaalia tutkittuihin festivaaleihin ja tätä kautta pyrin luomaan siitä yleiskuvaa. (2) Sosiaalista työnjakoa koskevassa luvussa pyrin vastaamaan kysymyksiin: *Keitä lyhytelokuvafestivaalille kokoontuvat ammattilaiset ovat? Millaista on heidän toimintansa festivaalilla? Millaisen ammattiyhteisön lyhytelokuva-alan ammattilaiset muodostavat?* Asetan lyhytelokuvan ammattilaiset teoreettiseen sosiaalisen työnjaon jaokemalliin ja esittelen festivaalilla ilmenevät erilaiset toimintaprosessit ja haastatteleman ammattilaiset neljänä eri tyyppinä sen mukaan, millaista solidaarisuutta he osoittavat lyhytelokuvaa ja muita lyhytelokuva-alan ammattilaisia kohtaan. (3) Moderni totemismi – osiossa esitän kysymykset: *Miten lyhytelokuvan ammattiyhteisö istuu totemismin sosiaalisen organisaation ja luokittelun malliin? Millaisia uskomuksia festivaalille kerääntyneessä ammattiyhteisössä ilmenee?* Esittelen Durkheimin totemismiteorian periaatteet sekä Antero Kiiänmaan<sup>3</sup> 'Moderni totemismi' – tutkimuksen. Sovellan totemismin periaatteita taiteilijamyytin selittämiseen ja vertaan taiteilijamyytin uskomuksia Kiiänmaan modernin länsimaisen kapitalismin uskomuksiin. Määrittelen moderni totemismi -käsitteen uudelleen kahtiajakoiseksi humanismi–kapitalismi -uskoksi, ja esitän teesin festivaalilla ilmentyvistä modernista totemismista, joka kulminoituu elokuvan jakautumisessa pyhäksi taideteokseksi<sup>4</sup> ja kaupalliseksi & teolliseksi tuotteeksi. (4) Neljännessä osiossa vastaan tutkimuskysymykseen: *Milainen lyhytelokuvafestivaali on seremoniana, rituaalina?* Durkheimin mukaan ”jokaisella juhalla, vaikka sillä olisi pelkästään maallinen alkuperä, on tiettyjä uskonnollisen seremonian piirteitä, sillä joka tapauksessa se saa ihmiset kerääntymään yhteen, massat liikehtimään ja kiihottumaan käymistilaan ja joskus jopa hulluuteen, joka ei ole vailla tiettyä sulkaisuutta uskonnolliseen tilaan. Ihminen tempautuu itsensä yläpuolelle ja etäännyy tavallisista askareistaan ja huolistaan.”<sup>5</sup> Durkheimin kuvaus osuu kummallisen hyvin yhteen omien kokemusteni kanssa ja miten useimmat haastattelemistani ammattilaisista kuvailivat lyhytelokuvafestivaalin ilmapiiriä. Esittelen lyhytelokuvafestivaalin ammattiyhteisön juhlan ja erittelen festivaalilla esiintyviä riittejä. (5) Viimeisessä osiossa kerään yhteen tutkimukseni tulokset ja pohdin niiden merkityksiä.

Modernien festivaalien tutkimus on ollut hyvin talouspaineista yleisötutkimukseen ja sosio-ekonomisten vaikutusten näkökulmasta. Lisäksi festivaalia on tutkittu työyh-

---

<sup>3</sup> 1996

<sup>4</sup> Pohjaan käsityksen taiteen pyhydestä länsimaiseen taiteilijamyytin. Katso seuraava luku.

<sup>5</sup> Durkheim 1980, 339

teisönä ja kaupunkitilan ja kulttuuripolitiikan näkökulmasta sekä populaarikulttuurin muutoksen ilmentäjänä.<sup>6</sup> Vaikuttaisikin, että oma tutkimukseni saattaisi tuoda esiin jotakin uutta festivaalista ilmiönä. Tutkimuskohteenani oleville Tampereen ja Hampurin Lyhytelokuvafestivaaleille kokoontuu satoja lyhytelokuvan ammattilaisia, ja siksi ne tarjoavat hyvän tilaisuuden tutkia ammattiyhteisöllisyyttä ja festivaalia ammattiyhteisön kohtaamispaikkana.

## **1.2. Taitelijamyytti ja elokuvan kaksijakoinen luonne tulkinnan taustalla**

### ***Taiteilijamyytti uskomuksia ja toimintaa selittävänä tekijänä***

Taiteeseen yhdistyvä "pyhän" ajatus pohjaa taiteen ja taiteilijäkäsitteen historiaan. Keskiajalla Jumalaa pidettiin ensisijaisena luojana ja taiteilijat ymmärrettiin jumalallisen inspiraation kanavoijiksi. Myöhäisrenessanssin aikana taiteilijuutta itsessään alettiin kunnioittaa, ja 1700-luvulla taiteilijat muuttuivat oppineiksi, joilla oli rajoittamaton potentiaali luoda omintakeista taidetta. Mielikuvitus nostettiin omaan arvoonsa syvemmän totuuden lähteenä ja vain taiteilijan herkkä näkemys pystyi esittämään sen. Taiteilijamyytti taiteilijasta nerona alkoi syntyä ja taiteilija asetettiin yhteiskunnan marginaaliin poikkeavana ja vieraana, taiteilija teki taidetta kaiken muun kustannuksella. Vielä vuonna 1981 Charles S. Simpson määritteli taiteilijuuden "pyhänä" ammattina, joka nähtiin vastapelurina mekaaniselle tehdastuotannolle.<sup>7</sup> Tutkimuksessaan New Yorkin Sohon kaupunginosan avantgarde-taiteilijoista Simpson myös esittää, että valitessaan taiteellisen uran taiteilija tekee tietoisin valinnan saavuttaakseen aseman, joka ei ole verrannollinen kaupallisiin ja byrokraattisiin ammatteihin. Samoin taiteilijoiden kokemaa ristiriitaa suhteessa saavutettuun menestykseen peilautuu romanttiseen taiteilijamyyttiin – taloudellinen menestys sotii aineellisesta elämästä irtautumista vastaan.<sup>8</sup>

Myös Vappu Lepistö toteaa romanttisen myytin mukaisen käsityksen taiteilijasta edelleen olevan elävä osa taidemaailmaa ja taiteilijoiden itseymmärrystä ja identiteettiä. Taidemaailman Lepistö määrittelee koostuvan sekä virallisista instituutioista että epävirallisista yhteisöistä. Kuvataidemaailmaan kuuluvat esimerkiksi taidehallinto, taiteen lainsäädäntö, apurahajärjestelmä ja muut taloudelliset taiteen tukitoimet, julkiset ja merkittävät

---

<sup>6</sup> Tehdystä tutkimuksesta tarkemmin luvussa 'Näkökulmia festivaaliin'

<sup>7</sup> Bain 2005, 28–29

<sup>8</sup> Lepistö 1991, 16–17



yksityiset kokoelmat, taidekoulutusjärjestelmä, näyttelyjärjestelmä, taiteilijoiden järjestöt, tekijänoikeudet, taideyhdistykset, taiteilijoiden tukijärjestöt, taidekriitikki, taiteen tutkimus jne.<sup>9</sup>

Taiteen palauttamista taiteilijan yksilölliseen persoonallisuuteen pidetään ainutlaatuisena länsieurooppalaisena ja sen vaikutuspiirissä oleville maille ominaisena ilmiönä, joka on saanut alkunsa ja kehittynyt rinnakkain Euroopan kapitalismin kanssa.<sup>10</sup> Rationaalinen yhteiskunta tuotti taiteilijan monessa suhteessa omana käänköpuolenaan tai piilokuvanaan. Renessanssiajalla muotoutuivat nero- ja boheemimyytit, jotka varustivat taiteilijan irratio-naalisuudella, ulkopuolisuudella, patologialla, spontaanisuudella, anarkistisuudella jne. Taideteorioissa taiteen autonomista asemaa on korostettu käyttämällä käsitteitä kutsumuk-sellisuus, autonomisuus, sisäisyys, pyyteettömyys, vilpittömyys, erityislahjakkuus. Näiden käsitteiden avulla taidemaailman on katsottu suojelevan taiteilijan valta-asemaa ja varaa-van tälle erityisen paikan kentän arvohierarkiassa.<sup>11</sup> Lepistö tekee kuitenkin eron taiteilija-stereotypian ja taiteilijamyytin välillä. Stereotypialla hän viittaa taiteen kentän ulkopuolisten tahojen tapaan merkityksellistää ja ymmärtää taide ja taiteilija – usein kielteisesti ja asenteellisesti. Myytti puolestaan ”edustaa erilaisia korkeakulttuurisia ja kirjallisia tapoja arvottaa taiteilija myönteisesti”<sup>12</sup>

Lepistö luokittelee yhdeksän eri taiteilijatyyppejä, jotka sijoittuvat eri aikakausiin, mutta jotka kaikki ovat palautettavissa taiteilijamyyttiin. Romantiikan ajalla on erotettavissa elämän taiteella kompensoiva "erakko", elämänsä taiteelle uhraava "eläjä" ja marttyyri-na esiintyvä "kristus"-hahmo. Modernin ajan tyypeiksi Lepistö luokittelee identiteettiä luovan ja konstruoivan "tiedostaja-taiteilijan" ja taiteilijamyytin tyypittelyä vastustavan "asi-antuntijan". Postmoderneja tyyppisiä edustavat itseään ja töitään tuotteistava "tuotesuunnit-telija", taidemyyttiä toteuttava "taide-eläjä", sekä ryhmässä toimiva ja taiteen yksilöllisyyttä vastustava "yhteisproduktio-taiteilija". Lisäksi Lepistö erottaa omaksi tyyppikseen arte-saani-, työläis- tai yrittäjätyypin, jonka hän katsoo toimivan irrallaan myytistä tai olevan välinpitämätön sen suhteen.<sup>13</sup>

Myös moderni tekijänoikeuslaki ylläpitää taiteilijamyyttiä; ajatusta taiteilijan ainut-laatuisuudesta ja suhtautumista luotuun tuotteeseen ehdottoman kunnioittavasti. Niin sano-

---

<sup>9</sup> Lepistö 1991, 24

<sup>10</sup> sama, 12

<sup>11</sup> sama, 15–16, hän vertaa myös Bourdieu 1985

<sup>12</sup> sama, 43

<sup>13</sup> sama, 64

tun mannereurooppalaisen tekijänoikeusajattelun mukaan tekijän ja hänen luomansa teoksen välillä vallitsee erityinen henkinen yhteys, jota tulee kunnioittaa. ”Tekijällä on omistusoikeuteen rinnastuvan yksinoikeutensa lisäksi tähän henkiseen puoleen perustuva yksinoikeus, ns. moraaliset oikeudet teokseensa. Hänellä on kaikissa olosuhteissa oikeus valvoa, että hänen luomaansa teosta kohdellaan kunnioittavasti ja hänet tunnustetaan tekijänä.”<sup>14</sup>

### ***Elokuva: pyhä taideteos & kaupallinen ja teollinen massatuote***

Vaikka elokuva on suhteellisen uusi ja tekninen taidemuoto, niin uskomus taiteilijamyyttiin näkyy toiminnassa, puheissa ja kirjoituksissa. Hannu Salmen mukaan elokuvan historiaa on kirjoitettu pääasiassa esteettisestä näkökulmasta ja elokuvia käsitellään yleensä yhden tekijän töinä. Useimmiten tekijä on ohjaaja, mutta joskus kuvaaja voi nousta myös "auteur-luokkaan"<sup>15</sup>. Näin siitä huolimatta, että elokuvanteko on pääasiassa hyvin kollektiivista työtä, johon liittyy käsikirjoittaminen, kuvaaminen, ohjaus, leikkaus jne.<sup>16</sup>

Elokuva muodosti heti syntyhetkestään lähtien täysin omanlaisensa taidemuodon – mikään taidemuoto ei yhtäläillä kytkeydy tekniseen kehitykseen. Elokuva tuotti moderniin kulttuuri- ja yhteiskuntakehitykseen uudenlaisen visuaalisen, samanaikaisen – tosiasiallisen ja näytännönomaisen aistimaailman<sup>17</sup>. Henry Baconin mukaan elokuvaa pidettiin sen varhaisaikoina eräänlaisena synteessinä, jonka ideaalina oli kokonaistaideteos. Ideaalia alkoi kuitenkin repiä elokuvaan kohdistuva viihteellisyysvaatimus – ja toisaalta elokuva-alalla teknis-taloudelliset voimat ovat aina kamppailleet taiteellisten intentioiden kanssa.<sup>18</sup> Elokuva myös kritisoi sen tekemästä näyttämötaiteen matkimisesta ja samaten elokuva nähtiin turmiolliseksi kirjallisuudelle. Elokuvien massatuotannon kaudella laadulla ei niin ollut väliä ja elokuvia tehtiin aiheesta kuin aiheesta nopealla aikataululla. Elokuvaus kuitenkin meni eteenpäin ja kehitti oman tavan tehdä käsikirjoituksia ja oman tavan näytellä elokuvassa ja samalla käsitys elokuvasta omana taiteenalanaan laajeni.<sup>19</sup>

Elokuva on sekä taidetta että teollisuutta, kuten jo kertoo sen suomalainen pääopinahjokin, Taideteollinen korkeakoulu. Elokuvan monijakoinen luonne mahdollistaa sen

---

<sup>14</sup> Vuortama ja Kerosuo 2004, 133–134

<sup>15</sup> 1950-luvulla Ranskassa noussut auteur-politiikka oli ”yritys perustella elokuvan erityisyys taiteena ja samalla tiettyjen elokuvien (taideteosten) paremmuus toisiin teoksiin nähden: elokuvan historiasta pyrittiin löytämään tekijöitä (auteur), jotka haluttiin elokuvakritiikin keinoin erottaa elokuva-alan ammattimiehistä, näyttömöllerpanijoista (metteur-en-scène)”. (Salmi 1993, 21)

<sup>16</sup> Salmi 1993, 19–21

<sup>17</sup> Malmberg 1983, 37

<sup>18</sup> Waarala 2006

<sup>19</sup> Öller 1923/1995; Lindström 1921/1995

asettamisen erilaisiin viitekehyksiin. Gerald Mast on jakanut elokuvan kolmen käsitteeseen: *Movies* liittyy elokuvaan kaupallisena hyödykkeenä, *cinema* viittaa elokuvaan taiteena ja esteettisenä instituutiona ja *film* viittaa elokuvan yhteiskuntasidokseen – elokuvaan kommunikatiivisena ilmaisumuotona.<sup>20</sup> Peter von Bagh jakaa elokuvan synnyn idealistiseen ja materialistiseen tulkintaan, jolloin idealistisessa tulkinnassa elokuva mahdollistaa todellisuuden mahdollisimman kokonaisen, totaalisen esittämisen, ja materialistinen tulkinta näkee elokuvan synnyn vastauksena teollistumisen ja kaupungistumisen aiheuttamalle sosiaaliselle tilaukselle<sup>21</sup>. Elokuvien suosiosta ja osallisuudesta kapitalistisessa järjestelmässä kertoo seuraavat luvut: N. R. af Ursinin<sup>22</sup> mukaan Saksassa oli vuoden 1900 alussa kaksi kiinteätä elokuvateatteria, mutta kymmenen vuotta myöhemmin niitä oli jo lähes 500. 1910-luvun alussa Yhdysvalloissa kävi jo 5 miljoonaa ihmistä joka päivä elokuvissa ja Venäjällä 108 miljoonaa. Af Ursin kirjoitti myös, miten elokuvat olivat kaiken kansan saatavilla ja kiinnostuksen kohteena: ”ylhäiset, alhaiset; vanhat, nuoret; miehet, naiset; kaikki juoksevat sinne katsomaan, mitä siellä tarjotaan”<sup>23</sup>.

N. R. af Ursin syytti kapitalistista järjestelmää elokuvan rappiosta jo vuonna 1912. Hänen mukaansa ”taiteilija on yleensä – poikkeuksista puhumatta – kapitalismin kirouksen alaisena; hänen täytyy aiheissa ja muutenkin olla rahavallan mieliksi”<sup>24</sup>. Edelleen hän antoi rankkaa kritiikkiä elokuvateattereiden omistajille, jotka ”esittävät semmoisia filmejä, jotka tuottavat enimmänsä voittoa: semmoisia, jotka enimmänsä suuressa määrin kiihottavat kuluneita hermoja ja kutkuttavat aisteja ja herättävät intohimoja s.o. ovat ’jännittäviä’ puhumattaakaan vähääkään ihmisten paremmille tunteille. Ja filmien eli kuvien valmistajat käyvät tietysti samaa uraa.”<sup>25</sup>

Kaiken kaikkiaan elokuva-alalla vaikuttaa heti alusta lähtien olleen vastakkain käsitteet elokuvasta taidemuotona ja elokuvasta kaupallisena tuotteena ja elokuvateatterilevitystä on pidetty turmiollisena taiteellisten kriteerien näkökulmasta. Tämä on mielenkiintoinen näkökulma, kun käsitellään lyhytelokuvaa, sillä niitä ei elokuvateatterilevityksessä pahemmin näe<sup>26</sup>. Untamo Eerolan mukaan taiteellisesti suuntautunut lyhytelokuva ei juuri käyttötilaisuuksia löydä ja niitä tehdäänkin hyvin pienelle yleisölle, joka Suomessa käy

---

<sup>20</sup> ks. Salmi 1993, 14

<sup>21</sup> 1998, 17–18

<sup>22</sup> 1912/1995

<sup>23</sup> af Ursin 1912/1995, 13

<sup>24</sup> sama, 13

<sup>25</sup> sama, 14

<sup>26</sup> Aalto 6.3.2004

esimerkiksi Tampereen festivaalilla tai Helsingin Kettupäivillä<sup>27</sup>. Elokuva on menettänyt asemaansa televisiolle ja lyhytelokuvaa pitää hengissä ne, jotka ovat asialle vihkiytyneitä<sup>28</sup>. Näiden kahden väittämän perusteella voi esittää hypoteesin, että lyhytelokuva-alan ammattilaiset toimivat taiteilijamyytin mukaan – itsenäisesti, luovasti ja irrationaalisesti taloudellisesta näkökulmasta katsoen.

Elokuvan asema sekä pyhänä taiteena että teollisena ja kaupallisena tuotteena näytteleekin pääosaa tutkimuksessani, sillä se vaikuttaa niin työnjakoon kuin elokuvaan ja elokuvatyöhön liittyviin uskomuksiin sekä festivaaliin rituaalina. Tutkimukseni tavoitteena on tuoda esiin, miten lyhytelokuvafestivaalilla ylläpidetään ja tuotetaan lyhytelokuvaan ja lyhytelokuva-alalla toimimiseen liittyviä normeja, sääntöjä ja uskomuksia.

### 1.3. Tutkimusmetodeista

Metodeina tutkimuksessani risteilevät etnografinen tutkimus, sosiaalinen konstruktionismi, fenomenologia ja grounded theory – toinen toistaan tukien. Alasuutari<sup>29</sup> kirjoittaa kuinka useat eri tutkimustraditiot luokittelevat ja jäsentävät sosiaalista todellisuutta ja tekevät ymmärrettäväksi yhteiskunnallisten instituutioiden toimintaa kategorioimalla ilmiöitä niiden historialliseen, yhteiskunnalliseen ja kulttuuriseen kontekstiin. Alasuutari viittaa tutkimuskokonaisuuteen yleisnimellä strukturalismi. ”Yhteistä näille kaikille on kuitenkin kiinnostus kielen ja muiden inhimillisten merkkijärjestelmien rooliin sosiaalisen todellisuuden rakentumisessa”<sup>30</sup>. Pietikäinen<sup>31</sup> on tehnyt saman havainnon, että eri tutkimussuunnat jakavat samoja perusoletuksia, mutta puolestaan nimeää ne kaikki sosiaalisen konstruktionismin alle. Hän käyttää Vivien Burrin tekemää koostetta havainnollistaakseen sosiaalisia konstruktionisteja yhdistävät perusoletukset seuraavasti:

1. *Kriittinen suhtautuminen itsestään selvänä pidettyyn tietoon.* Havaintomme eivät vain yksinkertaisesti kerro maailmasta, vaan maailmamme on sosiaalisesti luotu. Siksi myös nyt selviöltä näyttävät asiat voisivat olla toisin.
2. *Käsityksemme ovat historiamme ja kulttuurimme tuotteita,* ja siksi relatiivisia, eli suhteellisia. Ei ole syytä olettaa omia käsityksiämme ilman muuta paremmiksi tai

---

<sup>27</sup> Untamo Eerolan haastattelu artikkelissa Arffman 1990, 12

<sup>28</sup> Arffman 1990, 12

<sup>29</sup> 2001, 103

<sup>30</sup> Alasuutari 2001, 103

<sup>31</sup> Pietikäinen Anu (ei vuosilukua)

"totuudenmukaisemmiksi" kuin muiden kulttuurien ja aikojen käsitykset, eikä tutkimus voi tuottaa yliajallista, kulttuurin ylittävää tietoa.

3. *Tieto syntyy sosiaalisissa prosesseissa.* "Totuus" on se, mikä ihmisten välisessä vuorovaikutuksessa sellaiseksi tunnustetaan ja tunnistetaan, ei se mikä oletetusti parhaiten vastaa ulkoista todellisuutta (ns. totuuden korrespondenssi-teoria).
4. *Tieto ja sosiaalinen toiminta kuuluvat yhteen.* Sillä, mikä kulloinkin hyväksytään totuudeksi, on monenlaisia seurauksia toiminnalle. Esimerkiksi miten "poikkeavuuteen" suhtaudutaan liittyy siihen, miten poikkeavuus ymmärretään ja määritellään, ja minkä ajatellaan olevan sen syynä. Täten tieto on aina myös poliittinen kysymys, eli siihen sisältyy valtaa. Myös tutkija on vastuullinen tuottamansa tiedon seurauksista.<sup>32</sup>

Straussin ja Corbinin mukaan ilmiöt ovat monimuotoisia ja kompleksisia, niiden hahmottamisessa tutkijan työtä helpottaa sekä rakenteen että prosessin huomioiminen tutkimuksessa. Jos tutkitaan ainoastaan rakennetta, niin saadaan selville miksi tietyt asiat tapahtuvat, mutta auki jää kysymys miten. Jos taas tutkitaan ainoastaan prosessia, opitaan, miten ihmiset toimivat, mutta epäselväksi jää miksi he toimivat kuten toimivat.<sup>33</sup> Heidän mukaansa ”paradigma on näkökulma, josta aineistoa katsotaan, analyttinen keino, joka auttaa keräämään ja järjestämään aineistoa järjestelmällisesti niin, että rakenne ja prosessi yhdistyvät”<sup>34</sup>. Paradigma rakentuu olosuhteista, toiminnasta ja seurauksista. *Olosuhteiden* selvittäminen vastaa kysymyksiin miksi, missä, minkä takia ja milloin. Näistä muodostuu ilmiön rakenne, tilanteiden ja olosuhteiden kasauma, joissa ilmiö ilmenee. *Toiminta* on yksilöiden tai ryhmien strategista tai rutiininomaista reagoitua niihin asioihin, ongelmiin, tapahtumiin, jotka nousevat esiin kyseisten olosuhteiden ollessa vallalla. Toimintaa selvitetään kysymyksillä kuka teki ja miten. *Seuraukset* ovat toiminnan tulosta. Seurauksia selvitetään kysymällä, mitä tapahtuu kyseisen toiminnan seurauksena ja miten epäonnistunut toiminta tilanteessa muuttaa ilmiötä – tärkeä huomio sekä itsessään että ilmiöstä.<sup>35</sup> Huolimatta tästä tarkasta ohjeistuksesta, Strauss ja Corbin varoittavat takertumasta siihen liikaa. Tutkijan tavoitteena on kuitenkin ymmärtää ilmiötä, eikä vain sen olosuhteita, siinä tapahtuvaa toimintaa tai seuraamuksia. Ilmiötä ei myöskään pidä yksinkertaistaa syy-seuraus-

---

<sup>32</sup> 1995, katso Pietikäinen Anu (ei vuosilukua)

<sup>33</sup> Strauss ja Corbin 1998, 127

<sup>34</sup> sama, 128

<sup>35</sup> sama, 128

suhteiksi, toimintaan vaikuttaa aina konteksti, mikä tekeekin ilmiön selittämisestä paljon haasteellisempaa ja kompleksisempaa.<sup>36</sup> Myös Alasuutari on esittänyt vaatimuksen yksilöiden toimien suhteuttamisesta ”siihen toimintatilanteeseen tai niihin yhteiskunnallisiin olosuhteisiin, joiden puitteissa ne ovat ymmärrettävissä”<sup>37</sup>. Kulttuurinen näkökulma lisää analyysiin analysoinnin, miten toimijoiden asemat syntyvät ja muuttuvat<sup>38</sup>. Suvi Ronkainen jatkaa samalla linjalla ja painottaa, että ”ilmiöt ja asiointilat ymmärretään tuotettuina ja jatkuvasti ylläpidettyinä mieluummin kuin pysyvän olemuksen tai ytimen omaavina”<sup>39</sup>.

Olen pyrkinyt kuvaamaan festivaalin toimintaympäristönä ja asettamaan lyhytelokuvan tiettyyn asemaan elokuvan ja taiteen kentällä. Metodit perustelevat myös työni jakautumisen ammattiyhteisön tutkimiseen, yhteisön jäsenten uskomusten tutkimiseen ja itse festivaalin tutkimiseen rituaalina. Haastattelujen perusteella työ lyhytelokuvien parissa sisälsi paljon enemmän merkityksiä kuin mitä sen käsittely pelkästään ansiotulolähteenä olisi tuonut esiin. Haastatteluista nousi esiin festivaaleilla esiintyvä voimakas yhteisöllisyys, mutta myös festivaalilla käynti puhtaasti työntekona. Yksi koki lyhytelokuvayhteisön ”perheenä”, toiselle festivaalilla käynti oli ”puhtaasti työtä” eikä ”minkäänlaista sosiaalisointia”, kolmannelle festivaali oli ”ihmisyyden juhlimista” (celebration of humanity) ja neljännelle festivaali oli yhtä kuin ”bileet”. Lyhytelokuvafestivaalin vieraita yhdistävinä tekijöinä olivat selvästi lyhytelokuva ja oma ammatti, mutta *miten selittää niin erilaiset suhtautumiset festivaaliin ja siellä läsnä oleviin ammattikollegoihin?* Durkheimin teorialat ja taiteilijamytytti olivat suureksi avuksi ilmiön purkamisessa.

Johtuen monivuotisesta taustastani työntekijänä festivaaleilla, tutkimukseni sisältää paljon osallistuvaa havainnointia. Tästä on sekä hyötyä että haittaa. Koska olen ollut vastuullisena työntekijänä festivaalilla, minuun on suhtauduttu yhteisön jäsenenä, eikä ulkopuolisena tutkijana. En siis usko kaksinaisen roolini muuttaneen tutkittavien käyttäytymistä. Sirkka Hirsjärvi & al. kirjoittavat kuitenkin vaarasta, että havainnoija saattaa sitoutua emotionaalisesti tutkittavaan ryhmään tai tilanteeseen ja tästä syystä tutkimuksen objektiivisuus voi kärsiä<sup>40</sup>. Myönnän, että minulla on runsaasti tunteita festivaalityötä kohtaan. En kuitenkaan ole ollut festivaalityössä nyt useampaan vuoteen yhtä intensiivisesti kuin aikaisemmin, ja pystyn paremmin ottamaan etäisyyttä aiheeseen. Haastatteluaineistoni on anta-

---

<sup>36</sup> Strauss ja Corbin 1998, 129–130

<sup>37</sup> Alasuutari 2006, 81

<sup>38</sup> sama, 82

<sup>39</sup> Ronkainen 1999, 13

<sup>40</sup> Hirsjärvi, Remes ja Sajavaara 2004, 202

nut myös toisten lyhytelokuva-alan ammattilaisten tuottamia näkökulmia tutkittavasta ilmiöstä, ja se onkin muuttanut paljon omaa ymmärrystäni ja korjannut oletuksiani. Etenkin haastattelemieni ammattilaisten stereotypointi auttoi hahmottamaan lyhytelokuvafestivaalikultuurin paikallisia ajatus- ja käyttäytymistapoja omissa yhteyksissään ja on monipuolistanut käsitystäni yhteisön reunaehdoista<sup>41</sup>.

Muun muassa Vappu Lepistö<sup>42</sup> ja Oili-Helena Ylijoki<sup>43</sup> ovat tehneet tutkimukset omista ammattiyhteisöistään ja pohtivat omaa asemaansa tutkimuksen tekijöinä. Kumpikin kokee etuna sen, että tutkittavan kohteen maailma on tuttu, ja siten haastateltavien kokemuksia ja käsityksiä on helppo ymmärtää. Kumpikin tutkija käsittelee kuitenkin myös tuttuuden ja osallisuuden kääntöpuolta eli sokeutumisen ja näköharhan vaaraa. Lepistö kirjoittaa: ”Taiteilijana oletin ymmärtäväni haastateltavia ja heidän ongelmiaan. Toisinaan en kyennyt ottamaan riittävää etäisyyttä. Olin ottanut itsestäni selvänä joitakin asioita, jotka itse asiassa olisivat edellyttäneet problematisointia. Näissä tilanteissa oli siirryttävä tutkijan rooliin, jossa pystyin ottamaan jälleen etäisyyttä ja luomaan välityksiä teoreettisen viitekehysten avulla.”<sup>44</sup> Myös Suvi Ronkainen pohtii väitöskirjassaan subjektiviteetin, tiedon ja toimijuuden keskinäistä suhdetta ja kirjoittaa, kuinka ”elettujen kokemusten kertyminen, tiettyjen puhetapojen ja subjektipositioiden osaaminen perustavat etäisyyksien mahdollisuuksia, kompetenssin kokemuksia, lumon ansoja ja itsestäänselvyyksien piirejä suhteessa tiettyihin tilanteisiin ja subjektin paikkoihin”.

Olen jälkikäteen huomannut oman festivaalityöntekijän roolini osittain haitalliseksi käydessäni tekemiäni haastatteluja läpi. Osallistuvana havainnoijana olen osallisena yhteisön kulttuurisessa ja symbolisessa maailmassa, kielenkäytössä jne<sup>45</sup>. Roolini kaksijakoisuus on tuonut ristiriitatilanteita siinä, että minulla on sisäistä, hiljaista tietoa<sup>46</sup> ja yhteinen ymmärrys tietyistä asioista haastateltavieni kanssa, enkä ole pyytänyt heitä selittämään joitakin asioita, joita minun tutkijana olisi pitänyt pyytää. Esimerkiksi, kun haastateltava puhuu festivaaleista ”rankkoina tilaisuuksina”, en ole pyytänyt selittämään, mitä hän tarkoittaa tällä. Myöhemmin haastateltu kylläkin puhuu vähäisestä unesta, runsaasta alkoholin käy-

---

<sup>41</sup> vrt. Malinowski, ks. Alasuutari 2001,70

<sup>42</sup> 1991

<sup>43</sup> 1998

<sup>44</sup> Lepistö 1991, 256

<sup>45</sup> Hirsjärvi & al. 2004, 205

<sup>46</sup> Hiljainen tieto, piiloinen tieto (Tacit Knowledge), on yleinen käsite organisaatiotutkimuksessa. Hiljainen tieto on syntynyt organisaation jäsenille kokemuksen ja tekemisen kautta. Se on hyvin henkilökohtaista, artikuloimatonta tietoa, jota on vaikea kommunikoida ja jakaa, ja henkilön itsensä saattaa jopa olla vaikea tiedostaa sitä. Esimerkiksi Ikujiro Nonaka ja Hirotaka Takeuchi (1995) käyttävät käsitettä.

töstä ja työn lisäksi tapahtuvasta runsaasta sosiaalisesta ilta- ja yöelämästä, jotka mielestäni selittävät "rankkaa tilaisuutta". Olen pyrkinyt tuomaan esiin roolieni aiheuttamat ristiriitallanteet, avaamaan ne ja tulkitsemaan jo tehdyn tutkimuksen perusteella. Tilanteita ei myöskään ole kuin muutama.

Omassa tutkijanroolissani olen festivaalijärjestäjä (ja festivaalifriikki) tekemässä sosiologista tutkimusta lyhytelokuvafestivaalista, ja se epäilemättä vaikuttaa siihen, millaisen tulkinnan olen festivaalista ilmiönä tehnyt. Olen myös kulttuurisihteeri- ja cultural management-opintojeni ja työkokemukseni kautta sosiaalistunut tiettyyn käsitykseen toimimisesta kulttuurin kentällä sekä siihen sääntö- ja normijärjestelmään, joka ”ohjeistaa taiteilijaksi tulemistä ja taiteilijana toimimista”<sup>47</sup>. Durkheimin teorioiden kautta pystyn kuitenkin asettamaan itseäni myös tutkijan asemaan tulkitsemaan aineistossani ilmeneviä merkityksiä ja prosesseja, joita en muuten niiden itsestäänselvyydeltä huomaisi. Tosin myös teoreettisen viitekehys on valinta ja vaikuttaa ilmiöstä muodostuvaan tulkintaan ja sen kuvaukseen. Sillä ja omalla tulkinnallani osallistun lyhytelokuvafestivaalin konstruointiin ilmiönä.<sup>48</sup>

Vaikka luopuminen tietyistä kulttuurityöhön kohdistuvista tunteista ja uskomuksista oli välillä jopa kivuliasta, niin lopulta sosiaalistuminen tutkijan rooliin ja teoreettiseen ajatteluun tuntui vapauttavalta. Lyhytelokuva ja lyhytelokuvafestivaali siirtyivät aivan uusiin sfääreihin omassa ymmärryksessäni ja tutkimuksesta tuli kiehtova matka modernin tutkimismin maailmaan.

#### **1.4. Aineistosta, sen keruusta ja analysoinnista**

Päädyin tekemään laadullista tutkimusta, koska festivaali sosiaalisena ilmiönä vaati sitä<sup>49</sup>. Aineistonkeruumetodiksi valitsin teemahaastattelut, koska merkitysten ja kokemusten tutkimisessa interaktiiviset haastattelut toimivat parhaiten ja ”tutkija pystyy perehtymään tutkittavaan kulttuuriin ja sen sosiaaliseen todellisuuteen”<sup>50</sup>. Tutkimustani varten sovin Hampurin Lyhytelokuvafestivaalin organisaattoreiden kanssa, että voin tehdä festivaalilla haastatteluja työni lomassa. Tämä tapahtui kesäkuussa 1998 ja tein festivaalilla viisi haastattelua. Kaksi haastateltavista oli festivaalijärjestäjiä, yksi television elokuvatoimittaja, yksi television elokuvaostaja sekä kaksi elokuvantekijää, joista toinen jo kokenut ja me-

---

<sup>47</sup> Lepistö 1991, 24; vertaa myös Ylijoki 1998

<sup>48</sup> Vertaa Pietikäinen, Anu (ei vuosilukua)

<sup>49</sup> mm. Hirsjärvi & al. 2004, 152; Alasuutari 1999, 38–39 ja 2001, 67

<sup>50</sup> Alasuutari 2001, 139



nestynyt ja toinen ensikertalainen. Näistä olen jättänyt pois ensikertalaisen elokuvantekijän, koska koululaisena haastattelun antaminen englannin kielellä oli hänelle liian vaikeata ja oma saksankieleni ei ollut riittävän hyvä haastattelun tekemiseen.

Yhden haastattelun tein Bristolissa käydessäni siellä Hampurin festivaalin jälkeen. Haastateltu elokuvastudion festivaalipromoottori oli käynyt sekä Hampurin että Tampereen lyhytelokuvafestivaaleilla. Tampereen Lyhytelokuvajuhlilla tein viisi haastattelua maaliskuussa 1999. Haastateltavat koostuivat kahdesta festivaalijärjestäjästä, tuottajasta ja elokuvaorganisaation edustajasta.

Tein ensimmäiset haastatteluni Hampurissa ja totesin haastattelun olevan vaikeampaa kuin olin kuvitellutkaan. Huomasin hieman pelkääväni muuttunutta rooliani festivaalivyöntekijästä tutkijaksi. Jännitin, muuttuuko haastateltavieni suhtautuminen minuun jollakin tapaa ja myös omaa osaamistani. En ollut harjoitellut tutkimushaastattelujen tekemistä etukäteen enkä myöskään ollut testannut kysymyksiä, minkä ymmärtäisin nykyisellä tietämyksellä tehdä. Erityisesti televisiotoimittaja antoikin minulle kritiikkiä siitä, että moni tekemistäni kysymyksistä oli liian pitkä ja että kysymys piti sisällään useamman kysymyksen. Ostajan kohdalla taas menin tietyllä tapaa "lukkoon", kun hänen vastauksensa kysymyksiini poikkesivat niin täysin muiden vastauksista. En keksinyt asialle syytä, enkä osannut lähteä seuraamaan hänen antamiaan johtolankoja<sup>51</sup>. Myös se, että päädyin jättämään nuoren elokuvantekijän käyttämäni aineiston ulkopuolelle, johtuu epäilemättä osittain myös omasta taitamattomuudestani haastattelijana. Olin itse liian sisällä ammattiyhteisön kielessä<sup>52</sup> enkä osannut esittää kysymyksiä niin, että ammattikieltä vielä taitamaton olisi osannut vastata kysymyksiini – varsinkaan vieraalla kielellä. Haastattelujen teko sujui kuitenkin kerta kerralta paremmin ja vapautuneemmin. Pystyin myös paremmin reagoimaan haastatellun antamiin johtolankoihin jatkokysymyksillä.

Apunani oli tukilista kysymyksistä, jotta sain vastauksia samoista asioista. Järjestys ja vastausten laajuus vaihtelee haastattelujen kulun mukaan, mutta kaikissa haastatteluissa vastataan kuitenkin kysymyksiin minkä takia on festivaalilla, kuinka paljon käy festivaaleilla, miten toimii festivaalilla ja millaiseksi kokee festivaalin ilmapiirin. Lisäksi olin listannut paperille festivaalivieraat ammattikategorioittain pyrkiessäni selvittämään, suhtau-

---

<sup>51</sup> vrt. Alasuutari 1994, 142

<sup>52</sup> vrt. Hirsjärvi & al. 2004, 205

tuuko haastateltava eri ammattiryhmiin eri lailla. Näytin listaa haastattelun aikana, kun kysyin kontaktien tekemisestä ja suhteista.

Valitsin haastateltavani niin, että sain kumpaakin festivaalia edustamaan kaksi festivaalin päätoimista järjestäjää, muuten pyrin saamaan haastateltavikseni eri elokuva-alan ammatteja edustavia henkilöitä. Televisiotoimittajan ja ostajan valitsin festivaalin vieraslistalta heidän taustaorganisaationsa pohjalta, ohjaajia pyrin saamaan haastateltavaksi sekä kokeneen että kokemattoman, mutta kuten mainitsin, jätin kokemattoman ohjaajan aineistosta pois. Kokeneeseen ohjaajaan, festivaalipromoottoriin ja elokuvaorganisaation edustajaan olin tutustunut jo festivaali(e)n aikana, ja koin helpoksi pyytää heitä haastateltaviksi. Tuottajan valinnassa pyysin apua toiselta festivaalijärjestäjältä, jotta sain haastateltavaksi kokeneen ammattilaisen.

Kansallisuuksina haastateltavat edustavat saksalaisia (3), brittejä (2), tanskalaisia (3) ja suomalaisia (3). Haastattelukielinä olivat suomi ja englanti, sekä saksa hetkittäin lisäapuna. Lukuun ottamatta yhtä haastattelua kotiooloissa tein muut haastattelut festivaalien aikana kahviloissa tai jonkun työhuoneessa. Haastattelut ovat hyvin vapaamuotoisia ja ne myös polveilevat ja painottuvat sen mukaan, mikä oli haastateltavan erityisintressi tai toimintatapa festivaalilla. Haastattelut kestävät noin puolesta tunnista kahteen tuntiin.

Muuna aineistona minulla on tekemäni havainnot, listat Tampereen ja Hampurin festivaalien akkreditoituneista vieraista, Tampereen Elokuvajuhlien verkkolehti Festival News sekä festivaalien katalogeja, tiedotteita ja esitteitä. Lisäksi olen hakenut lisäaineistoa internetistä elokuva-alan organisaatioiden ja kansainvälisten verkostojen sivuilta.

Tutkimukseni on selkeästi aineistolähtöinen, mikä tekee siitä induktiivisen. Kyngäksen ja Vanhasen<sup>53</sup> mukaan induktiivisessa sisällön analyysissä aineistoa pelkistetään, ryhmitellään ja abstrahoidaan. Aineistosta koodataan ilmaisuja, jotka liittyvät tutkimustehtävään, ja etsitään ilmausten erilaisuuksia ja yhtäläisyyksiä. Samaa tarkoittavat ilmaisut yhdistetään samaan kategoriaan ja annetaan kategorialle sen sisältöä hyvin kuvaava nimi. Abstrahoinnilla Kyngäs ja Vanhanen tarkoittavat aineiston käsitteellistämistä. Analyysia jatkettaessa samansisältöisiä kategorioita yhdistetään ja muodostetaan niistä yläkategorioita. Abstrahointia jatketaan yhdistelemällä kategorioita niin kauan kuin se sisällön kannalta

---

<sup>53</sup> ks. Hiller-Ikonen 1999

on mahdollista. Tutkimuksen tuloksena raportoidaan analyysissa muodostettu malli, käsitejärjestelmä, käsitekartta tai kategoriat.<sup>54</sup>

Litteroituani haastattelut apunani oli ensimmäiseksi Straussin ja Corbinin Grounded-teoriaan pohjaava analyysimetodi, joka perusteiltaan on hyvin samanlainen kuin jo mainitsevani induktiivisen analyysin metodi. Aineistosta etsitään erilaisia käsitteitä, sille tehdään kysymyksiä ja käsitteitä pyritään vertailemaan ja irrottamaan kontekstistaan, jotta niiden tulkinta olisi mahdollisimman syvällistä ja aineiston ominaisuudet ja dimensiot selkiytyisivät tutkijalle.<sup>55</sup> Straussilla ja Corbinilla yhtenä metodina on aksiaalinen koodaus, joka on prosessi, jossa luotuja kategorioita suhteutetaan keskenään sekä niiden alakategorioiden kanssa. Se on saanut nimensä, koska koodaus tapahtuu kategorian akselin ympärillä, yhdistellen kategorioita niiden ominaisuuksien ja ulottuvuuksien tasolla.<sup>56</sup> Strauss ja Corbin listaavat aksiaalisen koodauksen sisältävän seuraavat perustoiminnot:

1. kategorioiden ominaisuuksien ja niiden ulottuvuuksien listaaminen
2. ilmiöön yhdistettävien olosuhteiden, toiminnan ja seurausten selvittäminen
3. kategorian suhteuttaminen sen alakategorioihin, niiden keskinäisten samankaltaisuuksien ja eroavuuksien ilmentäminen
4. vihjeiden etsintä aineistosta; miten pääkategoriat suhteutuvat toisiinsa?<sup>57</sup>

Analyysimenetelmäni voi kutsua fenomenologiseksi; tavoitteenani on ihmisten kokemusten kuvaaminen – inhimillisen toiminnan ja kokemusten subjektiiviset merkitykset. Fenomenologisen ajattelutavan mukaan ihminen on vapaa antamaan havaitsemalleen merkityksiä; tutkimuksessa tutkija on kiinnostunut tutkimaan näitä merkityksiä, joita ihmiset ilmiölle antavat.<sup>58</sup> ”Fenomenologiseen lähestymistapaan perustuva aineiston analysointi on eräänlaista kvalitatiivista sisällön erittelyä, jossa tutkimuksen tarkoitus ja aineisto ohjaavat analyysin kulkua.”<sup>59</sup>

Aineistosta nousi pääteemoina erilaiset festivaalilla syntynsä saavat prosessit, ammattilaisten erilaiset motivaatiot festivaalille osallistumiseen, hyvän ja huonon festivaalin määrittely, sekä käsitepareina erityisesti ammatillinen–sosiaalinen läsnäolo ja kaupalli-

---

<sup>54</sup> ks. Hiller-Ikonen 1999

<sup>55</sup> Strauss & Corbin 1998, 11–12, 58

<sup>56</sup> sama, 123

<sup>57</sup> sama, 126

<sup>58</sup> Boyd 1993, ks. Hiller-Ikonen 1999 .

<sup>59</sup> Astedt-Kurki & Nieminen 1997, Burns & Grove 1993, ks. Hiller-Ikonen 1999

suus–taiteellisuus. Aineistosta nousi paljon yhtäläisyyksiä, mutta elokuvaostajan haastattelun tuottama aineisto poikkesi muista huomattavissa määrin. Ilmiö oli hyvin vaikeasti määriteltävissä, mutta selittäväksi tekijäksi nousi elokuvan asema pyhänä taideteoksena ja kaupallisena & teollisena tuotteena. Taiteilijamyymä aukaisi monta asiaa tutkimuksen etenemiselle.

## 2. NÄKÖKULMIA FESTIVAALIIN

*Festivaalit ovat olleet suosittuja tutkimuskohteita niin kulttuuriantropologeille, sosiologeille kuin taloustutkijoillekin. Esittelen seuraavaksi tehtyä tutkimusta ja nostan esiin lyhytelokuvafestivaalin erityispiirteitä verrattuna muihin tutkittuihin festivaaleihin.*

### 2.1. Mikä on lyhytelokuva ja miten määritellään festivaali

#### *Lyhytelokuva*

International Short Film Conference (ISFC) määrittelee lyhytelokuvaksi minkä tahansa elokuvan, jonka pituus on enintään 60 minuuttia. Lyhytelokuvat ovat helpoiten käytettävissä oleva elokuvallisen kerronnan muoto: ne voi tehdä mille tahansa filmiformaatille tai videolle, ja niille on ominaista vapaus niistä kaupallisista vaateista, jotka sisältyvät pitkän elokuvan tekoon.<sup>60</sup> Lyhytelokuvan pääalalajeja ovat fiktio, dokumentti, animaatio ja kokeileva elokuva<sup>61</sup>. Esimerkiksi animaatio kuitenkin jaetaan vielä lukuisiin alalajeihin sen teossa käytetyn tekniikan mukaan. Lyhytelokuvan yhteiskuntasidosta ilmentää sen käyttö poliittisissa tarkoituksissa vaihtoehtoisena tiedonvälityksen kanavana ”siltoin kun on ollut tarvetta murtaa yhteiskunnan yhtenäistä hegemoniaa”<sup>62</sup>, tai markkinoinnin, koulutuksen ja kasvatuksen tavoitteiden saavuttamisessa<sup>63</sup>. Lukuisat lajihaarat aiheuttavat sen, että lyhytelokuvia on vaikea vertailla keskenään<sup>64</sup>.

Lyhytelokuvan perustaviksi ominaisuuksiksi luokitellaan ytimekkyys, dynaamisuus ja jännittävyys. Lyhytelokuvaa pidetään usein harjoittelutyönä ennen pitkän elokuvan te-

---

<sup>60</sup> The International Short Film Conference (ISFC) verkkosivusto

<sup>61</sup> Hampurin lyhytelokuvafestivaali käyttää tätä jaottelua. 14th International Hamburg Short Film Festival June 16th to 21th 1998. Entry form..

<sup>62</sup> Tarmo Malmbergin haastattelu artikkelissa Arffman 1990, 11

<sup>63</sup> Arffman 1990, 11

<sup>64</sup> Kinoklubi 19.3.2006

koa, mutta ne eivät silti ole ainoastaan opiskelijoiden tekemiä. Monet ammattielokuvantekijät jatkavat lyhytelokuvien tekoa koko uransa ajan: Hal Hartley, Aki Kaurismäki, Mike Leigh ja Jan Troel ovat muutama esimerkki heistä.<sup>65</sup>

Lyhytelokuvaa voi pitää elokuvan alkumuotona, sillä ensimmäiset elokuvat olivat vain noin 15 sekuntia pitkiä ja vasta 1920-luvulla, kun elokuvastudiot yleistyivät, elokuvista alettiin tehdä 1,5 tunnin "paketteja". Lyhytelokuva on perinteisesti ollut kokeilevaa niin teknisesti kuin taiteellisestikin. Lyhytelokuvat tarjoavat mahdollisuuden riskinottoon ja samalla haetaan lyhytelokuvan omia lainalaisuuksia. Tämä koskee niin kerrontatapaa kuin visuaalista toteutustakin.<sup>66</sup> Teknisestä kokeilusta hyvä esimerkki on luento, jota kävin kuuntelemassa Hampurin visuaalisten taiteiden koulussa. Saksalainen elokuvantekijä näytti, mitä filmille tapahtuu, kun sen hautaa maahan tietyn ajaksi, tai miten filmi reagoi erilaisiin happoihin. Voi siis sanoa, että elokuvan kokeilumuodot ovat siis koko lailla rajattomia. Kokeellisuus aiheuttaa kuitenkin sen, että lyhytelokuvat eivät ole erityisen helppoja markkinoitavia suurelle yleisölle, mikä asettaa kokeellisen lyhytelokuvan tekijät kaupallisesta näkökulmasta marginaaliin.

### ***Festivaali – lyhytelokuvafestivaali***

Festivaali saa etymologisesti alkunsa kahdesta latinankielisestä sanasta: *festum* -sanalla tarkoitetaan yleistä ilonpitoa, riemua ja juhlintaa ja *feria* -sana merkitsee poissaoloa töistä jumalien kunniaksi. Kumpaaakin sanaa on käytetty monikossa *festae* ja *feriae*, mikä osoittaa festivaalin monipäiväisyyttä ja sitä, että festivaali on alusta pitäen sisältänyt useita tapahtumia. Festivaali-sanalle löytyy seuraavia merkityksiä: 1) jonkin kaltaisia seremonioita tai juhlamenoja sisältävä pyhä tai maallinen juhla; 2) henkilön tai tapahtuman kunniaksi järjestettävä vuosittainen juhla tai sadonkorjuujuhla; 3) kulttuuritapahtuma, joka sisältää sarjan/sarjoja taidetta ja on usein omistettu yhdelle taiteilijalle tai genrelle; 4) markkinat, messut, näyttely; 5) yleinen ilonpito, seurallisuus.<sup>67</sup>

Festivaali sanaa käytetään hyvin erilaisissa yhteyksissä. Sillä nimetään tapahtumia, jotka voivat olla pyhiä tai profaaneja, yksityisiä tai julkisia, ylläpitämässä perinteitä tai julistamassa keksintöjä, tapahtumalla voidaan herättää henkiin nostalgista historiaa kansan-

---

<sup>65</sup> European Coordination of Film Festivals verkkosivut

<sup>66</sup> Kinoklubi 19.3.2006; Untamo Eerolan ja Kaisa Rastimon haastattelut artikkelissa Arffman 1990, 12–13; Lecklin 12.3.2005

<sup>67</sup> Falassi 1987, 2

perinteen avulla tai juhlia jotakin spekulatiivista ja kokeilevaa korkeakulttuurin taidemuotoa. Tieteilijät ovat tyypitelleet festivaaleja niiden pyhän–maallisen -luonteen mukaan, maaseutu–kaupunki -jaon avulla tai pohjaten jakoa valtaan, luokkarakenteeseen tai sosiaaliseen rooliin. On myös kansan kansalle järjestämiä festivaaleja, vallassa olevan ryhmittymän itselleen järjestämiä festivaaleja, kansan vallalla olevalle ryhmittymälle järjestämiä festivaaleja, vallalla olevan ryhmän kansalle järjestämiä festivaaleja ja kansan vallalla olevaa ryhmää vastaan järjestämiä festivaaleja.<sup>68</sup> Kirsti Salmi-Niklander on luonut kahta paikallisfestivaalia tutkittuaan suomalaisista festivaaleista kulttuurisen mallin, joka jaottelee festivaalit kolmeen kategoriaan: 1) vakava festivaali, 2) sosiaalinen illanvietto ja 3) massafestivaali<sup>69</sup>.

