

Media, kasvatus ja kulttuurin kierto

Sirkku Kotilainen, Urpo Kovala &
Erkki Vainikkala (toim.)

MEDIA, KASVATUS JA KULTTUURIN KIERTO

Media, kasvat^{us} ja kulttuurin kierto

Sirkku Kotilainen, Urpo Koval^a &
Erkki Vainikkala (toim.)

**NYKYKULTTUURIN TUTKIMUSKESKUKSEN JULKAISUJA 106
JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO 2011**

Copyright © tekijä ja Nykykulttuurin tutkimuskeskus

Urpo Kovala (vastaava toimittaja, Jyväskylän yliopisto)
Pekka Hassinen (toimitussihteeri, Jyväskylän yliopisto)
Tuuli Lähdesmäki (toimitussihteeri, Jyväskylän yliopisto)
Eoin Devereux (University of Limerick, Irlanti)
Irma Hirsjärvi (Jyväskylän yliopisto)
Kimmo Jokinen (Jyväskylän yliopisto)
Anu Kantola (Helsingin yliopisto)
Sanna Karkulehto (Jyväskylän yliopisto)
Raine Koskimaa (Jyväskylän yliopisto)
Sirku Kotilainen (Tampereen yliopisto)
Olli Löytty (Turun yliopisto)
Jim McGuigan (Loughborough University, Iso-Britannia)
Tuija Modinos (Helsingin yliopisto)
Jussi Ojajärvi (Oulun yliopisto)
Susanna Paasonen (Turun yliopisto)
Tarja Pääjoki (Jyväskylän yliopisto)
Tuija Saresma (Jyväskylän yliopisto)
Erkki Sevänen (Itä-Suomen yliopisto)

Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisusarja perustettiin vuonna 1986. Sarja on monitieteinen ja tieteidenvälinen. Siinä ilmestyy tutkimuksia nykykulttuurista ja kulttuuriteoriasta. Myös modernin kulttuurin vaiheisiin liittyvät kulttuuri- ja sosiaalihistorialliset tutkimukset kuuluvat kustannuslistalle.

Sarjassa julkaistavat käsikirjoitukset valitaan asiantuntija-arvioiden perusteella. Julkaisusarjan kirjat ilmestyvät joko painettuina kirjoina ja myöhemmin sähköisinä rinnakkaisjulkaisuina tai suoraan verkkokirjoina.

Painettuja julkaisuja voi tilata osoitteesta Jyväskylän yliopisto, Nykykulttuurin tutkimuskeskus, PL 35 (par), 40014 Jyväskylän yliopisto. Gsm. 040-805 38 39, fax (014) 260 1311. Email: tuuli.lahdesmaki@jyu.fi, <http://www.jyu.fi/nykykulttuuri/>. Julkaisuja voi ostaa myös Kampus Kirjasta ja Kirjavitriinistä (Jyväskylä), Tiedekirjakauppa TAJUsta (Tampere) sekä muista hyvin varustetuista kirjakaupoista.

Julkaisun taitto: Pekka Hassinen
Painoasun suunnittelu: Sami Saresma
Kansi: Sami Saresma

Jyväskylän yliopisto, JYX-julkaisuarkisto
Jyväskylä 2011

ISBN 978-951-39-4655-5
ISSN 1457-6899

SISÄLLYS

I MEDIA, KASVATUS JA KULTTUURIN KIERTO:
JOHDANNOKSI 7

II KULTTUURIN TOIMIJAT MUUTTUVASSA KULTTUURIN
KIERROSSA 11

Sanna Pekkinen: Kulttuuripalveluista luovaan talouteen 13

Jetta Huttunen: Harrastajaelokuva matkalla marginaalista kohti
kulttuurituotannon keskikenttää 39

III MEDIA, KULTTUURI JA KRITIIKKI 61

Anne Karppinen: A Soprano Has No Credibility: Joni Mitchell
and the Rock Press (1968–1978) 63

Eliisa Pitkäsalo: Romaani mediakritiikkinä 87

IV MEDIAKASVATUKSEN HAASTEITA 107

Marjo Kovanen: Kauhuelokuva koulussa 109

Kanerva Kilpelä: Miksi amisope ei koe olevansa
mediakasvattaja? 131

Mari Pienimäki: Mitä ihmettä – valokuvissako lajityyppejä? 151

V KIRJOITTAJAT 177

I MEDIA, KASVATUS JA KULTTUURIN KIERTO: JOHDANNOKSI

Mediasta on länsimaisissa yhteiskunnissa tullut jatkuvasti vahvempi yhteiskunnallinen vaikuttaja ja toimija. Kun julkisuuden muodot ja niiden väliset rajat ovat samaan aikaan, pitkälti digitaalisten medioiden vaikutuksesta, muuttuneet rajustikin, on syntynyt kulttuurinen tilanne, joka vaatii uusia hahmotustapoja.

Käsillä olevan verkkokirjan artikkelit käsittelevät kolmea aluetta, jotka vaihtelevassa määrin implikoivat toisiaan: kulttuurituotanto, mediakritiikki ja mediakasvatus. Eräänlaisena johdatuksena kirjaan toimii Sanna Pekkinen artikkeli ”Kulttuuripalveluista luovaan talouteen”. Siinä hän tarkastelee kulttuurituotannon kenttää sen toimijoiden näkökulmasta ja kuvaa siinä yhteydessä mainiosti sekä kulttuurin alueen merkityksen muutosta, toimijoiden roolien rajojen hämärtymistä että kentän käsitteellisen hahmotuksen muutoksia 1990- ja 2000- luvulla. Avainsanat ovat vaihtuneet yllättävänkin nopeasti: kulttuuriteollisuus, sisällöntuotanto, cultural management, luova talous, innovaatiot... Kirjoittaja erittelee artikkelissaan käsitteiden ja niihin liittyvien hahmotustapojen taustaoletuksia sekä näiden seurauksia kulttuurintuottajien omista näkökulmista.

Samoin kuin asiantuntijuuden käsite on jo jonkin aikaa hiljalleen laajentunut, myös kulttuurialan ammattilaisten ja harrastajien ero on hämärtynyt. Tämähän on tuttua fandomtutkimuksesta, jossa erityisesti Nicolas Abercrombien ja Brian Longhurstin tunnettua teesiä seuraten on korostettu, että fanius lähestyy ”kulttuurin kehän” alkupäätä tuotannollisuuden kautta. Jetta Huttunen osoittaa nuoria harrastajaelokuvantekijöitä käsittelevässä artikkelissaan, että myös kaupalliset tuotantoyhtiöt ja julkaisijat ovat huomanneet omaehtoisten kulttuurintuottajien tuotannon hyödyntämismahdollisuudet. Huttunen kysyy, millä tavoin ja missä määrin harrastaelokuvantekijöiden voi sanoa olevan luomassa uutta tuotantokulttuuria ja osaltaan radikaalistikin muuttamassa vakiintunutta ”kulttuurin kiertoa”. Hän korostaa, että tällainen kehitys edellyttää olemassa olevien hierarkioiden purkamista edelleen.

Anne Karppisen artikkeli ”A Soprano Has No Credibility: Joni Mitchell and the Rock Press (1968–1978)” analysoi kriittisen diskurssianalyysin keinoin 1960-luvun lopun ja 1970-luvun amerikkalaisen rocklehdistön tapaa representoida ja arvottaa naismuusikon henkilöä ja tuotantoa. Päähuomio tässä artikkelissa on Mitchellin äänenkäytössä ja sen saamassa vastaanotossa. Kirjoittaja osoittaa, käyttäen vertailuaineistona eräiden miespuolisten rockmuusikojen vastaanottoa, että rock-kritiikin kentällä suhtautuminen naismuusikko Mitchelliin oli systemaattisen kaventavaa, vähättelevää ja poissulkevaa. Tästä johtui Mitchellin tapa koettaa välttää tuomasta esille sukupuoltaan tai valkoisuuttaan ja etsiä omaa ilmaisua kulttuuristen diskurssien väleistä. Karppinen ehdottaa, että vaikka ajat ja ilmaisutavat ovat muuttuneet, sukupuolituneet tavat arvottaa kevyttä musiikkia ovat edelleen olemassa ja voimissaan. Toisaalta Mitchellin kaltaiset tekijät voivat edelleen löytää tapoja toteuttaa itseään ja samalla kyseenalaistaa rockkriitikoiden ennako-asettamuksia.

Eliisa Pitkäsalo käsittelee hänkin mediaa artikkelissaan, jonka aiheena on tapa, jolla romaani – tässä tapauksessa Johanna Sinisalón *Sankarit* – kritisoi median nykyistä roolia merkityksiä rakentavana ja valtaa käyttävänä toimijana. Sankarien mediakritiikki kohdistuu niihin kuviin, joita media iskostaa yleisön tietoisuuteen. Näin romaani ottaa osaa yhteiskunnalliseen mediaa koskevaan keskusteluun omilla, etäännyttävillä keinoillaan.

Kirjan muut artikkelit keskittyvät mediakasvatuksen kysymyksiin. Marjo Kovanen tarkastelee artikkelissaan ”Kauhuelokuva koulussa” kauhuelokuvan mahdollisuuksia koulun mediakasvatuksen välineenä. Näkökulma siirtyy kauhuelokuvan määrittelystä kauhuelokuvien nykyisiin ja potentiaalisiin käyttöihin, lasten omaan kauhukulttuuriin ja lasten omiin kauhuelokuviin. Kirjoittaja hahmottelee tapoja hyödyntää lasten ja nuorten omaa kauhukulttuuria ja ”itse tekemistä” koulujen mediakasvatuksessa. Samalla artikkeli nostaa näkyviin mediakasvatuksen implisiittisiä rajoja ja ongelmakohtia.

Yhteiskunnallisen osallisuuden tukeminen on suomalaisen koululaitoksen eri osa-aloille yhteinen tavoite. Siihen kuuluu, että kansalaisilla olisi riittävä kyky käyttää, tulkita ja myös tuottaa mediaa. Mutta missä määrin tämä tavoite toteutuu erityyppisissä oppilaitoksissa ja miten sen toteutumista voisi tukea? Kanerva Kilpelä kuvaa artikkelissaan ”Miksi amisope ei koe olevansa mediakasvattaja?” mediakasvatuksen niveltymistä ammatillisen perusopetuksen opetusohjelmaan. Käytetty aineisto perustuu kirjoittajan toteuttamaan mediakasvatuksen käytäntöjä ja asenteita koskeneeseen kyselyyn, jonka kohderyhmä oli yhden keskisuuren ammattioppilaitoksen opettajakunta.

Kirjoittaja pohtii aineiston valossa opettajien asenteita mediakasvatusta kohtaan ja heidän kokemuksiinsa siitä. Lopuksi kirjoittaja pohtii keinoja integroida median käyttö yhtenä informaalisena oppimisympäristönä muuhun opetukseen ja ammatillisen oppimisen kokonaisuuteen.

Kirjan viimeisessä artikkelissa Mari Pienimäki tarkastelee genrenäkökulman soveltamista valokuvan tutkimukseen ja opetukseen. Artikkelin lähtökohtana on, että lajityyppiajattelu loistaa valokuvatutkimuksessa poissaolollaan vaikka genreä voi pitää myös valokuvauksen yhtenä avainkäsitteenä. Kirjoittaja kartoittaa valokuvan lajityypittelyn kriteerejä ja pohtii, millaiset tyypittelyt ovat mielekkäitä ja produktiivisia. Kirjoittaja ehdottaa, että tutkimuksen lisäksi myös valokuvaopetus hyötyisi genrenäkökulmasta, sillä se vähintäänkin tarkentaa valokuvaa koskevia puhetapoja ja kasvattaa ymmärrystä valokuvista erityyppisinä representaatioina.

Kirjan artikkelien taustakonteksti on Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen ensimmäistä kertaa vuosina 2006–2010 järjestämä jatkokoulutusohjelma, jonka tavoitteena oli kehittää nykykulttuurin tutkimuksen jatko-opetusta osana Jyväskylän yliopiston Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitoksen toimintaa ja edistää oppiaineiden välistä yhteistyötä. Ohjelman johtoryhmään kuuluivat FT, dosentti Sirkku Kotilainen, Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen johtaja, professori Erkki Vainikkala ja yliassistentti Urpo Kovala.

Ohjelmaan voivat hakeutua maisterin tutkinnon suorittaneet opiskelijat, jotka suuntautuvat väitöskirjatyössään nykykulttuurin eri aloille, kuten kirjalliseen ja visuaaliseen kulttuuriin sekä media-kulttuurin eri muotoihin. Tutkimuskohteet voivat liittyä kulttuuri-teoriaan, kulttuurin tuotantoon, tulkintaan ja käyttöön, kulttuurisiin eroihin ja ajankohtaisiin murroksiin. Narratiivinen ja elämäkerrallinen tutkimus ovat mahdollisia erityisalueita.

Jatkokoulutusohjelma on tuonut keskuksen ja laitoksen tutkijakoulutukseen lisää tehokkuutta, joustavuutta ja vaihtoehtoja. Eri-tyistä ohjelmassa ovat olleet:

- Tietoverkon (Optima, Korppi) nivominen osaksi jatko-opintoja
- Tutkimustyön taitojen kehittäminen myös työssä oppimisen periaatteella
- Jatko-opiskelijoiden keskinäisen vertaisohjaamisen kehittäminen entisestään
- Jatkokoulutusohjelman integrointi maisteriohjelmaan ja tutkimusryhmiin
- Oppiaineen dosenttien hyödyntäminen väitöskirjojen ohjaajina

Keskuksen tutkijaseminaari ja laitoksen yhteinen väitöskirjaseminaari ovat jatkuneet entiseen tapaan, mutta niiden lisäksi järjestetään lukukausittain kaksipäiväinen teemaseminaari ja hyödynnetään tietoverkkoa. Tällä tavoin on voitu tehostaa ohjausta ja keskustelua ja ennen kaikkea tehdä mahdolliseksi opintojen suorittaminen entistä laajemmalla maantieteelliseltä alueelta ja työn ohessa. Keskuksen tutkimushankkeiden ja -ryhmien toimintaa avataan tutkimusaiheiden mukaan entistä selkeämmin myös muille kuin rahoituksen piirissä oleville ja lisätään näin tutkijaopiskelijoiden käytössä olevia resursseja.

Jyväskylässä 15.12.2011

Sirkku Kotilainen, Erkki Vainikkala, Urpo Kovala

**II KULTTUURIN TOIMIJAT MUUTTUVASSA
KULTTUURIN KIERROSSA**

KULTTUURIPALVELUISTA LUOVAAN TALOUTEEN

Sanna Pekkinen

Luovuuteen on eri aikakausina suhtauduttu monella tavalla, mutta usein se on yhdistetty taiteeseen ja kulttuuriin. Talous-sanan pariksi se yhdistettiin Suomessa yleisemmin 2000-luvun alussa, jolloin alettiin puhua luovasta taloudesta ja luovasta toimialasta. Samoihin aikoihin ryhdyttiin kulttuuripalvelujen sijaan puhumaan kulttuurituotannosta. Talous-termistö oli pyyhkäissyt taide- ja kulttuurin kentän yli jättäen jälkeensä joukon uusia käsitteitä. 1990-luvun loppupuolella ammattikorkeakoulut ja yliopistot alkoivat tarjota taiteen ja kulttuurin sisältökoulutuksen rinnalla myös erimittaista ja -tasoista tuottajakoulutusta. Tämä onkin johtanut siihen, että kulttuuri- ja taidekentälle on 2000-luvun kuluessa tullut kokonaan uusi ammattikunta: kulttuurituottajan koulutuksen saaneet alan ammattilaiset.

Tässä artikkelissa pyrin tuomaan esille kulttuurikentän muutosta 1990-luvulta 2010-luvulle kulttuurialan toimijoiden näkökulmasta. Artikkelin perustuu väitöskirjatutkimukseeni¹, jota valmistelen Jyväskylän yliopiston Nykykulttuurin oppiaineeseen. Tutkimuksessani tarkastelen, kuinka kulttuurituottajat rakentavat omaa ammatillista identiteettiään ja miten he kertovat omasta työstään ja suhteestaan taiteeseen ja kulttuuriin. Tutkimusta varten olen haastatellut kymmenen eri puolilla Suomea toimivaa kulttuurituottajaa. Heidän ammattinimikkeensä on osittain jokin muu kuin kulttuurituottaja, esim. toiminnanjohtaja, festivaalijohtaja, tuottaja. Haastattelussa on tullut esille myös kulttuurituottajien näkemyksiä 2000-luvun suomalaisesta kulttuuripolitiikasta ja kulttuurituotannon kentän muutoksista. Valtaosa haastattelemistani kulttuurituottajista ei ole saanut kulttuurituottajan koulutusta, mikä on edelleen hyvin tyypillistä alalle. Artikkelin edetessä tuon esille muutamia esi-

merkkejä haastatteluaineistostani. Näiden aineistonäytteiden avulla pyrin luomaan kuvaa siitä kulttuuri- ja taidekentällä tapahtuvasta muutoksesta, jonka keskellä kulttuurituottajat työskentelevät.

Kulttuuripolitiikan roolit

Professori Anita Kangas on hahmotellut suomalaisen kulttuuripolitiikan ns. pitkät linjat (1999, 159–167). Hänen mukaansa suomalainen yhteiskunta on 1990-luvulta alkaen muuttunut kilpailuyhteiskunnaksi. Siirtyminen 1960-luvulta asti rakennetusta hyvinvointiyhteiskunnasta johtui osittain taloudellisesta lamasta, jota tuolloin Suomessa elettiin. Kulttuuripolitiikankin kannalta kilpailuyhteiskunta näkyy globalisoituvissa markkinoissa, yksilöllistymisessä, kulttuuriteollisuus-termin käyttöön otossa sekä uudessa luova talous -diskurssissa, jossa taiteesta ja kulttuurista puhutaan talouden termein.

Pohjoismaiselle ja suomalaiselle taide- ja kulttuurielämälle on ollut tyypillistä se, että valtio on hyvin voimakkaasti tukenut taloudellisesti esim. taidelaitoksia. Samalla se on rahoituksensa kautta ohjannut taiteen ja kulttuurin tekemistä antamalla toisille toimijoille taloudellista tukea ja toisille ei. Esimerkiksi vuonna 2010 opetus- ja kulttuuriministeriö (nimenmuutos 1.5.2010 alkaen) osoitti suomalaiselle elokuvatuotannolle 15 prosenttia aikaisempia vuosia enemmän rahoitusta. Myös kulttuuritapahtumille tukea myönnettiin enemmän kuin aiempina vuosina. Painopisteinä ovat edelleen myös 2000-luvun alussa esille nostetut lastenkulttuurin tukeminen ja taiteen soveltavan käytön edistäminen. (OMK tiedotteet 14.1.2010 ja 10.3.2010.) Vuonna 2010 opetus- ja kulttuuriministeriö ohjasi rahoituksestaan n. 68 prosenttia kansallisille kulttuurilaitoksille sekä kunnille lakisääteisinä valtionosuuksina ja –avustuksina. 28 prosenttia tuesta on harkinnanvaraisia valtionavustuksia mm. kulttuurin parissa toimiville yhteisöille ja loppuosa rahoituksen kokonaisuudesta (n. 4 %) ohjataan apurahoina taiteilijoille.

(http://www.minedu.fi/OPM/Kulttuuri/kulttuuripolitiikka/rahoitus_ja_ohjaus/)

Valtion tuki on tietenkin ollut hyvin merkittävä monen taiteenharjoittajan tai instituution toiminnan kannalta, mutta norjalaisen tutkijan Sigrid Røysengin mukaan se on myös osaltaan voinut hidastaa kulttuurituotannon (arts management) kaupallisen tradition syntymistä Pohjoismaissa. Koska valtio on tukenut vahvasti taide- ja kulttuuri-instituutioita, tarvetta liiketoimintamaiselle työskentelylle ei ole syntynyt. (Røyseng, 2008, 37.)

1990-luvulta alkanut uusi kulttuuripolitiikan linja on synnyttänyt Suomessa uuden tilanteen, jossa valtion ja kuntien myöntämät kulttuuritoimintarahat eivät ole pysyneet kohonneiden kustannusten tasolla. Tulevaisuudentutkijan Markku Wileniuksen mukaan näyttäisi siltä, että julkinen sektori ei ole erityisen innokas panostamaan kulttuuriin. Suomi jäi 1990-luvulla selvästi jälkeen muiden Pohjoismaiden kehityksestä kulttuurin rahoituksessa. Siinä missä muualla julkinen panostus kulttuuriin kasvoi, Suomessa se laski. Kulttuurin julkisen rahoituksen määrä ja osuus on Suomessa muihin Euroopan maihin ja etenkin Pohjoismaihin verrattuna pikemminkin keskiarvon ala- kuin yläpuolella. (Wilenius 2004, 81, 83.)

Näkinsin, että kuntatalouden kulttuuritoimen murros 1990-luvulla muutti kulttuurituotannon linjaa hyvin vahvasti. 1990-luvun lama ja sen myötä jatkunut kuntatalouden alamäki, ja ehkä myös arvojen muutos, ovat puolestaan karsineet voimallisesti kuntien tarjoamia kulttuuripalveluja. On katsottu, että kuntien ei tarvitse enää niin laajassa mielessä tarjota kuntalaisille kulttuuripalveluja. Osoituksena tästä kuntien kulttuurisihteereiden virkoja on lakkautettu tai yhdistetty muihin virkoihin. Kun vuonna 1992 kulttuurisihteereitä toimi kunnissa 207, vuonna 1999 heitä oli vain 128. Kaikkiaan kuntien kulttuurityöntekijöiden kirjo nimikkeiden osalta on myös laajentunut. Kun vuonna 1992 käytettiin 29 erilaista nimikettä kulttuuritoimen viroissa, oli luku vuonna 1999 48. Uusina nimikkeinä ovat tulleet koordinaattorit, projektisihteerit ja tuottajat. (Keltti 2001, 17.) Kunnat tuottavat edelleen kuntalaisille kulttuuripalveluja, mutta niitä on karsittu voimallisesti ja myös tuotantotavat ovat

muuttuneet. Osa kulttuuripalveluista hoidetaan erilaisten hankkeiden välityksellä ilman vakituista henkilökuntaa ja tavatonta ei ole sekään, että kunta ostaa kulttuuripalvelut yksityiseltä yritykseltä. Tästä esimerkkinä toimivat Ruokolahden ja Luumäen kunnat, jotka ostavat palvelut Kulttuuripalvelu Kaiulta (<http://www.kulttuuripalvelukaiku.fi/kaiku-lyhyesti/>).

Valtiojohtoisen kulttuurirahoituksen ja -toiminnan rinnalle on kuitenkin noussut uusia tapoja tuottaa kulttuuria. Puhutaan omaehtoisesta tai osallistavasta kulttuurituotannosta tai kolmannen sektorin eli ns. vapaan kentän kulttuurityöstä, jota toki on ollut jo kauan ennenkin. Nykyisin kolmannen sektorin toimijoiden oletetaan kuitenkin ottavan työkseen myös aiemmin valtiolle tai kunnille kuuluneita tehtäviä. Yhä useammin kulttuurihankkeen on haettava rahoituksensa ns. vapailta markkinoilta. Kulttuurituotantoa on ryhtytty katsomaan toimialana, jonka tehtävänä on toimia markkinataloudessa itsenäisenä ja itsensä rahoittavana sektorina (Wilenius 2004, 80).

Tutkija Kimmo Kainulainen näkee, että suuri muutos suhtautumisessa kulttuuriin tapahtui jo 1980-luvulla, kun kulttuuri liitettiin entistä kiinteämmäksi osaksi kaupunkien ja alueiden kehittämistyötä ja markkinointistrategioita. Näkyvämmäksi esimerkiksi Kainulainen nostaa Glasgown kaupungin muutoksen taantuvasta teollisuuskaupungista kulttuurikaupungiksi. Vielä 1980-luvun kulttuuripolitiikka pohjautui hyvinvointivaltion tasa-arvo- ja sivistyspäämääriin, tuli sen rinnalle ja pian jo hallitsevaan asemaan vaatimus pyrkimyksestä kulttuuritoimintojen ja taloudellisten päämäärien synteisiin. Kulttuurilaitoksilta ja erilaisilta tapahtumilta on odotettu yhä konkreettisemmin taloudellisia hyötyjä. (Kainulainen 2005,25.) Samanaikaisesti on julkaistu erilaisia selvityksiä ja tutkimuksia esim. festivaalien tuomasta taloudellisesta vaikutuksesta alueelle.

Yhtäältä julkinen sektori vähentää tukeaan kulttuurille, sillä odotetaan toisaalta yhä enemmän taloudellisesti. Kun teollisuudesta ja maataloudesta häviää jatkossakin työpaikkoja, pitäisi uusia syntyä kulttuurituotantoon, niin digitaalisen tuotannon (audio-

visuaalinen, multimedia) puolelle, kuin elämys- ja kulttuurimatkailuun sekä sitä tukevaan kulttuuriperinteen sisältöjen tuottamiseen ja tuotteistamiseen. (Wilenius 2004, 81.)

Luova toimiala ja muut uudet käsitteet

Iso-Britanniassa lanseerattiin jo 1990-luvun lopussa luovien toimialojen käsite (OMP 2006:35, 11), mutta suuremman huomion se sai amerikkalaisen Richard Floridan julkaistua luovuutta ja taloutta uudella tavalla käsittelevän kirjansa *The Rise of the Creative Class* (2002). Florida nosti esille luovan luokan, jonka rooli taloudessa on muuttumassa yhä keskeisemmäksi. Luovan luokan ytimessä on hyvin monen eri alan ammattikuntia (mm. insinöörit, opetuslalla työskentelevät, muusikot, taiteilijat, arkkitehdit), joiden tehtävänä on tuottaa uusia ideoita, tekniikoita ja sisältöjä. Tämän superluovan ytimen ympärillä on liike-elämän, terveydenhoidon ja lakimaailman palveluksessa olevia ihmisiä, jotka edelleen kehittävät luovia ideoita toiminnaksi. Näitä kahta ryhmää yhdistää tietty arvomaailma ja tiettyyn elämäntyyliin liittyvät mieltymykset. Floridan mukaan Yhdysvalloissa elää noin 50 miljoonaa ”kulttuurisesti luovaa” ihmistä, joiden työssä ja elämässä ammatilliset kategoriat ja käyttäytymismallit eivät enää määritä ihmisen identiteettiä. Kun aiemmin ihmiset muuttivat työn perässä ja työskentelivät samassa työpaikassa jopa vuosikymmeniä, nyt työpaikkaa vaihdetaan muutama vuoden välein ja työpaikkojen onkin muutettava sinne missä työvoima on tarjolla. (Florida 2002, 6–13, 82.)

Floridan ajatusten ja anglosaksisten maiden esimerkin mukaisesti suomalaisen elinkeino- ja kulttuurisanastoon on tullut uusia käsitteitä. Luovuus, luovat alat, luova toimiala ja luova talous ovat termejä, jotka yhdistetään vahvasti kulttuurituotantoon ja kulttuuriteollisuuteen, mutta ne nähdään laajemminkin suomalaisen elinkeinoelämän uutena kasvavana mahdollisuutena. Perinteisten elinkeinojen siirtyessä globalisaation myötä kauas Suomesta, maahan on kaivattu uutta työllisyyttä ja vientiä parantavaa toimialaa. Halli-

tustasolla luovuuteen on myös tartuttu, sillä Matti Vanhasen ensimmäisen hallituksen ohjelmaan sisältyi koko maata koskevan luovuusstrategian laatiminen (Vanhanen I, hallitusohjelma 24.6.2003). Se ei ollut pelkästään kulttuuripolitiikkaa ohjaava toimi, vaikkakin kulttuuripolitiikan toimijoilla nähtiin olevan teeman pitkäaikaista erityisosaamista taiteellisen ja muun kulttuurisen luovuuden osalta. Nyt tärkeätä oli ylittää hallinnonala- ja toimijarajat, ja luovuus käsitettiin ensimmäistä kertaa koko yhteiskunnan kehittämiseen vaikuttavana kysymyksenä.

2000-luvun kuluessa kauppa- ja teollisuusministeriö (vuoden 2008 alusta työ- ja elinkeinoministeriö) sekä opetusministeriö ovat teettäneet useita selvityksiä luovan toimialan kehittämisestä ja mahdollisuuksista Suomessa. Myös kulttuuriviennin tilaa ja kehittämistä on selvitetty. Eri selvityksissä ja raporteissa määritellään mitä luovilla toimialoilla Suomessa ymmärretään. Vuonna 2007 laaditussa *Luovien alojen yrittäjyyden kehittämissstrategiassa* 2015 (KTM 2007:10,18) todetaan, että ”laajimman näkemyksen mukaan luovat alat sisältävät kaikki alat, jotka synnyttävät tekijänoikeuksia, patenteja tai tuotemerkkejä. Tällöin ne nähdään liiketoimintana, joka perustuu aineettoman omaisuuden kaupalliselle hyödyntämiselle.”

Strategiassa (KTM 2007:10,19) listattiin luoviksi toimialoiksi animaatiotuotanto, arkkitehtipalvelut, elokuva- ja äänitetuotanto, kuvataide ja taidegalleriat, käsityö, liikunta- ja elämyspalvelut, mainonta ja markkinointiviestintä, muotoilupalvelut, musiikki ja ohjelmalvelut, peliala, radio- ja äänituotanto, taide- ja antiikkikauppa, tanssi ja teatteri sekä viestintäala. Sen sijaan matkailu, muoti ja ruoka eivät raportin mukaan kuulu tähän luokitukseen, toisin kuin vaikkapa Ruotsissa. Maakohtaisia eroja on paljon myös nimityksissä: Ruotsissa puhutaan elämysteollisuudesta, Australiassa ja Kanadassa tekijänoikeusteollisuudesta. (KTM 2007:10, 42.)

Samassa strategiassa todetaan myös, että luovien alojen liiketoiminta liittyy läheisesti lähes kaikkiin teollisuus- ja palvelutoimialoihin, erityisesti muotoilun, mainonnan ja markkinointiviestinnän sekä animaatioiden osalta. Myös esimerkiksi musiikki, valokuva-

us, luova kirjoittaminen ja kuvataide ovat osa useimpien perinteisten toimialojen julkista kuvaa. Kaikki nämä luovat alueet liittyvät omalta osaltaan niihin tekijänoikeuksiin pohjautuviin tuote- ja palvelukokonaisuuksiin, joita luovien alojen liiketoiminta tuottaa. Samoin monet perinteiset taidealat ovat jo nyt keskeinen osa esimerkiksi matkailu- ja hyvinvointialojen palvelukokonaisuuksia. (KTM 2007:10, 20–21.)

On vielä liian aikaista arvioida mitä näiden selvitysten ja raporttien ehdotukset ja työstäminen ovat käytännössä tarkoittaneet kulttuurituotannon näkökulmasta. Konkreettisia toimenpiteitä ovat olleet mm. luovan alan yritysten liiketoimintaosaamisen kehittäminen erilaisten yrityshautomoiden ja –konsultaation avulla sekä katseiden siirtäminen kulttuurituotannon ammatillisen kehittämisen suuntaan mm. erilaisissa EU-rahoitteisissa hankkeissa.

Toinen keskeinen luovan toimialan rinnalla käytetty käsite on kulttuuriteollisuus, joka tosin on alun perin huomattavasti vanhempaa perua. Kulttuuriteollisuuden-käsitteen määrittelyn perustana on kaksi toisilleen vastakkaista lähtökohtaa. Alun perin teollisuuden (industry) -käsitettä on sovellettu kulttuuriin ja taiteisiin yhteiskuntakritiikkinä, jolloin huomio kiinnittyi erityisesti kulttuurin kaupallistumisen turmiollisiin sivuvaikutuksiin. Termin kulttuuriteollisuus (cultural industry) ottivat ensimmäisenä käyttöön Frankfurtin koulukuntaa edustaneet Max Horkheimer ja Theodor Adorno vuonna 1947 kritisoidessaan massakulttuurin (mass culture) vaikutuksia. (Kainulainen 2004, 34.) Nykyisin termillä on positiivisempi lataus, ja sillä viitataan tavallisesti taloudelliseen potentiaaliin, joka liittyy kulttuurin tuotantoon, kulttuurisektorin työllisyysvaikutuksiin sekä kuluttajien tarpeiden tyydyttämiseen (Kainulainen 2004, 34 ja Kainulaisen mukaan Thorsby 2001, 111; O’Connor 2003.) Toisaalta Kainulainen toteaa, että cultural industry -termin suomentaminen teollisuus-sanalla voi olla myös käänkövirhe. Parempi olisi puhua kulttuurin toimialoista, jota termiä hän itsekin käyttää kulttuuritalouden alueellisia vaikutuksia käsittelevässä väitöskirjassaan. (Kainulainen 2005, 35.)

Sinänsä kulttuurin kaupallisuudesta ja arvoista on puhuttu jo ennen luova talous -ajattelua. Ranskalaisen sosiologin Pierre Bourdieun mukaan kulttuurikentän talous pohjautuu siihen, mikä kulttuurityön (kirjallisuus, taiteellinen työ) esteettisen ja sosiaalisen arvon uskotaan olevan. Tämän arvon määrittelyssä suuri valta on taiteellisella välitystoiminnalla (kustantajilla, kriitikoilla, agenteilla, kauppiaille ja korkeakouluilla jne.). Taideteos on vain objekti, joka on olemassa sellaisenaan vain kollektiivisena uskona, hyveenä, joka tiedetään ja tunnustetaan taiteeksi. Bourdieu korostaa myös välittäjäjoukon asemaa. Jos vaikkapa kirjan tai artikkelin julkaisupaikka on väärä, voi koko työ mennä hukkaan. Kulttuurikentän sisällä on hierarkkisia arvojärjestelmiä, jotka ylläpitävät uskoa taiteen arvosta. (Bourdieu 1993,35 ja 95.)

Wilenius toteaa, että merkittävä osa kulttuurituotantoa on aina ollut kaupallista. Kulttuuriteollisuudella tarkoitetaan usein taidepohjaisten ja yksilöllisten tuotteiden monentamista joko mekaanisesti tai elektronisen toiston tai siirron avulla. Tähän luokkaan luettaisiin yleensä kustannus-, elokuva-, ääniteollisuus ja televisiotuotanto, jotka ovat enimmäkseen kaupallisen tuotannon lajeja. Terminä kulttuuriteollisuus on hedelmällinen, sillä se yhdistää kaksi perinteisesti toisilleen vieraana pidettyä aluetta: taiteellisen luovuuden ja taloudellisen tuotannon. (Wilenius 2004, 95.)

Wileniuksen mukaan kulttuuriteollisuus pitäisi ymmärtää ennemminkin näkökulmana kuin luokittelevana käsitteenä. Se on yksi tapa nähdä kulttuuriosaamisen kehittymisen taloudelliset ja yhteiskunnalliset seuraukset. Toisaalta taas näkökulmaa voidaan rajata kulttuuriteollisuuden sisältöön eli sisällöntuotantoon. Tällöin puhutaan yleensä tv-ohjelma- ja elokuvatuoannosta sekä kasvavassa määrin digitaalisesta tuotannosta, jossa sisältönä ovat kulttuuri-, dokumentti-, opetus-, viihde-, tai markkinointituotteiden ja näiden erilaisten yhdisteiden tuottaminen. (Wilenius 2004, 95–96.)

Erityisesti digitaalisen informaatio- ja kommunikaatioteknologian yhteydessä puhutaan sisältötuotantoteollisuudesta. Se voidaan nähdä globalisaation mukanaan tuomana osana kulttuurituotantoa. Sisältötuotantoteollisuus tuotteistaa kulttuuriset representaatiot tai

kulttuuriset esitykset tuotteiksi, joille asetetaan selkeät kaupalliset myyntitavoitteet. Kulttuurituotteiden tekeminen on tämän järjestelmän näkökulmasta liiketoimintaa. Kulttuuri- ja mediateollisuuden teokset ja esitykset ovat kulttuurista sisältötuotantoa, jossa työtä jaetaan useammalle toimijalle. Esimerkiksi teoksen taiteellisen sisällön ideoijan ja kehittäjän (taiteilijan) tavoitteet risteytyvät muiden teoksen valmistamiseen, rahoittamiseen, jakeluun ja markkinointiin osallistuvien toimijoiden kanssa. (Kupiainen 2004, 14 ja Smiers 2003.)

Kulttuuriantropologi Jari Kupiainen toteaa, että sisältötuotannossa tuotteistettu teos on aina mukana olevien toimijoiden intressien kompromissi. Usein tällaisessa tuotannossa taloudelliset seikat ylittävät esteettisen, eettisen, moraalisen tai kulttuurisen näkökulman kyseenalaisin seurauksin. Esimerkiksi kaunokirjallisuuden myyntiä alkaa ohjata teoksen kansigrafiikka eikä itse teksti, tai uutusteoksen myyntiaika kirjakaupassa voi jäädä alle vuoden mitaiseksi. Tällainen kehitys viestii siitä, miten kirjallisuus on muuttumassa kulutustuotteeksi, jolla on tietty ”elinkaari”. (Kupiainen 2004, 15.)

Kulttuurituotanto-termiä näyttäisivät käyttävän lähinnä alan opilaitokset ja tutkijat. Kansainvälisesti yleisempi käsite on arts management (taidehallinto), kun taas cultural management on vasta pikkuhiljaa laajempana käsitteenä yleistymässä. Ymmärtääkseni näitä kahta käsitettä käytetään kuitenkin lähes rinnakkain. Amerikkalaisen kulttuurituotannon tutkijan Constance DeVereauxin mukaan aikaisemmin Yhdysvalloissakin laajemmin käytössä ollut arts management -käsitettä haluttiin laajentaa, sillä sana taide sanaparin alussa todettiin liian kapeaksi. Vähitellen yleistyi termi cultural management. (DeVereaux 2009, 112.) Itse olen päässyt koko 2000-luvun ajan päässyt seuraamaan ammattialan kehittymistä koulutusorganisaation näkökulmasta työskentelemällä kulttuurituotannon lehtorina Humanistisessa ammattikorkeakoulussa (HUMAK). 2000-luvun alussa koulutusohjelma oli nimeltään kulttuuripalvelujen koulutusohjelma, jossa opiskelija pystyi suuntautumaan opinnoissaan kulttuuripalvelujen tuottamiseen tai kulttuuri- ja tai-

dehallintoon. Kulttuurituotannon koulutusohjelmaksi nimi muuttui lukuvuonna 2005–06. HUMAKin näkemyksen mukaan kulttuurituotanto on välittäjämaista toimintaa, jossa taide- ja kulttuurimaa- ilma ja muu maailma saatetaan yhteen. Kulttuurituottaja toimii välittäjänä sekä rakenteiden ja mahdollisuuksien luojana eri toimija- kenttien välissä.

Kupiaisen mielestä kulttuurinen sisältötuotanto on ennen kaikkea taloushallinnollinen käsite, jolla luonnehditaan yhtä taloudellisen tuotannon sektoria, kulttuurituotantoa. Tässä puhettavassa taitteen ja kulttuurin tekeminen muuttuu ”tuotannoksi”, töiden vii- meistelyä nimitetään ”tuotteistamiseksi” ja valmis tuote on ”käyt- töliittymä”. (Kupiainen 2004, 14.)

Kaikki edellä mainitut käsitteet: kulttuuriteollisuus, kulttuuri- tuotanto ja sisältötuotantoteollisuus ovat Suomessa pääosin 1990- luvulla käyttöön otettuja termejä, joiden määritelmät vaativat vielä tarkennuksia ja yhdenmukaistamista. Hahmotan käsitteiden hierar- kian niin, että käsitteiden edustamat alat ovat ns. luovia toimialoja, joissa eri painotuksilla pyritään tuotteistamaan kulttuuria ja taidet- ta sekä kanavoimaan kulttuurista luovuutta pääosin uusissa digita- lisoituneissa toimintaympäristöissä.

Kulttuurituotannon kolme kenttää

Kulttuurituotannon toimijoiden näkökulmasta kulttuurituotannon kenttä on perinteisesti jaettu toimintasektoreiden mukaan julkiseen, yksityiseen ja kolmanteen sektoriin. Sektoriajattelun peruste on ollut taloudenpito ja toiminnan päämäärä. Nykyään sektorien väliset rajat ovat hämärtyneissä, sillä esim. kolmannen sektorin toimijat ovat ottaneet hoitaakseen monia aiemmin kunnille kuuluneita teh- täviä ja toisaalta julkinen sektori voi rahoittaa järjestöjä ja toimia yritysten kanssa. (Halonen 2010, 9.)

Julkiselle sektorille Suomessa on ollut tärkeää, että ns. kulttuu- riset oikeudet toteutuvat ja että kaikilla Suomessa asuvilla on mah- dollisuus osallistua taide- ja kulttuuripalveluihin esim. asuinpai-

kasta ja varallisuudesta riippumatta. Sivistykselliset oikeudet sekä oikeus omaan kieleen ja kulttuuriin ovat perustuslaissa määriteltyjä perusoikeuksia, joiden toteutumisesta julkinen valta vastaa. Yhdenvertaisuuden ja tasa-arvon vahvistamiseksi valtio tukee ja kehittää luovan toiminnan sekä kulttuuri- ja taidelaitosten edellytyksiä. (<http://www.minedu.fi/OPM/Kulttuuri/kulttuuripolitiikka/?lang=fi>)

Valtiorahoitteisten kulttuuripalvelujen rinnalle on Euroopan unionin myötä kehittynyt uusi kulttuurin rahoituskanava. EU-rahoituksen saamisen edellytyksenä on usein ns. osallistava kulttuurituotanto eli kulttuuri- ja taidehankkeiden pitäisi pyrkiä aktivoimaan kansalaisia omaehtoisiin kulttuuriharrastuksiin. Kulttuuri tai taide on hankkeissa usein väline johonkin tärkeäksi koettuun laajempaan tavoitteeseen. Tällainen voi olla vaikkapa paikallisidentiteetin vahvistaminen, syrjäytymisen ehkäisy, maahanmuuttajien kotoutumisen tehostaminen jne. EU-projektit ovat tuttu työväline monelle kulttuurituottajalle. Kun kysyin haastateltavaltani, mitä hän ajattelee siitä, että nykyisin monet työt tehdään hankkeina ja projekteina, hän vastasi:

Ihan hulluahan se on. Mutta se on realiteetti, että sitten taas toisaalta, että mä oon kuiteskin niin paljon sitä nähäny ja tehäny, että mahdollisimman vähällä, vähällä rahalla niin, mahdollisimman vähällä rahalla on pitäny kitkutella, että se on aina mihin sitä peilaa, jos siihen semmoseen peilaa niin tuota saahan näillä niitä toimintaresursseja. Mutta sitten minä en oo mikkään, en koe olevani niin hyvä tämmösessä. Pitäs olla koko ajan jotakin uutta... ja miten käy näitten rakennerahastojenkin. (Toiminnanjohtaja, nainen, s. 1958, Pohjanmaa)

Toiminnanjohtajan vastauksesta paistaa, että toisaalta EU-rahoitus on tuonut kulttuurituotantoon uusia resursseja vanhan tiukan taloudenpidon sijaan, mutta kääntöpuolena on se, että uusia hankkeita on tehtävä ennen kuin edellinen on ehditty päättää ja uudet hankkeet vaativat aina myös uusia näkökulmia. Pelkona on myös se, mitä tapahtuu kun nykyinen EU:n rakennerahastokausi päättyy eli seuraako sitä uusi kausi vai loppuuko kulttuurityön rahoitus siinä muodossa kenties kokonaan. Hanketyö vaatii myös uudenlaisia

työskentelytaitoja ja hanketta hakevan yhteisön on oltava valmis tiettyyn byrokraatiaan.

Suomessa on EU-rahojen hankkiminen ja niiden saanti ja hankkeitten tekeminen niin vaikeaksi... ei niin kun tämmösellä pikkusella puljulla oo mittään mahdollisuutta yksin pyörittää. Semmosta paperisottaa pittää käyvä, että se on ihan järkyttävää kun vertaa muihin Euroopan maihin. Nehän on justiinsa nämä hankkeet on se EU-raha on sitä, että kun ollaan nettomaksajia niin sitten me saatas ikään kuin se sitä raha... saatas vähän takasin päin, mutta kun Suomen byrokraatia tekkee tällä hetkellä sen niin vaikeeksi.... Sieltä tulee bumerangina takasin hankkeita ihan tuosta vaan, jotka ois voinu olla ihan hyviä hankkeita. (Toiminnanjohtaja, mies, s. 1971, Pohjanmaa)

Yksityisen sektorin toimijoille kulttuuri ja taide ovat liiketoiminnan tuotteita, joita kehittämällä ja myymällä pyritään hankkimaan yritysten omistajille taloudellista voittoa. Suomessa yksityisen sektorin toimijat kulttuurialalla ovat pääasiassa pieniä yhden miehen tai naisen yrityksiä, mutta ne voivat olla myös monikansallisia levy-yhtiöitä tai kansainvälisiä taidegallerioita, joita johtaa puhdas business-ajattelu.

Kolmannen kulttuurituotannon kentän muodostavat ns. vapaa kentän toimijat (kolmas sektori), joka tavallaan täyttää julkisen ja yksityisen sektoreiden väliin jäävän aukon (Chong 2010, 7–8). Tämän kentän toimijat ovat hyvin heterogeeninen ryhmä, sillä se pitää sisällään harrastuspohjaisia kulttuurikerhoja, yleishyödyllisiä yhdistyksiä, säätiöitä, erilaisia epävirallisia verkostoja, mutta myös huomattavan liikevaihdon omaavia kulttuurijärjestöjä. Esimerkiksi Suomessa useimman festivaali- ja tapahtumatuotannon taustalla on yhdistys, jonka kautta toiminta taloudellisessa ja hallinnollisessa mielessä toteutetaan. Tapahtumien liikevaihto voi olla useita satoja tuhansia euroja ja yhdistys voi olla suomalaisessa mittapuussa huomattava työllistäjä.

Tämän lisäksi voidaan ajatella, että osana kulttuurin vapaata kenttää ovat myös ns. omaehtoiset kulttuurituottajat, jotka eivät kuulu muodollisesti mihinkään yhdistykseen tai toimi toiminimen tai yrityksen alla. Omaehtoisella tarkoitetaan tässä tapauksessa sisältöjä, joita yksityishenkilöt luovat ja julkaisevat esimerkiksi ver-

kossa omista lähtökohdistaan käsin, vapaaehtoisesti ja luovasti, tosin valitsemansa julkaisupalvelun käytäntöihin sitoutuena. Tällainen omaehtoinen kulttuurituotanto on 2000-luvulla yhä suurempi haaste valtamedialle ja sen välittämälle kulttuurille; erityisesti internet on muuttanut kulttuurituotannon kenttää yhä enemmän tähän suuntaan. (Turtiainen & Östman 2009, 337.)

Kullakin kulttuurialan toimijasektorilla on osin samat ja osin taas eri toimintaa ohjaavat rakenteelliset ehdot. Ehtoja voivat olla välimatkat, maisematyypit ja sääolosuhteet tai yhteiskuntaa ohjaavat absoluuttiseksi koetut eettiset ja moraaliset periaatteet. Valtion rahoituksella toimivaa kulttuuri-instituutiota ohjaavat eri lait kuin kulttuuriyhdistystä, mutta molempien on otettava huomioon vaikkapa tekijänoikeusasiat, verolainsäädäntö, sanan- ja ilmaisunvapautta säätelevät perusoikeudet, vähemmistöoikeudet ja uskonnonvapauslaki. (Häyrynen 2009, 31–32.)

Uusi ammattikunta syntyy

Kuntien kulttuuritoimintalaki vuodelta 1981 synnytti koko joukon uusia kulttuurihallinnon ammattikuntia, joista yksi oli kulttuurisihteeri. Jo 1970-luvun lopulla kansanopistot olivat aloittaneet kulttuurisihteerien 1–2-vuotiset opintolinjat. Vapaa-aikatoimikunta ehdotti vapaa-aikatoiminnan linjojen ammattikoulutusuudistuksessa, että koulutus muutetaan 3–4-vuotiseksi pohjakoulutuksesta riippumatta. (Halonen 2004, 13). Kulttuurisihteerikoulutus sijoittuu Anita Kankaan ns. toisen kulttuuripolitiikan pitkän linjan ajalle. Tuolle ajalle oli tyypillistä usko organisointiin ja tavoitteelliseen toimintaan, joka näkyi mm. kulttuuriministerin toimen perustamisena, kulttuuritoimintalakina, taiteen keskustoimikuntana ja läänien taide-toimikuntina läänintaiteilijoineen, kulttuurimäärärahana, kuntien kulttuurilautakuntina ja -toimistoina (Kangas 1999, 163).

