

***”TUOTTAJA ON NIINKU TÄS
OMASSA RAJATUSSA HÄKISSÄÄN KINGI.”***

**DOKUMENTTITUOTANTOKULTTUURI
KRIITTISEN MEDIA-ANTROPOLOGIAN VALOSSA
2000-LUVUN SUOMESSA**

**Taru Patanen
Kulttuuriantropologian pro gradu 2005
Oulun yliopisto
Taideaineiden ja antropologian laitos
Mediatuottajan maisterikoulutusohjelma METKA**

SISÄLTÖ

1. JOHDANTO	2
2. TUTKIMUSONGELMA	4
2.1. TUTKIMUSKOHDE.....	4
2.2. TUTKIMUKSEN HYPOTEEESIT	5
2.3. TUTKIMUKSEN TAUSTAA	9
2.4. TUTKIMUKSEN RAKENNE	10
2.5. TUTKIMUKSEN AIKATAULU.....	12
2.6. TUTKIMUKSESSA KÄYTETYT KÄSITTEET	13
3. AINEISTO JA METODIT	17
3.1. TEEMAHAASTATTELUT.....	17
3.2. SISÄLLÖNANALYYSI JA OSALLISTUVA HAVAINNOINTI.....	20
4. KRIITTISEN MEDIA-ANTROPOLOGIAN NÄKÖKULMA	27
4.1. KRIITTINEN MEDIA-ANTROPOLOGIA	28
4.2. TUOTTAMISEN JA TUOTTAJAN TUTKIMUS	33
4.3. MARKKINOIDEN MEDIAJÄRJESTELMÄT	38
4.4. MEDIA-ANTROPOLOGISEN TUTKIMUKSEN TUOREUS	50
5. DOKUMENTIT	53
5.1. DOKUMENTTITUOTANNON HISTORIAA SUOMESSA	55
5.2. DOKUMENTTIEN KIRJO	57
5.3. LAATUDOKUMENTTI	59
5.4. TOSI-TELEVISIO -ILMIÖ	61
6. DOKUMENTTITUOTTAJUUS	63
6.1. TUOTTAJUUDEN ALAKATEGORIAMAT	64
6.2. TUOTTAJAN TOIMIJUUS	70
6.3. TUOTTAJAN SUHDE OHJAAJAAN	75
6.4. HUMAANI DOKUMENTTITUOTTAJUUS	78
7. DOKUMENTTITUOTANNON KENTTÄ	81
7.1. DOKUMENTTITUOTANNON RAHOITUS	83
7.2. TUOTTAJAN SUHDE YLEISÖÖN.....	92
7.3. ARVOJEN JA IDEOLOGIAN MOTIIVI	96
7.4. DOKUMENTTITUOTANNON TABUT.....	98
7.5. TUOTTAJIEN VÄLISET SUHTEET.....	99
7.6. DOKUMENTTITUOTANNON KENTÄN VALTASUHTEET	100
8. DOKUMENTTITUOTANTO ILMIÖNÄ	104
8.1. DOKUMENTTITUOTTAJIEN TULEVAISUUS.....	105
8.2. TRENDIKKÄÄT DOKUMENTIT	106
9. JOHTOPÄÄTÖKSET	110
LÄHTEET	120
LIITTEET	133

1. JOHDANTO

*”Tämän päivän tapahtumat
ovat jo huomisen muistia.*

*Maailma kulkee julmaa vauhtia eteenpäin,
vai kulkeeko?*

*Mitä me siitä valikoimme,
jotta muistaisimme*

ja miksi muistaisimme?”

(Kristina Schulgin)¹

*Dokumentit*² esittävät menneisyyden valikoituja muistoja ja muisteja. Ketkä näitä valintoja dokumenttien kautta tekevät? Kuka päättää mitä dokumentti esittää? DocPoint - Helsingin Dokumenttielokuvafestivaalin taiteellinen johtaja **Kristina Schulgin** on kiteyttänyt pohdinnallaan motiivini tarkastella suomalaista *dokumenttituotantokulttuuria*.

Media-alan tutkimus on suomalaisessa yhteiskunnassa yhä tärkeämpää. Globaali informaatiotulva koskettaa jokaista. Mediat kokonaisuudessaan vaikuttavatkin nykyisin monin eri tavoin ihmisen, tuottajankin, identiteetin ja subjektiviteetin muotoutumiseen, ihmisen toimintaan yhteiskunnassa ja yleisesti vallitseviin normeihin paikallisissa ja globaaleissa mittasuhteissa. Antropologi **Arjun Appadurain** mukaan elämme *mediascape*-tilassa³, jolloin yhä tärkeämmäksi muodostuu ymmärtää niitä prosesseja ja valtasuhteita, joiden kautta mediat eri muodoissaan vaikuttavat välittäessään erilaisia sisältöjä, kuvien, äänten ja tekstien virtana. On tärkeää tutkia erityisesti lähetettävien audiovisuaalisten viestien alkuperää ja medioiden parissa toimivien ihmisten näkemyksiä.

¹ (Schulgin, 2005)

² Ks. luku 2.6.

³ Mediascape viittaa median tuottamiin kuviin, ja niiden levittämiseen erilaisten mediateknologioiden kautta. Näillä kuvilla on kyky dokumentoida maailmaa ja tarjota viihdettä eri muodoissa erilaisia yleisöjä varten. Nykyisin nämä mediateknologiat välittävät kuvia globaalisti ja yhä tärkeämpään asemaan nousevat ne, jotka omistavat ja kontrolloivat näiden kuvien käyttöä. Tämä kuvien monimutkainen olemassaolo ja esittäminen saa ihmiset tuntemaan itsensäkin sijaitsevan monimutkaisesti sidoksissa oleviin kuviin ja näiden kuvien esittämiseen (Appadurai 1990, 9).

Merkitykselliseksi kriittisen media-antropologisen tutkimuksen tekee se, että median valtakoneistoja ja niiden rakenteita on mahdollista nyt tarkastella monitieteellisin välinein. Nyky-yhteiskunnan dokumenttituotantokulttuurin analyysin kautta selvitetään myös ristiriitaa dokumenttituottajien arvojen ja kapitalistisen markkinatalouden lakien välillä.

Miten dokumentteja nykyisin käytännössä tuotetaan? Tarkastelun kohteena ovat ne *dokumenttituottajat*⁴, jotka tuottavat päivittäin erilaisia todellisuutta uusintavia sisältöjä. Dokumenttituottajien vaikutusmahdollisuuksia ja valta-asemaa selvitetään tarkemmin.

Dokumenttituotantokulttuuri ymmärretään tässä tutkimuksessa kolmen tarkastelutason kautta. Ensiksi selvitetään mitä *dokumenttituottajuus*⁵ on. Eroaako se fiktioelokuvan tuottamisesta? Mikä tuottajia motivoi tekemään dokumentteja? Seuraavaksi tutkimus valottaa aineiston pohjalta määriteltyä dokumenttituotannon kentän rakennetta. Ketkä kentällä toimivat? Minkälainen asema dokumenttituottajalla on nykyisin dokumenttituotantoprosessissa? Ja minkälaisiin valtasuhteisiin tuottaja on kietoutunut? Viimeiseksi tarkastelen suomalaista dokumenttituotantoa ajankohtaisena, jopa trendikkäänä julkisena ilmiönä.

Tutkimus nojaa kriittisen media-antropologian viitekehykseen. Sen avulla selvitetään suomalaisen dokumenttituotantokulttuurin rakennetta erityisesti dokumenttituottajan näkökulmasta. Haastatteluaineisto koostuu kuuden (6) dokumenttituottajan teemahaastattelusta⁶. Tutkimuksen menetelminä käytetään teemahaastattelujen sisällönanalyysiä ja osallistuvaa havainnointia.

Dokumenttien tekeminen, dokumenttituotanto, on tärkeä ja ennestään varsin vähän tutkittu osa laajaa ja monimuotoista mediakulttuurin kenttää.

Dokumenttituotantokulttuuria ei ole suomalaisessa yhteiskunnassa tietääkseni aiemmin tutkittu. Tutkimus toimii ensimmäisenä askeleena monitahoisen dokumenttituotantokulttuurin analyysissä.

⁴ Ks. luku 2.6.

⁵ Ks. luku 2.6.

⁶ Ks. luku 3.1.

2. TUTKIMUSONGELMA

Pro graduni vastaa kriittisen media-antropologian avulla kolmeen kysymykseen: mitä dokumenttituottajuus on, millainen on dokumenttituotannon kenttä ja miksi dokumenttituottaminen on tällä hetkellä ihmisiä kiinnostava ilmiö. Näihin kysymyksiin vastaamalla on mahdollista selvittää 2000-luvun Suomen dokumenttituotantokulttuuria.

2.1. TUTKIMUSKOHDE

Tutkimuskohteeni on dokumenttituotantokulttuuri, jota tarkastelen lähemmin jakamalla sen kolmeen eri tasoon. Nämä tasot ovat osallistuvan havainnoinnin⁷ kautta saadun tiedon perusteella hyvä lähtökohta dokumenttituotantokulttuurin analyysiin.

Ensimmäiseksi tarkastelen dokumenttituottajuutta, seuraavaksi dokumenttituotannon kentän rakennetta ja viimeiseksi dokumenttituotantoa ilmiönä Suomessa 2000-luvun alussa. Näistä ensimmäistä ja toista tarkastelen lähinnä dokumenttituottajien näkökulmasta. Dokumenttituottajat ovat alansa asiantuntijoita, sillä he ovat yleensä dokumenttituotannon varsinaisessa polttopisteessä pitäen yllä suhteita kaikkiin muihin dokumentin tuottamiseen liittyviin tahoihin. Mikään muu toimija tai taho ei omaa vastaavanlaista, eräänlaista dokumenttituotannon keskuksen, asemaa. Kolmatta tasoa, dokumenttituotantoa ilmiönä, analysoin kuitenkin myös laajemmin ja käytän tarkastelussa erityisesti osallistuvan havainnoinnin menetelmällä kerättyä informaatiota ja eri medioissa käytyä julkista keskustelua. Yhdessä näiden kolmen tason eli sivututkimuskohteiden tarkastelun kautta on mahdollista selvittää dokumenttituotantokulttuuria kokonaisuudessaan.

⁷ Ks. luku 3.2.

2.2. TUTKIMUKSEN HYPOTEESEIT

Dokumenttituottajuus

METKA⁸ sai minut tarkastelemaan ajankohtaista *tuottajuus*-käsitettä tarkemmin. Kuka, mikä tai mitä tuottaja nykyisin on? Ennakko-oletukseni tuottajan jokseenkin suuresta merkityksestä ja vallasta 2000-luvun alun dokumenttituotannossa Suomessa vaikutti siis tutkimuskohteeni valintaan. Ymmärsin, että tuottajalla on aivan keskeinen rooli kulttuurisen tuotteen, dokumentin, luomisessa. Tuottaja on myös havaintojeni mukaan ammattinimikkeenä yhä useammin esillä mediassa. Puhutaan musiikkituottajista, elokuvatuottajista ja mediatuottajista. Ensimmäinen hypoteesini koskeekin dokumenttituottajia. Minkälainen asema dokumenttituottajilla nykyisin on? Onko heillä valtaa vaikuttaa dokumenttien sisältöön ja niihin viesteihin, jotka päätyvät katsojille? Onko dokumenttituottajalla valtaa päättää viime kädessä (ohjaajan kanssa yhdessä tai ohjaajan päätöksen jälkeen), minkälaisia kuvia ja ääniä dokumenttiin valitaan. Käytännössä tämä tarkoittaa selvitystä siitä, onko tuottajalla *final cut*-oikeus eli oikeus päättää dokumentin viimeinen käytettävä leikkausversio. Näin ollen tuottaja vaikuttaisi *mediascapeihin*, muun muassa valikoituihin kuviin ja niiden levitykseen, dokumenttien sisältöön ja muotoon, sekä yhdessä siihen kommunikaatioon, jonka välityksen myötä katsojan on mahdollista vetää kommunikaatiosta tai sen ansiosta johtopäätöksiä. Katsojan on siis näin mahdollista tuottaa merkityksiä. Minkälaisia eroja dokumentti- ja fiktiotuottamisesta löytyy? Hypoteesini mukaan dokumenttituottajien toimintaan vaikuttavat enemmän tuottajien henkilökohtaiset arvot ja ideologia sekä pyrkimys tuottaa merkityksellisyyden illuusioita.

Hypoteesini mukaan dokumenttituottajat ovat avainasemassa dokumenttien sisältöjä suunniteltaessa ja lopullisia dokumentteja muokattaessa. Dokumenttituotantoprosessissa korostuu esitietoni mukaan erityisesti dokumenttituottajan vaikutus valmiiseen dokumenttiin, sen sisältöön ja muotoon. Minkälaisten arvojen perusteella he toimivat sosiaalisissa suhteissa? Selvitän mitä dokumenttituottajuus tuottajien mielestä on.

⁸ Oulun yliopiston Taideaineiden ja antropologian laitoksen Mediatuottajan maisterikoulutusohjelma käyttää lyhennettyä nimitystä METKA.

Minkälaista Pierre Bourdieun määrittelemää pääomaa dokumenttituottaja tarvitsee? Minkälaisia suhteita dokumenttituottajat luovat ja minkälaisissa verkostoissa he toimivat? Sosiaalinen ja taloudellinen pääoma vaikuttavat siis kulttuurisen pääoman, eli koulutuksen, taiteellisuuden ja hyvän maun lisäksi tuottajana toimimiseen. Symbolista pääomaa on vaikeampaa suunnitelmallisesti tavoitella. Miten dokumenttituottajan symbolinen pääoma kasvaa?

Dokumenttituotannon kenttä

Mistä dokumenttituotannon kenttä koostuu? Hypoteesini mukaan dokumenttituottajat toimivat jokseenkin erillään kapitalistisen voiton maksimoinnin ideologiasta. Mikä kentän toimintaa oikeastaan määrittelee?

Seuraava hypoteesini liittyy dokumenttituotannon kentän funktioon.

Dokumenttituotannon kenttä vaikuttaisi esitietoni perusteella toimivan eräänlaisena vastakulttuurin tuottajana. Kulttuurisen tuotannon kenttänä dokumenttituotannon kenttä on **Pierre Bourdieun** (ks. Bourdieu 1993) käsitysten mukaan toimijoiden keskinäisen kilpailun johdosta jatkuvasti muutostilassa. Voidaanko tätä muutostilaa tarkastella rajoitetun tuotannon alakentän näkökulmasta? Onko dokumenttituotanto tarkoitettu suurille markkinoille?

Pierre Bourdieu kutsuu *Zdanovin laiksi* seuraavaa:

’Mitä itsenäisempi kulttuurituottaja on, mitä enemmän hänellä on hallussaan erityistä pääomaa ja mitä tiukemmin hän on suuntautunut rajatuille markkinoille, joilla asiakkaina ovat ainoastaan hänen omat kilpailijansa, sitä taipuvaisempi hän on tekemään vastarintaa’
(Bourdieu 1999, 88).

Bourdieu selvittää vielä tarkemmin kulttuurituottajan asemaa:

’Sen sijaan mitä tiukemmin hän on tähdännyt tuotteensa massatuotannon markkinoille (kuten perinteiset esseistit, kirjailija-toimittajat ja kaunokirjailijat [ja fiktiotuottajat, T.P.] sitä suostuvaisempi hän on yhteistoimintaan ulkoisten voimien, kuten valtion, kirkon, puolueen ja nykyään myös tiedotusvälineiden kanssa ja sitä alttiimpi alistumaan niiden vaatimuksiin ja käskyihin.’
(ibid., 88).

Toimiiko Bourdieun Zdanovin laki Suomessa dokumenttituotannon kentällä? Hypoteesini on, että dokumenttituottajat toimivat kulttuurituotannon kentällä itsenäisemmin kuin markkinoista kilpailevat fiktion tuottajat kykenevät toimimaan. Ikään kuin dokumenttituotannon kenttä olisi talousdiskurssin hegemoniaa vastaan siten, että kentällä toimittaisiin riippumattomammin ja vähemmän kaupallisemmin kuin fiktiotuotannon parissa. Aineistoni kautta tarkastelen ulottuvatko talouden diskurssi ja markkinoiden voimat kuitenkin myös dokumenttituotannon piiriin? Miten dokumentteja Suomessa tällä hetkellä rahoitetaan?

Käytännössä tutkin myös sitä, onnistuuko dokumenttielokuvatuotanto pitämään tavaraistumisen kurissa. Hypoteesini on, että dokumenttituotannon kentällä rahoittajien määräämä tavaarestetiikka ei voi ottaa samanlaista asemaa dokumenttien sisältöjä suunniteltaessa. Myynnin edistäminen ja markkinoitavuuden pakko ovat kuitenkin hypoteesini mukaan jo jossain määrin läsnä myös dokumenttituotannon kentällä. Ristiriita dokumenttituottajien arvojen ja talouden diskurssin ehdoilla toimimisessa tulee tutkimuksessa lähemmin tarkastelluksi.

Tutkimuksessani tarkastelen myös suomalaisten dokumenttituottajien esteettisiä ideologioita siten (ks. Dornfeld 1998 ja luku 2.6.), että pohdin minkälaisissa konteksteissa ne välittyvät. Hypoteesini mukaan dokumenttituotannon kentän toimijoiden erittelyn avulla on mahdollista ymmärtää esteettisten ideologioiden välittymistäpahtumia.

Dokumenttituotanto ilmiönä

Dokumenttituotannon ilmiötä koskeva hypoteesini perustuu siihen, että julkisuudessa on havaintojeni perusteella uutisoitu yhä enemmän dokumenttituotantoa koskevia uutisia. Dokumentti-uutisoinnille onkin hypoteesini mukaan sosiaalinen tilaus erityisesti juuri 2000-luvun alkupuolella. Median esittämät rohkeatkin mielipidemittelöt tuovat esiin erilaisia puolia audiovisuaalisesta tuottamisesta. Mikä dokumenttituotannolle on tällä hetkellä median kautta tyypillistä? Hypoteesini mukaan se on rahan puute. Julkinen mediakeskustelu dokumenttituotannosta avartaa näkemystä siitä, minkälaisena ilmiönä

dokumenttituotanto nähdään Suomessa 2000-luvun alussa. Minkälaisia asioita dokumenttituotannon kautta Suomessa tuotetaan ja uudelleentuotetaan?

Dokumenttituotantokulttuuri

Tutkimukseni tavoite on selvittää dokumenttituotantokulttuuria kokonaisuudessaan. Hypoteesieni perusteella selvisi kiinnostavia kysymyksiä ja väittämiä, joita teemahaastatteluaineistoni kautta on mahdollista selvittää. Tämän lisäksi osallistuva havainnointi tuo lisätietoa ja näkemystä tutkimuskohteen käsittelyyn.

Mainittakoon myös, etten tutkimuksessani käsittele kuitenkaan missään vaiheessa itsessään mielenkiintoista, historiallisesti eri tavoin määriteltyä, etnografista elokuvaa tai antropologista dokumenttielokuvaa. Tutkimukseni ei siis kuulu visuaaliseen antropologiaan. On kuitenkin tärkeää tuoda esiin tutkijan oma tutkimuksen taustalla vallitseva kiinnostus ja perehtyneisyys antropologisen elokuvan mahdollisuuksiin ja keinoihin sekä antropologien tilaisuuksiin tehdä ajankohtaista soveltavaa antropologiaa. Media-antropologinen tutkimus on näkemykseni mukaan suomalaisillekin antropologeille yksi, joskin varsin uusi, mahdollisuus tehdä tärkeää nyky-yhteiskunnan kulttuurintutkimusta.

Vakiintuneiden toimijoiden lähtökohtien, toiminnan, sosiaalisten suhteiden ja näkemysten tarkastelu sekä johtopäätösten kyseenalaistaminen on tutkijalle mahdollista kriittisen näkökulman silmälasit päässä. Dokumenttituotantokulttuuri ymmärretään lähtökohtaisesti kokonaisuudessaan tässä tutkimuksessa myös eräänlaisena vastakulttuurin muotona. Fiktiivisen ja viihteellisen elokuva- ja televisiovaltakulttuuriin verrattuna dokumenttituotantokulttuuri tarjoaa ihmisille hypoteesini perusteella jotakin muuta. Tarkastelen dokumenttituotantokulttuuria eritellessäni uusintaako dokumenttituotannon kenttä jonkinlaista ideologisuutta. Haluavatko tuottajat välittää ideologista kommunikaatiota katsojille?

2.3. TUTKIMUKSEN TAUSTAA

Tutkijan taustan selvittäminen helpottaa pro gradun lukijan kykyä ymmärtää tutkijan motiivia ja kykyä tarkastella dokumenttituotantokulttuuria. Tästä syystä erittelen lyhyesti henkilökohtaista kokemustani antropologian ja dokumenttien parissa.

Tutkijan tausta ja lähtökohta

Oulun yliopiston Taideaineiden ja antropologian laitoksen *Mediatuottajan maisterikoulutus* -ohjelma ja sosiaaliantropologian opinnot London School of Economics and Political Science -yliopistossa Iso-Britanniassa ovat luoneet hyvät edellytykset tutkia maailman ilmiöitä ja ihmisiä, tätä päivää. Itse dokumenttielokuvan olemuksen ymmärtämiseen ja elokuva-alan kansainvälisen toimintakentän tuntemukseen ovat puolestaan erityisesti vaikuttaneet Tampereen yliopiston jatkokoulutusseminaari *Dokumentaarisuus: kulttuuriset muodot, kontekstit ja tuotanto* ja tämän lisäksi Oulussa järjestetty kansainvälinen elokuva- ja tv-alan ammattilaisten *EAVE*-seminaari⁹. Opintojeni lisäksi työharjoittelu erityisesti DocPoint - Helsingin dokumenttielokuvafestivaalilta ja Yleisradion TV1 Dokumenttitoimituksesta ovat antaneet syvyyttä tutkimukseen käytännön dokumenttialan työhön osallistumisen ja myös osallistuvan havainnoinnin kautta. Tämän lisäksi olen tutkimukseni viimeistelyvaiheessa aloittanut tuotantosihteerin työn dokumentti- ja animaatiotuotantoyhtiössä.

Lähtökohtani pro gradun kirjoittamisessa on emansipatorinen ja idealistinenkin siinä mielessä, että toivon dokumenteista puhumisen ja tieteen tekemisen vaikuttavan eri tahoihin, esimerkiksi rahoittajien motivaatioon ja rohkeuteen ajatella uusia dokumenttituotannon rahoitusmalleja. Toivon, että eduskunnassa ja opetusministeriössä ymmärrettäisiin jatkossakin erityisesti dokumenttielokuva tärkeänä yhteiskunnallisen taiteen muotona. Tämän lisäksi dokumentit voidaan kokonaisuudessaan nähdä keinona kulttuurisen, historiallisen ja sosiaalisen elämän tallentamiseen ja suomalaisen

⁹ European Audiovisual Entrepreneurs

identiteetin rakentamiseen sekä säilyttämiseen.¹⁰ Dokumenteilla on muodosta riippumatta paljon annettavaa erityisesti yhteiskunnallisen keskustelun herättäjänä ja niin lokaalien kuin globaalienkin epäkohtien paljastajana. Väitänkin, että dokumenttituotantoa ja muuta mediatuotantoa tulisi 2000-luvulla tutkia entistä enemmän myös monitieteellisin, media-antropologisin, keinoin.

Kriittinen media-antropologinen tutkimus

Media-antropologinen tutkimus perehtyy itse kulttuurituotteiden tutkimuksen ja yleisöjen tarkastelemisen lisäksi erityisesti niihin taustalla vallitseviin kulttuuristen tuotteiden tuotantoprosesseihin, jotka vaikuttavat nyky-yhteiskunnassa tuotteiden konkreettiseen muotoutumiseen ja niiden sisältöön. Luokittelen tutkimukseni kriittiseksi media-antropologiseksi tutkimukseksi, sillä haluan tutkimukseni selvittävän dokumenttituotannon kentän toiminnan sidoksisuutta kapitalistisen markkinatalouden lakeihin ja talouden diskurssiin.