Alessandro Falassi antaa festivaalille yhteiskuntatieteellisen määritelmän, joka kuuluu seuraavasti: ”Toistuva sosiaalinen tilanne, johon tietyn yhteisön kaikki jäsenet osallistuvat joko suorasti tai epäsuorasti useiden muodollisuuksien ja järjestettyjen tapahtumien kautta, ja jossa jäseniä yhdistää etnisuus, kieli, uskonto, historialliset siteet ja jaettu maailmankatsomus. Sekä festivaalin sosiaalinen funktio että symbolinen merkitys ovat läheisesti liitettävissä yhteisön tunnustamiin avoimiin arvoihin, jotka ovat olennaisia sen ideologialle ja maailmankatsomukselle, sosiaaliselle identiteetille, historialliselle jatkuvuudelle ja sen fyysiselle selviytymiselle, mitä viime kädessä festivaalilla juhlitaankin.”<sup>70</sup> Falassi toteaa kuitenkin, että festivaalit nykyään eivät sisällä kaikkia tuntomerkkejä, vaan seuraavat trendejä – sosiaalisen elämän keskittymistä ja hajaantumista, uskonnollisten ja maallisten voimien jakaantumista sekä niiden keskinäistä jakoa sosiaalisen ja symbolisen elämän ja sen yhteisöllisten rituaalien rytmittäjänä<sup>71</sup>.

Ensimmäinen elokuvafestivaali järjestettiin Venetsiassa 1936. Vuonna 1987 tunnettiin jo 270 festivaalia<sup>72</sup>, ja tänä päivänä internetistä voi löytää yli 2000 kansainvälistä ja kansallista elokuvafestivaalia<sup>73</sup> ja pelkästään Suomessa järjestetään 15 eri elokuvafestivaalia<sup>74</sup>. Eurooppalaisittain kolme isointa ja tärkeintä lyhytelokuvafestivaalia ovat Clermont-Ferrand, jossa järjestetään Euroopan suurin lyhytelokuvamarket, ammattilaistapahtumana

---

<sup>68</sup> Falassi 1987, 1, 3

<sup>69</sup> Salmi-Niklander 1992, 31–46

<sup>70</sup> Falassi 1987, 2

<sup>71</sup> sama, 6

<sup>72</sup> Salokangas 1994, 6

<sup>73</sup> The Online Marketing Office Suite For Festivals

<sup>74</sup> Suomen Elokuva-arkiston verkkosivut

huomattava ja arvostettu Oberhausen ja Tampere laajimman lyhytelokuvien erikoisohjelmiston esittäjänä<sup>75</sup>.

Lyhytelokuvafestivaalit ovat organisoituneet kansainvälisesti jo vuonna 1970. International Short Film Conference (ISFC) on ei-voittoa tuova yhdistys, jonka tehtävänä on promotoida lyhytelokuvaa ja yhdistää globaalia lyhytelokuvan yhteisöä. Tavoitteena on ”mahdollistaa eri lyhytelokuva-alalla toimivien tekijöiden työskentely yhdessä ja kokemusten jakaminen epävirallisessa, ei-poliittisessa ja joustavassa ilmapiirissä”.<sup>76</sup> Eurooppalaisille elokuvafestivaaleille erikseen perustettiin vuonna 1995 verkosto European Coordination of Film Festivals (ECFF)<sup>77</sup>.

Omassa tutkimuksessani käytän sanaa festivaali tarkoittamaan lyhytelokuvafestivaalia, jossa elokuvanäytösten lisäksi elokuva-alan ammattilaiset ovat akkreditoituina<sup>78</sup> vieraina osa tapahtumaa. Tarkastelen festivaalia kansainvälisen ammattiyhteisön kohtaamispaikana, jossa yhdistyy sekä ammatillinen verkostoituminen että yhteisön rakentuminen ja sitä ylläpitävät rituaalit.

## **2.2. Lyhytelokuvafestivaali ammattilaisten toimintaympäristönä**

### ***Akkreditoituminen – oikeus osallistua festivaalille ammattilaisena***

Sana "akkreditoitua" epäilemättä saa alkunsa englannin kielen sanasta *accredit*, 'vahvistaa lähettilääksi, tunnustaa oikeutetuksi'. Festivaalille tulevat elokuva-alan ammattilaiset täyttävät ennakkoon akkreditointihakemuksen, jossa ilmoitetaan oma nimi ja ammatillinen yhteys festivaalille. Festivaaliorganisaattorit päättävät, onko hakija oikeutettu akkreditointiin. Akkreditointia ei siis myönnetä kelle tahansa, vaan henkilön taustalla täytyy olla jokin lyhytelokuva-alan organisaatio, elokuva, media tai yhteistyökumppani. Festivaalijärjestäjät myös kutsuvat festivaalille elokuva-alan ammattilaisia. Esimerkiksi kaikki kilpailuun osallistuvat ohjaajat saavat kutsun ja heidät akkreditoidaan automaattisesti, jos he ovat tulossa.

Akkreditoituneet tulijat muodostavat festivaalin "vieraat", ja heillä on etuisuuksia, joita tavallisella maksavalla yleisöllä ei ole. Etuina ovat mm. ilmaiset elokuvanäytökset,

---

<sup>75</sup> Antti Vuorion haastattelu, ks. Jokisalo 10.3.2002

<sup>76</sup> The International Short Film Conference (ISFC) verkkosivusto

<sup>77</sup> Häkkinen-Sartori 11.3.2001

<sup>78</sup> ks. seuraava luku

ilmainen pääsy festivaaliklubeille, ja pääsy vain festivaalivieraille järjestettyihin tilaisuuksiin ja tiloihin.

Saapuessaan festivaalille vieraat käyvät festivaalin vierasinfossa ilmoittautumassa ja saavat mukaansa festivaalin katalogin ja festivaalipassin, joka toimii henkilökorttina festivaalin ajan. He saavat myös vieraskirjeen, jossa kerrotaan vieraan oikeudet ja velvollisuudet, annetaan ohjeet toimia festivaalilla ja tiedotetaan vieraille järjestetyistä tapahtumista ja festivaaliklubeista. Lisäksi festivaalipakettiin kuuluu myös kartta ja paikkakunnasta kertovaa tiedotusmateriaalia.

### ***Olosuhteet, toiminta ja niiden seuraukset festivaalilla***

Festivaali näkyy yleisölle tapahtumana, jossa järjestetään elokuvanäytöksiä ja mahdollisesti elokuviin liittyviä näyttelyitä ja seminaareja. Elokuviin ohjaajat esitellään ja yleisö saa halutessaan osallistua erillisiin elokuvakeskusteluihin, joissa ohjaajat vastaavat yleisön kysymyksiin tai keskustellaan jostain erityisestä teemasta. Näytösten ulkopuolella voi käydä festivaalikahviloissa ja -klubeissa ja nauttia kansainvälisten elokuvavieraiden luomasta tunnelmasta. Tutkimani Tampereen ja Hampurin festivaalit ovat siinä mielessä samankaltaiset, että kummassakin on kansainväliset kilpailut. Tampereella järjestetään lisäksi kotimainen kilpailu ja Hampurissa No Budget-kilpailu ja Three Minute Quickies-kilpailu. Festivaalien tyyleissä on siinäkin mielessä samaa, että esimerkiksi vuonna 1998 festivaalien kansainvälisissä kilpailuissa esitettiin 10–12 samaa elokuvaa, mikä oli Hampurin festivaalijärjestäjän mielestä korkea luku<sup>79</sup>.

Hampurin ja Tampereen lyhytelokuvafestivaaleilla järjestetään kuitenkin lisäksi paljon maksavalta yleisöltä suljettua ohjelmaa. Lyhytelokuvamarket on suunnattu erityisesti lyhytelokuvien ostajille, levittäjille, festivaalijärjestäjille ja muille lyhytelokuvien hankkijoille elokuvien valintaprosessia varten<sup>80</sup>. Toiminta siellä poikkeaa täysin elokuvan katsoamisesta elokuvateatterissa: Elokuvamarkettiin on rakennettu omiin "looseihin" kuulokkeellisia TV-video-pisteitä, joissa voi yksityisesti katsoa kaikki festivaalille lähetetyt elokuvat videolta, myös ne, joita ei ole hyväksytty esitettävään ohjelmistoon. Lisäksi Tampereen lyhytelokuvafestivaali järjesti multimedia- ja market-seminaarit ja keskustelutilaisuuden festivaalien merkityksestä alan ammattilaisille ja opiskelijoille.

---

<sup>79</sup> gradua varten tehty haastattelu Hampurin lyhytelokuvafestivaalilla 1998

<sup>80</sup> myös Pietikäinen, Terhi 1999b, 3



Järjestetty yhteinen toiminta voi olla myös hyvin vapaamuotoista. Hampurin lyhytelokuvafestivaalilla akkreditoituneille vieraille järjestettiin mm. veneretki, turistikierros kaupungissa, ja samanaikaisten jalkapallon MM-kisojen kunniaksi jalkapallo-ottelu festivaalitiimi vastaan festivaalivieraat. Tampereella kaupunki järjesti festivaalivieraille vastaanoton, festivaali järjesti saunaillat kansainvälisille vieraille, seminaarien päättäjäsbileet ja muita bileitä yhteistyökumppaneiden kanssa. Kummallakin festivaalilla järjestettiin myös pienempien ryhmien kokouksia ja epävirallisia keskusteluja ja sponsoreilla oli omia juhliansa festivaalivieraille.<sup>81</sup>

Festivaalivieraat yritetään majoittaa samaan hotelliin tai ainakin lähelle toisiaan, heille järjestetään yhteiset kuljetukset ja he viettävät yhdessä aikansa elokuvanäytöksissä, festivaalikalviloissa, -klubeilla ja festivaalin järjestämissä tapahtumissa. Tiedottamista ja kontaktien tekoa helpottamaan on järjestetty viestilokerosysteemi: Kullakin akkreditoituneella vieraalla on festivaalin vierasinfopisteessä oma numeroitu viestilokero, johon voi jättää viestiä tai esitettä. Numerot selviävät jokaiselle akkreditoituneelle vieraalle jaettavasta vieraslistasta. Vieraat tunnistavat toisensa tavallisen yleisön joukosta kaulassa roikkuvien festivaalipassien avulla, ja hakeutuvat ja asettuvat toistensa seuraan luonnollisesti ja helposti. Yhdessäolo on intensiivistä ja lähes totaalista, kun se kestää aamusta myöhäiseen yöhön.

Päästän tässä vaiheessa haastateltavani ensimmäisen kerran ääneen, jotta saan välitettävä kuvan siitä festivaalille erityisestä toiminnasta ja ilmapiiristä, josta alun perin kiinnostuin tutkimusaiheena.

Haastattelemani tuottajan kuvauksessa festivaali esiintyy tyytyväisten ihmisten positiivisena yhdessäolona, jolloin kaikilla on hauskaa. Lyhytelokuvien kanssa työskentelevien ihmisten piiri on pieni ja festivaalilla esiintyvä sosiaalisuus ja yhteisöllisyys tekevät festivaalilla käymisestä hyvän kokemuksen. Yhteiset intressit tekevät kohtaamisesta helppoa ja luovat tunnetta hengenheimolaisuudesta. Keskustelu pitää yllä ja kehittää elokuvantekemiseen liittyvää työtä. Hienoksi kokemukseksi muistui oman idolin tapaaminen, yhteinen hetki kuuluisan japanilaisen näyttelijän kanssa. Hyvä festivaali-ilmapiiiri kuuluu ehdottomasti hyvään festivaaliin. Sen puuttumisen huomaa heti ja silloin on kyse joko huonosti

---

<sup>81</sup> Wellcome to the Festival! Hampurin lyhytelokuvafestivaalin kirje festivaalivieraille ja Tampere Film Festival 1999 Käsikirjoitus

järjestetystä festivaalista tai sitten siitä, että festivaali on liian hajallaan isolla alueella, jolloin vieraat eivät kohta toisiaan.

*”Sanotaan sillon, jos sitä [festivaalifiilistä] ei ole, jos on jokin huonosti järjestetty festivaali tai semmonen joka on kauheen hajallaan, niin kuin esimerkiksi että esityspaikat ovat eripuolilla kaupunkia, jossa ihmiset eivät niin kohtaa, niin SEN huomaa, että sitä ei ole. Joka siis varmaan merkitsee, että on olemassa festivaali-ilmapiiri, mutta siis en mä tiedä... Sen loistavan ilmapiirin luomiseen tarvitaan pieni paikkakunta, jossa ihmiset on hyvin yhdessä. (...) Sehän siinä on, että jostain syystä festivaali on sellainen että ihmiset on kauheen tyytyväisiä. Sitten kun ne on tyytyväisiä, niin ne on tietysti kun ne on positiivisia, niin silloin yleensä kaikilla on hauskaa. Et se on niinku, se tulee niinku sieltä. Että, joka tietysti merkitsee sitä, että on hyvin järjestetty festivaali ja nimenomaan sellainen festivaali, jossa ihmiset vähän niin kuin väkisin kohtaa siellä. Että se on jotenkin... (...) No en mä nyt osaa sanoa mikkä on sellasia hyviä kokemuksia - siis on jotain hienoja hetkiä. 10 minuuttia Toshiro Mifun kanssa on hienoa. Mutta se mikä on hienoa kun ajattelee kv-festivaaleja, erityisesti lyhytleffa/dokkaripuolella, niillä festivaaleilla, niin se piiri, joka tekee näitä leffoja, on yllättävän pieni. Elikkä kun mäkin, kun mä oon 20 vuotta kiertäny, niin mähän tunnen ihmisiä hirveesti. Elikkä se on kauheen hauskaa kun menee noille festivaaleille niin siellä on aina tuttuja ihmisiä. Siellä on aina joku, jonka kanssa voi jatkaa siitä, mihin puoli vuotta sitten jäätiin ja sillein keskustelu jatkuu ja se on hauskaa, toisin sanoen myös kiinnostavaa. Samoin saa omista leffoistaan kuulla sellasia täysin ulkopuolisia mielipiteitä eri kulttuurista olevien ihmisten mielipiteitä. Musta se on erittäin kiinnostavaa, meneekö sanoma perille.”*

Huonoina kokemuksina tuottaja nosti esiin huonot festivaalijärjestelyt, jolloin informaatio festivaalin vieraille ei kulje, eikä vieraita muutenkaan noteerata mitenkään maksavasta yleisöstä poikkeavasti. Huonot festivaalijärjestelyt saattavat johtaa siihen, että vieras itsekään ei kiinnostu itse festivaalista, ja festivaalille osallistumisen sijasta keksiikin muuta tekemistä kaupungilla.

*”No en mä tiedä. Oon tiettenkin joillakin festivaaleilla ollu, jotka on ollu erittäin huonosti järjestettyjä. On festivaaleja, joilla vieraat ei löydä toisiaan koskaan, kuukaan ei tiedota mistään, hyvä kun löytää omiin esityksiinsä... Selvästi niinkun että on sellasia tilanteita tulee, että järjestäjät ei oo kiinnostuneita vieraistaan. Että se on*

*siitä vaan, että tulee niinku huono fiilis ja sitten sitä yleensä alkaakin kattella kaupunkia ja unohtaa festivaalin. Mutta ne on vähentynyt, siis musta tuntuu että joskus 80-luvun loppupuolella vielä aika useinkin törmäs varsinkin jossain Ranskassa tällisiin festivaaleihin, mutta noin se on selvästi vähentynyt, mutta ehkä tässä parin vuoden takainen Nordisk Panorama Kööpenhaminassa, joka oli järjestelyiltään ihan katastrofaalinen. Siellä ei toiminut mikään, ei tekniikka, siellä oli jopa huonompi tekniikka kuin Tampereella, mikä on jo paljon, että...”*

Festivaali on tuottajan mielestä onnistunut, kun omat elokuvat menestyvät. Festivaalin tulee olla hyvin järjestetty ja siellä tulee olla osoitettu yhteisiä paikkoja elokuvan ammattilaisten tapaamisille. Akkreditoitunut vieras pääsee suoraan sisään näytöksiin festivaalipassilla. Vuonna 1999 Tampereella näytökset järjestettiin lähinnä Tampere-talossa ja Tullikamarin Pakkahuoneella, ja tuottaja viittaa tähän moittiessaan festivaalin käytäntöä rajoittaa ilmaislippujen määrää. Myös tekniikka saa moitteita juuri samasta syystä, että elokuvia ei näytetä elokuvateattereissa. (Nykyään näytetään.) Joillakin eurooppalaisilla festivaaleilla pääsee myös nauttimaan luksuselämästä festivaalin ajan.

*”Onnistunut festivaali on... tietysti saa paljon mainetta ja vaikutusvaltaa lyhyessä ajassa, mutta noin toi siis kyllä se on hyvä että se hyvin järjestetty ja nimenomaan sellainen festivaali, jossa on selkeästi - siis yllättävän tärkeä asia on sellainen kuin festivaalikalvat, festivaalikapakat, missä tavataan ihmisiä iltasin. Missä esityksiin pääsee suoraan sisään, niinku normaalistihan, lukuun ottamatta tšekäläistä festivaalia, niin festivaalivieraat pääsevät kävelemään sisään kaikkiin näytöksiin. Toisin kuin täällä, jossa joutuu aina taistelemaan, kun lippuja ei kuulemma ole, mutta noin tietysti tämä on myös ainoa elokuvafestivaali, jota ei näytetä elokuvateatterissa näitä elokuvia, että täällä on tietysti vähän erilaiset rajoitukset. Toi niin noin, sellainen festivaali, jossa järjestelyt toimii, tekniikka on sellainen, että kehtaa elokuvansa näyttää ja sitten että siellä on selkeesti sellaisia paikkoja, joilla muut elokuvafestivaalin vieraat kohtaa. Ei siinä oikeastaan muuta tarte. Sitten on tietysti hirveen hienoo, kun on jotain tällaisia äärettömän rikkaita festivaaleja, jossa pääsee elämään jotain, mitä normaalisti ei elä. Eli älyttömän hienoissa hotelleissa ja autonkuljettaja oottaa ovella, mutta niitä on vähän”.*

Elokuvaorganisaation edustajalle hyvä festivaali rakentuu hyvistä elokuvista ja sosialisoinnista muiden alan ammattilaisten kanssa. Hän katsoo elokuvia sekä elokuvateatterissa että elokuvamarketissa, mutta teki selvän eron näiden kahden toiminnon välillä. Elokuva-teatterissa elokuvan katsominen on nautinto, kun taas elokuvamarketissa se on työtä ja valintojen tekemistä ja elokuvaa katsoo kriittisemmin. Hän painotti myös festivaalien erilaisuutta. Festivaaleilla esitettävät erilaiset elokuvat kokoavat yhteen erilaisia ammattilaisia ja ihmisiä, mikä tekee festivaaleista persoonallisia. Myös paikalliset tavat ja kulttuuri vaikuttavat siihen, millaiseksi festivaalin ilmapiiri muodostuu.

*”Se on yhdistelmä hyviä elokuvia, hyviä näytöksiä, hyviä elokuvateattereita ja ihmisiä, jotka sosialisivat ja keskustelivat keskenään. Mahdollisuus tavata ja puhua yhdessä, pitää hauskaa, puhua elokuvista ja heidän työstään. (...) Aito nautinto tulee elokuvateatterissa ilman epäilystä, mutta jos minun täytyy saada yleiskatsaus lyhyessä ajassa tai palata elokuvaan ja nähdä sitä enemmän, voi olla käytännöllistä käyttää markettia. Koska marketissa näkee enemmän. Koska rehellisesti kun työskentelee niin tekee valintaa. (...) Mielestäni festivaalijoukko ja festivaalijärjestäjät pääosin luovat raamit erityiselle ilmapiirille. Minusta, tarkoitan, mielestäni voi sanoa, että Odenseessa, Tanskan kansallisella elokuvafestivaalilla, on oma ilmapiirinsä, ja toinen ilmapiiri Norjassa, kansallisella elokuvafestivaalilla Grunstadtissa. Koska ne tekevät sen eri tavoin ja erilaisilla ilmapiireillä, mielestäni. Voi sanoa, että festivaalilla voi olla persoonallisuus. (...) Koska festivaalit valitsevat eri elokuvia festivaalille ja koska tästä syystä festivaalille tulee erilaisia ihmisiä. Joten tämä on yksi asia, millaisia elokuvia festivaalilla näytetään, mutta myös luulen... ehkä maa ja kulttuuri festivaalin ympärillä. (...) Mainitakseni jälleen tämän erityisen ilmapiirin... Elokuvien lisäksi, se on aina yhdistelmä – hyvien elokuvien katsomisesta tulee hyvälle tuulelle. Joten se on hyvin tärkeää festivaalille tietenkin. Mutta myös Tampereen suomalainen ilmapiiri – minulle se on hyvin erityinen, nautin paljon Suomesta, tarkoitan nautin suomalaisista ihmisistä. Ja Tampere on juuri sen keskellä. Ja tämä yhdistelmä - en ole ainoa, joka on tätä mieltä – Tampereelle tulee paljon mukavia ihmisiä muista maista. Yhdistelmä olla suomalaisessa ilmapiirissä yhdessä monien ystävien kanssa, erilaisten ystävien kanssa kaikkialta maailmasta, tekee mielestäni Tampereesta erityisen.”*

Myös festivaalijärjestäjä oli kiinnittänyt huomiota festivaalikulttuurien erilaisuuteen ja kuvaili egyptiläisen ja irlantilaisen festivaalin ilmapiirit täysin toisistaan poikkeavina. Egyptissä eurooppalaiset kokoontuivat viettämään illat yhdessä, kun taas paikalliset loistivat poissaolollaan. Irlannissa puolestaan festivaaliclubi oli täynnä ja festivaalin johtaja tanssi pöydällä aamuyöstä.

*”No on se nyt tietysti vähän kulttuurista kiinni, että jos mennään johonkin Egyptiin festareille, niin onhan siellä aivan eri meininki kuin jossain Irlannissa. (...) No, Egyptissä festivaalin iltaelämä oli sitä, että meitä istu noin kuus ihmistä, joista oli pari venäläistä, yksi unkarilainen ja kolme suomalaista istuivat kuusistaan tän hotellin ravintolassa siellä joka ilta keskenämme ja sitten katselimme jälleen seuraavana päivänä elokuvia. Jossain Corkissa taas ilta päättyy siihen, että festivaalijohtaja tanssii pöydällä klo neljän aikaan yöllä pülibaarissa, joka on niin täynnä että siellä ei pääse seisomaan edes kunnolla. Täältä väliltä löytyy se skaala sitten, että...”*

Toisen festivaalijärjestäjän mielestä festivaali on onnistunut, kun se on persoonallinen ja omaleimainen järjestelyiltään ja elokuviltaan ja siellä on saanut solmittua hyviä kontakteja omaa festivaalia ajatellen. Kontaktien tekeminen tapahtuu sekä valikoiden vieraslistalta ja jättämällä tapaamispyyntöä että sattumanvaraisesti festivaalin oheistapahtumissa ja epävirallisissa tilanteissa.

*”Mitä sitten onnistunut festivaali jossain muualla, niin en mä voi muuta kuin organisaattorin näkökulmasta aina ensimmäiseksi aina ajatella asioita, että siinä on jotain persoonallisuutta mukana, niin sellasta omaleimaisuutta festarin ihan siinä olemuksessa, niin silloin se on onnistunut. Tietysti siis omaleimaisuutta sekä järjestelyissä että leffoissa. Että kun tulee takasin niin sitten on saanut kassillisen uusia kontakteja jotka on hyviä ja hyödyllisiä, niin sitten se on oikein onnistunut festivaali. (...) Hetkinen. Ne [kontaktit] saattaa syntyä, että kattoo läsnäolijalistasta, että kuka edustaa mitään ja sitten jättää viestin että tavataan ja sitten tapaa sen. Tai sitten voi olla että tapaa jonkin keskustelutilaisuuden yhteydessä tai sitten jossain semmosessa pöytäkeskustelussa, jossa on joku oma tuttu ja sitten joku muu, johon sitten tutustuu sen ansiosta. Tai sitten jos on samassa hotellissa niin jossain aamiaispöydässä tai respan tiskillä tai tulee lentokentältä samassa taksissa jonku kanssa tai... Ne on mitä moninaisimpia.”*

Omina havaintoina lyhytelokuva-alan viestintä- ja työkuulttuurista haluan tuoda esiin seuraavaa: Menin ensimmäistä kertaa Hampurin lyhytelokuvafestivaalille töihin vuonna 1997. Saksan kieltä opiskelleena ja Saksan kulttuuriin jonkin verran tutustuneena luulin toimivani oikeaoppisesti, kun teitittelin festivaalin johtajaa työpaikalla, mutta tämä kimpaantui siitä ja sanoi, että täällä ei mitään teitittelyä kaivata. Tämän tapauksen jälkeen huomioin, että teitittelyä ei todellakaan käytetty niin järjestävän toimiston työyhteisössä edes puhelinkeskusteluissa kuin sitten festivaalilla kokoontuvassa ammattiyhteisössä. Samoin toimiston työntekijät herättivät huomiota. Työntekijät saapuivat töihin epämääräisin ajoin aamupäivästä ja illalla moni jäi toimistolle muuten vain viettämään yhteistä aikaa. Toiminta on niin poikkeavaa yleisestä saksalaisesta työkuulttuurista, johon liittyy virallisuus ja työajan ja vapaa-ajan erottelu<sup>82</sup>, että kysyin asiasta toimistossa. Minulle kerrottiin, että toimistolle yritettiin jossain vaiheessa laittaa säännöllistä aukioloaikaa aamu-yhdeksästä lähtien, mutta kun työntekijät olivat liian aamu-unisia ja myöhästelivät sovitusta ajasta, yrityksestä luovuttiin. Verrattuna kapitalistiseen yrityskulttuuriin toiminta oli siis hyvinkin vapaata.

Hampurin ja Tampereen lyhytelokuvafestivaalien viestintäkuulttuurista olen havainnut seuraavaa. Festivaaleilla suurin osa akkreditoituneista vieraista on ns. länsimaisen kulttuurin edustajia. Viestintä heidän välillään noudattaa hyvin epävirallista ja ystävällistä tyyliä, ikään kuin toinen tai toiset olisivat jo vanhoja tuttuja. Se tuntuu olevan festivaalikäytäntö, koska myös kaikki muut graduani varten haastattelemani ihmiset paitsi ostaja olivat samaa mieltä. Sillapä eron viestinnässä huomasin, kun Tampereelle tuli esitettävän Iran-ohjelmiston tekijöitä ja edustajia. Miespuolinen iranilainen tuottaja oli hyvin virallinen ja autoritäärinen kaikissa ennen festivaalia tapahtuneessa viestinnässä ja hänen kielenkäytössä oli hyvin käskevää. Myös iranilaisten vierasemäntä Tampereen festivaalin puolesta sanoi heitä tavallista vaativammiksi: ei vaikeiksi tai tylyiksi, päinvastoin he olivat äärimmäisen kohteliaita, mutta heille täytyi miettiä, miten asiat esitti ja heitä piti "hyysätä" enemmän. Viestinnän rentous, joka on aistittavissa yleensä festivaalilla, puuttui.

Yhteenvetona festivaalista toimintaympäristönä voi sanoa seuraavaa. **Olosuhteina** vaikuttaa erityisesti *festivaalijärjestelyt*. Näytöspaikat ovat lähellä toisiaan, niin että vieraat voivat tavata toisiaan näytösten välissä, festivaalivieraille on osoitettu festivaaliklubi ja muita vapaa-ajan kohtaamispaikkoja, ja järjestetyt keskustelut ovat myös tärkeitä. Ne tekevät elokuvan tekijän ja sisällön julkisiksi ja mahdollistavat kysymykset, kyseenalaistukset

---

<sup>82</sup> Marsh (ei vuosilukua), 48

ja kehut. Vieraat ovat läsnä *akkreditoituneina* ja täten nostettu tunnistettavaksi ja tunnustetuksi ryhmäksi elokuva-alan ammattilaisina. Ammattilaisvieraat huomioidaan festivaalilla, ja he saavat osakseen kunnioitusta ja arvostusta. *Tekniikan toimivuus* on olennainen tekijä festivaalin onnistumisessa. Hyvin toimiva *elokuvamarketti* on tärkeä festivaalille ja ammattilaiset käyttävät sitä tehdäkseen valintaa elokuvista. *Paikallinen kulttuuri* vaikuttaa myös itse festivaalin ilmapiiriin ja sosiaaliseen elämään.

**Toiminta** lyhytelokuvafestivaalilla pyörii täysin elokuvien ympärillä. *Elokuvia käydään katsomassa* elokuvateatterissa ja/tai -marketissa. *Ammattilaiset esitellään yleisölle* ja he ovat läsnä vastaamassa elokuvia koskeviin kysymyksiin. *Festivaalivieraat hakeutuvat toistensa seuraan* näyttösten välissä, kahvilla, lounaalla, illalla – aina kun on aikaa elokuvilta. Osa tapaamisista on tarkoituksellista ammatillista kontaktien tekemistä, osa festivaaliorganisaation järjestämää vapaamuotoista toimintaa ja osa sattumanvaraista epävirallista seurustelua. Festivaalilla voi myös tavata omia elokuvallisia idoleitaan ja päästä keskustelemaan heidän kanssaan.

Hyvät elokuvat, mukavat festivaalivieraat ja sopiva fyysinen ja kulttuurinen ympäristö tekevät festivaalista persoonallisen. Persoonallisuuden, hyvien festivaalijärjestelyjen, ja vieraiden keskinäisen vuorovaikutuksen **seurauksena** syntyy *hyvä festivaalifiilis, joka ilmenee runsaana positiivisena sosiaalisena kanssakäyntinä*. Hyvien elokuvien näkeminen antaa nautintoa, uudet tuttavuudet syntyvät nopeasti ja samaan pöytään saa aina istua toisen festivaalivieraan kanssa. Ja kun tapaa jonkun elokuvaihmissen, jonka on tavannut vaikka vuosi sitten edellisen kerran, niin kohtaaminen on kuin kahden ylimmän ystävyksen tapaaminen ja juttua jatketaan siitä, mihin se viimeksi jäi. Tätä voisi kutsua *hengenheimolaisuudeksi*.

### 2.3. Aikaisempaa elokuvafestivaalitutkimusta

#### *Elokuvafestivaalien sosio-ekonomisista vaikutuksista*

Eurooppalainen elokuvafestivaalien kattoverkosto the European Coordination of Film Festivals teetti tutkimuksen elokuvafestivaalien sosioekonomisista vaikutuksista. Vuonna 1999 julkaistu tutkimusraportti<sup>83</sup> sisältää tämän tutkimuksen tulosten lisäksi Brys-

---

<sup>83</sup> The Socio-Economic Impact of Film Festivals 1999, sivuja ei ole numeroitu

selissä vuonna 1998 pidetyn konferenssin puheenvuorot ja Oberhausenin kansainvälisen lyhytelokuvafestivaalin vuonna 1998 teettämän tutkimuksen eurooppalaisista elokuvafestivaaleista.

*Tutkimustoimisto Optemin tekemän tutkimuksen* mukaan elokuvafestivaalien alueellinen työllistämisaikutus on hyvin pieni. Festivaalit työllistävät yleensä vain muutaman kokoaikaisen työntekijän ja festivaali, jolla on 10 vakinaista työntekijää, on jo valtava. Festivaalien budjeteista 2/3–3/4 käytetään paikallisesti, eli paikallisten viranomaisten ja festivaalien yhteistyökumppanien festivaaleihin investoima raha palaa suurelta osin paikalliseen taloudelliseen kiertoon. Festivaalien yleisön kulutuksellaan aiheuttamat taloudelliset vaikutukset vaihtelevat suuresti sen mukaan, millainen turistiattraktio tapahtuma on. Festivaaleilla, joilla yleisö koostuu lähinnä paikallisista asukkaista, taloudelliset vaikutukset ovat pienemmät. Kuitenkin, vaikka lyhyen ajan sosio-ekonomiset vaikutukset ovat pienet, on tutkimustuloksista havaittavissa merkittäviä vaikutuksia pidemmällä ajalla. Tällä viitataan paikallisten viranomaisten eksplisiittisten ja implisiittisten strategioiden toteutumiseen, paikkakunnan imagon ja viestinnällisen kuvan rakentumiseen alueellisesti ja valtakunnallisesti. Daniel Debomy Optemista tekee johtopäätöksen, että elokuvafestivaalilla on enemmän arvoa infrastruktuurin kannalta, muiden aktiviteettien kehittäjänä.<sup>84</sup>

Tutkimustulos ei helpota festivaalien asemaa rahoituksen kentällä. Harva festivaali on onnistunut hankkimaan merkittäviä yrityssponsoreita ja sosio-ekonomiset vaikutukset eivät kannusta paikallisviranomaisiakaan nostamaan tukirahojaan. Kuitenkin julkisella tuella on saatu myös merkittäviä muutoksia aikaan. Festivaaleilla nähdään enemmän eurooppalaisia filmejä, enemmän eurooppalaisia ohjaajia kutsutaan paikalle ja elokuvia on teksti-tetty, mikä on välttämätön asia, jotta elokuvia voidaan kierrättää kansainvälisesti. Myös ostajia tai potentiaalisia ostajia televisiokanavilta tai levittäjiä on kutsuttu joissakin tapauksissa.<sup>85</sup>

Niillä eurooppalaisilla elokuvafestivaaleilla, jotka ovat Coordinaation jäseniä ja jotka olivat tutkimuksessa mukana, on tärkeä rooli eurooppalaisten elokuvien promotoijana. Ensimmäkin vaikuttavana seikkana oli elokuvien määrä: Festivaaleilla oli noin 50,000 elokuvanäytöstä tutkittavien kolmen vuoden festivaalien aikana, vaikkakaan kaikki eivät olleet eri elokuvia, vaan joitain elokuvia näytettiin useampaa kertaa. Näistä elokuvista 75 % oli

---

<sup>84</sup> The Socio-Economic Impact of Film Festivals 1999, sivuja ei ole numeroitu

<sup>85</sup> sama



lyhytelokuvia ja 78 % eurooppalaisia elokuvia (tai yhteistuotantoja). Toiseksi festivaalit näyttivät elokuvia, jotka muuten eivät löytäisi markkinoille. Usea tuhat elokuvaa luultavasti löysi ostajat sen johdosta, että ne esitettiin festivaaleilla, ja vaikka ne eivät olisikaan tulleet ostetuiksi, niin ainakin elokuvat saivat yleisöä festivaalikierrätyksen ansiosta. Kolmanneksi saatuun promootioon vaikutti yleisön määrä, joka ylitti kaksi miljoonaa vuosittain.<sup>86</sup>

Kaiken kaikkiaan tutkimus kertoi, että elokuvafestivaalit ovat korvaamattoman tärkeitä pieniä kielikuntia ja taide-elokuvaa edustaville elokuvantekijöille lähes ainoana markkinointikanavana. Aki Kaurismäen sanoin: “ Kaikkien suomalaisten elokuvantekijöiden puolesta tahtoisin sanoa, että ilman festivaaleja yhtäkään suomalaista elokuvaa ei tunneta Suomessa ulkopuolella. Ja ilman festivaaleja, yhtäkään suomalaista elokuvaa ei saataisi kaupallisesti myydyksi muualle maailmaan. Kiitos siitä, että näin nyt tapahtuu, kuuluu festivaaleille.”<sup>87</sup>

*Oberhausenin Lyhytelokuvapäivien tekemä tutkimus* festivaalien vaikutuksista oli myös taloustutkimus. Tutkittavana olivat 38 eri festivaalin budjetit ja rahoituspohja vuosien 1995–1997 aikana. Lisäksi tutkittiin festivaalin kulttuurista ja taloudellista merkitystä paikallisesti.<sup>88</sup> Oman tutkimukseni kannalta mielenkiintoisinta tietoa oli, miten festivaalit itse arvioivat merkityksensä Euroopan festivaalientä ja elokuvateollisuudessa.

Puolet festivaaleista arvioi tärkeytensä eurooppalaisen elokuvateollisuuden kentällä korkeaksi tai hyvin korkeaksi, kun vain 37 % arvioi tärkeytensä korkeaksi tai hyvin korkeaksi festivaalientä. Festivaalin merkittävyys festivaalientä perusteltiin yleensä uniikeilla ominaisuuksilla, kuten:

*"Ainoa festivaali saksalaisille lastenelokuville, joka näyttää myös yhteistuotantoja ja kansainvälistä ohjelmaa; ainutlaatuinen kohtaamispaikka eurooppalaiselle ja eteläiselle elokuvateollisuudelle; tärkein ranskankielisten elokuvien festivaali ranskaa puhuvien maiden ulkopuolella; vanhin ja tärkein lyhytelokuvafestivaali; ainoa festivaali omistettu ainoastaan opiskelijoiden tekemille elokuville, tärkein elokuvatapahtuma maassamme.”<sup>89</sup>*

---

<sup>86</sup> The Socio-Economic Impact of Film Festivals 1999, sivuja ei ole numeroitu

<sup>87</sup> Sama: ks. Tykkyläisen puheenvuoro Brysselin konferenssissa 30.9.1998

<sup>88</sup> The Socio-Economic Impact of Film Festivals 1999, sivuja ei ole numeroitu

<sup>89</sup> sama

Toisaalta festivaalit, jotka kokivat merkityksensä vähäiseksi tai keskinkertaiseksi festivaalientällä, usein viittasivat omaan pienuuteensa tai siihen, että niillä ei ollut kilpailua ohjelmassa:

*"ei kilpailua, harva ensi-ilta, näyttää pääasiassa yleisölle populaareja elokuvia; ei palkintoja, pieni budjetti, sijaitsee maakunnassa; 99% yleisöstä tulee omasta maasta; korkealaatuinen ohjelmisto, mutta festivaalille on vaikea tulla ja kansainvälisiä vierailijoita on vain muutama"*<sup>90</sup>

Festivaalit, jotka arvioivat itsensä tärkeiksi tai erittäin tärkeiksi elokuva-alalle, viittaavat pääasiassa kahteen tekijään: ohjelmistosuunnitteluun ja ilmapiiriin.

*"elokuvantekijät tuntevat itsensä tervetulleiksi täällä; kilpailut näyttävät uusinta lasten elokuvatuotantoa, asiantuntijatuomaristo ja lasten tuomaristo jakavat palkintoja, kohtamispaiikka alan tekijöille ja yleisölle; näytämme elokuva-alalle filmejä ja videoita, joita he eivät näe missään muualla; tarjoamme nuorille itäisten maiden elokuvatekijöille pääsyn Euroopan markkinoille; annamme nuorille elokuvantekijöille mahdollisuuden ensimmäiseen askeleeseen elokuva-alalla, hyvä maine ulkomailla"*<sup>91</sup>

Festivaalit, jotka uskovat merkityksensä eurooppalaiselle elokuva-alalle pieneksi tai keskinkertaiseksi, perustelevat näkemystään pienillä budjeteilla ja kilpailun puuttumisella.

*"ei kilpailua, ei markkinointia, harva ensi-ilta; USA:n markettien dominoivuus – elokuvamarkkinoiden kiinnostus mihin, joita me edustamme, on pieni (vielä); olemme ensisijaisesti alueellinen kulttuuritapahtuma"*<sup>92</sup>

Tutkimuksen pohjalta festivaalit, jotka kokivat olemassaolonsa merkitykselliseksi ammattiyhteisölle ja elokuva-alalle, vaikuttavat olevan sellaisia, joilla on kilpailu eikaupallisille elokuville ja jotka toimivat alan ammattilaisten kokoontumispaikkoina. Tästä näkökulmasta katsoen sekä Tampereen että Hampurin lyhytelokuvafestivaalit näyttävät hyvinkin merkityksellisinä.

---

<sup>90</sup> The Socio-Economic Impact of Film Festivals 1999, sivuja ei ole numeroitu

<sup>91</sup> sama

<sup>92</sup> sama

*Brysselin konferenssissa* oli viisi eri teemaa: 1) Elokuvfestivaalien sosio-ekonomiset vaikutukset: analyyssejä ja konkreettisia esimerkkejä, 2) Euroopan Unionin rooli ja sen myöntämät avustukset elokuvafestivaalien järjestämiseen, 3) Elokuvfestivaalien merkitys kansallisten elokuvatuotantojen promootiolle ja levitykselle Euroopassa, 4) Festivaalien ja kulttuuriteollisuuden rooli Euroopan alueiden kehittämisessä ja 5) Elokuvfestivaalien ja elokuvateollisuuden suhde.<sup>93</sup>

Kaiken kaikkiaan tutkimusraportin kokonaisuudesta ilmenee festivaalien monimuotoisuus ja -alaisuus, mutta myös festivaalien keskinäinen eroavuus. Festivaaleja ei voi järjestää ilman rahaa ja teemojen perusteella voi päätellä, että elokuvafestivaalien taloudelliselle tuelle etsitään perusteluja monesta eri lähtökohdasta.

### ***Elokuvfestivaali verkostoitumisen ja elämysten paikkana***

Nordic Glory Festivaalilla Jyväskylässä vuonna 1997 tehtiin tutkimus, jossa kysyttiin osanottajien mielipidettä mahdollisesta verkostoitumistarpeesta. Idea Nordic Glory Festivaalista syntyi Turussa v. 1994 järjestetyn Pohjoismaisen Foorumin yhteydessä järjestetyllä Naisten Elokuva- ja Videofestivaalilla. Naiset kokivat tarvitsevänsä oman foorumin, jossa keskustella naiselokuvantekijöiden kohtaamista vaikeuksista alalla. Toiseksi festivaalin järjestämisellä haluttiin saada aikaan yhteistyöverkoston elokuva-alalla työskentelevien naisten välille. Kolmantena tavoitteena festivaalilla oli esittää naistaiteilijoiden audiovisuaalisia töitä laajemmalle yleisölle.<sup>94</sup>

Verkostoitumisidea sai kyselyssä positiivisen vastaanoton. Verkostoitumisessa nähtiin mahdollisuus edesauttaa elokuvien levitystä, saada tietoa työmahdollisuuksista ja rahoituksesta. Verkosto voisi toimia tietokeskuksena elokuvateollisuuden ammattilaisille. Vastanneet toivoivat säännöllisiä tapaamisia tai yhteydenottoja keskustelun merkeissä sekä epävirallista viestintäverkostoa ja virtuaalista verkostoa, joka voisi olla esimerkiksi sähköpostilista. Joidenkin vastaajien mielestä festivaali itse toimii riittävänä verkostona. Festivaalilla tapaa muita elokuvaihmissä, joiden kanssa pääsee käymään stimuloivaa väittelyä ja vaihtamaan kokemuksia. Toisten naisten tekemien elokuvien näkeminen koettiin myös tärkeäksi. Elokuvantekijät kokivat festivaalin hyväksi foorumiksi tavata yleisöä, tuottajia ja

---

<sup>93</sup> The Socio-Economic Impact of Film Festivals 1999, sivuja ei ole numeroitu

<sup>94</sup> Harjunen, Laaksonen & Mäkinen 1997, 4

levittäjiä. Lehdistölle ja opiskelijoille tärkeintä oli saada tietoa, millaisessa tilanteessa pohjoismainen naiselokuva on.<sup>95</sup>

Mika Salokangas teki yleisötutkimuksen Sodankylän elokuvafestivaalilla. Hän oli Sodankylän elokuvajuhlilla ensimmäisen kerran vuonna 1989 ja koki tapahtuman elämyksellisenä. Gradussaan hän kuvailee, kuinka elokuvien katsominen festivaalilla eroaa normaalista elokuvissakäynnistä: ”Sodankylän elokuvajuhlilla on mahdollista kokea samaa kuin elokuvateattereissa, mutta intensiivisemmin ja erityisen sosiaalisuuden, katuseurallisuuden, ilmapiirissä. Samanhenkisten ihmisten seura, elokuvaa arvostava ilmapiiri, etäännytetty ympäristö ja ohjaajien läsnäolo sähköistävät tunnelman ja elokuvan katselusta juhilla syntyy elämys, erityisen merkityksellinen minuuden rakennuspuu.”<sup>96</sup>

Salokankaan tutkimuksessa kysytään, ketkä käyvät Sodankylän elokuvajuhlilla ja miksi. Kohteena ovat vuoden 1991 juhlien kävijät. Syitä festivaalikäynnille etsitään tarkastelemalla kävijöiden sosiaalista asemaa ja elämäntapaa sekä elokuvan harrastajien sosiaaliseen maailmaan ja Sodankylän elokuvajuhliin liittyviä erityispiirteitä. Salokangas tuli mm. siihen tulokseen, että festivaalikävijöiden elämäntavassa keskeisellä paikalla ovat vallinnanvapaus ja itsensä kehittäminen. Työnteossa he karsastivat rutiininomaista ja pakko-tahtista työtä vain rahan ansaitsemisen vuoksi. He eivät halunneet sitoutua työhön ja pohtivat vaihtoehtoisia ammatteja, suuntautuivat vapaa-aikaan tai pyrkivät yhdistämään työn ja harrastuksen, ettei työ tuntuisi pakolta. Itsen kehittämiseksi kävijät panostivat kulttuuriseen pääomaan, elämyksiin ja kokemuksiin. Näiden avulla ke kokivat mahdolliseksi täydentää omaa minuuttaan, ottaa selvää omista tuntemuksistaan ja siitä, mitä todella itse halusivat elämältä. Avainasioita olivat henkinen virikkeisyys ja mielekkyys, joille kaikki elämänalueet olivat alisteisia.<sup>97</sup>

Salokankaan kuvaus kuvaa oman kokemukseni mukaan hyvin myös Hampurin ja Tampereen lyhytelokuvafestivaaleilla esiintyvää ”festivaalihenkeä”. Ammattilaisten läsnäolo ja lyhytelokuvaa arvostava ilmapiiri tekee festivaalilla olemisesta hyvin erityisen kokemuksen. Salokankaan tutkimustulosten perusteella taide-elokuva ei vaikuta yleisönsä suhteen erityisen yläluokkaiselta taloudellisesta näkökulmasta. Myöskään omassa aineistossani raha ei vaikuta olevan päämotivaattori työlle, päinvastoin. Lyhytelokuvafestivaali näyttäytyykin sekä oman aineistoni että näiden kahden tutkimuksen pohjalta samanhenkis-

---

<sup>95</sup> Harjunen, Laaksonen & Mäkinen 1997, 6–9

<sup>96</sup> Salokangas 1994, 6

<sup>97</sup> sama, 133–134

ten ihmisten kohtaamispaikkana, jossa pääsee verkostoitumaan ja käymään stimuloivaa keskustelua.

## 2.3. Muita festivaali-ilmioitä avaavia tutkimuksia

### *Yleiskatsaus*

Kansainvälisellä tasolla antropologisen festivaalitutkimuksen pääteoksena voi pitää Alessandro Falassin toimittamaa kirjaa 'Time Out Of Time. Essays on Festivals'. Falassi on kerännyt kirjaan festivaaleja, karnevaaleja ja uskonnollisia juhlia koskevia esseitä ja artikkeleita kirjailijoilta ja folkloristeilta ja jakaa festivaalitutkimuksen neljään eri teemaan: 1) Kirjailijoiden ja yhteiskuntatieteilijöiden raportteja festivaaleilta, 2) jatkuvuus ja muutos – uusien festivaalien ilmaantuminen, 3) festivaalin merkit ja symbolit ja 4) festivaalin sosiaaliset funktiot ja rituaaliset merkitykset.<sup>98</sup>

Suomessa festivaaleja ovat tutkineet mm. Cantell<sup>99</sup> ja Salokangas<sup>100</sup> yleisötutkimuksina ja Tuulikki Karjalainen<sup>101</sup>, Kimmo Kainulainen<sup>102</sup> ja Tiina Kukkonen<sup>103</sup> taloudellisesta näkökulmasta. Kari Tahvanainen<sup>104</sup> on tutkinut Ilosaarirock-festivaalia työyhteisön tutkimuksena, Harjunen, Laaksonen ja Mäkinen<sup>105</sup> tekivät verkostoitumiskyselyn Nordic Glory Festivaalille osallistuneille naiselokuvantekijöille ja Henri Terho<sup>106</sup> tutki Down By The Laituri – festivaalia kaupunkitilan ja kulttuuripolitiikan näkökulmasta. Marja Andersson<sup>107</sup> tekee parhaillaan Turun yliopistossa pro gradunsa pohjalta väitöskirjaa, jossa hän tarkastelee Ruisrockin kautta populaarikulttuurin muuttuvaa asemaa. van Elderen<sup>108</sup> on tehnyt Joensuun Laulujuhlista sosiologisen muotokuvan, ja kulttuuriantropologi Kirsti Salmi-Niklander<sup>109</sup> on tutkinut kahta suomalaista paikallisfestivaalia rituaaleina. Esittelen näistä

---

<sup>98</sup> Falassi 1987

<sup>99</sup> tutkimukset Taiteen keskusneuvostolle 1993, 1996, 1998, 2003

<sup>100</sup> progradu Sodankylän elokuvajuhlissa 1994

<sup>101</sup> tutkimus Kuhmon musiikkijuhlissa 1991

<sup>102</sup> Kainulainen tutki kulttuuripääoman ja festivaalien aluetaloudellisia merkityksiä väitöskirjassaan Kunta ja kulttuurin talous 2005.

<sup>103</sup> Taiteen keskusneuvostolle tutkimus Finland festivals'in jäsen festivaaleista. Festivaalit 1996-2000. Tilastotietoa kulttuuritapahtumien julkisesta tuesta, taloudesta ja yleisöstä. 2000

<sup>104</sup> Progradu Joensuun yliopistoon 1994

<sup>105</sup> 1997

<sup>106</sup> 1999. "Kun kaupunki on sekaisin ja ihan hurlumhei" - Down By The Laituri 1988-1997: ohjelmisto, kulttuuripolitiikka ja kaupunkitila. Licensiaatintyö Turun yliopistoon.

<sup>107</sup> <http://www.soc.utu.fi/sosiologia/html/jatkotutkintohankkeet.html#ruisrock2>

<sup>108</sup> 1997

<sup>109</sup> 1992

tarkemmin Tahvanaisen, van Elderenin, Harjusen & Laaksosen & Mäkisen sekä Salokan-kaan tutkimukset, ja olenkin liittänyt ainoastaan ne tutkimukseni lähdeluetteloon.

