

JYU DISSERTATIONS 200

---

**Jetta Huttunen**

# Omaehtoinen elokuva kulttuurituotantona ja osallistumisen muotona mediakulttuurissa



UNIVERSITY OF JYVÄSKYLÄ  
FACULTY OF HUMANITIES AND  
SOCIAL SCIENCES

JYU DISSERTATIONS 200

---

**Jetta Huttunen**

**Omaehtoinen elokuva  
kulttuurituotantona ja osallistumisen  
muotona mediakulttuurissa**

Esitetään Jyväskylän yliopiston humanistis-yhteiskuntatieteellisen tiedekunnan suostumuksella  
julkisesti tarkastettavaksi yliopiston vanhassa juhlasalissa S212  
maaliskuun 21. päivänä 2020 kello 12.

Academic dissertation to be publicly discussed, by permission of  
the Faculty of Humanities and Social Sciences of the University of Jyväskylä,  
in building Seminarium, Old Festival Hall S212 on March 21, 2020 at 12 o'clock noon..



JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO  
UNIVERSITY OF JYVÄSKYLÄ

JYVÄSKYLÄ 2020

Editors

Urpo Kovala

Department of Music, Art and Culture Studies

Timo Hautala

Open Science Centre, University of Jyväskylä

Cover picture: A still image from the movie *Bunny the Killer Thing* (2015, Black Lion Pictures)

Copyright © 2020, by University of Jyväskylä

This is a printout of the original online publication.

Permanent link to this publication: <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-8101-3>

ISBN 978-951-39-8101-3 (PDF)

URN:ISBN:978-951-39-8101-3

ISSN 2489-9003

Jyväskylä University Printing House, Jyväskylä 2020

## ABSTRACT

Huttunen, Jetta:

Self-produced filmmaking as a form of cultural production and a mode of participation in media culture.

Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2020, 114 p.

(JYU Dissertations

ISSN 2489-9003; 200)

ISBN 978-951-39-8101-3

This study examines the culture of amateur and independent filmmakers in Finland. It considers this culture as a form of cultural production and a mode of participation in media culture. The research deals with dimensions of non-professional media production within the film industry, referred to here as self-produced filmmaking, from the point of view of participation and the public sphere. The scope of this viewpoint extends from amateur production to semi-professional filmmaking.

The study approaches the culture of Finnish amateur and independent filmmakers through theory-based content analysis, using different data sources (internet discussions, focused interviews, filmmakers' publications, media texts) and paying attention to the filmmakers' positions and the interaction between institutions and individuals within the public sphere. It also studies aspects of amateur filmmaker communities and their significance to the filmmakers' sense of competence.

The theoretical framework lies in cultural studies, and accordingly the study focuses on the power relationships present in media culture. Media culture is increasingly shaped through user participation and alternative media production. The public sphere is the battleground where mainstream and marginal media productions compete for attention and prestige. Self-produced media is affected by a multitude of forces that shape the possibilities of participation.

The goal of the study is to form a coherent picture of a contemporary phenomenon, namely the independent or non-professional filmmaking scene, and to place it on the media landscape of global audio-visual production. To create self-produced media content means controlling the production process from script-writing to distribution, and choosing to interact with and participate in environments that support the filmmaker's competence, autonomy and self-esteem.

Keywords: cultural production, cultural studies, independent film, media culture, media production, participation.

# TIIVISTELMÄ

Huttunen, Jetta:

Omaehtoinen elokuva kulttuurituotantona ja osallistumisen muotona mediakulttuurissa. Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2020, 114 s.

(JYU Dissertations

ISSN 2489-9003; 200)

ISBN 978-951-39-8101-3

Tutkimus käsittelee harrastaja- ja riippumattoman elokuvan tuotantoa Suomessa. Taavoitteena on selvittää, miten omaehtoisen elokuvan tekijät osallistuvat kulttuurituotantoon ja millaiseksi omaehtoisen elokuvatuotannon paikka mediakulttuurissa muodostuu. Tutkimus soveltaa osallistumisen käsitettä ja selvittää valtakulttuurin ja omaehtoisen mediakulttuurin välistä suhdetta erityisesti julkisuudessa.

Tutkimus tarkastelee kulttuurituotannon kentän murrosta, jossa selkeä jako tuottajiin ja kuluttajiin on hämärtynyt. Omaehtoinen elokuvatuotanto ilmentää osaltaan murrosta, jossa median tuotantoprosesseihin on syntynyt uudenlaisia, entistä järjestelmää haastavia toimintamalleja.

Tutkimuksen kohteena ovat suomalaiset omaehtoista elokuvaa tuottavat tekijät, jotka toimivat vakiintuneen elokuvatuotantojärjestelmän ulkopuolella. Aineiston kivijalan muodostavat harrastajaelokuvatekijöiden nettikeskustelut, joissa tekijät kuvailevat vapaa-ajan toimintaansa. Toisessa osassa haastatellaan vakiintuneen järjestelmän ulkopuolella toimivia riippumattomia elokuvantekijöitä, jotka toteuttavat elokuviaan ammattimaisuuteen pyrkien.

Omaehtoisen elokuvan tuotantotapaa luonnehtii taiteellinen vapaus ja riippumattomuus vakiintuneista rahoittajista. Omaehtoinen elokuvatuotanto edustaa sisällöllisesti valtavirtaelokuvasta erottuvaa estetiikkaa, joka tekijöiden puhunnassa palautuu taiteelliseen vapauteen ja mahdollisuuteen tuottaa ja julkaista vaihtoehtoisia sisältöä uusille yleisöille. Omaehtoisuus tarkoittaa myös kykyä rakentaa omaa osaamista ja pätevyitä ilman muodollista koulutusta tai instituutioiden tukea. Omaehtoiset tekijät toimivat vertaisryhmissään toisiaan opastaen, rakentaen asiantuntijuuttaan yhteisön tuella.

Omaehtoisessa kulttuurituotannossa osallistumisen tavat syntyvät ja rakentuvat tekijälähtöisesti niin, että tekijä pyrkii omaehtoisesti hallitsemaan teosten tuotantoprosessia ja julkisuutta. Tekijöille kehittyy vahva julkisuuden taju, joka tarkoittaa sitä, että tekijät ymmärtävät erilaisten julkisuuksien olosuhteet ja sen millaisia osallistumisen tapoja ne tekijöille tarjoavat.

Mediakulttuuria hallitsevat kuitenkin valtarakenteet, jotka ohjaavat omaehtoisen elokuvantekijän osallistumisen mahdollisuuksia. Omaehtoisuuden toteutumista elokuvatuotannon kentällä uhkaavat kulttuurituotannon valtarakenteet, jotka ohjaavat resursseja vakiintuneille toimijoille ja sijoittavat omaehtoisen tuotannon marginaaliin. Osallistumista mediakulttuurissa rajoittaa myös riippumattoman elokuvatuotannon järjestäytymättömyys.

Riippumaton elokuvatuotanto tuo kotimaisen elokuvatuotannon kentälle uusia toimijoita ja luo uusia tuotantotapoja. Omaehtoisen elokuvatuotannon tukeminen monipuolistaisi kulttuurituotannon kenttää ja avaisi reittejä uusille tuotantotavoille näin li säten luovan alan kilpailukykyä.

<b>Author</b>	Jetta Huttunen Humanistis-yhteiskunnallinen tiedekunta Nykykulttuurin tutkimuskeskus Syrjäkatu 9 A 3, 90100 Oulu jetta.huttunen@gmail.com
<b>Supervisors</b>	Urpo Kovala Department of Music, Art and Culture Studies University of Jyväskylä  Raine Koskimaa Department of Music, Art and Culture Studies University of Jyväskylä  Sirkku Kotilainen Department of Communication Sciences University of Tampere
<b>Reviewers</b>	Jari Kupiainen, University of Eastern Finland Kaarina Nikunen, University of Tampere
<b>Opponent</b>	Kaarina Nikunen

## KIITOKSET

Väitöskirjatutkimukseni aikajänne on pitkä. Tutkimus sai alkunsa jo Lapin yliopistossa, kun päätin pro gradu -työni valmistuttua jatkaa omaehtoisen elokuva-tuotannon tarkastelua jatko-opiskelijana. Jyväskylän yliopiston Nykykulttuurin tutkimuskeskuksesta tuli sitten koti väitöstutkimukselleni. Tutkimuksen tekeminen on ollut enimmäkseen innostavaa ja palkitsevaa. Ajoittain on kuitenkin tuntunut siltä kuin hapuilisin pimeässä. Ilman minua tukeneita ihmisiä ja tahoja en olisi onnistunut saamaan tutkimustani päätökseen.

Kiitän ensinnäkin ohjaajiani yliopistotutkija dosentti Urpo Kovalaa ja professori Raine Koskimaata, jotka ovat kärsivällisesti tukeneet ja ohjanneet minua tällä pitkällä matkalla. Urpon tarkkaan silmään ja analyysin terävyyteen on aina voinut luottaa. Raine on osannut juuri oikeilla hetkillä valaa uskoa epävarmaan tutkijaan ja vakuuttanut, että maaliin päästään. Kiitän sydämeni pohjasta myös kolmatta ohjaajaani professori Sirkku Kotilaista. Sirkun kyky nähdä työn kokonaisuus ja osoittaa kohdat, joihin tarttua, ovat kerta toisensa jälkeen auttaneet minut vaikeimpien paikkojen yli. Kiitän emeritusprofessori Erkki Vainikkalaa, joka oli ohjaajani tutkimuksen alkaessa. Erkin humaani ote ja ihmisymmärrys sekä syvä sivistys kulttuurintutkimuksen saralla loivat parhaan mahdollisen tietopohjan tutkijantyölleni.

Kiitän esitarkastajiani professori Kaarina Nikusta ja yliopettaja dosentti Jari Kupiaista arvokkaista kommentteista. Esitarkastajieni oivaltavat huomiot työn loppuvaiheessa ohjasivat tutkimusta merkittävästi kohti sen valmistumista.

Tutkijakollegani Jyväskylän yliopiston Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen tutkijakoulusta ovat olleet korvaamattomana vertaistukena prosessin aikana. Erityisesti haluan kiittää Mari Pienimäkeä, joka on kommentoinut tutkimustani väsymättömästi läpi vuosien ja luottanut kykyihini tutkijana.

Työskentelyäni ovat tukeneet Suomen Kulttuurirahaston Lapin Rahasto sekä Suomen Elokuvasäätiö. Tampereen yliopiston *Nuoret Estradille* -hanke tarjosi mahdollisuuden soveltaa alustavia tutkimustuloksiani käytäntöön sekä testata oletuksiani nuorten osallistumisesta mediakulttuuriin. Jyväskylän yliopiston humanistinen tiedekunta on myöntänyt matka-apurahoja, joiden avulla olen voinut osallistua kansainvälisiin akateemisiin konferensseihin. Niiden anti on ollut korvaamaton työni tutkimuksellisen fokuksen hahmottamisessa. Kiitän kaikista minulle myönnettyistä resursseista.

Haluan kiittää kaikkia tutkimukseen haastateltuja henkilöitä - Anton Lipastia, Joonas Makkosta, Joonas Pirttikangasta, Harri Sippolaa, Jukka Vidgreniä ja Miika Ullakkoa - sekä nettikeskustelijoita Indietaivas-, Finfilms- ja Findieffat-sivustoilla ja muita tietolähteitäni. Ilman heitä tätä tutkimusta ei olisi. Samalla kiitän opiskelijoitani Kemi-Tornion ammattikorkeakoulussa ja Lapin ammattikorkeakoulussa, jotka innostivat ja informoivat minua nuorten toiminnasta mediakulttuurissa läpi opettajavuosieni.

Olen siitä onnellinen ihminen, että minua ympäröi suuri joukko ystäviä. He ovat päässeet - tai joutuneet - jakamaan kanssani myös tämän puolen elämästäni. Parasta ystäväissäni on se, että he ovat aina uskoneet minuun, silloinkin kun en

itse ole uskonut. Kiitos Sellusiskoni Minna Zechner, Minna Rantalaiho, Oona Ylönen ja Assi Simolin ystävydestänne. Erityiskiitos Minna Z:lle, joka on lue-  
nut ja kommentoinut terävästi käsikirjoitustani. Kiitos myös Jonna Kangasojalle  
kanssakulkemisesta. Lämmin kiitos rakkaille ystävilleni Saila Hyttiselle, Satu  
Laksolle ja Hanna Kannolle osallistumisesta. Iso kiitos Minna Rainiolle ja Mark  
Robertsille kollegiaalisesta avusta ja inspiroivista keskusteluista.

Perheeni on kannustanut ja tukenut minua sekä todellisessa maailmassa  
että pilven reunalta. Tämä väitöskirja on omistettu edesmenneille vanhemmilleni  
Kaisalle ja Naksulle, jotka asettivat riman korkealle mutta myös uskoivat tyttä-  
reensä vakaasti. Siskojeni Riikan, Kristiinan ja Susannan läsnäolo ja tuki kaikissa  
elämän koettelemuksissa on ollut voimavara, kiitos siitä. Lopuksi haluan kiittää  
elämänkumppaniani Leif Vikstrandia, joka on aina osannut tukea ja rakastaa mi-  
nua juuri oikealla tavalla.

Oulussa, 23. helmikuuta 2020

Jetta Huttunen



## KUVIOT

KUVIO 1	Omaehtoisen elokuvatuotannon toimintaympäristö. ....	21
KUVIO 2	Mediatuotannon sijoittuminen julkisen ja yksityisen sfäärin rajalle.....	97

# SISÄLLYS

ABSTRACT  
TIIVISTELMÄ  
KIITOKSET  
KUVIOT  
SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	11
1.1	Tutkimusasetelma: kulttuurituotanto, osallistuminen ja julkisuus ..	11
1.2	Tutkimuskysymykset: osallistumisen ulottuvuuksia kartoittamassa...	15
1.3	Omaehtoinen elokuva mediakulttuurissa.....	17
2	OMAEHTOISEN ELOKUVAN TOIMINTAYMPÄRISTÖ .....	21
2.1	Taustakangas: riippumaton elokuva .....	22
2.2	Suomalaisen elokuvan tuotantoprosessi .....	24
2.3	Omaehtoisen elokuvan tuotantotapa.....	29
3	AINEISTO JA MENETELMÄT .....	34
3.1	Aineiston kuvaus .....	34
3.2	Metodologiset lähtökohdat .....	38
3.3	Aineiston analyysi .....	41
4	OSALLISTUMINEN, KULTTUURITUOTANTO JA JULKISUUS .....	43
4.1	Passiivisesta kuluttajasta pientuottajaksi.....	43
4.2	Kulttuurituotannon kentän jäsentelyä.....	48
4.3	Kulttuurituotanto ja julkisuus.....	54
4.4	Vallan jakolinjoja mediakulttuurissa .....	57
5	VÄITÖSKIRJAN ARTIKKELIEN SISÄLTÖ JA TULOKSET TIIVISTETYSTI .....	63
5.1	Artikkeli 1: "Harrastajaelokuva matkalla marginaalista kohti kulttuurituotannon keskikenttää" .....	63
5.2	Artikkeli 2: "Redefining aspects of participation for amateur film makers in the Nordic countries" .....	65
5.3	Artikkeli 3: "Omaehtoinen elokuvatuotantokulttuuri haastamassa perinteisiä elokuvan tuotantotapoja Suomessa" .....	68
6	OMAEHTOINEN ELOKUVATUOTANTO OSANA MEDIAKULTTUURIA .....	71
6.1	Omaehtoisen elokuvan kulttuurinen paikka.....	72
6.2	Omaehtoisen elokuvan paikka julkisuudessa .....	77
6.3	Omaehtoinen elokuvatuotanto osallistumisen muotona.....	81

7	JOHTOPÄÄTÖKSET - MILLAISTA ON OMAEHTOINEN OSALLISTUMINEN MEDIAKULTTUURISSA.....	89
8	POHDINTA .....	94
	AINEISTOT .....	104
	LÄHTEET .....	105
	ORIGINAL PAPERS	

# 1 JOHDANTO

"The human adventure begins now." (Star Wreck. In the Pirkinning. Iso-Britannian DVD-julkaisun esittelyvideo, 2009)

## 1.1 Tutkimusasetelma: kulttuurituotanto, osallistuminen ja julkisuus

Vuonna 2005 ryhmä nuoria tamperelaisia elokuvantekijöitä julkaisi netissä *Star Wreck. In the Pirkinning* -nimisen teoksen ([www.starwreck.com](http://www.starwreck.com)). Elokuva oli kokopitkä parodinen tieteiselokuva, joka kertoi Kapteeni Pirkistä, ehtaa Tampereen murretta puhuvasta avaruuslaivan kapteenista, jonka aikomus oli nousta universumin valtiaaksi. Elokuvan pohjana olivat tunnetut audiovisuaaliset teokset *Star Trek* ja *Babylon 5*. Ryhmän jäsenet olivat elokuvantekijöinä harrastajia, mutta useilla heistä oli media-alan tekninen koulutus. Kameran edessä esiintyivät tekijät itse ja talkooperiaatteella mukaan päätyneet ammattinäyttelijät kuten Kari Väänänen. Internettiin lataamisen jälkeen elokuva saavutti viikossa 700 000 katsojaa ympäri maailmaa ja myöhemmin sen katsojamäärä nousi miljooniin (Torsonen 2010). Ryhmä oli työskennellyt elokuvan parissa seitsemän vuotta (1998–2005) ja julkaissut aiemmin samasta materiaalista useita lyhytelokuvia promotoidakseen tulevaa kokopitkää teosta.

Ilmiö oli silloin uusi: harrastajaelokuvantekijät ympäri maailmaa olivat ryhtyneet julkaisemaan teoksiaan internetissä ja saavuttivat parhaimmillaan miljoonayleisöjä. Harrastajaelokuvantekijöille ei ollut koskaan aiemmin ollut tarjolla tällaista mahdollisuutta kansainväliseen näkyvyyteen (Jenkins 2006b, 144). Toki elokuvia on tehty ei-ammattimaisesti ja riippumattomasti niin kauan kuin elokuva on mediana ollut olemassa, mutta digitalisaation myötä elokuvien tuotanto ja jakelu on tullut mahdolliseksi yhä useammalle elokuvanteosta innostuneelle (Zimmermann 2005, 262).

Ryhdyin tekemään väitöskirjaani Jyväskylän yliopiston Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen tohtorikoulussa syksyllä 2006. Olin tehnyt pro gradu -työni

Lapin yliopistoon Acid Cinema -harrastajaelokuvatuotantoryhmän elokuvista ja niiden vastaanotosta harrastajaelokuvatekijöiden nettikeskusteluissa (Huttunen 2006). Samoihin aikoihin aloitin työt Kemi-Tornion ammattikorkeakoulussa tulevien medianomien opettajana. Huomasin, että monet opiskelijani olivat harrastajaelokuvatekijöitä hekin ja myös hyvin tietoisia valtavirtaelokuvan alla kuplivasta omaehtoisen elokuvatuotannon kulttuurista. Kiinnostukseni aiheeseen vahvistui positioni myötä ja koin olevani aitiopaikalla suhteessa nuorten elokuvatekijöiden toimintaan heidän opettajanaan.

Nyt yli kymmenen vuotta myöhemmin harrastajalähtöinen ja ei-ammattimainen media- ja elokuvatuotanto näkyvät julkisuudessa yhä enemmän. Keväällä 2017 riippumattomasti tuotettu omaehtoinen elokuva *Samurai Rauni Reposaarelainen* sai eurooppalaisen ensi-iltansa Cannesissa Marché du Film -tapahtumassa (Yle 9.5.2017). Elokuva oli saanut Suomen ensi-iltansa Rakkautta & Anarkiaa -festivaaleilla ja kiersi suomalaisia elokuvateattereita syksyllä 2016 (Helsingin Sanomat 21.10.2016). Samoihin aikoihin mediassa näkyi myös riippumattomasti tuotettu ”ensimmäinen suomalainen supersankarielokuva” *Rendel* (Yle 16.5.2017).

Kulttuurituotannon kenttä on muutoksen tilassa, kun selkeä jako tuottajiin ja kuluttajiin on hämärtynyt. Mediakonvergenssin, eli viestinnän sisällöllisen ja teknologisen yhdentymiskehityksen, mahdollistama osallistuvan kulttuurin nousu näyttää muuttavan globaalia kulttuurituotannon kenttää pysyvästi, kun mediatuotantokentän murros avaa riippumattomille mediatuottajille uudenlaisia liiketoimintamahdollisuuksia (Muikku, Martikainen & Nurmi 2015, Deuze 2007, Jenkins 2006a). Luovan talouden vanhoissa rakenteissa onkin nähtävissä murtumakohtia: perinteisten ammattimaisten tuotantoyhtiöiden ohella markkinoilla on yhä enemmän toimijoita, jotka edustavat uudenlaisia tuotantotapoja ja estetiikkaa. Liiketoimintamainen kulttuurituotanto etsii muotojaan ja valtiojohtoisen kulttuurirahoituksen ja -toiminnan rinnalle nousee uusia tapoja tuottaa kulttuuria, kuten sosiaalisen median sisältöjä tai kokeiluja pelituotannon parissa (OKM 2012, Pekkinen 2011, Uricchio 2004).

Tämä väitöskirja tarkastelee omaehtoista elokuvatuotantoa Suomessa. Omaehtoisen tuotannon lähtökohtana ovat riittävät mediataidot ja teknologiset mahdollisuudet tuottaa teoksia. Tutkimuksessani omaehtoinen elokuvatuotanto määrittyy tuotantotavaksi, joka takaa tekijöiden ilmaisunvapauden ja tuotantoprosessin riippumattomuuden ulkopuolisista tahoista, kuten rahoittajista.

Omaehtoinen elokuvatuotanto heijastelee digitalisaation ja verkottumisen mukanaan tuomia mahdollisuuksia osallistua itse ja omaehtoisesti kulttuurituotannon kentällä. Omaehtoinen elokuvatuotanto ilmentää osaltaan kulttuurituotannon rakenteiden murrosta, jossa av-median tuotantoprosesseihin on syntynyt uudenlaisia, entistä järjestelmää haastavia toimintamalleja (Jenkins, Ito & Boyd 2016, Castells 2004). Omaehtoisen mediatuotannon edellytyksenä on, että tekijät pystyvät tuottamaan teoksiaan itse, ilman oppilaitoksen, tuotantoyhtiön tai muun institutionaalisen tahon väliintuloa. Omaehtoisen mediatuotannon tekijät pyrkivät riippumattomuutensa varmistamiseen ja teoksen täyteen sisällölliseen ja tuotannolliseen kontrolliin.

Digitalisoitumisen myötä omaehtoisten mediatuottajien toimintaedellytykset ovat laajentuneet, kun mediatuotannon kustannukset ovat alentuneet ja teosten maailmanlaajuiseen markkinointiin ja levitykseen on auennut paikkoja sosiaalisen median kautta. Nykyisessä mediamaisemassa omaehtoista mediatuotantoa on monenlaista: on lasten tekemiä *Littlest pet shop* -kuvaelmia Youtubessa, teknisesti korkealaatuisia lyhytelokuvia Vimeossa ja harrastajavoimin toteutettuja internettiin ladattuja pitkiä fiktioita. Yhteistä näille tuotannoille on se, että niitä tuotetaan vakiintuneiden media-alan organisaatioiden ulkopuolella omaehtoisesti.

Tämän työn tutkimuskohteena ovat elokuvatuotannot, eli kokonaisina elokuvina toteutetut mediateokset, jotka on tuotettu omaehtoisesti. Elokuvan voi lyhyesti määritellä taidemuodoksi, jossa äänen ja liikkuvan kuvan avulla kerrotaan tarinoita, joiden rakenne etenee alusta keskikohdan kautta loppuun. Teoreettis-filosofisessa mielessä elokuvat ovat representaatioita maailmasta, ja ne on usein tuotettu jonkinlaisen kategorian eli genren puitteissa. (Bordwell & Thompson 1997, 86, Römpötti 2012, 27, Bacon 2005, 11–12.)

Tutkimukseni informantteina toimivat suomalaiset vakiintuneista elokuva-alan organisaatioista riippumattomat tekijät, jotka tuottavat teoksiaan harrastajina tai pientuottajina, tavoitteenaan elokuvien julkaiseminen.

Tarkastelen omaehtoista elokuvatuotantoa ensinnäkin osana kulttuurituotannon kenttää. Kulttuurin osa-alueena kulttuurituotanto voidaan määritellä kaikeksi siksi materiaaliseksi ja immateriaaliseksi ainekseksi, jota ihminen (ryhmänä tai yksilönä) kulttuurin kentällä tuottaa (Fornäs & Lehtonen 1998, 171). Kulttuurituotannon kentällä vaikuttavat vallan ja maun hierarkiat, jotka määrittävät ja asemoivat yksittäisiä kulttuurisia tekoja ja valintoja (S. Häyrynen 2009, 27).

Omaehtoiset elokuvantekijät osallistuvat omia teoksia tuottamalla kulttuurituotannon kokonaisuuteen. Kulttuurituotannon kokonaisuus syntyy, kun kulttuurituottajat, organisaatiot ja rahoittajat sijoittuvat suhteessa toisiinsa kulttuurin kentän sisäisissä symbolisissa rakenteissa. Nämä suhteet sekä niissä realisoituvat mahdollisuudet määrittelevät toiminnan ulottuvuudet. Kulttuurituotannon muodot ja tuotantotavat muuttuvat jatkuvasti aikakaudesta toiseen, niin että toimijoiden suhteet ovat avoin dynaaminen prosessi (Williams 1995, 118).

Toisaalta tarkastelen omaehtoista elokuvaa osallistumisen muotona. Omaehtoisen elokuvan tekijät osallistuvat mediakulttuurin tuotantoon omilla teoksillaan. Osallistuminen tarkoittaa mahdollisuutta ja omavalintaista halua sekä kykyä tuottaa omia sisältöjä vuorovaikutuksessa toisten tekijöiden kanssa. Nico Carpentierin (2011, 128) mukaan keskustelu osallistumisesta voidaan nähdä yhteiskunnallisten toimijapositionien valtataisteluna, eli neuvotteluna siitä, kuka voi ottaa mitäkin rooleja yhteiskunnassa tai julkisuudessa (Villi & Matikainen 2016, 110). Osallistumista (participation) voi tarkastella valtasuhteena, jossa toteutuu mahdollisuus osallistua mediatuotantoon ja julkisuuteen joko vahvana tai heikkona piirteenä (Carpentier 2011, 281–282). Myös Peter Dahlgrenin (2014, 258) mukaan toiminnan kulttuuriset olosuhteet ja yksilön diskursiiviset resurssit määrittelevät lopulta osallistumisen muodot – toisin sanoen aito osallistuminen johonkin riippuu toiminnan olosuhteista ja niiden tarjoamista mahdollisuuksista.

Tekijöiden kannalta osallistuminen sisältää erilaisia aspekteja. Osallistuminen voi edistää tekijöiden kiinnittymistä mediatuotannon kenttään luovina osajina ja tuottaa tekijöille pätevöitymisen kokemuksia. Osallistuminen mediakulttuuriin voi prosessin myötä myös estyä, ja erilaiset yhteiskunnalliset ja institutionaaliset rakenteet voivat rajoittaa tekijöiden mahdollisuuksia tuottaa teoksiaan, saada niitä julki tai kerätä niille arvostusta. Tekijöillä tarkoitan tässä elokuvien luovasti vastuullisia tekijöitä. Elokuvan luovasti vastuulliset tekijät ovat ensisijaisesti sen käsikirjoittaja, ohjaaja ja tuottaja. Myös kuvauksesta, lavastuksesta, puvustuksesta, äänimaailmasta ja muista tuotannon osa-alueista vastaavat tekijät lasketaan luovasti vastuullisiksi, vaikkakin he toimivat ohjaajan ja tuottajan alaisuudessa näiden visiota toteuttaen. Tässä tutkimuksessa kohteena ovat nimenomaan omaehtoisen elokuvan käsikirjoittaja, ohjaaja ja tuottaja. Tekijyydellä viitataan toimintaan, jossa omaa elokuvallista visiota toteutetaan tuotantoryhmän kanssa yhteistyössä.

Omaehtoinen elokuva osana kulttuurituotantoa ja omaehtoinen tekijyys osallistumisen muotona saavat konkreettisen ilmentymänsä julkisuudessa. Julkisuudessa omaehtoiset teokset esitellään yleisölle ja saatetaan julkisen keskustelun piiriin. Käytännössä julkisuus tarkoittaa paikkoja ja kanavia, joissa elokuva esitetään. Julkisuutta ovat myös kaikki keskustelut, arvostelut, kuvat, trailerit (elokuvan lyhyt esittelyvideo) ja muu elokuvaan liittyvä julkisuudessa näkyvä kommunikointi. Pyrin tutkimuksessani kuvailemaan ja tulkitsemaan omaehtoista elokuvatuotantoa kuten se kulttuurituotantona ja osallistumisen muotona julkisuudessa ja sen laitamilla ilmenee.

Tässä työssä käsitän julkisuudeksi kaiken yhteiskunnallisen keskustelun ja toiminnan, joka tapahtuu yksityisyyden piirin ulkopuolella yhteiskunnassa, kuten Habermas julkisen tilan määrittelee teoksessaan *The Structural Transformation of the Public Sphere* (1989, alkuteos *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, 1962). Julkisuuteen osallistutaan julkisuudessa olemalla ja siellä toimimalla, kaikkien nähtävissä ja kuultavissa. Sovellan Jürgen Habermasin teoriaa julkisesta sfääristä nykyisen mediamaiseman tarkasteluun, kuten ovat tehneet myös Sonia Livingstone (2005) ja Seija Ridell (2006, 247). Julkisuus on tila, joka muodostuu olemisemme siihen kohtaan, jossa yksityisyys kohtaa yhteiskunnan. Habermasin, Ridellin ja Livingstonen tavoin käsitän julkisuudeksi kaiken yhteiskunnallisen keskustelun ja toiminnan, joka tapahtuu yksityisyyden piirin ulkopuolella.

Mediakulttuurin käsitteessä yhdistyvät kulttuurituotannon ja julkisuuden ulottuvuudet. Mediakulttuurin kentällä toimitaan julkisuuteen suhdetta luoden. Omaehtoista elokuvatuotantoa tutkittaessa näkökulma ei ole pelkästään median yleisönä (audience) osallistumisessa eikä käyttäjänä (user) toimimisessa, vaan kyse on laajemmasta toimintapositionien haltuunotosta ja asenteesta suhteessa kulttuurituotannon rakenteisiin ja julkisuuteen.

## 1.2 Tutkimuskysymykset: osallistumisen ulottuvuuksia kartoittamassa

Omaehtoinen elokuvatuotanto on tuhansin säikein kiinni ympäröivässä yhteiskunnassa. Hahmotan tutkimuksessani omaehtoisen kulttuurituotannon ja erityisesti elokuvatuotannon sijoittumista nykykulttuurin mediamaisemaan osallistumisen käsitteen kautta. Tutkimukseni sijoittuu osaksi kulttuurintutkimuksen traditiota. Kulttuurintutkimuksen kontekstissa omaehtoinen elokuvatuotanto kurottaa erilaisiin suuntiin, joissa kaikissa voidaan kysyä osallistumisen mahdollisuuksiin ja haasteisiin liittyviä kysymyksiä.

Kulttuuri on ihmisten jokapäiväisessä elämässä ja kommunikaatiossa toteutuvaa merkitysten välittämistä, joka luo yhteisen kokemusmaailman. Raymond Williamsin mukaan kulttuuri tarkoittaa niitä tapoja ja prosesseja, joiden avulla ihmisyhteisö tuottaa ”mielentilansa” (state of mind) (Williams 1995, 11). Johan Fornäsin mukaan kulttuuri muodostaa kollektiivisen tietoisuuden, jota kommunikaatio synnyttää. Yhteinen symbolijärjestelmä ja sen jäsentämä vuorovaikutus jakaa ja välittää yhteisön arvoja ja asenteita (Fornäs & Lehtonen 1998, 170). Kulttuurin kenttää jäsentävät samat valtasuhteet, jotka vaikuttavat yhteiskunnassa laajemminkin. Yhteisön kulttuuri määrittelee sen, mikä on keskeistä, arvokasta ja luotettavaa, ja toisaalta sen, mikä on marginaalista, vähempiarvoista ja virheelistä. Kulttuuri on siis myös vallankäyttöä ja vallitsevaa yhteiskunnallista hegemoniaa säilyttävä ideologia (Fornäs & Lehtonen 1998, 79, M. Häyrynen 2009, 8).

Mediakulttuuri tarkoittaa median välittämää kulttuuria, ja se on modernin populaarikulttuurin pääasiallinen muoto (Kellner 1995). Julkisuus on mediakulttuurin olennainen ulottuvuus, ja kuten kulttuuria, myös julkisuutta voi tarkastella hierarkkisen rakennelmana, keskustoineen ja periferioineen. Tässä tutkimuksessa tarkastelen siis valtarakenteita kulttuurituotannon kentällä ja julkisuudessa ja pyrin sijoittamaan omaehtoisen kulttuurituotannon tähän kontekstiin.

Sonia Livingstonen mukaan osallistumista tutkittaessa on ensiarvoisen tärkeää kysyä *mihin osallistutaan*, jotta saadaan näkyviin osallistumisen tarkemmat muodot ja osallistumiseen liittyvät hierarkkiset rakenteet (Livingstone 2013, 3). Osallistujan ja osallistumisen kohteen välille virittyvän vuorovaikutussuhteen aste ja laatu määrittelevät pitkälti osallistumisen mahdollisuudet. Mediakulttuurin kontekstissa tämä konkretisoituu siirtymänä kuluttajasta tuottajaksi ja osallistumisen kehittymisenä mediateoksen tuotantoprosessin hallinnaksi.

Nico Carpentierin mukaan osallistuminen syntyy jatkumolla ”access – interaction – participation”: reitti – vuorovaikutus – osallistuminen. Tällä hän tarkoittaa sitä, että ensin on oltava reitti, jota myöten vuorovaikutus on mahdollista. Vuorovaikutuksen toteutuminen johtaa osallistumiseen. Osallistuminen siis toteutuu vain vuorovaikutuksessa, ja vuorovaikutuksen eli kommunikaation ja yhteistyön laatu määrittelee käytännössä sen, millainen osallistumisen aste on: onko se heikkoa vai vahvaa (Carpentier 2011, 84–89). Omaehtoiselle elokuvantekijälle merkittävää on se, millaista vuorovaikutusta elokuvantekijän ja häntä ym-



päröivien muiden kulttuurituotannon toimijoiden välillä on ja miten tuo vuoro-vaikutus vahvistaa tai heikentää hänen mahdollisuuksiaan osallistua kulttuurituotantoon ja mediajulkisuuteen.

Tutkimuskysymykseni on kaksiosainen:

- 1) Millaista on omaehtoisten elokuvantekijöiden osallistuminen kulttuurituotantoon?
- 2) Millaiseksi omaehtoisen elokuvan paikka julkisuudessa muodostuu?

Tutkimuksen tavoitteena on määritellä omaehtoisuuden merkitys media-kulttuurissa ja ymmärtää miten omaehtoisen kulttuurituotannon kulttuurinen paikka määräytyy. Tarkoitukseni on selvittää valtakulttuurin ja omaehtoisen mediakulttuurin välistä dynamiikkaa erityisesti julkisuudessa ja hahmottaa omaehtoisen elokuvatuotannon paikkaa julkisuuden kentällä.

Valtakulttuurilla tarkoitan kulttuurin kenttää hallitsevaa kulttuurituotantoa, joka on suosittua ja hyväksyttyä. Valtakulttuurin asema perustuu yhteiskuntaa jäsentävään hierarkkiseen valtarakennelmaan. Yhteiskunnallinen valta voidaan määritellä kyvyksi tai mahdollisuudeksi vaikuttaa toisiin, jopa toisen omien intressien vastaisesti (Lukes 2005, Fornäs 1995). Vaihtoehtoinen (alternative) mediakulttuuri haastaa valtakulttuurin tarjoamaa kulttuurista sisältöä tuottamalla yleisesti tunnettujen ja hyväksytyjen teosten rinnalle toisenlaista sisältöä (Atton 2002, Hesmondhalgh 2007). Vaihtoehtoinen mediatuotanto ponnistaa usein alakulttuurien piiristä. Alakulttuuri on kulttuurin kentän hierarkioissa alemmas sijoittuvaa, marginaalista tai vähempiarvoista toimintaa, jossa merkittävässä asemassa on oman kulttuurin esittäminen ja tuottaminen. Alakulttuurissa on kuitenkin voimaa, jota voidaan kuvata kulttuurisen pääoman käsitteellä. Yhteisöilleen alakulttuurilla on merkitystä omaehtoisuuden, erottautumisen ja vastakulttuurisen asenteen näkökulmasta (Nikunen 2005, I. Hirsjärvi 2009, Muggleton 2003).

Omaehtoinen kulttuurituotanto ponnistaa valtakulttuurin alaisuudesta, kerää voimaa alakulttuurisuudesta ja tuottaa vaihtoehtoista sisältöä mediakulttuurin kentälle. Koska julkisuus on yhä medioituneempaa eli viestintien välittämää, osallistuminen mediakulttuurissa tarkoittaa ensisijaisesti osallistumista julkisuuteen viestintävälineiden kautta. Mediaympäristön teknologiset muutokset ovat tuoneet vaihtoehtoiselle medialle ja riippumattomalle kulttuurituotannolle lisää paikkoja saada näkyvyyttä. Kuten kulttuurin kenttä, myös julkisuus rakentuu kuitenkin siten, että sen näkyvimät paikat on varattu valtakulttuurille. (Martin & Deuze 2009, 286, Negus 2006) . Valtamedian eli institutionaalisten viestintävälineiden kautta valtakulttuuri saavuttaa kansalaiset tehokkaasti. Valtamedian ulkopuolella tapahtuva tuotanto joutuu kamppailemaan päästäkseen esiin. Usein se saa julkisuutta osakseen oman vaihtoehtoisen sfäärin kautta, joka elää valtakulttuurisuuden varjossa (Couldry 2008, 24, J. D. H. Downing 1992, 275).

Tutkimuksessani ilmenee, että populaarikulttuuri tarjoaa omaehtoisille kulttuurituotteille tuotantoalustan ja reitin julkisuuteen. Aineiston analyysissä tarkastelen sitä, miten julkisuus ja teoksen paikka siinä määrittelee omaehtoisen osallistumisen mahdollisuuksia. Omaehtoisen kulttuurituotannon kautta elokuvantekijät osallistuvat aktiivisesti mediakulttuurin uusintamiseen ja omien toimintamahdollisuuksiensa edistämiseen sen puitteissa. Julkisuudessa omaehtoinen teos lunastaa paikkansa kulttuurin kentällä.

Neuvottelut osallistumisesta julkisuuden kentällä käydään suhteessa valtamediaan ja kartoittaen omaehtoisen osallistumisen mahdollisuuksia vaihtoehtoisen julkisuuden kautta (Atton 2002, 24, Bourdieu 1993, 124). Elokuvan omaehtoinen tekeminen on osallistumista mediakulttuurin tuotantoon. Tekijän ja mediakulttuurin kentän välille virittyvän vuorovaikutussuhteen aste ja laatu määrittelevät pitkälti osallistumisen voiman. Osallistumalla mediakulttuurin tuottamiseen tekijät toteuttavat mediakulttuuriin kuulumistaan ja toimintansa osallisuutta eriasteisesti.

Osallistuminen käsitteellä saan kiinni omaehtoisesta ei-ammattimaisesta mediatuotannosta nykyisessä mediamaisemassa. Osallistumisen ulottuvuuksien tarkastelu tuo näkyviin sen, miten omaehtoisuus määrittelee kulttuurituotannon sijaintia mediakulttuurissa ja julkisuudessa.

Tutkimusongelma kirvoittaa pohdintaa siitä, mitä osallistuminen mediakulttuurin kontekstissa tarkoittaa, mistä se muodostuu ja miten se ilmenee. Onko omaehtoisilla tekijöillä aito mahdollisuus osallistua tasa-arvoisesti median tuotantoon? Ovatko osallistumisen mahdollisuudet mediakulttuurissa lisääntyneet sitä mukaa, kun tuottajien ja kuluttajien välinen raja on liudentunut ja paikat esitellä omaa mediatuotantoa ovat lisääntyneet? On myös aiheellista kysyä, mitä julkisuus ja julkaiseminen tekijöille tarkoittaa. Millaisessa kontekstissa teoksia julkaistaan ja millaisia valintoja omaehtoisuuden vaalimiseksi tehdään? Samaan aikaan on tärkeää pohtia myös sitä, estyykö osallistuminen jollain lailla tai ilmeneekö omaehtoisessa osallistumisessa myös ei-osallistumisen muotoja.

### 1.3 Omaehtoinen elokuva mediakulttuurissa

Väitöskirjani koostuu kolmesta aiemmin julkaistusta artikkelista sekä käsillä olevasta yhteenveto-osasta. Artikkeleissa tutkimuskysymyksiksi ovat nousseet: Millaisia rooleja omaehtoiselle tekijälle on tarjolla toimintaympäristössään? Millaisia mahdollisuuksia osallistuminen tarjoaa tekijälle vakiintuneen elokuvatuotannon piirissä? Liittyykö osallistumiseen omaehtoisena elokuvantekijänä jonkinasteista vastakkainasettelua suhteessa yhteiskunnallisiin valtarakenteisiin?

Ensimmäisessä artikkelissa "Harrastajaelokuva matkalla marginaalista kohti kulttuurituotannon keskikenttää" (Huttunen 2011) lähestyn omaehtoista elokuvatuotantoa lähilukemalla harrastajaelokuvantekijöiden keskustelufoorumilla käytyjä nettikeskusteluja vuosilta 2007–2010. Artikkelini on eräänlainen "ske-

nen” kuvaus, jossa tunnistan ja hahmottelen suomalaisen harrastajaelokuvantekijöiden yhteisöä ja tulkitsen nettikeskustelujen kautta tuon yhteisön ominaisuuksia ja kulttuurista koodia.

Toisessa artikkelissa ”Redefining aspects of participation for amateur film makers in the Nordic countries” (Huttunen 2014) käsittelen kulttuurituotantoa, osallistumista ja osallistumisen esteitä teoreettisemmasta näkökulmasta. Väitteeni on, että omaehtoinen tekijyys neuvotellaan suhteessa ympäröiviin yhteiskunnallisiin rakenteisiin. Osallistumiseen, kulttuurituotantoon ja mediajulkisuu-teen liittyvä tutkimus pakottaa pohtimaan myös valtaa ja valtarakenteita.

Kolmannessa artikkelissa kohdistan katseeni niin sanottuun independent-elokuvatuotantoon eli riippumattomaan elokuvaan Suomessa. Riippumaton elokuvatuotanto tarkoittaa eurooppalaisessa kontekstissa ilman julkista tukea tuotettua elokuvaa, joka rahoitetaan muilla tavoilla kuin kansallisten julkisten säätöiden tuella. Tyypillinen riippumaton elokuvatuotanto on niin kutsuttu genre-elokuva, eli kauhu-, toiminta- tai tieteiselokuva, joka eroaa esteettisesti ja sisällöllisesti kotimaisen elokuvatarjonnan perustyylistä, realistisesta draamasta.

Artikkeleissa kuvailen omaehtoisuuden ulottuvuuksia, vertaisoppimisen kenttää ja harrastajaelokuvien yhteisöä. Pohdin yhteiskunnallisten valtarakenteiden vaikutusta elokuvantekijöiden toimintaympäristöön sekä osallistumisen haasteita ja mahdollisuuksia muuttuvassa mediakulttuurissa. Lisäksi tarkastelen riippumattoman eli independent-elokuvan markkinoita Suomessa.

Omaehtoisien elokuvatuotannon kulttuurinen paikka asemoi tekijät ja teokset pääosin mediakulttuurin marginaaliin. Vaihtoehtoinen positio kulttuurin reuna-alueella takaa omaehtoisille tuotannoille taiteellisen vapauden, mutta samalla riistää tuotannolta ja tekijöiltä ammattimaisen statuksen, jonka avulla resursseja voisi kasvattaa. Riippumattomien tuottajien mahdollisuudet vaikuttaa toimintaympäristöönsä ovat siis osin hyvät, osin rajalliset. Omaehtoiset elokuvatuottajat pystyvät toiminnallaan uudistamaan luovan talouden rakenteita kehittämällä uudenlaisia tuotantotapoja sekä laajentamalla elokuvatuotantojen tyylien ja muotojen kirjoa. Julkaisemisen sekä jakelun ja levityksen puolella omaehtoinen elokuvatuotanto ei kuitenkaan pysty haastamaan valtamediaa. Myös rahoituksen puuttuminen voi estää tuotantoja murtamasta vakiintuneita kulttuurituotannon muotoja, joiden resurssit ovat merkittävästi suuremmat.

Omaehtoinen tai riippumaton elokuva edustaa tee-se-itse-kulttuuria (DIY), joka sijaitsee marginaalissa ja joka edustaa alakulttuuria. Sekä yleisö että media tunnistavat nämä ominaisuudet ja se vaikuttaa teosten vastaanottoon. Periaatteessa kyse on yksinkertaisesti genre-ajattelun tuottamista ennakko-odotuksista, jotka ohjaavat katsojakokemusta. Riippumattomuus ja vaihtoehtoisuus tarkoittavat tekijöille riippumattomuutta valtamedian mielipiteistä tai suuren yleisön hyväksynnästä. Riippumaton tuotantotapa mahdollistaa vaihtoehtoisien sisällön tuottamisen, jolloin nämä kaksi positiota ovat ikään kuin kolikon kaksi puolta: riippumaton on myös vaihtoehtoinen. Tekijät korostavat, että koska teokset on tuotettu vakiintuneen järjestelmän ulkopuolella, he eivät myöskään koe valtajul-

kisuutta ensisijaiseksi tahoksi, jonka hyväksyntää haetaan. Tekijät kokevat olevansa ensi sijassa vastuussa yleisölleen, joka on erityinen oma kohderyhmänsä. Yksi haastattelemani elokuvantekijä toteaa:

”tietysti mä toivon että genrefeffan fanit tykkää siitä mutta oon hyvin varautunut siihen että tulee herättään paljon negatiivista keskustelua, negatiivista sanomista” (Makkonen, 2015).

Omaehtoisessa elokuvassa kulttuurituotantona on monia piirteitä alakulttuurisesta toiminnasta. Sen lisäksi, että elokuvantekijät sijoittavat teoksensa usein marginaaliin, he kokevat myös yleisönsä olevan oma erityinen kohderyhmänsä, erotukseksi niin kutsutusta suuresta yleisöstä. Omaehtoisen elokuvan tekijät viittaavat usein yleisöönsä faneina, jonkin tietyn tyyllisuunnan tai elokuva-genren ihailijoina. Tällainen suhtautuminen kuvastaa ”me-ja-muut” -ajattelua, oman kulttuurin rajaamista aihepiiristä perillä olevien joukoksi. Faniyleisöstä puhuminen asemoi omaehtoisen elokuvan kulttuurisen paikan keskustan ulkopuolelle oman yhteisön pariin. Omaehtoisen elokuvan niputtaminen fanikulttuuriksi ja -tuotannoksi sijoittaa sen julkisuudessa valtakulttuurin varjoksi, sen reunamille ja liepeille. Tämä positio tuottaa ongelmia, kun neuvotellaan valtakulttuuriin ja sen portinvartijoiden kanssa.

Julkisuuden muutos, jossa mediakulttuuria kuluttavasta yksilöstä on tullut aktiivinen mediakulttuurin tuottaja ja jossa kuluttaja-tuottajat voivat saada yhä enemmän näkyvyyttä teoksilleen, on vaikuttanut voimakkaasti omaehtoisen elokuvan paikkaan mediakulttuurissa. Digitalisaatio ja verkottuminen ovat avanneet uusia mahdollisuuksia osallistua mediakulttuuriin, mutta samaan aikaan monikansalliset julkaisufoorumit ja kanavat, kuten Youtube, ovat vahvistaneet asemiaan ja jopa syrjäyttäneet tekijöiden omaehtoiset julkaisualustat.

Suomeen on noussut ammattimaisesti toimivia tuotanto- ja levitysyhtiöitä, joiden asiakkaita ovat riippumattoman elokuvan tekijät. Elokuvateatteritarjonta on monipuolistunut, kun yleisön nähtävillä on myös vakiintuneen järjestelmän ulkopuolella toteutettuja elokuvia. Tekijöillä on mahdollisuus pätevätyä elokuvantekijöiksi omassa toimintaympäristössään ja saada teoksensa näkyviin valtamediassa. Riippumattoman genre-elokuvan tuottaja on julkisuudessa kuitenkin edelleen marginaalissa teosten poikkeavan estetiikan ja vaihtoehtoisen tuotantotavan takia.

Riippumattomat elokuvatuottajat toimivat vakiintuneiden instituutioiden ulkopuolella ja heillä on osin omat rahoituskanavansa, omat festivaalinsa ja omat levityskanavansa. Ammattimaisen elokuvatuotantokentän ja vaihtoehtoisen tuotantotavan välinen dialogi on edelleen heikkoa ja enimmäkseen hierarkkisten rakenteiden sanelemaa. Harrastajatuottajasta pientuottajaksi siirtyvän tekijän asema ammattimaisella elokuvatuotantokentällä on jossain määrin alisteinen ja siten heikentää hänen mahdollisuuksiaan osallistua mediakulttuuriin täysipainoisesti. Elokuva-alan instituutiot toimivat edelleen alan vahvoina portinvartijoina ja määrittelevät pitkälti sen, kuka saa rahoitusta ja siten ammattilaisen statuksen. Vaihtoehtoisesti tuotetulle tai sisällöltään poikkeavalle elokuvalla on edelleen vaikeaa löytää paikkoja kulttuurituotannossa ja julkisuudessa.

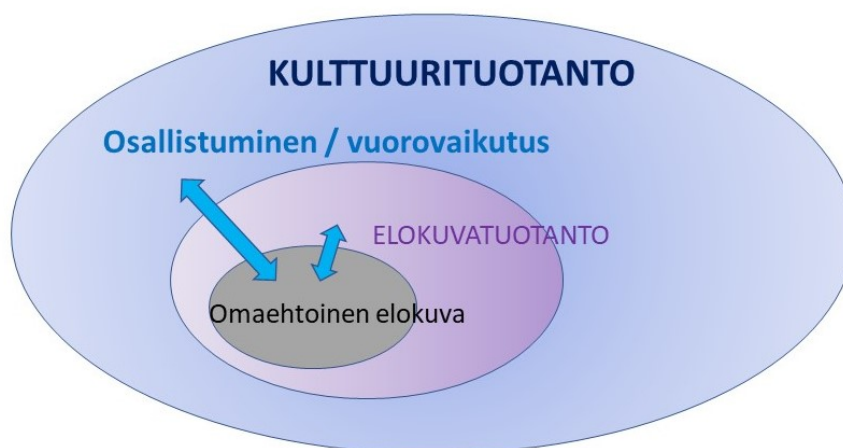
Kulttuurituotannon kentällä vaikuttavat vallan ja maun hierarkiat, jotka määrittävät ja asemoivat yksittäisiä kulttuurisia tekoja ja valintoja. Kulttuurituottajat, organisaatiot ja rahoittajat asettuvat kulttuurin kentän sisäisissä symbolisissa rakenteissa suhteessa toisiinsa, ja nämä suhteet sekä niissä realisoituvat mahdollisuudet määrittelevät toiminnan ulottuvuudet. Omaehtoinen elokuvatuotanto on osa mediakulttuuria ja julkisuutta. Omaehtoinen elokuvatuotanto edustaa vaihtoehtoista kulttuurituotantoa, jossa tekijät tuottavat valtamediaa haastavaa sisältöä ja neuvottelevat paikkansa kulttuurituotannon kentällä suhteessa sen valtarakenteisiin. Omaehtoisen kulttuurituotannon kautta he osallistuvat aktiivisesti mediakulttuurin uusintamiseen ja omien toimintamahdollisuuksiensa edistämiseen sen puitteissa.

Väitöskirjan rakenne on tämän ensimmäisen, teemaan ja tutkimuskysymyksiin johdattelevan luvun jälkeen seuraavanlainen. Luvussa 2. kuvailen omaehtoisen elokuvan toimintaympäristöä, toisin sanoen tekijöiden toiminnan kontekstin. Luvussa 3. esittelen aineiston ja tutkimusmenetelmät. Luvussa 4. avaen tarkemmin tutkimukseni teoreettiset lähtökohdat erityisesti kulttuurituotannon, julkisuuden ja valtarakenteiden osalta samalla linkittäen ne osallistumisen tutkimukseen. Luvussa 5. esittelen tutkimukseni osana julkaistut artikkelit tiivistetysti. Luvussa 6. luen uudelleen aineistojani kokonaisuutena ja luon synteessin tutkimukseni havainnoista. Luvussa 7. pohdin tutkimukseni luotettavuutta ja yleistettävyyttä sekä tutkimustulosten implikaatioita mediakulttuurin tutkimukselle. Luvussa 8. esittelen tutkimuksen tulokset sekä määrittelen omaehtoisen osallistumisen merkityksen tekijöille ja omaehtoisen osallistumisen vaikutukset mediakulttuuriin.

## 2 OMAEHTOISEN ELOKUVAN TOIMINTAYMPÄRISTÖ

Omaehtoista elokuvaa tuotetaan mediakulttuurin kontekstissa ja tekijöiden toiminnan olosuhteet konkretisoituvat heidän toimintaympäristössään. Toimintaympäristöllä tarkoitan tässä tutkimuksessa kulttuurisia, sosiaalisia, yhteiskunnallisia sekä teknologisia ja taloudellisia tekijöitä, jotka vaikuttavat tutkimuskohteenani olevien elokuvantekijöiden toimintaan. Jäsennän omaehtoisen elokuvantekijän toimintaympäristön niin, että toimintaympäristö koostuu kolmesta sisäkkäisestä toimintakentästä: omaehtoisen elokuvatuotannon, elokuvatuotannon ja kulttuurituotannon kentästä.

Oheinen kuvio (1) havainnollistaa sitä, miten omaehtoinen osallistuminen rakentuu vuorovaikutukselle elokuvatuotannon ja kulttuurituotannon kentän kanssa. Samaan aikaan omaehtoinen elokuvatuotanto on oma toimintaympäristönsä. Kaikilla kolmella kentällä on omat erityispiirteensä ja valtarakenteensa. Kenttien yhtymäkohtiin syntyy vuorovaikutusta, joka mahdollistaa tai estää osallistumisen. Vuorovaikutusta säätelevät yhteiskunnalliset ja kulttuuriset valtasuhteet, joiden vaikutuksessa omaehtoisen elokuvan tekijät toimivat.



KUVIO 1 Omaehtoisen elokuvatuotannon toimintaympäristö.

Tässä luvussa käsittelen omaehtoisen elokuvan toimintaympäristöä hahmottamalla ensin elokuvatuotannon kenttää riippumattomuuden käsitteen avulla. Sen jälkeen siirryn tarkastelemaan suomalaisen elokuvan tuotantoprosessia ja omaehtoisen elokuvan tuotantotapaa etsimällä institutionaalisesti tuotetun ja omaehtoisen elokuvatuotannon eroja ja erityispiirteitä. Haen niitä kulttuurisia, sosiaalisia, yhteiskunnallisia sekä teknologisia ja taloudellisia olosuhteita, jotka rakentavat tuotannon tapoja.

## 2.1 Taustakangas: riippumatonokuva

Omaehtoisen elokuvan taustalla vaikuttaa käsitys riippumattomasta elokuvasta. Riippumatonokuva (independent film) -termiä käytetään kuvaamaan vakiintuneen järjestelmän ulkopuolella luotua elokuvaa. Elokuvateollisuuden piirissä riippumaton tuottaja on ollut mahdollinen ja kannattava toimijapositiona aina. Isojen kaupallisesti (tai institutionaalisesti) johdettujen yhtiöiden rinnalla yleisönsä ovat löytäneet myös riippumattomat pientuottajat. Elokuva on riippumaton, kun se on tuotettu niin, että elokuvantekijällä on täysi kontrolli teoksen luovaan prosessiin, käsikirjoituksesta tuotantoon ja jakeluun. Riippumattomuudella pyritään eroon ulkoisesta kontrollista: rahoittajien, jakeluyhtiöiden ja muiden vastaavien instituutioiden vaatimuksista. Käytännössä tämä tarkoittaa valtavirran ja kaupallisen systeemin ulkopuolella tehtyä elokuvaa (Hesmondhalgh 2007, 295, Newman 2011, 9).

Elokuvatuotannon riippumattomuus on määritelty USA:ssa suhteessa Hollywoodin studiojärjestelmään ja riippumattomiksi tuottajiksi on alettu kutsua studiojärjestelmän ulkopuolella toimivia pieniä tuotantoyhtiöitä. Ensimmäinen taiteilijoiden omistama riippumaton elokuvatuotantoyhtiö oli Charlie Chaplinin, Mary Pickfordin ja Douglas Fairbanksin 1919 perustama ”United Artists”, joka luotiin nimenomaan takaamaan tekijöiden taiteellinen vapaus. Elokuvaohjaajat kokivat, että isojen studiotalojen tuottajavetoinen toimintatapa polki luovasti vastuullisten tekijöiden oikeuksia (Balio 2009). Studioiden aikakaudella käytiin lukemattomia kiistoja siitä, kenelle kuuluu teoksen ”final cut” eli oikeus määrätä teoksen lopullisesta sisällöstä: taiteelliselle (ohjaaja) vai taloudelliselle (tuottaja) johdolle (Dick 2002, 362).

1990-luvulla USA:ssa ryhdyttiin puhumaan Indiewoodista, kun viitattiin valtavirtaelokuvan ulkopuolella tehtyihin pieneen budjetin art house -elokuviin, jotka olivat saavuttaneet kaupallista ja taiteellista menestystä (King 2013, 15). USA:han onkin kehittynyt omat markkinansa independent-elokuville, kuten riippumattomien elokuvien myyntitapahtumat ja festivaalit, esimerkiksi vuonna 1978 perustettu Sundance Film Festival.

Amerikkalainen elokuvantutkija Michael Newman esittää, että riippumatonokuva on myös esteettinen kategoria, tuottajien ja yleisön luoma lajityyppi, joka erottaa riippumattoman teoksen valtavirrasta. Riippumattomasti tuotettuokuva näyttäytyy genrenä, tulkintakategoriana, joka takaa elokuvan olevan ”jo-

tain muuta” kuin valtavirtaelokuva. Lajityyppi on markkinointiväline, ja riippumattomuudella myydään elokuvia yleisölle, joka tunnistaa siinä erilaisen vaihtoehdoisen elokuvakulttuurin. Riippumattoman eli independent-elokuvan kategorian luominen on synnyttänyt diskurssin, joka puolestaan tuottaa kulttuuria ja kulttuurisia merkityksiä. Tässä diskurssissa riippumaton elokuva edustaa yhteisölle (yleisölle) erottumisen tapaa ja toisenlaista makua. (Newman 2011, 14–15). Riippumattoman elokuvan hahmottuminen esteettiseksi kategoriaksi toteutuu myös suomalaisessa kontekstissa: riippumaton tuotanto on usein tyyliltään omintakeista edustaen toisenlaista makua ja vaihtoehtoa valtavirtaelokuvalla.

Riippumatonta elokuvaa empiirisesti tarkasteleva Sherry Ortnerin teos *Not Hollywood. Independent Film at the Twilight of the American Dream* (2013) määrittelee amerikkalaisen riippumattoman elokuvan eli isojen studioiden ulkopuolella tuotetun mutta kaupalliseen ja taiteelliseen menestykseen nousseen teostuotannon merkittäväksi kulttuurituotannon trendiksi USA:ssa 1990-luvulta lähtien. Riippumaton elokuva haastaa Hollywoodin valtavirtatuotannon julkisen kulttuurin (public culture) kentällä. Ortner hahmottaa riippumattoman elokuvan nousun niin kutsutun X-sukupolven projektiksi (1960–70-luvulla syntyneet) ja erityisesti tietyn koulutetun ja tiedostavan ryhmän tarpeeksi määritellä viihteellisen elokuvan kenttä uudelleen, uusien arvojen pohjalta. Independent-elokuvantekijöille ja yleisölle elokuvat tarjoavat keinoja identiteettityöhön ja erottautumiseen (Ortner 2013, 30).

Riippumattomuuden määrittely tyhjentävästi on vaikeaa, koska elokuvan ja tekijöiden toimintaympäristöt vaihtelevat suuresti siirryttäessä ajasta tai paikasta toiseen. Tuotanto-olosuhteita muovaavat erilaiset yhteiskunnalliset ja historialliset todellisuudet, joissa tekijät toimivat. Amerikkalainen independent-elokuvadiskurssi on erilainen kuin suomalainen tai pohjoismainen puhetapa riippumattomasta elokuvasta. Riippumattomat elokuvat on USA:ssa valmistettu suurten elokuvastudioiden ulkopuolella ensisijaisesti muiden kuin kaupallisten motiivien ohjaamana. Silti ne ovat näkyvä ja taloudellisesti merkittävä osa kansainvälistä elokuvateollisuutta.

Riippumattomuuden merkitys teokselle tai tekijälle vaihtelee, kun elokuva-tuotannon kenttä on monipuolistunut ja elokuvatuotanto voi valita erilaisten resurssien kirjosta (Harbord 2006, 264–266). Kaiken kaikkiaan riippumattomuus on vaikeasti määriteltävissä oleva termi, joka törmää monessa suunnassa suhteellisuuteen: mistä oikeastaan ollaan riippumattomia. Riippumattomuuden ytimistä löytyvät kuitenkin kaikkialla ja kaikkina aikoina pätevät tietyt kulttuurituotannon lainalaisuudet. Kaikki luova tuotanto on riippuvaista jostakin: vähintään yleisöstään ja jonkinlaisista tuotantoresursseista.

Riippumattomuuteen linkittyy myös ajatus taiteen autonomiasta. Taiteen autonomia on ollut taidemaailman ja taideteorioiden kestoaihe. Taiteen autonomisuuteen kiteytyy ajatus taiteen ja taiteilijuuden aidosta kukoistamisesta: mitä vapaammin taiteilija saa taidettaan toteuttaa, sitä rikkaampaa se on (Williams 1995, 112, 116, Adorno & Horkheimer 2004). Kulttuurituotannon puolella termi ’riippumaton’ on vakiintunut tarkoittamaan itselistä kulttuurituotantoa.



Itsellisyydellä tarkoitetaan luovaa vapautta ja riippumattomuutta myyntiä edistävistä managereista. Näin on rakennettu vastakkainasettelua luovuuden ja kaupallisuuden välille (Hesmondhalgh 2007, 68, Adorno & Bernstein 2002, 64). Riippumaton kulttuurituotanto on kautta aikain hakenut paikkaansa instituutioiden tukeman tai kaupallisen kulttuurituotannon rinnalla, välillä esiin murtautuen, välillä piiloon jääden. Myös omaehtoinen elokuvatuotanto tekee jatkuvaa rajankäyntiä kulttuurituotannon valtarakenteiden puitteissa ja käy neuvotteluja oman luovan vapautensa säilyttämiseksi tai toimintamahdollisuuksiensa turvaamiseksi.