1990-luvun alussa, kun kunnat eivät enää palkanneet uusia kulttuurisihteereitä vaan päivittäin irtisanoivat entisiäkin, koulutusrintamalla muutokseen reagoitiin niin, että kulttuurisihteerin tutkin-

toa kehitettiin kulttuuriohjaajan tutkinnoksi. Sen katsottiin paremmin vastaavan myös kolmannen sektorin tarpeisiin, jonne ammattilaisten toivottiin myös työllistyvän. Uudistus jäi varsin lyhytaikaiseksi, sillä tutkintouudistus astui voimaan 1996 ja jo vuonna 1998 aloitettiin ensimmäiset ammattikorkeakoulujen kulttuurituottajattutkinnot. (Halonen 2004, 16.)

Tällä hetkellä kulttuurituottaja (AMK) –tutkinnon voi suorittaa viidessä ammattikorkeakoulussa (Humanistinen ammattikorkeakoulu, Metropolia Ammattikorkeakoulu, Mikkelin ammattikorkeakoulu, Seinäjoen ammattikorkeakoulu, Yrkehögsskolan Novia). Lisäksi Humanistinen ammattikorkeakoulu ja Metropolia Ammattikorkeakoulu aloittivat vuonna 2009 yhteistoteutuksena ylemmän ammattikorkeakoulututkinto-opetuksen, kulttuurituottaja (ylempi AMK). Joissakin ammattikorkeakouluissa voi opiskella eri taiteenlajien tuottamista, kuten Tampereen ja Arcada ammattikorkeakouluissa elokuva- ja televisioalan tuottamista osana medianomin tutkintoa. Jyväskylän ammattikorkeakoululla on puolestaan ollut Music Management –koulutusta. Lahden ammattikorkeakoulussa puolestaan koulutetaan tapahtumamatkailun osaajia.

Ammatillisen koulutuksen puolella joissakin ammattiopistossa tai aikuisopistossa on mahdollista suorittaa tapahtumatuottajan tutkinto oppisopimus- ja näyttömuotoisella koulutuksella (esim. Kainuun ammattiopisto, Turun Aikuiskoulutuskeskus, Suupohjan ammatti-instituutti). Näiden opintojen laajuus vaihtelee koulutuksittain. Useimmissa ammatti- ja aikuisopistoissa voi myös opiskella ns. luovia aloja eli media-alaa, viestintää, eri taidelajeja ja käsi-työammatteja.

Yliopistotasoisena kulttuurituottajakoulutusta ei varsinaisesti ole, mutta lähialojen koulutusta kuitenkin. Sibelius-Akatemia on järjestänyt Helsingissä taidehallinnon (arts management) täydennyskoulutusta ja vuodesta 1997 maisteriohjelmia. Vuonna 2004 koulutus alkoi myös Kuopiossa. Jyväskylän yliopistossa on ollut Cultural Management -tutkintokoulutusta 1992–1999. Turun yliopiston Porin yliopistokeskuksessa sijaitsevassa Kulttuurituotannon ja maiseman tutkimuksen laitoksessa on voinut sivuaineena

opiskella kulttuurituotannon suunnittelua. Vuonna 2004 aloitti Oulun yliopiston Kajaanin yliopistokeskuksessa kulttuuriteollisuuden maisterikoulutus ja vuonna 2009 käynnistyi Taideteollisen korkeakoulun ja Turun kauppakorkeakoulun yhteinen Creative Business Management -maisteriohjelma Porin yliopistokeskuksessa.

Kulttuurituottaja on 2000-luvun mukanaan tuoma uusi ammattikunta, jonka juuret ovat vanhassa kulttuurisihteerikoulutuksessa höystettynä angloamerikkalaisella arts- ja cultural management -oppiaineilla. Kun vanha kulttuurisihteeritutkinnon opetussuunnitelma sisälsi yleissivistäviä opintoja, persoonallisen kasvun oppimäärän, vapaa-aikatoiminnan opinnot, järjestöopin, kasvatopsykologiaa ja psykologiaa sekä ohjatun työharjoittelun (Halonen 2004, 14), on opetussuunnitelmassa nyt viestintää, tiedottamista, markkinointia, taloushallintoa, tuottamisen perusteita ja käytäntöä jne. Yleissivistäviä opintoja ovat kieli- ja viestintäopinnot. Harjoittelu- ja projektimainen oppiminen korostuvat myös. Taiteen ja kulttuurin sisältöopintojen määrät vaihtelevat eri ammattikorkeakouluissa, mutta missään ne eivät ole opintojen keskeisin sisältö. HUMAKin vuoden 2009–13 opetussuunnitelman mukaan kulttuurituottaja on ”taiteen ja talouden osaaja ja organisaattori, jolta edellytetään kykyä verkostoitua, viestiä ja kehittää omaa työtään niin kotimaassa kuin kansainvälisissäkin toimintaympäristöissä (ja toimintaympäristöään niin kotimaassa kuin kansainvälisestikin). Kulttuurituottajalla on valmius tehdä toimialarajat ylittävää yhteistyötä kulttuuri- ja taide toiminnan edistämiseksi.” (<http://www.humak.fi/sites/default/files/liitteet/HUMAK-opinto-opas2010-2011.pdf>, s. 62.)

Ensimmäiset kulttuurituottajan (AMK)-tutkinnon suorittaneet valmistuivat 2000-luvun alussa. Nykyisin heitä valmistuu noin 200 vuodessa. Kulttuurin kenttä on siis ammattimaistumassa hyvää vauhtia. Onkin yhä tavallisempaa, että kulttuuritapahtuman, -festivaalin ja -organisaation johdossa ja työntekijöissä on ammattitutkinnon omaavia kulttuurituottajia. Toki kulttuurituottajina ja tuottajan tehtäviä tekevät edelleen myös henkilöt, joilla ei ole kulttuurituottajan tutkintoa, mutta osalla heistä on alan täydennys- ja lisäkoulutusta.

Mitä sitten uusi ammattikunta on tuonut kentälle tullessaan? Kulttuurituotannon kentän muutokset ovat monitahoisia ja johduvat monesta eri syystä. Uudet ammattitaitoiset kulttuurituottajat ovat vasta etsimässä paikkaansa kentällä. Uskoisin, että koulutuksen saaneet kulttuurituottajat ovat tuoneet kentälle systemaattisuutta, harkitsevuutta ja taloudellista ajattelua eli ammattimaisuutta. Harrastajamaisten tapahtumien tuotantoprosesseja on kehitetty niin, että ne perustuvat valittuihin vaihtoehtoihin eikä pelkästään siihen, miten asiat on ennen tehty. Tämä muutos ei välttämättä näy aina asiakkaalle ulospäin.

Toisaalta ammattinimike on vielä hyvin nuori ja kulttuurituottajan tittelillä työskenteleviä on vielä suhteellisen vähän. Kulttuurikentällä ei ole vielä laajasti hahmotettu sitä, mitä kulttuurituottaja eri produktioissa tekee ja mitkä työtehtävät hänelle voisivat kuulua. Tämä taas johtaa siihen, että kulttuurituottaja-nimikkeellä ei useinkaan haeta työntekijöitä. Toisaalta jotkin kaupungit ovat muuttaneet kulttuurisihteeri-nimikkeet kulttuurituottaja-nimikkeiksi (esim. Jyväskylä, Espoo, Rovaniemi, Helsinki). Toisaalta taas joissakin organisaatioissa tehdään paljon sellaista työtä, joka nykyisin voisi olla osa kulttuurituottajan työtä, mutta sitä tekevät muun koulutuksen saaneet henkilöt.

Kyl mä oikeestikin luulen, että kentällä paljon tehdään eri paikoissa semmosii tuottajan töitä, joita ei tajuta että ne on tuottajan töitä. Mä halusin viedä opiskelijat tonne maakuntamuseoon, koska museotoimen johtaja monta vuotta sitten jo sano, että esimerkiksi museo tarvii tuottajia, että tulevaisuuden nimikkeet ... on tuottajat. Tällähän hetkellä museoissa ei oo yhtään tuottajaa, kaikki on tavallaan tutkijoita, mutta ne tekee sitä työtä. Ne tekee esimerkiks siellä tapahtumatuotantoa, mutta ne on ne tutkijat, jotka tekee sitä. ... Tehdään... kauheesti kakkennäköstä, mikä on sellaista ihan tuottajan työtä. (Kulttuurituottaja, nainen, s. 1974, Etelä-Suomi)

Ammattimaisuus näkyy erilaisina toimintarkeinä, joita alan toimijat ovat alkaneet kehittää. Yksi esimerkki on Finland Festivalin kansanmusiikkifestivaalien luoma Folkpassi-konsepti, jossa kaikkia eri puolilta Suomea mukana olevia kansanmusiikkifestivaaleja markkinoitiin yhdessä.

... verkostoitumalla me saadaan voimaa sekä tähän omaan työhön, me saadaan uusia ideoita tähän omaan työhön ja saadaan toinen toisiltamme sitä vertaistukea, koska tää on loppuviimeks meillä kaikilla aika yksinäistä työtä. Me puurretaan eri puolilla Suomea samanlaisten asioiden kimpussa ja samanlaisten ongelmien kimpussa. Ja ehkä tästä Folkpassistakin, mitä me on itseasiassa kaikki todettu, se suurin anti tän vuoden aikana on ollut se, että me ollaan tutustuttu toinen toisiimme ja me tiedetään kenelle me voidaan soittaa, jos on joku asia mikä askarruttaa ja miettii. Me ollaan saatu vertaistukea toinen toiseltamme ja me ollaan puhuttu miten ne järjestää tän asian, miten me järjestetään, miten kolmas osapuoli järjestää tän, että tavallaan semmosia uusia näkökulmia siihen miten toimintaa organisoidaan. Että ei tää oo välttämätöntä, mutta tää on sitä mitä mä ite pidän tärkeänä. (Toiminnanjohtaja, nainen, s. 1965, Länsi-Suomi)

Toisaalta ammattilaiset ovat myös alkaneet erikoistua paitsi kulttuurituotannon eri toimintasektoreiden tai taiteenlajien sisällä, myös yhdessä muiden toimialojen kanssa. Tunnetuimpia lienevät matkailu- ja elämyspalveluja tarjoavat yritykset, joita on jokaisessa vähänkin suuremman matkailukeskuksen tai kaupungin yhteydessä. Uutta ovat myös kulttuuripalveluyritykset, jotka tarjoavat ostopalveluja kuntien ja kaupunkien kulttuuritoimille.

Kulttuurituotannon kenttä näyttäisi olevan muuttumassa siihen suuntaan, että yksittäiset festivaaliorganisaatiot järjestävät erilaisia tapahtumia ympäri Suomea, jolloin paikallisten harrastus- ja talokootyönä perinteisesti tehdyt tuotannot vähenevät. Kaupalliset toimijat tarvitsevat koulutettuja työntekijöitä. Tällainen palveluyhteiskunnan muoto toimii molempiin suuntiin: palvelut luovat kysyntää ja uusia työpaikkoja ja toisaalta uudet ammattilaiset luovat itselleen uusia työpaikkoja tarjoamalla palveluja. Vanhojen jo kauan alalla työskennelleiden silmissä uusien koulutettujen kulttuurituottajien tulo kentälle voidaan nähdä myös tietynlaisena uhkana omalle urakehitykselle.

Tuo yrittäjänä oleminen on niin, no tai pitäis keksiä semmonen hyvä idea, mitä vois yrittää... semmonen todella hyvä formaatti mitä tekemään. Kyllä minä sitäkin oon miettiny, mutta että en tiijä nytten kun Suomessa on ruvettu kouluttamaan tuottajia niin...ne on ruvenu laittamaan näitä toiminimiä... aika paljon rupeaa olemaan. Kuiten-

kin ajatellaan meillä on 5 miljoonaa ihmistä, niille järkätä ne markkinat, ei siihen hirvittävän monta ennää mahu. (Toiminnanjohtaja, mies, s. 1971, Pohjanmaa)

Uusi ammattikunta on alkanut järjestäytyä. 2000-luvun alussa perustettiin Suomen Kulttuurituottajat ry. jakamaan alan uusinta tietoa ja verkostoimaan kulttuurituottajia. Toisaalta Taide- ja kulttuurialan ammattijärjestössä (TAKU ry.) kulttuurituottajat ovat yksi suurimmista mukana olevista ammattiryhmistä. Molemmat järjestöt luovat varmasti uutta yhteisöllisyyttä alan toimijoille ja toisaalta ovat myös heidän puolestapuhujiaan.

Myös muita virallisia tai puolivirallisia verkostoja on syntynyt ja syntyy koko ajan lisää. Verkostoihin kuuluu yksityishenkilöiden lisäksi koulutusorganisaatioita, julkishallinnon toimijoita sekä alan yrittäjiä. Tämä on ollut hyvin luonteva toimintatapa, jota mm. eri EU-rahoituskanavat ovat vaatineet. Toimijoiden on tehtävä yhteistyötä, kun hankkeita on haettava yhdessä. Juuri tämä kehitys vaatii toimijasektoreiden sekoittumista.

Mitä luovan talouden jälkeen

Luova talous -ajattelu on ollut ympäri maailmaa melkoinen menestystarina. Länsi- ja Pohjois-Euroopassa, Australiassa, Kiinassa, Singaporessa, Taiwanissa ja Etelä-Koreassa luovan talouden nousu on ollut 2000-luvulla merkittävää. Pohjois-Amerikassa taiteen ja kulttuurin osuus taloudellisesta kasvusta ja talouden kehittymisestä on myös ollut huomattavaa. (Banks ja O'Connor 2009, 365.) Seuraava vaihe kehityksessä olisi varmaankin se, että luovasta taloudesta tulisi pysyvä osa kansallista talous- ja yhteiskuntapolitiikkaa, niin ettei se olisi enää se osa-alue, jota tarvitsisi tukea erityistoimilla. Päinvastoin, luova talous voisi tukea muita talouden osa-alueita. Kuitenkin jo nyt kulttuurituotannon tutkijat kysyvät, mitä tulee luovan talouden jälkeen. Vaikka luova talous, luovuus ja luovat toimialat ovat menneet läpi yhteiskunnan eri rakenteissa, kriitikoita ja ongelmiakin on esiintynyt.

Tutkija Mark Banks ja professori Justin O' Connor (2009) ovat nostaneet esille kriittisiä kysymyksiä luovaan talouteen liittyen. Ensimmäinen perustavanlaatuinen ongelma sisältyy sanaan luovuus, joka nykypäivän muotiterminä voidaan yhdistää melkein mihin elämän osa-alueeseen tahansa. Mitä luovuus oikeastaan tässä yhteydessä tarkoittaa? Voisiko sen korvata kulttuuri-sanalla, kun kuitenkin perimmäinen tarkoitus on (kai) löytää kulttuurista ja taiteesta uusia näkökulmia sekä työ- ja lähestymistapoja talouden ja politiikan hoitamiseen? Banks ja O'Connor (2009, 367) kertovat käsitteen syntyneen niin, että creative industry –termin vaihtoehtona toinen ehdolla ollut termi oli culture industry, mutta culture päätettiin korvata sanalla creative, jotta talousihmiset eivät säikähtäisi kulttuuri-sanaa. Tämä kertonee siitä, että kulttuurin konnotaatio ei ole kaikissa piireissä pelkästään positiivinen.

Toinen perustavanlaatuinen ongelma on Banksin ja O'Connorin mukaan (2009, 365) myös se, mitkä taiteen ja kulttuurin, talouden ja politiikan osa-alueet kuuluvat luovan talouden -termin alle. Vaihtelua on havaittavissa eri maittain ja tämä tietenkin aiheuttaa vaikeuksia maakohtaisten vertailujen laatimisessa ja myös keskinäisessä toiminnassa. Creative industries –termin rinnalla on koko joukko muitakin uusia termejä, joiden rajaaminen ja määrittely ovat vielä kesken. On kiinnostavaa, miten esim. knowledge economy suhteutuu luovaan talouteen, koska sen määritelmistä löytyy myös luovan talouden alle niputetut laki- ja tekniikkapalvelut, tuotemerkit, patentit, copyright, jne.

Vaikka luovasta alasta on puhuttu paljon mediassa, sen tunnettuus ruohonjuuritasolla käytännön kulttuurityötä tekevien ammattilaisten parissa ei ole yksiselitteinen. Yksi haastateltavistani myönsi suoraan, että puheet luovasta alasta ovat menneet häneltä ohi:

Mä luulen, että tää on varmaan ihan henkilökohtanen todellakin, mä luulen, että mä oon päästäny ne aika ylätasona ohi etten oikeestaan oo lähteny kauheesti miettimään. Jos nyt kuulee, että kiva että puhutaan, joo, mutta en oo oikeestaan ees miettiny miten se niinku... onkse niin kauheen käytännönläheistä? (Kulttuurituottaja, nainen, s. 1974, Etelä-Suomi)

Samansuuntainen on kansanmusiikkifestivaalia tuottavan toiminnanjohtajan kommentti:

Se on aina välillä vähän vaikeeta mieltää, että mitä se on se luova ala ja mitä kaikkea siihen katsotaan mukaan. Sehän on toisaalta kauhean laaja käsite, mutta... en mä tiedä... kyllä siinä varmasti paljon hyvääkin on. Aina jos pystytään satsaan rahavaroja kulttuuriin ja käden-taitoihin, niin mä oon aina hyvilläni kaikesta siitä. Mun mielestä, mä koen ne tärkeinä asioina edelleen sen kulttuurin ylläpitämisen ja vahvistamisen. Ja jos joku pystyy tekeen siitä yritystoimintaa niin sehän on hienoo, sehän ei välttämättä oo niin kauheen helppoo kulttuuria saada kannattavaks. En mä tiedä, vaikee ihan täsmällisesti sanoo.” (Toiminnanjohtaja, nainen, s. 1965, Länsi-Suomi)

Banks ja O’Connor (2009, 365–373) toteavat, että hetkittäin ei voi välttyä ajatukselta, että luovan talouden nousulla on useimmissa maissa ajateltu ratkaistavan lähes kaikki talouden ja yhteiskunnan ongelmat aluepolitiikasta valtakunnallisen työttömyyden hoitoon saakka. Sen on arveltu nostavan talouskasvua ja tuovan kulttuurille ja taiteelle taloudellisen turvan. Käsitteellisellä tasolla kulttuuri ja talous on saatettu erilaisissa selvityksissä ja strategioissa yhteen, mutta voidaan kysyä, ovatko toimintatavat ja alakohtaiset käytännöt juurikaan muuttuneet. Onko kulttuurin ja taiteen avulla voitu luoda uusia instrumentteja talouteen ja toisaalta onko business-ajattelun myötä taiteesta tullut näkyvämpi osa yhteiskuntaa? Onko kulttuurin liiketoiminta muutakin kuin aikaan sopiva termi?

Luova talous –ajattelu on pitkälti kotoisin angloamerikkalaisesta kulttuurista, lähinnä Iso-Britanniasta, josta se on sellaisenaan siirretty muihin maihin. Ehkä ei ole tarpeeksi pohdittu, mitä tämä tarkoittaa vastaanottavassa maassa yhteiskunnallisesti, kulttuurisesti ja poliittisesti. Banks ja O’Conner (2009, 366) puhuvat luovasta taloudesta Tony Blairin New Labour -puolueen toiminnan imperialistisena seurauksena. Pohjoismaisesta perspektiivistä käsin voidaan esimerkiksi kysyä, kuinka luova talous –ajattelu sopii Pohjolaan, missä perinteisesti valtio on voimallisesti tukenut kulttuuripalveluiden tuottamista ja ohjannut linjauksillaan kulttuuripolitiikkaa. Suomen näkökulmasta näyttäisi siltä, että luova talous –ajattelu otettiin

melko lailla pureksimatta USA:sta ja Iso-Britanniasta eikä sitä juurikaan sovellettu meidän omiin lähtökohtiimme.

Kriitikoiden mielessä on edelleen pelko siitä, että taide ja kulttuuri ovat vain keppihevosiä talouden kasvun tavoitteisiin nähden. Voidaanko havaita taiteen ja kulttuurin sisällöissä jotain sellaista uutta, mitä ei ennen luovan talouden aikakautta ollut? On herännyt myös huolta marginaalisten taidelajien ja kulttuurin osa-alueiden puolesta. Ei liene aiheeutonta kysyä: Kuinka käy sille taiteelle, jota kukaan ei osta, koska sitä ei voida hyödyntää suoraan mainonnassa, yhteiskuntapolitiikassa tai muissa talouskasvua edistävissä toimituksissa? On jälleen kerran muistutettava kulttuurin ja taiteen itseisarvosta ja oikeudesta olemassaoloon. Tietysti asia voidaan nähdä myös toisinpäin: talous on luonut myös taidetta, kun mesenaatit eri vuosikautina ovat mahdollistaneet taiteen tekemisen.

Kupiainen pelkää, että taiteen tekemistä aletaan kohdella ikään kuin teollisena tuotantona, jolla on tuotanto- ja tulostavoitteet ja, jonka taloudellista pyörittämistä tulisi johtaa panos-tulos -ajattelu. Tässä suhteessa sisältötuotannon käsite onkin usein itseään toteuttava ennuste, kun luovaa kulttuurituotantoa aletaan tehostetusti rahoittaa, tuottaa, tuotteistaa ja markkinoida osana kehittynyttä mediateollisuutta, Mediateollisuus on useimmiten sisältötuotantoteollisuuden synonyymi. (Kupiainen 2004, 14.)

Myös kansainvälisessä arts management -keskustelussa ollaan oltu huolissaan taiteen ja taiteen tekijöiden asemasta. Chong toteaa, että kun taidehallinnon alkuperäinen tarkoitus oli tukea merkittäviä ei-voittoa tuottavia valtion tuella toimivia taideorganisaatioita, nyt se pitää sisällään mm. mainosorganisaatioita, jotka operoivat kovan bisneksen ja luovan talouden alalla. (Chong 2010, 1–2.)

Samanlainen yhteiskuntafilosofinen kysymys on myös se, haluavatko kaikki taiteilijat ja kulttuuriväki olla mukana vahvasti tuottamiseen ja kuluttamiseen liittyvässä toiminnassa. Luova talous saattaa osittain sisältää arvostusriitoja kulttuuri- ja taidearvojen sekä kuluttamisen, monistamisen ja massatuotteistamisen välillä. Parhaimmillaan näistä ristiriidoista voi tietenkin syntyä myös jotain uutta ja omaperäistä.

Yksi haastateltavistani kaipaa lisää näkyvyyttä sisällöllisesti vahvoille tuotannoille:

Et se on myös ongelma välillä, että ei pysty semmoseen viihteellis... ehkä...mun mielestä sen mitä me teemme niin valitettavan usein se jää aika marginaaliselle tiedotusasteelle sen mitä tehdään koska ne sisällöllisesti vahvat hankkeet – ne ei vain näy. Ne ei näy tarpeeks. Niitten pitäis näky enemmän. ...Mä pidän semmosta ekologista vastuuta mitä tehdään aika isona. Mä en voi tehä mitään hattaraa niin kun silleen hyvällä omalla tunnolla. (Tuottaja, nainen, s. 1976, Itä-Suomi)

Tuottajan mielestä viihteelliset ja kevyemmän sisällön omaavat tuotannot saavat helpommin tilaa mediassa ja rahoitustakin kuin sisällölliset vahvat hankkeet. Hän itse on erikoistunut tuottamaan kestävään kehitykseen, luontoon, ympäristöön sekä historiaan ja kansanperinteeseen pohjautuvia tuotantoja.

Luovan talouden yhteydessä on puhuttu paljon luovasta luokasta, luovaa työtä tekevästä työvoimasta, joka omilla liikkeillään ohjailee työpaikkojen syntyä ja sitä mukaa kaupunkirakennetta. Näyttää kuitenkin siltä, että tämä kehitys ei ole ollut niin voimallista kuin olisi haluttu tai kuin sen arveltiin olevan. Suomessa kehitys on itse asiassa tietyllä tavalla menossa toiseen suuntaan, kun luovat ihmiset hakevat elintilaa maaseudulta. Banks ja O'Conner (2009, 365–373) myös huomauttavat koko luovan luokan -käsitteen olevan epämääräinen: mitä luova luokka tarkoittaa perinteisen luokkajaon, etnisen taustan ja eri sukupuolten näkökulmista. Toisaalta on muis-tettava, että luovan luokan esiinmarssista ei ole vielä kunnolla kah-takymmentä vuottakaan, joten kehityskulkua on vielä vaikea hah-mottaa selkeästi. Myöskään alan tutkimusta ei ole vielä riittävästi.

Yhteiskunnallista keskustelua seurattessa ei voi välttyä siltä aja-tukselta, että luovan talouden aika alkaa olla jo ohiitse. Näkyvämpänä uutena terminä on innovaation käsite, joka on erittäin laaja ja monitahoinen merkitykseltään. Näyttää siis siltä, että taiteen, kult-tuurin ja talouden yhdistävänä terminä luova talous ei ollut vie-lä riittävä, koska innovaation alle mahtuu mosaiikkimaisesti vie-lä useampi yhteiskunnan osa-alue. Se, onko innovaatiokaan oikea suunta, jää nähtäväksi.

VIITE

¹ Väitöskirjassani tutkin narratiivisten uratarinoiden avulla kulttuurituottajien ammatti-identiteetin rakentumista ja sen eri osa-alueita. Tässä vaiheessa aineistoni koostuu kymmenestä elämäkerrallisesta haastattelusta, mutta lisensiaatintyön kirjoittamisen jälkeen aineistoa on tarkoituis koota lisää mm. osallistuvan havainnoinnin keinoin.

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

Haastatteluaineisto

Kulttuurituottaja, nainen, s. 1974, Etelä-Suomi. Haastateltu 17.11.2008.

Toiminnanjohtaja, nainen, s. 1965, Länsi-Suomi. Haastateltu 26.11.2009.

Toiminnanjohtaja, nainen, s. 1958, Pohjanmaa. Haastateltu 25.2.2010.

Toiminnanjohtaja, mies, s. 1971, Pohjanmaa. Haastateltu 25.2.2010.

Tuottaja, nainen, s. 1976, Itä-Suomi. Haastateltu 4.12.2009.

Kirjallisuus

Banks Mark ja O’Conner, Justin (2009): Introduction: After the creative industries. Pp. 365–373. International Journal of Cultural Policy. Vol. 15, No 4, November 2009. Routledge, Taylor & Francis Group.

Bourdieu, Pierre (1993): The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature. Polity Press, Cambridge.

Chong, Derrick (2010): Arts management. Second edition (First published 2010). Routledge. New York.

- DeVereaux, Constance (2009): The Intersection of Management, Science, Philosophy, Culture, and Art Or A Brief History of Cultural Management and Whether It Needs More Science. Pp. 111–122. In DeVereaux, Constance & Pekka Vartinen (ed.), 2009. The Science and Art of Cultural Management. Series E. HUMAK Publications 1, 2009. HUMAK University of Applied Sciences.
- Florida, Richard (2002): The Rise of the Creative Class – And How It’s Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life. Basic Books, New York.
- Halonen, Katri (2004): Huomisen rientoja tuottamassa. Tapahtumatuottajien ammatin kehitystrendejä tuottajia kouluttavien ammattikorkeakoulujen näkökulmasta. Kulttuuripoliittisen tutkimuksen edistämissäatiö. Cupore. Julkaisuja 5/2004.
- Halonen, Katri (toim.) (2010): Kulttuuri kokoaa. Kulttuuritapahtumien muuttuvat verkostot. Tuottaja 2020 – Osaraportti 1. Metropolia Ammattikorkeakoulu, Kulttuuri ja luova ala. Verkkojulkaisu [http://tuottaja2020.metropolia.fi/fileadmin/user_upload/Tuottaja2020_Kulttuuri_kokoaa2010.pdf] luettu 12.11.2010.
- Häyrynen, Simo (2009): Kudontaa vai erottelua? Kulttuuripoliittikka kulttuurituotannon kehityksenä, ss. 23–43. Kirjassa Grahn, Maarit ja Häyrynen, Mauno (toim.) 2009. Kulttuurituotanto. Kehykset, käytäntö ja prosessit. Kulttuurituotannon ja maisemantutkimuksen laitos, Turun yliopisto. Tietolipas 230. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Kainulainen, Kimmo (2005): Kunta ja kulttuurin talous. Tampereen Yliopistopaino Oy. Juvenes Print. Tampere.
- Kangas, Anita (1999): Kulttuuripoliittikan uudet vaatteet, ss. 156–178. Kirjassa Kangas, Anita ja Virkki, Juha (toim.) 1999. Kulttuuripoliittikan uudet vaatteet. Sophi 23. Jyväskylän yliopisto.
- Keltti, Pia (2001): Kuntien kulttuuritoimen virat 1990-luvulla. Kunnalliseen henkilökisteriin perustuva selvitys kuntien kulttuuritoimen virkojen määrän muutoksista vuosina 1992, 1996 ja 1999. Suomen kuntaliitto, Helsinki.
- Kupiainen, Jari (2004): Kulttuurinen sisältötuotanto digitaalisen median aikakaudella. s. 13–25. Kirjassa Kupiainen, Jari ja Laitinen, Katja

- (toim.), 2004. Kulttuurinen sisältötuotanto? Joensuun yliopiston Mediakulttuurin keskus. Edita Publishing Oy. Helsinki.
- KTM (2007). Luovien alojen yrittäjyyden kehittämisstrategia 2015. Kauppa- ja teollisuusministeriö julkaisuja 10/2007.
- O'Connor, Justin (2003): Julkinen ja yksityinen sektori kulttuuriteollisuudessa, ss. 12–29. Teoksessa Marja-Liisa Niinikoski & Kaisa Sibelius (toim.), Kulttuuribusiness, WSOY, Vantaa.
- OMP (2006): Kulttuurin Arvo? Kulttuurin kansantaloudellisia vaikutuksia selvittäneen työryhmän raportti. Opetusministeriön julkaisuja 35/2006.
- Røyseng, Sigrid (2008): Arts management and the autonomy of art. Pp. 37–48. *International Journal of Cultural Policy*. Vol. 14, No: 1 February 2008. Routledge, Taylor & Francis Group.
- Smiers, Joost (2003): *Arts Under Pressure. Promoting Cultural Diversity in the Age of Globalization*. The Hague and London: Hivos and Zed Books.
- Throsby, David (2001): *Economics and Culture*. University Press, Cambridge.
- Turtiainen, Riikka ja Östman (Sari 2009): Tavistaidetta ja verkkoviihdetä. Omaehtoisten verkkosisältöjen tutkimusetiikkaa, ss. 336–358. Kirjassa Grahn, Maarit ja Häyrynen, Mauno (toim.) 2009. Kulttuurituotanto. Kehykset, käytäntö ja prosessit. Kulttuurituotannon ja maisemantutkimuksen laitos, Turun yliopisto. Tietolipas 230. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Vanhanen I, hallitusohjelma 24.6.2003. [<http://www.valtioneuvosto.fi/hallitus/hallitusohjelma/ohjelma/fi.jsp>] luettu 4.3.2010
- Vanhanen II, hallitusohjelma 19.4.2007. [<http://www.valtioneuvosto.fi/hallitus/hallitusohjelma/fi.jsp>] luettu 4.3.2010
- Wilenius, Markku (2004): Luovaan talouteen. Kulttuuriosaaminen tulevaisuuden voimavarana. Suomen itsenäisyyden juhlarahaston Sitran julkaisusarja (Sitra 266). Edita, Helsinki.

Internet-lähteet

Humanistinen ammattikorkeakoulu, opinto-opas :

<http://www.humak.fi/sites/default/files/liitteet/HUMAK-opinto-opas2010-2011.pdf> luettu 12.11.2010

Kulttuuripalvelu Kaiku Ky:

<http://www.kulttuuripalvelukaiku.fi/kaiku-lyhyesti/> luettu 12.11.2010

Opetus- ja kulttuuriministeriö, Kulttuurin ja taiteen julkinen rahoitus:

http://www.minedu.fi/OPM/Kulttuuri/kulttuuripolitiikka/rahoitus_ja_ohjaus/ luettu 12.11.2010

Opetus- ja kulttuuriministeriö, Kulttuuripolitiikka:

<http://www.minedu.fi/OPM/Kulttuuri/kulttuuripolitiikka/?lang=fi> luettu 12.11.2010

HARRASTAJAELOKUVA MATKALLA MARGINAALISTA KOHTI KULTTUURITUOTANNON KESKIKENTTÄÄ

Jetta Huttunen

Populaaria mediakulttuuria harrastavat ja digitaalisesta elokuvatekniikasta kiinnostuneet nuoret ovat 90-luvulta lähtien luoneet omaa elokuvakulttuuriaan. Tämä kulttuurisessa marginaalissa alkanut toiminta on pikkuhiljaa muuttunut yhä näkyvämmäksi. Suomesakin harrastajaelokuvatuotanto on noussut yleisempään tietoisuuteen: *Star Wreck* -elokuvaa (Energia 2005) ladattiin netissä miljoonia kertoja, siitä julkaistiin kaupallinen dvd -versio ja se on esitetty YLE:n tv-kanavalla. Harrastajatuotannot saavat nykyään yhä useammin Finnkinon elokuvateatterilevityksen. Amatööri tuotantoja on nähty jo pitkään myös elokuvafestivaalien ohjelmistossa.

Harrastajaelokuvatekijöiden toiminta linkittyy laajempaan mediatuotannon murrokseen, jossa ruohonjuuritason digitaaliset verkostot haastavat perinteiset kulttuurituotannon tavat. Mediakulttuurissa ja luovilla toimialoilla on käynnissä konvergenssi, jonka seurauksena kuluttamisen ja tuottamisen rajat murtuvat kun osallistuva kuluttaminen muuttuu osaksi tuotantoa (Deuze 2007). Tuotannon ja kuluttamisen välinen suhde on luovilla aloilla muuttumassa hierarkkisesta dialogiseksi. Fanit ja muut ei-ammattilaiset tuottavat mediakulttuuriin osallistumalla omaehtoisesti musiikkivideoita, elokuvia, julisteita, mainoksia ym., jotka leviävät globaalisti ja keräävät katsojia myös faniyhteisöjen ulkopuolelta (Jenkins 2006).

Harrastajatuotannossa on havaittavissa yhä enemmän myös suoranaista institutionaalisen mediakulttuurin haastamista. Fanituotanto on muuttunut youtube-ajalla julkiseksi ja siten näkyy ammattituotannon rinnalla netissä. Lisäksi P2P -tuotannon ja amatöörimediatuotannon rakenteet ja muodot kehittyvät koko ajan. Erityisesti musiikkimedian maailmassa tehdään jo av-sisältöjä (musiikkivide-

oita yms.) yhteistyössä bändin ja fanikunnan kesken. Kaiken kaikkiaan harrastajat tuottavat yhä enemmän laadukasta ja innovatiivista mediasisältöä ja myös pyrkivät itsetietoisesti sen esilletuomiseen (Ito 2010).

Tässä artikkelissa käsittelen harrastajaelokuvatuotannon ja ammattimaisen mediatuotannon välistä suhdetta lähestymällä sitä suomalaisten harrastajaelokuvatekijöiden yhteisöstä käsin. Kysyn miten harrastajaelokuvatekijöiden kulttuuri haastaa valtavirtamediaa, sen tuotantotapoja ja valtarakenteita.

Käsillä oleva artikkeli liittyy tekeillä olevaan väitöskirjatutkimukseeni, jossa tarkastelen suomalaisten harrastajaelokuvatekijöiden kulttuuria nimenomaan mediatuotannon uuden ekologian sekä amatöörituotannon nousun näkökulmasta. Tarkastelen näitä kysymyksiä tutkimalla harrastajaelokuvatekijöiden toimintaa nettiyhteisössään sekä havainnoimalla aiheesta käytävää julkista keskustelua. Tutkin sitä, millaisessa mediaympäristössä ja kulttuuritilassa harrastajaelokuvatekijät kokevat toimivansa. Samalla pyrin selvittämään, onko syntymässä dialogia elokuva-alan yhteiskunnallisten sekä kaupallisten toimijoiden ja amatöörituotannon välillä.

Tässä tekstissä käytän pääaineistona harrastajaelokuvatekijöiden Finfilms- sekä Indietaivas-nettifoorumilla käymiä keskusteluja. Keskustelut on kerätty vuosina 2007–2010. Aineistona on teosarvosteluja, eli yksittäisistä teoksista käytyjä keskusteluja, ja yleisiä keskusteluja yhteisöä kiinnostavista aiheista. Yleisiä keskusteluja olen kerännyt aiheista, jotka käsittelevät harrastajien yhteisöä ja identiteettiä. Teosarvosteluketjuja on aineistossa 5 ja ketjuja yleisistä keskusteluista 8, joissa yhteensä 170 viestiä. Indietai-vaalla keskustelijat ovat iältään 15–35 vuotiaita ja suurin osa heistä on poikia / miehiä (Indietaivas -foorumien käyttäjärekisteri / Tero Ojala).

Amatöörituotannon nousu

Nuorten omaehtoisen digitaalisen elokuvakulttuurin esiinnousu maailmalla sijoittuu aikaan, jolloin tekniikan saatavuus ja internetin jakelumahdollisuudet loivat toiminnalle otolliset olosuhteet. Aluksi tyypillisiä harrastajaelokuvia olivat parodiat nuorten ihailemista elokuvista, harrastusta ja elämäntyylisiä dokumentoivat skeittaus- ja snoukkausfilmit sekä erilaiset sketsit.

Suomessakin vanhimmat harrastajaelokuvaryhmät ovat aloittaneet 90-luvun lopulla. Esimerkiksi oululainen Acid Cinema -ryhmä niitti mainetta parodioillaan *Apinoiden planeetasta* (*Planet of the bouncers* 1999), *Star Warsista* (*Juoppojen sota* 2001) ja *Robocopista* (*Protocop* 2004) (Huttunen 2005). Harrastajaryhmät ovat jalleet teoksiaan alusta asti netissä, ensin ryhmien omien nettisivujen kautta ja myöhemmin yhteisiltä nettifoorumeilta.

Luova teollisuus toimii globaalisti kahdella rintamalla. Ensimmäkin on kaupallinen ehdoin toimiva kulttuurituotannon kenttä: massatuotettu, yhtiöiden immateriaalioikeuksia vartioiva ja kuluttajan olemassaoloon tukeutuva teollisuuden haara, jonka kotimaa on USA. Toisella puolella on sitten julkinen kulttuuritila ja kansallinen kulttuurituotanto. Tämän valtioiden varjeleman kulttuuritilan tarkoitus on tuottaa ja rakentaa identiteettiä sekä kansalaisuutta. Tämä on erityisesti eurooppalainen käsitys luovista toimialoista (Uricchio 2004, Taalas 2010).

William Uricchio on esittänyt, että näiden kahden kentän välissä ja niiden välisellä hämärtyvällä rajalla toimii digitaalisen kulttuurin mahdollistama omaehtoinen ja verkostomainen uusi kulttuurituotannon alue. Uricchion nostaa esimerkiksi tällaisesta uudesta luovasta toiminnasta P2P -verkostot, jotka jakelevat uutisia, musiikkia, ym. digitaalisia sisältöjä ja tuottavat niitä myös itse. P2P -verkostojen toiminta perustuu yhteistyölle ja osallistumiselle. (Uricchio 2004.)

Nämä verkostot haastavat Uricchion mukaan perinteiset kulttuurituotannon tavat. Itsejärjestyvät yhteisöt tarjoavat vaihtoehtoisia toimintatapoja luoville toimialoille – erityisesti siis ihmisille,

jotka toimivat luovilla aloilla tekijöinä – eli ’luojina’. Toiminta kyseenalaistaa korporaatioiden ja/tai valtioiden perinteiset kulttuurituotannon periaatteet. Tämä ilmenee mm. musiikkitiedostojen jakelussa, P2P -verkotot kun eivät piittaa suuryhtiöiden immateriaalioikeuksista. Samalla tavalla ne jättävät huomiotta valtioiden sääntelyn – niiden toiminta ei riipu apurahoista tai muista tulonsiirroista valtioiden kassasta. Näin ne eivät myöskään ole valtioille mitään ’velkaa’.

Harrastajaelokuvantekijät toimivat juuri tällä Uricchion hahmottelemalla harmaalla alueella. Toiminta on omaehtoista ja riippumatonta, yhteiskunnallisen kontrollin ulottumattomissa ja samaan aikaan globaalin jakelun mahdollisuuksien äärellä (kts. myös Fornäs 1999).

Harrastajaelokuvantekijöiden kulttuuria voi tarkastella myös Henry Jenkinsin osallistuvan kulttuurin (participatory culture) käsitteen kautta. Jenkins on käyttänyt osallistuvan kulttuurin käsitettä alunperin tutkiessaan televisiosarjojen fanien toimintaa. Jenkinsin mukaan fanikulttuuri muuttuu osallistuvaksi kulttuuriksi kun mukaan tulee omaehtoinen toiminta ja sisällöntuotanto (Jenkins 1992). Nykyään osallistuvalla kulttuurilla tarkoitetaan digitaalisen media-tuotantoympäristön mahdollistamaa uudenlaista kulutuskulttuuria, jossa periaatteessa kenen tahansa ulottuvilla on muuntaa, kierrättää ja soveltaa mediasisältöjä oman makunsa ja kykynsä mukaan.

Mark Deuze on kiinnittänyt huomiota mediatuotantoympäristön

mediaekologian muuttumiseen internetin ja digitaalisen kulttuurin myötä.

Kuluttamisen ja tuottamisen rajan hämärtyminen sekä osallistumisen lisäksi nykyistä mediakulttuuria luonnehtii yhteisöllinen tiedon muodostamisen tapa. (Deuze 2007). Nykyisessä mediaympäristössä kuluttamiseen liittyy yhä enemmän tuottamista ja tuo tuottaminen on yhä useammin yhteisöllistä.

Deuzen mukaan em. kehitys on johtanut uudenlaisten luovien yksikköjen syntyyn. Nämä ’uudet yksiköt’ ovat yksityisiä, pieniä, projektiluonteisia tai yhteistyöhön perustuvia. Niiden kauppal-

linen tai ei-kaupallinen tuotanto on kulttuuriteollisuuden uusi alue. Osaksi näitä uusia yksiköjä varten on kehitetty käsite 'luovat alat'. Luovien alojen mediaekologia perustuu ajatukseen luovuuden prosessiluonteesta ja sen organisoimisen muodoista, jotka markkinoilla syntyvät tuottamisen ja kuluttamisen likeisessä yhteydessä (Taalas 2010).

Mediatuotannon taloudelliset resurssit ovat edelleen enimmäkseen suurten korporaatioiden käsissä. Yksiuotteinen kuva mediavallasta, jossa tuottajat tuottavat kuluttajille ostettavaa ja sitä myydään mainoksilla, on kuitenkin muuttumassa. Korporaatioiden ja kaupallisen tuotannon rinnalla on amatöörituotantoa, jonka sidokset isojen yksiköiden kulttuurituotantoon ovat moninaisia. Deuzen mukaan kiinnostavaa on nimenomaan kuinka ammattialaisten ja amatöörien yhteistyömuodot kehittyvät tulevaisuudessa.

Harrastajaelokuvantekijöiden mediaympäristö ja toimintamallit

Harrastajatuotantoa tutkittaessa yksi ensimmäisistä haasteista on selvittää tiensä moninaisen ja ristiriitaisen käsite- ja kategoriaviidakon läpi. Independent film -termi viittaa alunperin pitkän näytelmäelokuvan tuotantotapaan: isojen studioiden ulkopuolella tuotettuun pienen budjetin elokuvaan (kts. esim Garon 2009). Indie-tuotannon uusi nousu USA:ssa alkoi 1980–1990 -luvun vaihteessa uuden ohjaajapolven myötä (Newman 2011).

Toiseksi ”independent film” viittaa nk. taide-elokuvaan (vrt. art film, kts. esim. Global Art Cinema: New Theories and Histories). Tässä merkityksessä ”independent film” tarkoittaa elokuvan esteettistä kategoriaa, valtavirran viihde-elokuvatuotannon esteettisistä säännöistä riippumatonta tuotantoa, johon voidaan sisällyttää mm. underground -elokuva, kuten John Watersin tai Peter Jacksonin –alkuaikojen – elokuvat (Nummelin 2005)¹

Harrastajatekijät ovat omaksuneet indie-termin käytön itseään kuvaamaan. Harrastajatuotanto onkin indietä monessa mielessä.

Toiminta on tuotantolaitoksista ja instituutioista riippumatonta. Lisäksi indie-tyyli on useimmiten esteettisesti valtavirran elokuvasta poikkeavaa. On ajallinen yhteensattuma että amerikkalaisen indiewoodin ts. riippumattoman elokuvatuotannon nousu ja amatöörituotannon synty sattuvat molemmat 90-luvun alkuun (termi niin sanoakseni liikkui ajassa), mutta on kuitenkin muistettava että näitä kahta indietä erottaa toisistaan toiminnan ammattimaisuus/harrastajamaisuus.

Harrastajien tuottaman elokuvasisällön kategorisoimisen kanssa ollaan samoissa vaikeuksissa kuin amatöörien tuottaman, mutta julkiseksi tulleen valokuvan kanssa (kts. Pienimäki tässä julkaisussa). Jos kategoria valitaan tuotantotavan mukaan, saamme vain arvotusta ja hierarkiaa korostavan luokittelun. Miten esimerkiksi kotivideoisältö luokitellaan, kun se leviää kodin ulkopuolelle? Ja voidaanko elokuvateollisuuden esteettisiä termejä soveltaa amatöörituotantoon yleensä?

Esimerkiksi fanituotannosta on pyritty leipomaan omaa genreään, mutta tässäkin vaarana on, että tuotantotapa leimaa koko kategorian, jonka sisäinen moninaisuus on huikeaa niin esteettisesti kuin laadullisestikin (kts. esim. Ito 2010, myös Paasonen 2011).

Suomalaiset harrastajaelokuvantekijät toimivat ei-ammattimaisesti ja tuottavat elokuvia omissa harrastajapiireissään. Suomalaiset harrastajat kutsuvat toisiaan indie-elokuvantekijöiksi. Riippumattomuus on tekijöille toiminnan konteksti ja lähtökohta. Tekijäyhteisö toimii ilman ulkopuolelta annettuja sääntöjä, omaehtoisesti. Jos yhteisö sääntöjä noudattaa, ne ovat sen omia.

Harrastajaelokuvantekijöiden kulttuuri perustuu omalle media-tuotannolle, eli he tuottavat omaehtoisesti teoksia omassa harrastajapiirissään. Vaikka yksittäiset elokuvat saattavat perustua jo olemassa oleville populaarin viihdekulttuurin teoksille, on toiminta lähtökohtaisesti omaehtoista, omista luovista lähtökohdista kumpuavaa. Tekijöiden positio on ensin globaalien audiovisuaalisen mediakulttuurin kuluttajayleisö, josta he ovat siirtyneet omaehtoisen toimintansa kautta tuottajien kastiin. Harrastajaelokuvan-tekijöiden yhteisössä on mediatuotanto otettu omiin käsiin ja sitä kautta val-

taistuttu toiminnalliseen rooliin mediakulttuurissa (Suoranta & Vaden 2008).

Nettiyhteisöllisyys on usein 'heikkoa', eli foorumien kautta keskenään tekemisissä olevat ihmiset eivät ole sitoutuneet toisiinsa tai yhteisöönsä. Yhteisöllisyys näyttäisi tiivistyvän, kun joukko on pieni tai aihe, jonka ympärille yhteisö on muodostunut, on selkeästi alakulttuurinen ja oma (Nikunen 2005, Laukkanen 2007).