### *Festivaalit rituaalitutkimuksen kohteena*

Richard Bauman<sup>110</sup> esittää Harvey Coxin näkemyksen festivaalista kontrastin ilmentäjänä ja rinnakkain asettajana. Festivaalin täytyy huomattavalla tavalla erota "normaalielämästä" eli aikataulusta, työstä, tavoista ja siitä, mikä on kohtuullista. Myös Edmund Leach on samaa mieltä: "Jokainen festivaali representoi hetkellistä käännettä normaali-profaanin olemisen järjestyksestä epänormaali-pyhän järjestykseen ja taas takaisin. Tämä olemisen järjestyksen muutos ja kontrasti aikaansaa periodisuuden traditionaalisten yhteiskuntien sosiaalisessa elämässä, ja samalla luodaan aika sosiaalisuudelle. Festivaalin olemus muodostuu näistä vastavuoroisista perspektiiveistä, perusteellisista kontrasteista normaalin, arkisen ja tavanomaisen sekä festivaalin erityisyyden, symbolisen arjesta eroamisen välillä. Ajan ja olemisen järjestykset tästä näkökulmasta ovat ei-jatkuvia, epätasaisia ja säännöttömiä."<sup>111</sup>

Myös Roger Abrahams painottaa, että vaikka festivaalin ytimessä usein on jokin rituaali, niin maallistuneessa nykyajassa tahdotaan kuitenkin tehdä selkeä ero pyhän työn ja juhlinnan välillä. Rituaali assosioidaan vakavaksi tilanteeksi kun taas festivaali edustaa hauskan pitoa. Abrahamsin mukaan rituaali yksinään liittyy yksilöllisen tajun kehittymiseen arvovaltaisuudesta, kun taas rituaalit ja festivaalit yhdessä astuvat itsen vahvistamisen prosessiin. Ei mikään triviaali jako, kuten Abrahams itsekin toteaa. Hän kuitenkin selittää jakoa vielä. Rituaalin tehtävänä on ylläpitää ja vahvistaa tiettyjä kulttuurisia normeja ja se vastaa elämän jatkumisesta. Festivaali taas aikana irti arjesta asettaa normeja vastakkain ja sovittaa niitä, ja täten vastustaa olemassa olevia normeja.<sup>112</sup>

Abrahams tunnistaa festivaalilla aistittavan energian ja etsii sen syntyä ja olemusta. Hänen mukaansa festivaali tuottaa oman energialähteensä voimistamalla vastakkainpanoja; roolipeleillä, epätavallisilla äänillä ja suurimittaisilla liikkeillä, järjestämällä keskusteluja ja väittelyjä, kehittämällä kilpailuja ja huomioimalla riskinottoa, ja herättämällä henkeä huputuksille ja itsestäänselvyyksien kyseenalaistamiselle. Festivaalin olemusta ilmentää väliaikaiset ja fragmentaariset esineet, jotka assosioidaan kyseiseen tapahtumaan. Näillä Abra-

---

<sup>110</sup> 1987, 96

<sup>111</sup> Leach, ks. Bauman, R. 1987, 96

<sup>112</sup> Abrahams 1987, 177

hams tarkoittaa esimerkiksi ilotulitteita, festivaalilla käytettäviä asusteita, ja muita ainoastaan festivaalilla nähtäviä keksintöjä.<sup>113</sup>

Abrahams nostaa esiin elämyksen merkittävänä tekijänä festivaalihengen suhteen. Ensinnä hän määrittelee elämyksen kokemukseksi, joka jollakin tavalla on sisältänyt sellaista erityisyyttä, että siitä on tullut merkittävä verrattuna normaaliin tapahtumien virtaan, jotka kokemuksina eivät jää aktiiviseen huomioon. Elämykset jäävät mieliimme niiden tuottamien pelon tai jännityksen tunteiden kautta. Edelleen elämyksistä syntyy tapauksia, joista tulee tarinoitamme niin kauan kuin ne ovat kiinnostavia, tyypillisiä ja jälleenkerrottavia. Jos elämyksen jakaa useampi ihminen, meillä on tapahtuma; ja vielä, jos ihmiset valmistautuvat johonkin tapahtumaan ja heillä on yhteisiä odotuksia sen tarjoamien elämysten suhteen ja miten käyttäytyä ja tuntea tapahtumassa, silloin tapahtuma on yleensä juhla – joko tarkoitukseltaan juhlallinen tai pääosin keskittynyt seremoniaan. Odotukset ja elämykset synnyttävät jaettuja merkityksiä ja tunteita. Mitä enemmän tapahtuma on sidottu tilanteeseen, sitä seremonialisempi tai juhlallisempi siitä tulee.<sup>114</sup>

Lyhytelokuvafestivaali on kokolailla ainoa paikka, jossa lyhytelokuvia voi nähdä valkokankaalta, joten tämä jo itsessään luo elämyksellistä odotusta. Festivaalivieraat saapuvat paikalle eri puolilta maailmaa, jättävät arkielämän taakseen ja omistautuvat festivaalielämälle. Päivät vietetään elokuvanäytöksissä ja näytösten välillä käydään heti keskustelua muiden vieraiden kanssa. Erityinen sosiaalisuus ja virittyneet keskustelut kuuluvat festivaalilla olemiseen ja sama jatkuu iltaisin festivaaliklubeilla seurustellessa. Elämyksellisyys jakautuu sosiaalisiin ja elokuvallisiin elämyksiin. Myös itse festivaalipaikka, ympärillä oleva kulttuuri ja paikalliset ihmiset, luo omaa elämyksellisyyttään ja festivaalihenkeään. Baumanin ja Abrahamsin kuvausta vasten lyhytelokuvafestivaali esittäytyy myös rituaalina.

### ***Festivaali työyhteisönä***

Kari Tahvanainen on pro gradussaan tutkinut kesän 1994 Ilosaarirockia talkootyöläisten näkökulmasta, kulttuuria talkootyönä. Kyseessä on laajemmin ottaen näkemys, jonka mukaan kulttuuri on kuvattavissa hyvin arkisena ja materiaalisena ilmiönä ja toimintana, elämäntapana. Rockfestarin toteutti yli viidensadan henkilön talkooporukka.<sup>115</sup>

---

<sup>113</sup> Abrahams 1987, 180

<sup>114</sup> sama, 176–177

<sup>115</sup> Tahvanainen 2002, gradutiivistelmä internetissä

Tahvanaisen mukaan Ilosaarirockin rakentajat muodostavat sipulin kaltaisen rakenteen sisäkkäisine kerroksineen. Työntekijät asettuvat tämän "rokkisipulin" eri kerroksiin vastuun, sitoutumisen ja antaumuksellisuuden syvyyden mukaan. Lisäksi mukana kuvassa ovat Dinot eli festivaalia vuonna 1971 perustamassa olleet henkilöt, jotka edelleenkin ovat mukana. He ovat rokkisipulissa omassa ulottuvuudessaan omatessaan tavallaan suurempaa tietoa tapahtuman olemuksesta ja historiasta.<sup>116</sup>

Tahvanainen kuvaa yhteisöllisyyttä toiminnallisena tai imaginaarisena, kuvitteellisena. Toiminnallinen yhteisöllisyys toteutuu päämäärähakuisen toiminnan kautta ja tietyn aatteellisuuden voimalla. Imaginaarisessa yhteisöllisyydessä taas korostuvat hetken nautinnot, kokemuksellisuus, nautinnonhakuisuus tässä ja nyt. Organisoituminen perustuu yhteisöllisyyden takana olevaan symboliseen maailman tulkintaan; moraliin, etiikkaan, merkitykseen, kokemukseen ja elämäntapaan.<sup>117</sup>

Tahvanainen huomasi yhteisön jakavan oman pop-kielen, joka oli syntynyt festivaalin historian ja henkilökunnan pohjalta. Yhteisyys konkretisoitui myös siinä, että kaikkein kiintein yhteisö lähti usein kokouksen jälkeen baariin oluelle tai pidemmällekin ryyppyreissulle. Yhteisöllisyyden ulkoisina erottelijoina toimivat passit, lupakortit festivaalialueella liikkumiseen. Niitä on rockfestarilla eritasoisia riippuen henkilön vastuusta ja tehtävistä. Järjestäjät pitävät niiden merkitystä kuitenkin vähäisenä muussa tarkoituksessa kuin informatiivisena merkinä eri tehtävien hoitajista. Vaatetuksella Tahvanainen totesi olevan vähän merkitystä yhteisölle.<sup>118</sup>

Yhteisöllisyydestä löytyi myös eri tasoja. Kiinteimmäksi osoittautui tuo sisimpään sipulirenkaaseen kuuluvien yhteisöllisyys haastateltavien puheessa ja ympäristönsä hahmottamisessa. Kuitenkin laajimmillaan koko festariyhteisö, järjestäjät ja yleisö, muodostavat hetkeksi yhteisön, joka voi olla piirteiltään toiminnallinen ja imaginaarinen tarkastelukulmasta riippuen. Jälkeenpäin tämä yhteisöllisyys jää elämään kertomuksissa ja muistoissa. Luetaan lehdestä, kuunnellaan Radiomafiasta, keskustellaan baarissa tuntemattomien kanssa. "Mäkin olin siellä!" Yhteisö on olemassa, tässä ja muistoissa, kertomuksissa, kollektiivisena kokemuksena.<sup>119</sup>

---

<sup>116</sup> Tahvanainen 2002, gradutiivistelmä internetissä

<sup>117</sup> sama

<sup>118</sup> sama

<sup>119</sup> sama



Omassa aineistossani on selvästi nähtävissä samoja piirteitä imaginaarisesta yhteisöllisyydestä, mutta elokuva-alan ammattilaiset eroavat kuitenkin rockfestivaalin talkoolaisista siinä, että ammattinsa puolesta he ovat jatkuvasti tekemisissä elokuvan kanssa ja tehtävänkuvastaan riippuen myös enemmän tai vähemmän yhteydessä festivaaleilla tapaamiinsa ihmisiin festivaalien ulkopuolella. Siksi näen, että yhteisöllisyyden tunne on enemmän kuin hetkellistä.

### *Festivaalin sosiologinen muotokuva*

Van Elderen on tarkastellut Joensuun Laulujuhlia formaalisena taideorganisaationa ja tutkinut festivaalin ja organisaation sisäistä henkeä ja näköalaa, ja millaista muutosta on tapahtunut vuosien varrella. Formaalisen taideorganisaation käsitteen hän määrittelee ”vakiintuneena sosiaalisena yksikkönä, jonka nimenomaisena tarkoituksena on tiettyjen päämäärien saavuttaminen”<sup>120</sup>. Organisaatio esittäytyy ihmisten välisten sosiaalisten suhteiden verkostona, joka on vakiintunut tiettyä tarkoitusta varten ja jolla on tietyt resurssit käytävissä. Vakiinnuttuaan se on omaksunut myös oman identiteetin.<sup>121</sup>

Van Elderen pohtii, eroaako taideorganisaatio jollakin tapaa muun tyyppisistä organisaatioista. Periaatteessa rakenne ja toiminta tietyn budjetin raameissa yhdistävät taideorganisaation muihin, mutta toiminnan sisältö on hyvinkin illusorinen verrattuna konkreettisia tuotteita käsittelevään organisaatioon. Taideorganisaation ihmiset työskentelevät sellaisten elementtien parissa kuin luovat ideat, taide, symbolit ja maine. Van Elderen otaksuu, että tällaisia illusorisia käsitteitä käsittelevillä ihmisillä saattaa olla taipumus asettaa taiteelliset arvot talouden todellisuuden yläpuolelle ja totesi tutkimuksensa tuloksena kaikkien Laulujuhlien työntekijöiden rakastavan työnsä dynaamista luovuutta ja mahdollisuutta olla tekemisissä taiteen kanssa.<sup>122</sup>

Van Elderen rakentaa oman tutkimuksensa Beckerin<sup>123</sup> "taidemaailman" ja Bourdieun<sup>124</sup> "kentän" viitekehykseen. Taidemaailman käsitetään muodostuvan ”kaikista niistä ihmisistä, joiden toiminta on välttämätöntä niiden luonteenomaisten töiden tuottamiseksi, jotka kyseinen, ja miksei yhtä hyvin muutkin maailmat, määrittelee taiteeksi. Taidemaailman jäsenet koordinoivat toimintansa (...) viittaamalla siihen konventionaaliseen ymmär-

---

<sup>120</sup> Blau-Scott 1963, 1, ks. Van Elderen, 10

<sup>121</sup> Van Elderen 1998, 10

<sup>122</sup> sama

<sup>123</sup> Becker 1982, ks. van Elderen 1998, 10

<sup>124</sup> Bourdieu 1989, ks. van Elderen 1998, 11

rykseen, joka on saanut muotonsa yleisissä käytännöissä ja usein käytetyissä artefakteissa. Usein samat ihmiset toimivat toistuvasti jopa rutiininomaisesti yhdessä aina samalla tavalla, joten voimme pitää taidemaailmaa vakiintuneena, siihen kuuluvien yhteistoiminnan verkostona.”<sup>125</sup> Olennaisena van Elderen pitää Beckerin ajatusta siitä, että taidemaailman jäsenet yhdessä vakiintuneiden tapojen ohjaamana ja yhdessä kommunikoimalla tuottavat taidetta.<sup>126</sup>

Bourdieu määrittelee kentän suhteellisen autonomisena sosiaalisena tilana, joka koostuu ja rakentuu tietyiksi joukoiksi ryhmitellyistä positioista. Jokaisella yhteiskunnallisella kentällä (tiede, urheilu, taide) on oma toimintalogiikkansa, joka kaikilla kuitenkin perustuu kilpailuun, tietyssä määrin jopa konfliktiin, ja on aina jonkin asteista peliä. Taiteen kentällä peli koskee luovien käytäntöjen hyväksytyjä (oikeita) standardeja, kulttuurista kompetenssia ja (hyvän) maun kaanoneita. Nykyinen talousajattelu on tehnyt kuitenkin taiteen kentästä myös markkinat, ja siellä esiintyy jatkuvaa taistelua taloudellisesta ja poliittisesta vallasta. Tällä viitataan taiteen tuottamisen ja kuluttamisen taloudelliseen hallintaan ja valtiolliseen, taiteen alan päätöksentekoa koskevaan lainsäädäntöön ja hegemoniaan.<sup>127</sup>

Van Elderenin mielestä Beckerin ja Bourdieun taideteoriat täydentävät hyvin toisiinsa, mutta näkee niillä yhteisen puutteen. Teorioiden avulla ei voi selittää yksittäisen segmentin tai taiteen kentän tietyn sektorin (esimerkiksi festivaaliorganisaation) suhdetta ulkopuoliseen maailmaan, saati sitten festivaalin kaltaisen ilmiön paikkaa ja roolia tai funktiota taidemaailmassa tai yhteiskunnassa. Taiteen sosiologiassa uskotaan kuitenkin yleisesti, että festivaalit helpottavat kulttuurin levittämistä tai toisin sanoen taiteen kuluttamisen yhteiskunnallista organisointia.<sup>128</sup>

Tutkimustuloksenaan van Elderen totesi Joensuun Laulujuhlien joutuvan jatkuvasti tasapainottelemaan seuraavien asioiden kanssa.

1. Tavallisen kansan kulttuuriin suuntautuminen vs. korkeakulttuurisuuntaus. Festivaaliorganisaatio joutui tasapainotteleman perinteisen kansankulttuurin ja modernin populaarikulttuurin, kansankulttuurin ja taiteen, korkeakulttuurin ja populaarikulttuurin ja ulkopuolisten esiintyjien ja paikallisten esiintyjien tason välillä.

---

<sup>125</sup> Becker 1982, 34–36, ks. van Elderen 1998, 10–11

<sup>126</sup> Van Elderen 1998, 11

<sup>127</sup> Bourdieu 1989, 171–212, ks. van Elderen 1998, 11

<sup>128</sup> Van Elderen 1998, 11

2. Joensuun turismin edistämisen taloudellinen motiivi vs. kulttuurin ja taiteen tuominen ja levittäminen (Pohjois-Karjalassa).
3. Ongelmat festivaalin taloudessa ja budjetissa (sekä näitä koskeva julkinen mielipide) vs. poliittinen tuki ja sponsorointivalmius festivaalin taloudellisen perustan ja jatkuvan professionaalistumisen ylläpitämiseksi.
4. Lokalismi (festivaalin yhteys paikalliseen kulttuuriin) vs. kosmopolitismi (festivaalin globaali orientoituminen).
5. Taiteellisen laadun ja tason standardit vs. yleisön hyväksynnän saavuttaminen.
6. Taiteellisen laadun ja tason standardit vs. kaupallisuuden vaatimukset.<sup>129</sup>

Vastakkain asetellut aiheuttavat jännitteitä, jotka vaikuttavat festivaalin asettamiin tavoitteisiin, päämääriin ja imagoon, ohjelmiston luonteeseen ja sen organisationaaliseen ja taloudelliseen perustaan ja edelleen PR-toimintaan, markkinointiin ja sponsorointiin. Ja kaikki heijastuu yleisöön ja sen käymiseen festivaalin tapahtumissa.<sup>130</sup>

Van Elderenin tutkimuksessa Joensuun Laulujuhlien merkitystä arvioidaan nimenomaan joensuulaisen kulttuurin ja kaupunkipolitiikan ja -tilan kentässä. Uskon kuitenkin, että hänen tekemänsä vastakohtaparit ja ongelmat koskien festivaalin organisoimista ovat osin suoraan siirrettävissä lyhytelokuvafestivaalin organisoimiseen. Hänen käyttämänsä taidemaailma-käsite sopii myös lyhytelokuva-alalle, ja tulenkin määrittelemään "lyhytelokuvamaailman" erikseen. Van Elderenin tutkimuksen perusteella Joensuun Laulujuhlat eroaa kuitenkin oleellisesti Tampereen ja Hampurin kansainvälisistä lyhytelokuvafestivaaleista. Vaikka festivaalin nimi on Laulujuhlat, niin festivaali on poikkitaiteellinen sisältäen niin musiikkia, teatteria, elokuvia, tanssia kuin seminaarejakin. Kyse ei ole siis minkään yhden taidealan festivaalista. Tutkimuksesta ei myöskään tule esiin, että festivaalilla järjestettäisiin erityistä ohjelmaa tai toimintaa festivaalilla esiintyville taiteilijoille ja muille taidealan toimijoille. Omassa tutkimuksessani pyrin myös nimenomaan tutkimaan ja kuvaamaan festivaalin kaltaisen ilmiön paikkaa ja roolia tai funktiota lyhytelokuvamaailmassa ja yhteiskunnassa, minkä van Elderen näki oman tutkimusviitekehänsä puutteeksi.

**Yhteenvetona** voi sanoa, että lyhytelokuvafestivaali on erikoistunut, yhden pienen taidelajin festivaali, joka yleisönäytösten lisäksi tarjoaa alan ammattilaisille kokoontumis-

---

<sup>129</sup> Van Elderen 1998, 137

<sup>130</sup> sama

ja verkostoitumispaikan. Akkreditoituneilla elokuvavierailloilla on oikeuksia ja velvollisuuksia, jotka esitetään ja ohjeistetaan erityisissä vieraskirjeissä. Heille myös järjestetään paljon maksavalta yleisöltä suljettua ohjelmaa festivaalin sisällä. Aikaisempien tutkimusten valossa lyhytelokuvafestivaalin taloudellinen vaikutus näkyy elokuva-alalla lyhytelokuvan levittämisessä ja myynnissä; paikallisesti festivaalilla ei ole suurta sosio-ekonomista merkitystä vaan sen merkitys on paikkakunnan imagon luomisessa. Elokuvfestivaali koetaan hyvänä paikkana verkostoitua ja vaihtaa kokemuksia. Elämyksellisyys on festivaalilla selvästi havaittavaa ja lyhytelokuvafestivaali näyttäytyy lyhytelokuvamaailman edustajien kokoontumispaikkana ja juhlanäytöksinä – yhteisöllisenä rituaalina.

### **3. LYHYTELOKUVAFESTIVAALI SOSIAALISEN TYÖN- JAON KONTEKSTISSA**

*Tässä luvussa esittelen pääpiirteet Durkheimin sosiaalisen työnjaon teoriasta ja asetan lyhytelokuvan ammattilaiset sen jaokemalliin. Esitän viisi erilaista prosessia, jotka lyhytelokuvan ammattilaisten kokoontuminen ja työnjako festivaalilla saa aikaan. Durkheim esitti näkemyksen ammattiin perustuvan yhteisöllisyyden tunteen voimistumisesta ja yhteisön jäsenten jakamasta yhteisestä moraalista. Tuen ajatusta verkostoitumista ja yhteisöllistymistä koskevalla teorialla. Esittelen, millaisia moraalisia käsityksiä haastatteleman ammattilaiset esittävät puheessaan ja jaan heidät neljään tyyppiin sen mukaan, miten he asennoituvat omaan työhönsä, festivaalille kokoontuvaan ammattiyhteisöön ja lyhytelokuvaan.*

#### **3.1. Positiivinen ja negatiivinen solidaarisuus yhteisön rakentajana ja erottajana**

Durkheim<sup>131</sup> toteaa Sosiaalisen työnjaon esipuheessaan: ”Tutkimuksemme lähtökohdaksi oli yksilön persoonallisuuden ja sosiaalisen solidaarisuuden keskinäinen suhde. Mistä johtuu, että yksilö itsenäistyessään käy yhä riippuvaisemmaksi yhteisöstä. Miten hän voi samanaikaisesti tulla yhä enemmän yksilöksi ja olla yhä enemmän sidoksissa yhteiskuntaan? On näet kiistämätöntä, että nämä kaksi muutosta, näyttäköötppä miten vastakkaisilta tahansa, tapahtuvat samansuuntaisesti. Tällainen on itsellemme valitsema ongelman luon-

---

<sup>131</sup> 1990

ne. Meistä vaikutti siltä, että tämän näennäisen ristiriidan ratkaisu on sosiaalisen solidaarisuuden muutos, joka aiheutuu yhä lisääntyvästä työnjaosta. Niinpä teimme siitä tutkimuksemme kohteen.”<sup>132</sup>

Durkheim tutki solidaarisuutta ensin jakamalla sen **negatiiviseen ja positiiviseen solidaarisuuteen**. Nämä esiintyvät aina yhdessä, toista ei voi olla ilman toista. Negatiivinen solidaarisuus pitää rajoja pystyssä ja myös erottaa toisesta. Durkheim yhdistää negatiivisen solidaarisuuden paljolti materiaaliin oikeuksiin ja omistamiseen.<sup>133</sup> Pelkkä negatiivinen solidaarisuus ei kuitenkaan saa aikaan integraatiota eikä sisällä integraation piirteitä. Sen sijaan Durkheim tunnistaa kaksi positiivisen solidaarisuuden lajia, jotka eroavat toisistaan, mutta saavat aikaan integraatiota. **Mekaaninen solidaarisuus** yhdistää yksilön suoraan yhteisöön ilman mitään välikäsiä ja se perustuu samankaltaisuuteen ja sukulaissuhteisiin. Yhteisö on enemmän tai vähemmän organisoitunut ryhmä, jolla on yhteiset uskomukset ja tuntemukset – se on kollektiivinen tyyppi. **Orgaaninen solidaarisuus** taas perustuu työnjakoon ja erilaisuuteen ja yksilö on riippuvainen yhteisöstä, koska hän on riippuvainen sen osista. Yhteisö on ”erilaisten ja erityisten funktioiden järjestelmä, joka yhdistää määrättyjä suhteita”<sup>134</sup>. Durkheimin mukaan nämä kaksi solidaarisuuden lajia ovat kuitenkin itse asiassa yksi ja sama asia, yhden ja saman todellisuuden kahdet kasvot, jotka on silti tarpeellista erottaa toisistaan.<sup>135</sup>

Mekaaniseen solidaarisuuteen perustuvan yhteiskunnan muutos orgaaniseen solidaarisuuteen perustuvaan yhteiskuntaan tapahtuu väestön kasaantumisen, kaupungistumisen sekä liikkumisen ja viestinnän nopeutumisen ja helpottumisen kautta<sup>136</sup>. Liikkuvuuden lisääntyessä yksilö erkaantuu paikallisesta ja myös kansalliset erot vähenevät. Tässä näkyy selkeä synkroninen muutos: mitä kauemmas historiassa mennään, sitä suurempi on samalaisuus; ja mitä enemmän yhteiskunta kehittyy ja syntyy yksilöllisiä eroja, sitä enemmän sosiaalinen työnjako kehittyy. Muutos heijastuu myös ammattikuntiin, ja tietyllä tapaa eri ammattikuntien väliset erot ovat pienentyneet, mutta toisaalta ammattikunnat sisäiset erot ovat lisääntyneet työn osittamisen myötä. Työnjako on hienojakoistunut.<sup>137</sup>

---

<sup>132</sup> Durkheim 1990, 16

<sup>133</sup> sama, 117

<sup>134</sup> sama, 126

<sup>135</sup> sama

<sup>136</sup> Durkheim 1990, 238–240

<sup>137</sup> sama, 132–134

Durkheim havainnollistaa ammatillisen yhteisön syntymisen hyvin yksinkertaisesti. Kun poliittisessa yhteisössä tietty määrä yksilöitä huomaa, että heillä on yhteisiä näkemyksiä, etuja ja ammatteja, niin heidän keskinäinen vetovoimansa lisääntyy. He etsivät toisensa, luovat keskenään suhteita ja viettävät aikaa yhdessä. Vähitellen ryhmän sisälle kehittyy oma moraalinen, ryhmän jäsenet sitoutuvat ja muodostavat kiintymyksen tunteita ryhmään ja kantavat huolta sen intresseistä. Tätä yhteisen edun pistämistä yksilön edun edelle Durkheim kutsuu kaikkinaisen moraalisen toiminnan lähteeksi. Ihmiset oppivat nauttimaan keskinäisen yhteydenpidon miellyttävyydestä ja muiden läsnäolosta, mikä viime kädessä tarkoittaa yhteistä moraalista elämää.<sup>138</sup>

Erilaisuuteen perustuvan yhteiskunnan moraalinen luonne perustuu yhteistoiminnallisuuteen. Jäsenet ovat riippuvaisia toisistaan ja yhteistyön kautta yhteisön jäsenille muovautuu oikeudet ja velvollisuudet toisiaan kohtaan.<sup>139</sup> Durkheim esittää yhteiskunnan, jossa vallitsee orgaaninen solidaarisuus, **jaokemallina**. Siinä yhteiskunta koostuu lukuisista erilaisista ja eriytyneistä orgaanien järjestelmistä, jotka ovat koordinoituneet keskenään, alistetut toisilleen ja kaikkea hillitsee yksi pääorgaani, joka kuitenkin on riippuvainen muista. Tämä on valtio. Orgaanit koostuvat yksilöistä, jotka muodostavat ryhmän jokin sosiaalisen toiminnan erityisluonteen perusteella. Toimintaympäristö ja yksilön oma asema muodostuu työn ja ammatin perusteella.<sup>140</sup>

Seuraavaksi tarkastelen, keitä lyhytelokuvafestivaalille akkreditoituvat ammattilaiset ovat ja millaista sosiaalista toimintaa kokoontuminen festivaalilla saa aikaan. Hypoteesina on, että Durkheimin sosiaalisen työnjaon jaokemallia voi soveltaa myös festivaalilla kokoontuvaan lyhytelokuvan ammattiyhteisöön.

### 3.2. Lyhytelokuvan ammattilaiset jaokemallissa

Hampurin ja Tampereen festivaaleilla käy satoja eri elokuva-alan ammattilaisia. Olen lajitellut akkreditoituneet osallistujat taulukoksi sen mukaan, minkä ammattinimikkeen alle heidät on laitettu festivaalille. Tampereen ja Hampurin festivaalit jaottelevat akkreditoituneet vieraansa eri tavoin, josta johtuen olen joutunut kummaltakin festivaalilta yhdistä-

---

<sup>138</sup> Durkheim 1990, 29–30, 42

<sup>139</sup> sama, 213

<sup>140</sup> sama, 180–181

mään ryhmiä jaon selkeyttämiseksi. Jury-jäsenten lukumäärä Tampereella on huomattavasti isompi, koska Tampereella on useampi jaettava palkinto, joita jakaa omat raadit.<sup>141</sup>

Nimike	Hamburg Internationales KurzFilmFestival 16.–21.6.1998	Tampere Film Festival 10.–14.3.1999
jury	10	21
Ulkomaiset elokuvaohjaajat	29	40
kotimaiset elokuvaohjaajat	72	45
tuottajat, levittäjät, ostajat	39	98
ulkomainen media	3	14
kotimainen media	87	102
festivaalit	72	49
vieraat (Tampereella eritelty erityisohjelmistojen edustajat, kulttuuriorganisaatiot, tv-tuottajat, -ohjaajat ja – hallinto, koulut, kunnallinen ja valtiollinen hallinto, lähetystöt ja kulttuuri-instituutit)	179	190
staff	71	149
kaikki yhteensä	562	708

Akkreditoituneiden elokuva-alan ammattilaisten lukumäärä

Festivaalien vieraslistoista erottuu osin alalla toimiva työnjako ja jaokkeisuus. Hampurin ja Tampereen festivaaleilla akkreditoinnin saavien vieraiden joukko on kuitenkin rajattu, mikä täytyy huomioida. Elokuvantekoon liittyy paljon esimerkiksi teknistä henkilökuntaa – kuvaajia, äänittäjiä, leikkaajia jne. – joka ei ole läsnä festivaalin kutsuttuina vieraina. Syy on epäilemättä paljolti taloudellinen – festivaalin täytyy saada myös maksavaa yleisöä kattaakseen kulunsa. Tämä seikka kuitenkin vaikuttaa festivaaleilla esiintyvään työnjakoon siten, että festivaalilla elokuva esitellään valmiina tuotteena, sen tekoprosessiin liittyvä työnjako ei ole läsnä muuta kuin ohjaajan ja tuottajan läsnäolona. Tilanteen voi toisaalta nähdä heijastavan myös elokuva-alalla vallitsevaa auteur-ajattelua – elokuva on ohjaajan teos kollektiivisesta työstämisestä huolimatta.

<sup>141</sup> Tampere Film Festival 1999 Boxlist ja 14<sup>th</sup> Hamburg International ShortFilmFestival Who is Who 1998

Näen lyhytelokuvan ammattilaiset Durkheimin jaokemallissa orgaanina, jonka sisällä erilaiset organisatoriset, yhteisölliset ja yksilölliset toimijat toimivat koordinoitusti ja toisilleen alisteisina. Avaan ajatusta elokuvan kulttuurihistorian kautta.

Varhaisaikoinaan elokuvanteko oli erittäin kallista ja vaikeaa herkkien materiaalien vuoksi<sup>142</sup>, ja täten tekeminen oli harvojen käsissä. Elokuvanteon teknistyminen, etenkin videonauhan käyttöönotto vuonna 1956, kuitenkin demokratisoi ja toi alalle paljon uusia toimijoita.<sup>143</sup> Salmi näkee muutenkin 50-luvun yhdeksi tärkeäksi taitekohtaksi elokuvaan vaikuttaneiden tekijöiden suhteen. Taloudellinen nousukausi, television tulo elokuvan kilpailijaksi ja Hollywoodin markkina-aseman heikentyminen vaikuttivat eurooppalaisen taide-elokuvan syntyyn. Teknisinä tekijöinä vaikuttivat kannettavien kameroiden ja nauhereiden yleistyminen videonauhan myötä, värielokuvan läpimurto ja laajakankaan ja stereoaänen käyttöönotto. Teollisena käännekohtana toimi eurooppalaisen populaarielokuva-teollisuuden synty.<sup>144</sup>

Teknisen ja taloudellisen kehityksen myötä elokuvanteko on eriytynyt ja osittunut. Alan toimijat ovat erikoistuneet eri tekniikoihin ja elokuvan lajeihin ja muodostaneet sitten keskenään ammatillisia ja yhteisöllisiä ryhmittymiä (jaokkeita). Myös elokuvan kahtiajakaisuus uniikkina taideteoksena ja kaupallisena ja teollisena tuotteena on muodostanut omanlaistaan työnjakoa ja solidaarisuutta, sekä luonut omia erikoistuneita ryhmiään. Laajemmassa kontekstissa lyhytelokuvan orgaani on osa isompaa elokuvan orgaania ja edelleen taiteen orgaania – elokuvaa kutsutaan seitsemänneksi taiteeksi<sup>145</sup>. Edelleen taiteen orgaani on osa laajempaa sosiaalisen työnjaon orgaania.

Jaokkeisuus ja Durkheimin huomio kansallisten rajojen merkityksen vähenemisestä ammattiyhteisön muodostumisessa näkyy hyvin kansainvälisissä elokuvaverkostoissa ja elokuvafestivaalien erilaistumisena. Elokuvakouluille on oma järjestö CILECT (Centre International de Liaison des Ecoles de Cinéma et de Télévision), independent-elokuvantekijöille on oma yhdistys Association for Independent Video and Filmmakers (AIVF), tuottajille oma yhdistyksensä Fédération Internationale des Associations des Producteurs de Films (FIAPF)<sup>146</sup> jne. Elokuvafestivaalit puolestaan ovat erikoistuneet johonkin teemaan, tekniikkaan tai formaattiin. Kokeilevalle elokuvalle on omia festivaaleja, animaa-

---

<sup>142</sup> Kuoppamäki 1925–26/1995, 41–42; Salmi 1993, 12

<sup>143</sup> Salmi 1993, 12

<sup>144</sup> sama, 34

<sup>145</sup> mm. Bacon 2005, ks. Waarala 1.5.2006

<sup>146</sup> Tampere Film Festival 1999 katalogi



tiolle, videoille ja digitaaliselle elokuvalla on omia festivaaleja. Teemana puolestaan voi olla esimerkiksi ihmisoikeudet, lastenelokuvat, kauhuelokuvat, vuoristo- ja seikkailuelokuvat, nihilismi, lesbous jne.<sup>147</sup> Erikoistuminen määrittelee myös festivaalille tulevia ammattilaisia ja yleisöä. Samalla festivaalin ilmapiiri ja yhteisöllisyys muodostuu omanlaisekseen ja festivaaleista tulee persoonallisia, kuten haastattelemanani ammattilaiset ovat ilmaisseet.

### 3.3. Festivaali lyhytelokuvamaailman tuottajana ja ylläpitäjänä

Tampereen lyhytelokuvajuhlien festivaalikatologissa kirjoitetaan, että elokuvafestivaaleilla on tärkeä kulttuurinen, sosiaalinen ja koulutuksellinen rooli Euroopassa. Ne vaikuttavat sekä suoraan että epäsuorasti lukuisten työpaikkojen syntyyn ja tarjoavat paljon tarvittua verkostoitumistilaisuuden elokuvan promootiolle ja levitykselle. Festivaali antaa myös uusille lahjakkaille elokuvantekijöille mahdollisuuden näyttää elokuviaan, ja tarjoavat yleisölle tilaisuuden nähdä ja tutustua eurooppalaiseen elokuvatarjontaan.<sup>148</sup>

Judith Stainesin mukaan verkoston tehtävä on tuoda ihmiset yhteen, jotta nämä voivat (1) jakaa tietoaan ja kokemuksiaan, (2) tuottaa ideoita ja tehdä yhteistyötä, (3) tuoda esiin sektorin tarpeita sekä (4) päästä mukaan ammatilliseen kehitykseen. Verkostolla voi olla monta nimeä: verkosto, foorumi, kokous, työryhmä, liitto, neuvosto, komitea, yhdistys jne. Verkosto voi koostua esimerkiksi jäsenistä, työtovereista, tytäryhtiöistä, kumppaneista tai edustajista.<sup>149</sup>

Lyhytelokuvafestivaalin merkitystä verkostona korostaa haastattelemanani festivaalijärjestäjän kommentti, josta tulee esiin festivaalin hyödyntäminen, hyväksikäyttö omassa työssä.

*“Uskon, että kaikki elokuva-alan ammattilaiset, kaikki, jotka olet kirjoittanut tähän (akkreditointiluettelon ammattijaottelu), he tietävät täsmälleen, miten käyttää festivaalia. Jos he eivät pysty käyttämään... tai jos he eivät osaa käyttää festivaalia, he eivät ole ammattilaisia. Siinä kaikki.”*

---

<sup>147</sup> Jokisalo 14.3.2002

<sup>148</sup> Tampere Film Festival 2000 katalogi, 7, myös ks. myös luku Näkökulmia festivaaliin: sosio-ekonomiset vaikutukset ja verkostotutkimus

<sup>149</sup> Staines 1996, 5, 7.

Toinen haastattelemanani festivaalijärjestäjä on vakuuttunut siitä, että festivaalit kehittävät elokuva-alaa. Sillä on suurta merkitystä erityisesti uusien nuorten tekijöiden koulutautumisessa alalle. Elokuvien katsominen ja keskustelu alan ammattilaisten kanssa tarjoavat ratkaisuja kohdattuihin ongelmiin ja innostavat jatkamaan ja kokeilemaan elokuvan teossa edelleen. Festivaalien yhteydessä järjestetyt seminaarit ja viralliset keskustelut täydentävät osaamista.

*”Mä oon ihan vakuuttunut siitä että varmasti kehittää. Kun lyhytelokuva on pääasiassa kuitenkin nuorten elokuvantekijöiden ala, niin sitten kun ne tulee festareille ja katsoo toistensa töitä ja kohtaa toisensa ja keskustelee lisää siitä, että mikkä niiden mahdollisuudet on tehdä töitä ja millä tavalla ne on ratkaisseet erilaisia ongelmia ja kaikkee, niin ne saa siitä itelleen niin paljon lisää potkua, että se ei oo tosikaan. Että se on ihan mielettömän tärkeä niille. Että se kehittää ihan suoraan elokuvan tekestä. Plus sitten tämmöset muut rakenteet, niin kuin koulutus tai seminaarit tai järjestetyt keskustelut, niin se on vielä oma lisätekijänsä siinä.”*

Myös festivaalijärjestäjän oma ammattitaito kehittyy käymällä toisten järjestämällä festivaaleilla. Matkaan tarttuu ideoita ja käytänteitä, joita voi jatkojalostaa ja soveltaa omalle festivaalille. Alalla jatkuvasti tapahtuva kehitys ja uudet ideat tulevat esiin festivaaleilla ja osallistuminen festivaaleille toteuttavat jatkuvan koulutuksen periaatetta.

*”Joo, aivan hirveesti. Kaikki ne asiat, millä tavalla mä oon voinut omalta osaltani kehittää Tampereen Elokuvajuhlia niin ne on lähteneet jostain jutusta, minkä mä oon nähnyt jollain toisella festivaalilla ja sitten mä olen sitä ideaa jalostanut ja soveltanut meille ja sillä tavalla vienyt eteenpäin meidänkin kehitystä. Mun oman ammattitaidon kehitys - se että pääsee katsoon elokuvia, niin siinähan - sen lisäksi, että voi tarkkailla toisten festivaalien organisaatiota ja keksiä siitä jotain uusia ideoita meille, niin saa nähdä leffoja ja kuulla kun niitten tekijät puhuu niistä ja kuulla että millä tavalla jotkut toimii niiden levittämiseksi ja niiden näyttämiseksi ja muuten, niin siinähan toteutuu se jatkuvan koulutuksen periaate ihan täysin.”*

Staines näkee verkostoitumisen tuovan mukanaan paljon etuja. Tieto ja asiantuntemus kasvavat kokemuksen ja yhteistyön mukana. Kansainvälisyys tuo toimintaan aivan uusia perspektiivejä. Verkostot maksimoivat olemassa olevat resurssit, mikä lisää toiminnan tehokkuutta ja tuottavuutta. Samalla ammattitaito kehittyy. Yksi suurin hyöty verkos-

toitumisesta ja yhteistyöstä tulee esiin innovaatioissa. Tulevaisuuden haasteisiin on paljon helpompi vastata, kun ongelmat tuodaan esiin kaikkien jäsenten ratkottavaksi.<sup>150</sup> Edellä olevia festivaalijärjestäjien kommentteja tarkastellessa lyhytelokuvafestivaalit vaikuttavat toimivan verkostona hyvin.

Stainesin mukaan verkostoituminen voi olla sekä tiedostettua että tiedostamatonta. Verkostoja syntyy luonnollisena prosessina ihmisten viestiessä keskenään. Verkostoituminen on yhteiset tavoitteet jakavien yksilöiden ja organisaatioiden välinen aktiivinen, vapaaehtoinen ja jatkuva prosessi. Se sisältää tai johtaa yhteistyöhön ja viestintään. Ammatillista verkostoitumista tapahtuu ryhmässä tai ympäristössä, jossa yksilöitä tai organisaatioita yhdistävät yhteiset tavoitteet ja arvot.<sup>151</sup> Sovellan tätä Stainesin käsitystä toimintaan taide- maailmassa.

Vappu Lepistön mukaan taidemaailma on yhteiskunnallis-historiallinen muodoste ja sitä on mahdollista tarkastella erillisten organisatoristen ja yhteisöllisten osa-alueiden kautta tiettyjä julkilausumattomia sääntöjä ja normeja tuottavana ja ylläpitävänä kokonaisuutena<sup>152</sup>. Taidemaailman sisäisen solidaarisuuden yhtenä tekijänä on erottautuminen kapitalistisesta maailmasta. Janet Wolffin mielestä myyttinen käsitys taiteilijasta liittyy käsitykseen taiteellisen työn autonomisuudesta ja ideaalisuudesta, jota ei voi integroida kapitalistisiin suhteisiin ja markkinoihin. Tästä syystä taiteilijat on historiallisesti ja yhteiskunnallisesti alettu mieltää vapaan ja luovan työn tekijöinä.<sup>153</sup> Lepistö johtaa Wolffin ajatuksesta vastaparit luova ja ei-luova työ sekä taiteellinen työ ja palkkatyö, jolloin ”taiteellinen työ nähdään erityistä lahjakkuutta edellyttävänä itsetoteutuksena, vapaana ja luovana toimintana, jonka vastakohtana palkkatyö hahmotetaan rutiininomaisena, ei-luovana, ulkoapäin kontrolloituna ja tiukkaan työtahtiin sidottuna. Lepistö toteaa kuitenkin, että vaikka taiteilija apurahan turvin on monessa suhteessa vapaampi työskentelemään kuin palkkatyöläinen, niin yhteiskunnalliset ja kulttuuriset pelisäännöt sitovat kuitenkin taiteilijaa.<sup>154</sup> Lepistö korostaa taiteilijan omaa aktiivisuutta taiteilijaksi tulemisessa, mutta tarkastelee myös miten taidemaailma eri osapuoliseen tuottaa taiteilijan: prosessiin liittyy koulutus, näyttelyinsti-

---

<sup>150</sup> Staines 1996, 10–11.

<sup>151</sup> sama

<sup>152</sup> Lepistö 1991, 24–25

<sup>153</sup> Wolff 1981, 19–25, 119, ks. Lepistö 1991, 17

<sup>154</sup> Lepistö 1991, 17–18

tuutio gallerioiden ja museoiden muodossa, teosten julkinen arviointi taidekritiikin muodossa ja median luoma personifointi tekijän ja teosten välille.<sup>155</sup>

Lyhytelokuvafestivaalilla sadat lyhytelokuvan ammattilaiset kohtaavat toisensa. Elokuviin katsominen ja läsnäolijoiden aktiivinen viestintä saavat aikaan erilaisia prosesseja, joissa on yhtäläisyyksiä Lepistön mainitsemiin kuvataidemaailmaa ylläpitäviin prosesseihin. Olen aineiston perusteella luokitellut viisi, jotka festivaalilla on nähtävissä: **1) julkistamisprosessi, 2) pyhittämisprosessi, 3) kaupallistamisprosessi, 4) tunnetuksi tekemisen prosessi ja 5) kulttuuripoliittisen institutionalisoinnin prosessi.** Edelleen prosessit kuvaavat myös durkheimiläisittäin lyhytelokuva-alan jaokkeisuutta, sitä miten erilaiset organisatoriset, yhteisölliset ja yksilölliset toimijat toimivat koordinoitusti ja toisilleen alisteisina.

### *Julkistamisprosessi*

Festivaali on paikka ja tilanne, jossa valmis lyhytelokuva pääsee julkiseen esitykseen. Elokuviin ohjaajat ja tuottajat sekä isompien studioiden festivaalipromoottorit ovat festivaalilla läsnä edustamassa elokuvaa, kertomassa siitä ja sen valmistumisprosessista, ja valmiita keskustelemaan erilaisista elokuvaan kohdistuvista näkemyksistä. Haastatteleman ohjaaja myös tuotti elokuvat itse, joten siihen liittyvää työnjakoa ei ollut. Haastattelemallani tuottajalla taas oli useampikin elokuva festivaalilla esitettävänä, ja samoin festivaalipromoottori edusti koko takanaan olevaa studiota ja sen tekemiä elokuvia. Yleensä ottaen haastatteluissa tuli esiin, että ohjaaja on festivaalilla läsnä kertomassa elokuvastaan ja vastaamassa sitä koskeviin kysymyksiin, kun taas tuottajan ja festivaalipromoottorin tehtävä festivaalilla on yrittää myös promotoida ja myydä elokuvaa festivaaleille, levittäjille ja osastajille. Tehtävä vaikuttaa kuitenkin melko epäviralliselta.

Haastatteleman ohjaaja näkee festivaalilla käynnin mahdollisuutena saada palautetta työstään ja haluaa keskustella siitä. Elokuva on henkilökohtainen tuotos ja ajatusten vaihto siitä, miten tekijä ja katsoja sen ymmärtävät, kuuluu olennaisena festivaalille. Keskustelun kautta ohjaaja toisaalta myös pääsee perustelemaan omaa työtään. Ohjaaja jakoi festivaalit keskusteleviin ja ei-keskusteleviin ja nosti keskustelun tärkeäksi onnistuneelle festivaalille.

---

<sup>155</sup> Lepistö 1991, 29–32

Oman työroolin lisäksi festivaalille kuuluu kuitenkin selkeästi myös sosiaalinen ja vapaa rooli, johon kuuluu tutustuminen muihin festivaalivieraisiin ja vapaamuotoinen oleskelu heidän kanssaan baarissa.

*”Näen päärooliksi esitellä työtäni, sekundäärinen roolini on katsoa muiden ihmisten elokuvia. Mutta sitten on myös sosiaalinen rooli, joka on minulle hyvin tärkeä. Itse asiassa se on yleensä tutustumista hyvin myöhään baarissa, ja siinä vaiheessa ei välttämättä edes puhu elokuvista. (...) Festivaalit yleensä, jakaisin ne kahteen eri kategoriaan tärkeydessään minulle elokuvantekijänä. Olen huomannut, että toiset festivaalit painottavat väittelyä ja keskustelua elokuvasta, ja toiset eivät. Tarkoitin, että kaikki festivaalit rohkaisevat keskusteluun, mutta joskus se voi olla paremmin organisoitua toisaalla, joten... Joskus voi olla hieman turhauttavaa käydä festivaalilla ja tuntea, ettei oikeastaan ole puhunut paljoa asioista, mikä minun mielestäni on tärkeä osa festivaalilla olemista. Joten se vaihtelee festivaalilta toiselle mielestäni.”*

Haastattelemani tuottaja käy Tampereen festivaalilla koko lailla vuosittain, koska hänellä on elokuvia mukana kilpailussa. Keskustelumahdollisuus yleisön kanssa on osa hyvää festivaalia ja tuottaja harmittelee, että Tampereella elokuvantekijöitä ei kutsuta näytöksen jälkeen yleisön tentattaviksi. Hän oli edustanut oman tuotantoyhtiönsä elokuvia toisella festivaalilla ja kokenut yleisön kysymykset mielenkiintoisiksi ja haastaviksi vastata. Ns. tavallinen yleisö katsoo elokuvia vähän eri tavalla kuin ammattilaiset ja heiltä tulevat kysymyksetkin ovat erilaisia kuin ammattilaisten kysymykset. Kysymysten kautta selviää, miten yleisö on ymmärtänyt elokuvan. Festivaali on myös erinomainen paikka tavata elokuva-alan kollegoja ja tuottaja esittää heidät ’ylimpinä ystävinä’.

*”No täällä mä käyn sen takia, että mulla on omia leffoja kilpailussa voin sanoa joka vuosi, ja sitten tää on erinomainen paikka tavata ihmisiä, siis tarkoitan lähinnä selaista alan sisäistä seurustelua. Siis täällä tapaa kaikki ne hesalaiset, joita ei oo aikaa tavata Helsingissä. Niin sitten ollaan ylimpiä ystäviä täällä kaukana pohjoisessa. (...) Yks asia, mikä Tampereelta puuttuu, johtuen tästä kireästä aikataulusta, on se mikä monilla hyvillä festivaaleilla on, se että tekijät tulee näytöksen jälkeen yleisön tentattavaks sinne eteen. Sehän on hirveen hauskaa. Göteborgissa mä olin just edustamassa - meidän ohjaajat ei päässy niin mä olin siellä meidän leffoja edustamassa, niin se on erittäin mielenkiintosta kuunnella niitä kysymyksiä ja yrittää vielä vastata niihin jotenkin järkevästi. Mut siis se noin... Amsterdamissa se on, Mannheimis-*

*sa se on, se on monella hyvällä festivaalilla on tää niinku mun mielestä hyvinkin tärkeä asia, koska siellä kuulee myös ns. tavallisen yleisön kysymyksiä, ettei ne oo alan ihmisten vaan se on sen oikean yleisön, elikä silloin saa hyvin hienosti selville, onko se mennyt yhtään läpi se mitä on yrittänyt sanoa sillä elokuvallaan. Se on sääli, että se puuttuu täältä.”*

Julkistamisprosessiin saattaa liittyä itse elokuvanäytännön lisäksi myös näyttely elokuvasta ja elokuvan tekemisestä. Festivaalipromoottorin tehtävä oli itse promootiotyön ja myynnin lisäksi vastata näyttelyn esillepanosta. Hän koki oman työroolinsa kuitenkin hyvin epäviralliseksi ja aikaa oli hyvin myös juhlimiselle. Rooli on toisaalta sosiaalinen ja toisaalta ammatillinen.

*“Työni on promotoida elokuvia elokuvafestivaaleilla ja yrittää saada teatterilevitystä. Ja olen vastuussa elokuviamme koskevista näyttelyistä. (...) Näen roolini... se ei ole kovin virallinen, roolini, kun pääsen festivaalille. Se on oikeastaan... olen siellä puhuakseni mitä studiossamme on tekeillään. (...) Vain pitää yllä, edustaa studioitamme ja puhua missä työssä se on osallisena Ja yrittää vain yleisesti pitää läsnä, pitää studio läsnä festivaaleilla. Ja pitää hauskaa juhlimalla.”*

Julkistamisprosessissa esittelijän rooli jakautuu ammatilliseen ja sosiaaliseen sisältäen sekä virallista elokuvan esittelyä yleisön ja ostajien edessä että spontaania keskustelua festivaalilla läsnä olevien ammattilaisten kanssa. Julkistamisprosessin tavoite on selvittää, miten katsojat ymmärtävät valmiin elokuvan; elokuvan tekemisprosessi ja sisältö ovat keskiössä. Toisaalta julkistamisprosessi ylläpitää odotuksia tulevista elokuvista.

### ***Elokuvan pyhittämisprosessi***

Durkheim kuvailee, miten yhteisö luo tavanomaisesta pyhää. Kun joku henkilö tai esine jollakin tavalla on toteutuma, esimerkki, yhteisön arvoista ja moraalista sekä niiden toteuttamiseksi tarvittavista keinoista, tämä ihminen tai esine kohotetaan muiden yläpuolelle ja eräällä tavalla jumalallistetaan.<sup>156</sup> Festivaalilla tätä tehtävää hoitavat festivaalijärjestäjät ja tuomaristo. The International Short Film Conference (ISFC) on laatinut lyhyteloku-

---

<sup>156</sup> Durkheim 1980, 198

vafestivaaleille eettisen koodiston ja sen mukaan "festivaalin tulee käsitellä elokuvausta ja videointia taidemuotona ja elokuvaa ja videota taiteena" ja "festivaalin tulee kunnioittaa elokuvantekijän työtä: alkuperäistä versiota, formaattia, tyyppiä ja nopeutta<sup>157</sup>". Tämä eettinen koodisto asettaa elokuvan uniikiksi taideteokseksi ja elokuvafestivaali noudattaa koodistoa elokuvateatterinäytäntöjen suhteen. Siellä elokuvaa kunnioitetaan kokonaisuutena ja sitä katsotaan taideteoksena. Kilpailun tuomaristo osallistuu pyhittämisprosessiin nostamalla tietyt elokuvat esimerkillisiksi taiteen edustajiksi ja näiden ohjaajat taiteellisiksi "neroiksi". Yhteys taiteilijamyttiin ja elokuvan auteur-ajatteluun on selvästi todettavissa, ja pyhittämisprosessilla tätä ajattelutapaa myös ylläpidetään.

Haastattelemani festivaalijärjestäjä näytti sisäistäneen eettisen koodiston hyvin, kun seuraan hänen puhettaan. Tekstistä voi poimia edellytykset sille, miten elokuvasta tehdään pyhää. Elokuva kuuluu katsoa valkokankaalta oikeassa koossaan ja läsnä tulee olla yleisönä tiivis joukko ihmisiä. Katselupaikka on pimeä ja rauhoitettu ulkopuolisilta ärsykkeiltä. Näytöspaikasta ei lähdetä pois kesken elokuvan, vaan tekijän työtä kunnioitetaan läsnäololla ja keskittymisellä. Lisäksi festivaalin tehtävä on luoda myös itse katselutilanteen ulkopuolelle ympäristö, joka pitää ajatukset elokuvassa vielä näytöksen päätyttyäkin. Keskustelutilanteet, joissa elokuvien tekijät puhuvat elokuvistaan antavat elämyksellistä lisäarvoa ja nostavat tekijät arvostetuiksi läsnäolijoiden silmissä.