Suomalainen aineisto ja tutkimukseni omaehtoiset elokuvantekijät sijoittuvat laajassa independent film -kentässä eurooppalaiseen toimintaympäristöön, jossa elokuvatuotannon toteutumiseksi ei ole niinkään merkittävää kaupallinen menestys kuin julkinen tuki tai tuotantoresurssien turvaaminen muuten. Riippumattoman elokuvan riippumattomuus määräytyy Euroopassa siis toisella tavalla kuin USA:ssa ja siksi amerikkalaisen tuotantokulttuurin kontekstiin sovitettu riippumaton elokuva ei käsitteenä suoraan sovi suomalaisen omaehtoisen elokuvan tarkasteluun.

Riippumaton elokuva on siis elokuvateollisuutta analysoiva käsite, jonka analyttinen voima ei ulotu kulttuurituotannon kentän ja julkisen sfäärin laajempaan erittelyyn. Kuvatakseni tarkemmin valtavirtaelokuvan ja vaihtoehtoisen tai marginaaliin sijoittuvan elokuvatuotannon suhdetta Suomessa, otan käyttöön omaehtoisuuden käsitteen. Tutkimuksessani omaehtoisuus viittaa erityisesti tekijöiden omaan kokemukseen toiminnastaan, kun taas termi 'riippumaton' on järjestelmän synnyttämä kategoria.

Termien riippumaton elokuva ja omaehtoinen elokuva suhde on tiivis mutta ei rikkumaton. Elokuvaa ei aina ole omaehtoinen silloin, kun se on riippumaton tai välttämättä riippumaton silloin, kun se on omaehtoinen. Omaehtoisuus on sukua autonomisuudelle eli tekemisen itsenäisyydelle ja itsellisyydelle tai omalakisuuudelle. Omaehtoisuuden ominaisuutena elokuvatuotannon riippumattomuus tarkoittaa irrallisuutta vakiintuneesta elokuvatuotantojärjestelmästä. Käytännössä toiminta on instituutioiden ulkopuolella tapahtuvaa elokuvatuotantoa, joka voi ilmetä ei-ammattimaisena harrastajatuotantona tai ammattimaisuuteen pyrkivänä pientuotantona. Omaehtoisuuden ytimessä on tekijöiden valinnanvapaus, eli kokemus siitä, että tuotantopäätöksiä tehdessään he voivat tehdä ne itsenäisesti.

## 2.2 Suomalaisen elokuvan tuotantoprosessi

Suomalaisen elokuvan historiassa voidaan nähdä periaatteessa kaksi aikakautta, joiden aikana riippumaton elokuva hahmottuu hieman eri tavalla. Niin kutsutulla studioiden aikakaudella 1930–60-luvuilla elokuvateollisuutta hallitsivat suuret tuotantoyhtiöt (esimerkiksi Suomi-Filmi ja Suomen Filmiteollisuus), jotka hoitivat elokuvien tuotannon sekä jakelun omissa elokuvateattereissaan. Tällöin riippumattomaksi elokuvaksi voitiin periaatteessa määritellä kaikki studioiden

ulkopuolella tuotetut elokuvat. Monilla omaehtoisilla ohjaajilla (kuten Teuvo Tulio tai Erik Blomberg) oli omat tuotantoyhtiönsä, joiden kautta he tuottivat elokuvansa. Nämä teokset olivat kuitenkin ammattimaisesti tuotettuja ja ne jaeltiin elokuvateattereissa studiotuotannon rinnalla studioiden omistamien levitysyhtiöiden kautta (Nummelin 2005, 382, Uusitalo & Toiviainen 1995, 250–251, 310–311). Elokuviin ei myöskään varsinaisesti viitattu 'riippumattomina' tuotantoina, vaikkakin joskus puhuttiin eurooppalaisittain auteur-elokuvasta, toisin sanoen ohjaajavetoisesta elokuvasta erotuksena tuotantoyhtiövetoiseen elokuvaan.

Suomalaisenkin elokuvataiteen ja elokuvatutkimuksen kaanonissa on pohdittu paljon taiteen ja viihteen välistä eroa sekä tekijän ilmaisunvapautta suhteessa yleisön viihdyttämiseen. Omaehtoisuus näyttäytyy implisiittisesti esimerkiksi puheessa 'auteurismista' tai taide-elokuvasta, jossa ajatellaan elokuvaa tekijäkeskeisenä persoonallisena taidemuotona eikä tuottajavetoisena viihde-elokuvana (Toiviainen 1995, 22, Salmi 1997, 149).

Studiojärjestelmän kriisin ja Suomen elokuvasäätiön perustamisen jälkeen 1960-luvulla elokuvatuotantojärjestelmä muuttui julkiseen tukeen perustuvaksi, monen muun eurooppalaisen maan tapaan. Suomessa elokuvatuotanto muotoutui vahvasti valtion tukemaksi toiminnaksi, jonka pääasiallisena rahoitusinstrumenttina toimi mainittu Suomen elokuvasäätiö (perustettu 1969). Suomen malli noudattaa Euroopassa yleisesti vallitsevaa elokuvan yhteiskunnallista tukijärjestelmää, jonka tavoitteena on kansallisen elokuva- ja ohjelmatuotannon vahvistaminen Hollywoodista leviävän viihdeteollisuuden rinnalla (Suomen elokuvasäätiö 2016, Törhönen 2008, 15–16).

Elokuvatuotantojärjestelmän puitteissa järjestelmän ulkopuolella tapahtuvaa tuotantoa ei määritellä 'riippumattomaksi', mutta tällaista tuotantoa on kuitenkin aina ilmennyt. Tunnetuin esimerkki lienee Pertti "Spede" Pasanen, jonka tuotantoyhtiön elokuvat eivät saaneet julkista tukea 1970–80-luvuilla, mutta olivat valtavan suosittuja elokuvateattereissa ja kaupallisessa televisiossa (MTV3) ja mahdollistivat näin Pasasen tuotantoyhtiön menestyksen ja elokuvien tuotannon jatkumisen (Hietala 2013).

Ei-kaupallisesta omaehtoisesta tuotannosta voidaan kurioositeettina mainita vaikkapa lännenelokuvaentusiastien tuottama "Kultajuna Fort Montanaan" (1985), jonka taustavoimana toimi Turun ylioppilaskylän kaapelitelevisioyhdistys Kylä TV ry. Tekijät olivat amatöörejä eikä elokuvaan haettu tai saatu käytännössä minkäänlaista rahoitusta. Silti se toteutettiin kunnianhimoisesti, hakien aidon länkkärin tuntua mm. Museorautatieyhdistykseltä lainatun höyryveturin ja Puolustusvoimien puvustaman ratsuväen avulla. Petri Saarikoski kuvailee artikkelissaan elokuvaa "kasarikauden Star Wreckiksi", jossa viljellään parodisia viittauksia ja joka toimii yleisemminkin parodiana lännenelokuvasta. Elokuva esitettiin Turun ylioppilaskylän kaapelikanavalla ja joidenkin muidenkin paikallisten kaapelikanavien ohjelmistossa, mutta elokuvateattereihin sitä ei edes pyritty saamaan (Saarikoski 2015).

\* \* \*

Nykyään elokuvatuotanto on kulttuurituotannon osa-alue, joka sijoittuu Suomessa elinkeinopoliittisesti audiovisuaalisen tuotannon alaan, lyhennettynä av-

alaan. Elokuvan julkiseen tuotantotukeen on oikeutettu osakeyhtiömuotoinen tuotantoyhtiö, joka toimii ammattimaisesti elokuva-alalla. Ammattimaiselle elokuvatuotannolle on Suomessa vakiintunut kolmikantainen rahoitusmalli, jossa rahoitusta haetaan Suomen elokuvasäätiöltä (SES) ja Audiovisuaalisen tuotannon edistämiskeskukselta (AVEK) ja kolmanneksi mukaan sidotaan levittäjätaho, joka voi olla esimerkiksi tv-kanava tai levitysyhtiö. Tämä malli juontuu suoraan SES:n tukiohjeistuksesta, jossa tuotantotuen saaminen edellyttää levittäjän hankkimista (Suomen elokuvasäätiö 2016). Kaikkien em. kolmen tahon tuki tuotannolle on välttämätön elokuvan kokonaisrahoituksen keräämiseksi (Haase 2003, 53–54, OKM 2012, 35–37). Käytännössä nimenomaan elokuvasäätiön tuki on keskeisin, ei pelkästään siksi, että se kattaa noin puolet tarvittavasta tuesta, vaan koska tuella on erittäin suuri statusarvo. Elokuvasäätiön tukitoiminnassa painotetaan tuotantojen laatua ja ammattimaisuutta, ja tuen saaminen merkitsee tuotannolle ammattimaista statusta ja laatuleimaa (OKM 2014, Huttunen 2016).

Elokuvatuotannoille on tarjolla myös ei-institutionaalisia, osin kaupallisia vaihtoehtoja rahoittaa teoksen tuotanto. Tällaisia ovat esimerkiksi ennakkomyynti (pre-sale), jossa elokuvan levitysoikeudet ostaa jo ennakkoon jokin jakelutaho, jolloin tätä resurssia käytetään elokuvan tuotannossa. Joukkorahoitusvaihtoehdossa elokuvaa rahoittavat sen tulevat katsojat osallistumalla rahankeräykseen elokuvan tuotantovaiheessa ja saaden vastineeksi jotain konkreettista hyötyä avustaan, kuten julisteen, valmiin dvd:n tai kutsun ensi-iltaan. Viime aikoina julkaistuista elokuvista joukkorahoituskuvioita ovat hyödyntäneet esimerkiksi dokumenttielokuva *Autolla Nepaliin* (2014) ja supersankarielokuva *Rendel* (2017). Joukkorahoituksessa on olennaista teoksen tuotteistaminen eli brändääminen niin, että potentiaalinen yleisö haluaa osallistua teoksen rahoitukseen saadakseen nähdä sen ensimmäisten joukossa. Samalla olemassa oleva kannattajayhteisö sitoutetaan projektiin sen tulevaksi yleisöksi ja ruohonjuuritason markkinointivoimaksi (Hammon 2012).

Rahoituspohjan varmistamisen lisäksi elokuvatuotannolle on olennaista teosten levitys eli jakelu. Elokuvan jakelualustoja on digitaalisen mediakulttuurin aikakaudella tarjolla useita, ja ne eroavat toisistaan erityisesti niin sanotun julkaisukynnyksen korkeuden suhteen. Nykyisessä mediamaisemassa jakelukanavia on tarjolla käytännössä ilman julkaisukynnystä internetin avoimissa videopalveluissa, kuten Youtubessa ja Vimeossa, matalan kynnyksen takana organisaatioiden ylläpitämissä videopalveluissa, kuten Kelaamossa ja lopulta vahvasti portinvartijoiden takana televisiossa tai elokuvateatterissa.

Pien- ja harrastajatuotannoille on ollut jo ennen digiaikaa tarjolla vaihtoehtoisia jakelureittejä, mutta niiden kautta yleisömäärät ovat jääneet pieniksi. Amatööriutuottajat kokeilivat VHS-jakelua jo 1980-luvulla, mutta ilman asianmukaista tekniikkaa – käytännössä koti-oloissa – kopioiden tuottaminen oli hankalaa. DVD-formaattiin siirtyminen oli amatööriutuotannon jakelulle askel kohti toimivampaa jakelua: myös kotitietokoneella pystyi monistamaan DVD-levyjä, joita sitten edelleen omien verkkosivujen kautta myytiin (Lähde 2015).

Internetin myötä löytyi kanava, jonka kautta jaella ja markkinoida teoksia massiivisemmin. Harrastajatuotannoille on ollut tarjolla 2000-luvulta lähtien

useita julkaisukanavia internetissä, kuten Indietaivas (2005–2013), Pixoff (2002–2011) tai Kelaamo (perustettu 2012, toimii edelleen). Nämä olivat elokuvien verkkojulkaisemiseen erikoistuneita nettisivustoja, jotka rakensivat samalla myös elokuvantekijöiden yhteisöjä. Indietaivasta, joka jatkoi Finfilms-foorumin (perustettu 2002) ja Findieffat.org -sivuston (perustettu 1998) työtä, käsittelen tarkemmin ensimmäisessä artikkelissa. Youtuben aseman vakiintuminen 2000-luvun puolen välin jälkeen kansainväliseksi videoiden julkaisualustaksi, johti suomenkielisten videofoorumien merkityksen vähenemiseen ja syrjäytti osin yhteisölliset foorumit, johtaen muun muassa Indietaivaan alasajoon.

Elokuva-alalla vallitsee edelleen käsitys, että elokuva on elokuva vasta, kun se on esitetty valkokankaalla. Pitkän näytelmäelokuvan tekijä – oli hän sitten vakiintunut tuottaja tai omaehtoinen tekijä – haluaa teoksensa lopulta elokuvateatteriin, tarjotakseen katsojalle sen maagisen katsomiskokemuksen, jota yleisö edelleen janoaa. Katsojatutkimustenkin mukaan elokuva nähdään edelleen mieluiten elokuvateatterissa, eivätkä elokuvateatterien katsojaluvut Suomessakaan ole laskeneet 2000-luvulla (Kolehmainen & al. 2013). Omaehtoisen elokuvan toimintaympäristössä nettiin jäävä levitys koetaan marginaaliseksi ja rajatuksi. Jos tekijä havittelee ”oikean” elokuvantekijän statusta, hänen tavoitteensa on elokuvateatterilevitys.

Yksi digitaalisuuden merkittävimpiä seurauksia riippumattomalle elokuvalle onkin ollut mahdollisuus teatterilevitykseen. Filmiaikana filmikopiot olivat niin kalliita, ettei riippumattomia elokuvia juuri nähty valkokankaalla, ellei kyse ollut taloudellisesti riittävän isosta toimijasta (esim. Spede Pasanen). Digitaalisuus on madaltanut huomattavasti teatterilevityksen kynnystä ja ensi-iltojen määrä elokuvateattereissa onkin lisääntynyt 2008 vuodesta lähtien, erityisesti kotimaisen tuotannon osalta (Kolehmainen & al. 2013, 18).

Suomessa toimii kolmisenkymmentä levitysyhtiötä, joiden tehtävä on järjestää elokuvan jakelu elokuvateattereihin yleisön nähtäväksi. Jakeluyhtiöt (levitysyhtiöt) toimivat suurimmaksi osaksi kaupallisin periaattein. Kaupallisen jakelun lisäksi elokuvafestivaalit toimivat elokuvien mahdollisina esityspaikkoina. Elokuvia jaellaan edelleen myös puhtaasti elokuvakulttuurin edistämiseksi mm. elokuvakerhotoiminnan puitteissa. Merkittävä levityskanava on myös televisio, ja suomalaiset televisiokanavat esittävätkin suomalaisia elokuvia omien profiilinsa mukaisesti. Kanavat ovat usein mukana elokuvien rahoituksessa. Televisiolevitykseen pääsee pääasiassa institutionaalisen rahoitus- tai levityssopimuksen kautta.

Elokuvien jakelu on Suomessa vahvasti kaupallisten tai institutionaalisten toimijoiden varassa. Televisiolevitys on liki mahdotonta elokuvatuotannolle, ellei sen rahoituspohja ole institutionaalinen. Poikkeuksiakin toki on – esimerkiksi *Star Wreck* ostettiin Yle TV2:n ohjelmistoon, kun se oli saavuttanut internetissä miljoonayleisön. Myös lyhytelokuville on televisiokanavien ohjelmakartassa omat paikkansa, joihin myös riippumatonta elokuvaa voi tarjota. Elokuva-teatteripuolella jakelutoiminta on pitkään ollut muutaman kaupallisen toimijan hallussa, mutta tämä on muuttumassa, kun independent-elokuville on syntynyt

omia levitysyhtiöitä. Suomeenkin on syntynyt riippumattoman elokuvan levittämiseen keskittyneitä toimijoita, kuten *Pirkanmaan elokuvakeskus* (PEK) ja vuodesta 2009 toiminut elokuvatuotanto- ja jakeluyhtiö *Black Lion Pictures* (BLP).

BLP ”on erikoistunut independent-elokuvien tuottamiseen ja levittämiseen” ja yhtiö määrittelee markkinasegmenttinsä ulottuvan laajasti ”arthouse-elokuvista vahvoihin genre-elokuviin”. BLP:n fokus on nimenomaan teatterilevityksessä, ja yhtiö on käytännössä mahdollistanut suomalaisten riippumattomien elokuvien jakelun ulottumisen myös elokuvateattereihin. Yhtiön vuosina 2009–2016 tuottamista 16 elokuvasta näkyvimmin ovat olleet julkisuudessa esillä juuri genre-elokuvat kuten teinifantasia *Anselmi Nuori Ihmissusi* (2014) ja kauhu-komedia *Bunny The Killer Thing* (2015) sekä uusimpana ”ensimmäinen suomalainen supersankarielokuva” *Rendel* (2017). Nämä elokuvat edustavat selkeästi uudenlaista estetiikkaa suomalaisen elokuvatuotannon kentällä. Teokset pyrkivät tietoisesti valtavirtaelokuvaa rohkeampaan sisältöön ja vaihtoehtoiseen estetiikkaan. Yhtiön ”tallissa” on kuitenkin kaikenlaisia teoksia, dokumenttielokuvasta taide-elokuvaan ja draamaan, joten se keskittyy nimenomaan riippumattomaan tai omaehtoiseen tuotantotapaan, eikä rajaa jakelemiensa elokuvien tyyliä tai estetiikkaa.

Elokvantekijäksi tullaan yhä koulutuksen kautta. Suomalaiseen elokuva-tuotantoon ammattimaisia työntekijöitä valmistaa elokuva-alan korkeakoulutusjärjestelmä. Elokuva-alan korkeakoulutusta järjestää Suomessa Taiteen ja suunnittelun korkeakoulun (ent. Taideteollinen korkeakoulu) elokuva- ja lavastustaitteen osasto. Sen eri suuntautumisvaihtoehdoissa on yhteensä 20 aloituspaikkaa (2018). Koulutusalan elokuva on yksi maamme vaikeimmin sisään päästävistä aloista, yhdessä teatterialan kanssa. Elokuva-alan korkeakoulutuspaikka on tarjolla vain murto-osalle alalle haluavista. Valmistuminen elokuva-alan korkeakoulutuksesta takaa osaltaan tekijälle paremman aseman hakeutua elokuva-alalle verrattuna niihin, joilla tätä koulutusta ei ole.

Ennen elokuvataiteen laitoksen perustamista vuonna 1959 Suomessa ei ollut elokuva-alan korkeakoulutusta. Kouluttautuminen elokuva-alalle tapahtui pääosin studioiden suojissa mestari-kisälli -mallilla tai muulla ei-formaalilla tavalla (Törhönen 2007, 12–13). Näin koulutuksen puutteella ei 1960-luvulle asti ollut kovinkaan suurta merkitystä tekijän ammattistatukseen. Koulutuksella ja tutkinnolla oli suuri merkitys elokvanteikijyydelle 1970–90, koska elokuva-alan korkeakoulutus koulutus varmisti pääsyn käsiksi tuotannon tekijöihin ja teknologiaan sekä mahdollisti verkostoitumisen alan toimijoiden kanssa.

Nykyään kolmessa suomalaisessa ammattikorkeakoulussa on tarjolla elokuvan ja television koulutusohjelma (Metropolia AMK, Tampereen AMK, Turun AMK), jossa medianomitutkinnon voi suorittaa elokuva-alalle suuntautuen. Lisäksi ammattikorkeakoulukenttä tarjoaa laajasti viestintä- ja media-alan koulutusta, joka antaa käytännön valmiudet toimia media-alalla. Medianomi (AMK) -tutkintoon johtavaa koulutusta oli 2018 tarjolla Suomessa hieman vähemmän kuin 2000-luvun viestintäkoulutusbuumissa, mutta silti huomattavasti enemmän kuin koskaan ennen 1990-lukua (aloituspaikkoja 2018: 306). Media-alalle koulut-

tautuminen on siis mahdollista monille nuorille, vaikka elokuva-alan korkeakoulutusta on tarjolla rajatusti. Aloittelevat elokuvantekijät myös hakeutuvat näihin koulutuksiin ahkerasti. Aineistoni perusteella moni harrastajaelokuvantekijänä aloittanut teini on täysi-ikäisenä medianomi. Myös kaikki tässä tutkimuksessa mukana olevat tekijät ovat hankkineet ammattikorkeakoulutasoisen media-alan tutkinnon. Koulutukseen hakeutuminen on ollut luonnollista seurausta palosta elokuva-alalle.

Muodollinen korkea-asteen elokuvakoulutus ei ole enää välttämätön pääsyvaatimus elokuva-alalle. Digitalisaatio ja globaali verkottuminen ovat mahdollistaneet itseoppimisen ja vertaisoppimisen omaehtoisen tekemisen kautta. Aineistoni perusteella vertais- ja itseoppiminen ovat olleet keskiössä harrastajatuottajien välisessä vuorovaikutuksessa. Harrastajatuottajien keskustelufoorumit internetissä toimivat yhteisöllisinä oppimisympäristöinä, joissa tekijät oppivat toisiltaan ja verkottuivat keskenään (Huttunen 2011). Kun tekijät hakeutuivat elokuva- tai media-alan koulutukseen, vastaavanlainen verkottuminen ja vertaisoppiminen jatkuivat, nyt oppilaitosympäristössä. Tutkimushaastatteluihini tekijät nostavat esiin ”samanhenkisten” oppilaistoverien löytymisen ja yhdessä oppimisen (Huttunen 2016). Myös medianomien opettajana havaitsin, että omaehtoinen tuotanto kukoisti virallisten kurssien ulkopuolella.

Suomalainen elokuva-alan toimintaympäristö on siis muuttumassa, ja vakiintuneiden tuotantorakenteiden rinnalle on noussut vaihtoehtoisia tapoja tuottaa, rahoittaa ja jaella elokuvaa. Alalle kouluttautumiseen on auennut uusia paikkoja, vertais- ja itseoppimisen mahdollisuudet ovat lisääntyneet ja elokuvantekijäksi voi tulla monenlaista reittiä pitkin. Joukkorahoittaminen tai yksityisen rahoituksen kerääminen ovat keinoja laajentaa tuotantojen rahoitus pohjaa. Mahdollisuus jaella teoksia internetin kautta ja tuotantoyhtiöiden roolin laajeneminen kohti aiemmin levitysyhtiölle kuulunutta liiketoimintaa muuttaa osaltaan alan toimintamalleja ja ansaintalogiikoita (OKM 2012). Omaehtoinen elokuvatuotanto haastaa vakiintuneen järjestelmän toimintatapoja ja luo mahdollisuuksia uudenlaisten tuotantotapojen esiintuomiseen.

Digitaaliset teknologiat ja jakelumahdollisuudet ovat muuttaneet omaehtoisen tuotannon positiota suhteessa elokuvan valtakulttuuriin. Tuotantotaloista, jakeluyhtiöstä ja rahoittajista riippumaton julkaiseminen on tullut mahdolliseksi, kun elokuvia voi toteuttaa vaihtoehtoisilla tavoilla ja jaella ilman portinvartijoiden kontrollia internetissä. Erilaiset tuotantotavat ovat mahdollisia ja uudenlaiset elokuvakulttuurit uskottavia. Tämä on moninaistanut elokuvatuotannon kenttää niin esteettisesti kuin tuotannollisesti.

### 2.3 Omaehtoisen elokuvan tuotantotapa

Omaehtoisen elokuvan kenttä niin Suomessa kuin kansainvälisesti on ilmaisultaan moninaista sisältäen niin dokumenttelokuvaa, fiktiivistä näytelmäelokuvaa, animaatiota ja erilaisia muotohybridejä kuten mockumentary-tyyliin tehtyjä teoksia (mukadokumentti). Suomalaisen

riippumattoman elokuvan kenttään dokumenttielokuvat kuuluvat keskeisenä osana. Viimeisen vuosikymmenen aikana puhutuimmat ja katsotuimmat omaehtoiset (l. riippumattomat) tuotannot ovat olleet dokumenttielokuvia, kuten *Reindeerspotting – Pako joulumaasta* (2010; kuvattu omaehtoisesti, sai jälkituotantoon SES:n tuen) tai *Autolla Nepaliin* (2014).

Omaehtoinen tai riippumaton elokuvatuotanto alkoi näkyä julkisuudessa yhä enemmän 2010-luvulla. Suomen elokuvasäätiön julkaisemissa kotimaisen elokuvan katsojaluvut -tilastoissa ilman SES:n tukea tuotettuja elokuvia on tilastoitu vuodesta 2012 lähtien. Riippumattomien (ilman SES:n tukea tuotettujen) tuotantojen ensi-iltoja on ollut vuosittain neljä tai viisi kokoillan elokuvien ensi-iltojen kokonaismäärän vaihdellessa 25:n (2012) ja 43:n (2017) välillä (Suomen elokuvasäätiö 2013, Suomen elokuvasäätiö 2018). Vuoden 2018 ja 2019 osalta tilasto osoittaa merkittävää lisäystä riippumattomien tuotantojen määrässä. Lähes 50:stä vuosittaisesta ensi-illasta riippumattomia elokuvia on noin 10. Näin tarkasteltuna riippumattomia tuotantoja tehdään jo 20-25% kaikista suomalaisista elokuvista vuosittain (Suomen elokuvasäätiö 2019, Kuonanoja 2018).

Omaehtoinen elokuvatuotanto, jota luonnehtii luova vapaus ja oman tahdon toteutuminen luovassa prosessissa, sisältää tekijöiden tavoitteen riippumattomuuteen ja taiteelliseen vapauteen, erotukseksi valtavirtaelokuvan sidoksista institutionaalisiin rahoittajiin. Omaehtoisuuden lähtökohtana ovat tekijöiden mediataidot ja teknologiset mahdollisuudet: heidän on mahdollista tuottaa teoksia itse. Omaehtoista elokuvatuotantoa määriteltäessä ja siihen liittyvää osallistumisen kulttuuria hahmottaessa on ensin kehystettävä se maisema, jonka puitteissa tuotanto ja osallistuminen tapahtuvat.

Harrastajaelokuva, josta tutkimukseni on saanut alkunsa ja jota ensimmäisessä artikkelissa käsittelen laajemmin, voidaan määritellä omaehtoiseksi tuotannoksi, joka on tehty amatöörivoimin. Harrastajatuotannolle on tyypillistä se, että jakelu tapahtuu oman yhteisön piirissä. Suomalaiset harrastajatuottajat järjestäytyivät vuonna 2005 oman Findie ry:n (Finnish Independent Movie Association ry) alle. Yhdistys on lakkautettu 2017. Wikipediassa harrastajatuottajat määrittelevät suomalaisen riippumattoman elokuvatuotannon eli findie-elokuvan näin:

”Findie-elokuvien tyypillisimmät tunnusmerkit ovat pieni budjetti, sen myötä syntyvä halvahko ulkoasu ja amatöörinäyttelijät. Useimmiten findie-elokuvat poikkeavat aiheeltaan ja toteutukseltaan valtavirran elokuvista, ja esimerkiksi muun viihde maailman jo unohtamat splatter-elokuvat ovat harrastelijapiireissä elinvoimaisia. Findiessä pyritään usein rikkomaan valtavirtaelokuvien luomia rajoja, esimerkiksi erikoisella tunnelmalla tai tarinankerronnalla. Riippumattoman elokuvan piirissä tehdään myös paljon draamaa ja genreistä riippumatonta taide-elokuvaa.” (Wikipedia 2018)

Monet omaehtoisista elokuvista edustavat niin kutsuttua trash-estetiikkaa, jopa selvästi hyvän maun rajat ylittävää ilmaisua. Jotkut elokuvantekijät viittaavat ”underground/väkivalta/exploitaatio -yleisöön”, toiset ”genrefriikkeihin” kuvaillessaan elokuviensa kohdeyleisöjä. Parodiat olemassa olevista Hollywood-elokuvista ja erityisesti science fiction- ja toimintagenre olivat yleisiä harrastajaelokuvatekijöiden keskuudessa (Huttunen 2005). Esimerkiksi voisi nostaa vaikkapa *Protocop*-elokuvan (2004), joka on suora parodia *RoboCop* -science fiction -

elokuvasta (1987) ja sijoittui Oulun näköiseen kaupunkiin. Elokuva esittelee pahvisen, huonosti toimivan robottipoliisin. Ensimmäisiä ammattimaisen kansainvälisen dvd-levityssopimuksen saaneista, ja näin kaupallisesti hyödynnetyistä harrastajaelokuvista Suomessa, oli Blood Ceremony Films -tuotantoryhmän kauhuelokuvat, joissa mässäillään seksillä ja väkivallalla (*Horror and Eroticism, Blood and Death, Vampires and Extremely Brutal Violence*) (Huttunen 2011, 53). Nämä elokuvat eivät luultavasti olisi koskaan läpäisseet suomalaista elokuvassensuuria.

Omaehtoisen elokuvan tekijä on usein ensin amatööri, joka siirtyy ammattimaiseksi tekijäksi. *Star Wreck* -tuotantotiimi eteni toteuttamaan ison kansainvälisen yhteistuotannon *Iron Sky* (2012), jolle valmistui myöhemmin jatko-osa *Iron Sky: The Coming Race* (2019). Jalmari Helander pääsi tekemään Hollywood-tuotantona *Big Game* -elokuvan (2014) aloitettuaan suosioon nousseiden omaehtoisten lyhytelokuvien parissa ja tehtyään niiden pohjalta *Rare Exports* -elokuvan vuonna 2010.

Valtavirtaelokuva tarkoittaa Suomessa realistiseen kerrontaan ja ilmaisuun pohjaavaa elokuva. Suomalaisen elokuvatuotannon kontekstissa omaehtoiset elokuvat ovat usein kulttuurituotteina marginaalisia tai ilmentävät vaihtoehtoista makua. Kulttuurituotannon kentällä ne sijoittuvat laitamille. Omaehtoiset elokuvatuotannot eroavat usein ilmaisultaan ja estetiikaltaan valtavirtaelokuvasta ja edustavat pienemmän yleisön genre-elokuvaa tai kulttielokuvaa. Monet ammattituotantoina tehdyt omaehtoiset elokuvatuotannot ovatkin genre-elokuvia, eli realistisesta draamallisesta elokuvailmaisusta erottuvia kaupallisia tuotantoja. *Iron Sky* (2012) oli parodinen science fiction -elokuva, ja *Rare Exports* (2010) fantasiaa ja toimintaelokuvaa yhdistävä tarina, joka kiertyi vaihtoehtoisen joulupukkihahmon ympärille.

Termi genre-elokuva on vakiintunut tarkoittamaan erityisesti kauhu- ja science fiction -lajityypin elokuvia. Elokuvilla on usein myös parodinen ulottuvuus. Genre-elokuvaan kiinnitetään usein julkisuudessa B-luokan elokuvan leima, mutta termi on myös Suomen elokuvassäätien käytössä kuvaten realistisesta suomalaisesta draamaelokuvasta poikkeavaa visuaalisempaa elokuvatyyliä. Genre-estetiikka ja realismin tuolla puolen liikkuva ilmaisu ovat olennainen osa omaehtoista elokuvatuotantoa, ja se vaikuttaa elokuvien sijoittumiseen kulttuurituotannon kentällä. Hyvän ja huonon maun taju on painettu syvälle sosiaaliseen tajuntaamme ja niiden erottaminen toisistaan on olennaista, kun yhteisö määrittelee rajojaan ja identiteettiään. Koska esteettinen normisto on osa sosiaalista diskurssia, voidaan siitä poikkeamalla järkyttää ja shokeerata. Tähän osa omaehtoisesta elokuvatuotannosta myös pyrkii. Harrastajatuottajien suosima estetiikka ja parodinen ilmaisu tuottavat vastustavan position suhteessa valtakulttuuriin. Harrastajatuottajien voidaan nähdä nauravan valtavirtaelokuvan esteettisille normeille ja jopa kritisoivan mediakulttuurissamme vallitsevaa jakoa hyvään ja huonoon elokuvaan.

Omaehtoinen elokuva ei kuitenkaan palaudu yhteen esteettiseen kategoriaan. Tätä tutkimusta varten haastateltujen tekijöiden elokuvia ei voi niputtaa yhteen esteettisesti tai sisällöllisesti. Harri Sippolan tuottama *Samurai Rauni Repo-*



*saarelainen* kertoo kostoretkellä olevasta ryyppäävästä ja murhaavasta porilaisesta ninjasta, ja elokuva yhdistää toiminta- ja seikkailugenreä ja taide-elokuvaa toisiinsa (Helsingin Sanomat 9.5.2016). Joonas Makkosen ohjaama *Bunny the Killer Thing* on splatter- ja camp-elokuvien hengessä tehty kreisikomediallinen kauhuelokuva, jossa outo jänishahmo jahtaa kaikkea naisen sukuelintä muistuttavaa nuorisojoukon erämökkiviikonloppuna jossain Lapissa (Helsingin Sanomat 16.5.2015). Jukka Vidgrenin tuotantoyhtiö Mutant Koala Pictures on tuottanut mm. *Dr. Professor's Thesis of Evil* -elokuvan (2011), yhtiön kehittämää Motion Novel -animaatiotekniikkaa hyödyntävän teoksen, jossa yhdistellään liikkuvaa valokuvapohjaista sarjakuvaa, 3D-tietokonegrafiikkaa ja animaatiota. Nuorin haastattelemani, Anton Lipasti, on tehnyt lyhyttä perinteistä draamaelokuvaa ja Turun amk:ssa opiskellessaan keskiaikaan sijoittuvan mustan komedian *Vanki* (2017).

Elokvien sisältö on kuitenkin vaihtoehtoista: ne esittelevät tarinoita ja päähenkilöitä, joita suomalaisessa elokuvassa ei ole totuttu näkemään. Tuotannollisesti elokuvat poikkeavat valtavirran elokuvatuotannosta erityisesti siinä, että ne on tehty niukin taloudellisin resurssein (kokonaisbudjetti 0–100.000 €). Riippumattomien elokuvien tuotantotavalle on tyypillistä, että laskennallisiin budjetteihin sisällytetään valtavasti ilmaista työvoimaresurssia eli talkootyötä. Tämä tarkoittaa sitä, että luovasti vastuulliset tekijät, saati avustava tuotantotekninen henkilökunta, eivät nosta työstään palkkaa. Kaikki tässä tutkimuksessa mukana olevat tekijät toteuttavat tuotantonsa näin. Osa tuotannoista on hakenut ja saanut jonkinlaista julkista tuotantotukea. *Samurai Rauni Reposaarelainen* -elokuvaan Satakunnan taidetoimikunta myönsi 20 000 €:n avustuksen, ja *Dr. Professor's Thesis of Evil* sai Suomen elokuvasäätiöltä 50 000 €:n tuen. Nämä summat eivät kuitenkaan riitä kattamaan työvoimakuluja, joten niitä on hyödynnetty muihin juokseviin kuluihin, kuten kalustoon, lavastukseen, puvustukseen liittyviin kuluihin ja catering-kuluihin.

Harrastajatuottajat toimivat pääsääntöisesti tuotantoryhminä, joilla ei ole liiketoiminnallista (yhtiö) tai yhteisöllistä (yhdistys) asemaa. Ne eivät voi toimia ammattimaisina tuottajina tai hakea julkista rahoitusta. Harrastajatuottajien tuotantotapaan liittyy olennaisesti vuorovaikutus vertaisverkostossa, vertaisoppimisen käytännöt ja vertaistuki. Omaa elokuvantekijyyttä rakennetaan omassa yhteisössä, turvallisessa ja luottamuksellisessa ilmapiirissä ilman auktoriteettien läsnäoloa. Tekemisen omaehtoisuus ilmenee rajanvetona ammattimaiseen elokuvatuotantoon ja pitäytymisenä tekijöiden omassa elämismaailmassa.

Kun siirrytään kohti pientuottajuutta, tuotantotapa muuttuu ammattimaisemmaksi ja roolien hierarkkisuus ja erikoistuminen lisääntyvät. Samaan aikaan yhteisöllisyys, eli vertaisryhmään kuuluminen, menettää merkityksensä. Harrastajatekijöiden vertaisryhmässä ollaan sidoksissa alakulttuuriin ja marginaaliseen yhteisöön, johon ammattimaista statusta haettaessa ei enää haluta samaistua. Osaamisen kartuttaminen ei ole enää ensisijainen tavoite, vaan tekijät kokevat olevansa elokuvantekijöinä itseoppineita. Pientuottajat pyrkivät ammattimai-

suuteen myös perustamalla tuotantoyhtiöitä tai -yhteisöjä. Usein yhtiö on toimimi-nimi tai jokin muu osakeyhtiötä vapaampi liiketoiminnan muoto. Tuotantoyhteisö voi olla myös yhdistys, joka voi hakea tukea kulttuurituotantoon.

Viime aikoina myös vakiintuneen järjestelmän puitteissa teoksiaan tuottavat elokuvantekijät ovat valinneet omaehtoisen tuotantotavan. Teoksia on tuotettu independent-elokuvina ja niihin on haettu rahoitusta julkisen järjestelmän ulkopuolelta. Tällaisia tuotantoja ovat tehneet mm. Jarmo Lampelan osuuskuntatuotantoyhtiö Vegetarian Films tai Matila & Röhr Productions (*Tammisunnuntai 1918*). Viimeisimpänä elokuvateattereihin tuli syksyllä 2018 Aleks Salmenperän ohjaama ja työryhmän yhteisesti käsikirjoittama ja tuottama *Tyhjiö* (2018). *Tyhjiön* lähtökohtana oli elokuvan toteuttaminen kokonaan ilman SES:n rahoitusta, joka tekijöiden mukaan vapautti luovuuden ja antoi mahdollisuuden uudenlaiseen hitaampaan tuotantotapaan (Lehtonen 2018).

Omaehtoisen elokuvan tuotantotapaa voi luonnehtia itsenäiseksi ja ei-hierarkkiseksi. Elokuvantekijöiden itsenäisyys ilmenee luovana vapautena, joka syntyy siitä, että mikään ulkopuolinen taho ei määrittele toiminnan sääntöjä tai puutu sisällöllisiin ratkaisuihin. Tuotantotavan ei-hierarkkisuus tarkoittaa sitä, että tuotantoryhmän rooleja ei ole tiukasti määritelty ja tuotannossa ”kaikki tekevät kaikkea”. Rooleja kameran edessä ja takana vaihdellaan joustavasti. Kulttuurituotannon muodoista omaehtoinen tuotanto muistuttaa käsityöläistä tuotantotapaa, jossa tuotantoryhmä toimii luovasti kokonaisuutta työstäen, ilman teollisen tuotantotavan painetta.

Tuotantotapojen erot vakiintuneen ja omaehtoisen tuotannon välillä luovat tekijöiden tuotantoympäristöön jännitteitä, jotka vaikuttavat osallistumisen mahdollisuuksiin. Riippumattomuuden käsite ei riitä analysoimaan kentän valtasuhteita mutta paljastaa hyvin, millaisia haasteita osallistumiseen kulttuurituotannon kentällä liittyy. Tekijöiden osallistumisen paikat ja osallistumisen rajat toimintaympäristössään määräytyvät niiden kulttuuristen, sosiaalisten, yhteiskunnallisten sekä teknologisten ja taloudellisten olosuhteiden mukaan, joiden vaikutuksessa elokuvia tuotetaan. Luvussa 4. jatkan tätä pohdintaa ja liitän kulttuurituotannon kentän julkisuuden käsitteeseen ja tarkastelen omaehtoisen elokuvatuotannon kulttuurista paikkaa erityisesti valtasuhteiden teorian kautta.

## 3 AINEISTO JA MENETELMÄT

### 3.1 Aineiston kuvaus

Tässä tutkimuksessa keskityn riippumattoman elokuvan tuotantokulttuuriin ja erityisesti niihin elokuvantekijöihin, jotka tuottavat fiktiivistä näytelmäelokuvaa ja niin sanottua genre-elokuvaa. Tutkimuksen näkökulmaksi on valittu fiktiivinen elokuva siksi, että nimenomaan fiktion tekeminen riippumattomasti, toisin sanoen ilman institutionaalista rahoitusta, on vaikeinta. Juuri omaehtoisen fiktion tuotannossa näkyvät selvimmin portinvartijoiden merkitys ja erilaisten vaihtoehtoisten tuotanto- ja levitysmallien tarve.

Tutkimukseni luotaa omaehtoista elokuvatuotantoa kahden erityyppisen aineistomateriaalin kautta. Ensimmäisen osan aineistosta muodostavat nettikeskustelut elokuvantekoa harrastavien internet-foorumeilta Suomessa. Tämä aineisto koostuu keskusteluista vuosilta 2007–2013 koottuna kahdelta eri nettifoorumilta ja yhdeltä Facebook-sivulta. FinFilms- ja Indietaivas-nettifoorumit seurasivat toisiaan ja olivat silloin Suomen suosituimmat harrastajaelokuvaajien nettiyhteisöt – esimerkiksi Indietaivaassa oli 2779 rekisteröitynyttä käyttäjää vuonna 2010 (Ojala 2010). Elokuviin tekeminen on osallistujille pääasiassa omissa kaveripiirissä ja vertaisyhteisössä tapahtuvaa vapaa-ajan toimintaa. Aineistoon on koottu yhteensä 180 viestiä yhdeksästä erillisestä keskusteluketjusta. Jokainen ketju on tallennettu kokonaan. Olen valinnut keskustelut siten, että niissä on aiheena yhteisön merkitys keskustelijoille sekä oman elokuvatekemisen tavan ja toimintaympäristön kuvailu.

Toisessa aineistokokonaisuudessa olen haastatellut riippumatonta elokuvatuotantoa tekeviä pientuottajia. Kaikilla on av- alan koulutus ja elokuvanteko on heille ammattimaisuuteen pyrkivää tavoitteellista toimintaa. Haastatteluja on yhteensä kuusi vuosilta 2010–2016. Olen valinnut haastateltavat pienestä joukosta suomalaisia riippumattomia elokuvantekijöitä, keskittyen nimenomaan pitkää fiktiivistä näytelmäelokuvaa tuottaviin tekijöihin. Aineiston rajaus tuottaa

tutkimukseen tiiviin näkökulman, joka keskittyy nimenomaan amatööristatukseen taakseen jättäneisiin tekijöihin, joiden toiminnassa on paljon kosketuspintaa ammattimaisen tuotantomaailman kanssa. Näin saadaan näkyviin nimenomaan tuotantokulttuurin murrokseen ja muuttuvaan mediatuottajuuteen liittyviä artikuloiteja.

Se, millaista omaehtoista kulttuuria elokuvantekijät osallistumalla tuottavat, konkretisoituu riippumattoman elokuvantekijän pyrkimyksessä tuottaa elokuvia suurelle yleisölle. Teemahaastattelut auttavat tutkimusongelman ratkaisemisessa tarjoamalla kuusi tapausta, joita yhdistää suhteellisen samanlainen kokemusmaailma riippumattoman elokuvan tekijöinä. Tekijät ovat tuottaneet ja julkaisseet omaehtoisia elokuvia ja ovat näin oman kulttuurinsa asiantuntijoita. Teemahaastattelujen runkona oli tutkimuskysymyksen ympärille kootut teema-alueet (ks. aineiston analyysi), jotka kävin jokaisen haastateltavan kanssa läpi. Kysymysten ja vastausten järjestys ja laajuus vaihtelivat haastatteluissa. Kaksi ensimmäistä tein sähköpostihaastatteluina. Neljä kasvokkain tehtyä haastattelua olivat kestoltaan 45 min – 1 h 30 min.

Harrastajaelokuvatekijöiden nettikeskustelut ja pientuottajien teemahaastattelut täydentävät toisiaan ja laajentavat yhdessä aineiston tarjoamaa näkökulmaa. Pientuottajien tausta on harrastajaelokuvaajien yhteisössä ja toisaalta harrastajatuottajien tavoitteena on usein ammattimainen tekijyys. Aineistolajista toiseen siirtyminen oli myös käytännön sanelemaa: aiemmin hyvin aktiiviset yhteisölliset nettifoorumit hiipuivat ja katosivat kokonaan Indietaivaan alasajon myötä vuonna 2013.

Nettikeskusteluaineisto voidaan ymmärtää dokumentaatioksi kulttuurista sen luonnollisessa tilassa, ilman tutkijan häiritsevää läsnäoloa (Silverman 2006, 373). Omassa tutkimuksessani olen valinnut tutkimusongelman kannalta kiinnostavat keskustelut satojen keskustelujen joukosta usean vuoden ajalta. Lähestyin internetistä kopioituja tekstejä transkriptioina keskusteluista, joissa on tietty tutkimusongelman kannalta olennainen teema. Ne ovat otteita julkisesta keskustelusta tietyssä rajatussa toimintaympäristössä, tietyssä rajatusta aiheesta.

Nettikeskusteluista syntynyt tekstiaineisto perustuu luonnolliselle kommunikoinnille, toisin sanoen aineisto olisi ollut olemassa myös ilman tutkijan läsnäoloa. Aineisto on kuitenkin tutkijan valitsemaa: määrittelin keskustelut kiinnostaviksi sen mukaan, miten ne heijastelivat tutkimusongelmaani: harrastajaelokuvatekijöiden käsityksiä kulttuuristaan ja sen ominaisuuksista. Aineiston luonnollisuus ja autenttisuus on siis vain osittaista.

Teemahaastattelu on tutkijan luoma tilanne, joissa tutkijan informanteiksi valitsevat henkilöt kertovat tutkijaa kiinnostavasta aiheesta omasta kulttuurisesta positiostaan käsin. Haastateltavat ovat tietoisia roolistaan kulttuurinsa edustajina ja asiantuntijoina, ja haastattelutilanne on rakenteeltaan vastausten antamista tutkijan esittämiin kysymyksiin. Teemahaastattelujen avulla pystyin tarkentamaan aiemman aineiston pohjalta tekemiäni päätelmiä ja tutkimaan tarkemmin sitä, miten riippumattomat elokuvantekijät kuvaavat toimintaansa, ja miten he rakentavat tekijyyttään kielen ja kommunikoinnin tasolla. (S. Hirsjärvi & Hurme 2008, Hyvärinen, Ruusuvoori & Nikander 2010).

Olen käyttänyt aineistona myös kahta opinnäytetyötä, jotka julkaistiin Kemi-Tornion amk:ssa 2012 (Matti Kiviniemi: Findien evoluutio. Kotimaisen harastajaelokuvan nykytila ja tulevaisuuden tekijät) ja Lapin amk:ssa 2014 (Joonas Pirttikangas: Alkuperäomana nolla euroa. Riippumattoman elokuvan tuotanto). Kirjoittajat olivat opiskelijoitani ja toimin töiden opinnäyteohjaajana.

Opinnäytetöissä tekijät kuvailevat toimintakulttuuriaan ja refleктоivat omaa toimintaansa suhteessa suomalaiseen elokuvateollisuuteen. Olen käyttänyt opinnäytetöitä kuvauksena tekijöiden toimintaympäristöstä ja toimintatavoista tavoitteena tutkittavan ilmiön eli omaehtoisen elokuvatuotantokulttuurin ymmärtäminen ja tulkitseminen. Vaikka positiioini tutkijana on vaikuttanut opettajan ja ohjaajan roolini, käsittelen opinnäytetöitä kuten muitakin aineistojani, roolistani tietoisena mutta siitä kuitenkin pois astuen, tekstistä mahdollisimman objektiivisesti merkityksiä etsien.

Aineistoni on yhdistelmä eri tavoin koottua dataa, joiden kohdalla tutkijan osallisuus vaihtelee. Nettikeskusteluissa tutkija on kulttuurin ulkopuolinen tarkkailija ilman suoraa kontaktia tutkimuskohteeseen. Haastattelutilanteessa suora kontakti ja vuorovaikutus tutkimuskohteen kanssa vaikuttavat hankitun tiedon prosessointiin. Aineiston kivijalka on nettikeskusteluaineisto, jota sitten tarkennan kuudella teemahaastattelulla ja kahden opinnäytetyön lähiluvulla. Lisäksi taustoitin aineistoa tutkimuskohteeseen liittyvällä materiaalilla: elokuvilla ja niiden markkinointimateriaalilla, elokuva-arvosteluilla ja aiheesta julkaistulla muulla materiaalilla, kuten dokumenttielokuvilla elokuvien tekemisestä.

Jokaisen laadullisen aineiston kohdalla on pohdittava materiaalin keruuseen, arkistointiin ja raportointiin liittyviä eettisiä kysymyksiä. Nettikeskustelujen ja teemahaastattelujen keruuseen liittyy erilaisia eettisiä näkökohtia, toisin sanoen vaatimuksia koskien informanttien kohtelua ja oikeuksia.

Nettikeskustelut on käytännössä kerätty havainnoimalla toimintaa ja lukemalla keskusteluja avoimissa nettiyhteisöissä, joihin rekisteröityminen ei ollut välttämätöntä. Tällaisen aineiston kerääminen on helppoa, koska se on julkisesti saatavilla ja materiaalia voi koota ”copy-paste-tekniikalla” nopeasti ja paljon. Prosessissa on kuitenkin otettava huomioon tutkimuksen avoimuus ja luottamuksellisuus sekä tutkittavien yksityisyyden suoja ja informointi. Tutkijayhteisöllä ei ole tarkkoja ohjeita siihen, miten netin julkisen ja yksityisen viestinnän välimaastossa sijaitsevien keskustelufoorumien tarjoamia aineistoja tulisi tutkimuseettisesti käsitellä. Jokainen tutkija määrittelee aineiston keräämisessä ja käsittelyssä käytetyt eettiset periaatteet itselleen. (Jousmäki 2015, 17–18, Silverman 2006, 332, Kuula 2006, 134)

Olin aineiston keruun alkuvaiheessa yhteydessä foorumien ylläpitoon identifioidakseni itseni ja kysyäkseni taustatietoja foorumien toiminnasta. Yksittäiset keskustelijat eivät olleet tietoisia tutkijan läsnäolosta tai aineiston keruusta.

Nettikeskusteluaineistojen kerääminen ilman tutkittavien suostumusta tai ylipäänsä informanttien tietoa siitä, että heitä tarkkaillaan, herättää eettisen kysymyksen tutkijan oikeuksista. Jos keskustelun salaa nauhoittaminen on eettisesti arveluttavaa, myös näkymättömänä tarkkailijana toimimisessa on ongelmansa (Eskola & Suoranta 1998, 52). Marjo Laukkasen tavoin ajattelen kuitenkin,

että ”julkisesti esillä oleva tekstiaineisto on vapaasti kerättävissä ja analysoitavissa” tutkijalle ja ulkopuoliselle tarkkailijalle (Laukkanen 2007, 35). Myöhemmin lähetin ylläpidolle valmiin artikkelin, jossa nettiaineistoa oli käytetty, tiedottaakseni tutkimuksestani ja aineiston käytöstä. Yksittäiset keskustelijat on aineistossani anonymisoitu tutkimuseettisten periaatteiden mukaisesti, toisin sanoen nimimerkit on muunnettu.

Yksityisyyden suojelemisen lähtökohtana on, että tutkittavat anonymisoidaan ja aineistositaatit esitellään ilman nimiä. Tutkittavat voidaan kuitenkin esitellä omilla nimillään, jos asiasta on nimenomaisesti sovittu tutkittavan kanssa ja kyseessä on selkeästi julkinen aineisto (Kuula 2006, 203–204). Widerscreenissä 2016 julkaistussa artikkelissa henkilöt oli valittu haastateltaviksi kulttuurinsa asiantuntijoina ja julkaistujen teosten tekijöinä. Haastattelusitaatit sisälsivät viittauksia tekijöiden elokuviin, ja myöhemmin toiselta haastateltavalta pyydettiin tekijänoikeuden alaisia teoskuvia, jotka päätyivät osaksi artikkelia. Haastateltujen kanssa oli sovittu haastattelun alussa, että he esiintyvät julkaisussa omilla nimillään, ja tämä oli heidän omasta mielestäänkin luontevaa. Haastateltavat nimetään artikkelin alussa ja heidän ikänsä ja asemansa kerrotaan lukijalle.

Kun jatkoin haastattelujen tekemistä, otin tavaksi haastattelun alussa kysyä haastateltavalta lupaa käyttää heidän nimiään raportointivaiheessa. Samalla ehdotin, että he saavat myös halutessaan tarkistaa tekstin sitaattien osalta. Yksi haastateltava toivoikin saavansa tekstin tarkastettavaksi, muut antoivat luvan nimensä käyttämiseen ilman ehtoja. Kun ryhdyin kirjoittamaan väitöskirjan yhteenveto-osaa, pohdin uudelleen, miten suhtaudun haastateltavien tunnistamiseen. Päädyin kaikkien haastateltavieni nimeämiseen kahdesta syystä. Toinen niistä on ilmeinen: riippumattomien elokuvantekijöiden joukko on Suomessa niin pieni, että haastateltavat olisivat todennäköisesti tunnistettavissa puhetaavasta tai puheen sisällöstä. Toinen tärkeämpi syy oli kuitenkin se, että kohtelin informanttejani tutkimusaiheeni asiantuntijoina, joita haastattelin hankkiakseni tietoa tutkittavasta ilmiöstä – esimerkiksi omaehtoisen elokuvan tuotantotavoista. Heidän asiantuntemuksensa ja kokemuksensa oli sidottu heihin henkilöinä, jolloin heidän nimeämisenä myös nostaa heidät esiin oman kulttuurinsa asiantuntijoina.

Olen käsitellyt nettikeskusteluaineistoa ensimmäisessä julkaistussa artikkelissani ”Harrastajaelokuva matkalla marginaalista kohti kulttuurituotannon keskikenttää” (2011). Teemahaastatteluista neljää olen käyttänyt kahdessa myöhemmässä artikkelissa ”Redefining aspects of participation for amateur film-makers in the Nordic countries” (2014) ja ”Omaehtoinen elokuvatuotantokulttuuri haastamassa perinteisiä elokuvan tuotantotapoja Suomessa” (2016). Kaksi teemahaastattelua on tehty artikkelien julkaisemisen jälkeen ja ne tuon mukaan tulkintaan luvussa 6. ”Omaehtoinen elokuva osana mediakulttuuria”, jossa lähiluen ja tulkiten uudestaan aineistoni kokonaisuutta kulttuurituotantoon ja julkisuuteen osallistumisen näkökulmasta.

## 3.2 Metodologiset lähtökohdat

Tässä luvussa hahmottelen metodologiset lähtökohdat sille, miten tutkin omaehtoista osallistumista mediakulttuurissa. Kyseessä on kulttuurintutkimus, tarkemmin nykykulttuurin tutkimus, jossa sovelaan laadullisen tutkimuksen menetelmiä. Menetelmäni voi kuvata teorialähtöiseksi laadulliseksi sisällönanalyysiksi, jossa tukeudun osallistumisen teorioihin ja etsin aineistosta osallistumista määritteleviä tekijöitä. Laadin määritelmän osallistumiselle mediakulttuurissa ja tarkastelen sitä, mitkä seikat edistävät ja mitkä toisaalta rajoittavat osallistumista. Menetelmän tavoitteena on tutkittavan ilmiön ymmärtäminen ja tulkinta sekä tutkittavien näkökulman esiin nostaminen ja tutkimuskohteen äänen kuuleminen (Anttila 2006, 305, Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2000, 155).

Laadullisessa tutkimuksessa ollaan useimmiten tekemisissä kielellisten ilmaisujen kanssa, niin myös tässä tutkimuksessa. Kun aiemmin tutkijat olettivat, että tarkasti kohteeseen paneutumalla ja huolellisella metodologialla pystytään paljastamaan kohteen todellinen luonne ja tekemään päätelmiä maailmasta, nykyään ajatellaan, että puheen ja kielen merkitykset ovat jatkuvassa liikkeessä eivätkä pysähdy yksiselitteisiksi tulkinnoiksi. Tutkimus ei pysty kristallisoimaan todellisuutta eikä voi millään metodilla saada ulos absoluuttista totuutta tutkimuskohteestaan (Hine 2000, 42, Silverman 2006, 281, Denzin 1996, 15).

Puhe on keskeinen sosiaalisen todellisuuden rakentaja. Tulkitsemalla ja ymmärtämällä puheen kautta tuotettua todellisuutta tutkija voi päästä pelkkää ilmiön kuvailua pitemmälle, aiheen syvätasolle (Eskola & Suoranta 1998, 140). Alasuutarin mukaan mediakulttuurin ymmärtämiseksi tulee tutkia sitä, miten mediasta puhutaan, ja miten yleisönä olemisen (tai laajemmin mediaan osallistuminen) muodostuu diskursiivisesti. Nimenomaan kielen tasolla näkyviin saadaan osallistujien refleksiivisyys omaa toimintaansa ja kulttuuriaan kohtaan, kun he sanallistavat toimintaansa mediakulttuurissa (Alasuutari 1999, 6–7).

Tutkimuksen maailmassa kaikki todellisuudesta kerätty tieto on suhteellista ja avaa todellisuutta vain tietystä näkökulmasta. Erityisesti kulttuurintutkimukseen on juurtunut niin kutsuttu kriittinen näkökulma, joka korostaa sitä, että kaikki ajattelu on yhteiskunnallisten voimasuhteiden välittämää, ja siten myös tutkimustraditiot ovat sosiaalisesti ja historiallisesti rakentuneita. Tosiasioita tai totuutta ei voi irrottaa arvojärjestelmien kontekstista. Käsitteet ja niiden määrittelyt ovat suhteellisia ja sidoksissa yhteiskuntajärjestelmään, mikä tulisi ottaa kaikessa tutkimuksessa huomioon (Kincheloe & McLaren 2005, Herkman 2006, 29).

Laadullisen tutkimuksen prosessi on pitkälti erilaisten aineistosta löytyvien johtolankojen seuraamista ja valintojen tekemistä siitä, mihin suuntaan tutkimusta viedään. Alkuperäinen tutkimusasetelma säilyy harvoin loppuun asti, kun aineiston löydökset ja siitä nousevat teoreettisen viitekehyksen tarkistusmitaukset johtavat uudenlaisiin tilanteisiin ja ratkaisuihin (Alasuutari 2014, 78).

Myös minua tutkimuksen todellisuus on kuljettanut eteenpäin uusiin, yllättäviinkin suuntiin, usein aineistolähtöisesti mutta osin myös tutkimuskohteen toimintaympäristön muutosten johdattamana.

Näkökulmani on osallistumisen tutkimus, joka luo teksteille kontekstin ja tuo mukaan odotuksen omaehtoisuuden merkityksellistämistä. Tutkija ja tutkittavat kohtaavat toisensa tutkimuksen maastossa: tutkija on kiinnostunut asiasta, joka on olennaista tutkittavien kulttuurille ja siksi tutkittavilla on halu kertoa siitä. Tulkinnan ja yleistettävyyden kannalta ongelmaksi voi muodostua se, että tutkija ja tutkittavat korostavat omaehtoisuuden ilmenemistä ja osallistumisen kokemuksia.

Osallistumisen tutkimuksen taustalla vaikuttaa mediatutkimuksen ja yleisötutkimuksen traditio. Osallistumisen tutkimukselle ei ole vakiintunutta metodologiaa, vaikkakin useat tutkijat sivuavat metodologisia kysymyksiä rakentaessaan osallistumisen tutkimuksen teoriaa (ks. esim. Carpentier 2011, Dahlgren 2005). Konstruktionistisesti virittynyt osallistumisen tutkimus kiinnittää huomiota toiminnan kokonaisuuteen ja kontekstiin sekä siihen, miten puhettavat rakentavat kulttuuria monen kerroksen ja valtasuhteen läpi. Mediakulttuurin diskurssien ymmärtämisen tulee tapahtua kontekstualisoimalla ilmiö ja rajaamalla tutkimusongelma. Todellisuutta tulee tulkita vuorovaikutuksen kautta, rekonstruoida yhteisiä merkitysten rakentamisen prosesseja ja haastamalla niitä (Alasuutari 2014, 12–13, Morley 1999, 196, Denzin 1996, 250).

Osallistumisen tutkimuksen ja yleisötutkimuksen paradigmassa kiinnitetään nykyään erityistä huomiota tutkijan rooliin, jonka nähdään muuttuneen objektiivisesta tarkkailijasta enemmänkin mahdollisia merkityksiä tarjoavaksi agentiksi, jopa oman maailmanparantamisagendansa ajamaksi idealistiksi (Silverman 2006, 327, 359). Tutkijan tulee ymmärtää oma suhteellinen positionsa aina jonkun puolella, jolloin puolien identifioiminen ja puolen valitseminen tulisi kirjoittaa auki tutkimukseen. Selkeimmin tilanne näkyy esimerkiksi silloin, kun tutkijan tutkimuskohde sisältää hänet itsensä, vaikka fanin tutkiessa faniutta (ks. esim. Jenkins 1992, I. Hirsjärvi 2009). Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että kulttuuria tutkiva ulkopuolinen olisi automaattisesti katsannossaan objektiivinen: hänen tulkintaansa voi puolestaan hämärtää puutteellinen ymmärrys kulttuurin sisäisistä säännöistä ja kykenemättömyys kuulla ja tulkita niin sanottua hiljaista tietoa.

Yvonne Lincoln ja Egon Guba (2005) ovat kuvanneet, kuinka konstruktivistinen tutkimusote, joka pyrkii aikaansaamaan teorian ja aineiston välisen vuorovaikutuksen kautta ymmärtämisen kierteen (nk. hermeneuttinen kehä), kehittyi tutkijan refleksiivisen osallistumisen kautta uudelleenlaiseksi tutkimusotteeksi. Tässä käsittelyssä tutkija tarkkailee itseään ja suhdettaan aineistoonsa läpi koko prosessin, tiedostaen sekä ulkopuolisuutensa että halunsa ymmärtää ja samastua (Lincoln & Guba 2005, 166–168). Lincolnin ja Guban johdattamana ymmärrän oman tutkimusotteeni sisältävän osallistumista tutkimuskohteen maailmaan, samalla kun tutkin tutkittavien osallistumista mediakulttuuriin.



Tutkijana minuun on vaikuttanut roolini medianomien opettajana ja tarkasteleman kulttuurin tuntijana. Teoreettinen taustastani fanitutkimuksen ja osallistumisen tutkimuksen parissa on suunnannut katsettani tutkijana. Lähtökohtaisesti suhtaudun siis positiivisesti ja kannustavasti tutkimuskohteeseeni. Positio tuottaa tutkimukseen avoimuutta ja dynaamisuutta mutta vaatii tutkijaa reflektoimaan päätelmiään kriittisesti (I. Hirsjärvi 2009, 48).

Olen pyrkinyt välttämään merkitysten ylitulkintaa ja lieventämään oman positioni vaikutusta tuloksiin kyseenalaistamalla säännöllisesti tekemäni tulkinat ja kysymällä aineistolta myös miksi-kysymyksiä, kuten ”miksi tuotantotapaa kuvaillessa käytetään ’me’-muotoa” tai ”miksi termiä ’kaupallinen’ käytetään omaa toimintaa kuvatessa”. Samalla olen etsinyt aineistosta tutkittavien ilmaisevaa ironiaa ja itsekriittisyyttä omaa toimintaansa kohtaan. Tällainen vaihtoehtoinen kontekstualisointi auttaa näkemään itsereflektion erilaiset tasot ja merkityksenannon moninaisuuden. Aineiston tulkinnassa pyrin vastustamaan helppoja ja itsestään selviä vastauksia ja sen sijaan näkemään tekstin taakse, ottaen tulkinnassa huomioon aineiston kontekstin ja informanttien motiivit. (Alasuutari 2014, 221, Denzin 1996, 12) .