Suomalaisten harrastajaelokuvantekijöiden nykyisestä 'skenes-tä' saa parhaan kuvan toiminnassa olevien nettifoorumien kautta. Suomalaiset harrastajaelokuvantekijät jakelevat teoksiaan netissä ja keskustelevat keskenään useilla nettifoorumeilla. Suosituimmat ja aktiivisimmat nettiyhteisöt ovat Indietaivas, Pixoff ja Dvoted². Suomalaisista nettisaiteista aktiivisimmin toimii Indietaivas -sivusto. Siellä on eniten teoksia ja keskustelua käydään runsaasti.

Indietaivas on tekijöiden itsensä ylläpitämä riippumaton nettifoorumi. Se levittää tekijöiden elokuvia (joita voi downloadata sivuilta), ylläpitää kriitikkojärjestelmää julkaistuista teoksista, kategorisoi ja kerää tietoa tekijöistä ja teoksista sekä tarjoaa keskustelufoorumin harrastajaelokuvantekijöille. Rekisteröityneitä jäseniä yhteisössä on tätä kirjoittaessa 3046. Foorumilla on esillä 521 teosta. (Tero Ojalan haastattelu). Indietaivasta edelsi nettifoorumi Finfilms, jonka käyttäjät siirtyivät uudelle foorumille vuonna 2008.

Teosten kirjo on foorumilla laaja. Tekijät eivät luo teoksiaan pelkästään 'kieli poskella' vaan mukana on myös vakavaa draamaa ja kunnianhimoista elokuvallista ilmaisua.

Indietaivaan merkitys tekijöille on kahtalainen: ensinnäkin se tarjoaa elokuville jakelukanavan ja siten yleisön. Uusia teoksia julkaistaan 5–10 viikottain ja elokuvia ladataan katsottavaksi keskimäärin vajaa 3000 kertaa viikossa, joten katsojamäärät ovat sadoissa jokaisen uuden elokuvan kohdalla. Kuten eräs tekijä toteaa, yleisö on harrastajalle tärkeä:

Näin vielä harrastajatasolla elokuvia tekeväälle on aika kova juttu, että oman leffan trailer on ladattu yli 500 kertaa. (Keskustelusta *Finfilmsin viimeinen vuosi?* 15.1.2007, www.finfilms.net)

Toinen tärkeä aspekti on se, että tekijät kommunikoivat foorumilla toistensa kanssa ja saavat palautetta teoksistaan kriitikkojärjestelmän kautta. Indietaivaalle jätetään keskimäärin n. 50 forum-viestiä viikossa ja sen lisäksi elokuva-arvosteluja ja niihin liittyviä viestejä kirjoitetaan keskimäärin 20 joka viikko.

Harrastajaelokuvantekijöiden nettiyhteisö Indietaivas on aidos- ti yhteisöllinen foorumi. Harrastajaelokuvantekijät ovatkin hyvin sitoutuneita kulttuuriinsa. He osallistuvat keskusteluihin yhteisös- tä ja sen toiminnasta, katsovat toistensa elokuvia ja kommentoivat niitä. Useat nettiyhteisön jäsenet tuntevat toisensa myös netin ul- kokuolella.

Yhteisö julkaisee teokset keskuudessaan ja ylläpitää nettifoo- rumia itse. Mediasisältöjä kierrätetään tekijöiden keskuudessa, ja näin omaa kulttuuria tuotetaan ja ylläpidetään aktiivisesti. Keskus- telijat viittaavat yhteisöön ”findieen”, ”suomalaiseen indieen” tai yleisemmin ”tän alan toimijoihin”, jonka he tekijöinä muodostavat. Heille palvelu ja foorumi on tärkeä yhteisöllisyyden vahvistaja ja lähde, kuten seuraavassa keskustelijat kuvaavat:

Ikävää, jos Indietaivaalle uhkaa nousta tie pystyyn. Se olisi iso mene- tys suomalaisille (lyhyt)elokuvaharrastelijoille.

Indietaivaan ja entisen FinFilmsin tärkeimpiä ominaisuuksia ovat mie- lestäni aina olleet mahdollisuus keskusteluun, tiedonjakoon ja palaut- teen antamiseen – ja vastaanottamiseen. Tärkeintä olisi turvata laa- dukkaan harrastelijayhteisön toiminta ja tiedon levitys elokuvi- en tekemisestä jatkossakin.

(Keskustelusta *Jatkuuko Indietaivas?*; 16.11.2009 www.indietaivas.fi.)

Hyvää ja huonoa findietä

Yksi aktiivisimmista osioista Indietaivas -foorumilla ovat teosten yhteydessä julkaistavat arvostelut. Ne ovat keskeinen yhteisöllisyy- den rakentamisen paikka ja paikka, jossa neuvotellaan omaehtoi-

selle kulttuurille rajat. Samalla se on myös oppimisympäristö tekijöille, kuten yksi käyttäjä toteaa:

FinFilmsillä on kuitenkin ollut oma funktionsa – se on tarjonnut tästä hommasta oikeasti innostuneille foorumin, jonka avulla he ovat voineet oppia lisää toisiltaan ja käydä kehittävää keskustelua. Tämä on ollut paikka, jossa käyttäjien tiedot on kerätty kätevästi yhteen ja jossa leffantekijät ovat saaneet (yleensä) kunnollista palautetta teoksistaan – ainakin kun verrataan muiden palveluiden ”jeejee, hyvä leffa: DD” -meininkiin. Se on tärkeä juttu. (Keskustelusta *Finfilms jatkaa*; 23.6.2007 www.finfilms.net.)

Indietaivaan teosarvosteluissa määritellään teoksille yhteiset kriteerit ja standardit, mikä on hyvää ja mikä huonoa, mitä arvostetaan ja mitä ei. Keskustelu tuottaa findie-tyylin määritelmän. Ote Protocop-keskustelusta kertoo huumorin arvostamisesta:

Todella mainio ja erinomaisesti toteutettu Findie-setti! Huumori oli sopivalla tavalla ’wanhaa’ ja perinteistä ja pisteet jo mainitusta Seagal-läpästä! (Huttunen 2005; keskustelusta re:Protocop 7.10.2004, www.findieeffat.org)

Kaikki elokuvat eivät suinkaan pyri tahallisesti huonoon ilmaisuun tai trash-tyyliin. Indietaivaan teoskategoriasta ’draama’ löytyy 67 teosta (2.2.2011) ja niistä useat ovat vakavasti ja taidokkaasti tehtyjä pieniä draamaelokuvia. Myös näitä yhteisö arvostaa, kuten seuraavissa otteissa:

Tämä yksinkertaisesti näytti ja kuulosti hyvältä, mikä on jo todella suuri juttu indie tasossa. Pitkistä kuvista huolimatta myös näyttelijät suorittivat roolinsa ilman haittaavia ”kompasteluja”. --- Tekniikka hipoi siis maximia, mutta ”se jokin” tästä puuttui. (Teosarvostelu 13.10.2007, www.indietaivas.fi.)

Mukava, että tehdään ”hyvääkin” findietä, jossa on joku ajatus/tunne, jonka haluaa tuoda kaikille. --- Joku siinä oli kuitenkin, että ei aivan kolahtanut. Ehkä se oli liian hieno minulle, sanoma ei oikein auennut. (jos sitä oli, mielestäni leffalla pitää olla sanoma) (Teosarvostelu 2.10.2007, www.indietaivas.fi.)

Harrastajaelokuvantekijät tuottavat teoksia omaehtoisesti, he ilmaisevat itseään teostensa kautta. Harrastuksen olennainen ulot-

tuvuus on oma kulttuurituotanto. Vaikka ”hangaroudejakin” on, suurin osa nettiyhteisön jäsenistä tekee omaa elokuvaa. Omaehtoisista tekemistä luonnehtii riippumattomuus ja vapaus. Tekijät arvostavat ilmaisunvapautta, jonka riippumattomuus ulkopuolisista tahoista tuo. Omannäköisen elokuvan tekeminen, omien näkemysten ilmaiseminen on tekijöille arvokasta, kuten seuraava keskustelija toteaa:

En halua tehdä elokuvia, jotka noudattavat kliseisiä tuttuja kaavoja vaan pyrin tuomaan kokonaisuuteen aina jotain uutta. Omat näkemykseni monista asioista ovat usein erilaisia kuin monella muulla, joten erilaisten näkökulmien tuominen julki lienee yksi suurimmista tavoitteista. (Keskustelusta *Elokuvan tekeminen ja minä*; 11.7.2009 www.indietaivas.fi)

Samalla tekijät kuitenkin ymmärtävät, että yleisö, jonka se omaehtoisilla elokuvillaan saavuttavat on marginaalinen. Useat tekijät kokevat elokuviensa olevan oman piirin viihdettä eivätkä haekaan niille laajempaa yleisöpohjaa. Seuraavassa keskustelijat kommentoivat elokuviensa ja mahdollista kohderyhmää:

Tähän asti meidän leffojen kohdeyleisönä ovat olleet lähinnä kaverit ja ne onnettomat, jotka ovat eksyneet meille juopottelemaan. En usko, että juurikaan muut kuin indie- ja roskaelokuvien ystävät jaksavat inostua tekeleistämme.

[kohderyhmä on] lähinnä nuoret ja yleisesti kaikki indie-elokuvien ystävät

(Keskustelusta *Elokuvan tekeminen ja minä*; 11.7.2009 www.indietaivas.fi)

Toisaalta oma tuotanto halutaan sijoittaa laajempaan kontekstiin, vaikkapa valtavirran viihdeohjelmien joukkoon. Usein keskustelijat viittaavat oman teoksensa yhteydessä suosittuihin tekijöihin ja teoksiin:

Kohdeyleisö ainakin tänä päivänä taitaa olla enimmäkseen perus viihdeohjelmista ja elokuvista pitävät ihmiset, jotkut jotka tykkää kattoo Jarvaa, Uunoja, ja jotain Törhösen sotkuja. Mä teen sen verta erilaisia juttuja et niillä on iha eri kohdeyleisöt, mutta noin yleisesti toi mitä sa-

noin tossa, ainakin nyt. (Keskustelusta *Elokuvan tekeminen ja minä*; 11.7.2009 www.indietaivas.fi)

Harrastajaelokuvantekijöiden yhteisö on kulttuurintuottajien yhteisö, joka sijaitsee kulttuurisessa marginaalissa. Harrastajaelokuvantekijät ihannoivat 'roskaelokuvaa', tahallaan huonosti tehtyä parodista ilmaisua. Tämän indie-tyylin kautta tehdään eroa valtavirran elokuvakulttuuriin. Samalla tekijät pyrkivät kuitenkin teknisesti laadukkaaseen ja ammattimaiseen tuotantoon (Huttunen 2005).

Mediakulttuurin faneista sen tuottajiksi

Harrastajaelokuvantekijöiden toiminta voidaan nähdä osana mediakulttuurin faniutumista, jolla tarkoitetaan sitä, että fanit osallistuvat mediakulttuurin tuotantoon jo todenteolla osana kaupallista ja ammattimaista tuotantoteollisuutta (Kellner 1998).

Harrastajaelokuvantekijöiden kulttuuriin liittyy teosten ihailun lisäksi mediatuotannon maailman jäljittely laajemminkin. Harrastajatekijät haluavat itsekin asemoitua nimenomaan omaehtoisiksi tekijöiksi. Omassa toiminnassaan he käytännössä jäljittelevät ammattimaista tuotantokulttuuria ja elokuvateollisuuden toimintatapoja.

Abercrombie ja Longhurst ovat kuvanneet mediakulttuurin yleisön sijoittuvan jatkumolle, jonka toisessa ääripäässä on kuluttaja ja toisessa pientuottaja. Näiden ääripäiden välillä yleisön rooli voi olla fani, kultisti tai entusiast. Fanin toiminta on mediakulttuurissa melko sattumanvaraista ja järjestäytymätöntä, kun taas kultisti identifioituu jo selvästi valitsemaansa kulttuuriin. Entusiastin mediasuhteeseen liittyy omaehtoinen tuotanto. Entusiast muuttuu pientuottajaksi, kun tuottaminen muuttuu ammattimaiseksi ja tuotantotapa kaupallisten toimijoiden säätelämäksi. Samalla siirrytään kuitenkin lopullisesti pois faniuden ja omaehtoisuuden maailmasta (Abercrombie & Longhurst 1998).

Harrastajaelokuvatekijöiden toiminnan merkitykset voidaan nähdä juuri Abercrombien ja Longhurstin jatkumolla. Ensinnäkin on pin-

nallisempi mediakulttuurin fanius, joka pikkuhiljaa muotoutuu tietynlaisten ohjelmien ihailuksi ja seurailuksi. Lopulta siirrytään jäljittelyyn ja siitä yhä omaehtoiseen tuotantoon. Harrastajaelokuvatekijöiden kulttuuri sijoittuu tällä jatkumolla juuri ja juuri omaehtoisuuden puolelle. Tietoisuus ammattimaisen tuotannon maailmasta ja tuotantotavoista lyö jo säröä harrastajaelokuvatekijöiden identiteettiin.

Ammattilaisuuteen ja ammattimaiseen tekemiseen suhtaudutaan Indietaivas-foorumilla kaksijakoisesti: toisaalta identifoidutaan tiukasti harrastajiksi, eikä halutakaan että teoksia arvioidaan muulla kuin harrastajamittapuulla, kuten seuraavassa otteessa:

Joo ja ehkä eniten ärsyttää ne jotka arvostelee näitäkin tuotoksia ikään kun ne olis oikeita leffoja ja lisää vaan tekijöiden painetta. Mua ei iteäni haittaa se et joku sanoo ”indie-leffana antaisin n tähteä”. Kun kattelen näitä pätkiä, koitan aina etsiä jotakin hyvää, jonkin erityisen hyvin tehdyn osa-alueen (esim kuvaus, kässäri, lavastus tai musiikki), jonka ansiosta elokuva jäisi mun mieleeni. Pitää tajuta se et kaikkee voi ehkä vaatia, mut tällä tasolla ja tekemisen meaningillä ei välttämättä saada. Ja sit ku saa jotain, mikä on edes osittain hienoa, siitä pitää olla iloinen. (Keskustelusta *Indieleffojen tekeminen*; 1.2.2009 www.indietaivas.fi)

Toisaalta ammattimaiseen ilmaisuun pyritään ja teoksiakin arvioidaan suhteessa ’oikeisiin elokuvaan’. Vertaamalla teoksia ammattilaisten tekemiin, yhteisö kiinnittää toimintansa ja teoksensa osaksi laajempaa elokuva- ja mediatuotannon kenttää. Usein keskustelijat vertaavat teoksia olemassa oleviin suomalaisiin mediatuotantoihin, kuten seuraavissa otteissa:

Muuten kyllä elokuva oli erittäin positiivinen yllätys. Ja vaikka juonessa ei ollutkaan ”järkeä” tai varsinaista uskottavuutta (suomalainen rikoselokuva jotenkin vaan on jotenkin meikästä aina vähän epäuskottavaa. Etenkin Rööperi, huhhuh!), niin silti juoni piti mukanaan ja näyttelijähän veti varsin hyvin :) itseasiassa tosi hyvin odotuksiin nähden. Turi oli paras :D (Teosarvostelu 31.8.2009, www.indietaivas.fi)

Näyttely oli toki uskottavaa ja pesee mennen tullen salkkarit. (Teosarvostelu 2.10.2007, www.indietaivas.fi)

Arvosteluista piirtyy kuva harrastajaelokuvatekijöiden kulttuurista, jossa yhteisön toimintaa arvostetaan oikeana elokuvantekemisenä, mutta jossa tekeminen tapahtuu omaehtoisesti, omasta kulttuurista käsin. Teoksia arvostellaan siis sekä indie-mittapuulla että osana laajempaa globaalia mediakulttuuria.

Urban Savages on erittäin hyvä rikoselokuva ja Findienä teknisesti erittäin hieno. (Teosarvostelu 19.7.2009, www.indietaivas.fi)

Vaikka tekijöillä ei välttämättä ole aktiivisena tavoitteena elokuva-alan ammattilaisuus, on se kuitenkin kenttä, jonka olemassaolo tiedostetaan jatkuvasti.

Jos haluaa sinne elokuvabisnekseen, niin siihen tarvitaan lähinnä toisenlaista 3D-näyttöä. Enempi sellaista live-videon yhdistettyä saumatonta erikoistehosteosaamista. Se voi sitten olla mitä vaan robotteja, räjähdyksiä, ajoneuvoja, na'veja. Se joku brasilialainen jannuhan sai töitä tehtyään sen robottipätkän mikä tubestakin löytyy, en muista nimiä. Ja kaikki tietää District 9... (Teosarvostelu 26.3.2010, www.indietaivas.fi)

Yhteisö osallistuu elokuvan tekemiseen

Harrastajaelokuvantekijöiden tuotantotapa on vahvasti yhteisöllinen. Osa keskustelijoista käyttää aktiivisesti hyväkseen nettiyhteisön tietotaitoa kysymällä neuvoja niin käsikirjoittamisessa, digitaalisten tehosteiden tuottamisessa kuin ohjaamisessakin. Yhteisössä on kirjoittamaton sääntö myös vastata tällaisiin kyselyihin vaivoja säästämättä.

Myös toistensa elokuvia katsoessaan tekijät oppivat ja opettelevat jatkuvasti. Katsomiskokemukseen saatetaan esimerkiksi nettikeskustelussa viitata oppimiskokemuksena. Erityisesti CGI:n ja 3D animaation yhteydessä kysellään ja kerrotaan usein miten kuvat on tehty tai mitä ohjelmia käytetty.

Harrastajaelokuvatekijöiden yhteisössä oppimisen tavoitteena on mahdollisimman hyvät taidot omassa luovassa harrastuksessa, ja arviointijärjestelmää ylläpidetään nimenomaan yhteiseksi hy-

väksi. Yhteisössä tekijät kasvavat toistensa tuella asiantuntijoiksi. Ohessa tekijä erittelee yhteisön palautteen vaikutusta omaan työkentelyyn:

Puhut asiaa, kyllä se kritiikin antaminen oikeassa muodossa saa tekijän ajattelemaan mitä tekisi ehkä ensikerralla paremmin. Itse ainakin olen vasta vuoden tehnyt jotain pieniä pätkiä ja nyt sitten ensinmäistä pitempää pätkää väsäämässä tänne indietaivaaseen ja tosiaan miten sen palautteen/kritiikin ottaa. Kannustuksena, neuvona tai miten itse tulkitsee, mutta kannustava palaute on aina plussaa. (Keskustelusta *Indieleffojen tekeminen*, 1.2.2009, www.indietaivas.fi)

Vertaispalaute myös inspiroi ja kannustaa tekemään paremmin ja paremmin kuten seuraava keskustelija toteaa:

Vielä lopuksi: Respectit ryhmähengestä kaikille indie-sceneläisille! Harva muu kollektiivi on oikeasti kiinnostunut toistensa tekemisestä ja toivoo vilpittömästi muiden onnistuvan omassa teoksessaan. Onneksi tällaista porukkaa on vielä, motivoi tekemään itsekkin lisää ja pistämään itsensä likoon kun tietää että on joku joka odottaa sitä omaa pätkää vaikkei sitä primetime-aikaan maikkarilla näytettäisikään! :) (Keskustelusta *Indieleffojen tekeminen*, 2.2.2009, www.indietaivas.fi)

Yhteisö osallistuu siis sekä aktiivisesti toisia neuvomalla että hiljaisesti kannustamalla. Samaan aikaan jotkut tekijät käyttävät nettiyhteisöä aivan konkreettisesti resurssipankkina, esimerkiksi hakemalla näyttelijöitä tai tuotantoteknistä ryhmää. Harrastajaelokuvantekijät käyttävät siis aktiivisesti hyväkseen yhteisön tietotaitoa ja osallistavat yleisöä oman tuotannon edistämiseksi.

Harrastajasta ammattilaiseksi

Suomalaisten harrastajaelokuvatekijöiden Indietaivas on vahvasti yhteisöllinen foorumi, jossa tekijät osallistuvat keskusteluihin yhteisöstä ja sen toiminnasta, katsovat toistensa elokuvia ja kommentoivat niitä. Keskusteluissa rakennetaan yhteisöä, luodaan merkityksellistä eroa meihin ja muihin sekä neuvotellaan omaehtoiselle kulttuurille rajat. Foorumi on myös vertaisoppimisympäristö ja re-

surssipankki, josta haetaan ja saadaan apua omaan elokuvatuotantoon. Harrastajaelokuvantekijöiden yhteisö osallistuu teosten tekemiseen.

Harrastaja-ammattilainen -jako on keskeinen yhteisön identiteettiä määrittelevä seikka. Tämän jaon ympärillä tekijät neuvottelevat suhteensa ympäröivään maailmaan. Ymmärrys omasta sijainnista akselilla määrittelee toiminnan omaehtoisuuden. Harrastajana sinulla on vapaus tehdä ja toimia juuri kuten itse haluat. Ammattilaisena työhösi kohdistuisi vaatimuksia, jotka rajoittaisivat tekemisiäsi.

Omaehtoisen elokuvakulttuurin kulttuurinen paikka ja toiminnan kulttuuriset merkitykset ovat tekijöille moninaisia. Valtakulttuurin näkökulmasta toiminta on kuitenkin marginaalista, kulttuurin reuna-alueille sijoittuvaa. Monet omaehtoisista elokuvista edustavat nk. trash-estetiikkaa, jopa selvästi hyvän maun rajat ylittävää ilmaisua. Esim. Blood Ceremony Films tuotantoryhmän kauhuelokuvissa mässäillään seksillä ja väkivallalla (*Horror and Eroticism, Blood and Death, Vampires and Extremely Brutal Violence*) ja teokset sijoittuvat ilmaisultaan kulttuurisesti marginaaliin. Kuitenkin niiden tuotantotapa on jo puoliammattimainen ja tuotantoryhmä on tehnyt sopimuksen teosten kansainvälisestä dvd-levityksestä (www.bloodceremony.net).

Suomalaisen harrastajaelokuvantekijän tekijyys ja identiteetti kumpuaa alakulttuurisesta positiosta. Osa tekijöistä hakee kuitenkin näkyvämpää kulttuurista asemaa. Misty Friday Films, joka on tuottanut elokuvat *Graffiti meissä* ja *Mitä meistä tuli* pyrkii nimenomaan ulos ja eroon marginaalisesta statuksestaan, oikeaksi elokuvatuotantoyhtiöksi oikeiden elokuvatuottajien joukkoon. (Miika Ullakon haastattelu 2010). Tuotantoryhmän teos *Mitä meistä tuli* pääsi Finnkinon elokuvateatterilevitykseen vuonna 2009. Elokuvallinen ilmaisu on heilläkin silti 'harrastelijamaista'. (Kts. esim. HS.fi artikkeli *Harrastajapohjalta* 11.12.2009 tai Suomen Kuvalehti blogi *Kuvien takaa* 24.1.2010.) Tuotantoryhmä on muuttunut tuotantoyhtiöksi ja aloittanut tuotantotukineuvottelut Suomen elokuvasektorin kanssa.

Amatööriutuanto *Star Wreck* saavutti netissä miljoonayleisön, jonka jälkeen tekijät onnistuivat murtautumaan ammattimaiseen tuotantomaailmaan. Harrastajina aloittaneet tekijät valmistelevat nyt tuotantoyhtiössään Energiassa kokopitkää kansainvälisenä yhteistuotantona toteutettavaa *Iron Sky* -elokuvaansa. *Starwreckin* toteuttanut tiimi on irtaantunut indie-yhteisöstä, ja tekijöiden status on vaihtunut harrastajasta ammattilaiseksi. (www.starwreck.com)

Energia ylläpitää edelleen starwreck -nettisivustoa, jossa pyritään kehittämään yhteisöllistä tuotantotapaa. Foorumin avulla harrastajayhteisöltä on pyydetty apua *Iron Skyn* esituotantovaiheessa mm. käsikirjoittamiseen ja digitaalisten efektien suunnitteluun, jopa rahoituksen hankintaan. Foorumi muistuttaa fani- ja pelikulttuurien ympärillä toimivia yhteisöjä, joille on tyypillistä tekijöiden erikoistunut osaaminen ja kollektiiviseen toimintaan rekrytoiminen (kts. esim. Sihvonen 2009).

Tämä prosessi ei kuitenkaan varsinaisesti ole tuottanut uutta toimintamallia mediatuotantoon. *Iron Skytä* valmistellaan perinteisenä elokuvatuotantona, joka on yhden kaupallisen tuotantoyhtiön vastuulla. Elokuva rahoitetaan pääosin julkisin eurooppalaisin mediatuotantotuki-instrumentein. Kuten Deuze sanoo, mediatuotannon instituutiot pitävät yhä käsissään valtaa määrätä kuka tekee ja miten tehdään. Instituutiot määrittelevät yhä rahoituksen ja sen kelle sitä annetaan – ja siten edelleen ammattimaisesti rahoitetun elokuvatuotannon reunaehdot

Kohti uusia mediatuotannon muotoja?

Harrastajatuotannon vahvuudet ovat globaalissa jakeluverkossa, yhteisöllisessä tietotaidon kartuttamisessa sekä uusien innovatiivisten sisältöjen tuotannossa. Näiden ominaisuuksien vuoksi sekä kaupallisen että institutionaalisen mediatuotantokoneiston kiinnostus amatööriutuantoa kohtaan on herännyt.

Suomalaisten harrastajaelokuvantekijöiden mediaympäristöä luonnehtii kiinnittyminen kansalliseen mediakulttuuriin, ei niin-

kään globaaliin toimintaympäristöön. Kansallisessa mediakulttuurissa harrastajat tunnistavat marginaalisen positionsa mutta pyrkivät samalla aktiivisesti kohti ammattilaisuutta ja valtavirtaa.

Harrastajatekijöiden kulttuurin ulottuvuuksia ovat mediakulttuurin fanittaminen, joka ilmenee mediakulttuurin teosten ja tekijöiden ihailuna, sekä ammattimaisen tuotantokulttuurin ja elokuva-teollisuuden jäljittelynä.

Amatööriutuannon toimintamuodot ovat vahvasti yhteisöllisiä.

Harrastaja- ja fanituotantoja tehdään (peer-to-peer) vertaisverkostoissa, joissa vuoropuhelu on vilkasta ja teoksia jaellaan toisille yhteisön jäsenille.

Yhteisöt osallistuvat teosten tekemiseen kommentoimalla ja arvioimalla niitä.

Harrastajaelokuvatekijöiden suhde elokuvateollisuuden instituutioon on kuitenkin ambivalentti. Tietoisuus ammattimaisen tuotantotavan ja harrastajatuotannon välisestä veteen piirretystä viivasta johtaa harrastajayhteisössä jatkuvaan itsereflektointiin ja position uudelleen neuvotteluihin. Tekijät arvostavat omaa riippumattomuutta asemaansa rahoittajien vallan ulkopuolella mutta ovat tietoisia siitä, että ammattilaisuuden 'hinta' on yhteistyö kulttuurituotannon instituutioiden kanssa.

Harrastajaelokuvan esiinnousu on osa laajempaa median tuotantotapojen murrosta. Mediakulttuurissa ja luovilla toimialoilla on käynnissä konvergenssi, jonka seurauksena median kuluttamisen ja tuottamisen rajat murtuvat. Jokainen katsoja on potentiaalinen tuottaja. Osallistuva kuluttaminen on muuttunut osaksi mediatuotantoa, kun kuluttajilla on mahdollisuus tuottaa ja levittää laadukasta materiaalia globaalisti.

Onko Suomessa nähtävissä kehitystä kohti harrastajayhteisön pientuottajuutta ja uusien luovien yksiköiden muotoutumista perinteisten mediatuottajien rinnalle? Aineistoni perusteella liikettä tähän suuntaan on havaittavissa, vaikkakin suuri osa harrastajatuottajista toimii yhä marginaalissa niin kulttuurisesti kuin taloudellisestikin.

Näkyvissä on merkkejä siitä, että siirtyminen entusiastista pien-tuottajaksi ja ammattilaiseksi on mahdollista. Suomalaiset lumilau-tailijat ovat hioneet taitonsa harrastuksensa dokumentoijina niin ti-manttiseksi, että Yleisradio tilaa lumilautailukisojen kuvaajiksi ja leikkaajiksi tekijät usein lumilautailijoiden yhteisöstä. Aktiivisim-mat harrastajatuotantoryhmät ovat puolestaan aloittaneet neuvotte-lut teostensa rahoituksesta ja levityksestä elokuvateollisuuden por-tinvartijoiden, kuten Finnkinon ja Suomen elokuväsäätiön, kanssa.

Harrastajaelokuvatuotannon ja ammattimaisen elokuvatuotan-tomaailman lähentyminen tapahtuu erityisesti yleisöjen keskuudes-sa. Sosiaalisen median julkaisumahdollisuudet murtavat mediajul-kisuuden institutionaalista hallintaa. Nuorten suosimat julkisuusa-reenat netissä (Youtube, Facebook, Vimeo ym.) ovat globaaleja toi-mintaympäristöjä, jotka tarjoavat esille tuotavalle materiaalille kan-sainvälisen jakelun. Alakulttuurit ja harrastajaryhmät käyttävät in-nokkaasti näitä uusia tapoja verkottua ja näkyä globaalisti. Globaa-li nettiyleisö löytää koneeltaan sekä marginaalisen mediatuotannon että valtavirran viihdetuotteet.

Samaan aikaan harrastajana aloittaneiden, itseoppineiden elo-kuvatekijöiden tie ammattimaisiksi mediamaailman toimijoiksi on helpottunut, kun vakuuttavat näytöt elokuvaosaamisesta voi tehdä myös omaehtoisen elokuvatuotannon kautta.³

Deuzen ja Urichhion hahmottelemat rajat mediatuotannon ins-tituutioiden ja pientuottajien välillä ovat kuitenkin vahvasti läsnä edelleen. Institutionaalisen elokuvatuotantokoneiston ja harrasta-jatuotannon välillä on vähän vuoropuhelua. Suomen elokuväsää-tiö on ottanut tiukan linjan suhteessa harrastajatuotantoon: se ei rahoita harrastajaelokuvantekijöitä. Mediatuotantoyhtiöt ja harrasta-jaryhmät eivät myöskään keskustele keskenään.

Vuoropuhelu tuotantoyhtiöiden, ammattilaisten ja harrastajien sekä rahoittajien välillä on tärkeää, jotta voidaan kehittää uusia yh-teistyön muotoja elokuva-alan toimijoiden välille. Hierarkioiden purkaminen tasoittaa tietä uusien tuotantomuotojen syntymiselle ja uusien lahjakkuuksien löytymiselle.

(Endnotes)

VIITTEET

¹ Euroopassa indie-termin käytölle ei ole ollut tarvetta, koska elokuva-tuotannon rahoitusjärjestelmä perustuu julkiselle tuelle eikä niinkään kaupalliselle tuotantoteollisuudelle. Toisaalta kotimaassa indie-termiä on käytetty kuvaamaan muuta kuin Yleisradion omaa televisiotuotantoa.

² Dvoted lopetettiin tammikuussa 2011 yhteispohjoismaisen rahoituksen päätyttyä. Dvotedin perintöä jatkaa Suomessa uusi elokuvaportaali nimeltä Kelaamo (www.kelaamo.fi).

³ Suomessa harrastajasta ammattilaiseksi ovat siirtyneet esim. ohjaajat Jalmari Helander (*Rare Exports*) ja Timo Vuorensola (*Iron Sky*).

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

Kirjallisuus

Abercrombie, Nick, Longhurst, Brian (1998): Audiences. A Sociological Theory of Performance and Imagination. Sage.

Deuze, Mark (2007): Convergence Culture in the creative industries. International Journal of Cultural Studies, vol. 10(2)..

Fornäs, Johan (1999): Digitaaliset rajaseudut. Identiteetti ja vuorovaikutteisuus kulttuurissa, mediassa ja viestinnässä; teoksessa Johdatus digitaaliseen kulttuuriin; Järvinen Aki, Mäyrä Ilkka (toim.) Vastapaino.

Garon, Jon M. (2009): The Independent Film Makers Law and Business Guide. Financing, Shooting and Distributing Independent and Digital Films. Chicago Review Press.

- Global Art Cinema. *New Theories and Histories* (2010): Toim. Galt Rosalind, Schoonover Karl. Oxford University Press.
- Huttunen, Jetta (2005): *Elokuvasta Robocop elokuvaan Protocop. Parodista jäljittelyä marginaalissa vai tiedostavaa osallistumista mediakulttuurin karnevaalitorilla? Pro gradu -tutkielma; Lapin yliopisto.*
- Ito, Mizuko (2010): *Amateur Media Production in a Networked Economy. CSCW 2010 Closing Keynote.* http://www.itofisher.com/ mito/publications/amateur_media_p_1.html
- Jenkins, Henry (1992): *Textual Poachers. Television fans and participatory culture*, Routledge 1992.
- Jenkins, Henry (2006): *Confronting the challenges of participatory culture: Media Education for the 21st Century.* MacArthur Foundation. <http://www.digitallearning.macfound.org/>
- Kellner, Douglas (1998): *Mediakulttuuri. Vastapaino.*
- Laukkanen, Marjo (2007): *Sähköinen seksuaalisuus. Tutkimus tyttöjen nettikeskusteluista.* Lapin yliopisto.
- Newman, Michael Z.(2011): *Indie – an american film culture.* Columbia University Press.
- Nikunen, Kaarina (2005): *Faniuden aika. Kolme tapausta tv-ohjelmien faniudesta vuosituuhannen taitteen Suomessa,* Tampere University Press 2005.
- Nummelin, Juri (2005): *Valkoinen hehku. Johdatus elokuvan historiaan.* Vastapaino, Tampere.
- Paasonen, Susanna (2011): *Carnal Resonance. Affect and Online Pornography.* MIT Press.
- Sihvonen, Tanja (2009): *”Players Unleashed! Modding The Sims and the Culture of Gaming” (Pelaajat irti! The Sims -peliä ja pelikulttuuria muokkaamassa).* Turun yliopisto.
- Suoranta, Juha, Vaden, Tere (2008): *Wikiworld. Political Economy of Digital Literacy and the Promise of Participatory Media* <http://wikiworld.wordpress.com>.

Taalas, Saara L. (2010): Kohti hybriditalouden haastetta. Keskustelua luovasta taloudesta Suomessa. Työ- ja elinkeinoministeriön julkaisuja, sarjanumero 17/2010.

Urichio, William (2004): Beyond the great divide. Collaborative networks and the challenge to Dominant Conceptions of Creative Industries. *International Journal of Cultural Studies*, Volume 7(1).

Haastattelut

Miika Ullakon haastattelu 9.8. 2010

Tero Ojalan haastattelu 2.2. 2011

Viestiketjut Indietaivas (<http://www.indietaivas.fi>)

Elokuvan tekeminen ja sinä; aloitettu 11.7.2009, 11 viestiä

Elokuvan äänitys; aloitettu 16.9.2009, 16 viestiä

Fiiliksiä 0 euron elokuvien teosta? aloitettu 27.4.2009, 25 viestiä

Finfilms jatkaa; aloitettu 22.6.2007, 14 viestiä

Indieeffojen tekeminen; aloitettu 31.1.2009, 15 viestiä

Jatkuuko Indietaivas? aloitettu 16.11.2009, 60 viestiä

Teosarvosteluja

Viestiketjut Finfilms (<http://www.finfilms.net>)

Finfilmsin viimeinen vuosi? aloitettu 14.1.2007, 29 viestiä

Muut nettilähteet

<http://www.bloodceremony.net>

<http://www.hs.fi/artikkeli/Harrastajapohjalta/1135251375744>

<http://www.starwreck.com>

<http://suomenkuvalehti.fi/blogit/kuvien-takaa/mita-meista-tuli-haastaako-amatoori-suomen-elokuva-ammattilaiset>

III MEDIA, KULTTUURI JA KRITIIKKI

A SOPRANO HAS NO CREDIBILITY: JONI MITCHELL AND THE ROCK PRESS (1968–1978)

Anne Karppinen¹

Introduction

Have you ever noticed how much more important is the sound of a woman's voice than what she says with it? (Williams 1969)

We often read old magazines and newspapers in order to find out what the world was like 'back then': what people did and what they looked like; what their opinions were, and how they expressed them. Yet it is easy forget that these pages do not mirror reality – or history – exactly as it happened. Rather they are the result of a long process, a chain of choices. Even in the free-thinking sixties, structures of power existed just as they do today, and even within countercultural rock magazines people made decisions that excluded some artists and glorified others.

As the focus of my research is the Canadian singer-songwriter Joni Mitchell (b.1943) – one of the most successful female artists of her time (both in terms of record sales and critical acclaim) – it is particularly salient to pay attention to her press reception. In the course of this article I will look at the way Mitchell is represented in the rock press during her 'peak' period of 1968–1978, and with the help of feminist theory and Critical Discourse Analysis attempt to shed some light on processes of power and uncover some reasons behind the policies of choice. From the beginning rock music has been a site of many struggles, despite – and because of – its loud rejection of old rules and authorities. Inevitably, in the place of the discarded father figures, new ones were erected; rock maga-

zines in the late sixties and seventies may have embraced counter-cultural ideals² but they were run by white, well-educated, middle-class males.

Whereas in the early sixties writings about popular music mostly served the music industry – amounting to little else than news and gossip – by 1965 some magazines already ran rock articles of the more 'serious' type. 1966 saw the launch of *Crawdaddy!*, which is often cited as the first serious rock magazine, and was followed within a year by *Rolling Stone* and *Creem*. All three advocated countercultural values; Jann Wenner, the founder of *Rolling Stone*, wanted his magazine to cover music but also youth culture generally (Shuker 2008,166). Following the example of New Journalism, rock critics experimented with a style resembling fiction, often opting for a subjective viewpoint, a free prose style that relied on impressions rather than facts, and incorporating dialogue and colourful description into their texts. (Weingarten 2005,7)

From early on, rock journalists were considered "gatekeepers and arbiters of taste" (Shuker 2008,161), people who sorted out worthwhile artists from the indifferent ones, saving the consumer the trouble of doing it themselves. Although Roy Shuker (2008,169) suggests that rock critics do not exercise as much influence over consumers as literary or drama critics (the control of airplay, for instance, is more important), many record buyers rely on the critics when they are interested in "exploring the byways of fresh talent, new musical hybrids or the back catalogue". The power to define what constitutes worthwhile listening was even more considerable in the sixties and seventies when alternate media (fanzines, private/pirate radio stations) were few and far between.

Although the rock press has from the beginning sported certain biases, this is not to say that all rock writers are men, or misogynists, or middle-class – or that they condone the values of their peer group. As Norman Fairclough (1995b, 47) reminds us, media discourse is a site "of complex and often contradictory processes, including ideological processes." Ideology is not a constant and predictable presence in all media discourse, but rather weaves in and

out of texts in different guises. The sheer amount of data included in my research guarantees a certain heterogeneity of views and voices.

Furthermore, although certain critics and even individual record reviews have attained a near-legendary status, they do not function in a vacuum. As Marcia J. Citron (1993, 181) observes, the critic has to take desires of audiences and readers into account when forming his or her opinion – although this does not mean that the critic has to pander to the common taste. A common culture nevertheless brings the tastes of rock writers and readers closer together, whether they realise it or not. One has to also bear in mind that the reader is not a passive receptacle who automatically accepts everything s/he reads, or even partially agrees with the critic.

Data

My data consists of articles and reviews (mainly the latter) culled from Internet databases for the wider purpose of my PhD research; most Joni Mitchell-related material comes from jonimitchell.com and its now-defunct sister site jmdl.com. Another major source is rocksbackpages.com, which has a wide selection of rock articles; rollingstone.com and time.com have also provided a fair number of reviews discussed below. In all, there are eighty-two reviews of Joni Mitchell's albums dating from 1968–1978³. As comparative material, I have collected reviews dealing with her contemporaries, both men and women; these articles number a hundred (55 reviews of female artists, 45 of male). In their choice of material the databases are not overly selective: most reviews come from mainstream American and British rock magazines of the period (*Rolling Stone*, *Crawdaddy!*, *Creem*, *Melody Maker* etc.), but there is also material from newspapers and weekly magazines such as *Village Voice*. Thus I have worked with all the material I could find, especially in the case of Joni Mitchell.

One aspect which drew my attention early on (and which also contributed to the direction of my research) is the sheer volume of articles and record reviews about Joni Mitchell available online. There are several reasons for this. Firstly, she was a visible presence in the media even as early as 1968; she had already received attention as a songwriter and a performer; her manager and record company promoted her untiringly. Secondly, as a songwriter she was part of the up-and-coming trend, which rock magazines were eager to explore (and to exploit). Thirdly, the unofficial website jonimitchell.com has been encouraging people to send in articles from magazines and newspapers, and to have them typed by volunteers.

Although the Internet databases make a researcher's work easier in many ways (in terms of instant availability and easy and inexpensive access), the electric, often text-only format also poses some limitations. In my analysis of rock criticism, one aspect is totally missing: the visual. In many cases it cannot be determined how visible these articles are in the magazine (i.e. are they mentioned in the cover, or relegated to the back without a further mention), how much space they take up, how they are illustrated and how the illustrations are captioned.

In my forthcoming PhD, I will delve into the textual politics of rock papers with more detail, concentrating on aspects of agency, authenticity, and canonisation. In this article, I have chosen to concentrate on one of the most pivotal aspects of a female singer-songwriter's skill: her voice, and the kind of representation it receives in the record reviews.

The singer not the song: the changing voices of Joni Mitchell

*A great deal of nonsense has been written about
Joni Mitchell, some of it by Joni Mitchell herself.
(Fetherling 1977)*

Contrary to common belief, few rock critics spend a lot of time in actually assessing what they hear. Rather, they often discuss the phenomena surrounding a particular artist or album – Joni Mitchell’s changing lovers or Bob Dylan’s motorcycle crash, for instance – and thus contribute directly to the way the artist is subsequently perceived. The nuts and bolts of composition, arranging, singing, and playing are often shunted to the side in lieu of the non-audible aspects of music-making. Using the definitions of Lucy Green (1997, 5–6), music critics are thus interested in the *delineated* meanings of music, and not in its *inherent* meanings as such.

An inherent musical meaning has to do with the interrelationships of musical materials (notes, pauses, cadences): the bits which give a listener a sense of “whole and part, opening and close, repetition, similarity, [or] difference” within a piece of music. (Green 1997, 6) Inherent meanings are culturally constructed, genre-bound, and dependent on the listeners’ competence. Yet they are the things we *hear* – unlike the delineated meanings, which are a collusion of more complex processes. The delineated meaning carries all the cultural and personal weight a piece of music has gathered around it. For example,

[a] piece of music might cause us to think about what the players were wearing, about who listens to the music, about what we were doing last time we heard it, if we have heard it before. (Green 1997, 7)

Green goes on to state that the discourse of popular music, and particularly that of rock journalism, indeed deals with “everything but the inherent meanings of the music”, and pays special attention to topics of the body and corporeality. (p.39) I would add that the latter is particularly true of discourses on women artists.

In the light of my data, there appear several reasons why rock writers shy away from discussing the inherent meanings of music. Firstly, few rock critics have actual training in music theory – and even those who do are not encouraged to flaunt their technical skill in fear of alienating their audience. Secondly, following the tradition of New Journalism, sixties' and seventies' rock writing tends to be subjective – charting the experiences of one listener, instead of trying to generalise – and rather impressionistic – capturing moments of being, rather than mapping out a broad landscape of appreciation. This is not to say, however, that rock criticism did not come to generalise certain aspects of music or to set standards. Whatever the aims of the countercultural generation, by the end of the seventies mainstream rock writing had settled into a comfortable terrain, complete with its own canonical values and preconceptions about credible and authentic music.

Whereas a reader is hard pressed to find analysis on playing and composing techniques – and indeed even the music itself – in contemporary record reviews, there is one aspect on Joni Mitchell's albums that never fails to attract attention: her voice. In itself, this is not surprising, as singing is already present in the very name of the genre she represents. Moreover, the quality of a lead singer's voice naturally attracts attention whatever the genre – after all, most of us are tuned to the communicative properties of the human voice. Speaking and singing are familiar modes of expression to listeners, whereas playing an instrument is a more specialised ability and therefore more difficult to discuss and appreciate. Furthermore, singing has in our Western culture come to be associated with femininity (see e.g. Green 1997,32–33, Bayton 1997,42, Cohen 1997,32) – as well as the greatest musical performance opportunity available for women; most female rock and folk musicians of the sixties and seventies were known primarily as vocalists (Janis Joplin, Grace Slick, Joan Baez etc.).

Considering the subjective style of the rock critics, their reactions to Mitchell's voice are rather predictable: instead of discussing the technical aspects of her singing, the writers report their own

reactions and the reasons which provoke them. And indeed, there is much about Joni Mitchell to provoke her critical audience. Despite the fact that she is a proficient vocalist with a remarkable range and technique, her singing is rarely regarded as an advantage to the overall sound of her records. Rather, sometimes it seems that the "pristine shrillness" with which she sings does not suit her material. Although the singing style of an artist is due to choice the same way their guitar technique is (in that it is bounded by physical restrictions and possibilities, but also very much a matter of practice and selection), many writers consider Mitchell's soprano a somewhat unfortunate accident, or else an independent presence:

Sometimes it's the voice of a little girl, all pink and clean and full of wonder. The voice of innocence. And sometimes it's the strong and slightly melancholy voice of a woman, a voice that's hurting a little. It's fascinating – the voice of the woman who has grown up and knocked around without losing the little girl inside her. It belongs to folksinger Joni Mitchell, and it has never sounded more appealing than it does on her first album, *Joni Mitchell* [a.k.a. *Song to a Seagull*]. (McFarlane 1968)

In the light of this review, Mitchell does not have control over her delivery: her voice comes and goes at will, sometimes appearing as a girl's, sometimes as a woman's voice. It *belongs* to her, as if a detachable object, not an inherent instrument. The voice itself is foregrounded in all its fascinating qualities, but the singer herself is only mentioned at the end of the paragraph, almost as an afterthought. What comes across very powerfully, of course, is the femininity of the voice.

The degree of femininity, however, caused problems to other writers besides McFarlane. Mitchell's music with its folk overtones might represent all things pure and girly; however, her lyrics often turn this surmise on its head, leading critics to find convoluted ways to explain the correlation between how she sounds and what she actually sings. It is not rare to find allusions to Mitchell's 'girly' voice, and her 'womanly' way of life – which serves as an evidence of the difficult conceptual juggle the critics performed.

In fact, music writers have been rather fond of this approach for some time:

[T]he divine songstress with that perfect bearing, that air of all dignity and sweetness, blending a childlike simplicity and half-trembling womanly modesty with the beautiful confidence of Genius and serene wisdom of Art, address herself to song.

Only the slightly dated syntax reveals that Mitchell may not be the singer discussed here. The review, which originally appeared in the *New York Tribune*, and is quoted by Simon Frith (1996:32), is written about the Swedish soprano Jenny Lind in the 1840s. Styles of music may have changed drastically in a hundred and twenty years – styles of writing surprisingly little. What the 19th century criticism and 1960s rock writing also had in common is the foregrounding of a woman's appearance before her musical talents.

A childlike voice is pure, unaffected – and high-pitched. Therefore a woman who produces such sounds appears just as unthreatening as a songbird. Yet in reality few singers are natural-born; singing is a communicative art, and in order to communicate effectively, one must learn at least the basics of voice production, whichever style one chooses. Thus a singer like Mitchell – and like Jenny Lind – incorporates elements of cultivation in her voice: that "half-trembling modesty" and "melancholy" only comes with practice. The critics are more inclined to attribute such skills to age and experience – hence the girly and womanly qualities can exist side by side during the slow process of maturation.

The early reviews (1968–1970) emphasise the purity, clarity, and organic quality of her voice. Although not everyone is impressed with her technique (it is described variously as shaky, monotonous, and wailing or keening), most critics – used to female folksingers as they were – find her voice at least tolerable, and label it with romantic, natural adjectives. The anonymous reviewer of *Time Magazine* (1969a) is in awe of her "fluty, vanilla-fresh voice with a haunting, pastoral quality"; Jim Frenkel (1968) finds her "exquisitely sweet" on the whole, and her voice ranges from "husky and rich" to the "silken". Mitchell voice – disembodied as it

is – is unthreatening and ladylike, and also balances her world-weary lyrics by taking the focus off her body.