*"Yleisö näkee sellaista, mitä ne ei nää missään muualla. Ja se näkee elokuvat sellaisessa ympäristössä, missä ne kuuluu nähdä, elikä valkokankaalta. Jos joku elokuvantekijä on tehnyt elokuvansa filmille tai edes kuvannut sen filmille, niin kyllä se ajattelee sen isona kuvana. Että tv-tuotannot on ihan erikseen. Leffat on tarkotettu esitettäväksi valkokankaalla ja silleen että iso joukko ihmisiä kokoontuu yhteen paikkaan yhdessä katsomaan jotakin elokuvaa, niin se on kokemuksena ihan toista kuin että sä istut kotona, sulla on valot päällä ja kun telkkarista tulee jotain niin samaan aikaan joku juttelee tai puhelin soi tai sulla on nälkä tai... Ei leffasta lähdetä kesken esityksen mihinkään. Koska siinä niinku tiivistyy se kunnioitus toisen työtä kohtaan kun taas sitä kunnioitusta ei ole ollenkaan olemassa silloin kun sä katot telkkaria. Että se on semmosta virtaa vaan joka tulee jostain ja menee jonnekin, mutta siitä hyvin vähän jää sulle. Kun taas jos se tapahtuu siinä pimeessä salissa, jossa ei oo mitään*

---

<sup>157</sup> The International Short Film Conference (ISFC) verkkosivusto

*kuin se tuhina ja kahina muista ihmisistä ja se iso kuva siinä edessä - se on semmonen elämys, jota ei voi saada millään muulla tavalla. Sitten vielä jos se tapahtuu festarin aikaan, niin siinä on se, että sä oot mukana jossakin vielä isommassa yhteisessä kokemuksessa. Että sä oot salissa, sä tuut salista ja sä liityt joukkoon ihmisiä, joka on kokoontunut yhteen muutamaksi päiväksi. Vaikka sä vaan kävelisit sen ihmismassan läpi niin siltikin on ihan erilainen tunne kuin jos sä kävelet leffateatterista suoraan kadulle. Ne muut, jotka on siellä kadulla ei oo enää osa sitä, kun taas ne jotka on siinä jossain käytävillä Tampere-talossa tai Tullikamarin Klubin siinä jossain aulaassa tai jossain, niin ne on vielä osa sitä. Se menee prosessina ihan eri tavalla. Ja sitten jos yleisö lähtee mukaan kuuntelemaan vielä sitä, kun nää elokuvien tekijät puhuu elokuvistaan, niin sitten ne voi saada vielä enemmän. Se oli mun ensimmäinen festarikokemus, se oli semmonen, että mä olin sen lisäksi, että mä katoin leffoja niin mä olin kuuntelemassa keskusteluja. Se vaikutti muhun erittäin syvästi.”*

Myös toinen festivaalijärjestäjä koki tärkeäksi sen, että festivaali kykenee luomaan oikeanlaisen, viihtyisän ilmapiirin yleisölle. Tämä viittaa siihen, että elokuvaelämyksen yhteisöllinen luonne voi jo itsessään herättää kiinnostuksen lyhytelokuvaa ja sen ammattiyhteisöä kohtaan.

*”Myös ilmapiiri on tärkeä. Uskon, että mukava ilmapiiri ihmisille – myös yleisölle – on välttämätön, jotta tulee uudestaan ja myös kiinnostuu lyhytelokuvasta.”*

Haastattelemisiani ammattilaisissa ei ollut yhtään tuomariston jäsentä, mutta aineistossa esiintyi selvä heitä kohtaan koettu kunnioitus. Eronteko ei johdu negatiivisesta solidaarisuudesta, vaan tuomariston työ on selvästi kunnioitettua ja arvostettua ja sille halutaan antaa oma rauha. Myös tuomariston työhön liittyvät eettiset normit nostetaan esiin.

Elokvastudion festivaalipromoottori toteaa kilpailun tuomaristolla olevan iso työ tehtävänä pienessä ajassa. Heidän tehtävänsä on määritellä, mitkä kilpailun elokuvista ovat lyhytelokuva-alan normien mukaan erinomaisia ja palkitsemisen arvoisia.

*”Mutta joskus mielestäni on todella vaikeata nähdä tuomariston jäsentä festivaalilla. Koska yleensä tuomariston jäsenillä on kova työ festivaalilla. Heidän täytyy yrittää ja katsoa niin paljon ohjelmistoista kuin mahdollista. Ja he tapaavat pysytellä yhdessä. Täytyy keskustella mitä on nähnyt, ja yrittää ja tulla jonkinlaiseen yksimielisyy-*



*teen elokuvien laadusta. Joten tuomariston jäseniä ei yleensä näe niin paljon, heidän ei ole mahdollista puhua monille ihmisille, kun he yleensä pysyttelevät yhdessä.”*

Festivaalikäyttäytymistä koskee kirjoittamaton normi, että tuomariston jäsenet eivät kommunikoi kilpailuun osallistuvien elokuvantekijöiden kanssa. Näin toimien vältetään spekulatio tuomariston arviointiin vaikuttamisesta. Muunlainen toiminta on epähyväksyttävää. Tämä tulee esiin niin ostajan kuin ohjaajankin kommentteissa. Ostaja näki täysin epäeettiseksi kuvioksi, että tuomarit ensin istuisivat baarissa ohjaajan kanssa ja seuraavana päivänä olisivat arvostelemassa tämän elokuvaa.

*“Tietenkin tuomariston jäsenet harvoin sekoittuvat toisten kanssa. Tämä siksi, että heillä on tarkoituksensa, olla tuomareina eri elokuville. Joten he eivät istuisi juomassa puolta yötä ohjaajan kanssa ja seuraavana päivänä olisi arvostelemassa heidän elokuvaansa. Joten he eivät sekoittuisi.”*

Kilpailussa mukana oleva ohjaaja puolestaan koki suorastaan kiusalliseksi, jos tuomaristossa oli joku, jonka hän tunsi ennestään. Tällaisessa tilanteessa hän halusi vältellä tilanteita, joissa joutuisi suoraan kontaktiin tämän henkilön tai muunkaan tuomariston jäsenen kanssa.

*“Mutta minun täytyy olla rehellinen, ihmisiin suhtautuu eri tavoin. Yksi asia, jonka huomasin hieman kiusalliseksi joskus, jos meni festivaalille ja siellä tuomaristossa on joku, jonka tuntee. Tunnen, että en voi puhua heille, tiedäthän, minun elokuvani on kilpailussa mukana. Joten henkilöä täytyy vältellä eikä puhua heille. Siltä varalta, että he ajattelevat minun olevan... tiedäthän...”*

Omat havaintoni tukevat käsitystä tuomaristolle annetusta erityisestä ja moraalisesta tehtävästä. Tuomariston jäsenet pidetään yleensä tiukasti yhdessä ja festivaalijärjestäjät huolehtivat heille ruokailut eri paikoissa, kuin missä muu festivaaliväki käy. Tuomariston sihteeri hoitaa kaikki asiat heidän puolestaan, jotta he saavat keskittyä tuomarointiin.

Pyhittämisprosessissa elokuvaan suhtaudutaan tekijän uniikkina taideteoksena, jonka katsominen elokuvateatterissa on elämys. Tuomariston pyhä tehtävä on nostaa tietyt tekijät ja elokuvat yhteisön arvoja ja normeja edustaviksi esimerkeiksi. Samalla ylläpidetään taiteilijamyytin käsitystä taiteilijan ja taiteen pyhydestä ja ainutkertaisuudesta, korostetaan lyhytelokuvan asemaa omana taidelajinaan ja asetetaan se osaksi taidemaailmaa.

### *Elokuvan kaupallistamisprosessi*

Festivaaleja pidetään yleisesti tärkeimpinä lyhytelokuvan myynti- ja levityskanavana, mitä kertoo jo esittelemäni tutkimus festivaalien sosio-ekonomisista vaikutuksista. Myös Euroopan unionin rahoittama audiovisuaalisen alan tukiohjelma Media Plus yhdistää elokuvafestivaalit ja myynninedistämisen yhdeksi hallinnolliseksi kokonaisuudeksi<sup>158</sup>.

Elokuvamarketti (Film Market) jo nimensäkin perusteella sisältää kaupallisuuden ajatuksen. Kuten aiemmin mainitsin, se on suunnattu erityisesti lyhytelokuvien ostajille, levittäjille, festivaalijärjestäjille ja muille lyhytelokuvien hankkijoille<sup>159</sup>. Heillä saattaa olla jo valmis teema, mihin he etsivät elokuvia, tai sitten valmiita kriteereitä ei ole<sup>160</sup>. Elokuvamarketissa elokuva on selkeästi teollinen ja kaupallinen tuote: elokuvat valitaan katalogista, tilataan tiskiltä ja niitä voi katsoa oman halunsa mukaan kokonaan, pikakelauksella tai osittain. Elokuvamarketissa elokuvia katsova henkilö on töissä, ei vapaalla.

Haastattelemani festivaalijärjestäjä/levittäjä painotti hyvin toimivan elokuvamarketin merkitystä festivaalille. Hän myös kuvaa toiminnan elokuvamarketissa hyvin. Asiakas menee tiskille ja esittää toiveen, millaisia elokuvia haluaa nähdä. Asiakaspalvelija käyttää omaa tuotetietämystään ja täydentää sitä tietokoneen tietokannan avulla, etsii sopivat elokuvat ja tarjoaa ne asiakkaalle katsottaviksi. Asiakas menee katselupisteeseen videoiden kanssa, katsoo ne ja valikoi niistä haluamansa.

*”Minulle on tärkeää, että siellä on erittäin hyvin toimiva marketti. Ja marketilla tarkoitan, että voin katsoa niin paljon elokuvia kuin voin. Joten se ei ole sellainen marketti kuin esimerkiksi Clermontissa on tai Tampereella tänä vuonna, jossa erilaisilla organisaatioilla on standeja ja ihmiset tulevat myymään elokuviaan tai promotoimaan uusia tuotantojaan. Minulle on tärkeitä vain hyvä informaatiopiste, jossa voidaan tarjota elokuvia, kun esimerkiksi haluan nähdä animaatioita, lyhyempiä kuin viisi minuuttia ja valmistusmaana Australia. Sitten tarvitsen hyvää tietoa marketista. Tämä on minulle hyvin hyvin tärkeitä. Tässä tapauksessa markettiin tarvitaan paljon ihmisiä työskentelemään. Standit eivät ole siellä tarpeellisia. Hyvä tiedonsaanti ih-*

---

<sup>158</sup> Media Desk Finlandin verkkosivut

<sup>159</sup> Myös artikkelissa Pietikäinen, Terhi 1999b, 3

<sup>160</sup> Myös artikkelissa Pietikäinen, Terhi 1999a, 3

*misiltä markettitiskin takaa, että he yrittävät antaa minulle niin paljon tietoa kuin heillä on. Joskus he eivät tietenkään tiedä ja he eivät tiedä mistään mitään, heidän täytyy järjestellä. Joten tietoa tarvitaan tietokoneelta tai markettikatalogista. Tietokone on hyvä apu kun tekee valintaa. Festivaalin tietokannassa on paljon avainsanoja ja sitä painaa muutamia nappeja ja tämä on hyvä avainsana elokuvalle... Jos tulen markettiin teen kyselyn: ranskalaisia lyhytelokuvia, teemana väkivalta, ja tietokone antaa minulle listan kymmenestä elokuvasta. Tämä on minulle hyvin tärkeää.”*

Ostajalle tärkeintä oli, että festivaalilla on hyvä ja toimiva elokuvamarket, missä saa rauhassa katsoa elokuvia. Yksityisyys ja tehokkuus saivat suuren merkityksen. Elokuvamarketissa elokuvan alkuperäisellä kielellä ei niin ole väliä, kunhan elokuva on tekstitetty tai sille on olemassa dialogilista<sup>161</sup> katselua varten. Tampereen elokuvamarketin organisointi sai paljon kritiikkiä tv-ostajalta näillä kriteereillä arvosteltuna.

*”Ensinnäkin, kun menen festivaaleille, niin kansainvälisen ohjelmiston lisäksi haluan nähdä kotimaisen tuotannon. Kuten täällä haluan nähdä saksalaisen tuotannon, Ranskassa haluan nähdä ranskalaisen ja Suomessa haluaisin nähdä suomalaisen tuotannon. Mutta kaikki kasetit olivat – niissä ei ollut dialogia ja dialogilista ei ollut saatavissa tiskiltä. Joten oli mahdotonta nähdä suomalaiset elokuvat kun en ymmärrä suomenkieltä. Ja katsomispaikka oli liian pieni. Ihmiset istuivat vierä vieressä, mikä oli äänekkästä. Tarkoitan, kun istuu tuolla tavalla, tarvitsee hiljaisuutta. Istun yleensä 7–8 tuntia päivässä, koska sen vuoksi olen tullut, nähdäkseni niin paljon elokuvia kuin mahdollista. Joten kun istuu noin lähekkäin, väsy.”*

Tuottaja edustaa valmista elokuvaa ja puheessaan liittyy itsensä yhdeksi elokuvan omistajista. Tämä on laillista, tallenteen esittämiseen ja siirtämiseen liittyvien oikeuksien omistamista<sup>162</sup>; Hän hoitaa elokuvan jälkityötä, sitä miten elokuvaa saadaan mahdollisten esittäjien ja ostajien tietoisuuteen. Huomiota herättää kuitenkin, miten hän kutsuu toimintaa ”perässä juoksemiseksi” ja ”seurustelu-upseeriudeksi”, ja kieltää itse tekevänsä sitä – siihen on palkattu erilliset työntekijät. Vaikka tuottaja hoitaa elokuvan kaupallista myyntiä, hän ei silti tulkintani mukaan koe tehtävää mitenkään positiiviseksi.

---

<sup>161</sup> dialogilista on elokuvassa käydyin dialogin käänös (yleensä englanniksi), joka annetaan paperilla alkuperäiskielisen elokuvan mukana.

<sup>162</sup> Vuortama & Kerosuo 2004, 158

*”No kyllähän me niitä [elokuvia] promotoidaan täällä. Se, että Tampereella meillon oikeestaan, jos ajatellaan sitä, että miten voi edistää meillä niin kyllähän me katoaan huolehditaan niistä ulkomaisten festivaalien valitsijoista, joita täällä liikkuu, niin niitä me yritetään muistuttaa meidän elokuvista. Ja yleensäkin ketä täällä nyt ulkomaalaisia on, niin kyllähän meillä on aina, niinku tänäkin vuonna, tuo sarjaesite, joka on jaettu kaikille niinku niille vieraille, joista me on ajateltu, että niistä vois olla meille jotain iloa. Sitten mulla on kaksi työntekijää täällä jotka juoksee niiden perässä. Mä en ite harrasta tuollasta seurustelu-upseerina oloa, mutta noin...”*

Toisaalta hän kumoo sanomansa heti perään. Tuottaja haluaa hoitaa itse ”tärkeät” ihmiset, kuten ostajat, tiettyjen festivaalien järjestäjät ja ohjelmistoetsijät. Tämä viittaa siihen, että kaupallisen elokuvan maailmassa saavutetulla asemalla on merkitystä. Kaupallinen verkostoituminen ”tärkeiden” ihmisten kanssa edesauttaa elokuvien myyntiä ja levitystä. Kontaktien tekemisessä on myös selvä hyötynäkökulma ja vuorovaikutusta vaikuttaa määrittelevän pinnallisuus ja asiakeskeisyys.

*”Mutta siis kyllä mä pyrin, jos festivaaleilla on sellasia ihmisiä, jotka tiedän, että ne on mulle tärkeitä, ostajina esimerkiksi tai just koska ne on hyviä festivaaleja, niin kun ohjelmistoetsijöinä tällasina tai... kyllä mä pyrin ne aina tapaamaan. Ja ei se oo oikeestaan jos niitä kauempaa tapais, tai oikeestaan, sen kontaktin ei tarvii olla mikään niinku syvä, kuhan nyt esittelee itsensä ja kertoo mitä elokuvia on siellä festivaalilla tai muuta. Mutta sit kun tämä maailma on niin pieni, niin sitten kun tapaa ne kymmenennen kerran, niin noin sitten on jo aika tuttu. Et sitten tapahtuu juuri sillain, että niinku että joku Canal +:n pääostaja, dokkariostaja soittaa, niinku soitti viime viikolla ja pyysi multa yhtä elokuvaa, josta hän on kuullu hyvää, koska me tunnetaan. Ja sehän perustuu siihen, että tavataan joka vuosi kaksi kolme kertaa. Vaikka me ei vaihdeta kuin seitsemän sanaa, mutta siis että on mielikuva ihmisestä niin sillain että muistissa.”*

Tuottajalle menestyminen festivaalilla on tärkeää. Huomionarvoista on kuitenkin, kuinka hänen ajattelussaan erottuu yleisön kiitokset ”kannustavana” ja palkinnon tuoma menestys ”raadollisena”. Taide-elokuvia ei kuitenkaan ole helppo saada kaupaksi, ja menestyminen festivaalilla on olennaisen tärkeätä erityisesti pieniä kielialueita edustavien

elokuvien levitykselle. Yleisön kiitokset elokuvasta ovat puolestaan kannustin jatkaa omaa työtä.

*”Ai siis, suuret voitot on aina hyviä kokemuksia. Että on ollu edustamassa X elokuvaa pohjoismaisella elokuvafestivaalilla Norjassa ja voittaa parhaan pohjoismaisen elokuvan palkinnon, niin onhan se kiva kun saa pitää 150 000 kruunun sekkiä edesään niin ku mallia. Mutta jos tälläin puhtaasti noin kannustavana kokemuksena niin Venetsiassa vuonna -90, kun samainen X -leffa noin oli siellä pääfestivaalipalatsiesityksessä 1500 ihmistä ja kun leffan jälkeen on noin 10 minuuttia seissy siellä kuuntelemassa aplodeja, niin silloin mieltii, että on tässä jotain hienoa tässä työssä. Koska parhaassa mahdollisessa ympäristössä niin ihmiset pitää. Mutta kun taas ajattelee tälleen näin raadollisesti niin ehkä paras kokemus on kun X -leffalla voitettiin Mannheimissa Fassbinden palkinto ja sen jälkeen elokuva myytiin kahdessa viikossa 15 maahan se elokuva niin se myytiin yhteensä noin 30 maahan vähän myöhemmin niin silloin tiesi, että näistä on jotain iloa näistä ostoista, sillä sehän on tietenkin kun on pieni kielialueen edustaja, niin se että saa noin huomiota elokuville, niin sen takia festivaalit on ihan oleellisen tärkeitä.”*

Elokuvanteko on myös bisnestä. Lyhytelokuvan kaupallistamisprosessiin festivaalilla liittyy 1) elokuvamarketin järjestäminen, 2) festivaali kaupallisena verkostoitumispaikkana ja 3) festivaali elokuvan kaupallisen menestymisen liikkeellepanijana. Elokuva on tuote, jota myydään ja markkinoidaan, ja jonka voi valita marketin tiskiltä katsottavaksi ja sovellettavaksi omiin tarpeisiin. Festivaalille osallistumisella ja verkostoitumisella voi saavuttaa tietyn aseman ja tunnettuuden, joka edesauttaa elokuvan levittämistä ja myyntiä. Kaupallinen viestintä esittäytyy kuitenkin pakollisena, pinnallisena ja asiakeskeisenä. Verrattuna pyhitämisprosessissa esiintyvään elokuvan yhteisölliseen ja kunnioittavaan katsomiseen, kaupallistamisprosessissa elokuva alistuu käyttäjän tarpeisiin, ja keskiössä on elokuvan tekninen laatu ja sen mahdollisuus taloudellisen voiton tuottamiseen.

### ***Tunnetuksi tekemisen prosessi***

Tunnetuksi tekemisen prosessia hoitavat sekä festivaalijärjestäjät että media. Festivaali ensinnäkin valitsee parhaat elokuvat näytettäväksi, rakentaa niistä mielenkiintoiset ja tasapainoiset näytökset yleisölle, ja järjestää tilaisuuksia keskustella elokuvantekijöiden

kanssa tai ylipäänsä lyhytelokuva-aiheesta. Lisäksi festivaali järjestää tapahtuman yhteyteen näyttelyitä ja seminaareja. Media tiedottaa yleisölle festivaalista ja sen tapahtumista ja haastattelee festivaalille kokoontuneita ammattilaisia.

Festivaalijärjestäjälle oli tärkeää löytää yleisöä lyhytelokuille. Se on toisaalta välttämätöntä festivaalin ja elokuvien tekijöiden kannalta, mutta myös itse lyhytelokuvan tunnetuksi tekeminen omana elokuvakulttuurilajinaan on tärkeää ja sen mahdollisuuksia halutaan laajentaa yleisön avulla.

*“Meidän festivaalillemme yksi tärkeimmistä asioista – paitsi että se kokoaa yhteen elokuvantekijöitä, ammattilaisia, festivaalijärjestäjiä ja ihmisiä, joilla on tekemistä elokuvan ja lyhytelokuvan kanssa, on auttaa nuoria elokuvantekijöitä näyttämään elokuviaan mutta myös näyttää kaupungin yleisölle, että on olemassa lyhytelokuvia ja että lyhytelokuvat ovat puoleensavetäviä ja on ihanaa nähdä lyhytelokuvia ja ehkä he myös alkavat ehdottaa paikallisille elokuvateattereilleen, että heidän pitäisi näyttää lyhytelokuvia lämpäreinä<sup>163</sup>.”*

Haastattelemalleni television elokuvatoimittajalle festivaali tarjosi mahdollisuuden nähdä, mitä lyhytelokuvamaailmassa tapahtuu ja myös tilaisuuden tavata alan ihmisiä. Kokemusmateriaaliaan hän käytti toimittamassaan ohjelmassa, jolloin lyhytelokuva saa uutta yleisöä ja tunnettuutta myös television kautta.

*”Teen ohjelmaa, jossa näytetään lyhytelokuvia. Näytämme klippejä ja sitten puhumme niistä. (...) Mielestäni on mielenkiintoista puhua joidenkin elokuvantekijöiden kanssa, saada tietoa... että on tietoinen heidän tekemisistään ja ymmärtää yhteyden heidän ja elokuvan välillä.”*

Medialla on tärkeä rooli siinä, miten lyhytelokuvaa ja sen tekemistä arvostetaan. Elokuvaohjaajaa rohkaisi omien elokuvien pääsy median mainitsemaksi. Hän näki festivaalille osallistumisen lähes ainoaksi tavaksi saada mediajulkisuutta, koska festivaalien

---

<sup>163</sup> Saksassa monet elokuvateatterit näyttävät lyhytelokuvia pitkien elokuvien "lämpäreinä", ennen pitkän elokuvan alkamista. Hampurissa toimii lyhytelokuvatoimisto, joka hankkii itselleen levitysoikeuksia haluamiinsa elokuvaan ja välittää niitä elokuvateattereille. Toimisto myös järjestää Hampurin lyhytelokuvafestivaalia.

ulkopuolella lyhytelokuvaa ei pahemmin noteerata. Tosin ohjaaja arvosti vain sellaista mediajulkisuutta, joka kohteli elokuvaa vakavasti ja joka esitti jonkinlaista analyysiä.

*“Minusta on hyvin tärkeätä... Olen aina hyvin ilahtunut, jos saan jotain mainintaa työstäni lehdistössä. Ja uskon, että moni tuntee samoin, tarvitsee tämän tapaista rohkaisua, tunnustusta, että on tehnyt elokuvan, joka on ylittänyt uutiskynnyksen. Niin kauan kuin tuo kirjoittaminen on vakavaa kirjoittamista ja siinä on jonkin tason analyysiä. Minua ei kiinnosta, jos kirjoitus yksinkertaisesti kuvaa elokuvaa, minä haluan kuulla älykästä kommenttia siitä. Mutta kyllä, uskon että se on hyvin tärkeää. Englannissa sitä on hyvin vähän. On hyvin yllättävää joskus mennä eurooppalaiselle festivaalille ja nähdä paikallisissa lehdissä, jopa kansallisissa lehdissä, kirjoituksia koikelevasta – tai no lyhytelokuvafestivaaleista. Englannissa se on hyvin harvinaista, ainoa kirjoittelu koskee Lontoon Elokuvafestivaalia tai Cannesia tai isoja pitkien elokuvien festivaaleja. Joten lehdistössä näyttää olevan paljon enemmän kiinnostusta, erityisesti Saksassa.”*

Vaikka media on olennaisen tärkeä tekijä tunnetuksi tekemisen prosessissa, niin elokuvantekijä koki kuitenkin lehdistön ulkopuoliseksi lyhytelokuva-alan ammattiyhteisöstä.

*“Ilmeisesti yleensä lehdistö nähdään enemmän ulkopuolisena. Oman kokemukseni mukaan ei ole yleistä, että lehdistö osallistuisi lainkaan, he tuntuvat olevan tapahtumasta etäämmällä ja sponsorit tietysti.”*

Mediajulkisuus saattaa olla vain uutisointia, jolloin itse elokuvaan ei pureuduta sen syvällisemmin. Kritiikin kirjoittaminen ja elokuva-analyysi vaatii omanlaistaan ammattitaitoa, jota ei tavallisella toimittajalla ole. Tämä on luultavasti ainakin osasy, miksi toimittajat yleisesti koetaan festivaalin lyhytelokuvan ammattiyhteisön ulkopuolisiksi. Kuitenkin, jos toimittaja on aidosti kiinnostunut lyhytelokuvasta ja tekee työtä sen parissa, niin myös hän liittyy myös osaksi ammattiyhteisöä. Näin voi todeta tapahtuvan television elokuva-toimittajan kohdalla. Hän osallistui festivaalin lukuisiin vieraille järjestettyihin oheistapahtumiin ja oli sosiaalisesti aktiivinen.<sup>164</sup>

Tunnetuksi tekemisen prosessi on olennaisen tärkeä lyhytelokuva-alalle ja festivaalinäytösten kautta pyörii tietynlainen kehä: Yleisön kiinnostuksen lyhytelokuvaa kohtaan

---

<sup>164</sup> omat havainnot Hampurin Lyhytelokuvafestivaalilla 1998

täytyy säilyä, jotta niiden tekeminen jatkuu. Festivaali järjestää tilaisuuden nähdä elokuvia ja tutustua tekijöihin. Media laajentaa julkisuuden kuitenkin myös festivaalin ulkopuolelle, informoi ihmisiä festivaalista ja elokuvista. Yleisön ja median kiinnostus puolestaan motivoi elokuvantekijää jatkamaan työtä elokuvien parissa.

### *Lyhytelokuvan kulttuuripoliittisen institutionalisoinnin prosessi*

Lyhytelokuvan kulttuuripoliittisen institutionalisoinnin prosessia edustavat festivaalilla läsnä olevat paikalliset, kansalliset ja kansainväliset kulttuuri- ja rahoitusorganisaatiot sekä festivaalin elokuvien esivalitsijat ja tuomaristo tietynlaisen lyhytelokuvagenren luojana ja ylläpitäjänä. Esivalitsijat ja tuomaristo asettavat tietynlaiset kriteerit hyvälle lyhytelokuvalle yhteisön normien mukaisesti. Organisaatiot puolestaan huolehtivat omalta osaltaan elokuvan tukemisesta ja promootiosta ja lujittavat lyhytelokuvan asemaa toisaalta osana kansallista kulttuuria ja toisaalta vientituotteena. Esimerkiksi Suomen Elokuvasäätiö ”myöntää elokuvan tuotantotukea, esitys- ja levitystoiminnan tukea sekä kansainvälisen toiminnan tukea. Opetusministeriön kanssa tehdyn sopimuksen mukaan säätiö myöntää tukea myös valtakunnallisesti merkittävälle kansainvälisille elokuvafestivaaleille Suomessa. Säätiö vastaa keskeisesti suomalaisen elokuvan kulttuuriviennistä. (...) Toiminnan tarkoituksena on tehdä tunnetuksi Suomea, suomalaista elokuvataidetta ja suomalaista kulttuuria sekä edistää elokuvien myyntiä ulkomaille.”<sup>165</sup> Eri mailla on omat elokuvainstituutinsa hoitamassa samaa tehtävää. Edelleen Nordic short & documentary film communityn perustama Filmkontakt Nord (FkN) toimii edistääkseen ja promotoidakseen pohjoismaista lyhytelokuvaa ja dokumentteja kansainvälisesti<sup>166</sup>; European Coordination of Film Festivalsin tehtävä on edistää ja promotoida eurooppalaista lyhytelokuvaa, ja sen yhtenä projektina on elokuvanäyttösarja Europe in Shorts, joissa esitellään eurooppalaista lyhytelokuvaa eri teemoin<sup>167</sup>; ja EU:n Media Plus -ohjelman tarkoitus on voimistaa Euroopan audiovisuaalista teollisuutta ja sen kilpailukykyä kouluttamalla ammattilaisia, kehittämällä tuotantoprojekteja ja -yrityksiä, levittämällä ja promoimalla elokuvia ja audiovisuaalisia ohjel-

---

<sup>165</sup> Suomen Elokuvasäätiön verkkosivut

<sup>166</sup> Filmkontakt Nordin verkkosivut

<sup>167</sup> The European Coordination of Film Festivals kotisivut



mia, ja tukemalla elokuvafestivaaleja<sup>168</sup>. Nämä mainitakseni joitain yleisiä esimerkkejä kulttuuriorganisaatioiden toiminnasta.

Haastattelemanani elokuvaorganisaation edustaja kerää työkseen organisaatiolleen tietoa pohjoismaisista elokuvantekijöistä ja heidän elokuvistaan ja promotoi niitä ja tiedottaa niistä muulle maailmalle. Festivaaleilla hänen tehtävänään oli katsoa erityisesti järjestävän maan elokuvatarjontaa ja verkostoitua elokuvantekijöiden ja ostajien, mutta myös muiden lyhytelokuva-alan ammattilaisten kanssa. Toiminta on hyvin suorasukaista. Jos jotakuta ei tuntenut, niin hänelle meni ja esitteli itsensä.

*“Syy miksi olen täällä Tampereella, on nähdä uusia suomalaisia elokuvia ja tavata suomalaisia elokuvantekijöitä ja auttaa heitä, oppia tuntemaan heidän elokuvansa promotoidakseni niitä muualle maailmaan. (...) Menen heidän luokseen ja kysyn, esimerkiksi elokuvantekijältä... menen elokuvantekijän luo, ja kerron nähneeni hänen elokuvansa ja kerron heille organisaatiostamme, jos he eivät tunne sitä ja katson, jos voimme auttaa elokuvantekijää jollain tavalla. Mutta muuten tapaisin ostajia, monia ostajia myös, me puhumme yhdessä – esimerkiksi Franz Grabner Orfista on täällä esimerkiksi. Käymme yhdessä läpi katalogin ja keskustelemme elokuvista. Tiedän tasan tarkkaan mitä hän etsii ja kerron hänelle, jos mielestäni hänen pitäisi nähdä tietty elokuva, jos hän ei ole nähnyt sitä. Ja hän kertoo minulle saman. Joten me työskentelemme festivaalin aikana yhdessä. Ja jos on joku henkilö jota en tunne, yritämme esitellä toisemme, yritämme tutustua toisiimme.”*

Festivaalijärjestäjän haastattelusta tulee esiin kulttuuriorganisaation käyttäjänäkökulma. Kulttuuriorganisaatiot ovat hyvin tärkeitä oman festivaalin järjestämisessä, ja hän on niihin yhteydessä myös festivaalin ulkopuolella. Organisaatioiden merkitys on siinä, että ne ovat tietoisia kaikista maassa tehdyistä elokuvista ja osaavat antaa tietoa niistä. Puheessa tulee myös esiin elokuvan “kulttuurivienti”: kulttuuriorganisaation edustaja lähettää festivaalille elokuvia, jotka hänen mielestään ovat esittämisen arvoisia kyseisellä festivaalilla. Yhteistyö on kitkatonta ja festivaalijärjestäjä kokee organisaatioiden edustajat hyvin avuliaksi.

---

<sup>168</sup> Media Plus –ohjelman verkkosivut

*”Totta kai olen yhteydessä kulttuuri-instituutteihin, esimerkiksi – mitä tarkoitat kulttuuri-instituutilla? Esimerkiksi Suomen Elokuvasäätiötä? Tunnen Marja Pallassalon, Norjan Elokuvainstituutista tunnen Toril Simonsenin... En tiedä jos – milloin tahansa haluan olla yhteydessä heihin, voin soittaa, en tarvitse festivaalia heitä varten. He tuntevat minut festivaalijärjestäjänä ja kun haluan elokuvia Norjasta, soitan vain nopeasti ja kysyn, onko teillä joitain uusia norjalaisia lyhytelokuvia, joista mahdollisesti olisimme kiinnostuneita. He lähettävät. Ulla Aspgren Ruotsin Elokuvainstituutista, Marja Pallassalo – tunnen heidät oikein hyvin ja he tekevät erinomaista työtä ja työskentelen mielelläni heidän kanssaan ja ehkä on hyvä sanoa, että rakastan työskennellä heidän kanssaan, koska he ovat tehneet hyvää työtä meille. Myös Ranskassa Unifrance tai Englannissa tai Britanniassa, kuten Kevin Franklin British Councilista, he tekevät todella hyvää työtä. Ja tämä auttaa festivaalia hyvin paljon.”*

Elokvastudion festivaalipromoottori näki festivaalin ylläpitävän eräänlaista elokuvan superstruktuuria, miten elokuvat tunnistetaan ja tuomaroidaan. Menestyminen festivaalilla voi huomattavasti parantaa nuoren elokuvantekijän mahdollisuuksia edetä urallaan. Rahoittajia ja ammattilaisia lyhytelokuvan kentällä on helpompi lähestyä, kun on jo menestynyt ohjaajana.

*”Uskon, että festivaaliympyrä on ikään kuin yhdenlainen perustestauspaikka elokuvan menestykselle. Uskon, että se antaa hienon mahdollisuuden elokuville saada tunnustusta, kriittistä palautetta, tulla tunnustetuksi ja juhlituksi, kerätä joitain tärkeitä palkintoja, arvokkaita palkintoja. Se voi kehittää ohjaajan uraa mielettömästi. Uskon, että jos ohjaajalla, hänellä on ensimmäinen ohjaus, ja tämäokuva voittaa ison palkinnon, se voi tehdä ihmeitä hänen uralleen. Ja se on mahtava mahdollisuus, festivaalit ovat tärkeitä myös säilyttämään eräänlaista... elokuvan ja genren esteettistä rakennetta, joka on ratkaiseva osa elokuvaa. Ei esteettistä – luultavasti kriittistä. Eräänlainen superstruktuuri, ei infrastruktuuri. Se on eräänlainen superstruktuuri, kuinka elokuvat tunnistetaan, kuinka ne tuomaroidaan, ja kuinka käsitys niistä leviää.”*

Kulttuuripoliittisen institutionalisoinnin prosessissa lyhytelokuva asetetaan tiettyjen kriteerien sisään, jonka ansiosta se tunnistetaan ja arvioidaan taiteen kentällä omana taide-

lajinaan. Elokuvasta tulee osa kulttuuripoliittista toimintaa: se asettuu osaksi julkista apurahajärjestelmää ja sitä kohdellaan kulttuurisena tuotteena ja vientituotteena.

Aineiston perusteella ammattilaisten läsnäolon festivaalilla voi jakaa ammatilliseen läsnäoloon ja sosiaaliseen läsnäoloon. Niitä ei voi täysin erottaa toisistaan, vaan ne yhtyvät joissakin määrin. Tiettyjä eroja kuitenkin on. Ammatilliseen olemiseen liittyy verkostoituminen ja hyötynäkökulma, oman firman ja elokuvan edustaminen ja seurustelu-upseerin ominaisuus. Seurustelu-upseerina ammattilainen bongaa vieraslistalta ”tärkeät ihmiset”, joille tulisi esittäytyä ja joille promotoida omia elokuviaan. Samoin ammatilliseen läsnäoloon kuuluvat mahdolliset seminaarit ja keskustelutilaisuudet. Sosiaaliseen läsnäoloon taas kuuluu selvästi spontaanisuus toiminnassa ja tutustumisessa toisiin ihmisiin. Kommunikointi on epävirallista ja vapaata. Lyhytelokuva yhteisenä intressinä luo yhteisöllisyyden tunnetta.

### **3.4. Sosiaalisesta solidaarisuudesta festivaalilla**

#### ***Yhteinen intressi yhteisöllisyyden muodostajana***

Durkheimin mukaan ”työnjako ei kerro vain siitä luonteesta, jolla määrittelemme moraalin, vaan siitä on myös entistä enemmän tulossa sosiaalisen solidaarisuuden olennainen ehto. Sitä mukaa kuin evoluutio etenee, heltiävät siteet, jotka liittävät yksilön perheeseensä, synnyinseutuunsa, menneisyyden lahjoittamiin traditioihin ja ryhmän kollektiivisiin tapoihin. Liikkuvampana yksilö vaihtaa ympäristöään helpommin, jättää omaisensa ja muuttaa muualle elääkseen siellä itsenäisempää elämää ja muodostaakseen itse omat ideoansa ja tuntemuksensa. Yhteistajunta ei tietenkään tämän johdosta kokonaan häviä. Aina-kin henkilön ja ihmisarvon kultti, josta juuri puhuimme ja joka nykyään on niin monen kiinnostuksen ainutlaatuinen keskipiste, on vastedeskin voimassa. (...) Yksilön tietoisuuden laajetessa, hänen siteitään on vahvistettava ja niitä on oltava enemmän, jotta moraaliksi pysyisi vakaana, toisin sanoen jotta yksilö kuuluisi ryhmään yhtä lujasti kuin muinoin. (...) Työnjaon välityksellä yksilö tajuaa jälleen, että hän on riippuvainen yhteiskunnasta.”<sup>169</sup> Durkheimin mukaan ihmiset, todettuaan että heillä on yhteisiä etuja, kokoontuvat yhteen ei vain etujen puolustamiseksi, ”vaan myös keskinäisen kanssakäymisen vuoksi, ei tunteakseen itsensä yksinäiseksi vihollisten keskuudessa vaan nauttiakseen keskinäisen yhteyden-

---

<sup>169</sup> Durkheim 1990, 362–364

pidon miellyttävyydestä, tunteakseen olevansa yhtä monien muiden kanssa, mikä viime kädessä tarkoittaa yhteistä moraalista elämää<sup>170</sup>”.

Julia Woodin mukaan jo kahden ihmisen välille voi kehittyä yhteinen tapa suhtautua elämään ja yhteiset käyttäytymissäännöt – oma suhteellinen kulttuuri. Myös suhteellinen kulttuuri ohjaa jäsentensä käsityksiä maailmasta. Jäsenet luovat yhteisen ajatusrakennelman (constructs), kaavat (schemata) ja käsikirjoitukset (scripts). He kehittävät oman tavan viestiä ja omat menettelytavat.<sup>171</sup>

Elokuvaorganisaation edustaja esittelee lyhytelokuva-alan kansainvälisenä työkenttänä, jossa tietyt ihmiset kiertävät samoilla festivaaleilla ja jakavat yhteisen "elokuvapuheen", "elokuvakielen". Ihmiset ovat festivaalilla lyhytelokuvan takia ja yhteistä puheenaihetta ei tarvitse etsiä. Tämä tekee tilanteesta sosiaalisesti helpon ja miellyttävän. Lyhytelokuva on kaikille tärkeä asia, koska myös oma elinkeino on riippuvainen lyhytelokuvan menestymisestä. Jotkut ihmiset voivat myös addiktoitua festivaalikiertämiseen ja heistä tulee asiantuntijoita lyhytelokuvan ja festivaalien suhteen. Kuvaus todistaa lyhytelokuvan ammattilaisten keskinäistä yhteisöllisydentunnetta ja yhteistä ymmärrystä.

*“Mutta voi sanoa, että festivaaleilla työskentelevät ammattilaiset matkustavat paljon ja joistakin heistä ehkä tulee festivaalieksperttejä, festivaalihulluja... (...) Voin yrittää selittää: ei tarvitse puhua paljoa, koska sinä ymmärrät minua ja minä ymmärrän sinua, joten on olemassa erityinen tapa puhua esimerkiksi. On joitakin kysymyksiä, joita kysyy aina, ja joihin saa saman tien vastauksen, kuten 'näitkö?' tai 'oliko siellä hyviä elokuvia?', sinä tiedät... – erityinen tapa kommunikoida, koska ihmiset tuntevat toisensa ja he matkustavat festivaalilta toiselle. Asiantuntijoita, kuten jokaiselta ammattialalta voi löytää asiantuntijoita, ja yleisesti festivaaleilta löytyy asiantuntijoita myös. Kuten kommunikointi erityisellä tavalla, luulen. Toistensa festivaalien tunteminen myös.”*

Haastattelemani elokuvaohjaaja esittää omille festivaalikäynneilleen perustelun, joka tukee hyvin Durkheimin ajatusta ammattiyhteisöllisyydestä ja sisältää myös Woodin ajatuksen yhteisestä suhteellisesta kulttuurista. Elokuvaohjaaja kokee kuuluvansa marginaa-

---

<sup>170</sup> Durkheim 1990, 30

<sup>171</sup> ks. Trenholm & Jensen 1992, 238

liin lyhytelokuvien tekijänä, mutta saa vahvistusta omalle ammattivalinnalleen saadessaan ympärilleen muita saman valinnan tehneitä ihmisiä (yhteinen ajatusrakennelma). Samalla rooli elokuva-alan ammattilaisena vahvistuu. Ammattilaisena hän pääsee arvioimaan mielipiteitään ja suorituskyykyään oman yhteisönsä keskuudessa, mikä tekee tilanteesta veto-voimaisen.<sup>172</sup> Festivaalijärjestäjien rooli korostuu yhteisöllisyyden mahdollistajina. Hyvin järjestetty festivaali tarjoaa paikan olla “kotona”; oleminen ja toisten ammattilaisten kohtaamiset on tehty helpoiksi (kaava ja käsikirjoitus).

*“Minulle se on hyvin tärkeätä siinä mielessä... ikään kuin tuntemuksena, että valtavirran elokuvan ulkopuolella on toinenkin elokuvakulttuuri. Yksi syy, miksi olen lähtenyt Eurooppaan festivaaleille on, että Englannissa tällä hetkellä ei ole voimakasta independent-elokuvantekijöiden identiteettiä. Elokuvilla ja videoilla on kyllä tekijöitä, mutta he työskentelevät kovin yksilöllisesti ja eristäytyneesti, mikä on hyvin erilaista kuin silloin kun itse aloin 1970-luvulla tehdä elokuvia. Silloin elokuvantekijän näkökulmasta oli aistittavissa nouseva kokeellisen elokuvan tekemisen valtakunnallinen liike. Ja nyt kun tämä hajautuu yhä enemmän Englannissa, on erittäin hienoa tulla festivaalille toiseen maahan, jossa on paljon kiinnostusta – paljon erilaisia ihmisiä kerääntyä yhteen. (...) Minulle festivaali on paikka, missä tosissaan luo yhteyksiä ihmisiin. En osaa ajatella... on erittäin harvinaista, että minulla on minkäänlaista keskustelua työstäni muualla kuin festivaalilla. Joskus lontoolaisen levittäjäni kanssa, kun jokin festivaali on kiinnostunut, tai satunnaisesti Arts Council tai British Council Englannissa ottavat yhteyttä. Mutta tämä yleensä koskee elokuvieni näyttämistä jossain. (...) Minulle, mitä sanoin jo aikaisemmin, on tärkeintä mahdollisuus keskustelulle. Ja myös ystävällinen ympäristö, jossa oppii tuntemaan festivaalia järjestävät ihmiset, on tärkeä. Joskus menee jonnekin, jossa heitä ei tunne. Löytää itsensä oudosta paikasta ja ei ole ihan varma, mitä tehdä. Joten itse asiassa festivaalin organisaattoreiden tulisi viestiä elokuvantekijöille, mitä on meneillään, mitä heiltä odotetaan ja mitä heille tarjotaan. (...) Mielestäni Tampere oli erittäin onnistunut festivaalijärjestelyiltään ja festivaalin osoittama ystävällisyys oli erinomaista. Olon-*

---

<sup>172</sup> Tutkimuksissa on todettu, että mitä enemmän ihmiset ovat samankaltaisia asenteiltaan, persoonallisuuksiltaan, luonteiltaan, älykkyydeltään ja koulutukseltaan, sitä houkuttelevampia he ovat toisilleen. Ihmisellä on tapana arvioida mielipiteitään ja suorituskyykyään. Tästä johtuu, että itsearviointin mahdollistavilla tilanteilla on vetovoimaa. (mm. Burgoon, Hunsaker & Dawson 1994, 298, Allardt 1987, 73–74 ja Trenholm & Jensen 1992, 98-100)

*sa tunsi hyvin nopeasti kotoisaksi ja ihmisiin tutustui nopeasti juhlissa, kuten saunabileissä ja avajaisillan juhla oli mahtava.”*

Elokuvaohjaajan ja elokuvaorganisaation edustajan kuvauksia voi analysoida myös käyttäen apuna Zygmund Baumanin vastakohtapareja sisällä – ulkona, täällä – siellä, lähellä – kaukana, jotka kuvaavat ihmisen luottamusta sosiaaliseen tilanteeseen. ”Kun jokin on ’lähellä’, se on yleensä jotain tavallista, tuttua ja itsestään selvää. ’Lähellä’ on tila, jossa yksilö tuntee olevansa chez soi, kuin kotonaan; se on tila, jossa yksilö harvoin tuntee olevansa eksyksissä tai ei löydä sanoja tai on epävarma käyttäytymisen tavoista. ’Kaukana’ taas on tila, johon yksilö joutuu toisinaan tai ei ollenkaan; se on tila, jossa asiat tapahtuu odottamatta tai niitä ei ymmärrä, eikä niihin osaa reagoida. Harhautuminen ”kauas” tarkoittaa joutumista oman sukunsa ulkopuolelle, pois omasta tilasta ja elementistä, ongelmien ilmaantumisesta ja hankaluuksien pelkäämistä.”<sup>173</sup>

Haastateltujen puheissa esiintyvä yhteinen elokuvakieli ja jaettu elokuvaintressi lyhytelokuvafestivaalin kontekstissa luovat epäilemättä läsnä oleville ammattilaisille ”kotoisuuden” ja yhteisyyden tunnetta. Huolimatta siitä, että ohjaaja festivaalin ulkopuolella ei pahemmin ole yhteydessä muihin ammattiyhteisönsä jäseniin, hän tunnistaa silti olemassa olevan yhteenkuuluvuuden tunteen muiden yhteisön jäsenten kanssa ja hakeutuu festivaaleille tapaamaan heitä. Myös lyhytelokuvafestivaalin maksava yleisö on paljolti intohimoisia lyhytelokuvan ystäviä, jolloin tunnelma festivaalilla muodostuu aivan omakseen.<sup>174</sup> Yhteisön kokoontuessa yhteen omat uskomukset ja oma itse vahvistuvat. Ammatti-identiteetti vahvistuu, kun yhteisön jäseniltä saa positiivista palautetta omasta työstä. Angus Gillespie toteaa, että ”parhaimmillaan festivaali on (kansan)perinteen jatkajille, sekä muusikoille että käsityöläisille, varmennusta ja tunnustusta oman taiteen tekemiselle ja kulttuurille”.<sup>175</sup> Lyhytelokuvantekijöille tunnustus oman taiteen tekemisestä tulee jo siinä, että oma elokuva on läpäissyt valintalautakunnan esikatselun ja valittu festivaalille, ja tekijä pääsee edustamaan festivaalilla omaa elokuvaansa, keskustelemaan siitä ja kuulemaan siitä mielipiteitä.

Elokuvaorganisaation edustaja kokee voimakasta positiivista solidaarisuutta lyhytelokuvan ammattiyhteisöä kohtaan. Hän näkee lyhytelokuvat tärkeiksi yhteiskunnalle ja

---

<sup>173</sup> Bauman, Z 1998, 13–14

<sup>174</sup> Vrt. Salokangas 1994; Kinoklubi –ohjelmassa 19.3.2006 Saara Cantell

<sup>175</sup> Gillespie 1987, 160, 155

lyhytelokuvaan liittyvä itsenäisyys nousee tärkeäksi tekijäksi. Negatiivinen suhtautuminen Hollywood-elokuvaan tulee haastattelussa ilmi.

*“Teen työtäni, koska työskentelen sellaisten elokuvien kanssa, joita todella todella – en vain pidä vaan näen tärkeinä yhteiskunnassamme. Myös ihmiset, jotka työskentelevät tämän kaltaisten elokuvien kanssa, ovat hyvin mukavia ihmisiä. Minulle on tärkeää, että se on itsenäinen elokuvayhteisö. Koska se ei ole Hollywood-elokuvayhteisö.”*

Myös haastatteleman festivalijärjestäjä on hyvin solidaarinen omalle työlleen ja kokee voimakasta samuutta ja yhteisymmärrystä muiden lyhytelokuva-alan ammattilaisten kanssa. Heistä rakentuu kansainvälinen iso perhe, jonka moraalinen toiminta on pioneerityötä yhteisen asian puolesta hyvässä hengessä ilman keskinäistä kilpailua. Hän koki tämänkaltaisen yhteisen ymmärryksen olevan aistittavissa kaikilla festivaaleilla, joilla käy lyhytelokuvan ammattilaisia. Hänen kohdallaan negatiivinen solidaarisuus kohdistuu teknokratiaan ja byrokraatiaan pitkän elokuvan ammattiyhteisöön.

*”No, ei siis onhan se kivaa, kun tätä lyhytelokuva on sellanen perhe, kansainvälinen iso perhe, jossa kaikki tuntee toisensa eikä kukaan oikeestaan kilpaile toistensa kanssa, mikä on ihan poikkeuksellista jos vertailee pitkään leffaan. Että me ollaan samassa veneessä kyllä, ainakin mä koen sen sillain, että kaikki auttaa toisiaan niin paljon kun pystyy, kun kaikki tietää, miten vaikeeta kautta maailman lyhytelokuvalla on, oli kyse sitten elokuvien tuottamisesta tai elokuvien esittämisestä tai levittämisestä, niin siinähan se on hirveen hienoo, kun sen kokee kaikilla festivaaleilla, mihin menee, sen jutun, mutta sitten ihan henkilökohtasella tasolla ja oman työnkin kannalta, niin kyllä niitä elokuviakin pitäis jossain nähdä eikä vaan järjestää niille esitysmahdollisuutta. (...) No kyllä niitä on, lyhytelokuvan puolella, niin kuin mä jo sanoin, niin siellä on jotenkin hirveen voimakas yhteisyyden tuntu. Ne ihmiset, jotka tekee lyhytelokuvan kanssa töitä, niin kyllä niitä yhdistää semmonen voimakas halu tehdä jonkinlaista pioneerityötä, ihan varmasti. Ei mikään teknokraatti tai byrokraatti lähde tällaseen puuhaan, se on ihan varma.”*

Negatiivinen suhtautuminen kaupallisen elokuvan tekoon tulee esiin myös toisen festivalijärjestäjän puheessa. Hän näkee elokuvantekijän hyljänneen oman ammattiyhteisönsä lähdettyään tekemään kaupallista mainosta, ja toivoo tämän palaavan joku päivä omaan

yhteisöön tekemään elokuvia. Näkyvissä on selkeä lyhytelokuvayhteisön erottautuminen kaupallisesta elokuvasta, mutta myös jatkuva kehitys ja liikehdintä, mitä alalla tapahtuu. Lyhytelokuvien teko on vaihtoehto, joka edellyttää moraalista arvovalintaa.