Tutkimukseni punoo kriittisen kulttuuritutkimuksen säiettä, jonka mukaan tutkimuksen tulee kontekstualisoida tutkimuskohteensa aikaan ja paikkaan ja sitoa se yhteiskunnallisiin olosuhteisiin (Herkman 2006, 29). En pyri ainoastaan ilmiön kuvailuun ja siitä seuraavaan tulkintaan, vaan ymmärrän, että tutkimus on myös poliittisesti latautunutta toimintaa, joka tähtää tutkimuskohteen kuulemisen lisäksi myös sille äänen antamiseen – jopa voimaannuttamiseen (Kincheloe & McLaren 2005, 305). Tutkimuksessani pyrin antamaan äänen mediatuotannon alakulttuurille ja mediakulttuurin marginaalissa tapahtuvalle toiminnalle. Tutkijana minun tulee myös reflektoida omaa toimintaani ja pyrkiä itsetietoisuuteen: mitkä ennakkokäsitykset ajavat minua ja millaisen arvolatauksen tuon mukani analyysiin ja tulkintaan.

Nettikeskustelujen ja haastattelujen kautta tarkastelen kulttuuria, johon en itse kuulu, mutta jonka tunnen hyvin ja josta minulla on joitakin ennakkokäsityksiä. Tavoitteeni on syvällinen ymmärrys ja tarkka kuva kohteesta. Annan aineiston puhua minulle ja kuljettaa tutkimusta ilman olemassa olevaa hypoteesia, tutkimusongelman määrittämissä rajoissa (Hine 2000, 42, Denzin 1996, 44–45, Silverman 2006, 79). Empiirisen aineistoni avulla tutkin osallistumista mediakulttuuriin tukeutuen analyysissäni vahvasti osallistumisen kulttuurin tutkimukseen ja mediakulttuurissa osallistumisen teoreettisiin pohdintoihin.

Aineiston tulkinnassa tukeudun konstruktivistiselle tiedon käsitykselle, jossa erilaiset aineistonkeruutavat ymmärretään todellisuutta rakentavina tilanteina eikä pelkkänä yksinkertaisena interaktiona. Osallistujat tuottavat tilanteissa merkityksiä ja vuorovaikutuksessa syntyvien merkitysten synkronoiminen rakentaa yhteistä todellisuutta, jonka tulkitseminen vaatii myös kontekstin huomioon ottamista.

### 3.3 Aineiston analyysi

Tutkimusongelmani kiteytyy siihen, miten omaehtoisen elokuvatuotantokulttuurin kontekstissa osallistutaan mediakulttuuriin. Aineiston keruuta on ohjannut viitekehys, jossa tarkastelu kohdennetaan osallistumiseen mediakulttuurissa teosten tuottamisen kautta. Tutkimuskohteenani – ja siten myös aineistonani – on ollut vakiintuneen elokuvatuotantojärjestelmän ulkopuolella tapahtuva kulttuurituotanto, jota olen ensisijaisesti tarkastellut puoliammattimaisen teostuotannon kautta, mutta myös puhtaasti vapaa-ajan toimintana. Olen hakenut tutkimusongelmaani ratkaisua nettikeskusteluista ja teemahaastatteluista. Erityyppinen ja erilaisin keinoin koottu aineisto täydentävät toisiaan ja auttavat näkemään ilmiön eri puolet (Silverman 2006, 291).

Nettikeskustelut edustavat luonnollisesti ilmenevää kommunikointia ja materiaalin autenttisuutta, teemahaastatteluaineisto puolestaan tutkimuskysymyksen teemoja suoremmin puhuttelevaa rakennettua materiaalia. (Silverman 2006, 202, Eskola & Suoranta 1998, 85–86). Nettikeskusteluja voidaan tutkia virtuaalisen etnografian menetelmällä, jolloin pyritään syvään ja perusteelliseen (myös ajallisesti rajattuun) sukellukseen nettiaineistoon (Hine 2000, 45). Menetelmänä nettikeskustelujen lähiluku muistuttaa sekä laadullisen haastatteluaineiston analyysiä että etnografisen aineiston tulkintaa. Tutkija sukeltaa tutkittavien maailmaan ja todellisuuteen tiheän aineiston avulla ja ikään kuin asettuu tutkittavien asemaan ajassa ja paikassa. Internet voidaan nähdä sosiaalisena ympäristönä, jossa on erilaisia sosiaalisia tiloja ja jossa nettifoorumit rakentuvat sosiaalisiksi vuorovaikutuksen tiloiksi.

Marjo Laukkasen mukaan netin keskustelutiloja voi tarkastella tutkimuskenttänä, jossa tapahtumia ja tilanteita havainnoidaan reaaliajassa ja ne tallennetaan tarkempaa analyysiä varten (Laukkanen 2007, 27–28). Tässä tutkimuksessa keskustelutilat ovat tarjonneet tutkijalle tutkimuskentän, josta etsitään artikulointeja ja ilmaisuja oman kulttuurin tuottamisesta ja keskustelujen taustalla vaikuttavasta fyysisestä toimintaympäristöstä. Keskusteluja on seurattu pitkällä aikavälillä siten, että tutkimuskysymyksen kannalta kiinnostavat keskustelut on tallennettu kokonaisuudessaan ja lopuksi analysoitu tarkemmin rinnakkain.

Teemahaastatteluaineiston analyysin lähtökohtana on kielen ja puheen tasolla tuotetut kulttuuriset jäsennykset ja merkitysten tuottaminen (S. Hirsjärvi & Hurme 2008, 45). Haastattelua voi kuitenkin käsitellä myös asiantuntijahaastatteluna, jolloin haastateltavalta pyritään hankkimaan tietoa tutkimuksen kohteena olevasta ilmiöstä ja haastateltavat valitaan perustuen heidän osallisuuteensa tutkittavasta prosessista (Alastalo & Åkerman 2010, 373). Tekemäni haastattelut ovat yhdistelmä kulttuurisia jäsennyksiä tavoittelevasta teemahaastattelusta ja tiedon keräämiseen tähtäävästä asiantuntijahaastattelusta. Informanttini ovat kulttuurinsa asiantuntijoita ja samaan aikaan tutkittavaan ilmiöön osallisia tekijöitä. Tavoitteenani on ilmiökentän kuvaaminen ja puheessa ilmenevien kulttuuristen jäsennystapojen hahmottaminen.

Aineistossani osallistumista mediakulttuuriin kuvaillaan ja sille annetaan merkityksiä, joita olen tutkijana tulkinnut. Käytännössä aineistoni on puheena ja kielenä ilmenevää neuvottelua suhteessa mediakulttuuriin ja kulttuurituotannon kenttään – ja laajemmin yhteiskuntaan. Neuvottelut tuottavat kulttuurisia merkityksiä, joita tulkitseen edelleen tutkimusongelmani valossa.

Aineiston analyysiä ovat viitoittaneet tutkimusongelmasta kummunneet teemat: oma kulttuurituotanto, omaehtoisuus ja osallistuminen. Tarkemmin olen etsinyt tekijöiden artikulointeja yhteisöllisyydestä, kuvailuja tuotantotavoista ja heijastumia oman kulttuurisen paikan tuottamisesta. Olen tarkastellut erityisesti sitä, miten aineistossa tuotetaan harrastaja–ammattilainen-rajanvetoa ja miten siinä käsitellään vakiintuneen ja riippumattoman tuotannon suhdetta. Olen myös etsinyt aineistostani artikulointeja tekijöiden suhteesta mediajulkisuuteen ja kartoittanut tekijöiden julkisuuteen osallistumisen tapoja.

Analyysivaiheessa tarkastelin aineistoani kokonaisuutena teksteiksi pelkistettynä kommunikaationa, konkreettisestikin litteroituina ja tulostettuina tekstisivuina. Analysointia varten olen teemoitellut aineiston seuraavien käsitteiden mukaan, etsien teksteistä ilmaisuja ja käsityksiä näistä teemoista.

- Toiminnan omaehtoisuuden ja riippumattomuuden artikulointi
- Vertaisoppiminen yhteisön jäsenten kesken
- Yhteisöllisyyden rakentaminen, me-henki
- Harrastaja/ammattilainen-rajanveto, sen ilmeneminen ja tuottaminen
- Vakiintuneen ja riippumattoman tuotannon suhteen artikuloiminen
- Tuotantotapaan liittyvät kuvailut ja tarinat
- Elokvien julkaisemiseen liittyvät kuvailut ja tarinat

Nämä teemat muodostivat aineiston ensisijaisen jäsenyyksen, josta sitten siirryin tarkempaan lähilukuun ja tulkintaan.

Analyysikehikkoni muodostavat ensisijaisesti osallistumisen ulottuvuudet, kuten vuorovaikutuksen ja yhteisöllisyyden ilmeneminen sekä oman tuotantotavan muodot. Lisäksi etsin aineistostani ”julkisuuden tajun” ilmentymiä, toisin sanoen ymmärrystä julkisuuden rajoista ja oman toiminnan sijoittumisesta julkisuuteen. Osallistumista analysoin Nico Carpentierin ja Henry Jenkinsin teoreti-sointien pohjalta, pohtien osallistumisen ulottuvuuksia ja mahdollisuuksia erilaisissa toimintaympäristöissä. Mediakulttuuriin osallistumisen hahmottamiseksi käytän Nicholas Abercrombien ja Brian Longhurstin janaa, jossa kuluttaja muuttuu tuottajaksi, näin lisäten mahdollisuuksiaan mediakulttuurin subjektina. Julkisuutta ja sen tajua käsittelen erityisesti Jürgen Habermasin julkisen sfäärin käsitteen pohjalta ja Sonia Livingstonen teorioihin nojaten.

## 4 OSALLISTUMINEN, KULTTUURITUOTANTO JA JULKISUUS

### 4.1 Passiivisesta kuluttajasta pientuottajaksi

Tässä luvussa avaan tarkemmin tutkimukseni teoreettista viitekehystä ja hahmotan osallistumisen tutkimuksen traditiota. Osallistumista mediakulttuurissa on tutkittu mm. yleisötutkimuksen, fanitutkimuksen, osallistuvan kulttuurin käsitteen ja mediakulttuuriin osallistumisen viitekehyksessä. Tiivistettynä siirtymän tutkimuksen painotuksessa voi kuvata mediakulttuurin passiivisen kuluttajan (consumer) ja katsojan (spectator) muuttumisena aktiiviseksi yleisöksi (audience) ja edelleen medioiden käyttäjäksi (user) sekä lopulta mediakulttuurin tuotantoon osallistuvaksi tuottajaksi (prosumer). Samalla kun käsittelen näitä kuluttaja-tuottaja-toimijaposition muutoksia, esittelen siirtymää yleisötutkimuksesta osallistumisen tutkimiseen.

Tutkimukseni teoreettiset ja metodologiset lähtökohdat ovat brittiläisessä kulttuurintutkimuksen traditiossa, niin kutsutun Birminghamin koulukunnan ja sitä myöhemmin kriittisesti kommentoineissa tutkimuksissa. Birminghamilaiseen Nykykulttuurin tutkimuskeskukseen (CCCS, perustettu 1964) kiinnittyvä kulttuurintutkimuksen suuntaus nosti esille kulttuurin hegemonisten rakenteiden ja niihin alisteisessa asemassa olevien kulttuurin alueiden jatkuvan neuvottelun ja reviirikamppailun. Birminghamin koulukunnan mukaan kulttuurisen vallan kamppailut käydään erityisesti tekstien ja diskurssien kentällä, symbolien vaihdannassa. Nämä kulttuuriset kamppailut tuottavat inhimillisen kulttuurin kentän ja kamppailujen tunnistaminen ja tutkiminen paljastavat yhteiskunnallisten valtarakenteiden toiminnan. (Stevenson 2013, 227, Pantti 2004, 230.)

Birminghamin koulukunnan taustalla vaikutti vahvasti Frankfurtin koulukunnan ajattelu. Saksalaisten intellektuellien tavoitteena oli tuoda marxismien yhteiskuntakriittisyys tieteen kentälle, ja siksi koulukuntaa kutsuttiin kriittiseksi ja sen ajattelua kriittiseksi teoriaksi (critical theory). Birminghamilaiset jatkoivat

frankfurtilaisten linjoilla ja kohdistivat katseensa vallitsevan ideologian luomiin rakenteisiin yhteiskunnassa ja mediakulttuurissa (Herkman 2006, 23). Birminghamin koulukunta kuitenkin hylkäsi massakulttuurin käsitteen sellaisena kuin Frankfurtin koulukunta oli sen esitellyt: monoliittisena konstruktiona, joka pelkistää yksilön pelkäksi tahdottomaksi vastaanottajaksi (Kellner 1995, 33, T. W. Adorno & Bernstein 2002, 63–64, Benjamin 2008, 26).

Brittiläisen kulttuurintutkimuksen yhteyteen kehittyi vahva yleisötutkimuksen suuntaus, jossa siirryttiin massamedioiden kuluttamisen tarkastelusta tutkimaan eriytyneitä yleisöjä eli sitä, miten teokset vastaanotettiin ja millaisia merkityksiä vastaanoton tavoilla oli. Näin vastaanoton tavasta tuli kysymys, jota ei enää voinut ratkaista lähtökohtana kulttuurituotteet itsessään. Tutkimus keskittyi erityisesti television yleisöjen tutkimukseen ja pohti sitä, millaisia positioita massamedia tarjoaa katsojilleen yleisön edustajina. Yleisötutkimuksen tavoitteena oli selvittää, miten katsoja tai yleisö vastaanottaa mediatekstin ja millaisia seurauksia tuolla vastaanotolla on (Nightingale 1996, 21–23).

Postmodernin mediatutkimuksen näkökentässä yleisön rooli laajentui vähitellen passiivisesta vastaanottajasta aktiiviseksi merkityksenantajaksi. Se, miten yleisö käsittää tekstin omista lähtökohdistaan – oli sitten kyseessä ”pelkkä” viihtyminen tai esimerkiksi vahvistuksen hakeminen omille poliittisille mielipiteille –, määrittelee lopulta tekstin merkityksen. Yleisö voi siis ottaa aktiivisen roolin tekstien tulkinnassa, jolloin massamedian tarjoamia tekstejä voi lukea vastakarvaan (Fiske 1989, 105, Kellner 1995, 114). John Fiske mukaan populaarikulttuurinen teksti on kuin taistelukenttä, jossa toisistaan ottavat mittaa sisäänrakennettu merkitys ja mahdollinen luenta. Näin se on myös ideologioiden ja yhteiskunnallisten voimasuhteiden taistelukenttä (Fiske 1989, 126). Myös Habermas esittää viestintäteoriassaan (1981), että tekstien tulkinta on monisyistä. Mediakulttuuri voi toimia niin vapautuksen kuin alistamisen välineenä: toisinaan mediavastaanotto on aktiivista, toisinaan passiivista – toisinaan mediatekstit ovat moniselitteisiä, toisinaan eivät (Malmberg 2004, 58, Habermas 1984, 132, Giddens 1985).

Yleisötutkimus näkee mediakulttuurin kenttänä, joka kutsuu katsojia tulkitsemaan tekstejä omalla tavallaan. Näin ollen yksilöt tulkitsevat ja antavat merkityksiä mediateksteille ja käyttävät niitä maailmankuvansa rakennusaineina. Osallistuminen mediakulttuuriin aktiivisena tulkitsijana tuottaa yksilölle kuulumisen tunteita ja yhteisöllisyyttä (Dahlgren 1992, 203–4, Abercrombie & Longhurst 1998, 75). Yhteisöllisyys onkin yksi osallistumisen keskeisistä ulottuvuuksista. Yhteisöllisyys tarkoittaa yksilön tunnetta kuulumisesta joukkoon ja mahdollisuutta saada ryhmän jäsenenä äänensä kuuluviin vuorovaikutuksessa muiden ryhmän jäsenten kanssa. Yhteisö mahdollistaa yksilön itseilmaisun ja itsensä toteuttamisen ryhmän jäsenenä. Näin yhteisö tarjoaa jäsenilleen identiteetin rakennusaineita ja erottautumisen keinoja. (Malinen 2016, 31, Mäkinen 2009, 77).

Faniyhteisölle populaarikulttuurin tekstit voivat tarjota uudelleentulkinnan kautta mahdollisuuden yhteisöllisyyden vahvistamiseen ja omaehtoiseen toimintaan. Silloin faniyhteisön suhde mediatekstiin ei ole niinkään vastustava,

vaan ennemminkin oman vaihtoehtoisen luennan oikeuttava. Tyypillistä on tekstien kierrätys, jossa vapaus tulkita ja omaehtoinen toiminta jalostuvat omaksi kulttuurituotannoksi (Jenkins 1992, 23, Muggleton 2003, 207, I. Hirsjärvi 2009, 116). Fanit ovat taidokas yleisö, joka tuottaa omia teoksiaan mediakulttuurin innoittamana. Fanit luovat yhteisössään konkreettisia vuorovaikutuksen verkostoja ja rakentavat kollektiivista tuotantotapaa, jonka seurauksena sitoutuminen yhteisöön ja yhteisölliseen toimintaan vahvistuu (Abercrombie & Longhurst 1998, 126, 130).

Tuotannon ja taitojen lisääntyessä fanien suhde valtakulttuuriin muuttuu ja osallisuus mediakulttuuriin kasvaa. Tämä osallisuus voi ilmetä esimerkiksi niin, että fanien keskuudessa muotoutuu kuluttamisen vastaisia käytäntöjä, kuten tekstien vastakarvaista uudelleentulkintaa ja fanitavaroiden omaehtoista käyttöä. Silloin kommunikoidaan kohti faniuden kohteena olevan teoksen tuottajaa, ja kuluttajuuteen ilmestyy suoranaisia kulttuurihäiriköinnin piirteitä. (Nikunen 2006, 137, 139, Nikunen 2005, 342–343.)

Nicholas Abercrombien ja Brian Longhurstin mukaan fanit ovat linkki kuluttajasta pientuottajaksi mediakulttuurin yleisössä. Fanit kehittyvät harrastuksensa viitekehyksessä viihdekulttuurin kuluttajista sen tuottajiksi. Samalla tämä siirtymä on mahdollinen urapolku amatöörituottajasta ammattilaiseksi. Abercrombie ja Longhurst muistuttavat kuitenkin, että ”kun tekijä siirtyy fanituotannon alueelta kohti pientuottajuutta (esim. perustamalla oman tuotantoyhtiön), hän takertuu jälleen kapitalistisessa markkinataloudessa vallitsevien valtasuhteiden verkkoon. Tuottajana fani on aivan yhtä lailla valtarakenteiden armoilla kuin kuluttajat janan toisessa päässä.” (Abercrombie & Longhurst 1998, 140–142).

Omaehtoisessa elokuvatuotantokulttuurissa on vahvoja piirteitä faniudesta. Monet amatöörituottajat aloittavat jonkin elokuvan, elokuvantekijän tai tyyllilajin faneina ja siirtyvät tekijyyteen faniuden kohdetta jäljitellen. Tyypillinen harrastajaelokuvaajan teos on jäljitelmä tai parodia jostakin mediateollisuuden menestystuotteesta. Omaehtoisten elokuvateosten yleisö on faniyleisö sekin, jonkin tietyn tyyliuunnan tai elokuvagenren innokas harrastaja. Toisaalta harrastajaelokuvantekijöillä on vahva tekijän identiteetti, ja fanius on toimintaan taustalla vaikuttava piirre. Faniyhteisöllinen identiteetti asemoi omaehtoisen elokuvan kulttuurisen paikan keskustan ulkopuolelle oman yhteisön pariin. Omaehtoisessa elokuvakulttuurissa on myös vahva alakulttuurinen ulottuvuus, joka myös määrittelee sen julkisuudessa näkymistä. Oma alakulttuurinen positio tunnistetaan ja sitä myös hyödynnetään julkisuudessa (Huttunen 2016).

Osallistuminen mediakulttuuriin tapahtuu siis ensisijaisesti yhteisön kautta, joka tutkimukseni kontekstissa on usein alakulttuurinen tulkintayhteisö. Tällaisessa viiteryhmässä luodaan aktiivisesti eroa ”meihin ja muihin” ja yhteisön oma kulttuurituotanto on keskeisessä asemassa. Monille alakulttuurisille yhteisöille omaehtoisuus on kulttuuria rakentava arvo. Faniyhteisöt ja elämäntapojen kuten skeittauksen tai lumilautailun ympärille rakentuneet yhteisöt tuottavat kulttuuriaan riippumattomasti ja luovasti. Omaehtoisen elokuvan tekijä voi lähtökohtaisesti kuulua johonkin alakulttuuriseen yhteisöön, kuten lumilautailijoihin. Jos

viiteryhmänä ovat toiset elokuvantekijät, yhteisöllisyys tekijöiden välillä luo yhteenkuuluvuutta ja rakentaa yhteistä identiteettiä.

Verkottuminen ja digitaalinen mediakulttuuri ovat lisänneet osallistumisen mahdollisuuksia ei-ammattimaisessa elokuvatuotannossa, kun tuotantotekniikan ja jakelun haltuunoton mahdollisuuksia on enemmän (Bennett, Kendall & McDougall 2011, 31). Abercrombien ja Longhurstin (1998, 148–152) hahmottelema siirtymä median kuluttajasta sen tuottajaksi tapahtuu nimenomaan yleisön osallistumisen lisääntymisen kautta: mitä enemmän yleisö osallistuu, sitä todennäköisemmin se myös tuottaa mediaa itse. Henry Jenkinsin (2006a, 256) mukaan populaarikulttuuri voidaan nähdä paikkana, joka mahdollistaa aktiivisen yleisön osallistumisen mediakulttuurin tuotantoon ja tämä osallistuminen muuttaa amatööri- ja kaupallisen mediatuotannon suhteita pysyvästi. Yksilöiden osallistuminen toteutuu erityisesti mediassa ja median kautta, mediaympäristön kollektiivisessa rakentamisessa ja mediakulttuurin yhteistuotannossa (Ross & Nightingale 2003, 149–150, Carpentier 2011, 46).

Mediamaailman konkreettiset muutokset, kuten massamedian valta-aseman (väitetty) romahtaminen sekä mediakulttuurin kentän fragmentoituminen ovat muuttaneet lopullisesti voimatasapainoa yleisön ja viestintävälineiden välillä. Samaan aikaan tapahtunut mediakulttuurin digitalisoituminen ja median uusien muotojen, kuten sosiaalisen median esiinmarssi ovat tuoneet mukanaan katsojan roolin muuntumisen yleisökuluttajasta osallistuvaksi tuottajaksi. Kun tuottamisen ja kuluttamisen väliset rajat ovat alkaneet hämärtyä mediatuotannossa, tutkimuksen kentälle on syntynyt tarve uusille analyysin välineille. (Chaney 2004, 47, Uricchio 2004, 87, Deuze 2007, 143.)

Yleisöposition muuntuminen osallistuvammaksi ja mediaympäristön teknologinen kehitys ovat nostaneet tutkimuksen valokeilaan osallistuvan kulttuurin (participatory culture) lisäksi kulttuurin konvergenssin (convergence culture). Kulttuurin konvergenssi tarkoittaa mediakulttuurin globaalia monipuolistumista, kulttuurituotannon muotojen moninaistumista ja jakelukanavien sekä viestintäjärjestelmien lisääntymistä (Hesmondhalgh 2007, 262). Henry Jenkinsin mukaan kulttuurituotantoa on 2000-luvulla yhä enemmän ohjannut amatöörituottajien osallistuminen ja kulttuurituotannon muotojen lähentyminen ja toisiinsa sulautuminen. Medioiden ja kulttuurin konvergenssissa kuluttajat saavat enemmän mahdollisuuksia tuottaa ja jaella mediasisältöjä ja korporaatiot puolestaan voivat yhä enemmän kommunikoida suoraan kuluttajien kanssa ja hyötyä näiden toiminnasta. (Jenkins 2006a, 37, Hesmondhalgh 2007, 262, Deuze 2007, 246.)

Nykyisessä kulttuurin tuotannon kontekstissa luovan alan tekijöiden asema on monipuolistunut ja riippumattomat pientuottajat voivat toimia isojen korporaatioiden rinnalla yhteistyössä, koko luovaa alaa hyödyttäen (Hesmondhalgh 2007, 59). Luovan alan kasvu on lisännyt sen merkitystä valtiontalouksille, mikä on johtanut luovan alan uusien muotojen tukemiseen ja uusien liiketoiminnallisten mallien aktiiviseen etsimiseen. Luovan alan kehittyminen on ollut globaali trendi, jossa myös haetaan kansainvälistä menestystä ja kansainvälisiä yhteistyön muotoja. Tämä on johtanut enenevässä määrin globaalien ja lokaalien

kulttuuristen tekstien vuoropuheluun (Hesmondhalgh 2007, 181, Pekkinen 2012, OKM 2012).

Osallistuva kulttuuri ja kulttuurin konvergenssi purkaa jännitteitä ja vastakkainasettelua korporatiivisen ja kuluttajalähtöisen tuotannon välillä ja korostaa uudenlaista vuoropuhelua ja yhteistyötä. Rinnakkain ja yhdessä toimiminen on kulttuuritoimijoille kaikkia osapuolia hyödyttävä tilanne. Vuorovaikutus yli aiemmin vallinneiden hierarkioiden on siirtänyt kulttuurituotannon painopistettä kohti yhteistoiminnallisia käytäntöjä. Luovuuden manageroinnissa on siirrytty yhä enemmän kohti vuoropuhelua ja yhteistyötä korporaatioiden ja pientuottajien välillä. Kulttuuriteollisuus ei enää perustu korporaatioiden valta-asemaan, eikä kulttuurituotantoa voi enää rajata vain yrityksissä ja organisaatioissa tapahtuvaksi työvoimatuotannoksi, vaan siihen kuuluu laaja kirjo erilaisia toimintoja, jotka ylittävät aiemmin asetettuja rajoja yksityisen ja julkisen, ammattimaisen ja ei-ammattimaisen tai työn ja vapaa-ajan välillä (Negus 2006, 201–202).

2000-luvulla viestinnän- ja kulttuurintutkijat irrottivat osallistumisen yleisönä olemisen kulttuurista ja alkoivat tarkastella osallistumista sinänsä: mitä osallistuminen tarkoittaa, millaisia merkityksiä se kantaa ja millaisia aste-eroja sen ilmenemisessä löytyy. 1990-luvun yleisötutkimuksen aktiivinen käyttäjä ja osallistuvan kulttuurin tutkimuksen voimaantunut kuluttaja-tuottaja nähtiin utooppisten mahdollisuuksien toteutumattomina lupauksina. Monet tutkijat kyseenlaistivat sen, miten osallistumisen potentiaali toteutui yksilölle ja kiinnittivät huomiota siihen, että pelkkä vuorovaikutus medioiden käyttäjänä ei automaattisesti tarkoita osallistumisen potentiaalin täyttymistä (Carpentier 2011, 45–46, Villi & Matikainen 2016, 109–111).

Vuorovaikutus, jota osallistuva kulttuuri korostaa ja johon myös kulttuurin konvergenssi perustuu, on joutunut mediatutkimuksen kontekstissa suurennuslasin alle. Osallistumista laajasti teoretisoinut mediatutkija Nico Carpentier muistuttaa, että ennen kuin väitämme osallistujan roolin voimaannuttavan mediaa kuluttavaa ja käyttävää yksilöä, meidän tulee tarkastella osallistumisen toteutumista käytännössä. Yleisön aktiivisuuden nimeäminen osallistumiseksi ja käsitys yliaktiivisesta yleisöstä ja sen toiminnasta peittää näkyvistä osallistumisen ja yleisönä olemisen normaalit tavat, jotka ovat edelleen olemassa (ks. myös Nikunen 2006, Ridell 2006). Carpentier nostaa keskusteluun osallistumisen suhteellisuuden, eli sen, kuinka osallistumisen reunaehdot vaikuttavat osallistumisen aitoon toteutumiseen. Carpentierin mukaan on syytä kiinnittää huomiota erityisesti kahteen osallistumista edistävään ja/tai estävään olosuhteeseen: käsiksi pääsyyn tuotannon tekijöihin (access) ja vuorovaikutuksen toteutumiseen (interaction). Kyse on teknologioiden haltuunotosta eli siitä, että mediakulttuuria on mahdollisuus tuottaa itse, sekä siitä, miten ollaan vuorovaikutuksessa muihin tekijöihin ja yleisöön tuotannon ja jakelun kautta. (Carpentier 2011, 112–113, Carpentier 2014, 280.)

Osallistumisen tutkimukseen on liittynyt voimakas poliittisuuden aspekti, joka on johtanut painottamaan sitä, miten osallistuminen edistää osallistujien yhteiskunnallista potentiaalia ja vahvistaa demokratiaa. Osallistuminen yhteiskunnassa on tarkoittanut nimenomaan mahdollisuutta osallistua päätöksentekoon.



Osallistuessaan kansalainen tai yhteisön jäsen toimii aktiivisesti muokatakseen olosuhteita yhteiskunnassa itselleen sopiviksi. Osallistuminen lisää vuorovaikutuksen mahdollisuuksia ja samaan aikaan kasvava vuorovaikutus lisää osallistumista. Parhaimmillaan osallistuminen tarkoittaa oman äänen kuuluviin saamista yhteisön jokapäiväisissä prosesseissa. (Carpentier 2011, 117–118, Couldry 2008, 16).

Kaiken kaikkiaan osallistumisen käsite tarjoaa toimivan keinon jäsentää mediakulttuuriin ja medioituneeseen julkisuuteen osallistumista ja siihen nivoutuvaa valtarakenteiden haastamista (Carpentier & De Cleen 2008, 4–6, Dahlgren 2014, 257). Käsitteenä se ottaa huomioon myös osallistumisen estymisen ja mahdollisuuksien kaventumisen. Osallistuminen (participation) on sosiaalisempaa ja yhteiskunnallisempaa kuin pelkkä yleisönä oleminen, sillä se avaa tutkimuskohteen kokonaisvaltaista olemista kulttuurissa ja erityisesti mediakulttuurissa.

Omaehtoisen elokuvan tekijälle osallistuminen merkitsee mediakulttuuriin osallistumista oman mediatuotannon kautta, usein omasta yhteisöstä käsin. Omaehtoinen elokuvatuotanto on osallistuvaa kulttuuria, jonka lähtökohtana ovat riittävät mediataidot ja teknologiset mahdollisuudet osallistua mediatuotantoon. Toiminnan konteksti voi vaihdella harrastajatuotannosta ja yhteisöllisestä toiminnasta ammattimaiseen pientuotantoon. Harrastajaelokuvaaminen on reitti ammattimaiseen toimintaan ja väylä oman osaamisen jalostamiseksi ammattitaidoksi. Kun tekijät siirtyvät kohti pientuottajuutta, he tulevat tietoiseksi ympäröivistä mediakulttuurin rakenteista ja ovat niille alttiimpia. Samalla kun osallistuminen lisääntyy, lisääntyvät myös paineet valtamedian puolelta.

Ei-ammattimaista yleisölähtöistä kulttuurituotantoa – tässä tapauksessa omaehtoista elokuvatuotantoa – ei voi enää sysätä kulttuuriseen marginaaliin. Omaehtoinen elokuvatuotanto on pientuottajuutta, joka muuttaa kulttuurintuotannon rakenteita ja jonka vaikutus mediakulttuurin tuotantoprosesseihin on merkittävä. Toiminta liittyy osallistuvan kulttuurin nousuun, joka muovaa mediakulttuuria yhä enemmän. Kipupisteeksi muodostuu se, mahdollistuuko mediakulttuuriin osallistuminen tasa-arvoisesti ja onko tuottajien ja kuluttajien välisen rajan hämärtyminen lisännyt aidosti mediakulttuurin demokraattisia piirteitä.

## 4.2 Kulttuurituotannon kentän jäsentelyä

Tässä luvussa avaan tutkimukseni taustalla vaikuttavaa kulttuurituotannon kentän teoretisointia (esim. Johan Fornäs 1998, Pierre Bourdieu 1993 ja Frankfurtin koulukunnan tuotanto) ja sitä, miten kulttuurituotantoa on yleisö- ja mediatutkimuksen kontekstissa sekä myöhemmin osallistumisen tutkimuksessa jäsentely. Omaehtoisen elokuvatuotannon näkökulmasta kulttuurituotannon kentän rakenteet ovat kiinnostavia, koska ne kertovat, miten riippumattoman tuotannon suhde kulttuurin instituutioihin on muotoutunut ja millaisia teoreettisia kehyksiä tuon suhteen ymmärtämiseksi on koottu.

Kulttuurituotanto eli kaikki se materiaali, jota ihmiset kulttuurin kentällä tuottavat, musiikista videopeleihin ja ruokalajeista pamfletteihin, heijastelee yhteisön kulttuurisia arvoja ja ylläpitää niitä. Kulttuurituotannon kentällä vaikuttavat vallan ja maun hierarkiat, jotka määrittävät ja asemoivat yksittäisiä kulttuurisia tekoja ja valintoja. Toiminta tällä kentällä on taistelua rajatuista materiaalisista resurssista, mutta kyse on myös symbolisten resurssien jaosta. Kulttuurituotannon kentällä toimitaan erilaisten voimien vaikutuksessa, joiden suhde kulttuurintuottajaan määrittelee hänen mahdollisuutensa osallistua toimintaan itsenäisyytensä säilyttäen (Bolin 2011, 28–29, Bourdieu 1993, 215).

Kulttuurituotannon kontekstissa tekijälle on tarjolla kulttuurista pääomaa tai taloudellisia resursseja sen mukaan, mihin hänen teoksensa sijoittuu kulttuurituotannon kentällä, suhteessa toisiin teoksiin (Bolin 2011, 24, Bourdieu 1993, 124, Negus 2006, 205). Kulttuurin voidaan nähdä kehittyvän yhteisössä ideologiaksi, joka edustaa valtaeliitin uskomusjärjestelmää ja ylläpitää sen maailmankatsomusta. Yhteiskunnan tukema kulttuurituotanto heijastelee tätä ideologiaa ja toistaa vallitsevia normeja (Fornäs & Lehtonen 1998, 166, Williams 1995, 27, 29).

Julkinen valta ottaa kantaa kulttuurituotannon kentällä käytäviin valtataisteluihin määrittelemällä tuettavan estetiikan ja tiedottamalla kulttuurintuottajia resurssien jaon perusteista. Yhteiskuntaan muodostuu taidetta ja kulttuuria tukevia instituutioita, joiden pääasiallisena tehtävänä on kansallisen kulttuurituotannon tukeminen. Kulttuurin kentällä käytävät legitimaatiotaistelut realisoituvat siinä, miten teoksia arvioidaan ja arvotetaan ammattilaisten ja kriitikkojen taholta, miten ne näin todetaan päteviksi tai epäpäteviksi ja mihin ne asemoidaan kulttuurin kentällä (Bolin 2011, 15, Negus 2006, 206–207, Williams 1995, 42).

Yhteisössä vallitsevat valtasuhteet määrittelevät siis kulttuurisen keskukseen ja sen ympärille reuna-alueet. Keskustan ja marginaalin erottaa toisistaan vaikkapa sallitut mielipiteet – jonkinlainen konsensus yleisestä hyvästä – sekä esteettiset valinnat – hyvän ja huonon maun erottaminen toisistaan. Keskustaa edustavat usein yhteiskunnalliset instituutiot, jotka toimivat portinvartijoina, tahoina, jotka sallivat, tukevat ja itsekin tuottavat kulttuuria.

Alakulttuurit, eli kulttuurituotannon reunamilla materiaalia tuottavat yhteisöt, tekevät näkyväksi yhteiskuntaa jäsentävää keskusta-periferia-jakoa. Alakulttuurien ja valtakulttuurin välillä kulkee jatkuva vaikutusten virta. Esimerkiksi punk-tyyli leimattiin valtakulttuurin puolelta huonoksi mauksi ja vääriksi mielipiteiksi sen syntyessä Isossa-Britanniassa 1970-luvulla. Alakulttuurin piirissä tätä ulkopuolisuutta ja vastakulttuurisuutta tuotettiin tietoisesti. Myöhemmin punk-tyylin kaupallistuminen ja muuttuminen hyväksyttävämmäksi johti punk-yhteisön sisällä keskusteluun siitä, miten määritellään autenttinen ja alkuperäinen tyyli, erotukseksi ”kaupasta ostetusta” punkkariudesta (Muggleton 2003, 209).

Kaiken kaikkiaan kulttuuria ja sen tuotantoa voidaan tarkastella dynaamisina prosesseina, joihin kulttuurin tuottajat osallistuvat erilaisilla muuttuvilla rooleilla – kulttuurintuottaja on aktiivinen merkitysten muodostaja, joka toimii yhteiskunnallisten suhteiden monimutkaisessa verkossa (M. Häyrynen 2009, 7–8,

Pekkinen 2012, 48). Kulttuurin edellytyksenä ovat tietyt yhteiset koodit ja kokeemukset, mutta siinä on tilaa myös erojen tekemiselle. Kulttuurituotannossa erojen tekeminen voi tapahtua esimerkiksi vastakulttuurisina tekoina, jolloin luodaan valtakulttuuria haastavaa vaihtoehtoista tuotantoa (Bourdieu 1993, 217, Fornäs & Lehtonen 1998, 169).

Kulttuurituottajat, kuten sisällöntuottajat, organisaatiot sekä rahoittajat, sijoittuvat suhteessa toisiinsa kentän sisäisissä symbolisissa rakenteissa. Kulttuurituotannon kentällä yksilölliset kulttuuriset näkemykset jäsentyvät ja linkittyvät lähellä olevien toimijoiden (tulkintayhteisön, faniyhteisön tms.) ohella erilaisiin auktoriteettitoimijoihin, jotka voivat halutessaan edistää tai vaikeuttaa näkemysten leviämistä ja tuotannon realisoitumista (S. Häyrynen 2009, 27–28).

Maunu Häyrynen tiivistää tekijyyden haasteet kulttuurituotannon kentällä seuraavasti: "Kulttuurin tuottaja voi olla hallitsevan luokan intressejä tahtoen tai tahtomattaan palveleva puoli-itsenäinen kulttuurityöläinen, omasta asemastaan kulttuurin kentällä kamppaileva intellektuelli tai kasvottomien valtakäytäntöjen tuottama *positio*" (M. Häyrynen 2009, 8). Omaehtoinen elokuvantekijä hakee paikkaansa kulttuurin kentällä juuri Häyrysen luonnehtimalla tavalla. Riippuen siitä, mitä omaehtoisuuden ulottuvuuksia tarkastellaan, voidaan riippumattomuuteen pyrkivässä kulttuurituotannossa nähdä sekä vallitsevaan järjestelmään alistumista kuin siihen sopeutumista, mutta myös kamppailua oman äänen esiin saamiseksi.

Kulttuurin analysoiminen sen sisäisten jännitteiden kautta tuo näkyviin valtasuhteet, jotka määräävät, mitä kuuluu vallitsevaan kulttuuriin ja mikä taas jää sen ulkopuolelle. Yksi tapa jäsentää kulttuurituotannossa ilmeneviä valtasuhteita on kulttuuriteollisuuden käsite. Theodor Adorno ja Max Horkheimer loivat 'kulttuuriteollisuus'-käsitteen "Valistuksen dialektiikka" -klassikkotekstissään maanpaossa Yhdysvalloissa v. 1944. Saksassa he olivat niin kutsutun Frankfurtin koulukunnan kantavia voimia. Frankfurtin koulukunta toi kulttuurin tutkimukseen kriittisen tutkimusotteen, joka tarkasteli massatuotetun viihteen, erityisesti elokuvan, vaikutuksia yksilöihin ja yhteiskuntaan (Adorno & Bernstein 2002, Ampuja 2004, 21, Kellner 1995, 28).

Kulttuuriteollisuuden käsite syntyi tulkitsemaan länsimaisen teollisen ajan kulttuurituotannon rakenteissa ilmenneitä muutoksia. Adornon ja Horkheimerin mukaan kulttuuriteollisuus on teollisen massatuotannon ajan luoma ideologinen koneisto, joka tuottaa viihdettä massoille. Sen perusluonne on konservatiivinen, olemassa olevaa kapitalistista järjestystä säilyttävä, vaikkakin se perustuu teknologисelle kehitykselle ja edistyksen ideaalille. Kulttuuriteollisuus on osa kapitalistista järjestelmää ja heijastelee sen toimintalogiikkaa. Teolliselle kulttuurituotannolle ovat tyypillisiä konformistiset mallit, jotka paaluttavat valtakulttuurin kentän ja aseman (Ampuja 2004, 58, Adorno & Bernstein 2002, 99).

Elokuva on yksi kulttuuriteollisuuden keskeinen osa-alue, jossa toteutuu kulttuurituotteiden jalostaminen hyödykkeiksi. Adornon mukaan elokuvateollisuuden tuotantotapa ja jakelujärjestelmä, joka perustuu sisällöllisille kategorioille eli lajityypeille, kuvastavat erityisen hyvin kulttuuriteollisuuden ideologiaa:

tarjoillaan viihdettä massoille valtaapitävien kontrolloimassa tuotantoympäristössä. Elokuvien lajityypit ja tähtijärjestelmä luotiin tehostamaan teosten markkinointia. Ne tähtäsivät tuotantomuodon standardointiin, jolloin kulttuurituotteet ovat toisintoja tarkkaan harkituista kaupallisista teostyypeistä (Hautamäki 1999, Adorno & Bernstein 2002, 101, Ampuja 2004, 23). Myös toinen Frankfurtin koulukunnan teoreetikko Walter Benjamin (1936/2008, 26) toteaa, että elokuva on tuotantomuotona kapitalistisen järjestelmän heijastuma, jossa kaupallinen viihdeteollisuus tuottaa yleisölle loputtomasti kulutettavaa.

Theodor Adornon kulttuuriteollisuuskritiikki perustui ajatukseen siitä, että taiteen autonomia edellyttää ilmaisun vapautta, toisin sanoen taiteilijan tulee päästä luomaan teoksensa ilman teollisen järjestelmän kontrollia. Taiteen autonomia (itsenäisyys, riippumattomuus) merkitsee Adornolle (Adorno & Bernstein 2002, 100) teoksen sisällöllistä riippumattomuutta yhteiskunnan tai muun ulkopuolisen tilaajan tarpeista ja toiveista. Kulttuuriteollisuus tuhoaa tämän autonomian pakottaessaan teoksen tuotannon markkinavoimien ja kulutuskuulttuurin alaisuuteen. Kulttuuriteollisuus hakee tuotannon tehokkuutta ja teosten monistettavuutta, koneistoa ei kiinnosta taideteoksen omaehtoisuus tai omaperäisyys. Tämä pätee Adornon mukaan erityisesti elokuvateollisuuteen, jossa prosessi on alistainen koneistolle, joka vaatii markkinoiden karaisemia malleja ja toistettavuutta – vaikka-teoksen luomiseen tarvitaan ja käytetään hyväksi yksilöllistä luovuutta (Adorno & Bernstein 2002, 99, 101).

Adornon – kuten myös Benjaminin – ajatukset ovat kiinnostavia tutkimukseni kontekstissa, koska omaehtoisen elokuvatuotannon voidaan ajatella kamppailevan edelleen voimissaan olevan elokuvateollisuuden kanssa resursseista ja julkisuudesta. Omaehtoisten tuottajien korostama riippumattomuus instituutioista ja vakiintuneista tuotantoyhtiöistä osoittaa, että omaehtoinen elokuvatuotanto pyrkii tarjoamaan kulttuurituotannon kentällä sisällöltään ja tuotantotavaltaan vaihtoehtoisia teoksia, erotukseksi massatuotetuista konformististen mallien mukaisista tuotteista. Nykyinen kulttuurintutkimus ja adornolainen kulttuuriteollisuuskritiikki kohtaavat paikassa, jossa omaehtoiselle tuotannolle syntyy mahdollisuus murtaa valtakulttuurinen hegemonia asettumalla vastarintaiseen position sen suhteen. Omaehtoinen elokuvatuotanto voidaan nähdä pyrkimyksenä haastaa massatuotettu viihdeteollisuus omilla tuotteilla populaarikulttuurin piirissä.

Adornokaan ei analyysissään samaista kulttuuriteollisuutta populaarikulttuuriin vaan päinvastoin väittää, että populaarikulttuurin piirissä on mahdollista tuottaa riippumatonta, omaehtoista kulttuuria. Se vaatii kuitenkin tietoista vastarintaa ja kulttuurin tuotannontekijöiden haltuunottoa. Myös Raymond Williams toteaa, että vaikka katsoja-yleisön ja taiteilija-tuottajan välinen etäisyys on teollisen kulttuurituotannon aikana kasvanut, johtuen tuotantotapojen monimutkaistumisesta ja sen vaatimasta erikoistumisesta, on kansalaisen edelleen mahdollista osallistua kulttuurituotantoon pientuottajina (Williams 1995, 53, 72, 91). Adorno ja Williams esittävätkin, että kulttuuriteollisuuden alistama kansalainen voi tuotannontekijät haltuun ottamalla voimaantua omaehtoisen kulttuu-

rituotannon alueella. Heidän mukaansa kulttuuri on monimuotoista ja tasa-arvoista ainoastaan silloin, kun yleisöllä oli mahdollisuus myös kulttuurin tuotantoon, eikä vain sen kuluttamiseen (Adorno & Bernstein 2002, Williams 1995).

Kulttuurin teolliset tuotantomuodot eivät ole syrjäyttäneet käsityöläistä tuotantotapaa tai mahdollisuutta riippumattomaan kulttuurituotantoon. Termi riippumaton (independent) tuotanto on vakiintunut kuvaamaan tietynlaista instituutioiden ulkopuolista kulttuurituotannon tapaa. Usein luova vapaus ja käsityöläinen tuotantotapa nivoutuvat yhteen ja johtavat riippumattomuuteen ja irtisanoutumiseen teollisista tuotantonormeista. Taiteilijalla ja kulttuurituottajalla autonominen asema voi olla päämäärä, ja siihen pyrkiminen määrittää koko toimintaa ja suhdetta instituutioihin ja tuottajiin. Tällainen asenne näkyy myös omaehtoisten elokuvantekijöiden toiminnassa.

Kulttuurintutkija Raymond Williams määrittelee riippumattoman tuottajan positioksi, jossa taiteilija/tekijä omistaa kaikki oikeudet teokseensa ja sen myymiseen markkinoilla, näin myös hyötyen siitä kaupallisesti suoraan, ilman välikäsiä (Williams 1995, 44). Myös Adornolle taiteilijan riippumattomuus tarkoittaa ilmaisunvapautta ja täyttä kontrollia omaan tekemiseen. Laajemmin riippumaton kulttuurituotanto voidaan määritellä kulttuuristen instituutioiden ulkopuolella tapahtuvaksi tuotannoksi, jossa tekijät ovat riippumattomia alansa julkisten portinvartijoiden tai korporatiivisten rakenteiden välittömästä kontrollista, säilyttäen näin luovan vapautensa (Hesmondhalgh 2007, 68, Martin & Deuze 2009). Riippumattomuuden kannalta olennaista ovat siis kulttuurin tuotantotapojen omistussuhteet: onko tekijällä kontrolli teoksensa tuotantoon ja jakeluun vai myykö hän työvoimaansa tuotantoyhtiölle ja luopuu näin tekijänoikeuksistaan ja täten teoksen hallinnasta (Williams 1995, 118, Martin & Deuze 2009, 284).

Adorno ja Benjamin, myöhemmin myös Brecht, pohtivat kulttuurituotteiden estetiikan ja tuotantotavan välistä yhteyttä, jonka he näkivät heijastelevan teosmaailman jakautumista korkean ja matalan kulttuurin sfääreihin. Adorno esitteli ensi kerran Richard Wagnerin teoksista kirjoittamassaan arvosteluserjassa (ilmestyi myöhemmin koottuna kirjaksi *Versuch über Wagner*, 1952, engl. *In Search of Wagner*, 2005) fantasmagorian käsitteen, jonka avulla hän pyrkii analysoimaan kokonaistaideteoksen (gesamtkunstwerk) olemusta. Adornon (1952, 74) mukaan fantasmagoria tarkoittaa teoksia, jotka peittävät kaikki tuotantoprosessin jäljet, eikä niistä siten voi päätellä, miten ne on valmistettu. Toisin sanoen teosten tuotantotapa jää näkymättömiin. Samalla hämärtyy raja korkean ja matalan kulttuurin välillä. Adornon mukaan kokonaistaideteosta tarvitaan paljastamaan fantasmagorian keinot ja näkemään sen takaa luova prosessi (ibid. 86).

Riippumattomissa elokuvissa tuotantoprosessin jäljet näkyvät, mutta kaupallisesti tai teollisesti tuotetuissa teoksissa ne pyritään piilottamaan. Omaehtoisten elokuvien keskeinen ominaisuus on hiomattomuus, ja niiden katselu edellyttää ymmärtävää asennoitumista teoksen ulkomuotoon ja arvostavaa katsetta suhteessa independent-estetiikkaan. Independent-elokuvien yleisön ja fanien arvostava suhtautuminen teosten rosoisuuteen asemoi heidät fantasmagoriasta tietoisiksi kuluttajiksi ja katsojiksi, jotka pystyvät tarkastelemaan mediakulttuurin

tuotantotapoja reflektoiden. Toisaalta siloteltu teollisesti valmistettu elokuva ymmärretään ammattimaiseksi tavaksi tuottaa mediakulttuuria.

Elokvateosta voidaan tarkastella sen esteettisen tyylin ja tuotantotavan suhdetta analysoimalla. Omaehtoista elokuvaa määrittelee rosoisuus, tuotantoprosessin näkyminen teoksen estetiikassa. Rosoisuus, joka leimaa omaehtoisia elokuvia, on esteettinen kategoria, joka erottaa teokset teollisesta massatuotannosta. Samaan aikaan hyväksyvä asenne elokuvallisen käsityön näkymiseen erottaa omaehtoisen elokuvan yleisön massaviihteen katsojista ja tarjoaa mahdollisuuden fantasmagoriasta irrottautumiseen.

Ranskalaiselle mediateoreetikolle Pierre Bourdieulle teoksen autonomisuus tarkoittaa tekijän kykyä vaikuttaa ympäristöönsä ja tuotannon olosuhteisiin niin, että hän voi tuottaa teoksensa riippumattomana yhteiskunnan hallinnoimista tuista tai markkinoiden tarjoamista taloudellisista resursseista. Samalla taiteilija pyrkii itsenäiseen asemaan suhteessa kulttuurisen pääoman hegemoniaan eli siihen, millaisin periaattein kulttuuria yhteisössä tuotetaan ja mikä yhteisössä on määritelty arvokkaaksi. Parhaimmillaan kulttuurituottaja voi päästä toimimaan pientuottajien yhteisössä, joka toimii valtakulttuurin osana, mutta kuitenkin suhteellisen itsenäisesti siihen nähden. Pientuottajat luovat omat tuotantonorminsa, estetiikkansa ja sisäisen hierarkiansa, jotka takaavat tekijöiden luovan vapauden. Ne voivat samanaikaisesti pyrkiä haastamaan valtakulttuuria itsenäisestä asemastaan käsin (Atton 2002, 26–27, Bolin 2011, 27, Bourdieu 1993, 216, 221).

Luovuuden ja kaupallisuuden tai institutionaalisuuden välillä vallitsee siis vastakkainasettelu, joka tuottaa jännitteitä riippumattoman kulttuurituotannon ja valtakulttuurin välille. Kulttuurituottajan riippumattomuus tarkoittaa tekijöille luovaa vapautta ja omaehtoisuutta suhteessa valtakulttuurin instituutioihin ja kapitalistiseen kulttuurituotantoon, mutta samalla riippumattoman kulttuurituotannon määrittely valtakulttuurin ”ulkopuolelle” marginalisoi tuotannon ja tekijät (Bourdieu 1993, 220, Hesmondhalgh 2007, 70, Williams 1995, 46). Yleisön suuntaan autenttisuus ja riippumattomuus ovat viesti, jota elokuvien estetiikka ja sen ”ymmärtäminen” avaavat. Riippumattomuus tarkoittaa autenttisuutta, ja autenttisuudesta todistaa yksilöllinen tunnistettava kädenjälki, omannäköinen valtavirrasta erottuva elokuvatuotanto (Harbord 2006, 289).

Riippumattoman kulttuurituottajan liikkumatilaa on 1900-luvulla rajoittanut suurten kapitalistisen järjestelmän lakien mukaisesti toimivien tuotanto- ja jakeluyhtiöiden syntyminen (Williams 1995, 44). Adorno ja Williams näkivät taiteilijan vapauden kaventuneen ja omaehtoisuuden mahdollisuuksien vähentyneen nykyaikaisessa kulttuurituotannossa. Williamsin mukaan taiteen tekijän asema ammattikunnassaan on suoraan yhteydessä edustamansa taidemuodon tuotantotapaan (Williams 1995, 45–46). Näin esimerkiksi käsikirjoittajan asema Hollywoodissa määräytyy elokuvateollisuuden hierarkkisen ammattijärjestelmän ja kaupallisin periaattein toimivan koneiston osana, riistäen tekijältä sekä taiteellisen liikkumavaran että oikeuden omaan luovaan työhönsä (Andriano-Moore 2016).

Nykyinen media- ja kulttuurituotannon konteksti johdattaa kuitenkin tarkastelemaan riippumattomuuden käsitettä uudelleen ja pohtimaan kulttuurituotannon kentän hierarkioiden purkautumisen ja tuotannon moninaistumisen vaikutuksia riippumattoman tekijän positioon. Kulttuurituotannon kenttää määrittävät samaan aikaan erilaiset tuotantotavat, niin teollinen kuin käsityöläinen, niin institutionaalinen kuin riippumaton (Williams 1995, 50). Nykyisessä globaalissa mediatuotannon kontekstissa, jossa markkinoita hallitsevat monikansalliset suuryhtiöt, pienet riippumattomat kulttuurituottajat toimivat korporaatioiden rinnalla, paikkansa systeemissä löytäen (Hesmondhalgh 2007, 174–175, Williams 1995, 116).

Mediakonvergenssia ja riippumattomuutta tarkastelevien Mark Deuzen ja Chase Bowen Martinin mukaan riippumattomuus on kulttuurin tuottajalle toimijapositio, jossa tekijä antaa aktiivisesti merkityksiä omalle toiminnalleen ja rakentaa näin tekijyyttään ja rooliaan suhteessa ympäröivään teolliseen tuotantotapaan (industry). Olennaista on se, miten oma riippumattomuus koetaan ja miten se artikuloidaan. Käytännössä riippumattomat kulttuurituotannot ovat usein jollain tavalla vastakkaisia valtakulttuurille ja niiden tuotantotavat luovat vaihtoehtoisia tapoja tuottaa, markkinoida ja jaella teoksia (Martin & Deuze 2009, 276–280).

### 4.3 Kulttuurituotanto ja julkisuus

Omaehtoisen elokuvatuotannon kannalta julkisuus on alue, jolla lunastetaan paikka kulttuurituotannon kentällä. Tässä luvussa hahmottelen julkisuuden rakentumista kulttuurituotannolle ja yksittäisille kulttuurituotteille kuten media-teoksille. Julkisuudella tarkoitetaan kaikkea sitä inhimillistä toimintaa ja vuorovaikutusta, joihin kansalaisina osallistumme yhteiskunnassa. Julkisuudessa toimintamme on näkyvissä, kuuluvissa ja arvioitavissa. Julkisuudessa mielipiteemme voivat tulla kuulluksi laajemmin ja voimme vaikuttaa asioihin. Julkisuuden kentällä käydään myös kamppailut kulttuurisesta tunnustuksesta ja näkyvyydestä.

Mediateoksen julkaiseminen ja paikantuminen julkisuudessa ohjaa kulttuurituotteen asemoitumisesta kulttuurin kentällä ja tekijöiden kulttuurisen paikan määräytymistä. Julkisuuden alueella tekijöiden osallistuminen mediakulttuuriin saa täyttymyksensä – tai valuu tyhjiin. Näin käy myös omaehtoista elokuvaa tuottaville tekijöille. Sijoittamalla omaehtoinen kulttuurituotanto julkisuuden kentälle saadaan näkyviin julkisuuden jakautuminen keskustaan ja reuna-alueisiin. Se, pääseekö omaehtoinen teos murtautumaan julkisuuteen ja sitä kautta yleisön tietoisuuteen ja näkymään valtamediassa (esim. elokuva-arviot), on olennaista osallistumiselle kulttuurituotannon kentällä.

Saksalainen Jürgen Habermas on esittänyt teoksessaan *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (1962), että yhteiskunta voidaan jakaa sfääreihin eli alueisiin sillä perusteella, miten yksityisyys (Intimsphäre) ja julkisuus (Öffentlichkeit) määrit-

televät kansalaisten elämää. Habermasin mallissa valtion ja kansalaisyhteiskunnan välille syntyy vyöhyke, joka erottaa julkisen sfäärin ja yksityiselämän toisistaan (Habermas 1989, 30). Juuri tällä vyöhykkeellä neuvotellaan kansalaisuuden potentiaali ja demokratian toteutuminen. Julkinen tila on paikka, jossa valtiollinen systeemi ja yksilöllinen elämismaailma kohtaavat ja neuvottelevat luoden näin mahdollisuuden yhteiskunnalliseen osallistumiseen ja aidon demokratian toteutumiseen.

Habermas on samoilla linjoilla kriittisen koulukunnan pioneerien Theodor Adornon ja Walter Benjaminin kanssa siitä, että modernit viestintävälineet ovat muuttaneet avoimen keskustelun tapoja julkisessa sfäärissä pysyvästi. Hänen mukaansa massamedia vähensi 1800-luvulta lähtien dialogin mahdollisuutta ja pakotti kansalaiset medioiden viestin vastaanottajiksi, keskustelemaan median kautta ja sen viestien pohjalta. Tätä kehitystä kiihdytti sähköisten medioiden aikakausi, joka toi kaupallisuuden ja markkinoinnin osaksi yhteiskunnallista keskustelua mainosten muodossa. Kaiken tiedonvälityksen välissä ja reunoilla välikyvät mainokset vievät kansalaisten ajatukset pois älyllisen keskustelun parista, johon julkisen sfäärin tulisi tarjota mahdollisuus. Älyllisen keskustelun sijaan ne johtavat kuluttamisen pariin (Habermas 1989, 169–171).

Massamedia ja massatuotettu kulttuuri johtavat yksilöiden ja kansalaisten osallistumisen mahdollisuuksien vähenemiseen. Habermas näki, että mediat voivat kuitenkin (ja niiden pitäisi) toimia poliittisen demokratian välineenä. Medioiden tulee olla vallan vahtikoira ja kansalaisyhteiskunnan äänitorvi ja tarjota yksilöille mahdollisuus saada yksityiset mielipiteensä julki, myös silloin kun ne ovat hallinnon vastaisia (Malmberg 2004, 43, Livingstone 2005, 20, Habermas 1989, 21).

Habermasin ajatukset mediavallasta ja sen toteutumisesta ovat edelleen ajankohtaisia ja niitä sovelletaan paljon internetin luoman julkisen tilan tutkimiseen. Sosiaaliset mediat ja omaehtoinen julkaiseminen ovat kiihdyttäneet keskustelua siitä, miten yksilön osallistuminen julkisuuteen toteutuu ja millaiset ovat nykyisen mediavallan rakenteet. Olennainen kysymys julkisuuden rakentumiselle on se, kuka saa äänensä kuuluviin ja miten julkisessa keskustelussa tuodaan esiin erilaisia yhteiskunnallisia näkemyksiä ja kulttuurisia artikulaatioita.

Mediaympäristön teknologiset muutokset, viime aikoina erityisesti sosiaalisen median palvelujen kehittyminen, ovat lisänneet valtavasti yksilöiden mahdollisuuksia viestiä ja kommunikoida julkisesti. Mediatutkimuksessa tämä on johtanut tarpeeseen määritellä uudelleen julkisuuden kenttä ja analysoida julkisen osallistumisen uusia muotoja. Mediatutkija Sonia Livingstonen mukaan viestintätutkimuksessa on tapahtunut suorastaan paradigmaattinen käänne osallistumisen käsitteen noustua yleisötutkimusta uudelleen jäsentäväksi käsitteeksi 2000-luvun alusta lähtien (Livingstone 2013, 4).

Osallistumisen teoretisoinnin myötä mediatutkimuksen näyttämölle on noussut myös julkisuuden käsitteen uudelleenmäärittely. Internet nähdään julkisen sfäärin laajentumana, joka lisää kansalaisten mahdollisuuksia osallistua yhteiskunnallisiin prosesseihin (Carpentier 2011, 80, Goldberg 2011, 739, Dahl-



gren 2005, 147). Sonia Livingstone nostaa esille sen, miten yleisön suhde julkisuuteen (public) on muuttunut: yleisöys ei jää enää yksityiseen sfääriin, vaan yleisön toiminta näkyy yhä enemmän osallistumisena julkisuuteen. Kun yleisö muuttuu *julkisoksi*, myös vastakkainasettelu passiivisen ja yksinkertaisen yleisön ja osallistuvan ja aktiivisen julkison välillä menettää merkityksensä – käytännössä on kyse samasta joukosta, jonka mediasuhde on muuttunut teknologioiden kehittymisen myötä (Livingstone 2005, 9–10, 14, Ridell 2006, 243).

Tämän keskustelun toinen puoli on kritiikki osallistumisen voimaannuttavaa vaikutusta kohtaan, jolloin kysytään miten ja millaisissa olosuhteissa osallistuminen estyy tai demokratian toteutuminen ei vahvistu uusien medioiden tarjoamista mahdollisuuksista huolimatta. Tutkijat kysyvät aineistoiltaan, kuinka aitoa julkisuuteen osallistuminen on ja lisääkö se todella kansalaisten mahdollisuuksia vaikuttaa toimintaympäristöönsä. Keskustelu on painottunut tarkastelemaan kansalaisten mahdollisuuksia poliittisen todellisuuden määrittelemiseksi ja järjestämiseksi julkisuuden kentällä. (Carpentier 2011, 127, Carpentier 2014, 273, Dahlgren 2014, 257, Livingstone 2005, 23.)

Ruotsalainen Peter Dahlgren, joka on tarkastellut internetiä julkisen sfäärin laajentumana, määrittelee julkisen sfäärin kokonaisuudeksi erilaisia viestinnällisiä tiloja, jotka mahdollistavat tiedon, ideoiden ja keskustelujen muotoutumisen ja kollektiivisen poliittisen tahdon ilmaisut. Dahlgren toteaa, että interaktiivinen mediaympäristö luo kansalaisten ja valtaapitävien välille linkin, jonka kautta luodaan yhteinen keskustelufoorumi (Dahlgren 2005, 148–149). Tällä foorumilla artikuloidaan viestejä, vastaanotetaan niitä ja luodaan yhteistä diskursiivista kenttää. Dahlgrenin pääväite on, että nykymedioiden välityksellä tapahtuva yhteiskunnallinen keskustelu valtaistaa kansalaiset osallistumaan yhteiskunnalliseen päätöksentekoon paremmin kuin ennen.