2.4. TUTKIMUKSEN RAKENNE

Tutkimuksen johdanto esittelee tutkimuskohteen lisäksi sen yhteiskunnallisen kontekstin, josta tutkimusta tehdään. Pro gradun toisessa luvussa tuodaan esiin varsinainen tutkimusongelma ja sen rajaus sekä eriteltyt tutkimushypoteesit. Tämän jälkeen selvitetään tutkimuksen taustaa tutkijan lähtökohtaan ja motiiveihin tutustuen. Lisäksi tuodaan lyhyesti esiin tutkimuksen luokittelu kriittiseen media-antropologiaan kuuluvaksi. Tämän jälkeen esitellään tutkimuksen rakenne ja aikataulu. Lopuksi selvitetään tutkimuksen ymmärtämisen kannalta keskeiset käsitteet.

Kolmannessa luvussa eritellään tutkimuksen aineistoa ja metodeita. Tällöin esitellään aineisto, eli dokumenttituottajien teemahaastattelut ja tutkijan osallistuvan havainnoinnin kautta kerätty tietous. Tämän jälkeen eritellään tutkimuksessa käytetyt

¹⁰ Lähtökohtaani vaikuttaa se, että ymmärrän dokumenttituotannon nykyisin toimivan kapitalistisessa markkinataloudessa hyvin pitkälti talouden diskurssin ehdoilla, ja näin ollen tutkimukseni emansipatorisuus ja idealistisuus toimivat myös talouden diskurssin ehdoilla. (ks. Suomen Elokuvasäätiön tiedote 1/2005)

sisällönanalyysin ja osallistuvan havainnoinnin menet. Tutkimuksen luotettavuutta tarkastellaan monitriangulaation avulla. Viimeiseksi kuvaillaan aineiston analyysiä.

Neljäs luku selvittää tutkimuksen paikkaa antropologian kentässä. Aluksi esitellään kriittinen media-antropologinen tutkimusote. Sitten tarkastellaan jo tehtyjä ja tutkimuskohteen kannalta olennaisia tutkimuksia. Antropologisten tutkimusten ohella esitellään myös tuottajien ja tuottamisen tutkimusta. Varsinaisen teoreettisen viitekehysten tutkimukselle tarjoavat kuitenkin **Marko Ampujan Theodor W. Adornon** uudelleen tulkitseminen, **Pierre Bourdieun** analyttiset työkalut, *pääoma-* ja *kulttuurinen kenttä* -käsitteet, ja **Barry Dornfeldin** media-antropologinen tutkimus. Lopuksi erittelen kriittisesti tutkimuksen kannalta käyttämiäni keskeisiä lähteitä.

Viidennessä luvussa selvitetään ensiksi dokumenttituotannon historiaa Suomessa. Tämän jälkeen määritellään **Bill Nicholsin** esittämät dokumenttien mallit eli moodit. Sitten tarkastellaan aineiston perusteella selvitettyä dokumenttien laatua. Millainen on laadukas dokumentti? Seuraavaksi määritellään tutkijan luoma käsite *merkityksellisyyden illuusio*, jota käytetään apuna dokumenttituotantokulttuuria analysoitaessa. Viimeiseksi verrataan dokumenttituottajien näkökulmasta dokumentteja ja tosi-televisio -ilmiötä keskenään.

Varsinaisessa analyysivaiheessa luvuissa 6–8 tutkimus jakautuu kolmeen empiiriseen osaan. Ensimmäisessä osassa eli luvussa 6 tarkastellaan dokumenttituottajuutta Bourdieun pääoma -käsitteen alakategorioiden kautta. Sitten selvitetään dokumenttituottajien roolia tuotannossa, tuottajan työtehtäviä eli toimintaa tuotantoprosessissa. Tämän lisäksi analysoidaan lähtökohtia kuten koulutusta, jonka pohjalta tuottajat tekevät työtään. Seuraavaksi selvitetään tuottajan ja ohjaajan välistä tärkeää suhdetta. Viimeiseksi tarkastellaan minkälaisia merkityksiä tai viestejä dokumenttituottaja haluaa työnsä kautta välittää dokumentin katsojille. Kuudes luku selvittää mitä *dokumenttituottajuus* on.

Toisessa analyysin osassa, luvussa 7, tarkastellaan dokumenttituotannon kenttää alan kokonaiskuvan tarkemmaksi hahmottamiseksi. Ensiksi esitetään tutkijan määrittelemä dokumenttituotannon kentän rakenne, joka selkiyttää lukijalle dokumenttituotannon kentän erilaisia toimijoita ja tahoja. Seuraavaksi selvitetään dokumenttituottajan

näkökulmasta suhdetta tuotantoprosessin muutamaan vaikuttavaan, mutta jokseenkin ulkopuoliseen tahoon nimittäin rahoittajiin ja katsojiin. Käytännössä katsoen tällöin analysoidaan niitä tärkeitä valtasuhteita, joita tutkijan hypoteesien mukaan dokumenttituotannon kentältä löytyy. Lisäksi selvitetään miten dokumenttituottajat suhtautuvat toisiin tuottajiin eli niin sanottuihin kilpailijoihin. Löytyykö dokumenttituotannon kentältä tabuja, joista tuottajat eivät halua tai voi puhua?

Luvussa 8 pohditaan lyhyesti erityisesti dokumenttielokuvan lisääntyvää suosiota ja suomalaisen dokumentin mahdollisuuksia muun muassa kansainvälisillä markkinoilla. Dokumenttielokuva elää parhaillaan niin sanottua kultakautta ja on "trendikäs bisnes", joka houkuttelee myös monenlaisia uusia tekijöitä. Seuraavaksi analysoidaan dokumenttien merkitystä suomalaiselle yhteiskunnalle. Sitten esitetään ne määritellyt puitteet joista dokumenttien tekeminen nykyisin on mahdollista. Lopuksi analysoidaan dokumenttien suosiota. Mitä lisääntynyt kiinnostus esimerkiksi dokumenttielokuvia kohtaan kertoo ihmisyydestä ja ajasta, jossa 2000-luvun Suomessa eletään?

Viimeiseksi luvussa 9 tuodaan esiin tutkimuksen aineiston erittelyn ja analyysin kautta muodostetut johtopäätökset. Tutkimuksen alussa esitetyt hypoteesit arvioidaan ja testataan. Sitten pohditaan kriittisesti tulosten yleistettävyyttä ja itse tutkimuksen suorittamista. Lopuksi esitetään tärkeitä media-antropologisia jatkotutkimusaiheita.

2.5. TUTKIMUKSEN AIKATAULU

Pro graduni tekeminen alkoi keväällä 2004. Tuolloin aloin aktiivisesti etsimään ja tutkimaan sopivaa materiaalia tutkielmaa varten. Kesän aikana tutkimusongelmani ja -kohteeni tarkentuivat. Syksyllä 2004 esitin tutkimussuunnitelmani dokumenttituottajuuden tutkimisesta Oulun yliopiston kulttuuriantropologian seminaarissa. Teoreettisen viitekehyksen kokosin syksyn aikana ja samaan aikaan haastattelin dokumenttituottajia tutkimustani varten.

Dokumenttituottajuuden tarkastelun lisäksi halusin kuitenkin tuoda esiin laajempaa ymmärrystä dokumenttituotannon toiminnasta ja siihen osallistuvista toimijoista

Suomessa. Tämän lisäksi erityisesti dokumenttituotannon kentän politiikka, valta-
asemat ja talouden diskurssin ehdottomuus kiinnostivat. Päätin määritellä
tutkimuskohteeni uudelleen ja jakaa dokumenttituotantokulttuurin kolmeen eriteltävään
osaan, joiden kautta pääsisin parhaiten analysoimaan tutkimuskohdettani.

Aineistoa analysoin pääosin alkuvuoden 2005 tammi-helmikuun ajan. Samoihin
aikoihin aloitin myös lopullisen tutkimuksen kirjoittamisen. Pro gradun käsikirjoituksen
esitin seminaarissa maaliskuun lopussa. Näin varsinaisen pro gradu -tutkimuksen
aikataulu levittyi yhden kalenterivuoden pituiseksi. Tämän lisäksi olen jo vuoden 2003
alusta lähtien suorittanut osallistuvaa havainnointia.

2.6. TUTKIMUKSESSA KÄYTETYT KÄSITTEET

Dokumentti - Pro gradussani käytän käsitettä kuvaamaan dokumenttielokuvaa, -tv-
ohjelmaa, ja -tv-sarjaa tai tv-sarjan osaa (ks. myös luku 5.).

Dokumenttituottaja - Pro gradussani käytän käsitettä kuvaamaan tuottajaa, joka tekee
dokumenteja (ks. myös luku 6.).

Dokumenttituottajuus - Pro gradussani dokumenttituottajuus koostuu Pierre
Bourdieu'n pääoma-käsitteen kautta luoduista taloudellisen ja symbolisen pääoman eli,
sosiaalisen ja kulttuurisen pääoman alakategorioista. Tätä dokumenttituottajan taustan,
työn, roolien, suhteiden, ja arvojen sekä asenteiden kokonaisuutta, jotka kaikki liittyvät
tuottajana toimimiseen, nimitän dokumenttituottajuudeksi (ks. myös luku 6.).

Elokvatuottaja - *”Elokvatuottaja työskentelee usein jonkin tuotantoyhtiön
toimitusjohtajana. Hän etsii aiheita elokvatuotannoiksi ja vastaa tuotantopäätösten
tekemisestä. Hän rekrytoi uusia ohjaajia sekä huolehtii mm. työsopimusten ja muiden
tuotantoon liittyvien, kuten kalusto- ja laboratoriosopimusten tekemisestä.*

*Elokvatuottajan vastuulla on tuotannon taloudellinen valvonta ja elokvan budjetointi, johon
liittyen hän laatii mm. tuotantotukihakemuksia sekä tuotantotukiselvityksiä. Hän osallistuu
yleensä vahvasti myös elokvan markkinointiin sekä tuotantoyhtiön toimitusjohtajana huolehtii
kaikista muista johtoaseman edellyttämistä tehtävistä.*

*Mikäli hän osallistuu aktiivisesti elokvan tekemiseen, saattaa hän taiteellista asiantuntemusta
omatessaan vaikuttaa elokvan sisällön muovautumiseen.*

Elokuvatuottaja voi jakaa osan edellä mainituista tehtävistä tuotantosihteerille, tuotanto- ja/tai kuvauspäällikölle, apulaisohjaajalle tai kuvaussihteerille. Tehtävänjako määräytyy pitkälti tuotantokohtaisen työryhmän koon perusteella.

Elokuvatuottajan työpiste sijaitsee yleensä toimistossa, jossa hän työskentelee pääasiassa yksin, mutta neuvottelujen aikana yhdessä mm. elokuvaryhmän ohjaajan ja muiden vastuullisten työntekijöiden kanssa. Tuottajan työhön kuuluu myös matkustelu elokuvan markkinoinnin merkeissä.” (Työministeriö, 2004)

Esteettinen ideologia - Dornfeldin mukaan tuottajien esteettiset ideologiat (aesthetic ideology) syntyvät heidän omista kokemuksistaan ja niistä kokemuksista, joita heidän edeltäjänsä ovat aikaisemmin samanlaisia tekstejä tuottaessaan ja kuluttaessaan kokeneet. Nämä esteettiset ideologiat välittyvät institutionaalisissa konteksteissa, joissa mediatekstejä tuotetaan. Tämän lisäksi ne välittyvät myös ihmisten välisten suhteiden kautta. (Dornfeld 1998, 173)

Habitus - Pierre Bourdieu käyttää termiä habitus kuvaamaan rakenteen ja toiminnan yhtäaikaaisuutta käyttäytymisessämme. Habitus on sisäistettyä kulttuuria, joka antaa meille yhteisöltä omaksutun kyvyn tuottaa uusia ja ymmärrettäviä itseilmaisun ja -ymmärryksen tapoja [Habitus on siis enkulturaation tulos. (Pennanen 2005)]. Bourdieun käsite habitus ilmaisee myös toisen vastakohtaparin – ymmärrettävyyden ja aineellisten tekijöiden – yhtäaikaaisuutta käyttäytymisessä. (Sulkunen 1998, 74)

Kulttuurinen kenttä - Bourdieu esittää sosiaalisen tilan jakautuvan erilaisiin kenttiin: taloudelliseen, poliittiseen, uskonnolliseen, kulttuuriseen ja opetukselliseen ynnä muihin. Nämä voidaan käsittää sosiaalisina instituutioina. Bourdieun toimijat toimivat eri kentillä samanaikaisesti erilaisista asemista käsin (ks. Bourdieu 1993).

Media-antropologia - sisältää etnografisesti tiedostettuja, historiallisesti perusteltuja ja konteksti-herkkiä analyysyjä niistä tavoista, joilla ihmiset käyttävät ja järjelevät mediateknologioita. (Askew 2002, 3)¹¹

Mediascape - antropologi Arjun Appadurai käyttää käsitettä viittaamaan median tuottamiin kuviin, ja niiden levittämiseen erilaisten mediateknologioiden kautta. Näillä

¹¹ *“Media anthropology thus comprises ethnographically informed, historically grounded, and context-sensitive analyses of the ways in which people use and make sense of media technologies.”*

kuvilla on Appadurain mukaan kyky dokumentoida maailmaa ja tarjota viihdettä eri muodoissa erilaisia yleisöjä varten. Nykyisin nämä mediateknologiat välittävät globaalisti kuvia. Tällöin yhä tärkeämpään asemaan nousevat ne, jotka omistavat ja kontrolloivat näiden kuvien käyttöä. Tämä kuvien monimutkainen olemassaolo ja esittäminen saa ihmiset tuntemaan olevansa itsekin monimutkaisesti sidoksissa kuviin ja näiden kuvien esittämiseen. (Appadurai 1990, 9)

Product placement - eli tuotesijoittelu tarkoittaa kaupallisen tuotteen sijoittamista elokuvan tarinaan sopivaksi, mutta kuitenkin niin, että elokuvan katsoja erottaa tuotemerkin. Tällöin tuotetta markkinoidaan ikään kuin elokuvan sisällä, tarinan kautta.

Pääoma - Bourdieu käytti käsitettä eritellessään yhteiskunnassa toteutuvaa erojen järjestelmää ja sen dynamiikkaa. Bourdieu jakaa pääoman kolmeen peruslajiin: 1) suoranaisesti rahaksi vaihdettavissa olevaan *taloudelliseen pääomaan* ja 2) symboliseen pääomaan, eli a) *kulttuuriseen* (tai tiedolliseen) *pääomaan*, joka institutionalisoituu esimerkiksi oppiarvoissa ja on tietyn ehdoin muunnettavissa rahaksi ja b) sosiaaliin suhteisiin kytkeytyvään *sosiaaliseen pääomaan*. (Kajanoja ja Ruuskanen, 2002).

Symbolinen pääoma - Symbolisen pääoman ehtoina ovat Bourdieun mukaan maine ja konsensus. Kentällä vaikuttavien on ymmärrettävä säännöt ja arvostettava niitä (Bourdieu 1998, 99). Symbolinen pääoma kuuluu ensisijaisesti ryhmille, ei vain yksittäisille jäsenille (ibid., 167–168).

Symbolinen valta - on Bourdieun mukaan ei-taloudellista pääomaa, arvostusta ja legitimoitua esimerkiksi tietyn yhteisön sisällä (ks. Bourdieu 1993).

Tavaraistuminen - Marko Ampujan mukaan päällysrakenteen teollistuminen johti kulttuurin tavaraistumiseen eli siihen, että tuottajat loivat teoksensa kasvaville kulutushyödykkeiden markkinoille (Ampuja 2004, 22).

Televisiollinen humanismi - Dornfeld nimittää televisiolliseksi humanismiksi (televisual humanism) sitä artikulaation logiikkaa ja strategiaa, jolla tuottajat oikeuttavat oman näkemyksensä katsojien puolesta. Etukäteen arvioimansa ja

ennustamansa yleisön kautta tuottajilla on valtaa valita tieteellisesti kattavamman ja televisiossa viihdyttävämmän materiaalin esittämisen välillä usein juuri tieteellisemmän argumentin kustannuksella. (ks. Dornfeld 1998).

Toimija - Bourdieu määrittelee individuaalin, *agentin*, omaavan taloudellista ja symbolista pääomaa ja toimivan samanaikaisesti erilaisilla kentillä (taloudellinen, poliittinen, kulttuurinen jne.) (ks. Bourdieu, 1993).

Tuotantoprosessi - Dokumentin tuotantoprosessi jakautuu kolmeen pääosaan: *esituotantoon* (kehittely, suunnittelu, tutkimus, ym.), *tuotantoon* (kuvaukset ym.) ja *jälkituotantoon* (leikkaus, tekstitys ym.).

Yhteistuotanto - tuotanto, *'jossa vähintään kahdesta eri maasta on yhteistuottajina tuotantoyhtiöitä, tai toisesta maasta on yhteistuotantosopimuksella televisiokanava'* (Hemilä 2004, 36).

3. AINEISTO JA METODIT

Seuraavaksi selvitän tutkimuksen aineiston hankintaa teemahaastattelujen osalta. Haastattelut rakensin teemojen *tuottajuus, tuotantoprosessi, dokumentit, ideologia ja arvot* sekä *yleisö* varaan. Tutkimuksen metodina käytin sisällönanalyysin lisäksi myös osallistuvan havainnoinnin menetelmää, jota erittelen tarkemmin luvun lopussa.

3.1. TEEMAHAASTATTELUT

Haastattelin kuutta (6) suomalaista dokumenttituottajaa, joiden dokumentit ovat valmistuneet 1900-luvun lopun ja 2000-luvun aikana ja/tai ovat valmistumassa lähi vuosina. Tutkimusta suunnitellessani otin yhteyttä Dokumenttikilta ry:hyn¹², josta sain yhteystietoja sopivien tuottajien löytämiseksi.

Haastattelupyyntöni lähetin sähköpostitse 15 dokumenttituottajalle, joista kuusi lupautui tutkimukseeni haastateltavaksi. Neljä dokumenttituottajista kieltäytyi haastattelusta syynään ajanpuute ja hankaluudet järjestää sopiva haastatteluajankohta. Yksi kieltäytyi syynään ”*periaatteellinen päätös olla osallis tumatta haastatteluihin*”. Neljää haastattelu ehdokasta en tavoittanut yrityksistäni huolimatta kohtuullisen ajan kuluessa. He eivät vastanneet sähköposteihini tai puhelinsoittoihini. Haastateltavaksi sain siis lopulta kaksi naista ja neljä miestä. Haastateltavistani työskentelee Yleisradiossa kaksi tuottajaa, nainen ja mies. Toinen heistä on dokumenttiohjelmien tuottaja ja toinen ohjelmapaikan tuottaja. Muut neljä haastateltavaa, yksi nainen ja kolme miestä, työskentelevät riippumattomissa (independent) tuotantoyhtiöissä. Nämä neljä riippumattomissa tuotantoyhtiöissä työskentelevää tuottajaa ovat kaikki yritysten osakkaita tai perustajia. Tämän lisäksi myös toisella Yleisradion tuottajista on ollut oma yritys.

Nämä dokumenttituottajat (ks. lähteet/informantit) ovat enimmäkseen jo tunnettuja, ja etabloituneita alan arvostamia tekijöitä ja omaavat erityisen paljon kumuloitunutta tietoa

¹² (Dokumenttikilta, 2005)

ja toimintamalleja dokumenttituotannon kentältä. Voi sanoa, että heillä on jo valmiiksi Bourdieun määrittelemää symbolista pääomaa. Arvostusta dokumenttituottajat ovat keränneet elokuvakriitikoilta, elokuva-alan toimijoilta, kotimaisilta ja kansainvälisiltä dokumenttielokuvafestivaaleilta ja muun muassa television katsojapalautteen kautta. Yksi haastatelluista tuottajista oli kuitenkin vielä tuottajaopiskelija ja tällä hetkellä siis aloitteleva tuottaja. Hänen ensimmäiset dokumenttinsa tulevat ensi-iltaan lähivuosina. Parhailtaan aloittelevalla tuottajalla on kuitenkin lukuisia dokumentteja tuotantoprosessin eri vaiheissa. Hänen kokemuksensa dokumenttituottamisesta tuovat sopivasti tervettä ja tuoretta näkemystä. Aloittelevalta tuottajalta on mahdollista saada alan kouluttajilta kerättyä teoreettista tietämystä muiden kokeneiden tuottajien näkemyksien lisäksi.

Haastattelut suoritin ajalla 8.10.–2.12.2004 Yleisradiossa (2 kpl), riippumattomissa tuotantoyhtiöissä, joissa haastattelemani tuottajat työskentelevät (2 kpl) ja Helsingin keskustan kahviloissa (2 kpl). Yleisradion ohjelmapaikan tuottajan arvion mukaan Suomessa on tällä hetkellä noin 20 merkittävää dokumenttituotantoyhtiötä, joista erityisen tärkeitä yhteistyökumppaneita Yleisradiolle on noin kuusi kappaletta. Tämä mielessä pitäen ja Dokumenttikillan tarjoamien yhteystietojen määrä huomioon ottaessa on haastatteluaineistoni varsin kattava otos Suomen dokumenttituotannon kentältä. Prosentuaalisesti sen voisi arvioida edustavan noin 20–25 % suomalaisista merkittävistä alalla toimivista dokumenttituottajista.

Maantieteellisesti halusin saada näkemyksiä myös muualta kuin Etelä-Suomesta ja pääkaupunkiseudulta. Onnistuin saamaan haastateltavaksi myös erään pohjois-suomalaisen tuottajan. Kaikki muut viisi tuottajaa työskentelevät Etelä-Suomessa pääkaupunkiseudulla.

Haastattelut olivat teemahaastatteluita (ks. liitteet 1–4), joissa kävin läpi osallistuvaan havainnointiini perustuneen esitiedon varassa erittelemiäni dokumenttituotantoon liittyviä, tuottajalle tärkeitä asioita. Teemahaastattelun lisäksi tiedustelin tuottajilta taustatietoja lomakkeella. Kukin haastattelu kesti noin 1–2 tuntia. Haastattelut nauhoitin kasettinauhurilla, jonka jälkeen litteroin ne sanasta sanaan ja koodasin teemojen mukaisesti. Litteroitua aineistoa syntyi yhteensä noin sata sivua (A4, riviväli 1).

Tutkijan asema

Tutkijana suhteeni joihinkin haastateltaviin tuottajiin eli informantteihin, tiedonantajiin, oli ikään kuin kaksitahoinen. Ensiksikin suoritin osallistuvaa havainnointia yliopisto-opintojeni ajan 2003 vuoden alusta kevääseen 2005 asti. Tuona aikana mediatuottajakoulutuksessa vieraili luennoitsijoina noin 10–15 tuottajaa, joiden luentoja seurasin ja joiden järjestämiin työpajoihin osallistuin. Suurin osa vierailevista tuottajista oli erikoistunut fiktion tuottamiseen, mutta osa tuottajista oli myös tuottanut dokumentteja tai muita mediatuotantoja. Oulun opintojen lisäksi vierailin keväällä 2004 Tampereella Dokumentaarisuus-jatkokoulutusseminaarissa, johon osallistui kansainvälisenä vieraana arvostettu amerikkalainen dokumenttielokuvatutkija Bill Nichols. Tämän jälkeen kesäkuussa 2004 järjestetyssä Oulun EAVE-seminaarissa kuulin kansainvälisiä dokumentti- ja fiktiotuottajia muiden elokuvantekijöiden ja elokuva-alan ihmisten luentojen lisäksi. Alustavat tietoni ja oletukseni, jotka ohjasivat pro gradun haastattelurungon tekemisessä ja tutkimukohteisiin liittyvien, tutkimusta helpottavien kysymysten muokkaamisessa, olivat siis suurelta osin peräisin osallistuvan havainnoinnin kautta yllä eritellyistä tapahtumista. Näiden lisäksi myös työharjoitteluni ja -kokemukseni ovat mahdollistaneet tuottajien työn lähemmän havainnoinnin. Olen yrittänyt jatkuvasti myös reflektoida kokemuksiani dokumenttituottamiseen liittyen. Median kautta dokumenttituotantoon liittyvä informaatio ja keskustelut alan asiantuntijoiden, ammattilaisten ja opiskelijoiden tai harrastajien kanssa ovat vaikuttaneet esitietooni ja hypoteeseihini.