*“Minusta tuntuu elokuvantekijöiden suhteen, että yhä useampi kaupallinen tuottaja on kiinnostunut etsimään uusia kykyjä tekemään mainoksia tai... Etsivät uusia kykyjä tällä tavalla. En ole varma, en tiedä käyvätkö he meidän festivaalilla vai käyvätkö he muilla festivaaleilla, mutta yhä useampi kaupallinen yhtiö kysyy meiltä, onko mitään ajatusta nousevasta elokuvantekijästä, jonka kanssa voimme yrittää tehdä mainoksen tai sitä tai tätä. Minulla on joitakin ystäviä – ei ystäviä – mutta ihmisiä jotka tulevat lyhytelokuvakentältä ja menevät suoraan tälle kaupalliselle alalle. Toivon, että he tulevat pois joskus. Eivät kokonaan lopeta elokuvantekemistään.”*

Negatiivista solidaarisuutta kohdistuu myös sponsoreihin. Festivaalijärjestäjä perustelee sponsoreiden ulkopuolisuutta sillä, että heidän ei koeta olevan erityisen kiinnostuneita elokuvasta tai elokuvantekijöistä sinänsä. Festivaali on keino tuoda omalle yritykselle lisäarvoa ja sponsorit ovat läsnä tapahtumissa edustamassa omaa organisaatiotaan.

*“He (sponsorit) käyvät ainakin avajaisseremoniassa ja palkintoseremoniassa, mutta luulen, että he näkevät tämän yleensä osana työtään, joten he eivät oikeastaan ole niitä, jotka tulevat mukaan festivaalille, toisin sanoen, ole juhliassa mukana, joskus he ovat, mutta yleensä eivät. Heidän täytyy edustaa ja olla siellä, koska se on heidän työtään. En usko että he normaalisti ovat oikeasti osa festivaalia. Niin pitkälle kuin minä tiedän.”*

Omienkin kokemusteni perusteella sponsorit eivät osallistu festivaaliin muuten kuin edustaen itseään rahoittajana ja seuraten, miten yhteistyö sujuu. Tämän huomaa jo siinä, miten kyseiset vieraat käyttävät vierasinfoa. Kun useimmat muut vieraat käyvät infossa parhaimmillaan useita kertoja päivässä tarkistamassa postilaatikkoaan, ilmoittautumassa vieraille järjestettyihin tapahtumiin tai muuten vain juttelemassa, niin sponsorit käyvät vain hakemassa festivaalipassinsa ja ilmaiset lippunsa ja pysyttelevät tämän jälkeen omilla oloissaan. He saattavat saada materiaalit myös esimerkiksi suoraan festivaalin markkinointihenkilöltä. Vaikka festivaalilla saattaa olla jokin sisäinen sponsorien järjestämä tapahtuma, niin sielläkin he ovat selkeästi työnsä puolesta paikalla.



Elokvantekijä teki selvän eron sponsoroinnin ja julkisen rahoituksen välillä ja julkinen rahoitus näyttäytyy selkeästi moraalisesti parempana ja yksityinen rahoitus huonompana.. Hänen puheessaan kuuluu sisäistetty taiteilijamyöty, joka asettaa yritysrahoituksen moraalittomaksi, ja hän tunnistaa itsekkin näkemyksessään historiallisen taide- ja taiteilijäkäsityksen.

*”No, se on jotain, johon vaistomaisesti suhtaudun vastenmielisesti. Mutta ehkä se on jotain historiallista ja tunnistan nykyisen käytännön tarpeen sponsoroinnille. Tarkoitetaan, että minun mielestäni valtiolla on velvollisuus tukea taidetta kaikissa maissa, mutta todellisuus nykyään on, että sponsorointi on olemassa ja meidän täytyy olla kiitollisia siitä, koska... Näkisin parempana jos asiat olisivat valtion sponsoroimia.”*

Edellä mainitut esimerkit luovat vaikutelmaa festivaalista paikkana, johon saman intressin ja yhteiset uskomukset jakavat yksilöt kokoontuvat yhteen. Haastateltujen puheessa ilmenee voimakasta ammattiyhteisöllisyyttä, johon liittyy oma elokuvakieli, yhteinen intressi lyhytelokuvaan, tasa-arvoisuus, keskinäinen yhteistyö ja avunanto sekä voimakas keskinäisen solidaarisuuden tunne. Lyhytelokuvien teko ja työskentely lyhytelokuva-alalla on selvä arvovalinta: se kuuluu kulttuurin ja elokuvan kentällä marginaaliin ja poikkeaa hyvin paljon kaupallisesta ja Hollywood-elokuvasta. Kaupalliseen elokuvaan kohdistuu voimakasta negatiivista solidaarisuutta ja myös julkinen rahoitus on arvostetumpaa kuin yritysrahoitus.

Tämä on tilanne, jossa minun olisi tutkijana pitänyt pyytää määrittelemään, millä tavoin haastattelemani ammattilaiset kokevat lyhytelokuvan ammattiyhteisön eroavan pitkäs-tä elokuvasta, mutta en ole tehnyt sitä. Olen tulkinnut asenteen hiljaisen tietoni kautta negatiiviseksi suhtautumiseksi pitkään elokuvaan yleisesti yhdistettyyn kaupallisuuteen ja kaavamaisuuteen. Tämän ajatukseni tueksi David Bordwell, Janet Staiger ja Kristin Thompson kirjoittavat klassisesta Hollywood elokuvasta ’erittäin itsestään selvänä elokuvana’, joka seuraa tiettyjä normeja, kaavoja ja malleja, jotka vastaavat ja tyydyttävät katsojan odotuksia. Klassinen Hollywood elokuva antaa vastauksen kaikkiin kysymyksiin eivätkä jätä katsojalle mitään epäselväksi tai hätkähdeäväksi, toisin kuin jotkin uudet Hollywood elokuvat ja eurooppalaiset taide-elokuvat tekevät. Edelleen kirjoittajat väittävät, että Hollywood-elokuvasta on tullut niin dominoiva elokuva-alalla, että elokuvantekijät joutu-

vat tekemään selkeän valinnan – taipuako Hollywoodin tyyliin ja seurata sen esimerkkiä vai noustako selkeästi sitä ja sen normeja vastaan.<sup>176</sup> Kyseessä on tietenkin stereotypia klassisesta Hollywood-elokuvasta, mutta se selvästikin elää lyhytelokuva-alan ammattilaisten ajatusrakennelmissa negatiivista solidaarisuutta synnyttävänä mielikuvana.

### ***Yksilön ja yhteisön suhteesta***

Durkheim näkee sosiaalisen elämän pohjautuvan kahteen lähteeseen, yksilöiden tajunnan samankaltaisuuteen ja sosiaaliseen työnjakoon. ”Yksilö sosiaalistuu edellisessä tapauksessa, koska hän varsinaisen yksilöllisyyden puuttuessa sulautuu kaltaistensa kanssa saman kollektiivisen tyyppin huomaan; jälkimmäisessä tapauksessa, koska hänen luonteensa ja toimintansa ollessa juuri hänelle henkilökohtaisesti ominaisia ja niiden erottaessa hänet muista hän on heistä riippuvainen samassa määrin kuin hän erottuu heistä, ja siis myös yhteiskunnasta, joka on heidän yhteenliittymisensä tulos.”<sup>177</sup>

Toiminta on aina yksilöiden aikaansaamaa ja siksi on mielenkiintoista analysoida haastateltuni yksilöinä. Olen tyypitellyt heidät sen mukaan, mihin heidän solidaarisuutensa kohdistuu ja millaisen merkityksen he antavat elokuvalle ja ammattiyhteisölle. Tämän jaottelun mukaan heistä on eroteltavissa neljä erilaista tyyppiä: elokuvafriikki, humanisti, elokuvamarkettiasiakas ja bilettäjä. Esittelen seuraavaksi tyypit ja päästän heidät ääneen käyttämällä sitaatteja haastatteluaineistosta.

#### ***"Elokuvafriikki"***

Elokuvafriikki on alkanut työskennellä elokuvien parissa oman elokuvaharrastuksensa tai -koulutuksensa pohjalta ja hänellä on intohimoinen suhde elokuviin. Hän kokee suurena etuna sen, että voi työnsä puolesta käydä elokuvafestivaaleilla, ja työn erottaminen vapaa-ajasta voi tuottaa vaikeuksia. Festivaali tarjoaa mahdollisuuden tavata toisia elokuvaihmissä ja päästä antoisiin keskusteluihin elokuvasta. Elokuvafriikille työskentely elokuvien kanssa on tärkeämpää kuin paremman rahan saaminen jostain toisesta työstä, ja/tai hän voi tehdä jotain muuta työtä rahoittaakseen työnsä elokuvan parissa. Yksi on jopa vaihtanut parempipalkkaisesta mutta tylsästä työstä elokuva-alan vaihtelevaan mutta pieni-

---

<sup>176</sup> Bordwell, Staiger ja Thompson (1985), ks. Goldberg, ei vuosilukua

<sup>177</sup> 1990, 211

palkkaiseen työhön. Työnsä elokuvafriikki kokee hyvin mielekkäänä ja se nivoutuu hyvin vapaa-ajan kanssa.

Elokuvaorganisaation edustajalle elokuvafestivaalit ovat intohimo. Oma työ tuottaa paljon iloa ja se on merkityksellistä. Välillä sitä on jopa vaikea erottaa vapaa-ajasta. Festivaalit tarjoavat sekä sosiaalisia että elokuvallisia kokemuksia, ja hänelle tunteet ja tunteminen ovat hyviä ja tärkeitä festivaalin elementtejä.

*“Tunnen itseni onnekaaksi, koska voin käydä festivaaleilla työni puolesta, mutta tein sitä jo ennen kuin aloitin työt X:ssä. Kävin festivaaleilla, koska en voinut olla menemättä. Koska pidän siitä. [Työn merkityksestä] “Minä todella nautin tästä. Mutta se ei ole koko elämäni. Joskus minun täytyy erottaa... alkuun, kun aloitin työt, ystävieni alkoivat sanoa minulle ‘haloo, olemme täällä elokuvateatterin ulkopuolella’, ja totta kai minun täytyy keskittyä muuhunkin, mutta se todella merkitsee minulle paljon, koska nautin siitä.. (...) No on sosiaalisia kokemuksia, paljon niitä, monia monia hyviä kokemuksia. Mutta myös elokuvateatterissa. Joskus kun näkee paljon elokuvia, en pelkää menettäväni tunteitani ja katsovani elokuvaa – tiedäthän, kuinka tämä elokuva on rakennettu, miten se toimii, onko se hyvä televisioon, onko se hyvä festivaaleille... – harkintaa samalla kun katsoo elokuvia. Mutta nautinto kun näkee hyvän elokuvan, silloin ei – tuntee elokuvan mukana. Ja Luoja, olen itkenyt monet kerrat festivaaleilla. Ja minun mielestäni nauru ja itku ovat erittäin hyviä kokemuksia festivaalin aikana.”*

Festivaalijärjestäjä halusi itse elokuvantekijäksi, mutta todettuaan "huonoutensa" lopetti tekemisen ja siirtyi lyhytelokuvafestivaalijärjestämiseen. Hän käy ainoastaan elokuvafestivaaleilla ja rakastaa elokuvia ja festivaali-ilmapiiriä. Toisten ammattilaisten tapaaminen ja kokemusten ja tiedon vaihto on myös tärkeä osa festivaaliolemista.

*“Aloin työskennellä elokuvien parissa –84 tai –85. Yritin tehdä omia elokuvia, mutta lopetin heti toisen jälkeen. Kun totesin, että en ole elokuvantekijä. Todella huonoja elokuvia! (...) Käyn elokuvafestivaaleilla, en festivaaleilla. Ah, siksi, että rakastan elokuvia, sillä on tekemistä festivaalin ilmapiirin kanssa, sillä on jotain tekemistä festivaalin hyvän (elokuva)valinnan kanssa, ja sillä on myös jotain tekemistä ihmisten tapaamisessa siellä, kokemusten vaihtamisen, tiedon vaihtamisen... oppiakseni jotain. Kyllä, näitä asioita myös.”*

Kysyin festivaalijärjestäjältä, voiko festivaaleilla käymällä tulla ammattilaiseksi. Vastaus oli:

*”Tahtoisin vastata sinulle kysymyksellä. Olenko minä sinun mielestäsi lyhytelokuva-alan ammattilainen? Koska minusta tuli niin sanottu – kuten sinä kutsut – ammattilainen... aloitin työskentelemällä festivaaleilla, vierailemalla toisilla festivaaleilla. Minulla ei ollut mitään tekemistä ennen tätä. (...) Aloitin, kuten jo aiemmin kerroin, 1984 tai – 85, en tiedä.”*

Tilannetta haittasi, että tunsimme toisemme useamman vuoden takaa enkä todellakaan epäillyt haastateltavan ammattitaitoa. Tiedän, että häntä käytetään asiantuntijana erilaisissa lyhytelokuvaan liittyvissä asioissa. Tulkitsen vastaukseksi kysymykseeni "kyllä". Muutenkin lyhytelokuvaan näyttää liittyvän mahdollisuus päästä alalle ilman koulutusta, kun vain oma intohimo elokuvaan riittää ja tekee töitä sen eteen. Aineistoni elokuva-alan ammattilaisista neljällä oli suoranaisesti viestintään tai elokuva-alaan liittyvä tutkinto. Neljä mainitsi työtä tai opiskelua edeltäneestä elokuvaharrastuksesta. Festivaalijärjestäjistä kellään ei ollut koulutusta kulttuuri-, viestintä- tai elokuva-alalle, ja kaksi heistä oli tullut alalle sattumalta. Myös Tampereen Elokuvajuhlien festivaalijulkaisuun haastateltu brittiläinen ohjaaja Simon Ellis oli tehnyt elokuvia noin kahdeksan vuotta ja totesi, että ”Britanniassa on runsaasti elokuvakouluja, mutta vain osa on käynyt niitä. Omista tuttavistani valtaosa on itseoppineita. En edes muista, kuka olisi käynyt kouluja”<sup>178</sup>.

Elokuvatuottajan puheessa elokuvat esiintyvät erittäin tärkeinä ja rakkaina. Hän kävi Elokuva-arkistossa katsomassa elokuvia lähes joka ilta, ja alkoi työskennellä alalla, kun tuttu ohjaaja pyysi apua talousasioissa. Hän kokee voimakasta positiivista solidaarisuutta työtään kohtaan, hän kokee sen vaihtelevana ja sosiaalisena. Työ on hyvin henkilökeskeistä, ja vaikka hän manaa sitä, että ihmiset haluavat aina soittaa hänelle eikä asiasta vastaavalle firmassa, niin silti hän selvästi myös nauttii keskeisestä roolistaan. Työn sisältö ja rytmi sekä työhön kuuluva asiakaskunta on niin elämyksellistä, että työstä saatava huonompi palkka osin korvautuu sillä.

---

<sup>178</sup> Ks. Latvamäki 13.3.2005

*[Alalle tulosta] ”Yksi tuttu pyysi. Eli ohjaaja pyysi, kun oli saamassa rahat ensimmäiseen lyhytelokuvaansa, niin se soitti mulle, että kun mä ymmärrän rahasta niin tulisinko mä yhtiökumppaniks. Perustettiin yhteinen yhtiö, joka sitten tuotti ensimmäisenä leffana samaisen elokuvan. (...) Joo, siis ohjaajan mä tunsin muutenkin, mutta noin, mutta että Helsingissä tavattiin uudestaan niin se oli oikeestaan se, että tavattiin Helsingin elokuva-arkistossa lähes joka ilta. [Työn merkityksestä:] Vaikea kysymys... Sanotaan näin, että tämä on kuitenkin aika hyvä työ, siis sillain että tää on vaihteleva, ja sitten tehdään töitä hyvin erilaisten ihmisten kanssa koko ajan. Sitten kun tää on projektityötä, projektijohtamista mun osalta, niin noin myös se että vaikka teknisesti työ on samaa niin elokuvien aiheet ja noin tekijöiden vaihtuminen niinku muuttaa tietty aina, että saadaan aina vähän niinku uudenlainen aina seuraava projekti. Et meillähän silloin kun on useita projekteja kesken yhtä aikaa, niin se on aika skitsofreenista välillä, että... Pahimmillaan kun oli seitsemän leffaa kesken ja puhelin soi, niin siinä muutaman sekunnin menee tyhjää, että mihin tää nyt liittyy tää ihminen, joka soittaa, niin mihin leffa se liittyy, jos se sitten saa siitä asiasta, mistä se soittaa, niin alkaa niinku tietää mitä pitäis vastata, että se niinku – ei välttämättä pysy itse mukana kaikessa. Koska sitten kun tää on kuitenkin niin henkilökeskeistä, niin vaikka joku muukin meidän firmassa osais asiat hoitaa, tietyt hoitaa paremmin kuin minä, niin noin kaikki aina soittaa mulle. Se on vaan kaikkein yksinkertaisinta. Mutta ei mitään, tää on hieno duuni. Just levottomalle luonteelle niin tietty vaihtelevuutta. Ja onhan tässä tietysti kun vanhenee, niin tässä on joku pienen pieni mahdollisuus vaurastua. Se on kyllä pieni, mutta noin, sekin mahdollisuus on olemassa. [Onks sulla mitään mielikuvaa, mitä sä tekisit, jos sä et olisi elokuva-alalla?] No mä olisin luultavasti jäänyt edelliseen ammattiini, elikä siis x. Jolloin mä olisin huomattavasti rikkaampi, siis taloudellisesti kuin nyt, mutta mä olisin myös tylsistyneempi. Koska mä lopetin sen sen takia, mä olin sitä 10 vuotta tehny ja noin, se oli ammatti, josta seuraavan päivän tiesi, minkälainen se on. Siinä ei kauheasti yllätyksiä ole. Sinänsä tää on mielenkiintonen ammatti ja tällaselle sosiaaliselle ihmiselle hyvä ammatti, koska siinä on myös erittäin paljon mielenkiintosia asiakkaita, joiden kanssa on hyviä keskusteluja.”*

Elokuvaohjaajalle elokuva on ideaali väline ilmaista itseään. Hänen elokuvatyötä kohtaan tuntemansa positiivinen solidaarisuus ilmenee myös elokuvatyön rahoittamisena

toisella työllä. Elokuva festivaaleilla hän käy nähdäkseen elokuvia ja päästäkseen keskustelemaan toisten elokuvista kiinnostuneiden ihmisten kanssa. Lisäksi festivaalille osallistuminen on tapa irrottautua omasta työstä.

*”Miksi teen elokuvia? No, minulle se on tapa ilmaista ajatuksiani. Opiskelin taidetta collegessa kun aloin työskennellä ja erikoistuin elokuvaan ja valokuvaan. Mutta olen kiinnostunut niin kielestä kuin kuvistakin, joten minulle elokuva on ideaali väline ilmaista ajatuksia sekä verbaalisesti että visuaalisesti. (...) Opetan taidekouluissa, sillä tavalla selviän. Opetan osa-aikaisesti, kaksi päivää viikossa elokuvatyötä taideopiskelijoille ja lopun aikaa teen omaa työtä. [Miksi käyt festivaaleilla?] Monesta syystä. Ensinnäkin nähdäkseni uusia elokuvia, erityisesti elokuvia muista maista, joita voi olla vaikea nähdä Englannissa. Toiseksi saadakseni palautetta ja keskustelua omista elokuvistani. Voi olla hyvin mielenkiintoista kuulla, mitä ihmiset ajattelevat – erityisesti ihmiset toisista kulttuureista. Ja kolmanneksi ollakseni lomalla. Eräänlaisella lomalla...”*

Myös television elokuvatoimittaja on opiskellut elokuvaa ja kokee positiivista solidaarisuutta erityisesti kokeellista lyhytelokuvaa kohtaan ja tekee ison eron lyhytelokuvien ja pitkien elokuvien kerronnan välille.

*”No, olin elokuvaopiskelija, minulla on maisterin tutkinto elokuvassa, ja minun mielestäni lyhytelokuvat ovat kiinnostavia, koska ne todella ovat enemmän suuntautuneita kokeellisuuteen. Ne yrittävät kertoa tarinoita hyvin eri tavoin kuin pitkät elokuvat. Siinä se kokolailla on. Minun mielestäni on todella mielenkiintoista, mitä on meneillään lyhytelokuvassa ja dokumenteissa myös.”*

### **Humanisti**

Humanistille<sup>179</sup> työ elokuvan parissa tarjoaa mahdollisuuden kuulua kansainväliseen elokuvayhteisöön. Hän on valmis puurtamaan ja tekemään pioneerityötä lyhytelokuvan ja lyhytelokuvantekijöiden hyväksi. Yhteisön merkitys on erinomaisen tärkeä lyhytelokuvan ja sen tekemisen säilymisen kannalta, sillä sen kautta lyhytelokuvan taiteellinen rakenne ja

---

<sup>179</sup> Tiedostan humanisti-käsitteen käytön ongelmallisuuden sen historiallisen ja tieteellisen moniselitteisyyden takia, mutta käytän sitä, koska sitä käytetään myös haastatteluaineistossani.

itsenäisyys pysyvät voimissaan. Elokuva yhdistää ammattiyhteisöä, ja sen parista on helppo löytää ystäviä. Työn merkitys löytyy pionerismista ja haasteellisuudesta, humanisti tekee töitä saralla, jota moni ei tee, ja tuntee itsensä tarpeelliseksi yhteisölle siinä mielessä. Humanisti arvostaa lyhytelokuvaa sen itsenäisyyden takia, että se ei taivu kaupallisiin vaatimuksiin, vaan uskaltaa rohkeasti astua omaa taiteellista polkuaan. Festivaali on humanistille humanismin juhla, inhimillisten ominaisuuksien juhla ja elokuva heijastaa ihmisen elämistä ja olemista ja on tapa kertoa inhimillisiä tarinoita. Omaa festivaalia järjestettäessä tyydytystä tuo se, että on onnistunut luomaan puitteet hyvälle festivaalille, ja että vieraat viihtyvät keskenään. Ero elokuvafriikkiin on siinä, että kun elokuvafriikillä elokuva on ensisijainen työmotivaation lähde, niin humanisti ennemminkin tekee työtä lyhytelokuvayhteisön eteen. Myös uuden elokuvasukupolven kasvatusta arvostamaan lyhytelokuvaa on humanistille tärkeää.

Elokvastudion festivaalipromoottori halusi alun perin tehdä draamaa ja musiikkia, mutta ei kokenut onnistuvansa siinä. Paikallinen elokuvastudion työyhteisö esittäytyi houkuttelevana ja sai hänet hakeutumaan sinne töihin. Hän kokee voimakasta positiivista solidaarisuutta lyhytelokuvan kansainvälistä ammattiyhteisöä kohtaan. Se näyttäytyy hänelle yhteisönä, joka ylläpitää yhteistä ymmärrystä elokuvantekemisestä, ja festivaalit ovat hienoja ja tärkeitä kulttuuritapahtumia, joissa tunne yhteisön olemassaolosta vahvistuu ja lyhytelokuva saa arvoistaan huomiota.

*”Ainoa asia mitä halusin tehdä joitakin vuosia sitten – olin paljon nuorempi – oli draama. Soitin musiikkia, soitin bändissä. Mutta se ei onnistunut. Ja sitten sattuma oli, että tunsin muutamia ihmisiä, jotka työskentelivät X:llä ja tutustuin joihinkin toisiin ihmisiin, jotka työskentelivät siellä ja ajattelin, että se on loistava työpaikka, paljon ystävällisiä ihmisiä. Joten päätin, että todella haluaisin työskennellä siellä ja niin tein parhaani, pistin päälle ison hymyn, enimmäkseen tulin toimeen ihmisten kanssa ja sain itselleni työpaikan. (...) Pidän ajatuksesta, että on olemassa festivaalien kansainvälinen yhteisö. Osallistuin esimerkiksi International Short Film Conferenssin kokoukseen – heillä on iso täysistunto kerran vuodessa jollakin tärkeimmistä festivaaleista Euroopassa. Heillä on myös pienempiä kokouksia joka vuosi Clermont Ferrandissa ja luulen, että heillä on kokous myös Tampereella. Kyllä heillä on, minä olin siellä. Osallistun toimintaan, koska näen sen keinona ylläpitää ymmärrystä elokuvantekemisestä, ylläpitää... yhteisön olemassaolon tunteen kautta... Tiedän, että*

*joka kerta, kun menen festivaalille, tapaan ainakin puoli tusinaa ihmistä, jotka olen tavannut aikaisemmilla festivaaleilla. Ja tämä on mukavaa, koska oppii tuntemaan ihmisiä ja on tärkeätä pitää lyhytelokuvaformaatti elossa ja näen, että Tampereen ja Clermont Ferrandin kaltaiset festivaalit ovat vuosittaisessa kalenterissa hienoja, hienoja kulttuuritapahtumia, joissa uudet elokuvat, uudet lyhytelokuvat saavat mahdollisuuden päästä näyttille ja saada kriittistä huomiota. Joten monet ihmiset näkevät ne näillä festivaaleilla, alan tärkeät ihmiset. Minun mielestäni ne ovat erittäin erittäin tärkeitä kulttuuritapahtumia lyhytelokuvan levityksen ja promootion kannalta.”*

Festivaalipromootori on selkeästi samastunut lyhytelokuvan ammattiyhteisöön ja lyhytelokuva sisältää hänelle monia merkityksiä ja arvoja. Se on väline kertoa tarinoita ja reflektoida elämää. Festivaali antaa elokuvalla mahdollisuuden toteuttaa tätä tarkoitustaan, mikä tekee festivaalista kulttuurisen juhlan. Festivaali on erittäin tärkeä ihmisille, jotka työskentelevät lyhytelokuvien parissa, koska siellä heidän on mahdollista saada arvostusta työlleen. Tämä tekee festivaalista toisaalta hieman itseriittoisen yhteisöllisesti, mutta elokuvat ovat olemassa myös yleisölle ja festivaalin merkitys on olennaisen tärkeä elokuvan kehitykselle ja sen tuomiseksi julkiseen tietoisuuteen ja suosioon.

*”Hyvin laajasti ottaen, sen tarkoitus... festivaalin tarkoitus... syy miksi... se on kulttuurinen dynamiikka, se on osa elämän... eräänlainen reflektio elämästä ja elokuva on väline tarinan kerronnalle. Pohjimmiltaan kyse on tästä. Kyse on mahdollisuudesta keskittyä elokuvaan sinä tärkeänä välittäjänä mikä se on. Joten se on kulttuurinen käytäntö, se on kulttuurinen juhla. Se ruokkii kaikkia muita kulttuurisia toimintoja ja käytäntöjä missä tahansa yhteiskunnassa, jotka lisäävät genren tärkeyttä. Ja minusta se heijastaa... Tarkoitan, sitä voidaan kritisoida itseään kiittäväksi, hyvin itseriittoiseksi (self-referential) toiminnoksi. Kaikki ovat siellä taputtelemassa toisiaan selkään ja sanomassa ’voi, hienosti tehty, mikä upea työ, ja emmekö me kaikki ole ihania elokuvantekijöinä’. Tuota arvostelua ei voi välttää ja se voidaan nähdä vain elokuva-alan ammattilaisille tarkoitetuksi. Mutta en usko, että se on. Tarkoitan, näin vain ei ole. Jos menee Clermont Ferrandiin, näkee useimpien kaupunkilaisten käyvän näytöksissä siellä. Ihmiset, jotka ovat kiinnostuneita elokuvasta, eivät ole vain ihmisiä, jotka työskentelevät elokuva-alalla. Ilmeisestikään näin ei ole. Joten elokuvafestivaalin toiminnossa on mukana tietty määrä itseriittoisuutta. Mutta yleisesti elokuvafestivaalin merkitys kulttuurissa ja yhteiskunnassa on olennaisen tärkeätä elokuvan kehi-*



*tykselle ja kasvulle ja suosiolle ja hyvinvoinnin tunnistamiselle ja tavalle kertoa tarinoita itsellemme itsestämme.”*

Festivaali on hektistä aikaa järjestäjille ja festivaalijärjestäjä totesi henkilökunnan riittämättömäksi olemaan koko ajan festivaalivieraita isännöimässä/emännöimässä. Hänelle omalla festivaalilla olikin parasta huomata, että organisointi ja puitteiden luominen ovat onnistuneet, vieraat löytävät toisensa ja muodostavat oman sosiaalisen yhteisön. Työn tarjoamat haasteet sitouttavat festivaalijärjestäjän työhönsä hyvin kokonaisvaltaisesti ja merkityksellisyyttä antaa uniikki ja uutta luova ja kehittävä työsarja. Hän haluaisi kehittää myös ei-kaupallista elokuvakasvatusta.

*”Viime vuonna mua haastatteli yksi toimittaja radioon ja sitten se kysy semmosta, että mikä on mukavinta tai mikä on mulle henkilökohtaisesti parasta festivaalilla tai joku tällöinen aika yleinen kysymys, sitten mä en ollenkaan huomannukaan, että jotenkin mä en yhtään harkinnut sitä ja sit mä vastasin ihan spontaanisti, että kaikkein mukavinta on kun näkee että kaikki asiat sujuu ilman mua. Niin sosiaalisuuden puolelta, kun tietää, että meitä ei oo tarpeeksi, että me ehdittäis itse olla kaikkien vieraitten kanssa. Niin sitten kun näkee, että ne vieraat löytää toisensa ja sitten ne muodostaa siitä niinkun oman festivaalin, myöskin sosiaalisesti. Että niillä on hauskaa keskenään, eikä ne sitten kaipaa meitä, ei ne kaipaa ketään enää siihen väliin välittämään. Ja se on ihan ehdottoman hienoo, se on ihan siis parhaita asioita mulle. (...)No, se (työ) on aikasemmin merkinnyt mulle suurin piirtein koko elämää ja nyt se merkitsee niinku sitä - ehkä suurimmaksi osaksi se mikä mut pitää tässä työssä, se mitä mä mainitsin äsken se sana pioneerityö, niin se on varmaan mikä siinä on kaikkein haastavinta. Ja haasteet on semmosia, että niistä ei millään malta luopua. Se on ihan hirveen tärkeitä. Se kuulostaa varmaan ainakin kyynikon korviin ihan tyhmältä, mutta on kuitenkin kiva tehdä jotain sellasta työtä, missä tuntee että voi tehdä semmosta, mitä kovinkaan moni muu ei tee. (...) No, sillä tavalla, että Suomessa ei suu- ralle yleisölle lyhytelokuvia näytetä tällä tavalla ainakaan niin missään muualla kuin meillä. Että sitten ne on erilaisia semmosia pelkästään yleisölle tarkoitettuja yksittäisiä pienempiä esityksiä tai sitten lisukkeena ehkä jonkin pitkän elokuvan kylkiäisenä, jos edes on - Suomessa nyt ei oo edes sitä. Niin sehän on jos mikä niin pioneerityötä, kun on ainoa! Kaikki mikä liittyy lyhytelokuvan levittämiseen, edistämiseen, niin se on kamalan tärkeitä työtä ja sitä ei kanssa tehdä tarpeeksi. Mä uskon siihen että ly-*

*hytelokuvalla on paljon suurempi potentiaali noin yleensä olemassa kuin mitä se tällä hetkellä saa. Mä uskon ihan täpöillä, että olisi paljon enemmän mahdollisuuksia esittää sitä kuin mitä nyt tehdään. Kaikki mikä liittyy vähän yleisemmin elokuvan eikaupalliseen myyräntyöhön, niin on elokuvakasvatus ja lapsille leffojen näyttäminen, niin ne on tärkeitä.”*

Toinen festivaalijärjestäjä tuli alalle vahingossa, mutta alkoi nopeasti pitää lyhytelokuvista ja halusi jäädä tekemään työtä niiden parissa. Osaaminen ja tietämys tulivat työn tekemisen ohessa. Hänelle nimenomaan lyhytelokuvan ammattiyhteisöllisyys näyttäytyy tietynlaisena hengenheimolaisuutena, ja festivaalit tarjoavat hyvän paikan ystävyydelle ja humanitaariselle yhdessäololle.

*“Tulin tähän työhön vahingossa ja pidin siitä ja aloin pitää lyhytelokuvista hyvin hyvin nopeasti. Ja ensinnäkin aluksi ajattelin, että minulla pitäisi olla enemmän taustatietoa ja opintoja, mutta sitten totesin, että se ei ole niin tärkeitä, jos vain yrittää pysyä kärryillä, mitä on meneillään elokuva-alalla ja lyhytelokuvapiireissä ja myös työllisyysmyksissä elokuvien suhteen jne. Koska teemme valintamme joka vuosi, pääsin hyvin, hyvin nopeasti näkemään paljon elokuvia, erilaisia elokuvia. (...) Tarkoitan, tämä koskee lähinnä lyhytelokuvafestivaaleja – ja lyhytelokuvafestivaaleilla on aina paljon ihmisiä, jotka tapaa jokaisella festivaalilla tai heidät tapaa usealla eri festivaalilla, joten se on jotenkin... Tavallisesti tapaa joitakin ihmisiä, joita voisi kutsua tavallaan ystäviksi – ei se ole mitään sydänystävyyttä, mutta joskus tulee sydänystäviksikin ja jakaa joitain kokemuksia yhdessä ja sitten tapaa toisen kerran ja silloin mitä tekee yhdessä perustuu aikaisempiin kokemuksiin ja niin, minun mielestäni se on aika ystävällinen ja humaani tai humanitaarinen tapa olla yhdessä festivaaleilla.”*

### ***Elokuvamarkettiasiakas***

Elokuvamarkettiasiakas tulee festivaalille ainoastaan elokuvamarketin takia. Elokuvamarkettiasiakkaalla on oma selkeä tehtävänsä festivaalilla ja hän työskentelee marketissa. Elokuvat ovat hänelle valinnan ja ostoharkinnan kohteena olevia tuotteita. Festivaalilla tehdyt kontaktit ovat harvoja ja ne tehdään ainoastaan ammatillisista syistä. Sosiaaliseen seurusteluun elokuvamarkettiasiakas suhtautuu suorastaan negatiivisesti ja täten poikkeaa kaikista muista haastattelemistani ammatillisista.

Haastatteleman ostaja tunnistaa elokuvan taidemuodon valkokankaalta katsottuna ja katsoo mieluummin elokuvia valkokankaalta, mutta festivaalilla solidaarisuus kuitenkin selkeästi kohdistuu elokuvaan kaupallisena tuotteena. Hän on festivaalilla töissä ja haluaa nähdä elokuvat elokuvamarketissa tv-ruudulta. Elokuva on tuote, ja ostopäätös syntyy siitä, miten elokuva sopii televisioon.

*”Näen mielelläni elokuvat teatterissa, koska ne tietysti yleensä on tehty elokuvateatterissa katsottaviksi. Mutta vietän enimmänsä aikani marketissa, kyllä. Saadakseni käsityksen, miltä elokuva näyttää televisiossa. Koska joskus elokuva on hyvin erilainen pienestä ruudusta kuin isolta kankaalta katsottuna. (...) Tahdon vain nähdä elokuvat. Ei, en ole erityisemmin kiinnostunut [tapaamaan muita elokuva-alan ammattilaisia] ... kun en ole tekemässä haastatteluja tai mitään. Olen vain ostamassa elokuvia ja näyttämässä niitä tässä puolen tunnin ohjelmassa.”*

Festivaalilla tehdyt kontaktit olivat puhtaasti ammatillisia ja ostaja teki niitä lähinnä, jos katsoi sen välttämättömäksi elokuvan ostamisen kannalta. Elokuvamarkettiasiakas kokee itsensä erilaiseksi ja kuulumattomaksi yhteisöön ja haluaa pysyä siitä erillään. Televisioon kelpaa vain tietyn laatuiset elokuvat, ja hän haluaa itse nähdä ja valita ne. Hän kokee kontaktoinnit festivaalilla kaupitteluksi.

*”Jos he [elokuvantekijät] ovat hyvin – sanotaan hyvin kaukaisista maista, joissa heihin on vaikeata saada yhteyttä faksilla tai sähköpostilla – ottaisin luultavasti heihin yhteyttä festivaalilla. Mutta jos he ovat muista maista kuten Saksasta, Englannista, Ranskasta... En tekisi sitä festivaalilla. Koska en ole se joka neuvottelee hinnan. (...) No joskus, sanotaan että luultavasti olen ollut yhteydessä levittäjiin, ja kun tapaa heidät festivaaleilla, on aina mukava nähdä miltä he näyttävät ja seuraavalla kerralla tiedät ketä he ovat ja sillä tavalla. (...) Kyllä, se olisi enimmäkseen ammatillista keskustelua, kyllä. (...) Elokuvien laadusta ja sen kaltaisista asioista. (...) Ei. Ei seurustelua. Se on puhtaasti ammatillista keskustelua. (...) On luultavasti eri asia olla ostaja, kun he ovat niin kiinnostuneita myymään kaikki elokuvansa sinulle. Tuppaa olemaan vähän varautunut, ilmeisesti. Ei tahdo sekoittua joukkoon liikaa, ettei päädy saamaan kasaa huonolaatuisia elokuvia.”*

### **"Bilettäjä"**

Bilettäjäille festivaali tarkoittaa jättikokoisia hyviä pirskeitä. Hän on hyvä organisäätori, joka osaa pitää monet langat yhtä aikaa käsissään. Elokuvat antavat hyvän aiheen koontumiselle, vapaamuotoiselle seurustelulle ja hauskanpidolle. Bilettäjäille tärkeätä on, että hänen järjestämässään tapahtumissa käy ihmisiä. Hän myöntää suoraan, että elokuvilla ei ole itselle niin merkitystä, mutta niiden ympärille saa järjestettyä hyvät juhlat. Vapaamuotoisuus ja epävirallisuus ovat tärkeitä festivaalibileiden ominaisuuksia.

Festivaalijärjestäjälle festivaalin vapaamuotoinen ohjelma ja yhteistyö olivat tärkeitä, eikä hän osallistunut virallisiin keskusteluihin. Muutenkin hän suhtautuu festivaalin viralliseen oheisohjelmistoon, eli näyttelyihin, keskusteluihin ja evaluaatioihin hyvin ammattillisesti ja katsoo kuinka paljon ne houkuttelevat kävijöitä ja osallistujia. Hän myöntää suoraan olevansa enemmän organisoija kuin "elokuvafriikki". Organisointi on hänelle massiivisten koko kaupungin ja koko elokuva-alan bileiden järjestämistä. Yhteisen festivaalihengen luominen ja aikaan saaminen on olennaisen tärkeää, ja sen luomiseksi järjestetään paljon yhteistä epävirallista ohjelmaa festivaalinäytösten lisäksi. Myös näkyminen mediassa saa paljon painoarvoa. Festivaalijärjestäjä kokee ylpeyttä järjestämistään bileistä ja pitää niitä maailman parhaina. Hän on omistautunut lyhytelokuvafestivaaleille, eikä ole käynyt pitkän elokuvan festivaaleilla lainkaan.

*"Kaikki vapaamuotoinen yhdessä olo on aina, sitä tulee harrastettua aika, mutta keskusteluja ja tällaisia mä en harrasta oikeestaan ollenkaan, siis mitään virallisia. Mä uskon tähän tällaseen vapaamuotoiseen yhteistyöhön. (...) No, näyttelyt on tietysti yleisölle hirveen mielenkiintoisia, keskustelut varmasti tekijöille ja ammattilaisille tärkeitä. Kaikki evaluaatiot ja nää. Mua festivaalijärjestäjänä ei kiinnosta muutaku sillain, että käykö niissä ketään. Mä oon enemmän tällanen organisoija kuin mikään elokuvafriikki. (...) Bileet. Mä oon ainakin järjestämässä bileitä. Tämän pitää olla koko kaupungin ja koko elokuva-alan bileet. Enkä mä tarkota mitään juopottelua baarissa vaan niinku sellaset bileet, se festivaalihenki pitää löytyä sitten yhdessä. Ja siihen kuuluu avajaiskahvit ja siihen kuuluu kilpailunäytökset ja siihen kuuluu saunailat ja semmonen hulina mitä tässä kolmiossa sitten tapahtuu ja Laternassa ja muualla. Että me näytään lehdissä ja televisiossa ja... semmoseen pitää mun mielestä*

*pyrkiä. (...) Ja parastahan tässä on tietenkin se, että tää on maailman paras festivaali. Lyhytelokuvafestivaali, pitkillä en ole käynyt.”*

Aineiston perusteella voi todeta, että elokuvafriikki, humanisti ja bilettäjä kokevat vahvana ammattiyhteisön yhteisöllisyyden, vaikka motivaatio omaan työhön vaihtelee. Sen sijaan elokuvamarkettiasiakas kokee itsensä selkeästi erilaiseksi ja festivaalin yhteisöön kuulumattomaksi. Festivaalin yhteisöllisyys vaikuttaakin syntyvän yhteisestä uskosta lyhytelokuvaan taideteoksena ja lyhytelokuvan tuottamaan ei-materialistiseen yhteiseen hyvään.

**Yhteenveto.** Lyhytelokuva-alan ammattiyhteisö on kansainvälinen ja se muodostuu toisistaan riippuvaisista yhteisöistä, organisaatioihin ja yksilötoimijoista. Festivaalit tarjoavat alan ammattilaisille tilaisuuden nähdä lyhytelokuvia ja tavata muita alan toimijoita, tutustua omiin yhteistyökumppaneihin ja keskustella lyhytelokuvasta ja työskentelystä alalla. Kokoontuminen ja aktiivinen viestintä saa aikaan prosesseja, joissa elokuva julkistetaan, pyhitetään, kaupallistetaan, sitä tehdään tunnetuksi ja se institutionalisoidaan osaksi taiteen kenttää. Toimijat sukuloivat eri prosessien sisällä ja välillä ja omaavat erilaisia rooleja niissä. Prosessit toimivat samalla lyhytelokuvan ammattiyhteisöä ylläpitävänä ja tuottavana kehänä

Verkostoitumisesta noussut yhteisöllistyminen ja siihen liittyvät yhteisen ymmärryksen ja samuuden tunteet festivaalilla todentavat Durkheimin teoriaa ammattiin perustuvasta yhteisöllisyydestä. Festivaalille kokoontuvaa ammattiyhteisöä luokittelevana tekijänä toimii kuitenkin suhtautuminen elokuvaan taideteoksena tai kaupallisena tuotteena, ja yhteisöllisyys festivaalilla syntyy niiden välille, jotka painottavat lyhytelokuvaa taideteoksena. Yksilöinä haastateltavani olivat jaettavissa elokuvafriikiksi, humanistiksi, bilettäjäksi ja elokuvamarkettiasiakkaaksi, joista kolmen ensimmäisen sijoitan festivaaliyhteisön jäseneksi sen perusteella, että he kaikki painottavat lyhytelokuvaa taideteoksena sekä sosiaalista toimintaa festivaalilla. Sen sijaan elokuvamarkettiasiakas on festivaalilla työnsä puolesta “elokuvaostoksilla” ja kokee sosiaalisuuden vain haitaksi.

Lyhytelokuva ja festivaaliympäristö asettavat lyhytelokuvan ammattilaiset tiettyyn kontekstiin. Lyhytelokuvafestivaalille kokoontuvia toimijoita yhdistää tietyt käyttäytymissäännöt ja myös puhe muotoutuu erityiseksi elokuvapuheeksi. Festivaalin toimijat, festivaalilla ilmenevät ja syntyvät prosessit, sekä toimijoiden kokema yhteinen ymmärrys elokuvan kahtiajakoisesta luonteesta pyhänä taideteoksena ja kaupallisena tuotteena tuottavat

ja ylläpitävät erityistä yhteistä ymmärrystä toimintakokonaisuutta – kokonaisuutena kutsun tätä lyhytelokuvamaailmaksi.

## 4. LYHYTELOKUVAFESTIVAALI MODERNIN TOTEMISMIN ILMENTÄJÄNÄ

*Tässä luvussa johdatan ajatukseen, että sosiaaliseen työnjakoon liittyvä solidaarisuus voi toimia ja toimii myös uskonnollisina tuntemuksina. Käyn läpi Durkheimin periaatteet totemismista sosiaalisena organisaationa ja luokittelujärjestelmänä. Esittelen Antero Kiiänmaan työyhteisötutkimuksen, jossa esitetään teesi modernista totemismista ja kehitän modernin totemismin ideaa Durkheimin teorioiden ja oman tutkimukseni pohjalta. Esitän yhteisössä esiintyvät positiiviset ja negatiiviset solidaarisuudet modernin totemismin ilmentyminä ja asetan lyhytelokuvan ammattiyhteisön totemismin sosiaalisen organisaation malliin.*

### 4.1. Durkheim: Totemismi sosiaalisena organisaationa ja luokittelujärjestelmänä

Durkheim näkee totemismin sosiaalisena organisaationa ja uskonnon alkeismuotona. Totemismin tutkimus alkoi 1700-luvulla ja ensin alkuun sitä pidettiin yksinomaan amerikkalaisena ilmiönä, ennen kuin täysin samanlaisten tapojen todettiin esiintyvän Australiassa. Tästä lähtien totemismi alettiin tajuta yleismaailmallisena ilmiönä, jonka edellytyksenä oli kuitenkin määrätty sosiaalinen organisaatio ja sosiaalisen ryhmän jakaantuminen klaaneihin.<sup>180</sup>

Durkheimin mielestä **toteemi ja toteeminen periaate edustaa ja symboloi klaania, sen sisällä esiintyviä periaatteita, arvoja ja moraalialia**. Toteemi on yhteisön lippu, ”merkki, jonka perusteella klaani erottaa itsensä toisesta klaanista, sen luonteen näkyvä ominaisuus, joka liittyy kaikkeen, mikä minkä nimisenä tahansa on osa klaania, ihmisiin, karjaan tai esineisiin”<sup>181</sup>. Jokaisella klaanilla on oma toteeminsa, ja saman heimon eri klaaneilla on siis omansa. Mahdollista ja yleistä on myös, että samaa toteemia tunnustavan

---

<sup>180</sup> Durkheim 1980, 101

<sup>181</sup> sama, 192

klaanin jäsenet oleilevat eri paikoissa, mutta tämä ei silti aiheuta heikompaa yhteenkuuluvuuden tunnetta.<sup>182</sup>

**Klaaneissa tapahtuu jatkuvasti jakautumista pienempiin osaklaaneihin erilais-  
ten mieltymysten johdosta**, ja nämä pienemmät ja rajallisemmat yhtymät pyrkivät elämään melko riippumatonta elämää. Erottuakseen ja itsenäistyäkseen ryhmä tarvitsee oman alatoteemin. Joskus tapahtuu, että osaklaani itsenäistyy kokonaan ja siitä tulee autonominen ryhmä ja riippumaton klaani; tällöin alatoteemista tulee päätoteemi. Johonkin klaaniin luokitellut esineet toimivat ytiminä, joiden ympärille uudet toteemisen kultit voivat muodostua. **Eri toteemikultit eivät kuitenkaan muodostu toisistaan tietämättä ja itseriit-  
toisina, vaan ”päinvastoin ne edellyttävät toisiaan; ne ovat saman kokonaisuuden  
osia, yhden ja saman uskonnon aineksia”** ja ” koko toteemisen organisaation täytyy ilmeisesti olla tuloksena jonkinlaisesta heimon kaikkia jäseniä käsittävästä yhteisymmärryksestä”.<sup>183</sup> Toteemi ei itsessään ole palvonnan kohde, vaan totemismin yhteisen uskon vertauskuva<sup>184</sup>. Durkheimin mukaan kollektiiviset, uskonnolliset tunteet ovat inhimillisiä ja moraalisia voimia ja voivat tajuta itsensä vain kiinnittymällä ulkoisiin objekteihin.<sup>185</sup>

**Durkheim näkee totemismin ensimmäisenä käsityksenä luokittelusta ja samankaltaisuudesta**, ja luokitusten alkuperä on sängen todennäköisesti heimon jakautumisessa kahdeksi fratriaksi, mikä tapahtui ensiksi. Järjestäytymällä ihmiset samalla järjestävät ja luokittelevat esineitä antamalla niille paikan omissa ryhmissään. Edelleen Durkheim väittää, että näiden ensimmäisten loogisten järjestelmien yhtenäisyys on yhteisön yhtenäisyyttä, ja että ihmismielten peruskäsitykset, ajattelun olennaiset kategoriat, saattavat olla näiden sosiaalisten tekijöiden tuotetta. **Kaksi fratria toimivat pelkistettyinä luokkina ja antiteeseinä toisilleen; niitä käytetään ensisijaisesti keinona erottaa toisistaan asiat, joiden välillä vallitsee selvä vastakohtaisuus.** Australialaisissa fratrioissa esimerkiksi musta kakadu kuului toiseen fratriaan ja valkoinen toiseen. Aurinko kuului toiseen fratriaan kuin kuu ja tähdet. Toinen fratrioista voi olla sotaisia, kun taas toinen oli rauhallinen. Fratrioissa esiintyvä vastakkainasettelu pistää ne kilpailemaan keskenään ja jopa vihamielisiksi toisilleen. Tämä saattaa laajentua henkilöihin ja voi johtaa sosiaaliseen konfliktiin.<sup>186</sup> Toisaalta **samaan fratriaan kuuluvat klaanit ovat sidoksissa toisiinsa ja kaikki klaanin**

---

<sup>182</sup> Durkheim 1980, 112

<sup>183</sup> sama, 148–150

<sup>184</sup> sama, 139

<sup>185</sup> sama, 371

<sup>186</sup> sama, 142–143

**jäsenet kuuluvat myös isompaan fratriaan. Jokaista yksilöä sitoo ”mystinen sympatian side” toisiin samaan joukkoon kuuluviin yksilöihin ja näiden välillä vallitsee tietty hengenheimolaisuus ja erikoinen yksi- ja myötämielisyys.**<sup>187</sup>

Klaanin ja yksilön kohdalla on kyse samasta uskomuksesta, että esineiden ja ihmisten välillä on vitaalisia yhteyksiä ja että näiden esineiden hallussa on erityisiä voimia, joita näiden ihmisliittolaiset saattavat myös käyttää hyväkseen. Näin voidaan tehdä jako yksilötoteemiin ja yhteisötoteemiin välillä, joista **yhteisötoteemi** on osa jokaisen yksilön sosiaalista statusta; ja **henkilökohtainen toteemi** on tietoisien toiminnan tulosta, minkä johdosta toteemi hankitaan tai annetaan.<sup>188</sup> Yhteisötoteemi saadaan syntymän yhteydessä, mutta yksilötoteemi hankitaan elämän aikana ja se edellyttää määrättyjen riittien suorittamista ja olosuhteiden muutosta<sup>189</sup>. Yksilötoteemisen esiintyminen edellyttää kuitenkin aina ensin yhteisötoteemisen olemassa olon ja kulttuurin tietyn kehitystason. Jos yksilötoteemisi puuttuu tutkittavan kansan keskuudesta, ei se johdu siitä, että yhteisötoteemisi olisi syönyt sen sisäänsä, vaan että sen esiintymiselle välttämättömät ehdot eivät ole vielä täysin toteutuneet.<sup>190</sup>

Durkheimin mukaan **yhteisöä ylläpitävät ja vahvistavat kultit**, ryhmä säännöllisesti toistettuja toimituksia. ”Kultti ei ole pelkkä merkkijärjestelmä, jolla usko ilmaistaan ulospäin; se on kokoelma keinoja, joilla se luodaan ja joilla sitä jatkuvasti uudistetaan. Koostuupa kultti materiaalisista toimituksista taikka mentaalista operaatioista, juuri tähän perustuu sen vaikuttavuus.”<sup>191</sup> Kultti koostuu negatiivisista ja positiivisista kulteista. Kun negatiivisen kultin avulla tehdään eroa toiseen, niin positiivisen kultin avulla uskomusta ja yhteisöä vahvistetaan. Positiiviseen kulttiin kuuluu uhrin instituutio, jäljittelyriitit ja kausalliset periaatteet, esikuva- tai muistoriitit sekä sopeutusriitit ja pyhää koskevan ajatuksen kaksiselitteisyys.<sup>192</sup> Negatiiviset kultit julistavat ”tietty seikat yhteensopimattomiksi ja määräävät näin yhteensopimattomiksi julistettujen seikkojen erottamisen toisistaan.”<sup>193</sup>

Durkheimin mukaan kilpailut ja taiteen pääajit näyttävät syntyneen uskonnosta ja ne säilyttivät pitkän aikaa uskonnollisen luonteen. Niihin liittyy selkeitä kultinomaisia piirteitä. ”Kultti, vaikka se ensisijaisesti suuntautui muihin tarkoituksiin, on samalla ollut

---

<sup>187</sup> Durkheim 1980, 144–146

<sup>188</sup> sama, 154–156

<sup>189</sup> sama, 168

<sup>190</sup> sama, 170

<sup>191</sup> Sama, 369

<sup>192</sup> sama, 303

<sup>193</sup> sama, 270



eräänlaista ihmisten viihdyttämistä”<sup>194</sup>. Riitti ei kuitenkaan ole riitti, jos se vain huvittaa. Kultti vaikuttaa mieleen ja herättää todellisuuden luonteesta voimakkaita mielikuvia, jotka ”ovat yhtä välttämättömiä moraalisen elämän kunnolliselle toiminnalle kuin ruoka fyysisen elämämme ylläpitämiseksi, sillä niiden välityksellä ryhmä vahvistaa ja ylläpitää itseään”<sup>195</sup>. Riittien avulla ihmiset tulevat tietoisiksi yhteisistä intresseistä, traditioista ja moraalisesta ykseydestä. ”Vahvistaminen ei tapahdu vain omissa ajatuksissa vaan myös materiaalisin teoin. Nämä teot muodostavat kultin.”<sup>196</sup>

Durkheim ehti huomioimaan länsimaisen yhteiskunnan maallistumisen ja uskonnon merkityksen vähenemisen. Hän totesi, että uskonnollinen kultti ei enää ollut yhteiskuntaa ylläpitävä tekijä talouden, politiikan, tieteen ja taiteen irtauduttua uskonnosta. Myös vereen perustuvat sukulaisuussiteet ja syntymäpaikkaan liittyvät lokaaliset siteet olivat heikentyneet sitä myötä, kun ihmiset olivat matkustaneet hyvinkin globaalisti opiskelun ja työpäivän perässä. Yhteisöllisyys oli siirtynyt paljolti yksilöllisten intressien ja ammatin pohjalta syntyväksi, kun samanhenkiset ihmiset kerääntyvät yhteen. Samalla syntyi yhteinen käsitys oikeasta ja väärästä, moraalista yleensä.<sup>197</sup> Edelleen Durkheim näki ainoana uskontojen yhteisenä ominaisuutena sen, että tietty määrä yhdessä eläviä ihmisiä jakaa yhteisiä uskomuksia ja tunteita, joiden voimakkuus on melko suuri. Tämä yhteinen vakaumus saa uskonnollisen luonteen, koska kollektiivinen tuntemus sinällään saa aikaan samanlaista harrasta kunnioitusta kuin varsinainen jumalallinen uskomus.<sup>198</sup>

Durkheim viittaa sosiaalisen työnjaon teoriassaan selkeästi ammattiyhteisöön kohdistuviin uskonnomaisiin uskomuksiin ja tunteisiin, mutta ei kuitenkaan mene tämän pidemmälle. Durkheimin mukaan yhteiskunta pyhittää ideoita ja kun jokin uskomus on täysin yhteinen ihmisille, sitä ei saa kieltää tai asettaa kyseenalaiseksi. ”Kritiikin kieltäminen on kielto siinä kuin muutkin ja osoittaa jonkin pyhän läsnäolon. Myös nykyään, suomme pa toisillemme miten suuren vapauden tahansa, ihminen, joka täysin kieltäisi edistyksen tai tekisi nyky-yhteiskuntain mukaisesta inhimillisestä ihanteesta naurunalaisen, saisi aikaan pyhäinhäväistyksen kaltaisen.”<sup>199</sup> Festivaalilla tätä voi soveltaa yleiseen ymmärrykseen elokuvan kahtiajaosta. Väite, että lyhytelokuva ei olisi taidetta, olisi pyhäinhä-

---

<sup>194</sup> Durkheim 1980, 337

<sup>195</sup> sama, 338–339

<sup>196</sup> sama, 342

<sup>197</sup> Durkheim 1990

<sup>198</sup> Durkheim 1980, 162

<sup>199</sup> sama, 198–199

väistys. Festivaaliyhteisössä ilmenevä uskomus lyhytelokuvaan pyhänä taideteoksena esiintyy aineistossani hyvin voimakkaana uskomuksena ja lyhytelokuvan ammattiyhteisö nimenomaan haluaa erottautua kaupallisesta elokuvasta. Kuitenkin lyhytelokuva on festivaalilla esillä myös kaupallisena ja teollisena tuotteena ja sellaiseksi myös tunnustetaan. Lyhytelokuvan ammattiyhteisö tiedostaa tämän arvoasetelman ja se aiheuttaa eroavaisuuksia yksilöllisissä lyhytelokuvaan ja lyhytelokuvayhteisöön kohdistuvissa solidaarisuuden ja moraalien tunteissa.