Nykyinen mediaympäristö on aikaansaanut valtavan muutoksen yksityisen ja julkisen sfäärin suhteissa. Osa yksityisestä kokemuksesta on siirtynyt julkisuuteen, kun jokaisella on mahdollisuus julkaisemiseen omaehtoisesti, ilman mediavälineiden myöntämiä julkaisulupia. Myös sosiaalisessa mediassa jaettu intiimi kokemus on hämärtänyt julkisuuden ja yksityisyyden rajaa, muuttaen julkisuutta yhä enemmän ”intiimiksi julkisuudeksi” (Östman 2015, 43–44). Samalla yksilön rooli oman mediakuvansa hallitsijana on muuttanut kansalaisen median määrittelemästä kohteesta mediaa käyttäväksi subjektiksi.

Sari Östman esittää väitöskirjassaan *Millaisen päivytyksen tästä saisi? Elämä-julkaisijuuden kulttuurinen omaksuminen* (2015), että nettijulkisuuden normit säätelevät julkaisijoiden toimintaa, mutta omaksumalla nämä normit julkaisijat oppivat hallitsemaan ja hallinnoimaan julkaisijuuttaan ja julkisuuttaan (191). Julkisuudessa on käynnissä jatkuva neuvottelu siitä, millaiset toimintatavat ovat suotavia ja hyväksyttäviä, ja millaiset taas eivät. Tämä tapahtuu teknologian keinoin, usein yksityisten ihmisten toimesta, mutta instituutioiden kanssa yhteistyössä mediateollisuuden diskursiivisten käytäntöjen mukaisesti (Livingstone 2005).

Toimintaan julkisessa sfäärissä vaikuttavat kaupallisuuden vaatimukset, yhteiskunnalliset hierarkiat ja osallistumisen mahdollisuudet. Avoimeksi ja tasa-

arvoiseksi foorumiksi kehittyäkseen julkisen sfäärin tulisi olla riippumaton valtion tai kaupallisten toimijoiden vaatimuksilta. Useat tutkijat suhtautuvatkin kriittisesti siihen, kuinka osallistavaa omaehtoinen julkaiseminen lopulta on. Tiedotusvälineet ovat edelleen julkisen vallan hallussa tai kaupallisesti johdettuja ja sosiaalisen median palvelut pitkälti monikansallisten suuryhtiöiden hallussa. Media – myös internet – on järjestäytynyt kaupallisesti ja sitä kontrolloi yhteiskunnallinen valta (Goldberg 2011, 744, Wasko & Erickson 2009, 373).

Greg Goldberg näkee, että esimerkiksi sosiaalisen median aktiivinen käyttö on problemaattista suhteessa valtautumiseen, koska vuorovaikutus julkisuudessa ei itsessään suoraan lisää käyttäjien valtaa suhteessa toimijuuteensa. Sosiaalisessa mediassa julkaiseminen ja kommentointi tekee Goldbergin mukaan käyttäjien toiminnasta näkyvää kaikille ja siten myös kontrollin alaista: ohjattua näkyvästi tai näkymättömästi (Goldberg 2011, 743–744). Tässä Goldberg lähestyy Carpentierin näkemyksiä access-interaction-participation-jatkumon esittämästä heikosta osallistumisesta, jossa vuorovaikutus mediakulttuurin kanssa (vaikka olisi hyvinkin aktiivista) ei vapauta tekijää mediavallasta. Osallistuminen luo olosuhteen, jossa ollaan vallanalaisia, koska alistutaan mediavallan luomiin olosuhteisiin ja osallistutaan niiden puitteissa (Carpentier 2011, 743). Osallistuminen ei vapauta kuluttajaa kontrollista vaan päinvastoin kietoo tämän yhä tiukemmin vallan verkkoon itseilmaisun valesuhteissa. Goldberg toteaaakin, että valtakoneiston intressissä on tuottaa olosuhteita, jotka kutsuvat toimintaan internetjulkisuuden sfäärissä.

#### 4.4 Vallan jakolinjoja mediakulttuurissa

Tässä luvussa pohdin valtaa ja valtarakenteita mediakulttuurissa ja julkisuuden rakentumista omaehtoiselle kulttuurituotannolle.

Valta näyttäytyy julkisuudessa olosuhteena, joka näkymättömän käden lailla ohjaa ja muotoilee ihmisten käyttäytymistä. Valta tuottaa olosuhteen, johon yksilö tyytyy ja suostuu. Vallanalaisuutta tuotetaan hyväksymällä olemassa olevat olosuhteet ja toimimalla valtarakenteiden tarjoamien raamien mukaisesti. Valta on myös valtaeliitin toteuttamaa ”puolelle asettumista”, jolloin valtaeliitin omia päämääriä tukevia projekteja tuetaan ja tuodaan esille, kun taas vastahankaisia vähätellään ja niiden julkisuutta rajoitetaan. Näin valta pyrkii säilyttämään olemassa olevan yhteiskunnallisen tilan. (Fornäs & Lehtonen 1998, 80, Lukes 2005, 30.)

Toisaalta valta ei ole vain pakottavaa ja rajoittavaa alistamista, vaan myös liikkeelle paneva voima, joka ylläpitää ihmisen luovaa toimintaa. Valtarakenteet tuottavat yhteiskuntaan virtoja, jotka kuljettavat tietoa ja välittävät mielipiteitä. Yhteiskunnallinen valtasuhde ei ole vain yksisuuntainen prosessi, vaan se on kommunikointia yhteiskunnallisten toimijoiden ja subjektien välillä. (Fornäs & Lehtonen 1998, 85, Foucault & Gordon 2015, 93.)

Valta rakentaa julkisuuden kentän. Mediakulttuuri muodostuu taustalla vaikuttavien yhteiskunnallisten voimien vaikutuksessa. Kun media välittää viestejä – uutisia, teoksia sekä yksityisiä kokemuksia – se samalla valitsee, priorisoi ja muotoilee teoksia ja tekstejä. Julkisuus tuottaa toiminnan normeja, jotka julkaisijat omaksuvat, mutta julkisuudessa toimijat ovat samalla myös aktiivisesti mukana määrittämässä niitä. Samaan aikaan, kun julkisuus tuottaa ajatusten vaihtoa ja vuorovaikutusta sekä edesauttaa kulttuuristen vaikutusten kulkeutumista yhteisössä, se myös rajaa ja kontrolloi keskustelua ja välittää valtakulttuurin agendaa.

Kulttuurituotannon muuttuessa julkiseksi, eli kun teokset murtautuvat julkisuuden piiriin, tekijöiden toimintaan kohdistuu voimia, jotka rakentavat julkisuuden kentän. Julkisuuden kenttä jakautuu keskusta ja periferiaan yhteiskunnan ja kulttuurin rakenteiden mukaisesti. Keskustassa sijaitsevat yhteiskunnan tukemat ja kaupallisesti menestyneet teokset ja palvelut, jotka keräävät massojen huomion. Reunoilla puolestaan kukoistavat omaehtoiset, vaihtoehtoiset pienelle piirille suunnatut tuotannot, jotka eivät välttämättä edes pyri kohti keskustaa.

Julkisuutta määrittävien voimasuhteiden verkossa voi taistella hegemonista valtaa vastaan ja haastaa sen, mutta toisaalta tuolla kentällä toimitaan valtasuhteiden määrittämässä rajoissa. Julkaisija voi toimia valtakulttuurin edustajana tai riippumattomasti ikään kuin alamaisesta positioista käsin. Tuottajan tai julkaisijan asema julkisuuden kentällä määrittelee sen, miten hän saa äänensä kuuluviin miljoonien muiden äänten joukosta. Omaehtoiselle elokuvatuotannolle tämä merkitsee sitä, että paikka julkisuudessa on suoraan verrannollinen siihen, millainen potentiaali teoksella on saavuttaa suuri yleisö. Harrastajista riippumattomaksi tuottajiksi siirryttäessä suurin ero onkin asenteen tasolla siinä, mihin tekijä haluaa teoksensa julkisuudessa sijoittuvan. Harrastajatuottajalle riittää, että teos saavuttaa harrastajayhteisön eli muut harrastajat, mutta puoliammatillainen elokuvan tekijä asemoi jo teoksensa julkisuudessa lähemmäs keskustaa, paikkaan, jossa sillä on ainakin mahdollisuus saavuttaa suurempi yleisö.

Valtaolettamat julkisen sfäärin käsitteen takana kutsuvat tarkastelemaan julkisuutta kenttänä, johon valtakeskus ja periferia luovat rinnakkain toimivia alueita. Vaihtoehtoisen julkisuuden (engl. *alternative public realm*) käsite etsii julkisuudesta ilmiöitä, jotka sijoittuvat julkisuuteen, mutta sen reuna-alueille, tuoden yleiseen ja avoimeen keskusteluun aiheita, teemoja ja mielipiteitä, jotka ovat yleisestä mielipiteestä poikkeavia. Vaihtoehtoisen julkisuuden piirissä ”yleisellä vastustuksella” ja kansan syvien rivien mielipiteellä – silloin kun se on vastakkainen esim. hallinnon agendan kanssa – on mahdollisuus muodostua (Downing 1992, 275, Goldberg 2011, 743, Rauch 2007, 995).

John D. H. Downingin (1992) mukaan julkinen sfääri on sosiaalisen toiminnan paikka, jossa rationaalinen diskurssi tuottaa yleisen mielipiteen muotoutumisen. Yleinen mielipide ei kuitenkaan muodostu avoimesti tai demokraattisesti edes länsimaissa, vaan sen muodostumiseen vaikuttavat mm. median tuotantotapa, yhteiskunnallinen sensuuri ja kaupalliset intressit. Siksi median piiri tarvitsee yleistä mielipidettä haastavaa ääntä, joka testaa yleisen mielipiteen ”ylei-

syyttä”. Downingin mukaan julkisen sfäärin rinnalle syntyy kansalaisyhteiskunnassa vaihtoehtoisen julkisen sfäärin alue, jossa toiminta haastaa julkisen keskustelun, tuo siihen uusia aiheita ja väittää vastaan. Vaihtoehtoisen julkisen sfäärin puolella kulttuuri- ja mediatuotanto on sisällöltään radikaalia, jopa kapinallista. Vaihtoehtoinen media luo itsenäisen ja erillisen julkisen tilan, jonka sisällä kokemukset, kritiikki ja vaihtoehtoiset mielipiteet ja tulkinnat voivat syntyä ja kehittyä vapaasti. Näin vaihtoehtoinen mediatuotanto rakentaa olemassaololleen vaihtoehtoista julkista sfääriä (Downing 2003, 251, Downing 1992, 264).

Downing on nostanut esiin, että populaarikulttuurin piirissä suorastaan kukoistaa vaihtoehtoinen kulttuurituotanto, joka voisi muuttaa viestinnän kentän poliittis-ekonomisia suhteita. Hän toteaa, että tämän kentän tarkempi tarkastelu olisi kulttuurintutkimuksessa ensiarvoisen tärkeää. Populaarikulttuurin piirissä luodaan vaihtoehtoista kulttuurituotantoa yleisön saataville ja näiden kulttuurituotteiden vastustava (oppositional) luonne sekä toisaalta symbioottinen suhde valtakulttuurin tuotteisiin laajentaa julkisen sfäärin piirissä kiertäviä vaikutteita ja keskusteluja. (Downing 1992, 265.) Käytännössä internet, medioiden konvergenssi ja sosiaalinen media ovatkin suunnanneet tutkimusta kohti käyttäjälähtöistä mediatuotantoa ja sitä, miten se muuttaa julkisuuden kenttää.

Laajasti tarkasteltuna mediatuotanto voi olla vaihtoehtoista joko sisällöltään, jakelutavoiltaan tai asenteeltaan. Chris Attonin (2002) mukaan vaihtoehtoisen kulttuurituotannon kentällä voidaan haastaa sekä valtakulttuurin symboliset merkitykset että kulttuurituotannon tavat, muodot ja rakenteet. Chris Atton tarkastelee vaihtoehtomediaa ja sen luomaa toimintaympäristöä Bourdieun kulttuurituotannon kentän käsitteen läpi ja toteaa, että vaihtoehtoisen kulttuurituotannon julkaiseminen voidaan nähdä tuotantokenttänä (field of production), jossa vaihtoehtoiset tuotannon ja jakelun muodot haastavat perinteiset tuotantotavat ja moninaistavat kulttuurin tuotannon kenttää myös sisällöllisesti (Atton 2002, 29–30).

Vaihtoehtoinen media ja kulttuurituotanto ei Attonin mukaan ole välttämättä tietoisesti poliittista ja valtarakenteita vastustavaa, vaan kyse on laajemmin tekijän äänen kuulumisesta julkisuudessa: oman kokemusmaailman julkaisemisesta ja itsensä esittämisen ja edustamisen keinoista, jotka on mahdollista saada ja ottaa käyttöön julkisuudessa. Omaehtoisen kulttuurituottajan roolissa painottuu yhteiskunnallisen osallistumisen mahdollisuus mediakulttuurissa, jollaista ei massamedian piirissä voisi saavuttaa (Atton 2002, 24).

Vaikka vaihtoehtoinen mediatuotanto ei olisi lähtökohtaisesti yhteiskunnallisen muutokseen tähtäävää, tuotannon vaikutus julkisen sfäärin alueella saattaa kuitenkin johtaa muutoksiin mediavallassa ja yhteiskunnassa. Media-kulttuurin ja elokuvan puolella vaihtoehtoinen ja vaihtoehtoisuus (alternative) viittaa erityisesti vaihtoehtoiseen sisältöön suhteessa valtakulttuuriin ja valtamediaan. USA:ssa vaihtoehtoisuus on usein suuntautunut tiukan kontrollin alla olleen seksuaalisuuden kuvaamiseen. Siveästä heteronormatiivisesta kuvauksesta poikenneet homoelokuvat edustivat 1960-luvulla vaihtoehtoista sisältöä, joihin iski valtamediassa sensuurin ankara koura ja leimaaminen epäsiiveilliseksi sisäl-

löksi. Avoimen homoeroottisia elokuvia julkaistiinkin lähinnä valtamedian ulkopuolella, alakulttuurisissa yhteisöissä. Vaihtoehtoista elokuvallista sisältöä edusti myös niin sanottu roskaelokuva (trash film), joka edusti sisällöllisesti tarkoituksellista huonoa makua. Roskaelokuvissa saatettiin esimerkiksi syödä ulostetta (näin tapahtuu esimerkiksi John Watersin *Pink Flamingos* -elokuvassa, 1972).

1960-luvun jälkeen mediakulttuuri alkoi muuttua ja avautua. Sekä seksuaalisesti eksplisiittiset elokuvat että trash-estetiikka vaikuttivat lopulta valtavirtaelokuvaan, ja niiden voidaan todeta laajentaneen yleisön makua ja vaikuttaneen aivan suoraan sensuurisäädöksiensä lieventymiseen ja valtavirtaelokuvan estetiikan muuttumiseen. Vaikka näiden elokuvien tuotanto saattoi olla lähtökohtaisesti epäpoliittista, se johti joskus myös yhteiskunnallisiin muutoksiin (Diffrient 2013, Breckon 2013).

Kulttuuritutkimuksen piirissä vaihtoehtoinen ja riippumaton media ovat usein käsitteellisiä synonyymeja tai niitä sovelletaan eri tutkimuskentillä. Kun tutkitaan uutis- ja ajankohtaismedioita, valtamedian ulkopuolella tuotettua mediaa kutsutaan useimmiten vaihtoehtoiseksi mediaksi (alternative media). Sen sijaan populaari- ja viihdemedian puolella riippumaton tuotanto (independent production) kuvaa valtamedian ulkopuolella tuotettuja ja julkaistuja teoksia. Joskus käsitteitä käytetään myös rinnakkain mutta jätetään kuitenkin analysoimatta riippumattomuuden ja vaihtoehtoisuuden välinen ero, joka kuitenkin on olemassa (ks. esim. Martin & Deuze 2009).

Nico Carpentierin mukaan vaihtoehtoisia julkaisuja tuottavat tyypillisesti pientuottajat, jotka palvelevat tiettyä kohdeyleisöä ja joiden toiminta on riippumattonta valtiollisesta tai kaupallisesta mediasta. Vaihtoehtomedialle ja -tuotannolle on ominaista horisontaalinen tuotantojärjestelmä, jossa yleisö voi osallistua tuotantoon ja näin siirtymässä kuluttajasta tuottajaksi on matala kynnys. Tuotantotapa on vaihtoehtoisessa mediassa demokraattinen ja moninainen, eikä se välttämättä noudata vakiintuneita tuotantomalleja. Toiminta ei välttämättä ole vastakulttuurista, mutta se edustaa usein vaihtoehtoisia representaatioita ja uusia argumentteja. Sisällössä painotetaan itseilmaisun ja ilmaisunvapauden tärkeyttä (Carpentier 2011, 67).

Vaihtoehtoisen median ja riippumattoman kulttuurituotannon hegemonian vastainen potentiaali oli myös Frankfurtin koulukunnan tutkijoiden tiedossa. Theodor Adornon mukaan kulttuuriteollisuuden hegemonista rakennelmaa voi parhaiten vastustaa riippumattomalla tuotannolla, joka ei taivu teollisuuden konformistisiin malleihin. Adornon ajattelussa vaihtoehtoista mediaa tarvitaan massamedian vastavoimaksi tuottamaan median kentälle myös valtaeliittiä haastavaa keskustelua. Myös Habermas näki, että löytäessään paikkansa julkisuudessa yhteiskunnalliset vaihtoehtoliikkeet nostavat julkiseen keskusteluun aiheita ja teemoja yleisen mielipiteen takaa. Siten ne heijastelevat ihmisten muuttuneita tarpeita ja paljastavat kansalaisten uusia tavoitteita suhteessa yhteiskuntaan.

Vaihtoehtoliikkeet ja niiden välittämät vaihtoehtoajatukset edustavat synyessään ensin vähemmistön ääntä, joka syntyy syrjässä valtajulkisuudesta, sen reunamilla. Vähitellen tuon äänen kantavuus kasvaa, useimmiten sitä kautta, että

uutta ääntä edustavat pienmediat ottavat käyttöönsä mediajulkaisemisen koko repertuaarin ja vastajulkisuuden potentiaalın (Malmberg 2004, 70-71). Myös muut kriittisen koulukunnan kasvatit (esim. Harold Innis ja Marshall McLuhan) havaitsivat, että tietomonopoliin, kuten massamedian, yhteiskunnallisesta valtasemasta kumpuava konservatiivinen voima työntää viestinnän vallankumousaihioita sen laita-alueille, jossa toiminnan kontrolli on vähäisempää. Marginaalista nämä pienet vallankumoukset voivat levitä laajemmalle ja vaikuttaa yhteiskunnalliseen mielipideilmastoon ja jopa valtarakenteisiin. (Pietilä 2004, McLuhan 2010.)

Vaihtoehtoinen mediatuotanto, kuten omaehtoinen elokuva, mahdollistaa mediakulttuuriin osallistumisen omaehtoisesti ja itseorganisoituvasti. Kommunikointi vaihtoehtoisen mediatuotannon puitteissa tapahtuu useimmiten kuitenkin pienen kollektiivin sisällä. Yhteisön jäsenten itsetietoinen toiminta ja ymmärrys omasta sijainnistaan kulttuurituotannon ja julkisuuden kentällä vaikuttaa heidän valintoihinsa niin tuotantotapojen, sisäisen järjestäytymisen kuin julkisuudessa olemisen sektoreilla (Atton 2002, 99).

Omaehtoisen elokuvatuotannon paikka julkisuudessa määräytyy siis erilaisten julkisuuden kentän voimavirtojen piirissä. Omaehtoinen kulttuurituotanto sijoittuu julkisuudessa usein marginaaliin ja määrittäytyy valtamediassa vaihtoehtoisuuden kautta. Monet omaehtoiset elokuvatuotannot käyttävät tätä vaihtoehtoista positiota hyväkseen ja ottavat käyttöönsä shokeeraavan brändin, jota media heille tarjoaa. Se on tapa erottua ja maksimoida mediahuomio. Tällainen strategia on erityisesti genre-elokuviksi luokiteltavilla teoksilla.

Julkisuudessa vaihtoehtoisen mediakulttuurin ominaisuudet, kuten vastaaja alakulttuurisuus, joutuvat konformistisen paineen alle. Julkisuudessa riippumaton ja vaihtoehtoinen tuotanto saattaa menettää vastakulttuurisen potentiaalinsa tulemalla verratuksi ja vähätellyksi suhteessa valtakulttuuriin tai teosten joutuessa tyytymään vähäiseen mediahuomioon. Tuotantotavan ja sisällön linkittäminen yhteen jättää myöskin huomiotta omaehtoisen tuotannon moninaisuuden. Perinteistä realistista draamaa edustavat omaehtoiset elokuvat eivät saa lisäarvoa tuotantotavastaan.

Toisaalta elokuvantekijälle tarjolla olevat erilaiset julkisuudet mahdollistavat myös aktiivisen valikoinnin ja oman yleisön löytämisen suhteessa julkaisu-ympäristöön. Mediakulttuurin jakolinjat määräytyvät pitkälti yleisön maun ja esteettisten kategorioiden kautta. Omaehtoisen elokuvan sijoittuminen esteettisesti marginaaliin on tekijöiltä tietoinen valinta, joka sijoittaa teoksen kaanonin ulkopuolelle mutta samalla omaehtoiseen julkisuuteen, josta käsin voi erottautua ja kommentoida valtakulttuuria.

Nykyisessä mediamaisemassa suuret monikansalliset teknologiayritykset kuten Youtube tai Facebook hallitsevat verkon ja sosiaalisen median alustoja. Mediajäteillä on valta määrittellä julkisuuteen osallistumisen paikat ja reunaehdot. Vaihtoehtoinen julkisuus tarkoittaa omaehtoisen elokuvan tekijälle mahdollisuutta löytää yleisöä ja julkisuutta (vaikkakin rajattua) valtajulkisuuden ulkopuolelta. Julkaisun ja esille saamisen suhde on kuitenkin tekijöille haaste: teoksen

voi julkaista helposti mutta jäljelle jää kysymys, pääseekö se esille ja saako se katsojia. Harrastajatuottajille tämä ei ole välttämättä ole ongelma mutta ammattimaisuuteen pyrkivälle pientuotannolle kysymys esille pääsystä on relevantti ja julkisuuteen osallistumisen esteet todellisia.

## 5 VÄITÖSKIRJAN ARTIKKELIEN SISÄLTÖ JA TULOKSET TIIVISTETYSTI

Tässä luvussa esittelen tiivistetysti kolmen julkaistun artikkelin sisällön ja tulokset. Käyn läpi aineiston keruun prosessin ja kuvailen kunkin artikkelin metodiset valinnat. Jokainen artikkeli avaa uuden näkökulman omaehtoiseen elokuvatuotantoon. Syvennän ja laajennan katsantoani aiheen käsittelyssä teoreettisesti. Elokuvatuotannon kontekstissa artikkelit käsittelevät harrastajatuotantoa ilmiönä ja tekijöiden siirtymistä ammattimaisempaan toimintatapaan. Samalla etenen aineiston osalta kohti tutkijan suurempaa osallisuutta, internet-aineiston havainnoinnista kohti temahaastatteluja.

### 5.1 Artikkelit 1: ”Harrastajaelokuva matkalla marginaalista kohti kulttuurituotannon keskikenttää”

Ensimmäinen artikkelini julkaistiin Jyväskylän yliopiston Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen vuoden 2011 julkaisusarjan verkkokirjassa ”Media, kasvatus ja kulttuurin kierto”. Kirjan artikkelit käsittelevät kulttuurituotantoa, media-kritiikkiä ja mediakasvatusta. Artikkelien taustakonteksti oli Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen vuosina 2006–2010 järjestämä jatkokoulutusohjelma, johon osallistuin. Kirjan toimittivat dosentti Sirkku Kotilainen, professori Erkki Vainikkala ja yliassistentti Urpo Kovala.

Artikkelin lähtökohtana oli tutkia suomalaisten harrastajaelokuvatekijöiden omaehtoista kulttuuria netin keskustelufoorumien kautta. Tavoitteena oli selvittää, miten harrastajatuottajien osallistuminen mediakulttuuriin ilmenee nettifoorumeilla ja miten he keskusteluissa rakentavat omaehtoista kulttuuriaan. Tutkin erityisesti sitä, miten yhteisöllisyyttä tuotetaan, miten riippumatonta ja/tai omaehtoista positioita rakennetaan ja miten neuvotellaan suhde ammattimaiseen elokuvatuotantoon.

Samalla tarkastelin harrastajaelokuvatekijöiden toimintaa vertaisoppimisen näkökulmasta. Tukeuduin fandom-tutkimukseen ja erityisesti Nicolas



Abercrombien ja Brian Longhurstin teesiin siitä, että fanius lähestyy ”kulttuurin kehän” alkupäätä tuotannollisuuden kautta. Lähestyin aiheitani myös Henry Jenkinsin osallistuvan kulttuurin käsitteen (participatory culture) ja mediatuotannon kentän konvergenssin kautta.

Uuden polven amatöörielokuvantekijöiden toiminnan mahdollisti 1990-luvulta lähtien elokuvan tuotantoteknologian parempi saatavuus ja verkottumisen (internet) mahdollistama teosten levitys. 2000-luvun alussa suomalaiset harrastajaelokuvantekijät jakelivat teoksiaan netissä ja keskustelivat keskenään useilla nettifoorumeilla.

Finfilms- ja Indietaivas-nettifoorumeilta koottu keskusteluaineisto (2007–2010) sisältää keskusteluja harrastajaelokuvan tekemisestä, harrastajaelokuvantekijöiden yhteisöstä sekä pohdintaa nettifoorumien tavoitteista ja tarpeellisuudesta. Lisäksi mukana on vuonna 2013 Indietaivas-yhteisön Facebook-sivulla käyty keskustelu, joka käsitteli palvelun tulevaisuutta. Kaikkiaan kokonaisia keskusteluketjuja on 9 ja niissä kaikkiaan 180 viestiä (mukaan lukien Facebook-keskustelu ja sen 12 viestiä).

Valitsin nettikeskustelut otsikoiden ja sisällön perusteella siten, että ne käsittelevät harrastajaelokuvantekijöiden refleksiivistä suhdetta omaan toimintaansa. Keskusteluissa pohditaan kerta toisensa jälkeen sitä, mitä elokuvan tekeminen keskustelijoille merkitsee ja mikä rooli nettifoorumeilla on tekijöille ja heidän toiminnalleen. Nämä merkityksellistämisen prosessit ovat luettavissa jo viestiketjujen otsikoista: ”Miten indie-harrastukseen suhtaudutaan?”, ”Elokuvantekeminen ja minä”, ”Fiiliksiä 0 euron elokuvien teosta” sekä ”Jatkuuko Indietaivas?”. Tutkijan kannalta tällainen aineisto on todellinen runsaudensarvi: tutkittavat kysyvät itse itseltään kysymykset, joista tutkijakin on kiinnostunut ja vastaavat siten aiheesta keskustelemalla, usein hyvinkin laajasti. Pisimmässä keskustelussa ”Jatkuuko Indietaivas?” on yhteensä 60 viestiä ja esimerkiksi ”Elokuvan tekeminen ja minä” -keskustelusäie sisältää pitkiä esseemäisiä pohdintoja aiheesta.

Nettifoorumeilta poimittuja keskusteluja lähiluin pyrkien ymmärtämään harrastajaelokuvantekijöiden kulttuuria, yhteisön puhetapaa ja toiminnalle annettuja merkityksiä. Aineiston perusteella keskusteluun osallistujilla oli vahva tunne yhteisöllisyydestä, jota vahvistettiin kuvailemalla yhteisön ominaisuuksia ja luomalla rajanvetoa ”meidän” ja ”muiden” välille. Tästä hyvä esimerkki oli ”Findie-mittapuu”, yhteisön oma arviointikategoria, jota käytettiin ilmaisemaan sekä yhteenkuulumista että rajanvetoa ammattimaisiin ”oikeisiin” tuotantoihin. Omaehtoisuutta ja riippumattomuutta tuotettiin omalla yhteisellä estetiikalla, johon tekijät ovat sitoutuneet. Vertaisoppimista edistettiin ja arvostettiin: tekijät tukeutuivat foorumilla toisiinsa esittämällä kysymyksiä ja saamalla vastauksia ongelmatilanteissa.

Harrastaja-ammattilainen-jako määritteli keskeisellä tavalla yhteisön identiteettiä. Tämän jaon ympärillä tekijät neuvottelivat suhteensa mediakulttuuriin. Ymmärrys omasta sijainnista Abercrombien ja Longhurstin hahmottelemalla fani-tuottaja-akselilla määritteli toiminnan omaehtoisuuden: harrastajana sinulla

on vapaus tehdä ja toimia juuri kuten itse haluat, ammattilaisena työhösi kohdittuisi vaatimuksia, jotka rajoittaisivat tekemisiäsi. Harrastajaelokuvatekijöiden yhteisössä elokuvan tekemistä arvotetaan omaehtoisuuden ja riippumattomuuden kautta, mutta teokset nähdään myös osana laajempaa globaalia mediakulttuuria ja vuorovaikutuksessa elokuvan tuotantokentän kanssa. Julkisuuteen osallistuminen oli harrastajatuottajilla kuitenkin vähäistä. Enimmäkseen teoksia jaeltiin omassa piirissä ja valtajulkisuuden piiriin murtautuneet teokset ja tekijät (esimerkiksi *Star Wreckin* tekijät) nähtiin yhteisön ulkopuolelle siirtyneinä toimijoina (Huttunen 2011, 50, 53).

Artikkelissa totean, että Suomessa toimii harrastajaelokuvantekijöiden yhteisö, joka jakaa yhteiset esteettiset normit ja jolle riippumattomuus merkitsee riippumattomuutta ammattilaisnormeista ja omaehtoisuus ilmaisun vapautta. Vaikka siirtyminen fanista pientuottajaksi ja harrastajasta ammattilaiseksi on mediakulttuurissa helpottunut, ei vuoropuhelua instituutioiden ja ammattituottajien kanssa ole syntynyt, joten omaehtoinen toiminta ei ole murtautunut marginaalista kulttuurituotannon keskiöön. Osaksi tämä on omavalintaista – toisin sanoen tekijät rajaavat tietoisesti vuorovaikutuksen ja teosten julkaisun oman yhteisön piiriin.

Aineiston perusteella omaehtoisuus merkitsee tekijöille riippumattomuutta ammattilaisnormeista ja ilmaisun vapautta. Samalla tekijät jakavat yhteiset esteettiset normit, jotka poikkeavat valtavirtaelokuvan normeista. Tällainen vaihtoehtoiseksi kulttuuriksi asemoituminen tuottaa tekijöiden mediasuhteisiin jännitteitä, jotka ilmenevät mm. valtajulkisuuden karttamisena. Useille tekijöille netti-foorumien arvo on juuri siinä, että siellä voi turvallisesti julkaista teoksiaan valtajulkisuudelta piilossa, oman yhteisön piirissä. Osallistumisen näkökulmasta artikkeli hahmottelee yhteisön, joka kokee vahvaa osallisuutta kulttuurituotantoon oman elokuvatuotannon kautta mutta julkaisee teoksiaan käytännössä valtajulkisuuden ulkopuolella omassa piirissään.

Artikkelissa totean, että kulttuurialan ammattilaisten ja harrastajien ero on hämärtynyt myös kotimaisessa elokuvatuotannossa ja että kaupalliset tuotantoyhtiöt ja julkaisijat ovat huomanneet omaehtoisten kulttuurintuottajien tuotannon hyödyntämismahdollisuudet. Lopuksi totean, että harrastajaelokuvantekijöiden voi sanoa olevan luomassa uutta tuotantokulttuuria ja osaltaan radikaalistikin muuttamassa vakiintunutta ”kulttuurin kiertoa”. Tällainen kehitys edellyttää kuitenkin olemassa olevien hierarkioiden purkamista, toimijoiden välistä dialogia ja yhteistoimintaa.

## 5.2 Artikkelini 2: ”Redefining aspects of participation for amateur film makers in the Nordic countries”

Kun edellinen artikkelini oli päättynyt positiiviseen huomioon siitä, että harrastajaelokuvantekijät olivat muuttamassa vakiintuneita kulttuurin tuottamisen ja

julkaisemisen tapoja, jouduin seuraavassa artikkelissani tarkistamaan näkemyksiäni ja suuntamaan katseeni osallistumisen esteiden ja mahdollisuuksien pohtimiseen mediakulttuurin kontekstissa.

Vuonna 2013 osallistuin istanbulilaisen Bahcesehirin yliopiston järjestämään konferenssiin "New Media and Participation". Konferenssi oli osa COST Action IS0906 -hanketta "Transforming Audiences, Transforming Societies". Konferenssin pääpuhujina olivat Nico Carpentier (Brysselin vapaa yliopisto / Free University of Brussels) ja Peter Dahlgren (Lundin yliopisto), molemmat osallistumisen tutkimuksen huippuasiantuntijoita. Heidän opastamana ryhdyin pohtimaan vallan ja osallistumisen yhteenkietoutumista omaehtoisen elokuvatuotannon viitekehityksessä. Toinen artikkelini ilmestyi "Intercations: Studies in Communication and Culture" -journalin erikoisnumerossa 2014, johon oli koottu artikkeleita mainitun konferenssin osallistujilta.

Kun valmistelin esitystäni konferenssiin, tuskailin sen kanssa, että kaikki edellisen artikkelin tulokset näyttivät uudessa mediamaisemassa vanhentuneilta. Konkreettisin toimintaympäristön muutos oli se, että harrastajatekijöiden nettiyhteisöt olivat hajonneet ja samalla tekijät olivat kadottaneet vertaisyleisönsä. Konferenssin jälkeen olin kuitenkin vakuuttunut siitä, että juuri toimintaympäristön muutokset kertoivat laajemmin mediakulttuuria muovaavista valtasuhteista. Omaehtoista tekijyyttä tuli tarkastella siitä näkökulmasta, millaisia mahdollisuuksia tekijöille on tarjolla ja millaisia esteitä tai rajoitteita omaehtoisen tuotannon luomisessa ilmenee.

Lähden artikkelissa liikkeelle Nico Carpentierin osallistumisen teoriasta (Carpentier 2011), jonka mukaan pääsy tuotantontekijöihin (access) ja sen mahdollistama vuorovaikutus (interaction) eivät automaattisesti johda osallistumisen potentiaalin täyttymiseen. Päinvastoin, ei-ammattimaisen ja riippumattoman mediatuotannon asemaan vaikuttavat voimakkaasti yhteiskunnalliset valtasuhteet. Taustoitin yhteiskunnallisten hierarkioiden ja valtasuhteiden ilmenemistä Steven Lukesin ja Michel Foucault'n ajattelulla.

Tavoitteeni oli selvittää, miten kulttuurin kentän rakenteet vaikuttavat ei-ammattimaiseen elokuvatuotantoon ja millaisia tapoja ja keinoja tekijöillä on rakentaa omaa asemaansa ja haastaa valtarakenteita omasta kulttuurisesta positioista käsin. Kohdistin katseeni erityisesti internetin tarjoamaan julkisuuteen ja muutoksiin tuossa toimintaympäristössä. Artikkelin pohjana olivat aiemman artikkelin tulokset ja aineistona kahden harrastajatuottajan teemahaastattelut.

Artikkelin taustalla oli tilanne, jossa harrastajaelokuvantekijöiden mahdollisuudet kiinnittyä mediakulttuuriin internetin kautta kaventuivat yllättäen. Harrastajatuottajien omat foorumit alkoivat hiipua, kun Youtube ja muut sosiaalisen median palvelut alkoivat kasvattaa suosiotaan. Harrastajaelokuvantekijät näkivät uusissa nettikanavissa mahdollisuuden yleisömäärien kasvattamiseen ja kansainväliseen näkyvyyteen. Suosituin videofoorumi "Indietaivas" lopetettiin vuonna 2013, perusteluna se, että "palvelulle ei ole enää tarvetta Youtuben aikakaudella" (Indietaivas Facebook-sivu 2013).

Tekijät pystyivät hyödyntämään kansainvälisen jakelupotentiaalin vain osaksi, koska harvalla oli mahdollisuutta tai halua ryhtyä tekemään elokuvia kokonaan englanniksi tai tekstittää elokuvansa. Suomenkielisten nettifoorumien hylkäämisellä oli negatiivinen vaikutus harrastajatekijöille: he kokivat aivan konkreettisesti menettäneensä sekä yleisönsä että vertaisryhmänsä jakelun siirtyessä internetin kansainvälisiin ja kaupallisiin videopalveluihin (Huttunen 2014, 374). Käytännössä tekijät kadottivat nettiyhteisöjen tarjoaman pienyleisön.

Aineistoni ja julkaistujen tutkimusten perusteella ei-ammattimaista elokuvatuotantoa luonnehtii epävarmuus toiminnan jatkumisesta, yhteisöjen väliaikaisuus sekä puuttuva sisäinen organisoituminen. Toimintaympäristössään heitä vastassa ovat kaupalliset ja institutionaaliset rakenteet, jotka määrittelevät ei-ammattimaisen toiminnan sijainnin suhteessa valtakulttuuriin. Toisaalta internetin taloudelliset sfäärit muodostavat toimintaympäristön, joka mahdollistaa erilaisten tuotantotapojen rinnakkaiselon ja toimijoiden välisen vuorovaikutuksen.

Osallistuminen mediakulttuuriin riippumattoman ja omaehtoisen elokuvatuotannon kautta tarkoittaa tekijöille jatkuvaa neuvottelua suhteessa mediatuotannon valtarakenteisiin ja ymmärrystä oman toiminnan asemasta mediakulttuurin kontekstissa. Omaehtoiset kulttuurituottajat kohtaavat rajoitteita, jotka johtuvat ympäröivien rakenteiden kaupallisuudesta ja hierarkkisista rakenteista. Kaupallisten toimijoiden intressit määräävät pitkälti menestyksen mahdollisuudet internetissä. Myös instituutiot ja ammattilaistoimijat ovat vakiinnuttaneet asemansa ja pikemminkin sulkeneet kuin avanneet kanavia uusille luoville toimijoille ja toimintatavoille.

Osallistumisen mahdollisuudet ei-ammattimaisille tekijöille ovat jatkuvassa muutoksessa: välillä toimintaympäristö mahdollistaa aidon osallistumisen, välillä yhteiskunnalliset valtasuhteet palauttavat suhteisiin vahvan hierarkkisouden ja heikentävät osallistumisen mahdollisuuksia. Pientuottajien kulttuuri jatkaa olemassaoloaan vahvana ja löytää rajoitteista ja esteistä huolimatta koko ajan uusia keinoja selviytyä niin taloudellisesti kuin ilmaisullisesti.

Omaehtoisia mediatuottajia ympäröivät yhteiskunnan rakenteet tuottavat valtasuhteita, joiden vaikutuspiirissä yksilöt toimivat myös kulttuuria tuottaessaan ja julkisuuteen osallistuessaan. Artikkelin kehykseksi asettuu vallan ja valtasuhteiden tarkastelu, joita pohdin erityisesti kulttuurituotannon ja julkisuuden kenttää jäsentävinä voimina (Carpentier 2011, Dahlgren 2005, Fornäs 1995). Osallistuminen näyttäytyy tässä kontekstissa tekijän jatkuvana neuvotteluna mediavallan rakenteiden kanssa omasta positiostaan käsin. Vaikka digitalisaatio ja verkottuminen ovat avanneet uusia mahdollisuuksia osallistua mediakulttuuriin, se ei ole poistanut mediamailman kaupallisia tai yhteiskunnallisia valtarakenteita. Artikkelissa havainnoin myös käynnissä olevaa mediamaisen muutosta, jossa internetin monikansalliset julkaisufoorumit, kuten Youtube, syrjäyttävät tekijöiden omaehtoiset julkaisualustat.

Artikkelin tuloksena oli oivallus, että omaehtoisen elokuvatuotannon positio mediakulttuurissa määräytyy lopulta sen mukaan, mikä on omaehtoisen tuo-

tannon suhde mediakulttuuriin ja mediajulkisuuteen laajemmin. Artikkelin kirjoittaminen johdatti minut myös mediakulttuurin kriittisen tutkimustradition äärelle, tutustumaan tarkemmin Habermasin, Benjaminin ja Adornon tuotantoon.

### **5.3 Artikkelin 3: ”Omaehtoinen elokuvatuotantokulttuuri haastamassa perinteisiä elokuvan tuotantotapoja Suomessa”**

Kolmas artikkeli julkaistiin keväällä 2016 akateemisessa Wider Screen -verkko-lehdessä, joka keskittyy multimediaalisesti ja monitieteellisesti audiovisuaalisen ja digitaalisen kulttuurin tutkimuksen julkaisemiseen.

Artikkelissa jatkoin pohdintaa siitä, miten kulttuurin kentän rakenteet vaikuttavat ei-ammattimaiseen elokuvatuotantoon ja millaisia tapoja tekijöillä on haastaa valtarakenteita omasta kulttuurisesta positioistaan käsin. Nyt kohdistin katseeni suomalaiseen riippumattomaan elokuvatuotantoon, joka hakee kaupallista menestystä ja yleisöjä julkisuuden kautta. Taustoitin aihetta suomalaisen elokuvan tukijärjestelmän kuvauksella, tarkastelemalla sitä, millaisia vakiintuneita toimintamuotoja ja sisäänrakennettuja valtarakenteita elokuvan julkinen tukijärjestelmä sisältää. Totean, että suomalaisen elokuvan rahoitus- ja tuotantjärjestelmä suosii vakiintuneita yhtiöitä ja suhtautuu ei-ammattimaiseen riippumattomaan elokuvatuotantoon epätasa-arvoisesti, sijoittamalla sen jo lähtökohteisesti marginaaliin.

Artikkelin lähtökohtana on omaehtoisen elokuvakulttuurin positioiminen alakulttuuriksi, josta käsin se pyrkii kohti julkisuutta. Pohdin omaehtoisen elokuvatuotannon kulttuurista paikantumista ja sitä, miten omaehtoisuus rakentuu kulttuurisissa prosesseissa, tässä tapauksessa erityisesti elokuvatuotannon kontekstissa. Alakulttuurinen positio mahdollistaa omaehtoiselle elokuvatuotannolle vastarintaisen paikan suhteessa elokuvan valtakulttuuriin, mutta voi myös marginalisoida toiminnan. Alakulttuurinen toiminta tarjoaa tekijöille kulttuurista pääomaa, mutta samalla asemoi toiminnan niin, että julkisuuteen murtautuminen vaatii taistelua (Nikunen 2005, 38–39).

Artikkelin tavoitteena oli selvittää, miten riippumattomat elokuvantekijät neuvottelevat suhteensa järjestelmään ja onko vakiintuneen tuotantotavan rinnalle syntymässä uudenlainen tapa tuottaa elokuvaa. Pohdin artikkelissa sitä, miten omaehtoiset elokuvantekijät neuvottelevat kulttuurisen paikkansa toimintaympäristössään ja miten he näkevät suhteensa elokuva-alan vakiintuneisiin toimijoihin. Rinnalla kulki omaehtoisuuden määrittelyn problematiikka.

Artikkelin keskiössä on kaksi riippumattoman elokuvantekijän teemahaastattelua, joista toinen edusti harrastajamaista toimintatapaa ja toinen ammattimaisempaa pientuottajuutta. Molempien tekijöiden tavoitteena oli ammattilaisuus ja elokuvaohjaajan ura – toinen oli jo luonut uraa alalla, toinen aloitteli media-alan opintoja ja oli tehnyt elokuvia harrastajapohjalta. Teemahaastattelujen käsittely tuottaa tulkinnan kulttuurin ominaisuuksista siitä käydyn – tekstiksi pelkistetyn – keskustelun kautta. Samaan aikaan käsittelin haastatteluja myös

kuvauksena tekijöiden tuotantotavasta. Kahden erilaisen haastattelun avulla rakensin käsitystä siitä, miten urapolku harrastajasta riippumattomaksi tekijäksi etenee ja miten kulttuuriset jäsenyykset muuttuvat matkalla harrastajasta pientuottajaksi.

Analyysin fokuksessa ovat omaehtoisuuden ja riippumattomuuden kuvailut, vakiintuneen ja riippumattoman tuotannon suhde sekä julkisuuteen osallistuminen. Haastattelujeni perusteella omaehtoisuus merkitsee tekijälle itsenäisyyttä, tuotantotavan ei-hierarkkisuutta ja tasa-arvoisuutta. Se sisältää myös ajatuksen vapaaehtoisuudesta, luovasta vapaudesta ja tekemisestä ilman kompromisseja ja kontrollia. Omaehtoisessa elokuvakulttuurissa omaa marginaalista asemaa ja alakulttuurista positiota arvostetaan ja sen kaupallinenkin potentiaali tunnustetaan. Tekijät ovat ylpeitä alakulttuurinsa anteeksipyytelemättömästä asenteesta, joka asemoi heidät vastustavaan asemaan suhteessa elokuvan valtakulttuuriin.

Kun siirrytään kohti ammattimaisuutta, toiminnan kuvailuun tulee mukaan myös negatiivisia piirteitä: haasteita tekijöiden sitoutumisessa projekteihin, niukkoja resursseja ja marginaalista julkisuutta. Erityisesti julkisuuteen suhtaudutaan eri tavalla silloin, kun positio on harrastajan tai pientuottajan. Harrastajaelokuvantekijä harkitsee tarkkaan, miten ja kenelle hän esittää teoksensa. Teos ei välttämättä koskaan etene rajatulle yleisölle esittämisestä laajemman julkisuuden piiriin. Pientuottajuudessa ja puoliammattimaisessa toiminnassa yleisöstä ja julkisuudesta tulee tärkeä osa toimintaa.

Käsittelin artikkelissa *Bunny The Killer Thing* -elokuvan (Jojo The Dog Films 2015) tuotantoa, julkaisua ja levitystä haastatteleamalla elokuvan ohjaajaa Joonas Makkosta. "Bunny" oli hyvä esimerkki suomalaisesti riippumattomasta genre-elokuvasta, joka haki rohkeasti kansainvälistä yleisöä ja näkyvyyttä. Elokuva oli räähvitön splatter/camp -teos, jossa outo jänishahmo jahtaa naisen sukuelintä, terroristoiden viikonloppua viettävää nuorisjoukkoa Lapin lumisissa maisemissa. Teoksen jakelun oli ottanut hoitaakseen Black Lion Pictures, joka on suomalainen riippumattomaan elokuvatuotantoon erikoistunut tuotanto- ja levitysyhtiö. Teoksen tuotantoprosessin ja jakelupäätösten perusteella riippumattomalle vakiintuneen järjestelmän ulkopuolella tuotetulle elokuvalle on syntynyt ammattimaisia tuotantomahdollisuuksia ja jakelukanavia, jotka perustuvat omaehtoisuudelle ja globaalille markkina-ajattelulle.

Viime kädessä omaehtoisen osallistumisen mahdollisuudet mitataan julkisuudessa. Useille harrastajaryhminä aloittaneille elokuvantekijöille on tarjolla yhä enemmän mahdollisuuksia riippumattoman puoliammattimaisen elokuva-tuotannon digitaalisessa tuotannossa ja jakelussa. Suomeen on alkanut syntyä independent-elokuvatuottajia ja heille jakelijoita, joita yhdistää riippumattomuuden ideologia eli omaehtoisuuden ja luovan vapauden arvostaminen. Riippumattomuus tarkoittaa tekijöille intohimoa tekemiseen resursseista riippumatta ja vaihtoehtoista tuottamisen tapaa vakiintuneiden elokuva-alan toimijoiden rinnalla. (Huttunen 2014).

Suomeen on syntynyt riippumattoman elokuvan markkinat, kun maahan on noussut ammattimaisesti toimivia tuotanto- ja levitysyhtiöitä, joiden asiakkaita ovat riippumattoman elokuvan tekijät. Tämä kehitys on johtanut myös elokuvateatteritarjonnan monipuolistumiseen, kun yleisön nähtävillä on myös vakiintuneen järjestelmän ulkopuolella toteutettuja elokuvia. Osallistumisen näkökulmasta riippumattoman tekijän positio on kuitenkin ristiriitainen: riippumattoman genre-elokuvan tuottaja on julkisuudessa usein jonkinlainen kummajainen, jonka teoksien estetiikkaa ei ymmärretä ja joka saatetaan edelleen leimata harrastajaksi, vaikka toiminta olisi täysin ammattimaista, ainoana erona julkisen rahoituksen puuttuminen.

Tiivistäen voi todeta, että suomalainen elokuva-ala on siirtymässä kohti monimuotoisuuden aikaa niin estetiikassa, tuotantomuodoissa kuin jakelujärjestelmissä. Määrittelen omaehtoisuuden artikkelissa takeeksi tekemisen taiteellisesta vapaudesta ilman kompromisseja suhteessa omaan toimintaympäristöön. Omaehtoisuus merkitsee tekijöille itsenäisyyttä, tuotantotavan ei-hierarkkisuutta ja tasa-arvoisuutta. Se sisältää myös ajatuksen vapaaehtoisuudesta ja luovasta vapaudesta. Toisaalta se voi olla myös negatiivista: ei-ammattimaisuutta, niukkoja resursseja ja marginaalisuutta. Tekijät kokevat usein olevansa riippumattomia rahoittajista, mutta eivät kuitenkaan markkinoista. Omaehtoisen elokuvan tekeminen ei myöskään ole riippumatonta ylikansallisesta mediakulttuurista. Tekijät kokevat olevansa myös riippuvaisia yleisöstään ja julkaisukanavista – ilman julkaisukanavia ei voi löytyä yleisöä, joka lopulta tekee elokuvasta elokuvan.

## 6 OMAEHTOINEN ELOKUVATUOTANTO OSANA MEDIAKULTTUURIA

Tässä luvussa, joka koostuu kolmesta alaluvusta, kokoan yhteen havaintoni aineistosta peilaten niitä teoriaan ja vastaten lopulta tutkimuskysymyksiini: miten omaehtoisen elokuvan tekijät osallistuvat kulttuurituotantoon, millaiseksi omaehtoisen elokuva paikka julkisuudessa muodostuu ja mitä osallistuminen, erityisesti omaehtoinen osallistuminen, mediakulttuurissa tarkoittaa. Tavoitteeni on tässä luvussa rakentaa osallistumisen ilmenemismuotojen pohjalta kuva, joka tuo näkyviin osallistumisen ulottuvuudet ja omaehtoisuuden merkityksen elokuvantekijöiden toiminnassa. Kohdistan katseeni erityisesti toiminnan erityispiirteisiin, kuten yhteisöllisyyteen, tekijöiden vuorovaikutukseen muiden toimijoiden kanssa ja elokuvien tuotantotapaan. Tarkastelemalla näitä teemoja omaehtoisen osallistumisen kontekstissa hahmottelen omaehtoisen elokuvan paikan mediakulttuurissa ja selvitän valtakulttuurin ja omaehtoisen kulttuurin suhdetta. Samalla määrittelen omaehtoisuuden merkityksen harrastajatuottajille ja pientuottajille sekä valaisen omaehtoisuuden muodostumista ja muutoksia kulttuurin kentällä.

Kaksi teemahaastatteluista on tehty edellä esiteltyjen artikkelien julkaisemisen jälkeen. Liitän ne nyt aiemmin tehtyyn neljään haastatteluun ja nettikeskusteluaineistoon. Käsittelen omaehtoista elokuvaa kahdessa eri kontekstissa, jotka johtuvat tutkimusaineiston erilaisista toiminnallisista viitekehyksistä. Tarkastelen ensinnäkin harrastajaelokuvantekijöitä, eli toimintaa, jossa omaehtoinen elokuvantekijäyys on vertaisryhmässä tapahtuvaa vapaa-ajan toimintaa. Toiseksi tutkin elokuvatuotannon kentän pientuottajien toimintaa, jota määrittelee ammattimaiseen tuotantotapaan pyrkiminen ja laajan julkisuuden hakeminen teoksille.

Lähiluen aineistoani uudestaan erittelemällä siitä erityisesti osallistumisen artikulaatioita sekä tekijöiden reflektointeja paikastaan mediakulttuurin kentällä. Kysyn aineistoltani, miten osallisuuden ja omaehtoisuuden ilmeneminen muuttuu, kun tekijät toimivat a) ilman tietoisia käsityksiä kulttuurituotannon rakenteista ja tuotanto on sivussa valtakulttuurista, b) kun toiminta on ammatti-



maista kulttuurituotantoa ja siihen liittyy selkeitä päämääriä myös suhteessa laajempaan julkaisemiseen. Vertailen tekijöiden kokemuksia ja käsityksiä yhteisöstä ja yhteisöllisyydestä, tuotantotavasta sekä teosten julkaisemisesta näiden kahden erilaisen toimintaympäristön puitteissa.

## 6.1 Omaehtoisen elokuvan kulttuurinen paikka

Omaehtoisen elokuvan tekijät osallistuvat kulttuurituotantoon luomalla omia teoksia, julkaisemalla niitä ja kommunikoimalla toiminnastaan erilaisissa ympäristöissä. Omaehtoisen elokuvantekijän toimintaympäristö vaihtelee harrastajatuottajan rajatusta yhteisöstä globaaliin elokuvatuotannon kenttään.

Aineistoni perusteella vahvat portinvartijat eli elokuva- ja mediatuotantotalan instituutiot kontrolloivat edelleen median tuotantoympäristöä ja julkisuutta. Omaehtoisilla tuottajilla on näin ollen haasteita osallistua mediakulttuurin tuotantoon täysivaltaisina toimijoina. Vaikka digiaika on tuottanut verkottumista, hierarkioiden katoamista ja yhteistoiminnallisia prosesseja, tuottavat vahvat valtarakenteet mediakulttuurissa edelleen jakoja ammattimaiseen ja ei-ammattimaiseen, institutionaaliseen ja ei-institutionaaliseen tuotantoon sekä valtavirtaan ja marginaaliin.

Nykyinen globaali ja digitaalinen mediamaisema muuttaa julkisuutta moniäänisemmäksi ja hämärtää vaihtoehtoisen/riippumattoman ja valtavirtaelokuvan välistä rajaa julkisuudessa. Vaihtoehtoisen julkisuuden kautta esiin nouseva mediatuotanto tuottaa keskustelua ja ajatustenvaihtoa aiheista, joita pyritään voimakkaasti määrittelemään julkisuudessa. Tällaisia ovat mm. poliittinen konsensus, trendit tai ”hyvä maku”.

Kaiken kaikkiaan tekijöillä on selvä käsitys ja kokemuksellinen ymmärrys elokuvatuotannon kentän toimintanormeista, säännöistä ja kirjoittamattomista toimintatavoista. Opetus- ja kulttuuriministeriön tuottaman selvityksen mukaan tieto elokuvarahoituksen käytännöistä on osin vaikeasti saatavaa ja perustuu usein hiljaiselle tiedolle – tämä koskee myös Suomen elokuvasäätiön tukitoimintaa (OKM 2014). Hiljainen tieto, jota elokuvakentällä toimiminen vaatii, auttaa tekijöitä rakentamaan menestyviä tuotantoja. Toisaalta pääsy hiljaisen tiedon ääreen on vaikeampaa, jos tekijä on päteväitynyt elokuvantekijäksi epävirallisia reittejä, ei-formaalin koulutuksen tai vertaisoppimisen kautta.

Omaehtoisten elokuvatekijöiden dialogi portinvartijoiden ja instituutioiden kanssa on merkityksellistä ja olennaista silloin, kun toiminta on mediakulttuurin ja julkisuuden suhteen tavoitteellista, kuten se pientuottajilla on. Neuvottelut kertovat omaehtoisen elokuvatuotannon ja vakiintuneen elokuvatuotannon suhteesta ja tekevät omaehtoista mediatuotantoa näkyväksi yhteiskunnassa. Elokuvantekijöiden toimintaympäristössä vuorovaikutus vakiintuneen järjestelmän toimijoiden kanssa on hierarkkista ja sitä ohjaa pitkälti hiljaiseen tietoon perustuva kokemuksellinen osaaminen järjestelmän toiminnasta.

Tekijöillä on vahva käsitys tuottamansa sisällön vaihtoehtoisuudesta ja siitä, että elokuvat haastavat suomalaisen elokuvan valtavirtaa, jopa ”järkyttämisen”

kautta. Riippumattomat tuottajat kokevat tarjoavansa yleisölleen vaihtoehdon valtamedian sisällöille. Pienet riippumattomat tuotantoyhtiöt, jotka tuottavat omanlaistaan elokuvaa, haastavat ainakin periaatteessa julkisesti tuetun tai kaupallisen median tarjoten näin erilaisia näkemyksiä elokuvien sisältöön ja laajentaen tuotanto- ja jakelumuotojen valikoimaa. Kuten Nico Carpentier toteaa, pientuottajat ”tuottavat itseilmaisuunsa kautta yhä enemmän vaihtoehtoista sisältöä, tehden näkyväksi yhteiskunnallisten äänien moninaisuuden ja heterogeenisyyden” (Carpentier 2011, 98).

Omaehtoiset elokuvantekijät kritisoivat voimakkaasti suomalaisen elokuvan yhdenmukaista estetiikkaa. Samaan aikaan oma tuotanto asemoidaan kentälle tarjontaa monipuolistamaan. Tekijät peräänkuuluttavat alalle monimuotoisempaa elokuvatuotantoa.

”minusta isoin ongelma tällä hetkellä Suomen elokuvakentällä että leffat on niin samanlaisia että ja niittenkin määrä on lisääntynyt sillei oo niinku vaihtelua ollenkaan et ne on tosi jotenkin saman saman tuota oppikirjan mukaisesti tehty se kaava. Itä näkis miehellään kyllä paljon monipuolisempaa leffaa Suomen kentältä.” (Makkonen, 2015.)

Tekijät kokevat toteuttavansa omaehtoisen osallistumisen kautta vaihtoehtoa valtamedialle kulttuurituotannon kentällä. Riippumattomat pientuottajat haastavat vakiintuneen tuotantojärjestelmän toimijat tarjoamalla vaihtoehtoista sisältöä ja uudenlaisen mediatuotantomallin. Näin tekijät ”tuottavat itseilmaisuunsa kautta yhä enemmän vaihtoehtoista sisältöä, tehden näkyväksi yhteiskunnallisten äänien moninaisuuden ja heterogeenisyyden” (Carpentier 2011, 98).

Brittiläisen kulttuurintutkijan Keith Negusin mukaan luovalla toimialalla menestyminen edellyttää ymmärrystä toimintaympäristön normeista ja konventioista. Tekijän yksilöllinen luovuus ei riitä, sillä kulttuurituottajan pitää myös osata neuvotella tekijyytensä suhteessa kentän rakenteisiin. Taiteellinen menestys voi hyvinkin riippua enemmän järjestelmän tuntemuksesta kuin luomisesta itsestään (Negus 2006, 206). Tämä näkyy hyvin myös omaehtoisen elokuvan kontekstissa, jossa menestystä siivittää usein tekijöille kerääntynyt kokemuksellinen tieto alan toimintaperiaatteista ja siitä ”kuka kukin on” suomalaisessa elokuvateollisuudessa. Kuten Harri Sippola asian tiivistää: ”tällain tää maailma toimii”, kertoessaan, kuinka elokuvan ensi-ilta järjestyi kansallisesti merkittäville ”Rakkautta & Anarkiaa” -elokuvafestivaaleille, kun elokuvaa suositeltiin festivaalin elokuvavalinnoista päätäville ihmisille Suomen elokuvakentällä arvostettu henkilö, jolle tuottaja oli elokuvansa näyttänyt.

”Niin, se vaan meni sillain. Sit sen huomaa et no tällain tää maailma toimii. Mut nyt kun sitä miettii niin totta kai se toimii sillain. Joku, joihinkin festareihin tulee 5 000 filmiä lähetetään vuodessa. Se et joku heidän, ihminen johon he luottaa kuratoi sitä materiaalia, ja valmiiks sanoo että ’ kato toi’ niin totta kai se, totta kai se menee sillain.” (Sippola, 2016)

Tekijät ymmärtävät, että jakelukanavien puute voi estää teosten olemassaolon ja että jakelu tarkoittaa elokuvalla nimenomaan elokuvateatteria. Tähän tarpeeseen,

riippumattoman tuotannon volyymin kasvaessa, Suomeen on perustettu independent-tuotantoon erikoistunut jakelija "Black Lion Pictures", joka on hoitanut myös kahden haastattelemani tekijän elokuvien jakelun (*Bunny the Killer Thing* ja *Samurai Rauni Reposaarelainen*). Tekijät näkevät teoksen julkaisulla ja sitä seuraavalla julkisuudella olevan myös välinearvoa. Sen ymmärretään olevan askel kohti ammattimaisempaa elokuvantekijän statusta:

"--- tää on kuitenkin vaan aloitus. Sillain me tää ajatellaan et tää on kuitenkin vaan se, et me kerrotaan et tämmönen porukka on olemassa ja me tehdään filmejä." (Sipola, 2016)

Chase Bowen Martin ja Mark Deuze ovat tutkimuksessaan riippumattomista tietokonepelien tuottajista havainneet, että itsensä riippumattomiksi asemoivien tekijöiden puhetavalle ovat tyypillisiä tarinat "indiestä ammattilaisiksi", joita kerrotaan nimenomaan menestyksen ja uranousun näkökulmasta (Martin & Deuze 2009, 284–285). Myös tutkimukseni haastatteluaineistossa toistuvat tarinat omaehtoisten elokuvantekijöiden noususta ammattilaisten kastiin: jokainen haastattelemani henkilö nosti esiin *Iron Skyn* menestyksen. Tarinat heijastelevat viihdeteollisuuden rakennetta, jossa haetaan menestystuotteita. Samalla ne kuvaavat teosten ja tekijöiden tiivistä sidosta valtamediaan ja vakiintuneeseen järjestelmään. Menestystarinoiden sitominen ammattilaiseksi nousuun haastaa tekijöiden riippumattomuuden vakiintuneen elokuvatuotannon kentästä. Riippumattomuus jää tyhjäksi sitoumukseksi, jos se koetaan vain välivaiheena kohti menestystä. Aineistoni on tässä kohtaa ristiriitainen: toisaalta tekijät korostavat riippumattoman position mahdollistavan omaehtoisen tuotantokulttuurin, mutta samaan aikaan puheessa kuuluu pyrkimys kohti ammattimaisempaa tuotantotapaa ja parempia resursseja.

Vaihtoehtoisen kulttuurituotannon paikka, jossa tekijät asemoituvat tai heidät asemoidaan lähtökohtaisesti marginaaliin, on tuotannolle ja tekijöille kuitenkin rajoittava positio. Aineistoni perusteella tekijät havainnoivat tarkkanäköisesti paikkaansa ja käytössä olevia sosiaalisia resurssejaan ja pyrkivät myös aktiivisesti neuvottelemaan toimintamahdollisuuksiaan paremmiksi niin diskurssin kuin dialogin tasolla. Löysin haastatteluaineistostani artikuloiteja erityisesti kolmesta aiheesta, jotka liittyvät suoraan omaehtoisen tuotannon ja vakiintuneen järjestelmän suhteisiin ja joihin liittyvät artikulaatiot kuvaavat omaehtoisen tuotannon kulttuurista paikkaa: 1) näkyvät ja näkymättömät rajat ammattimaisen ja ei-ammattimaisen tuotannon välillä, 2) riippumattoman kentän järjestäytymättömyys ja 3) elokuvien jakelun ja levityksen haasteet.