Lähetettyäni haastattelupyynnöt tuottajille tunsin kuitenkin hieman epävarmuutta siitä, kuinka tuottajat haastattelupyyntööni tai minuun tutkijana suhtautuvat. Tiesin etukäteen, kuinka kiireisiä tuottajat ovat ja oletin heidän myös saavan jatkuvasti yhteydenottoja mitä erilaisimpiin haastatteluihin. Tästä huolimatta toivoin, että tutkimukseni merkitsisi dokumenttituottajille jotakin sellaista, jotakin niin tärkeää, että he suostuisivat haastattelupyyntööni. Tutkimuskohteekseni olin haastattelukutsussa maininnut tuottajuuden ja tuottajan työn sekä dokumenttielokuvien tekemisen. Yllätyksekseni muutama tuottaja, joita en onnistunut aikataulujen puitteissa saamaan haastateltaviksi, vaikutti silti kannustavalta. Haastateltaviksi suostuneet tuottajat olivat myös erittäin positiivisia ja suhtautuivat mielenkiinnolla tutkimustani kohtaan.

Haastatellessa tuottajia suoritin **Laura Naderin** *studying up* -käsitteen mukaisesti valtaapitävien tutkimista (ks. Nader 1972), mikä tässä tutkimuksessa tarkoittaa nimenomaan dokumenttituottajien tutkimista. Korkeasti koulutetut tuottajat, informanttini, tiedostivat varsin hyvin laadullisen tutkimuksen merkityksen ja mahdollisesti jopa manipulaation mahdollisuuden. Mediatuottajaopiskelijana statukseni dokumenttituotannon kentässä oli vielä varsin vähäinen, ellei olematon ja antropologian opiskelijana puolestaan jopa korkeammin koulutettuihin tuottajiin verrattuna suhteellisen epämääräinen. Nuorena naisena pohdin myös sukupuoleni mahdollista vaikutusta haastateltaviin (kaksi naista ja neljä miestä). Kokonaisuudessaan tiedostin siis asemani suhteessa informantteihini varsin realistisesti, enkä uskonut vaikuttavani heille missään mielessä minkäänlaiselta uhkalta tai kilpailevalta tuottajalta (vielä). Joihinkin tuottajiin olin siis tutustunut jo ennen haastatteluja, muussa kuin tutkijan roolissa. Joihinkin olen tutustunut haastattelun jälkeen työn kautta. Tätä tarkoitan kaksitahoisella suhteella joihinkin haastateltaviin.

Jotta tutkimukseni dokumenttituottajien näkökulmasta oli mahdollista, tarvitsin siis tuottajien osallistumista ja aikaa haastatteluihin. Tämä tuntui jo etukäteen haastatteluja sopiessa, kuin myös niiden jälkeen, jossain mielessä kiitollisuudenvelalta. Tutkijana ymmärsin kuitenkin asemani ja tutkimuksen merkityksen. Ikään kuin mielestäni jäin informanteilleni velkaa siitä, että he ainakin osaksi menettivät kallisarvoista tuottajan työaikaa (talouden diskurssin näkökulmasta katsottuna) vastaamalla tiedusteluihini tuottajan työhön liittyen ja dokumenttien tekemisestä. Sain kuitenkin muutaman pyynnön lähettää valmis pro gradu muistoksi haastateltaville, joten osittain kiitollisuudenvelkani on maksettavissa vastavuoroisesti takaisin. Ei lahjaa ilman vastalahjaa, edes nykyisin.

3.2. SISÄLLÖNANALYYSI JA OSALLISTUVA HAVAINNOINTI

Tutkimusmetodini on ensisijaisesti sisällönanalyysi, jota käytin teemahaastattelun purkamisessa. Tutkimukseni on teoriasidonnainen, joten tutkimusmetodina sisällönanalyysi on kriittisen näkökulman kautta tapahtuvaa haastattelujen sisältöjen analysointia teemoittain. Näistä teemoista olen koonnut vastauksia luvussa 2 esittämiin

hypoteeseihini ja tutkimuskohteen kolmeen eri tarkastelun tasoon liittyen. Tällä tavalla olen selvittänyt dokumenttituotantokulttuuria huomioimalla myös aineistolähtöiset, tutkimuksen kannalta olennaiset, merkitykset.

Haastattelut koostuvat myös puolistrukturoidusta osuudesta, mikä tarkoittaa dokumenttituottajien taustojen kartoitusta lomakkeella. Avoimeen teemahaastatteluun valitsin etukäteen esitietoni perusteella aihealueet, teemat, joista halusin tuottajien näkemyksiä kuulla. Valmistin teemahaastatteluja varten myös haastattelurungon, jota käytin jokseenkin tarkasti itse haastattelutilanteissa. Syvähaastattelun omaisesti esitin myös spontaanisti lisäkysymyksiä asioista, jotka vaikuttivat tutkimuksen kannalta tärkeiltä. Kysyin aihealueet läpi käytyäni myös tuottajien halukkuutta lisätä, kommentoida tai korostaa haluamiaan asioita. Näin varmistin, että tutkimuksestani ei jäänyt puuttumaan tuottajien mielestä mitään olennaista. (ks. liitteet 2–4)

Tutkimusmetodina käyttämäni sisällönanalyysi sopii aineistooni varsin hyvin, sillä tutkimuskohteeni ilmenee ja jäsentyy parhaiten tarkastelemalla sisältöjä, ei esimerkiksi puhetapoja tai sitä kuinka monta kertaa tietyt termit esiintyivät haastateltavien puheessa. Lomakkeen tarkoitus oli ainoastaan kerätä taustatietoa tuottajista, ja se osoittautuikin käteväksi apuvälineeksi. Yhden tuottajan kohdalla jätin käytettävissä olevan ajan vuoksi lomakkeen täyttämisen väliin ja pyysin häntä kertomaan tiedot suullisesti nauhalle. Osan tuottajien taustatiedoista olisin löytänyt myös internetistä, mutta tällaisten tietojen luotettavuus on aina epävarmaa. Nyt aineistoni koostui informanttien eli primäärilähteiden antamista tiedoista, jotka oli saatu haastateltavilta itseltään joko suullisessa tai kirjallisessa muodossa.

Metodina sisällönanalyysi on paljon hyödynnetty keino tutkia erilaisten tekstien sisältöä. Haastatteluaineistohan ovat aukikoodattua puhetta eli tekstiä. Sisällönanalyysi onkin teoriasidonnaisessa pro gradussa diskurssianalyysiin verrattuna huomattavasti parempi menetelmä erityisesti silloin, kun halutaan tarkastella tietyn joukon, tässä tapauksessa dokumenttituottajien, näkökulmia erityisesti dokumenttituottajuudesta ja dokumenttituotannosta sekä dokumenttituotannon kentän toimijoista. Aineistosta löytyvistä *”tutkittavista ilmiöistä saadaan näin kuvaus tiivistetyssä ja yleisessä muodossa”* (Tuomi ja Sarajärvi 2002, 105). Sisällönanalyysissä etsitään merkityksiä, kun taas diskurssianalyysissä analysoidaisiin sitä miten merkityksiä analysoitavassa

tekstissä tuotetaan. Diskurssi on kuitenkin jo tässä tutkimuksessa valmiiksi asetettu. Haastatelluiksi on valittu ainoastaan dokumenttituottajia ja haastattelukysymykset koskevat tiettyjä aihepiirejä, dokumenttituottajuutta ja dokumenttituotannon kenttää sekä dokumenttituotantoa ilmiönä Suomessa 2000-luvun alussa. Näin ollen itserakennetun diskurssin sisältä olisi epäolennaista ryhtyä etsimään diskursseja ja tässä mielessä sisällönanalyysi toimii loogisesti tutkimusongelma huomioon ottaen varsin järkevänä ja kelvollisena paikkansa ansaitsevana tutkimusmetodina.

Työssäni ei ole klassisen antropologisen tutkimuksen tapaan toisen tutkimusmetodini, eli osallistuvan havainnoinnin¹³, tuloksia *per se*, mutta koulutukseni ja työkokemukseni sekä havainnointini ympäröivästä dokumenttituotantokulttuurista eri aikoina ja eri paikoissa vuosina 2003–2005 herättivät mielenkiintoni pohtimaan tutkimuskohdettani. Osallistuvan havainnoinnin ansiosta olen voinut hyödyntää dokumenttituotannon kentältä saamia henkilökohtaisia kokemuksia tulkitessani dokumenttituotantoa erityisesti ilmiönä. Antropologisen tutkimuksen subjektiivisuus on usein ollut postmodernin kritiikin kohteena (ks. *crises of representation* -keskustelu esim. Clifford 1983, Geertz 1988 ja Marcus & Cushman 1982). Esitän kuitenkin, että tässä tapauksessa olen saanut osallistuvan havainnoinnin kautta laajemman ymmärryksen tutkimuskohteestani kuin mitä olisi mahdollista saada pelkän teemahaastattelun ja sisällönanalyysin kautta. Tämän lisäksi olen kyennyt reflektoimaan henkilökohtaisia kokemuksiani dokumenttituotantoon liittyen suhteessa niihin teorioihin, joihin tutkimukseni on sidonnainen ja niihin vastauksiin, joita haastateltavat minulle antoivat (ks. luku 2).

Tutkimuksen luotettavuus

Tutkimukseni aineisto koostuu kuudesta noin 1–2 tunnin pituisesta teemahaastattelusta, joista jokaisen litteroin nauhurilta sanasta sanaan. Tekstiä kertyikin suuri määrä, jonka sitten koodasin eri teemojen mukaan. Tämän jälkeen suoritin sisällönanalyysin käyttäen

¹³ Osallistuvalla havainnoinnilla tarkoitan tässä yhteydessä antropologista kenttätutkimusmetodia, jonka ymmärrän omassa tutkimuksessani koostuvan pitkän ajanjakson aikana tehdystä tuottajien tarkkailusta, heidän kanssaan keskusteluista ja työskentelystä. Lisäksi osallistuvaan havainnointiin katson kuuluvan myös aktiivisen tiedonhankinnan dokumentteihin ja tuottajiin liittyen erilaisista tiedonlähteistä, kuten ns. informanteilta ja esimerkiksi mediasta.

apuna teemahaastattelua varten laatimaani haastattelurunkoa, jonka avulla tarkastelin haastateltavien antamia vastauksia. Erittelin teemahaastattelun lisäksi tuottajien täyttämän puolistrukturoidun lomakkeen avulla tuottajien koulutustason ja iän sekä tuottajana toimimisen ajanjakson ja työnantajat. Tarkastelussa kiinnitin erityisesti huomiota tuottajan työtä edeltäviin, aikaisempiin ammatteihin ja tuottajana toimimisen ajanjakson pituuteen. Nämä kaikki tiedot yhdessä kertovat osittain tuottajan taustasta ja lähtökohdista tehdä dokumenttituottajan työtä.

Aineiston analyysin luotettavuuden tutkimisen apuna käytän metodista ja teoreettista sekä tiedonlähteiden triangulaatiota, eli *monitriangulaatiota*. Validiteetti ja reliabiliteetti ovat perinteisinä tutkimuksen luotettavuutta tarkastelevina käsitteinä lähtöisin määrällisestä eli kvantitatiivisesta tutkimusperinteestä ja niinpä tässä tutkimuksessa tarkastelen tutkimuksen luotettavuutta mieluummin monitriangulaation avulla. (ks. Tuomi ja Sarajärvi 2002)

Triangulaatiolla tarkoitetaan laadullisessa tutkimuksessa ja sisällönanalyysissä *"erilaisten metodien, tutkijoiden, tiedonlähteiden ja teorioiden yhdistämistä tutkimuksessa"* (Tuomi ja Sarajärvi 2002, 141). Käytän tutkimuksessani teoriaan liittyvää triangulaatiota, sillä käytän media-antropologian teorioiden (Dornfeld ja Graffman) lisäksi muun muassa mediatutkimuksen (Ampuja), sosiologian (Adorno ja Bourdieu) ja viestinnän (Hall) teorioita. Tämän lisäksi käytän eri metodeja, teemahaastattelun, puolistrukturoidun lomakkeen ja osallistuvan havainnoinnin metodeja, jotka mahdollistavat metodisen triangulaation hyödyntämisen. Kolmanneksi tutkimukseni tiedonlähteinä toimivat ensisijaisesti informanttini, dokumenttituottajat. Osallistuvan havainnoinnin kautta saatu lisätieto on kuitenkin peräisin myös muilta alalla toimivilta henkilöiltä. Näin ollen tiedonlähteinä toimivat useat eri tahot. Jaksottainen triangulaatio eli tutkimuksen eri vaiheissa käytetyt eri menetelmät parantavat myös luotettavuutta. Tämä pätee tutkimukseeni sen aikataulua ja menetelmien osuutta tarkasteltaessa. Osallistuvaa havainnointia olen suorittanut jo ennen varsinaisia teemahaastatteluja ja haastatteluaineistoni keräämistä, mediatuottajan maisterikoulutusopinnoissa. Tiedot ja käsitykset tuottajuudesta olivat siis aluksi yliopisto-opetuksesta lähtöisin, jonka lisäksi myös työkokemukseni ja alan tapahtumiin osallistuminen ohjasivat tutkimuskohteen suunnittelussa, sen rajaamisessa, tarkastelussa ja haastattelurungon laatimisessa. Myös tutkimuksen alustavat, tutkimussuunnitelmaa

tehtäessä hyödylliset tutkimuskysymykset olivat suurelta osin tämän osallistuvan havainnoinnin ja muun lukemani esitiedon tulosta. Aineistoa analysoidessani sisällönanalyysin menetelmin olen tarkentanut ja vastannut alkuperäisiin tutkimussuunnitelmaa avustaviin tutkimuskysymyksiin tutkimustuloksilla ja näin ollen uudelleen analysoinut osallistuvan havainnoinnin menetelmällä saatuja kokemuksia, tietoja ja esioletuksia. Dokumenttituotantoa ilmiönä tarkastellessani olen yhdistänyt sekä sisällönanalyysin, että osallistuvan havainnoinnin tarjoamia informaation lähteitä. Kokonaisuudessaan dokumenttituotantokulttuurin tarkastelu on kolmen eri menetelmän avulla kootun aineiston analyysi.

Sisällönanalyysin subjektiivisuus

Koska sisällönanalyysi on kuitenkin teemahaastattelujen analysoinnissa tärkein metodi, on sitä syytä tutkia hieman lähemmin. Sisällönanalyysi voidaankin Tuomen ja Sarajärven mukaan ymmärtää kahdella tavalla. Ensiksikin se voidaan ymmärtää väljänä tulkintakehikkona, jonka sisällä on mahdollista käyttää tutkimusaineiston sisältöä eri tavoin analysoivia menetelmiä. Tällöin riittää sisällönanalyysiksi uskottava selvitys siitä, miten aineistoanalyysi on tehty. Tärkeintä on siis pohtia niitä keinoja, miten analyysi itsessään tehdään. Toiseksi sisällönanalyysiksi voi kutsua kolmea erilaista toteuttamismenetelmää, jotka ovat siirrettävissä perinteestä tai lähestymistavasta toiseen. *’Oletus si is on, että ei ole olemassa neutraalia laadullista tutkimusta, joka tuottaisi objektiivisia tutkimustuloksia, kuten loogis-analyttisessä tutkimusperinteessä oletetaan’*. Tuomi ja Sarajärvi toteavat käytännön vaativan teoreettisen kokonaisuuden sitomisen laadulliseen tutkimukseen ja unohtamaan sisällönanalyysi pelkkänä metodina, ikään kuin matemaattisena analyysivälineenä. (ibid., 148)

Pro gradussani käytän sisällönanalyysiä menetelmänä siis molemmin yllämainituin keinoin. Ymmärrän sisällönanalyysin olevan laajempi kehys, jonka kautta tarkastelen dokumenttituotantokulttuuria. Samanaikaisesti myös hyväksyn laadullisen tutkimuksen ominaisuuden eli sen subjektiivisen luonteen mahdollistavan tutkimustuloksia, jotka eivät ole täysin toistettavissa tai operationalisoitavissa. Tutkimustulokset ovat siis jo lähtökohtaisesti sidoksissa aikaan ja paikkaan sekä erityisesti myös tutkijaan.

Analyysin suorittaminen

Kerroin informanteilleni jo haastattelukutsussa säilyttäväni tutkimustiedot luottamuksellisina ja takaavani heille anonymiteetin. Näin ollen olen käyttänyt lainauksissani ja tuottajien näkemyksiä selvitellessä yleistä termiä dokumenttituottaja/tuottaja viittaamaan keneen tahansa informanttiin. Tutkimukseni kannalta on epärelevanttia tuoda esiin mitä kukin tuottaja on milloinkin sanonut. Dokumenttituotannon kenttä on varsin pieni Suomessa, joten tuottajien tarkempi yksilöinti vaarantaisi informanttien anonymiteetin. Näin ollen epämääräisyys siitä, mitä kukin tuottaja on milloinkin sanonut, on tarkoituksellista.

Merkittävää on kuitenkin se, onko esiintuomani tuottajan näkemys lähtöisin riippumattoman tuotantoyhtiön toimintaympäristöstä vai YLEstä käsin. Lisäksi olen päätenyt erittelemään ohjelmapaikan tuottajan näkemykset suhteessa muihin tuottajiin, tuottajan työn hienoisen sisällöllisen eroavuuden vuoksi. Tämä on tärkeää erityisesti siksi, että näin on mahdollista tarkastella valtasuhteita. YLEn institutionaalinen asema suomalaisen yhteiskunnan mediakulttuurin kentällä antaa jo lähtökohtaisesti erilaista painoarvoa YLEn tuottajien näkemyksille. YLEn tuottajien kautta voidaan aistia myös YLEn arvoja ja niiden toteutumista tuottajien omien näkemysten ja toimijuuden kautta. Lisäksi molempien tahojen tuottajien näkemykset saattavat sisältää myös kritiikkiä omaa toimintaympäristöä kohtaan. Suhde itsenäisiin tuotantoyhtiöihin on erilainen YLEstä käsin, kuin YLEn ulkopuolelta eli esimerkiksi toisten itsenäisten tuotantoyhtiöiden näkökulmasta.

Käytännössä suoritin sisällönanalyysin niin, että koodasin litteroidut tuottajien haastattelut tietokoneella taulukko-ohjelman avulla omiin teemoiteltuihin sarakkeisiinsa. Tämän jälkeen johdin vastauksista erilaisia luokkia, joiden avulla olen aineistoni sisältöä tarkastellut. Teemat haastattelurungossani olivat seuraavat: **tuottajuus, tuotantoprosessi, dokumentit, ideologia ja arvot sekä yleisö**. Tämän lisäksi esitin lopuksi avoimen kysymyksen, jotta tuottajilla olisi mahdollista tuoda esiin tai korostaa jotakin tutkimukseeni olennaisesti liittyvää asiaa, jota en mahdollisesti olisi itse osannut esitietoni avulla ajatella tärkeäksi. Pro gradussa –tutkielmassani pidän erityisessä asemassa sitaatteja tuottajien lausumista. Ne kuvaavat ja selventävät

ensikädessä sitä, mitä dokumenttituottajat ajattelevat. Esitän tuottajien lausumia aineistoni havainnollistamiseksi ja kielellisen merkitysrikkauden esiin tuomiseksi.

Tarkastelen analyysissäni dokumenttituottajuutta jakamalla taloudellisen ja symbolisen eli sosiaalisen ja kulttuurisen pääoman käsitteet dokumenttituottajuutta rakentaviin pääomien alakategorioihin. Symbolinen valta on tutkimuskohteena vaikeampi tutkittava, mutta tulee kuitenkin otettua huomioon pääoman lajeja tarkasteltaessa.

Osallistuvan havainnoinnin menetelmällä saatuja tutkimustietoja olen tuonut esiin teemahaastattelujen aineiston lisäksi muun muassa lehdistössä esiintyvän julkisen keskustelun kautta. Tämän lisäksi olen abduktiivisesti¹⁴ valinnut tutkimuskohteeni ja niihin liittyvät teemat, joiden kautta tutkimuskohteita on mahdollista tarkastella. Koska eri tasoja on vaikeaa tarkastella yksinään eristyksissä muista tasoista, on analyysivaiheessa kiinnitettävä huomiota erityisesti siihen, että nämä kaikki kolme tasoa ovat samanaikaisesti yhtä tärkeitä. Näin dokumenttituotantokulttuuri tulee ymmärrettäväksi.

Tutkimuskohteideni lisäksi olen lyhyesti eritellyt dokumenttituotannon historiaa Suomessa dokumentaristi ja dokumenttituottaja **Jouko Aaltosen** esitystä mukailien (ks. Aaltonen 2005). Aluksi on myös selvitettävä tuottajien käsitys dokumenttien laadusta, jotta ymmärretään mistä tuottajat ideaalisesti puhuvat tai minkä he käsittävät dokumentin ideaaliseksi tyyppiä. Kaikki yllämainitut asiat tuovat yhdessä esiin ajankohtaisen kuvan suomalaisesta dokumenttituotantokulttuurista, sen tärkeistä tekijöistä eli dokumenttituottajista, sekä niistä valtasuhteista, joita esimerkiksi dokumenttituotannon kentällä esiintyy.

¹⁴ "Abduktio itse muodostaa navan, jonka ympärillä tieteellinen prosessi (ja ajattelu!) pyörii: abduktio luo hypoteeseja, joiden seuraukset voidaan selvittää loogisesti deduktion ja empiirisesti induktion avulla" (Bertilsson & Christiansen 2001, 469).

4. KRIITTISEN MEDIA-ANTROPOLOGIAN NÄKÖKULMA

Pro gradussani nojaan jossain määrin kriittisen kulttuurintutkimuksen teorian perinteisiin. Nämä kriittisen kulttuurintutkimuksen teorian perinteet juontavat juurensa Frankfurtin koulukunnan suunnalta. Marko Ampujan mukaan Frankfurtin koulukunnan jäsenen saksalaisen Theodor W. Adornon näkemykset kulttuuriteollisuudesta ovat yhä olennaisia. Tarkastellessani dokumenttituotantokulttuuria ja erityisesti dokumenttituotannon kenttää tuon esiin Ampujan esittämiä keskeisiä adornolaisia väittämiä. Dokumenttituottajuutta tarkastelen puolestaan ranskalaisen sosiologin Pierre Bourdieun käsitteiden avulla. Bourdieun pääoman ja kentän käsitteet tarjoavat tutkimukseeni hyvät työkalut tarkastella dokumenttituottajuutta ja dokumenttituotannon kenttää. Toisaalta pyrin samalla kuitenkin pitämään avoimen mielen aineistolähtöiselle litteroitujen tekstien lukemiselle ja tulkitsemiselle. Aineistosta teemojen esiinnouseminen ilmaisee tutkijan tärkeän abduktiivisen näkemyksen siitä, mikä tutkimuskohteen tarkastelussa on olennaista.

Teorian suhde aineistoon

Koodatusta aineistosta – tuottajien näkemyksistä – nousevat teemat tuon analyysissäni esiin eri tavoin. Dokumenttituottajuutta tarkastelen erityisesti Bourdieun pääoman käsitteen avulla, jaan sosiaalisen, taloudellisen ja kulttuurisen pääoman käsitteet tuottajuutta koostaviin, määrittelemiini alakategorioihin ja tämän lisäksi erittelen dokumenttituotannon kenttää Bourdieun tuotannon kenttä -käsitteen kautta. Ampujan mukaan edelleen ajankohtaisia Adornon kulttuuriteollisuudesta ja tuotannon ideologiasta esittämiä väitteitä käytän rakenteena dokumenttituotantoa tutkiessani, dokumenttituotannon eroja fiktiiviseen elokuvatuotantoon tarkastellessani, valtasuhteita eritellessäni ja tuottajien arvoja ja ideologioita arvioidessanni. Myös Dornfeldin analyysi *Childhood*-televisiosarjan tuottajien toiminnasta on avuksi tuottajuutta ja valtasuhteita ajateltaessa. Dornfeldin käyttämä termi *esteettinen ideologia* antaa oivan mahdollisuuden tarkastella tuottajien lähtökohtia ja niitä kommunikaation tapahtumia, joissa he toimivat. Esitän, että nämä eri teoriat, käsitteet ja teoreetikoiden väittämät ovat

yhä tärkeitä dokumenttituottajuutta ja dokumenttituotannon kenttää dekonstruoitaessa. Näiden teoreettisten apuvälineiden toimivuutta tarkastelen luvuissa 4.4. ja 9.