Tämä on asetelma, jonka selittämisessä ja purkamisessa totemismin sosiaalinen organisaatio ja luokittelumalli toimivat uskomattoman hyvin. Avaan kuitenkin ideaa ensin esittelemällä toisen, hyvin erilaisen työyhteisöä ja modernia totemismia käsittelevän tutkimuksen.

## 4.2. Kiiänmaa: Moderni totemismi

Moderni totemismi käsitteenä on lähtöisin Antero Kiiänmaalta<sup>200</sup>, joka totesi tutkimansa huipputeknologian yrityksen tutkimus- ja kehitysosaston (nimetty Centeriksi) työyhteisön tunnustavan **modernia länsimaista kapitalismia toteemiuskona**. Hän nimesi työyhteisön ”Kultakaulustyöntekijöiden klaaniksi”. Kiiänmaa sitoo klaanin hengen edustamaan Durkheimin orgaanista solidaarisuutta. Toteemi on tärkeä klaanin hyvinvoinnille ja niinpä siitä täytyy huolehtia. Jos firma kaatuu, niin oma ammatti-identiteetti on myös vaarassa.<sup>201</sup> Samalla hän kuitenkin korostaa, että Kultakaulusklaanin palvelun kohteena ei ole Center, vaan ”toteeminen vertauskuva, joka edustaa länsimaisia ihmisiä. (...) Yritys tarjoaa todellisen ympäristön, jossa voi välittömästi harjoittaa taloudellista toimintaa koko länsimaisen yhteiskunnan mittakaavassa. Se ei siten ole mikroa makrossa, vaan makroa mikrossa. Yritys tarjoaa tätä toteemia vastaavan yhteisyysmuodon.”<sup>202</sup>

Center, ei näyttäytynyt sellaisena veljeskuntana, jollaista kuvataan ns. epävirallisen organisaation opeissa. Sen sijaan yhteisöllistymisen, työyhteisön, vapaan verkoston ja veljeyden ideoiden tuli sopeutua rationaalisen yrityshallinnon järjestyksiin. Tällä Kiiänmaa viittaa projektihallinnon ja -johtamisen periaatteisiin tieteessä, jonka **tavoitteena on kitkeä tutkijoiden persoonallinen ja arvorationaalinen (tieteen perinteiset arvot) suhde työhön**. Näiden periaatteiden mukaan tutkijoiden tulee tehdä yksityiskohtaiset suunnitelmat,

<sup>200</sup> aikaisemmin mainittu tutkimusjulkaisu 'Moderni totemismi' 1996

<sup>201</sup> Kiiänmaa 1996, 320

<sup>202</sup> sama, 321–322

aikataulut ja tarkat laskelmat rahan käytöstä. Työtä kontrolloivat projektijohtajat ja näitä puolestaan kontrolloi projektin johtoryhmä. Tätä kutsutaan rationaaliseksi tieteksi.<sup>203</sup> Samastamalla yrityksen business-henkiseen ajatteluun, työntekijät sitoutuvat yritykseen ja sen liiketaloudelliseen tavoitteeseen.<sup>204</sup>

**Kiianmaa toteaa yritystä kohtaan tunnetun lojaliteetin vastavoimien olevan humanismin puolella.** ”Muutama taloudellisesti irrationaalinen tutkija, joka lukee kaunokirjallisuutta tms., on vielä tutkimusyksikön kestettävissä, mutta joukkomitassa ei. Sillä tämä saattaisi heikentää yleistä yrityslojalisuutta tavalla, jonka seurauksista tiedämme vain, että tyytymättömyyttä ja riitoja tulee. Teknisten korkeakoulujen antama koulutus näyttää ainakin olevan sellainen voima, joka pitää humanistisen eetoksen kurissa, vaikka se vielä työntääkin päätään pinnalle myös Centerissä. Teknillisten korkeakoulujen koulutusohjelmat lienevät Suomessa eräässä mielessä juuri oikeantyyppisiä, koska niihin ei sisälly humanistista tai yhteiskunnallista oppimateriaalia, mikä saattaisi johdattaa sellaisten yhteysien pohdintaan, joilla ei ole mitään tekemistä yrityksen **voittoon pyrkivän teknis-rationaalisen toiminnan** kanssa.”<sup>205</sup>

Kiianmaa totesi eri palojen Centerissä menevän oudon hyvin yhteen kaiken sen kanssa, mitä oli kirjoitettu uskontoelämästä. ”Kysymys näytti olevan kultista, jossa yritys – tässä Center – näyttäytyy vain esineenä ja välineenä jollekin laajemmalle yhteiselämän muodolle. Selvää jumalaa tässä kultissa ei kuitenkaan näyttänyt olevan, ei ainakaan mitään persoonallista jumalahahmoa. Viime kädessä solidaarisuus ei siten näyttänyt olevan vain Centeriin, vaan koko yhteiskuntaan, jos tämä henki on siellä kollektiivinen kapitalismin henki. Solidaarisuus ja yhteys henkeen vain toteutuu tässä mikrotasolla, koska ihmiset siellä elävät osana laajempaa yhteiskuntaa. Moni seikka viittaa siihen, että kyseessä olisi eräänlainen klaani, jossa kaikki ovat samastuneet yhteen ja samaan esineeseen, ja että tämä esine on heillä kaikilla yhteisenä Minäideaalina.”<sup>206</sup> Kiianmaan oli ensin vaikea yhdistää totemismia joukkoon rationalismin edustajia, mutta hyväksyi sen sitten Weberin mallinnuksena, jonka mukaan ”totemismien edellytys on toiminnan jonkinasteinen asiallistuneisuus, ja siten totemiklaani on jossain määrin aina tarkoiteyhteenliittymä. (...) Totemismi syntyy

---

<sup>203</sup> Kiianmaa 1996, 212

<sup>204</sup> sama, 153

<sup>205</sup> sama, 217

<sup>206</sup> Kiianmaa 1996, 311

siellä, missä yksilö on niin sulautunut kollektiiviseen tajuntaan, että persoonallista jumalaa ei tavallaan voikaan olla, koska kollektiivinen persoonallisuus on vallitseva.”<sup>207</sup>

Kiianmaa erittelee myös Weberin kapitalismin ja modernin kapitalismin käsitettä. Weberillä kapitalismi oli oikeastaan jatkumo protestanttisen etiikan synnyttämästä työn arvostamisesta ja askeettisesta kilvoittelusta. Talouden ja politiikan ero uskonnosta havainnollistuu kuitenkin siinä, että kun kirkko kehottaa luopumaan maallisesta omaisuudesta, niin yritys sallii työntekijöiden pitää sen, minkä ovat vaivoin hankkineet, ja suorastaan kehottaa heitä hankkimaan lisää omaisuutta. Klassinen byrokraattinen hallinto ja herruusajattelu ovat tuoneet ajatteluun oman piirteensä. ”Byrokralialta se on saanut virka-asemiin liittyvän lojaalisuuden ja legitiimit toimintakäytännöt; ja ennen kaikkea työnjaon mallinsa, jonka keskeinen piirre on sopimuksellinen palkkatyö hierarkkisessa työn organisaatiossa. Kapitalismin hengen vaikutus näkyy erityisesti suuryritysten keskeisenä asemana tässä kultissa. Toiminta menestyvän tietotekniikkayrityksen työkaluna on enemmän kuin työtä. (...) Nämä yhdistyvät pelastusprofetiaksi sääty-yhteiskunnassa, jossa ajatellaan, että ahkeruus työssä, ansaitseminen ja säätykerrosten kiipeäminen tuovat kärsimyksen tien kulkijoille vapautuksen, jota kutsutaan yksilöllisyydeksi.”<sup>208</sup>

Kiianmaan mukaan veljeysetiikan idea universalistisena ajatuksena rakkaudesta kaikkien ihmisten ja klaanien kesken ei toimi kapitalismi-uskoisessa yhteisössä. Hänen mukaansa veljeyden aate modernissa totemismissa perustuukin sellaisen hengen palvontaan, joka liittyy sekä kuhunkin säätyyn että koko klaanin intresseihin markkinoilla tai joskus kokonaisen heimon rationaalisiin intresseihin. ”Työnjaolliset säätyluokat näyttävät olevan kuin portaita, joita pitkin noustaan lähemmäs klaanin nimikkoesineitä, joka yhdistää klaania, mutta johon ainoastaan ylimmillä päälliköillä ja muilla karismaattisilla henkilöillä on välittömämpi kosketus. Noviisit, tulokkaat ovat vielä profaaneja ennen kuin he saavat initiaatioseremonian kautta pyhän itseensä. Sitten heistä tulee vakinaisia, tavallisia. Työsopimus, vakinaistaminen yritykseen ja koko yhteiskuntaan, on tämän seremonian nykyaikainen muoto, vaikka se jää monilta itseltään ehkä huomaamatta. Ne, jotka eivät ole vielä klaanin jäseniä eivät ole edes alimmalla portaalla (kuten Centerin harjoittelijat). Siksi he eivät voi vielä palvoa klaanin toteemia, jonka palvonta näyttäytyy tietentyypisenä henkenä, lojaalisuutena ja velvollisuudentunteina. Profaaniksi ihminen muuttuu uudelleen, mikä-

---

<sup>207</sup> sama, 312

<sup>208</sup> sama, 318, 323–324

li rikkoo klaanin tabuja tai paljastaa yliluonnollisten olentojen salaisuuksia. Käytännössä hän saa potkut.”<sup>209</sup>

Kuten edellä tuli ilmi, **Kiianmaa löysi tutkimuksessaan kapitalismin hengen vastakohtana myös humanismin hengen**. Ikävä kyllä hän ei kuitenkaan käsittele tätä vastakainasettelua sen kummemmin, esittää sen vain toteamuksena. Durkheimilla kultti ja riitit olivat oleellinen osa uskontoelämän tutkimuksessa, niillä heimot uusivat ja ylläpitivät uskomuksiaan ja tätä kautta yhteisöään. Nyt Kiianmaa jättää hyvin pienelle käsittelylle, millä kulteilla kapitalismi-uskoa edustava klaani pitää humanismia erillään ja miten perustelee sen pahuuden. Huomiota kiinnittää myös sanan "pelastus" käyttö. Työnteko kilpaillen ja voittoa tavoitellen vie taivaaseen... Taivaan vastakohta on helvetti ja Kiianmaan totemismi-ajatusta seuraten humanistinen veljeysideologia edustaa sitä. Kova kapitalismi ja pehmeä humanismi esiintyvät toistensa "toisina".

### 4.3. Moderni totemismi lyhytelokuvafestivaalilla

#### *Taiteilijamyytti ja kapitalistimyytti toistensa antiteeseinä*

Kiianmaa yleisti edellytyksiä, mitä vaaditaan, jotta länsimainen kapitalismi voi esiintyä modernina totemismina. Hänen mukaansa toteeminen kapitalismikultti vaatii syntyäkseen toiveen omistamisesta, klaanin jäsenten homogeenisuuden, kaikille selvän, mutta samalla "näkyttömän" säätyhierarkian ja työtoiminnan abstraktin sisällön.<sup>210</sup> Lyhytelokuva festivaalilla edustaa selvästi tiettyjä ihanteita, jotka liittyvät toisaalta elokuvan pyhyyteen taide- ja taiteilijakäsityksen kautta ja toisaalta sen kaupallisiin ja teollisiin ominaisuuksiin. Suhteutettuna Kiianmaan tutkimukseen kyse näyttäisi olevan humanismista ja kapitalismista vastakkaisina uskomuksina, jotka kilvoittelevat keskenään lyhytelokuvan ammattilaisten keskuudessa.

Moderni länsimainen kapitalismi vaikuttaa edustavan kaikkea sitä, mistä taiteilijamyytissä erottaudutaan. Siitä osoituksena rakennan kapitalismin rinnalle määrittelyn modernista humanismista soveltaen tähän mennessä esittelemiäni taiteilijamyytin uskomuksia Kiianmaan näkemykseen humanistisesta hengestä.

---

<sup>209</sup> Kiianmaa 1996, 318–320

<sup>210</sup> Kiianmaa 1996, 326

<b>Länsimainen kapitalismi totemismina</b> (Kiinanmaa <sup>211</sup> )	<b>Länsimaisen humanismi totemismina</b>
<i>epäpersoonallisuus – asiat:</i> arvo mitataan rahassa ja auktoriteetti perustuu huippuammattilaisuuteen. ”Kaikki liittyy ansaitsemiseen tai ainakin hyötyyn. Modernissa totemismissä klaanin toiminta on korostetusti taloudellisesti orientoitunutta.”	<i>persoonallisuus – luovuus:</i> arvo mitataan yhteisön ja yleisön kiitoksina omintakeisesta ja uraa uurtavasta yhteisön hyväksi tehdystä työstä. Auktoriteetti perustuu yhteisön antamaan asemaan. Humanismiuskoinen totemismi on orientoitunut ei-materialistisuuteen ja yhteisen hyvän ja esteettisten, eettisten ja tiedollisten elämysten tuottamiseen.
<i>jaokkeinen ja samalla homogeeninen yhteiskunta:</i> työyhteisöillä on oma sisäinen moraalit ja huolimatta sisäisesti koetusta samuuden tunteesta, jäsenet kokevat olevansa osa myös isompaa klaania, jolla on yhteinen toteemi. Abstrakti omistamisen tunne ja bonukset sitouttavat.	<i>jaokkeinen ja samalla homogeeninen yhteiskunta:</i> työyhteisöillä on oma sisäinen moraalit ja huolimatta sisäisesti koetusta samuuden tunteesta, jäsenet kokevat olevansa osa myös isompaa klaania, jolla on yhteinen toteemi. Imaginaarinen omistamisen tunne ja osallistuminen yhteisen hyvän edistämiseen luovat yhteisöllisyyden tunnetta ja sitouttavat.
<i>Rationaalisuus:</i> sosiaalisen toiminnan tulee olla tarpeeksi päämäärärationaalista. Tämä toteutuu koulutuksen, työorganisaation, työympäristön ja työn luokittelun avulla.	<i>Esteettisyys ja eettisyys:</i> Irrationaalisuus ja arvorationaalisuus on hyväksyttävää ja arvostettua sosiaalisessa toiminnassa. Toiminnan tulee olla irti ulkopuolisista (kaupallisista) vaateista ja perustua esteettisiin, eettisiin, ja altruistisiin kokemuksiin.

Kiinanmaan tutkimassa työyhteisössä totemismia ilmennettiin kilpailun, tehokkuuden ja tuloksellisuuden, taloudellisen voiton haun, materialismin ja saavutettuun asemaan perustuvan hierarkian ja kunnioituksen kautta. Solidaarisuus perustui yhteisiin tavoitteisiin työskennellä yrityksen hyväksi, jolloin kiitos menestyksestä ja tuloksista saatiin rahallisina bonuksina ja mahdollisina ylennyksinä.<sup>212</sup>

Festivaalille kokoontuvassa lyhytelokuvan ammattiyhteisössä totemismia ilmennetään yhteistyönä, tasa-arvoisuutena, epävirallisuutena ja pionerismina esteettisten ja eettisten elämysten tuottamiseksi. Arvostusta tuottaa luovat ja ainutkertaiset ideat ja niiden toteuttaminen yhteiseksi hyväksi. Elokuvan parissa tehtävää työtä rahoitetaan apurahoilla ja/tai toisella työllä ja se ei usein ole taloudellisesti tuottoisaa. Lyhytelokuvan asema uniikkina taideteoksena ja kaupallisena tuotteena synnyttää ammattilaisten keskuudessa kuitenkin

<sup>211</sup> ehdot länsimaiseen kapitalismiuskoon: Kiinanmaa 1996, 326–334

<sup>212</sup> Kiinanmaa 1996, 326

kin työhön liittyvien prosessien ja arvoasetelmien kautta selvää kahtiajakaisuutta, jonka voi esittää seuraavien väittämien avulla:

<b>Lyhytelokuva on kaupallinen ja teollinen tuote.</b>	<b>Lyhytelokuva on taideteos.</b>
Elokuva taipuu katsojan ehdoille katselutilanteessa ja sitä voi katsoa halutulla nopeudella tai vaikka pätkittäin.	Elokuvaa tulee kunnioittaa tekijänsä luomana kokonaisuutena ja katsoa valkokankaalta yhteisöllisenä kokemuksena.
Lyhytelokuvan tulee täyttää tietyt tekniset ja taloudelliset vaateet, jolloin se voi menestyä myös kaupallisesti.	Lyhytelokuva on luova ja uniikki teos. Sen tekemistä ei ole sidottu mihinkään eikä sille saa asettaa kaupallisia vaateita.
Työ elokuvien parissa perustuu taloudellisiin seikkoihin ja palkkiona on rahallinen menestys.	Työ lyhytelokuvien parissa perustuu intohimoon ja palkkiona ovat esteettiset ja yhteisölliset elämykset.
Toiminta on tehokasta ja päämäärätietoista yksilötyötä ja tehdyt kontaktit ovat pinnallisia ja ammatillista ja taloudellista hyötyä tavoittelevia.	Toiminnan perustana on yhteistyö ja avunanto. Verkostoituminen johtaa helposti ystäväyteen ja yhteisöllistymiseen. Elokuvan eteen tehdään henkilökohtaisia uhrauksia ajallisesti ja rahallisesti.

Kun vertailee näitä kahta taulukkoa modernista totemismista ja elokuvan kahtiajakaisuudesta, niistä huomaa selviä yhtäläisyyksiä. Pohjaten Durkheimin totemismiteoriaan ja Kiinanmaan tutkimukseen totean lyhytelokuvan ammattiyhteisössä ilmenevän modernia totemismia, ja että festivaalilla lyhytelokuva esiintyy toteemina, joka ilmentää lyhytelokuvan ammattiyhteisön arvoja, moraalia ja uskomuksia. Laajennan kuitenkin modernin totemismin käsitteen kaksijakoiseksi ja asetan länsimaisen kapitalismin rinnalle länsimaisen humanismin toistensa vastavoimina. Mikrotasolla ammattiyhteisön jäsenet toteuttavat uskomuksiaan painottamalla lyhytelokuvan merkitystä joko kaupallisena tuotteena tai taideteoksena ja asettavat itsensä tiettyyn asemaan tällä valinnallaan.

Sekä Hampurin että Tampereen festivaalit pyrkivät kunnioittamaan elokuvan kaksijakoisuutta kutsumalla paikalle sekä taiteellisen elokuvan toimijoita että kaupallisen alan toimijoita. Toisaalta festivaalit tarjoavat toimijoille elokuvateatterin ja lyhytelokuvamarke-  
tin, joissa toteuttaa erilaisia uskomuksiaan. Festivaalille kokoontuvassa lyhytelokuva-alan yhteisössä asennoituminen elokuvaan taideteoksena vaikuttaa kuitenkin olevan selvästi vahvempana uskomuksena ja yhteisöllisyyden tuottajana, mistä on osoituksena negatiivi-

nen suhtautuminen kaupallisuuteen, byrokraatiaan ja teknokratiaan, ja elokuvaostajan kokemus tuntemus ulkopuolisuudesta yhteisössä oman kaupallisen roolinsa takia.

### ***Elokuvan historiallis-sosiaalinen organisaatio***

Durkheim esitti totemismin sosiaalisena organisaationa ja luokittelumallina. Olen nyt esittänyt, että asennoituminen elokuvaan taideteoksena tai kaupallisena tuotteena toimii luokittelevana ja jäsentävänä tekijänä lyhytelokuva-alan ammattiyhteisön jäsenten keskuudessa. On siis aika siirtyä tutkimaan, millainen lyhytelokuvan sosiaalinen organisaatio on ja miten se sai alkunsa. Näkemykseni on seuraava:

Elokuva tuotti moderniin kulttuuri- ja yhteiskuntakehitykseen uudenlaisen visuaalisen, samanaikaisen – tosiasiallisen ja näytännönomaisen aistimaailman sekä sitä vastaavan persoonallisuustyypin<sup>213</sup>. Uusi teknologinen ja kaupallinen innovaatio että uusi tapa tehdä taidetta keräsi ympärilleen oman klaanin, ihmisiä, jotka näkivät tulevaisuutensa elokuvan parissa ja uskoivat sen mahdollisuuksiin. Elokuva yhteisötoteemina sai historiallisen alkunsa.

Elokuvaa pidettiin sen varhaisaikoina eräänlaisena taiteiden synteessä, jonka ideaalina oli kokonaistaideteos. Ideaalia alkoi kuitenkin repiä elokuvaan kohdistuva viihteellisyysvaatimus ja teknis-taloudelliset voimat alkoivat kamppailla taiteellisten intentioiden kanssa.<sup>214</sup> Elokuvalle syntyi heti alusta alkaen sekä kaupallinen että esteettinen esityksperinne, mikä punoutui ”niin tieteen ja tekniikan, eri taiteiden kuin massahuvienvin yleiseen kehitykseen”<sup>215</sup>. Historiansa aikana elokuva on edelleen jakautunut alalajeiksi; heti alussa syntyi jako dokumenttiin ja fiktion<sup>216</sup>, myöhemmin alalajeja ovat muodostaneet mm. klassiset Hollywood-elokuvat, taide-elokuvat, lyhytelokuvat, mainokset jne. Tekniikan kehittyttyä ja uusien innovaatioiden ja elokuvantekijöiden määrän lisääntyttyä elokuvan ala- ja osalajeja on syntynyt yhä lisää. Eri mieltymykset ovat jakaneet ja jakavat elokuvayhteisöjä edelleen, ja esimerkiksi Hollywood- tai mainoselokuvien ohjaajien joukossa on joitakin, joiden katsotaan olevan myös taiteellisesti orientoituneita, vaikkakin oman ammattiyhteisönsä normien sisällä, ja edelleen lyhytelokuvan tekijöissä on ohjaajia, jotka lyhytelokuvan kautta pyrkivät kaupallisen elokuvan pariin. Valinnoillaan ja tietoisella toiminnallaan

---

<sup>213</sup> Malmberg 1983, 37

<sup>214</sup> Waarala 1.5.2006

<sup>215</sup> Bagh 1998, 17–18

<sup>216</sup> Lumièren vuosisata, 19; Jaakkola 2004



yksilöt liittyvät tiettyyn elokuvan osayhteisöön ja saavat aseman, joka kertoo yksilön arvoista, moraalista ja uskomuksista yhteisön sisällä. Elokuvan osa-alueet ovat tietoisia toisistaan ja riippuvaisia toisistaan – näkemys elokuvasta taideteoksena tai kaupallisena tuotteena toimii luokittelevana tekijänä. Kuitenkin erottautuminen toisesta mahdollistaa oman yhteisön olemassaolon.

Durkheimin mukaan **toteemina voi toimia myös joku myyttinen olento tai henkilö**, jolloin toteeminimi on saanut alkunsa jostakin tapahtumasta, joka on koettu klaanille tärkeänä ja symbolisena. Näin se on syrjäyttänyt alkuperäisen toteemin.<sup>217</sup> Tämän näkemys perusteella elokuvat ja elokuvien tekijät voivat toimia myyttisinä olentoina ja henkilöinä, jotka keräävät ympärilleen oman yhteisön erityisine uskomuksineen. Näin voi nähdä tapahtuneenkin ja elokuvan ensimmäisinä myyttisinä henkilöinä voidaan pitää *Lumièren veljeksiä*, jotka viitoittivat tien dokumentaarille elokuvalle ja *Georges Mélièsiä* fantasiaelokuvan luojana. Mélièsistä sanotaan, että hän oli elokuvan ensimmäinen luova taiteilija ja häntä pidetään kertomuselokuvan isänä.<sup>218</sup> Ranskalaista *Pathéta* puolestaan voi pitää kaupallisen elokuvatuotannon aloittajana<sup>219</sup>.

Durkheimin mukaan nykyäänkin näemme **yhteisön** alituisesti **luovan tavanomaisesta pyhää**. ”Kun se mielistyy johonkin ihmiseen ja on havaitsevinaan hänessä edistyksensä pääperiaatteet kuten myös siihen tarvittavat keinot, tämä ihminen kohotetaan muiden yläpuolelle ja eräällä tavalla jumalallistetaan. Yleinen mielipide varustaa hänet majesteettillisuudella, joka on täysin samanlainen kuin jumalille kuuluva.”<sup>220</sup> Tässä on selvä yhteys festivaalilla tapahtuvaan lyhytelokuvan pyhittämisprosessiin, jossa tietyt elokuvat ja tietyt ohjaajat nostetaan esimerkillisiksi yhteisön edustajiksi.

Durkheim näkee **idean ulkopuolisesta pyhästä voimasta olevan lähtöisin sielun ideasta**. Sielua on aina pidetty pyhänä, ja ruumista sen profaanina ilmenemismuotona. Sielu sisältää jumalallista substanssia ja edustaa ihmisessä pyhää.<sup>221</sup> Sielu ei ole kuitenkaan sama kuin henki, sillä sielu on sidottu omaan organismiinsa, kun taas henki voi halutessaan poistua ja vaeltaa vapaasti.<sup>222</sup> Jos sielu kuitenkin on kuulunut myyttiselle, voimakkaan mannan omanneelle henkilölle, siitä voi tulla henki. Durkheim näkee selkeän yhteyden tämän

---

<sup>217</sup> Durkheim 1980, 114

<sup>218</sup> Jaakkola 2004

<sup>219</sup> Malmberg 1983, af Ursin 1912/1995

<sup>220</sup> Durkheim 1980, 198

<sup>221</sup> sama, 239

<sup>222</sup> sama, 249

esi-isän hengen ja latinan sanan *genius* välillä. Henki edustaa henkilöä luonnehtivien taipumusten ja tendenssien kokonaisuutta ja antaa muista ihmisistä poikkeavan ulkonäön.<sup>223</sup> Mikä tässä teoriassa on mielenkiintoista oman tutkimukseni suhteen, on historiallinen käsitys taiteilijasta nerona ja taiteilijan hengen säilyvyydestä ja siirtyvyydestä taideteostensa kautta seuraaville sukupolville. Festivaalijärjestäjät järjestävät arvostettujen ohjaajien – sekä elävien että edesmenneiden – retrospektiivi-näytöksiä. Näillä teoilla ylläpidetään yhteisön arvoja ja uskomuksia.

Durkheim huomioi, että saman toteemiyhteisön jäsenet voivat oleilla eri paikoissa, ja silti kokea voimakasta yhteenkuuluvuuden tunnetta.<sup>224</sup> Globalisaation myötä lyhytelokuvan ammattiyhteisöstä on muodostunut hyvin kansainvälinen ja sen jäsenet voivat oleilla eri puolilla maailmaa. Silti on olemassa voimakas yhteisön tunne, kuten monet tähän mennessä antamani haastatteluesimerkit (ammattiyhteisön kokeminen perheenä<sup>225</sup>, festivaaliryhteisön olemassa olon tunteminen<sup>226</sup>, yksinäisyys lyhytelokuvan tekijänä ja hakeutuminen festivaaleille tapaamaan muita samanhenkisiä ihmisiä<sup>227</sup>) paljastavat.

Näkemykseni lyhytelokuvayhteisön ja klaani- ja luokittelujärjestelmän yhdistämisestä on hyvin yksinkertaistettu, ja sitä epäilemättä voi kritisoida juuri tästä syystä. Se mm. jättää käsittelemättä elokuvan viestintä- ja koulutuskanavana. Tämä on kuitenkin siinä mielessä perusteltua, että Tampereen ja Hampurin lyhytelokuvafestivaaleilla elokuva esitetään selkeästi taideteoksena yleisölle, ja kaupallisena tuotteenakin se on tarjolla vain suljetusti akkreditoituneille ammattilaisille, ei maksavalle yleisölle.

### *Festivaalin prosessit ja totemismin kehän idea*

Durkheimin mukaan riittien tarkoituksena oli turvata niiden kasvi- tai eläinlajien hedelmällisyys, jotka toimivat klaanin toteemina. **Kyse on kehästä**, joka sisältyy uhrin ideaan: ”pyhille olennoille annetaan vähän siitä, mitä niiltä saadaan ja saadaan kaikki se mikä niille annetaan. (...) Eräässä mielessä ne saavat elämänsä juuri ihmiseltä; silti toisaalta ihminen saa omansa niiltä; sillä niiden saavutettua kypsyytensä juuri niiltä ihminen saa voi-

---

<sup>223</sup> Durkheim 1980, 251

<sup>224</sup> sama, 112

<sup>225</sup> Festivaalijärjestäjän sitaatti sivulla 69

<sup>226</sup> elokuvastudion festivaalipromoottorin sitaatti sivulla 77

<sup>227</sup> Elokuvaohjaajan sitaatti sivulla 67

maa pitää yllä ja vahvistaa hengellistä olemustaan. Voimme siis sanoa ihmisen tekevän jumalansa tai ainakin pitävän niitä yllä; mutta samalla juuri ne pitävät häntä yllä.”<sup>228</sup>

Sosiaalisen työnjaon osiossa esitin, että festivaalin prosessit ylläpitävät ja tuottavat lyhytelokuvan ammattiyhteisön ja lyhytelokuvamaailman olemassaoloa. Sosiaalisen työnjaon voi ajatella ylläpitävän ja tuottavan yhteisöä toiminnallisesti – totemismi taas ylläpitää ja tuottaa yhteisön jakamia uskomuksia. Durkheimin kehän idean voi todeta toteutuvan lyhytelokuvafestivaalilla kun elokuva-alan ammattilaiset uhraavat aikaansa elinkeinosta elokuvalle ja sen pyhittämiselle, jotta elokuva säilyttäisi arvostuksensa ja edelleen ylläpitäisi elinkeinoa, josta saavat elantonsa.

Kehän idean toteutuminen tulee hyvin esiin haastatteleman ohjaajan puheessa. Osallistuminen festivaalille estää ja hidastaa omaa elokuvantekoa ja on aikaa irti työstä. Toisaalta valmiin elokuvan saaminen festivaalille ja siellä positiivisen palautteen saaminen rohkaisee jatkamaan omaa työtä ja pistää tekemään uusia elokuvia. Ajan uhraaminen esiintyy modernin ajan uhrimuotona.

*”Jollain tapaa festivaalit ovat ongelma työssäni, koska jos menen festivaaleille, en itse asiassa voi olla tekemässä työtä. Joten uusi elokuvani, jonka toivoin olevan valmis tähän mennessä, ei tule valmistumaan vähään aikaan, koska olen viettänyt paljon aikaa käymällä festivaaleilla viimeisten kuukausien aikana. Joten... joillain tavoin festivaalit tosiaan estävät minua tekemästä työtä. Mutta se on myös rohkaisua, mielestäni. Minulle on hyvin tärkeää, jos näytän työtäni, saada palautetta sille ja saada positiivista palautetta sille. Jos en saa sitä, niin koen olleeni kykenemätön tekemään työtä. Koska teen työni omalla ajallani. Vaikkakin saan yleensä vähän valti-  
on avustusta tehdäkseni elokuvia, se on yleensä... Minulla ei ole ulkopuolelta asetettua määräaikaa elokuvan valmistumiselle, joten minun täytyy asettaa oma määräaika. Joten minulle on hyvin tärkeitä saada tuon kaltaista rohkaisua, että ihmiset ovat kiinnostuneita siitä mitä me teemme ja tahtovat nähdä mitä tekee seuraavaksi – jotta tosiaan tekee sen. Ensimmäistä kertaa tosiaan tänä vuonna, toinen positiivinen asia mitä ajattelen on, että minun täytyy saada toinen elokuvani valmiiksi siihen ja siihen aikaan mennessä, jotta voin osallistua sillä näille festivaaleille. Joten se on itse asiassa itseään lisäävää saada elokuva valmiiksi.”*

---

<sup>228</sup> Durkheim 1980, 303

Negatiivisten kulttien tehtävänä on estää profaania sekoittumasta pyhään. Negatiivinen ja positiivinen kultti ovat myös vuorovaikutuksessa, sillä **negatiivinen kultti luo edellytykset positiiviselle kultille**. Tämä tapahtuu siten, että suojellessaan pyhiä olentoja profaaneilta kontakteilta negatiivinen kultti vaikuttaa myös itse palvojaan muuntamalla hänen tilansa positiiviseksi – positiiviseen kulttiin sopivaksi.<sup>229</sup> Negatiiviset kultit määräävät pidättyväisyyttä ja kielteisiä tekoja ja niihin liittyy Durkheimin mukaan kaksi peruskieltoa. 1) *Uskonnollinen ja profaani elämä eivät voi esiintyä rinnan samassa paikassa* – tämän seurauksena ovat syntyneet pyhätöt ja temppelit. 2) *Pyhä ja profaani elämä eivät voi esiintyä samanaikaisesti*. Tämän periaatteen seurauksena ovat syntyneet juhlapäivät.

Durkheim selvittää, mikä kulttien kieltojärjestelmän on synnyttänyt. Hänen mukaansa se sisältyy loogisesti koko pyhän ajatukseen. ”Kaikki pyhä on kunnioituksen kohteena ja kaikkeen kunnioituksen tunteeseen liittyy kokijassa estoja. (...) Pyhän maailma ja profaanin maailma ovat keskenään antagonistisia. Ne vastaavat kahta elämisen muotoa, jotka sulkevat pois toisensa tai jotka ainakaan eivät voi elää yhtä aikaa yhtä intensiivisesti. Emme voi samanaikaisesti täysin antautua ideaaliolennolle, joka on palvonnan kohteena, ja itsellemme ja omille intresseille; emme voi täysin omistautua ryhmälle ja omalle egoismillemme samanaikaisesti. Nämä kaksi tajunnantilaa luotsaavat käytöstämme vastakkaisiin suuntiin.”<sup>230</sup> ”Tarvitaan kokonainen menettelyjen järjestelmä pitämään nämä kaksi maailmaa kunnioittavan välimatkan päässä toisistaan. Tämän vuoksi profaania ei vain ole kielletty koskettamasta vaan myös tekemästä mikä on pyhää tai kuulemasta sitä, minkä vuoksi nämä kahdenlaiset elämän lajit eivät voi sekoittua tietoisuudessa. Varotoimet ovat välttämättömiä pitämään ne erillään, koska ne pyrkivät yhtymään, vaikka ovatkin toisilleen vastakkaisia.”<sup>231</sup>

Negatiivinen kultti vaikuttaa selittävän elokuvateatterin ja elokuvamarketin pyhättöiksi erilaisille uskomuksille, jotka vaativat omat rituaalinsa. Elokuvateatterissa voi toteuttaa uskomuksiaan elokuvasta pyhänä taideteoksena ja toimia sen mukaan; elokuvamarkettissa taas toteutetaan uskomusta elokuvaan kaupallisena tuotteena, ja toiminta poikkeaa elokuvateatterista täysin. Pyhätöt pitävät eri näkökantojen edustajat erillään ja kumpaankin pyhättöön on omat toimintanorminsa. Järjestelyllä epäilemättä osaltaan ylläpidetään vas-

---

<sup>229</sup> ks. Sumiala-Seppänen 2001, 19

<sup>230</sup> Durkheim 1980, 283

<sup>231</sup> sama, 285–286

takkainasettelua elokuvasta taideteoksena ja kaupallisena ja teollisena tuotteena. Samoin festivaalilla tapahtuvat elokuvan pyhittämisprosessi ja kaupallistamisprosessi laajemminkin ylläpitävät kahta eri näkemystä elokuvan olomuodosta.

Samoin negatiivinen kultti perustelee kunnioittavan suhtautumisen tuomaristoon. Festivaalilla heidät on kohotettu ammattiyhteisön sisällä pyhään asemaan arvostelemaan ja tuomaroimaan elokuvat. Heidät pidetään erillään muista festivaalivieraista niin festivaaliorganisaation puolesta kuin viestintäkulttuurin normien puitteissakin. Tuomaristo on pyhitetty ja pidetään erillään muusta festivaaliyhteisöstä.

Teesi, jonka mukaan pyhä ja profaani elämä eivät voi esiintyä samanaikaisesti, toteutuu myös festivaalilla. Haastatteleman elokuvaorganisaation edustaja huomioi, kuinka festivaalilla olo eroaa arjesta. Festivaalilla ollaan läsnä ainoastaan elokuvaa varten ja tämä keskittyminen luo omaa vahvaa tunnetta ja kokemusta. Tapahtumasta ei myöskään lähde pois, vaan kokemus elokuvayhteisön läsnäolosta leviää aina hotelliin asti.

*“Festivaalille menon tekee erityiseksi myös se, että silloin jättää kotinsa, jättää yksityisyytensä, jättää oman sänkyensä, perheensä, ystävänsä... ja sitten menee johonkin yhteen paikkaan maailmassa, Tampereelle, Odenseehen, minne vain, ja sitä keskittyy eri tavalla. Tapahtumista ei lähde pois ja mene kotiin, vaan jää ilmapiiriin vielä hotellillakin. Ja tämä, luulen, myös luo vahvempaa tunnetta, vahvempaa kokemusta, ja ehkä on avoimempi... – kun käyttää aikaansa – koska se on niin kokonaisvaltaista, se on kokonaisvaltainen kokemus.”*

Kaikkiaan festivaalin prosessit voi tulkita myös yhteisön jäsenten materiaalisiksi toiminnoiksi, jotka muodostavat kultin. Elokuvateatteri ja elokuvamarket toimivat pyhätöinä, joissa toteutetaan uskoa lyhytelokuvaan pyhänä taideteoksena tai kaupallisena tuotteena. Laajemmassa kontekstissa on kyse modernista länsimaisesta totemismista, joka jakautuu humanismiin ja kapitalismiin toistensa vastavoimina. Yhteisöä ylläpitää ja tuottaa sosiaalisen toiminnan kehä: Elokuvat saavat elämänsä ihmiseltä ja ihminen saa omansa niiltä – elokuvilta ja niiden parissa toimivalta yhteisöltä ihminen saa voimaa pitää yllä toimintaansa ja vahvistaa uskomuksiaan. Ihminen tekee elokuvasta ja niiden parissa toimimisesta pyhänsä ja uskoo siihen; mutta samalla juuri se pitää häntä yllä. Elokuva toimii totemina, joka edustaa yhteisön arvoja ja moraalialia.

## 4.2. Uusi moraalijärjestys

Durkheim rekonstruoi hypoteettisesti, miten totemikultti alun perin syntyi. ”Ihmiset, jotka kokevat olevansa yhtä, osittain verisitein, mutta vieläkin enemmän yhteisten intressien ja traditioiden perusteella, kokoontuvat ja tulevat tietoisiksi moraalista ykseydestään.”<sup>232</sup> Ammattiyhteisön rakentumisen Durkheim puolestaan kuvasi seuraavasti: ”Niin pian kuin poliittisessa yhteisössä yksilöiden tietty määrä huomaa, että heillä on yhteisiä näkemyksiä, etuja ja ammatteja, joita muulla väestöllä ei ole, he näiden samanlaisuuksien vaikutuksesta tuntevat välttämättä vetoa toisiaan kohtaan. He etsivät toisensa käsiinsä, luovat suhteita ja ovat keskenään tekemisissä.”<sup>233</sup> Vähitellen ryhmän sisälle kehittyy oma moraaliksi, ryhmän jäsenet sitoutuvat ja muodostavat kiintymyksen tunteita ryhmään ja kantavat huolta sen intresseistä.<sup>234</sup>

Durkheim toivoi, että selvitettyään totemismin perusperiaatteen, tuloksilla pystytään ymmärtämään ylipäänsä uskonnon olemusta.<sup>235</sup> Durkheim totesi kuitenkin myös, että uskonnon osuus sosiaalisessa elämässä vähenee koko ajan, ja että kaikki samankaltaisuuteen ja kollektiiviseen tajuntaan perustuvat sosiaaliset siteet heikkenevät jatkuvasti. Samalla hän näki mekaanisen solidaarisuuden katoavan muutoksen mukana – ellei itse solidaarisuus muutu ja kehity. Durkheimin mukaan näin olikin tapahtumassa ja mitä enemmän yhteiskunnat kehittyivät, sen enemmän yhteisöt kehittivät itseään ja yhtenäisyyttään koskevaa perustunutta. Tämän tuloksen aiheuttajana Durkheim näki työnjaon. Työnjaon myötä kollektiiviset tuntemukset ovat kuitenkin siirtyneet yksilöllisiin seikkoihin ja yksilön persoonasta on tullut tärkeä myös yhteisölle ja siitä on tullut myös eräänlaisen uskonnollisen palveluksen kohde. Usko yksilöön ja persoonaan on jaettava ja siksi kollektiivista, mutta päämäärä ei kuitenkaan ole sosiaalinen. Yksilö saa yhteisöstä voimansa, mutta kyse ei ole sosiaalisesta suhteesta vaan suhteesta itseän.<sup>236</sup>

Hans Joas<sup>237</sup> näkee Durkheimin elämäntyön tutkimuksena uuden järjestyksen, uusien normien ja moraalien synnystä. Hän käsittelee Emil Durkheimin tuotantoa laajasti ja yksityiskohtaisesti ja näkee luovuuden yhtenä keskeisenä teemana tämän uskontoa ja moraalialia

---

<sup>232</sup> Durkheim, 1980, 342

<sup>233</sup> Durkheim 1990, 29

<sup>234</sup> sama

<sup>235</sup> sama

<sup>236</sup> Durkheim 1990, 161–166

<sup>237</sup> 1996, 51

käsittelevissä teorioissa ja sosiologisessa työssä yleensä. Durkheim tunnisti, että uskonto on enemmän kuin moraliteetti, arvoihanteet enemmän kuin velvoite ja sosiaalisuus enemmän kuin normatiivisuutta. Joasin mielestä Durkheimin uskontoteorian tarkoitus oli tuottaa empirismiin perustuva teoria uskonnollisesta kokemuksesta ja uskonnollisesta toiminnasta, jota voi soveltaa myös ei-uskonnollisiin tilanteisiin – ihmisten tapaan valita ihanteita ja sitoutua niihin, nousta itsensä yläpuolelle ihanteidensa avulla – ja toisaalta auttaa näkemään, kuinka ihanteet nousevat omasta toiminnasta. Ylipäänsä solidaarisuus yhteisölle vaatii enemmän kuin alistumista yleisille velvoitteille, se vaatii sitoutumista yhteisön arvoihin. Durkheimin mukaan jokaisella moraalisella yhteisöllä on ihanne, mutta samalla prosessoitumassa on aina myös muita, uusia ihanteita, tai ihanne muuttuu tilanteen mukana. Moraalinen ihanne elää, mukautuu ja muuttuu uusien ideoiden ja pyrkimysten mukaan, samoin moraalinen toimija rakentaa tai valitsee omat ihanteensa omien periaatteidensa mukaan ja tarvittaessa siirtyy uusille vesille.<sup>238</sup>

Sekä sosiaalisen työnjaon jaokemalli että totemismin organisaatiomalli ja luokittelujärjestelmä soveltuvat mielestäni uskomattoman hyvin selittämään lyhytelokuva-alan ammattilaisten toimintaa festivaalilla ja heidän uskomuksiaan lyhytelokuvaa kohtaan. Kun vertailee Durkheimin tapaa käyttää positiivista ja negatiivista solidaarisuutta sosiaalisen työnjaon teoriassaan ja positiivista ja negatiivista kulttia uskontoelämän teoriassaan, niin yhtäläisyyksiä on helppo havaita – kyse on lyhytelokuvaan ja omaan ammattiyhteisöön liittyvistä uskomuksista. Voin vain todeta, että olen selkeästi samaa mieltä Hans Joasin kanssa Durkheimin elämäntyön merkityksestä. Oma tutkimukseni ja Kiianmaan työyhteisötutkimus antavat selkeitä viitteitä siitä, että sosiaalinen työnjako aikaansaa myös totemismiin viittaavia yhteisöllisiä uskonnollisia tuntemuksia.

**Yhteenveto.** Lyhytelokuva edustaa festivaalille kerääntyvän lyhytelokuvan ammattiyhteisön jäsenille toteemia, joka heijastaa yhteisön arvoja, normeja ja uskomuksia. Uskomukset on luokiteltavissa moderniksi länsimaiseksi totemismiksi, jossa kapitalismi ja humanismi esiintyvät toistensa antiteeseinä. Festivaalilla niitä ilmentää lyhytelokuvan jakautuminen taideteokseksi ja kaupalliseksi tuotteeksi. Uskomukset eivät sulje toisiaan pois vaan päinvastoin edellyttävät toisiaan. Kuitenkin se, kumpaa uskomusta yhteisön jäsen painottaa, antaa hänelle tietyn aseman ammattiyhteisön sisällä. Lyhytelokuvafestivaalilla

---

<sup>238</sup> Joas 1996, 61–63, 65

uskomus elokuvaan taideteoksena ja täten uskomus moderniin länsimaiseen humanismiin vaikuttaa ilmenevän voimakkaampana ja tuottaa yhteisöllisyyden tunnetta.

Festivaalilla julkistamisen, pyhittämisen, kaupallistamisen, tunnetuksi tekemisen ja kulttuurisen institutionalisoinnin prosessit voi nähdä paitsi tuottamassa ja ylläpitämässä lyhytelokuvan ammattiyhteisöä niin myös itse kapitalismiin ja humanismiin jakautuvaa totemismia. Festivaalikulttien avulla taiteilijamyötyt uusinnetaan yhteisön toimintaa ohjauksiksi yhteiseksi ymmärrykseksi. Festivaalin tutkimus rituaalina tuo lyhytelokuvayhteisön keskuudessa ilmenevään moderniin totemismiin vielä lisäselvennystä.

## 5. LYHYTELOKUVAFESTIVAALI RITUAALINA

*Tässä luvussa perustelen näkemykseni lyhytelokuvafestivaalista karnevalistisena ammattiyhteisön rituaalina. Esittelen Durkheimin näkemyksen rituaalin merkityksestä yhteisölle ja puran festivaalin riittejä käyttäen hyväkseni niin Durkheimin, Eriksenin kuin Falassinkin tutkimuksia.*

### 5.1. Riitit yhteisön ja yksilön uskomusten vahvistajina

Durkheimin mukaan yhteisö tarvitsee riittejä, ne ovat ”keinoja, joilla sosiaalinen ryhmä vahvistaa itseään aika ajoin”<sup>239</sup>. (...) Naiivit ja kummalliset eleet ja karkeat esitykset merkitsevät ja ylläpitävät ylpeyden, luottamuksen ja kunnioituksen tunteita, jotka ovat täysin verrattavissa kaikkein idealistisimpien uskontojen palvelijoiden (...) ilmaisemiin tunteisiin. Kumpaisessakin tapauksessa tämä sentimentti koostuu samoista turvallisuuden ja kunnioituksen vaikutelmista, jotka tämä uusi moraalinen voima, joka vallitsee ja ylläpitää heitä ja joka on kollektiivinen, herättää yksilön tajunnassa”<sup>240</sup>.