Riippumattoman ja omaehtoisen elokuvatuotannon näkökulmasta elokuvatuotannon kentällä ilmenee näkyviä ja näkymättömiä rajoja omaehtoisen ja vakiintuneen tuotantotavan välillä. Omaehtoista elokuvaa tuottavien tekijöiden kokemuksen mukaan nimenomaan vakiintunut järjestelmä tuottaa ja ylläpitää aktiivisesti rajaa amatööri- ja ammattilaistuotannon välillä ja siten rakentaa esteitä yhteistyölle ja uudentilaisille toimintamalleille. Samaa aikaan tekijät osallistuvat yhteistyökuvioihin vakiintuneiden toimijoiden kanssa. Tekijät kokevat, että käynnissä on toimintaympäristön muutos, johon he ovat itse osallisia.

”--- mutta onhan siinä varmaan sukupolvien ero ja voimakkaita, tehdään erilaista elokuvaa. Tehdään sitä eri tavoilla, ollaan kiinnostuneita eri yleisöistä. Ne lähtökohdat voi olla hyvin erilaiset, tai nuoremmalla ja vanhemmalla polvella, että mitä ollaan tekemässä.” (Vidgren, 2016.)

Yksi suurimmista esteistä tasapuolisen ja tasa-arvoisen yhteistyön rakentamiseksi omaehtoisen ja vakiintuneen tuotantojärjestelmän välillä on riippumattomien tekijöiden järjestäytymättömyys. Kun ammattimainen elokuvatuotanto on lähes aina osakeyhtiömuotoista ja tuotantoyhtiöt ovat myös järjestäytyneet omiin etujärjestöihinsä (esim. Satu ry – Suomen audiovisuaaliset tuottajat), on riippumaton tuottaja usein yhdistys tai yksinkertaisesti vain tuotantoryhmä ilman mitään virallista statusta. Kaikki haastattelemani tekijät totesivat, että suomalainen riippumaton elokuvatuotanto ei ole järjestäytynyt ammatillisesti mitenkään.

Harrastajaelokuvantekijöiden Findie ry (perustettu 2005), jonka jäsenet olivat amatööritekijöitä, lopetettiin vuonna 2017. Yhdistyksen tarkoituksena oli ”edistää suomalaisen riippumattoman elokuvan tunnettuutta ja lisätä ihmisen kiinnostusta elokuvaharrastusta kohtaan” (Findie ry 2017). Yhdistys toimi amatööri- ja riippumattomien elokuvatekijöiden yhteenliittymänä ja järjesti vuosittain Tampereen lyhytelokuvafestivaalien yhteydessä Trash & Underground Film Festival -tapahtumaa (ent. Roskaelokuvafestivaali).

Pientuottajilla ei ole omaa järjestöä eivätkä he voi myöskään liittyä useimpiin av-median ammattilaisille tarkoitettuihin organisaatioihin, juuri ei-ammattimaisen statuksensa vuoksi. Chris Attonin hahmottelema vaihtoehtoisen media-tuotannon itseorganisoituminen ja sen mahdollistama yhdenvertainen toiminen vakiintuneen järjestelmän rinnalla ei toteudu elokuvantekijöiden toimintaympäristössä (Atton 2002, 99). Nykytilanteessa vuorovaikutus jopa oman viiteryhmän sisällä on heikkoa, kun mitään kaikille yhteistä viiteryhmää ei ole. Erityisen haastava tilanne on juuri pientuottajille, jotka eivät kuulu harrastajatekijöihin mutta eivät ammattilaisiinkaan.

Toimiminen vaihtoehtoisen riippumattoman median kautta elokuvatuotannon kentällä ei siis välttämättä edistä tekijöiden osallistumista. Tuotantoympäristön hierarkkiset rakenteet ovat niin vahvat, että vaihtoehtoisia ja arvojärjestelmää ylittäviä toiminnan tapoja ei pääse muodostumaan. Pyrkimyksenä oleva ei-ammattimainen osallistuminen estyy ja vaihtoehtoinen sisältö, riippumaton tuotanto ja ammattikunnan normien ulkopuolella toimiminen sijoittaa tekijät marginaaliin. Nämä havainnot kyseenalaistavat väitteen siitä, että vaihtoehtoisen kulttuurituotannon kentällä voisi haastaa sekä valtakulttuurin symboliset merkitykset että kulttuurituotannon tavat, muodot ja rakenteet (Atton 2002, 29). Hegemoninen valta on vahva, ja se ylläpitää osallistumista estäviä rakenteita.

Kolmas haastatteluissa esiin noussut aihepiiri, elokuvien jakelu- ja levitys, näyttäytyi kiinnostavasti toimintaympäristönä, joka tarjosi tekijöille tosiasiallisesti lisääntyneitä omaehtoisen toiminnan mahdollisuuksia ja polkuja menestykseen. Tähän löysin erityisesti kaksi syytä. Ensimmäinen oli se, että monet tekijät ovat löytäneet kansainväliseen jakeluun ja levityksen liittyvän potentiaalin. Usein tämä liittyi ulkomaiseen festivaalilevitykseen, jolloin tekijät eivät jääneet kotimaisen (toteutumattoman) elokuvateatterilevityksen armoille.

“--- lähettiin tekeen ihan independettinä niin – nimenomaan lähettiin se kärki eellä että mennään ulkomaille leffalle ja suomen levitys on plussia vaan sille sitte” (Makkonen, 2015.)

Toinen tekijöiden toimintaympäristössä tapahtunut tärkeä muutos oli kotimaisen riippumattoman elokuvan levitykseen erikoistuneen tuotanto- ja levitysyhtiön perustaminen ja sen toiminnan vakiintuminen. Tämä mahdollisti elokuvateatterilevityksen toteutumisen monelle riippumattomalle omaehtoiselle tuotannolle. Tekijät kuvaavat yhteistyötä Black Lion Picturesin kanssa ”fantastiseksi”:

”Me ollaan samaa tiimiä. Ei se oo sillä tavalla et tavallaan jakelija omaa (---) ja muuta. Me ollaan samaa tiimiä ja meil on yhteinen tavoite, se et Samurai Rauni Reposaarelainen saa mahdollisimman paljon näkvvvvtä ja se menee hienosti se homma. Rahan takii tätä ei tee kukaan. Hänkin tietää että ei hän tästä mitään tienaa, mutta kunhan ei kukaan vetäis persnetto niin se olis hyvä.” (Sippola, 2016.)

Omaehtoisen elokuvatuottajan kumppani on siis omaehtoinen jakelija, joka jakaa riippumattomuuden ideaalin ja joka edustaa vaihtoehtoista tuotantotapaa. Vaikka virallista riippumattomien elokuvantekijöiden yhteenliittymää ei ole olemassa ja vaikka useat tekijät kysyttäessä kiistävät yhteisön olemassaolon, on haastatteluaineisto täynnä artikulointeja ”meistä ja muista”, eli oman kulttuurisen position rakentamista marginaalisuuden ja ulkopuolisuuden kautta. Samaan aikaan tekijöiden käsitys toimintaympäristöstään on realistinen, ja he näkevät sijaintinsa kulttuurin reunalla ja kokevat tuottavansa vaihtoehtoista sisältöä kulttuurituotannon kentällä.

Tekijöiden järjestäytymättömyys heikentää heidän mahdollisuuksiaan vuorovaikutukseen niin oman viiteryhmän kesken kuin vakiintuneiden toimijoiden suuntaan. Toisaalta jakelun ja levityksen parantuneet mahdollisuudet auttavat omaehtoisia elokuvia löytämään yleisönsä. Jakelu internetissä, dvd-julkaisuna ja elokuvateattereissa voi säilyä teoksille omaehtoisena, jos jakelija toimii samanlaisesta omaehtoisesta ja riippumattomasta positiosta käsin.

Vakiintuneet elokuva-alan organisaatiot ja omaehtoiset tuottajat käyvät yhä aktiivisempaa dialogia. On syntynyt myös konkreettista yhteistyötä riippumattomien ja vakiintuneiden tuotantotahojen välille, erityisesti genre-elokuvan tuotannon ja markkinoinnin ympärille. Yhteistyö vakiintuneiden elokuva-alan toimijoiden kanssa kaventaa valtakulttuurin ja alakulttuurin välistä etäisyyttä ja tarjoaa väylän omaehtoisen tuotannon kulttuurisen paikan muuttamiseen ja siten toimintamahdollisuuksien parantumiseen. Omaehtoiset elokuvantekijät ovat tietoisia asemastaan marginaalissa, mutta pyrkivät haastamaan vakiintuneita tuotantorakenteita omasta positiostaan käsin. Tekijät kokevat tuottavansa uudenlaista tapaa tehdä elokuvaa ja osallistuvansa näin mediakulttuuriin rakentamiseen aktiivisesti.

## 6.2 Omaehtoisen elokuvan paikka julkisuudessa

Omaehtoisen elokuvan paikka julkisuudessa muotoutuu kulttuurintuotannon kentän voimasuhteiden sanelemana. Käytännössä omaehtoisen osallistumisen mahdollisuuksia määrittelee ensin kyky tuottaa ja julkaista omia teoksia, ja sen jälkeen mahdollisuus saattaa teos osaksi laajempaa kulttuurintuotannon ja julkisuuden kenttää. Tämä voi tapahtua marginaalisesta kulttuurisesta positioista käsin valtavirtaa haastaen, mutta yhä enemmän myös valtavirtaelokuvien rinnalle ”oikeiksi” elokuviksi sijoittuen. Vuorovaikutus elokuvantekijän ja häntä ympäröivien muiden kulttuurintuotannon toimijoiden välillä voi olla heikkoa tai vahvaa. Omaehtoista vuorovaikutus on, kun tekijä voi itse säädellä sen astetta omien päämääriensä ja tavoitteidensa mukaan. Hiljainen tieto ja osaaminen kulttuurintuotannon käytännöistä ja mediajulkisuuden normeista auttaa omaehtoista elokuvantekijää saavuttamaan päämääränsä – tai määrittelemään omaehtoisuutensa rajat.

Omaehtoisen teoksen julkaiseminen on tekijälähtöistä ja määräytyy sen mukaan, millaista yleisöä ja julkisuutta tekijä teokselleen haluaa. Riippumattoman tai omaehtoisen tuotannon näkyminen julkisuudessa vaihtelee sen mukaan, miten tekijät panostavat teosten levitykseen ja minkä julkaisustrategian he valitsevat. Käytännössä riippumattomalla elokuvalla on valittavanaan levitys internetissä, dvd-julkaisu tai teatterilevitys. Levitysstrategia voi myös olla passiivinen, jolloin julkaisemiseen ei pyritä lainkaan. Usein uransa alussa oleville harrastajatekijöille riittää, että elokuva näytetään vain kaveripiirille netissä tai sukulaisille omassa olohuoneessa.

Tekijöillä on vahva julkisuuden taju, jolloin valintoja teoksen julkisuuden asteesta tehdään aktiivisesti, haasteet tiedostaen. Elokuvalle teokselle tarjolla oleva julkisuus heijastelee elokuvatuotannon institutionaalisia rakenteita ja samalla taloudellisen vallan intressejä, jotka molemmat palautuvat lopulta hegemoniseen valtaan. Omaehtoisen elokuvan tekijöillä on voimakas tunne siitä, että he tuovat uudenlaista sisältöä ja näkemystä suomalaiseen elokuvakenttään. Tuotantokoneistoa, markkinoita ja julkisuutta hallitsevat kuitenkin vahvat portinvartijat, joiden päätösvallassa on se, millaisen statuksen teos saa ja millaisia julkaisukanavia sille on tarjolla.

Tarkastellessani harrastajaelokuvantekijöiden nettiyhteisöä ja siellä käytyjä keskusteluja, ilmeni, että omaehtoisten tekijöiden käsitys julkisuudesta ja omasta asemastaan julkisuudessa on hyvin kehittynyt. Kutsun tätä käsitystä julkisuuden tajuksi. Harrastajatekijät valitsevat tietoisesti julkisuusstrategian, joka rajaa teosten näkyvyyden omaan vertaisryhmään. Tämä rajaaminen tehdään omaehtoisesti. Kun yhteisöllisiä nettifoorumeja on uhannut alasajo, toiminnan säilymistä puolustavissa kommentteissa ovat korostuneet käsitykset siitä, että oma foorumi takaa taiteellisen vapauden ja laadukkaan vertaispalautteen, verrattuna esimerkiksi muihin tarjolla oleviin palveluihin.

Tämä [Finfilms, tekijän huomio] on ollut paikka, jossa käyttäjien tiedot on kerätty kätevästi yhteen ja jossa leffantekijät ovat saaneet (yleensä) kunnollista palautetta teokistaan – ainakin kun verrataan muiden palveluiden 'jeejee,hyvä leffa:DD' -meininkiin. Se on tärkeä juttu. (Finfilms, 2007.)

Myös haastatteluaineistossani on useita viittauksia siihen, miten teosten julkisuutta hallitaan omaehtoisesti. Ensimmäiset omat teokset halutaan näyttää vain lähipiirille, ihmisille, jotka tukevat ja kannustavat. Julkaiseminen jatkuu myöhemmin amatöörielokuvantekijöiden omissa yhteisöissä, koska ne ovat ”turvalisia” ja niissä palaute on ”asiallista” ja vertaisten antamaa. Youtube-julkaiseminen on huomattavasti korkeamman kynnyksen takana, ja tekijät ovat hyvin tietoisia siitä, että palaute voi siellä olla hyvinkin kriittistä – tai sitten minkäänlaista palautetta ei saada, koska ei tavoiteta katsojiakaan. Aineistoni perusteella omaehtoiset tekijät hakevat aktiivisesti ”omia” foorumeja, joissa julkaista teoksensa ja keskustella niistä vertaisten kanssa palautetta saaden ja yleisönsä löytäen.

Julkaissimisella on tekijöille valtava merkitys, koska julkaisun myötä teos saavuttaa yleisönsä. Julkaisemisesta on kuitenkin monentasoista, ja näiden tasojen tunnistaminen ja omaehtoinen käyttöönotto kuvaavat elokuvatekijöiden julkisuuden tajua. Tiivistäen voi todeta, että julkaisemisen aste (yksityisestä valtajulkaisuuteen) kasvaa tekijyyden kehittymisen myötä. Kun harrastus muuttuu avoimaksi opiskeluksi tai puoliammattimaiseksi toiminnaksi, pyritään teoksia julkaisemaan julkisemmilla foorumeilla ja netissä. Haastateltavistani kaikki olivat jossain vaiheessa julkaisseet elokuviaan nuorille suunnatuissa videopalveluissa, kuten Pixoffissa tai Kelaamossa. Kun toiminta muuttuu ammattimaisemmaksi pientuottajuudeksi, tähtäimessä ovat lopulta elokuvateatterit ja ammattimaiset elokuvatahtumat.

Käytettävissä olevat resurssit sekä tekijöiden kokemus ja ammattitaito määrittävät julkaisustrategian. Elokuvateatterilevitys on mahdollinen, jos tuotannon taakse saadaan levitysyhtiö, joka tekee tarvittavat levityssopimukset kolmansien osapuolien kanssa. Myös dvd-levitys vaatii jakelijan, mutta prosessi on kevyempi ja periaatteessa elokuvan tuottaja voi tehdä tarvittavat jakelusopimukset suoraan. Riippumattomille teoksille, erityisesti genre-elokuville, onkin kehittynyt omat dvd-markkinat, jotka perustuvat pienten niche-yleisöjen saavuttamiseen. Pienemmällä resursseilla teosta on mahdollista jaella internetin kautta. Erityisesti kokonaan amatöörituotantona tehdylle elokuvalla nettilevitys on käytännössä ainoa mahdollinen kanava löytää yleisöä. Tällöin käytettävissä on Youtube, Vimeo tai muu verkkolevitykseen erikoistunut kanava tai sivusto. Edellä mainittujen tapojen rinnalla toimii festivaalilevitys, jossa elokuvaa tarjotaan sen genren tai muodon mukaan valituille elokuvafestivaaleille.

Ammattimaiseen pientuotantoon tähtääville tekijöille festivaali-, televisio- tai elokuvateatterilevitys on tavoite ja päämäärä.

”Et me saada se oikeesti teatterilevitykseen ja muuta niin se on, se on tosi kova juttu meille itsellemme. – Sinä iltana kun meil se Rakkautta & Anarkiaa ensi-iltalla oli niin meistä tuli tavallaan totta. Meistä tuli totta elokuvatekijöinä ---” (Sippola, 2016.)

Omaehtoisen elokuvan tilaa määrittää julkisuudessa sen kulttuurinen paikka keskustan ulkopuolella. Se poikkeaa tuotantotalta ja usein myös sisällöltään kotimaisen elokuvan valtavirrasta. Siksi se leimataan valtajulkisuudessa usein marginaaliseksi ja myös laadultaan huonommaksi. Elokuva-alan toimintaympäristö on kuitenkin muuttumassa ja omaehtoiselle elokuvalla on tarjolla mahdollisuuksia murtautua markkinoille valtamedian rinnalle ja julkisuuteen. Tekijät näkevät selvästi tämän kahtalaisen position mahdollisuudet, jossa omaa kulttuurista positiota marginaalisena "häröilynä" käytetään hyväksi julkisuudessa suuremman mediahuomion saamiseksi. Näin ollen alakulttuurinen positio ja tuotannon vaihtoehtoisuus eivät ole merkityksellisiä ominaisuuksia, kun omaehtoista tuotantoa tuodaan julkisuuden piiriin. Päinvastoin: nämä ominaisuudet asemoivat teokset uudenlaiseksi kiinnostavaksi sisällöksi, jota yleisölle nyt tarjotaan "pliisun" ja "saman muotin mukaisen" elokuvatarjonnan tilalle. Tekijät kokevat, että vaihtoehtoisen positionsa kautta heillä on myös mahdollisuus saavuttaa maksimaalinen huomio teoksilleen.

"--- ja muutenkin ihan mietin sitäkin --- pitkänä ekana ammattipitkänä tää ois hyvä avaus tällä saa maksimi huomion minkä voi saada kun lähtee." (Makkonen, 2015.)

Julkisuuden kontekstissa omaehtoisuus näyttäytyy mahdollisuutena tuottaa vaihtoehtoista ja omatekoista mediakulttuuria valtamedian rinnalla, vakiintuneen esteettisen normiston haastaen. Edelleen omaehtoisuus tarkoittaa elokuvatekijöille sitä, että heillä on mahdollisuus elokuviensa jakeluun ja levittämiseen samoilla foorumeilla, joilla valtavirtaelokuvaa esitetään, kuitenkin ilman sisällöllisiä kompromisseja tai kohtuuttomia taloudellisia riskejä. Omaehtoinen positio ymmärretään valtakulttuuria haastavaksi ja teosten koetaan saavan valtamediassa osakseen vähättelyä ja negatiivista arvostelua. Tekijöille on kuitenkin selvää, että julkisuus ja julkinen keskustelu tarjoaa heille mahdollisuuden murtautua teoksineen alan ja yleisön tietoisuuteen. Kuten yksi haastateltava toteaa:

"Meil on tää yksi mahdollisuus lyödä eka isku." (Sippola, 2016)

Virallisessa elokuvateatterilevityksessä olevista elokuvista kirjoitetaan useimmiten myös valtamediaan arvio. Elokuva-arvioihin ja -kritiikkeihin suhtaudutaan tekijöiden keskuudessa niin, että niitä tarvitaan ja ne tuovat elokuvalla lisää näkyvyyttä. Koska elokuvat ovat sisällöltään ja tyyliltään usein valtavirrasta poikkeavia, niistä kirjoitetut arviot ovat ristiriitaisia, tekijöiden mukaan usein jopa vähätteleviä.

"Ja sitten taas tota oli ne muutamat jotka ei haluais julkasta mitään --- jos julkasee niin sit se on vähän semmosta niinku tietyllä tavalla vähättelyä." (Makkonen, 2015)

Kotimaisessa valtamediassa julkaistujen elokuva-arvioiden muodossa omaehtoisten elokuvien saama julkisuus on usein negatiivista ja niiden saamat arvostelut hyvin kriittisiä. Kun *Bunny the Killer Thing* arvioitiin Helsingin Sanomissa, se näytti tältä:



Bunny the Killer Thingin katselu on tuskallinen kokemus. Huumori on niin ääliömäistä, että monesti jää epäselväksi, missä kohdissa olisi tarkoitus nauraa. Lisäksi jatkuviin raiskauksiin suhtaudutaan yhtä kepeästi kuin muuhunkin lättäykseen, mikä antaa elokuvalla vastenmielisen sivumaun. (Helsingin Sanomat 6.11.2015.)

Jos elokuvat altistetaan valtajulkisuudelle, tekijät tiedostavat, että julkinen puhe, kuten elokuva-arvostelut, leimaavat ne usein huonoiksi ja harrastajamaisiksi tekeleiksi. Tekijät kokevat, että elokuva-alan ammattilaiset eivät välttämättä ymmärrä omaehtoisen elokuvatuotannon estetiikkaa. Haastattelujen perusteella valtavirtamedian elokuva-arviot eivät kuitenkaan millään lailla lannistaneet tekijöitä. Päinvastoin, negatiiviset arviot koettiin saavutuksiksi häiritä valtavirtamedian konsensusta.

Tekijöiden näkemys on, että koska teokset on tuotettu vakiintuneen järjestelmän ulkopuolella, he eivät myöskään koe valtajulkisuutta ensisijaiseksi tahoksi, jolta hyväksyntää ja arvostusta teoksille haetaan. Oma positio elokuvakulttuuria esittelevässä julkisuudessa – ja laajemmin osana kulttuurituotantoa – nähdään rohkeampaa sisältöä tarjoavana ja perinteisiä teoksia haastavana. Tekijät kokevat, että heidän elokuvansa saattavat olla sisällöltään suurelle yleisölle liian rajuja tai sopimattomia.

Aineistoni perusteella omaehtoisen elokuvan tekijät kokevat tuottavansa omanlaistaan, erilaista sisältöä, joka poikkeaa valtavirtaelokuvasta. He kokevat tarjoavansa rohkeampaa sisältöä elokuvatuotannon kentälle ja vaihtoehtoa suomalaisen elokuvan estetiikalle. Samaan aikaan tekijät kuitenkin toivovat, että elokuvan näkisi mahdollisimman moni ja että se löytäisi yleisönsä. Julkisuuteen murtautuminen on tekijöille ensisijainen tavoite ja jokainen toivoo elokuvastaan menestystarinaa. Omaehtoisesti vakiintuneen järjestelmän ulkopuolella tuotetun pitkän näytelmäelokuvan tekijät kohtaavat valtavia haasteita saadakseen teoksensa näkyviin Suomessa. Julkisuus nähdään areenana, jolla lopullisesti lunastetaan paikka kulttuurituotannon kokonaisuudessa ja tuon paikan lunastamiseksi ollaan valmiita tekemään paljon töitä ja käymään neuvotteluja (aivan konkreettisestikin). Aineistoni perusteella omaehtoisten elokuvatekijöiden strategiat julkisuuteen murtautumiseen ovat moninaisia ja sisältävät usein luovia ratkaisuja.

”Sit me kerittiin jo siinä vaiheessa kun, se jakeluhomma ei ottanu toteutuakseen vielä niin sit me aateltiin että me ei jäädä odottamaan sitä että päättääkö joku että tää elokuva näkyy jossain tai ei näy. Vaan me järjestämme itse kiertueen, niin se näkyy josain joka tapauksessa.” (Sippola, 2016.)

Kun omaehtoista elokuvaa tuottavat tekijät osallistuvat mediakulttuurin tuotantoon julkisuudessa, konkretisoituu valtakulttuurin ja omaehtoisen kulttuurin suhde. Omaehtoisten elokuvatekijöiden suhde julkisuuteen heijastelee vuorovaikutuksen ulottuvuuksia ja tekijöiden mahdollisia rooleja elokuvatuotannon kentällä.

Käytännössä omaehtoiselle elokuvalla on siis tarjolla julkisuutta erilaisten julkisuuksien kautta. Monenlaisilla julkisuuksilla on erilaisia funktioita tekijöille ja ne tarjoavat tekijöille erilaisia rooleja. Valtajulkisuuden toimintamekanismit rakentuvat hierarkkisille ja luokitteleville toimintatavoille, ja sen piirissä omaeh-

toisen elokuvan tekijä voi joutua vähätellyksi. Harrastajatuottajien yhteisöllisessä julkisuudessa pelataan puolestaan yhdessä sovittujen yhteisöllisyyttä vahvistavien sääntöjen mukaan. Pientuottajat puolestaan operoivat erilaisten julkisuuksien kentillä, kun he esimerkiksi genre-tuottajiin identifioituessaan kiinnittyvät ammattimaiseen elokuvatuottajien yhteisöön. Samaan aikaan moni pientuottaja neuvottelee institutionaalisen elokuvatuotannon kentän kanssa muun muassa rahoituksesta ja opettelee siten uutta roolia toisenlaisessa toimintaympäristössä. Tämän toimintaympäristön kautta elokuville avautuu myös uusi julkisuus.

Omaehtoisten elokuvatekijöiden toimintaympäristössä tapahtuneet teknologiset muutokset ovat vaikuttaneet siihen, millaisia julkisuuksia omaehtoiselle tuotannolle on tarjolla mediakulttuurissa. Marginaaliselle kulttuurituotannolle on avautunut uusia väyliä julkisuuteen. Digitaalinen toimintaympäristö tuottaa uudenlaisia julkisuuden kenttiä ja muotoja. Sosiaalisen median kentällä julkisuutta luodaan aivan uusilla tavoilla ja uusilla säännöillä, kuten niin kutsuttujen mikrojulkisten kohdalla. Mikrojulkisuudella (microcelebrity) tarkoitetaan rajattua julkisuuden kenttää, kuten Instagramia, jossa yksilö voi verkkoidentiteettiään rakentamalla ja ylläpitämällä markkinoida sitä kuin tuotemerkkiä. Bloggarit tai vloggarit, jotka netin ja erityisesti sosiaalisen median kautta markkinoivat tiliään (läsnäoloaan) seuraajilleen kuin tuotetta kuluttajille, voivat murtautua myös valtajulkisuuteen tai tuotteistaa läsnäolonsa kaupallisesti (Östman 2015, 182).

Erilaiset julkisuudet rakentuvat siis erilaisten toimintaympäristöjen pohjalta ja syntyneissä julkisuuksissa pelataan erilaisilla säännöillä. Östmanin mukaan julkisuus on kulttuurinen muodostelma, joka koostuu medialäsnäolosta ja mediakoneistojen mahdollistamasta vuorovaikutuksesta sekä sosiaalisesta funktiosta tekijöille (ibid. 183).

Tutkimukseni perusteella omaehtoiset elokuvantekijät kontrolloivat medialäsnäoloaan nimenomaan sen mukaan, mikä sen sosiaalinen funktio heille on. Omaehtoisia elokuvaa voidaan tuoda esille yksityisesti, yhteisöllisesti tai yleisesti (valtajulkisuus). Harrastajatuottajille riittää rajattu julkisuus yhteisön piirissä. Siirryttäessä pientuottajuuteen toimintaa alkaa määritellä yhä enemmän ammattimaisuuteen pyrkiminen. Silloin vuorovaikutus mediakoneistojen kanssa nousee merkittäväksi seikaksi ja sen tarjoamia haasteita ja mahdollisuuksia arvioidaan käyttöön avautuvien julkisuuksien kautta.

### 6.3 Omaehtoinen elokuvatuotanto osallistumisen muotona

Osallistuminen kulttuurituotannon kentällä ilmenee omana kulttuurituotantona ja vuorovaikutuksena erilaisten toimijoiden välillä sekä neuvotteluina omasta positiosta mediakulttuurissa. Vuorovaikutukseen ja neuvotteluihin vaikuttavat osapuolten väliset suhteet ja niiden tasavertaisuus tai hierarkkisuus. Osallistuminen konkretisoituu siirtymässä kuluttajasta tuottajaksi ja osaamisen kehittymisenä mediateoksen tuotantoprosessin hallinnaksi. Osallistumisen ilmentymiä

aineistossani – haastatteluissa ja nettikeskusteluissa – ovat yhteisön tunnistaminen tai yhteisöllisyyden kokemus, tuotantotavan kuvailut ja oman elokuvantekijyyden rakentuminen.

Osallistumisen hahmottamiseksi sovellan Abercrombien ja Longhurstin (1998, 140) luomaa janaa, jossa mediakulttuurin yleisön muuttuminen kuluttajasta tuottajaksi konkretisoidaan. Abercrombien ja Longhurstin mukaan tekijöiden suhde mediakulttuuriin muuttuu sitä aktiivisemmaksi mitä enemmän kuluttajasta tulee tuottaja. Tutkimukseni informantit edustavat tekijöitä janan siitä päästä, jossa kuluttaja on jo muuntautunut tuottajaksi. Tuottajuuden asteessa on kuitenkin eroja, jotka näyttäytyvät erityisesti teosten julkaisemiseen liittyvissä valinnoissa.

Harrastajaelokuvantekijät ovat mediakulttuurin kuluttajia, jotka ottavat ensiaskeleitaan oman tuotannon saralla. Heidän osallistumisensa on usein jäsenymätöntä, heillä ei ole kokemusta kulttuurintuottajina, eivätkä he koe julkisuutta paikaksi, jossa heidän teostensa tulisi välttämättä näkyä. Pientuottajat taas ovat ammattimaisia tekijöitä, jotka suhtautuvat kunnianhimoisesti toimintaansa ja joiden suhdetta mediakulttuuriin luonnehtii päämäärätietoisuus ja ymmärrys omasta paikasta kulttuurituotannon kentällä. Tekijät ovat tietoisia toimintaympäristön tarjoamista mahdollisuuksista ja toimintaan kohdistuvista rajoituksista.

Pientuottajat joutuvat tekemään valintoja omassa toiminnassaan saavuttaakseen tavoitteitaan esimerkiksi teosten laajemman julkisuuden ja suurempien yleisöjen suhteen. Näin pientuottajat joutuvat kohtaamaan toiminnassaan mediakulttuurin valtarakenteiden paineen vuorovaikutuksessa ammattimaisen tuotantokentän ja valtajulkisuuden kanssa. Fanituottaja tai entusiast, jonka suhde mediakulttuuriin on yksityisempi, ei välttämättä tule tietoiseksi julkisuuden kentällä vaikuttavista voimista tai joudu ottamaan niitä huomioon toiminnassaan.

Osallistumisen kannalta tässä asetelmassa on olennaista nimenomaan toiminnan ja tekijyyden siirtyminen yksityisestä tai rajatusta toimintaympäristöstä julkiseen sfääriin. Vaikka mediakulttuuri on lähtökohtaisesti mediavälitteistä ja teokset julkaistaan aina jonkin median välityksellä jonkinlaisessa foorumissa, toiminnan julkisuudessa voi ilmetä erilaisia asteita. Mediakulttuuri muodostuu erilaisista julkisuuksista, joiden puitteissa tekijöille on tarjolla erilaisia haasteita ja mahdollisuuksia. Harrastajaelokuvantekijät valitsevat julkaisufoorumikseen usein rajatun tai suljetun foorumin. Pientuottajat, joiden toiminta tähtää ammattimaisuuteen, pyrkivät saamaan teoksensa laajasti yleisön nähtäviksi. Julkaiseminen rajatusti tai laaja julkisuus ovat teosten ja tekijöiden kannalta kaksi aivan eri asiaa ja niiden implikaatiot tekijyydelle ovat hyvinkin erilaiset, osin lähes vastakkaiset.

Mediakasvatuksen kontekstissa omaehtoista mediatuotantoa ja julkaisemista tutkineet Sirkku Kotilainen ja Mari Pienimäki ovat havainneet, että haavoittuvassa asemassa olevien nuorten omaehtoiselle mediatuotannolle on ensiarvoisen tärkeää luottamuksellinen ilmapiiri ja turvallinen julkisuus, jossa teoksen julkaisu ei sisällä riskiä negatiivisesta palautteesta tai kokemusta toiminnan

kontrollista. Omaehtoinen mediaosallistuminen tuottaa parhaimmillaan kompetenssin kokemuksia, kuuluvuuden tunnetta ja tukee itseilmaisua. Osallistuminen vahvistuu, kun nuoret kokevat tuotantoilmapiirin rohkaisevaksi ja turvalliseksi. (Kotilainen & Pienimäki 2018, Pienimäki 2018.)

Mediakulttuuriin osallistuminen valtajulkisuudessa, kun omalle elokuvalle saadaan esimerkiksi neuvoteltua elokuvateatterilevitys, on katseille avointa ja negatiiviselle vertailulle altistavaa. Osallistuminen edellyttää ammattimaisia mediataitoja ja toimintaympäristön aktiivista haltuunottoa. Julkisuuden ja yksityisyyden rajalla toimiminen, yhteisöllinen tai rajattu toimintaympäristö, on suljettu, mutta siten myös turvallisempi ja omaehtoiseen luovuuteen kannustava.

Omaehtoisen tekijyyden reunaehdoksi nousee näin tarkasteltuna yhteisö ja yhteisöllisyyden kokemus. Osallistuminen yhteisöllisyyden kautta tuottaa yksilölle erilaisia mahdollisia rooleja ja heijastelee näin tekijälle tarjolla olevan toiminnan aktiivisuutta ja positiivisia merkityksiä. Jos yksilö ei tunne yhteisöllisyyttä tai hänelle ei ole tarjolla yhteisöä, johon samaistua tai jonka jäseneksi liittyä, osallistuminen jää vajaaksi.

Aineistoni perusteella suomalaiset harrastajaelokuvantekijät kokivat voimakkaan yhteisöllisyyden kauden 1990–2000-lukujen vaihteessa liittyen internetin tarjoamiin lisääntyneen vuorovaikutuksen ja omaehtoisen julkaisun mahdollisuuksiin. Nettiyhteisöissä kukoisti vertaisoppiminen, kun kokeneemmat tekijät ohjasivat uusia tulokkaita harrastajaelokuvan tekemisen saloihin konkreettisia ohjeita esimerkiksi kuvauksen ja äänityksen toteuttamiseen. Nettiyhteisöt loivat harrastajatuottajille toimintaympäristön, joka lisäsi vuorovaikutusta toisten tekijöiden kanssa. Yhteisössä oli mahdollista kehittää omaa ilmaisua ja julkaista teoksia vertaisten piirissä.

Näin nettiyhteisöt mahdollistivat osallistumisen mediakulttuuriin ja tarjosivat tekijöille mahdollisuuksia toimintaympäristönsä muokkaamiseen erityisesti vuorovaikutuksen lisääntymisen kautta. Toiminnan voidaan nähdä voimaannuttaneen yksilöitä lisätessään osallistujien itseilmaisun mahdollisuuksien ja identiteetin rakentamisen työkaluja. Samalla toiminta kehitti tekijöiden osaaamista ja auttoi tekijöitä rakentamaan suhdetta ”oikeaan” elokuvatuotantojärjestelmään (Jenkins 2006a, 253, Martin & Deuze 2009, 31, Carpentier 2011, 33).

Sanna Malinen (2016), joka on tutkinut yhteisöllisyyden kokemusta verkossa, sanoo nettiyhteisöjen olevan vapaaehtoisia ja median välittämiä, jolloin yksilön jäsenyys niissä on paljolti oman aktiivisuuden ja kiinnostuksen varassa. Nettiyhteisöt rakentuvat usein jonkin yhteisen teeman tai asian ympärille, jolloin yksilöllä on motivaatio kuulua ryhmään, koska jäsenyys tuottaa merkityksellisyiden kokemuksia ja voimakasta yhteenkuuluvuuden tunnetta. Toisaalta aktiivisuus ja kiinnostus voivat hiipua, jolloin jäsenyys yhteisössä jätetään. Koska jäsenyys nettiyhteisöissä on niin sanotusti vain yhden klikkauksen päässä, yhteisöllisyyden sijaan olisikin ehkä parempi puhua virtuaalisesta yhteenkuuluvuudesta. Yhteisö voi hajota nopeasti, jos ryhmää ei sido selkeä yhteinen agenda tai olemassa oleva tosielämän kontakti (Malinen 2016, 27, Laukkanen 2007, 46).

Harrastajaelokuvantekijöiden nettiyhteisöllisyys kukoisti jonkin aikaa, mutta 2000-luvun alkuun mennessä 1990-luvulla syntyneet nettiyhteisöt olivat

kadonneet. Olennainen kysymys tässä kohdassa on, menettivätkö harrastajaelokuvantekijät yhteisönsä, kun nettiyhteisöt lopettivat toimintansa. Harrastajatuottajien nettiyhteisöjen ja tosielämän toiminnan välinen suhde osoittautui aineistoni perusteella löyhäksi. Monet tekijät kokivat nettiyhteisön olemassaolon osallistumistaan vahvistavaksi ja ilmaisivat huolensa siitä, miten vastaava vuorovaikutus ja vertaisyhteisöllisyys toteutuisivat jatkossa. Kuitenkin omaehtoinen harrastajamainen elokuvatuotanto jatkui kuten ennenkin, ja harrastajatuotantoryhmät tuottivat elokuviaan ja ylläpitivät omia tapahtumiaan, kuten Tampereen Roskaelokuvafestivaalia.

Samaan aikaan nettiyhteisöjen hajoamisen kanssa tapahtui kuitenkin riippumattomien elokuvantekijöiden esiinmarssi. Nämä harrastajaelokuvantekijöistä pientuottajiksi siirtyneet elokuvantekijät tekivät pesäeron ”harrastajatekijöihin” ja heidän yhteisöihinsä, koska he halusivat identifioitua enemmän ammattimaisiksi elokuvantekijöiksi. Aineistoni perustella pientuottajat eivät rakenna aktiivisesti yhteisöllisyyttä toisten pientuottajien kanssa. Tekijät pyrkivät pikemminkin irtiottoon aiemmasta vertaisyhteisöstään ja tavoittelevat asemaa ”oikeiden” elokuvantekijöiden joukossa.

Suomalaisiksi independent-elokuvantekijöiksi itseään kutsuvat riippumattomat tekijät korostavat tekijyytensä yksilöllisyyttä ja toimintansa urauurtavaa luonnetta. Usein referenssiksi nousi Spede Pasanen: omaan tekemiseensä uskova omaehtoinen tekijä, joka taistelee instituutioita vastaan tukenaan elokuvia katsova yleisö. Yhteisöllisyys määrittelee siis alakulttuurisessa vertaisyhteisössä toimivan harrastajaelokuvantekijän osallistumista mutta ei enää pientuottajaksi siirtyneen riippumattoman elokuvantekijän toimintaa. Tämän voi nähdä aiheuttavan pientuottajille kulttuurisen pääoman vajeen, kun aiemmin vahvuutena koettu yhteisö ja yhteisöllisyys muuttuukin rasitteeksi. Kuten yksi haastateltavani toteaa teemahaastattelua edeltävässä taustakeskustelussa:

”Osaatko sanoa tarkemmin siitä tutkimuksesta, että kuinka pahasti siinä sekoitetaan amatöörielokuvat, harrastajaelokuvat ja independent -elokuvat keskenään ns. samaksi asiaksi? Oma tarkoitukseni on vahvistaa nimenomaan independent -elokuvaajabrändiäni.” (Makkonen, 2015, Messenger-viesti.)

Elokuvantekijyys rakentuu siis hyvin erilaisilla tavoilla, kun siirrytään amatöörituotannosta pientuottajuuteen. Harrastajaelokuvantekijöiden toimijarooli ja siihen liittyvä osallistuminen kiinnittyy voimakkaasti juuri vertaisyhteisöön, jossa jaetaan yhteinen tuotantotapa ja jonka puitteissa omaa osaamista kartutetaan. Samalla rakennetaan yhteisöllisyyttä ja tehdään eroa ”meihin ja muihin”. Tekijöiden suhde heitä ympäröivään mediakulttuuriin on eroja tekevä, ja yhteisöä rakennetaan esimerkiksi yhteisten esteettisten normien kautta. Tekijyyden omaehtoisuus ilmenee oman tuotantotavan vapautena ja riippumattomuutena sekä ”omanlaisen” mediatuotannon vaalimisena.

Pientuottajien elokuvantekijyys puolestaan rakentuu osin suhteessa ympäröivään elokuvatuotantojärjestelmään. Vaikka monien tausta on harrastajatuotannoissa ja siihen liittyvät osallistumisen kokemukset määrittelevät edelleen tekijyyttä, alkaa käsitys omaehtoisuudesta muuttua toimintaympäristön muuttu-

essa. Mukana on edelleen vahvasti ajatus riippumattomuudesta ja omaehtoisuudesta, mutta tekijät käyvät konkreettisia neuvotteluja vakiintuneen elokuvatuotantojärjestelmän kanssa. Suhde ammattimaiseen elokuvatuotantojärjestelmään on kuitenkin ambivalentti. Jos tekijöiden riippumattomuus tai luova vapaus kyseenalaistuu järjestelmän paineessa, tekijät joutuvat tekemään kompromisseja toimintansa suhteen omaehtoisuutensa säilyttämiseksi. Valinnat voivat johtaa myös omaehtoisuudesta luopumiseen parempien toimintaedellytysten saavuttamiseksi.

Osallistuminen mediakulttuuriin toteutuu harrastajaelokuvantekijöillä yhteisöllisyyden kautta. Yhteisö tuottaa tekijöille kuulumisen kokemuksia ja kannustaa luovuuteen ja omaehtoisuuteen. Harrastajatuottajat osallistuvat media-tuotantoon vertaisyhteisön jäsenenä kulttuurituotannon kentän reunamilla. Osallistumista ilmentää toiminta alakulttuurisessa yhteisössä ja asema kulttuurisessa marginaalissa. Yhteisö on jäsenilleen tärkeä vuorovaikutuksen kenttä ja siihen kuulumisesta ammennetaan voimaa.

Pientuottajat ja ammattimaiseen toimintaan tähtäävät omaehtoisen elokuvan tekijät puolestaan osallistuvat – tai pyrkivät osallistumaan – ammattimaiseen elokuvatuotantoon ja näkymään julkisuudessa valtavirran elokuvien rinnalla. Osallistumista ilmentävät kamppailut ja neuvottelut omasta asemasta mediakulttuurissa. Pientuottajille toiminnan omaehtoisuuden vaaliminen on monimutkainen prosessi, jossa valintojen positiivisia ja negatiivisia vaikutuksia arvioidaan suhteessa saavutettuihin hyötyihin.

Mediayhteiskunnan jäsenten suhde osallistumiseen mediassa julkaisemisen kautta ilmenee joskus myös kriittisenä osallistumisena. Silloin omien teosten julkaisemisesta tai oman toiminnan julkisesta esittelystä esimerkiksi sosiaalisessa mediassa pidättäytytään tai jopa kieltäytytään kokonaan. Tällainen omaehtoinen julkisuudesta vetäytyminen heijastelee ei-osallistumisen (non-participation) trendiä, johon mediatutkijat ovat viime vuosina suunnanneet katseensa. Aiemmissä osallistumisen teorioissa osallistuminen on pitkään nähty lähes yksinomaan tavoiteltavana positiona, jonka on uskottu valtauttavan subjektia ja edistävän hänen mahdollisuuksiaan osallistua kulttuurituotantoon median kautta (Carpentier 2011, Jenkins 2006a).

Mediakulttuurin tutkijat ovat kuitenkin alkaneet kyseenalaistaa näkemystä osallistumisen voimaannuttavasta vaikutuksesta nykyisessä mediakulttuurissa. Greg Goldbergin ja David Beerin (2011) mukaan osallistuminen median välittämään julkisuuteen alistaa käyttäjät julkisuuden hegemonisille valtarakenteille sen sijaan, että se tarjoaisi osallistujille voimaantumisen positioita. Varsinkin online-ympäristöjä hallitsevat kaupallisin periaattein toimivat globaalit mediakonglomeraatit, jotka määrittelevät internetin toimintaolosuhteet (Goldberg 2011, Curran, Fenton & Freedman 2012). Kun mediatuottaja julkaisee teoksiaan kaupallisten palvelujen kautta, hän joutuu näiden tahojen kontrollin alaiseksi ja joutuu myös luopumaan osaksi määräämisoikeudestaan teosten käyttöön (Casemajor 2015, 852).

Nathalie Casemajor tutkijakollegoineen (2015) on hahmottanut osallistumisen kenttää uudelleen ei-osallistumisen käsitteen kautta ja ehdottaa, että osallistumisesta pidättäytymistä ei pidä ymmärtää pelkästään apaattisuutena tai passiivisuutena, vaan sen voi nähdä tietoisena valintana digitaalisen mediakulttuurin kentällä. Tällaisen valikoivan tai kriittisen osallistumisen voi tulkita tarjoavan käyttäjille tavan kontrolloida omaa medialäsnäoloaan ja -tuotantoaan sekä määrittellä omaa osallistumistaan. Ei-osallistumisen kautta yksilö voi irrottautua hänelle tarjolla olevista digitaalisen osallistumisen muodoista, jotka sisältävät hyväksikäytön elementtejä, kuten tekijänoikeuksien riistoa tai kolmansille osapuolille luovutettuja oikeuksia.

Osallistumisen muotona ei-osallistuminen heijastelee tekijöiden tavoitetta tehdä omaehtoisia valintoja mediasuhteensa rakentamiseksi ja pyrkimystä kontrolloida toimintaympäristöään. Omaehtoisen kulttuuri- ja mediatuotannon kontekstissa kriittisen osallistumisen voi nähdä toimintana, joka pohjautuu tekijöiden tietoisuuteen julkisuuden kentällä vaikuttavista valtarakenteista. Käyttäjät hakevat vaihtoehtoja julkaista ja osallistua muuten kuin isojen monikansallisten ja kaupallisten sosiaalisen median palvelujen kautta. Mediakulttuurissa on mahdollista irrottautua vallanalaisesta asemasta luomalla omaa vaihtoehtoista julkista tilaa valtamedian ulkopuolella (J. Downing 2001). Vaihtoehdoksi nousee myös julkaiseminen vaihtoehtoisissa suljetuissa yhteisöissä tai vain omassa lähiympäristössä ystäville ja sukulaisille.

Havaintoni omaehtoisesta osallistumisesta mediakulttuurin kentällä vahvistavat edellä sanottua. Omaehtoisten elokuvantekijöiden haluttomuudessa julkaista teoksiaan laajemmin on kyse tietoisesta päämäärästä säilyttää kontrolli omaan toimintaan ja siten toimia mediakulttuurin kentällä omaehtoisesti. Kyse ei siis niinkään ole siitä, että osallistuminen estyy, vaan pikemminkin siitä, että osallistuja hallitsee omaa osallistumistaan. Tekijät ovat tietoisia siitä, että julkisuuden kentällä tekijän toiminta voi joutua kontrollin alaiseksi, teos arvioitavaksi ja tekijänoikeudet menetetyiksi (Huttunen 2017).

Sari Östman määrittelee omaehtoisuuden verkkojulkaisemisen kontekstissa siten, että siinä julkaisun muodosta, tyylistä, sisällöstä sekä julkisuustasosta ja julkaisukanavasta päättää ensisijaisesti tekijä itse (Östman 2015, 44). Väitöskirjani kontekstissa omaehtoisuus merkitsee sitä, että pientuottaja pystyy itsenäisesti päättämään teoksensa muodosta, tyylistä ja sisällöstä, mutta joutuu teoksen julkisuuden osalta valitsemaan toimintastrategiansa toimintaympäristön tarjoamat mahdollisuudet huomioon ottaen. Harrastajatuottajien omaehtoisuus ulottuu osin myös julkisuustasosta ja julkaisukanavasta päättämiseen, kun teoksia tuotetaan ja jaellaan omissa – usein suljetuissa – piireissä, ilman ulkopuolista arviointia tai kontrollia. Kun siirrytään kohti pientuottajuutta ja ammattimaisuutta tavoittelevaa tuotantotapaa, omaehtoisuus suhteessa julkaisuun kaventuu, koska elokuvan pääasialliset julkaisukanavat ovat vakiintuneiden tai kaupallisten toimijoiden kontrollissa.

Mari Pienimäki, jonka tutkimusnäkökulma on mediakasvatuksessa, kuvaa omaehtoisen toiminnan koostuvan itsenäisen toiminnan mahdollistamasta itseil-

maisusta sekä pätevyyden eli kompetenssin kokemuksesta, joka syntyy parhaiten luottamuksellisessa ilmapiirissä ja toimintaympäristössä (Pienimäki 2019, Pienimäki 2017). Omaehtoisuus tarkoittaa siis myös kykyä rakentaa omaa osaamista ja pätevyitä ilman muodollista tukea ja opastusta. Sari Östman puolestaan palauttaa yksilön omaehtoisen mediajulkaisemisen identiteettityöksi, jossa valitaan tietoisesti median tarjoamia erilaisia rooleja. Julkaisemisen pääasiallisena tarkoituksena ei useinkaan ole suurien yleisöjen tavoittelu, vaan oman identiteetin peilaaminen mediamaailman kautta omaan lähiyhteisöön (Östman 2015, 214–215).

Tutkimukseni perusteella omaehtoiset elokuvantekijät kehittävät osaamistaan vertaisoppimisen kautta sekä itseoppimalla. Tekijät kokevat pätevyityvänsä mediatuottajiksi ensisijaisesti omassa vertaisryhmässä tai viiteryhmässä, kuten harrastajatuottajien yhteisössä tai vaikkapa genre-elokuvantekijöiden parissa. Monet haastateltavani kuvailivat voimakasta me-henkeä tuotantoryhmässä ja kokivat toimivansa kaltaistensa tukemana ja opastamana. Omaehtoisuus tarkoittaa siis myös kykyä ja mahdollisuutta rakentaa omaa osaamista riippumattomasti ilman muodollista koulutusta ja pätevyitä elokuvantekijäksi vaihtoehtoisia reittejä pitkin. Samalla omaehtoinen julkaiseminen tarjoaa mahdollisuuden peilata omaa elokuvantekijyyttä lähiyhteisöön.

Aineistoni tukee väitettä, että turvallisessa vertaisryhmässä koettu oppiminen ja osaamisen kartuttaminen voimaannuttaa tekijöitä ja vahvistaa osallistumista mediakulttuuriin. Nuorten aloittelevien elokuvantekijöiden mahdollisuus itseilmaisuuksiin ja luovaan mediatuotantoon voimistuu ystävällisessä ja luottamuksellisessa ilmapiirissä. Samalla omaa osaamista kartutetaan vuorovaikutuksessa toisten harrastajatekijöiden kanssa. Monelle aloittavalle elokuvantekijälle oma lähipiiri tai rajattu vertaisyhteisö tarjoaa turvallisen foorumin jakaa teoksiaan.

Osallistuminen ja erityisesti omaehtoinen osallistuminen mediakulttuurissa on monitahoinen ilmiö, johon liittyy tietoisia valintoja ja oman kulttuurisen paikan asemointia. Omaehtoinen elokuvatuotanto osallistumisen muotona hahmottuu sen mukaan, mihin osallistutaan ja millaisia rooleja elokuvantekijälle on tarjolla toimintaympäristössään. Silloin kysymykseksi nousee, miten tehdään rajanvetoja amatööri- ja ammattilaistuotantojen välille sekä millaisia valtakysymyksiä tuotannon ja levityksen haasteisiin liittyy.

Elokuva-alalla määrittelyvalta tuotannon ammattimaisuudesta on käytännössä institutionaalisilla rahoittajilla ja levittäjillä. Jos mediatuotanto ei saavuta institutionaalisen tahon myöntämää ammattistatusta rahoitussopimuksen, levityssopimuksen tai medianäkyvyyden muodossa, sen kulttuurinen paikka on ei-ammattimainen, vaikka teos olisi tuotettu, rahoitettu ja levitetty ammattimaisesti ammattilaisten toimesta. Osallistumisen näkökulmasta kyse on pitkälti hierarkkisista rakenteista, joiden purkaminen johtaisi elokuva-alan toimintakulttuurin tasa-vertaistumiseen.

Toinen iso haaste omaehtoiselle osallistumiselle on pientuottajien toiminnan järjestäytymättömyys. Usein pientuottajalla ei ole mahdollisuutta liittyä esimerkiksi elokuva-alan työntekijäliittoon tai elokuvatuottajien järjestöön, koska



ammattirooli audiovisuaalisella alalla on hahmottomaton. Ammattilaistuotantojen rinnalla toimittaessa pientuotannot joutuvat toimimaan ilman etuja valvovan tahon tukea. Vahvan ja selkeän ammatillisen roolin rakentaminen työelämässä vaatisi omaehtoisten pientuottajien aseman selkeyttämistä yhteiskunnallisesti.

## 7 JOHTOPÄÄTÖKSET - MILLAISTA ON OMAEHTOINEN OSALLISTUMINEN MEDIAKULTTUURISSA

”Mä annan sulle taivaan tähden ja kuun. Mä tuon sänkyys tyttökulta maailman laulut.” (Samurai Rauni Reposarelainen -elokuvan esittelyvideo, 2016.)

Vaihtoehtoinen, riippumaton tai omaehtoinen kulttuurituotanto on ikaikainen ilmiö, joka ei ole syntynyt mediakonvergenssin tai digitaalisen verkostoitumisen myötä. Digitalisaatio ja mediakonvergenssi ovat kuitenkin tarjonneet omaehtoiselle tuotannolle aivan uusia tapoja saada näkyvyyttä ja löytää yleisönsä. Media-kulttuurissa kukoistaa aluskasvillisuus, jonka saa näkyviin vaikkapa pistäytymällä YouTube-videopalvelussa tutustumassa teosten muotojen ja lajien kirjoon tai niiden silkkään määrään.

Tutkimukseni fokuksessa on mediakulttuurin laji, jossa elokuvia toteutetaan niin kutsutun vakiintuneen järjestelmän ulkopuolella, ilman instituutioiden tukea. Myös näiden teosten tuotannon volyyymi on kasvanut ja elokuvat näkyvät julkisuudessa yhä enemmän. Tarkastelen omaehtoisen elokuvan tuotantoa kulttuurituotantona ja osallistumisen muotona. Omaehtoinen mediatuotanto kulttuurituotannossa tarkoittaa normeista ja kaavoista vapaata teostuotantoa, jossa tekijä saa myös omaehtoisesti määritellä teoksen julkisuusasteen. Elokuvatuotannon kontekstissa omaehtoisuuden voi määritellä kokemuksena tuotantoprosessin *riippumattomuudesta* ja siitä seuraavasta *taiteellisesta vapaudesta*. Omaehtoisessa tuotannossa tekijä määrittelee teoksensa julkisuusasteen valitsemalla toimintaansa sopivan *esitystavan* teokselleen.

Omaehtoinenokuva on myös lähtökohtaisesti *erilaista* kuin valtavirtaelokuva, ja sen kulttuurinen paikka on ennemminkin mediakulttuurin reunamilla kuin keskustassa. Osallistumisen muotona omaehtoinen tuotantokulttuuri on *vaihtoehtoisen* sisällön ja tuotantotavan luomista. Se voi olla myös vertaisryhmään kuulumista ja *yhteisön* rakentamista. Omaehtoisuus tarkoittaa kykyä rakentaa omaa *osaamista* ja asiantuntijuutta sekä mahdollisuutta päteväytyä elokuvantekijäksi vaihtoehtoisia reittejä pitkin, yleensä vertaistuen piirissä. Omaehtoinen

osallistuminen voi ilmetä myös kriittisenä osallistumisena tai osallistumattomuutena, jolloin tekijät tuottavat omaehtoisuutta rajaamalla itselleen toimintapiirin yksityisyyden ja julkisuuden rajapinnalle.

Tutkimukseni aineistosta erottuu kaksi erilaista omaehtoisen elokuvan tekijäryhmää: harrastajatuottajat ja pientuottajat. Harrastajatuottajat tekevät elokuviaan vapaa-ajallaan harrastuksena ilman eksplisiittistä tavoitetta ammattimaisuudesta tai laajemmasta julkaisusta. Pientuottajat, joita kuvataan usein termillä riippumattomat elokuvantekijät, luovat teoksiaan ammattimaisesti tähtäimesään festivaali- ja elokuvateatterijakelu, toisin sanoen laajemmat yleisöt.

Harrastajatuottajien ja pientuottajien tuotantotavat eroavat toisistaan, ja teosten esittämiseen ja julkaisemiseen liittyvät valinnat konkretisoivat siirtymän tuotantotavasta toiseen. Teoreettisesti tätä siirtymää voidaan tarkastella osallistumisen asteen lisääntymisenä eli erittelemällä Carpentierin hahmottamaa jatkumoa, jossa tuotannontekijöiden haltuunottoa seuraa mahdollisuus vuorovaikutukseen ja lopulta osallistumiseen. Kun Carpentierin teoriaan yhdistetään Livingstonen kysymys siitä, *mihin osallistutaan*, saadaan näkyviin myös osallistumista ympäröivät olosuhteet, kuten yhteisö ja yhteisöllisyys sekä teosten julkaisemiseen liittyvät valinnat ja tekijöiden *julkisuuden taju*. Samaan aikaan osallistumisen kehitystä voidaan katsoa myös alakulttuurisen toiminnan muuntumisena ammattimaiseksi pientuotannoksi ja tekijyyden kulttuurisen position liikettä reunamilta kohti keskustaa, seuraten Abercrombien ja Longhurstin mallia.

Omaehtoinen elokuvatuotanto tarjoaa sisällöllisen ja esteettisen vaihtoehdon valtakulttuurin elokuvatuotannolle. Omaehtoinen elokuvatuotanto voidaan nähdä adornolaisen kulttuuriteollisuuskäsitteen valossa vaihtoehtoisena tuotantotapana, joka ottaa tietoisesti etäisyyttä elokuvateollisuuden konformistisiin vaatimuksiin ja vaalii tekijöiden taiteellisia vapauksia. Omaehtoinen elokuvatuotanto monimuotoistaa kulttuurituotannon kenttää esittelemällä uusia sisältöjä ja luomalla uusia innovatiivisia tuotantotapoja.

Kulttuurituotannossa ja julkisuuden kentällä vellovat jatkuvat valtataistelut siitä, millaista ja kenen tuottamaa kulttuuria arvostetaan ja mitkä teokset saavat näkyvyyttä julkisuudessa. Kaikki tekijät toimivat samojen yhteiskunnallisten valtarakenteiden alaisuudessa, mutta tapoja rakentaa omaa asemaa kulttuurin kokonaisuudessa on useita. Vaihtoehtoinen positio tuottaa omaehtoisille tuotannoille tilaa julkisuudessa, koska ne voivat hyödyntää ”erilaisuuttaan” markkinoinnissaan. Samaan aikaan elokuvan sisällön ja tuotantotavan vaihtoehtoisuus sysää ne kulttuuriseen marginaaliin ja kauas vakiintuneille ja ammattimaisille tuotannoille suunnatuista resursseista, kuten institutionaalisesta rahoituksesta.

Mediakulttuurin kentällä tekijät joutuvat neuvottelemaan kulttuurituotantoon ja kulttuurituotteiden julkaisuun liittyvistä moninaisista vallan ja hierarkian kysymyksistä. Omaehtoiset tuottajat ovat tietoisia kulttuurituotannon kentän valtarakenteista ja julkisuutta rakentavista voimasuhteista. Tekijät pyrkivät tuotantoprosessinsa hallintaan ja teosten julkisuuden kontrolloimiseen omaehtoisin ja aktiivisin valinnoin. Osallistuminen mediakulttuurissa ilmenee oman position reflektointina, neuvotteluina toimintaympäristössä ja omien mahdollisuuksien aktiivisena kartoittamisena.

Yhteisö ja siihen kuuluminen tai sen puuttuminen vaikuttaa merkittävästi omaehtoisen osallistumisen mahdollisuuksiin. Tutkimukseni perusteella omaehtoisessa osallistumisessa yhteisön ja yhteisöllisyyden merkitys tekijöille ilmenee erityisesti vuorovaikutuksena toisiin elokuvatekijöihin sekä samastumisena erilaisiin viiteryhmiin. Yhteisö ohjaa osaltaan omaehtoisen elokuvan kulttuurista paikkaa, kun tekijät samaistuvat alakulttuuriseen ryhmään, jossa jaetaan yhteinen maku ja arvot. Harrastajaelokuvatekijöille yhteisö tarjoaa turvallisen ja hallitun toimintaympäristön, jossa kommunikoidaan vertaisryhmässä ilman arvoitavia hierarkioita ja osallistutaan mediakulttuurin tuotantoon ilman portinvartijoita. Yhteisössä tekijät kasvavat toistensa tuella asiantuntijoiksi.

Ammattimaisuuteen pyrkivän pientuottajan tekijyys ei muodostu suojaavan yhteisön piirissä. Pientuottajat toimivat kansallisen ja globaalin mediakulttuurin kentällä, jossa jakoa ammattimaiseen ja harrastajalähtöiseen mediatuotantoon ylläpidetään aktiivisesti. Suomalaisenkin elokuvatuotannon rahoitus- ja jakelujärjestelmää kontrolloivat vahvat portinvartijat. Teosten määrittely ammattimaisiksi tai riippumattomiksi tuotannoiksi tapahtuu nimenomaan rahoituspohjan kautta. Tuotannon toteutuminen ilman institutionaalista rahoitusta määrittelee projektin marginaaliseksi ja ei-ammattimaiseksi. Omaehtoiselle tuotannolle tämä on ongelmallista ja eriarvoistavaa suhteessa valtakulttuuriin. Monet tekijät kokevat, että kun he neuvottelevat elokuvatuotannon vakiintuneen järjestelmän edustajien kanssa vuorovaikutus on heikkoa tai olematonta.

Omaehtoisen elokuvan tekijät osallistuvat siis kulttuurituotantoon eri asteisesti, riippuen siitä, mikä on toiminnan viitekehys. Harrastajatuottajat valitsevat useimmiten osallistumisen oman yhteisön puitteissa rajaten teosten esittämisen vertaisten piiriin. Pientuottajat puolestaan hakevat teoksilleen suurempaa julkisuutta ja osallistuvat siten mediakulttuurin kentällä laajemmin. Tämä tarkoittaa lisääntynyttä vuorovaikutusta mediakulttuurin keskikentän toimijoiden, kuten teoksia arvioivien tahojen ja toimintaa tukevien instituutioiden kanssa.

Tekijät, joiden mediataidot ovat sillä tasolla, että he pystyvät kriittisesti arvioimaan omaa toimintaympäristöään, voivat osallistua mediakulttuuriin myös valikoivasti rajaamalla teoksen julkisuutta ja valitsemalla julkaisufoorumien omaehtoisesti. Julkaisu turvallisuudessa rajatussa yhteisössä voimaannuttaa, kun taas käsittely valtamediassa ja vertailu niin sanottuihin oikeisiin elokuviin voi haastaa vertaisryhmässä hankitun pätevyyden. Kompetenssin kritiikki on kuitenkin tekijöille tuttu ilmiö, ja suurin osa riippumattomista tekijöistä ymmärtää sen olevan väistämätöntä julkisuudessa.