Pro graduni teoreettisena viitekehystenä toimivat siis yllä esitetyt teoreettiset lähtökohdat. Niiden tarkempi erittely on vuorossa media-antropologisen tutkimuksen lähtökohtien esittämisen jälkeen. Tarkastelen myös lyhyesti Suomessa tehtyjä tutkimuksia pro graduni tutkimuskohteeseen ja -ongelmiin liittyen. Tämän lisäksi ruotsalaisen antropologin **Katarina Graffmanin** väitöskirja on varsin mielenkiintoinen esitys televisiotuottajan työstä ja suhteesta yleisöön.¹⁵ Graffman on myös käyttänyt Bourdieun ja Dornfeldin käsitteitä ja teorioita. Edellä mainitut teoriat toimivat siis varsin kattavana työkalupakkina ja antavat näkemyksiä sekä valmiuden tutkia dokumenttituotantokulttuuria.

4.1. KRIITTINEN MEDIA-ANTROPOLOGIA

Mediateollisuudesta on antropologian historiassa tehty ensimmäinen etnografinen tutkimus jo 1950-luvulla, jolloin amerikkalainen antropologi **Hortense Powdermaker** analysoi Hollywood-elokuvatuotantoa USA:ssa. Powdermaker tarkasteli monille aiemmin kyseenalaistamatonta asiaa, elokuvien tekemistä ja siihen liittyviä ilmiöitä, kuten elokuvatähteyttä. Hän päätyi tutkimuksessaan muun muassa siihen, että ympäristö, jossa elokuvia tehdään, vaikuttaa väistämättä elokuvien sisältöön. (ks. Powdermaker 1950)

Antropologit ovat siirtyneet kuitenkin 1950-luvulta median tutkimuksessa jo yli puoli vuosisataa eteenpäin sosiaalisten toimijoiden, kuluttajien ja tuottajien tutkimiseen. Antropologi **Michael Herzfeld** peräänkuuluttaa nykyisen populaarin kulttuurin tutkimista etnografisin keinoin ja vaatii jokapäiväisten sekä arkisten asioiden vakavasti ottamista. (Herzfeld 2001, 296–297)

¹⁵ Graffmanin väitöskirjaa *Kommersiell mediekultur. En etnografisk studie av tv-producenter och tv-produktion*. (2002) ei löydy Suomesta, enkä saanut häneen yrityksistäni huolimatta sähköpostitse yhteyttä. Näin ollen minulla oli käytössä ainoastaan tiivistelmä Graffmanin tutkimuksesta.

Media-antropologia

Antropologi **Kelly Askew** esittää, että on liian usein tutkittu mediateknologioita tai pelkästään dekonstruoitu mediatekstejä irroitettuna sosiaalisesta kontekstista. Tähän kriittinen kulttuurin ja median tutkimus on viimeisten vuosikymmenien aikana puuttunut. Askew on itse jatkanut kriittistä kulttuurin ja median tutkimusperinnettä tarkastelemalla, kuinka yksilöt käyttävät erilaisia mediateknologioita omien kulttuuristen, taloudellisten ja ideologisten tavoitteidensa täyttämiseen (Askew 2002, 1). Askew väittää, että mediateknologiat eivät välitä jotakin ihmisille, vaan itse asiassa ihmisten välisesti ja tämä määrittelee ne erityislaatuiseksi teknologioiksi (ibid., 2).¹⁶ Tällaisia kommunikatiivisia suhteita voidaan tarkastella Askew'n mielestä erityisesti media-antropologian avulla. Askew määrittelee media-antropologian:

“Media-antropologia sisältää etnografisesti tiedostettuja, historiallisesti perustettuja ja konteksti-herkkiä analyysejä niistä tavoista, joilla ihmiset käyttävät ja järjelevät mediateknologioita”¹⁷
(ibid., 3.).

Käytän pro gradussani yllä esitettyä Askew'n määritelmää media-antropologiasta. Askew kokee media-antropologisen tutkimuksen olevan myös lähempänä koteja verrattuna esimerkiksi visuaaliseen antropologiaan. Mediateknologiat eivät ole Askew'n väitteen mukaan vain rajoitettuja visuaalisiin muotoihinsa, kuten okulaarisentrismistä¹⁸ syytettyä visuaalista antropologiaa on kritisoitu, vaan myös ääni- ja tietokonevälitteiset teknologiat otetaan tulevien uusien keksintöjen lisäksi tutkimuksen kohteeksi. (ibid., 3)

Pro gradu -tutkimukseni voidaankin luokitella media-antropologian tieteenalaan kuuluvaksi, sillä keskityn dokumenttituotantokulttuurin analyysiin dokumenttituotannon kentän tarkastelun lisäksi erityisesti mediateknologian käyttäjien ja niihin sisältöjä tuottavien dokumenttituottajien näkemysten tarkastelun kautta. Lisäksi huomioin julkista keskustelua tarkastelemalla historiallisen ja yhteiskunnallisen kontekstin, jossa dokumenttituotannon kenttä tällä hetkellä sijaitsee. Selvitän haastatteluaineistoni lisäksi

¹⁶ *“Media technologies do not mediate between themselves and people. Rather, they mediate between people and this is what defines them as a distinct variety of technology.”*

¹⁷ *“Media anthropology thus comprises ethnographically informed, historically grounded, and context-sensitive analyses of the ways in which people use and make sense of media technologies.”*

¹⁸ Antropologian ja okulaarisentrismien (eli näkökyvyn etuoikeutetusta asemasta tiedon hankinnassa) suhteesta on käytetty mm. termiä *“crisis of ocularcentrism”* (ks. Grimshaw 2001, 5-7).

osallistuvan havainnoinnin menetelmällä ja julkisen keskustelun avulla keräämäni informaation kautta minkälainen ilmiö dokumenttituotanto Suomessa tässä ajassa on. Tutkimukseni onkin legitimoitua media-antropologista tutkimusta sen soveltuessa Askew'n media-antropologian käsitteen määrittelyyn. En tee siis tutkimusta visuaalisen antropologian alalla tutkien dokumenttielokuvia ja etnografisen elokuvan mahdollisuuksia kulttuurin välittämisessä ja tutkimuksessa, vaan keskityn nimenomaan siihen yhteiskunnalliseen kontekstiin, josta erilaisia sisältöjä eli kulttuurisia tuotteita eli dokumentteja tuotetaan.

Kriittinen ulottuvuus

Kelly Askew esittää myös, että jotkut mediatuotannon lajit voidaan kadottaa kokonaan kulttuuriselle väärinesittämislle taloudellisen tuloksen tavoittelun ja poliittisten tavoitteiden vuoksi (ibid., 11).¹⁹ Tarkastelen tämä mielessä pitäen dokumenttituottajien näkemyksiä nykyisestä dokumenttituotannon kentästä ja dokumenttituotannon sekä tuottajan aseman tulevaisuuden mahdollisuuksista. Bourdieun pääoma- ja Zdanovin laki -käsitteet tarjoavat Adornon kulttuurituotannon ideologisen näkökulman lisäksi välineitä dokumenttituotannon taloudellisten ja poliittistenkin tavoitteiden tarkastelemiseen.

Paikallisia konteksteja, joissa mediatapahtumia esiintyy, on analysoitaessa tarkemmin päädytty esittämään antropologien **Faye Ginsburgin**, **Brian Larkinin** ja **Lila Abu-Lughodin** toimesta, että kuluttajat ja tuottajat ovat itsekin kietoutuneet poliittisiin tilanteisiin, taloudellisiin olosuhteisiin, kansallisiin asemiin, historiallisiin hetkiin ja transnationaalisiin virtoihin (Ginsburg et al 2002, 2).

¹⁹ Ymmärrän tämän esimerkiksi jonkin etnisen yhteisön omien kulttuuristen kuvien ja tekstien myymisellä massoille. Taloudellista voittoa hankitaan siis tuotteistamalla taidetta, esimerkiksi saamelaiset myyvät turisteille matkamuiistoja, joissa on kulttuurisesti heille merkittäviä kuvia. Turisteille näiden kuvien sanomat harvoin aukeavat. Samalla kun tiettyjä kuvia tuotetaan laajoille massoille voivat harvinaisemmat kuvat tai tyylit jäädä unholaan. Näin mediatuotannon laji, kuvien kautta viestiminen, saattaa muuttua tai jopa osin kadota. Syy miksi näin käy saattaa johtua ainoastaan oman elannon turvaamisesta parhaan mahdollisen keinon, esimerkiksi matkamuiistojen myymisen, kautta.

Antropologi Barry Dornfeld on esittänyt mediatutkimuksen kolmen eri alueen²⁰, tuotannon, tekstin ja jälkituotannon tutkimuksen yhdistämistä holistisemman etnografisen tutkimuksen avulla. Mediatuotannon käytäntöjen tutkimuksen lisäksi hänen mielestään on erityisesti tarkasteltava institutionaalista kehystä. Tällainen analyysi tarjoaa erilaisen kvalitatiivisen ymmärryksen siitä, kuinka median muodot tuottavat merkityksiä, jotka pakottavat meidät kohtaamaan sekä symboliset, että materiaaliset tuotannon ehdot ja käytännöt. (Dornfeld 2002, 261)

Yllä esitetyt analysoidut väittämät legitimoivat media-antropologista tutkimustani dokumenttituotantokulttuurista. Etnografisen tutkimusotteen rinnalla perinteiset mediatutkimuksen ja viestinnän tutkimuskohteet, kuten mediatekstiin, viestien lähettäjään tai vastaanottajaan keskittyvät tutkimukset näyttävät yksipuolisina.²¹ Tutkimuksena etnografinen analyysi soveltuu laaja-alaisena monitahoisen dokumenttituotannon, siihen osallistuvien tahojen ja siihen liittyvän yhteiskunnallisen ja historiallisen sekä poliittisen kontekstin tutkimiseen. Erityisesti dokumenttituottajien näkemysten tarkastelu on tärkeää, sillä mediatapahtumia on ymmärrettävä kokonaisuudessaan. Näköalapaikka joka tuottajalle tuotantoprosessin kautta avautuu on ainutlaatuinen ja tästä syystä varsin mielenkiintoinen tutkimuskohdetta ajatellen.

Dokumenttituottaja on dokumenttien tuotantoprosessissa kokemukseni mukaan tärkein tekijä, joka elää tuotannon mukana sen alusta loppuun saakka. Michael Herzfeldin mukaan tuottajien kokemuksia ja ideologioita, joista he työtään tekevät, on vihdoin alettu tutkia (Herzfeld 2001, 302). Herzfeldin mukaan on kuitenkin tärkeää suorittaa lisätutkimuksia erilaisista tuottajista ja heidän suhteestaan myös kuluttajiin (ibid., 302). Pro gradun laajuuden huomioon ottaen minun on kuitenkin pitäydyttävä suunnitelmassani tutkia dokumenttituotantokulttuuria resurssieni puitteissa olevin keinoin ja eritellä sitä tästä rajatusta näkökulmasta ja kontekstista. Tämän laajuiseen tutkimukseen ei näin ollen ole tarkoituksellista tai varsinkaan mahdollista tutkia erilaisia kuluttajia, kuluttajien suhdetta dokumentteihin tai tuottajiin. Myös muiden tahojen

²⁰ Production (auteur theory, theories of authorship ja the production of culture), text (textual poetics, genre theory ja thematic analyses), postproduction (theories of reception, audience theory).

²¹ Dokumenttiyleisöjen tutkimisesta on kirjoittanut Marie Womack artikkelissaan (2002) *Audiences and Documentary – Approaches to the Concept of Documentary Audiences* teoksessa *Introduction to Documentary Production – A Guide for Media Students* (ed. Searle Kochberg).

utkiminen, kuten esimerkiksi levittäjien tai kansainvälisten tahojen, on nyt unohdettava. Jatkotutkimus yllä mainituista toimijoista ja heidän keskinäisistä suhteistaan sekä osallisuudesta kulttuuristen tuotteiden tuottamiseen on kuitenkin tarpeen.

Dokumenttituotantokulttuuri muuttuvana prosessina

Dokumenttituottajuutta tarkastelemaan lähdetessä on ensiksi ymmärrettävä kommunikaation välittämiseen liittyvistä prosesseista se mitä kommunikaatio tarkalleen ottaen on. Jo 1970-luvulla antropologi **Sol Worth** esitti artikkelissaan *Toward an Ethnographic Semiotic* kommunikaation olevan

“sosiaalinen prosessi, jonka kautta henkilö tai henkilöt luovat tai tuottavat joukon asioita, jotka me tunnistamme ja joita voimme kutsua merkeiksi, ja jotka me myöhemmin käsittelemme erityisellä tavalla, jotta niistä voidaan johtopäätöksenä tuottaa merkityksiä”²² (Worth 1977). Worth jatkaa: “se mitä meidän pitäisi yrittää ymmärtää on kuinka, miksi ja missä kontekstissa tietty artikuloija rakensi erityisen lausumansa maailmasta”²³ (Worth 1981, 197.).

Antropologi **Kijung Lee** vie Worthin ideat vielä pidemmälle esittäessään, että elokuvan katsojien lisäksi myös sen tuottajat käyttävät aktiivisesti kulttuurista tietouttaan, kokemuksiaan ja tapoja toimiessaan elokuvan tuottajina ja vastaanottajina (Lee 2001, 15.). Tuottajat toimivat yhtenä tärkeänä joukkona vaikutusvaltaisia kommunikaation välittäjiä dokumenttituotannon kentällä. Monimutkaiset prosessit vaikuttavat kuitenkin tuottajaan ja siihen, miten tuottaja työssään toimii. Tuottaja on itsekin kommunikaation vaikutuksen alaisena sidoksissa näihin erilaisiin mediatuotannon kentän sosiaalisiin prosesseihin. Dokumenttituotantokulttuuria on mahdollista tarkastella ainoastaan eritelty dokumenttituotannon kenttä mielessä pitäen. Tärkeää on myös suhteuttaa dokumenttituottajan toiminta kentän luomiin mahdollisuuksiin. Julkinen keskustelu kertoo ajankohtaisista painotuksista, niistä asioista ja visioista jotka ovat kentälle ominaisia.

²² “... communication as a social process by which a person or persons create or produce a set of things which we recognize and can call signs, and which we further treat in a special way so that meanings can be inferred from them.”

²³ “What we should be trying to understand is how, and why, and in what context, a particular articulator structured his particular statement about the world.”

Kulttuuri-käsitteen määrittelyjä on antropologiassa vähintään toistasataa erilaista. Tutkimuksessani ymmärrän kulttuurin en suinkaan entiteettinä vaan itseään uusintavana prosessina, joka uusiutuu sosiaalisten toimijoiden ja ympäristössä tapahtuvien muutosten kautta yhä uudelleen ja uudelleen (Jargon 1998, 47). Kulttuuri on luovaa toimintaa, ihmisten välistä sosiaalista kommunikaatiota, jossa yhdistyvät erilaiset maailmanlaajuiset käytännöt ja tavat. Yhdistän kulttuuri-käsitteessäni siis kognitiivista (cognitive) ja kulttuurin käytön teoriaa (practise theory) siinä mielessä, että käytännöt ja tavat muokkaavat ajatuskategorioita, lähtökohtia ajattelulle (ibid., 47). Näin ollen dokumenttituotantokulttuuri on lähtökohtaisesti nähtävä muuttuvana prosessina, joka koostuu jo käynnissä olevasta luovasta toiminnasta, erilaisia pääomia ja statuksia omaavien ihmisten merkityksiä välittävistä sosiaalisista kommunikaatioprosesseista suhteessa siihen aikaan ja paikkaan eli dokumenttituotannon kenttään ja dokumenttituotantoon laajempänä ilmiönä missä toimitaan.

4.2. TUOTTAMISEN JA TUOTTAJAN TUTKIMUS

Seuraavaksi tuon esiin mitä Suomessa ja ulkomailla on tuottamisesta ja tuottajan työstä jo sanottu. Sen jälkeen erittelen tutkimuksessa käyttämäni teoreettiset lähtökohdat, käsitteet ja teorit, joita Ampuja on Adornoa uudelleen tulkitessaan esittänyt, Bourdieu on itse määritellyt ja Dornfeld on antropologina kenttätutkimuksensa aikana havainnut. Näiden työkalujen soveltuvuutta tutkimusaineistoni lähempään tarkasteluun analysoin luvuissa 4.3. ja 9.

Dokumenttituotannon tutkimus Suomessa

Dokumenttielokuvatuottamista ei ole Suomessa juuri tutkittu ennen 2000-luvun alkua. Pro gradu -tutkimuksia on tehty aikaisemmin lähinnä dokumenttielokuvan eri muodoista, naisista dokumenttielokuvan tekijöinä tai dokumenttielokuvien sisältöjä on analysoitu eri lähtökohdista. Myös dokumentaristin eli dokumentin ohjaajan eettisiä valintoja on pohdittu suhteessa kuvattavaan ja yleisöön (ks. Asantila 1998, Meronen 2000 ja Orkomies 2004). Dokumenttikilta ry on tilannut muutama vuosi sitten **Antti**

Haaselta *Suomalaisen dokumenttielokuvatuotannon toimialakuvaus* -tutkimuksen²⁴. Haasen tutkimus vaikuttaa erittäin tarpeelliselta ja monitieteelliseltä. Tarvittava materiaali on Dokumenttikilta ry:n hallituksen kokouksen pöytäkirjan²⁵ mukaan jo koottu ja Haase otaksui samaisen pöytäkirjan mukaan tutkimuksen valmistuvan 2005 vuoden DocPoint - Helsingin dokumenttielokuvafestivaaliin mennessä. Otin yhteyttä Haaseen ja tiedustelin tutkimuksen julkaisuajankohtaa, jonka hän ilmoitti olevan AVEKin 2005 vuoden avajaisissa syyskuussa 2005 (Henkilökohtainen kontakti sähköpostitse 24.11.2004).²⁶ Haasen tutkimus olisikin tarjonnut luotettavaa tilastollista tietoa tutkimukseni taustaksi. Tutkimukseni aikataulun puitteissa oli kuitenkin mahdotonta jäädä odottelemaan julkaistuja tilastollisia tietoja.

Suomalaisten televisio- ja elokuvatuottajien tutkimukset

Noin vuosi sitten ilmestyi tutkimus televisio-tuottajan työstä ja tuotekehittelystä Suomessa. *TV-tuottajan työ ja tuotekehitys. Television tuotekehitystyön tarkastelua tuottajan näkökulmasta* on **Teija Rantalan** (2004) pro gradu Tampereen yliopiston tiedotusopin laitokselta. Hän on itse työskennellyt Yleisradiossa tuottajana ja tarkasteleekin TV-tuottajan työtä nimenomaan tuotekehittelyn näkökulmasta. Rantala on haastatellut enimmäkseen Yleisradion televisiotuottajia ja käsittelee tuotekehittelyä sekä tuottajan TV-työtä journalistiikan lisäksi myös kirjallisuuden näkökulmasta. Rantala tutkii miten tuotekehitystietämyksen opeilla on mahdollista kehittää ideasta sujuva TV-ohjelma. Hän määrittelee televisiotuottajan seuraavasti:

"TV-tuottaja on ohjelmahankkeen taloudellinen, taiteellinen, tuotannollinen ja psykologinen johtaja. Tuottajille on annettu paljon vastuuta, mutta rajallinen määrä

²⁴ Tutkimuksen tavoitteena on: "...kuvata SES:n [Suomen Elokuvasäätiö, T.P.] ja AVEK:n [Audiovisuaalisen kulttuurin edistämiskeskus, T.P.] tukeman dokumenttielokuvatuotannon toimialan raha- ja tuotantoprosessit ja yhteiskunnalliset vaikutukset. Tutkimuksessa kuvataan toimialaa tuotantojen, tuotantoyhtiöiden ja niiden tunnuslukujen avulla pääosin vuosina 1993–2003" (SES-info 1/2004). Tutkimus on Haasen Tampereen teknillisen yliopiston diplomityö, ja sen päätutkimuskysymys on: "Millainen on suomalaisen dokumenttielokuvatuotannon toimiala? Tutkimuksessa huomioidaan liiketaloudellisten arvojen lisäksi dokumenttielokuvatuotannon erityispiirteet ja kulttuuriset arvot." (ibid.)

²⁵ Dokumenttikillan hallituksen pöytäkirja 31.8.2004 (poistettu kotisivujen uudistuksen myötä www-sivuilta). Olen ottanut Dokumenttikilta ry:hyn kahdesti asian tiimoilta yhteyttä, mutta en ole vielä saanut vastausta pöytäkirjojen siirtämisestä takaisin www-sivuille.

²⁶ Tutkimuksen aikataulusta, rahoituksesta ja menetelmistä tietoa löytyy tällä hetkellä ainoastaan alkuperäisen, jo kariutuneen, suunnitelman muodossa Suomen Elokuvasäätiön SESinfosta 1/2004.

valtaa: he eivät voi esimerkiksi ratkaista sitä, mitä ohjelmia pannaan tuotantoon tai mitä ne saavat maksaa. Tuottajalla on vapaus valita toimintatapansa, mutta toisaalta hän voi valita vain ”oikein” – siten että yhtiön toiveet sekä taloudellisesta että ohjelmallisesta tuloksesta täyttyvät”
(Rantala 2004, 2)

Rantalan tutkimus käsittelee kuitenkin ainoastaan TV-tuottajia, jotka tuottavat pääosin fiktiivisiä ohjelmia. Hänen määritelmänsä tuottajuudesta sisältyy lähtökohtaisesti oletus, että tuottaja työskentelee Yleisradiossa. Riippumattomissa tuotantoyhtiöissä tuottaja voi ja yleensä hänen pitääkin päättää siitä, mitä tuotetaan ja millä budjetilla. Tuottaja on tällöin se, joka laatii budjetin ja pitää siitä kiinni. Rantala on haastatellut noin tunnin pituisissa haastatteluissaan Yleisradion seitsemää eri ohjelmatyyppiä tuottavaa TV-tuottajaa ja yhtä projektien tuottajaa. Tämän lisäksi Rantala on haastatellut kahta riippumattoman tuotantoyhtiön tuottajaa, joiden ammattinimikkeet ovat toimitusjohtaja ja luova johtaja. Rantala esittää yhteenvedon tuottajan näkökulmasta tuotekehittelyyn ja päättää pro gradunsa:

”Hyväksi lopuksi vielä lyhyesti yhteen ynnättynä: television tuotekehittely vaatii ammattitaitoa (muuten syntyy kliseitä), aikaa (jota on revittävä jostain), dialogia (jossa tehdään hiljaista tietoa näkyväksi ja päinvastoin) ja irtioton henkeä (jossa kaikki uskaltavat olla riittävän hulluja tullakseen kohta taas järkiinsä)”
(Rantala 2005, 111)

Riku Oksman on tarkastellut Helsingin kauppakorkeakoulun johtamisen laitoksen pro gradussa *Intohimoa ja ammattitaitoa: puheenvuoroja tuottajan työstä* (2002) eri alojen tuottajien työtä. Oksman on tutkinut neljän suomalaisen tuottajan: harrastajateatterin tuottajan, yritystapahtumien tuottajan, TV-ohjelmien tuottajan ja elokuva-alan tuottajan työtä ja uraa. Tutkimuksen kohteena on tuottajien työn sisältö ja sen erilaiset muutokset uran edetessä. Oksmanin aineistona pro gradussa on omien kokemusten lisäksi kolmen kauppakorkeakoulusta valmistuneen ammattituottajan haastattelut. Oksman esittää pro gradunsa avulla, että muun muassa vuorovaikutustaidot ja liiketoimintaosaaminen ovat olleet tuottajan työssä oleellisessa osassa. Hänen tutkimuksensa keskittyykin tuottajan työhön erityisesti johtamisen käsitteiden ja teorioiden kautta. Oksman jaotteli tuottajan työn muutosten riippuvan sisäisistä ja ulkoisista muutosvoimista. (Oksman 2002)

Oksman on määritellyt myös 16-osaisen kentän, jossa esitetään neljä tuottajatyyppeä ominaisuuksineen: *taiteilijatuottaja, asiantuntijatuottaja, toimittajatuottaja ja yritysjohtajatuottaja* (Oksman 2002, 60). Suppean aineiston perusteella, neljän tuottajan kokemuksia vertailemalla, on Oksmanin eri alojen tuottajien jaottelu neljään eri

perustavaa laatua olevaan tuottajatyypin kuitenkin yleistystä 16-osaisen kentän muotoilemisesta puhumattakaan.