Indeed, the lack of corporeality makes Mitchell unthreatening as a singer. Compared to Janis Joplin or Laura Nyro, her voice, although high and potentially irritating, conforms to the standards of female sound in its self-possessed silkiness. Whereas Mitchell exhibits great control in her music as well as her appearance – and is lauded for them – Joplin and Nyro are frightening in their lack of restraint. Jon Landau (1968) of *Rolling Stone* states this very explicitly: "What [Nyro] mainly needs now is little more self-restraint and control. It will come." Others are less benevolent; Don Heckman (1971a) is irritated by the fact that "[t]he few moments in which [Nyro] seems to expose genuine feelings almost always are shattered by outbursts of phony histrionics --." The out-of-control woman is not an embodiment of authentic rock feeling: she is either out of her mind, or faking it. The perhaps harshest comment comes from Lester Bangs (also of *Rolling Stone*), who, in his lengthy obituary of Janis Joplin, deprives her of all agency – over her career, appearance, and most obviously, her behaviour.

-- Joplin was almost totally helpless, a true waif adrift in the world, and after a certain point anyone with enough interest in the pop scene to read this paper could have sensed it. Many did, I suppose. Others just remarked on how her singing got worse, more raspy and out of control all the time, and wished that damn yammering bitch would just go away. (Bangs 1972)

Bangs deftly disengages himself from direct criticism by allotting the opinions to nameless "others"; yet, the irritation which permeates the piece is mostly directed at Joplin herself, and the star-making machinery which is ostensibly to blame for her death.

The shrieking singer-songwriter

Towards the mid-seventies, rock music had begun to fracture: the old division between folk and rock was no longer feasible as new genres were born constantly. Among the new appellations emerged

'the singer-songwriter': a sensitive, self-sufficient artist who was clearly folk-influenced by did not shy away from electric instruments and exotic influences. Mitchell, who fitted into the singer-songwriter slot rather painlessly, was also in the vanguard of musical exploration. In 1973, she began to move towards jazz fusion – something which showed in her singing style as well.

Mitchell's change of style made the critics at least dimly aware of the possibilities of vocal genre-shifting; yet, for a singer to learn a new technique, and for the press to notice and perhaps even approve of it can be a lengthy process. On *Blue* (1971), Mitchell still pitches her voice to its highest reaches, prompting critics comment on her "nervous, slightly weird soprano" (Reilly 1971) and "fragile, haunting voice that skitters thru her songs like an elusive butterfly" (van Matre 1971). As Mitchell decides to drop her haunting high notes, there is a collective sigh of relief from the critics; in 1973 Toby Goldstein rejoices in that "[t]he sometimes shrieking indulgence of past years has all but vanished", and in 1977 Kristine McKenna is happy to find Mitchell's "yodelling octave jumps" gone. Yet sometimes the transition is more firmly in the ear of the listener. Folk vocalising was now considered passé, and those still adhering to it were either embarrassingly old-fashioned or just plain annoying – shrieking, yodelling folkies of yore.

Robert Christgau (1973), in his thoughtful review of *For the Roses*, is also glad that Mitchell has abandoned her "reedy" and "thin" voice, which tempted him "to classify Mitchell somewhere behind Collins and Baez, a second-rate folkie madonna". So smitten is he with the metaphor that he repeats it soon afterwards:

The pretty swoops of her voice used to sound like a semiconscious parody of the demands placed on all female voices and all females, the demands that produce phony folkie madonnas and high-caste groupies. This music is more calculated, more clearly hers, composed to her vocal contours not on the spot but with deliberate forethought.

Mitchell's new style, for Christgau, represents true artistic control: his language, however, does not. She is given agency neither as a singer nor as a writer: the passive last sentence gives the credit to

her *music* – which matches her voice – and not to the composer herself. Yet a passive stance is better than being a folkie madonna: that is merely putting oneself in the spotlight to be looked at – perhaps as a route to becoming a high-caste groupie. Despite his sympathetic tone, Christgau's options for women in rock are either/or; credibility is hard to gain, whereas the alleys of sexuality are always open for exploitation – barring perhaps the few female auteurs such as Mitchell, who has explored both options and arrived at a compromise of sorts.

The fact that Mitchell has worked on her new voice is not apparent in the mid-seventies reviews; indeed, it is still the voice itself – the disembodied presence – that does most of the work, sometimes soaring unrestrainedly, sometimes struggling with Mitchell's complicated melodies. Don Heckman (1971b) hears the voice "reflecting the influence of James Taylor"; it "slips and slides, moves in and out of the rhythm, plays with words and announces her maturity as a performer." In Robin Denselow's (1974) view, the voice has "lightness as well as intensity and copes admirably with the musical gymnastics of her writing". Despite its increasing versatility, her voice has not lost its organic qualities, either: "That jazz-tinted contralto swoops like feathers floating in stillness, like thick honey in your gut." (Malamut 1974) With the passivity of a mirror and the dexterity of a nightingale, her voice however does not reflect so much Mitchell's unthinking skills as the preconceptions of her listeners.

It should be noted that the terminology concerning Mitchell's vocal range is as varied as the range of writers. Although the categories used in classical music are not compatible with the practices of rock (or even folk), many reviewers class her as a soprano to begin with, and later on as an alto (or even contralto, the lowest female voice). The problem with even this kind of loose categorisation is that over the ten-year period discussed here, the actual reach of Mitchell's voice changes very little; it is only the way she uses it (i.e. timbre) that changes.

A good illustration of this are the two versions of 'Rainy Night House', one from *Ladies of the Canyon*, the other from the live album *Miles of Aisles* (1974): in the earlier version, Mitchell's delivery is straight and folk-influenced: she establishes the undulating melody line and alters it very little over the song; nor does she use much ornamentation or shading. The main point of interest is a 'choral' passage in the second verse, in which she sings "I'm from the Sunday school / I sing soprano in the upstairs choir"; this is followed by a wordless four-part harmony ranging from the A below middle C to the D above it (not a particularly wide range). True to her recording practices, Mitchell sings all the parts herself. On the live cut, recorded in the same key with her band the L.A. Express, she gives a different rendition with many improvisational-sounding departures from the original melody, and sliding and vibrato. Her tone is warmer and decidedly jazzier in its dexterity. When it comes to the "Sunday school" part, instead of a backing chorus she breaks into a startling new melody which reaches all the way up to A5.

The unnatural jazz singer

The mid-seventies was a time of constant change and experimentation for Mitchell. Her 1975 album *The Hissing of Summer Lawns* proved rather controversial; critics panned the album partly for its musical daring, and partly for the lyrical opaqueness which was considered too radical a departure from her singer-songwriter subjectivity. As rock writers had a lot of material on their hands, the focus momentarily shifted away from her singing. The annoyance at the music, however, sometimes also colours the comments on her voice; John Rockwell (1975) of the *New York Times* calls her vocal performance "schoolgirlish and dull" and chastises her for using the "same vocal mannerisms" (which he does not specify) over and over. He for one considers Mitchell's folk voice her 'natural' one, although he gives her credit for having added "certain tricks of vocal coloration" (1975) to her arsenal; in the review of *Hejira*, Rockwell (1976) is relieved now that her "increasingly mannered dalli-

ance” with jazz singing is over, as it is audibly premeditated – and therefore pretentious. As the reviewers remind us, Mitchell is not a ‘natural’ jazz singer.

But who *is* a natural jazz singer? Very few writers touch on this subject – and when they do, they infer that the ultimate jazz voice is possessed by vocalists such as Ella Fitzgerald and Billie Holiday – black female singers of the big band era. In his unabashedly academic review “An End to Innocence: How Joni Mitchell Fails” (1977), Perry Meisel takes apart every aspect of *Hejira*, including Mitchell’s voice. At first he gives some tentative credit to the “lean and true” quality of her singing; however, in his view the only reason the listener now pays attention to the voice is the record’s “simple dearth of melody”. The real issue Meisel has with her ‘jazz’ singing is that it is not anything of the sort:

Despite its expressive flexibility Mitchell’s voice is about as far removed from anything like real jazz singing (especially Ella [Fitzgerald]’s or [Sarah] Vaughan’s) as her romanticism is from the Romantics themselves. Joni’s voice doesn’t get you in the crotch or gut the way real blues heartthrobbers do. Mitchell lacks the element of swing as plainly as she lacks a direct kind of sexiness --.

Just why Mitchell – a thirtysomething white Canadian singer-songwriter – should sound like a black urban jazz (or blues) veteran does not concern Meisel. Just as her lyrics are removed from the Romanticism of Wordsworth and Keats (but still showing their indirect influence), so is her singing separate from the likes of Fitzgerald and Bessie Smith.⁴ However, the failure of her voice to sound black is for Meisel Mitchell’s worst failure as an artist: being a white woman she is hollow, and therefore her art is also second-rate. The review is explicit in its racial essentialism: only the blacks, it seems, can sing the blues – and as they embody the blues, they need only to open their mouths to express it. This view is something Mitchell also condoned, by creating an alter ego called Art Nouveau – a black pimp – who appears on the cover of *Don Juan’s Reckless Daughter*.

As to the crotch-grabbing qualities of her voice, there are fellow critics whose opinions are exactly the opposite of Meisel's. Stephen Holden (1977) is convinced that *Don Juan's Reckless Daughter* has Mitchell dishing out "advice like Madam Eve presiding in the great American whorehouse". In addition to applying the rather oblique appropriation of the madonna/whore stereotype, Holden hears in her voice "a hooker's come-on, obviously enthralled by the rotten opulence she excoriates." The sexuality inherent in her singing is no more of the 'pink and clean and full of wonder' variety, but of a tainted, sinful kind. Another, somewhat similar viewpoint is expressed by *Rolling Stone's* Ariel Swartley (1977), who hears *Hejira* in terms of Mitchell's (apparent) sexual confidence:

Where she once sounded simply ethereal, she now introduces a sexual roughness which she uses with precision. In fact, her voice is often flexible enough to create the continuity and the climaxes that her melodies lack.

With the 'inorganic' jazz voice comes also a more sensuous listening experience, at least for some listeners. However, one must also bear in mind that while Mitchell's voice changed over the years, so did her material and the very culture around it. What was expected from a young folksinger in the mid-sixties was no longer applicable to a more mature singer-songwriter of the seventies.

Restraint to the rescue

If Mitchell's voice sometimes lacks authenticity, directness and drive, what kind of singing do the rock critics prefer? We can at least get some idea of this by looking at the reactions to the male singer-songwriters of the same era. Male singing is a contested area (as many theorists have noted, just as singing comes 'naturally' to women, it also tends to feminise men); however, in my data at least it is the women whose vocalising is more problematic: they tend to sing inauthentically, while the men set the standard for a valid singer-songwriter voice.

Economy seems to be the key to a good vocal performance, and according to the critics, male singers excel in it. Just as Laura Nyro is chided for her "overreaching" soprano (Marsh 1976), James Taylor receives praise from several reviewers for his "restrained delivery" (Landau 1969 and Edmonds 1970), "subdued singing" (Scoppa 1975), and "flat, undemonstrative style" which nevertheless belies great emotion (Gerson 1971). Although Taylor communicates "extreme agitation and angst" (Scoppa 1975), he does so in a sophisticated way which spares the listener's eardrums. So too, does Paul Simon, who ever "assured vocally" is capable of fancy singing, but usually chooses "straight" deliveries, "restrained and supple, bowing as they should to the material" (Holden 1973). When singing of one's personal turbulences, it is better not to underline the experience by showing too much emotion.

As the persistent cultural myth would like us believe, men are of the mind and women of the body, and this view is recycled in the reviews in different guises. Randy Newman – an intellectual songwriter if ever there was one – may not be in possession of one of the most mellifluous voices in rock, but that hardly matters:

World-weary and rasping, his remarkable voice conveys much the same extramusical dimension that is transcendent in the last Billie Holiday records, where even the shallowest material is vocally transmuted into a life-and-death proposition. Though Newman is not an intuitive stylist like Holiday, but a very calculating interpreter, the effect is still quite similar. (Holden 1972)

Where Holiday is "intuitive", Newman calculates – and does so to a remarkable effect. The control over the material – and indeed the listener – eclipses everything else, even the trivialities embedded in the music. Neil Young has much the same effect on his audience; he is in possession of his image and sound, and is able to alter it at will. "[H]e has forged his style by translating his vocal limitations into a metaphor for the tense, desperate, angry persona --" John Rockwell (1975) opines, in the same review in which he brands Mitchell schoolgirlish and dull. Whereas she still inhabits the innocent world of folk, too timid to move forward, Young confidently

strides onto new challenges, forging his weaknesses into interpretative strengths on the way.

Bob Dylan, another vocal chameleon of the singer-songwriter era, seems to exist outside and above any rules. Following his comeback in 1968, the critics seem to be happy that he is singing at all⁵; a review in *Time Magazine* (Anon 1969) alludes to his trademark nasal whine – or the lack thereof – by remarking that ”Dylan is definitely doing something that can be called singing.” The same review celebrates his ”brassy” new tone, and especially its economy: ”[s]inging, he never makes a move that is not absolutely necessary.” Minimalism, not melisma, rocks. A communicative singer knows his limits: too much emotion or ornamentation is only embarrassing. When Dylan drops the country voice around the turn of the decade this is seen as a move towards something even more direct and authentic. A *Rolling Stone* critic celebrates the return of the ”raspy, rowdy glory” of Dylan’s voice (Ward 1970); indeed, its power is such that it makes the writer literally whoop for joy. In this way Dylan is always one step ahead of his critics, making moves which are regarded both daring and credible – whichever his direction.

Greater praise is yet to come. In 1979 Dylan released his religiously charged album *Slow Train Coming*, which at least metaphorically brought many critics to their knees. One of the most ecstatic reviews comes from Jann Wenner (1979) of *Rolling Stone*, who regards the album with great reverence, even fervour. Thus is it not surprising that even Dylan’s singing is raised above the reach of mere mortals:

Bob Dylan is the greatest singer of our times. No one is better. No one, in objective fact, is even very close. His versatility and vocal skills are unmatched. His resonance and feeling are beyond those of any of his contemporaries. More than his ability with words, and more than his insight, his voice is God’s greatest gift to him.

Wenner writes persuasive prose, and his choice of words is bold if not ludicrous. Rock writers tend towards subjectivity and rather grandiose style; Wenner, on the other hand, calls on a higher au-

thority in his piece, first declaring the "objective fact" that Dylan is the greatest singer of our times, and right after that, asserting apparent divine influence in his voice. This kind of highly emotional language remains with the reader, and helps to canonise an artist. After all, who are we to argue with God?

Conclusion

Jimi Hendrix is the quintessential rock guitarist, as much as Bob Dylan is the quintessential singer/songwriter and the Beatles are the ultimate rock band. (Rollingstone.com/artists/jimihendrix)

With the introduction of the Internet, its various fan pages, free radios, and streaming services, it would seem that the era of the gatekeepers is at an end. However, the structures they erected still remain: ideas of authenticity and credibility, as well as the pantheon of musicians who have made it to the canon persist to this day.

A heterogeneity of views and material does not equal fair representation. When the entire societal structure is slanted with certain biases, even texts which seem neutral often contain value judgments. In this light the countercultural stance of many sixties' and seventies' rock magazines only serve to mask a conservative representation of women – and often no 'masking' is even intended. As many feminist music historians have shown (see f.ex. Citron 1993, Frith 1996, Green 1997, etc), female musicians have been belittled by the music press as long as there has been one; their efforts have been trivialised, their choice of instruments curtailed, all for the sake of some vague value structure calling for modesty and daintiness from its women.

Yet, even more powerful than ridicule is the tactic of total disregard: pretending that women composers and performers simply do not exist, or do so in remarkably small numbers. In narrowing the sample, the few women who do get written about come to represent an exception; paradoxically in them are then vested all the powers

and potentialities of the female sex. If they succeed, they do so because they are exceptional and man-like; conversely, if they fail, they do so because they are feminine. A no-win situation thus created effectively keeps women out and at the same time reaffirms the supremacy of masculine values and male creative subjectivity.

It is no wonder, then, that at times Joni Mitchell has denied both her femaleness and her whiteness. In a world in which women do not make credible rock music, one can either accept the fact, and move on to more 'feminine' genres, or find alternative routes to one's artistic expression. Fortunately, by showing the way with her music, she has empowered others to question the premises of rock appreciation.

ENDNOTES

¹ I am working on my PhD, which focuses on the early work (1968–1977) of Joni Mitchell, as well as the reception of that work by the contemporary rock press. In my research I employ feminist theories of sexual difference, Critical Discourse Analysis, as well as various linguistic, literary, and (auto)biographical approaches.

² Which in themselves tended to be dismissive of women, blacks, homosexuals, and other minorities. For further discussion, see f.ex. Reumann 2005, Sirius 2004, Marwick 1998, and Echols 2001.

³ *Song to a Seagull* (1968), *Clouds* (1969), *Ladies of the Canyon* (1970), *Blue* (1971), *For the Roses* (1973), *Court and Spark* (1974), *The Hissing of Summer Lawns* (1975), *Hejira* (1976), and *Don Juan's Reckless Daughter* (1977).

⁴ Mitchell's voice has deepened since the 1970s, however, and now bears a distinct resemblance to Sarah Vaughan's. The more gravelly quality of Mitchell's singing has been variously attributed to a natural ageing processes, deliberate training – or, perhaps most persistently – to her habit of heavy smoking. The truth lies most likely somewhere in the junction of all of these.

⁵ Following Dylan's 1966 motorcycle accident, there were persistent rumours that he was badly injured, insane, or at least had lost his voice. Dylan refuted this notion on his following albums by developing a more mellow vocal style than the one he had so far cultivated on his records.

BIBLIOGRAPHY

Primary sources

Joni Mitchell Discography:

Song to a Seagull (a.k.a Joni Mitchell). 1968.

Clouds. 1969.

Ladies of the Canyon. 1970.

Blue. 1971.

For the Roses. 1972.

Court and Spark. 1974.

Miles of Aisles. 1974.

The Hissing of Summer Lawns. 1975.

Hejira. 1976.

Don Juan's Reckless Daughter. 1977.

Album Reviews:

Anon. (1969a): "Into the Pain of the Heart". *Time Magazine* April 4, 1969
jmdl.com/ library/ view.cfm?id=933. Accessed 23.11. 2006.

Anon. (1969b): "Back to the Roots" *Time Magazine*. Friday, Apr. 11, 1969.
time.com/ time/ magazine/article/0,9171,900762,00.html. Accessed
9.3. 2007.

Christgau, Robert (1973): "For the Roses." *Newsday*, January 1973. jmdl.
com/library/ view.cfm?id=1679. Accessed 24.9.2007.

- Denselow, Robin (1974): "Joni Mitchell's *Court And Spark* on record." *Guardian* March 22, 1974. jmdl.com/library/view.cfm?id=1939; accessed on 2.2. 2009.
- Edmonds, Ben (1970): "James Taylor: *Sweet Baby James*." *Fusion*, 15 May 1970. rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=329; accessed 7.6. 2007.
- Fetherling, Doug (1977): "Joni As The Older Woman." *Saturday Night*. March 1977. jonimitchell.com/library/view.cfm?id=337; 1.6.2007.
- Frenkel, Jim (1968): "Don't Ask For Music If You Can't Take It!" *SUNY Statesman*. October 22, 1968. jonimitchell.com/library/view.cfm?id=2067; accessed 12.5.2010.
- Gerson, Ben (1971): "James Taylor: Mud Slide Slim & The Blue Horizon." *Rolling Stone* Jun 24, 1971. rollingstone.com/artists/jamestaylor/albums/album/125086/review/5943983/mud_slide_slim_the_blue_horizon. Accessed 4.4. 2007.
- Goldstein, Toby (1973): "For The Roses". *Words and Music*. March 1973. jmdl.com/library/view.cfm?id=416. Accessed 31.1. 2007.
- MacFarlane, John (1968): "A Hit for Joni Mitchell, A Miss for Lightfoot". *Toronto Daily Star* 1968. jmdl.com/library/view.cfm?id=786. Accessed 30.1.2007.
- Heckman, Don (1971a): "Sally's Psyche on a Journey". *New York Times*. Feb 28. select.nytimes.com/gst/abstract.html?res=F70A13F63A5B137A93CAAB1789D85F458785F9&scp=2&sq=sally+eaton&st=p. Accessed 5.4.2007.
- Heckman, Don (1971b): "Joni Mitchell at a Crossroads." *New York Times*. August 8, 1971 jonimitchell.com/library/view.cfm?id=801. Accessed on 30.1. 2007.
- Holden, Stephen (1972): "Randy Newman: Sail Away". *Rolling Stone*. Jul 6, 1972. rollingstone.com/artists/randynewman/albums/album/112637/review/6067735/sail_away. Accessed 4.4.2007.

- Holden Stephen (1973): "Paul Simon: *There Goes Rhymin' Simon*." *Rolling Stone* Jun 21, 1973. rollingstone.com/music/reviews/album/2747/21170. Accessed 3.4.2007.
- Holden, Stephe (1977): "Madam Joni Almost Pulls It Off." *Village Voice*. December 19, 1977. jmdl.com/library/view.cfm?id=1284. Accessed 20.7.2007.
- Landau, Jon (1969): "James Taylor: James Taylor." *Rolling Stone*. Apr 19, 1969. rollingstone.com/music/reviews/album/2747/21202. Accessed 4.4.2007.
- Malamut, Bruce (1974): "Red Roses for a Blue Canyon Lady." *Crawdaddy*. April 1974. jmdl.com/library/view.cfm?id=67. Accessed 1.2.2007.
- McKenna, Kristine (1977): "Bleak Visions of Life in the Fast Lane." *Los Angeles Times*. December 25, 1977. jmdl.com/library/view.cfm?id=156. Accessed 20.7.2007.
- Marsh, Dave (1976): "Laura Nyro: Smile" *Rolling Stone*. May 6, 1976. rollingstone.com accessed 29.3.2007.
- Meisel, Perry (1977): "An End to Innocence: How Joni Mitchell Fails." *Village Voice*. January 1977 jonimitchell.com/library/view.cfm?id=412. Accessed 1.6.2007.
- Rockwell, John (1975): "The Pop Life". *New York Times*. November 28, 1975 jmdl.com/library/view.cfm?id=458. Accessed 31.5.2007.
- Rockwell, John (1976): "Joni Mitchell Recaptures Her Gift." *New York Times*. December 1976. jonimitchell.com/library/view.cfm?id=261. Accessed 1.6.2007.
- Scoppa, Bud (1975): "James Taylor: *Gorilla*". *Rolling Stone* Jul 17, 1975. rollingstone.com/artists/jamestaylor/albums/album/233158/review/5943493/gorilla. Accessed 25.6.2008.
- Ward, Ed (1970): "Bob Dylan: New Morning." *Rolling Stone*. Nov 26, 1970. rollingstone.com/artists/bobdylan/albums/album/99583/review/5944026/new_morning. Accessed 29.3.2007.
- Wenner, Jann S. (1979): "Bob Dylan: Slow Train Coming." *Rolling Stone*, Sep 20, 1979. rollingstone.com/artists/bobdylan/albums/album/241841/review/6067720/slow_train_coming. Accessed 27.6.2008.

Williams, Paul (1969): "The Way We Are Today" *The Age of Rock*.
rocksbackpages.com/article.html? ArticleID=2272. Accessed
28.5.2007.

Secondary sources

Bayton, Mavis (1997): "Women and the Electric Guitar." In Whiteley, Sheila (ed.) *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*. London: Routledge.

Citron, Marcia J. (1993): *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press.

Cohen, Sara (1997): "Men Making a Scene." In Whiteley, Sheila (ed.) *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*. London: Routledge.

Echols, Alice (2001): *Scars of Sweet Paradise. The Life and Times of Janis Joplin*. London: Virago Press.

Fairclough, Norman (1995a):. *Critical Discourse Analysis. The Critical Study of Language*. London: Longman.

Fairclough, Norman (1995b):. *Media Discourse*. London: Edward Arnold.

Frith, Simon (1996): *Performing Rites. Evaluating Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.

Green, Lucy (1997): *Music, Gender, Education*. Cambridge: Cambridge University Press.

Marwick, Arthur (1998): *The Sixties. Cultural Revolution In Britain, France, Italy, and The United States, c.1958-c.1974*. Oxford: Oxford University Press.

Reumann, Miriam G. (2005): *American Sexual Character: Sex, Gender, and National Identity in the Kinsey Reports*. Ewing: University of California Press.

Shuker, Roy (2008): *Understanding Popular Music*. London: Routledge.

Sirius, R. U. (2004): *Counterculture Through the Ages: From Abraham to Acid House*. Westminster: Random House Adult Trade Publishing Group.

Weingarten, Marc (2005): *Gang That Wouldn't Write Straight: Wolfe, Thompson, Didion, and the New Journalism Revolution*. Westminster, MD: Crown Publishing Group, Incorporated.

ROMAANI MEDIAKRITIIKKINÄ

Eliisa Pitkäsalo

Väitöskirjaani (Pitkäsalo 2009) perustuvassa artikkelissani luen Johanna Sinisalon romaania *Sankarit* (2003) mediakriittisestä näkökulmasta. Väitöskirjassani tarkastelen sitä, miten *Kalevalan* myytit ja mytologiset hahmot ovat siirtyneet eepoksesta Sinisalon romaaniin, millaisia kulttuurisia ja poliittisia merkityksiä tässä intertekstuaalisessa asetelmassa syntyy, ja millaisin kirjallisin keinoin niitä *Sankareissa* tuotetaan. *Sankarit* kommentoi *Kalevalaa*, ja kommentti voidaan lukea ainakin kahdella tasolla: toisaalta romaani kertoo nykysankareista käyttäen pohjana eepoksen sankaritarinoita ja jatkaa siten *Kalevalan* runolaulua, toisaalta se viittaa taaksepäin ja lukee eepiset kertomukset uudesta näkökulmasta osoittaen siten sekä niiden ikaikaisuuden että niissä esitetyn sankaruuden tulkinanvaraisuuden.

Artikkelissa nostan keskiöön romaanissa keskeiseksi osoittautuvan kysymyksen medioitumisesta. *Sankarit* kommentoi osittain melko kriittisestikin median kasvavaa merkitystä tiedon nopean siirtymisen välineenä, mutta teknologian kehitykseen ja medioitumiseen ei suhtauduta yksinomaan negatiivisesti. Romaanissa käytetään muuhun tekstiin upotettuna sanoma-, ilta- ja erilaisten viikkolehtien tyyliin kirjoitettuja, eri tekstilajeihin kuuluvia katkelmia, mikä korostaa median merkitystä prosessissa, jossa nyky-yhteiskunnassa elävä ihminen hankkii ja saa tietoa (uutiset, Internet).

Mediassa mukana

Mediaan käsitetään arkipuheessa kuuluvaksi joukkoviestimet kuten radio, televisio, sanomalehdet ja niiden internetin kautta löytyvät sähköiset versiot, mutta mediatutkimuksessa media laajenee käsit-

tämään joukkoviestinnän lisäksi viihdeteollisuutta ja kaikenkyyppiä tekstejä, fiktio mukaan luettuna. Näin käsitettynä myös *Sankarit* on osa mediaa, ja sitä voidaan tarkastella mediakeskustelun osana. Näin Sinisalon romaani on myös median osa, vaikka sen rooli perinteisiin joukkoviestimiin verrattuna on romaanin fiktiivisestä luonteesta johtuen hyvin erilainen. Tosin genrehybridinä *Sankareissa* esiintyy erilaisiin tekstilajeihin luokiteltavia tekstikatkelmia, mutta myös ne kuuluvat romaanin fiktiiviseen maailmaan, eikä niitä siitä syystä voi tarkastella samanlaisina perinteisinä mediateksteinä kuin esimerkiksi autenttisia viikkolehtitekstejä, vaan Sinisalo käyttää näitä katkelmia keinoina rakentaessaan romaanin fiktiivistä maailmaa ja sen henkilöihahmoja.

Mediakritiikkiä voidaan tarkastella eri näkökulmista. Heikki Luostarinen (1996, 15–19) on esittänyt mediakritiikin jäsentämiseen kehämallia, joka perustuu alunperin tiedekritiikkiin kehitettyyn malliin. Siinä mediakritiikki jaotellaan kolmelle kehälle, joista *ensimmäisellä* ovat mediatekstejä tuottavien – tässä tapauksessa journalismin – omat säännöt ja tavoitteet, *toisella* kehällä niiden tuottaman tiedon totuudellisuuden eli objektiivisuuden arviointi ja *kolmannella* kehällä laajemmin kysymykset siitä, miten mediatekstit rakentavat yhteiskunnallisia ja kulttuurisia merkityksiä. Keskityn artikkelissani tarkastelemaan tälle mediakritiikin kolmannelle kehälle asettuvia kysymyksiä, koska *Sankareissa* esiintyvää mediakritiikkiä ei voi romaanin fiktiivisestä luonteesta johtuen tarkastella tarkoituksenmukaisesti ainakaan sen sisällön totuudellisuuden kannalta. Myös ensimmäiselle kehälle kuuluvien mediakritiikin, esimerkiksi journalismin tavoitteiden ja sääntöjen tarkastelu lienee turhaa, kun tutkimuksen kohteena on fiktiivinen lajihybridi yhä monimuotoisemmaksi käyvässä kirjallisessa kontekstissa. Kolmannelle kehälle asetuvat tässä artikkelissa kysymykset siitä, millä tavalla romaani kritikoii median käyttämää valta-asemaan rakentaa ja purkaa kulttuuri-ikonien sankaruutta.

Sankareissa mediakritiikki kohdistuu muun muassa niihin kuviin, joita yleisön mieliin iskostetaan toiston keinoin. Poliittisena kolumnistina tunnettu Risto Uimonen (2009, 63–65) käyttää täl-

laisesta mediassa käytetystä toistosta käsitettä *megafonivaikutus*. Kun iltapäivälehdet lööpeissään ja muu päivittäismedia rummuttaa samaa uutista päivästä toiseen, uutinen saa suunnattoman voiman, ja tällainen uutispauhu muuttuu vähitellen vallitsevaksi totuudeksi. Median yksi tärkeä tehtäväalue, tiedon välittäminen, näyttäytyy *Sankareissa* ongelmallisena, kun siinä osoitetaan uutisoinnin ja mediatekstien subjektiivisuus ja usein myös manipuloiva luonne (ks. esim. Kantola 1996).

Media ja sankaruuden rakentuminen

Median muuttuminen arkipäivän elämän yhä tärkeämmäksi tekijäksi liittyy yleiseen kulttuuriseen ja yhteiskunnalliseen muutokseen (ks. Fornäs 1998). Median merkitys informaatiokanavana on kasvanut huimaaviin mittoihin 1950-luvulta lähtien, jolloin ensimmäiset televisiot tuotiin koteihin. Vaikka mediaan kuuluu muitakin välineitä kuin liikkuvia kuvia suoltavia koneita käyttävät, kuvilla ja representaatiolla näyttää olevan hyvin suuri merkitys identiteetin rakentumisessa (ks. esim. Linker 1995) ja siten myös siinä, miten representaatiot vaikuttavat suhtautumiseemme ympäröivään maailmaan.

Esitetyn kuvan ja tekstin merkityksiä rakentava vaikutus näkyy myös siinä, miten media rakentaa kulttuuristen ikonien julkisuuskuva. Kuten Tarja Kupiainen norjalaiseen tutkijaan Anne Erikseeniin viitaten huomauttaa, sankaruus on yhteisöllistä ja vaatii toteutumakseen julkisuutta (Kupiainen 2006, 123; Erikseen 1994, 6). Kulttuuri-ikonit, nykypäivän sankarit ovat siinä mielessä tavallisista ihmisistä poikkeavia, että sankaruus on oikeastaan kuva, representaatio, jopa mielikuva, jota median keinoin usein liioitellaan. Sankarit eivät siis ole todellisia ihmisiä vaan todellisista ihmisistä pääasiassa median välityksellä rakennettuja hahmoja. Megafonivaikutuksen ansiosta media kykenee rakentamaan sankarillisen julkisuuskuvan, mutta yhtä helposti se pystyy sen myös purkamaan. Tätä Jo-

hanna Sinisalo (2008) tarkoittanee, kun hän puhuu julkkisten ylä- ja alamäillä mässäilevästä mediasta.

Rockin laskeva tähti

Romaanissa *Sankarit* median merkityksiä rakentava voima tulee näkyviin useamman henkilöahmon kautta. Kaikki romanin julkkikset joutuvat median kynsiin, mutta ehkäpä katkerimmin siitä kärsivät Kalevalan Väinämöisen vastine rocktähti Rex (omalta nimeltään Vesa Kuningas) ja hänen tyttärensä Auroora sekä välillisesti myös Aurooran äiti Oona-Onliwan, kun tämä kalevalaisen Ainon vastine menee veteen nähtyään vanhassa lehdessä Rexin kuvan, jossa rocktähti poseeraa ”kainalossaan punaiseen tiukkaan mekkoon ahtautunut ahnassuinen ja suuririntainen nainen” (Sinisalo 2003, 62). Lehtikuva tuo jälleen Onliwanin mieleen vanhat, jo mielen perukoille haudatut muistot, joiden painoa hän ei kestä.

Rakentaessaan Aurooran henkilöahmon Sinisalo (2008) sanoo kaivanneensa romaaniin ulkopuolista tarkkailijaa ja on siksi-kin rakentanut Aurooran osittain *Kalevalassa* pitkin matkaa esiintyvistä hahmosta, *lapsesta lattialla*. Auroora seuraa sivusta myös mediahyökytystä, johon hänen rocklaulaja-isänsä joutuu. Erityisen kuvaava on romaanista löytyvä katkelma lehtiartikkelista (ANNA 2/2004) *Nyt puhuu Rexin tytär – MILLAINEN ON ROCKTÄHTI YKSINHUOLTAJANA?* (Sinisalo 2003, 389.) Artikkelin julkaistaan sen jälkeen, kun Karel (Kalevalan Kullervo) on tehnyt itsemurhaiskun Hartwall-areenalle ja tätä terroritekoa tutkittaessa käy ilmi, että Karel on jättänyt hotellihuoneeseensa cd-soittimen toistamaan erään Rexin kappaleen säkeistöä viestinä iskunsa motiivista: ”*Siis mielenrauha osta!/Kaikille se kosta!/Tuhon tuomiosta/sydän rauhan saa –*” (Ibid., 308).

Tästä paljastuksesta nousee romaanissa valtava mediapyöritys. Sinisalo viittaa tässä 90-luvulla myös Suomessa pääasiassa uskonnollisia piirejä kuohuttaneeseen keskusteluun heavyrockin sanoitusten saatanallisuudesta ja pahoista voimista, jotka satanismisyyt-

teiden mukaan heavymusiikkia kuunnellessa vaikuttavat ihmisen mieleen. Tällä kertaa satanismisyttösten uhriksi joutuu Rex, mutta mediajulkisuudesta kärsii myös Auroora. Turhaan Rex antaa viimeisen kommenttinsa julkisuudessa:

”Rockmusiikki, tai väkivaltavideot, tai tietokonepelit: ne ovat kuin tuuli metsässä. Tervettä puuta ne eivät huojuta. Lahon ne voivat kaataa.” (Ibid., 314.)

Yleiseen mielipiteeseen hän ei pysty mitenkään vaikuttamaan, vaan ”haastattelijat kääntävät keskustelun uudelleen ja uudelleen sanoitusten ja sävellysten hypnoottisiin ja alitajuisiin vaikutuksiin ja artistin vastuuseen yleisöstä” (Ibid.). Rexin musiikin saamasta tuomiosta johtuen melkein kaksitoistavuotiaan Aurooran elämä muuttuu lähes mahdottomaksi.

Kaverit pihalla ovat piirittäneet hänet ja kyselleet muka vakavina mutta silmissään lumoava vahingonilo ja sieraimissaan suloinen sensaatiokäry, muka kyselleet mutta oikeasti he ovat syyttäneet; muka ottaneet osaa ja sanoneet ”mahtaa se olla kamalaa”, mutta he ovat tarkoittaneet ”hyi miten rumaa, miten paha, miten vaarallista”. Ja on aivan kuin se kaikki olisi jotenkin tarttunut myös Aurooraan, ikään kuin leh-tiutuisista ja television ajankohtaisohjelmista ja Rexin väsyneistä kasvoista olisi tihkunut tahmeaa ainetta, joka on tahrinut nyt myös hänet.

”Me ei enää tiedetä voidaanko me olla sun kanssa”, he ovat sanoneet, suurisilmäisinä, yhtäkkiä tiukan moraalisisina, vakavasuisina, tilanteesta suunnattomasti nauttien. (Ibid., 314–315.)

Mediassa nostatetun sensaatiokäryn kohteena olevan Rexin tytär ei olekaan enää vain sivustaseuraaja vaan jo julkisuuden tahaama. Mediapyörityksen tuloksena Rexin ura rocktähtenä loppuu tai ainakin jää katkolle romaanin loppupuolen comebackiin saakka, mutta myöskin Auroora joutuu kärsimään isänsä mediatähteydestä ja ennenkaikkea tähden sammumisesta.

Putoava iskelmätähti

Rexin mediasankaritarina rinnastuu romaanissa muita laulajasan-kareita (Mahti ja Auroora) läheisemmin Joakimin – *Kalevalan* Joukahaisen vastineen – tarinaan, vaikka Rexin tarina lomittuuikin jokaisen laulajan tarinaan. Myös Joakimin sankaruus perustuu kansansuosioon: hän on kansan rakastama iskelmäprinssi. Joakim kuuluu siihen kansallisten myyttisten sankareiden sarjaan, joita Marko Aho (2002, 19) tarkastelee suomalaisten iskelmätähtien sankaruutta tarkastelevassa väitöskirjassaan. Ahon mukaan media synnyttää uusia myyttejä, kulttuurituotteita, jotka välittävät kansallisia stereotypioita. Joakim on osa suomalaiskansallista myyttistä perinnettä, hän on tähti tähtien joukossa, median avulla rakennettu ikoni.

Margit, Joakimin äiti on käyttänyt kaiken aikansa Joakimin imagon rakentamiseen.

Äiti on rakentanut Joakimin ensimmäisestä musiikkileikkikoulutunnista lähtien. [...] Margit on hermoillut ja myötäelänyt Joakimin äänenmurroksen. Hän se keksi kestäväjärjytystä Joakimin ripset, hän on valinnut vaatteet, luonut imagen, päättänyt ketkä mallit, näyttelijättäret tai laulajat kulloinkin soveltuvat esiintymään Joakimin käsipuolesa Dean Martin Boozing Societyn bileissä. (Sinisalo 2003, 29.)

Margitin ansiota on se, että Joakim on saavuttanut kevyen musiikin huipun. Hänellä on ensisijainen tehtävä Joakimin ”sihteerinä ja taloudenhoitajana, kirjanpitäjänä ja taloudellisena neuvonantajana. Ja managerina.” (Ibid..)

Kuten sankaritarinoissa aina on oltava, myös Joakimilla on vastustajansa ja vastakohtaparinsa (ks. Frye 1970, 187), rocklaulaja Rex, *Kalevalan* suuren tietäjän ja hallitsijan vastine. Väinämöisen sana on voimakkaampi kuin yhdenkään toisen tietäjän. Rexin voimasanat ovat toisenlaisia, mutta joka tapauksessa Joakimin sanoja voimakkaampia.

Kalevalassa ei selitetä, miksi nuori Joukahainen lähtee taistoon vanhaa Väinämöistä vastaan. Liekö kyseessä vain nuoren uroon uho? *Sankareissa* kilpalaulanta taustoitetaan, kuten romaanin kerrotaan sopii. Joakimia on nöyryytetty: hän lukee lehdestä, että

yleisöäänestyksen sekä parhaan rockmuusikon että Kaikkien Aikojen Suurimman Suomalaisen Tähtien tittelistä on voittanut Rex (Sinisalo 2003, 30), vaikka Joakim tietää olevansa parempi laulaja. Nuori ja kiivas Joakim lähtee *Kalevalan* Joukahaisen tavoin – äitinsä vastusteluista huolimatta – haastamaan Rexin kilpalaulantaan. Sama kalevalainen teema toistuu Joakimin tarinassa, vaikka kyseessä ei olekaan varsinaisesti shamanististen voimien mittelo kuten *Kalevalassa*. Kaksi urosta käyttää toki voimasanoja, mutta ne eivät ole maagisia syntysanoja ja muita loitsuja.

Joakim laulaa virheettömällä, kuuluisalla Kultaisella Äänellä:

*Vähän miehen
nuoruudesta
se osa vain on tarinaa
vähän tulevaisuudesta
jota enää en mä saa...[...]*

*Vähän miehen
haaveiluista
niihin koskaan päässyt en
minua siis älä muista
vaikka kuvaas suutelen (Ibid., 36.)*

Rex vastaa raspitenorillaan:

*Ei sinua silloin nähty, mies,
ei sinua silloin nähty, mies,
elämäsi veltto käsi
menneisyyttä hapuaa [...]*

*Ei sinua silloin nähty, mies,
ei sinua silloin nähty, mies,
maailmasi
tyhjä lasi
sisältää vain krapulaa (Ibid., 38–39.)*

Rexin takana on yleisön äänimassa. ”Kappale täyttää koko maailman ja jokainen ilmamolekyylä väräjäää sen voimasta” (Ibid., 38). Voima ei ole pelkästään sanoissa, se ei ole lauluäänessä vaan se on

karismassa, jolla Rex ottaa yleisönsä. Tätä voimaa Joakim kadehtii Rexiltä.

Kateus käy Joakimille kohtalokkaaksi. Joakimin alamäki kansan sankarina ja mediätähtenä alkaa. Mediayleisön suosion menetyksestä kertoo se, että pian ”Joakim saa, hädin tuskin, samaan kuvaan Miss Yyterin” (Sinisalo 2003, 73). Joakim alkaa suunnitella Iskua.

Hän näpertää kaikki illat huoneessaan ovi suljettuna ja lukee outoja kirjoja ja ostaa lehtiä joilla on sellaisia nimiä kuin GUNS & AMMO. Hänen luonaan alkaa käydä omintakeisen näköisiä miekkosia, jotka puhuvat murtaen suomea ja joilla on aivan liian hienon näköisiä nahkasalkkuja ja jotka lähtevät pois tyytyväisen näköisinä povitaskujaan taputellen. Hän alkaa itse viettää aikaa tuntikausia jossakin mistä hän palaa kuulosuojainten jäljet poskiin painuneina. (Ibid., 74.)

Laittomien asekauppojen jälkeen Joakim valmistautuu ampumaan pahimman vihollisensa Rexin. *Kalevalan* Joukahainen kostaa Väinämöiselle sisarensa Ainon kuoleman, johon pitää vanhaa tietäjää syyppäänä. *Sankareiden* Joakim kostaa kokemansa nöyryytyksen, jota pitää Rexin aiheuttamana. Joakim kostaa, mutta menettää samalla omaan sankaritarinaansa tarvittavan oppositioparin¹, kuten Margit sanoo:

”[K]evyen musiikin maailma rakentuu kontrasteista. Rex oli sinulle tarpeellinen, koska te korostitte toisissanne juuri kaikkea sitä mitä toinen ei ollut.” (Ibid., 80.)

Joakimin vaiheikas mutta lyhyt tarina on ohi. ”Kahden vuoden kulluttua Joakim on unohdettu, kevyen musiikin historian kokoomateoksissa muutamalla rivillä esitelty tähdenlento.” (Ibid., 81.) Kuten Marko Ahon (2002) tutkimuksen suomalaisille iskelmäthdille, myös Joakimille alkoholista tulee ongelma ja hän alkoholisoituu jopa siinä määrin, ”ettei muista enää edes kuka Oona oli” (Sinisalo 2003, 392), kun Auroora etsiessään tietoa äidistään yrittää hankkia sitä Joakimilta ja Margitilta.

Laulava urheilusankari

Kauko ”Mahti” Saarelaisen sankaruus perustuu yhtäläillä yleisön suosioon kuin Rexin ja Joakiminkin. Mahdin henkilöhahmo on kuitenkin sankaruuden suhteen erilainen, koska hän tulee julkisuuteen kahden väylän kautta. Mahti on ylivoimainen urheilija, kolmiotetelun olympiavoittaja. ”Mahdin” kalevalainen vastine Lemminkäinen on, kuten Pertti Karkama (2008, 138) huomauttaa, Homeroksen sankareiden tavoin luonteeltaan yksilöllinen. Hän on sekä urhoollisen sankarin ja tietäjän arkkityyppi että ”hemmoteltu äidin poika ja tuittupää, joka ei kykene hillitsemään tunteitaan ja äkkipikaisuuttaan”. Itsepäinen, kunnianhimoinen ja äärimmäisen itserakas Mahti viittaa samanaikaisesti kahtaalle: ensinnäkin hahmo on kommentti *Kalevalan* homeerisesta urhoollisesta heeroksesta luomaan kuvaan. Toiseksi Mahdin hahmossa yhdistyy melkoisen kriittinen näkemys nykypäivän urheilusankareista, joiden toilauksien tulemisesta kaiken kansan tietoisuuteen media on pitänyt huolen².

Mahdin lupaava ura urheilusankarina päättyy ikävästi. Jätettyään Kyllikin Mahti lähtee tavoittelemaan Tytti Pohjolaa, kalevalaisen Pohjolan neidon vastinetta, jota Väinämöinen, Ilmarinen ja Lemminkäinen tavoittelevat *Kalevalassa* samoin kuin romaanin sankarimiehet Tyttiä. Aivan kuten *Kalevalan* Lemminkäiselle Louhi, myös rouva Alakorkee antaa Mahdille tehtäviä suoritettavaksi ennen kuin sallisi tämän edes tavata tyttärtään. Voitettuaan ensin kymmenottelun EM-kultaa hän saa tehtäväkseen hankkia rouva Alakorkeelle näytteen aineesta, joka ”kiihdyttää ja stimuloi solujen aineenvaihduntaa” ja jonka ”isoin funktio on aivojen ja keskushermoston aineenvaihdunnassa ja sitä kautta myös psyydessä” (Sinisalo 2003, 162). Tätä joutsenlauluksi nimitettyä uutta doping-ainetta hankkiessaan Mahti joutuu ”Tuonelan virtaan”, paloiksi lasipurkkeihin AiaSportin kellarikerroksessa olevan SET Oy:n, Suomen Elin-
tensiirtotutkimuksen kylmiön hyllyille. Yhteenommeltuna(kaan) Mahdista ei ole enää urheilusankariksi, vaan hän alkoholisoituu.

Lopullinen piste urheilu-uran jatkumiselle tulee kuitenkin vasta myöhemmin, kun hän yrittää vielä comebackia Atlantan olympia-

kisoissa. (Entinen) huippu-urheilija jää kiinni dopingista ja media röykkyyttää ennen kaikkien ihaileman urheilijan.

Skandaali on hirvoinen.

Barcelonan ja Helsingin kullat ovat himmenneet. Kadonneet, kuin niitä ei koskaan olisi ollutkaan.

Yhtäkkiä kansallissankarin ihailu on muuttunut ivaksi, myötäsuka vastakarvaksi. Mahdin ”reilu suorapuheisuus” on nyt moukkamaisuutta, hänen ”reipas velikultahenkensä” vastuutonta rentuutua.” (Ibid., 257.)

Kauko ”Mahti” Saarelaisen urheilu-ura on lopullisesti päättynyt eikä paluuta enää ole.

Kauko ”Mahti” Saarelainen, alun perin urheilusuorituksistaan tunnettu mediasankari, tulee urheilu-uran loputtua yleisön tietoisuuteen laulajana oikeastaan ihan sattumalta. Varsinaiseksi mediasankariksi hän ei laulajana nouse vaan hänen laulajuuteensa liittyy muita merkityksiä. Hän aloittaa uransa karaokelaulajana Santorinilla ollessaan. Hänen hahmossaan yhdistyy parodisesti kaksi laulajaa, joiden laulutaidoissa on toivomisen varaa: Suomen lähi-menneytyden tunnettu urheilija, josta tuli myös laulaja³, ja Lemminkäinen, joka Sammon ryöstöretkellä ”loihe kurja kukkumahan/äreällä äänellensä, käreällä kulkullansa” (Kalevala XLII, 282–284). Lemminkäinen herättää laulullaan Pohjolan väen, Mahti ”laulaa” julki salaisuudet:

Mahti änkkaa ja sönkkää ja erinäisiä ruumiinosien vulgaarinimityksiä väliin ripotellen hönkii Jekku-huurun lomasta suustaan, että kohta vasta sankarus punnitaan, nääs, hän on nimittäin kavereineen tehnyt sellaisenkin tutkivan tsurnalismen skuupin että kohta nähdään närhen munat ja kuullaan mitä eräskin suuryhtiö tuumaa ja eritoten eräs suuryhtiön alihankkija, joka on sananmukaisesti kaikkien epäeettisten tutkimuskeinojen äiti. (Sinisalo 2003, 351.)