Teosten ammattimainen levitys ja sitä kautta valtajulkisuuteen murtautuminen on tekijöille mahdollista, mutta sen hintana on vertautuminen valtavirran elokuvaan ja niiden tuotantotapoihin. Nimenomaan julkisuuden kautta murtaudutaan kulttuurituotannon keskikentälle, mutta samalla joudutaan hierarkkisen arvioinnin alaiseksi, jossa institutionaalisen rahoituksen puuttuminen ja erilainen estetiikka ovat puutteita. Valtajulkisuus sijoittaa teokset lähes poikkeuksetta marginaaliin.

Tekijät tiedostavat positionsa erilaisissa toimintaympäristöissä ja niiden valtarakenteet erityisesti silloin, kun siirrytään rajatulle yleisölle esittämisestä

julkisuuden piiriin. Kutsun tätä tekijöiden *julkisuuden tajuksi*. Omaehtoiselle elokuvantekijälle julkisuuden taju tarkoittaa sitä, että hän hallitsee julkisuuttaan omavalintaisesti sen mukaan, minkä kokee sen hetkisen toimintansa kannalta parhaaksi strategiaksi. Mahdollisuus ja kyky teosten julkisuuden säätelyyn on siis osa omaehtoisuuteen liittyvää valinnan vapautta.

Omaehtoinen elokuva monimuotoistaa mediakulttuuria näkymällä julkisuudessa ja neuvottelemalla paikastaan elokuvatuotannon kentällä. Omaehtoiset teokset ja tuotantotavat siirtävät vaikutteita mediakulttuurin periferiasta keskustaan. Vaikka kulttuurisen vuorovaikutuksen tiellä on esteitä ja rajoitteita, valtarakenteisiin on syntynyt murtumia, jotka muuttavat toimintaympäristöä tasa-arvoisemmaksi. Harrastajana aloittaneiden, itseoppineiden elokuvantekijöiden tie ammattimaisiksi mediamaailman toimijoiksi on helpottunut, kun vakuuttavat näytöt elokuvaosaamisesta voi antaa myös omaehtoisen elokuvatuotannon kautta. Harrastajatuotantoryhmille ja pientuottajille avautuu yhä enemmän mahdollisuuksia neuvotella teostensa rahoituksesta ja levityksestä elokuvateollisuuden portinvartijoiden, kuten Suomen elokuvaseätiön ja Finnkinon kanssa.

Omaehtoisen kulttuurituotannon poliittiset ulottuvuudet voidaan nähdä niissä tavoissa, joilla tekijät kontrolloivat teostensa julkisuutta ja valitsevat toiminnalleen – ja osallistumiselleen – sopivimmat tavat ja toimintaympäristön. Kriittinen osallistuminen voidaan tutkimukseni perusteella määritellä toiminnaksi, jossa omaa osallistumista, vuorovaikutuskanavia ja toimintaympäristöjä arvioidaan aktiivisesti ja kriittisesti. Kriittinen osallistuminen on omaehtoista teosten ja toiminnan julkisuuden hallintaa, jolloin se, mihin osallistutaan ja tai missä teoksia julkaistaan, on aina oman valinnan ja harkinnan seuraus. Kriittinen osallistuminen tuottaa tekijöille mahdollisuuden neuvotella omaehtoisesti paikastaan mediakulttuurin kentällä. Kriittinen osallistuminen heijastelee tekijöiden julkisuuden tajua sekä kykyä hallita kulttuurista paikkaansa.

Omaehtoinen elokuva tarkoittaa siis teosta, jonka tuotantoprosessi on riippumaton ulkopuolisista instituutioista ja tekijöillä on laaja ilmaisunvapaus. Omaehtoisuus kumpuaa mahdollisuudesta toteuttaa omat teoksensa, ja on siten sidottu riittäviin mediataitoihin ja tekniikan saatavuuteen, eli tuotantotekijöiden hallintaan. Omaehtoinen tuotantotapa vaalii tekijöidensä luovaa vapautta ja mahdollisuutta hallita itse tuotantoprosessiaan, toisin sanoen päättää omaehtoisesti elokuvansa sisällöstä, tuotantotavasta ja jakelusta.

Omaehtoisen elokuvan tuotannossa toteutuu mahdollisuus osallistumiseen mediakulttuurissa ja tuottaa vaihtoehtoista sisältöä vakiintuneen elokuvatuotannon rinnalla. Tutkimukseni perusteella omaehtoisuus merkitsee tekijöille itsenäisyyttä, tuotantotavan ei-hierarkkisuutta ja toimintaympäristön tasa-arvoisuutta. Se sisältää ajatuksen vapaaehtoisuudesta ja luovasta vapaudesta. Omaehtoinen tuotantotapa suosii elokuvan muotojen ja tyyppien (genret) moninaisuutta ja luo tilaa kokeilla sisällöllä ja muodolla. Omaehtoisuus tarkoittaa myös mahdollisuutta tuotanto-osaamisen kartuttamiseen ei-formaalissa oppimisympäristössä.

Elokuvatuotannon hierarkkiset rakenteet tuottavat rajanvetoja amatööri- ja ammattilaistuotantojen välille ja omaehtoinen tuotanto leimataan usein ei-am-

mattimaiseksi. Valtarakenteet tuottavat myös tuotantoon ja levitykseen haasteita, joiden seurauksena elokuvantekijöille on tarjolla niukkoja resursseja ja marginaalista julkisuutta. Siirryttäessä harrastajatuottajuudesta pientuottajuuteen tekijän identiteetti eli tekijyys muuttuu merkittävästi. Vertaisryhmän tasa-arvoisesta ja osaavasta jäsenenestä ja oman kulttuurinsa asiantuntijasta tulee globaalin mediakulttuurin altavastaaja, jonka pätevyys ja osaaminen kyseenalaistetaan. Samaan aikaan haasteeksi muodostuu riippumattoman toiminnan järjestäytymättömyys ja tekijöiden epäselvä ammatti-identiteetti.

Osallistumisen kautta hahmotettuna valtakulttuurin ja omaehtoisen kulttuurin välinen suhde on muuntuva ja jatkuvien neuvottelujen alainen. Osallistuminen kulttuurituotannon kentällä on alakulttuuriselle toimijalle usein voimauttava kokemus, jossa sosiaalista ja kulttuurista pääomaa tuottavat vahva toimijarooli yhteisön sisällä, vertaisryhmän tuki ja mahdollisuus oppimiseen ei-muodollisessa kontekstissa. Toisaalta elokuvantekijyyden rakentaminen törmää aina alakulttuurisen position rajoihin: ”oikeat” elokuvantekijät ovat muita. Kun omaehtoisen elokuvantekijän osaaminen ja itsetunto kasvavat, hänelle on tarjolla rooli myös julkisemman elokuvatuotannon kontekstissa. Silloin haasteena on se, että tekijän on kyettävä kohtaamaan vertailu valtavirtaelokuviin ja negatiivinen palaute valtamedian taholta. Osallistumisen tuoma voimaantuminen voi murentua, kun tekijän osaaminen kyseenalaistetaan ja hänet sijoitetaan marginaaliin.

Vuorovaikutus omaehtoisen elokuvantekijän ja häntä ympäröivien muiden kulttuurituotannon toimijoiden välillä on jatkuvien neuvottelujen alaisena. Osallistuminen heikentyy, kun kulttuurituotantoa ja mediajulkisuutta hallitsevat tahot jättävät omaehtoisen tuotannon huomiotta tai sijoittavat riippumattoman tuotannon marginaaliin. Tasa-arvoisemmat järjestäytymisen rakenteet kulttuurituotannossa, kuten resurssien tasa-arvoisempi jakautuminen myös vakiintumattomalle mediatuotannolle, edistäisivät riippumattomien tuottajien ja toimijoiden osallistumista. Yhteistyö ja yhteistoiminta elokuva-alan vakiintuneiden toimijoiden ja omaehtoisten tuottajien kesken edistäisi omaehtoista mediatuottajuutta ja kehittäisi kulttuurituotannon ja mediajulkisuuden monimuotoisuutta, siten kasvattaen luovan alan kilpailukykyä.

## 8 POHDINTA

Tässä luvussa pohdin sitä, mitä tutkimukseni tulokset antavat kulttuurintutkimukselle ja osallistumisen tutkimukselle ja millaisia uusia näköaloja tutkimukseni tarjoaa mediakulttuurin tarkasteluun. Arvioin tutkimukseni luotettavuutta sekä sen rajoitteita ja tulosteni yleistettävyyttä. Lopuksi käsittelen sitä, miten ymmärrys omaehtoisesta mediatuotannosta voisi hyödyttää kulttuurituotannon kenttää.

Tutkimukseni kuvaa omaehtoisuuden merkitystä tekijöille ja tuottaa määritelmän omaehtoisesta elokuvatuotannosta. Omaehtoisuus toteutuu mediakulttuurin kontekstissa mediatuotannon itsenäisyytenä (autonomy) ja ilmaisunvapautena. Tutkimukseni perusteella se ilmenee tekijöiden intentiona kontrolloida itse luovaa tuotantoprosessiaan, toisin sanoen päättää elokuvansa sisällöstä, tuotantotavasta ja jakelusta, ilman ulkopuolisen tahon tai tahojen määräysvaltaa. Omaehtoisuus ilmenee joskus myös kriittisenä osallistumisena, jolloin omaa läsnäoloa mediakulttuurissa rajataan esimerkiksi julkaisemisesta pidättäytymällä tai valitsemalla julkaisufoorumi tarkasti. Lisäksi omaehtoisuus tarkoittaa tekijöiden ja osaamisen rakentumista ei-formaaleissa oppimisympäristöissä, formaalin elokuvaopetuksen ulkopuolella.

Elokuvatuotannon kenttä on voimakkaassa muutosliikkeessä, kun uudet käytännöt haastavat vanhoja tuotantotapoja. Tutkimuksen aikajana – noin kymmenen vuotta – luo tutkimukseen sekä vahvuutta että haasteita. Vahvuutta, koska pitkäaikainen tarkastelu tuottaa syvyyttä ja uskottavuutta, toisaalta haasteita, koska omaehtoisien elokuvatuotannon toimintaympäristö on muuttunut 2000-luvulla valtavasti. Tutkijan on ollut ajoittain hankalaa pysyä tutkimuskohteen perässä jatkuvasti muuttuvalla kentällä.

Mediatuotannon kentän konkreettiset muutokset näkyvät tutkimukseni taustalla ja ne hahmottavat tekijöiden toimintaympäristön, joka heijastuu heidän toimintaansa. Digitaaliset tuotantotavat ja internetin tarjoamat teosten jakelumahdollisuudet sekä tavat rahoittaa ja markkinoida tuotantoja ovat lisänneet mahdollisuuksia tuottaa elokuvia omaehtoisesti. Tutkimukseni perusteella teknologisen toimintaympäristön muutos ei kuitenkaan suoraan ole vaikuttanut

kulttuuristen, sosiaalisten tai yhteiskunnallisten olosuhteiden parantumiseen omaehtoiselle elokuvatuotannolle.

Kulttuurituotannon ja julkisuuden sekä osallistumisen teorioiden pohjalta omaehtoisuuden määritelmää voidaan soveltaa kulttuurituotantoon laajemminkin ja todeta, että nykyisessä mediakulttuurissa omaehtoinen tuotanto – oli se sitten valokuvia, videota, tekstejä tai muuta vastaavaa – määrittyy nimenomaan teosten julkisuutta ja julkaisua tekijälähtöisesti kontrolloimalla. Tätä väitettä tukevat myös useat fanituotannosta tehdyt tutkimukset (ks. esim. Kaarina Nikusen *Faniuden aika*), joissa fanit julkaisevat teoksia omassa vertaisryhmässä ja harkitsevat tarkkaan teosten esittämistä ”ulkopuolisille”. Jos tekijän intentiona on saada teos julkaistua laajemmalle yleisölle, hän ymmärtää tarkasti, millaisten voimien vaikutuskenttään teos ja tekijäyys silloin sijoittuvat ja mitä se merkitsee teoksen kulttuuriselle paikalle. Riski julkisuuden tuomiosta kannattaa kuitenkin ottaa, koska vain julkisuudessa on tarjolla julkisuutta.

Joe L. Kincheloen ja Peter McLarenin (2005) mukaan hegemoninen ideologinen valta vaikuttaa nykyaikaisessa medioituneessa yhteiskunnassa erityisesti mediakulttuurin kentällä. Mediakulttuurin kentällä käydään jatkuvia valtataisteluja siitä, kuka saa äänensä kuuluviin – ja kuvansa näkyviin. Kincheloe ja McLaren näkevät mediamaailman kansalaisen kuitenkin refleктоivana ja kriittisenä yksilönä, joka on tietoinen asemastaan ja tunnistaa vallan mekanismit toimintaympäristössään (Kincheloe & McLaren 2005, 311). Tutkimukseni tulokset tukevat tätä oletusta ja osoittavat, että omaehtoisen elokuvan tekijät tuottavat tapoja ja keinoja rakentaa omaehtoista asemaa mediakulttuurissa ja muovaavat toimintaympäristöään omasta positiostaan käytettävissä olevin keinoin.

Tutkimukseni aiheen – omaehtoisen mediatuotannon – teoreettisempi pohdinta nostaa esiin mediatuotannon sijoittumisen nykyisessä mediamaisemassa julkisen ja yksityisen sfäärin väliselle muuntuvalle alueelle. Erityisesti nykyaikainen viestintäteknologinen ympäristö, jossa yksilö voi osallistua julkisuuteen yksityistä elämäänsä jakaen, on kiihdyttänyt keskustelua julkisen ja yksityisen sfäärin rajan hämärtymisestä. Habermasin ja Hannah Arendtin (1958) teoretisoinnit yksilökansalaisen mahdollisuuksista ottaa osaa julkiseen keskusteluun ja näkyä julkisuudessa sekä pohdinnat yksityisen sfäärin merkityksestä ja näiden kahden sfäärin rajankäynnistä auttavat hahmottamaan siirtymiä mediayhteiskunnan rakenteissa.

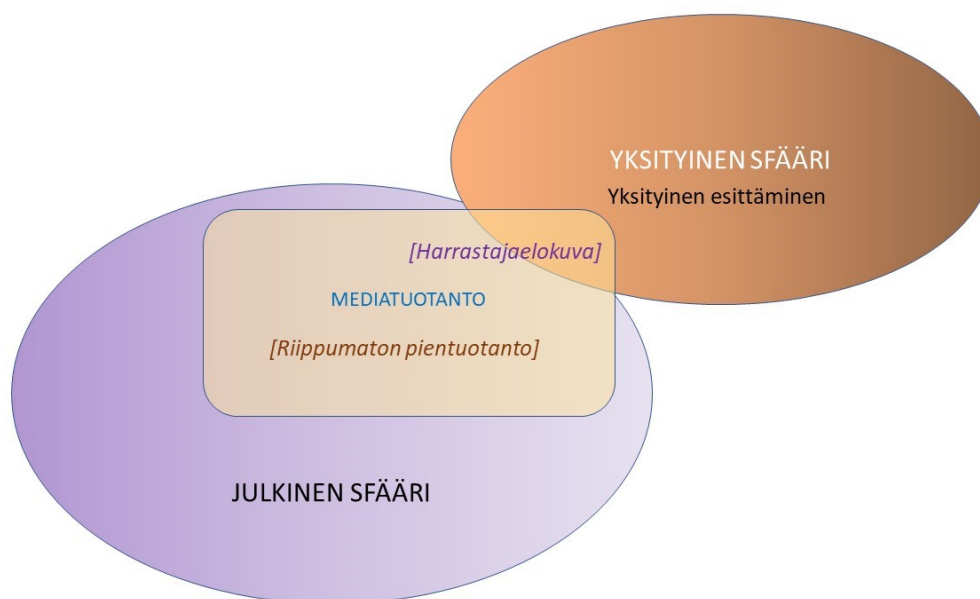
Muiden muassa John B. Thompson (2011) on soveltanut Habermasia ja Arendtia nykyiseen mediamaisemaan tuoden esiin sen, miten uudenlainen yleisyys ja kuluttaja-tuottaja-positio mediakulttuurissa ovat jatkuvan neuvottelun kohteina. Thompsonin mukaan yhteiskunnallinen näkyminen ja vuorovaikutus ei ole enää sidottu aikaan ja paikkaan, vaan julkinen sfääri rakentuu nykyään uusien mediavälitteisten näkyvyyksien kautta. Julkisuus on oleellisesti muuttunut medioituneeksi (mediated publicness) ja yksilön mediasuhde medioituneeksi näkyvyydeksi (mediated visibility) (Thompson 2011, 56). Tämä kehitys on tuottanut julkiseen sfääriin uudenlaisen läheisyyden (intimacy) läsnäolon, joka vaikuttaa kaikkeen inhimilliseen kanssakäymiseen julkisen sfäärin alueella.



Thompson muistuttaa, että vanhanaikainen ”julkinen julkisuus” on yhä ole-massa, mutta sen rinnalla vaikuttaa nyt yksityisen elämän trendi, suuntaus tuoda yhä enemmän yksityiseen sfääriin ennen kuuluneita tietoja julkisuuden piiriin. Samaan aikaan yksityinen sfääri on muuttunut yhä enemmän paikaksi, jonka yksilö määrittelee itse, ja jonka hän haluaa erottaa kaiken näkevästä julkisuudesta (ibid. 58). Thompsonin mukaan yksityisyys voidaankin määritellä kontrollin kautta, toisin sanoen niin, että yksilö pyrkii kontrolloimaan itseään koskevaa informaatiota toimintaympäristössään (ibid. 60).

Omaehtoisen elokuvatuotannon ja kulttuurituotannon kannalta julkisen ja yksityisen sfäärin rajojen hämärtyminen ja yksityisen piirin laajeneminen julkisen puolelle voidaan nähdä tarkoittavan sitä, että tekijät tuottavat julkisen ja yksityisen välistä rajaa yhä enemmän itse. Tekijät rajaavat teosten julkisuutta tekemällä valintoja niiden esittämiskanavien suhteen. Teokset voidaan saattaa julkisuuteen kolmea vaihtoehtoista reittiä pitkin. Teokset voivat olla kokonaan *yksityisiä*, jolloin ne näytetään rajatulle ystävapiirille ilman minkäänlaista medioitunutta näkyvyyttä eli julkaisemista mediakulttuurissa. Toisaalta ne voivat olla *yhteisöllisesti julkisia*, jolloin niiden näkyvyys rajataan mediapalveluun tai foorumiin, jonka jäsenet ovat oma tulkintayhteisönsä, kuten harrastajatuottajien alakulttuuri. Kolmanneksi teokset voidaan julkaista *yleisessä julkisuudessa*, jolloin tavoitteena on mahdollisimman laaja näkyvyys ja läsnäolo medioituneessa julkisuudessa.

Oheinen kuvio havainnollistaa sitä, miten mediateos voi sijoittua joko julkisen sfäärin alueelle kaikkien nähtäväksi tai rajatun yhteisöllisen julkisuuden piiriin, joka lähenee yksityisen sfäärin piiriä. Kokonaan yksityinen esittäminen sijoittaa teoksen yksityisen sfäärin piiriin, ilman läsnäoloa medioituneessa julkisuudessa. Rajatusti julkaistun ja laajasti julkaistun mediatuotannon vaikutukset tekijöiden mediasuhteeseen – tarkemmin ilmaistuna mediakulttuuriin osallistumisen implikaatiot julkisuudessa tai yksityisen ja julkisen sfäärin rajalla – poikkeavat toisistaan merkittävästi.



KUVIO 2 Mediatuotannon sijoittuminen julkisen ja yksityisen sfäärin rajalle.

Mediakulttuuriin voi siis osallistua eriasteisesti ja tarjolla olevista erilaisista julkisuuksista voi valita omalle toiminnalle ja tavoitteille sopivimman ympäristön. Tutkimukseni kohteen, omaehtoisen elokuvatuotannon ja tekijöiden kannalta edellä sanottu tarkoittaa mahdollisuutta vaikuttaa teoksen esittämisen tapaan ja valita julkaisemisen foorumi omaehtoisesti.

Tähän keskusteluun linkittyvät myös väitteet siitä, että julkisuuden medioituminen on luonut sen rakenteeseen yhteiskunnallisten valtarakenteiden hahmon ja hierarkiat. Habermasin mukaan julkinen tila tarjosi syntyessään 1800-luvulla kansalaisille vaihtoehtoista viestinnän tilaa, johon porvarillinen luokka pystyi luomaan omaehtoisen kommunikoinnin sfäärin viestiäkseen valtaapitäville kantojaan ja mielipiteitään. Massamedian aikakausi muutti julkisen tilan hallitsevan luokan ja kaupallisen median hallitsemaksi ympäristöksi, jossa parhaiten kuuluu valtaeliitin ja kaupallisten toimijoiden ääni (Habermas 1989, Thompson 2011, 53).

Viestinnän demokraattisten tasa-arvoisten mahdollisuuksien toteutumisen tiellä ovat siis valtaeliitin pyrkimykset säilyttää hegemoniansa julkisuudessa. Julkisuutta hallitsevat käytännössä kansalliset ja monikansalliset viestintäyhtiöt, jotka toimivat kapitalistisen järjestelmän ehdoilla tai yhteiskunnallisen hegemonian säilyttämiseksi (Wasko & Erickson 2009). Valtakulttuurin ulkopuolella elokuvia tekevät eivät välttämättä pysty osallistumaan julkisuuteen esteettä tai saamaan ääntään kuuluviin mediassa (Couldry 2008, 18, Livingstone 2005, 19). Jotta myös kulttuurin reunamilla toimivat tuottajat saisivat äänensä kuuluviin, media-omaisuuden tulisi näyttäytyä avointa julkista keskustelua tuottavana ja näkymisen paikkoja avaavana alueena (Downing 1992, 260–261, Dahlgren 2005). Omaehtoisten toimijoiden voi nähdä osallistumisellaan monimuotoistavan mediakulttuurin kenttää.

Osallistumiseen liitetään usein vahva poliittinen ulottuvuus, jolloin ajatellaan, että kansalaiset toimivat aina jonkin yhteiskunnallisen tavoitteen tai omien toimintamahdollisuuksien edistämiseksi. Peter Dahlgrenin (2005) mukaan, hänen tarkastellessaan osallistumista internetissä, kansalaisten kokoontuminen erilaisiin virtuaalisiin viiteryhmiin ja yhteisöihin vahvistaa demokraattista prosessia, koska kansalaiset saavat äänensä siten paremmin kuuluviin. Kansalaisen toiminta internetissä ei kuitenkaan välttämättä voimista hänen yhteiskunnallista ääntään, vaan saattaa ajaa yksilön sivuun ja reunamille, marginaalisten yhteisöjen joukkoon. Yhteiskuntaa suoraan haastavasta toiminnasta on kyse silloin, kun mediakulttuuria otetaan haltuun omia teoksia tuottamalla ja omia näkemyksiä esittelemällä, jolloin toiminta voi olla hyvinkin kantaaottavaa ja saada aktivismin muotoja (Rauch 2007, 1007, Paasonen 2005, 250, Atton 2002, 18).

Vaikka omaehtoisten elokuvatekijöiden toiminta ei ole lähtökohtaisesti poliittista tai yhteiskunnallisesti kantaaottavaa, se voidaan kuitenkin nähdä kulttuurituotantona, joka luo uusia tuotantotapoja ja haastaa mediakulttuurin symbolisia merkityksiä. Tässä kontekstissa myös omaehtoisen elokuvatuotannon esittämiseen ja julkaisemiseen liittyvät kysymykset latautuvat poliittisesti, ja ne voidaan nähdä tapana ottaa haltuun mediakulttuuria ja edistää omia toimintamahdollisuuksia sen puitteissa. Samaan aikaan läsnäolo mediakulttuurissa voi heikentyä ja toiminnan marginaalisuus saada vahvistusta. Näilläkin ulottuvuuksilla on poliittiset implikaationsa. Vaikka omaehtoinen mediatuotanto jäisi piiloon julkisuudelta, se vaikuttaa kuitenkin näkymättömänä voimana, jonka vaikutukset voivat tuntua mediakulttuurissa ja yhteiskunnassa.

Käytännön syistä tutkimukseni pääasiallisiksi informanteiksi valikoituivat suomalaiset miehet ja pojat. Nettiyhteisöissä heitä oli valtaosa (Finfilmsin ja Indietaivaan ylläpitäjien mukaan 99 %), ja pientuottajissakin naisia on vähän. Kun suunnittelin toista artikkeliani, olin päättänyt etsiä haastateltaviksi erilaisista lähtökohdista ponnistavia elokuvantekijöitä, saadakseni näkyviin omaehtoisen toiminnan ulottuvuudet esimerkiksi sukupuolten ja erilaisten sosioekonomisten ryhmien parissa. Toimintaympäristön muutokset ja tutkimuksen suunta kohti pientuottajien toimintaa jättivät tämän ulottuvuuden kuitenkin tutkimuksen ulkopuolelle.

Käsitykseni on, että elokuvatuotannon miehinen maailma kutsuu tuottajiksi ensisijaisesti miehiä ja poikia. Omaehtoista elokuvatuotantoa tekevät kuitenkin myös naiset ja tytöt, sekä maahanmuuttajat, saamelaiset tai romanit. Miksi tämä tuotanto näkyy julkisuudessa niin vähän, tai miksi se ei noussut osaksi tutkimustani, vaatii kiinnittämään asiaan huomiota tulevassa tutkimuksessa. Siinänsä kiinnostavaa on, että yksi ensimmäisistä Black Lion Picturesin levittämistä elokuvista oli *Käräjävuorentie* (2012), jonka käsikirjoittaja-ohjaajat olivat Essi Mitronen ja Anna Peräaho. Tämän perusteella naisten tekemää omaehtoista elokuvaa on, eikä sitä olisi saanut jättää huomiotta. Sama koskee vähemmistöjen – kuten maahanmuuttajien – elokuvatuotantoa, jota tehdään todennäköisesti julkisuuden ulkopuolella omaehtoisesti.

Havaintoni siitä, että muiden kuin valkoisten nuorten miesten tekemä omaehtoinen elokuva näkyy julkisuudessa niin vähän, vahvistaa tutkimustulostani

siitä, että omaehtoisuus ei kukoista julkisuudessa. Jos tekijät kokevat olevansa kulttuurisessa marginaalissa ja julkisuuden edustavan valtakulttuurin ja rakentuvan hegemonisten voimien varaan, kynnyks julkaista teoksia nousee korkeaksi. Väitettä tukevat *Nuoret Estradille* -tutkimushankkeesta saadut tulokset, joiden mukaan syrjäytyneessä tai muulla tavoin marginaalisessa asemassa olevien nuorten on koettava teostensa julkaiseminen turvalliseksi halutakseen esittää niitä (Pienimäki 2018, Kotilainen & Pienimäki 2018). Tätä turvaa valtajulkisuus ei useinkaan tarjoa, vaan altistaa teokset ja tekijät julkiselle keskustelulle sekä kuvien, tekstien ja videoiden kontrolloimattomalle jakelulle. Nämä huomiot vahvistavat käsitystäni siitä, että nimenomaan julkisuudelta piilossa oleva kulttuurituotanto edustaa omaehtoisuutta puhtaimmillaan.

Tämän tutkimuksen fokuksessa ovat tekijät, jotka luovat omaa mediatuotantoaan ja osallistuvat siten mediakulttuurin uusintamiseen. Olen nostanut työssäni esiin myös ei-osallistumisen käsitteen. Ei-osallistuja ei osallistu, joten ei-osallistumista ei voi uskottavasti tutkia tutkimalla osallistumista eli yksilöitä, jotka osallistuvat – eri asteisesti ja eri tavoin – mediatuotantoon. Havaintoni siitä, että tekijät säätelevät osallistumistaan erityisesti teoksen esittämiseen ja julkaisemiseen liittyvien valintojen kautta, johtaa ajattelua kuitenkin siihen suuntaan, että lopulta tekijä voi myös valita toimintatavan, jossa kaikki yksilön toiminta mediakulttuurin parissa jää yksityiseen sfääriin ja siten kokonaan näkymättömiin julkisuudesta. Osallistumisen piilossa olevat muodot ansaitsevat tulla huomioituksi.

Tutkimuksen keston kymmenen vuoden aikana on tehty useita yrityksiä rakentaa siltoja ja yhteistyötä vakiintuneen järjestelmän ja omaehtoisen tuotannon välille. Tällaisia ovat olleet muun muassa julkaisukanavia ja tuotantojen ohjaamista nuorten mediatuotannoille tarjonneet dvoted (Pohjoismaisten elokuvasäätiöiden yhteishanke) ja kotimainen Kelaamo. Palvelut ovat tarjonneet aloitteleville elokuvantekijöille mahdollisuuden verkostoitua ja saada teoksiaan esille hankkeen puitteissa, mutta laajempaa osallisuutta ne eivät ole tuottaneet. Samantyyppistä toimintaa on pohjoismaisten elokuvasäätiöiden lanseeraama *Nordic Genre Invasion* -hanke, jonka tavoitteena on luoda markkinoita pohjoismaiselle genre-elokuvalle. Hankkeeseen pääsee mukaan, jos läpäisee säätiöiden tiukan seulan ja saa tukea tuotannolleen. Omaehtoinen tai kokonaan riippumaton tuotanto ei voi olla mukana, koska sidoksen säätiön tukemaan tuotantoyhtiöön tulee olla olemassa.

Näkemykseni on, että onnistuakseen aidosti osallistamaan vakiintuneen järjestelmän ulkopuolella toimivia elokuvantekijöitä, yhteistyön muotojen pitäisi olla inklusiivisia – ei eksklusiivisia. Tällä tarkoitan sitä, että toimintamallien tulisi kutsua omaehtoisia tuotantoja mukaan olemassa olevaan järjestelmään, ei luoda erillisiä projekteja, joiden sitten toivotaan tuottavan yhteistyötä ja yhteistoimintaa. Myös aineistoni perusteella omaehtoisia tuotantoja hyödyttävää yhteistyötä on syntynyt parhaiten silloin, kun omaehtoiset tai riippumattomat toimijat ovat kyenneet luomaan produktiokohtaisen yhteistyökuvion vakiintuneen järjestelmän kanssa: neuvottelemalla pienen tuotantotuen tai saamalla teoksen esille am-

mattimaisessa elokuvatapahtumassa. Toivottavaa olisi, että vakiintunut järjestelmä voisi kokonaisuudessaan avautua omaehtoiselle elokuvatuotannolle, jolloin ammattikunnan normien ulkopuolella toimiminen ja vaihtoehtoisen sisällön tuottaminen ei tarkoittaisi väistämättä marginaaliin ajautumista. Yhteistyö ja yhteistoiminta edistäisi omaehtoista mediatuottajuutta yhteiskunnassa ja kehittäisi kulttuurituotantoa elinkeinona sekä lisäisi mediajulkisuuden monimuotoisuutta.

## SUMMARY

This thesis examines participation in media culture through a study of non-professional media producers within the film industry in Finland. It regards self-produced films as a form of cultural production and a mode of participation. The thesis consists of three peer-reviewed academic articles and an extensive summary.

The first article, *Harrastajaelokuva matkalla marginaalista kohti kulttuurituotannon keskikenttää* (Amateur film making: from the marginal to the main stream of cultural production, 2011), was published in *Media, kasvatus ja kulttuurin kierto* (eds. Kotilainen et al.) by the University of Jyväskylä. The article addresses the relationship between amateur and professional media production from the point of view of amateur filmmakers' online communities.

The second article, *Redefining aspects of participation for amateur filmmakers in the Nordic countries* (2014), was published in a special issue of *Interactions: Studies in Communication and Culture by Intellect*. The article focuses on developments in power relations between amateur filmmakers and the institutional film making system, focusing on access, interaction and participation.

The third article widens the scope of consideration towards minor producers working semi-professionally in film and media production. Titled *Omaehtoinen elokuvatuotanto haastamassa perinteisiä elokuvan tuotantotapoja Suomessa* (Self-produced film making challenging the institutional modes of film production in Finland, 2017 by *Widerscreen*), it examines the disintegration of the media branch where amateur film makers become minor producers and compete for prestige and publicity with the established institutions and commercial actors within the film industry.

The research question of the study is twofold. It first asks how amateur filmmakers and minor producers participate in cultural production. Secondly, it interrogates the position of self-produced filmmaking in the contemporary media landscape, i.e., the public sphere.

The research assesses its subject using two different data samples. First it focuses on internet discussions from two forums, *Finfilms* and *Indietaivas* (2007-2013), and messages from a related Facebook page (*Indietaivas* page). On these forums and pages Finnish amateur filmmakers discuss their activities and culture with their peer group. The second source of data consists of six thematical interviews with semi-professional filmmakers, conducted between 2010-2016. In these interviews the participants describe the dimensions of their activities and reflect on their position in media culture.

The methodology of the study is theory-based content analysis, in which theories of participation and cultural production are used to define participation for self-produced filmmakers, and to understand the position of alternative media production in the contemporary media landscape. The study presents the field of independent filmmaking in Finland, and provides a concise overview of the use of the term independent film both internationally and in Finland.

The theoretical framework of the study lies in cultural studies, especially utilizing theories of cultural industries and participation. It focuses on power relations in media culture and the public sphere. The field of publishing can be analysed using what Jürgen Habermas described as the public sphere (1989), which is expressed as the multitude of power relations existing within a society.

Media culture is increasingly shaped through user participation and alternative methods of media production. Young people especially produce their own media content and distribute it publicly. Their media skills are developed through informal learning practices and spontaneous activities in their free time.

Since the 1990's, there have been significant changes in the digital environment of self-produced filmmakers. The changes in the networked digital community have mainly increased the possibilities for users to access the tools of production and distribution. In terms of access, we can see that self-produced filmmakers make the most of their environment, participating in both media production and distribution. They move between contexts and utilize the opportunities offered by participating in global digital media production. However, participation is not automatic for them. Barriers of access pop up all around the filmmakers, limiting their participation. The commercial forces that shape the film industry and its audience marginalise non-professional independent productions, leaving them disconnected from each other and their audiences. As Nico Carpentier (2011) has pointed out, while co-creative networks do exist, the global digital media sphere is divided into amateur and professional productions, based on financial, cultural and structural differences.

In the public sphere, media has always been a channel for individual voices, but media institutions themselves have throughout history aimed to secure their monopoly on public communication. To maintain the concentration of symbolic resources through which voices can be heard, communication channels are guarded by gatekeepers: media institutions and companies (Couldry 2008; Livingstone 2005). Although the circumstances concerning publishing and distributing media content have moved towards a situation where civic participation through media has significantly advanced, digital culture is still shaped by the same capitalist principles as the traditional consumer market (Curran et al. 2012).

According to this research, the main characteristic of self-produced filmmaking is independence linked with freedom of expression. Self-produced films also differ aesthetically from mainstream film production. The independent mode of production introduces alternative ways of executing, financing and distributing films. To create self-produced media content means controlling the production process from scriptwriting to distribution, and choosing to interact with and participate in environments that support the filmmaker's competence, autonomy and self-esteem.

This research indicates that amateur filmmakers and minor producers use forms of critical participation to negotiate their position in media society. This suggests that they have a strong sense of publicity, and they aim to choose the

most applicable way to present their work. Their films might be presented privately, within a community or in public. The manner of presentation depends on the goal and intention of the filmmaker, whether he/she is seeking public recognition or communal support.

The internet forums of amateur filmmakers are important places of belonging and creating a sense of community. They also provide filmmakers with the possibility to develop their skills in media production within a peer group. At the same time, minor producers operating in the film industry receive no professional or institutional support due to their marginal position in media production culture. This has a significant effect on their access opportunities and their participation in the media industry.

This study shows that the creation and distribution of self-produced media content reflects the power relations in society and the structural conditions of global media production. The possibilities for participation in media culture are influenced by the connections with the commercial and the institutional realms. Hierarchical, externally created systems of interaction often place limits on the potential interactivity and participation of self-produced filmmakers. It is vital that improved modes of interaction and cooperation in the spheres of media culture are developed to enrich the field of cultural production and filmmaking.



## AINEISTOT

Findie ry, yhdistyksen säännöt 2016, [www.findie.org](http://www.findie.org) (suljettu).

Kiviniemi Matti 2012, "Findien evoluutio. Kotimaisen harrastajaelokuvan nykytila ja tulevaisuuden tekijät". Opinnäytetyö; Kemi-Tornion ammattikorkeakoulu.

Lipasti Anton 2015, haastattelu 19.8.2015

Makkonen Joonas 2015, haastattelu 12.8.2015

Makkonen Joonas 2015, Messenger-keskustelu 4.8.2015

Ojala Tero 2010, sähköposti, vastaus tiedusteluun 18.2.2010

Pirttikangas Joonas 2013, laaja sähköpostihaastattelu 17.11.2013

Pirttikangas Joonas 2014, "Alkupääoma nolla euroa. Riippumattoman elokuvan tuotanto. Opinnäytetyö; Lapin ammattikorkeakoulu.

Ullakko Miika 2010, sähköpostihaastattelu 9.8.2010

Sippola Harri 2016, haastattelu 14.10.2016

Torssonen Samuli 2010, sähköposti, vastaus tiedusteluun 4.8.2010

Vidgren Jukka 2016, haastattelu 27.6.2016

Indietaivas, Facebook-sivu, 2013–14. Aloitusviesti ja 12 kommenttiviestiä 27.11.2013–23.2.2014 <https://www.facebook.com/Indietaivas-55371339348/>

## LÄHTEET

- Abercrombie, N. & Longhurst, B. 1998. *Audiences : sociological theory of performance and imagination*. London: SAGE.
- Adorno, T. W. 1981. *In Search of Wagner*. London, New York: Verso.
- Adorno, T. W. & Bernstein, J. M. 2002. *The culture industry : selected essays on mass culture*. London: Routledge. Routledge classics.
- Adorno, T. W. & Horkheimer, M. 2004. Kulttuuriteollisuus. Valistus joukkohuijauksena. *Tiedotustutkimus* 27:(4–5), 9–37.
- Alastalo, M. & Åkerman, M. 2010. Asiantuntijahaastattelun analyysi: faktojen jäljillä. Teoksessa P. Nikander, M. Hyvärinen & J. Ruusuvuori (toim.) *Haastattelun analyysi*. Tampere: Vastapaino, 372–392.
- Alasuutari, P. 1999. Introduction – Three Phases of Reception Studies. Teoksessa P. Alasuutari (toim.) *Rethinking the media audience : the new agenda*. London: SAGE.
- Alasuutari, P. 2014. *Laadullinen tutkimus 2.0*. (5. p.) Tampere: Vastapaino.
- Ampuja, M. 2004. Massapetoksen äärellä: Theodor W. Adornon kulttuuriteollisuusteoria ja kulttuurintutkimus. Teoksessa I. Salovaara-Moring, S. Valtonen & T. Mörä (toim.) *Mediatutkimuksen vaeltava teoria*. Helsinki: Gaudeamus, 13–37.
- Andriano-Moore, S. 2016. *Helping and Hindering: Impacts of Hollywood Trade Associations and Labour Unions on the Production Culture of Hollywood Film Sound*. IAMCR Annual Conference 2016.
- Anttila, P. 2006. *Tutkiva toiminta ja ilmaisu, teos, tekeminen* (2. p.). Hamina: Akatiimi.
- Arendt, H. 1958. *The human condition*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Atton, C. 2002. *Alternative Media*. London: SAGE Publications Ltd.
- Avola, P. 2016. “Samurai Rauni Reposarelainen -elokuvassa ei ole mitään tolkkua, mutta se näyttää hyvältä”. *Helsingin Sanomat*. 21.10.2016 <https://www.hs.fi/kulttuuri/elokuva-arvostelu/art-2000002926366.html>
- Bacon, H. 2005. *Seitsemäs taide. Elokuva ja muut taiteet*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Balio, T. 2009. *United Artists : the company built by the stars. Volume 1. 1919–1950*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press.

- Benjamin, W. 2008. *The work of art in the age of mechanical reproduction*. London: Penguin. Great ideas.
- Bennett, P., Kendall, A. & McDougall, J. 2011. *After the media: culture and identity in the 21st century*. London; New York: Routledge.
- Bolin, G. 2011. *Value and the media : cultural production and consumption in digital markets*. Farnham, Surrey; Burlington, VT: Ashgate.
- Bordwell, D. & Thompson K. 1997: *Film Art. An Introduction*. New York; London: McGraw-Hill.
- Bourdieu, P. 1993. *The field of cultural production : essays on art and literature*. Cambridge: Polity Press.
- Breckon, A. 2013. The Erotic Politics of Disgust: Pink Flamingos as Queer Political Cinema. *Screen* 54 (4), 514–533.
- Carpentier, N. 2011. *Media and participation: a site of ideological-democratic struggle*. Bristol England; Chicago: Intellect.
- Carpentier, N. 2014. Moving from potentiality to diversity: A typology of Belgian civil society's online media practices to enhance social engagement. *Interactions: Studies in Communication & Culture* 5 (3), 271–291.
- Carpentier, N. & De Cleen, B. 2008. *Participation and Media Production : Critical Reflections on Content Creation*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Casemajor, N. 2015. Non-participation in digital media: toward a framework of mediated political action. *Media, Culture & Society* 37 (6), 850–866.
- Castells, M. (toim.) 2004. *The network society: a cross-cultural perspective*. Cheltenham: Edward Elgar.
- Chaney, D. 2004. *Fragmented Culture and Subcultures*. Teoksessa A. Bennett & K. Kahn-Harris (toim.) *After subculture : critical studies in contemporary youth culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Couldry, N. 2008. Media and the problem of voice. Teoksessa N. Carpentier & B. De Cleen (toim.) *Participation and Media Production: Critical Reflections on Content Creation*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 15–25.
- Curran, J., Fenton, N. & Freedman, D. 2012. *Misunderstanding the Internet*. London: Routledge. *Communication and society*.
- Dahlgren, P. 2014. Political participation via the web: Structural and subjective contingencies. *Interactions: Studies in Communication & Culture* 5 (3), 255–269.

- Dahlgren, P. 2005. The Internet, Public Spheres, and Political Communication: Dispersion and Deliberation. *Political Communication* 22 (2), 147–162.
- Dahlgren, P. 1992. What's the meaning of this? Viewers' plural sense-making of TV news. Teoksessa P. Scannell, P. Schlesinger & C. Sparks (toim.) *Culture and power: a Media, culture & society reader*. London: Sage, 201–217.
- Denzin, N. K. 1996. *Interpretive Ethnography : Ethnographic Practices for the 21st Century*. Thousand Oaks: SAGE Publications.
- Deuze, M. 2007. Convergence culture in the creative industries. *International Journal of Cultural Studies* 10 (2), 243–263.
- Dick, B. F. 2002. *Anatomy of Film*. London: Palgrave.
- Diffrient, D. S. 2013. "Hard to Handle": Camp Criticism, Trash-Film Reception, and the Transgressive Pleasures of Myra Breckinridge. *Cinema Journal* 52 (2), 46–70.
- Downing, J. 2001. *Radical media*. Thousand Oaks, California: Sage Publications.
- Downing, J. 1992. The Alternative Public Realm: The organization of the 1980s anti-nuclear press in West Germany and Britain; Teoksessa P. Scannell, P. Schlesinger & C. Sparks (toim.) *Culture and power : a Media, culture & society reader*. London: Sage, 259–277.
- Downing, J. 2003. The Independent Media Center Movement and the Anarchist Socialist Tradition. Teoksessa N. Couldry & J. Curran (toim.) *Contesting media power : alternative media in a networked world*. Lanham, Md: Rowman & Littlefield, 243–257.
- Eskola, J. & Suoranta, J. 1998. *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- Fiske, J. 1989. *Understanding popular culture*. Boston: Unwin Hyman.
- Fornäs, J. 1995. *Cultural theory and late modernity*. London: Sage.
- Fornäs, J. & Lehtonen, M. 1998. *Kulttuuriteoria: myöhäismodernin ulottuvuuksia*. Tampere: Vastapaino.
- Foucault, M. & Gordon, C. 2015. *Power/knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*. New York: Vintage Books.
- Giddens, A. 1985. Reason without Revolution? Habermas's Theorie des Communicativen Handels. Teoksessa Habermas and Modernity. S.L. Polity Press.
- Goldberg, G. 2011. Rethinking the public/virtual sphere: The problem with participation. *New Media & Society* 13 (5), 739–754.

- Haase, A. 2003. Suomalaisen dokumenttielokuvan rahoitus ja tuotantoprosessi. Tampere: Tampereen Teknillinen Yliopisto.
- Habermas, J. 1989. The structural transformation of the public sphere: an inquiry into a category of bourgeois society. Cambridge: Polity Press.
- Habermas, J. 1984. Theory of communicative action. Vol 1: Reason and the rationalization of society. S.L. Polity.
- Hammon, L. 2012. Crowdsourcing. *Business & Information Systems Engineering* 4 (3), 163–166.
- Harbord, J. 2006. Digital film and 'late' capitalism - A cinema of heroes. Teoksessa J. Curran & D. Morley (toim.) *Media & cultural theory*. Abingdon, England; N.Y: Routledge, 263–274.
- Hautamäki, I. 1999. Kulttuuriteollisuus ja sen kritiikki Adornon mukaan. Teoksessa H. Koivunen & T. Kotro (toim.) *Kulttuuriteollisuus*. Helsinki: Edita Oy Ab, 27–40.
- Herkman, J. 2006. Kriittinen kulttuurintutkimus valinkauhassa. Teoksessa Alasuutari, P., Herkman, J., Hiidenmaa, P., Kivimäki, S. & Löytty, O. (toim.) *Tutkimusten maailma. Suomalaista kulttuurintutkimusta kartoittamassa. Jyväskylä 2006: Jyväskylän yliopisto*, 21–32.
- Hesmondhalgh, D. 2007. *The cultural industries*. (2nd ed.) London: SAGE.
- Hietala, V. 2013. Näköradiomiehen ihmeelliset siekailut – Spede-elokuvat ennen Uno Turhapuroja. <https://elonet.finna.fi/Content/suomalaisen-elokuvan-vuosikymmenet?p=/1960-1969/spede-elokuvat-ennen-uuno-turhapuroja>
- Hine, C. 2000. *Virtual ethnography*. London: SAGE.
- Hirsjärvi, I. 2009. Faniuden siirtymä : suomalaisen science fiction -fandomin verkostot. Jyväskylän yliopisto.
- Hirsjärvi, S. & Hurme, H. 2008. *Tutkimushaastattelu: teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.
- Hirsjärvi, S., Remes, P., Sajavaara, P. & Sinivuori, E. 2000. *Tutki ja kirjoita* (6. uud. laitos.). Helsinki: Tammi.
- Huttunen, J. 2005. Robocopista Protocopiin. Parodista jäljittelyä marginaalissa vai tiedostavaa osallistumista mediakulttuurin karnevaalitorilla. Lapin yliopisto.
- Huttunen, J. 2011. Harrastajaelokuva matkalla marginaalista kohti kulttuurituotannon keskikenttää. Teoksessa U. Kovala, S. Kotilainen & E. Vainikkala (toim.) *Media, kasvatus ja kulttuurin kierto*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

- Huttunen, J. 2014. Redefining aspects of participation for amateur film-makers in the Nordic countries. *Interactions: Studies in Communication & Culture* 5 (3), 365–379.
- Huttunen, J. 2016. Omaehtoinen elokuvatuotanto haastamassa perinteisiä elokuvan tuotantotapoja Suomessa. *Widerscreen* 1–2/2016.
- Huttunen, J. 2017. Mediajulkaiseminen ja omaehtoisuus: nuorten valikoiva osallistuminen ja osallistumattomuus. Tampereen yliopisto. <https://blogs.uta.fi/mediakasvat/2017/05/15/mediajulkaiseminen-ja-omaehtoisuus/>
- Hyvärinen, M., Ruusuvuori, J. & Nikander, P. 2010. Haastattelun analyysin vaiheet. Teoksessa P. Nikander, M. Hyvärinen & J. Ruusuvuori (toim.) *Haastattelun analyysi*. Tampere: Vastapaino, 9–34.
- Häyrynen, M. 2009. Mukana menossa kulttuurituotanto. Teoksessa M. Häyrynen & M. Grahn (toim.) *Kulttuurituotanto : kehykset, käytäntö ja prosessit*. Helsinki; Turku: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura ; Turun yliopisto, Kulttuurituotannon ja maise-  
mantutkimuksen laitos, 7–20.
- Häyrynen, S. 2009. Kudontaa vai erottelua? Kulttuuripolitiikka kulttuurituotannon kehyksenä. Teoksessa M. Grahn & M. Häyrynen (toim.) *Kulttuurituotanto : kehykset, käytäntö ja prosessit*. Helsinki ; Turku: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura ; Turun yliopisto, Kulttuurituotannon ja maise-  
mantutkimuksen laitos, 23–43.
- Jenkins, H. 2006a. *Convergence culture: where old and new media collide*. New York: New York University Press.
- Jenkins, H. 2006b. *Fans, bloggers, and gamers : exploring participatory culture*. New York: New York University Press.
- Jenkins, H. 1992. *Textual poachers : television fans and participatory culture*. New York: Routledge. *Studies in culture and communication*.
- Jenkins, H., Ito, M. & boyd, d. 2016. *Participatory culture in a networked era : a conversation on youth, learning, commerce, and politics*. Cambridge, UK ; Malden, MA: Polity Press.
- Jojo the Dog Films 2015. *Bunny the Killer Thing*. Saatavilla osoitteessa: <http://bunnythekillerthing.com/>.
- Jousmäki, H. 2015. *Christian metal online : the discursive construction of identity and culture*. Jyväskylä: University of Jyväskylä. *Jyväskylä studies in humanities*.
- Kellner, D. 1995. *Media culture : cultural studies, identity, and politics between the modern and the postmodern*. London ; New York: Routledge.

- Kincheloe, J. L. & McLaren, P. 2005. Rethinking critical theory and qualitative research. Teoksessa *The Sage handbook of qualitative research*. (3. ed.) Thousand Oaks (Calif.): Sage Publications, 303–342.
- King, G. 2013. *Lost in Translation*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Kotilainen, S. & Pienimäki, M. 2018. Youth participation in research on multiliteracies: Ethical perspectives. *Media education journal* 8 (1), 115-132.
- Kuonanoja, H. 2018. Ensi vuoden kotimaisissa elokuvissa esiin nousevat naiset ja ensikertalaiset – Suomen elokuvasäätiön Kari Paljakka veikkaa yleisömagneeteiksi Fingerpori-elokuvaa ja Kari Tapion tarinaa. *Kaleva* 27.12.2018. <https://www.kaleva.fi/uutiset/kulttuuri/ensi-vuoden-kotimaisissa-elokuvissa-esiin-nousevat-naiset-ja-ensikertalaiset-suomen-elokuvasaation-kari-paljakka-veikkaa-yleisomagnee-teiksi-fingerpori-elokuvaa-ja-kari-tapion-tarinaa/812670/>
- Kuula, A. 2006. *Tutkimusetiikka : aineistojen hankinta, käyttö ja säilytys*. Tampere: Vastapaino.
- Laukkanen, M. 2007. *Sähköinen seksuaalisuus : tutkimus tyttöydestä nettikeskusteluissa*. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus. Acta Universitatis Lapponiensis.
- Lehtonen, V. 2018. Suomalaiselokuva syntyi talkoilla kielteisen tukipäätöksen jälkeen – kuvauksia tehtiin myös Hollywoodissa, pääosissa Laura Birn ja Tommi Korpela. *Helsingin Sanomat* 15.6.2018. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000005720388.html>
- Lincoln, Y. S. & Guba, E. G. 2005. Paradigmatic controversies, contradictions, and emerging confluences. Teoksessa *The Sage handbook of qualitative research*. (3. ed.) Thousand Oaks (Calif.): Sage Publications, 163–188.
- Livingstone, S. 2005. *Audiences and publics: when cultural engagement matters for the public sphere*. Bristol ; Portland, Or.: Intellect. Changing media-changing Europe series.
- Livingstone, S. 2013. The Participation Paradigm in Audience Research. *The Communication Review* 16 (1–2), 21–30.
- Lukes, S. 2005. *Power. A Radical View*. (2. ed.) Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Lähde, V. 2015. Juhlajätkät verkkokaupan lopetus ja kreizit videovuodet. Saatavilla osoitteessa: <http://www.trashvideo.fi/blog/2015/juhlajatkat-verkkokaupan-lopetus-ja-kreizit-videovuodet>. Viitattu: 31.1.2018.
- Malinen, S. 2016. *Sociability and sense of community among users of online services*. Acta Universitatis Tampereensis 2125. Tampere University Press, Tampere.
- Malmberg, T. 2004. Porvarillisen julkisuuden keskeneräinen projekti: Jürgen Habermas ja kriittinen mediatutkimus. Teoksessa T. Mörä, I. Salovaara-Moring & S. Valtonen (toim.) *Mediatutkimuksen vaeltava teoria*. Helsinki: Gaudeamus, 38–74.

- Martin, C. B. & Deuze, M. 2009. The Independent Production of Culture: A Digital Games Case Study. *Games and Culture* 4 (3), 276–295.
- McLuhan, M. 2010. *Understanding media*. (Repr.) London: Routledge.
- Morley, D. 1999. 'To Boldly go...' The 'Third Generation' of Reception Studies. Teoksessa P. Alasuutari (toim.) *Rethinking the media audience : the new agenda*. London: SAGE.
- Muggleton, D. 2003. Inside subculture. The postmodern meaning of style. Teoksessa W. Brooker & D. Jermyn (toim.) *The audience studies reader*. London: Routledge, 199–211.
- Muikku, J., Martikainen, V. & Nurmi, H. 2015. Suomen digitaaliset sisältömarkkinat: kasvun ja kehityksen edellytykset. Opetus- ja kulttuuriministeriön työryhmämuistioita ja selvityksiä 2015:13
- Mäkinen, M. 2009. *Digitaalinen voimistaminen paikallisten yhteisöjen kehittämisessä*. Tampere: Tampere University Press. Media studies.
- Negus, K. 2006. Rethinking creative production away from the cultural industries. Teoksessa J. Curran & D. Morley (toim.) *Media & cultural theory*. Abingdon, England : N.Y: Routledge, 197–208.
- Newman, M. Z. 2011. *Indie : an American film culture*. New York: Columbia University Press. Film and culture.
- Nightingale, V. 1996. *Studying audiences. The Shock of the Real*. (1. publ.) London: Routledge.
- Nikunen, K. 2005. *Faniuden aika : kolme tapausta televisio-ohjelmien faniudesta vuosituhannen taitteen Suomessa*. Tampere: Tampere University Press. Media studies.
- Nikunen, K. 2006. Faniuden intermediaaliset metkut. Teoksessa (toim.) Alasuutari, P., Herkman, J., Hiidenmaa, P., Kivimäki, S. & Löytty, O. 2006. *Tutkimusten maailma: Suomalaista kulttuurintutkimusta kartoittamassa*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 129–142.
- Nummelin, J. 2005. *Valkoinen hehku. Johdatus elokuvan historiaan*. Tampere: Vastapaino.
- OKM 2012. *Audiovisuaalinen kulttuuri digitaalisessa ympäristössä. Poliittiset linjaukset; Opetus- ja kulttuuriministeriö*.
- OKM 2014. *Suomen elokuvasäätiön tukitoiminta: hallintotapa, tavoitteet ja tuloksellisuus*.
- Ortner, S. 2013. *Not Hollywood. Independent Film at the Twilight of the American Dream*. Durham and London: Duke University Press.



- Paasonen, S. 2005. Aktivismista populaarikulttuuriin: Internet vastamediana. Teoksessa S. Paasonen & S. Ervamaa (toim.) *Aktivismi : verkostoja, järjestöjä ja arjen taitoja*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 249–270.
- Panti, M. 2004. Taistelu sydämistä ja mielistä: Stuart Hall ja kulttuurintutkimus. Teoksessa M. Tuomo, I. Salovaara-Moring & S. Valtonen (toim.) *Mediatutkimuksen vaeltava teoria*. Helsinki: Gaudeamus, 230–254.
- Pekkinen, S. 2011. Kulttuuripalveluista luovaan talouteen. Teoksessa S. Kotilainen, U. Kovala & E. Vainikkala (toim.) *Media, kasvatus ja kulttuurin kierto*. Nykykulttuurin tutkimuskeskus, Jyväskylän yliopisto, 11–38.
- Pekkinen, S. 2012. Kulttuurituottajana työelämässä. Ammatillinen identiteetti toimialan ja toimijakentän murroksessa. Jyväskylän yliopisto.
- Pienimäki, M. 2017. Nuoret haluavat kokea olevansa kyvykkäitä ja päteviä. Tampereen yliopisto.
- Pienimäki, M. 2018. Facilitating Creative Media Production through the Pedagogy of Multiliteracies: A Case Study with Vulnerable Young People. *The International Journal of New Media, Technology and the Arts* 13 (3), 9–20. Common Ground Research Networks.
- Pienimäki, M. 2019. Improving the wellbeing of at-risk youth through media participation. *Media Practice and Education*, 20:4, 364-377. Taylor & Francis.
- Pietilä, V. 2004. Kaiken takana on teknologia: Harold Innis ja Marshall McLuhan tekevät välineistä viestintäteoriaa. Teoksessa T. Mörä, I. Salovaara-Moring & S. Valtonen (toim.) *Mediatutkimuksen vaeltava teoria*. 137–163. Helsinki: Gaudeamus.
- Rauch, J. 2007. Activists as interpretive communities: rituals of consumption and interaction in an alternative media audience. *Media, Culture & Society* 29 (6), 994–1013.
- Ridell, S. 2006. Yleisö. Teoksessa S. Ridell, P. Väliaho & T. Sihvonen (toim.) *Mediaa käsittämässä*. Tampere: Vastapaino, 233–257.
- Ross, K. & Nightingale, V. 2003. *Media and audiences : new perspectives*. Maidenhead: Open University Press. Issues in cultural and media studies.
- Römpötti, T. 2012: *Vieraana omassa maassa*. Suomalaiset road-elokuvat vapauden ja vastustuksen kertomuksina 1950-luvun lopusta 2000-luvulle. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 109. Jyväskylän yliopisto.
- Saarikoski, P. 2015. Harrastajien suurhanke: Kultajuna Fort Montanaan. *Widerscreen* 1–2 2015.

- Salmi, H. 1997. Taide- ja populaarielokuva eriytyvät. Teoksessa A. Koivunen & H. Salmi (toim.) Varjojen valtakunta. Elokuvahistorian uusi lukukirja. Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus, 147–158.
- Silverman, D. 2006. Interpreting qualitative data : methods for analysing talk, text and interaction. (3<sup>rd</sup>. ed.) London: SAGE.
- Stevenson, N. 2013. British cultural theory. Teoksessa A. Elliott (toim.) Handbook of Social and Cultural Theory. Routledge, 218–238.
- Suomen elokuvasäätiö 2013. Elokuvuvuosi 2012. Facts and Figures. Suomen elokuvasäätiö.
- Suomen elokuvasäätiö 2016. Hakuohje: Tuotantotuki. Saatavilla osoitteessa: <http://ses.fi/tukitoiminta/hakuohjeita/tuotantotuki/>.
- Suomen elokuvasäätiö 2018. Kotimaisten elokuvien katsojaluvut 2017. Saatavilla osoitteessa: <http://ses.fi/tilastot-ja-tutkimukset/vuositilastot/kotimaiset-katsojaluvut-2017/>. Viitattu: 29.3.2018.
- Suomen elokuvasäätiö 2019. Kotimaisten elokuvien katsojaluvut 2018. Saatavilla osoitteessa: <http://ses.fi/tilastot-ja-tutkimukset/vuositilastot/kotimaiset-katsojaluvut-2018/>. Viitattu: 29.12.2019.
- Thompson, J. B. 2011. Shifting boundaries of public and private life. (Essay.) Theory, Culture & Society 28 (4), 49–70.
- Toiviainen, S. 1995. Elokuvan hengenveto. Ranskan uusi aalto ja sen perintö. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto.
- Typpö, J. 2015. ”Kotimainen pohjanoteeraus: Bunny The Killer Thingin katselu on tavattoman tuskallinen kokemus”. Helsingin Sanomat 6.11.2015. <https://www.hs.fi/kulttuuri/elokuva-arvostelu/art-2000002864546.html>
- Törhönen, L. 2007. Suomen elokuvakoulu. Seurantaselvitys elokuva- ja televisiokoulutuksen kehityksestä vuodesta 2000 ja kehittämisenäkymistä. Opetusministeriö: Opetusministeriön työryhmämuistioita ja selvityksiä 2007:8.
- Törhönen, L. 2008. Suomen Elokuva – Finlands Film. Selvitys elokuvan julkisesta rahoitusjärjestelmästä. Opetusministeriö: Opetusministeriön työryhmämuistioita ja selvityksiä 2008:29.
- Uricchio, W. 2004. Beyond the Great Divide: Collaborative Networks and the Challenge to Dominant Conceptions of Creative Industries. International Journal of Cultural Studies 7 (1), 79–90.
- Uusitalo, K. & Toiviainen, S. (toim.) 1995. Suomen Kansallisfilmografia 2: 1936–1941. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto.

- Villi, M. & Matikainen, J. 2016. Participation in Social Media: Studying Explicit and Implicit Forms of Participation in Communicative Social Networks. *Media and Communication* 4 (4), 109–117.
- Wasko, J. & Erickson, M. 2009. The Political Economy of the Internet. Teoksessa P. Snickars & P. Vonderau (toim.) *The YouTube Reader*. Stockholm: National Library of Sweden, 372–385.
- Wikipedia 2018. Findie. Saatavilla osoitteessa: <https://fi.wikipedia.org/wiki/Findie>. Viitattu: 10.1.2019.
- Williams, R. 1995. *The sociology of culture*. Chicago, Ill.: University of Chicago Press.
- Zimmermann, P. 2005. Digital Deployment(s). Teoksessa C. Holmlund & J. Wyatt (toim.) *Contemporary American Independent Film : From the Margins to the Mainstream*. Routledge, 245–264.
- Östman, S. 2015. ”Millaisen päivityksen tästä sais?” Elämäjulkaisijuuden kulttuurinen omaksuminen. Jyväskylän yliopisto. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja.

# ORIGINAL PAPERS

## I

### HARRASTAJAELOKUVU MATKALLA MARGINAALISTA KOHTI KULTTUURITUOTANNON KESKIKENTTÄÄ

by

Jetta Huttunen, 2011

Teoksessa "Media, kasvatus ja kulttuurin kierto" toim. Sirkku Kotilainen, Urpo Kovala, Erkki Vainikkala. University of Jyväskylä 2011.

Reproduced with kind permission by Jyväskylän yliopiston Nykykulttuurin tutkimuskeskus.

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. Suomessakin harrastajaelokuvatuotanto on noussut yleisempään tietoisuuteen: *Star Wreck* -elokuva (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. Amatöörituotantoja 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 (musiikkivideoita 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 syntyneessä dialogia elokuva-alan yhteiskunnallisten sekä kaupallisten toimijoiden ja amatöörituotannon välillä.