Etnografinen tutkimus ruotsalaisesta televisiotuotannosta ja -tuottajista

Ruotsalainen antropologi Katarina Graffman on väitöskirjassaan *Kommersiell mediekultur. En etnografisk studie av tv-producenter och tv-produktion*. (2002) tutkinut kaupallista mediakulttuuria televisiotuotantoyhtiön tuottajan näkökulmasta käsin.

Graffman teki antropologisen kenttätönsä eräässä tukholmalaisessa televisiotuotantoyhtiössä yhdeksän kuukauden ajan. Tutkimuksessa Graffman nojaa myös Bourdieun ja Dornfeldin käsitteisiin tutkiessaan tv-tuottajan toimintaa tv-tuotannon kentällä. Erityisesti Graffman tarkasteli tuottajan suhdetta yleisöön, katsojiin. Graffman esittää, että sosiaalinen ja kulttuurinen konteksti, sekä tuottajan suhde yleisöön, ovat tuottajan taustan ja kokemuksen mukaan tärkeitä analysoitavia tekijöitä, jotta on ylipäätään mahdollista ymmärtää tuotettuja representaatioita.

Kulttuurituotannon kenttä, josta käsin tuottajat toimivat, on Graffmanin mukaan aktiivinen ja se pitää sisällään lukuisia kiinnostuksen kohteita ja käsityksiä.²⁷ (Graffman 2002)

Graffman on päätenyt määrittelemään tuottajan ideaalisen tyypin symbolisen pääoman ominaisuuksiin kuuluvien kolmen ominaisuuden mukaan. Ensiksikin tuottajalla pitää olla kyky ajaa ja viedä läpi ideoita valmiiksi ohjelmaksi. Tämä vaatii luovuutta ja ongelmanratkaisukykyä. Toiseksi tuottajalla on oltava sosiaalinen kompetenssi toimia työnjohtajana ja varmistaa, että toimitus kykenee työskentelemään yhdessä ja henkilöstö viihtyy. Kolmas tuottajan tärkein ominaisuus on taloudellinen näkemys ja budjetista kiinnipitämisen taito. Viimeinen kriteeri on Graffmanin mukaan erityisen merkityksellinen. Tuottajan kyky osata tuottaa budjetin ja aikataulun puitteissa määrittelee sen kuinka hyvä tuottaja on riippumatta siitä kuinka hyvin hän toimii työnjohtajana tai luovana tekijänä. Tämä budjetin ja aikataulun mukaan toimiminen on

²⁷ "Det kulturella produktionsfältet, inom vilket producenterna är aktiva, inbegriper multipla intressen och handlingar" (ks. Graffmanin väitöskirjan tiivistelmä).

jo lähtökohtaisesti vaatimus kaupallisen televisiotuotannon kentällä toimimiselle.²⁸
(Graffman 2002)

Loppujen lopuksi ne tuottajat, jotka eivät onnistukaan rakentamaan valmiille televisiotuotannolle, televisio-ohjelmalle, oikeanlaisia katsojia, joutuvat Graffmanin väitteen mukaan katoamaan kentältä, etenkin jos kokemus ei ole johtanut heitä muokattuun habitukseen ja varsinaiseen *sens pratiqueen*, käytännöissä toimimisen tunteeseen.²⁹ (Graffman 2002)

Graffmanin väitöskirjan lailla tutkimukseni on siis varsin tärkeä ja ajankohtainen.³⁰ Se, että TV-tuottajia on tarkasteltu jokseenkin samojen teoreettisten taustaoletusten kautta myös naapurimaassa Ruotsissa, ilmentää tuottajan roolin keskeisyyttä. Kulttuurituotannon, Graffmanin tapauksessa televisiotuotannon, merkityksen keskeisyys onkin huomattava median lävistämän nyky-yhteiskunnan toimijalle.

Kansainvälisten elokuvatuottajien ominaisuuksia

Mario Mahr on koonnut Euroopan Unionin MEDIA II Ohjelman tukeman the MEDIA BUSINESS SCHOOLin julkaisemaan *The MEDIA BUSINESS file Autumn/Winter 99* -kirjaseen kuuden kansainvälisen ja erittäin menestyneen elokuvatuottajan (**Eric Fellner, Tim Bevan, Mike Medavoy, Roger Frappier, Maurice Bernart ja Hsu Feng**) haastattelun perusteella tuottajille tyypillisiä yhteisiä ominaisuuksia. Ensiksikin Mahr esittää, että useimpien tuottajien ura on alkanut ilman varsinaista liiketaloudellista

²⁸ "... den "ideala" producenten identifieras utifrån vad som anges vara värdefulla egenskaper enligt fältets symboliska kapital. Producentrollen kräver förmågan att behärska följande tre kvalifikationer. För det första skall den som är producent kunna driva och genomföra en idé till färdigt program, något som kräver kreativitet samt en förmåga att kunna lösa problem av alla de slag. För det andra krävs en social kompetens att kunna fungera som arbetschef och se till att redaktionen kan arbeta tillsammans och att personalen trivs. För det tredje måste producenten ha ett ekonomiskt sinne och kunna följa den budget som fastställts. Det sista kriteriet är betydelsefullt; det är en producers förmåga att kunna producera efter budget och tidsplan som avgör om någon är en bra producent - oberoende om denna person fungerar väl som arbetsledare eller som kreatör - eftersom detta är en förutsättning för att kunna verka inom det kommersiella TV-produktionsfältet."

²⁹ "De producenter som inte lyckas konstruera "rätt" tittare får, om inte erfarenhet så småningom leder till modifierad habitus och *sens pratique*, fly fältet."

³⁰ Graffmanin tutkimuksen tiivistelmän löysin helmikuussa 2005 internetistä ja mielenkiintoista oli huomata, että olin abduktiivisesti valinnut jokseenkin saman teoreettisen viitekehyksen jota Graffman oli 2002 omassa väitöskirjassaan käyttänyt. Olen myös varma, etten ole aikaisemmin kuullut tai lukenut hänen tutkimuksestaan missään muodossa.

tietämystä. Heti kun tuottajat ovat oppineet kaupantekemisen jujut, ovat tuottajat osallistuneet siihen täysin voimin. Toiseksi kaikki tuottajat korostavat kehittelyä tuotantoprosessin tärkeimpänä vaiheena. Tällöin ovat riskit suurimmat ja uudenlaiset tukijärjestelyt tarpeen. Kolmanneksi he kaikki ovat yritteliäitä innovatiivisten ideoiden, laadun ja hyvien tarinoiden puolesta, eivätkä tee työtään kaupallisten speaktaakkien vuoksi. Neljänneksi heillä ei ole minkäänlaista aikomusta tehdä markkinointitutkimusta. Heitä kiinnostavat yleisöille suunnatut testinäytökset paljon enemmän. Viidenneksi he pitävät yllä hyviä suhteita erityisesti käsikirjoittajiin ja ohjaajiin. Ja viimeiseksi he ovat innokkaita ymmärtämään uusien teknologisten kehitysten vaikutusta tuotantoon ja tutkivat jatkuvasti uusia potentiaalisia rahatulon lähteitä. (Mahr 1999, 3)

Mahrin kokoamien tuottajien yhteisten ominaisuuksien listaa on soveliasta myös tarkastella suhteessa suomalaisiin dokumenttituottajiin. Löytyykö haastattelemieni dokumenttituottajien näkemyksistä ratkaisevia eroja verrattuna kansainvälisiin fiktion tuottajiin?

Elokuva- ja tv-tuottajan työtä on siis tutkittu viime aikoina yhä enenevässä määrin.³¹ Nimenomaan dokumenttituottajuuden tarkasteleminen erottaa tutkimukseni muista tuottamista koskevista tarkasteluista. Dokumenttituottajuutta en ole kuitenkaan halunnut jakaa erikseen televisio- ja elokuvatuottajuuteen. Ymmärrän dokumenttituottajuuden sisältävän nämä molemmat tuottamisen alueet. Käytännössä dokumenttituottajat osallistuvat usein myös molempien dokumentin eri muotojen tuottamiseen. Monet haastattelemistani dokumenttituottajista ovat myös jossain työuransa vaiheessa osallistuneet fiktiivisten tuotantojen tekemiseen. Ne tekijät, mitkä määrittelevät dokumenttituottajuutta, tulevat käsitellyksi luvussa kuusi. Sitä ennen esittelen teoreettisena viitekehyksenä käyttämäni kolmen tärkeimmän teoreetikon esittämät välineet, joita käytän dokumenttituotantokulttuuri-analysissäni.

4.3. MARKKINOIDEN MEDIAJÄRJESTELMÄT

Viestinnän tutkija Marko Ampuja on tutkinut Frankfurtin koulukunnan Theodor W. Adornon (1903–1969) kulttuuriteollisuusteorian ja kulttuurintutkimuksen merkitystä

³¹ Elokuvatuottajuutta on määritelty myös Suomen valtion Työministeriössä (ks. luku 2.6).

nykymaailmassa. Ampujan mukaan Adornon esittämiä joukkoviestintää ja populaarikulttuuria tarkastelevia tekstejä on mahdollista edelleen käyttää. Niillä on yhä merkitystä. Ne voivat myös hänen mukaansa antaa lähtökohtia suomalaisen mediakulttuurin kriittiseen tarkasteluun. Ampuja väittää, että mediajärjestelmät rakentuvat nykyisin markkinoiden ehdoilla. (Ampuja 2004, 13–35)

Dokumenttituotanto mediajärjestelmän osana

Ampujan esityksen mukaisesti ymmärrän dokumenttituotannon eräänlaisena mediajärjestelmän osana, joka rakentuu myös olemassa olevien markkinoiden ehdoilla. Tätä tarkastelen dokumenttituotannon kentällä erityisesti dokumenttien yleisimpien kaksi- ja kolmikantarahoitusmallien esittelyllä luvussa kuusi.

Ampujan mukaan Theodor W. Adorno tarkasteli 1900-luvun alun viestintää ja populaarikulttuuria³² eli kulttuuriteollisuutta varsin kriittisestä näkökulmasta. Ampuja esittää, että Adornon mukaan tavaranvaihdon logiikka levittäytyi vähitellen aiemmin markkinoilta suojatuille alueille ja että Adorno näki kapitalistisen yhteiskunnan vaikuttavan modernin kulttuurinteollisuuden latistumiseen ja tasapäistymiseen. Ampuja esittää Adornon määritelleen kulttuuriteollisuuden suuryhtiöiden *’ylhäältä päin’* ohjaamaksi tuotannoksi, jossa oli kyse ennen kaikkea vallasta, ihmisten hallinnoinnista ja kontrolloinnista. Oleellista Ampujan esityksen mukaan kulttuuriteollisuudessa oli Adornolle se, että tavarantuotantoa säätelivät kaupalliset motiivit. Ampujan mukaan Adornon erittelyt todistivat, että kulttuuriteollisuuden sisällöt muodostuivat kaavamaisiksi ja yhdenmukaisiksi, ja nimenomaan niiden standardointi johti elokuva-alan yhdenmukaistumiseen. Ampuja tulkitsee, että Adorno oli hahmottanut kulttuuriteollisuuden stereotyyppien muodostuneen kaikkialle levittäytyneiksi normeiksi, jotka ehkäisivät uusien kokemusten syntymistä ja korostivat standardoinnin ja stereotyyppien lisäksi näennäisyksilöllisyyttä. Ampujan esityksen mukaan Adorno

³² Ampuja esittää populaarikulttuurin ja korkeakulttuurin olevan massakulttuurikriitikoiden pitäytymistä jäykissä symbolisissa hierarkioissa, jaottelussa *’korkeaan’* ja *’matalaan’* kulttuuriin, kun taas Adorno ymmärsi kulttuurisen tuotannon lajeina *’autenttisen’* eli autonomiastaan kiinni pitävän taiteen ja *’epäautenttisen’* massoille tuotetun tavarastuneen kulttuuriteollisuuden. (Ampuja 2004, 28 > Collins 1989, 7-23, 141-142)

on ymmärrettävä kulttuuriteollisuuden ideologian tarkastelijana, ja demokratian puolestapuhujana. (Ampuja 2004, 13–35)

Vaikka Adornoa ovat homogeenisuudesta, elitismistä ja vastarinnan kuvauksen puuttumisesta kritisoineet muun muassa **Douglas Kellner** (1995) ja **John Fiske** (1987), on Ampujan mielestä otettava huomioon kulttuuriteollisuusteorian lähtökohtana nimenomaan tuotannon arvostelu tietyistä kriittisistä perspektiiveistä, eikä vastaanottotutkimus (Ampuja 2004). Tältä osin lähtökohtaerot ovat frankfurtilaisen kulttuurikritiikin ja kulttuurintutkimuksen välillä varsin selviä Ampujan näkökulmasta. Adornon mielestä kulttuuriteollisuus hyödynsi heikkoa minuutta, johon vallitseva yhteiskunta ja vallan kasautuminen muutenkin tuomitsee voimattomat jäsenensä. (ibid., 25–33.)

’Ihmisten materiaallinen alistaminen, heidän asemansa teollisessa tuotannossa, oli sosiaalisessa hallinnassa paljon tärkeämpää kuin kulttuuriteollisuuden ideologisuus, joka ei Adornon mielestä ollut mitenkään ovelaa. Valtaa ja ideologiaa ei Adornon mielestä voinut koskaan tutkia puhtaasti symbolisena ilmiönä, irrallaan taloudellisista suhteista ja materiaalisista tekijöistä’
(ibid., 32.).

Länsimaiset mediajärjestelmät ovat Ampujan mielestä edelleen rakentuneet pääosin kapitalistisesti, markkinoiden ehdoilla. Ampuja ottaa esimerkiksi pohjoismaista televisiotuotantoa tutkineen **Göran Bolinin** tutkimuksen (2002), jonka mukaan mediajärjestelmien sääntelyn purkamisen ja sitä seurannut kaupallistuminen on johtanut tietynlaiseen moninaistumiseen eli televisiotuotannon määrän, uusien ohjelmatyyppien ja pienten tuotantoyksikköjen kasvuun. Tämä muutos on kuitenkin ennen muuta määrällinen, ja siihen kytkeytyvät laadulliset muutokset taas tukevat perinteistä kulttuuriteollisuusteoriaa tuotannon teollisuusmaisesta liukuhihnatyöskentelystä. Ampujan väitteen mukaisesti kulttuuriteollisuusteoria kiinnitti aikanaan huomiota juuri kaupallistuvampaan, tavanaestetisoituvaan tuotantoon, josta mediatuotanto on nyky-yhteiskunnassa oiva esimerkki. Adornon harjoittaman kulttuurikritiikin päämääränä oli Ampujan esityksen mukaan ”*osoittaa kulttuuriteollisuuden moninaisuuden näennäisyys, sen taustalla piilevä todellinen yhdenmukaisuus*” (Ampuja 2004, 34). Adorno käytti esineellistymisen ja tavarautumisen käsitteitä omassa kulttuuriteollisuusteoriassaan, kun taas Ampujan mielestä kyseessä olevia käsitteitä voidaan soveltaa myös nykyisen mediakulttuurin analyysiin (ibid., 34–35). (ibid., 13–35)

Markkinoiden dokumentit

Toiseksi esimerkiksi Ampuja tarjoaa sosiologi **Andrew Wernickin** tutkimusta (1991). Ampuja esittää Wernickin todistaneen myynninedistämisen ja markkinoitavuuden pakon tunkeutumisesta kaikille sosiaalisen toiminnan alueille. *’Medioiden lisäksi se vaikuttaa politiikassa, taiteessa, uskonnossa, opetuksessa ja eri kulttuurin alueilla’* (ibid., 35). Seuraus tästä on Ampujan mukaan johtanut nykyisen kulttuurin esteettisen pinnan täyttymiseen myynnin edistämisen viesteistä.

’Tuotteiden, mainosten ja mediasisältöjen ristiinkytkeytymisen tuloksena kulttuuriteollisuudesta on tullut yhä selkeämmin markkinointikoneisto, jonka sisällä rajat mainonnan ja sille ulkoisen kulttuurisen tuotannon välillä hämärtyvät’ (Ampuja 2004, 35).

Analyysissäni tarkastelen dokumenttituotannon mahdollisuutta tarjota vaihtoehtoa kapitalismille erityisesti yhteiskunnallisten epäkohtien paljastamisella juuri dokumenttien merkityksellisten sisältöjen kautta. Tutkimalla dokumenttien sisältöjen merkitystä selviää minkälainen dokumentti on laadukas. Laatua määrittelevät tarkemmin dokumenttituottajat luvussa 5.3. Ampujan tulkinnan mukaan Adornon kulttuuriteollisuuden ideologisuus perustui sille, ettei kapitalismille ollut vaihtoehtoa. Se myös tarjosi katsojille jokapäiväisestä elämästä pakenemisen keinon (ibid., 25).

Ampujan (2004) mukaan Adornon perintö on tarkastella tuotantoa kriittisistä perspektiiveistä. Tämä on myös minun lähtökohtani kriittiselle media-antropologiselle tutkimukselleni.

’Kulttuuriteollisuusteoria yritti osoittaa, että kapitalistisen kehityksen myötä voitontavoittelu ja kulttuurin muuttuminen hallinnan välineeksi olivat tulleet osaksi kaikkea kulttuuria – niin ’korkeaa’ kuin ’populaariakin’. (Ampuja 2004, 29)

Dokumenttituottajien asema on tärkeä nyky-yhteiskunnan kulttuurituotannon alakentässä, dokumenttituotannon kentässä. Jotta tuottajien valta-asemaa on mahdollista eritellä, on kuitenkin ymmärrettävä tuottajan asema suhteessa muihin tuotantoprosessiin liittyviin tahoihin ja dokumentin työryhmään. Ampujan mukaan mediatuotanto on

erinomainen esimerkki nykyajan tavar aestetisoituvasta³³ tuotannosta (Ampuja 2004, 34–35). Tutkimukseni selvittääkin mitä dokumentit nykyisin markkinoivat.

Kulttuurisen kentän koostumus

Ranskalainen sosiologi Pierre Bourdieu (1930–2002) on analysoinut kulttuurisen kentän rakennetta ja sen suhdetta laajempiin sosiaalisiin valtarakennelmiin. Hän tarkastelee toimijoita, kuten tuottajia, tuotannon instituutioissa. Bourdieu korostaa kulttuurisen kentän teoriaa, mikä sijoittaa taiteelliset työt tuotannon, kiertokulun ja kulutuksen sosiaalisiin olosuhteisiin. (Bourdieu 1993)

Pro gradussani tarkastelen erityisesti taiteellisen työn eli dokumentin tuotannon kontekstia. Eliittejä tarkastellessaan Bourdieu käyttää intellektuellin ja asiantuntijan käsitteitä, joiden avulla hän tutkii yhteiskunnassa vallitsevia, usein monien tiedostamattomia, valtasuhteita. Tuottajat voidaankin nähdä tutkimuksessani sekä intellektuelleina että asiantuntijoina. Kulttuurisen kentän analyysi perustuu kentällä toimivien toimijoiden, esimerkiksi tuottajien, habituksen ja pääoman luotaamiseen. Bourdieu määrittelee muun muassa taloudellisen ja symbolisen eli kulttuurisen ja sosiaalisen pääoman käsitteet, joiden avulla hän tarkastelee yhteiskunnan eri kenttiä (esimerkiksi tiede ja taide) eli sosiaalisia toiminnan alueita, joilla on omat sääntönsä. Erilaiset pääomat ovat hänen väitteensä mukaan jakautuneet epätasaisesti erilaisten sosiaalisten luokkien kesken. Kulttuurinen kenttä on Bourdieun mielestä taloudellisen kentän kääntöpuoli³⁴, jossa usein voittaja eli taloudellisesti parhaiten menestyvä häviää, koska muut toimijat eivät arvosta taloudellista menestystä samalla tavalla kuin kulttuurisen kentän ulkopuoliset toimijat. Ja koska kukaan ei kuitenkaan osallistu kentän toimintaan lähtökohtana tai pyrkimyksenä hävitä, on toiminta usein olosuhteiden paineissa kompromissien tekemistä tai muulla tavalla ristiriitaista. Taloudellisia käytäntöjä ohjataan sekä materiaalisen että symbolisen tuoton hankkimiseksi. (Bourdieu 1993, 6–8)

³³ Ampujan mukaan tavar aestetisoituminen viittaa kaupallisessa mediatuotannossa sponsorien ja mainostajien yhä tiiviimpään osallistumiseen tuotantoon, joka ilmenee kasvavana tuotesijoitteluna eli *product placement*ina (ks. luku 2.6) (Ampuja 2004, 34).

³⁴ *“economic field reversed”*

Bourdieuin kulttuurisen kentän teoriaa on määritelty radikaaliksi kontekstualisoimiseksi (ibid., 9). Bourdieun käsitteet auttavat pro gradussani selvittämään minkälaisia valtasuhteita dokumenttituotannon kentällä sijaitsee ja minkälaisen valtasuhteiden kautta dokumenttituottaja työskentelee. Määrittelen dokumenttituotannon kentän rakenteen luvussa seitsemän. Bourdieu määrittelee kulttuurisen kentän erityisen talouden perustuvan tietynlaisen uskomuksen muotoon (ibid., 74–80). Uskomus voisi käytännössä määrittää minkälainen esimerkiksi dokumenttielokuva on. Tätä varten selvitin dokumenttituottajien määritelmiä dokumenteista ja erityisesti siitä, mikä tekee laadukkaan dokumentin (ks. luku 5.3.). Dokumenttielokuva voitaisiin siis Bourdieun mukaan määritellä kulttuurisena tuotteena, taiteen muotona, vasta kun se saa merkityksensä tietyn kulttuurisen kompetenssin omaavan henkilön aukikoodaamana (ibid., 74–80). Tämä tarkoittaa sitä, että dokumenttielokuva, -televisio-ohjelma tai ohjelman osa on dokumenttituottajien mielestä (ks. 5.3.) jossain määrin aina niin sanottua laadukasta kulttuuria. Joitakin perustavanlaatuisia todellisuuden tallentamiseen ja todellisten ihmisten kuvaamiseen liittyviä ajatuksia on käytetty viime aikoina myös tosi-tv:ssä. Tosi-tv ei ole dokumenttituottajien mielestä silti missään määrin laadukasta. Tutkimuksestani käy ilmi joitakin dokumenttituottajien määrittelyjä siitä, mitä tosi-tv on. Tosi-tv:n määrittelemisen on mielenkiintoista, sillä se paljastaa samalla jossain määrin negaation kautta dokumenttituottajien käsityksiä myös dokumenteista itsestään ja niiden tekijöistä. Bourdieuta mukaillen 2000-luvun dokumenttielokuvan analysoimiseen ja aukikoodaamiseen tarvitaan siis esimerkiksi genren eli lajityypin ja muodon (elokuva/tv-sarjan osa/tv-sarja) tuntemusta sekä elokuvan ja television historian ymmärryksen lisäksi tietoutta dokumenttien tekijöistä, jotta sitä voidaan tarkastella nykyisessä dokumenttituotannon kentän kontekstissa.

Pro gradussani tutkin Bourdieun jälkien mukaisesti niin itse dokumenttituotannon kenttää, kuin myös rajattua ryhmää, dokumenttituottajia, tuotannon instituutioissa eli niissä käytännön tilanteissa ja lokaaleissa sosiaalisissa suhteissa, joista dokumentteja tuotetaan. Heidän taiteelliset työnsä, dokumentit, voidaan mielestäni sijoittaa Bourdieun kategorisoimien tuotannon, kiertokulun ja kulutuksen sosiaalisiin olosuhteisiin. Näistä tarkastelen tutkimuksessani erityisesti juuri tuotannon olosuhteita. Bourdieun määrittelemien taloudellisen ja symbolisen eli kulttuurisen ja sosiaalisen pääoman käsitteiden avulla määrittelen minkälaisia alakategorioita tuottajan toiminnan ohjaamiseksi, eli työn sisällöksi ja tuottajan habitusta muokkaaviksi käytänteiksi näyttää

dokumenttielokuvatuotannon kentältä varsinaisesti löytyvän. Kiinnitän huomiota ammattikunnan asiantuntijuuden legitimointiin. Miten tuottajat legitimoivat oman toimintansa? Aluksi määrittelen Bourdieun pääoma- ja kulttuurinen kenttä -käsitteet, joita käytän myöhemmin työkaluina dokumenttituottajuuden ja dokumenttituotannon kentän analyysissä.