Edelleen Durkheim kuvaa uskonnollisen kultin ja riitin vaikutuksia ihmismielessä. ”Riitti on jotakin muuta kuin leikkiä; se on osa vakavaa elämää. (...) Sillä on osuutensa hyvän olon tunteeseen, jonka vallassa palvoja on riitin päätyttyä; virkistys on eräs moraalisen elpymisen muodoista, elpymisen mikä on positiivisen riitin pääkohteena. Rituaaliset velvollisuutemme täytettyämme palaamme profaaniin elämään rohkaistuneina ja urhoollisina, ei vain koska olemme olleet tekemisessä ylimmän voimanlähteen kanssa, vaan myös koska

---

<sup>239</sup> Durkheim 1980, 342

<sup>240</sup> sama, 342–343



meidän voimamme ovat vahvistuneet vietettyämme tovin parempaa, vapaampaa ja helpompaa elämää. (...) Jokaisella juhlalla, vaikka sillä olisi pelkästään maallinen alkuperä, on tiettyjä uskonnollisen seremonian piirteitä, sillä joka tapauksessa se saa ihmiset kerääntymään yhteen, massat liikehtimään ja kiihottumaan käymistilaan ja joskus jopa hulluuteen, joka ei ole vailla tiettyä sukulaisuutta uskonnolliseen tilaan. Ihminen tempautuu itsensä yläpuolelle ja etäännyty tavallisista askareistaan ja huolistaan.”<sup>241</sup>

Marianne Mesnilin mukaan aikaisemmin oli vallalla karnevalistinen festivaali, jonka hän määrittelee arjen katkaisevana tapahtumana, jolla oli tärkeä sosiaalinen merkitys yhteisölle sitä uudistavana juhlana. Mesnilin mielestä karnevalistisia festivaaleja ei kuitenkaan enää ole, vaan urbanisoituneen ja globalisoituneen yhteiskunnan myötä ei ole enää yhteisöä, jonka sosiaalisena ylläpitäjänä festivaali toimisi. Festivaalit ovat muuttuneet ”folkloristisiksi”, toisin sanoen speaktaakkeleiksi, joihin mennään yksilöllisinä kuluttajina katsomaan tapahtumia eikä niinkään tekemään siitä yhteisön juhlaa.<sup>242</sup>

Olen tästä Mesnilin näkemyksestä kuitenkin osittain eri mieltä. Epäilemättä on olemassa ”speaktaakkeleifestivaaleja”, joissa yleisö käy vain katsomassa esityksiä. Väitän kuitenkin, että lyhytelokuvafestivaalit, jotka ovat erikoistuneet yhteen tiettyyn taiteen alaan ja tarjoavat kohtaamispaikan alan ammattilaisille, toimivat Mesnilin ”karnevalistisena” festivaalina. Tätä väitettä tukee useampikin seikka. 1) Ensinnäkin Beverly J. Stoeltje on tutkinut Yhdysvaltain Texasissa järjestettävää nelipäiväistä Texas Cowboy Reunionia ammattiryhmän kokoontumisena ja juhlana. Cowboy-festivaali ilmentää hänen mukaansa cowboy-kulttuuriin liittyvää elämäntyyliä ja maailmankatsomusta.<sup>243</sup> 2) Toiseksi Hampurissa eräs amerikkalainen ohjaaja laushti pöytäkeskustelussa, että hän ei olisi festivaalilla, jos hänen elokuvaansa ei esitettäisi siellä – hän tuntisi itsensä täysin ulkopuoliseksi. Tulkintani mukaan työ lyhytelokuvan parissa ja elokuvan valinta osaksi festivaaliohjelmistoa antaa ohjaajalle yhteisöllisen hyväksynnän ja täten mahdollistaa osallistumisen ammattiyhteisön juhlaan. 3) Kolmanneksi tekemissäni haastatteluissa tuli esiin elokuvafestivaalien jako katselmuksiin, joissa vain näytetään yleisölle elokuvia, ja itse festivaaleihin, joille elokuva-alan ammattilaiset voivat akkreditoitua ja he ovat selkeästi osa tapahtumaa läsnäolollaan.

---

<sup>241</sup> Durkheim, 1980, 339

<sup>242</sup> Mesnil 1987, 186–192

<sup>243</sup> Stoeltje 1987, 138–151

Haastattelemanani tuottaja asettaa selvästi Rakkautta ja Anarkiaa -festivaalin Mesnilin speaktaakkelifestivaalin kategoriaan ja Tampereen Lyhytelokuvajuhlat karnevalistiseksi festivaaliksi. Se kerää yhteen alan ammattilaiset ja festivaaliin liittyy paljon sosiaalista toimintaa elokuvien katselun lisäksi.

*”No siis Suomessa on lähinnä Tampere, koska eihän täällä ole muita festivaaleja. Siinä mielessä elokuvafestivaali kuin Rakkautta ja Anarkiaa – kyllähän siellä elokuvissa käy, mutta sehän ei ole sillä tavalla festivaali, jossa ois niinkun nää on, että tekijöiden kanssa olisi jotain keskusteluja, ja joissa olisi muuta oheistoimintaa, että...”*

Myös festivaalijärjestäjälle ammattilaisvieraiden läsnäolo tekee festivaalista festivaalin. Festivaalitunnelmaa ei synny ilman vieraiden läsnäoloa. Näen tässä selkeän yhteyden Mesnilin kuvaamaan yhteisön luomaan karnevalismiin.

*”Mutta vieraat on hirveän tärkeitä festivaalille. Koska ne muodostaa sen... ne on hirveen tärkeä osa sitä tunnelmaa. Jos on vaan semmonen festivaali, jossa vain näytetään elokuvia maksavalle yleisölle, niin ei se mulle ole edes oikea festivaali.”*

Haastattelemanani elokuvaohjaaja tiedosti hyvin festivaalin merkityksen yhteisön vahvistajana ja ylläpitäjänä. Hänelle toiset lyhytelokuvan ammattilaiset muodostavat yhteisön, ja sen jäseniä kohtaan kokee hengenheimolaisuutta ja ylitsevuotavaa ystävyyttä. Festivaalin sosiaalinen merkitys ohjaajalle on huomattavan suuri.

*”Mielestäni festivaalin määritelmä on jonkin juhla. Tai yksi sen määritelmä. Ja minun mielestäni sillä on tärkeä rooli kaikissa toiminnoissa koota ryhmiä tai ihmisiä yhteen. Ja erityisesti erilaisia ihmisiä yhteen keskittymään yhteen tiettyyn asiaan ja ehkä tuo tietty asia, oli se sitten elokuva tai mikä tahansa – vaikka se on eräänlainen keskiö, festivaalin polttopiste, uskon että festivaali antaa vielä enemmän. Se on jotain että festivaali on myös festivaali inhimillisenä olentona olemiselle. Ihmisyyden tai inhimillisten ominaisuuksien, luonteenpiirteiden, festivaaleja, minä toivon. Sellaisina ainakin tahdon nähdä ne. Siltä minusta tuntuu hyvin usein. Minä ikään kuin huomaan joskus... aika usein festivaaleilla ystävyystyy ihmisten kanssa hyvin nopeasti ja joskus tapaa toisella festivaalilla ihmisiä, jotka jo tuntee kahden päivän ajalta jostain muualta, ja ajattelee, ah – se on minun vanha ystäväni se ja se. Joten se on eräänlainen ylitsekäyvä ystävyysprosessi, joka minun mielestäni tapahtuu jonkin festivaalin kaltaisen yhteydessä. Mikä on mielestäni oikein mukavaa.”*

Elokuvastudion festivaalipromoottorin kuvaus hyvästä festivaalista käy myös kuvukseksi onnistuneesta riitistä Durkheimin ajatuksia soveltaen ja ilmaisee yhteisön olemassaolon. Festivaalin (riittien) jälkeen on tyytyväinen, on saanut juhlia ja nauttia yhdessä toisten samalla alalla olevien ihmisten kanssa, ja festivaali on jäänyt mieleen transsimaisena ja karnevalistisena kokemuksena.

*”Hyvä aikataulutus, hyvin tehty ohjelmisto – vieraanvaraisuutta pidän hyvin tärkeänä. Täytyy olla mahdollisuus istua alas ja juoda lasillinen muiden alalla olevien ihmisten kanssa. Ja myös... on mahtavaa jos on bileet, hyvä karnevalistinen ilmapiiri. Kun festivaalin lopulla voi todella juhlia hyvässä juhlassa ja kaikki ovat todella... kaikki todella nauttivat. Kaikki lähtevät tyytyväisinä, on saanut joitain uusia ystäviä, sai joitain uusia kontakteja, on nähnyt joitain hyviä elokuvia, ja... Se on hyvin transsimainen kokemus, tiedätkö, se ei kestä kauaa, mutta jos näkee paljon hyviä elokuvia ja tapaa paljon ihmisiä ja pitää hauskaa myös tuon lyhyen ajan aikana, kolmen tai neljän päivän ajan tai jotain – silloin se on hyvä festivaali!”*

Myös elokuvaorganisaation edustaja tunnisti festivaalin huumeenomaisen vaikutuksen. Elokuviin keskittyy festivaalilla ihan omalla tapaa, ja näytöksestä toiseen kulkeminen ja elokuvien suuri määrä antavat loputtoman jatkuvuuden tunteen.

*”Pidän myös tästä keskittymisestä elokuvaan. Menee yhdestä toiseen. Ystäväni usein kysyvät minulta, kuinka pystyt siihen. Me menemme elokuvateatteriin yhtenä iltana katsomaan elokuvan, emmekä koskaan menisi tuntia myöhemmin uudestaan katsomaan toista elokuvaa. Ja, en tiedä onko tämä oikein sanottu englanniksi, mutta se on kuin spiidiä, minä todella nautin elokuvien määrästä, ikään kuin festivaalin konseptista, joka sisältää tämän ’going on, going on, going on’.”*

Globalisaation vaikutuksesta ihmiset ovat helposti tekemisissä eri kulttuurien edustajien kanssa. Samalla kun yksilöt hakevat elämäkokemuksia ympäri maailmaa heidän elämänarvonsa ja -näkemyksensä muokkaantuvat ja tämä saattaa hyvinkin vaikuttaa heidän aikaisempiin sitoumuksiinsa. Samovar ja Porter korostavatkin, että kulttuurienvälisiä viestintätilanteita esiintyy hyvin erilaisissa tilanteissa. Yhtä suuria konfliktitilanteita voi syntyä niin kahden täysin erilaisen taustakulttuurin omaavan henkilön kesken kuin kahden saman valtakulttuurin jäsenen kesken. Jälkimmäisessä konfliktin vain aiheuttaa erilainen näkemys

asioista tai erilainen arvomaailma.<sup>244</sup> Käänteisesti tämän voi mielestäni sanoa: hengenheimoisuus voi kehittyä niin kahden täysin erilaisen taustakulttuurin omaavan henkilön kesken kuin kahden saman valtakulttuurin jäsenen kesken. Henkilöitä yhdistävät samankaltaiset arvot ja maailmankatsomus.

Haastatteluaineistoni todistaa selkeästi näkemystä lyhytelokuvafestivaalista kansainvälisen ammattiyhteisön karnevalistisena juhlanäytelmänä. Festivaalilla on tunnistettavissa yhteiset lyhytelokuvaa koskevat intressit, arjen katkeaminen ja elämyksellisyys, tietoisuus moraalisesta ykseydestä ja sen voimasta syntyvä hurmoksellisuus, hyvän olon tunne ja omien voimien vahvistuminen yhteisön kokoontumisen jäljiltä.

### *Moderni näkemys rituaalista*

Thomas Eriksen tuo rituaalin tähän päivään. Hän yhtyy Edmund R. Leachin (1968) näkemukseen, jonka mukaan rituaalinen sijoittaminen osaksi instituutioita (kirkkoja, moskeijoita, uhripaikkoja) ja niiden järjestelmää on harhaanjohtavaa. Leach korostaa rituaalisten toimintojen olemassaoloa, joissa rituaalit näyttäytyvät yhtenä kulttuuristen normien mukaisen toiminnan osa-alueena. ”Rituaaleja ovat tavanomaisten toimintojen ilmaisuvormit, symboliset puolet – kaikki, mikä ei suoraan tähtää tiettyyn tarkoitukseen – eikä rituaalinen toiminta välttämättä tapahdu yleisesti ”rituaaliseksi” miellettyssä yhteydessä.” Edelleen ”hyvin yleisesti voitaisiinkin sanoa, että rituaalit ovat säännönmukaisia, julkisia tapahtumia, jotka tavalla tai toisella kuvaavat maallisen ja hengellisen suhdetta. (...) Rituaali voidaan nähdä useiden sosiaalisen todellisuuden tasojen risteyskohtana. Siinä sekoittuvat symbolinen ja sosiaalinen, yksilöllinen ja yhteisöllinen ja usein se myös nostaa esiin ja pyrkii ratkaisemaan yhteiskunnallisia ristiriitoja ainakin symbolisesti.”<sup>245</sup>

Lyhytelokuvafestivaalilla Leachin tasojen näkyminen esiintyy seuraavasti. Elokuva on symbolinen moninaisesti – ensinnäkin sisällöltään sen voi tulkita eri tavoin ja se voi symboloida eri asioita eri ihmisille, esimerkiksi modernia länsimaista humanismia ja modernia länsimaista kapitalismia tämän tutkimuksen kontekstissa. Sosiaalista festivaalilla kuvaa ammattiyhteisön kokoontuminen juhlimaan lyhytelokuvaa, muiden samanmielisten ihmisten tapaaminen ja heidän kanssaan kommunikointi. Yksilöllinen ja yhteisöllinen ilmenevät monella tavalla. Ne sekoittuvat siinä mielessä, että elokuva on toisaalta ohjaajan

---

<sup>244</sup> Samovar & Porter 1994, 21

<sup>245</sup> Eriksen 2003, 292, 282

yksilötuote, toisaalta sen tekemiseen osallistuneen yhteisön tuote ja yhteisöllinen siitä tulee viimeistään, kun se katsotaan yhdessä. Tähän liittyy myös havaittu elokuvan omistajuuden laajeneminen ja muuttuminen festivaalilla tapahtuvien prosessien ja elokuvan julkisen esittämisen yhteydessä. Haastatteluissa oma työ koetaan enimmäkseen erittäin merkityksellisenä ja elokuvaa kohtaan koetaan omistajuutta. Vaikuttaa siltä, että tietyssä määrin päästyään julkiseen esitykseen festivaalilla lyhytelokuva siirtyy ohjaajan konkreettisesta, tekijänoikeuksiin perustuvasta omistuksesta laajempaan, osin sopimukseen perustuvaan ja osin imaginaariseen omistukseen. Tämä näkyy tavassa puhua elokuvista.

Elokvastudion festivaalipromoottorille elokuva edustaa omaa taustaorganisaatiota, siitä kokee ylpeyttä, ja sen omistajuuteen samastutaan. "Minun" ja "meidän" menee huomatta sekaisin, ja joka tapauksessa työntekijä on niin identifioitunut hänelle palkan maksavaan yritykseen, että puhuu siitä omistavassa muodossa. Hän ei myöskään mainitse elokuvien ostajia lainkaan, mikä viittaa jälleen haluun erottautua kaupallisesta tuoteajattelusta.

*“Levittäjät ja festivaalijärjestäjät ovat minulle erityisen tärkeitä. Koska tietenkin, jos tahdon saada elokuvani festivaaleille, minun täytyy puhua elokuvistani ja minun täytyy yrittää ja promotoida meidän elokuvia.”*

Festivaaliorganisaattorin puheessa näkyy sama omistamiseen liittyvä ilmiö. Hänelle syntyy imaginaarinen omistusoikeus elokuvaan silloin, kun elokuva on festivaalin ohjelmistossa ja edustaa festivaalia. Näytöksestä kokee omistajan ylpeyttä, vaikka siinä esitettävien elokuviin ei olekaan minkäänlaista tekijänoikeudellista oikeutta<sup>246</sup>.

*”Semmonen yks mikä tulee mieleen, on se kun oltiin Brestissä. Brestin Elokvajuhlilla Tampereen parhaiden näytössarjan kanssa, niin siellä oli tää meidän kv-kilpailun sellainen kooste, yksi näytös. Niin sen jälkeen ihmiset, jotka oli ollut sitä katsomassa, niin oli tullut sanomaan, että se oli parasta, mitä ne sillä festivaalilla näki. Se on aika hyvä festivaalikokemus.”*

---

<sup>246</sup> Kapioston mukaan festivaalinäytös tai elokuvaorganisaation kokoama elokuvanäytös ei voi toimia tekijänoikeudellisena kokoomateoksena. Hannula 19.5.2006

Durkheimin mukaan yksi tärkeä periaate, joka sisältyy pohjimmaisena moniin myynteihin ja riitteihin, on, että kun pyhä esine jaetaan, sen jokainen osa on jatkuvasti koko esineen veroinen, siinä on sama voima, sama teho. ”Pelkkä lipun kaistale edustaa isänmaata aivan yhtä hyvin kuin koko lippukin: siispä se on samalla tavoin ja samassa määrin pyhä<sup>247</sup>”. Ajatus on mielestäni sovellettavissa lyhytelokuvan omistajuuden jakamiseen. Huolimatta omistussuhteesta tai onko se konkreettista tai imaginaarista, lyhytelokuva taideteoksena yhdistää alan ammattilaisia ja liittää heidät saman yhteisön jäseniksi.

Jatkaakseni Eriksenin tasojen näkymistä festivaalilla, yksilö – yhteisö ilmenee myös erilaisena asennoitumisena elokuvan asemaan suhteessa yksilöön. Kaupallisena tuotteena elokuva on alisteinen yksilön haluille ja toiveille kun taas yhteisöllisenä tuotteena elokuvaa kunnioitetaan esimerkkinä yhteisön arvoista ja uskomuksista. Festivaalille tulevat ihmiset ovat yksilöitä, mutta festivaalille osallistuessaan heistä tulee osa yhteisöä ja festivaalin ulkopuolellakin on olemassa tietoisuus lyhytelokuva-alan ammattiyhteisöstä. Tämä tuli ilmi useammassakin haastattelussa, jossa ilmaistiin omaa ja lyhytelokuva-alan asemaa yhteiskunnallisesti marginaalissa ja festivaaleilta haettua ja saatua yhteisön voimaa. Yhteiskunnallisuus tulee festivaalilla esiin toisaalta sen ja elokuvanteon saaman yhteiskunnallisen avustuksen kautta, toisaalta festivaalilla järjestettävien keskustelutilaisuuksien kautta. Lyhytelokuvafestivaalin yhtenä kulttuuripoliittisena tavoitteena sinällään on nostaa ja ylläpitää lyhytelokuvan asemaa taiteen kentällä. Myös itse elokuvat saattavat esittää yhteiskunnallisia ristiriitoja.

Durkheimin mukaan ulkoiset ja fysikaaliset kriisit (näillä hän viittaa luonnonkriiseihin, kuten kuivuuteen, tulviin jne.) saavat aikaan myös sisäisiä, mentaalisia jännitteitä, jotka pyrkivät samaan tulokseen. Tämän voi myös tilanteesta riippuen tulkita yhteiskunnalliseksi ristiriitatilanteeksi. Durkheim kirjoittaa: ”Pyhiä olentoja on vain, kun sellaisia tajutaan. Kun herkeämme niihin uskomasta, on aivan kuin niitä ei olisikaan. Nekin, joilla on materiaallinen muoto ja jotka voidaan aistein havaita, ovat riippuvaisia niitä palvovan ajatuksesta; sillä pyhän luonne, joka tekee niistä palvonnan kohteen, ei johdu niiden omasta rakenteesta; sen lisää niihin usko. (...) Lisäksi tämän ihmisen uskosta riippuvuuden vuoksi, joka jumalilla on, hän voi luottaa niiden avun tehokkuuteen. Ainoa tapa elvyttää pyhistä olennoista kertovia kollektiivisia representaatioita on karkaista niitä uskonnollisen elämän varsinaisessa lähteessä, toisin sanoen koolla olevissa ryhmissä. Ja niiden silloin tällöin sat-

---

<sup>247</sup> Durkheim 1980, 212–213

tuvien kriisien, joiden kohteeksi ulkoiset seikat joutuvat, nostattamat emootiot saavat niitä todistamaan kokoontuneet ihmiset tajuamaan, mitä pitäisi tehdä. Mutta juuri yhdistyminen saa aikaan kaikinpuolista huojennusta; lääke löydetään koska sitä etsitään yhdessä. Yhteinen usko vahvistuu aivan luonnollisella tavalla uudesti syntyneen ryhmän keskuudessa; se syntyy uudelleen, koska se tapaa uudelleen juuri ne olosuhteet, joiden vallitessa se alun alkaen syntyi. Kun se on uudistettu, se voittaa helposti kaikki yksittäiset epäilykset, joita on saattanut herätä ihmisten mielessä. Pyhiä seikkoja koskeva mielikuva saa kylliksi voimaa vastustaa sisäisiä tai ulkoisia tekijöitä, jotka pyrkivät heikentämään sitä. Niiden ilmeisestä epäonnistumisesta huolimatta ihmiset eivät usko jumalten kuolevan, koska sydämesään he tuntevat niiden elävän. Niiden auttamiseksi käytetyt keinot eivät voi vaikuttaa turhilta, vaikka ne olisivat miten karkeita hyvänsä, sillä kaikki käy aivan kuin ne todella olisivat tehokkaita. Ihmiset ovat luottavaisempia, koska tuntevat itsensä vahvemmiksi; ja he todella ovat vahvempia, sillä voipuneet voimat ovat tietoisuudessa vahvistuneet.”<sup>248</sup>

Näen Durkheimin kuvauksen hyvänä perusteluna lyhytelokuvafestivaalin tärkeydelle lyhytelokuvan ammattiyhteisölle. Faktahan on, että kulttuurin julkinen rahoitus romahti 1990-luvun laman yhteydessä, eikä ole vielääkään päässyt samalle tasolle takaisin<sup>249</sup>. Samoin samasta tukirahasta on jo vuosien ajan kilpaillut yhä suurempi määrä kulttuurin toimijoita<sup>250</sup>. Näin on tapahtunut Suomessa, ja myös ulkomaisten festivaalien teettämät tutkimukset painottuvat sosio-ekonomisiin vaikutuksiin, mikä viittaa taloudellisiin ongelmiin. Tämä on selvä ulkoinen taloudellinen kriisi. Samoin markkinatalouden vaikutusten vuoksi elokuvaan kohdistuu yhä enemmän vaateita taloudellisesta tehokkuudesta ja tuottavuudesta. Tämä on jo toinen, taiteellinen kriisi, jota vastaan lyhytelokuvayhteisö yrittää taistella. Lyhytelokuvafestivaalilla se näkyy seuraavasti. Festivaali tekee esivalinnan festivaalille lähetetyistä elokuvista ja valitsee niistä taiteellisesti ja laadullisesti parhaat. Tuomaristo seuloa niistä vielä parhaat ja nostaa ne esimerkillisiksi taiteellisen työn tuotteiksi. Näin samalla pidetään yllä yhteistä ymmärrystä lyhytelokuvaa koskevista kriteereistä, eräänlaista lyhytelokuvan superstruktuuria. Taloudelliseen kriisiin festivaali taas on vastannut elokuvamarketin järjestämisellä. Hampurissa se järjestettiin ensimmäisen kerran vuonna

---

<sup>248</sup> Durkheim 1980, 306–307

<sup>249</sup> Heiskanen, Ahonen ja Oulasvirta 2005, dia 9

<sup>250</sup> Oesch 2004, 83. Taiteen keskustoimikunnalle tehdyn tutkimuksen kulttuuriyhteisöjen harkinnanvaraisesta tuesta mukaan tukia on alettu entistä enemmän jakaa lyhytkestoisille hankkeille. Avustukset ovat kuitenkin liian pieniä toiminnan ja hankkeiden toteuttamiseen parhaalla mahdollisella tavalla. Varojen kohdistaminen lyhytkestoisiin hankkeisiin myös murentaa kulttuurin kokonaisvaltaisen kehittämisen kannalta oleellisia perustoimintoja.

1992<sup>251</sup> ja Tampereella vuonna 1991<sup>252</sup>. Elokuvamarketissa elokuva on selkeästi kaupallinen tuote ja myynnissä levittäjille, ostajille ja muille ohjelmistohankkijoille. Yhteisön sosiaalisissa tilanteissa ja tapahtumissa ylläpidetään kuitenkin käsitystä elokuvasta taideteoksena ja sen vapauden ja luovuuden kriteereistä ei luovuta.

Lyhytelokuvafestivaalit tarjoavat lyhytelokuville ja niiden tekijöille tilaisuuden päästä yleisön ja toisten elokuva-alan ammattilaisten nähtäväksi ja arvosteltavaksi. Optemin tutkimuksesta<sup>253</sup> kävi ilmi, että elokuvafestivaaleista ei ole sosio-ekonomista hyötyä. Tästä huolimatta festivaalin täytyy vakuuttaa olemassaolonsa tärkeys sekä festivaalin rahallisille tukijoille että lyhytelokuvan ammattilaisille, jotta sen olemassaolo säilyisi. Tässä voidaan nähdä selvä yhteys Oberhausenin festivaalin teettämään tutkimukseen, jossa festivaalit perustelivat merkitystään festivaalientällä ja elokuvateollisuuden kentällä. Tekijöille festivaali tarjoaa paikan verkostoitua, yhteisöllisyyden tunnetta ja vahvistusta omalle ammatti-identiteetille. Taloudellisesti se vakuuttaa olemassaolonsa tärkeyttä painottamalla festivaalin merkitystä elokuvan levitykselle ja promootiolle, ja kulttuuripoliittista merkitystään se vakuuttaa lisäksi festivaalin positiivisella vaikutuksella paikalliseen infrastruktuuriin.

## 5.2. Festivaalin riitit

Durkheimin mukaan ”kukaan ei voi osallistua edes jonkinlaista merkitystä omaavaan uskonnolliseen seremoniaan alistumatta ensiksi eräänlaiseen **alustavaan initiaatioon**, joka johdattaa hänet vähitellen pyhään maailmaan<sup>254</sup>”. Festivaalilla tällaiseksi alustavaksi initiaatioksi voi katsoa akkreditoitumisen, joka tehdään jo hyvissä ajoin enne festivaalin alkua. Akkreditoitumisella yksilö hyväksytään yhteisön jäseneksi tai jäsenyys uudistetaan, ja se vahvistetaan, kun yksilö festivaalille saapuessaan tulee festivaalitoimistoon ilmoittautumaan läsnä olevaksi. Siellä vieras toivotetaan tervetulleeksi ja hän saa festivaalipassin ja kassin, joka sisältää festivaalin materiaalipaketin katalogeineen ja toimintaohjeineen. Ohjeet sisältävät tiedon, miten vieraat pääsevät elokuvaesityksiin, milloin heille on järjestetty jotain yhteisiä tilaisuuksia, milloin heitä mahdollisesti halutaan esitellä yleisölle tai yleisön kanssa on järjestetty keskustelutilaisuuksia. Ohjeissa kerrotaan myös yhteiset ruokailu- ja

---

<sup>251</sup> Behrens 18.7.2006

<sup>252</sup> Räsänen 7.8.2006

<sup>253</sup> mainittu luvussa 'Elokuvafestivaalien sosio-ekonomisista vaikutuksista'

<sup>254</sup> Durkheim 1980, 276



illanviettopaikat. Useimmat lyhytelokuvafestivaalille akkreditoituneet vieraat ovat käyneet festivaaleilla aikaisemminkin, ja tietävät mitä odottaa.

Alessandro Falassi luokittelee erilaisia riittejä, joita festivaaleilta on eroteltavissa. Niistä moni esiintyy myös lyhytelokuvafestivaalilla. **Läpikulkuriiteissä** (rites of passage) siirrytään elämäntilanteesta toiseen ja esimerkiksi initiaatoriitit aikuisuuteen kuuluvat tähän ryhmään.<sup>255</sup> Lyhytelokuvafestivaalilla läpikulkuriitiksi voi lukea jo mainitsemani akkreditoinnin lisäksi uuden, nuoren ohjaajan elokuvan hyväksymisen kilpailusarjaan festivaalilla. Hyväksynnällä ohjaajan osoitetaan kypsyneen elokuvantekijänä ja hän saa ammatillaisen statuksen.

**Vastakkaisriitit** (rites of reversal) representoivat ihmisten, kulttuurin ja itse elämän muuttuvuutta ja tätä tuodaan esiin muun muassa pukeutumalla vastakkaisen sukupuolen vaatteisiin.<sup>256</sup> Lyhytelokuvafestivaalilla vastakkaisriittejä edustaa erilaiset toimintatavat elokuvateatterissa ja elokuvamarketissa kahden totemismin vastavoiman ilmentäjänä.

**Näkyvän esillepanon riitit** (rites of conspicuous display) antavat ihmisille mahdollisuuden nähdä, koskea, ihailla tai palvoa yhteisölle tärkeitä symbolisia rakenneosia; **rituaalisilla näytöksillä** (ritual dramas) usein kuvataan yhteisöön liittyviä myyttejä, syntytarinoita tai historiallisesti tärkeitä tapahtumia, joilla vahvistetaan yhteisön itsetuntoa; ja **kilpailuriiteissä** (rites of competition) korostetaan ja ylläpidetään ryhmälle tärkeitä arvoja huomioidulla ja palkitsemalla esimerkillisesti toimineita yhteisön jäseniä<sup>257</sup>.

Näkyvän esillepanon riittejä festivaalilta voi eritellä useita. Riiteinä toimivat paitsi elokuvanäytökset ja elokuvia koskevat näyttelyt, myös festivaalivieraille jaettava läsnä olevien vieraiden lista. Siinä jokainen akkreditoitunut ammattilainen on nimettynä ja nostettuna esille. Vieraiden keskuudessa voi olla useitakin henkilöitä, jotka ovat jonkun ammattilaisen henkilökohtaisia idoleita. Heidän näkemisensä ja tapaamisensa festivaalilla istuu kuvaukseen näkyvän esillepanon riitistä. Oma tähän kategoriaan kuuluva riitti on myös festivaalin logojen ja elokuvajulisteiden näkyminen eripuolilla festivaalialuetta paidoissa, standeissa, seinillä jne.

Festivaali on tuottajan mielestä onnistunut, kun osallistuminen lisää omaa mainetta ja vaikutusvaltaa. Festivaalin tulee olla hyvin järjestetty ja siellä tulee olla osoitettu yhteisiä

---

<sup>255</sup> Falassi 1987, 4–5

<sup>256</sup> sama

<sup>257</sup> sama

paikkoja elokuvan ammattilaisten tapaamisille. Sosiaalinen toiminta saa suuren painoarvon. Akkreditoitunut vieras pääsee suoraan sisään näytöksiin festivaalipassilla. Joillakin eurooppalaisilla festivaaleilla pääsee myös nauttimaan luksuselämästä festivaalin ajan. Tuottajan kuvauksen voi tulkita myös niin, että hän on festivaalilla riitin kohteena, nostettuna näkyvästi esille, tunnustettu ja arvostettu.

*”Onnistunut festivaali on... tietysti saa paljon mainetta ja vaikutusvaltaa lyhyessä ajassa, mutta noin toi siis kyllä se on hyvä että se hyvin järjestetty ja nimenomaan sellainen festivaali, jossa on selkeästi - siis yllättävän tärkeä asia on sellainen kuin festivaalikalhvit, festivaalikapakat, missä tavataan ihmisiä iltasin. Missä esityksiin pääsee suoraan sisään, niinku normaalistihan, lukuun ottamatta tšekäläistä festivaalia, niin festivaalivieraat pääsevät kävelemään sisään kaikkiin näytöksiin. Toisin kuin täällä, jossa joutuu aina taistelemaan, kun lippuja ei kuulemma ole, mutta noin tietysti tämä on myös ainoa elokuvafestivaali, jota ei näytetä elokuvateatterissa näitä elokuvia, että täällä on tietysti vähän erilaiset rajoitukset. Toi niin noin, sellainen festivaali, jossa järjestelyt toimii, tekniikka on sellainen, että kehtaa elokuvansa näyttää ja sitten että siellä on selkeesti sellaisia paikkoja, joilla muut elokuvafestivaalin vieraat kohtaa. Ei siinä oikeastaan muuta tartte. Sitten on tietysti hirveen hienoo, kun on jotain tällaisia äärettömän rikkaita festivaaleja, jossa pääsee elämään jotain, mitä normaalisti ei elä. Eli älyttömän hienoissa hotelleissa ja autonkuljettaja oottaa ovella, mutta niitä on vähän.”*

Rituaalisina näytöksinä ja myös näkyvän esillepanon riitteinä toimivat erityisesti festivaalin avajaisseremonia ja päättäjäs- ja palkintojenjakoseremonia. Ne käsikirjoitetaan ja niille on nimitettyä "seremoniamestarit" juontajiksi<sup>258</sup>. Avajaisissa esitellään ja kukitetaan festivaalin tuomaristo ja festivaalille kutsutut erikoisvieraat, jotka ovat jollakin tavalla erityisen ansioituneita lyhytelokuvan ammattikentällä, sekä paikalla olevat elokuvantekijät. Avajaisissa näytetään myös otanta festivaalin elokuvatarjonnasta, ja samalla lyhytelokuvan monimuotoisuus pääsee näyttille.

Sekä Tampereen että Hampurin Lyhytelokuvafestivaaleilla järjestetään useampiakin erilaisia kilpailuja lyhytelokuvantekijöille. Päättäjäsissä festivaalin kilpailujen voittajat nostetaan erityiseen asemaan. Heidät kutsutaan yleisön eteen palkittaviksi ja tuomaristojen

---

<sup>258</sup> Tampere Film Festival 2000 Käsikirjoitus, 14

valintaperustelut julkistetaan. Voittaneet elokuvat ja ohjaajat saavat esimerkillisen aseman lyhytelokuvaan liitettävistä arvoista ja normeista. Päättäjäiset pitävät sisällään kaikki kolme Falassin viimeiseksi mainitsemaa riittä.

Omaksi rituaaliseksi näytökseen lukisin myös Tampereen Lyhytelokuvajuhlilla kansainvälisille vieraille järjestettävät saunabileet, jotka noudattavat joka vuosi samaa kaavaa. Vieraat viedään saunoille<sup>259</sup> yhteiskuljetuksena, toivotetaan tervetulleiksi ja kerrotaan illan ohjelma. Naiset menevät ensin saunaan, sitten miehet, ja heille jotka haluavat kokeilla avantouintia, on mahdollisuus siihen. Yleensä useimmat kokeilee. Saunan jälkeen on ruoka. Koko ajan on tarjolla musiikkia ja juotavaa. Seurustelu on hyvin vapaamuotoista. Yöllä on yhteiskuljetus takaisin kaupunkiin ja yleensä kaikki menevät jatkoille samalle festivaalilklubille.

Ulkomaalaisille vieraille saunarituaali on aina elämys, joka jää vahvana mieleen, ja sitä kuljetetaan tarinana myös festivaalin jälkeen. Tämä ilmenee sekä elokuvaorganisaation edustajan kertomuksessa että festivaalijärjestäjän puheessa.

*”Sauna täällä Tampereella on hyvin erityistä. Koskaan ei voisi löytää yhtä hikistä ilmapiiriä makkaroineen ja oluineen, missä tapaa kansainvälisen kollegan ja hyvin nopeasti tutustuu läheisesti suomalaisen kulttuuritavan mukaan.”*

Festivaalijärjestäjä ei ollut koskaan ollut Tampereen festivaalilla, mutta hänen kollegansa olivat kertoneet festivaalista, ja saunabileet tulevat heti ensimmäisenä siitä mieleen.

*”Kollegani ovat olleet siellä useita kertoja. Tiedän, että siellä on hienoja saunajuhlia ja siellä näytetään monia monia eri ohjelmia kansallisia ja kansainvälisiä lyhytelokuvatuotantoja. Tietääkseni he ovat yksi johtavista festivaaleista lyhytelokuvapuolella.”*

**Näkyvän kuluttamisen riiteissä** (rites of conspicuous consumption) yleensä ruoka ja juoma toimivat kuvaamassa yltäkylläisyyttä, hedelmällisyyttä ja hyvinvointia; tai ne toimivat välineinä kommunikoida jumalien ja esi-isien kanssa<sup>260</sup>. Lyhytelokuvafestivaalilla

---

<sup>259</sup> ulkomaalaisia vieraita on niin paljon, että heidät on jaettu kahteen ryhmään. Toiseen saunaan menevät lähinnä elokuvaohjaajat ja toinen sauna on varattu muille ulkomaisille vieraille. Vieraat saavat kuitenkin itse valita kumpaan haluavat.

<sup>260</sup> Falassi 1987, 4–5

kuluttaminen on elokuvien kuluttamista. Sadan elokuvan näkeminen yhden festivaalin aikana ei ole mitenkään poikkeuksellista ammattilaisten keskuudessa<sup>261</sup>. Sosiaalisissa illanvietoissa kuluu kyllä myös ruokaa ja juomaa, mutta ne eivät ole mitenkään nostettuna erityiseen asemaan.

**Vaihtoriitit** (rites of exchange) kuvaavat yhteisön jäsenten abstraktia tasavertaisuutta ja vaihto voi olla rahan ja tavaran vaihtoa tai symbolisemmalla tasolla tiedon, rituaalisten lahjojen tai vierailujen vaihtoa.<sup>262</sup> Vaihtoriiteiksi lyhytelokuvafestivaaleilla lukisin epävirallisena muotona mielipiteiden ja tiedon vaihdon ja virallisempina esitteiden ja käyntikorttien vaihdon.

Durkheim kuvaa toteemin jäljittelyriittien merkitykseksi **kausaaliperiaatteen**. Jotakin objektia koskevan toiminnan jäljittely välittyy ja vaikuttaa kokonaisuuteen, ”hyvän tai pahan ominaisuus välittyy tarttumalla henkilöstä toiseen” ja ”kaltainen aiheuttaa kaltaistaan. Jonkin olennon tai tilan kuvallinen esittäminen tuottaa tällaisen olennon tai tilan.”<sup>263</sup> Durkheimin idea mielestäni konkretisoituu viestintä- ja toimintamallina festivaalilla. Lyhytelokuva ja työ lyhytelokuvan parissa edustavat taiteilijamyytin mukaista vapaata ja yhteiseksi esteettiseksi ja eettiseksi hyväksi tehtyä työtä. Moderni länsimainen humanismi ilmenee festivaalilla ystävällisyytenä, tasa-arvoisena käyttäytymisenä ja haluna tehdä yhteistyötä. Elokuvan kaupallista muotoa edustava ostaja tuntee itsensä ulkopuoliseksi, eikä osallistu yhteisön toimintaan.

**Yhteenveto festivaalista rituaalina.** Aineiston perusteella lyhytelokuvafestivaali esiintyy karnevalistisena ammattiyhteisön kokoavana juhlana, joka ylläpitää ja vahvistaa yhteisön ymmärrystä lyhytelokuvasta taideteoksena. Yhteisölliset rituaalit festivaalilla painottuvat modernin länsimaisten humanismin mukaisten moraalisten, eettisten ja esteettisten arvojen ylläpitämiseen ja vahvistamiseen. Humanismin jäljittelyrituaalin seurauksena festivaalilla syntyy ilmapiiri, joka henkii tasavertaisuutta, ystävyyttä, yhteistyötä ja luovuutta. Durkheimin sanoin ”yhteisön jäsenten kokiessa yhteisöllisiä ’sentimenttejä’ syntyy klanin yhteistä voimaa, joka on luonteeltaan uskonnollista”<sup>264</sup>. Taloudelliseen kriisiin yhteisö on vastannut tarjoamalla modernin länsimaisen kapitalismin edustajille elokuvamarketin festivaalilla. Siellä elokuvaa katsotaan teknis-taloudellisena tuotteena tehokkaasti, rationaali-

---

<sup>261</sup> gradua varten tehty elokuvajärjestäjän haastattelu Tampereella

<sup>262</sup> Falassi 1987, 4–5

<sup>263</sup> Durkheim 1980, 316

<sup>264</sup> sama, 192

sesti ja taloudellista voittoa tavoitellen. Festivaalijärjestäjät ja -järjestelyt saavat erittäin ison roolin festivaalin onnistumisen suhteen. Yhteisö on antanut järjestäjille roolin seremoniamestareina, pappeina ja papittarina, jotka ohjaavat yhteisön uskomuksia ja toimintaa niin, että totemismin vaateet toteutuvat.

## 6. LOPPUPOHDINTOJA

### 6.1. Tutkimuksen tulokset

Tutkimukseni tuomassa valossa lyhytelokuvafestivaali esittäytyy ammattiyhteisön kokoontumispaikkana ja karnevalistisena juhlanä, jonka funktio ja merkitys on ylläpitää ja tuottaa ammattiyhteisön olemassaoloa ja yhteisön jakamia uskomuksia. Tämä tapahtuu sosiaalisen työnjaon ja festivaalin ritualististen toimintojen kautta.

Haastatteluaineistosta erottautui kaksi vastakkaista käsitystä lyhytelokuvasta. **Uskomus lyhytelokuvaan taideteoksena** kunnioittaa elokuvaa tekijänsä luomana kokonaisuutena ja edellyttää sen katsomista valkokankaalta yhteisöllisenä kokemuksena ja elämyksenä. Taideteoksena lyhytelokuva on ainutkertainen ja luova teos ja vapaa ulkopuolisista vaateista. **Uskomus lyhytelokuvaan kaupallisena tuotteena** puolestaan asettaa elokuvan kapitalistiselle järjestelmälle, kuluttajalle ja kysynnän ja tarjonnan markkinalaeille, alistaiseksi tuotteeksi. Festivaalilla sitä katsotaan elokuvamarketissa videolta, yleensä yksin ja halutulla tahdilla tai vaikka osittain. Uskomuksen mukaan elokuvan tulee täyttää tietyt tekniset ja taloudelliset vaateet menestyäkseen kaupallisesti. Työ elokuvan parissa perustuu markkinatalouden periaatteisiin ja palkkiona on rahallinen menestyminen. Työskentely on yksilötyötä ja muut lyhytelokuvan ammattilaiset esiintyvät vain hyötyverkostona.

Elokuvan kahtiajakoinen luonne vaikutti alan sisäiseen työnjakoon, toimintaan festivaalilla ja lyhytelokuvaa ja alalla toimimista koskevaan solidaarisuuteen ja uskomuksiin. Haastattelemani ammattilaiset pystyi jakamaan neljään eri tyyppiin, **elokuvafriikkeihin, humanisteihin, bilettäjään ja elokuvamarkettiasiakkaaseen**. Näistä kolmelle ensimmäiselle tyyppille toiminta festivaalilla painottui selkeästi muiden alan ammattilaisten tapaamiseen elokuvien katselun ohella. Roolit jakautuivat vapaamuotoiseen sosiaaliseen rooliin ja virallisempaan ammatilliseen rooliin, jonka puitteissa hoidettiin työn kannalta välttämättömien kontaktien hoitaminen. Sen sijaan elokuvamarkettiasiakas tuli festivaalille ainoastaan ammatillisista syistä katsomaan elokuvia videolta marketissa ja koki sosiaaliset kon-

taktit lähinnä häiritsevinä. Sosiaalisia kontakteja hän teki vain, jos koki sen välttämättömäksi kaupanteolle, ja hän painotti kontaktien ammatillista luonnetta. Hän ei kokenut kuuluvansa festivaalille kokoontuvaan ammattiyhteisöön.

Lyhytelokuva-alan ammattilaisten kokoontuminen ja kommunikointi festivaalilla saavat aikaan viisi erilaista sosiaalista prosessia. **Julkistamisprosessissa** esitellään uudet elokuvat ja asetetaan elokuvan tuotantoprosessi ja valmiin elokuvan vastaanotto vuorovaihtukseen järjestettyjen keskustelujen avulla. **Tunnetuksi tekemisen prosessissa** lyhytelokuvaa ja alan toimijoita esitellään sekä muille alan ammattilaisille että suuremmalle yleisölle. **Pyhittämisprosessin** avulla ylläpidetään taiteilijamyymiä, kunnioitetaan lyhytelokuvaa taideteoksena ja sen tekemistä ainutlaatuisena ja luovana työnä. Palkitsemalla ja nostamalla esiin tietyt elokuvat ja tekijät ylläpidetään samalla lyhytelokuvaan ja sen tekemiseen liittyviä arvoja. **Kaupallistamisprosessin** avulla lyhytelokuvasta tehdään kaupallinen tuote, jota voi myydä, markkinoida ja käsitellä kuluttajan tarpeiden mukaisesti kapitalistisen järjestelmän normein. **Kulttuuripoliittisen institutionalisoinnin prosessissa** lyhytelokuva asetetaan osaksi taiteen laajempaa kenttää. Siitä tulee osa taidepoliittista järjestelmää ja kulttuurinen vientituote, jonka tekemistä ja levittämistä voidaan tukea apurahoin.

Kaikki prosessit ovat tarpeellisia lyhytelokuvan tekemisen ylläpitämiselle ja tuottamiselle. Ne muodostavat sekä ammatillisen että rituaalisen kehän, jonka kaikki osat vaikuttavat lyhytelokuvan olemassaoloon ja menestymiseen – ja tätä kautta koko lyhytelokuvan ammattiyhteisön olemassaoloon.

Lyhytelokuvafestivaalin sisältä löytyy kansainvälisen ammattiyhteisön, jonka voi laittaa sekä Durkheimin sosiaalisen työnjaon jaokemalliin että totemismin sosiaalisen organisaation ja luokittelujärjestelmän malliin. Durkheimin uskontotutkimuksen ja Kiinan työyhteisötutkimuksen perusteella näen, että lyhytelokuva-alan ammattiyhteisön uskomuksissa laajemmassa konstruktiossa on kyse **modernista länsimaisesta totemismista**, jossa *humanismi ja kapitalismi esiintyvät toistensa vastavoimina* ja elokuvateatteri ja elokuvamarketti toimivat erillisinä pyhättöinä vastakkaisille uskomuksille. Tampereen ja Hampurin festivaaleilla yhteisöllisyys syntyi selkeästi lyhytelokuvaa taideteoksena ja modernia länsimaista humanismia painottavien toimijoiden välille. Lyhytelokuvien parissa toimimisella haluttiin selkeästi erottautua kaupallisuudesta ja kapitalistisiin arvoihin suhtauduttiin muutenkin negatiivisesti. Toiminta festivaalilla on sen mukaista: Lyhytelokuvaa ja sen tekijää kunnioitettiin yhteisöllisellä keskittymisellä valkokankaalta näytettyyn elokuvaan. Työ lyhytelokuvien parissa perustui intohimoon ja siitä palkkiona ovat esteettiset

ja yhteisölliset elämykset. Ystävyys, yhteistyö ja keskinäinen avunanto olivat yhteisön jäsenille keskeisiä arvoja. Taiteilijamyymä toimii uskomuksen viitekehyksenä ja sitä tuotetaan ja uusinnetaan festivaalien prosessien ja rituaalien kautta.

## 6.2. Kapitalismi ja humanismi vastavoimina

Kovan ja pehmeän vastakkainasettelu näkyy monessa yhteydessä. Tässä työssä viittasin taiteilijamyymän yhteydessä taiteen tehtävään taistella mekaanista tehdastuotantoa vastaan, ja esitin Kiinanmaan näkemyksen humanistisesta eetosesta länsimaisen kapitalistisen ajattelun vastavoimana. Ylijoki kirjoittaa, kuinka akateemisessa maailmassa yleisesti tehdään jako kovan ja pehmeän tieteen välille<sup>265</sup>. Michel Maffesoli ennustaa, että uusi kulttuuri on nousemassa ja yhteiskunta, joka on perustunut talouteen ja utilitarismiin, korvautuu kulttuurilla, jossa valta-asemaan nousee ylenmääräinen kulutus ja esteettisyyden tavoittelu. Kokemuksellisuus yhteisenä sosiaalisena tekijänä kokoaa ryhmiä yhteen. ”Heimojen aika on alkamassa. Aikakausi, jolloin näkeminen, tunteminen, rakastaminen ja innostuminen yhdessä helposti voittavat tulevaisuusorientoituneisuuden ja rationaalisen ajattelutavan.”<sup>266</sup> Tommy Taberman viittaa Tor Nørretrandersiin<sup>267</sup> ja toivoo homo generosuksen asettuvan homo economicusta vastaan. ”Viisaiden mukaan meillä on sisimmässämme kaksi ihmistyyppiä. Toinen on se, joka on aivan liian pitkään ollut niskan päällä, Homo economicus. Kyseessä ei ole mikään miellyttävä tyyppi, vaan itsekäs ja järkiperäinen, se joka on sitä mieltä, että hänen kuuluu aina olla ensimmäisenä siinä jonossa, jossa valtaa ja mannaa jaetaan. Hänelle kuuluvat itsestään selvästi kaikki maalliset herkut, optiot ja osterit, ja hänen sanansa on se, jota on kuunneltava ja toteltava. Tällaisen tyyppin kanssa kun joutuu vuoteeseen tai töihin, voi huoletta unohtaa ruusuilla tanssimisen. On tullut risujen ja raippojen aika. Homo economicus ei kysy sinulta, mitä sinä haluat, vaan kertoo, mitä kaikkea sinun on pakko. Mutta se paljon kaivattu toivo itää meissä siinä toisessa, nimittäin Homo generosuksessa. Tämä toinen olento meissä on antelias, yhteistyöhaluinen, luova ja kaikin puolin mukava, sellainen johon rakastuu helposti ja pysyvästi. Se haluaa kaikille hyvää, koska tietää, että vain hyvää tekemällä voi tulla onnelliseksi. Se antaa sinulle ainoan paitansa, koska tietää, että jonakin kylmänä päivänä sinä annat hänelle omasi. Sen pöydässä on aina

---

<sup>265</sup> Ylijoki 1998

<sup>266</sup> Maffesoli 1990, 44

<sup>267</sup> Tor Nørretranders on vuonna 2003 julkaissut poikkیتieteellisen kirjan Homo generosus, jossa hän perustelee ihmisen anteliaisuutta vastakkaisen sukupuolen miellyttämisestä käsin. Kirja on käännetty jo usealle kielelle ja herättänyt paljon huomiota.

lautanen katettuna sinua varten. Se ei usko, että teet hiostamalla mitään hyvin, vaan hellimällä teet sen, mitä sinulta pyydetään ja vielä vähän lisää.<sup>268</sup>

Tabermania on hauska siteerata tässä vaiheessa tutkimustani. En viittaa häneen tieteellisenä asiantuntijana, vaan yleisenä mielipidevaikuttajana suomalaisessa yhteiskunnassa. Joka tapauksessa hänen – tai Nørretrandersin – esitys, että jokaisen ihmisen sisällä on sekä Homo economicus että Homo generosus, ilmentää hyvin myös Durkheimin ajatusta, että jokainen ihminen tekee moraalisia valintoja kaikissa toimissaan, ja moraaliset vastavoimat taistelevat aina keskenään näissä valinnoissa. Valinnat ovat kompromisseja.

Moderniin humanismiin liittyvää elämyksellisyyttä on havaittavissa laajalti. Tiedekonferensseissa keskustelu käy viimeisimpien tutkimusten tuloksissa ja osanottajat hurmioituvat ideoiden ja ajatusten runsaudesta ja rikkaudesta. Kansainvälisissä urheilukisoissa kansa hurmioituu oman suosikkinsa noustessa palkintopallille. Ja juuri kuten Durkheim viittaa kilpailun uskonnollisesta merkityksestä – jalkapalloa on tutkittu sosiaalisen identiteetin rakentajana ja siitä on löydetty rituaalinomaisia elementtejä. Eduardo Archetti<sup>269</sup> on muiden teemojen ohella analysoinut jalkapalloa maskuliinisuuden ylistyksenä ja tähtipelaajia uskonnollisina ikoneina. Pelin globaalista luonteesta kertovat paitsi kansainväliset turnaukset, myös se, että singaporelaisille jalkapallofaneille Manchester United on kuin kotijoukkue. Eriksen pohtiikin, mikä voisi olla ”palvonnan kohde” ammattijalkapallon kaltaisessa yleisölajissa, mutta ei osaa antaa suoraa vastausta.<sup>270</sup>

Maffesolin näkemys talousajattelun ja utilitarismin korvautumisesta ei kuitenkaan voi koskaan toteutua Durkheimin teorioiden valossa, sillä sekä työnjakoon perustuva yhteisöllisyys että totemismin klaaniyhteisö perustuvat siihen, että yhteisö erottautuu toisesta! Humanismi edellyttää kapitalismia ja päinvastoin. Vastavoimina ne ovat ikään kuin vaakakupissa, ja vaaka kallistelee puolelta toiselle sen mukaan kumpi uskomus on enempi vallalla. Myöskään lyhytelokuvafestivaalilla humanismi ja kapitalismi vastavoimina eivät esiinny absoluuttisina ja toisiaan sulkevinä jakajina ammattiyhteisön sisällä, vaan kyse on siitä, että niiden keskinäinen vastakkaisuus tiedostetaan, ja kukin toimija tekee arvovalinnan painottaessaan toista, samalla kun tekee roolivalinnan itselleen ammattiyhteisön ja festivaalin kontekstissa. Modernin länsimaiseen humanismiin ja kapitalismiin jakautuvan totemismin tutkiminen erilaisissa yhteisöissä epäilemättä toisi ilmiöstä esiin paljon uutta. Pel-

---

<sup>268</sup> Haastattelu Radio Novassa 19.3.2006, kolumni Me-lehdessä 12/2005

<sup>269</sup> 1999, ks. Eriksen 2003, 295

<sup>270</sup> Eriksen 2003, 295



kästään lyhytelokuva-alan ammattilaistenkin jatkotutkimus tältä pohjalta olisi erittäin mielenkiintoista ja tarkentaisi käsitystä ammattiin liittyvästä yhteisöllisyydestä.