Tässä tekstissä käytän pääaineistona harrastajaelokuvatekijöiden Finfilms- sekä Indietaiwas -nettifoorumeilla 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. Indietaivaalla 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 siiojittuu aikaan, jolloin tekniikan saatavuus ja internetin jakelumahdollisuudet loivat toiminnalle otolliset olosuhteet. Aluksi tyypillisiä harrastajaelokuvia olivat parodiat nuorten ihailemista elokuvista, harrastusta ja elämäntyylä 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. Ensinnäkin on kaupallisin 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. Itsejärjestäytyvät yhteisöt tarjoavat vaihtoehtoisia toimintatapoja luoville toimialoille – erityisesti siis ihmisille, jotka toimivat luovilla aloilla tekijöinä – eli 'luojina'. Toiminta kyseenalaistaa korporaatioiden ja/tai valtioiden perinteiset kulttuuri- tuotannon periaatteet. Tämä ilmenee mm. musiikkitiedostojen jakelussa, P2P -verkostot 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 (ks. 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 mediatuotantoympäristön 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 kaupallinen 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. Yksiulotteinen 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 (ks. esim Garon 2009). Indie-tuotannon uusi nousu USA:ssa alkoi 1980–1990 -luvun vaihteessa uuden ohjaajapolven myötä (Newman 2011).

Toiseksi "independent film" viittaa niin kutsuttuun taide-elokuvaan (vrt. art film, ks. esim. Global Art Cinema: New Theories and Histories). Tässä merkityksessä "independent film" tarkoittaa elokuvan esteettistä kategoriata, valtavirran viihde-elokuvatuotannon esteettisistä säännöistä riippumatonta tuotantoa,

johon voidaan sisällyttää mm. underground -elokuva, kuten John Watersin tai Peter Jacksonin uran alkuaikojen elokuvat (Nummelin 2005)<sup>1</sup>

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, toisin sanoen riippumattoman elokuvatuotannon nousu ja amatöörituotannon synty sattuvat molemmat 90-luvun alkuun (termi niin sanoakseni liikkuu 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 (ks. Pienimäki tässä julkaisussa). Jos kategoria valitaan tuotantotavan mukaan, saamme vain arvotusta ja hierarkiaa korostavan luokittelun. Miten esimerkiksi kotivideosisältö 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 (ks. esim. Ito 2010, myös Paasonen 2011).

Suomalaiset harrastajaelokuvantekijät toimivat ei-ammattimaisesti ja tuottavat elokuvia omissa harrastajapiireissään. Suomalaiset harrastajat kutsuvat toisiaan findie-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 mediatuotannolle, 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 valtaistuttu 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 'skenestä' 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 Dvoted<sup>2</sup>. Suomalaisista nettisaiteista aktiivisimmin toimii Indietaivas - sivus- to. 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 pelkääntään '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 tekevälle on aika kova juttu, että oman leffan trailer on ladattu yli 500 kertaa. (Keskustelusta *Finfilmsin viimeinen vuosi?* 15.1.2007, [www.finfilms.net](http://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 aidosti yhteisöllinen foorumi. Harrastajaelokuvantekijät ovatkin hyvin sitoutuneita kulttuuriinsa. He osallistuvat keskusteluihin yhteisöstä ja sen toiminnasta, katsovat toistensa elokuvia ja kommentoivat niitä. Useat nettiyhteisön jäsenet tuntevat toisensa myös netin ulkopuolella.

Yhteisö julkaisee teokset keskuudessaan ja ylläpitää nettifoorumia itse. Mediasisältöjä kierrätetään tekijöiden keskuudessa, ja näin omaa kulttuuria tuotetaan ja ylläpidetään aktiivisesti. Keskustelijat viittaavat yhteisöön "fin-dieen", "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 menetys suomalaisille (lyhyt)elokuvaharrastelijoille.

Indietaivaan ja entisen FinFilmsin tärkeimpiä ominaisuuksia ovat mielestäni aina olleet mahdollisuus keskusteluun, tiedonjakoon ja palautteen antamiseen – ja vastaanottamiseen. Tärkeintä olisi turvata laadukkaan harrastelijayhteisön toiminta ja tiedon levitys elokuvien tekemisestä jatkossakin.

(Keskustelusta *Jatkuuko Indietaivas?*; 16.11.2009 [www.indietaivas.fi](http://www.indietaivas.fi))

## Hyvää ja huonoa findietä

Yksi aktiivisimmista osioista Indietaivas -foorumilla ovat teosten yhteydessä julkaistavat arvostelut. Ne ovat keskeinen yhteisöllisyyden rakentamisen paikka ja paikka, jossa neuvotellaan omaehtoiselle 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 kehittäväää keskustelua. Tämä on ollut paikka, jossa käyttäjien tiedot on kerätty kätevästi yhteen ja jos sa leffantekijät ovat saaneet (vleensä) kunnollista palautetta teokseen – ainakin kun verrataan muiden palveluiden ”jeejee, hyvä leffa: DD” -meininkiin. Se on tärkeä juttu. (Keskustelusta *Finfilms jatkaa*; 23.6.2007 [www.finfilms.net](http://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 so-pivalla tavalla ’wanhaa’ ja perinteistä ja pisteet jo mainitusta Seagal-läpästä! (Huttunen 2005; keskustelusta re:Protocop 7.10.2004, [www.findieeffat.org](http://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](http://www.indietaivas.fi).)

Mukava, että tehdään ”hyvääkin” findietä, jossa on joku ajatus/tunnus, 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](http://www.indietaivas.fi).)

Harrastajaelokuvantekijät tuottavat teoksia omaehtoisesti, he ilmaisevat itseään teostensa kautta. Harrastuksen olennainen ulottuvuus on oma kulttuurituotanto. vaikka ”hangarounejakin” on, suurin osa nettiyhteisön jäsenistä tekee omaa elokuvaa. Omaehtoista 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 lie-  
nee yksi suurimmista tavoitteista. (Keskustelusta *Elokuvan tekeminen ja minä*; 11.7.2009  
www.indietaivas.fi)

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

Tähän asti meidän leffojen kohdeyleisönä ovat olleet lähinnä kaverit ja ne onnetto-  
mat, jotka ovat eksyneet meille juopottelemaan. En usko, että juurikaan muut kuin  
findie- ja roskaelokuvien ystävät jaksavat innostua tekeleistämme. [kohderyhmä on]  
lähinnä nuoret ja yleisesti kaikki findie-elokuvien ystävät (Keskustelusta *Elokuvan te-  
keminen ja minä*; 11.7.2009 www.indie- taivas.fi)

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

Kohdeyleisö ainakin tänä päivänä taitaa olla enimmäkseen perus viihdeohjelmista ja  
elokuvista pitävät ihmiset, jotkut jotka tykkää kattoa Jarvaa, Uunoja, ja jotain Törhö-  
sen sotkuja. Mä teen sen verta erilaisia juttuja et niillä on iha eri kohdeyleisöt, mutta  
noin yleisesti toi mitä sanoin tossa, ainakin nyt. (Keskustelusta *Elokuvan tekeminen ja  
minä*; 11.7.2009 www.indietaivas.fi)

Harrastajaelokuvantekijöiden yhteisö on kulttuurintuottajien yhteisö, joka  
sijaitsee kulttuurisessa marginaalissa. Harrastajaelokuvan- tekijät ihannoii-  
vat 'roskaelokuvaa', tahallaan huonosti tehtyä parodista ilmaisua. Tämän findie-  
tyylin kautta tehdään eroa valtavirran elokuvakulttuuriin. Samalla tekijät pyrki-  
vät kuitenkin teknisesti laadukkaaseen ja ammattimaiseen tuotantoon (Huttunen  
2005).

## **Mediakulttuurin faneista sen tuottajiksi**

Harrastajaelokuvantekijöiden toiminta voidaan nähdä osana media- kult-  
tuurin faniutumista, jolla tarkoitetaan sitä, että fanit osallistuvat mediakulttuurin  
tuotantoon jo toden teolla osana kaupallista ja ammattimaista tuotantoteolli-  
suutta (Kellner 1998). Harrastajaelokuvantekijöiden kulttuuriin liittyy teosten  
ihailun lisäksi mediatuotannon maailman jäljittely laajemminkin. Harrastajateki-  
jät haluavat itsekin asemoitua nimenomaan omaehtoisiksi tekijöiksi. Omassa toi-  
minnassaan he käytännössä jäljittelevät ammattimaista tuotantokulttuuria ja elo-  
kuvateollisuuden toimintatapoja.

Abercrombie ja Longhurst ovat kuvanneet mediakulttuurin yleisön sijoit-  
tuvan jatkumolle, jonka toisessa ääripäässä on kuluttaja ja toisessa pientuottaja.  
Näiden ääripäiden välillä yleisön rooli voi olla fani, kulttisti tai entusiastti. Fanin  
toiminta on mediakulttuurissa melko sattumanvaraista ja järjestäytymätöntä,  
kun taas kulttisti identifioituu jo selvästi valitsemaansa kulttuuriin. Entusiastin

mediasuhteeseen liittyy omaehtoinen tuotanto. Entusiasti muuttuu pientuottajaksi, kun tuottaminen muuttuu ammattimaiseksi ja tuotantotapa kaupallisten toimijoiden säätelemäksi. Samalla siirrytään kuitenkin lopullisesti pois faniuden ja omaehtoisuuden maailmasta (Abercrombie & Longhurst 1998).

Harrastajaelokuvatekijöiden toiminnan merkitykset voidaan nähdä juuri Abercrombien ja Longhurstin jatkumolla. Ensin on pinnallisempi 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 identifioidutaan tiukasti harrastajiksi, eikä halutakaan, että teoksia arvioidaan muulla kuin harrastajamittapuulla, kuten seuraavassa otteessa:

Ioo ja ehkä eniten ärsyttää ne jotka arvostelee näitäkin tuotoksia ikään kun ne olis oikeita leffoja ja lisää vaan tekijöiden painetta. Mua ei itteäni 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 *Indie-leffojen tekeminen*; 1.2.2009 [www.indietaivas.fi](http://www.indietaivas.fi))

Toisaalta ammattimaiseen ilmaisuun pyritään ja teoksiakin arvioidaan suhteessa 'oikeisiin elokuviin'. 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 kvllä elokuva oli erittäin positiivinen vllätys. 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 näyttelijäthän veti varsin hyvin :) itseasiassa tosi hyvin odotuksiin nähden. Turi oli paras :D (Teosarvostelu 31.8.2009, [www.indietaivas.fi](http://www.indietaivas.fi))

Näyttely oli toki uskottavaa ja pesee mennen tullen salkkarit. (Teosarvostelu 2.10.2007, [www.indietaivas.fi](http://www.indietaivas.fi))

Arvosteluista piirtyy kuva harrastajaelokuvatekijöiden kulttuurista, jossa yhteisön toimintaa arvostetaan oikeana elokuvatekemisenä, 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](http://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-videoon yhdistettyä saumatonta erikoistehosteosaaamista. Se voi sitten olla mitä vaan robotteja, räjähdysä, 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](http://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 netti- keskustelussa viitata oppimiskokemuksena. Erityisesti CGI:n ja 3D animaation yhteydessä kysellään ja kerrotaan usein miten kuvat on tehty tai mitä ohjelmia käytetty.

Harrastajaelokuvantekijöiden yhteisössä oppimisen tavoitteena on mahdollisimman hyvät taidot omassa luovassa harrastuksessa, ja arviointijärjestelmää ylläpidetään nimenomaan yhteiseksi hyväksi. Yhteisössä tekijät kasvavat toistensa tuella asiantuntijoiksi. Ohessa tekijä erittelee yhteisön palautteen vaikutusta omaan työskentelyyn:

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 indietai-vaaseen ja tosiaan miten sen pelautteen/kritiikin ottaa. Kannustuksena, neuvona tai miten itse tulkitsee, mutta kannustava palaute on aina plussaa. (Keskustelusta *Indieeffojen tekeminen*, 1.2.2009, [www.indietaivas.fi](http://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 itsekin lisää ja pistämään itsensä likoon kun tietää että on joku joka odottaa sitä omaa pätkää vaikkei sitä primetime-aikaan maikkarilla näytettäisikään! :) (Keskustelusta *Indieeffojen tekeminen*, 2.2.2009, [www.indietaivas.fi](http://www.indietaivas.fi))

Yhteisö osallistuu siis sekä aktiivisesti toisia neuvomalla että hiljaisesti kannustamalla. Samaan aikaan jotkut tekijät käyttävät netti- yhteisöä aivan konkreettisestikin 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 resursipankki, 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](http://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'. (Ks. 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 elokuväsätiön kanssa.

Amatöörituotanto *Star Wreck* saavutti netissä miljoonayleisön, jonka jälkeen tekijät onnistuivat murtautumaan ammattimaiseen tuotantomaailmaan. Harrastajina aloittaneet tekijät valmistelevalle nyt tuotantoyhtiössään Energiassa kokoitkaa kansainvälisenä yhteistuotantona toteutettavaa *Iron Sky* -elokuvaansa. *Starwreckin* toteuttanut tiimi on irtaantunut indie-yhteisöstä, ja tekijöiden status on vaihtunut harrastajasta ammattilaiseksi. ([www.starwreck.com](http://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. Sihvonon 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 kenelle 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 amatöörituotantoa kohtaan on herännyt.

Suomalaisten harrastajaelokuvantekijöiden mediaympäristöä luonnehtii kiinnittyminen kansalliseen mediakulttuuriin, ei niinkään globaaliin toimintaympäristöön. Kansallisessa mediakulttuurissa harrastajat tunnistavat marginaalisen positionsa mutta pyrkivät samalla aktiivisesti kohti ammatillisuutta ja valtavirtaa.

Harrastajatekijöiden kulttuurin ulottuvuuksia ovat mediakulttuurin fanituminen, joka ilmenee mediakulttuurin teosten ja tekijöiden ihailuna, sekä ammattimaisen tuotantokulttuurin ja elokuva-teollisuuden jäljittelynä. Amatöörituotannon toimintamuodot ovat vahvasti yhteisöllisiä. Harrastaja- ja fanituotantoja tehdään (peer-to-peer) vertaisverkostoissa, joissa vuoropuhelu on vilkasta ja teoksia jaellaan toisille yhteisön jäsenille. Yhteisön jäsenet osallistuvat teosten tekemiseen kommentoimalla ja arvioimalla niitä.

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

Harrastajaelokuvan esiinnousu on osa laajempaa median tuotantotapojen murrosta. Mediakulttuurissa ja luovilla toimialoilla on käynnissä konvergensi, 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 lumilautailijat ovat hioneet taitonsa harrastuksensa dokumentoijina niin timanttiseksi, että Yleisradio tilaa lumilautailukisojen kuvaajiksi ja leikkaajiksi tekijät usein lumilautailijoiden yhteisöstä. Aktiivisimmat harrastajatuotantoryhmät ovat puolestaan aloittaneet neuvottelut teostensa rahoituksesta ja levityksestä elokuvateollisuuden portinvartijoiden, kuten Finnkinon ja Suomen elokuväsäätiön, kanssa.

Harrastajaelokuvatuotannon ja ammattimaisen elokuvatuotantomaailman lähentyminen tapahtuu erityisesti yleisöjen keskuudessa. Sosiaalisen median julkaisumahdollisuudet murtavat mediajulkisuuden institutionaalista hallintaa. Nuorten suosimat julkisuusareenat netissä (Youtube, Facebook, vimeo ym.) ovat globaaleja toimintaympäristöjä, jotka tarjoavat esille tuotavalle materiaalille kansainvälisen jakelun. Alakulttuurit ja harrastajaryhmät käyttävät innokkaasti näitä uusia tapoja verkottua ja näkyä globaalisti. Globaali nettiyleisö löytää koneeltaan sekä marginaalisen mediatuotannon että valtavirran viihdetuotteet. Samaa aikaan harrastajana aloittaneiden, itseoppineiden elokuvatekijöiden tie ammattimaisiksi mediamaailman toimijoiksi on helpottunut, kun vakuuttavat näytöt elokuvaosaamisesta voi antaa myös omaehtoisen elokuvatuotannon kautta.

Deuzen ja Urichhion hahmottelemat rajat mediatuotannon instituutioiden ja pientuottajien välillä ovat kuitenkin vahvasti läsnä edelleen. Institutionaalisen elokuvatuotantokoneiston ja harrastajatuotannon välillä on vähän vuoropuhelua. Suomen elokuväsäätiö on ottanut tiukan linjan suhteessa harrastajatuotantoon: se ei rahoita harrastajaelokuvantekijöitä. Mediatuotantoyhtiöt ja harrastajaryhmät eivät myöskään keskustele keskenään.

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

## VIITTEET

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> Dvoted lopetettiin tammikuussa 2011 yhteispohjoismaisen rahoituksen päätyttyä. Dvotedin perintöä jatkaa Suomessa uusi elokuvaportaali nimeltä Kelaamo ([www.kelaamo.fi](http://www.kelaamo.fi)).

<sup>3</sup> 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): Elokuvesta 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](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.digitalllearning.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.
- Urricchio, 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

## Nettilähteet

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

Elokuvan tekeminen ja sinä; aloitettu 11.7.2009, 11 viestiä

Elokuvan äänitys; aloitettu 16.9.2009, 16 viestiä<sup>[1]</sup><sub>[SEP]</sub>

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<sup>[1]</sup><sub>[SEP]</sub>

Viestiketjut Finfilms (<http://www.finfilms.net>)<sup>[1]</sup><sub>[SEP]</sub>

Finfilmsin viimeinen vuosi? aloitettu 14.1.2007, 29 viestiä

<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>

## II

### REDEFINING ASPECTS OF PARTICIPATION FOR AMATEUR FILMMAKERS IN THE NORDIC COUNTRIES

by

Jetta Huttunen, xxx 2014

Special Issue of *Interactions: Studies in Communication and Culture*

vol 5, number 3, pp. 365-379

Reproduced with kind permission by Intellect.

## **ABSTRACT**

*Since the digital revolution in the 1990's the cultural industries have been shaken by profound changes in the traditional relationships between producer and consumer. In the networked digital community, many have seen the possibilities for amateurs to attain power through access to the tools of production and distribution. Online interaction and self-presentation opportunities add to the participatory aspect of amateur filmmakers culture. However boundaries of participation exist and constrain the opportunities of participation for amateur filmmakers. The amateur filmmakers interact with their surroundings and actively engage in shaping the circumstances of their activities. Indeed, participation includes an increased potential for interaction, but the level of participation is determined by the network of interactions and the restrictions defined by power relations within the media environment. This article focuses on the developments of the online communities of Nordic (Finnish, Swedish, Norwegian and Danish) amateur filmmakers seen from the point of view of access, interaction and participation.*

*Keywords: amateur filmmaking, cultural studies, creative industries, participation, political economy of the internet*

## **Introduction**

In 2005 a group of young adults from the Finnish city of Tampere uploaded an amateur film production called "Star Wreck. In the Pirkinning" on the Internet ([www.starwreck.com](http://www.starwreck.com)). The film was a full-length science-fiction parody, and most of the crew and actors were non-professionals. In one week it had received 700 000 views and has now been seen by millions of people around the world. The group had spent 7 years making the film (1998-2005), and had previously published several short films as a kind of pre-release to promote the full-length film. Around the same time other Finnish amateur filmmakers were also making their own films and self-distributing them via the Internet.

The digital revolution of the 1990's served as a background for the activities of the amateur filmmakers. The digital revolution means the changes in the ways of production and distribution of content when shifting from transferring 'atoms' to moving 'bits' via the 'information super highway' (namely the internet) (Negroponte 1996). Mainly this has meant new possibilities for small producers to find audiences and a global marketplace for even the smallest niche products (ibid. 85, 164). For the amateur filmmakers' generation this has been a significant change in their media environment (Gauntlett 2011).

New 'consumer made producer' -filmmakers created websites where they published their films and actively discussed them, explaining what they were doing and why. These discussions created a new sense of community and belonging for the filmmakers and widely reflected the culture of amateur filmmaking at the time (Huttunen 2005). When looked at closely these discussions -

through the possibilities of interacting and participating that they created - gave the filmmakers a forum to negotiate their position in relation to professional filmmaking and define the identity of the community within a global context (Huttunen 2011).

Since the beginning of the millennium the amateur filmmaking scene has experienced significant change. The developments in the political economy of the internet and the rise of the Web 2.0 environment has challenged the earlier 'access for all' -vision of the internet. The academic position regarding participation has also shifted towards critical views of access and interaction and attempts to diversify the definition of participation (Carpentier 2011).

In this article I will try to define the participatory aspects of Finnish/Nordic amateur filmmaking. I will look into the amateur film production from the points of view of access, interaction and participation. These categories have been used by Carpentier to analyse and review the dimensions of participatory culture, from own content production to participating in democratic practices in the digital world. I will also apply Carpentiers thoughts on the critical aspects of participating, mainly discussing the horizons of power and empowerment in amateur filmmaking. Some theoretical background is needed, and for this I will draw from modern studies on the concept of power. I will also touch upon the subject of the political economy of digital media - including the Internet - since this forms the background of amateur filmmakers activities.

The task of mapping the power relations behind independent film production is not an easy task and certainly not something I would be able to cover in one article. Nevertheless I hope to be able to provide some additional information on the participatory culture of amateur filmmakers. The data I will be referring to is based on my previous research in which I studied the discussions of Finnish amateur filmmakers taking place on independent forums. I will also refer to recent studies about Nordic amateur filmmakers in order to complement my own research data.

## **Access and the distinction between amateur and professional**

Since the digital revolution in the 1990's the cultural industries have been shaken by profound changes in the traditional relationships between producer and consumer. Popular culture has been invaded by the products of *the people formerly known as the audience* (Rosen 2006). For the amateur filmmaker the 21<sup>st</sup> century so far has been a ball. It has definitely been 'access for all' (Negroponte 1996), for the amateur audiovisual producer now has access to inexpensive video equipment and the internet provides a distribution channel with no 'gate-keepers'. Anyone wanting to shoot and distribute a film can do it.

However it is good to bear in mind that such shifts on gaining access have been going on throughout the history of media. As Curran and Couldry so eloquently put it:

“ The process we call ‘media’ is the historic result of countless battles over who has the power to represent the reality of others.” (Curran&Couldry 2003:6)

The creative industries (and cultural studies) have witnessed a change in the landscape with consumers trespassing on the field of institutional producers. This development has been going on in all media categories (game industry, fiction, journalism) and has had an irreversible impact on traditional cultural practices. Digital culture networked in technology enables the creation of new collaborative practises in the creative industries and fills the gap between institutions and citizens - at the same time changing the power relations that existed between them. Access to producing and distributing your own creative products has elevated participation in the creative industries to a whole new level (Uricchio 2004).

User-generated content has been boosted first by the ‘open-source’ -movement (which created for example Wikipedia) and later by the meteoric growth of social media websites, where own content is published for friends. Youtube - video sharing service has tapped into the same trend and has been highly successful from its’ founding in 2005 (Curran et al. 2012: 46).

One characteristic of user-generated content (UGC) is that it applies and/or comments on former cultural products, and the makers themselves being the main audience of both these cultural products. UGC can be seen a new form of popular cultural production in the digital age. Intertextuality, referring to already existing cultural texts, is a common feature of popular culture, and connected to popular productivity, the process of consuming and reproducing popular texts (Fiske 1989:125,142). Popular culture in general and media culture especially today is an eclectic postmodern mix of content production with the barriers of high and low as well as professional and amateur cultural production vanishing (Kellner 1995: 284).

Amateur filmmaking (sometimes called DIY / do-it-yourself filmmaking) has an air of fan culture, since the activity is often driven by a particular enthusiasm towards mainstream film genres such as science fiction or action. At the same time, amateur filmmaking is a form of participatory culture, where participants create their own modes of expression and aesthetic categories (Huttunen 2005).

The creative activities of individuals have challenged the roles of global media corporations and led to a new kind of dialog between the audience and the producer. Multinational corporations now use consumer/producers to provide content (e.g. citizen journalism) or to guide production according to the tastes of the audience (e.g. fan fiction research) (Deuze 2007:250). Increased access has been seen as a means for empowerment for groups that are otherwise perceived as being powerless. In the earlier studies regarding internet and its effects on digital culture, such statements were somewhat utopian (e.g. Dery 1996).

The ‘open access’ -factor has since been dismissed and a new focus has been placed on the digital divide that separates of the global village. The digital divide primarily means that the world is divided into two: the rich North and the poor South, and that this division also determines your access to ICT (information and communication technologies; Suoranta and Vaden 2008: 79).

A participation gap has also been recognised: an unequal access to the opportunities, experiences, skills and knowledge that prepares individuals for full participation in society. Such a gap can also divide a community (Jenkins 2006:12).

Researches like James Curran and Nick Couldry have argued that the digital world is also divided by language, meaning that who gets to be heard in the global digital village depends on the language you speak. English is the dominant language on the Internet and content production in other languages is doomed marginal or local (Curran et al. 2012:10).

Nevertheless in the networked digital community, many have seen the possibilities for amateurs to attain power through access to the tools of production and distribution. But, as Carpentier points out, the link between access and participation is not automatic, and neither is empowerment a direct result of participation (Carpentier 2011:113).

Independent media production lies in-between commercial media production and the public cultural sphere. It is nevertheless subject to the political economy of the media, and the powerful grip of multinational corporations. Independent media production is therefore still very much subject to commercial values, i.e. the pressure to sell audiences products (Deuze 2007:258).

On a production level there exists only a thin line between amateur and professional content, since amateur filmmakers are now able to technically replicate even the most elaborate visual effects and camera work. However there remains a difference. According to discussions on Finnish amateur filmmaker forums, the identity of the community is in fact based on the aesthetic difference between amateur and institutional media production. The filmmakers participating in the forum have a strong sense of community, including a perception of 'us and 'others', and referring to their 'own thing' which others might not understand. They also actively refer to the commercial mainstream film industry and their production methods, comparing amateur films with mainstream films. The distinction between own content production and commercial production is emphasized in the online discussions, which refer to their own modes of production as being independent and free. Financial independence is also seen as proof of integrity (Huttunen 2011).

In their study of Nordic amateur film makers Gilje et al. (2010) focus on how filmmakers utilize various resources in their environment and how they travel between contexts to negotiate their position between in the amateur/alternative and professional/institutional continuum. The study shows that participation with other amateurs and the peer-to-peer learning is an important context for the amateur filmmakers but the young filmmakers also actively seek interaction with media production professionals. According to the study, the scene of amateur filmmakers is blurring the boundaries between formal and informal participation (their focus is on learning, but I would like to widen the scope to encompass participation in general). The findings of Gilje et al. also suggest that amateur filmmakers select resources according to their own interests, sometimes preferring interaction with their peers, sometimes striving towards a dialog with professional organisations (Gilje et al:16).

## Interaction and representation within the Internets' public sphere

The old status of the audience was to be

“on the receiving end of a media system that ran one way, in a broadcasting pattern with high entry fees and a few firms competing to speak very loudly while the rest of the population listened in isolation from one another – and who today are not in a situation like that at all” (Rosen 2008 in Carpentier 2011:112).

By contrast the new media system comprises a diverse and complex structure, with segmented audiences and specific contents. These audiences interact with the media content and increasingly also produce their own content for distribution via technological networks. The rise of the interactive audience is changing society and the relationships of production, consumption, experience and power especially within the media sphere (Castells 2011:50,55).

Audience is defined by performance; that is to have an audience you have to have a performance. In mass media the audience (for example the Hollywood action film audience) is distanced from the performance (and the makers/producers of it) both institutionally and socially (Abercombie&Longhurst 1998:65). In what is called the diffused audience, audience members have a distinct relationship to one another. For example movie fans are part of a community: they are aware of others like themselves in the world. (ibid. 114). Amateur filmmakers take this further and transform their audience-experience into enthusiasm and interaction with others like themselves. Finally, they create and comprise their own audience, since the audience of the amateur filmmaker is another amateur filmmaker.

This micro audience is constructed through direct interaction with other members of the community. Interaction is concretely manifested in the online forums of the makers. In these forums the filmmakers distribute and discuss the films they make. The audience/community has a strong sense of identity and coherence that is mainly based on their independence from media organisations – both financiers and producers – and also on their own distinctive aesthetics and modes of production (Huttunen 2011).

In analysing audiences on a continuum from passive consumers to active enthusiasts, amateur filmmakers can be seen as producers in and of their own subculture, but in a marginal position compared to commercial media production (Abercombie & Longhurst 1998:140).

The Internet can be understood as a public sphere consisting of communicative spaces that facilitate communicate links between individuals and institutions. These spaces permit the circulation of ideas and information and encourage debates, creating a non-hierarchical network of interaction (Dahlgren 2005: 148). Dahlgren and Carpentier both stress the interactional and self-presentational qualities of online participation. The Internet has amplified the possibilities



of interaction, creating a space where representation, self-presentation and interaction intermingle (Carpentier 2011:98).

Interaction within media culture comprises two dimensions: the first is interaction between media and its audience, the second the interaction between individual audience members (Dahlgren 2005:150). The amateur filmmakers interact extensively in these dimensions: the activities of amateur filmmakers are motivated from being the audience of entertainment media content that they have been absorbing all their lives. They are reacting and interacting by producing films that imitate the movies they admire (Huttunen 2005) and at the same time they are their own best audience. For amateur filmmakers the aspects of interaction and representation in an online context can be seen as a reflection of the participatory culture that they are engaged in.

However, the Internet as a public sphere is a pluralised space, it consists of countless communities, subcultural groups and other interested parties. Conversely it is at the same time fragmented with smaller and smaller interest groups that share no common set of communicative and/or cultural values (Dahlgren 2005:152).

The public sphere is an expression of the multitude of power relations existing within a society. The Internet as a public sphere, then, is a microcosm of those power relations. One can therefore conclude that also the community of amateur filmmakers interacting online are reflecting the power relations of society and the structural circumstances of global media production. And as the world is unequal and mutually uncomprehending, so does the intermediated global dialog limit its individuals' participation (Curran et al. 2012:11).

## **The economic spheres of the Internet**

Certainly the modes and means available within amateur filmmaking culture contribute to their ability to participate in global digital media production. The opportunities present to bypass mainstream media conglomerates in content production indicates the democratic-participatory potential of the internet for amateur filmmakers (Carpentier 2011:121).

Since the emergence of Web 2.0 (the emergence of social media centred services on the internet) and especially channels like YouTube, the social interaction of amateur participants/producers online has increased enormously. But at the same time the digital economy has shown signs of acting on the same capitalist principles as the traditional consumer market. The presence of media conglomerates on the web has increased. The digital networks are moving towards highly concentrated market sectors and old patterns of consumer trends, meaning basically the look out for blockbusters and the willingness to consume them (Curran et al:89).

Media businesses are lured to YouTube in search of new audiences (see for example *The Youtube Reader*). The co-existence of amateur and entrepreneurial

production has resulted in an evolution of dialog and interaction between amateur and professional production. A good example of this development is the Vlog (video blog) culture, which draws both consumer/amateurs and producer/actors - and even traditional television stars - to make their debut in YouTube (Burgess& Green 2009).

Charles Leadbeater has described the political economy of new media as "boulders vs. pebbles". He sees the Internet comprising of two distinctive spheres: a commercially driven commodified part where services and products are sold to consumers as on a capitalist marketplace. On the other hand there exists a non-commercial user-generated part, which operates as a commons. The 'boulders' are media conglomerates acting on market logics and the 'pebbles' are content producing consumers ('prosumers') sharing their work and 'liking' others. (Curran et al. 2012:83). These sectors are in constant tension with each other. Open and collaborative models of organisation are challenging closed and hierarchical models. New innovative models of entrepreneurship have forced corporate media conglomerates to ease on intellectual property rights. At the same time 'pebbles' are searching for viable business models in the shadow of the 'boulders' (Leadbeater 2008: 90).

For amateur filmmakers online interaction and self-presentation opportunities add to the participatory aspect of their culture. However, they are acting under constant pressure from the economical restraints brought upon them by the commercialisation of the internet. Lets now take a more critical view of the possibilities of participation for amateur filmmakers.

## **Participation and power**

Amateur filmmaking is a form of participatory culture, where participants are engaged in independent content production creating their own modes of expression and aesthetic categories (Huttunen 2005). Creations are then shared and commented on by the community. This communication and interaction is partly structured through an informal mentorship, a peer-to-peer educational environment, where those with more knowledge pass their experience on to novices (Huttunen 2011; Jenkins 2006:7).

The members of the community feel a degree of social connection with one another and the community itself provides a strong incentive for creative expression and active participation (Jenkins 2006:10). In all these senses amateur filmmakers certainly participate and are able to participate in global media production. But what are the boundaries of participation and the constrains of power relations faced by amateur filmmakers?

Earlier studies on participatory culture have stressed the empowering aspects of participation and interaction (Carpentier 2011:112). But focusing only on the empowering aspects of participation and disregarding the power relations that all alternative media producers are subject provides only a blinkered perspective on participation and participatory culture.

Structurally speaking the Internet's political economy has from very early on moved towards intensified commercialization characteristic of traditional media models. The Internet reflects the dynamics of global capitalism and applies market logic to content distribution and audience access. These features constrain the forms and extent of representation and interaction both for the amateur filmmaker and the public at large (Dahlgren, 151; Curran et al. 92).

According to Jenkins 'empowerment comes from making meaningful decisions within a real civic context: we learn the skills of citizenship by becoming political actors and gradually coming to understand the choices we make in political terms.' (Jenkins, 10) More holistic views on power (e.g. Foucault, Lukes) see this merely as giving consent to existing power relations, and as an essential condition for the social body to work. Let us look more closely at some theoretical discussions concerning power.

Steven Lukes suggests that there are three dimensions to the concept of power. These three dimensions work together to form a system of participant relations within a community. The exercise of power – mainly decision-making – that leads to observable behaviour among the subjects and objects of power relations (Lukes 1975:16), is complemented with the dimension of non-decision making. This means that where there is an agenda of issues the issues at stake are mainly those that concern and are dominated by the power elite, and non-issues have to be brought into the decision making process through conflict (ibid, 21).

Power is also maintained by consent, meaning that subjects of power and its execution, consent to the order of things. Power can also be seen as the mobilization of bias, enabling the power elite to enact their agenda and also to dismiss other agendas. Defending the status quo becomes one of the important aims of the authorized (ibid, 30).

The power structures present in society are met with resistance and struggle if they conflict with the interests of the subjects. The more power you have, the more ability you have to act on your own (or your groups/community's) behalf in society. Power is not just ideologies and political institutions dominating people, it includes discourses (systems of communication) through which individuals employ power between each other (Fornäs 1995:59). In human culture these power relations affect the symbolic order of things and form relations of power and resistance, which are more or less conscious, focused or organised (ibid 60).

If people "accept their role in the existing order of things either because they can see or imagine no alternative to it, or because they see it as natural and unchangeable, or because they value it as divinely ordained and beneficial", this is certainly the most effective way of exercising power and avoiding visible conflict. But latent conflict may still occur: latent conflict exists in the contradiction between the interests of those exercising power and the real interests of those they exclude (Lukes:28).

Lukes concludes his examination by defining the concept of power as A influencing B in a manner opposite to B's interests. What these interests are, is a crucial point in analysing power relations (Lukes:37). He continues, stating that

“peoples’ wants may themselves be a product of a system which works against their interests, and, in such cases, relates the latter to what they would want and prefer, were they able to make the choice.” (Lukes:38)

Foucault’s perception of power suggests that it extends to different levels and sectors of society, not necessarily vertically but through a network of relations. He continues to state that the economic functionality of power is indisputable. Relations of power are reflected in economic relations and vice versa. The connection between economy and power lead to the interconnection between politics and economy (Foucault 1980:89). Power is an always present characteristic of social relations. In a society power is present through a multitude of relations which constitute the social body. These relations are established and sustained through systems of communication. (ibid, 93).

In power relations it is not always clear who possesses it and who submits to it. Power circulates in society and moves via a chain of individuals and interest groups. Power relations form a network, where an “individual is the effect of power and [...] the element of that powers’ articulation. The individual which power has constituted is at the same time its vehicle” (Foucault 1980:98).

Divergent positions regarding the opportunity to act/speak/produce are a core issue in the debates about participation. Participation increases the possibilities of interaction and of making your voice heard in a community. The way that power is distributed in a society enables some to participate and interact, leaving others as silent and passive bystanders. The conditions affecting one’s participation possibilities differ greatly from actor to actor, meaning that relevance, effectiveness and power of participation are different from one group to another. The availability of a particular role to a particular person or group in society, emerges as a key question for the alternative media producers as well (Carpentier 2011:128).

To sum up, I would like to propose a definition of power relevant to the purpose of my study: power relations are a force field of interests in society, where having power means being able to influence others to support your agenda and alter the circumstances surrounding you to increase your participation possibilities. However power is also something invisible, brought upon you, with the purpose of influencing you to act against your real interests. This includes giving consent to the prevailing order even if doing so does not increase one’s opportunities.

For the amateur filmmakers and their community, this definition raises questions of acting in the interests of your own agenda and of altering your environment by way to improve the possibility of participation. Moreover it focuses on the problem of real interests: how does the prevailing order of things affect amateur filmmakers so that they are unable to identify their interests and ultimately give consent to the order of things as a given even if these circumstances leave them powerless and without the opportunity to resist and struggle against the structural hindrances of their environment?

The main research question concerning aspects of power with regard to participation for amateur filmmakers is thus clarified as: What are the limits of participation and the constraints of power relations faced by amateur filmmakers? Do the dimensions of participation – namely access, interaction and self-presentation – as described earlier in this article add to the conditions of possibility for amateur filmmakers? And if not, how are amateur filmmakers disempowered in their activities?

## **Revisiting the communities of amateur filmmakers: participation redefined?**

Participation is a relationship where individuals or members of a community actively engage in decision making for example on shaping the circumstances of their activities. Indeed participation includes an increased potential for interaction, but the level and intensity of interaction, access and self-presentation affect greatly the opportunities of participation.

The structure of networked society suggests that our culturally and technically converged media space serves as a crossroads of civil society, where interconnections and linkages of institutional/commercial media and alternative/citizen media production meet and engage (Carpentier 2011:100). While the amateur filmmaker has definitely gained access through interaction and participation, a division very much exists between professional and amateur production on the organisational as well as cultural level. Also the evolution of the internet into a market driven environment is affecting the amateur film makers possibilities of participation (Curran et al. 2012:92).

The oldest, most active and largest (counted in registered users) online community of amateur filmmakers in Finland was *Indietaivas* (2005-2013). It was preceded by a similar site called *Finfilms* (1998-2007). With nearly 800 registered users, hundreds of films and countless discussions about various subjects in the online forum, *Indietaivas* was an active online community empowering the members with possibilities for interaction and self-presentation.

On *Indietaivas* Facebook-page there is a discussion about the closing down of their old website (opening comment 27.11.2013). The comments reflect the change in the media landscape of amateur film makers (translated from Finnish by the author):

“It is impossible for a small maker (community) to compete with one of the largest companies in the world on the versatility and visibility of the service”.

“Youtube and the other big, popular videoforums are breaking up the indie-community (if there is anything of this community still left)”.

The amateur filmmakers see Internet’s social media services as a threat to their community. Also they are losing the best features of their communal forum:

“Through *Indietaivas* I have been able to see many awesome video productions, which I could not have possibly found from YouTube’s immense collection. The previous forum was good for its purposes. Often I’ve wanted to find some clip again, but since you don’t necessarily remember their names, it is impossible to find them from YouTube, even if they are there.”

Another online forum for amateur filmmakers in the Nordic countries was the site *dvoted*. Founded by the film institutes of the Nordic countries, *dvoted* was an ambitious project to increase the communication and interaction between institutional film organisations (the ‘gatekeepers’) and the emerging mass of young independent amateur filmmakers. The forum provided an opportunity to publish, watch and discuss films, and get personal feedback from professionals. The website was online from 2007 to 2010, and the results of the project were published in 2011.

According to the evaluation report the main challenges faced by the project were reaching the target group and building real interaction between the users and institutional/educational organisations involved. Also the technical requirements of an online video community were challenging.

The visions and goals of the project were defined by the official organisations and were somewhat instructive towards the target group of amateur filmmakers. The aim was to develop young filmmakers into professionals and ‘make the art of filmmaking accessible to a wider group of Nordic youth’. An additional aim was to widen the recruitment base for future filmmakers, meaning that through this site filmmakers (both pro and semi-pro) could identify creative and talented employees for their future film productions.

It was, altogether, an ambitious project, but from the point of view of participatory culture, it was not a very successful one. The report shows that it was a challenge for the forum to reach the majority of amateur filmmakers. Also the participation of those who were involved was low with only 7% actively engaging in activities offered. The project was deemed elitist from the viewpoint of intended users, which eventually led to only the most talented already highly skilled semi-professionals using the service (Petersen 2011).

The Web 2.0 era has significantly changed the media environment for independent amateur filmmakers. All of the three forums for amateur filmmakers in Finland, which I have used as basis for my research, have been closed down. The largest of them *Indietaivas* with 800 registered users shuttered its service in 2013, after 8 years online (2005-2013). According to recent interviews with amateur filmmakers, online interaction (discussions) has moved to Facebook groups and the main channels for distribution are now YouTube and Vimeo.

YouTube and other Web 2.0 services offer the same kind of service as *Indietaivas*, namely distributing films and providing an opportunity to comment on them. But within these services, the value of a media product is figured in audience volume, hits (Snickars and Vonderau 2009). Nevertheless, the amateur filmmakers have adapted to the change quite well. Here is a quote from a recent interview with a Finnish amateur filmmaker (translate from Finnish by the author):

“Our main distribution channel is now Youtube. Of course we advertise our films through Facebook and other social media sites as well. Our aim is to concentrate on getting our film into a film festival in the future.” (Interview 1, 2013)

As alternative and independent content producers amateur filmmakers are subject to the structural framework of media production in society, mainly affected by the dichotomies of professional/amateur and institutional/independent. The alternative media communities are often looked down upon as unprofessional, ineffective and small-scale - both in size of audience and the community of producers. There is no financial or organisational stability - alternative groups and communities are in permanent danger of losing their resources and dispersing (Carpentier 2011:101).

Moreover, the independence of alternative media is continually threatened by the market and the state, which are working to incorporate any attempt of success or empowerment into themselves. However, the corollary of this is that the amateur producers strive towards success and are dismissed without it (ibid: 102, also *The YouTube Reader*). To remain independent is a core issue for amateur filmmakers and they reject to any attempts made to threaten their integrity. However the amateur filmmaker is faced by constant pressure towards increasing audience numbers - and therefore to consolidate the amount of members participating in the community: because without active members, there is no audience. Furthermore, the disorganised nature of the broader online community has meant that attempts to form unity via, for example, forums, are frequently threatened with closure or dissipation, resulting in uncertainty for both online forums and filmmakers.

## Conclusion

One of the emerging patterns in media production is the blurring of boundaries between the production and consumption of media. Amateur filmmakers as producers are now connected not only to their own community but also to the global entertainment business. Companies and advertisers are taking an interest in fan culture and independent media production (e.g. YouTube video diaries). Existing side-by-side with the commercial world compels DIY -producers to act out their relationship between the amateur and the professional worlds.

In terms of access, we can see that amateur filmmakers make the most of their environment, participating in both media production and distribution. They move between contexts, and utilize the opportunities offered by participating in digital global media production. But access is not automatic for them. Barriers of access seem to pop up all around the community of amateur filmmakers, limiting their participation. The commercial forces that shape online services and their audiences marginalise non-professional independent productions, leaving them disconnected from each other and their already reduced audience. While co-creative networks do exist, the global digital media sphere is divided into amateur

and professional productions – based on financial, cultural and structural differences.

The dimensions of interaction available to amateur filmmakers are clearly manifested in their audience relations. The audience of the amateur filmmaker is other amateur filmmaker, and the interaction between members of this audience is intensive and active. Furthermore the interactional relationships of amateur filmmakers also encompass connections with the wider field of media relations on the Internet.

The representational dimension of amateur filmmakers' online presence and activities has made it possible for them to present themselves and their works alongside professional and commercial production. This has resulted in amateur filmmakers being affected by the power structures and communication routes of traditional media models. It seems that the connections with the commercial and the institutional realms are coincidental for alternative producers and are often provoked by the institutions/market driven organisations according to their particular interests. Hierarchical, externally created systems of interaction often (paradoxically) place limits on potential interactivity and participation.

Participation for the amateur filmmaker – such as it is - can be described as existing in relationship where members of a community interact with their surroundings and actively engage in shaping the circumstances of their activities. Indeed, participation includes an increased potential for interaction, but the level of participation is determined by the network of interactions and the restrictions defined by the mode of communication. The conditions determining the range of possibilities for interacting is a crucial question regarding power and empowerment. How participatory your process is, is dependent of the vertical aspects (hierarchical) and horizontal prospects (networks) of you communicational circumstances. Additionally the quality of interaction can be felt as 'real' or 'false' depending on the relationship between interacting parties.

The dimensions of on-line participation for amateur filmmakers have never been political in an explicit sense – they are merely creating their own content and striving to find a way of distributing this content and establishing a community for self-presentation and interaction. Nevertheless they are acting within the global media sphere, conscious of the amateur-professional divide, as well as their own marginalized position. Attempts to cross this divide have mainly been provoked by professional institutions seeking to use amateur filmmakers as a resource.

The environment of amateur filmmaking is shaped by forces which tugging like an undercurrent affect the order of things on the Internet and in the other mediums of the twenty-first century. The commercial structures and market dynamics of the Internet have re-modelled and renegotiated the co-creative relationships between amateur and professional production. The boundaries of participation and the constraints of power relations faced by amateur filmmakers are constantly evolving. The dimensions of participation – access, interaction and self-presentation – are being constantly re-negotiated in different contexts, and,



from the point of view of the amateur film maker, most often defined by someone other than themselves.

In terms of power relations, the amateur filmmakers interests can be seen to be in conflict with the development of the broader Web 2.0 environment. Participation combined with editorial control – as exemplified by amateur filmmakers on their own forums – increased the possibilities of participation. But if editorial control is missing or if editorial control is surrendered to the terms and conditions of ‘mainstream’ market driven distribution forces, the participatory process is weakened.

The amateur filmmaking community differs structurally from that of the mainstream media and facilitates a participatory democratic process within the community. But the impact of the media industry on that participatory process within the Internets’ public sphere works to subjugate the amateur filmmakers’ cultural activities. The amateur filmmakers’ community can be seen to exist on the border of market driven services, Internets’ public sphere and individual creative content production. From this unique stand the amateur filmmaker tries to make the most of his/her participatory possibilities.

This article shows that the participatory opportunities and aspects of interaction and self-representation are in a state of constant flux for the amateur filmmakers. Their participatory potential is different in different contexts, changing from scene to scene and position to position. The condition of possibilities for alternative independent media production and the empowering qualities of amateur filmmakers participatory culture are not a given. Power relations at play within the global digital media sphere influence the conditions and limitations of their possibilities.

However, it is important to bear in mind that the online presence of and interaction between amateur filmmakers only scratches the surface of their participatory culture. The amateur filmmakers have not been driven to extinction and their community still exists, albeit ‘under ground’, below the polished surface of the Web 2.0.

In the future, the forms of interaction and participation available to the amateur filmmaker will be negotiated again and again in the global media sphere. Certainly their visible presence for almost a decade in the net has made them a relevant subject of study, and also a pertinent actor within the media sphere as producers in their own right.

## REFERENCES

- Abercrombie Nick, Longhurst Brian (1998): *Audiences. A Sociological Theory of Performance and Imagination*. Sage Publications.
- Burgess Jean, Green Joshua (2009): *The Entrepreneurial Vlogger: Participatory Culture Beyond the Professional-Amateur Divide*. In “The YouTube Reader”, eds. Pelle Snickars and Patrick Vonderau. National Library of Sweden.
- Carpentier Nico (2011): *Media and participation. A site of ideological-democratic struggle*. Intellect.

- Castells Manuel (2009): Materials for an Exploratory Theory of the Network Society. In New Media, Volume IV. Social institutions, structures, arrangements. Sage Publications.
- Contesting media power. Alternative media in a networked world. (2003). Edited by Nick Couldry and James Curran. Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Curran James, Fenton Natalie & Freedman Des (2012): Misunderstanding the Internet. Routledge.
- Curran James and Couldry Nick (2003): The paradox of media power. In "Contesting media power. Alternative media in a networked world." Edited by Nick Couldry and James Curran. Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Cyberprotest. New media, citizens and social movements (2004). Eds. Wim van de Donk, Brian D. Loader, Paul G Nixon and Dieter Rucht. Routledge.
- Dahlgren Peter (2005): Internet, Public Spheres and Political Communication. Dispersion and deliberation. Political Communication 22:147-162. Routledge.
- Dery Mark (1996): Escape Velocity. Cyberculture at the end of the Century. Hodder and Stoughton.
- Deuze Mark (2007): Convergence Culture in the creative industries. International Journal of Cultural Studies, vol 10(2), 2007.
- Foucault Michel (1980): Power/Knowledge. Selected Interviews and other writings 1972-77. Pantheon Books
- Fiske John (1989): Understanding Popular Culture. Routledge.
- Gilje Oysten, Frolunde Lisbeth, Lindstrand Fredrik, Öhman-Gullberg Lisa (2010): Mapping film making across contexts. In Media Literacy education. Nordic perspectives. Eds. Kotilainen S, Arnolds-Granlund B. et al. Nordicom.
- Fornäs Johan (1995): Cultural Theory and late modernity. Sage Publications.
- Gauntlett David (2011). Making is connecting. The social meaning of creativity, from DIY to knitting to Youtube and Web 2.0. Polity.
- Huttunen Jetta (2005): From Robocop to Protocop. Imitative parody at the margins. Active participation in global media culture. Graduation thesis; Lapland University (Title translated from Finnish by the author.)
- Huttunen Jetta (2011): Amateur film making rising towards the mainstream of cultural production. In "Media, kasvatus ja kulttuurin kierto" eds. Sirkku Kotilainen, Urpo Kovala, Erkki Vainikkala. University of Jyväskylä 2011. (Title translated from Finnish by the author.)
- Jenkins Henry (2006): Confronting the challenges of participatory culture: Media Education for the 21st Century. MacArthur Foundation. <http://www.digitalllearning.macfound.org/>
- Kellner Douglas (1995): Mediaculture. Cultural studies, identity and politics between modern and the postmodern. Routledge.
- Leadbeater Charles (2008): We-Think. Mass innovation, not mass production. Profile Books.
- Lukes Steven (1975/2005): Power. A radical view. Palgrave MacMillan.
- Negroponte Nicholas (1996): Being Digital. First Vintage Books.
- Petersen Mads Bo (2011): dvoted. Young nordic filmmakers: Evaluation Report. Danish Film Insititute.
- Rosen Jay (2006): The People formerly known as the audience. [http://archive.pressthink.org/2006/06/27/ppl\\_frmr.html](http://archive.pressthink.org/2006/06/27/ppl_frmr.html)
- Snickars Pelle, Vondearau Patrick (2009): Introduction. The Youtube Reader. National Library of Sweden.

Suoranta Juha, Vaden Tere (2008): Wikiworld. Political Economy of Digital Literacy and the Promise of Participatory Media. <http://wikiworld.wordpress.com>

Urichhio 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).

Interview 1: an email interview with a Finnish amateur filmmaker (male, 25 years). 17 November 2013.

### **III**

## **OMAEHTOINEN ELOKUVATUOTANTO HAASTAMASSA PERINTEISIÄ ELOKUVAN TUOTANTOTAPOJA SUOMESSA**

by

Jetta Huttunen, 2016

Wider Screen 1-2/2016

Reproduced with kind permission by Wider Screen.

Artikkeli käsittelee suomalaista omaehtoista elokuvatuotantokulttuuria. Tarkastelen media-alan murrosta, jossa kamppailevat sekä harrastajatekijät pientuottajina että media-alan vakiintuneet instituutiot ja kaupalliset tuottajat. Omaehtoinen elokuvatuotanto osallistuu mediatuotantoon ja uusintaa kulttuurituotannon rakenteita. Se tekee alakulttuurisesta tilasta käsin näkyväksi elokuvateollisuuden valtarakenteita paljastaen näin luovaa taloutta rajoittavia pullonkauloja. Vaikka omaehtoiseen tuottamiseen kohdistuu rajoitteita, ovat elokuvantekijät luovia ja joustavia toiminnassaan. Rohkea ja ennakkoluuloton sisältötuotanto monipuolistaa suomalaisen elokuvatuotannon kenttää ja kehittää alan toimintamalleja.

## Johdanto

Toukokuussa 2015 media uutisoi suomalaisen elokuvan menestyksestä Cannesin Marché du Film -tapahtumassa: *Bunny the Killer Thing* -elokuva saavutti yleisön suosion ja tapahtuman päätteeksi tekijät solmivat elokuvalla kansainvälisen levityssopimuksen ([Yle Uutiset](#) 19.5.2015, ks. myös [Suomen elokuvasäätiön uutinen](#) muista kiinnostusta herättäneistä genre-elokuvista).



KUVA 1. *Bunny the Killer Thing* -juliste. Elokuvan teatterilevitys alkoi Suomessa marraskuussa 2015.

Se, miten julkisuudessa käsitellään termejä genre-elokuva, riippumaton elokuva tai harrastajaelokuva on laajempi elokuvahistoriallinen ilmiö, joka on kasvanut omaksi kulttuurikseen digitaalisen toimintaympäristön laajenemisen myötä. Independent- ja harrastajatuotantoja on elokuva-alalla tehty yhtä kauan kuin ala on ollut olemassa (Saarikoski 2015), mutta digitaalinen toimintaympäristö on kiihdyttänyt ilmiötä (Zimmermann 2004, 262).

Kulttuurin vahvistuessa harrastajatuottajien keskuudesta on noussut tekijöitä ja teoksia myös valtavirtaelokuvan puolelle. Näistä lähivuosien tunnetuin esimerkki on Timo Vuorensolan ohjaama *Iron Sky* (2010). Elokuvan tekijöiden varsinainen läpimurto oli *Star Wreck: In the Pirkinning* (2005), joka oli tieteisparodia *Star Trekistä* ja *Babylon 5:stä*. Edellä mainittu *Bunny the Killer Thing* -elokuva taas on hyvä esimerkki siitä, että riippumattomalle omaehtoiselle elokuvalle on tarjolla kansainvälisiä levityskanavia ja kaupallisen hyödyntämisen mahdollisuuksia.

Kulttuurituotannon kenttä on muutoksen tilassa, kun selkeä jako tuottajiin ja kuluttajiin on hämärtynyt (Deuze 2007). Omaehtoinen elokuvatuotanto ilmentää osaltaan globaalia kulttuurituotannon rakenteiden murrosta. Digitalisoitumisen ja sosiaalisen median palvelujen myötä uudenlaisten liiketoimintamallien kehittyminen mediatuotannon alueelle on nopeutunut. Sosiaalisen median avulla elokuvatuotannon ja -levityksen kustannukset ovat alentuneet ja markkinoinnille on auennut uusia paikkoja. (Muikku & al. 2015:14, Jenkins 2006: 146, Uricchio 2004. Ks. myös [Antti-Jussi Marjamäen katsaus](#) tässä samassa numerossa).

Suomesta on noussut uusi genre-tekijöiden sukupolvi ja perinteisten elokuvatuotantoyhtiöiden rinnalle on noussut uudenlaisia liiketoiminnan muotoja. Omaehtoinen ja riippumaton elokuvatuotanto haastaa perinteisiä tuotantorakenteita ja uudistaa luovan alan käytäntöjä. Alalla toimivat ”portinvartijat” ovat kuitenkin edelleen vahvoja ja jäykkiä muuttamaan toimintatapojaan. Alalle on syntynyt jännitteitä ja muutospaineita, joiden myllerryksessä toimijat ovat (OKM 2014).

Tutkimukseni käsittelee omaehtoista elokuvantuotantokulttuuria Suomessa 2010-luvulla: -alan murrosta, jossa sisältötuotannon kentällä kamppailevat nyt kansalliset ja globaalit toimijat, ammattimaiset ja ei-ammattimaiset tuottajat sekä mediatuotannon vakiintuneet instituutiot. Artikkelissani kysyn, millaista on omaehtoinen elokuvantuotantokulttuuri ja millaisia haasteita liittyy omaehtoiseen elokuvatuotantoon tuotantotapana? Ja toisaalta: miten se haastaa valtavirtamediaa, sen tuotantotapoja ja valtarakenteita?

Tutkimusartikkelini alkuosassa luon katsauksen kulttuurituotannon muuttuviin muotoihin digitaalisessa toimintaympäristössä. Sitten siirryn pohtimaan omaehtoista elokuvantuotantokulttuuria osallistumisen näkökulmasta: millaisia toiminnan mahdollisuuksia ja rajoitteita tekijöiden toimintaan sisältyy? Käsittelem aihetta tekijöiden näkökulmasta: miten harrastaja/riippumattomat elokuvantekijät neuvottelevat asemansa suhteessa media-alan instituutioihin ja alan valtarakenteisiin. Samalla pyrin määrittelemään omaehtoisen elokuvatuotannon ja luomaan sille kulttuurisen paikan.

Artikkeli on osa väitöskirjatutkimustani ”Omaehtoinen elokuvatuotanto ja kulttuurituotantona ja osallistumisen muotona”. Tutkimuksessa kartoitan ja kuvailen omaehtoista elokuvatuotannon kulttuuria ja pohdin sitä, miten omaehtoista mediatuottajuutta ja -toimijuutta voidaan edistää yhteiskunnassamme. Tutkimus tuottaa tietoa uusista kulttuurituotannon muodoista erityisesti mediatuotannon alueelle.

Käytän otteita kahdesta väitöskirjatutkimustani varten tekemästäni haastattelusta. Haastateltavat ovat 29-vuotias suomalainen riippumattoman elokuvan tekijä Joonas Makkonen, jonka esikoispitkä on aiemmin esitelty *Bunny the Killer Thing*. Toinen on 19-vuotias harrastajaelokuvantekijä Anton Lipasti, joka julkaisee aktiivisesti teoksiaan netissä ja nuorille suunnatuilla elokuvafoorumeilla. Viittaan myös aiemmin keräämäni aineistoon ja omaehtoisten tekijöiden omiin julkaisuihin.

## Kulttuurituotannon muuttuvat muodot

Kulttuurituotanto voidaan määritellä kulttuurin uusintamiseksi, jossa kulttuurituottaja osallistuu kulttuurin dynaamisiin prosesseihin. Kulttuurin tuottaminen on aktiivista merkitysten muodostamista monimutkaisessa yhteiskunnallisten suhteiden verkossa. Kulttuuri voidaan nähdä myös vallankäyttönä, jossa niukkojen resurssien käyttöä ja jakamista säätelee yhteiskunnallinen hegemoninen valta (Häyrynen M. 2009, 7-8).

1990-luvun digitaalisen mediakulttuurin murroksesta lähtien, kulttuurituotantoa on yhä enemmän ja enemmän muovannut tuottajien ja kuluttajien välisen suhteen muuttuminen. Aiemmin yleisönä tunnettu massa tuottaa valtavasti sisältöjä populaarikulttuurin kentälle, käyttäen nettiä jakelukanavanaan. Ammattimaisten tuottajien ohella markkinoilla on enenevässä määrin toimijoita, jotka edustavat uudenlaisia tuotantotapoja ja estetiikkaa. Digitalisaation ansioista yksittäisillä tekijöillä ja tuotantoyhtiöillä on mahdollisuus muodostaa suora suhde kuluttajiin, ilman perinteisiä välikäsiä. Yleisö osallistuu - ja sitä voi osallistaa - luovaan työhön, tuotteiden markkinointiin, ja jopa niiden myyntiin. Kaikki tämä avaan uudenlaisia liiketoimintamahdollisuuksia ja kaupallisen hyödyntämisen paikkoja kulttuuri- ja sisältötuottajille. (Muikku & al. 2015, Deuze 2007, Jenkins 2006, Rosen 2006, Uricchio 2004).

Mediayhteiskuntaa ja luovan talouden muuttuvia muotoja tutkinut Mark Deuze näkee, että todelliset tai kuvitellut rajat tekijöiden ja käyttäjien välillä hämärtyvät, kun globaali osallistavan mediakulttuurin kenttä muovaa työn teon tapoja luovalla alalla. Globaali osallistava mediakulttuuri tarkoittaa tuottamisen ja kuluttamisen konvergenssia, joka johtaa yksilöllisen luovuuden ja viihteen massatuotannon kohtaamiseen kulttuurituotannossa (Deuze 2007, 244-245).

Osallistuva mediatuotanto yhdistyneenä yksilölliseen median kulutukseen on tyypillistä nykyaikaiselle sisältötuotannolle. Mediakorporaatiot kuitenkin kontrolloivat kentällään tapahtuvaa tuotantoa. Konvergenssi toisaalta lisää viih-

deteollisuuden kasvua ja kehittää sen tuotantotapaa, toisaalta avaa mahdollisuuksia kuluttaja/tuottajille haastaa mediateollisuutta. Mediakorporaatiot ovat pyrkinneet turvaamaan asemansa suhteessa osallistuvaan mediakulttuuriin ja luovien alojen konvergenssiin kasvattamaan läsnäoloaan mm. Internetissä. Isojen yhtiöiden etujen mukaista on kontrolloida tuottajiksi muuttuneiden kuluttajien toimintaa ja seurata heidän makuaan ja mielipiteitään. Samalla he varmistavat, että tekijänoikeuksien kaupallinen hyödyntäminen säilyy korporaatioiden käsissä (Deuze 2007, 247,259).

Nettiajan fanikulttuuri liitetään usein do-it-yourself- kulttuuriin ja näillä ilmiöillä nähdään useita kytköksiä. DIY-kulttuurilla tarkoitetaan yleensä nuorison liikehdinnästä nousevaa vasta- tai alakulttuurista toimintaa. Se on kiinnitetty punk-liikkeeseen, punavihreään aktivismiin ja hakkereihin. DIY-kulttuurille on ominaista vastarinta, jopa anarkia, mutta myös vahva yhteisöllisyys, me-henki (McKay 1998). Mediakulttuurin tutkimuksessa DIY-kulttuurilla viitataan nuorten omaa sisältötuotantoon, osallistuvan kulttuurin muotoon, jossa luodaan omaehtoista mediasisältöä viihdekulttuurin tarjoilemasta kuvastosta (Kafai&Peppler 2011, 89-91). Historiallisesti tarkasteltuna do-it-yourself kulttuuri on vuosisatoja vanhaa, digitaalisessa globaalisti verkottuneessa maailmassa se vain on helpommin tuotettavissa ja jaeltavissa (Gauntlett 2011).

Valtakulttuuri, fanikulttuuri ja DIY-kulttuuri kietoutuvat toisiinsa lukemattomien säikein ja omaehtoinen kulttuurituotanto heijastelee kaikkia näitä – joko tietoisesti kantaaottaen tai alakulttuurisesta positiosta neuvotellen. Yhtäkaikki kulttuurituotannon kentällä omaehtoinen mediatuotanto on altavastaaaja, jolla on vastassaan niin monikansalliset mediakorporaatiot kuin kotimainen kulttuuripoliittikkakin.

Luovan talouden ja kulttuuriosaamisen kehittämiseen on Suomessa satsattu 2000-luvun alusta lähtien. Luova talous on alettu nähdä kilpailukykyvaltina ja kulttuuriosaaminen on nostettu poliittisessa keskustelussa tärkeäksi aiheeksi (Häyrynen S. 2009, 38; Kuusela 2014,101). Samaan aikaan julkisen sektorin tarjoama kulttuurituki on vähentynyt. Häyrysen mukaan siirtyminen yhtenäiskulttuurista kohti yksilöllisempää ja kuluttajalähtöisempää käsitystä kulttuurituotannosta, on johtanut kehitykseen, jossa lisääntynyt valinnan vapaus ja omaehtoisen kulttuuritoiminnan kasvu tuottavat enenevässä määrin markkinalähtöistä ajattelua, tuotteistamista ja kaupallisen potentiaalin hakemista kulttuurituotannon kentälle (Häyrynen S. 2009, 36-37). Kulttuurituotantoa on ryhdytty katsomaan toimialana, jonka tehtävänä on toimia markkinataloudessa itsenäisenä ja itsensä rahoittavana sektorina. Kulttuurista ja taiteesta on tullut osa elinkeinopoliittikkaa (Pekkinen 2012 35, 36).