Pääoman lajit

Bourdieun mielestä kaksi pääoman lajia on erityisen tärkeitä kulttuurisen tuotannon kentällä. Ensiksikin on olemassa symbolinen pääoma, joka viittaa kerääntyneen arvostuksen, julkisuuden, pyhittämisen tai kunnian asteeseen ja perustuu tiedon ja tunnustuksen dialektiikkaan. Toiseksi kulttuurinen pääoma käsittää kulttuurisen tiedon muotoja, kykyjä ja taipumuksia. Bourdieu määrittelee kulttuurisen pääoman tiedon muodoksi, sisäistetyksi koodiksi tai kognitiiviseksi hankinnaksi, joka varustaa sosiaalisen toimijan empatialla, arvostuksella tai kilpailukyvyllä kulttuuristen suhteiden ja tuotteiden tulkitsemiseen. Kulttuurinen pääoma kerääntyy pitkän hankintaprosessin kautta tai mieleen teroittamisen ansiosta, joka johtuu perheen tai ryhmän jäsenten ja koulutettujen sosiaalisen muodostelman jäsenten sekä sosiaalisten instituutioiden pedagogisesta toiminnasta. Tietylle kentälle pääsemiseksi yksilön on omattava habitus, joka sopii juuri kyseiselle kentälle sisäänpääsemiseksi. Yksilön on myös omistettava ainakin vähintään minimitiedot, taidot tai kyvyt tullakseen kentälle hyväksytyksi. Sijoittaminen akateemisen, kulttuurisen ja symbolisen pääoman hankintaan kannattaa, jotta maksimi hyöty tai tuotto voidaan kentälle osallistumisen ansiosta saavuttaa. Kentälle pyritään Bourdieun mukaan juuri tämän jonkinlaisen hyödyn tai tuoton hankkimisen vuoksi. (Bourdieu 1993, 7–8)

Pro gradussani vertailenkin tuottajien taustoja koulutuksen, tuottajana toimimisen ajanjakson ja aiemman työkokemuksen kautta. Näin saan selville pätevätkö Bourdieun esitykset jossain määrin myös Suomen dokumenttituotannon kentällä. Symbolisen ja kulttuurisen pääoman lisäksi kuitenkin myös sosiaalinen ja osittain taloudellinen pääoma vaikuttavat erityisesti tuottajien toimintaan dokumenttituotannon kentällä. Bourdieu määrittelee taloudellisen pääoman varakkuudeksi ja omaisuuksien hallinnaksi,

kun taas sosiaalinen pääoma nähdään suhteina ja sosiaalisina verkostoina (Bourdieu 1993, 68).

Dynaamiset kentät

Bourdieuun teoreettisen mallin mukaan mikä tahansa sosiaalinen muotoutuminen on rakentunut hierarkisesti järjestettyjen kenttien (taloudellinen, pedagoginen, poliittinen ja kulttuurinen ym.)³⁵ avulla. Jokainen näistä on oma rakennettu tilansa, jossa pätevät omat toiminnan lait ja suhteet. Kaikki kentät ovat suhteellisen itsenäisiä, mutta rakenteeltaan yhtäläisiä toistensa kanssa. Kentän rakenne on minä tahansa hetkenä määrittynyt näiden kentällä toimivien, tiettyjä asemia hallussapitävien toimijoiden välisistä suhteista. Kenttä on Bourdieun mielestä dynaaminen siinä mielessä, että muutos agentin asemassa välttämättä käsittää myös muutoksen kentän rakenteessa. (Bourdieu 1993, 6)

Kaikkien kenttien toimijoilla on hallussaan erilaisia mahdollisia asemia, joiden kautta kilpailu kentälle ominaisten ja erityisten kiinnostuksen kohteiden tai resurssien hallinnasta voi tapahtua. Tämä toimijoiden keskinäinen kilpailu on Bourdieun mukaan universaali ja muuttumaton kenttien ominaisuus, eikä se ole aina edes tiedostettua toimintaa. Erityisesti kulttuurisella kentällä kilpailu käsittää usein auktoriteetista kilpailemisen, mikä muodostuu tunnustuksesta, pyhittämisestä ja arvostuksesta eli nimenomaan symbolisesta pääomasta. Tämä pitää Bourdieun mielestä erityisesti paikkansa nimeämässään rajoitetun tuotannon alakentällä³⁶, jonka tuotantoa ei ole tarkoitettu suurille markkinoille. Tällöin auktoriteettiasema, joka perustuu pyhittämiselle tai arvostukselle on monesti pelkästään symbolinen. Se saattaa mahdollisesti viitata myös lisääntyneen taloudellisen pääoman hallintaan. Tällaisestä ei-taloudellisesta pääomasta, jota on mahdollista olla olemassa eri muodoissa, Bourdieu käyttää nimitystä symbolinen valta (symbolic power). Esimerkiksi akateeminen pääoma kasaantuu muodollisen opiskelun kautta eri tutkintojen myötä, kun taas kielellinen pääoma on toimijan kielellinen pätevyys mitattuna suhteessa erityiseen kielliseen

³⁵ ...*the economic field, the educational field, the political field, the cultural field, etc...*

³⁶ *“sub-field of restricted production”*

tunnistamattomien valtasuhteiden hallitsemaan markkinapaikkaan. (Bourdieu 1993, 6–7)

Tuottajat kulttuuristen käytänteiden muokkaajina

Antropologi Barry Dornfeld esittää, että etnografinen mediatutkimus kulttuurin ulottuvuutena edustaa uutta tutkimuskohdetta mediatutkimuksen ja antropologian kentillä. Media-antropologia voi Dornfeldin mielestä yhdistää antropologian mediatutkimuksen kanssa, tutkimalla globaalien ilmiöiden lisäksi erityisesti paikallisia konteksteja. Hän lainaa kirjassaan *Producing Public Television, Producing Public Culture* Faye Ginsburgia, joka on esittänyt, että televisiotuottajilla on kiinnostus, keinot ja mandaatti kerätä kuvia heistä, jotka perinteisesti ovat olleet antropologian kohteena ja jopa esittääkin heitä kuten haluavat (Dornfeld 1998, 9). Dornfeldin mukaan kulttuurinen eksotiikka on ollut yleinen ja historiallisesti pysyvä aihe dokumenttielokuvissa ja -televisiosarjoissa. Hän luokittelee dokumenttielokuvat ja -televisiosarjat populaariseen etnografiseen tutkimukseen (ibid., 9).

Dornfeldin mukaan populaariseen etnografiaan kuuluvat kulttuureja vertailevat ja niitä rinnakkain tarkasteltaessa eroja korostavat, usein meitä ja heitä vertailevat tekstit. Tällainen monikulttuurinen vertaileva ote on lähtöisin antropologiasta ja sitä toistetaan monissa julkisen kulttuurin genreissä sekä käytetään Dornfeldin mukaan ideoiden ja kulttuurisen identiteetin ja subjektiviteetin, kulttuurisen erottautumisen ja samankaltaisuuksien tuottamiseen (ibid., 10). Dornfeld esittää, että mediatekstejä, tässä tapauksessa dokumenttitelevisiosarjaa, tulee tulkita suhteessa erityisiin edustajiin, käytäntöihin ja sosiaalisiin konteksteihin. Hänen analyysinsä julkisesta kulttuurista keskittyy siihen, kuinka sosiaaliset edustajat (tuottajat ja katsojat) käsittävät (tulkitsevat ja arvioivat) näitä tekstuaalisia muotoja ja niitä merkityksiä, joita niihin on sisäänkoodattu sekä tulkitsevat tekstejä, joita tuotetaan ja kulutetaan (ibid., 12). Dornfeld tarkastelee niitä todellisia prosesseja, joihin nämä edustajat osallistuvat eli työtä, vapaa-aikaa ja sosialisointia muotoja. Hän hahmottelee kuinka käytäntö muotoutuu ja puolestaan muokkaa tässä mielessä näitä laajempia sosiaalisia rakenteita. Dornfeldin ajatusten taustalla on myös Pierre Bourdieun lähestymistapa, joka sijoittaa

kulttuurisen tuotannon ja kulutuksen käytännöiksi, jotka sijaitsevat erityisissä kulttuurisissa kentissä (ibid., 12).

Dornfeld osallistui amerikkalaisen *Childhood*-dokumenttitelevisiosarjan³⁷ tuotantoprosessiin tutkijana ja tuotantoassistenttina. Dornfeld tarkasteli julkisen television esityksiä amerikkalaisessa julkisessa kulttuurissa populaarin antropologian muotona, eräänlaisena ”kurinpidollisena kuvitteluna”, jonka kautta tuottajat ja katsojat muodostavat käsityksiä itsestään ja muista³⁸. Hän eritteli, kuinka mediaesitykset rakentavat sosiaalisia subjektiviteettejä ja kulttuurisia identiteettejä. Tämän hän toteutti suorittamalla etnografisen tutkimuksen tuottajien erityisistä tulkitsevista kehyksistä, joiden kautta tuottajat työskentelevät. Lisäksi hän teki tutkimuksen niistä median tuotannon käytännöistä, joita tuottajat käyttivät kehitellessään dokumenttitelevisiosarjaa amerikkalaiseen julkiseen televisioon. Dornfeldin tutkimusongelma oli siis kuinka tuottajat määrittelevät itsensä suhteessa muuhun maailmaan, kuinka he edustavat sellaista yhteiskuntaa, jossa he kuvittelevat tai toivovat itse elävänsä, ja kuinka nämä esitykset tulevat osaksi julkista kulttuuria. (Dornfeld 1998, 5)

Dornfeld on siis tutkinut tuottajien tulkintoja ja arviointeja suorittamalla tekstuaalisen analyysin, jotta televisio-ohjelma ymmärrettäisiin paremmin kulttuurisen tuotannon muotona. Dornfeld väittää, että dokumenttitelevisiosarjan tuottajat samalla kun ovat työssään sidoksissa monimutkaisissa arviointi-, tulkinta-, ja odotusprosesseissa, ovat myös yleisön jäseniä (Dornfeld 1998, 12). Väitöskirjansa *Film, Culture and Generation Gap: An Anthropological Study of Chimhyang, A Korean Feature Film* (2001) yhteenvedossa antropologi Kijung Lee puolestaan esittää, että Dornfeldin väitteen mukaan tuottajat tulisi nähdä sekä tekijöinä, että yleisönä. Television tuottajat tulisi siis nähdä katsojina ja yleisemmin kulttuurin tuottajat kuluttajina: tulkitsevina, aktiivisina toimijoina, jotka uloskoodaavat mediatekstejä omien monimutkaisten makujensa, suosioidensa ja käytäntöjensä mukaisesti (Lee 2001, 16).

³⁷ *Childhood* on PBS:n (the U.S. Public Broadcast Service) WNET-kanavan tuottama dokumenttitelevisiosarja. PBS on näiden kanavien omistama voittoa tavoittelematon organisaatio ja se toimii 349 julkisen tv-kanavan kautta. PBS tavoittaa 99 % amerikkalaisista kodeista ja 100 miljoonaa katsojaa viikossa (PBS, 2005).

³⁸ “I look at public television representations as a form of popular anthropology within American public culture, a disciplined kind of “imagining” through which producers and viewers construct understandings of themselves and others.”

Tiedustelin dokumenttituottajilta myös heidän suhdettaan yleisöön ja sitä kuinka he suhtautuvat yleisön antamaan palautteeseen. Analyysini luvussa 6.2 erittelen tuottajien suhdetta katsojiin ja minkälainen tämä suhde tuottajien näkemyksen mukaan on.

Dornfeld käyttää analyysissään termiä esteettinen ideologia (aesthetic ideology, ks. luku 2.6.). Tuottajien esteettiset ideologiat syntyvät hänen mukaan tuottajien omista kokemuksista, ja niistä kokemuksista, joita heidän edeltäjänsä ovat aikaisemmin samanlaisia tekstejä tuottaessaan ja kuluttaessaan kokeneet. Nämä esteettiset ideologiat välittyvät institutionaalisissa konteksteissa, joissa mediatekstejä tuotetaan ja tämän lisäksi myös ihmisten välisten suhteiden kautta. (Dornfeld 1998, 173)

Yleisötutkimuksen suosio on vaikuttanut mediatuotannon tutkimuksen vähyteen ja tuottajia onkin aiemmin tarkasteltu lähinnä yritysten ideologioiden välittäjinä. Dornfeld väittää, että tuottajia on kuitenkin uudelleen tarkasteltava erityislaatusina edustajina, jotka tuottavat mediatekstejä sekä kulttuurin, ideologian, että talouden rajoittamassa kontekstissa. Tuottajat toimivat tietynlaisten sosiaalisten paikkojen ja kehysten kautta, eivätkä yhteiskunnan yläpuolelta, kuten monet median muotoja tutkineet lähestymistavat ovat aikaisemmin tuoneet ilmi. (ibid., 13)

Dornfeld ymmärtää, että tuottajat katsojia etsiessään rakentavat itse yleisönsä. Hän esittää, että tuottajien arviot yleisöistään vaikuttavat suuresti median eri muotojen järjestykseen, niiden valintaan ja niiden merkitysten sisäänkoodaukseen³⁹, joita nämä median instituutiot levittävät. Yleisöjen tulkinnallisten asemien monimuotoisuudet ja heidän kulutustottumuksensa sekä ne kuvitteelliset identiteetit, joita heille mediatekstejä kuluttaessa syntyy, ovat siis tuottajien ennustusten ja arviointien rajoittamia. Dornfeld esittää, että tuotanto ja kulutus ovat kuitenkin prosesseina sidoksissa ja kietoutuneina toisiinsa. Hänen mielestään sekä tuottajia, että kuluttajia eli yleisöä, tulisi tutkia kulttuurin tuotannon historiallisissa ja sosiaalisissa konteksteissa. Tutkijoiden tulisi huomioida tuottajien käyttäytymisen tulkitsemisen lisäksi itse tuotantoprosessi ja mediatekstit eli kulttuuriset tuotteet. Tuotanto, Dornfeldin tapauksessa dokumenttitelevisiosarja, tulisi nähdä ikään kuin neuvotteluprosessina, jonka kautta

³⁹ Stuart Hall on luonut käsitteet *encoding* ja *decoding*, sisään- ja uloskoodaus (ks. esim. Hall 1980).

tekstuaaliset merkitykset syntyvät ja tulevat lopulta esitetyksi julkisena kulttuurin muotona. (ibid., 14–15)

Dornfeldin etnografisen analyysin mukaisesti dokumenttitelevisiosarjan tuotantoa on ymmärrettävä siis niiden edustajien näkökulmasta, jotka toimiessaan käyttävät erilaisia resursseja ja toimivat monien konventioiden, odotusten ja rajoitusten kautta (ibid., 173). *Childhood*-televisiosarjan tuottajat neuvottelivat dokumenttitelevisiosarjassa käsiteltävien aiheiden esittämistä kulttuurirelativistisen, universalistisen ja erilaisten tieteellisten näkökulmien kautta. He neuvottelivat, kuinka opettavainen tai yleisöä houkutteleva dokumenttitelevisiosarjan sisällöstä olisi mahdollista muokata. Tuottajien oli tehtävä lukuisia kompromisseja kahden kilpailevan kulttuurin tuottamisen mallin välillä, pedagogisen ja markkinoita tavoittelevan mallin. Dornfeld nimittää *televisiolliseksi humanismiksi* (televisional humanism, ks. luku 2.6.) tätä artikulaation logiikkaa ja strategiaa, jolla tuottajat oikeuttavat oman näkemyksensä katsojien puolesta. Tuottajilla on siis Pierre Bourdieun määrittelemää taloudellista ja symbolista pääomaa, joiden kautta he tekevät käytännön ratkaisuja. *Childhood*-televisiosarja näyttää sijaitsevan ja toimivan Bourdieun esittämän taloudellisen kentän lakien kautta, vaikka ikään kuin se myös samalla esittää sijaitsevan siitä irrallaan. (ibid., 32)

Dokumenttitelevisiosarjan tuottajilla on Dornfeldin mukaan siis tietoisesti ja tiedostamattomasti valtaa kontrolloida sitä, mikä päätyy populaarisiin kulttuurin muotoihin ja tuotteisiin ja siten he osaltaan uudelleentuottavat vallitsevaa kulttuuria. Näin ollen televisiosarja, joka on koostettu keskenään kilpailevista elementeistä, voi tuoda esiin ristiriitoja ja jännittyneisyyttä ja jopa uudelleen tuottaa näitä erotteluja julkisen kulttuurin kautta. Tuottajien ennustama yleisö on siis ikään kuin **Benedict Andersonin** *kuviteltu yhteisö* (imagined community)⁴⁰, jonka kautta dokumenttitelevisiosarjan kohtalo ja sisältö määrittyvät. (ibid., 186)

Dokumentit tarvitsevat yleisönsä, jotta niiden tuottaminen ylipäätään on mahdollista ja järkevää. Yleisön eli kuvitellun yhteisön arvioiminen, mikä on näennäisesti deskriptiivistä eli kuvaavaa, on kuitenkin aina myös preskriptiivistä eli määrittelevää toimintaa.

⁴⁰ (ks. Anderson 1983)

Jürgen Habermasin määrittelemä *julkisen alue* (public sphere)⁴¹, jossa Habermas näkee demokratian mahdolliseksi kehittyä, muotoutuukin Dornfeldin mukaan eriytyneeksi ja moninkertaiseksi vastajulkisuuden alueeksi, jossa yleisön on mahdollista neuvotella ja muodostaa vastakkaisia tulkintoja identiteeteistä, kiinnostuksista ja tarpeista. Mediatekstit vaikuttavat siis niihin prosesseihin, jotka heijastavat ja vaikuttavat mielikuvituksellisia ja rakenteellisia prosesseja ja joiden kautta identiteettejä muodostetaan. (ibid., 187–188)

Neuvottelut, joita tuottajat käyvät mitä erilaisimpien tahojen kanssa, mm. rahoittajien, hallinnollisten ihmisten, akateemikoiden, teknikoiden, työryhmän jäsenten, ohjelmoijien, kuvauskohteiden, levittäjien, markkinoijien, kriitikoiden ja loppujen lopuksi katsojien kanssa (mikä kategoriana sisältää kaikki yllä mainitut ryhmät), edustavat niitä välittymisen tapahtumia, jotka lopulta päätyvät mediateksteiksi. Nämä välittymisen tapahtumat, jotka johtavat televisiosarjan tuottamiseen, ovat Dornfeldin mielestä sosiaalisesti ja historiallisesti paikannettuja suhteessa muihin julkisen kulttuurin muotoihin. Televisio ei siis ole Dornfeldin väitteen mukaan ainoastaan median muoto vaan formaatti, jonka kautta eriytynyt yhteiskunta yhtenäisyyttä etsiessään tuottaa ja uudelleentuottaa erojaan. (ibid., 261)

Tarkastelen pro gradussani dokumenttituotantoa myös Dornfeldin näkemysten mukaan neuvotteluprosessina, mediatekstien eli dokumenttien tuotantoprosessina. Tutkimuksen aineistona dokumenttituottajien haastattelut on tästä johtuen eriteltävä sisällöllisesti, jotta voitaisiin ymmärtää ja tarkastella heidän näkemystensä lisäksi sitä kontekstia, josta he työtään tekevät ja sisältöjä katsojille tuottavat. Kun tuottajien näkemys tutkimuskohteista selviää, rakentuu samalla myös kuva siitä, minkälainen dokumenttituotantokulttuuri tällä hetkellä dokumenttituottajien käsitysten mukaan on.

4.4. MEDIA-ANTROPOLOGISEN TUTKIMUKSEN TUOREUS

Media-antropologinen tutkimus on usein niin tuoretta, että tutkimukseni lähdekritiikki on tässä vaiheessa jokseenkin vaikeaa. Olen etsinyt antropologisiin teoksiin *Media*

⁴¹ (ks. Habermas 1989)

Worlds -Anthropology on New Terrain (Ginsburg et al. 2002) ja *Producing Public Television, Producing Public Culture* (Dornfeld 1998) liittyviä artikkeleita tai arvosteluja Oulun yliopiston informaatikoiden avustuksella. Teoksiin ei löytynyt kanta-aottavia artikkeleita tai kritiikkiä. Näitä media-antropologisia teoksia on näin ollen vaikeaa, ellei mahdotonta kritisoida suhteessa ajankohtaiseen antropologiseen keskusteluun. *Mediatutkimuksen vaeltava teoria* (Mörä et al. 2004) on myös niin uusi teos, että siihen liittyviä kommentteja tai kirja-arvosteluja ei ole käytettävissä. Ajankohtaista lähdekirjallisuutta siis löytyy, mutta kirjallisuuden suhteuttaminen tieteenalan kontekstiin on vielä jokseenkin vaikeaa. Nämä teokset ovat kuitenkin tutkimukseni kannalta keskeisiä. Pro gradussani on kuitenkin erittäin antoisaa käyttää ajankohtaisia tutkimustuloksia.

Ginsburgin toimittama *Media Worlds - Anthropology on New Terrain* (Ginsburg et al. 2002) on ajankohtainen puheenvuoro antropologian ja median suhteesta. Dornfeldin teos *Producing Public Television, Producing Public Culture* (Dornfeld 1998) ja artikkeli *Putting American Public Television Documentary in Its Places* (2002) valaisevat dokumenttituotantoa puolestaan länsimaassa, Amerikan Yhdysvalloissa. Kokonaisuudessaan molemmat mainitut teokset tarjoavat kriittisiä näkökulmia median tarkasteluun. Myös Kelly Askew'n ja Richard R. Wilkin toimittama *The Anthropology of Media: A Reader* tarjoaa tunnettujen antropologien puheenvuoroja median tutkimukseen liittyen (esim. kuvallisen informaation asemasta ja tuottamisen tutkimisen tärkeydestä enemmän ks. Jhally 2002, 327–335). Ginsburgin, Dornfeldin ja Askew'n teosten avulla on mahdollista suunnata antropologista analyysiä nyky-yhteiskunnan media-alan tutkimukseen. Heidän esittämiensä teoreettisten mallien pohjalta on järkevää alkaa rakentaa suomalaista media-alaa tarkastelevia tutkimusongelmia.

Bourdieuun teosta *Televisiosta* (1999), kuten Bourdieun tuotantoa yleisemminkin on kritisoitu siitä, ettei sen tarjoamia väitteitä voi suoraan soveltaa muihin maihin. Toisaalta kyseinen teos on niinkin lyhyenä kirjana niittänyt hyvää mainetta. Se herättää ajatuksia ja on kirjoitettu harvinaisen selkeästi ja ymmärrettävästi.⁴² Kritiikkiä on kuitenkin herättänyt se, ettei Bourdieu ole painottanut poliittisen kentän vaikutusta kulttuuriseen kenttään tarpeeksi (ks. Marlière 1998). Bourdieu on myös suhtautunut

⁴²Kritiikkiä *Televisiosta*-teokseen (ks. Szeman 1998).

journalisteihin liian homogeenisenä joukkona (ks. Marlière 1998). *The Field of Cultural Production –Essays on Art and Literature* (1993) on Bourdieun eräs tunnetuimmista teoksista, joka esittelee kenttäteorian ja jota muun muassa **Rodney D. Benson** käyttää artikkelissaan esittäessään Bourdieun kenttäteorian tuovan uusia näkemyksiä mediasosiologiseen tutkimukseen (ks. Benson 2000)⁴³. Bourdieun on kuitenkin Dornfeldin mukaan onnistunut hyvin tarkastelemaan kulttuurituotannon symbolista ja käytännön suhdetta (Dornfeld 1998, 24). Dokumenttituottajuutta onkin varsin järkevää lähteä analysoimaan nimenomaan Bourdieun pääoma- ja kulttuurinen kenttä -työkalujen avulla.

Katarina Graffmanin väitöskirjaa *Kommersiell mediekultur. En etnografisk studie av tv-producenter och tv-produktion*. (2002) en parhaista yrityksistäni huolimatta onnistunut saamaan käsiini. Niinpä pro gradussa olen joutunut tyytymään Graffmanin esittämiin tiivistettyihin yleisanalyysihin tutkimuksen sisällöstä. Kritiikki Graffmanin teosta kohtaan on näin ollen myös saavuttamattomissa, sillä en ole onnistunut löytämään artikkeleita hänen väitöskirjaansa liittyen. Graffmanin etnografinen tutkimus tuo kuitenkin pohjoismaisen otteen media-antropologiseen tutkimukseen ja on jo tästä syystä erittäin tärkeä askel uuteen suuntaan.