### 6.3. Ammatin ja yhteisöllistymisen suhteesta

Sosiologian opiskelijana on melkein mahdotonta jättää käsittelemättä Erik Allardtin kehittämää kuuluisaa nelikenttää, jossa hän jatkaa Durkheimin työnjakoon perustuvaa yhteiskuntateoriaa. Allardt otti selittäviksi muuttujiksi työnjaon asteen ja yhdenmukaisuuden paineen voimakkuuden, ja selitettäväksi ilmiöksi solidaarisuuden ja päätyi seuraavaan<sup>271</sup>:

Yhdenmukaisuuden paine	1. Mekaaninen solidaarisuus. Suuri ennustettavuus yksityiskoh- taisten ja ankarien normien takia. (Rikosoikeus keskeinen.)	3. Alhainen solidaarisuus. Tila, jossa palkintojen jakautuminen koetaan epäoikeudenmukaisena ja jossa voimakkaat ristiriidat ovat ta- vallisia. (Koetaan eriarvoisuutta.)
	2. Alhainen solidaarisuus. Tila, jossa esiintyy epävarmuutta ja juurettomuutta. (Normit ovat muut- tuneet epäselviksi.)	4. Orgaaninen solidaarisuus. Suuri ennustettavuus, koska on ole- massa sopimuksia, paljon sosiaalista vaihtoa ja suvaitsevaisuutta. (Siviilioikeus keskeinen.)

Omaan elämään liittyvä valinnan vapaus ja globalisaation mukanaan tuoma ihmisten liikkuvuus luovat kuitenkin nelikenttään toisenlaista ulottuvuutta, nimittäin valinnanvaikeuden luoman epävarmuuden. Mielestäni Allardt ei huomioi sitä, vaikka jo Durkheim näki elämisen intensiteetin ja vaihtelevuuden kasvun yhteiskunnassa ja tätä myötä neuvottomuuden ja epävarmuuden lisääntymisen. Durkheim kuvaili, miten työnjaon aiheuttama kilpailu asettaa vaatimuksia älyn käytölle ja vastaanottavuudelle ja kuinka mahdollisuus kokea uudenlaisia asioita ja erilaiset kulttuuriset ärsykkeet viehättävät uutuudellaan, aiheuttavat mielihyvää ja saattavat muodostua tarpeiksi ja tavoitteiksi. Tämä edellyttää kuitenkin jatkuvaa sopeutumista muuttuneisiin olosuhteisiin ja on selkeä epävarmuustekijä.

<sup>271</sup> Allardt 1964, 66; 1987, 75

Durkheimin mukaan työnjako voikin olla sekä onnellisuuden aiheuttaja, kun yksilöt pääsevät toteuttamaan erityistaipumuksiaan, että onnettomuuden syy, kun yksilö ei kykene tekemään itsenäisiä valintoja ja toimimaan ryhmästä poiketen.<sup>272</sup> Uudenlaiset tilanteet voivat aiheuttaa neuvottomuutta ja epävarmuutta. ”Kollektiivinen tajunta käy sitä heikommaksi ja epämääräisemmäksi, mitä enemmän työnjako kehittyy. Tämän lisääntyvän neuvottomuuden johdosta työnjaosta myös tulee solidaarisuuden pääsyy.”<sup>273</sup> Mielestäni Durkheim perustelee näin yhteisöllisyyden tunteiden siirtymisen ammattikuntiin.

Kari Gröhn painottaakin työn monimerkityksellisyyttä itsen rakentamisessa. Yhteiskuntatieteellisestä näkökulmasta sitä voidaan tarkastella yksilö-, ryhmä-, yhteisö-, yhteiskunta- ja kulttuuritasolla. Tasot eivät ole toisistaan riippumattomia, vaan ne kytkeytyvät toisiinsa eri tavoin eri konteksteissa. Gröhn näkee kuitenkin työn sosiaalisella merkityksellä suurta vaikutusta. Työn välityksellä ihminen liittyy erilaisiin ryhmiin, organisaatioihin ja yhteisöihin. ”Työ määrittää erilaisten elämäntoimintojen ja ihmissuhteiden ajankäytön puitteita ja vaikuttaa ratkaisevasti tekijänsä sosiaaliseen asemaan. Työssään ihminen soveltaa tietojaan, kykyjään ja taitojaan. Vaikka ihminen ei voisikaan toteuttaa itseään työnsä välityksellä, työ voi silti olla välttämätöntä identiteetin ja itsekunnioituksen kannalta.”<sup>274</sup> Gröhn jakaa kuitenkin työn sen sisällön mukaan niin, että toisessa ääripäässä on raskas ja yksitoikkoinen työ ja toisessa mielenkiintoinen ja antoisa. Näistä hän näkee, että raskasta ja yksitoikkoista työtä tehdään taloudellisin motiivein, kun taas toisessa ääripäässä työ muodostuu keskeiseksi elämänsisällöksi.<sup>275</sup>

Myös Anthony Giddensin mukaan modernille sosiaaliselle elämälle tyypillistä on itsen rakentaminen refleksiivisesti, erilaisten vaihtoehtojen ja mahdollisuuksien kentällä. Epävarmuuden ja lukuisten vaihtoehtojen maailmassa luottamus ja riski ovat nousseet käsitteinä sovellettaviksi. Luottamus yhdistetään suoraan ontologisen turvallisuuden tunteeseen ja Giddens korostaa elämäntyylä merkittävänä tekijänä modernissa sosiaalisessa elämässä. Mitä enemmän traditiot menettävät paikkaansa ja arkielämää määrittävät paikallisen ja globaalin vuorovaikutus, sitä enemmän yksilöiden täytyy valita omaa elämäntyyliään vaihtoehtojen virrasta.<sup>276</sup> ”Yksilö (self) ajaa lopulta pois ontologisen turvattomuuden

---

<sup>272</sup> Durkheim 1990, 252–253

<sup>273</sup> sama, 261–262

<sup>274</sup> Gröhn 1980, 5–6

<sup>275</sup> sama, 8

<sup>276</sup> Giddens 1991, 2–5

(kontingenssin) omilla valinnoillaan ja päätöksillään, joita asiantuntijat ja ”itsen” refleksiivisyys tukevat ja vahvistavat.”<sup>277</sup>

Durkheimin ja Allardtin sosiaalisen työnjaon teorioissa esiintyvät rikoslaki ja siviilioikeus säätelevät ihmisten välistä kanssakäymistä, mutta yksilöiden omiin valintoihin ei ole sääntöjä. Tästä juontuu, että länsimaisessa modernissa yhteiskunnassa paine yhdenmukaisuuteen on pieni ja työnjaon aste on suuri, mutta silti vallitsee alhainen solidaarisuus. Yksilöt hakeutuvat ja vaihtavat erilaisiin yhteisöihin muuttuneiden mieltymystensä mukaan. Tutkimuksissa onkin todettu, että mitä enemmän ihmiset ovat samankaltaisia asenteiltaan, persoonallisuuksiltaan, luonteiltaan, älykkyydeltään ja koulutukseltaan, sitä houkuttelevampia he ovat toisilleen. Ihmisellä on tapana arvioida mielipiteitään ja suorituskyykyään. Tästä johtuu, että itsearviointin mahdollistavilla tilanteilla on vetovoimaa.<sup>278</sup> Kun muutoksia tapahtuu, yksilön on vielä tärkeämpää saada tukea oman itsen rakentamiseen ja sitoumusten tekemiseen. Käsitteet sitoutuminen, kulttuuri ja identiteetti ovat hyvin läheistä sukua toisilleen. Oma identiteetti perustuu paljolti sille, kuinka yksilö vertaa itseään toisiin ja kuinka muut vertaavat häntä itseensä.<sup>279</sup> Toisaalta yhteisö pyrkii vakuuttamaan jäseniään ja mahdollisesti sitä ylläpitävää järjestelmää, että juuri tähän yhteisöön kannattaa kiinnittyä ja että sen olemassaolo on tärkeä.<sup>280</sup>

Tarkasteltaessa lyhytelokuva-alalla ilmenevää työnjakoa ja lyhytelokuvaan liittyviä uskomuksia, niin näen näinkin rajatussa kontekstissa edellä mainitut yhteiskunnalliset ilmiöt. Festivaali on erinomainen paikka tavata saman lyhytelokuvaintressin jakavia ihmisiä, mutta pelkkä yhteinen intressikään ei riitä antamaan jäsenyyttä yhteisössä. Pitää päättää myös, painottaako elokuvaa taideteoksena vai kaupallisena tuotteena. Valinnan perusteella toimija asettautuu ja hänet asetetaan tiettyyn asemaan ja he joko liittyvät osaksi yhteisöä tai sitten yhteisön ulkopuolelle. Haastatteleman ostaja vertasi itseään selkeästi toisiin ja asetti itsensä yhteisön ulkopuolelle juuri kaupallisen roolinsa takia. Tuottajan rooli taas taiteilla eri uskomusten edustajien välillä sen mukaan, oliko lyhytelokuva esillä taideteoksena vai kaupallisena tuotteena. Työnjako selvästikin asetti vaatimuksia älyn käytölle ja vastaanotavuudelle. Edelleen kahden festivaalijärjestäjän kohdalla lyhytelokuvan ammattiyhteisöä enimmäkseen yhdistävä humanistinen mentaliteetti toimi selkeästi jäsentävänä ja houkutte-

---

<sup>277</sup> ks. Eräsaari 1995, 178

<sup>278</sup> Burgoon 1994, 298; Allardt 1987, 73–74 ja Trenholm & Jensen 1992, 98–100

<sup>279</sup> Marsh (ei vuosilukua), 8

<sup>280</sup> Burgoon 1994, 296–297

levana tekijänä, ja he alkoivat työskennellä alalla ilman mitään pohjatietoutta lyhytelokuvasta.

Lyhytelokuva-alalla on jatkuvaa liikkuvuutta, olosuhteet muuttuvat ja henkilökohtaiset seikat ja yhteiskunnalliset ja tekniset tekijät vaikuttavat yksilöiden mieltymyksiin. Tämä muuntuvaisuus näkyy myös lyhytelokuvan yhteisössä. Se ei ole stabiili vaan jäseniä lähtee ja jäseniä liittyy – kyse on valintojen tekemisestä ja ryhmäytymisestä muiden saman arvomaailman jakavien toimijoiden kanssa.

#### 6.4. Tutkimuksen arviointia

Hiller-Ikosen mukaan aineiston sisällön analyysin luotettavuus on yhteydessä aineiston keruun luotettavuuteen. Kvalitatiivisessa tutkimuksessa ei pyritä yleistettävyyteen, vaan aineisto kootaan sieltä, missä tutkimuksen kohteena oleva ilmiö esiintyy. Validiteettiongelmia voi syntyä esimerkiksi siitä, että tutkimusaineisto ei anna vastausta tutkimuskysymykseen tai tutkimusaineisto ei ole edustava.<sup>281</sup> Payne ja Williams<sup>282</sup> käsittelevät yleistämistä laadullisessa tutkimuksessa laajemminkin, ja heidän mielestään **kohtuullinen yleistäminen** on mahdollista. Tämä tapahtuu toimimalla seuraavien määreiden rajoissa:

1. *Huomioimalla oman tutkimuskontekstin* ja sen, mihin tai kuinka moneen erilaiseen ympäristöön tutkimuksen tuloksia voi soveltaa.
2. *Huomioimalla ilmiön aikarajoitukset*. Sosiaaliset muutokset tekevät useista sosiologisista väitteistä epävalideja.
3. *Huomioimalla, kuinka tarkkaan oma tutkimus on luonnehtinut tutkittavaa ilmiötä tai asiaa*. Tähän auttaa selvitys, miten käytetyn tutkimusaineisto suhteutuu ulkopuolelle jätettyyn aineistoon.
4. *Huomioimalla tilannesidonnaisuuden*. Tutkimuksen uusiminen antaa samankaltaisia mutta ei identtisiä tuloksia, koska tulokset riippuvat tietyssä paikassa tapahtuneista sosiaalisista prosesseista.
5. *Huomioimalla tutkittavan ilmiön ontologisen statuksen*. Ilmiön voi luokitella esimerkiksi jakamalla sen seuraavasti: a) fyysiset objektit ja niiden sosiaaliset omi-

---

<sup>281</sup> Nieminen 1997, ks. Hiller-Ikonen 1999

<sup>282</sup> 2005

naisuudet, b) sosiaaliset rakenteet, c) kulttuuriset piirteet ja artefaktit, d) symbolit, e) ryhmäsuhteet, f) parisuhteet ja g) psykologiset dispositiot / toiminta.<sup>283</sup>

Olen tehnyt tutkimukseni yksinomaan laadullisena. Tämä on validi tutkimusmenetelmä, kun halutaan tutkia tuntematonta ilmiötä. Olen tehnyt yleistyksen lyhytelokuvafestivaalilla ilmenevästä modernista länsimaisesta totemismista. Sidon sen kuitenkin nimenomaan lyhytelokuvaan ja sen toimimiseen yhteisön toteemina. Esitän tutkimustulokseni hyvin poikkeavana Kiinaan esittämästä modernista totemismista omassa tutkimuksessaan. Mielestäni nämä kaksi tutkimusta antavat kuitenkin hyvän pohjan soveltaa ja testata hypoteesia modernin totemismin ilmenemisestä erilaisiin ammattiyhteisöihin. Ilmiönä se on kuitenkin selkeästi länsimainen ja edellyttää hyvinvointiyhteiskuntaa ja myös työn saamaa suurta merkitystä yksilön elämässä. Tämän kontekstin ulkopuolelle jää paljon. Eilänsimaisen ammattiyhteisön tutkiminen olisi ihan oma juttunsa.

Tutkimuksen luotettavuutta olisi epäilemättä kasvattanut, jos haastatteluaineistoni olisi ollut laajempi. Haastateltujen ammatillinen jakauma on epäsuhdassa, kun festivaalijärjestäjiä on haastateltu neljä ja muita vain 1–2, ja esimerkiksi tuomariston edustajia tai rahoittajia en ole haastatellut ollenkaan. Tämä johtuu kuitenkin siitä, että tutkimukseni alkuvaiheessa en ajatellut työnjaolla olevan suurta merkitystä tutkittavaan ilmiöön. Vaikka tarkoituksella poimin haastateltavani eri ammattikategorioista, suhtauduin haastateltaviini yleisemmällä tasolla lyhytelokuva-alan ammattilaisina. Voi kuitenkin pohtia, miten suurempi informanttien määrä ja jakauma olisi vaikuttanut tutkimukseni tuloksiin.

Ajan kulumisen täytyy myös ottaa huomioon omien tutkimustulosteni kohdalla. Keräsin aineistoni vuosina 1998 ja 1999. EU:n Media-ohjelma alkoi tukea elokuvamarkettien järjestämistä elokuvafestivaaleilla vuonna 1998, mikä muutti markettien toimintaa ja rakennetta selvästi laajemmaksi. Siitä tuli luultavasti uusi toimintatapa monille. Nyt elokuvamarkettia on järjestetty jo niin kauan, että se on epäilemättä kehittynyt ja muuttunut siitä mitä se oli vielä seitsemän ja kahdeksan vuotta sitten. Elokuvamarket sekä myös lyhytelokuvan liittäminen osaksi television ohjelmapolitiikkaa on saattanut vaikuttaa myös elokuvantekemiseen ja itse lyhytelokuvaa koskeviin uskomuksiin. Nämä ovat kysymyksiä, joiden selvittämiseksi pitäisi tehdä uusi tutkimus.

---

<sup>283</sup> Payne ja Williams 2005, 306–307

Laadullisen sisällön analyysin reliabiliteettiin vaikuttavat ongelmat liittyvät yleensä aineiston koodaukseen tai virhetulkintoihin. Tulkintaan vaikuttaa kuitenkin aina tutkijan persoonallinen näkemys, hänen omat tunteensa ja intuiotensa ja yhtä oikeaa tulkintaa ei ole.<sup>284</sup> Olen pyrkinyt avaamaan tulkintaani vaikuttavia tekijöitä ja uskoisin tulkintani taiteilijamyytin ja aikaisempien tutkimusten kautta antavan tutkimukselleni uskottavuutta.

Kyngäksen ja Vanhasen mukaan tutkijan on pystyttävä osoittamaan yhteyden tuloksen ja aineiston välillä ja Mäkelän mukaan laadullisen tutkimuksen analyysin luotettavuudessa on tärkeää luokitteluperusteiden kirjaaminen. Analyysin tueksi pitää esittää riittävä määrä alkuperäishavaintoja, esimerkiksi suoria lainauksia.<sup>285</sup> Olen pyrkinyt esittämään runsaasti sitaatteja haastatteluaineistostani, jotka mielestäni perustelevat tekemäni tulkinnat. Esitetyt sitaatit ovat tietenkin valintoja, ja täten tutkijana olen vastuussa niiden kautta esittämästäni tulkinnasta. Myös kääntäminen englannista suomeksi muuttaa aineistoa jonkin verran ja hävittää kielessä esiintyviä vivahteita. Olisin mielelläni säilyttänyt englanninkieliset sitaatit kääntämättä, mutta tässä tuli tieteenperintö vastaan ja kielsi sen.

Alun perin tehdessäni haastatteluja kysyin, saanko käyttää haastateltujen nimiä tutkimuksessani. Kaikki antoivat luvan. Tämä olisi mahdollistanut haastateltavien kommentoinnin tulkinnoistani. Päädyin kuitenkin käyttämään haastatteluaineistoa anonymisti, koska yli puolet haastatelluista oli muun kuin suomenkielisiä eivätkä olisi kyenneet tekemään kommentteja tulkinnoistani. Koin kääntämisen liian suureksi urakaksi. Periaatteellisesti kuitenkin olen sitä mieltä, että haastateltujen mahdollisuus kommentoida tutkijan tekemiä tulkintoja olisi hyväksi tutkimuksen avoimuudelle. Mahdotonta on sanoa, muuttiko haastattelujen antaminen omalla nimellä jotenkin haastattelujen sisältöä. Haastatteluissa ei kuitenkaan käsitelty intiimejä ja henkilökohtaisia asioita sillä tasolla, että ne olisivat olleet jotenkin arkoja aiheita. Tämä olisi vaatinutkin anonymiteettiä. En usko, että nimellisyys toi sen kummempaa varovaisuutta haastattelutilanteeseen.

Tutkimukseni vahvuutena on epäilemättä se, että se edustaa omanlaista tutkimusta festivaaleista. Samasta perspektiivistä, eli festivaalista ammattiyhteisön kokoontumispaikana, tehtyä tutkimusta olen löytänyt vain yhden, Beverly J. Stoltjen cowboy-festivaalitutkimuksen, ja sekin on tehty antropologisena tutkimuksena. Uskon myös, että kokonaisuutena oma tutkimukseni on aika omintakeinen, en jäljittele mitään toista tutki-

---

<sup>284</sup> Denzin 1994, ks. Nieminen 1997, ks. Hiller-Ikonen 1999

<sup>285</sup> Kyngäs ja Vanhanen 1999 ja Mäkelä 1990, ks. Hiller-Ikonen 1999

musta. Tämä sama asia on myös heikkous. Gradun tekijänä en ole vielä ammattilainen tutkijana, ja vaikka luotan omiin tuloksiini, niin siitä huolimatta minua vaivaa epävarmuus, olenko osannut tehdä ja raportoida tutkimukseni niin, että se on uskottava myös akateemiselle yhteisölle. Tässä mielessä gradun tekeminen "matkimalla" jotain toista tutkimusta olisi epäilemättä hedelmällistä oman oppimisen kannalta.

Tutkimukseni alkuvaiheessa sain kommenttia, että teoria-aineisto-yhdistelmäni sisältää kolme eri gradua, ja että minun pitäisi rajata tutkimusta. Kuitenkin käydessäni läpi aineistoa ja teoriaa, ne lopulta lomittuivat toisiinsa niin, että en pystynyt rajaamaan mitään nykyisestä kolmesta näkökulmasta (ammattiyhteisö – totemismi – rituaali) pois. En olisi saanut itseäni tyydyttävää selitystä festivaalista ilmiönä, jos olisin jättänyt jonkin näistä pois. Valitsin myös jättää teoriaosuuksiin paljon alkuperäisiä sitaatteja, koska olen sitä mieltä, että alkuperäisen idean esittäjän ääni saa kuulua, enkä alkanut kääntää kaikkea tekstiä "omaksi". Gradustani tuli tämän valintani vuoksi pitkä, mutta perustellusti.

## LÄHTEET

- Aalto, Satu. Missä muualla lyhytelokuvia näkee? Artikkelijulkaisussa *Festival News*. Tampereen 34. lyhytelokuvajuhlien verkkolehti. 6.3.2004. Saatavilla *www*-muodossa: <http://www.uta.fi/festnews/fn2004/lauantai/8880.html>, viitattu 11.4.2006
- Abrahams, Roger (1987) *An American Vocabulary of Celebrations*. Teoksessa *Time Out of Time*, toimittanut Alessandro Falassi. University of New Mexico Press, Albuquerque
- Alasuutari, Pertti (2001) *Johdatus yhteiskuntatutkimukseen*. Helsinki, Gaudeamus.
- Alasuutari, Pertti (1999) *Laadullinen tutkimus*. Tampere, Vastapaino.
- Alasuutari, Pertti (2006) Merkitys, toiminta ja rakenne sosiologiassa: kulttuurinen näkökulma. Artikkelijulkaisussa *Sociologia* 2/2006, s. 79–92
- Allardt, E (1987) *Sociologia I*. Juva: WSOY
- Arffman, Jari (1990) Lyhytelokuva – kameleontti merkitysten viidakossa. Artikkelijulkaisussa *Tampere Film Festival 20 vuotta 7.–11.3.1990*. Vastaava toimittaja Reija Grönroos. Tampere, City Offset.
- von Bagh, Peter (1998) *Elokuvan historia*. Uudistettu laitos. Keuruu, Otavan kirjapaino.
- Bain, Alison. Constructing an artistic identity. Artikkelijulkaisussa *Work employment and society*. Maaliskuu 2005, vol. 19, nro 1, s. 25–46
- Bauman, Richard (1987) *Festival in the Worldview of Quakers*. Teoksessa *Time Out of Time*, toimittanut Alessandro Falassi. University of New Mexico Press, Albuquerque
- Bauman, Z. (1998) *Globalization. The Human Consequences*. Polity Press



Behrens, Axel. greeting from the (feels like) ancient past... [online]. Vastaanottaja Tiina Hakala. Lähetetty ja viitattu 18.7.2006. Yksityinen sähköpostiviesti.

Burgoon, M., Hunsaker, F. & Dawson, E (1994) Human Communication. Sage Publications

Durkheim, E (1990) Sosiaalisesta työnjaosta. Jyväskylä, Gummerus kirjapaino Oy. Alkuteos De la division du travail social, 1893. Suomentanut Seppo Randell ja Oy Gaudeamus Ab 1902 ilmestyneen uuden laiteoksen pohjalta.

Durkheim, E. (1980) Uskontoelämän alkeismuodot. Australialainen toteemijärjestelmä. Helsinki, KK kirjapaino. Alkuteos Les formes élémentaires de la vie religieuse, 1912. Suomentanut Seppo Randell viidennen painoksen pohjalta.

van Elderen, Louis (1998) Äkkiä eräänä kesänä. Joensuun Laulujuhlien sosiologinen muotokuva. Saarijärvi, Gummerus Kirjapaino Oy.

Eriksen, Thomas H (2004) Toista Maata? Johdatus antropologiaan. Helsinki, Gaudeamus. Alkuteos Small Places, Large Issues, 2003. Suomentaneet Maarit Forde ja Anna-Maria Tapaninen.

Eräsaari, Risto (2005) Mitä on ”refleksiivinen modernisaatio”? Teoksessa Sosiologisen teorian uusimmat virtaukset. Toimittanut Keijo Rahkonen. Tampere, Tammerpaino.

European Coordination of Film Festivals verkkosivut > projects > studies. Social Impact of Short Film Festivals. Viitattu 13.4.2006. Saatavilla [www.muodossa:](http://www.muodossa:)

<http://www.eurofilmfest.org/ecff.asp?lang=en&ref=03-06>

Falassi, Alessandro (1987) Time out of time. Essays on the Festival. University of New Mexico Press, Albuquerque

Filmkontakt Nordin verkkosivut. About FkN. viitattu 21.4.2006. Saatavilla [www-](http://www.muodossa:)  
muodossa: [http://www.filmkontakt.com/fkn\\_site/aboutFkN/index.php](http://www.filmkontakt.com/fkn_site/aboutFkN/index.php),

Giddens, A. (1991) *Modernity and self-identity. Self and society in the late modern age.* Cambridge: Polity Press

Gillespie, Angus (1987) *Folk Festival and Festival Folk.* Teoksessa *Time Out of Time*, toimittanut Alessandro Falassi. University of New Mexico Press, Albuquerque

Goldberg, Michael. *Classical Hollywood Cinema.* Viitattu 27.6.2006. Saatavilla www-muodossa:

<http://faculty.uwb.edu/mgoldberg/courses/definitions/classicalHollywoodcinema.html>.

Gröhn, Kari. Työn merkitys ihmiselle. Artikkelikausi julkaisussa *Sosiaalinen aikakauskirja*. 74/1980:2, s. 5–11

Hannula, Terhi. Olisiko teillä tantaa neuvoa kokoomateoksen suhteen? [online]. Vastaanottaja Tiina Hakala. Lähetetty ja viitattu 19.5.2006. Yksityinen sähköpostiviesti.

Harjunen, H., Laaksonen, L. & Mäkinen, M. (1997) *Women in Film and New Media.* Nordic Glory Festivaalin seminaarijulkaisu. Jyväskylä: Jyväskylän kaupungin painatuskeskus

Heiskanen, Ilkka, Ahonen, Pertti ja Oulasvirta, Lasse. Taiteen ja kulttuurin rahoitus ja ohjaus: kipupisteet ja kehitysvaihtoehdot. Kulttuuripoliittisen tutkimuksen edistämissäitiö CUPORE. Julkaisu 6/2005, Helsinki. Diaesitys tutkimuksesta internetissä. Viitattu 13.5.2006. Saatavilla www-muodossa: <http://kanava.etela-karjala.fi/LiiteTiedostonayta.asb?DokumenttiID=2121&TauluNimi=Tiedote&NakymaID=1&TiedoteID=5400>.

Hiller-Ikonen, Anne (1999) 5.3.5. Laadullinen sisällön analyysi. Verkko-oppikirjassa *Tuumasta tekstiksi.* Perusopas seminaari- ja opinnäytetyön tekijälle. Viitattu 22.2006. Saatavilla www-muodossa: <http://www.uta.fi/laitokset/hoito/wwwoppimateriaali/luku5f.html>.

Hirsjärvi, Sirkka, Remes, Pirkko ja Sajavaara, Paula (2004) *Tutki ja kirjoita.* Jyväskylä, Gummerus Kirjapaino Oy.

Häkkinen-Sartori, Anne. Eurooppalainen verkosto elokuvajuhlille. Artikkelijulkaisussa Festival News. Tampereen 31. lyhytelokuvajuhlien verkkolehti. 11.3.2001. Viitattu 11.4.2006. Saatavilla www-muodossa:  
<http://www.uta.fi/festnews/fn2001/su/europverkko.htm>

Jaakkola, Maarit (2004) Georges Méliès – elokuvan ensimmäinen luova taiteilija. Artikkelijulkaisussa Tampere Film Festivalin internet-sivuilla. Viitattu 5.7.2006. Saatavilla www-muodossa:  
<http://www.tamperefilmfestival.fi/2004/fin/eo-melies.html>.

Joas, Hans. (1992) The Creativity of Action. Cambridge, Polity Press 1996.

Jokisalo, Elina. Maailmaan mahtuu monta elokuvajuhlaa. Artikkelijulkaisussa Festival News. Tampereen 32. lyhytelokuvajuhlien verkkolehti. 10.3.2002. Viitattu 11.4.2006. Saatavilla www-muodossa: <http://www.uta.fi/festnews/fn2002/su/erielokuvajuhlia.html>.

Kiiianmaa, Antero (1996) Moderni totemismi. Keuruuprint Oy.

Kinoklubi-ohjelma 19.3.2006 Yle Teeman kanavalla.

Kuoppamäki, Lauri (1925) Kuvafilmi sivistysvälineenä. Teoksessa Taidetta valkealla kankaalla – Suomalaisia elokuvatekstejä 1896–1950. Toimittaneet Eila Anttila, Sakari Toivainen ja Kari Uusitalo. Helsinki, Painatuskeskus Oy 1995.

KurzFilmAgentur Hamburg. Yritysesite. Ei mainittua painopaikkaa tai vuotta.

Latvamäki, Janne. Elokuvaväki uskoo lyhytfilmin tulevaisuuteen. Artikkelijulkaisussa Festival News. Tampereen 35. lyhytelokuvajuhlien verkkolehti. 13.3.2005. Viitattu 11.4.2006. Saatavilla www-muodossa:  
<http://www.uta.fi/festnews/fn2005/sunnuntai/18737.shtml>.

Lecklin, Lasse. Kokeilemalla löytää uutta. Artikkelijulkaisussa Festival News. Tampereen 35. lyhytelokuvajuhlien verkkolehti. 12.3.2005. Viitattu 11.4.2006. Saatavilla www-muodossa: <http://www.uta.fi/festnews/fn2005/lauantai/18195.shtml>

Lepistö, Vappu (1991) Kuvataiteilija taidemaailmassa: tapaustutkimus kuvataiteellisen toiminnan sosiaalipsykologisista merkityksistä. Väitöskirja, Tampereen yliopisto. Helsinki, Tutkijaliitto.

Lindström, Fredr. J. (1921) Taidetta valkealla kankaalla. Teoksessa Taidetta valkealla kankaalla – Suomalaisia elokuvatekstejä 1896–1950. Toimittaneet Eila Anttila, Sakari Toivainen ja Kari Uusitalo. Helsinki, Painatuskeskus Oy 1995.

Lumièren vuosisata. Artikkelit teoksessa Tampere Film Festival 20 vuotta 7.–11.3.1990. Juhlajulkaisu. Kirjoittajaa ei ole mainittu. Vastaava toimittaja Reija Grönroos. Tampere, City Offset 1990.

Maffesoli, M. (1995) Maailman mieli. Yhteisöllisen tyylin muodoista. Tampere, Tammer-Paino Oy. Alkuteos 1993. Suomentanut Mika määttänen

Malmberg, Tarmo (1983) Elokuvan kulttuurihistorian pääpiirteet. Tampereen yliopiston tiedotusopin laitoksen julkaisu. Sarja B, ISSN 0358-4151; 10/1983. Tampereen yliopiston jäljennepalvelu.

Marsh, C. (ei vuosilukua) Intercultural Communication Workshop Manual. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston täydennyskoulutuskeskus.

Media Desk Finlandin verkkosivut. Viitattu 21.4.2006. Saatavilla www-muodossa: <http://www.mediadesk.fi>.

Media Plus –ohjelman verkkosivut. Viitattu 21.4.2006. Saatavilla www-muodossa: [http://europa.eu.int/comm/avpolicy/media/index\\_en.html](http://europa.eu.int/comm/avpolicy/media/index_en.html).

Mesnil, Marianne (1987) Place and Time in the Carnavalesque Festival. Teoksessa Time Out of Time, toimittanut Alessandro Falassi. Kääntänyt ranskankielestä Fae Korsmo. University of New Mexico Press, Albuquerque

Oesch, Pekka (2004) Kulttuuriyhteisöjen harkinnanvarainen tuki. Valtionavustusjärjestelmän muutokset ja yhteisöjen toimintamahdollisuudet. Taiteen keskustoimikunnan julkaisu sarjassa tilastotietoa taiteesta n:o 32. Helsinki, Nykypaino Oy. Yhteenvedo internetissä saatavilla www-muodossa: [http://www.taiteenkeskustoimikunta.fi/default.asp?WCI=wciFrames&strlanguage\\_id=fi&strSub\\_page=res\\_org&Intid=2](http://www.taiteenkeskustoimikunta.fi/default.asp?WCI=wciFrames&strlanguage_id=fi&strSub_page=res_org&Intid=2)

Payne, Geoff & Williams, Malcolm. Generalization in Qualitative Research. Artikkelijulkaisussa *Sociology* 2005 volume 39(2), s. 295–314.

Pietikäinen, Anu. (ei vuosilukua). Konstruktionistisia lähestymistapoja sosiaalipsykologiassa. Luku Yksilö ja yhteiskunta. Tampereen yliopiston täydennyskoulutuskeskuksen sosiaalipsykologian peruskurssin verkko-opintomateriaali. Viitattu 6.7.2006. Saatavilla www-muodossa:  
<http://www.uta.fi/tyt/avoin/verkko-opinnot/sosiaalipsykologia/kulttuuri.html>.

Pietikäinen, Terhi. Filmien ostaminen on tosi työtä. Artikkelijulkaisussa *Festival News*. Tampereen kansainvälisten lyhytelokuvajuhlien uutisjulkaisu. 12.3.1999a. Kopioitu festivaalitoimistolla.

Pietikäinen, Terhi. Industry shopping. Artikkelijulkaisussa *Festival News*. Tampereen kansainvälisten lyhytelokuvajuhlien uutisjulkaisu. 12.3.1999b. Käännös englanninkielelle Timo Haanpää. Kopioitu festivaalitoimistolla.

Ronkainen, Suvi (1999) Ajan ja paikan merkitsemät: subjektiviteetti, tieto ja toimijuus. Väitöskirja, Tampereen yliopisto. Helsinki, Gaudeamus.

Räsänen, Päivi. Market. [online]. Vastaanottaja Tiina Hakala. Lähetetty ja viitattu 7.8.2006. Yksityinen sähköpostiviesti.

Salmi, Hannu (1993) Elokuva ja historia. Helsinki, Painatuskeskus.

Salmi-Niklander, Kirsti. Festival as ritual – rituals in festival: symbolic expressions in modern Finnish local festivals. *Canadian Folklore* 1992, vol 14,1. s. 31–46

Salokangas, M. (1994) Sodankylän Elokuvajuhlat kulttuurisen keskiluokan näyttämönä. Jyväskylän yliopisto: Pro gradu –tutkielma.

Samovar, L. A. & Porter R. E. (1994) Intercultural communication. A Reader. Wadsworth, Belmont.

Staines, J. European Cultural Networking. Luento seminaarissa, Jyväskylä 16.9.1996.

Staines, J. Networks holding hands. International Arts Manager. Lokakuu 1996.

Staines, J. Working groups. Network solutions for cultural cooperation in Europe. Brussels: EFAH.

Stoeltje, Beverly, J. 1987. Riding, Roping, and Reunion. Teoksessa Time Out of Time, toimittanut Alessandro Falassi. University of New Mexico Press, Albuquerque

Strauss, Anselm & Corbin, Juliet (1998) Basics Of Qualitative Research. Techniques And Procedures For Developing Grounded Theory. Sage Publications, Thousand Oaks, California

Sumiala-Seppänen, J. (2001) Nomadit rippituolissa. Medioidun uskonnon moraalisen järjestyksen dynamiikka (post)modernin television ja kulttuurin kontekstissa. Jyväskylän yliopisto: väitöskirja.

Suomen Elokuva-arkiston verkkosivut. Viitattu 11.4.2006. Saatavilla [www.muodossa.com](http://www.muodossa.com): <http://www.sea.fi/lahikuvassa/linkit/festarit.html>.

Suomen Elokuvasäätiön verkkosivut. Viitattu 21.4.2006. Saatavilla [www-muodossa.com](http://www.muodossa.com): <http://www.ses.fi>.

Tabermann, Tommy. Homo generosus. Kolumni Me-lehdessä 12/2005, s. 9

Tabermann, Tommy. Haastattelu Radio Novassa 19.3.2006

Tahvanainen Kari (2002) Ilosaarirock, kulttuuria talkootyönä. Festivaali tekijöidensä kokemana. Joensuun yliopisto. Yhteiskuntapolitiikan gradun tiivistelmä. Saatavilla www-muodossa: <http://cc.joensuu.fi/~tahva/ilos94.htm>

Tampere Film Festival 1970–1979. Elokuvaesittelyitä, haarukkapaloja, luetteloita, näkökulmia, pikahavaintoja, tilastoja maustettuna runsaalla kuvituksella. Tampereen Elokuva-  
taide ry:n julkaisu. Koonnut ja toimittanut Raimo Silius. Tampere, Domus-Offset Oy 1980.

Tampere Film Festival 1999. Boxlist. Lista festivaalille akkreditoituneista vieraista. Kopioitu festivaalitoimistolla.

Tampere Film Festival 1999 festivaalikatalogi. Vastaava toimittaja Raimo Silius. Tampereen Offsetpalvelu Oy.

Tampere Film Festival 2000 festivaalikatalogi. Vastaava toimittaja Raimo Silius. Tampereen Offsetpalvelu Oy.

Tampere Film Festival 1999. Käsikirjoitus. Staff only. Henkilökunnalle jaettu monistettu vihko.

Tampere Film Festival 2000. Käsikirjoitus. Staff only. Henkilökunnalle jaettu monistettu vihko.

Tampere Film Festivalin ilmoittautumislomake kilpailuun

Tampere Film festival lehdistötiedote 18.3.99. Kirjoittajaa ei mainittu.

27th Tampere International Short Film Festival 5.–9.3.1997. Faktatietoa festivaalista. Ei mainittua kirjoittajaa tai toimittajaa. Monistettu festivaalitoimistolla.

The European Coordination of Film Festivalsin verkkosivut. Code of Ethics. Viitattu 13.4.2006. Säännöt saatavilla www-muodossa:  
<http://www.eurofilmfest.org/ecff.asp?lang=en&ref=01-04>.

The International Short Film Conference (ISFC) verkkosivusto. Viitattu 13.4.2006. Saatavilla www-muodossa: <http://www.isfc.de>.

The International Short Film Conference. Newsletter 6/1998. Toimittajaa ei mainittu.

The Online Marketing Office Suite For Festivals. Filmfestivals.com database. Viitattu 11.4.2006. Saatavilla www-muodossa:  
<http://www.filmfestivalspro.com/festivaloffice/update.shtml>

The Socio-Economic Impact of Film Festivals. European Coordination of Film Festivals'in tutkimusraportti. Maaliskuu 1999. Viitattu 13.4.2006. Saatavilla doc-muodossa:  
[http://www.eurofilmfest.org/site\\_images/impact.doc](http://www.eurofilmfest.org/site_images/impact.doc).

Trenholm, S. & Jensen, A. (1992) Interpersonal communication. Wadsworth: Belmont

Turner, Victor (1987) Carnival in Rio de Janeiro. Teoksessa Time Out of Time, toimittanut Alessandro Falassi. University of New Mexico Press, Albuquerque

af Ursin, N. R. (1912) Kino. Teoksessa Taidetta valkealla kankaalla – Suomalaisia elokuvatekstejä 1896–1950. Toimittaneet Eila Anttila, Sakari Toiviainen ja Kari Uusitalo. Helsinki, Painatuskeskus Oy 1995.

Vuortama, Timo & Kerosuo, Lauri (2004) Viestinnän lait ja säännöt. Hämeenlinna, Karisto Oy.

Waarala, Hannu. Seitsemäs taide. Elokuva ja muut taiteet. Arvostelu Henry Baconin kirjasta. Keskisuomalainen 1.5.2006.



Wellcome to the Festival! 14th International Hamburg Short Film Festival June 16th to 21th 1998. Festivaalin akkreditoituneille vieraille ilmoittautumisen yhteydessä jaettu kirje. Monistettu festivaalitoimistossa.

Öller, Ragnar (1923) Filmi ja kirjallisuus. Teoksessa Taidetta valkealla kankaalla – Suomalaisia elokuvatekstejä 1896–1950. Toimittaneet Eila Anttila, Sakari Toiviainen ja Kari Uusitalo. Helsinki, Painatuskeskus Oy 1995.

Ylijoki, Oili-Helena (1998) Akateemiset heimokulttuurit ja noviisien sosialisatio. Väitöskirja, Tampereen yliopisto. Tampere, Vastapaino.

14th International Hamburg Short Film Festival June 16th to 21th 1998. Entry form.

14th International Hamburg Short Film Festival June 16th to 21st 1998. Who Is Who. Lista festivaalille akkreditoituneista vieraista. Kopioitu festivaalitoimistolla.

## LIITE 1. HAASTATELTUJEN ESITTELY

Ensimmäinen festivaalijärjestäjä on noin 40-vuotias saksalainen nainen ja tehnyt festivaalityötä vuodesta 1993. Oli sattumaa, että hän tuli festivaalille töihin, hänellä ei ollut kokemusta elokuvan kanssa työskentelystä aikaisemmin. Hän kuitenkin piti työstä, jäi alalle ja työ opetti tehdessä elokuva-alaa. Haastateltu on käynyt noin 40 festivaalilla ympäri maailmaa.

Toinen festivaalijärjestäjä on myös noin 40-vuotias saksalainen mies ja koulutukseltaan maanmittaaja. Hän on aina ollut elokuvafriikki ja myös kokeili elokuvan tekemistä 1980-luvun puolivälissä. Hän on ollut festivaalijärjestäjänä 13 vuotta ja tehnyt myös muuta alan työtä samanaikaisesti. Hän käy noin 10–15 elokuvafestivaalilla vuosittain, yrittää käydä mahdollisimman paljon.

Brittiläinen elokuvantekijä on 45-vuotias mies. Hän on opiskellut taidetta ja erikoistunut elokuvaan ja valokuvaan. Hän on tehnyt elokuvia 25 vuotta. Vuodesta 1979 hän on myös opettanut elokuvantekoa taideopiskelijoille. Hän kävi ensimmäisen kerran elokuvafestivaalilla vuonna 1997 ja on tämän jälkeen käynyt 8–10 festivaalilla.

Televisiotoimittaja on 42-vuotias tanskalainen mies. Hän on opiskellut viestintää ja erikoistunut elokuvaan ja mediaan. Hän on ollut töissä nykyisessä paikassa vuoden ja käynyt tässä ajassa viidellä eri festivaalilla.

Elokuvaostaja on reilu 40-vuotias tanskalainen. Hän on koulutukseltaan opettaja ja työskennellyt elokuva-alalla vuodesta 1990. Hän on ollut kolmella eri festivaalilla tänä vuonna (1998) kesäkuuhun mennessä.

Brittiläinen elokuvatuotantoyhtiön festivaalipromoottori on 30-vuotias mies. Hän on opiskellut viestintää: mediaa, kulttuuria, politiikkaa ja sosiologiaa. Hän on nykyisessä työssään 4,5 vuotta ja on lisäksi tätä ennen tehnyt samalle elokuvatuotantoyhtiölle ”hantti-hommia”. Hän käy noin kuudella festivaalilla vuosittain ja toimii palkkatyönsä ohella myös festivaalijärjestäjänä kotikaupungissaan.

Suomalainen festivaalijärjestäjä on 39-vuotias nainen. Hän on opiskellut sekä toimitajan tutkintoa että kääntäjän koulutusta ranska pääkielenä. Festivaalityöskentely vei kuitenkin mukanaan ja opinnot jäivät kesken. Hän käy noin 6–7 festivaalilla ulkomailla vuosittain, kotimaisille festivaaleille ei oikein ehdi.

Toinen suomalaisista festivaalijärjestäjistä on 43-vuotias mies, kauppatieteiden maisteri, joka on valmistunut pääaineenaan markkinointi. Hän on nyt 17. kertaa festivaalijärjestämisessä mukana. Mukaan hän tuli, kun tuttu festivaalityöntekijä kysyi häntä festivaalille kuskiksi. Festivaaliura lähti tästä liikkeelle ja nyt hän on vakituisena työntekijänä. Hän käy ulkomaisilla festivaaleilla 2–5 kertaa vuodessa.

Suomalainen elokuvatuottaja on 39-vuotias mies, filosofian ylioppilas. Hän aloitti yliopistossa pääaineenaan kirjallisuus, mutta päätti, ettei koskaan valmistu, ja sen sijaan sivisti itseään noin 10 eri alan approbaturilla. Hän tuli elokuva-alalle sattumalta, kun tuttu ohjaaja sai rahoituksen ensimmäiseen lyhytelokuvaansa ja pyysi häntä siihen tuottajaksi. Tästä alkoi elokuvaura, joka johti oman elokuvatuotantoyhtiön perustamiseen. Hän käy 5–6 elokuvafestivaalilla vuodessa.

Elokuvaorganisaation edustaja on 33-vuotias tanskalainen nainen, valmistunut elokuvatieteistä yliopistosta, ja ollut nykyisessä työpaikassaan vuodesta 1995. Hän kiertää vuosittain kaikki pohjoismaiset kansalliset elokuvafestivaalit, sekä kansainvälisinä festivaaleina Tampereen ja Amsterdamin festivaalit. Lisäksi on vielä muutama muu vuosittain, kaikkiaan 6–8 festivaalia.

## LIITE 2. HAMPURIN JA TAMPEREEN FESTIVAALIEN ESITTELYT

### **KFF – Hamburg Internationales KurzFilmFestival lyhyesti**

Hampurin Elokuvajuhlat järjestettiin ensimmäisen kerran vuonna 1985, ja sen jälkeen tapahtuma on järjestetty joka vuosi. Festivaalin organisaattorina toimii KurzFilmAgentur Hamburg (KFA), joka työskentelee lyhytelokuva-alalla laajemminkin. Festivaalin järjestämisen lisäksi toimisto levittää ja myy lyhytelokuvia sekä toimii tiedonvälittäjänä – sillä on laaja lyhytelokuvatietopankki ja videoarkisto. Ja vaikka toimisto ei itse olisikaan levittäjänä, he välittävät yhteystietoja elokuvantekijöistä ja levittäjistä toisilleen. Toimisto myös koostaa lyhytelokuvaohjelmia ja lyhytelokuvakokoelmia, tekee tutkimustyötä, toimii neuvonantajana ja solmii kansainvälisiä yhteyksiä.<sup>286</sup>

Festivaalilla näytetään elokuvia kaikkialta maailmasta ja se tarjoaa monipuolisen forumin sekä elokuvan ammattilaisille että harrastajille. Karsinta v. 1998 tapahtui noin 2500 ilmoitetusta lyhytelokuvasta. Festivaalilla on kolme eri kilpailua, 1) kansainvälinen kilpailu uusille, hyvälaatuisille elokuville, 2) kansainvälinen no-budget-kilpailu elokuville, jotka on tehty nollabudjetilla tai hyvin pienellä rahoituksella, sekä 3) pikaiset kolme minuuttia -kilpailu vuosittain vaihtuvalla teemalla. Erikoisohjelmistoissa esitellään elokuvantekijöitä, tiettyjä teemoja tai esimerkiksi jonkin maan elokuvatuotantoa. Lisäksi festivaalilla on elokuvamarketti, jossa elokuva-alan ammattilaiset voivat katsoa VHS-kaseteilta kaikki festivaalille ilmoitetut elokuvat.<sup>287</sup>

### **TFF – Tampere Film Festival lyhyesti**

Tampereen ensimmäiset kansainväliset lyhytelokuvajuhlat pidettiin 19.-22.2.1970 ja kilpailusarjoissa esitettiin yhteensä 58 elokuvaa 19 eri maasta. Nykyään festivaali on yksi tunnustetuimmista lyhytelokuvafestivaaleista Euroopassa.<sup>288</sup>

Festivaalia organisoivat Tampereen elokuvajuhlat - Tampere Film Festival ry. Festivaalilla järjestetään sekä kansainvälinen kilpailu että kotimainen kilpailu. Kansainväliseen kilpailuun hyväksyttävien elokuvien tulee olla alle 30-minuuttisia, tehty 35 mm tai 16 mm

---

<sup>286</sup> KurzFilmAgentur Hamburg, yritysesite

<sup>287</sup> Tampere Film Festival tiedote 18.3.99, Tampere Film Festivalin ilmoittautumislomake kilpailuun

<sup>288</sup> Tampere Film Festival 1970–79

formaatilla, ja niiden ensi-ilta tulee olla ollut edellisen vuoden 1.1. jälkeen. Kilpailun kategoriat ovat animaatiot, dokumentit ja fiktiot. Kotimaisessa kilpailussa elokuvat jaetaan vielä yli ja alle 30 minuuttisten sarjaan ja mukaan hyväksytään myös videolle tehdyt työt. Vuonna 1999 kilpailuihin lähetettiin noin 2700 lyhytelokuvaa 40 maasta. Niistä 67 esitettiin kansainvälisessä kilpailusarjassa ja 42 kotimaisessa kilpailusarjassa. Ulkomaisia elokuva-alan vieraita festivaalille oli akkreditoitunut yli 130 ja kotimaisia noin 400. Katsojia festivaalin yli 80 esityksessä kävi lähes 26000. Kilpailusarjojen lisäksi festivaali näyttää erikoisohjelmistoja sekä eri ohjaajien retrospektiivejä. Oheistapahtumina järjestetään kansainvälisiä seminaareja, näyttelyjä, konsertteja, luentotilaisuuksia ja festivaaliklubeja. Elokuvamarketista on tullut tärkeä osa festivaalia. Marketissa ostajat, festivaalijärjestäjät ym. ammattilaiset voivat käydä katsomassa kaikki kilpailuun lähetetyt elokuvat videolta - siis lähes 3000 lyhytelokuvaa. Tällä on suuri merkitys, kun lyhytelokuvia saatetaan kaupallisille markkinoille.<sup>289</sup>

Julkisina tukijoina Tampereen elokuvajuhlille toimivat Suomen elokuvasäätiö, Tampereen kaupunki, Opetusministeriö, AVEK, Ulkoasiainministeriön lehdistö- ja kulttuuriosasto, Ulkoasiainministeriön KYO, Euroopan komissio ja Audiovisual Eureka. Vuoden 1999 pääsponsoreita olivat Canal+, Sonera, YLE, Finnkinno, Finnlab ja Kodak. Festivaali on saanut lukuisia tunnustuksia: Erikois-Jussit 1975 ja 1980, Hämeen läänin taidetoimikunnan taidemitalin -87, Betoni-Jussin -90, UNICA:n (Union Internationale du Cinema non professionnel) kunniakirjan -92, ja Filmikamarin hopeisen ansiomerkin -93. Festivaali on jäsenenä seuraavissa järjestöissä ja yhdistyksissä: International Short Film Conference (ISFC), European Coordination of Film Festivals e.e.i.g., Association for Independent Video and Filmmakers (AIVF), Finland Festivals ry ja Fédération Internationale des Associations des Producteurs de Films (FIAPF).<sup>290</sup>

Neljäntoista henkilön päättiin lisäksi festivaalilla vuonna 1999 oli festivaalin aikana noin 150 talkoolaista ja lisäksi joitakin kymmeniä palkattua teknistä henkilökuntaa.<sup>291</sup>

---

<sup>289</sup> Tampere Film Festivalin ilmoittautumislomake kilpailuun, Tampere Film Festivalin tiedote 18.3.99

<sup>290</sup> Tampere Film Festival 1999 katalogi

<sup>291</sup> Havainnot & Tampere Film Festival 1999 katalogi