Kalevalassa kurki säikähtää Lemminkäisen karjahtelua ja herättää äkeästi ärjähdellen Pohjolan emännän. *Sankareissa* rouva Alakorkeelle tiedon vie konsertissa ollut henkilö. Kun Pohjolan emäntä herää ja rouva Alakorkee saa tiedon Mahdin örinöistä, molemmat huomaavat heti samponsa ryöstetyksi. Mahti siis vuotaa tiukasti

vartioiduksi tarkoitetun salaisuuden Zombie™-signaaliprosessorin lähdekoodin⁴ sieppaussuunnitelmista, vaikka yrittääkin myöhemmin vetää sanojaan takaisin väittäen puheitaan vain juopuneen öri-
nöiksi. Vahinko on kuitenkin jo tapahtunut.

Median suitsutuksessa

Toinen romaanissa esiintyvä urheilun ja performanssitaiteen rajalla oleva sankari ”Kylie von Insel-Eiland on näyttelijä, tanssija, koreografi ja performanssitaiteilija. Hän on tunnettu, kiistelty ja arvostettu” (Sinisalo 2003, 125). Kylie on ottanut taiteilijanimekseen Kyllikki Saari, joka on suora viittaus kalevalaiseen saaren Kyllikki-neitoon ja samalla tunnetun, vuonna 1953 tapahtuneen murhan uhriin. Kyllikin rooli *Sankareissa* jää melko pieneksi, mutta se on suurempi kuin *Kalevalan* Kyllikille annettu rooli. Sinisalo on paittanut henkilöahmoa: *Sankareiden* Kyllikki on menestyvä monilahjakkuus, jonka erityisyyttä media romaanissa useaan otteeseen kohisee.

Kyllikki kuitenkin tapaa Kauko ”Mahti” Saarelaisen, ja tämän puolisona hänen taiteilijauransa uhkaa jäädä miehen karismaattisen hahmon varjoon, vaikka hänestä tehdäänkin muutamia haastatteluja. Tämä asetelma purkautuu osittain, kun kohtalo puuttuu peliin. Rakastuneet ovat luvanneet toisilleen jättää uransa, mutta kun yksi Kyllikin valmentaman tanssiryhmän tanssijoista sairastuu, Kyllikki joutuu pahaan välikäteen. Toisaalta hän on luvannut Mahdille olla tanssimatta, toisaalta hän ei voi jättää työtovereitaan puulaan. Hän ajattelee voivansa tanssia vielä tämän kerran. *Kalevalan* Kyllikin käynti ”veräjillä vierahilla/kylän neitojen kisassa/kasapäien karkelossa” (Kalevala XII, 22–24) motivoidaan uudelleen. Kyllikki ottaa riskin ja rikkoo Mahdille tekemänsä lupauksen, koska hän tuntee vastuunsa tanssiopiston johtajana, eikä voi antaa yli vuoden työn – kuorotanssijoiden, sivuroolitanssijoiden, säveltäjän, puvustajan, lavastajan ja maskeeraajan panoksen – valua hukkaan. Kyllikki päättää tanssia soolotanssijattaren roolin avantgardistises-

sa tanssiesityksessä, ja saa ansaitsemaansa huomiota myös mediasa: ”Lehdet suitsuttavat Kyllikki Saaren comebackia poikkeuksellisen rohkeassa roolissa tanssiesityksessä *Vieras Veräjä*.” (Sinisalo 2003, 142.) Mustasukkaiselle miehelleen Kyllikki ei kuitenkaan comebackistään kerro, mutta Mahti saa häneltä tarkasti piilotetut lehtileikkeet käsiinsä, eikä anna Kyllikille mahdollisuutta selityksiin vaan jättää avovaimonsa siltä seisomalta. Kyllikin ja Mahdin tiet eroavat ja Kyllikin elinvoimainen olemus katoaa kuvasta (aivan kuten *Kalevalassa*) eikä enää romaanin sivuilla nouse katveesta, johon on miehensä rinnalla joutunut. Vaikka Kyllikkiin palataan vielä ohimennen Aurooran tarinan yhteydessä, merkittävänä mediatähtenä häntä ei enää myöhemmin tavata.

Sariola median myllytyksessä

Sankareissa toistuu uudistuneessa muodossa myös *Kalevalan* Sampo-motiivi: *Sankareiden* Zombie™, aivosähkökäyrää manipuloiva signaaliprosessori on ihmemylly, joka jauhaisi rikkautta ja kuuluisuutta koehenkilöiden hyvinvoinnista piittaamattomalle omistajalleen. Zombie™ kuitenkin tuhoutuu aivan kuten *Kalevalan* Sampo. Sitä ennen Pohjolan talossa vietetään kuitenkin suurta mediataapahtumaa, Tytti Pohjolan ja Zombie™:n takoneen Ile Aerosmithin (Seppo Ilmarisen) häitä, jotka esitetään romaanissa suurena julkkistapahtumana: häävalmisteluista ja itse häistä kerrotaan useissa viikkolehtien tyyliä mukailevissa tekstikatkelmissä.

Varsinaisen rummutuksen saa aikaan kuitenkin rouva Alakorkeen Zombie™-projekti, joka uhkaa koko maailman väestön terveyttä. Vaikka aivosähkökäyrää manipuloivalla signaaliprosessorilla ja kännykällä ei romaanissa olekaan suoraa yhteyttä, epäselväksi ei silti jää tämän uuden ajan sammon yhteys vuosituhannen vaihteessa ja vielä aivan viime aikoina kiivasta mielipiteiden vaihtoa herättäneeseen keskusteluun kännyköiden ja muiden sähköisten laitteiden säteilyn vaikutuksesta elimistöön. *Sankareissa* tämä kärjistyy kuvaan sähköaaltoin tainnutetusta väkijoukosta, ja arkaluontoisten

ihmiskokeidensa päästyä julkisuuteen rouva Alakorkee joutuukin lähtemään maasta.

Sariolan parantolan saloja pöyhivä mediamyllytys on verrattavissa Anu Kantolan (1996, 159–166) tutkimaan mediapaniikkia herättävään uutisointiin. Hän tarkastelee artikkelissaan kasvihuoneilmiötä, otsonikatoa, Intian ruttoepidemiaa ja tappajaviruksia käsiteltyjä televisiouutisia. Kantola tarkastelee uutisia niitä ympäröivissä kulttuurisissa ja sosiaalisissa tiloissa, ei perinteisesti siten kuin uutiset on aiemmin totuttu näkemään, eli puhtaasti informaation lähteenä. Hän näkee tutkimansa uutiset tarinoina, jotka seuraavat dramaturgian oppeja. Niissä esitetään ongelma, jonka jälkeen jännitettä paisutetaan kuin draamassa, kun ongelmalle etsitään ratkaisua. Draamalliset käänteet taas vievät eteenpäin tarinaa ja pitävät yllä jännitystä. Uutinen pyrkii luomaan järjestystä, mutta se tarvitsee vastakohtakseen kaaoksen. Luodaan uhka, joka ratketessaan johtaa helpotuksen huokaisuun. Aivan samoin *Sankareissa* uutisoidaan rouva Alakorkeen johtaman tutkimuslaitoksen epäeettisistä kokeista, mahdollisesti niistä johtuvaa keuhkoinfluenssaepidemiasta, aivonsyöjä-zombie-projektista ja mahdollisista yhteyksistä doping-käryyn. Lehdet kirjoittavat isoin otsikoin skandaalinkäryisistä aiheista, paisuttavat niitä, ja aikansa jauhettuaan mediamylly sammuu.

Romaani mediakeskustelun osana

Laajasti nähtynä myös *Sankarit* on osa mediaa, ja siten sen sisältämiä uutisoivia tekstikatkelmia voisi periaatteessa tarkastella Luostarisen (1996, 15–19) esittämän kehämallin mukaisesti myös sekä ensimmäisellä että toisella kehällä. Koska kyseessä on kuitenkin perinteisiin mediavälineisiin verrattuna hyvinkin erityyppisiä keinoja käyttävä kaunokirjallinen teksti, näille kehille asettuvia seikkoja on tarkasteltava romaanin – ja tässä tapauksessa fantastisen, erityisesti scifi-kirjallisuuden – genreen liittyvien kysymysten valossa. Ensimmäiselle kehälle kuuluvat kysymykset mediatekstejä

tuottavien omista säännöistä ja tavoitteista luovat heti kysymysten nauhan, koska esimerkiksi uutisteksti seuraa hyvin selkeästi tiettyä mallia. Sinisalonen romaanissa on eri tekstityyppien mallin mukaan kirjoitettuja tekstikatkelmia, jotka tosin täyttävät niille asetetut ehdot, mutta kokonaisuudessaan romaanin – vaikkakin rikkonaiseen, postmodernistiseen – muotoon rakennetun tekstin tavoitteena ei ole esimerkiksi kertoa tärkeintä asiaa heti, kuten esimerkiksi uutistekstin tavoite päälaelleen käännetyn pyramidimallin mukaan on, vaan pyrkiä pitämään lukijaa mahdollisimman pitkään jännityksessä. Mallin toisella kehällä taas kysymyksiä herättää tekstin objektiivisuus. Sekä *Sankareiden* tyyppisen romaanin että siinä käytettyjen tekstikatkelmien totuudellisuus ei välttämättä kuulu lukijan odotushorisonttiin siitäkään huolimatta, että esimerkiksi romaanissa esitetyt haastattelut, kolumnit ja uutiset täyttävät tekstilajin ulkoiset puitteet.

Näistä muotoon ja tekstin välittämän tiedon objektiivisuuteen liittyvistä eroavaisuuksista perinteisiksi mielletyistä mediavälineistä poikkeavan romaanin keinoin käsitellyt asiat ovat kuitenkin ajan-kohtaisuudessaan tärkeitä ja sisällöt kanta-aottavia. Vaikka *Sankarit* viittaakin intertekstuaalisesti Kalevalaan ja se kommentoi esimerkiksi eepoksen välittämää sukupuolikuvausta, se samanaikaisesti purkaa myyttejä ja tarttuu aikamme keskeisiin kysymyksiin osuen myös nyky-yhteiskuntamme kipupisteisiin.

Sankarit on kertomus nyky-yhteiskunnasta ja sen raadollisuudesta. *Sankareiden* yksi keskeisimpiä teemoja on yhteys keskusteluun, joka kommentoi medioitumista ja median kasvavaa merkitystä yhteiskunnassa. Kuvat, joita romaanissa näytetään siitä, miten merkityksiä rakennetaan ja rakentuu median välityksellä, eivät toki aina ole pelkästään negatiivisia, vaan *Sankareissa* osoitetaan myös, miten teknistyminen yleensä tuo mukanaan myös positiivisia seurauksia, esimerkiksi Toinilla, Kauko ”Mahti” Saarelaisen äidillä ei olisi mitään mahdollisuuksia löytää poikaansa ilman internetin apua. Monet kuvat taas eivät herätä ainakaan minussa lukijana negatiivisia, mutta eivät myöskään positiivisia tunteita. Esimerkiksi kuvaus siitä, miten Ile rakentaa Golden mate -virtuaalinai-

sen ei herätä erityisiä intohimoja vaan on teknologian kehittymisen kannalta ainoastaan osoitus kehityksen nopeudesta, mutta toisaalta romaanissa ei myöskään korosteta median osuutta tämän Ilen uusin keksinnön julkisuuteen saattamiseen.

Sankareita voidaan lukea toisaalta kriittisenä kannanottona nykyiseen maailmanmenoon, toisaalta myös mahdollisuutena vaikuttaa tapahtumien vääjäämättömältä näyttävään kulkuun. Vuosituhannen vaihteessa teknologian kehityksen kiihtyminen näkyy erityisen selkeästi länsimaissa, mutta vähitellen teknologia levittäytyy myös vielä suhteellisesti kehittymättömille alueille. Kehitys taas on tuonut tullessaan sekä positiivisia että negatiivisia vaikutuksia: urbanisoituminen, teollistuminen ja teknologian käyttöönotto kaikilla elämän alueilla ovat toisaalta helpottaneet länsimaisten ihmisten elämää, mutta niiden haittavaikutukset ovat pelottavia sekä yksilötasolla että maailmanlaajuisesti nähtynä. Ilmastonmuutoksesta johtuvat luonnonkatastrofit, koko maailman väestöä uhkaavat pandemiat ja poliittisista syistä ja uskonnon varjolla tehdyt terrori-iskut ovat lisääntyneet kiihtyvällä vauhdilla viime vuosikymmeninä. Teknologian kehitys on toisaalta tehnyt mahdolliseksi sen, että median välityksellä saamme niistä enemmän tietoa, mutta toisaalta myös pelkoa herättäviin ilmiöihin on samasta syystä mahdollista reagoida yhä nopeammin.

Sankareissa Ilen eri ”urotöiden” suorittaminen ja virtuaalilaisen rakentaminen, rouva Alakorkeeseen fokusoituvassa tarinassa ”sampo” liittyvä toiminta ja Kauko ”Mahti” Saarelaisen doping-kärryyn johtavat tapahtumat ovat kaikki esimerkkejä teknologian nopean kehityksen varjopuolista. *Sankareissa* – samoin kuin *Kalevalassa* – toiminnan kuvauksen keskiöön nousee taistelu rikkautta jauhavasta ihmemyllystä, joka hyvän sijaan aiheuttaa sairauksia ja osoittautuu muutenkin ongelmalliseksi, mutta Sinisalo ei kuitenkaan lopulta maalaa eteemme apokalyptistä kauhukuvaa maailmastamme ja tulevaisuudesta. Kaaosmaista nyky-yhteiskuntaa esittävä, dystooppista tulevaisuudenkuvaa luova pessimistinen kertomus muuttuu myyttissävytteisessä luennassa optimistiseksi ja toivorikkaaksi kuvaukseksi uuden ajan alusta.

Sankareita vai antisankareita?

Sankaruus on siis representaatio, mielikuva, joka luodaan ja jota myös paisutetaan mediassa. Mediatekstit taas ovat sekä manipulaatiolle alttiita että manipuloinnin välineitä, ja näin myös todelliset ihmiset, joista tulee syystä tai toisesta julkisuuden henkilöitä ja kulttuuri-ikoneita, joutuvat suurella todennäköisyydellä ainakin jonkinasteisen mediamyllytyksen uhriksi. *Sankareissa* kaikki henkilöahmot joutuvat tavalla tai toisella mukaan mediaan. Useat hahmot kärsivät mediamyllytyksestä jossain määrin, toiset enemmän, toiset vähemmän, mutta on myös sellaisia, joille julkisuudesta ei ole varsinaisesti haittaa tai joille siitä on jopa hyötyä.

Romaani on osa mediaa, ja siten sillä on ainakin välillisesti samat viihdyttämiseen ja tiedon välittämiseen liittyvät tehtävät kuin perinteisemmällä medialla, vaikka fiktion keinoin operoivan romaanin rooli median osana onkin monimutkaisempi kuin esimerkiksi sanomalehdistön, radion tai television. Fiktiivinen kirjoitus viestittää erilaisia asioita, ja se voi toimia myös manipulaati välineenä. Esimerkiksi *Sankarit* osallistuu sankaruuden muodostumiseen liittyvien yhteiskuntapoliittisten ja kulttuuristen merkitysten rakentamiseen. Se pyrkii välittämään lukijayleisölleen kuvan siitä, miten yhä kiihtyväärytmisemmässä läntisessä yhteiskunnassa välitetään ja muokataan tietoa ja myös siitä, mitä vaikutuksia näillä prosesseilla on.

Romaanissa eri alojen julkkikset (urheilun, musiikin ja tieteen) nousevat yleisön tietoisuuteen median välityksellä. Media toisaalla rakentaa, toisaalla purkaa sankaruuksia riippuen siitä, mikä aihe otiskoissa kulloinkin on. Eilisen urheilusankari on tämän päivän dopingskandaalin uhri, musiikin loistava tähti saattaa pudota hetkellä millä tahansa ja se, joka on tänään teknologisen innovaation kehittäjä, on huomisten lööppien roisto. *Sankareiden* henkilöahmoista löytyy sekä kansanperinteestä tuttuja että nykysuomalaiseen ympäristöön sopivia nousevia ja putoavia tähtiä, kaunottaria ja hirviöitä, koviksia ja pehmoja, uhreja ja roistoja.

VIITTEET

- ¹ Myös Anu Kantola huomauttaa, että hyvä uutinen tarvitsee vastauksittaisen, ja tällä jännitystä ylläpitävällä keinolla erityisesti Kantolan tutkimus paniikkia herättävä uutisointi pelaakin. Kantola 1996, 166.
- ² Kauko ”Mahti” Saarelaisen hahmon tarinassa on läpinäkyvän paljon viittauksia mäkihyppääjä Matti Nykäsen tarinaan. Ks. elokuva *Matti*, 2006.
- ³ Sinisalo viittaa tähän samaiseen urheilusankariin ja hänen mediajulkisuuteensa myös kertomalla, että Mahti menee kihloihin kerta toisensa jälkeen. Toisaalta Mahdin doping-käry viittaa toisiin suomalaisiin urheilusankareihin.
- ⁴ Ile Aerosmith (oikealta nimeltään Seppo Ilmarinen) on ”takonut” Sarriolan tutkimuskeskuksen rouva Alakorkeen (Pohjolan emännän) tilauksesta signaaliprosessorin, jonka avulla voidaan manipuloida aivosähkökäyrää.

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

- Aho, Marko (2002): *Iskelmäkuninkaan tuho. Suomi-iskelmän sortuvat tähdet ja myyttinen sankaruus*. (väitöskirja) <http://acta.uta.fi/pdf/951-44-5433-2.pdf> (11.5.2010)
- Eriksen, Anne (1994): Noe om helter – en innledning. Tradisjon. *Tidsskrift for folkeminnevitenskap* vol. 24, 3–10.
- Fornäs, Johan (1998): *Kulttuuriteoria. Myöhäismodernin ulottuvuuksia*. Suom. M. Lehtonen, V. Blom, K. Hazard ja J. Herkman. Toim. M. Lehtonen. Tampere: Vastapaino.
- Frye, Northrop (1970): *Anatomy of Criticism. Four Essays*. (Orig. published by Princeton University Press, 1957.) Atheneum: New York.
- Kalevala* (19. painos vuodelta 1996). Helsinki: WSOY.

- Kantola, Anu (1996): Tri Otsoni ja Mr Kasvihuone. Mediapaniikkeja modernin kauhun rajoilta. Teoksessa Teoksessa H. Luostarinen, U. Kivikuru & M. Ukkola (toim.), *Sopulisilppuri. Mediakritiikin näkökulmia*. Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus. 157–176.
- Karkama, Pertti (2008): Kalevala ja kansallisuusaate. Teoksessa U. Piela, S. Knuutila & P. Laaksonen (toim.), *Kalevalan kulttuurihistoria*. Suomen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1179, Tiede. Helsinki: SKS. 124–169.
- Kupiainen, Tarja (2006): Sankarit ja naissankarit. Teoksessa T. Kupiainen & S. Vakimo (toim.), *Välimatkoilla. Kirjoituksia etnisyydestä, kulttuurista ja sukupuolesta*. Kultaneito VII. Helsinki: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura. 122–140.
- Kupiainen, Tarja & Vakimo, Sinikka (toim.) (2006): *Välimatkoilla. Kirjoituksia etnisyydestä, kulttuurista ja sukupuolesta*. Kultaneito VII. Helsinki: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura.
- Linker, Kate (1995): Representaatio ja seksuaalisuus. Teoksessa L.-M. Rossi (toim.), *Kuva ja vastakuvat. Sukupuolen esittämisen ja katseen politiikkaa*. Helsinki: Gaudeamus. 208–244.
- Luostarinen, Heikki (1996): Citizen Kane ja infokratia. Kriittikot, motiivit ja keinot. Teoksessa H. Luostarinen, U. Kivikuru & M. Ukkola (toim.), *Sopulisilppuri. Mediakritiikin näkökulmia*. Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus. 11–40.
- Luostarinen, Heikki, Kivikuru, Ullamaija & Ukkola, Merja (toim.) (1996): *Sopulisilppuri. Mediakritiikin näkökulmia*. Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.
- Piela, Ulla, Knuutila, Seppo & Laaksonen, Pekka (toim.) (2008): *Kalevalan kulttuurihistoria*. Suomen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1179, Tiede. Helsinki: SKS.
- Pitkäsalo, Eliisa (2009): Kalevalaiset sankarit nykymailman menossa. Tutkimus Johanna Sinisalon kirjasta Sankarit. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-4466-7>
- Rossi, Leena-Maija (toim.) (1995): *Kuva ja vastakuvat. Sukupuolen esittämisen ja katseen politiikkaa*. Helsinki: Gaudeamus.

Sinisalo, Johanna (2003): *Sankarit*. Helsinki: Tammi.

Uimonen, Risto (2009): *Median mahti*. Helsinki: WSOY.

Elokuva

Matti (2006): Ohjaus Aleksi Mäkelä. Tuotanto Markus Selin. Solar Films Inc.

IV MEDIAKASVATUKSEN HAASTEITA

KAUHUELOKUVA KOULUSSA

Marjo Kovanen

Kauhukulttuuri on monelle koululaiselle tuttua kauhuelokuvien katsomisen lisäksi muiden populaarikulttuurin tuotteiden kuten musiikin, kirjallisuuden ja Internetin välityksellä. Koulun näkökulmasta kauhua ei ole virallisesti olemassa, koska yleensä ikäraajat ja moraaliset ja kulttuuriset arvotukset estävät sen käsittelyn luokkahuoneessa tai opetustilanteessa. Opettaja saattaa esimerkiksi suhtautua nuoren harrastamaan kauhukulttuuriin vaarallisena roskana. Kauhukuvasto on joka tapauksessa koulussakin läsnä esimerkiksi oppilaiden puheissa, koulureppujen karmeissa kuvissa, ainekirjoituksessa tai vaikkapa itse tehdyissä elokuvissa ja kuvataiteen töissä, joiden vaikutteet näyttävät joskus olevan peräisin kauhuviihteestä. Useat opettajat ovat varmasti törmänneet vaikkapa äidinkielen tunteilla oppilaiden teksteihin, jotka voivat olla hyvin verisiä ja groteskeja, ja piirustuksissakin voi veri lentää ja päät irtoilla. Kauhukulttuurin kohtaaminen kouluympäristössä voi olla hämmäntävää eikä aina tiedetä miten siihen pitäisi suhtautua.

Käsittelen tässä artikkelissa kauhuelokuvaa elokuvakasvatuksen näkökulmasta. Tarkoitukseni on kartoittaa keinoja kauhuelokuvan käsittelyyn koulun kontekstissa. Tämä on suhteellisen uusi näkökulma kauhuelokuvaan, ja kehitelen sitä myös tekeillä olevassa väitöstutkimuksessani. Työskentelen tätä kirjoittaessani elokuvakasvatusmateriaalin tuottajana Koulukinoyhdistyksessä. Koulukino on valtakunnallinen järjestö, joka edistää ja tukee koulujen elokuvakasvatusta erityisesti tuottamalla oppimateriaaleja elokuvateatterilevityksessä olevista elokuvista.

Työssäni olen tutustunut koulujen ja opettajien elokuvakasvatustarpeisiin, joihin kuuluu vaikeiden teemojen ja asioiden käsittely elokuvan kautta. Kauhuelokuva on monelta osin ongelmallinen käsiteltävä, vaikka se selkeärajaisena ja ihmismielen ongelmallisuus-

den teemoja tutkivana genrenä olisikin pedagogisesta näkökulmasta hedelmällinen lajityyppi.

Kauhuelokuva ja kauhukulttuuri ovat olleet usein keskiössä ikärajoista ja lasten suojelusta puhuttuessa. Lasten suojelu onkin tässä yhteydessä tärkeä näkökulma, mutta vähintään yhtä oleellista on ymmärtää kauhukulttuurin luonne osana nuorisokulttuuria sekä kauhuelokuvan elokuvakasvatuksellisia mahdollisuuksia.

Ikärajoista huolimatta kauhuelokuvien katsominen kouluikäisten keskuudessa on tavallista. Esimerkiksi Valtion elokuvatarkastamo on selvittänyt, että moni oppilas on nähnyt ikäisiltään kiellettyjä elokuvia. Alle 13-vuotiaiden lasten kyselyvastauksissa nousi esille monia kauhuelokuvia kuten *Halloween*, *Manaaja*, *The Ring*, *Scream*, *It* ja *Child's Play*. Samassa selvityksessä tuli ilmi, että kauhuelokuvat sekä kiinnostavat että ovat monen alakoululaisen ulottuvilla (Martsola & Mäkelä-Grönholm 2006, 19.) Myös Minna Nuutilan (2000, 15) pro graduun varten tekemässään tutkimuksessa ilmeni, että hänen tutkimistaan varhaisnuorista (10 – 12 -vuotiaat) 71 prosenttia tytöistä ja 87 prosenttia pojista katsoi ainakin joskus kauhuelokuvia.

Monen opettajan mielestä voi olla arveluttavaa, että oppilaat tuntuvat voivan katsoa mitä tahansa ja he hämmentyvät joidenkin oppilaiden tavasta mahtailla näkemillään elokuvilla, joita eivät ikärajan vuoksi voisi katsoa. Tämä käy ilmi Mäkelän ja Martsolan (2004) raporttoimasta Valtion elokuvatarkastamon toteuttamasta *Kriittisen katselun työpaja*-kokeilusta Munkkiniemen ala-asteella. Esimerkiksi kokeiluun osallistunut viidennen luokan opettaja kertoo, että psykologisesti vaikuttavat kauhuelokuvat häiritsevät koulutyötä eniten. Toinen opettaja taas oli kokenut tehokkaaksi keinoksi kertoa oppilaille itse nuorena katsomastaan kauhuelokuvasta, joka aiheutti hänelle trauman (mt, 23 – 24). Opettaja voikin hyödyntää kauhukulttuurin käsittelyssä omia kokemuksiaan ja tärkeää olisi itse ottaa selvää ja tutustua kauhukulttuuriin. Myös pelonhallintamenetelmien neuvomiseen voi käyttää omia kokemuksia. Koulutyötäkin haittaavaa aggression ja ahdistuksena ilmevä pelkoa voi lieventää työstämällä sitä ja puhumalla siitä las-

ten kanssa (Paloheimo 2003, 40). Ikärajavallistus on myös tarpeen, vaikka kauhuelokuvia katsellessaan lapset ovat yleensä itse tietoisia omaa ikää korkeammasta ikärajasta (Martsola & Mäkelä-Grönholm 2006, 19).

Mitä kauhuelokuva on?

Kauhuelokuva voidaan määritellä sen aiheuttamien vaikutusten tai sen sisällön kautta. Nämä voivat siis olla elokuvia, jotka herättävät katsojassa pelon ja kauhun tunteita. Kauhuelokuvien sisältö käsittelee usein kuolemaa, yliluonnollista tai mielisairautta. Henkilöhahmot myös muodostavat hirviöineen, noitineen ja hulluine tiedemiehineen oman kauhuhahmogalleriansa. Usein liioiteltu väkivaltaakin kuuluu kauhuelokuvaan, mutta ei aina. Lajityyppiin liitetään usein mielikuva suoraviivaisesta veriroiskeesta ja aivottomasta silpomisesta, mutta usein kauhuelokuva on täynnä monimielisiä merkityksiä ja on avoin monille tulkinnoille. Alitajunnasta ammentavana genrenä kauhuelokuva käsittelee usein latautuneella kuvakerronnalla elämän ja kuoleman suuria kysymyksiä. Salattu toinen todellisuus sekoittuu arkitodellisuuteen aiheuttaen epävarmuutta ja pelkoa. Kauhu ei kuitenkaan ole pelkästään psyykkistä vaan se voi saada fyysisen ilmentymän inhon väristyksinä tms. Katsoja altistuu vapaaehtoisesti kauhuelokuvaa katsoessaan kauhunäyille ja säilyttelylle, näkee ”vapaaehtoisesti painajaisia.” (Ks. esim. Alanen 1985, 11–18. ja Penner, Jonathan & Schneider Steven Jay, 2008.)

Kognitiivisen psykologian tulkinnan mukaan kauhuelokuvan vaikutus perustuu psykologisiin ja fysiologisiin jännitystiloihin ja niiden purkamiseen, siis pelko- ja kauhutilojen syntymiseen ja niiden voittamiseen (Bacon 2004, 75–76). Kauhuelokuvaa määrittävät siten pelon, uhan ja inhon tunteet. Tämä genre ei suinkaan ole lajityyppinä yhtenäinen vaan siitä on löydettävissä lukuisia alagenrejä ja kategorioita. Jason Colavito jakaa kauhun seuraaviin lajeihin: yliluonnollinen kauhu (supernatural horror), oudot tarinat (weird tale), julmat tarinat (contes cruelles), psykologinen kauhu, tumma

fantasia (dark fantasy), science fiction ja muut genret. Nämä genret ovat suurelta osin yhteneväisiä muun kauhufiktion kanssa. Colaviton mukaan kauhufiktion historiallinen kehitys voidaan kuvata seuraavasti: goottilainen kauhu (Gothic Horror, n. 1750–n.1845), biologinen kauhu (Biological Horror, 1815–1900), spiritualistinen kauhu (Spiritualist Horror, n. 1865 – n. 1920), kosminen kauhu (n. 1895–n. 1945), psyko-atominen kauhu (Psycho-Atomic Horror, n. 1940 -1975), ruumiskauhu (Body Horror n. 1965–n.2000) ja avuttomuuden kauhu (Horror of Helplessness (n. 1990–2000-luku). (Colavito 2008, 13–18.)

Kauhuelokuvat käsittelevät usein alitajuisia pelkoja, jolloin ne voivat olla keino kohdata mielen syövereistä nousevia painajaisia. Parhaimmillaan tällainen elokuva auttaa jäsentämään vaikeasti hahmotettavia ajatuksia ja tunteita, täsmentämään pelkoja sekä käsittelemään kollektiivisesti kulttuurisesti vaikeita asioita, ottamaan haltuun tabuja. Kauhu antaa mahdollisuuden hallitun pelon kokeamiseen. Kauhuelokuva voi käsitellä kulttuurisia, arkkityypisiäkin, pelkoja sekä heijastaa sosiaalisen todellisuuden ongelmia (Alanen 1985, 19) ja se siis saattaa toimia myös keinona oppia hallitsemaan pelkoja (kts. Bacon 2010, 35).

Kauhuelokuvat vetoavat erityisesti pelkoon todellisuuden epävakaudesta ja siitä, että kauheimmatkin kuvitelmat voivat olla totta. Kauhuelokuvakerronta saa pelon tunteen aikaan hämärtämällä rajaa toden ja kuvitellun, subjektiivisen ja objektiivisen kerronnan välillä. (Bacon 2004, 203.) Lajityypin vuosikymmenestä toiseen jatkuvalla menestyksellä onkin etsitty psykologisten syiden lisäksi myös kulttuurisia selityksiä. Esimerkiksi 1970-luvun ”perhekauhu”-alagenren (mm. *Manaja* ja *Poltergeist*) on sanottu heijastaneen sosiaalista pelkoa amerikkalaisten perhearvojen katoamisesta. Yleisemmin kauhuelokuvan on katsottu heijastavan perinteisten arvojen ja normaaliuden kategorioiden kyseenalaistumista. Pitkään suosiossa ollut teinikauhu-genre taas on omiaan tuomaan valkokankaalle nuorten ristiriitaiset, pelon ja uteliaisuuden sävyttämät tunteet seksiä ja väkivaltaa kohtaan. (Bordwell & Thompson 2008, 332.) Kauhuelokuvan esiinmarssi tuntuu myös usein kytkeytyvän yhteiskunnal-

liseen rauhattomuuteen. Esimerkiksi saksalaisen ekspressionismin kauhuklassikot syntyivät Weimarin Saksan aikana ja 1930-luvun lama-aikana hirviöt valtasivat valkokankaat. (Koskinen 1989, 54.) Myös historiallisten mullistusten on usein nähty vaikuttavan kansakunnan mentaliteettiin ja heijastuvan nykyiseen populaarikulttuuriin. Esimerkiksi espanjalaisen kauhuelokuvan 2000-luvun menestytarina on löydetty syitä Espanjan verisen sisällissodan jättämästä kollektiivisesta traumasta (*Viande d'origin Français*). Yksi tuoreimpia esimerkkejä yhteiskunnallisten kipupisteiden heijastumisesta nykykauhuun on ranskalainen *Le Horde* (2009), jossa Pariisin lähiöiden kurjuuden ja eriarvoisuuden alla kytevä kapina roihauttaa liekkeihin zombie-epidemian muodossa.

David Bordwellin ja Kristin Thompsonin (2008) mukaan kauhu on genreistä kaikkein tunnistettavin sen yleisöön kohdistaman tarkoituksellisen vaikutuksen takia – kauhuelokuvan on tarkoitus kauhistuttaa. Tämä lähtökohta muovaa myös genren muita konventioita. Tyypillisesti kauhistuttaja on hirviö, joka uhmaa luonnolakeja ja elämän ja kuoleman välistä rajaa. Usein vaikutus perustuukin henkilöahmokonventioon: luonnottomaan, uhkaavaan hirviöön. Muut kauhukonventiot rakentuvat tämän keskuksen ympärille. Esimerkiksi tyypillinen kauhuteema, ihmisjärjen rajallisuuden osoittaminen, perustuu hirviön edustamaan luonnolakiensa rikkomiseen. Myös elokuvien ikonografia goottilaisine linnoineen ja hautausmaineen luo kehykset ja näyttämön hirviön esiintymiselle. Kauhukonventioiden vakiintumisesta osaksi tunnettua populaarikulttuurikuvastoa kertovat myös lukuisat kauhuelokuvaparodiat (mm. *Scary Movie* ja *Shaun of the Dead*). (Mt, 330–332.)

Henry Bacon on kirjassaan *Väkivallan lumo* (2010) eritellyt elokuvaväkivallan suosion, kiinnostavuuden ja olemassaolon syyt ja löytää selityksiä biokulttuurisista tekijöistä. Tämä pätee suurelta osin myös kauhuviihteeseen, johon liittyy osittain sama problematiikka kuin väkivaltaviihteeseen. Bacon kyseenalaistaa monien mediatutkimusten tulokset, joissa yksipuolisesti syytetään väkivaltaviihdettä aggressiivisen käyttäytymisen ja ahdistuksen aiheuttajana. Hän toteaa, että pelkkä medioiden syyllistäminen ei auta

ymmärtämään kuvitteellisen väkivallan psykologisia funktioita. Sille, miksi väkivalta on ollut oleellinen osa kulttuuria ja viihdettä läpi koko kulttuurihistorian, on löydettävissä biologisia ja kulttuurisia selityksiä. (Bacon 2010, 14.) Myös kauhu on taiteen ja viihteen sitkeä genre, jonka viehätysten syyt ovat halpaa eksploitaatiota syvemmillä.

Kauhuelokuvalla saattaa monen opettajan silmissä olla huono maine, joten olisikin tärkeä muistaa, että kauhuelokuva on yksi elokuvan peruslajityyppejä ja että monet kauhuelokuvat ovat oleellinen osa elokuvahistoriaa ja elokuvakulttuurin kehitystä (Paloheimo 2003, 86). Kauhuelokuvia on laaja kirjo ja koko genren leimaaminen rosakaksi estää näkemästä usean elokuvahistorian merkkiteoksen taiteellisen arvon.

Lasten oma kauhukulttuuri

Eli kun mä oon tämmönen, joka ei saa kattoo kauhuelokuvii, voisko joku kirjottaa tänne esim. Texasin moottorisaha murhaajan ja kaunat ja Ringit ja tämmöset kauhu elokuvat? ei oo pakko kertoa pitkästi, ees jonku verran tekstiä :P muitaki kauhu-juttuja saa keksiä, jos olis mahdollista? Esm. jos on kokemusta jostain ”Yliluonnollisesta” että olis pelannu spiritisiä. Mun yhen kaverin serkku on pelannu. Se oli vastannu. Kuulemma. (Kirjoitus ShadowHorse Stable-nettifoorumilla ”Tänne paljon kauhutarinoita” –viestiketjussa 26.12.2007: <http://www.createphbb.com/phpbb/viewtopic.php?mforum=sigitius&p=135828>)

Kauhukuvat, rohkeuden koettelu ja pelkäämisen viehätys eivät ole mikään uusi ilmiö lasten- ja nuorisokulttuurissa. Kauhuelokuvien katselun ja kummitustarinoiden kertomisen ohella tyypillinen kauhukokemuksien etsimisen muoto on toimintaan sitoutunut kauhu, jota edustaa muun muassa spiritismin pelaaminen. Myös erilaisissa leikeissä ja peleissä kuten roolipeleissä voi olla kauhuelementtejä, jotka toteutetaan lavastuksen, naamiointin tms. avulla. (kts. esim. Nuutila 2000, 21.) Lasten tekemät kauhuelokuvat voikin ymmärtää osaksi tätä perinnettä.

Lasten toisilleen kertomissa kauhutarinoissa tai itse tekemissä kauhuelokuvissa uhreja ovat usein lapset, ja ydinperheen hajoaminen on enimmäkseen tarinan keskiössä. Samastamalla itsensä uhreihin lapset voivat käsitellä tosielämän vaaroja ja uhkia. (Nuutila 2000,50–51).

Nuorten elokuvantekijäharrastajien ”splatter”-elokuvien veriset efektit eivät rajoitu ainoastaan audiovisuaaliseen formaattiin, vaan myös suullisen perinteen tarinat ovat täynnä verisiä efektejä. Kauhutarinat saattavat sisältää hyvinkin raakoja yksityiskohtia ja niissä tehdään hirmutöitä kirveellä, viikatteella tai jopa sukkapuikolla. Verisyys korostaa tapahtumien iljettävyyttä ja sitä käytetään pait-si kuolemaan viittaavana, myös uhan elementtinä. Usein ”leikki-kauhussa” veriroiskeiden ja raakojen yksityiskohtien vaikutus laimenee kun ne höystetään huumorilla ja liioittelulla. (Nuutila 2000, 52.) Samalla tavalla liioitellun verisessä ”splatterissä”, yhdessä kauhun alalajeista, valkokankaan verikekkereihin kuuluu oleellisesti liioittelu ja sillä aikaansaatu groteski huumori.

Koululaisten kauhutarinoiden pelon paikat muistuttavat usein heidän omaa arkitodellisuuttaan. Tapahtumapaikkana on usein koti, jolloin tuttu ympäristö vahvistaa samastumista ja vaikutelmaa siitä että vaaraan voi joutua missä tahansa. Myös kauhufiktiosta tutut miljööt, autiotalot, kartanot ja hautausmaat, ovat tyypillisiä kamottavien tapahtumien näyttämöitä. Näissä tarinoissa on myös kajuja maalaisyhteiskunnassa kukoistaneista vainajatarinoista. (Nuutila 2000, 55.)

Yhteisöllisissä kerrontatilanteissa pelkääminen pyritään pitämään siedettävänä manipuloimalla ja ehkäisemällä kauhua ja pelkoa kerrontateknisillä metodeilla. Kerrontatilanne saattaa riistäytyä käsistä ja saada jopa kiusaamisen piirteitä jos näistä säännöistä ei välitetä ja kauhuefektejä käytetään säästelemättä. (Nuutila 2000, 65.) Tähän ilmiöön saattaa liittyä myös joidenkin opettajien huolestuneet kommentit kauhuelokuvakokemuksilla kehuskelevista oppilaista. Nämä oppilaiden yhteisöllisyyttä vahvistavat kerrontatilanteet tulisi pyrkiä erottamaan ryhmän hajaantumiseen johtavista kerrontatilanteista jotka saattavat liittyä jopa kiusaamiseen. Toisaalta

lapset usein tiedostavat oman herkkyytensä ja välttelevät tietoisesti sekä kauhuelokuvia että kauhutarinoita (kts. esim. Nuutila 2000, 99).

Tyttöjen ja poikien tavat suhtautua kauhulttuuriin poikkeavat osin toisistaan. Yleensä pojat ovat tyttöjä aktiivisempia kauhugenren seuraajia ja toistaalta myös harrastajakauhuelokuvat syntyvät usein poikaporukoissa. Toisaalta tytöt toimivat usein kummitusjuttujen ja kauhutarinoiden kertojina kertoessaan tarinoita toisilleen. Poikien kauhukokemuksissa tuntuu korostuvan enemmän toiminnallisuus. (Nuutila 2000, 74.)

Vanhat uskomustarinat sisältävät monia kummitustarinoita ja näitä on siirtynyt myös lasten perinteeseen. Nykyperinteessä tilalle tulleet kaupunkitarinat ja ns. nettilore, joka sisältää myös kauhuelementtejä. Erilaiset kummitusjutut ovat muutenkin oleellinen osa lasten omaa kauhuperinnettä. Kauhutarinoita on kerrottu vuosisatojen ajan ja tarinat saavat aina uusia muotoja uusien sukupolvien kertojien myötä.

Murrosiän kauhukokemuksista

Kauhukulttuuri kukoistaa usein nuorisokulttuurin suojissa ja siihen onkin liitetty erilaisia kehitykseen ja kasvamiseen kytkeytyviä teorioita. On puhuttu esimerkiksi kauhuelokuvasta modernina siirtymäriittinä, jolla on tehtävänsä osana teini-iän aikuistumista (Sjögren 1989, 14–5) tai kauhukertomuksista moderneina satuina, joiden avulla kohdataan ja karkotetaan pelkoja (Koskinen 1989, 54).

Kauhuelokuvaan liittyy myös voimakas fanikulttuuri, joka koaa yhteen laajan harrastajakunnan. Opettajat saattavat usein koulussa törmätä kauhukulttuurin kiemuroihin asialleen omistautuneen kauhuharrastajaoppilaansa kautta. Harrastajat tuntevat usein genren historiaa ja osaavat suhtautua näkemäänsä eri tavoin kuin sattunainen katsoja, ja harrastajayhteisö ja asiantuntemus myös osaltaan suojaavat kauhukuvaston aiheuttamilta järkytyksiltä (Paloheimo 2003, 85, 87).

Nuorisokulttuuriin kuuluvaan kauhun kuluttamiseen liittyy keskeisesti myös yhteisöllisyys. Kauhuelokuva voi toimia siirtymäriitin kaltaisena rohkeuskokeena esimerkiksi kun maineeltaan hurjan kauhuelokuvan katsominen vaikuttaa nuoren maineeseen ja asemaan muiden nuorten keskuudessa. Ryhmässä katsominen saattaa aiheuttaa rankkaan väkivaltaan ja kauhuun kohdistuvia omituisen tuntuksia reaktioita kuten naurua. Näin viestitään toisille että nähtyä ei oteta vakavasti, toisaalta nauru voi kertoa myös emotionaalisen kykenemättömyydestä käsitellä nähtyä. Yhdessä kauhun katsominen, erityisesti elokuvateatterissa, on vähemmän pelottavaa koska omat reaktionsa voi suhteuttaa toisten reaktioihin. Myös karnevalisoitu, fantastinen väkivalta ja kauhu toimivat suojana verrattuna ahdistavaan realistisena esitettyyn väkivaltaan. (Bacon 2010, 35–36, 51, 160.) Oikea seura ja oikeanlaiset puitteet siis luovat turvallisen ympäristön pelkojen kohtaamiselle ja mahdollisuuden niiden purkamiseen.

Yksi kauhuun liittyvän alakulttuurin keskeisistä piirteistä on voimakas vastakulttuurin luonne. Sekä elokuvaharrastajat että elokuvantekijät, lähinnä pienen budjetin underground-kauhun tekijät, puolustavat harrastustaan tylsäksi ja porvarilliseksi kokemaansa valtavirtaelokuvaa vastaan. Esimerkiksi Ranskassa 2000-luvulla nousseessa kauhuelokuvainnostuksessa on kyse juuri ranskalaisen elokuvaperinteen ja korkeakulttuurin konventioiden kyseenalaistaminen. (Ks. esim. *Viande d'origin Français*.) Kauhun harrastaminen voidaan siis nähdä osaltaan myös tyypillisenä nuorisokulttuuriin kuuluvana kapinana. Harrastukseen liittyvä yhteisöllisyys voi myös vastata sosiaalisiin tarpeisiin ja opettajien joskus kauhistelema ”rehvastelu” pelottavien mediasisältöjen katsomisella voi palvella samaa kollektiivista kokemusta kuin kummitustarinoiden kertominen.

Kauhuelokuvan kapinallinen elementti on oleellinen myös koulun näkökulmasta, sillä sen voi nähdä muodostavan rajun vastakohdan koulun rutiineille ja koulua määrittävälle maailmankuvalle. Kauhukulttuuri myös tarjoaa teini-ikäiselle tilaisuuden kohdata ja käsitellä asioita, joita viralliselle koululle ei ole olemassa: vä-

kivaltaan ja seksuaalisuuteen liittyvät ristiriitaisuudet, identiteetin hajoaminen ja kuolema. Tästä näkökulmasta kulttuurinen siirtymäriitin tehtävä on siirretty populaarikulttuurille. (Sjögren 1989, 16.) Toisaalta kauhukulttuuri toimii myös eskapistisena pakona (koulu)arjen ankeudesta. Monet kauhun harrastajat painottavatkin juuri genren elämyksellistä ja eskapistista puolta vastapainona kulttuurisesti hyväksytyyn realistiseen draaman hajuttomaksi ja mauttomaksi koetulle sisällölle. (Kts. esim. Nuutila 2000,1 ja *Vian de d'origin Français.*)

Kauhukuvaston kohtaaminen koulussa

Kauhun katsominen ja ymmärtäminen edellyttää tiettyjä psyykkisiä valmiuksia, joita ei vielä pienillä koululaisilla ole. Erityisesti alle kouluikäisille lapsille oikea tapa tutustua kauhuun ja pelkoon on luettu satu (Paloheimo 2003, 86). Kauhuelokuvien herättämiä pelkotiloja ja aiheuttamia painajaisia ei pidä vähätellä. Kauhun kuvastoon tutustuminen voi kuitenkin helpottaa sen ymmärtämistä ja vähentää pelkoja.

Täytyy aina muistaa, että audiovisuaalinen kauhu on vahvasti vaikuttavaa ja voi helposti järkyttää herkempiä. Pelkojen käsittely nuorempien kanssa onnistuukin paremmin esimerkiksi juuri satujen avulla. On hyvä pitää mielessä, että kauhuelokuvia on monenlaisia ja järkyttävyydsasteeltaan monentasoisia. (Kts. Paloheimo 2003, 87.) Saduissa pelko saa hahmon, joka onnellisen lopun myötä myös voidaan voittaa. Kauhufiktiosta taas saattaa puuttua onnellinen loppu, jolla on tärkeä osuus tietyn ikäisten lasten kauhun kohtaamisessa ja pelon käsittelyssä. Tässä luvussa esiteltävä elokuva ja Koulukinon oppimateriaali *Coraline ja toinen todellisuus (2009)* onkin, onnellisine loppuineen ja pelon voittamisen teemoineen, hyvä kauhutarina käsiteltäväksi alakouluikäistenkin kanssa.

Ruotsalainen sosiologi ja mediatutkija Cecilia von Feilitzen painottaa, että elokuvien tai muun median lapsissa herättämät pelot pitää ottaa vakavasti eikä niitä pidä vähätellä. Pelon ja sen aiheuttajan

käsittely on tärkeää. Hän myös huomauttaa, että moni lapsi tai nuori haluaa tuntea jännitystä fiktiota katsoessaan ja jotkut nuoret tietoisesti etsivät kauhun tunteita kauhuelokuvien katsomisesta. Pelko voidaankin nähdä positiivisena, biologisena lahjana, joka auttaa vaarojen kohtaamisessa ja itsesuojelussa. Negatiivisia vaikutuksia pelolla on kun sen aiheuttama ahdistus estää toiminnan. (von Feilitzen 2009, 14–15.) Myös Martsola ja Mäkelä-Rönholm muistuttavat, että kehityksellinen pelko on tärkeä osa lapsen kasvua ja sen tarkoitus on varjella ympäristön uhilta. He kuitenkin erottavat lapsen kehitystä palvelevan pelon lapsen itsensä ulkopuolelta tulevasta pelosta. Heidän mukaansa lapsen on helpompi säädellä itse luomiinsa mielikuvia kuin lapsen tarpeita huomioimatonta mediaa. (Martsola, Mäkelä-Rönholm 2006, 33–34.)