Kulttuurituotannon kenttä on rakenteellisessa muutoksen tilassa niin globaalisti kuin kansallisestikin. Kulttuurituotannon ja mediatuotannon prosesseja muuttavat ja ovat jo osaltaan muuttaneet erityisesti tuotannon ja jakelun digitalisoituminen, markkinoiden kansainvälistyminen ja medioiden konvergenssi. Kulttuuritoiminnan järjestäytymisen muodot ovat alkaneet irrota perinteisistä rakenteista ja organisaatioita korostavista malleista kohti verkostomaisempaa



vuorovaikutteisempaa ja prosessimaisempaa toimintaa. Omaehtoinen elokuva-tuotantokulttuuri heijastelee näitä talouden ja kulttuurin muuttuvia suhteita yhteiskunnassa (Jenkins 2006, Dahlgren 2014, Pekkinen 2012).

Globaali kulttuurituotanto toimii usealla limittäisellä kentällä. Kaupallisin ehdoin toimivan kulttuurituotannon ja kansallisesti julkisesti tuetun kulttuurituotannon välissä toimii digitaalisen kulttuurin mahdollistama omaehtoinen ja osallistuva kulttuurituotanto. Audiovisuaalisten sisältöjen tuotanto on yhä enemmän kansallisen kulttuurinäkökulman ohella osa globaalia taloutta, ja monien alalla toimivien yritysten markkina-alue on koko maailma. Globalisaatio edellyttää uutta osaamista tekijöiltä, tuottajilta, levittäjiltä, jakelijoilta ja esittäjiltä. (OKM 2012, 17, Uricchio 2004).

Teknologian kehitys on ollut digitalisaatiota eteenpäin vievä voima, erityisesti siinä, miten se on muuttanut toimintatapoja ja -kulttuureja. Sisältömarkkinoilla, myös elokuvatuotannon osalta, on siirrytty niukkuuden ajasta yltäkylläisyyden aikaan, jolloin erottautuminen valtavasta tarjonnasta on aiempaa haasteellisempaa. Erottautuminen vaatii itse sisällöltä poikkeuksellista laatua tai kiinnostavuutta kohdeyleisöjensä kannalta. Samaan aikaan kohdeyleisöjen identifioiminen ja löytäminen on muuttunut yhä tärkeämmäksi ja tuotteita räätälöidään yhä pienempiä markkinoita varten. Erityisesti Internet-jakelussa käyttäjälähtöiset sisältötuotantomarkkinat ovat kasvaneet ja myös marginaalisille teoksille on mahdollista löytää maailmanlaajuinen ostajakunta (Curran et al. 2012, Leadbeater 2008, 13, Suominen et al. 2013, 136)

Sisältömarkkinoilla kilpailu on perinteisesti tapahtunut kansallisten toimijoiden kesken. Digitalisaatio on avannut kansallisia markkinoita kansainvälisille toimijoille, jolloin kilpailu sisältötuotantomarkkinoilla on kiristynyt erityisesti kotimaisten toimijoiden näkökulmasta. Samaan aikaan raja on auennut myös toiseen suuntaan: monet tekijät näkevät globaalin levityksen mahdollisuutena saavuttaa kansainvälinen yleisö ja hakevat aktiivisesti uusia markkinointireittejä tuotteilleen (Muikku & al. 2015, 17-18, OKM 2012, 17).

Digitaalinen toimintaympäristö haastaa elokuva-alan toimintamalleja ja muuttaa vakiintuneita ansaintamalleja. Erityisesti ei-ammattimaisen tuotannon nousu, levitysyhtiöiden monopolin murtuminen ja kansainvälistymisen mahdollisuudet avaavat paikkoja uudenglaisille toimintamuodoille. Valtiollisesti tuetun kansallisen sisältötuotannon näkökulmasta toimintaympäristön muutokset näyttävät uhkina. Mutta vakiintuneiden tuotantotapojen ulkopuolella toimiva sisältötuotanto näkee digitaalisessa toimintaympäristössä uudenglaisia mahdollisuuksia.



KUVA 2: Bunny the Killer Thing on lapsilta kielletty kauhukomedia.

Suomalaista kulttuurituotannon kenttää tutkinut Sanna Pekkinen toteaa, että pohjoismaiselle ja suomalaiselle taide- ja kulttuurielämälle on ollut tyypillistä se, että valtio on hyvin voimakkaasti tukenut kulttuurituotantoa taloudellisesti. Samalla se on rahoituksena kautta ohjannut taiteen ja kulttuurin tekemisistä antamalla toisille toimijoille taloudellista tukea ja toisille ei (Pekkinen 2012, 31). Valtion tuki on vahvistanut kansallisia kulttuuri-instituutiota, mutta on toisaalta hidastanut kulttuurituotannon kaupallisten muotojen kehittymistä. Tarvetta liiketoimintamaiselle työskentelylle ei ole syntynyt koska rahoituspohja on taattu kulttuurituotannossa valtiolähtöisesti (Pekkinen 2011, 15).

Elokuvatuotanto on kulttuurituotannon osa-alue, joka sijoittuu elinkeinopoliittisesti audiovisuaalisen tuotannon alaan, lyhennettynä av-alaan. Koska elokuvan tuottaminen on kallista, on sen tukeminen valtiolähtöisesti ollut nimenomaan kansallisen kulttuurituotannon kannalta välttämätöntä.

Opetus- ja kulttuuriministeriö osoittaa suomalaiselle elokuvatuotannolle vuosittain rahoitusta, joka pääosin jaetaan Suomen elokuvasäätiön kautta. Suomen elokuvasäätiö tukee suomalaista elokuvaa vuosittain vajaalla 26 M eurolla. Keskimäärin pitkän näytelmäelokuvan budjetti on 1,4 miljoonaa euroa, josta SES:n osuus on keskimäärin 600-800 000 euroa eli noin puolet koko budjetista. Vuositasolla tuetaan n. 20 pitkää suomalaista näytelmäelokuvaa. (Suomen elokuvasäätiö 2014). SES:n nettisivuilta löytyy tarkat tukiohjeet sekä tuotantoneuvojen yhteystiedot. Tukipäätökset julkaistaan Säätiön sivuilla säännöllisesti ([www.ses.fi/tukitoiminta/](http://www.ses.fi/tukitoiminta/)).

Suomeen on vakiintunut täyspitkille elokuvatuotannoille nk. kolmikantainen rahoitusmalli. Siinä rahoitusta haetaan ensin kahdelta julkiselta tuki-organisaatiolta (Suomen elokuvasäätiö, SES ja Audiovisuaalisen kulttuurin edistämiskeskus, AVEK) ja kolmanneksi mukaan haetaan levittäjätaho, joka voi olla esimerkiksi tv-kanava. Tämä malli juontuu suoraan SES:n tukiohjeistuksesta, jossa tuotantotuen saaminen edellyttää levittäjän hankkimista. (Suomen elokuvasäätiö 2015). Käytännössä tuotantoyhtiö hakee yleisimmin rahoituksen SES:ltä,

AVEK:lta ja YLE:ltä. Kaikkien kolmen tahon tuki tuotannolle on välttämätön elokuvan kokonaisrahoituksen keräämiseksi (Haase 2003, 53-54; OKM 2012, 35-37).

Digitalisoitumisen myötä ja elokuvatuotantojen kallistumisen seurauksena elokuvan tuotantoprosesseissa on nähtävissä uudenlaisia rahoituskuvioita. Joukkorahoittaminen, esim. fani- tai yhteisörahoitus, audiovisuaalisen tuotannon kannustimet ja yksityisen rahoituksen tai riskirahoituksen kerääminen ovat tulleet mukaan elokuvan rahoituksen keinopalettiin (OKM 2012, 32, Muikku & al. 2015).

Pientuottajien merkitys median tuottajina lisääntyy yhteiskunnassa jatkuvasti ja av-median tuotantoprosesseihin on digitaalisen ympäristön myötä syntynyt uudenlaisia, entistä järjestelmää haastavia toimintamalleja. Tämä kehitys näkyy erityisesti Internetissä, missä monikansallisten mediayhtiöiden tuotannon rinnalla nettihitiksi voi nousta harrastajan tuottama videoblogi tai lyhytelokuva (Burgess & Green, 2009).

Omaehtoinen mediatuotantokulttuuri on ammentanut voimaa netin verkostoista alusta saakka. 90-luvulta lähtien harrastajaelokuvantekijät perustivat nettisivuja, joiden kautta teoksia jaeltiin ja joissa niistä keskusteltiin. Nettiyhteisöjä syntyi sekä yksittäisten tuotantoryhmien sivujen yhteyteen, että yhteisille tekijöiden perustamille nettifoorumeille. Näiden yhteisöjen kautta tekijät löysivät toisensa ja yleisönsä. Foorumit toimivat tekijöiden julkaisu- ja vertaiskommunikointialustoina ja ne vahvistivat tekijöiden mahdollisuuksia osallistua ja kommunikoida omaehtoisina mediatuottajina. Yhteisöllisyyden merkitys, toiminnan omaehtoisuus ja riippumattomuus nousivat esille jäseniä voimaannuttavina asioina nettikeskusteluissa (Suominen et al. 2013, Huttunen 2011).

Nuorten omaehtoiset julkaisufoorumit ovat hiipuneet pikkuhiljaa, kun harrastajaelokuvantekijät ovat siirtyvät jakelemaan teoksiaan mm. YouTubeessa ja Vimeoissa. Niiden on odotettu tarjoavan suuremman katsojakunnan ja paremmat puitteet jakelulle kuin tekijöiden sisäiset foorumit. Yleisön tavoittaminen em. videopalvelujen kautta on osoittautunut kuitenkin vaikeaksi (Pirttikangas 2014, Curran & al 2012). Tekijät suhtautuvat tähän realistisesti:

”Ei paljoo [katsojia] mut ei voi kyl odottaakaan mut tota on oli siel ny jotkut ihmiset ketkä mä en aina edes tunne niin ovat löytäneet ne sen sieltä ja sit on kyl itse asiassa aika moni tullut feisbuukin kautta jos on näit leffoi siellä jaettu niin sieltä tullut kans mutta varmaan sielt youtubenkin kautta mut ei mitään ei mitään hirveen paljon mut mut kuitenkin” (Lipasti 19.8.2015)

Harrastajaelokuvantekijöiden mahdollisuuksien heikentyminen netissä heijastelee laajemmin internetin kehittymistä kohti markkinavoimien hallitsemaa ympäristöä. Erityisesti netin videopalvelut perustuvat pitkälti markkinalogiikalle: esiin ja näkyviin nousevat nettihitit, kaikkein suosituimmat, viraalisti leviävät videot. Youtube, joka näytti ensin tarjoavan harrastajatuottajille kansainvälisen jakelualustan ja suuremmat yleisöt, on päinvastoin marginalisoinut tekijät ja teokset (Curran et al. 2012, Huttunen 2014).

Dialogia ja yhteistyötä yli harrastaja-ammattilainen -rajan on syntynyt erityisesti silloin kun kaupalliset toimijat näkevät pientuotannossa markkinapoten-

tiaalia (esim. fanituotanto) tai kun mediatalot näkevät kansalaistuottajissa sisältötuottajia (mm. kansalaisjournalismi) (Uricchio 2004, Jenkins 2006, Burgess&Green 2009) . Myös viraaliksi kohonneet YouTube-hitit ovat nopeasti löytäneet tiensä kaupallisiksi tuotteiksi. Dialogi ja yhteistyö kaupallisen ja harrastajatuotannon rajapinnalla käydään useimmiten siis kaupallisten toimijoiden ehdoilla (esim. Snickars & Vondearou teoksessa YouTube Reader, 2009).

Sisällöntuottajien toimintaympäristö muuttuu koko ajan verkottuneempaan ja monimutkaisempaan suuntaan. Media- ja kulttuurituottajille on digitalisaation myötä syntynyt mahdollisuuksia muodostaa suora suhde kuluttajiin ilman perinteisiä välikäsiä. Samaan aikaan nk. kuluttajatuottajan asema sisältömarkkinoilla on vahvistunut, kun perinteinen media on menettänyt portinvartijan asemansa. DIY-medituotanto kohtaa digitaalisessa toimintaympäristössään kuitenkin haasteita sekä monikansallisen kaupallisen tuotannon taholta että kansallisten mediatuotantoinstituutioiden suunnasta. Yksilöllinen luova sisältötuotanto koettaa neuvotella itselleen aseman riippumattomuuden, kaupallisuuden ja kansallisesti vakiintuneiden tuotantomuotojen välimaastossa.

## **Omaehtoisen elokuvatuotannon kulttuurinen paikka ja vastarinnan positiot**

Suomessa tuotetaan yhä enemmän elokuvia edellä kuvatun vakiintuneen tuotantjärjestelmän ulkopuolella. Näitä elokuvia voidaan kutsua independent-elokuviksi eli riippumattomiksi elokuviksi, koska ne eivät ole riippuvaisia institutionaalista tuotantjärjestelmästä ja/tai sen myöntämästä rahoituksesta. Riippumattomia elokuvia tekevät niin elokuva-alan ammattilaiset kuin ei-ammattimaiset tekijät.

Riippumattoman elokuvatuotannon ja harrastajaelokuvan rinnalle haluan tuoda käsitteen *omaehtoinen elokuva*. Termi "harrastaja" alentaa tutkimuskohdetta (*vain* harrastajia) ja toinen jättää avoimeksi kysymyksen "riippumattomia mistä?" Tutkimani elokuvantekijät ovat tekijöinä usein ammattilaisia ja riippumattoman elokuvan riippumattomuus riippuu siitä, mihin sitä verrataan. Tekijät kokevat usein olevansa riippumattomia rahoittajista, mutta eivät kuitenkaan markkinoista. Omaehtoisen elokuvan tekeminen ei myöskään ole riippumatonta ylikansallisesta mediakulttuurista. Omaehtoinen on neutraali ja objektiivinen termi, joka ei arvota tekijöitä suhteessa ammattilaisuuteen, eikä lähtökohtaisesti ota kantaa ilmiön kaupallisiin ulottuvuuksiin.

Haastattelujeni perusteella omaehtoisuus merkitsee tekijälle itsenäisyyttä, tuotantotavan ei-hierarkkisuutta ja tasa-arvoisuutta. Se sisältää myös ajatuksen vapaaehtoisuudesta ja luovasta vapaudesta. Toisaalta se voi olla myös negatiivista: ei-ammattimaisuutta, niukkoja resursseja ja marginaalisuutta.

Omaehtoinen elokuva kiinnittyy puheeseen osallistumisesta (participation) ja osallistuvasta kulttuurista (participatory culture). Omaehtoista tekijyyttä voi pitää osallistuvan kulttuurin yhtenä alalajina tai genrenä, jossa osallistuminen on

omaehtoista ja siten aitoa. Osallistuvan kulttuurin käsitettä kriittisesti analysoineet tutkijat esittävät, että osallistuminen on erotettava pelkästä mahdollisuudesta vuorovaikutukseen tai pääsystä tuotannontekijöihin. *Osallistuminen* on aitoa osallistumista, kuulluksi ja nähdyksi tulemistä ja mahdollisuutta vaikuttaa omaan toimintaympäristöön. (Carpentier 2011; 113).

Osallistuvan kulttuurin käsitettä paljon teoretisoinut Henry Jenkins lähtee siitä, että osallistuva kulttuuri edellyttää mahdollisuutta omaan (media-) tuotantoon ja vuorovaikutusta toisten samantyyppistä toimintaa harrastavien kanssa. Jenkinsin määritelmässä yhteisöä ja yhteisöllisyyttä pidetään lähes itsestäänselvytenä. Jenkins lähtee siitä, että osallistuvan kulttuurin jäsenet havaitsevat yhteisön, jonka jäsenenä heillä on mahdollisuus aktiivisesti osallistua vuorovaikutukseen muiden kanssa, esimerkiksi jakamalla tietoa ja taitoja yhteisön sisällä. Samalla heidän tuotannoillaan on yleisö ja tulkintayhteisö, jolla on samantyyppiset esteettiset arvot ja yhteinen diskurssi (Jenkins 2006).

Osallistuvan kulttuurin kriitikot ovat kuitenkin huomauttaneet, että osallistuminen ei voimaannuta, jos tekijöillä ei ole aidosti mahdollisuutta vuoropuheluun heitä ympäröivien valtarakenteiden kanssa (Carpentier 2011). Toisin sanoen, jos harrastajatuottajien / kansalaisaktivistien toiminnasta puuttuu dialogi valtamedian / instituutioiden kanssa, se jää marginaaliseksi eikä sillä ole vaikutuksia yksilöiden asemaan yhteiskunnassa (Dahlgren 2014).

Peter Dahlgrenin määritelmässä osallistuminen (participation) on aina luonteeltaan enemmän tai vähemmän poliittista. Osallistuminen sisältää aina jonkinasteisen vastakkainasettelun elementin suhteessa valtarakenteisiin. Osallistuminen vaatii kuulluksi ja nähdyksi tulemistä. Näin osallistuminen on myös valtaantumista (Dahlgren 2014; 257). Carpentierin määritelmän mukaan osallistuminen tulee erottaa pelkästä mahdollisuudesta vuorovaikutukseen tai pääsystä käsiksi tuotannontekijöihin (access to resources). Osallistuminen on (tai käsitteen tulisi olla) aitoa osallistumista, kuulluksi ja nähdyksi tulemistä ja mahdollisuutta vaikuttaa omaan toimintaympäristöön. (Carpentier 2011; 113).

Haastattelemilleni suomalaisille omaehtoisille elokuvantekijöille omaehtoisuus sisältää harvoin poliittisen elementin, mutta tarkoittaa kuitenkin valtaantumista suhteessa vakiintuneisiin mediatuotannon rakenteisiin. Tekijät työstävät omaa toimintaympäristöään voidakseen osallistua kulttuurintuottamiseen omaehtoisesti.

Carpentierin ja Dahlgrenin pohdinnoissa poliittinen ja yhteiskunnallinen aspekti on alati läsnä. Paino on siinä, toteutuuko vuorovaikutus aidosti ja onko yksilöllä mahdollisuuksia tuottaa ja jakaa teoksiaan laajemmin. Yhteisöllä ei sinänsä ole merkitystä, koska osallistumisen ytimessä ovat valtasuhteet. Se, miten osallistuminen vaikuttaa mahdollisuuksiin muokata omaa toimintaympäristöä ja ja millaisia keinoja yksilöllä on käytössään saadakseen äänensä kuuluviin, on olennaista osallistuvan kulttuurin tutkimuksessa. Kärjistetysti sanottuna marginaalisen yhteisön tuottama mahdollisuus vuorovaikutukseen ei osallista yksilöä omassa toimintaympäristössään, ellei sen laajempaa kontekstia havaita ja toimintaa kyetä suuntaamaan myös oman marginaalisen yhteisön ulkopuolelle.

Suomessa ja maailmalla tehdään monenlaista omaehtoista elokuvaa. Osa elokuvatuotannosta kiinnittyy selkeästi johonkin yhteisöön ja sen toimintaan, esimerkiksi lumilautailijoiden ja skeittareiden tuotantokulttuuri, joka on tiiviisti sidoksissa harrastajayhteisön elämäntyyliin ja -tapaan. Yleisöinä ovat tällöin toiset yhteisön jäsenet (Harinen ym. 2006, Hänninen 2012).

Tutkimukseni perusteella omaehtoiset elokuvantekijät eivät muodosta keskenään yhteisöä, ryhmää, joka tuntee keskinäistä yhteenkuuluvuuden tunnetta, ainakaan Suomessa. Omaehtoista elokuvaa tehdään osin harrastuspohjalta, jolloin kameran edessä ja takana on usein samat ihmiset, eikä elokuvan tuotantoon haeta rahoitusta tai pyritä teoksen kaupalliseen hyödyntämiseen myöskään jake- lussa. Toisaalta on ammattimaisesti tuotantoyhtiöpohjalta toimivia tekijöitä, joiden tavoitteena on elokuvan kaupallinen levittäminen, mutta tuotantotavat poikkeavat kuitenkin elokuva-alan institutionaalisista käytännöistä (Huttunen 2011, 2014. Kts myös *Findie. Hikeä tekoverta ja kyyneliä*).

Kentän heterogeenisyyttä tuotetaan myös itse: riippumattomat elokuvantekijät haluavat tehdä eron harrastajiin. Riippumaton elokuva ei ole kuitenkaan järjestäytynyt yhteiskunnallisesti, toisin kuin ammattimaisesti tuotettu tuotantoyhtiövetoinen elokuva. (Av-tuottajien järjestöjä ovat mm. Satu ry: Suomen audiovisuaaliset tuottajat ja SET: Suomen elokuvatuottajat.)

”Ei oo mun mielestä silleen selkeesti yhtä isoa kommuunia että ne kaikki näkis jos- sain ja muuta. Siellä jotenkin tuntuu että niillä on niin paljon erilaisia taustoja ja sil- leen tota [-] alueita missä toimia että ei oo sellaista kattojärjestöä olemassa niin sano- tusti. Niinku epävirallista tai virallista. Jollain tavalla niinku kuuluttais yhteen. En oo nähty silleen tarvettakaan tietyllä tavalla.” (Makkonen 12.8.2015)

Haastattelemani elokuvantekijät identifioituvat erityisesti monikansalliseen in- dieen, eivätkä löydä kotimaasta viiteryhmää toiminnalleen. Heidän pyrkimyks- enä on kuulua independent -elokuvatekijöiden ylikansalliseen joukkoon.

”Kotimainen independent-elokuvatuotanto --- sille on hyvin hankala löytää silleen vastinetta koska Suomessa ei oo ensinnäkään mitään independent-elokuvakulttuuria varsinaisesti johonka verrata suoraan.” (Makkonen 12.8.2015)

”--- on vaihtoehtoja tehdä monella tavalla leffaa --- ihan niinku kansainvälisestikin. Nyt ku on festareilla ollu ja käyny niin --- independent elokuvakulttuuri se on niin paljon suurempi muualla kun Suomessa.” (Makkonen 12.8.2015)

Omaehtoisten elokuvantekijöiden toiminta on osa mediamaailman murrosta, jossa kuluttajista ja faneista kuoriutuu tuottajia ja liiketoiminnallisin periaattein toimivia ammattilaisia (Kellner 1998, Uricchio 2004). Mediakulttuurin yleisö si- joittuu jatkumolle, jonka toisessa ääripäässä on kuluttaja ja toisessa pientuottaja. Kuluttaja muuttuu asteittain pientuottajaksi, kun fanituottaminen muuttuu am- mattimaiseksi ja tuotantotapa kaupallisten toimintaperiaatteiden säätelemäksi. Samalla siirrytään kuitenkin lopullisesti pois faniuden ja omaehtoisuuden maa- ilmasta (Abercrombie & Longhurst 1998).

Yleisön/kuluttajan muotoutumista passiivisesta vastaanottajasta aktii- viseksi tuottajaksi voidaan tarkastella prosessina, jossa marginaalisessa asemassa

toimivat tekijät/tuottajat osallistuvat mediatuotantoon omaehtoisesti alakulttuuristaan käsin mutta kaupallisen mediatuotannon haastaen. Samalla pientuottajat menettävät osan omaehtoisuudestaan ja riippumattomuudestaan ja joutuvat toimimaan kaupallisen periaatteiden alaisuudessa, ja niistä tietoisina (Abercrombie & Longhurst; 140). Harrastajatuotannon ja ammattimaisen tuotannon välisen suhteen kipupiste löytyy juuri tästä kohdasta.

Mitä enemmän harrastajaelokuvatekijöiden toiminta alkaa lähestyä ammattimaista tuotantotapaa, sitä tietoisemmaksi elokuvantekijät tulevat heitä ympäröivistä valtarakenteista. Samalla mahdollisuudet reflektoida omaa elokuvantekijyyttä suhteessa ammattimaailmaan kasvavat ja näin myös kyky tietoisesti haastaa harrastaja/ammattilainen jako.

Riippumattoman (eli omaehtoisen) elokuvatuotannon määrittely valtamediassa koetaan usein omaehtoiseen toimintaan kohdistuvaksi vallankäytöksi. Tekijöiden mielestä independent-elokuvan määrittely ja käsitteen käyttö on Suomessa ongelmallista. Valtamedia käyttää harrastajaelokuva -termiä kuvaamaan independent-elokuvaa myös silloin, kun tekijät ovat ammattilaisia, teokset kiertävät elokuvafestivaaleja ja tuotannot jaetaan kansainväliselle yleisölle kaupallisin jakelusopimuksin. Toisaalta väärinkäsityksiä aiheuttaa sekin, että osa selkeästi harrastajapohjalta toimivista tekijöistä nimeää toimintansa independent-elokuvaamiseksi. Eron tuottaminen määrittelyillä koetaan omaa toimintaa vähätleväksi.

” --- tuo on vähän silleen hankala koska tuntuu että sitä halutaan viljellä, halutaan pitää kiinni siitä rajasta ja siinä on tavallaan hyvät silleen hyvät ja huonot puolet kun näkee että taas sitten just niitä jotka on aivan puhtaasti harrastajia haluaa nähtäväksi ammattilaisina ja sitten taas on näitä ammattilaisia jotka jollain tavalla ei voi ymmärtää sitä että tehtäis muuten kuin [insitutionaalisen] tuotantona elokuvia niin jotenkin tavallaan ehkä se juontuu siihen että siitä pietään kiinni ---” (Makkonen 12.8.2015)

Valtaa ja yhteiskunnallisia voimasuhteisiin kulttuurin kentällä voidaan lähestyä alakulttuurin käsitteen kautta. Alakulttuurien tarkastelussa keskiössä on toiminta, joka kehittyy oman kulttuurituotannon ja kuluttamisvalintojen ympärille. Omaehtoisessa elokuvakulttuurissa luodaan uusia mahdollisia identiteetin muodostuksen tapoja. Prosessissa (ala)kulttuuri ei välttämättä kilpaile instituutioiden kanssa tai asetu sitä vastaan. Alakulttuurinen toiminta saattaa kuitenkin linkittyä emansipatorisiin tavoitteisiin ja siten vaikuttaa yhteiskuntaan vahvastikin (Fornäs 1998; 137).

Alakulttuurin tarvitsee jonkinasteista näkyvyyttä tai julkisuutta, että se tunnistetaan. Samalla näkyväksi tuleminen vahvistaa yhteisön itsetietoisuutta olemassaolostaan. Vähemmistökulttuurit eivät kuitenkaan pysty hallitsemaan mediajulkisuuttaan ja ovat ikään kuin valtamedia armoilla sen jälkeen kun valtamedia on tunnistanut ne ja nostanut ne valokeilaan. Yläkulttuuri kontrolloi ja määrittelee alakulttuurisen toiminnan ja siihen liittyvät ilmiöt omassa kontekstissaan. (Fornäs 1998, 148; Muggeleton 2003, 209).

Nykykulttuurissa yhteiskuntaluokkiin palautuvat makuerot, joilla ryhmät muokkaavat identiteettejään, ovat menettäneet merkitystään. Eliitillä ei ole enää

mahdollisuutta sanella kulttuurisia arvoja tai määritellä alemman ja ylemmän kategorioita. Tässä mielessä kulttuurin kenttä on avautunut uusille mahdollisuuksille: oman kulttuurin tuottaminen ja omien arvojen määrittelemine tasa-arvoistaa kulttuurin kenttää (Fornäs 1998, 140, Chaney 2004, 36, 39) .

David Muggletonin mukaan alakulttuurit eivät välttämättä asetu vastustavalle tai kapinoivalle kannalle suhteessa valtakulttuuriin vaan ne ennemminkin käyttävät kulutuskulttuurin heille suomia valinnan mahdollisuuksia luodakseen omaa identiteettiä ja elämäntyyliä. Alakulttuurit eivät myöskään enää ole itsetietoisia ja tarkkarajaisia vaan ne sekoittuvat toisiinsa ja valtakulttuuriin. Alakulttuurilla halutaan aina erottua ja alakulttuuriseen identiteettiin liittyy käsitys 'toisesta'. Alakulttuuri useimmiten myös määrittellään alakulttuuriksi tuon 'toisen' taholta. Medialla on tässä keskeinen rooli: media luo alakulttuureja nimeämällä, kategorisoimalla ja leimaamalla (Muggleton 2003, 201-202).

Alakulttuuriseen identiteettiin kuuluu käsitys omaehtoisen kulttuurituotannon luovasta riippumattomuudesta suhteessa massatuotettuun kaupalliseen kulttuurituotantoon. Omaan alakulttuuriin liittyvää musiikkia, mediaa tai ulkoasua pidetään aitona (authentic) ja alkuperäisenä (original) ja niiden luominen halutaan pitää omissa käsissä (Muggleton 2003, 207).

Omaehtoisessa elokuvakulttuurissa omaa marginaalista asemaa ja alakulttuurista positiota arvostetaan ja sen kaupallinenkin potentiaali tunnustetaan. Tekijät ovat ylpeitä alakulttuurinsa anteeksipyytelemättömästä asenteesta, joka asemoi heidät vastustavaan paikkaan suhteessa elokuvan valtakulttuuriin.

"Ja sen ollu paras palaute mikä on tullut --- arvostelijalta että tää on niin tavallaan poliittisesti epäkorrekti [ja] anteeksipyytelemätön että sen takia mä tykkään tästä." (Makkonen 12.8.2015)

Omaehtoisuus on usein myös koko tekemisen ehto ja elokuvantekijänä identiteetti liittyy nimenomaan omanlaisen elokuvan omaehtoiseen tekemiseen, valtavirran ja vakiintuneen systeemin ulkopuolella.

"Taloudellisten seikkojen lisäksi riippumattonta elokuvaa määrittäessä tuleekin ottaa huomioon myös sen motiivit ja tekometodit. Toisin kuin valtion tukema tuotanto, riippumaton elokuva on niin taloudellisesti kuin taiteellisesti kompromissitonta." (Pirttikangas 2014)

Tätä tematiikkaa käsitellään myös suomalaisten independent-elokuvantekijöiden itse itsestään tekemässä dokumenttielokuvassa *Findie. Hikeä tekoverta ja kyyneleitä* (2012). Elokuva hahmottaa joukon tekemiseen sitoutuneita ja riippumattomuuteen identifioituvia elokuvantekijöitä, joille omaehtoisuus merkitsee marginaalisuutta mutta samalla myös luovaa vapautta.

Alakulttuurin määrittelee hegemoninen hierarkkinen valta, jonka toimijat tunnustavat. Omaehtoista elokuvatuotantoa tarkastellessa kulttuurituotannon rakenteissa näkyy hegemonisen valtakulttuurin sanelema hierarkkinen jako kahden kerroksen väkeen: toisaalla ovat perinteiset organisaatiot portinvartijoinen



sekä ammattilaistuottajat, jotka hyödyntävät tätä rakennetta: toisaalla pientuottajat, joiden status ei ole selvästi ammattimainen, ja joiden selviytymiskeinot ovat toisenlaiset (Deuze 2007, Kuusela 2014, Urichhio 2004).

Alakulttuurit joutuvat jatkuvasti neuvottelemaan liikkumatilansa ja toiminnan ulottuvuudet suhteessa valtakulttuuriin. Vastahankaisuuden ja omaehtoisuuden ilmaiset saattavat kääntyä väärin tulkituiksi valtamedian taholta. Joidenkin alakulttuurien strategia onkin ollut oman kulttuurin visuaalinen tallentaminen ja omaehtoinen mediajulkaiseminen. Tällaisia ovat esimerkiksi skeittarien ja lumilautailijoiden kulttuurit, joissa omasta elämäntavasta ja tyylistä tuotetaan omaehtoisia elokuvia (Harinen et al. 2006, Hänninen 2012).

Fornäsin mukaan olennaista on, millaisia mahdollisuuksia oman äänen esille saamiseen yksilöllä on tai millaisia toiminnan positiota järjestelmä hänelle tarjoaa. (Fornäs 1995; 59). Se, millaisia toiminnan positioita esimerkiksi omaehtoista kulttuuria tuottavalla tekijällä on käytettävissään ja millaisia mahdollisuuksia toteuttaa omaa agendaa hänelle on, ovat keskeisiä kysymyksiä puhuttaessa osallistumisesta ja osallistuvasta kulttuurista. Aito osallistuminen lisää mahdollisuuksia saada äänensä kuuluviin yhteiskunnassa ja toteuttaa itseään omassa toimintaympäristössään.

Harrastajaelokuvantekijöiden tuotantotavat muodostuivat 2000-luvun alussa selvästi omaksi kulttuurikseen, jonka piirteitä ovat omaehtoisuus, kaupallinen riippumattomuus ja yhteisöllisyys. Harrastajaelokuvalla kehittyi myös omat esteettiset konventiot, joille on tyypillistä parodiallisuus ja lajityyppien konventioiden liioittelu (Huttunen 2011. Kts myös *Findie. Hikeä, tekoverta ja kyyneleitä*, 2012). Omaehtoisen elokuvatuotannon piiristä onkin noussut ryhmiä, joiden jäsenistä muodostuu yhteisö samanlaisen elokuvallisen tyylin pohjalta. Tällainen ryhmä on esimerkiksi genre-elokuvan tekijät. Genre-elokuva on vakiintunut tarkoittamaan erityisesti kauhu- ja science fiction -lajityyppien elokuvia. Yksi haastateltavistani määritteli genre-elokuvan näin: ”siinä ei jäljitellä realismia vaan siinä luodaan oma elokuvamaailma.”



KUVA 3: Bunny the Killer Thing -elokuva on täysverinen genre-elokuva, jossa veri lentää näytävästi.

Genre-elokuvaa tuottavat tekijät ovat löytäneet yhteisön genre-elokuvantekijöiden kansainvälisestä joukosta. Genre-elokuvaan kiinnitetään julkisuudessa Bluokan elokuvan leima, mutta termi on myös Suomen elokuvasäätiön käytössä kuvaamaan realistisesta suomalaisesta draamaelokuvasta poikkeavaa visuaalisempaa elokuvatyyliä.

Genre-elokuvaa voi ajatella 'skenenä', elokuvan valtakulttuurin yhteydessä toimivana alakulttuurina. Skene viittaa kulttuuriseen tilaan, jossa esitetään yhdessä omaan identiteettiin ja tyyliin liittyvää 'näytelmää'. Yleisönä ovat toiset yhteisön jäsenet mutta myös valtakulttuuri, usein median välityksellä (Bennet&Kahn-Harris; 14). Skenekulttuurissa olennaisia piirteitä ovat tekemisen autenttisuus ja riippumattomuus (Ks. esim. Polymeropoulou 2014). Genre-elokuvatekijöillä on omat festivaalinsa, joissa tekijät tapaavat toisiaan ja voivat vahvistaa yhteenkuuluvuuttaan ja samalla rakentaa skenen näkyvyyttä mediassa. Genre-skeneen kuuluu festivaaleilla kauhu ja/tai fantasia-asuihin pukeutuminen, jolla alakulttuurista positiota vahvistetaan.

Omaehtoinen elokuvatuotanto linkittyy siis monella tavalla alakulttuuriin toimintaan ja tyylliseen vastarintaan suhteessa elokuvan valtakulttuuriin. Vaikka tekijät eivät merkitse ryhmään kuulumistaan ulkoisin merkein kuten pukeutumisella tai yhteisellä musiikkimaulla, kertoo em. festivaaliesimerkki siitä, että omaehtoisessa elokuvakulttuurissa on yhtymäkohtia alakulttuuriin toimintaan. Näitä piirteitä tarkastelemalla saadaan näkyviin elokuvan tuotantokulttuurin kentällä vaikuttavia voimia ja hierarkioita. Kysymys on kuitenkin sitkas: varsinaista konkreettista yhteisöä ei ole, mutta tekijöillä on käsitys marginaaliseen joukkoon kuulumisesta ja valtavirran vastustamisesta oman toiminnan kautta.

## **Rajoja ja mahdollisuuksia: "Ja sit on Iron Skyt erikseen"**

Elokuvakulttuuri on historiallisestikin kehittynyt erilaisten liikkeiden vaikutuksesta, joista osa on ollut hyvinkin vallankumouksellisia. Nk. roskaelokuvaa (trash film), jossa pyrittiin tuottamaan mahdollisimman 'rumaa' ja valtavirran estetiikasta poikkeavaa elokuvaa, voidaan pitää elokuvan alakulttuurina, jolla oli myös poliittinen agenda: se halusi kritisoida ja saattaa naurunalaiseksi Hollywoodin viihdeteollisuuden konventiot (Nummelin 2005, 147). Valtavirtaelokuva ja sen tuottajat edustavat elokuvakulttuurin vallan keskusta, jota ympäröi mutkikas perifeeristen alakulttuurien verkko. Tässä polyhierarkkisessa tilanteessa erilaiset yhteisöt määrittelevät suhteensa korkeaan ja matalaan, joko linjassa valtakulttuurin kanssa tai sijoittuen vastakkaiseen pooliin suhteessa siihen (Fornäs 1998, 130). Myös omaehtoinen DIY-elokuvatuotanto joutuu neuvottelemaan asemansa suhteessa valtakulttuuriin ja näin määrittelemään itsensä ja asemansa mediayhteiskunnassa.

Suomen elokuvasäätiö linjaa tukiohjeissaan, että se "myöntää tuotantotukea ammattimaiseen elokuvatuotantoon". Lisäksi tuotantotukiohjeissa mainitaan että "tukea ei tulisi soveltaa - sellaisiin toimintoihin myönnettävään tukeen,

jotka tuensaaja toteuttaisi joka tapauksessa myös ilman tukea”. (Suomen elokuväsäätiö 2016). Omaehtoisten tekijöiden näkökulmasta tämä eriarvoistaa tuotantomuotojen mahdollisuutta saada julkista tukea, koska vakiintuneen tuotantotavan ulkopuolella tehtävä elokuvatuotanto on usein instituution näkökulmasta ei-ammattimaista. Pienellä rahoituksella (alle 100 000 euroa) mahdolliset tuotannot voidaan rajata tuen ulkopuolelle sillä perusteella, että ne voivat toteutua myös ilman SES:n tukea.

Omaehtoiset elokuvantekijät toimivat vakiintuneen tuotantojärjestelmän ulkopuolella. Vaikuttaa siltä, että positio on osaksi omavalintainen. Av-alan jakautuminen kahden kerroksen väkeen tunnistetaan, mutta riippumattomassa tuotantotavassa nähdään myös hyvät puolet: se takaa taiteellisen integriteetin. Riippumattoman elokuvan tekijät kokevat elokuva-alan instituutiot tahoiksi, joita he joutuisivat ’miellyttämään’ jos tekisivät yhteistyötä esimerkiksi Suomen elokuväsäätiön kanssa.

”Tässä ollaan Speden jalaniälissä sitä että tuota tehhään tavallaan ei anneta sen rajoittaa tai että jos Suomen Elokuväsäätiö ei tykkää tukea tietynlaisia elokuvia koska heillon omat agendat siinä niin niin tuota sitten pitää olla vaihtoehto että mitä kautta voi tehdä.” (Makkonen 12.8.2015)

Jo elokuvantekijän uraa aloittelevat nuoret ovat tietoisia erosta, jota on sanallisesti kovin vaikea määritellä. Ymmärretään, että elokuvantekijällä on mahdollisuus tuottaa kahdenlaista elokuvaa: perinteistä suomalaista, institutionaalisesti rahoitettua, media-alan valtavirtaan solahtavaa elokuvaa tai omaehtoista ja kompromissitonta riippumatonta elokuvaa: ”ja sit on Iron Skyt erikseen.” (Lipasti 19.8.2015)

Ammattimaisen vakiintuneen elokuvatuotannon ja omaehtoisen elokuva-tuotannon välillä vallitsee havaittava juopa. Tekijät peräänkuuluttavatkin uudenlaista tekemisen kulttuuria mahdollisuuksia tuottaa laadukasta ja omaleimaista elokuvaa, ilman insitutionaalisia tai rakenteellisia rajoitteita:

”Että tuntuu että nyt niinkun oma sukupolvi ja nuorempi niin alkaa ymmärtää että silleen ehkä enemmän tai siinä mielessä rohkeempia että tuota ei oo kyse siitä että ois pakko saaha sitä kautta tehtyä vaan se että sais tehtyä niinku oman näköstä leffaa mikä musta ois tärkeempää ihan yleisestikin ottaen.” (Makkonen 12.8.2015)

Käytännössä juuri riippumattoman tuotannon, esimerkiksi genre-elokuvan, kentällä erilaisten tuotantotapojen ero katoaa, koska tuotantoa ei arvioida rahoituksen tai muiden instituutionalisten vaatimusten näkökulmasta ’ei-ammattimaiseksi’ tai ’liian pieneksi’. Genre-elokuvatuotannon puitteissa myös uudet tuotantotavat ja rahoitusmallit ovat osoittautuneet erityisen hedelmällisiksi.

”Genre-elokuvalla on semmoset on sellanen vahva asema maailmalla ja siellä ei sinänsä kellekään oo mitään väliä onko se indienä tehty vai tehty isolla rahalla vai (---) sillei oo sinänsä merkitystä vaan sillä lopputuloksella on merkitystä että millainen leffa se on.” (Makkonen)

Riippumattomat elokuvantekijät kehittelevät jatkuvasti uudenlaisia business-malleja, toisin sanoen tapoja, joilla elokuvan tekemisen resursseja pyritään nostamaan ja teoksia kaupallisesti hyödyntämään. Usein yhteistyötä tehdään levitysyhtiön kanssa, jolloin elokuvasta saatavat mahdolliset voitot kuitataan vasta levitysvaiheessa. Tällaisessa tilanteessa tekijät ottavat työpanoksensa kokoisen riskin ja saavat palkkionsa vasta levityssopimuksen jälkeen. Tämä aiheuttaa sen, että tekijöiksi valikoituu ihmisiä, joilla on mahdollisuus ja halua tällaiseen riskottoon. Usein kyse on kummastakin: ollaan nuoria, aikaa on ja intohimo elokuvan tekemiseen on niin kova, että riskin haluaa ottaa.

"[Castingissä] sitten tota aika hyvin karsiutukin jyvät akanoista että jotkut oli tosi innoissaan tästä että ai tällänen hiilitön projekti jotkut taas sitte sen jälkeen ei enää halunnukaan siihen. Niin niin että siinä sit tavallaan myös se henkilökemiat hyvin löytyi että niinniin minkätvlistä juttua haluaa tehdä ja minkälaisessa haluaa olla mukana että löyty sit ne oikeat tyypit." Makkonen 12.8.2015

"Ne jotka haluaa tehdä tän tyvlisiä juttuja niin tekee sen takia koska projekti on hyvä ja siitä tulee myöhemmin se palkka." (Makkonen 12.8.2015)

Riippumattoman elokuvan kaupallinen levitys (erityisesti genre-elokuvan) on suomalaisillekin tekijöille lähtökohtaisesti kansainvälistä. Tämä vaikuttaa elokuvien tuotantoon: elokuvat tehdään englanniksi, englantilaisten näyttelijöiden kanssa. Elokuvan käsikirjoitusvaiheessa kohdeyleisöksi ajatellaan nimenomaan kansainvälinen yleisö, jolloin myös Suomi-kliseet pääsevät elokuvissa oikeuksiinsa.

"Siinä just tuli sitä että kannattaa tehdä niinku talvisissa maisemissa ja mahdollisimman pitkälle englanniksi se ne oli niinku kaks semmosta isointa, jotka sit pitkälle määrittivät sitä että millä tavalla lähen kässäriä rakentamaan" (Makkonen 12.8.2015)



KUVA 4 Bunny the Killer Thing -elokuva tapahtuu Lappia muistuttavassa ympäristössä.

Tekijät kaipaavat dialogia heitä ympäröivien valtarakenteiden kanssa. He näkevät selvästi sen, että marginaaliin jääminen on kohtalokasta, ja ovat siksi itsekin aktiivisia etsiessään vuorovaikutuksen tapoja. Riippumattomien elokuvantekijöiden toiveena olisi, että suomalainen av-alan kenttä avautuisi enemmän sekä sisällöllisesti uudennlaiselle elokuvalle, että liiketoiminnallisesti uudennlaisille malleille. Rahoitusjärjestelmä on tekijöiden mielestä jäykkä ja tukee vain tietynlaisista 'kansallista' elokuvaa. Omaehtoisen tuotannon nähdään monipuolistavan suomalaisen elokuvatuotannon kenttää:

"Suomes tietty tehää vähän semmosii samantyyppistä tehään aika paljon noit romanttisi komediat mut toisaalta seki on muuttumassa. --- Et se on niin jakautunut kahtia et he tekee vaan tietyn tyyppisiä. Ne on nää uudentyyppiset genre-elokuvat tulee nyt niinku näiltä sitte tuotantoyhtiöiden ulkopuolelta. --- Et noit on kuitenkin kohtalaisen helppo niinku markkinoida ja --- niin kyl sen kauhuelokuvan markkina löytyy." (Lipasti 19.8.2015)

"On vaihtoehtoja tehdä monella tavalla leffaa että ja ihan niinku kansainvälisestikin -- et se on ihan niinku puhas vaihtoehto myös kaupallinen vaihtoehto --- independent elokuvalla voi tehdä toimeentulon myös, et se ei oo mahdoton ajatus." (Makkonen 12.8.2015)

Alalla vallitsee edelleen vahvasti käsitys, että elokuva on elokuva vasta, kun se on esitetty valkokankaalla. Pitkän näytelmäelokuvan tekijä - oli hän sitten vakiintunut tuottaja tai omaehtoinen tekijä - haluaa teoksensa ensisijaisesti elokuvateatteriin, tarjota katsojalle sen maagisen kokemuksen, jota yleisö edelleen janoaa. Yleisötutkimusten mukaan elokuva nähdään edelleen mieluiten elokuvateatterissa, eivätkä elokuvateatterien katsojaluvut Suomessakaan ole laskeneet 2000-luvulla (Kolehmainen & al. 2013). Elokuvateattereissa on nähty viime vuosina useita ei-ammattimaisesti, talkoovoimin, toteutettuja elokuvia kuten "Anselmi - Nuori ihmissusi" ja em. "Bunny the Killer Thing".

Digitaalisuuden merkittävin seuraus riippumattomalle elokuvalle onkin ollut mahdollisuus teatterilevitykseen. Filmiaikana filmikopiot olivat niin kalliita, ettei riippumattomia elokuvia juuri nähty valkokankaalla, ellei kyse ollut taloudellisesti riittävän isosta toimijasta (esim. Spede Pasanen).

Digitaalisuus on madaltanut huomattavasti teatterilevityksen kynnystä ja ensi-iltojen määrä elokuvateattereissa onkin lisääntynyt 2008 vuodesta lähtien, erityisesti kotimaisen tuotannon osalta (Kolehmainen & al. 2013, 18). Vuonna 2015 kotimaisia elokuvateatteri ensi-iltoja oli 45, joista independent-tuotantoja oli 4 (<http://ses.fi/tilastot-ja-tutkimukset/vuositilastot/kotimaiset-katsojaluvut-2015/>).

Suomeen on syntynyt pieniä riippumattomien pientuotantojen levitykseen erikoistuneista yhtiöitä, joiden liiketoiminta perustuu digitalisoitumisen myötä avautuneisiin mahdollisuuksiin elokuvan tuotannon ja levityksen yhdistämisestä. Perinteisessä elokuvatuotantomallissa elokuvan levitys (kuten myös markkinointi) on ulkoistettu levitysyhtiölle, joka ottaa kaupallisen riskin elokuvan saattamisesta yleisön nähtäville. Ennen digitaalisen levityksen aikaa riski olikin huomattava (OKM 2012, 33, Jakobsson 2015). Uudet elokuva-alan pienyritykset

luottavat siihen, että digitaalisen levityksen ja uudenlaisen markkinoinnin yhdistelmällä esitystoiminnan kulut saadaan katettua, ja voi jopa syntyä voittoa. Tämä on mahdollistanut omaehtoisen tuotannon näkyvyyden elokuvateattereissa.

## Yhteenveto

Kulttuurituotannon kenttä on muuttunut tasa-arvoisemmaksi ja monimuotoisemmaksi, kun tuottamisen ja kuluttamisen rajat aidat ovat madaltuneet. Ruohtonjuuritaso kansalais- ja amatöörituotannon murros ei silti näytä juurikaan vaikuttaneen media-alan valtarakenteisiin. Monikansalliset ja kansalliset media-korporaatiot hallitsevat yhä yleisiä julkaisukanavia ja rahoitusinstituutiot toimivat edelleen vanhojen perinteisten mallien mukaisesti, jakaen tuotannot ammattimaiseen ja ei-ammattimaiseen tuotantoon.

Globaali kulttuurituotanto ja digitaalisuuden nostattamat mahdollisuudet levitykselle ja markkinoinnille ovat synnyttäneet uusia liiketoimintatapoja sisältötuotanto-alalle. Suomalaiselle elokuva-alallekin on noussut pienyrittäjiä, joiden liiketoiminta ei perustu alan vakiintuneille ansaintamalleille.

Omaehtoinen elokuva on nouseva trendi, joka haastaa perinteiset elokuva-tuotannon rakenteet. Omaehtoista elokuvaa tuottavat ovat luovia ja joustavia toiminnassaan. Ei-ammattimaiselle tuotantotavalle on tyypillistä aktiivinen luovien ratkaisujen etsiminen sekä tuotantoa edistävien verkostojen jatkuva kehittäminen. Yleisöt ja kaupallinen potentiaali haetaan jostain muulta kuin mistä valtavirta elokuva ne hakee.

Elokuva-alan instituutiot toimivat edelleen alan vahvoina portinvartijoina ja määrittelevät pitkälti sen, kuka saa rahoitusta ja siten ammattilaisen statuksen. Omaehtoinen elokuvatuotanto joutuu kamppailemaan perinteisen elokuvatuotantokulttuurin paineessa, jossa ammattimainen status ja institutionaalinen rahoitus liitetään yhteen: toista ei voi olla ilman toista.

Omaehtoinen elokuvatuotanto kulttuuri syntyy jatkumolla, jossa harrastajaelokuvantekijöistä tulee riippumattomia elokuvatuottajia. Tekijyyden tasolla muutos on pieni, mutta asenteen tasolla isompi. Omaehtoisen tekemisen muuttaminen kaupalliseksi liiketoiminnaksi on haastavaa ja vaatii tekijöiltä tilanteen reflektointia ja toimintaympäristön realiteettien ymmärtämistä. Omaehtoisten elokuvantekijöiden toimintaympäristö tarjoaa toisaalta mahdollisuuksia, erityisesti jakelun ja levityksen suhteen, toisaalta rajoittaa tuotantoryhmien toimintaa, erityisesti suhteessa valtamediaan ja elokuva-alan instituutioihin.

Mediavälitteinen toimijuus on uppoutunut taloudellisen ja yhteiskunnallisen vallan rakenteisiin. Haastatteluissa (ja aiemmin tutkiessani suomalaisia harrastajaelokuvantekijöiden nettiyhteisöjä) kuuluu selvästi omaehtoisten elokuvantekijöiden käsitys omasta kulttuuristaan 'elämäntapana', valintana ja oman kulttuurisen tilan luomisena. Näin he tuottavat omaa alakulttuuriaan, enemmän tai vähemmän itsetietoista tai refleksiivistä muodostelmaa, joissa yksilöt ymmärtävät eri asteisesti olevansa osallisia. Yksittäisen tekijän suhde valtakulttuuriin saattaa muuttua riippuen siitä millaisia elokuvia ja millaisella asenteella hän tekee.

Omaehtoinen elokuvatuotantokulttuuri nostaa näkyviin yhteiskunnassa vallitsevia voimasuhteita suhteessa mediatuotantoon ja mediajulkaisuun. Riippumattomat elokuvatuottajat toimivat tietyllä tavalla instituutioiden ulkopuolella: heillä on omat rahoituskanavansa, omat festivaalinsa ja omat levityskanavansa. Yleisö valtavirta- ja riippumattomalla elokuvalla on kuitenkin pitkälti sama: elokuvaviihteestä kiinnostunut yleisö.

Voiko alakulttuuriseen tilaan sijoittuva elokuvatuotanto haastaa valtavirtamediaa, sen tuotantotapoja ja valtarakenteita? Vastaus on kyllä: ensinnäkin omaehtoinen elokuvatuotanto tekee näkyväksi elokuvateollisuuden valtarakenteita, paljastaen näin mediatuotantoa rajoittavia pullonkauloja. Toiseksi rohkea ja ennakkoluuloton sisältötuotanto monipuolistaa suomalaisen elokuvatuotannon kenttää. Markkinoinnin ja levityksen saralla riippumaton elokuva luo uusia toimintamalleja kansainvälisellä kentällä.

Media-alaa tulee muovaamaan se, miten ammattilaiset ja 'amatöörit' tekevät yhteistyötä digitaalisessa toimintaympäristössä. Omaehtoisen elokuvatuotannon ja media-alan instituutioiden ja ammattilaistuottajien välistä yhteistyötä tulisi Suomessa kehittää: mediakorporaatioiden ja pientuottajat yhteistyöstä syntyy molemminpuolista hyötyä. Uusien liiketoimintamallien kehittäminen hyödyttää lopulta myös elokuvia janoavaa yleisöä monipuolisempana elokuvatarjontana.

# LÄHTEET

## Elokuvat

- Vuorensola Timo (2005): Star Wreck, In the Pirkinning. Tuotantoyhtiö Energia.  
Vuorensola Timo (2012): Iron Sky. Blind Spot Pictures.  
Makkonen Joonas (2015): Bunny the Killer Thing. Black Lion Pictures.  
Lindholm Teemu, Partanen Sakari (2012): Findie. Hikeä, tekoverta ja kyyneliä.

## Haastattelut

- Makkonen Joonas, 12.8.2015  
Lipasti Anton, 19.8.2015

## Lehtiartikkelit

- Yle Uutiset* 19.5.2015. ”Kulttimaineeseen jo ennakolta nousseelle kotimaiselle kauhuelokuvalle levitysoikeudet Cannesissa”. <http://yle.fi/uutiset>.

## Kirjallisuus

- Abercrombie Nick, Longhurst Brian (1998): Audiences. A Sociological Theory of Performance and Imagination. Sage Publications.  
Bennett Andy, Kahn-Harris Keith (2004): Introduction. Teoksessa After Subculture. Critical Studies in Contemporary Youth Culture. Toim. Andy Bennett, Keith Kahn-Harris. Palgrave Macmillan, London. (1-18)  
Burgess Jean, Green Joshua (2009): The Entrepreneurial Vlogger: Participatory Culture Beyond the Professional-Amateur Divide. In “The YouTube Reader”, eds. Pelle Snickars and Patrick Vonderau. National Library of Sweden.  
Carpentier Nico (2011): Media and participation. A site of ideological-democratic struggle. Intellect.  
Chaney David (2004): Fragmented Culture and Subcultures. Teoksessa After Subculture. Critical Studies in Contemporary Youth Culture. Toim. Andy Bennett, Keith Kahn-Harris. Palgrave Macmillan. (36-48)  
Curran James, Fenton Natalie, Freedman Des (2012): Misunderstanding the Internet. London : Routledge, 2012.  
Dahlgren Peter (2014): Political participation via the web: Structural and subjective contingencies 255-269. Interactions: Studies in Communications and culture. Volume 5 Number 3. Intellect.  
Deuze Mark (2007): Convergence Culture in the creative industries. International Journal of Cultural Studies, vol 10(2), 2007.  
Fornäs Johan (1995): Cultural Theory and late modernity. Sage Publications.  
Fornäs Johan (1998): Kulttuuriteoria. Myöhäismodernin ulottuvuuksia Vastapaino, Tampere.  
Gauntlett David (2011): Making is connecting. The social meaning of creativity, from DIY to knitting to Youtube and Web 2.0. Polity.  
Haase Antti (2006): Suomalaisen dokumenttielokuvan rahoitus ja tuotantoprosessi. Diplomityö. Tampereen teknillinen yliopisto.  
Harinen Päivi, Itkonen Hannu, Rautopuro Juhani (2006): Asfalttiprinssit. Tutkimus skeittareista. Liikuntatieteellisen seuran julkaisu nro 159.  
Hirsjärvi Irma (2009): Faniuden siirtymä. Suomalaisen science-fiction-fandomin verkostot.. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisu 98. Jyväskylän yliopisto.



- Huttunen Jetta (2011): Harrastajaelokuva matkalla marginaalista kohti kulttuurituotannon keskikenttää. Teoksessa "Media, kasvatus ja kulttuurin kierto" toim. Sirkku Kotilainen, Urpo Kovala, Erkki Vainikkala. Jyväskylän yliopisto 2011. s. 39-60
- Huttunen Jetta (2014): Redefining aspects of participation for amateur film-makers in the Nordic countries. Interactions: Studies in Communication & Culture" Volume 5 Number 3. Intellect 2014. s.
- Hänninen Riitta (2012): Puuterilumen lumo. Tutkimus lumilautailukulttuurista. Jyväskylän yliopisto.
- Häyrynen Simo (2009): Kudontaa vai erottelua? Kulttuuripolitiikka kulttuurituotannon kehyksenä. Teoksessa Kulttuurituotanto. Kehykset käytäntö ja prosessit. Tietolipas 230. SKS. s. 23-43
- Häyrynen Maunu (2009): Mukana menossa kulttuurituotanto. Teoksessa Kulttuurituotanto. Kehykset käytäntö ja prosessit. Tietolipas 230. SKS. s. 7-20
- Jakobsson Leif (2015): Av-fältets utmaningar och strukturer. Opetus- ja kulttuuriministeriö 2015.  
[http://www.minedu.fi/export/sites/default/OPM/Tapahtumakalenteri/2015/06/av/AV\\_fxltets\\_utmaningar\\_och\\_strukturer.pdf](http://www.minedu.fi/export/sites/default/OPM/Tapahtumakalenteri/2015/06/av/AV_fxltets_utmaningar_och_strukturer.pdf)
- Jenkins Henry (1992): Textual poachers : television fans and participatory culture. London : Routledge, 1992.
- Jenkins Henry (2006): Convergence Culture. Where old and new media collide. New York University Press.
- Kafai Yasmin B. & Pepler Kylie A.: Youth, Technology, and DIY: Developing Participatory Competencies in Creative Media Production Review of Research in Education March 2011 35: 89-119
- Kellner Douglas (1995): Mediaculture. Cultural studies, identity and politics between modern and the postmodern. Routledge.
- Kolehmainen Katja, Jaalivaara Janne, Talvitie Arttu, Viertola Asta, Westman Marika (2013): Digitalisoitumisen vaikutus elokuva-alan kannattavuuteen ja toimintatapoihin elokuvateatterijakelussa Suomessa. Aalto yliopisto, Suomen elokuväsäätiö.
- Kuusela Hanna (2014): Luovuuden uusi aalto. Teoksessa Tehtävä kulttuurille. Talouden ja kulttuurin muuttuvat suhteet. Vastapaino 2014 (s. 95-123)
- Leadbeater Charles (2008): We-think. London: Profile.
- McKay George: DiY Culture. Notes towards an intro. Teoksessa DiY Culture. Party and protest in nineties Britain. (s. 1-53)
- Muggleton David (2003). Inside Subculture. The Postmodern Meaning of Style. Teoksessa The Audience Studies Reader. Toim. Will Brooker, Deborah Jermyn. (199-211)
- Muikku Jari, Martikainen Virpi, Nurmi Heikki (2015): Suomen digitaaliset sisältömarkkinat: kasvun ja kehityksen edellytykset. Opetus- ja kulttuuriministeriön työryhmämuistioita ja selvityksiä 2015:13
- Nummelin Juri (2005): Valkoinen hehku. Johdatus elokuvan historiaan. Vastapaino.
- Opetus- ja kulttuuriministeriö (2014): Suomen elokuväsäätiön tukitoiminta: hallintotapa, tavoitteet ja tuloksellisuus. Opetus- ja kulttuuriministeriön työryhmämuistioita ja selvityksiä 2014:1
- Opetus- ja kulttuuriministeriö (2012): Audiovisuaalinen kulttuuri digitaalisessa ympäristössä. Poliittiset linjaukset. Opetus- ja kulttuuriministeriön julkaisuja 2012:31

- Pekkinen Sanna (2011); Kulttuuripalveluista luovaan talouteen. Teoksessa "Media, kasvatus ja kulttuurin kierto" toim. Sirkku Kotilainen, Urpo Kovala, Erkki Vainikkala. Jyväskylän yliopisto 2011. 11-38
- Pekkinen Sanna (2012): Kulttuurituottajana työelämässä. Ammatillinen identiteetti toimialan ja toimijakentän muutoksessa. Lisensiaatintutkimus, Nykykulttuurin tutkimuskeskus, Jyväskylän yliopisto.
- Pirttikangas Joonas (2014): Alkupääoma nolla euroa. Riippumattoman elokuvan tuotanto. Opinnäytetyö; Lapin ammattikorkeakoulu.
- Polymerupoulou Marilou (2014): Chipmusic, Fakebit and the Discourse of Authenticity in the Chipscene. Widerscreen 1-2 / 2014. <http://widerscreen.fi/numerot/2014-1-2/chipmusic-fakebit-discourse-authenticity-chipscene/>
- Rosen Jay (2006): The people formerly known as the audience. [http://archive.pressthink.org/2006/06/27/ppl\\_frmr.html](http://archive.pressthink.org/2006/06/27/ppl_frmr.html) )
- Saarikoski Petri (2015): Harrastajien suurhanke: Kultajuna Fort Montanaan. Widerscreen 1-2/2015 <http://widerscreen.fi/numerot/2015-1-2/harrastajien-suurhanke-kultajuna-fort-montanaan/>
- Suomen elokuvasäätiö (2015): Toimintakertomus 2014. [http://ses.fi/fileadmin/dokumentit/Toimintakertomus\\_2014.pdf](http://ses.fi/fileadmin/dokumentit/Toimintakertomus_2014.pdf)
- Suomen elokuvasäätiö (2016): Tuotannon tukiohjeisto 1.1.2016 [http://ses.fi/fileadmin/dokumentit/Elokuvasaeatioen\\_tukiohjeisto\\_2015\\_TUOTANTO.pdf](http://ses.fi/fileadmin/dokumentit/Elokuvasaeatioen_tukiohjeisto_2015_TUOTANTO.pdf)
- Suominen Jaakko, Östman Sari, Saarikoski Pertti, Turtiainen Riikka (2013): Sosiaalisen median lyhyt historia. Gaudeamus.
- Snickars Pelle. Patrick Vondearau (2009): Introduction. The Youtube Reader. National Library of Sweden.
- Urichchio 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).
- Zimmermann Patricia R. (2005): Digital Deployment(s). Teoksessa Contemporary American Independent Film: From the Margins to the Mainstream, toim. Christine Holmlund, Justin Wyatt, Routledge. 245-265