Käyttämäni lähdekirjallisuuden kautta on mahdollista huomioida media-antropologisen tutkimuksen mahdollisuuksia nyky-yhteiskunnan analyysissä. Näin pro graduni avulla muodostuu myös tietääkseni yksi harvoista askeleista suomalaisen media-antropologisen tutkimuksen suuntaan.

⁴³ *The Field of Cultural Production –Essays on Art and Literature*-teokseen löytyy kritiikkiä (ks. Flanagan, K. 1994; Huss, R. 1993; Rhodes, Eric B. 1994).

5. DOKUMENTIT

Louis ja Auguste Lumièren vuonna 1895 esittämiä julkisia yleisöelokuvia voidaan kutsua ensimmäisiksi dokumenteiksi. Tuolloin itse todellisuus, elämän ja arkipäivän tapahtumien kuvaaminen, riitti attraktioksi tai speaktaakkeliksi kenelle tahansa. Parin minuutin pituisista mustavalkoisista jokapäiväisistä kuvista siirryttiin kuitenkin nopeasti ajankohtaisten uutisfilmien ja eksoottisten matkakertomusten kuvaukseen.

Elokuvayleisöille eksoottisuutta esitettiin kaukaisten ja erilaisten kulttuurien kuvauksella. Todellisen elämän kuvaaminen oli pitkään huomattavasti halvempaa kuin tarinoiden eli fiktion rakentaminen. Draamaa sisälsivät arkipäiväiset tapahtumat ja erinäköisten ihmisten toiminta tuntemattomissa paikoissa.

Dokumentit heijastavat aikaansa

Dokumenttielokuvaa voidaankin tarkastella muun muassa tutkimusmatkakuvauksen kautta, jolloin elokuvan olemuksena korostetaan realismia.⁴⁴ Tai dokumentti voidaan nähdä esseenä, jolloin esimerkiksi leikkauksen ja montaasin avulla elokuva voi rikkoa todenmukaisen elämän illuusion luomalla erikoisia yhteyksiä erilaisten asioiden välille. Yhteiskunnallisen vastuun koulukunta eli brittiläinen dokumenttikoulukunta, jonka keskeisenä hahmona 1920–1930 -lukujen taitteessa toimi **John Grierson**, pyrki vaikuttamaan sosiaalisten tilanteiden hahmottamiseen ja selkeästä näkökulmasta käsin esittämiseen (Meronen 2000, 11). Griersonilaisten mukaan dokumenttielokuva on todellisuuden luovaa käsittelyä, jonka avulla tekijä tulkitsee erilaisia tilanteita (ibid., 11). Dokumenttielokuvaa on myös käytetty sotapropagandana ja erityisesti toisessa maailmansodassa elokuva sai tärkeän aseman henkisessä sodankäynnissä. Tälle ideologiselle dokumenttielokuvalle nousi vastineeksi 1950-luvulla *cinéma vérité* (”totuuselokuva”) ja *direct cinema* (suora seuranta) (Pasula 2002, 20). **Jean Rouch** oli erityisen merkittävä hahmo ranskalaisen *cinéma vérité*n kehittäjänä. Postmoderni elokuva toi dokumenttielokuvan poliittiseen ulottuvuuteen ideologian lisäksi seksuaali-identiteetin ja tiedon sekä totuuden tutkimisen elokuvan keinoin.⁴⁵

⁴⁴ (ks. SEA 2005).

⁴⁵ (ks. SEA 2005)

Richard M. Barsam määrittelee dokumenttielokuvan ei-fiktiivisen elokuvan osaluueksi, elokuvagenreksi eli lajityypiksi, joka dramatisoi fiktion sijasta faktaa.⁴⁶

Dokumenttielokuva syntyy siis, kun elokuvantekijä tulkitsee taltioimaansa todellisuutta esittäen sitä valitsemassaan esteettisessä muodossa. Dokumenttielokuva voidaan myös nähdä vastalauseena fiktiolle, joka konstruoi oman todellisuutensa hyvin yksinkertaiseksi ja sesnsaatiohakuiseksi. Dokumenttielokuvatutkija Bill Nicholisin näkemyksen mukaan dokumenttielokuvan tekijöiden perimmäisenä tarkoituksena oli laajentaa ihmisten tietoutta maailmasta, sen sosiaalisesta rakenteesta ja historiasta, jotta he voisivat toimia siinä paremmin (Nichols 1994, 46–47).

Nicholisin dokumenttielokuvan moodit

Dokumenttielokuva voidaan luokitella niiden todellisuussuhteen mukaan Bill Nicholisin esittelemään tunnettuun ja paljon käytettyyn neljään perinteiseen moodiin eli malliin: *selittävään* (expository), *havainnoivaan* (observational), *interaktiiviseen* (participatory), *refleksiiviseen* (reflexive) ja myöhemmin lisäämäänsä *performatiiviseen* (performative) moodiin. Näiden lisäksi Nichols puhuu myös *runollisesta* (poetic) moodista. (Nichols 2001, 99).⁴⁷ Usein dokumenttielokuvat kuitenkin yhdistelevät eri moodeja.

Dokumenttielokuvan kehityksessä ovat olleet tärkeitä tekijöiden keskustelut dokumentin subjektiivisuudesta, eettisyydestä, esteettisyydestä ja teknisten välineiden kehityksestä. Tutkimukseni kannalta ei ole kuitenkaan tarpeellista selvittää antropologisen elokuvan historiaa tai etnografisesta elokuvasta käytävää keskustelua. Riittänee, kun ymmärretään dokumenttielokuvan yleinen historia lyhyesti. Näin dokumenttielokuvaan liittyvät pohdinnat ja luokittelu selventävät dokumenttielokuvan olemusta.

⁴⁶ (ks. DocPointin opetusmateriaali 2005, 8)

⁴⁷ Esimerkkielokuvia: *selittävä* (John Griersonin *Housing Problems* (1935)), *havainnoiva* (Robert J. Flahertyn *Nanook of the North* (1922)), *interaktiivinen* (Jean Rouchin ja Edgar Morinin *Ranskalainen päiväkirja* (1961)), *refleksiivinen* (Errol Morrisin *The Thin Blue Line* (1988)), *performatiivinen* (Nicholas Barkerin *Unmade Beds* (1997)) ja *runollinen* (Markku Lehmuskallion ja Anastasia Lapsuin *Elämän äidit* (2002)),

5.1. DOKUMENTTITUOTANNON HISTORIAA SUOMESSA

Tällä hetkellä eletään monen elokuvantekijän mielestä suomalaisen dokumenttielokuvan kultakautta. Dokumenttielokuvatuotannon historiaa tarkasteltaessa **Jouko Aaltonen** (2005) käyttää kategorisoivaa kehystä jaottelemalla dokumenttituotantoa kolmen suomalaisen dokumenttielokuvan tekijäsukupolven kautta.

Dokumenttielokuvan tekijäsukupolvet

Ensimmäinen suomalainen dokumenttielokuvan tekijäsukupolvi nähtiin pioneerinä, joka dokumenttielokuvan avulla vahvisti ja rakensi suomalaista identiteettiä. Aiheina toimivat kansalliset, luontoon liittyvät asiat ja kansanperinne. Ensimmäiseksi varsinaiseksi tuotantoyhtiöksi voitaisiinkin Aaltosen mukaan nimetä Kansatieteellinen Film, joka aloitti toimintansa 1936 ja tuotti noin 20 elokuvaa ennen talvisotaa ja toista maailmansotaa. Seuraavana merkittävänä tuotantoyhtiönä oli Aho & Soldan, joka erikoistui puolestaan kansakunnan teollisuuden ja luonnon kuvaamiseen. Aaltosen mukaan *”..ei -fiktiivisen elokuvan talous perustui kahteen seikkaan: tilauselokuvaan ja veronalennusjärjestelmään.”* Veronalennusjärjestelmä, joka oli käytössä 1933–1964, aktivoi lainsäädällöllisenä toimenpiteenä alan toimintaa alentamalla elokuvaveroa 5 %, jos elokuvateatterissa esitti kansallisen lyhytelokuvan ennen varsinaista pääelokuvaa. *”Vuosien myötä veronalennuskuvat muuttuivat kuite nkin yhä enemmän mainoksiksi ja yleisö kyllästyi niihin”.* (Aaltonen 2005)

Toinen dokumenttisukupolvi tuotti yhteiskunnallisia elokuvia 1960- ja -70 -lukujen aikana. Keskeisinä aiheina olivat yhteiskunta, politiikka ja historia, jotka muuttivat huomattavasti elokuvan merkitystä. Yhteiskunnallisen ja poliittisen kehityksen myötä yhteiskunnallisuudesta siirryttiin lopulta täysin vasemmistolaisuuteen. Toisen sukupolven tekijät olivat *”riippumattomia kaupallisista paineista”*, sillä *”..yhteiskunnallisia tilaus elokuvia tuotettiin mm. Postipankille, joka antoi tekijöille ilmeisen vapaat kädet”.* Aikaa myöten sosiaalisten ongelmien kuvaus ja kriittisyys Suomea kohtaan lisääntyi radikaalien tekijöiden ansiosta. Yhteiskunnallisesta dokumentista siirryttiin poliittiseen dokumenttiin, kunnes viimein poliittisuus löyhentyi

ja ”...muuttui väljemmäksi yhteiskunnan ja historian tarkasteluksi”. 1980- ja 1990-luvulla tutkittiin ympäröiviä alueita ja eksoottisia toisia. Henkilökohtaiset tai kokeelliset elokuvat saivat paikkansa muun muassa kompilaatioelokuvien joukossa. (Aaltonen, 2005)

”Toisen sukupolven dokumenttielokuvan talous perustui valtion tukipolitiikalle. Kriisiin ajautuneelle elokuva-alalle ruvettiin myöntämään valtionpalkintoja 1961 ja Suomen elokuvasektori aloitti toimintansa 1969” (ibid.).

Tukijärjestelmällä tuettiin Aaltosen mukaan ensisijaisesti pitkää fiktiivistä elokuvaa, eivätkä dokumenttielokuvan tekijät päässeet rikastumaan. Suomen Elokuvakontakti ry⁴⁸ perustettiin ja ensimmäinen elokuvafestivaali järjestettiin Tampereella. Riippumattomien lyhyt- ja dokumenttielokuvien esiintulo alkoi. (Aaltonen 2005)

Kolmas tekijäsukupolvi, joka jo aloitti 1980- ja 1990-luvuilla henkilökohtaisilla aiheilla, muutti merkittävästi elokuvien esteettistä ilmettä. Elokuvantekijöinä nähtiin ensimmäistä kertaa myös naisia. Kolmatta sukupolvea voidaan kutsua myös taiteilijoiden sukupolveksi, sillä Aaltosen mukaan *”suomalaisen dokumenttielokuvan projekti oli taiteeksi tulemisen projekti”*. Tämä ymmärretään yhä 2000-luvulla tekijälähtöisenä – luovana dokumenttielokuvana – taiteena. Dokumenttielokuvalla on samalla ollut myös suuri merkitys erityisen suomalaisen identiteetin rakentamisessa. Dokumenttielokuvan tekijät ovat perustaneet Dokumenttikilta ry:n lisäksi muun muassa DocPoint - Helsingin Dokumenttielokuvafestivaali ry:n, edesauttaneet dokumenttaarisen professuurin saamisessa Taideteolliseen korkeakouluun, tuottaneet omia ohjelmapaikkoja televisioon (Yleisradion kanaville) ja luoneet Dokumenttiprojektin. Kolmannen sukupolven dokumentit tuovatkin erityisesti esiin dokumentaristien henkilökohtaisia aiheita ja itse tekijän. Myös esteettinen lähestymistapa on ollut tälle ajalle ominaista. Muut taiteet, kokeelliset elokuvat ja dokumenttielokuvan ymmärtäminen konstruoiduksi tekstiksi ovat vaikuttaneet dokumenttielokuvan kehitykseen. Aaltosen mukaan 1990- ja 2000-luku ovat tuoneet takaisin myös yhteiskunnallisuuden.⁴⁹ (Aaltonen 2005)

”Suomalainen dokumenttielokuva on aina katsonut kahteen suuntaan. Meihin itseemme, omiin identiteettiin ja yhteiskuntaan liittyviin asioihin, mutta se on aina ollut myös kansainvälistä. Vain katseen syyt ja ilmansuunnat ovat vaihtuneet”.

⁴⁸(ks. Suomen Elokuvakontakti 2005).

⁴⁹(ks. Dokumenttikilta 2005).

(Aaltonen 2005).

Dokumenttituotanto muutoksessa

Dokumenttituotantoa on siis jatkuvasti kehitelty. Uusin erilainen kehittelymuoto on **Toinen Suomi** -projekti. Pääosin EU:n sosiaalirahaston ja Euroopan aluekehitysrahaston rahoittama, YLE:n TV2 Dokumenttiprojektin ja AVEKin tukema projekti Toinen Suomi on uudenlainen koulutus- ja kehitysprosessi kolmella eri alueella Suomessa: Satakunnassa, Etelä-Suomen läänissä ja Lapin läänissä.

’Projekti ei luo Suomeen uusia instituutioita, rakenteita tai organisaatioita. Toinen Suomi -projekti tähtää osaamisen kasvattamiseen verkottamalla alueilla yhteen elokuvantekijöitä, ajattelijoita, opiskelijoita, oppilaitoksia ja kansalaisjärjestöaktiiveja konkreettisen tekemisen ympärille. Tavoitteena on synnyttää pysyvä, joustava ja uusia yhteistyöhankkeita luova verkosto, joka pystyy käyttämään hyväkseen uusia, nousevia elokuvantekijöitä myös laajemmin kuin Toinen Suomi -projektin puitteissa.’⁵⁰

Toinen Suomi -projektin toinen vetäjä, **Timo Korhonen** arvioi projektin merkitystä:

’Toinen Suomi -projektin tavoitteena on antaa osallistujille taitoja. Niitä jotka hiouduttuaan muuttuvat taiteeksi’ ja ’Uskon, että tässä projektissa tekeminen kasvaa ilmaisuksi, merkityksiksi ja jaetuksi läsnäolon kokemukseksi. Silloin paikallisesta syntyy universaalia, yksityisestä yleistä. Silloin syntyy merkittäviä elokuvia.’⁵¹

Toinen Suomi-projekti on hyvä esimerkki dokumenttituotannon kentän jatkuvasta kehityksestä ja dynaamisuudesta, jolla dokumenttituotanto Suomessa on viime vuosina uusintanut itseään. Uudet sosiaaliset kontaktit ja tietotaito leviävät erilaisten verkostojen kautta nopeasti ja eri tahojen toimijat kootaan näissä tilanteissa toimimaan yhdessä.⁵²

5.2. DOKUMENTTIEN KIRJO

Keskusteluissani tuottajien kanssa havaitsin, että dokumenttielokuvan määrittelyssä toistui dokumentin kyky kohdata todellisuus avoimesti. Dokumentti nähtiin tekijän todistuksena totuudesta ja se voidaan jakaa muodoltaan eri lajityyppeihin.

⁵⁰ (ks. Toinen Suomi 2005).

⁵⁰ (ks. Toinen Suomi 2005).

⁵¹ (ks. Toinen Suomi 2005).

⁵² Toinen Suomi -projektiä on myös tutkittu pro gradussa (ks. Orkomies 2004).

Dokumentti antaa tuottajien mielestä fiktion verrattuna kuvausvaiheessa enemmän vapautta ja reagoitakykyä todellisiin muutoksiin, mutta on myös samalla riskialttiimpi prosessi. Dokumenttielokuva on tuottajille taidetta ja se kuuluu heidän mielestään taiteen kenttään. Tv-sarja tai sarjan osa on puolestaan enemmän katsojille välitettävää välttämätöntä tiedonvälitystä, informatiivisempaa ja journalistisempaa. Yleensä televisiodokumentit on myös tehty huomattavasti pienemmällä resursseilla. Yleisradion tuottaja kuvaa tv-dokumenttia: *”Dokumentti on niin kuin novelli, Juhani Ahon lastu.”*

Dokumentti tapahtuu tuottajien mukaan aina nimenomaan tekijän päässä tai tuotantoryhmän päiden sisällä, jonka jälkeen se tuotetaan katsojille tietyn muotoisena ja sisältöisenä. Laajemmin nähtynä dokumentti siis

”formuloi tekijän luonteeltaan yksityisen yhteiskunnallispoliittissosiaalisen ja arvomaailmallisen näkemisen syvyyden elokuvan muotoon”.

Se antaa riittävän suuren tilan katsojalle tai taideteoksen kokijalle, jotta tämä voi YLE:n ohjelmapaikkatuottajan sanoin

”luoda siihen oman suhteensa ja sisäistää sen ei vain statementtina vaan emotionaalisintellektuellisena kokonaisvaltaisena kokemuksena.”

Loppujen lopuksi dokumentti on aina tulkintaa ja se kertoo usein tarinan teemasta, alueesta, paikasta, ihmisistä tai ilmiöstä.

Tällä hetkellä Suomessa tehdään monigenreisesti erityyppisiä dokumentteja. Kuitenkin YLE:n ohjelmapaikan tuottaja kertoi, että esimerkiksi essee-muotoisia dokumentteja tai journalistisesti vahvoja asiadokumentteja tehdään vähän.

”Et kyl se ehkä voidaan sanoa, et meil yhdistyy tälläinen amerikkalainen cinéma vérité venäläiseen ekspressiivisyyteen ja brittiläiseen journalisti- ja ranskalaiseen monikerroksellisuuteen, et siit syntyy semmoinen suomalainen dokumenttielokuva, jolle on ominaista myös määrätty raskassoutisuus, joka ei tarkoita suinkaan sitä, et elokuvat pitäis leikata nopeammin, vaan se, että niiden henkinen vire niiden sisällä on aika raskas ja se on minust suomalaisuudelle tyypillistä ja olennaista. Mut se ei välttämättä ole kovin attraktiivista jos ajatellaan kansainvälisiä televisiomarkkinoita.”

Yleisesti ottaen tuottajien mielestä Suomessa ja tulevaisuudessa pitäisi tehdä astetta kunnianhimoisempia, puolen tunnin ja pitkän elokuvan väliin sijoittuvia laadukkaita dokumentteja. Nykyisin itsenäisten tuotantoyhtiöiden dokumenttituottajien mielestä *”ei ole kuin äärimmäinen halpis olemassa”* ja *”välistä [on, T.P.] kadonnut YLE:n leipälaji,*

kunnianhimoinen dokkari”, joka on *’lajityyppi, johon kannattaisi satsata*”. Myös eri kohderyhmille, kuten aikuisille, jotka haluavat muutakin kuin viihteellistä, hampaattomaksi määriteltyä, katsottavaa, tulisi tarjota laajempi valikoima erilaisia laadukkaita ja kunnianhimoisia suomalaisia dokumentteja. Lapset ja nuoret mainittiin myös dokumenttien tulevaisuuden katsojiksi, joihin olisi tärkeää panostaa jo nyt.

5.3. LAATUDOKUMENTTI

Laadun määrittelemiseksi tuottajilla on kulttuurista kompetenssia ja tästä johtuen mandaatti määritellä kulttuurisia tuotteita eli dokumentteja. Tutkimuksessani en analysoi dokumentteja, vaan esitän tuottajien käsityksiä siitä, mikä tekee dokumenteista laadukkaita

Mikä erottaa dokumentin suhteessa fiktiiviseen pitkään elokuvaan tai viihteelliseen televisio-ohjelmaan? Kysyin haastattelemiltani tuottajilta miten laadukas dokumentti määritellään. Vastauksissa havaitsin heidän ajattelevan laatua kahdesta eri näkökulmasta: ensiksikin katsojan kautta, ja toiseksi tekijän näkökulmasta. Näistä näkökulmasta jälkimmäiseen, tekijän näkökulmaan, sisältyvät myös alakategorioiden taiteilija ja tuottaja. Lähtökohtaisesti taiteilija ja tuottaja kuuluvat siis sekä katsojan, että tekijän kategorioihin. Ongelmalliseksi nähdään kuitenkin taiteilijan rooli. Tuottajien mielestä ohjaaja oli tuottajaa lähempänä niin sanottua taiteilija-käsitettä. Näin ollen ohjaaja olisi ennemminkin taiteilija, tuottajan ollessa vain tekijä. Haastatteleman dokumenttituottajat määrittelivät tuottajan toimivan erityisesti taiteen mahdollistajana, mutta kuitenkin samalla osallistuvan monesti itse dokumentin ideointiin, aiheen kehittelyyn, dialogiin ohjaajan kanssa ja järjestämään käytännön asioita, jotta tuotanto toimii parhaalla mahdollisella tavalla ja jotta itse idea toteutuisi mahdollisimman hyvin myös käytännössä. Tuottaja voidaan nähdä myös jossain määrin taiteilijana, joskin rooli on ohjaajan rooliin verrattuna usein huomattavasti pienempi, käytännönläheisempi ja konkreettisempi. Kuitenkin tuottaja tekee dokumentin kannalta monia tärkeitä ratkaisuja, joita määrittelevät muun muassa hänen henkilökohtainen makunsa ja kyky toimia tuottajan roolissa esimerkiksi rahoitusneuvotteluissa. Tästä johtuen tuottajallakin

olisi jonkinlaista taiteilijan asemaa luodessaan välillä varsin luovasti edellytyksiä varsinaiselle päätaiteilijalle, ohjaajalle.

Alla esitän katsojan ja tekijöiden näkökulmista katsottuna dokumentin laatua kuvastavia tyypitteleviä määritelmiä. Laatu merkitsee katsojille tuottajien mielestä seuraavaa: laatu ”*puhuttelee katsojaa*”, se ”*antaa katsojalle emootioita, ymmärrystä ja tietoa*” ja ”*mahdollisuuden samaistua*”. Laatu ”*on elämys esteettisessä muodossa*” ja se ”*tuottaa kiehtovia merkityksiä katsojan päähän sisänsä*”. Laatu ”*antaa katsojalle tilaa luoda teokseen oma henkilökohtainen suhde ja omat johtopäätöksensä tästä suhteesta*” ja se ”*välittää maailmasta todellisen kokemuksen tuntemuksen*”.

Tuottajien mielestä tekijöille laatu ”*ilmenee näkemyksen syvyytenä ja formulointina elokuvaksi*” ja se on ”*enemmän kuin eskapismi, antaa sisältöä elämään*”. Se ”*... ei vain [ole, T.P.] statement, vaan emotionaalisintellektuellinen kokonaisvaltainen kokemus*”. Laadukas dokumentti ”*tuo päähenkilöt lähelle, [siinä, T.P.] luottamussuhde toimii ja tekijä on läsnä*”. Laatu ”*koostuu dokumentin eri tasoista*” ja se siis ”*koostuu muodosta ja sisällöstä yhdessä*”. Yhteiskunnallisena ulottuvuutena nähdään, että laadukas dokumentti on ”*kollektiivista alitajuntaa parhaimmillaan*” ja se ”*kertoo meille meistä itsestämme*”. ”*Yksityinen on yleistä, pieni aihe nousee universaaliksi*”, tämä usein ”*mahdollistaa dokumentin, joka koskettaa ja saa aikaan keskustelua*” ja ”*ratkaisee sen, kuinka merkittävä dokumenttielokuva on*”. Dokumentti tekijöiden mielestä ”*on kokemus maailmasta, ihmisenä olemisesta ja todellisuudesta*”.

Merkityksellisuuden illuusio

Dokumenttien laadun määrittelevimpinä tekijöinä voidaan siis nähdä sen kokemuksellisuus, elämyksellisyys ja merkityksellisyys. Dokumentti, niin kuin laatukin, koostuu muodon ja sisällön yhteisestä voimasta, dokumentin eri tasoista, jotka onnistuessaan kertomaan tai luodessaan elämyksen antavat katsojalle tuntemuksia siitä, että tekijät ovat luottamuksellisesti tavoittaneet sen merkittävän kokemuksen ”*maailmasta, ihmisenä olemisesta ja todellisuudesta*” . Tätä kutsun *merkitykselliseksi*

illuusioksi.⁵³ Se poissaoleva todellisuus, jota dokumentin kautta konstruoidaan merkkejä tuottamalla, tulee dokumentin kautta katsojalle illuusioksi todellisuudesta. Tämä merkityksellisyyden illuusio on tekijöiden lähtökohta, jota he tavoittelevat laadukkuutta dokumentteihin etsiessään. Koska todellisuutta ei ikinä voida saavuttaa tai välittää dokumentin avulla kokonaisuudessaan, on tämä todellisuus, jota dokumentit välittävät ikään kuin merkityksellistä illuusiota.