Vaikka nuoret ja varhaisnuoret ovat tottuneita populaarikulttuurin kuluttajia, jotka osaavat vaikkapa arvioida elokuvahirviöiden uskottavuutta, jotkut kauhuelokuvien kohtaukset voivat tehdä lähtemättömän vaikutuksen ja siirtyä painajaisiin. Kauhufiktion yltärinta on joissain tapauksissa myös voinut johtaa turtumiseen. (Nuutila 2000, 102.)

Joissakin tapauksissa kauhukulttuuria on verrattu suulliseen perinteeseen, kuten satuihin, ja sen funktioihin. Tästä näkökulmasta kauhuelokuvat vastaavat samaan kauhistumisen ja pelon tuntemisen tarpeeseen kuin monen sukupolven tuntema suullinen kummitus- ja kauhutarinaperinne. Vaikka kauhukokemukset ovatkin mediavälitteisiä, myös nykypäivän kauhuharrastamiseen liittyy yhteisöllisyys, sosiaalisuus ja kollektiivisen kuvittelun tilanne. (Nuutila 2000, 1–2.) Näkemyksissä, joiden mukaan populaarikulttuuri on tiettyssä mielessä ottanut folkloren paikan, on esitetty, että modernit kauhumyytit toimivat suullisen perinteen opetus- ja varoitusperinteen kaltaisina sosiaalisen normiston välittäjinä. Tällöin nuori sukupolvi olisi nimenomaan kauhun ensisijainen kohdeyleisö. (Twitshell 1985, 7, 104.) Kauhukulttuuri ilmeneekin alakoululaisten keskuudessa usein juuri kummitustarinoina, joiden ainekset saattavat olla peräisin kauhuelokuvasta. Tarinaperinteeseen tarttumalla päästään helposti käsiksi myös kauhukuvastoon.

Lasten kanssa kauhukulttuuria voi käsitellä avaamalla kauhun kuvastoa analysoimalla, keskustelemalla tai itse elokuvia tekemällä; tutuksi tekeminen hälventää pelkoja. Kauhukulttuuriin käsittely on koulun kontekstissa haastavaa jo senkin vuoksi, että kauhuelokuvien katsomista rajoittavat ikäraajat. Tällöin kauhukulttuuria voi käsitellä avaamalla kauhun kuvastoa lapsille suunnattujen elokuvien kautta. Kauhun kiehtovuuden ja pelottavuuden kysymysten käsittely koulussa voi myös hälventää kauhistuttavan kuvaston herättämiä pelkoja. (Martsola & Mäkelä-Grönholm 2006, 79).

Kauhuelokuva kuuluu elokuvakasvatukseen ja siksikin sitä tulisi myös koulussa käsitellä. Mutta miten tämä on ikärajojen puitteissa ja ennen kaikkea turvallisesti mahdollista? Nostan tässä yhteydessä esiin yhden esimerkin, joka toimii hyvin kauhukuvastoon ja tematiikkaan tutustuttajana ja välineenä kohdata valkokangaselämyksen aiheuttamia pelkoja. Elokuvan lisäksi esittelen Koulukinon elokuvan käsittelyn tueksi tuottamaa oppimateriaalia, joka tarjoaa konkreettisia välineitä kauhukulttuurin ja -kuvaston käsittelyyn koulussa. Lasten kauhuanimaatio *Coraline ja toinen todellisuus* soveltuu hyvin sekä ylä- että alakouluikäisten elokuvakasvatukseen erityisesti neljännestä vuosiluokasta ylöspäin. Elokuvan ikäraja on K7. Taitavasti rakennettuna ja tarinaltaan monisyisenä elokuvana se tarjoaa elämyksiä ja kauhunväristyksiä myös aikuiskatsojalle.

Kauhuelokuva lapsille – Coraline ja toinen todellisuus (Coraline, 2009)

Coraline ja toinen todellisuus on Henry Selickin ohjaama 3D-tekniikkaa käyttäen kuvattu stop motion -teräväpiirtoanimaatio, jota voisi luonnehtia myös lasten kauhuelokuvaksi. Animaatio perustuu Neil Gaimanin lastenkirjaan *Coraline varjojen talossa* (Otava 2002 Suom. Mika Kivimäki). Koulukino on tuottanut elokuvasta 4.-7. -luokille suunnatun oppimateriaalin, jonka avulla kauhugenreä voi käsitellä. Oppimateriaalissa pureudutaan aiheeseen monista näkökulmista käsin – oppimateriaalissa käsiteltäviä teemoja ovat

esimerkiksi: animaatio, gotiikka, kauhu, pelko, pelon voittaminen, rohkeus, onnelliset loput, taikausko, ikärajat. Käytän elokuvasta tästä eteenpäin alkuperäistä nimeä *Coraline*.

Elokuvan päähenkilö on 11-vuotias Coraline Jones, joka on juuri muuttanut äitinsä ja isänsä kanssa uudelle paikkakunnalle suureen taloon. Tuntien itsensä yksinäiseksi Coraline tutkii uutta ympäristöään ja löytää talosta salaisen oven, jonka toiselta puolelta hän löytää samanlaisen maailman kuin omansa, ainoastaan paremman. Jopa hänen vanhempansa ovat toisessa maailmassa paljon mukavampia ja antavat Coralinelle jakamattoman huomionsa. Omituista heissä on ainoastaan se, että heillä on silmien tilalla napit. Vähitellen Coralinelle paljastuu Toisen äidin kavalat juonet ja hänen täytyy käyttää kaikki rohkeutensa ja neuvokkuutensa päästääkseen takaisin kotiin ja pelastaakseen oikean perheensä. Yksi elokuvan keskeisistä teemoista onkin omien pelkojen voittaminen.

Coralinen tarina sai alkunsa kun kirjailija Neil Gaimanin tytär oli 4–5 -vuotias ja halusi kuulla tarinoita tytöstä jonka äidin ilkeä noita on kaapannut ja ottanut tämän paikan. Gaiman ei löytänyt mistään sen kaltaisia kirjoja, joten hän päätti kirjoittaa tarinan itse. Tärkeimmät tarinansa ainekset hän sai tyttärensä mielikuvituksen lisäksi omista lapsuuden peloistaan. Kirjailija myös ”testasi” tarinaansa lukemalla sitä iltasaduksi tyttärelleen. Hän on kertonut halunneensa kirjoittaa kirjan rohkeudesta sekä siitä, miten ihmiset jotka rakastavat eivät aina suo rakkailleen täyttä huomiotaan ja ne jotka huomioivat ylenpalttisesti eivät välttämättä rakasta terveimmällä mahdollisella tavalla. (*Coraline – Production notes*, 4–5) Näin tarinassa yhdistyy perinteiselle sadulle ominainen lopetus ja varoitustarinan kaava sekä kauhulle tyypillinen tabuaiheiden ja vaiettujen pelkojen esiintuominen.

Kirja ilmestyi Yhdysvalloissa vuonna 2002 ja siitä tuli bestseller sekä koulujen vakiolukemistoa (*Coraline – Production notes*, 5). Sekä kirja että elokuva on sidottu lapsen näkökulmaan. Gaiman on itse sanonut ”Olen halunnut kirjoittaa lapsille siitä asti kun itse olin lapsi. Kun luin aikuisten kirjoittamia kirjoja ajattelin, miten olet voinut unohtaa millaista oli olla lapsi?” (Alhroth, 2003). Myös

suomalaisissa kouluissa kirjan suomennettu laitos on otettu kouluihin luettavaksi sekä ala- että yläkouluissa.

Elokuvan suunnittelu alkoi jo ennen kirjan julkaisemista, kun Gaiman lähetti käsikirjoituksen ihailemalleen elokuvatekijälle Henry Selickille. Koska Gaiman oli tiiviisti mukana myös elokuvan tekoprosessissa, elokuvan voi katsoa toteuttavan kirjailijan visiota suhteellisen tarkasti (*Production notes*, 6.) Ohjaaja Henry Selick tunnetaan erityisesti animaatioelokuvasta *Painajainen ennen joulua* (*Nightmare Before Christmas*, 1993), jonka tummat sävyt ja goottilaisen kauhun elementit esiintyvät myös *Coralinessa*.

Coralinen tematiikassa tiivistyvät sekä kauhu- että lastenelokuvalle tyypilliset elementit. Jukka Sihvonen (1987, 100–102) on todennut, että siinä missä kauhuelokuva käsittelee ihmisen, luonnon ja kulttuurin suhdetta symbolismin keinoin, lastenelokuva lähestyy samaa aihetta maanläheisemmin. Kun monissa lastenelokuviissa on kyse äitinsä kadottaneesta lapsesta, on kauhuelokuvan keskiössä usein puoliolento luonnon ja kulttuurin välillä, hirviö on kuin äidistään erotettu lapsi. Kauhuelokuva aiheuttaa pelon tunteita tuntemattoman edessä, kun taas lastenelokuva osoittaa että paluu on mahdollinen. *Coraline* esiintyy vanhempansa ja kotinsa menettävä lapsi, joka teoillaan saa/ansaitsee perheensä takaisin. Toinen maailma edustaa välitilaa, uhkaavaa toiseutta, joka vie pois yhteiskuntajärjestyksestä ja kulttuurin piiristä.

Lapsen näkökulmasta kerrottu kauhukertomus kietoutuu lapsen ja vanhemman, erityisesti äidin ja tyttären välisiin ristiriitoihin. *Coralinen* toteutunut painajainen on äidin menetys ja hylkääminen, lopulta äidin muuttuminen hirviöksi. Toisaalta myös vanhemmat voivat heijastaa elokuvaan pelkojaan, muuttumista lapsensa silmissä hirviöiksi. *Coraline* sai Suomen ensi-iltansa kesäkuussa 2009 ja Koulukinon oppimateriaali ¹ julkaistiin Koulukinon www-sivuilla elokuussa 2009.

Oppimateriaali on laadittu kasvattajia varten ja se tarjoaa lähinnä opettajalle taustatietoa kauhuelokuvan genrestä ja vinkkejä lähemmin aiheeseen tutustumiseen. Kun opettaja on katsonut elokuvan yhdessä oppilaiden kanssa, hän voi käyttää itselleen sopivia

osioita ja tehtäviä elokuvakokemuksen purkamiseen. Oppimateriaali kannustaa määrittelemään kauhuelokuvaa ja pohtimaan sille tyypillisiä piirteitä sekä keskustelemaan omista kokemuksista kauhuelokuvan parissa. Oppimateriaalin tehtävissä oppilaita esimerkiksi kannustetaan pohtimaan kauhuelokuvan keinoja ja vaikutuksia ja keksimään omia jännitys- ja kauhutarinoita.

Yhden elokuvan kautta voidaan näin nostaa esille pelottaviakin kokemuksia ja käsitellä niitä turvallisesti. Kauhuelokuvan esteettisten keinojen esiin nostaminen ja pohtiminen tuovat esiin kauhuelokuvan rakennetun fiktioluonteen ja auttaa ymmärtämään kauhuelokuvaa yhtenä elokuvataiteen lajityyppinä jonka vaikutukset perustuvat tietyille vakiintuneille tehokeinoille. Keskustelun ja pohtimisen lisäksi oppimateriaali kannustaa purkamaan elokuvakokemusta toiminnallisten tehtävien avulla ja ilmaisemaan elokuvan herättämiä ajatuksia esimerkiksi piirtämällä. Näin toimitaan oppimateriaalin tehtävässä *Pelon kuva*:

”Miten pelkoa voisi kuvata? Maalatkaa tai piirtäkää pelkoon liittyviä kuvia. Käyttäkää hiiltä, lyijykynää tai peitevärejä. Miettikää, mitkä värit sopisivat maalaukseenne. Kokeilkaa esim. pelkääseen mustaa,

valkoista ja punaista väriä. Tai millaisen valokuvan ottaisitte aiheesta pelko? Tai leikatkaa valitsemanne liittyvä kuva lehdistä ja liimatkaa se paperille. Jatkakaa kuvaa peiteväreillä niin, että saatte siitä mahdollisimman pelottavan.”

Oppimateriaalissa *Coraline* liitetään kauhugenren lisäksi fantasiaan ja satuperinteeseen ja tämä auttaa ymmärtämään tarinaa laajemmassa kontekstissa. Oppilaita johdatetaan vertaamaan elokuvaa ja sen kerrontaa näkemiinsä ja lukemiinsa fantasia- ja satukirjoihin ja elokuviin. Oppimateriaalissakin korostetaan elokuvan satukaaavan ja erityisesti onnellisen lopun tärkeyttä. Huolimatta lapsihenkilöön kohdistuvasta uhasta ja vaarasta loppu on onnellinen ja päähenkilö, johon lapsikatsoja samastuu, voittaa pelkonsa ja sitä kautta pahan.

Oppimateriaali sisältää myös animaatiotekniikkaa käsittelevän osuuden, jolla on merkitystä elokuvan sisältöä, teemoja ja pelotta-

via elementtejä käsiteltäessä. Elokvatekniikan ja elokuvan toteutuksen mekanismien ymmärtäminen auttaa asettamaan myös elokuvan tarinan kontekstiinsa ja käsittelemään sitä.

Ikärajat aiheuttavat myös koululaisten keskuudessa kysymyksiä. Oppilaat saattavat purnata ikärajoista ja uhmata niitä, joten ikärajojen ja niiden perusteluiden käsittely olisi koulussakin tärkeä osa elokuvakasvatusta. *Coraline*-elokuvan ikärajaksi asetettiin 7 (päätös annettu 22.1.2009) ja se herätti jonkin verran keskustelua. Muun muassa Valtion elokuvatarkastamolle tuli palautetta liian alhaisesta ikärajasta.

Oppimateriaalin ikäraja-liite sisältää myös tehtäviä ja harjoitteita elokuvan työstämisen avuksi ja ikärajakysymysten selventämiseksi. Materiaali muun muassa ohjeistaa opettajaa pohtimaan oppilaiden kanssa ikärajoja ja niiden merkitystä sekä antaa tietoa lainsäädännöstä.² Kokonaisuudessaan oppimateriaali pyrkii antamaan opettajalle välineitä käsitellä kauhuelokuvaa ja sen elementtejä oppilaiden kanssa ja myös heidän näkökulmastaan ja toisaalta muistuttaa ikärajojen merkityksestä ja turvallisesta elokuvakasvatuksesta.

Lapset kauhuelokuvan tekijöinä

Ainoa tapani vapautua peloistani on tehdä niistä elokuvia. – Alfred Hitchcock

Kauhu on suosittu genre monissa koulujen ja kerhojen elokuvakasvatusteprojekteissa, joissa lapset itse pääsevät kokeilemaan elokuvan tekoa. Näyttäisikin siltä, että oppilaat itse toteuttavat mielellään kauhuelokuviksi luokiteltavia fiktioita opettajien eriävistä mielipiteistä huolimatta. Joissakin kouluissa kauhuelokuvien tekeminen on jopa kokonaan kielletty. Mediakasvatusta toteuttava opettaja saattaa siis yllättyä ja pelästyäkin huomattessaan että suhteellisen usein lapset kouluissa ja mediakerhoissa haluavat tehdä kauhuelokuvan. Esimerkiksi Suolahdella toimiva lasten mediakerhon syksyn 2007 ensimmäiseksi projektiksi kerholaiset valitsivat oman

kauhuelokuvan ”Hornetin” tekemisen. Myös kauhuelokuvafestivaali Iik! on esittänyt lasten tekemiä kauhuelokuvia *Kauhua kaka-roille* – nimikkeellä.

Oppilaiden kauhuelokuvat ovat usein splatter-pätkiä, joissa veritehosteet ja toiminta ovat juonta tärkeämpiä. Kauhuelementit eivät kuitenkaan rajoitu veriroiskeeseen käsikirjoituksen kustannuksella, vaan koululaisten kauhuelokuvista löytyy hyvinkin monimutkaisia juonikudelmia ja hienoviritteisimpiä aavetarinoita. Tällaisesta hyvä esimerkki on Sodankylän Torvisen koulu 5.-6.-luokan oppilaiden opettajansa Jussi Keskitalon ohjauksessa tekemä kummitustalokuva *Kartano*. Elokuvan työryhmästä suurin osa on tyttöjä, splatter-tyylisten kauhuelokuvien toteuttajat taas tuntuvat usein olevan poikia. Yleensäkin kauhun harrastajissa on enemmän poikia kuin tyttöjä. Mielenkiintoista olisikin tarkemmin tutkia miten tyttöjen ja poikien kauhun harrastaminen ja kauhuelokuvat poikkeavat toisistaan.

Kartano-elokuvan päähenkilö on Anna-niminen tyttö, joka saa isoäidiltään kutsun vieraillla tämän kartanossa. Anna lähtee kaverinsa kanssa kartanoon, joka paljastuu varsinaiseksi kummitustaloksi. Kartanossa kummittelevat mummon murhaamat riivatut lapset, joiden kohtalo uhkaa myös tyttösankareita. Elokuva käyttää tehokeinoina kauhuelokuvalla tyypillisiä visuaalisia elementtejä, ääniefektejä ja pahaenteistä tunnelmaa luovaa musiikkia. Myös tapahtumapaikka myötäilee kauhufiktioita konventioita. Populaarikulttuurin kauhuelementtien lisäksi elokuvassa työstetään myös lastenperinteeseen kuuluvia kauhutarinoita. Esimerkiksi elokuvan hirviö-mummo muistuttaa lasten suullisen perinteen tyypillisiä hirviöhahmoja, jotka usein ovat lapselle läheisiä ihmisiä, hyvin usein esimerkiksi oma äiti. Tämänkin esimerkin valossa lasten kauhuperinne hyödyntää luovasti kauhuviihteen aineistoa yhdistäen siihen lasten peloista nousevaa suullista perinnettä. Kauhuelokuvien itse tekeminen saattaa siis toimia yhtenä pelkojen kohtaamisen ja käsittelyn menetelmänä. *Kartano*-elokuvassa on myös suullisen perinteen kauhutarinoille tyypillisesti kauhuvaikutusta pehmentävää komiikkaa ja huumoria.

Lasten kauhukulttuuri ei siis tule yksiselitteisesti kauhuelokuvasta ja populaarikulttuurisesta kauhusta vaan kuuluu lasten kulttuuriin ylipäänsä. Kauhutarinat ovat lasten tapa pelkojen kohtaamiseen ja käsittelyyn, mutta ne liittyvät myös yhteisöllisyyteen ja rohkeuden osoittamiseen kaveripiirissä. Tällä tavalla voi toimia myös kauhuelokuvien katsominen. Kauhun käsittelyssä koulussa kannattaakin muistaa, että lasten oma perinne sisältää kauhuelementtejä. Kauhuelokuvan tekeminen toimii myös hyvänä elokuvatekniikoiden harjoituksena, jossa erilaisilla efekteillä, äänillä, valoilla jne. voidaan tehdä kokeiluja.

Rohkeasti kiinni kauhuun

Kauhuelokuva ammentaa aineksensa ihmismielen pimeistä syövereistä ja heijastaa alitajunnan pelkoja valkokankaalle, kauhuelokuva saattaa aiheuttaa pelkotiloja, kauhuelokuva viihdyttää, kiinnostaa ja pelottaa. Muun muassa näistä syistä kauhuelokuva joutuu jatkuvasti arvostelun, ihailun ja moraalipaniikin kohteeksi. Näistä syistä kauhuelokuvalla on myös paikkansa elokuvakasvatuksessa. Opettajien on, huolimatta siitä pitävätkö he kauhuelokuvien katsomisesta tai ei, hyvä jollain tasolla perehtyä kauhukulttuuriin ja kauhukuvastoon pystyäkseen asiallisesti ja hedelmällisesti käsittelemään sitä oppilaidensa kanssa.

Opettajan on myös tärkeää tiedostaa kauhukulttuurin asema lasten kulttuurissa. Kummitusjutut ja kauhutarinat ovat osa lasten omaehtoista kulttuuria todennäköisesti myös ilman populaarikulttuurin vaikutusta. Lasten kauhukulttuuri antaa turvalliset raamit pelon kohtaamisen ja käsittelyyn. Näin kauhuelokuva niveltyy osaksi lasten omaa kulttuuria ja suullista perinnettä. Aikuinen voi myös osoittaa kiinnostusta lasten omaa kulttuuria kohtaan ja antaa lasten tutustuttaa myös omaan kauhukulttuuriinsa.

Kauhuelokuvan käsittely koulussa ei siis rajoitu pelkästään yhden elokuvan lajityypin tutkimiseen vaan lasten oman kulttuurin eri puolien ymmärtämiseen lasten omista lähtökohdista käsin. Elo-

kuvakasvatuksessa kauhuelokuvaa voidaan käsitellä joko kauhukuvastoon tutustumalla ikärajojen sallimissa puitteissa, keskustellen yhdessä oppilaiden kanssa tai erilaisia harjoitteita tehden. Elokuvan käsittelyn ja analyysin lisäksi kauhuelokuvaa voi työstää myös elokuvia itse tekemällä. Näin voidaan myös hyödyntää yleensä oppilaista itsestään lähtevä innostus kauhukuvastolla leikkimiseen sen sijaan että se kiellettäisiin tai sitä paheksuttaisiin. On hyvä muistaa, että lasten itse tekemät kauhuelokuvat eivät yksinomaan heijasta populaariviihdettä vaan ovat osa lastenkulttuurin perinnettä. Itse tehtyjä elokuvia purkamalla päästään myös hyvin käsiksi kauhukuvastoon useista eri näkökulmista.

VIITTEET

- ¹ Oppimateriaalin voi ladata kokonaisuudessaan osoitteesta <http://www.koulukino.fi/uploads/material/Coraline.pdf>
- ² Ikärajaluokitusten perusteista löytyy tietoa Valtion elokuvatarkastamon [www-sivuilta http://www.vet.fi/elokuvat_ikarajaluokitus.php](http://www.sivuilta.http://www.vet.fi/elokuvat_ikarajaluokitus.php)

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

- Alhroth, Jussi (2003): ”Mies myyttien ja satujen sydämessä” Helsingin sanomat 6.20. 2003 <http://www.hs.fi/kirjat/artikkeli/Mies+myyttien+ja+satujen+syd%C3%A4mess%C3%A4/HS20031006SI1KU017nu>
- Alanen, Antti & Alanen, Asko (1985): *Musta peili. Kauhuelokuvan kehitys Prahan ylioppilaasta Poltergeistiin*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto, Valtion painatuskeskus.
- Bacon, Henry (2010): *Väkivallan lumo. Elokuva väkivallan kauheus ja viihdyttävyyys*. Helsinki: Like.
- Bacon, Henry (2004): *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Colavito, Jason (2008): *Knowing Fear. Science, Knowledge and the Development of the Horror Genre*. London: McFarland.
- Coraline – Production Notes*, 2008: LAIKA Production.
- Feilitzen von, Cecilia (2009): *Influences of Mediated Violence. A Brief Research Summary*. Nordicom. University of Gothenburg.
- Martsola, Riitta & Mäkelä-Rönholm, Minna (2006): *Lapsilta kielletty. Kuinka suojella lasta mediatraumatilta*. Helsinki: Kirjapaja Oy.
- Niiniranta, Tuula & Lind, Anne (2009): *Coraline ja toinen todellisuus. Koulukinon elokuvakasvatusoppimateriaali*. <http://www.koulukino.fi/uploads/material/Coraline.pdf>. Tuottaja: Marjo Kovanen.

- Nuutila, Minna (2000): *Kiehtova kauhu koululaisten suullisessa perinteessä*. Julkaisematon pro gradu –tutkielma. Helsingin yliopisto. Kulttuurien tutkimuksen laitos, folkloristiikka.
- Paloheimo, Matti (2003): *Seksiä ja väkivaltaa. Kysymyksiä elokuvatarakastajalle*. Helsinki: Like.
- Penner, Jonathan & Schneider Steven Jay (2008): *Horror Cinema*. Köln: Taschen.
- Sihvonen, Jukka (1987): *Kuviteltuja lapsia. Suomalaisen lastenelokuvan lapsikuvasta*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto.
- Sjögren, Olle (1989): ”Kirottu kynnyks. Kauhuelokuva modernina siirtymäriittinä.” Teoksessa *Uhka silmälle. 7 esseetä kauhun katsomisesta ja videohysteriasta*. Tilda Maria Forselius & Seppo Luoma-Keturi (toim.). Helsinki: Like.
- Twitchell, James B (1985): *Dreadful Pleasures. An Anatomy of Modern Horror*. New York: Oxford University Press.
- Viande d’origin Français (New French Horror)* (2009): Ohjaus: Xavier Sayanoff ja Tristan Schulmann. Dokumentti, 55 min.

MIKSI AMISOPE EI KOE OLEVANSA MEDIAKASVATTAJA?

Kanerva Kilpelä

Aluksi

Tässä artikkelissa esitän syitä siihen, miksi osa ammatillisen nuorisosaasteen opettajista ei koe mediakasvatusta omaksi tehtäväkseen. Pohjaan näkemykseni vuonna 2007 tekemääni mediakasvatuksen käytäntöjä ja asenteita kartoittaneeseen kyselyyn, jonka toteutin osana käynnissä olevaa väitöskirjatutkimustani. Avaan myös erilaisia ammatillisen opettamisen ja oppimisen orientaatioita ja pohdin niiden ja kyselyn vastausten suhdetta toisiinsa.

Taustaa

Mediakulttuurilla on merkittävä osa tapojemme, ajattelumme sekä sosiaalisten taitojemme rakentumisessa. Varsinkin omaa persoonallisuuttaan ja identiteettiään rakentaville nuorille media on tärkeä oppimisympäristö, vaikkei sen käyttöön olekaan rakennettu virallisia oppimistavoitteita. Tutkijat näkevätkin, että nykypäivänä informaalin mediaympäristön käyttö sekä formaalissa että ei-formaalissa opetuskentässä on välttämätöntä. (Buckingham, 2003; Herman, 2007; Kotilainen, 2001; Kotilainen & Rantala, 2008; Suoranta, 2003). Tutkimukseni lähtee liikkeelle näistä lähtökohdista ja näkemyksestä, että informaali mediaympäristö voi toimia nuoria ammatilliseen oppimiseen sitouttavana tekijänä ja siten myös syrjäytymistä estävänä toimintastrategiana, jonka käytännön toteuttamismahdollisuuksien kartoittaminen on merkittävää.

Yhteiskunnallisesta näkökulmasta ammatillisen koulutuksen tehtävänä on kohottaa väestön ammatillista osaamista, kehittää työelämää ja vastata sen osaamistarpeita sekä edistää työllisyyttä (L 1998/630 § 2). Näiden tavoitteiden täyttäminen edellyttää, että nuorten ammatillinen oppiminen on tarkoituksenmukaista ja vastaa yhteiskunnan sille asettamiin päämääriin. Toisaalta nuorten itsensä kannalta on tärkeää, miten heidän ammatillisen oppimisprosessit nähdään ja kuinka niitä toteutetaan.

Ammatillinen koulutus jakautuu lukuisiin erityyppisiin ammattialoihin, jotka sisältävät moninaisia työtehtäviä. Tämä asettaa myös ammatillisen opettajan haasteellisen tehtävän eteen, koska erilaisten tehtävien opettamiseen vaaditaan erilaisia opettamistapoja ja oppimisen paradigmoja. Tutkimukset osoittavatkin, että ammatillisten opettajien näkemykset oppimisesta ovat vahvasti sidoksissa ammattialaan ja sen toimintakulttuuriin ja ihmiskäsityksiin (Leinonen, 2008, p. 48; Tiilikkala, 2005, pp. 253–254; Vertanen, 2003, s. 48; 184).

Käytössä olevien oppimisen paradigmojen huomioiminen ja avaaminen on tärkeää, koska tätä kautta voimme löytää avaimia tulevaisuuden oppimisen haasteisiin. Kehittääksemme oppimisen prosesseja on ymmärrettävä niitä ohjaavia käytänteitä. Ruohotie toteaa, että oppimisteoriat antavat

...sanaston ja käsitteellisen viitekehyksen, jotka auttavat meitä tulkitsemaan omia oppimiseen liittyviä havaintojamme. ...viitteitä siitä, miten voimme ratkaista käytännön ongelmia (Ruohotie, 2002, s. 107).

Tutkimukseni kannalta oppimisprosessien avaaminen on huomion-arvoista pystyäkseni pohtimaan kuinka ammatillinen oppiminen rakentuu. Pyrin artikkelissani kertomaan kuinka nämä paradigmat ilmenevät kyselyyn osallistuneiden opettajien vastauksissa.

Mediakasvatuksesta

Viime vuosien poliittisten linjausten mukaan yhteiskunnallinen osallistuminen edellyttää, että kansalaisilla on riittävä kyky käyttää

ja tulkita mediaa. Mediakasvatuksen tutkijat ja asiantuntijat puhuvat kriittisestä medialukutaidosta tai mediatajusta. Euroopan Parlamentti ja Neuvosto antoivat v. 2006 jäsenmailleen suosituksen elinikäisen oppimisen avaintaidoista (Euroopan Parlamentti ja Neuvosto, 2006). Tässä suosituksessa korostuvat erilaiset vastaanottamisen, arvottamisen ja itseilmaisun taidot niin perinteisellä lukemisen kuin digitaalisen ja kulttuurisen lukemisenkin tasoilla. Vuonna 2009 tehdystä seurantaraportista, ”Key competences for a changing world” (Commission of the European communities, 2009) EU on huomionnut, että koko 2000-luvun ajan vahvasti esille nostettu digitaalinen lukutaito ei pysty varmistamaan riittävää mediakompetenssia, ja peräänkuuluttaa samalla uusia tapoja hyödyntää tätä informaalia oppimisympäristöä. Opetusministeriö (OPM) toteuttaa elinikäisen oppimisen strategiaa vuosina 2006–2010 tehtävässä ammatillisten perustutkintojen uudistuksessa määrittelemällä viestintä- ja mediaosaamisen yhdeksi elinikäisen oppimisen avaintaidoksi ammatillisella toisella asteella.

Uusiin oppimisympäristöihin yhdistyy vahva elämyksellisyys, mikä lisää oppimismotivaatiota ja oppimistuloksia. Näin vältetään tilanne ”minkä ilotta oppii, sen surutta unohtaa. (Mustonen & Pulkkinen, 2003, p. 53)

Useat tutkijat näkevätkin, että nykypäivänä informaalin mediaympäristön käyttö sekä formaalissa että non-formaalissa opetuskentässä on välttämätöntä. Tämä voisi kaventaa koulukulttuurin ja mediakulttuurin välistä kuilua ja vahvistaa oppimista. Kotilaisen ja Kivikurun (Kotilainen & Kivikuru, 1999, p. 26) mukaan koulun tulisi osata ammentaa mediasta ainesta oppimisen taitojen kehittämiseksi. Juha Herkman (2007, s. 220) toteaa, että varsinkin visuaalisen populaarikulttuurin kuvastojen huomioiminen oppimisympäristönä voisi toimia kouluoppimisen motivaatiota lisäävänä keinona. Populaarikulttuurin tuottamat mielihyvän tunteet ovat voimavara, jota voitaisiin käyttää arjen harmauden voittamisessa (Herkman, 2007, ss. 63–80). Juha Suoranta esittää, että varsinkin omaa persoonallisuuttaan ja identiteettiään rakentavien nuorien parissa mediakulttuuri on merkittävä oppimisympäristö. Sen vetovoima perustuu

helppoon mielihyvään, joka on lähes päinvastaista verrattuna formaaliin kouluoppimiseen. Suorannan mukaan mediakulttuurin pedagogisia houkuttimia ovat: *mielihyvä, ekstaattisuus, hetkellisyys, aistimellisuus, kehollisuus, seksuaalisuus, aistiärsykkeiden nopea vaihtuvuus, tavoitettavuus, spontaani vuorovaikutus, henkilökohtaisuus ja sen jakaminen kavereiden kesken*. (Suoranta, 2003, pp. 145–149). Suorannan mukaan median luoma informaali oppimisympäristö haastaa koulun ja opettajat, koska sen aikaansaama oppimistapahtuma poikkeaa formaalista aikaan, paikkaan ja sisältöön sidotusta oppimisolettamuksesta, jota mitataan ja vertaillaan (Suoranta, 2000/2008, s. 35; Suoranta, 2003, p. 188).

Ammatillisen opettajuuden erilaiset kasvot

Ammatillisen oppimisen tutkija Pekka Ruohotien mukaan oppiminen on yksilötasolla tapahtuvaa muutosta (Ruohotie, 2002, s. 9). Ruohotie määrittää ammatillisen oppimisen tarkoitukselliseksi harjoitteluksi ja kouluttautumiseksi sekä toisaalta satunnaisesti kokemuseräiseksi toiminnaksi, jossa ihmiset soveltavat arkielämänsä kokemuksia toimiessaan ammatillisessa kontekstissa (Ruohotie, 2002, s. 12). Väitöskirjassaan ammatillisen oppimisen situationaalisuutta, yksilöllisyyttä ja prosessuaalisuutta pohtinut Marjo Kolkka määrittää ammattiin oppimisen ihmisen persoonan kehittymisenä, joka sisältää tiedon yksilöllistä konstruointia ja merkitysten antoa (Kolkka, 2001, s. 209). Kolkka korostaa ammatillisen oppimisen hermeneuttis-filosofista lähestymistapaa, jossa keskeistä on huomioida jokaisen oppijan oma kokemus- ja merkitysmaailma (Kolkka, 2001, ss. 209–210). Tärkeätä on siis ottaa huomioon, että ammatillisen oppimisen tavoitteet ovat paljon kompleksisimmat kuin pelkkien tiedollisten tai taidollisten päämäärien ja suoritteiden saavuttaminen. Oppiminen on monimuotoinen tapahtuma johon vaikuttavat niin oppijaan itsensä, opettajaan kuin koko ympäröivään todellisuuteen liittyvät tekijät.

Keskeinen oppimis- ja opetustapahtumaa ohjaava tekijä on oppimisen paradigma – oppimisen näkemys eli käsitys siitä, millainen on oppimistapahtuman luonne. Oppimisen paradigmoilla tarkoitetaan oppimista ohjaavia ajatuskalkkeleja; malleja, joiden mukaan oletetaan opiskelijan oppivan ja sisäistävän tietoja ja taitoja. Kasvatuksessa on ollut aikakausia, jolloin koko kasvatuskenttä tai joidenkin aineiden opetus on nojannut vahvasti yhteen paradigmaan. Toisaalta erilaisia oppimisen teorioita on usein käytössä simultaanisesti samana aikana. (Rauste-von Wright, von Wright, & Soini, 2003, pp. 139–140; Ruohotie, 2002, s. 107; Kolkka, 2001, ss. 13–17)

Ammatillisen opettajuuden tulevaisuuden haasteita käsittelevässä raportissa (Honka, Lampinen, & Vertanen, 2000, pp. 79–80) ammatillisen oppimisen paradigmat luokitellaan Sharan Merriam ja Rosemary Caffarellan (1999) aikuisten ammatillista oppimista koskevan luokittelun mukaan viiteen eri orientaatioon.

- Behavioristinen orientaatio
- Kognitivistinen orientaatio
- Humanistinen orientaatio
- Sosiaalisen kasvun orientaatio

Konstruktivistinen orientaatio Myös Pekka Ruohotie (2002, ss. 123–125) käyttää oheista luokittelua pohtiessaan ammatillista oppimistä. Kategorisoinnin pohjana on käytetty oppimistapahtuman määrittelyä suhteessa näkemyksistä oppimisprosessiin, oppimisen vaikuttimisiin, kasvatustehtävään, opettajan rooliin ja kasvatusta koskeviin painopisteisiin.

Behavioristinen orientaatio

Behaviorismin lähtökohtana on tiedon ja taitojen tallentaminen ”tyhjälle pinnalle”. Opiskelija jää yksinkertaisimmillaan passiiviseksi tiedon vastaanottajaksi, objektiksi. Opiskelijan huomioiminen historiaa, tunteita ja aikaisempaa tietoa omaavana yksilönä ei ole behaviorismin näkökulmasta merkittävää. Opetus etenee ennal-

ta asetettujen tavoitteiden saavuttamisen kautta ja oppimisen keskeinen ilmenemismuoto on käyttäytymisen muutos. Tavoite määritellään niin, että tulokset voidaan selvästi havaita ja mitata ja tavoitteiden saavuttamista ohjataan positiivisella ja negatiivisella vahvistamisella. Opetuksessa korostuu opettajan aktiivinen toiminta ja oppijoiden merkitys tietoärsykkeiden vastaanottajina. Behavioristinen oppimiskäsitys oli vallalla varsinkin ammatillisen opettajakoulutuksen alkuaikoina 1950–1960-luvulla. Tällöin opettajien odotettiin toimivan tarkkojen suunnitelmien mukaan, tarjoten oppilaille ärsykeitä, joihin he reagoivat ja näin ollen oppivat. Behaviorismin vaikutukset näkyvät edelleen ammatillisessa koulutuksessa käyttäytymistavoitteiden määrittelyinä, kompetensikeskeisen koulutuksen vaatimuksina sekä taitojen kehittämisen erilaisina toteutusmalleina. (Rauste-von Wright, von Wright, & Soini, 2003, pp. 148–151; Honka, Lampinen, & Vertanen, 2000, p. 79; 81; Tiilikkala, 2005, p. 118; Nissilä, 2006, pp. 43–44).

Kognitivistinen orientaatio

Kognitivistisen oppimiskäsityksen keskiössä ovat tiedon järjestyminen ja tallentaminen muistiin. Oppimisprosesseja tarkastellaan yksilön sisäisen kehittämisen ja kehittymisen näkökulmista. Opetuksen tavoitteiksi muodostuvat ovat ns. korkeamman tason taidot, joita ovat mm. ajattelun- ja ongelmanratkaisun sekä oppimaan oppimisen taitojen kehittyminen. Opettajan roolina on ohjata yksilöllisesti opiskelijoiden tiedon järjestyksen ja tallentumisen prosessin suuntaa. (Ruohotie, 2002, ss. 110–112; 123)

Kognitiivinen mallioppiminen/ oppipoikamalli

Kognitiivinen mallioppiminen perustuu perinteiseen oppipoikakoulutukseen. Oppiminen alkaa ohjaajan mallisuorituksella ja etenee siitä oppijan tekemiin mallisuorituksen ohjaamiin ponnisteluihin.

Jotta mallisuoritukset edistäisivät oppimisprosessia, ohjaajan täytyy ilmaista sanoin ajatustensa ydin, näyttäessään tehtävän suorittamista tai ongelman ratkaisua. Honka, Lampinen ja Vertanen (2000) ovat käyttäneet Brandtin, Farmerin ja Buckmasterin (1993) mallia purkaessaan kognitiivinen oppipoikamallin viiteen eri vaiheeseen:

- Mallintaminen, opettaja antaa mallisuoritteen toiminnasta, opiskelija havainnoi
- Lähtytyminen, opiskelijaa harjoittelee mallisuorituksen toistamista ja reflektoi tekemistään, opettaja ohjaa ja tukee työskentelyä
- Etäännyminen, opiskelija harjoittaa oppimaansa suoritusta vaikeuttaen sitä ja tehden sitä erilaisissa ympäristöissä, opettaja vähentää ohjausta ja tukea
- Itseohjattu oppiminen, opiskelija harjoittelee itsenäisesti, opettaja ohjaa vain tarvittaessa
- Yleistäminen, opiskelija ja opettaja keskusteleval opitun yleistämisestä laajemmalle tasolle
(Honka, Lampinen, & Vertanen, 2000, p. 87)

Ongelmaperusteista pedagogiikkaa tutkinut Sari Poikela (2003, s. 122) muistuttaa, että kognitiivisessa mallioppimisessa, opettaja ei ole ainoa oppimisen ohjaaja, vaan myös vertaisryhmät toimivat oppimisen tukena. Näin ollen tämä oppimismalli korostaa yhteisöllisen oppimisen ja ongelmanratkaisun lähestymistapoja.

Humanistinen orientaatio

Humanistinen orientaatio korostaa inhimillisyyttä ja emotionaalista sitoutumista oppimisen edellytyksenä. Oppiminen nähdään prosessina, joka motivoituu sisäsyntyisesti ja jossa vastuu on oppijalla itsellään. Tavoitteena humanistisessa oppimisessä on itsensä toteuttaminen ja ”minän” kasvu. Oppiminen aiheuttaa käyttämisen ja asenteiden muutosta. Opettajan tehtävä humanistisessa oppimisessä on lähinnä seurailijan ja auttajan rooli. Ohjauksen saamisen

ja pyytämisen vastuu on opiskelijalla itsellään. (Ruohotie, 2002, s. 115; Honka, Lampinen, & Vertanen, 2000, p. 81)

Sosiaalisen kasvun orientaatio

Sosiaalinen oppiminen hyödyntää sekä behavioristisen että kognitiivisen oppimisen oppimiskäsityksiä. Oppiminen tapahtuu sosiaalisen kasvun oppimiskäsityksen mukaan sosiaalisessa ja yhteisöllisessä oppimisen kontekstissa toisten toiminnan tarkkailun kautta ja kognitiivisten prosessien kehittymisen myötä. Opettajan rooli on olla tasavertainen keskustelija, joka kannustaa vertaisoppimiseen. Opiskelija muokkaa käsityksiään ja oppimistaan reflektoiden ja kyseenalaistaen omia toiminta- ja ajatusprosessejaan muiden oppijoiden kanssa. (Ruohotie, 2002, ss. 115–118)

Konstruktivistinen orientaatio

Konstruktivistinen oppimisen paradigma nojautuu vahvasti kognitiivisiin ja sosiokulttuurisen suuntauksen perinteille. Konstruktivismiin mukaan oppiminen tapahtuu kun oppija rakentaa tietoa kokemushistoriansa kautta. Oppija jäsentää aktiivisesti tietoa suhteessa aikaisempiin tietoihinsa ja näkemyksiinsä. Oppiminen on vahvasti sidoksissa sosiaaliseen kontekstiin ja oppija on vuorovaikutusprosessissa sekä tiedon että oppimisyhteisön kanssa. Opettaja tukee oppijan tiedon löytämistä ja oivallusta sekä tunnistaa oppimiseen ja työskentelyyn liittyvät ongelmia, pyrkien säilyttämään kanssaoppijan roolin. (Rauste-von Wright, von Wright, & Soini, 2003, pp. 162–176; Ruohotie, 2002, ss. 118–123)

Nostan nämä oppimisen paradigmat esille, koska näen edellä mainitun luokittelun edustavan laajasti sitä oppimiskäsitysten kenttää, jolla opettajat tekevät käytännön opetuksen ratkaisujaan ja näin ne vaikuttavat myös opettajien asenteisiin ja käytänteisiin koskien myös mediakasvatusta.

Kyselyn toteuttaminen

Ennen opettajakyselyä analysoin valtakunnallista opetussuunnitelmista kaikille aloille yhteiset osuudet ja tapausoppilaitoksessani v. 2006–2007 annettavien perustutkintojen koulutusohjelmien yhteiset sekä oppilaitoskohtaiset opetussuunnitelmat (OPS). Analyysissä pyrin etsimään viestintään ja mediaan sekä niiden hyödyntämiseen liittyviä termejä. Yleisellä tasolla opetussuunnitelmat vastasivat jossain määrin teknologia-lukutaidon haasteisiin, tosin vapaa- valinnaisiin opintoihin painottuen.

Kyselyn avulla halusin tarkentaa opettajien näkemyksiä ja käytänteitä mediakasvatuksessa, koska opetussuunnitelmatasolla mediakasvatukseen ja sen toteuttamiseen liittyvät maininnat olivat varsin vähäisiä ja hajanaisia. Muokkasin kyselylomakkeen Sirkku Kotilaisen (2000) tutkimuksessa käytetyn lomakkeen pohjalta. Kotilainen käytti lomakettaan tutkiessaan opettajien asenteita ja käytäntöjä perusopetuksen viestintäkasvatuksessa. Tämä tutkimusasetelma vastaa pitkälti omaani, jossa tutkin ammatillisen perusopetuksen asenteita ja käytänteitä mediakasvatuksessa. Erona Kotilaisen tutkimukseen on kohderyhmän lisäksi se, että tutkimukseni otos rajautuu tapausoppilaitokseni koko opettajakuntaan (N=147). Mainitussa tutkimuksessa tutkimuskohteiksi oli valittu satunnaisotannalla 10 prosenttia suomenkielisistä ylä- ja ala-asteista ja vastaajia kustakin oppilaitoksesta oli 2–4, ja kokonaisotos oli 896 opettajaa (Kotilainen, 2000).

Odotettavissa oli, että vastausprosentti jäisi alhaiseksi, koska vastaajat eivät todennäköisesti kokisi aiheita, mediakasvatusta, oman työnsä kannalta kovinkaan merkittäväksi. Sirkka Hirsjärven mukaan valikoimattomalle joukolle lähetetystä kyselystä palautuu 30–40 prosenttia, kun taas valikoidun joukon (esim. opettajat) vastausprosentti voi olla suurempi edellyttäen, että aihe koetaan henkilökohtaisesti merkittäväksi (Hirsjärvi; Remes; & Sajavaara, 1997, s. 183). Päädyin todennäköisistä ongelmista huolimatta lomakekyselyyn, koska kyselytutkimuksen etuna voidaan pitää sitä, että sen avulla on mahdollista kerätä laaja tutkimusaineis-

to (Hirsjärvi, Remes, & Sajavaara, 1997, s. 191). Koska tutkimuksen otos oli liian suuri henkilökohtaisesti haastateltavaksi (N=147), taustoittava kyselytutkimus oli myös aikataulullisesti perusteltavissa.

Kyselylomake postitettiin sisäisellä postilla tapausoppilaitoksen 147 opettajalle. Opettajakunnan nimi- ja toimipaikkatiedot oli hankittu oppilaitoksen sisäisestä puhelinluettelo- ja sähköpostijärjestelmistä. Kyselyn palautti kaikkiaan 60 vastaajaa, joista yksi ei kuulunut kohderyhmään.

Saadut vastaukset luokittelin muuttujien avulla. Opettajien iän raja-arvot asetin siten, että kukin ryhmä vastasi 30,5–35,6 prosenttia vastaajista. Koska nuorten opettajien määrä oli varsin vähäinen (kolme alle 40-vuotiaasta vastaajaa), laajensin nuoret opettajat käsitämään alle 45-vuotiaat opettajat.

Nuoret	44 vuotta tai alle	(N=20)
Keski-ikäiset	45–54-vuotiaat	(N=21)
Iäkkäät	55 vuotta tai yli	(N=18)

Pedagogisen päteöitymisvuoden mukaan ryhmittelyssä, jaoin vastaajat kolmeen ryhmään riippuen siitä, kuinka kauan tutkinnon suorittamisesta oli. Jaottelulla pyrin saamaan kolme tasamääräistä joukkoa ja jakamaan ryhmät opettajan koulutuksellisesti merkittävässä nivelkohdissa, toisin sanoen 1–2 vuoden päähän keskiasteen uudistuksen päättymisestä ja vuosien 1991–1993 ammatillisten tutkintojen uudistuksesta.

Ennen 1989 suoritettu pedagoginen tutkinto	– 1988	18
1990-luvun vaihteessa suoritettu pedagoginen tutkinto	1989 – 1994	17
1994 jälkeen suoritettu pedagoginen tutkinto	1995 –	17

Kolmas luokittelun peruste oli opettajien ammatillisen opettajakokemuksen määrä. Tämän nostin esille sen vuoksi, että opettajat suhtautuvat eri tavoin opettamiseen ja sen käytänteisiin riippuen hei-

dän kokemuspohjastaan. Jaottelussa pisimmän opettajakokemuksen omaavien opettajien määrä on suurin. Tämä osaltaan esittää ammatillisen opettajakunnan ikärakennetta hyvin.

Lyhyt ammatillinen opettajakokemus	8 vuotta tai alle	17
Kohtuullinen ammatillinen opettajakokemus	9 – 17 vuotta	17
Pitkä ammatillinen opettajakokemus	18 vuotta tai yli	25

Saadun mediakasvatuskoulutuksen mukaan jaoin opettajat kolmeen ryhmään:

Ei lainkaan mediakasvatuskoulutusta	21
Teknologiapainottunutta mediakoulutusta	16
Monialaista mediakoulutusta	23

Mediakasvatus ja opettajuus

Kyselyn vastauksista ilmenee, että opettajat kokevat oman ammattitaitoisuutensa vaihtelevasti: toisaalta puolet vastaajista ilmoittaa työstävänsä materiaalia mediasta opetukseen ja kokee, että oma opetus ja opiskelijoiden arkinen elämä kohtaavat hyvin. Toinen puoli opettajista kokee, ettei mediakasvatus juurikaan ole osa omaa opetusta tai ei osaa vastata näihin väittämiin. Varsinkin miehet kokevat ammattitaitonsa mediakasvatuksen saralla heikoksi (80% vastaajista), kun taas naiset arvottavat omat mediakasvatustaitonsa korkeammalle. Myös Varpiola (Varpiola, 2002, ss. 73–74) nostaa esille kyselystään, että naisopettajat kokivat mediakasvatustaitonsa miehiä paremmiksi. Opettajat, joilla on monialaisesti painottuva mediakoulutus, arvioivat oman ammattitaitonsa paremmaksi kuin teknologisen mediakoulutuksen omaavat tai täysin ilman koulutusta olevat opettajat. Tapausoppilaitoksen miesopettajista pääosa

sijoittuu tekniikan ja liikenteen aloille, joiden opettajat sitoutuvat Tiilikalan (2005, p. 220) mukaan pitkälti yhä ”*opettajajohtoiseen pedagogiikkaan, kuriin ja järjestykseen.*” Tämä opettajajohtoinen pedagogiikka viittaa behavioristisen sekä kognitiiviseen mallioppimisen orientaatioihin.

Arviointi asteikolla

0 = en osaa sanoa tai vastaus puuttuu

1 = täysin eri mieltä

2 = jokseenkin eri mieltä

3 = jokseenkin samaa mieltä

4 = täysin samaa mieltä

Ryhmittely saadun mediakoulutuksen mukaan	ei lainkaan	2,00
	teknologiapainotteista mediakoulutusta	2,06
	monipuolista mediakasvatuskoulutusta	2,57

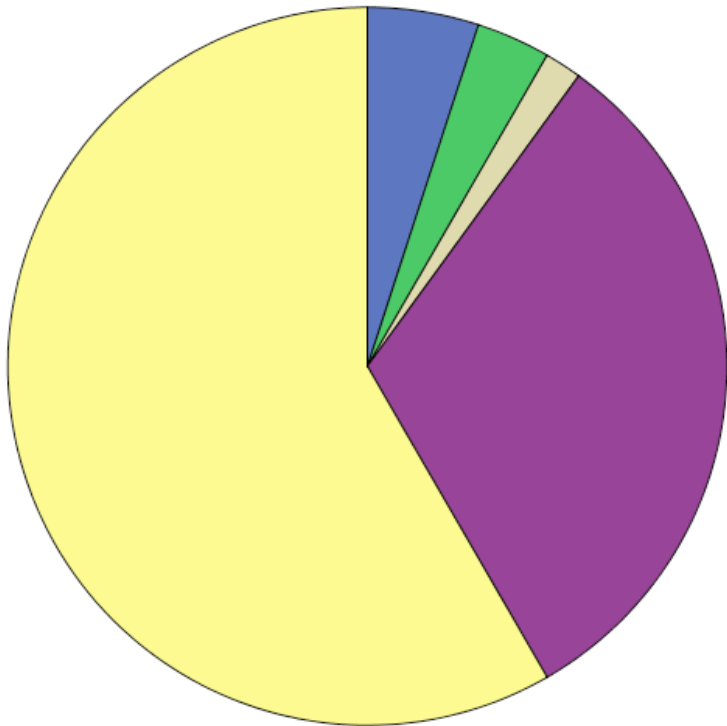
Yksittäinen taitopuute, joka nousee vastauksista esille, on mediateknologian hallitsemisen puute. Näen, että opettajat mieltävät mediakasvatuksen varsin teknologiapainottuneeksi (Kupianen & Sintonen, 2009, s. 29; Leinonen, 2008, p. 186). Tämä voi olla selitettävissä lisäkoulutuksen mediateknologisten (tietoteknisten) sovellusten hallitsemisen korostumisella. Tapausoppilaitoksen henkilöstökertomuksessa (LUAKY, 2008) mainitaan erityisesti vuonna 2007 tehty panostus verkko-opetuksen käytänteiden opettamiseen opettajakunnalle.

Vain 10 prosenttia vastaajista näkee, ettei tunne mediaympäristöä ja sen vaikutuskeinoja, ja suurin osa kokee tuntevansa ne vähintään kohtuullisesti. Teknologispainotteista mediakoulutusta saaneet kokivat mediaympäristön kaikkein vieraimmaksi, kun taas monialaista mediakasvatusta saaneet opettajat taas tutuimmaksi. Puolet vastaajista koki tuntevansa nuorten mediaympäristöt vähintään kohtuullisesti tai jopa hyvin, mutta lähes neljäsosa ei kokenut tuntevansa niitä lainkaan.






Opettajien kokemus ammattitaidostaan mediakasvattajana vaihtelee. Puolet kyselyn opettajista koki tietonsa riittämättömiksi mediakasvatukseen toteuttamiseen, puolet taas ei nähnyt ammattitaidossaan suuria puutteita. Kuitenkin on huomattavaa, että mediakasvatus mielletään vahvasti teknologispainotteiseksi ja opettajat kokevat taitojensa olevan riittämättömiä näiden sovellusten hallitsemiseen. Opettajat, joiden opetus painottuu behavioristiseen tai mallioppimiseen, kokevat todennäköisemmin kompetenssikeskeisen koulutuksen sekä taitojen kehittämisen opetuksen keskeisimpänä tehtävänä (Honka, Lampinen, & Vertanen, 2000, p. 79) ja näin myös opettajan oman kompetenssin opettamisen ehtona.

Vastaajista yhteensä 89,8 prosenttia oli jokseenkin tai täysin samaa mieltä väittämän ”Mediakasvatus kuuluu ammattikasvatukseen tehtäviin” kanssa. Vaikka aineistosta voidaan huomata, että opettajat eivät juurikaan toteuta mediakasvatusta opetuksessaan ja kokevat omat taitonsa varsin rajallisiksi, näkevät he mediakasvatuksen myös ammatillisen kasvatuksen tehtäväksi. Opettajien positiivinen suhtautuminen mediakasvatukseen tehtävään ammatillisessa opetuksessa on tärkeä lähtökohta mediakasvatukseen käytänteiden kehittämisen kannalta. Tämä tulos ei ole yhtä positiivinen kuin Varpiolan (2002, s. 70) kyselyn tulos, jossa 95,1 prosenttia vastaa piti mediakasvatusta tarpeellisena ammatillisessa koulutuksessa. Tärkeimmäksi syyksi tähän näen erilaisen otannan. Varpiolan aineiston kohdentuessa valikoituun joukkoon liiketalouden opettajia, oma otokseni antaa laajemman kuvan ammatillisen opetuksen monialaisesta opettajakunnasta, joiden näkemykset ammatillisen opettamisen ja oppimisen orientaatioista pohjautuvat useammin opettajakeskeisiin menetelmiin.

Näkemyksissä mediakasvatuksen kuulumisesta ammatillisen perusopetuksen tehtäviin mielipiteet jakaantuivat seuraavasti:



Mediakasvatus kuuluu ammattikasvatuksen tehtäviin

-  en osaa sanoa tai vastaus puuttuu
-  täysin eri mieltä
-  jokseenkin eri mieltä
-  jokseenkin samaa mieltä
-  täysin samaa mieltä

Tärkein yksittäinen este mediakasvatuksen tiellä on opettajien näkemysten mukaan koulutuksen vähäisyys. Opettajat kokivat, että heiltä puuttuu tieto ja taito mediakasvatuksen toteuttamiselle. Myös Varpiola (2002, ss. 75–76) nostaa aineistostaan mediakasvatuksen toteuttamisen esteeksi sen, että vastaajat kokivat oman koulutuksensa aiheeseen joko puuttuvaksi tai hyvin vähäiseksi.

Opettajat selventävät näkemyksiään riittämättömstä koulutuksesta mm. seuraavasti:

Pitää itse oivaltaa, tietää mahdollisuudet käyttää eri välineitä, vaihtoehtoja. (Mies, pitkä opettajakokemus, ei lainkaan mediakoulutusta)

Tarvitsen paljon opetusta menetelmien käytössä, mutta olen innokas kehittämään opetustani (Nainen, lyhyt opettajakokemus, vähäinen mediateknologinen koulutus)

Ajan puute koetaan merkittävänä mediakasvatusta vaikeuttavana tekijänä. Ajan puute on ainainen opettajien ongelma tasapainoilussa opetussuunnitelmien tavoitteiden, opiskelijoiden henkilökohtaisten tarpeiden ja oppilaitoksen resurssien välissä. Mediakasvatuksen välineorientoitunut näkökulma tulee esille kolmanneksi merkittävimmän mediakasvatusta estävän syyn kohdalla, joka on oppilaitoksen riittämättömät välineelliset resurssit. Muut merkittävät syyt ovat mediakasvatuksen koordinaation puute sekä oppimateriaalien puute. Nämä samat ongelmat ovat nousseet esille Kotilaisen aineistosta (Kotilainen, 2000, pp. 116–117).

Yleisimmät syyt mediakasvatuksen toteuttamisen vaikeuteen

Minulla ei ole tarpeeksi koulutusta alaan	65,5%
Kukaan ei koordinoi mediakasvatuksen toteuttamista	27,3%
Ajan puute	49,1%
Oppimateriaalin puute	20,0%
Riittämättömät välineelliset resurssit	38,2%

Yhteenveto

Kyselystä ilmenee, että ammatillisen perusopetuksen opettajien asenteet mediakasvatukseen vaihtelevat. Toisaalta puolet opettajista kokevat mediakasvatuksen osaksi omaa opetustaan, kun taas toinen puoli kokee sen varsin vieraaksi. Yhteistä valtaosalle opettajista on se, että he kokevat mediakasvatuksen toteutuksen suurimmaksi haasteeksi erilaisten mediateknologisten välineiden ja sovellusten hallitsemisen.

Miksi amisope ei siis koe itseään mediakasvattajaksi? Kyse ei ole mediakasvatuksen tarpeellisuuden väheksymisestä ja sitä kautta haluttomuudesta ottaa mediaa osaksi omaa opetusta, vaan ensisijaisesti omien mediateknologisten taitojen riittämättömyyden tunteesta. Median informaalin oppimisympäristön mukaan ottaminen vaatisi opettajilta kykyä asettua opiskelijoiden tasolle, hyväksyä oma rajallinen mediakompetenssinsa ja luovuttaa osa opetustilanteen tiedonauktoriteettia opiskelijoille. Vain näin opettaja voi ottaa median informaalit oppimisympäristöt laaja-alaisesti osaksi ammatillisen oppimisen kenttää. Kyselyaineiston perusteella oletan, että ammatillisten opettajien opettaminen perustuu vahvasti kognitiivisen mallioppimisen ja behaviorismin paradigmoihin. Tämä on myös syynä opettajien haluttomuudelle ottaa mediakasvatusta osaksi opetustaan. Kuinka opettajat uskaltaisivat muuttaa oppimisen ja opettamisensa käsitteitä, niin ettei mediateknologisten taitojen riittämättömyyden tunne nousisi esteeksi median käytössä oppimisympäristönä? Toki kouluttautuminen erilaisten medioiden sisältöjen ja teknikoiden hallintaan avaa hyviä soveltamisen väyliä, mutta ei ole välttämätöntä. Tärkeintä olisi saada koulutusta opettamisen ja oppimisen erilaisiin mahdollisuuksiin, jotta oppimista-pahtuman tasavertaiset keskustelevat ja vuorovaikutteiset prosessit saataisiin hyödynnettyä ja mediakasvatus tulisi samalla luonnolliseksi osaksi ammatillista perusopetusta.

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

- Brandt, B. L., Farmer, J. A., & Buckmaster, A. (1993): Cognitive apprenticeship approach to helping adults learn. In D. D. Flannery (Ed.), *Applying Cognitive Learning Theory to Adult Learning. New Directions for Adult and Continuing Education, no. 59*. San Fransisco: Jossey-Bass Publishers.
- Buckingham, D. (2003): *Media education: Literacy, Learning and Contemporary Culture*. Cambridge: Polity Press.
- Commission of the European communities (2009): Key competences for a changing world Draft 2010 joint progress report of the Council and the Commission on the implementation of the "Education & Training 2010 work programme".
- Euroopan Parlamentti ja Neuvosto. (2006): Elinikäisen oppimisen avain- taidot. *2006/962/EY*.
- Euroopan yhteisöjen komissio. (2000): Komission yksiköiden valmistelu- asiakirja – Elinikäinen oppiminen.
- Herkman, J. (2007): *Kriittinen mediakasvatus*. Tampere: Vastapaino.
- Hirsjärvi, S.; Remes, P.; & Sajavaara, P. (1997): *Tutki ja kirjoita*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Honka, J., Lampinen, L., & Vertanen, I. (2000): *Kohti uutta opettajuut- ta toisen asteen ammatillisessa koulutuksessa – Skenaariot opettajan työn muutoksista ja opettajien koulutustarpeista vuoteen 2010*. Ope- tushallitus.
- Kolka, M. (2001): *Ammattiin oppimisen situationaalisuus, yksilöllisyys ja prosessuaalisuus*. Tampere: Tampereen Yliopisto.
- Kotilainen, S. (2001): *Mediakulttuurin haasteita opettajankoulutukselle*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Kotilainen, S. (2000): *Viestintäkasvatusta perusopetuksessa Tilastollinen kuvaus aihealueen toteutumisesta kouluissa keväällä 1998*. Tampere: Tampereen yliopisto.

- Kotilainen, S., & Kivikuru, U. (1999): Mediakasvatus ihanteiden ja todellisuuden ristipaineissa. In S. Kotilainen, M. Hankala, & U. Kivikuru (Eds.), *Mediakasvatus* (pp. 13–30). Helsinki: Oy Edita Ab.
- Kotilainen, S.; & Rantala, L. (2008): *Nuorten kansalaisidentiteetti ja mediakasvatus*. Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto.
- Kupiainen, R., Sintonen, S., & Suoranta, J. (2007): Suomalaisen mediakasvatuksen vuosikymmenet. In H. Kynäslahti, R. Kupiainen, & M. Lehtonen (Eds.), *Näkökulmia mediakasvatukseen* (pp. 3–25). Helsinki: Mediakasvatusseura.
- Kupianen, R.; & Sintonen, S. (2009): *Medialukutaidot Osallisuus Mediakasvatus*. Helsinki: Helsinki University Press/Palmenia.
- L 1998/630 § 2. (n.d.). *Laki ammatillisesta koulutuksesta 21.8.1998/630 § 2*.
- Leinonen, A. M. (2008): *Ammatillinen opettajuus kansallisessa verkko-opetuksen kehittämishankkeessa*. Tampere: Tampere University Press.
- LUAKY. (2008): *Henkilöstökertomus 2007*. Länsi-Uudenmaan ammattikoulutuskuntayhtymä.
- Merriam, S., & Caffarella, R. (1999): *Learning in Adulthood*. San Fransisco: Jossey-Bass Publishers.
- Mustonen, A., & Pulkkinen, L. (2003): *Sosiaalinen alkupääoma ja tietotekniikka*. Eduskunta, Tulevaisuusvaliokunta. Helsinki: Edita Prima.
- Nissilä, S.-P. (2006): *Dynamic Dialogue in Learning and Teaching – Towards Transformation in Vocational Teacher Education*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Noppi, E., Uusitalo, N., Kupiainen, R., & Luostarinen, H. (2008): ”Mä oon nyt online!” *Lasten mediaympäristömuutoksessa*. Tampereen yliopisto, Tiedotusopin laitos; Journalismin tutkimusyksikkö. Tampere: Tampereen Yliopisto.
- Poikela, S. (2003): *Ongelmaperustainen pedagogiikka ja tutorin osaaminen*. (T. Yliopisto, Toim.) Tampere.
- Rauste-von Wright, M., von Wright, J., & Soini, T. (2003): *Oppiminen ja koulutus* (9. ed.). Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

- Ruohotie, P. (2002): *Oppiminen ja ammatillinen kasvu*. Juva: WSOY.
- Suoranta, J. (2000/2008): *Kasvatuksellisesti näkeväksi – Sivistyksellinen kasvatusajattelu tässä ajassa*. Tampere: Tampere University Press.
- Suoranta, J. (2003): *Kasvatus mediakulttuurissa*. Tampere: Vastapaino.
- Suoranta, J.;& Ylä-Kotola, M. (2000): *Mediakasvatus simultaatiokulttuurissa*. Vantaa: WSOY.
- Suoranta, J.;Lehtimäki, H.;& Hakulinen, S. (2001): *Lapsen tietoyhteiskunnan toimijoina*. Tampere: Tampereen yliopiston Tietoyhteiskunnan tutkimuslaitos.
- Tiilikkala, L. (2005): *Mestarista tuutoriksi – Ammatillinen opettajuus muutoksessa*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, kasvatustieteiden laitos.
- Varpiola, P. (2002): *Mediakasvatus toisen asteen oppilaitoksissa – Esi-merkinä kaupan ja hallinnon alan oppilaitokset lukuvuonna 2001–2002*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos.
- Vertanen, I. (2003): *Ammatillinen opettajuus vuonna 2010 – Toisen asteen ammatillisen koulutuksen opettajan työn muutokset vuoteen 2010 mennessä*. Hämeenlinna: Hämeen ammattikorkeakoulu.

MITÄ IHMETTÄ – VALOKUVISSAKO LAJITYYPPEJÄ?

Mari Pienimäki

Tilaus valokuvien lajityyppitutkimukselle

Valokuvatutkija Leena Saraste (1996, 144) kirjoittaa: ”Puhutaan reportaasista, dokumentista, valokuvakertomuksesta [...]. Nimikkeitä harvoin määritellään vaikka kysymyksessä on valokuvauksen kannalta keskeinen sanasto.” Arvelen, että genremäärittelyiden¹ sivuuttaminen on seurausta eritoten valokuvauksen läheisestä suhteesta maalaustaiteeseen. Maalaustaiteen tutkimuksessa genren käsitteellä on ollut marginaalinen arvo: genrellä on viitattu niin sanottuun laatukuvamaalaukseen tai toisinaan taidekuvan aiheeseen. Tilanteeseen voi myös olla syynä, että valokuvien tutkiminen tulokinnan ja yleisöjen näkökulmista ovat olleet paitsiossa (Pienimäki 2007, 54–55). Nämä näkökulmat herättäisivät kysymyksen genreistä luontevasti.

Genreajattelulla on pitkät juuret etenkin kirjallisuustieteessä, josta se onkin levinnyt muiden muassa televisio-, elokuva- ja mediaturkimukseen. Televisiotutkija Jane Feuerin (1987, 141, 144) mukaan genret ovat retorisia ja käytännöllisiä rakennelmia, joilla lajitella teoksia. Genre on teosten tuottajalle, tutkijalle tai vastaanottajalle tapa luokitella teoksia jonkin yhtenäisyyttä luovan periaatteen mukaan. Journalismia tutkinut Seija Ridell (2006a, 185) esittää, että genre on osoittautunut niin venyväksi käsitteeksi, että sen käyttökelpoisuutta on jo epäilty vahvasti. Hän (2006a, 210) kirjoittaa silti, että bahtinilaisittain ymmärrettynä intertekstuaalisuuden käsite nostaa esille merkitystuotantoa hajauttavan kulttuurisen logiikan, kun sitä vastoin genrenäkökulma yhtenäistää tai tolkullistaa kulttuurista merkityksenantoa. Näin ymmärrettyinä kyseiset käsit-

teet tuottavat toisiaan täydentävät näkökulmat merkitysprosesseihin. Mielestäni lajityyppien eksplikoiminen selkeyttäisi myös valokuvatutkimusta. Valokuvatutkija David Bate (2009, 3–5) niin ikään ihmettelee lajityyppiajattelun poissaoloa valokuvatutkimuksesta, sillä hänen mielestään genre on yksi valokuvauksen avainkäsitteistä. Hän ei silti kriittisesti pohdi sitä, millä perusteilla tietyt kuvajoukot on mielekästä ajatella genreiksi. Etenenkin toisin kuin Bate.

Nykyisin kun lajityyppitermejä esiintyy niin kirjallisissa kuin suullisissa valokuvapuheissa, ne ilmenevät valitettavan usein määrittelemättöminä itsestäänselvyyksinä. Nähdäkseni kaksi keskeistä eksplikoimatta jäänyttä tapaa ymmärtää valokuvan lajityyppi on ollut käsittää se joko (eritoten historiassa suosituksi) aihealuokaksi (esim. maisemavalokuva) tai sitten tietyn yhteiskunnallisen käytännön (esim. mainonnan) puitteissa tuotetuksi ja/tai käytetyksi tiettyä sosiokulttuurista tarkoitusta varten olevaksi kuvaksi (esim. mainosvalokuva). Tässä artikkelissa lähdenkin liikkeelle näistä kahdesta genretyksestä. Toisaalta merkittävä ongelma on, että monesti puhutaan jonkinlaisesta yleisvalokuvasta, johon viitataan sanalla *valokuva* tai *valokuvat*. Valokuvista voi toki puhua yleisellä tasolla, mutta silloin on tärkeää tiedostaa, että käsite *valokuva* pitää sisällään suuren joukon erityyppisiä representaatioita. Kun monet tutkijat ja muu valokuva-alan väki puhuu ”valokuvasta”, heidän sanomansa ei tosiasiaa välttämättä koske kaikkia erityyppisiä valokuvia, vaan he ajattelevat huomaamattaan esimerkiksi vain dokumentaarisia tai fiktiivisiä valokuvia. Kun ei nimetä tarkasti, minkä tyyppisiä valokuvia tarkoitetaan, tästä seuraa, että kasvaa mahdollisuus tulkita sanottu kovin monin eri tavoin.² Tai kun ei määritellä, millaisena käsitteenä valokuva toimii tieteellisessä tutkimuksessa, tämä voi johtaa tutkimusten yhteismitattomuuteen.

Viime vuosina muutamat valokuvatutkijat ovat tosin pysähtyneet lajityyppikysymysten äärelle omista näkökulmistaan (Suomessa esim. Hietaharju 2006; Mäenpää 2008; Ulkuniemi 2005). Etenkin Merja Salo on kartoittanut valokuvan lajityyppisiä ahkerasti. Tosin esimerkiksi oppikirjassaan *Imageware. Kuvajournalismi mediafuusiossa* (2000) Salo soveltaa semiootikko Charles S. Peircen

näkemyksiä kuvajournalismiin ja avaa ainoastaan niitä lajityyppejä, jotka istuvat hänen hahmottelemaansa sovellukseen. Täten hän sivuuttaa esimerkiksi henkilövalokuvien tarkastelun journalististen (valo)kuvien itsenäisenä alalajityyppinä, joskin tietoisesti (ks. Salo 2000, 111). Valokuvatutkija Seija Ulkuniemi (2005, 18) kirjoittaa puolestaan perhevalokuvia koskevassa taiteen väitöksessään: ”Ongelmallista *taidekasvatuksen* kannalta on, että monissa tutkimuksissa on keskitytty vain johonkin perhevalokuvan lajityyppin osa-alueeseen [...]” (kursivointi lisätty). Koska perhevalokuva on keskeinen käsite Ulkuniemen väitöksen empiirisessä osassa, hänen on syntetisoitava kokonaisvaltainen kuvailu perhevalokuvan lajityypistä myös tutkimustaan varten, mikä on haastava ja laaja työ.

Lajityyppitutkimus voisi tuottaa kokonaisvaltaisia kuvailuja vaikiintuneista ylä- ja alalajityypeistä sekä toisaalta laaja-alaisen ja jäsentyneen näkemyksen valokuvien koko kirjosta. Lisäksi mielestäni on hyvä pohtia uusien lajityyppien muodostamisen tarvetta. Ainakin tutkijat, valokuvaopettajat ja heidän oppilaansa hyötyisivät lajityyppitutkimuksesta, sillä nähdäkseni lajityyppittely voi tarkentaa valokuvapuheita ja kasvattaa ymmärrystä valokuvista erityyppisinä representaatioina.

Tässä artikkelissa tutkin sitä, millaisin perustein valokuvia voidaan lajityypitellä. Toiseksi pohdin, millaiset tyypittelyt ovat mielekkäitä niin, että ne eivät johda esimerkiksi valokuvajoukkojen arvottamiseen tai loputtomiin genrejoukkoihin. Koska genretutkimus pitkälti puuttuu valokuvatutkimuksen kentästä, sovellan valokuvaukseen eri tieteenalojen näkemyksiä. Tämä artikkeli ei silti ole katsaus kirjallisuuden tai vaikkapa elokuvan genretutkimukseen tai näiden kritiikki. Tavoitteena ei myöskään ole vertailla eri medioiden genretutkimuksia (josta ks. Ridell 2006a).

On olemassa monia tapoja käsitteellistää lajityyppejä. Teoksessaan *Film/Genre* (1999) (suom. *Elokuva ja genre*, 2002) elokuvatutkija Rick Altman pyrkii luomaan synteysin varhaisemmasta lajityyppitutkimuksesta ja toisaalta kyseenalaistamaan genreteorioiden luutuneita näkemyksiä. Altman (2002, 25–26) esittää, että genre on vuoroin ymmärretty: 1) teollisen tuotannon sinikopioksi tai

kaavaksi, 2) yksittäisiä elokuvia määrittäväksi rakenteeksi, 3) teosten levityksessä tarvittavaksi nimilapuksi ja 4) sopimukseksi, miten elokuvaa katsotaan. Lisäksi hänen mukaansa (2002, 42–43) 1970-luvulta alkaen on vallinnut kaksi tapaa lähestyä genreä: ritualistinen ja ideologinen. Feuer (1987, 145) esittää puolestaan, että televisio- ja elokuvatutkimuksessa on ilmennyt kolme toisiinsa limittyvää lähestymistapaa: esteettinen, ritualistinen ja ideologinen. 1990-luvun lopulla Altman (2002, 255–266) itse esittää lajityypittelyyn semanttis-syntaktis-pragmaattista lähestymistapaa. Tässä artikkelissa Altmanin ja Feuerin näkemykset toimivat keskeisimpinä välineinä valokuvien lajityypittelyn tarkastelussa. Lisäksi käytän kirjallisuudentutkija Tzvetan Todorovin (1973) esitystä, että genre-muodostuksessa on kaksi päälinjaa: historiallinen ja teoreettinen.

Onko valokuvissa geneerisiä rakenteita?

Altman (2002, 26) esittää siis, että lajityyppi on ymmärretty ”kaavana, joka edeltää ja ohjelmoi teollista tuotantoa ja toimii sille mallina”. Genre on muotti elokuvantuottajille. Toisaalta se on nähty eräänlaisena muotoa antavana selkärankana, johon elokuva rakenteellisesti tukeutuu. Näiden katsontakantojen eroa selkeyttää edelleen elokuvatutkija Thomas Schatzin (1981, 16–19) kiteytys: genre voidaan ymmärtää joko pintarakenteena ”genre film” tai syvära-kenteena ”film genre”. Genre-elokuva on yksittäinen tapaus tietystä elokuvagenrestä eli muotista.

Visuaalisen kulttuurin tutkija Janne Seppäsen (2001a, 153–155) mukaan keskeinen valokuviiin liittyvä jäsenitys on ollut luonto/kulttuuri -dikotomia. Valokuvat on yhtäältä ymmärretty ”itse luonnoksi”, läpinäkyviksi ”ikkunoiksi” tai Roland Barthesin (1984, 122) tyyliin ”koodittomiksi sanomiksi”. Tällainen ajattelu sulkeistaa näkemyksen valokuvista rakenteina. Barthes ja monet valokuvatutkijat ovat tosin tiedostaneet valokuvien liittyvän myös osaksi kulttuurisia merkityksenantoja. Toisaalta jos valokuvia pidetään hyvin epäitsenäisenä mediumina ja niiden merkitykset redusoidaan täysin

ulkoa ohjautuviksi (esim. kulttuurin tai tekstien kautta), on vaarana, että valokuvat tulevat jälleen nähdyiksi rakenteettomina. Sepänen (2001, 69–70) korostaa, että kaikki tutkijat eivät suinkaan ole nähneet valokuvien merkitysten jäännöksettä palautuvan konteksteihin. Esimerkiksi valokuvateoreetikko Victor Burgin (1982, 2) kannustaa yhdistämään semioottista ja kontekstuaalista ajattelua. Silti ajatus *geneerisistä* rakenteista on yhä vieras valokuvauksessa (ks. esim. Mäenpää 2008, 121).

Valokuvat ovatkin genreliukkaita. Vaikka ne tuotetaan monesti tietyn lajityypin edustajiksi, niin pysähtyneinä, sanattomina ja yksittäin esiintyessään ne eivät ole yhtä lajityyppeihin sidottuja kuin moninaisemman rakenteen omaavat elokuvat. Valokuvat muistuttavat tässä suhteessa lauseita tai tekstikappaleita. Kirjallisuudentutkija Jonathan Cullerin (1975, 129) näkemys istuu valokuviiin: sama lause voi saada eri merkityksiä sen mukaan, minkä lajityypin edustajana se esitetään ja tulkitaan. Saman valokuvankin voi olla mahdollista edustaa eri lajityyppejä. Esimerkiksi alun perin journalistiseksi valokuvaksi³ tuotettua otosta voidaan, vaikkapa sen tultua kuuluisaksi, käyttää mainosvalokuvana. Lisäksi kun lajityyppi vaihtuu, valokuva voi saada eri merkityksiä.

Valokuvien genreliukkautta ilmentää myös esimerkiksi se, että sanomalehden valokuvaaja voi ottaa samalla keikalla joukon valokuvia, joiden lajityyppi ratkeaa vasta toimituksessa, kun päätetään, minkä kirjoituksen yhteydessä valokuva julkaistaan. Nähdäkseni valokuvista on silti havainnoitavissa geneerisiä rakenteita (selkärankoja ja muotteja). Saattaa olla esimerkiksi, että ’lajityypittämistä’ otoksista valitaan vaikkapa journalistisiin tai mainosvalokuvamuotteihin juuri ne kuvat, jotka istuvat niihin. Tutkinkin seuraavaksi, millaisia rakenteita valokuvista voidaan havainnoida ja löytyykö rakenneanalyysistä perusteita valokuvien tyypittelyyn.

Valokuvien semanttinen ja syntaktinen analyysi ja tyypittely

Semanttinen analyysi on yksi vaihtoehto tyypitellä teoksia. Sen etuna on Altmanin (2002, 113) mukaan, että lajittelusta esimerkiksi aiheiden, avainkohtauksien, henkilötyyppien tai ikonografian pohjalta muodostuu (elokuva)genreille helppo tunnistettavuus, laaja yleistettävyys ja yleinen konsensus. Altmanin mainitsemista tekijöistä valokuvia on luokiteltu lähinnä vain aiheiden perusteella esimerkiksi: alaston-, arkkitehtuuri-, auto-, eläin-, esine-, henkilö-, hää-, katu-, lapsi-, luonto-, maisema-, muoti-, ruoka-, sota- ja urheiluvälökuvat. Monet luokat jakautuvat edelleen pienempiin osiin kuten eläinvalokuvat: hirvi-, lintu-, karhu-, koiravälökuviiin jne. Valokuvatutkimuksen näkökulmasta voidaan kyseenalaistaa lukematomiin aihekategorioihin jäsentelyn mielekkyys. Lisäksi jos vain joitakin aiheita valitaan tutkimukseen tai muuhun kirjallisuuteen, saatetaan tulla arvottaneeksi ja jopa kanonisoineeksi aiheita.

Toisaalta esimerkiksi mainosvalokuvien semanttinen tarkastelu fiktiivisten henkilötyyppien kautta voisi tuoda kiinnostavan aspektin tutkimukseen. Lajittelun perustaminen pelkästään henkilötyyppeihin johtaa silti genrerunsauten ja genren arvo kategorisoinnin välineenä on yhä vähäinen. Altman (2002, 114) puolestaan esittää, että semanttista lajittelua on kritisoiu siitä, ettei sillä päästä juuri elokuvien nimeämistä pidemmälle. Kun valokuvia on esimerkiksi kuvatoimistoissa tyypitelty semanttisesti, tavoitteena lieenee lajitella valokuvat helposti tunnistettaviin luokkiin ja nimetä luokat näiden vaivattomasti tunnistettavien piirteiden perusteella. Silloin genre on lähinnä nimilappu. Altmanin (2002, 26) mukaan genre onkin nähty nimilapuksi, jolla ”on keskeinen tehtävä levittäjien ja esittäjien päätösten ja kommunikaation kannalta”. Esimerkiksi western on nimilappu, jolla markkinoida tietyn genren elokuvia. Vastaavasti semanttinen lajittelu voi toki toimia vaikkapa kuvatoimistoissa valokuvien kauppaamisessa.

Genrerunsautta voidaan supistaa siten, että yhdistetään vaikkapa aiheet ja ihmistyytit genreytyksen perusteina. Lajeiksi voitaisiin

tyypitellä myös sellaiset valokuvat, joissa suositetaan tiettyjen aiheiden ja ajanhetkien yhdistelmän kuvausta tietyllä tyylillä. Tällä perusteella voitaisiin luokitella genreksi esimerkiksi se, mitä nykyisin ymmärretään katuvalokuvaukseksi. Enää ei tosin puhuta vain semantiikasta vaan myös syntaksista. Altmanin (2002, 114) mukaan syntaktiseen analyysiin ei riitä elokuvan toteaminen westerniksi esimerkiksi revolverien, hevosten ja lännenmaisemien perusteella, vaan analyysi edellyttää koko elokuvan katsomista ja syvempien rakenteiden tutkimista, kuten sisällöllisten vastakkainasetteluiden tarkkailua (esim. villeys vs. sivilisaatio).

Ulkuniemen (1998, 24) mukaan elokuva-analyysien tapaisen syntaktisen tarkastelun soveltamista valokuviin heikentää, että valokuvista puuttuu muiden muassa liike, ääni ja juoni – ja tässä mielessä on hankala puhua esimerkiksi perhevalokuvan syntaksista. Bate (2009, 1) esittää kuitenkin, että valokuvakameroiden valmiit kuvausohjelmat (esim. maisema-, muotokuvaohjelmat) ovat osoituksia tyypillisistä valokuvauksen konventioista. Tiettyjen aiheiden kohdalla suositetaan (tai suositellaan) siis tiettyjä kuvailmaisutapoja, jolloin syntyy yhdenlainen syntaksi. Valokuvista voikin löytää syntakseja, mutta niitä on hahmoteltava valokuvamediumin ehdoin. Esimerkiksi taiteen tohtori Marjo Räsänen (2008, 158–160) ehdottaa taidekasvatukseen syntaktista kuva-analyysia, jossa tukeudutaan semioottisiin käsitteisiin ja formalistien luokittelemiin kuvan peruselementteihin (esim. piste, pinta, volyymi). Jälkimmäinen analyysitapa valaisee tosin paremmin yksittäisiä valokuvia kuin kuvajoukkoja.

Feuerin mukaan (1987, 143) semiotiikkaa on monesti käytetty teosten rakenteiden analysoinnissa (ks. myös Kupiainen & Sintonen 2009, 103). Mielestäni semiotiikasta tarjoutuukin toimivia käsitteitä valokuvien semanttis-syntaktiseen tarkasteluun. Esimerkiksi voidaan tutkia, millaisia kuvauskohteiden ja kuvailmaisujen paradigmaattisia valintoja ja näiden syntagmaja on lukkiutunut tiettyjen teemojen tai jo vakiintuneiden lajityyppien yhteyteen. Semanttis-syntaktiseen analyysiin voitaisiin sisällyttää myös valokuviin kiinteästi liittyvät tekstit (esim. teosnimet, kuvatekstit).

Vakiintuneiden valokuvan lajityyppien semanttis-syntaktisten rakenteiden analysointi voisikin avata valokuvien luonnetta historiallisesti kehittyvinä ja sosiaalisiin käyttöihin mukautuvina kulttuurisina representaatioina. Nykytilanteessa on kuitenkin pitkälti ennen aikaista kritisoida tapoja, joilla tutkijat ovat hahmotelleet rakenteita tai esimerkiksi millä tavoin määrittelyt ohjaavat valokuvien tulkintaa. Kun valokuvatutkimuksessa todella ryhdytään geneeriseen rakenneanalyysiin, on hyvä huomioida esimerkiksi Altmanin (2002, 31–37) kritiikki, että genret muotteina on usein nähty ylihistoriallisina ja muuttumattomina, ja että tutkijoilla on ollut tarve tuottaa ”puhtaita” genrejä tai genrekaanoneita.

Itse asiassa Altman esittää 1980-luvulla semanttis-syntaktista lähestymistapaa genremuodostukseen (vuoden 1984 artikkeli liitteenä: Altman 2002, 267–280). Myöhemmin hän (2002, 255–256) kommentoi, ettei hän silloin kiinnittänyt tarpeeksi huomiota mahdollisten genreytysten monilukuisuuteen: ”Miten tiedämme, mihin kaikista mahdollisista tietyn elokuvan semanttisista ja syntaktisista elementeistä pitäisi kiinnittää huomiota?” Valokuvien semanttis-syntaktisessa genretyksessä on genrerunsauden lisäksi vaarana, että tuotetaan valokuvaluokkia, joiden kuvia yhdistää pelkästään jotkin (tutkijaa kiinnostavat) empiirisesti todettavat ominaisuudet. Kysymys kuuluu silloin: Miksi näitä luokkia pitäisi kutsua nimenomaan genreiksi? Semanttis-syntaktinen lähestyminen soveltuukin jo olemassa olevien lajityyppien luonnehtimiseen, eikä niinkään genretyksen perusteeksi. Altman (2002, 255) toteaa jälkikäteen, että semanttis-syntaktinen analyysi sopii yksittäisten teosten tulkintaan ja niiden suhteuttamiseen olemassa oleviin genreryhmittelyihin. Seuraavaksi tutkin esteettisen, ritualistisen ja ideologisen lähestymistavan tarjoamia lajitteluperusteita.

Esteettinen lähestymistapa

Feuer (1987, 143–145) nimeää yhdeksi paljon käytetyksi lähestymistavaksi lajityyppeihin esteettisen. Siinä korostetaan genren yh-

teyttä taiteelliseen tai esteettiseen ilmaisuun ja siinä painottuu usein yksilön tekijyys (esim. auteur-näkökulmat). Lajityyppi ymmärretään yhtäältä itseilmaisun ja originaalisuuden rajoitteeksi varsinkin korkeakulttuurisen taiteen yhteydessä. Toisaalta genre nähdään luovaa itseilmaisua käynnistäväksi lähteeksi etenkin populaarikulttuurisen viihteen kohdalla.

Moniin vakiintuneisiin kategorioihin ja kuva-aiheisiin liittyy omanlaistansa estetiikkaa ja ilmaisutapoja – esimerkiksi uutisvalokuviiin liittyy usein dramatisointi ja häävalokuviiin tietynlaiset poseeraukset. Kysymys valokuvalajien tai -kategorioiden kyvystä rajoittaa tai herättää taiteellista tai esteettistä ilmaisua on kuitenkin haastava. Taiteilijakoulutuksen saanut mainoskuvaaja voi kokea mainoskuvauksen konventiot ahtaiksi omalle esteettiselle ilmaisulle. Toinen kuvaaja voi sen sijaan pitää esteettisen ilmaisun rajoituksia työntekoa helpottavana tekijänä, jopa saada inspiraationsa genrekonventioista. Vastausta on viime kädessä mahdotonta antaa ilman empiiristä tutkimusta. Isompi rajoite esteettisen lähestymistavan (feuerlaisittain ymmärrettynä) soveltuvuudessa perusteeksi etenkin uusien valokuvalajien tuottamiseen on, että tämä lähestymistapa perustuu siihen, että on *jo* olemassa vakiintuneita lajityyppisiä, joiden teoksissa estetiikka on keskeinen niiden tekemistä (ehkä kokemistakin) määrittävä seikka. Näin käsitettynä esteettinen lähestyminen ei tarjoa perusteita lajityyppittelyyn, vaan se on yksi tekijä, joka voidaan huomioida kuvailtaessa (lähes) vakiintuneita lajityyppisiä.

Valokuvaajien samankaltaisia teoksia voitaisiin kaikesta silti ryhtyä (uudelleen) lajittelemaan jonkin esteettisen periaatteen mukaisesti, mutta tästä liu'utaan helposti esteettiseen tyylialalyysiin, jota eräät valokuva(historian) tutkijat ovat kritisoineet (ks. esim. Price & Wells 1997, 15–17). Valokuvat erkanevat silloin autonomisiksi esteettisiksi kokonaisuuksiksi; niiden ajatussisällöt ja yhteydet käytötarkoituksiin sekä synty- ja tulkintatilanteisiin kuihtuvat ohuiksi. Esteettisin perustein tapahtuvassa genremuodostuksessa on myös vaarana, että tutkija lajittelee valokuvat esteettisiin ideaaliluokkiin

esimerkiksi henkilökohtaisesti arvostamiensa esteettisten ominaisuuksien perusteella.

Rituaalinen lähestymistapa

Toinen Feuerin (1987, 145) esittelemä lähestymistapa genreihin on rituaalinen. Siinä genre nähdään teollisuuden ja yleisön väliseksi kulttuuriseksi ja yhteisöllisyyttä luovaksi vaihtokaupaksi (rituaaliksi). Viitaten Horace Newcombiin ja Paul Hirschiin hän esittää, että televisio on ”kulttuurifoorumi”, jossa jaetuista arvoista ja uskomuksista neuvotellaan ja joka auttaa ylläpitämään ja uudistamaan sosiaalista järjestystä. Altman (2002, 42–43) painottaa rituaalisessa lähestymistavassa, että osa tutkijoista on korostanut *yleisöjen* roolia lajityyppien *lopullisina* luojina. Hän kirjoittaa, että ”genretekstien kerrontamallit kasvavat olemassa olevista sosiaalisista käytännöistä [...]”. Rituaalinen lähestymistapa on lajityyppien tarkastelua elämismaailmoissa ilmenevät esimerkiksi yhteisöllisyyttä luovat sosiaaliset käytöt huomioiden. Tällainen lähestymistapa sopii erityisesti perhe/muistovalokuviin, joihin liittyy muiden muassa perheen yhtenäisyyden ylläpitämisen ja perheen jäsenten identiteettien vahvistamisen funktio (ks. esim. Ulkuniemi 2005, 26; Bourdieu 1990, 19–31.)

Rituaalinen lähestymistapa ei kaikilta osin istu sulavasti varsinkaan mainos- ja journalististen valokuvien tarkasteluun. Vaikka yksittäiset kuvat herättävät ajoittain kiivastakin keskustelua, niitä puhutaan harvoin työpaikan aamukahvilla samaan *yhteisöllisyyttä* luovaan tapaan kuin televisio-ohjelmista tai elokuvista. Näiden valokuvalajityyppien tai -kategorioiden en yhteydessä puhe genrefaniudesta ja -yhteisöistä on myös etäistä (vrt. elokuvien kohdalla: Altman 2002, 190–201). Voidaan lähinnä sanoa vaikkapa ihailtavan jonkun valokuvaajan tuotantoa. Vaikka ei-kuvanasiantuntijat keskustelevat journalistisista ja mainosvalokuvista arjessa niukasti, esimerkiksi urheilu-uutisvalokuvat voivat käsittääkseni *sanattomasti* ylläpitää kansallismielisyyttä. Journalistiset ja mainoskuvat

voinevat osaltaan lievästi vahvistaa yhteisöllisyyttä, jos ei varsinaisesti luoda sitä (ks. vastaava näkemys tv- uutisista: Ridell 1998, 289). Journalististen ja mainosvalokuvien kohdalla on silti mahdollista tutkia vaikkapa sitä, millaiset semanttis-syntaktiset tekijät painottuvat yleisöjen⁴ tulkinnoissa tai millaisin keinoin uutisvalokuvat kenties pyrkivät ylläpitämään sosiaalista järjestystä.

Toisaalta valokuvaus eroaa mediana esimerkiksi elokuvasta siten, että se on lähes alusta asti ollut yhtä lailla harrastelijoiden kuin erilaisten tuotantolaitosten käytössä. Esimerkiksi perhe/muistovalokuvat ovat pitkälti 'tavallisten ihmisten' omaehtoisten kuvakäyttöjen myötä syntynyt kategoria tai lajityyppi. Sitä vastoin viime päiviin asti elokuvia ovat tuottaneet enimmäkseen (isot) tuotantolaitokset / teollisuus. Ritualistisessa lähestymisessä ei kuitenkaan alkujaan ole kaikiä ajateltu, että 'yleisöt' suorastaan alusta pitäen loisivat genret. Digitaalisen tekniikan ja viestinnän suomien mahdollisuuksien myötä valokuvan ritualistisessa genretutkimuksessa on entistäkin olennaisempaa huomioida, että 'yleisöt' eivät ainoastaan kuvakäytöllään osallistu genrejen ilmentymisiin elämismaailmoissa, vaan ne voivat suorastaan luoda ja uudistaa genrejä.

Perinteisten perhe/muistovalokuvien kohdalla ei tosin tarkalleen ottaen voida puhua "yleisöistä" vaan mieluummin kenties "kuvankäyttäjistä". Ridell (2006b, 248) kirjoittaa: "Missä yleisönä seurataan professionaalien mediakoneiston rakentamaa julkisuutta, siinä julkisena pyritään osallistumaan (media)julkisuuteen ja myös itse tuottamaan sitä." Lisäksi puhuttaessa internetin sosiaalisten sivustojen perhevalokuvatyyppisistä otoksista olisi mielekästä käyttää yleisöjen sijasta termiä julkiso. Kun lajityyppejä kuvaillaan ja muodostetaan, on huomioitava valokuvien yleisöjen / käyttäjien erilaiset mediasuhteet.

Kun valokuvien käyttötavat alati monimuotoistuvat, uusien lajien rakentamiselle voikin olla tarvetta. Esimerkiksi perhevalokuvilla viitataan yleensä perheiden ja heidän lähipiiriinsä käyttöön tarkoitettuihin valokuviin (ks. esim. Ulkuniemi 2005, 22; Bourdieu 1990, 19–22.) Kuitenkin kun perhevalokuvat ovat levinneet albu-meista ja kenkälaatikoista erilaisiin digitaalisiin käyttöympäristöi-

hin, niitä käyttävät pienyhteisöt ovat laajentuneet kauas perheiden ulkopuolelle. Ulkuniemi (1998, 20–22, 156–157) jakaa perhevalokuvat itse otetuiksi (tai saaduiksi) näppäilykuviksi ja ammattilaisilta tilatuiksi otoksiksi. Ne kiinnittyvät muiden muassa siirtymäriittien (kuten häät) ja lomamatkojen dokumentointiin. Sen sijaan esimerkiksi matkapuhelimilla välitettävät valokuvat liittyvät useammin arkisempien asioiden kuvaukseen, läheisyyden luomiseen ja intiimien suhteiden ylläpitoon (Koskinen 2005, 124–125; Villi 2008, 27–31). Kyseessä onkin kaksi erilaista valokuvien sosio-kulttuurista käyttötapaa, joilla on erilainen sija ja arvo ihmisten elämässä. Näiden kategorioiden tai lajityyppien eksplikointi voisi avata valokuvien luonnetta erityyppisinä representaatioina ja tarkentaa valokuvapuheita. Lajityyppitutkimukselle on tilausta sikälikin, että voidaan kysyä, pitäisikö perhevalokuvat ja matkapuhelimilla lähetettävät valokuvat määritellä itsenäisiksi yllälajityypeiksi vai yhden yllälajin eri alalajeiksi.

Kun valokuvan lajityyppiä tuotetaan ritualistisesti, samalla niiden nimiin on kiinnitettävä huomiota. Altmanin (2002, 28) mukaan elokuvatutkimuksessa lajityyppien nimeämisessä on korostunut teollisen diskurssin ensisijaisuus. Genretutkijat eivät ole siis kiistäneet elokuvateollisuuden vakiinnuttamien ja massayleisöjen käyttöön ottamien genrejen olemassaoloa tai niiden nimikkeitä. Kun valokuvia on tyypitely semanttisesti (kuten kuvatoimistoissa), kuvajoukoille on annettu runsain mitoin nimiä. Kuten jo sanottu, tällainen tyypittely on kuitenkin riittämätön valokuvatutkimukseen. Jos valokuvan lajityyppiä eksplikoidaan ritualistisesti tai ylipäättään rakennetaan uusia lajeja jollakin periaatteella, käytössä olevien lajityyppinimien toimivuus on tarkistettava ja uusia genrenimiä on ehkä keksittävä. Esimerkiksi kun perhevalokuvien käyttö on laajentunut perheiden ulkopuolelle, kenties niistä pitäisi puhua muistovalokuvina, joiksi niitä toisinaan kutsutaankin. Tosin jos matkapuhelimilla viestittävät valokuvat lasketaan perhevalokuviksi, puhe *muistovalokuvista* on harhaanjohtavaa. Matkapuhelinten kuvaviestinnässä ei aina ole kyse muistelemisesta, vaan nopeasti toisaalle

siirtyvän valokuvan muodossa ’nykyhetken’ jakamisesta toisen ihmisen kanssa (Villi 2008, 26).

Ideologinen lähestymistapa

Toinen sekä Altmanin että Feuerin nimeämä lähestymistapa genre-muodostukseen on ideologinen. Altmanin (2002, 43) mukaan siinä korostuu, miten genret rakenteineen houkuttelevat – jopa harhaanjohtaen – tiettyihin kokemis- ja tulkintatapoihin, kun ritualistisessa lähestymistavassa painottuu yleisöjen valta käyttää ja tulkita genre-teoksia haluamallaan tavalla. Hän asettaa ideologisen vastakohtaksi ritualistiselle lähestymistavalle, mutta pitää niitä toisiaan täydentävinä. Tähän läheisesti liittyen Altman (2002, 26) esittää, että genre on myös käsitetty ”sopimuksena, katsomispositiona, jota jokainen genre-elokuva yleisöltä edellyttää”. Feuerin (1987, 143) mukaan ideologisessa lähestymistavassa genre nähdään kontrollin välineenä: genre varmistaa, että yleisöt tulkitsevat teokset toivotulla tavalla. Genren tehtävänä on tuottaa tai ylläpitää vallitsevia ideologioita.

Kun Seppänen (2001, 23–24; 2005, 40–42) tarkastelee valokuvia, hän ammentaa ideologianäkemyksensä Louis Althusserin ajattelusta. Hänen mukaansa Althusser erottaa toisistaan ”ideologiat yleensä” ja ”konkreettiset ideologiat”. Näistä hän soveltaa valokuvien tulkintaan ”ideologioita yleensä”, jotka ovat ”mekanismi, jonka kautta ihmiset sosiaalistuvat yhteiskunnalliseen järjestykseen, sääntöihin, normeihin ja valtasuhteisiin”. Kun ideologiat käsitetään tällä tavoin laajasti sosiaalisiksi järjestyksiksi, valokuvien voidaan ajatella kuvallistavan ideologioita ja siten ylläpitävän, jopa rakentavan niitä. Esimerkkeinä valokuvien tavasta ylläpitää ideologioita Seppänen viittaa muiden muassa Judith Williamsonin mainosvalokuvan tutkimukseen ja John Taggiin, joka tutkii perhevalokuvan tyyppisiä otoksia (Seppänen 2001, 24–28; 2005, 44–45). Ideologinen lähestymistapa soveltuu luonnehtimaan erityisesti joukkoviestinnässä käytettäviä valokuvia⁵, kuten journalistisia ja mainosva-

lokuvia, sillä niiden tehtävänä on päämäärätietoisesti välittää yleisöille tiettyjä ei-henkilökohtaisia kuvaviestejä.

Ideologinen lähestymistapa Altmanin esittämässä muodossa sopii joukkoviestinnällisiin valokuviin myös, koska siinä lajityypit nähdään teollisuuden (ammattilaistuotantolaitosten) luomiksi luokiksi, joilla yleisöjä puhutellaan (Altman 2002, 43). Tässä kohdin piilee tosin tämän lähestymistavan rajoitus tyypittelyn perusteena. Sen lähtökohtana on, että on jo olemassa (vakiintuneita) lajityyppejä, jotka ovat *'teollisuuden'* luomia luokkia. Näin käsitettynä se soveltuu ainoastaan sen purkamiseen, millaisia ideologioita ilmenee *'teollisuuden'* luomissa luokissa. Kaiketi tätä lähestymistapaa voi venyttää myös ei-teollisuuden luomien lajien tarkasteluun, sillä esimerkiksi perhe/muistovalokuvat voivat myös ilmentää ideologioita, vaikka kuvallinen kommunikointi on luonteeltaan kovin toisenlaista.

Pohditaanpa, mitä seuraisi, jos tutkija kuitenkin hylkäisi jo olemassa olevat kategoriat tai lajityypit ja käyttäisi ideologioita valokuvien laajan *uudelleentyyppittelyn* perusteena. Kun valokuvat tyypitellään hallitsevimpien ideologioiden (lähinnä ensisijaisten tarkoitusten) pohjalta, esimerkiksi journalistiset, mainos- ja perhe/muistovalokuvat tyypittyvät eri lajeiksi. Tarkemmassa analyysissä voi ilmetä vaikkapa, että kaikki mainitut ylläajit ylläpitävät ydinperheajattelua, yksityisautoilua, hoikkuusihannetta ja patriarkaattia. Tällöin on ratkaistava, tyypitelläänkö nämä jo vakiintuneet ylläajit uudelleen vai rakennetaanko niille alagenrejä jokaisen ideologian pohjalta. Haasteeksi nousee myös, että kun ideologioita on runsaasti ja kun tutkija valitsee niistä joitakin ja sivuuttaa toisia, hän voi samalla tulla arvottaneeksi ideologioita. Jos valokuvatutkijat tavoittaisivat ideologiaryppäitä vastaavaan tyyliin kuin Schatz (1981, 34–35), joka on jakanut Hollywoodin genret järjestys- ja integraatiogenreihin, ideologiaperustainen tyypittely saattaisi olla kiinnostava. Toisaalta valokuvien ylläpitämiä tai tuottamia ideologioita voi tarkastella (Schatzin tapaan) ilman, että tutkimuksessa on tarpeellista tuottaa uusia lajityyppejä.

Altman (2002, 257–266) ehdottaa 1990-luvun lopulla semanttis-syntaktis-pragmaattista lähestymistapaa, joka on täydennys hänen aiempaan esitykseensä ja hänen mukaansa kompromissi ritualistisesta ja ideologisesta lähestymistavasta. Hän esittää, että teosten lukemattomista erilaisista semanttis-syntaktisista elementeistä muodostuu genrejä niitä käyttävien ihmisten myötä – yhtä lailla tuottajien, levittäjien, esittäjien, kulttuurilaitosten kuin erilaisten katsojaryhmien kautta. Altman (2002, 266) kirjoittaa: ”Genret saattavat kyllä synnyttää merkityksiä sääntelemällä ja koordinoimalla erilaisia käyttäjiä, mutta tämä tapahtuu aina areenalla, jolla käyttäjät kamppailevat vaihtelevine intresseineen keskenään toteuttaakseen kukin omaa ohjelmaansa.” Epäselväksi jää yhä, miten ”areenalla” viime kädessä löydetään edes suurpiirteinen sopu lajityypistä. Vaikka Altmanin tarkistettu lähestymistapa valaisee lajityypin dynaamista luonnetta paremmin, se on lähinnä yleisluontoinen kuvaus liikkeestä kohti genren vakiintumista.

Historiallinen ja teoreettinen genremuodostus

Valokuvien lajityypittelyä on kiinnostavaa tutkia myös Todoroviin (1973, 13–14) nojautuen, niin että genremuodostuksessa on kaksi päälinjaa: teoreettinen ja historiallinen. Teoreettiset genret syntyvät (taide)teosten jäsentelystä jonkin teoreettisen periaatteen mukaan, kun historialliset lajityypit ovat seurausta todellisuudessa ilmenevien tyyppien tarkkailusta. Nämä kaksi genreytyksen tapaa eivät kaiketi ole täysin toisiaan poissulkevia, sillä teoreettinen genremuodostus perustuu varmasti jossain määrin jo olemassa oleviin (taide)teoksiin. Toiseksi historiallisiin tilanteisiin perustetut genret ovat viime kädessä teoreettisia, koska niiden taustalla on toki jokin tiedostamaton teoreettinen näkemys genrestä. (Ks. myös Ridell 1998, 14.)

Historiallisesti painottunutta genremuodostusta on mahdollista puoltaa suhteessa (laajoihin) teoreettisiin genreytyksiin. Esimerkiksi kun jokin elokuvagenre on jo vakiintunut ja saanut faninsa,

sen teoreettinen uudelleen genreytys on melko vaikeata ja mielettöntäkin. Lisäksi elokuvatutkija Steve Nealen (1990, 46) mukaan lajityypit eivät koostu pelkästään elokuvista, vaan yhtä lailla niihin liittyy erityisiä odotusten ja olettamusten järjestelmiä, jotka katsoja tuo mukanaan elokuvateatteriin ja jotka vaikuttavat katsomiskokemuksiin. Samansuuntaisesti: Ridellin (2006a, 188) mukaan 1970-luvulta alkaen kirjallisuustieteessä osa tutkijoista on painottanut genreä ”konventioihin ja odotuksiin pohjautuvana kommunikatiivisena sopimuksena, joka toimii tekijöille sääntöinä ja tarjoaa yleisölle tulkinnallisen odotushorisontin”⁶.

Vastaavasti valokuvan vakiintuneisiin lajityyppeihin voi kiinnittyä kokemista ja tulkintaa ohjaavia odotusten ja olettamusten tulkintahorisontteja (tai tulkintakehyksiä). (Ks. myös tv-genreistä: Fiske 1991, 109–114.) Lisäksi kun esimerkiksi tietyt kuvaustyylit ja paradigmaattiset kohdevalinnat ovat lukkiutuneet osaksi tunnettua kategoriaa, kyseisen lajityypin valokuvien odotetaan helposti olevan mainitun kaltaisia – ja sellaisina ne myös tuntuvat ’luonnollisilta’ esityksiltä (ks. myös naturalisoitunut tv-uutiskoodi: Pietilä 1993, 47–48.) Kun tietyt valokuvakategoriat ovat jo vakiintuneet elämämaailmoissa ja niihin kiinnittyy esimerkiksi uskomuksia ja odotuksia, onkin mielekäästä keskittyä tutkimuksissa avaamaan näihin lajeihin liittyviä geneerisiä rakenteita, tulkintahorisontteja tai vaikkapa yleisöjen genrekäyttöjä. Vakiintuneiden lajityyppien avaaminen palvelee myös medialukutaitoa, jonka yhtenä osa-alueena pidetään usein genretuntemusta (ks. esim. Kupiainen & Sintonen 2009, 104–105; Buckingham 2003, 56–57, 134–137).

Valokuvaus eroaa kuitenkin mediana esimerkiksi elokuvasta sikäli, että elokuvan yhteyteen on elokuvateollisuuden (ja -yleisöjen) myötä kehittynyt lukemattomia genrejä. Valokuvaukseen on syntynyt lajityyppejä niukemmin (mikäli semanttista lajittelua ei siis ymmärretä genreytykseksi). Historiallisesta genreytyksestä seuraisi, että iso joukko valokuvia jää tyypittelyjen ulkopuolelle. Lisäksi valokuvia voidaan tyypitellä nykyisiä historiallisia lajitteluja tarkemmin. Kysymys kuuluu yhä, millä perusteilla voidaan ja on mie-

lekästä tuottaa eritoten *uusia* valokuvan lajityyppejä ja toisaalta tarkistaa lajityyppirajoja?

Voidaan toki kysyä, onko uusien lajityyppien muodostus välttämätöntä. Valokuvia voidaan tutkia representaatioina ilman, että niistä muodostetaan genrejä. Toisaalta lajityyppien niukkuuden voi nähdä tilaisuutena teoreettiseen genremuodostukseen. Esimerkiksi kirjallisuudentutkijat ovatkin pyrkineet tietoisesti muodostamaan teosten välisiä ryhmittymiä ja nimeämään niitä (ks. esim. Altman 2002, 27). Sikäli kun valokuvan lajityypit eivät ole vakiintuneita, voidaan rakentaa ja jopa pyrkiä vakiinnuttamaan uusia genrejä ja tarkistaa vakiintumattomien lajityyppien rajoja jonkin teoreettisen periaatteen pohjalta, joka voi edistää esimerkiksi tutkimusta tai valokuvauksen opetusta. (Vrt. Bate 2009.)

Valokuvan lajityyppi tulkintakehyksenä

Viestintä- ja mediatutkija Erkki Karvosen (2000, 78, 83) mukaan genren käsitettä voidaan käyttää melko samaan tapaan kuin tulkintakehyksen (frame) käsitettä. Kehystäminen voi puolestaan merkitä esimerkiksi, että ”yksittäinen asia voidaan ympäröidä vaihtoehtoisesti erilaisilla kehyksillä, jolloin sen luonne määrittyy erilaiseksi”. Valokuvien tulkittamiseen sovellettuna se tarkoittaa, että tulkitsija tarkastelee yksittäisen valokuvan merkityksiä peilaamalla sitä suhteessa tulkintakehyksiin, kuten lajityyppittelyihin. Tärkeätä ei ole, että tulkittava valokuva istuu johonkin lajityyppiin täydellisesti. Olennaista on, että kuvan *sovittelu* yhteen tai useampaan lajityyppiin nostattaa kysymyksiä ja näkökulmia, jotka tekevät tulkitsijan tietoiseksi valokuvan merkityksistä ja/tai esimerkiksi auttavat häntä havainnoimaan vaihtoehtoisia merkityksenantoja. Kun lajityyppi ajatellaan tulkintakehykseksi, ei ole tarvetta tuottaa esimerkiksi kaikki valokuvat kattavia luokkia tai genrekaanoneita.

Näkemys lajityyppistä tulkintakehyksenä on käsittääkseni mahdollista valita myös teoreettiseksi perusteeksi tai periaatteeksi, jolla tuottaa uusia lajityyppejä ja tarkistaa lajien rajoja ja ylipäättään

kuvailla genrejä. Tulkintakehyksiä on tosin mahdollista hahmotella monella tavoin ja monia tarkoituksia varten. Varteenotettava valinta on mielestäni tuottaa sellaisia genrejä, jotka edistävät medi-alukutaitoa valokuvien kriittisen tulkitsemisen osalta. (Ks. medi-alukutaidon tavoitteista esim. Kupiainen & Sintonen 2009, 91–95.) Silloin valokuvia tarkkailemalla abstrahoidaan lajityyppejä, jotka tulkitaan joissakin *keskeisissä* suhteissa eri tavoin. Itse asiassa valokuvat ovat osin jo lajittuneet tällä tavoin, esimerkiksi dokumentaariset ja fiktiiviset valokuvat on ollut tähänkin asti tapana erottaa toisistaan. Kun valokuvat on tyyppitelty merkityksenantoihin liittyvien keskeisten tekijöiden pohjalta ja kun tulkitsija sitten käyttää genreä tulkintakehyksenä, tämä voi johtaa ensivaikutelmaa tietoisempaan ja perustellumpaan tulkintaan. Näin tulkitsijalle muodostuu paremmat edellytykset tarvittaessa vaikkapa kyseenalaistaa valokuvan julkaisemisen mielekkäys.

Käytännössä esittämäni genreytysperiaate tarkoittaa, että esimerkiksi jäsennetään eri lajityypeiksi journalistisiin käyttötarkoituksiin tuotetut *poseeratut* henkilövalokuvat, joiden syntyyn malli voi vaikuttaa, ja sellaiset uutisvalokuvat, joihin kuvattavilla ei ole mitään valtaa vaikuttaa. Kun näitä ihmiskuvajoukkoja tulkitaan, on huomattava niihin liittyvät erilaiset valta-aspektit. Poseeratut henkilövalokuvat tuotetaan *yhteistyössä* mallin kanssa, joskin käytännössä mallin valta on rajallista. Ei-yhteistyössä tuotetut ihmiskuvat ovat sitä vastoin ainoastaan valokuvaajan (ja muiden kuvantekijöiden) näkemyksiä. Kärjistetysti: ne ovat piilokameraotoksia. Tällainen ihmiskuvien lajityypittely auttaa kuvantulkitsijaa tiedostamaan vallankäytöllisiä tekijöitä.

Kun uusia valokuvan lajityyppejä rakennetaan tai entisiä tarkennetaan tulkitsemisen näkökulmasta, tavoitteena ei kuitenkaan voi olla ohjata tulkitsemista valokuvaajan tai kuvanjulkaisijan toivomien merkitysten tai jonkin ideologian ylläpitämiseen suuntaan. Tulkitsijaa ei ylipäätään voida kahlita johonkin kapeaan tulkintastrategiaan, eikä lajityypittely voi johtaa kuvajoukkojen arvottamiseen, kuten (esteettisesti) ihanteellisiin luokkiin. Mielestäni tavoite on,

että genret tulkintakehyksinä (osaltaan) auttavat tiedostetusti tuntemaan valokuvia sosiokulttuurisina konstruktioina.

Mitkä sitten ovat sellaisia valokuvien tulkittamiseen liittyviä *keskeisiä* tekijöitä, jotka soveltuvat genreytykseen? Tässä tekstissä voin luoda vain silmäyksen näihin tekijöihin, sillä nähdäkseni valokuvan lajityypit muodostuvat useimmiten mielekkäästi monien eri tekijöiden kudelmina. Eri lajityyppien kohdalla genreä muodostavina tekijöinä voivat myös painottua eri tekijät. Joka tapauksessa perustava lähtökohta on historiallisen tilanteen huomiointi: sikäli kuin valokuvan lajityypit ovat vakiintuneet etenkin yleisöjen käytöissä ja niihin kiinnitty jo tulkintahorisontteja, niiden säilyttäminen lienee yleensä viisasta. Näitä lajityyppejä voidaan toki kuvailla uudestaan nostaen keskeisiä tulkintaan liittyviä tekijöitä esille.

Toinen keskeinen tekijä on sosiokulttuurinen käyttötarkoitus, jonka pohjalta monet valokuvat ovatkin jo lajittuneet kategorioiksi, joita voinee sanoa ylälajityypeiksi (esim. taide- ja journalistiset valokuvat). Ylälajityypit voivat toimia tulkintakehyksinä, mutta ne eivät välttämättä tuota välineitä monisyisen tulkinnan tavoittamiseksi jo sen vuoksi, että ne voivat koostua dokumentaarisista ja fiktiivisistä valokuvista. Lisäksi pelkästään valokuvan käyttötarkoituksen suuntaisesti tulkitseminen voi saada ohittamaan merkityksiä, joita ei ensisijaisesti pyritty välittämään mutta jotka ovat silti perusteltuja. Käyttötarkoitus riittänee yksinään genreytyksen perusteeksi korkeintaan ylälajityyppien kohdalla. Se on toki huomioitava myös, kun rakennetaan ala(ala)genrejä. Kun valokuvauksessa syntyy yhä uusia sosiaalisia käyttötapoja ja -tarkoituksia ja entiset tavat uusiutuvat, on niin ikään tutkittava uusien lajityyppien muodostustarvetta ja tarkistettava entisiä genrejaotteluita. Etenkin tässä kohdin on huomioitava valokuvallisen kommunikaation luonne ja on hyvä pohtia valokuvien julkista–yksityistä ja henkilökohtaista–virallista käyttöä, huomioida kuvantekijät (esim. ammattilaiset, harrastelijat, harrastajat) ja kuvankatsojat (esim. yleisöt, julkiset) sekä tarkastella valokuvien omistus- ja käyttökuvioita.

Dokumentaariset ja fiktiiviset otokset on siis erotettava toisistaan, kun kuvia tulkitaan. Tässä kohdin on erityisesti huomatta-

va, että dokumentaarinen valokuvaus ei ole yksi yhtenäinen kenttä, vaan siinä voi ilmetä esimerkiksi vallankäytöltään eriäviä kuvausperiaatteita. Lisäksi mielestäni uutisvalokuvina esiintyy kuvia, joilla on erilaisia paino- ja/tai uutisarvoja: osa valokuvista tuodaan esille 'tärkeinä' ja osa pikemminkin 'kiinnostavina' (ks. myös kovat ja pehmeät uutiset: Kunelius 1993, 33–38). Voi olla aihetta konstruoida useita dokumentaarisia genrejä. Samassa valokuvassa voi myös ilmetä vaikkapa journalistisia ja mainostustavoitteita, joten kenties on muodostettava hybridigenrejä.

Se, miten valokuvat lähestymistapojensa (moodiensa) kautta puhuttelevat katsojaa esimerkiksi retorisesti tai tietoteoreettisesti, on eri asia kuin se, millaista tyyliä tai estetiikkaa kuvissa käytetään (ks. vastaavasta ajattelusta elokuvatutkimuksessa: Helke 2006; Nichols 2001.) Lähestymistavat saattanevat joissakin tapauksissa edellyttää kuvankatsojilta erilaisia tulkintatapoja. Siten niitäkin on tarkattava, kun genrejä muodostetaan. Kuvaustyyliä tuottavat erilaisia aistillisia tai tunnekokemuksia, mutta ne eivät kaiketi ainakaan yksinään edellytä selvästi erilaisia tulkintatapoja. Kuitenkin koska tietyt (esteettiset) tyylivalinnat voivat vaikkapa vahvistaa kuvantulkitsijan uskoa dokumentaarisen otoksen todenmukaisuuteen, tyyli on yksi genretyksessä huomioitava tekijä. Semanttis-syntaktisen ja ideologisen lähestymistapojen rooleina genremuodostuksessa lienee lähinnä kuvailla tai täsmentää jo rakennettua tai historiallisesti tai ritualistisesti syntynyttä lajityyppiä.

Lopuksi: lajityypin käsitteen venyttely

Ridellin (2006a, 185) mukaan lajityypin käsitteen venyvyyden kääntöpuolena on, että kun eri medioiden tutkijat soveltavat käsitettä alansa erityispiirteiden mukaisesti, he käyttävät genreä käsitettä yhteismitattomasti. Hän kritisoi lisäksi, että vaikka monet genreä median tarkasteluun hyödyntäneet tutkijat ovat kokeneet genreä käsitteellisen kirjavuuden ongelmaksi ja siten pyrkineet etsimään yleisempiä näkökulmia, he ovat silti usein keskittyneet yhtenäistä-

mään vain yhden median käsiteryteikköä. Lisäksi tutkijat eivät ole ammentaneet näkökulmia muiden alojen genretutkimuksista. Kun tässä artikkelissa olen käyttänyt etenkin televisio- ja elokuvatutkimusten jäsennyksiä valokuvien lajityypittelyn tarkastelun välineinä, on rivien välistä noussut näkyviin, että eri medioiden / taiteenlajien luonne-erot vaikuttavat paljon genren käsitteen sovelluksiin. Arvelen, että eri medioita yhtenäistävän genrenäkemyksen tavoittaminen ja etenkin sen vakiinnuttaminen voi olla melko haastavaa. Joka tapauksessa valokuvauksessa eksplisiittinen lajityypittely voi tarkentaa valokuvapuheita, avata valokuvia representaatioina, ja lajityypin käsite venyy valokuvien tulkinnan työkaluksi.

VIITTEET

¹ Termit genre ja lajityyppi esiintyvät synonyymeina tässä artikkelissa, vaikka niille on annettu eri merkityksiäkin (ks. Ridell 1998,14; Ridell 2006a, 211). Valokuvan yhteydessä genre on käännetty myös kuvatyypiksi (ks. esim. Hall 1984; Mäenpää 2008). Käytän suomennoksia lajityyppi ja genre, koska valokuvien erilaisia teknisiä toteutuksia kutsutaan kuvatyypeiksi (esim. daguerrotyyppi).

² Itse asiassa sama koskee termin *konteksti* käyttöä valokuvapuheissa. Kulttuurintutkija Lawrence Grossbergin (2000, 28) mukaan kulttuurintutkimuksen keskeiseksi piirteeksi on muotoutunut tutkimuskohteen kontekstualisointi. Ajattelutapa on saanut vahvan jalansijan valokuvauksessa, sillä nykyisin kontekstien huomioinnin tärkeyttä toistetaan kuin mantraa niin tutkimuksissa kuin arkisissa valokuvapuheissa. En kritisoi kontekstualismia sinänsä, vaan ainoastaan sitä, että termin käyttö voi johtaa erehdyksiin. Konteksti-sanana etymologia viittaa ”yhteen kutomiseen” ja termi kertoo oikeastaan vain, että jokin on erotamattomasti osa jotakin laajempaa kokonaisuutta (ks. lisää Kovala 2000). Olisikin tärkeätä tarkentaa, viitataanko kontekstilla esim. asia-yhteyteen, sosiaaliseen esitystilaan (esim. museo), kuvaus- tai katsomistilanteeseen, valokuvaajan varhaisempaan tuotantoon tai kulttuuriin, jossa valokuva on syntynyt tai jossa se tulkitaan.

³ Aikakaus- ja sanomalehdissä journalistissa tarkoituksissa käytettäviä valokuvia on perinteisesti ja laajalti kutsuttu ”lehtivalokuviksi”. Kutsum näitä valokuvia silti ”journalistisiksi valokuviksi”.

⁴ Ridell (2006b) kritisoi käsitteen *yleisö* käyttöä sateenvarjoterminä. Valitettavasti tässäkin artikkelissa *yleisö* ilmenee eräänlaisena ”yleisöoliona”, eikä aiheeseen ole mahdollista syventyä.

⁵ Joukkoviestinnällisillä valokuvilla tarkoitetaan otoksia, jotka esitetään julkisesti ennalta tuntemattomille, heterogeenisille ja suhteellisen laajoille yleisöille ja joiden viestintä on etupäässä yksisuuntaista (eli dialogi puuttuu) sekä joiden tekijät ovat lähinnä ammattilaisia.

⁶ Tässä kohdin voi herätä kysymys genren ja diskurssin erosta. Genretutkimuksen näkökulmasta on luontevaa ajatella, että diskurssi on yksi genreä luova tai ylläpitävä tekijä. Diskurssitutkijat voivat tulkita tilanteen päinvastaisesti, että genre ylläpitää diskurssia. Ks. esim. Riddell 1998, 63.

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

- Altman, Rick (2002 [1999]): *Elokuva ja genre*. Tampere: Vastapaino.
- Barthes, Roland (1984 [1961]): Sanoma valokuvassa. Teoksessa: Lintunen, Martti (toim.). *Kuvista sanoin 2*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 120–137.
- Bate, David (2009): *Photography. The Key Concepts*. Oxford: Berg.
- Bourdieu, Pierre (1990 [1965]): *Photography. A Middle-brow Art*. Cambridge: Polity Press.
- Buckingham, David (2003): *Media Education. Literacy, Learning and Contemporary Culture*. Cambridge: Polity.
- Burgin, Victor (1982): Introduction. Teoksessa: Burgin, Victor (toim.). *Thinking Photography*. London: Macmillan, 1–15.
- Culler, Jonathan (1975): *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Feuer, Jane (1987): Genre study and Television. Teoksessa: Allen, Robert C. (toim.). *Channels of discourse. Television and contemporary criticism*. London: Routledge, 138–160.
- Fiske, John (1991 [1987]): *Television Culture*. London: Routledge.
- Grossberg, Lawrence (2000): Contexts of Cultural Studies? Teoksessa: Leppänen, Sirpa & Kuortti, Joel (toim.). *Inescapable Horizon. Culture and Context*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja, 64. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 27–49.

- Hall, Stuart (1984 [1972]): Uutiskuvien määräytymisprosessi. Teoksessa: Lintunen, Martti (toim.). *Kuvista sanoin 2*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 139–190.
- Helke, Susanna (2006): *Nanookin jälki. Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 65. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Hietaharju, Mikko (2006): *Valokuvan voi repiä. Valokuvan rakenne-elementit, käyttöympäristöt sekä valokuvatulkinnan syntyminen*. Jyväskylän Studies in Humanities 60. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Karvonen, Erkki (2000): Tulkintakehys (frame) ja kehystäminen. *Tiedotustutkimus* 23: 2, 74–84.
- Koskinen, Ilpo (2006): Mobiili multimedia ja verkkoviestintä. Teoksessa: Aula, Pekka; Matikainen, Janne & Villi, Mikko (toim.). *Verkkoviestintäkirja*. Helsinki: Yliopistopaino Kustannus Palmenia, 121–135.
- Kovala, Urpo (2000): Konteksti – ongelma vai ratkaisu? Teoksessa: Linko, Maaria; Saresma, Tuija & Vainikkala, Erkki (toim.). *Otteita kulttuurista. Kirjoituksia nykyajasta, tutkimuksesta ja elämäkerrallisuudesta. Katarina Eskolan juhla- ja tutkimuskirja*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 65. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 80–91.
- Kunelius, Risto (1993): Uskottavuuden anatomia. Kova uutinen, genre ja kansalainen. *Tiedotustutkimus* 16: 2, 33–45.
- Kupiainen, Reijo & Sintonen, Sara (2009): *Medialukutaidot, osallisuus, mediakasvatus*. Helsinki: Palmenia, Helsinki University Press.
- Mäenpää, Jenni (2008): *Muokkausta ja manipulaatiota. Digitaalisen kuvankäsittelyn rajat suomalaisissa sanoma- ja aikakauslehdissä*. Tampere: Tampere University Press.
- Neale, Steve (1990): Questions of Genre. *Screen* 31: 1, Spring, 45–66.
- Nichols, Bill (2001): *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Pienimäki, Mari (2007): Minne suunnistat valokuvatutkimus? Valokuvat tutkimuskohteina. *Tiedotustutkimus* 30: 3, 48–61.

- Pietilä, Veikko (1993): Ikkunako maailmaan? Uutisgenre ja uutisen todellisuusvaikutelma. *Tiedotustutkimus* 16: 2, 46–58.
- Price, Derrick & Wells, Liz (1997): Thinking about photography. Debates, historically and now. Teoksessa: Wells, Liz (toim.). *Photography. A Critical Introduction*. London: Routledge, 11–54.
- Ridell, Seija (1998): *Tolkullistamisen politiikka. Televisiouutisten vastaanotto kriittisestä genrenäkökulmasta*. Acta Universitatis Tamperensis 617. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Ridell, Seija (2006a): Genre ja mediatutkimus. Teoksessa: Mäntynen, Anne; Shore, Susanna & Solin, Anna (toim.). *Genre – tekstilaji*. Helsinki: Suomen Kirjallisuuden seura, 184–213.
- Ridell, Seija (2006b): Yleisö. Elämää mediayhteiskunnan normaalina jäsenenä. Teoksessa: Ridell, Seija; Väliäho, Pasi & Sihvonen, Tanja (toim.). *Mediaa käsittämässä*. Tampere: Vastapaino, 231–257.
- Räsänen, Marjo (2008): *Kuvakulttuurit ja integroiva taideopetus*. Taide-teollisen korkeakoulun julkaisu B 90. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Salo, Merja (2000): *Imageware. Kuvajournalismi mediafuusiossa*. Taide-teollisen korkeakoulun julkaisu B 59. Jyväskylä: Gummerus.
- Saraste, Leena (1996): *Valokuva tradition vai toden välissä*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja B 45. Helsinki: Musta taide.
- Schatz, Thomas (1981): *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. Philadelphia: Temple University Press.
- Seppänen, Janne (2001): *Valokuvaa ei ole. Kuvista sanoin 5*. Suomen valokuvataiteen museon julkaisuja 15. Helsinki: Musta taide.
- Seppänen, Janne (2005): *Visuaalinen kulttuuri. Teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsijalle*. Tampere: Vastapaino.
- Todorov, Tzvetan (1973): *The fantastic: A Structural Approach to a literary genre*. Cleveland: The Press of Case Western Reserve University.
- Ulkuniemi, Seija (2005): *Valotetut elämät. Perhevalokuvan lajityyppiä pohtivat tilateokset dialogissa katsojien kanssa*. Acta Universitas Lapponiensis 80. Rovaniemi: Lapin yliopisto.

Villi, Mikko (2008): Photographs as a Form of Telepresence. Teoksessa: Albrecht, Kristoffer & Pentikäinen, Johanna (toim.). *Kuva ja konteksti*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja F 33, Työpaperit. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu, 26–34.

V KIRJOITTAJAT

Jetta Huttunen, TaM, Lapin yliopisto. Nykykulttuurin tutkimuksen jatko-opiskelija, Jyväskylän yliopisto. Tekeillä oleva väitöskirjatutkimus ”Mediatuotantoa marginaalissa. Harrastajaelokuvantekijöiden omaehtoinen toiminta ja tekijyys” käsittelee harrastajälähtöistä elokuvakulttuuria, jossa omaehtoinen tekijyys haastaa perinteiset institutionaaliset mediatuotannon muodot. Kirjoittaja työskentelee Kemi-Tornion ammattikorkeakoulussa päätoimisena mediatuotannon opettajana.

Anne Karppinen, FL Jyväskylän yliopisto. Nykykulttuurin tutkimuksen jatko-opiskelija; englannin perusopintojen tuntiopettaja (avoimella yliopistolla). Esitarkastuksessa oleva väitöskirja ”Restless Multiplicities. Aspects of Sexual Difference in the Songs of Joni Mitchell” käsittelee kanadalaisen laulaja-lauluntekijän tuotantoa feministisestä ja autobiografisesta näkökulmasta sekä tarkastelee 1960- ja 70-lukujen amerikkalaisen rocklehdistön naisrepresentaatiota kriittisen diskurssi-analyysin pohjalta.

Kanerva Kilpelä, TaM (Taideteollinen korkeakoulu). Nykykulttuurin tutkimuksen jatko-opiskelija, Jyväskylän yliopisto. Audiovisuaalisen viestinnän opettaja ja koulutusvastaava. Parhailtaan viimeisteltävänä oleva lisensiaatintyö ”Amikset ja media – Visuaalinen kulttuuri ja mediataidot toisen asteen ammatillisten perustutkintojen koulutuksessa” käsittelee mediakasvatuksen hyödyntämistä nuorten ammatillisessa oppimisessa ja median käyttömahdollisuuksia informaalina oppimisympäristönä formaalin ammatillisen perusopetuksen kentässä. Tutkimuksellisia kiinnostuksen kohteita: mediakasvatus, medialukutaito, media informaalina oppimisympäristönä, nuorten ammatillinen oppiminen.

Marjo Kovanen, FM, Jyväskylän yliopisto. Nykykulttuurin tutkimuksen jatko-opiskelija. Toimii oppimateriaalien tuottajana elokuvakasvatustyöryhmässä Koulukinossa, jossa työskentelee parhailtaan elokuvakasvatustapahtumien opettajille. Tutkimuksellisia kiinnostuksen kohteita: elokuva- ja mediakasvatus, kauhuelokuva, (suomalaisen) elokuvan historia, elokuva taide- ja populaarikulttuurin rajapinnoilla, sukupuolen representatiot elokuvassa.

Sanna Pekkinen, FM, Jyväskylän yliopisto. Nykykulttuurin tutkimuksen jatko-opiskelija. Kulttuurituotannon lehtori, Humanistinen ammattikorkeakoulu. Työn alla oleva väitöskirja käsittelee kulttuurituottajien ammatillisen identiteetin rakentumista.

Mari Pienimäki, FL sekä ammatillisen opettajan ja freelance-valokuvaajan pätevyudet sekä voimauttavan valokuvan ammatilliset perusteet. Jyväskylän yliopiston Nykykulttuurin tutkimuksen jatko-opiskelija, viimeistelee parhaillaan väitöskirjaansa, joka käsittelee valokuvan kriittistä tulkitsemista medialukutaitona. Tutkimuksellisen kiinnostuksena kohteita: valokuva ja sen genretutkimus, kuvataide, mediakasvatus, hiljainen tieto / ei-käsitteelliset tietämisen tavat ja ylipäättään pedagogiikka.

Eliisa Pitkäsalo, FT, yliopisto-opettaja Tampereen yliopiston Monikielisen viestinnän ja käännöstieteen koulutusohjelmassa. Väitöskirjan muokattu versio Kalevalaiset sankarit nykymaailman menossa on vastikään (2011) ilmestynyt Nykykulttuurin tutkimuksen julkaisusarjassa. Vireillä on tutkimus aiheesta metaforan kääntäminen, tarkemmin sanoen se, miten vapaasti kääntäjä voi kääntää eri tekstilajeissa esiintyviä käsittemetaphoria.

NYKYKULTTUURIN TUTKIMUSKESKUKSEN JULKAISUJA

1. Symbolit • Toim. Katarina Eskola. 1986. (110 s.)
2. Maaria Linko • Katsojien teatteri. 1986. (116 s.)
3. Näkökulmia kulttuurin tuotantoon • Toim. Katarina Eskola & Liisa Uusitalo. 1986. (127 s.)
4. Kimmo Jokinen ja Maaria Linko • Uusi Tuntematon. 1987. (122 s.)
5. Kimmo Jokinen • Ostajat, lukijat, arvioijat, tukijat. 1987. (115 s.)
6. Juha Lassila • Kultalevyn alkemia. 1. painos 1987, 2. painos 1988. (162 s.)
7. Liisa Uusitalo & Juha Lassila • Vanhojen kirjojen kenttä. 1988. (65 s.)
8. The production and reception of literature • Edited by Katarina Eskola & Erkki Vainikkala. 1988. (78 s.)
9. Martine Burgos • Life stories, Narrativity and the Search for the Self. 1988. (28 s.)
10. Heikki Hellman & Tuomo Sauri • Suomalainen prime-time. 1988. (130 s.)
11. Erik Allardt, Stuart Hall & Immanuel Wallerstein • Maailmankulttuurin äärellä. 1988. (86 s.)
12. Kimmo Jokinen • Arvostelijat. 1988. (131 s.)
13. State, Culture & The Bourgeoisie • Edited by Matti Peltonen. 1989. (82 s.)
14. J.P. Roos • Liikunta ja elämäntapa. 1989. (72 s.)
15. Anne Brunila & Liisa Uusitalo • Kirjatuotannon rakenne ja strategiat. 1. painos 1989, 2. painos 1991. (114 s.)
16. Reino Rasilainen • Julkaistu ja julkaisematon kirjallisuus. 1989. (89 s.)
17. Juha Lassila • Riippumattomat televisiotuottajat. 1989. (126 s.)
18. Literature as communication • Edited by Erkki Vainikkala & Katarina Eskola. 1989. (215 s.)
19. Anne Raassina • Lukutaito ja kehitysstrategiat. 1990. (123 s.)
20. Juha Lassila • Mitä Suomi soittaa? 1990. (263 s.) Painos loppunut.
21. Johanna Mäkelä • Luonnosta kulttuuriksi, ravinnosta ruoaksi. 1. painos 1990, 2. painos 1992 (89 s.) Painokset loppuneet.
22. Sublim Ylevä sublime • Toim. Erkki Vainikkala. 1990. (107 s.)

23. Timo K. Salonen • Konserttimusiikin yleisö makujen kentällä. 1990. (104 s.)
24. Maaria Linko • Teatteriesitykset ja julkisuus. 1990. (81 s.)
25. Kyösti Pekonen • Symbolinen modernissa politiikassa. 1991. (154 s.)
26. Ulrich Beck, Klaus Mollenhauer & Wolfgang Welsch • Philosophie, soziologie und erziehungswissenschaft in der postmoderne. 1991. (69 s.)
27. Päivi Elovainio & Zeinab Shahin • The Gender Fate of Women in Rural Egypt. 1991. (112 s.)
28. Eija Eskola • Rukousnauha ja muita romaaneja. 1992. (152 s.)
29. Urpo Kovala • Väliin lankeaa varjo. 1992. (204 s.)
30. Maaria Linko • Outo ja aito taide. 1992. (121 s.)
31. The First Thirty • Edited by Urpo Kovala. 1992. (132 s.)
32. Vanguard of modernity • Edited by Niilo Kauppi & Pekka Sulkunen. 1992. (188 s.)
33. Timo Siivonen • Avantgarde ja postmodernismi. 1992. (122 s.)
34. Katarina Eskola, Kimmo Jokinen & Erkki Vainikkala • Literature and the New State of Culture. 1992. (60 s.)
35. Sanna Karttunen • Musiikki kulttuurisessa tietoisuudessa. 1992. (174 s.)
36. Risto Eräsaari • Essays on Non-conventional Community. 1993. (214 s.)
37. Annikka Suoninen • Televisio lasten elämässä. 1993. (171 s.)
38. The Cultural Study of Reception • Edited by Erkki Vainikkala. 1993. (215 s.)
39. Mieheyden tiellä • Toim. Pirjo Ahokas, Martti Lahti ja Jukka Sihvonen. 1993. (185 s.) Painos loppunut.
40. Jukka Kanerva • ”Ryvettymisen hyvä puoli...” 1994. (151 s.)
41. Uusi aika • Toim. ja kirj. Nykykulttuurin tutkimusyksikön tutkijat. 1994. (260 s.)
42. Tuija Modinos • Nainen populaarikulttuurissa. 1. painos 1994, 2. painos 2000. (124 s.) Painos loppunut.
43. Teija Virta • Saippuaopperat ja suomalaiset naiset. 1994. (135 s.)
44. Anne Sankari • Kuntosaliruumis. 1995. (108 s.)
45. Kai Halttunen • Pienkustantajan arkipäivä. 1995. (95 s.)
46. Katja Valaskivi • Wataru seken wa oni bakari. 1995. (114 s.)

47. Jukka Törrönen • Aito rakkaus maskuliinisessa maailmassa. 1996. (100 s.)
48. Tuija Nykyri • Naiseuden naamiaiset. 1996. (144 s.)
49. Nainen, mies ja fileerausveitsi • Toim. Katarina Eskola. 1996. (274 s.)
Painos loppunut.
50. Raine Koskimaa • Cultural activities in five European countries. 1996. (152 s.) Työraportti, vain tutkimuskäyttöön.
52. Raine Koskimaa • Seksiä, suhteita ja murha. 1998. (215 s.)
53. Timo Siivonen • Kyborgi. 1996. (209 s.)
54. Aina uusi muisto • Toim. Katarina Eskola & Eeva Peltonen. 1. painos 1997, 2. painos 1997. (355 s.)
55. Olli Löytty • Valkoinen pimeys. 1997. (147 s.)
56. Kimmo Jokinen • Suomalaisen lukemisen maisemaihanteet. 1997. (226 s.)
57. Maaria Linko • Aitojen elämysten kaipuu. 1998. (92 s.)
58. Kai Lahtinen • Vem tillhör teatern? 1998. (258 s.)
59. Katja Möttönen • Riitasointuja vai tema con variazioni. 1998. (128 s.)
60. Aki Järvinen • Hyperteoria. 1999. (187 s.)
61. Susanna Paasonen • Nyt! Ja ikuisesti – rewind. 1999. (188 s.)
62. Pirkkoliisa Ahponen • Kulttuurin kierreportaikossa. 1999. (168 s.)
63. Reading cultural difference • Edited by Urpo Kovala & Erkki Vainikkala. 2000. (334 s.)
64. Inescapable Horizon: Culture and Context • Edited by Sirpa Leppänen & Joel Kuortti. 2000. (273 s.)
65. Otteita kulttuurista • Toim. Maaria Linko, Tuija Saresma & Erkki Vainikkala. 2000. (422 s.)
66. Kimmo Saaristo • Avoin asiantuntijuus. 2000. (191 s.)
67. Jaakko Suominen • Sähköaivo sinuiksi, tietokone tutuksi. 2000. (368 s.)
68. Cybertext yearbook 2000 • Toim. Markku Eskelinen & Raine Koskimaa. 2001. (202 s.)
69. Sari Charpentier • Sukupuoliusko. 2001. (155 s.)
70. Kirja 2010 • Toim. Lauri Saarinen, Juri Joensuu & Raine Koskimaa. 1. painos 2001, 2. painos 2003. (259 s.)
71. Irma Garam • Julkista yksityiselämää. 2002. (102 s.)
72. Cybertext yearbook 2001 • Toim. Markku Eskelinen & Raine Koskimaa. 2002. (196 s.)

73. Henna Mikkola • Sukupolvettomat? 2002. (138 s.)
74. Satu Silvanto • Ecce Homo – katso ihmistä. 2002. (161 s.)
75. Markku Eskelinen • Kybertekstien narratologia. 2002. (106 s.)
76. Riitta Hänninen • Leikki. 2003. (161 s.)
77. Cybertext yearbook 2002–2003 • Toim. Markku Eskelinen & Raine Koskimaa. 2003. (283 s.)
78. Sanna Kallioinen • Rannalla merirosvon morsiamen kanssa. 2004. (134 s.)
79. Tutkija kertojana • Toim. Johanna Latvala & Eeva Peltonen & Tuija Saresma. 1. painos 2004, 2. painos 2005. (399 s.)
80. Writing and Research – personal views. Toim. Marjatta Saarnivaara & Erkki Vainikkala & Marjon van Delft. 1. painos 2004, 2. painos 2005. (160 s.)
81. Annikka Suoninen • Mediakielitaidon jäljillä. 2004. (274 s.)
82. Milla Tiainen • Säveltäjän sijainnit. 2005. (227 s.)
83. Petri Saarikoski • Koneen lumo. 1. painos 2004, 2. painos 2005. (471 s.)
84. Yksinäisten sanat • Toim. Kimmo Jokinen. 2005. (314 s.)
85. Aktivismi • Toim. Susanna Paasonen. 2005 (275 s.)
86. Nykyaika kulttuurintutkimuksessa • Toim. Erkki Vainikkala & Henna Mikkola. 2007. (351 s.)
87. Tutkimusten maailma • Toim. Juha Herkman & Pirjo Hiidenmaa & Sanna Kivimäki & Olli Löytty. 2006. (307 s.)
88. Mari Pajala • Erot järjestykseen! 2006. (506 s.)
89. Hanna Lindberg • Vastakohtien Ikea. 2006. (307 s.)
90. Taiteilija tutkijana, tutkija taiteilijana • Toim. Risto Pitkänen. 2007. (326 s.)
91. Nykytulkintojen Karjala • Toim. Outi Fingerroos & Jaana Loipponen. 2007. (325 s.)
92. Tuija Saresma • Omaelämäkerran rajapinnoilla. 2007. (255 s.)
93. Tekijyyden ulottuvuuksia • Toim. Eeva Haverinen & Erkki Vainikkala & Tuomo Lahdelma. 2008. (314 s.)
94. Tuuli Lähdesmäki • ”Kuohahdus Suomen kansan sydäimestä”. 2007. (607 s.)
95. Moniääninen mies • Toim. Kai Åberg & Lotta Skaffari. 2008. (276 s.)
96. Fanikirja • Toim. Kaarina Nikunen. 2008. (241 s.)

97. Cult, Community, Identity • Veera Rautavuoma, Urpo Kovala & Eeva Haverinen (eds). 2009. (356 s.)
98. Irma Hirsjärvi • Faniuden siirtymiä. 2009. (361 s.)
99. Suhteissa mediaan • Toim. Sirkku Kotilainen. 2009. (247 s.)
100. Outi Fingerroos • Karjala utopiana. 2010. (253 s.)
101. Hiihto ja häpeä • Toim. Erkki Vettenniemi. 2010. (224 s.)
102. Karoliina Lummaa • Poliittinen siivekäs. 2010. (372 s.)
103. Matti Savolainen • Atlantin ylityksiä. 2011. (170 s.)
104. Eliisa Pitkäsalo • Kalevalaiset sankarit nykymaailman menossa. (Digitaalinen kirja.) 2011. (274 s.)
105. Nina Sääskilahti • Ajan partaalla. 2011. (400 s.)
106. Media, kasvatus ja kulttuurin kierto • Toim. Sirkku Kotilainen, Erkki Vainikkala & Urpo Kovala. (Digitaalinen kirja.) 2011. (184 s.)