5.4. TOSI-TELEVISIO -ILMIÖ

Verrattuna dokumenttiin tosi-tv määriteltiin ei-teokseksi, lähtökohtaisesti viihteelliseksi, hybridiksi dokumenttielokuvan ja tv-viihteen välissä, ajalle kuvaavaksi mielenkiintoiseksi ilmiöksi, ärsykelajiksi, sairaalloiseksi ilmiöksi, lieveilmiöksi, luoduiksi ja lavastetuiksi tilanteiksi.

Esitänkin, että on mielenkiintoista verrata dokumenttielokuvaa tosi-tv:hen siksi, että eräs tuottaja analysoi tosi-tv:n *”pakottavan dokumenttielokuvan skarppaamaan taide - ja teos-luonnetta ja rakentamaan rajaa ja etäisyyttä tos-tv:n viihteelliseen maailmaan.”* Toinen tuottaja määritteli tosi-tv:n dokumenttielokuvan lailla *”paljastavan ihmisyydestä aika paljon...[se, T.P.] tekee sen paljastuksen eri tavalla ku dokkari”*. Puolet tuottajista sanoi kysymykseni tosi-tv:stä olevan liian vaikea. Heidän mielestään oli mahdotonta määritellä tosi-tv:tä. Kuitenkin he ymmärsivät sen erityisen luonteen suhteessa dokumentteihin. Yleisesti ottaen tosi-tv nähtiin ikään kuin ilmiönä, joka ei dokumenttielokuvan lailla ole pysyvä, vaan tälle ajalle tyypillinen mielenkiintoinen ja kenties jopa ohimenevä vaihe.

Dokumenttielokuvan lailla tosi-tv kuitenkin myös herättää katsojissa inhimillisiä tunteuksia, myönteisiä ja kielteisiä. Tosi-tv haluaa usein samaten kuvauskohteen/kohteiden unohtavan kameran läsnäolon. Kahden tuottajan vastauksissa tuli esiin myös tosi-tv:n kyky manipuloida niin kuvauskohteita kuin katsojiakin, sitä verrattiin jopa näytelmäelokuvaan, käsikirjoituksenomaiseksi lavastettujen tilanteiden kokoelmaksi. Dokumentti haluttiin nähdä jalompana lajina, se ikään kuin romantisoitiin

⁵³ Viitataan *illuusio*-termiin siten, kuin se estetiikan perinteessä on ymmärretty: *”taideteoksen vastaanottajaan jättämä todellisuuden vaikutelma”* (Uusi Sivistyssanakirja, 1993).

jalon villin lailla. Kuitenkin myöhemmissä keskusteluissa tuottajat myönsivät dokumentin olevan varsin subjektiivista ja luovaa. Niin sanotusta objektiivisesta *cinéma vérité* -tyylisestä dokumenttielokuvasta ei haastatteluissa juurikaan puhuttu, sillä dokumentti ymmärrettiin ei-objektiivisena totuutena tai ohjaajan näkemyksenä ja todistuksena (statement).

6. DOKUMENTTITUOTTAJUUS

Tuottajien koulutus

Tuottajien mielestä elokuva-ala on kokonaisuudessaan professionalisoitunut. Tämän myötä tuottaminen on erityisesti myös Suomessa ammattimaistunut. *’Tuottamisen status on noussut’*. Erään tuottajan mielestä alalla onkin jo liian paljon tekijöitä ja yrittäjiä. *’YLEn tehdas on ylikuormitettu’* ja *’Laatu kärsii kun joudutaan revittämään’*. Alalle koulutetaan YLEn tuottajan mielestä myös liikaa ihmisiä:

”...joka niemessä ja notkossa on av -alan oppilaitos, josta tulee niin sanottuja moniosaaajia ja se on katastrofaalista, koska dokumentin tekeminen on ammattityötä ja dokumentintekijä ei voi olla nuori koulusta tullut moniosaaaja, jolla ei ole mitään elämäkokemusta.”

Itsenäisen tuotantoyhtiön tuottaja näkee laajan yleissivistävän koulutuksen tärkeänä:

”...mitä laajempi koulutus on ja yleissivistys... on dokumenttielokuvan tekijällä ja sehän toisaalta kyllä kasvaa koko ajan, et sä joudut niinku ottamaan... käytän kamalaa sanontaa, haltuunottamaan, mut joutuu niinku perehtymään johonkin ihmiseen, tai yhteisöön tai prosessiin, niin onhan se mielettömän upeeta.”

YLEn ohjelmapaikkatuottaja arvioi koulutusta:

”...mul on semmonen käsitys, et media -alan koulutusta on suhteellisen paljon, ja sieltä valmistuu paljon ihmisiä. Mut sitten kysymys siitä, et dokumenttielokuvan koulutusta, niin tota se on vähän vaikee sanoa, koska suurin osa kovista dokumenttielokuvan tekijöistä, niin suurin osa edelleen... niin hankkii koulutuksensa, olkoon antropologia, historia, sosiaalisen työn tai jonkun muun kautta. Eli se dokumenttielokuvan tekijän osalta, niin se on hirveen paljon kysymys ihmisen... sanosko henkisestä kypsyydestä ja osaamisesta ja maailman näkemisestä ja sit on hyvin vaikee, että mihin sitä varsinaisesti koulutetaan. Mut tottakai mä sanon, et perusvalmiudet, on niin kuvaamiseen, leikkaamiseen, jotka minust jokaisen dokumenttielokuvaajan olis hyvä osata ne. Mä luulen et Suomes ne on kansainvälisesti ihan ok tasolla, et en mä siinä nää suurta ongelmaa. Tuleeko liian paljon [kouluista valmistuneita, T.P.], niin se on toinen asia.”

’Ala on toivoton työllistäjä nykyään’, tiivistää YLEn tuottaja lopuksi ja jatkaa sarkastisesti kärjistäen: *’ala on aivan liian arvostettua, pitäisi tehdä hyödyllistä työtä’* .

Muut tuottajat kuitenkin näkevät koulutuksen suurena etuna dokumenttituotannon kentälle pääsyssä. Tuottajan työssä dokumentin teon eri vaiheiden ymmärtäminen on heidän mielestään erittäin tärkeää. Dokumentin tekemiseen tarvitaan kuitenkin

tuottajien mielestä juuri sellaista elämäkokemusta, jota monilta erityisesti vastavalmistuneilta puuttuu. Lisäksi erilaiset ammatilliset jo alalla toimiville järjestetyt jatkokoulutukset ja kansainväliset tapahtumat, ovat tärkeitä alan ihmisten verkostoitumisessa ja suhteiden luomisessa sekä niiden ylläpidossa. Henkinen kypsyys ja osaaminen, ”maailman näkeminen” ja tuotannolliset perusvalmiudet ovat tuottajan työssä silti tärkeitä. *’Mitä laajempi koulutus ja yleissivistys on tekijällä, mikä toisaalta kasvaa työssä koko ajan, sen parempi’*. Tuottajat kokevat koulutuksen auttavan etenkin sisällön muokkaamisessa sillä ihmiseen, yhteisöön tai prosessiin perehtyminen vaatii kykyä ymmärtää kokonaisuuksia ja analysoida niihin liittyviä asioita. Muutama tuottaja toivoi myös selkeästi lisää juuri dokumenttialan koulutusta⁵⁴.

”Selvästi tää dokumenttielokuva-ala on tällä hetkel niinku seksikäs ala ja siihen on tällä hetkel myös mielenkiintoa ja ehkä myös rahaa tulossa tälle alalle. Ja siinäkin mielessä kyl se koulutus olis ihan perusteltua.”

6.1. TUOTTAJUUDEN ALAKATEGORIAMAT

Koulutuksesta ja osaamisesta on tarpeen siirtyä tarkastelemaan tuottajuutta, sitä mitä tuottajan työ sisältää ja minkälaisia ominaisuuksia tuottajalta dokumenttituottamisessa vaaditaan. Teemahaastattelu, jonka suoritin tuottajuutta tutkiakseni, toi koodattuna ilmi monenlaisten osaamisalueiden hallitsemisen. Analyysiä varten olen määritellyt Bourdieun pääoman käsitteitä uudelleen jakamalla taloudellisen, sosiaalisen ja kulttuurisen pääoman käsitteet dokumenttituottajuutta tarkemmin määritteleviin alakategorioihin. Näin on muodostunut tyypitelty dokumenttituottajuuden kuvaus aineistosta.

Taloudelliseen pääomaan kuuluvat:

- taloudellinen koulutus
- taloudellisen osaamisen käytännön kokemus (esimerkiksi yrittäjyyden kokemus)
- erilaisten rahoitusvaihtoehtojen tunnistaminen ja käyttäminen (alueellisesti, kansallisesti ja kansainvälisesti)
- kansainvälisiin yhteistuotantoihin liittyvä taloudellinen tietotaito ja kokemus

⁵⁴ Tällä hetkellä dokumenttialan pysyvää koulutusta tarjoaa lähinnä ainoastaan Taideteollinen korkeakoulu, jossa elokuvataiteen koulutusohjelman suuntautumisvaihtoehtoon kuuluu mm. dokumenttielokuva. (TAIK, 2005)

- tieto EU:n erilaisista rahoituslähteistä ja niiden hyödyntäminen omassa dokumenttituottamisessa
- tuottamiseen liittyvien juridisten tekijöiden ymmärrys ja hallinta
- halu ymmärtää uusien teknisten innovaatioiden käyttöä dokumenttituotannossa
- dokumenttituotannon ajattelu taloudellisen näkökulman kautta

Sosiaaliseen pääomaan kuuluvat:

- alueelliset ja kansalliset kontaktit Suomessa
- kansainväliset kontaktit koulutus-, festivaali-, ja muissa elokuva-alan tapahtumissa niin dokumenttituotannon kentän toimijoihin, kuin myös muihin kentän ulkopuolisiin media-alan toimijoihin
- ohjaajan henkisen tukemisen taito
- ohjaajan kanssa rakentavan dialogin ylläpitäminen
- henkilökohtainen suullinen ja kirjallinen ilmaisukyky ja esiintymistaidot

Kulttuuriseen pääomaan kuuluvat:

- habitus
- laaja yleissivistys, mieluiten korkeakoulututkinto
- dokumenttielokuvan sisällön ja muodon ymmärtäminen historiallisessa kontekstissa
- maku eli laadun käsite
- dokumenttituotannon kentän toiminnan ymmärrys
- media-alan koulutusten kautta saatu tietotaito
- työelämästä saadut kokemukset ja tietotaito
- perhe ja ystävät – tuki ja kontaktit
- muut taiteet ja tieteet – ymmärrys, kokemus ja kontaktit
- intuitiivinen ymmärrys vallitsevasta ajasta
- henkilökohtainen jatkuva uteliaisuus ympäröivää yhteiskuntaa ja maailmaa kohtaan

Tuottajuus koostuu haastatteluaineistoni perusteella siis ylläolevista pääomien alakategorioista, jotka selventävät tuottajan toimintaan läheisesti vaikuttavia tekijöitä ja lähtökohtia, joiden tuntemus tai hallinta auttaa dokumenttituottajaa työssään toimimaan. Näiden lisäksi tuottajien symbolinen valta, eli Bourdieun mukaan muun muassa

arvostus, pyhittäminen ja asema syntyvät näiden pääomien alakategorioiden kokonaisuuksien hallinnalla, hyvällä tuottajuudella, joka tulee tunnustetuksi muun muassa erityisesti kollegojen arvostuksen kautta ja yhteiskunnasta saadun palautteen ja pyhittämisen kautta. Näin ollen dokumenttituottajan vakiintunut asema merkitsee jo lähtökohtaisesti symbolisen vallan omaamista. Aloittelevalla dokumenttituottajalla ei vastaavanlaista asemaa vielä ole.

Antropologi Katarina Graffmanin esityksen mukaan tuottajan tärkein ominaisuus on pitää budjetista kiinni ja omata taloudellista näkemystä (Graffman 2002). Tämä on luovuutta ja hyvää työnjohtajuutta tärkeämpi ominaisuus nimenomaan symbolista pääomaa eriteltäessä (ibid.). Tutkimukseni tulosten valossa vaikuttaa kuitenkin siltä, että taloudellisen näkemyksen omaaminen ja budjetista kiinnipitäminen ovat dokumenttituottajalle tärkeitä ominaisuuksia, mutta ne eivät kuitenkaan kerro suomalaisesta dokumenttituottajuudesta olennaisinta eli dokumenttituottajien kaikkein tärkeimpiä ominaisuuksia.

Graffmanin esitys kertoo kuitenkin juuri fiktiivisestä televisiotuottamisesta jotakin ja laajemmin nähtynä itse kulttuurituotannon teollistuneesta, nykyisin talouden ehdoilla ja sen lähtökohdista käsin toimivasta 2000-luvun kulttuurisesta ja poliittisesta ilmapiiristä. Aineistostani ei kuitenkaan noussut Graffmanin tv-tuottaja -tutkimuksen lailla päällimmäiseksi ainoastaan näkökulma taloudellisen näkemyksen omaamisesta tai tuotannollisen toiminnan ymmärtämisestä. Aineistoni pohjalta esitänkin, että dokumenttituottajat eroavat tässä suhteessa fiktiivisempien elokuvien ja tv-ohjelmien tuottajista. Dokumenttituottajat ymmärtävät talouden tärkeyden eri tavalla; hyväksyttävänä asiana ja eräänlaisena pakkona kapitalistisessa markkinataloudessa toimittaessa, mutta näkevät huomattavasti tärkeämpänä dokumenttituotannossa dokumentin sisällön kehittämisen ja ohjaaja-tuottaja -välisen dialogin merkityksen sisällön muodostumisessa. Lisäksi dokumenttituottajien tärkeänä tehtävänä nähtiin suhteiden ylläpitäminen myös kuvattaviin. Tuottajat varmistavat myös kuvauskohteiden asemaan kuuluvien oikeudenmukaisen kohtelun. Fiktiivisissä tuotannoissa eettiset pohdinnat tuotannon vaikutuksesta kuvauskohteeseen eivät luonnollisestikaan vie niin paljon tuottajien aikaa tai resursseja. Usein tälläiselle pohdiskelulle ei ole edes tarvetta. Itsenäisen tuotantoyhtiön tuottaja kuvaa suhdettaan dokumenttinsa päähenkilöön:

”..on mulle hirmu tärkeätä, että tavallaan, että me ei tehdä vastoin sitä luottamussuhdetta mikä meillä on sen päähenkilön kanssa luotu. Että päähenkilö voi katsoa sen meidän jutun ja todeta, että okei mä hyväksyn sen. Ettei tuu sellainen olo [päähenkilölle, T.P.], et mä en muuten halua, että sä näytät tätä.”

Tuottajaksi ryhtyminen

Määrittelemieni pääoman alakategorioiden suhde aineistoon selviää lähemmän tarkastelun kautta. Tarkastelussa käytin hyväkseni erityisesti kyselylomakkeita, joilla kartoitin tuottajien taustoja. Kaikilla haastattelemillani tuottajilla on tutkimukseni mukaan korkeakoulututkinto, lähinnä yliopistotutkinto tai opintoja yliopistossa jonkun toisen korkeakoulututkinnon lisäksi. Lisäksi viidellä kuudesta on ollut tai on parhaillaan oma tuotantoyhtiö. Poikkeuksena on Yleisradiossa vuosikymmeniä työskennellyt tuottaja, joka ei ole perustanut omaa yhtiötä. Toinen YLEn tuottajista on työskennellyt omassa yrityksessään ennen Yleisradiossa aloittamistaan. Korkeakoulutus on mahdollistanut dokumenttituottajille laajan yleissivistyksen. Muihin kentällä toimijoihin suhteutettuna tuottajilla on erittäin laaja kiinnostus ympäröivää yhteiskuntaa ja maailman ilmiöitä kohtaan. Vaikuttaa siltä, että tuottajat ovat jo lähtökohtaisesti keskimääräistä kiinnostuneempia yhteiskunnasta ja ihmisistä. Se on myös saattanut vaikuttaa tuottajaksi ryhtymiseen opintojen jälkeen. Tämä on kuitenkin vain tutkijan abduktiivisen päättelyn tulosta, sillä kysyessäni syytä tuottajaksi ryhtymiseen sain vastaukseksi varsin henkilökohtaisia erityisesti luonteen arviointiin liittyviä vastauksia. Eräs tuottaja kuvailee tuottajuuttaan:

”Koska elokuvan tekeminen on mulle aika semmonen kokonaisvaltainen asia tai projekti, jossa tota tuottajuus, on ikään kuin semmonen ensimmäinen ja välttämätön asia, jotta jotain saadaan tehdyksi. Ja siinä mielessä... niin ehkä se tietyl taval sopii mun luonteelle. Mä haluan jollain tavalla hahmottaa kokonaisuuksia ja ehkä sitten myöskin haluan että jotain tulee tehdyksi.”

Toisen itsenäisen tuottajan mielestä:

”Se oli silleen luonnollinen valinta, koska mä oon kuitenkin aina hahmottanut asiat tarinoina, niin se oli tietyl taval luonnollista mulle alkaa tuottaa dokumenttielokuvia, koska se siis mahdollistaa ilmiöiden tutkimisen tarinoiden kautta. Joka on siis lähempänä mua, kun akateeminen tapa tutkii asioita, vaikka mulla on myös akateeminen tausta.”

Eräs tuottajista kuvailee syyksi: *”...se on ihan tämmönen... se on tapa voida toimia.”*

Yleisradion ohjelmapaikan tuottajan selvitys tuottajaksi ryhtymiseksi oli seuraavanlainen:

”Se varmaan perussyy oli jollain tapaa, et kun mä olin elokuvantekijä, ...johonkin persoonalliseen, omaan luonteeseen kuuluu se, et pystyy itserakkaasti sanottuna innovatiivisesti luomaan aikamoisen määrän ideoita. Ja sitten eihän niitä kaikkia pysty itse tekemään eikä ohjaamaan. Niin se on varmasti yks syy, et tuottajuus tarjoaa tuotteet. Et jos mä olisin dokumenttielokuvan tekijä, mä ehkä tekisin kolme dokumenttia vuodessa, joka on poikkeuksellisen paljon. Nyt mä lähetän maailmalle 100 dokumenttia vuodessa. Et tää suhdehan on täs paikkaa semmonen. Toinen on tietysti se, et mä olen aina pitänyt opettamisesta ja et jollain tapaa tuottajan työ on, ei se oo opettamista, mut se on sellast dialogista keskustelua sisällöllisesti.”

Vastauksissa tuli korostuneesti ilmi se, että tuottajat olivat ennen kaikkea myös nimenomaan tekijöitä, ja tuottajuus mahdollisti näiden omien dokumenttien tekemisen. Kuitenkin tuottajuus toi myös jotakin ylimääräistä. Se antoi mahdollisuuden tehdä useampia dokumentteja kuin mitä vain ohjaajana on mahdollista tehdä. Tuottajana pääsi siis toteuttamaan omia ideoitaan suhteessa ohjaajan työhön vieläkin laajemmin eli kokonaisuudessaan tarkastelemaan paremmin ihmisten toimintaa maailmassa ja ymmärtämään yhteiskunnallisia ilmiöitä. Lisäksi tuottajana median huomio kiinnittyy tuottajan ohi ensisijaisesti dokumenttien ohjaajaan ja tuottaja saa näin olla rauhassa ja tehdä työtään taustalla omassa tahdissa.

”...hyvällä tuottajalla ei saa olla liian suuri ego. Koska jos on liian suuri ego, niin kaikissa asioissa haluaa kävellä muiden yli, ja se on ihan älytöntä. Hyvän tuottajan pitää antaa tilaa ohjaajalle, ja sit hyvän tuottajan pitää myös antaa tämä prestiisi elokuvasta ohjaajalle, eikä kävellä ympäri maailmaa et tämä oli minun ansiotani...”

Maine ja kunnia eivät tulleet esiin tuottajien tavoitteina. He halusivat katsojien saavan dokumenteista merkityksellisyyden illuusion. Viidellä kuudesta tuottajasta on kokemusta myös dokumenttien ohjaamisesta, poikkeuksena on yksi tuottaja, joka on lähtenyt tuottamaan ohjaaja-ystävänsä pyynnöstä eikä olisi muuten välttämättä suuntautunut nimenomaan dokumenttituotannon kentälle.

Oman yrityksen ja sen kautta erilaisten tuotantojen pyörittäminen on tuonut viidelle tuottajalle laajan taloudellisen ja juridisenkin osaamisen. Erilaiset kotimaiset ja kansainväliset koulutustapahtumat ja elokuva-alan festivaalit sekä tuottajien tapaamiset esimerkiksi Dokumenttikillan välityksellä ovat pitäneet ammatillista osaamista yllä ja myös kehittäneet sitä.

’Et kuitenkin tavallaan dokumentintekijät on vähän yksinäisiä suhteessa alaan. Ja se on kuitenkin semmoista. Niin, että on hyvä, että kokemuksia vaihdetaan.’

Yrittäjyyden lisäksi tuottajat ovat toimineet usein myös toimittajina tai opetuksellisissa tehtävissä. Myös muut elokuva-alan tehtävät ovat viidelle tuottajalle erittäin tuttuja. Korkeakoulutuksen lisäksi kaikesta mahdollisesta muusta elokuva-alan ulkopuolisesta työkokemuksesta on tuottajien mielestä apua maailman ilmiöiden ymmärtämiseksi ja sosiaalisten kontaktien luomiseksi. Oma harrastuneisuus taiteisiin ja tieteisiin lisää sekkin dokumenttituottajien näkemysten mukaan postmodernin globaalien elämän ja inhimillisyyden sekä tarinoiden, ja erityisesti draaman, ymmärtämiskykyä.

Rahoitusvaihtoehdot kotimaassa ja kansainvälisesti ovat muuttuneet elokuva-alalla viimeisten 10–15 vuoden aikana ja tietotaito, jota kansainvälisen rahoituksen järjestämiseen tarvitaan on haaste, jonka tuottajat kokevat sekä mahdollisuutena, että rasitteena.

”Mut ulkomaalaista rahoitusta mä en oo vielä hankkinut, koska mä koen että näissä mun puitteissa mä en oikein jotain kolme vuotta jaksais odottaa, et joku projekti menis läpi. Meil on kuitenkin nämä tuotantobudjetit niin pieniä, et Euroopas tarvittais paljon suurempia, et jos lähtis näihin Mediaan ja muihin. Mä koen sen niinku semmosena vuorena, jonne mä en jaksa lähteä kiipeämään. Se on ehkä taloudellisestikin ihan... Tietysti sitten sitä rahaa olis paljon enemmän ja kaikkee sellaista, mutta se on se ...byrokratia pelottaa. Ja tää on niinku oikeastaan tuottajan pelko.”

Vaikka budjetit kasvavat suuremmiksi kansainvälisen rahoituksen avulla, tietää EU:n kassasta saatava raha enemmän paperin pyöritystä ja jopa resurssien tuhlausta eli työtä ja aikaa nimenomaan itse rahoitusprosessin hoitamiseen.

’Mut se riippuu ihan niistä projekteista, jos se aihe niinku tuntuu siltä, mut siinä on ongelmallista sen takia, että tollasen rahoituksen saaminen kestää hirveen pitkään... Ja ne vaatii satoja puhelinsoittoja. Ihan hirveen raskasta, et saa ihmisiä kiinni. Niin nyt aikasemmin mä aina yritin saada siis useisiin projekteihin... Se mitä mä oon miettinyt, niin et onks se sen odottamisen ajan arvoista, mitä siihen laittaa. Ja toinen asia on sit se, että... jos se elokuvan budjetti hirttaa kiinni siihen, että tarvitsemme ylimääräistä rahaa, niin siin on se riski, et sitä ei ikinä saa.’

Suomalaisten dokumenttien rahoitusta selvitän tarkemmin luvussa 7.1., jotta on mahdollista ymmärtää dokumenttituottajien taloudellisen pääoman alakategorioiden merkitystä suhteessa sosiaalisen ja kulttuurisen pääoman alakategorioiden. Seuraavaksi selvitän tuottajan toimijuutta dokumenttituotantoprosessissa.

6.2. TUOTTAJAN TOIMIJUUS

Tuottajan työ jakaantuu koko dokumentin tuotantoprosessin pituiseksi, jos ei pidemmäksi, sillä dokumentin tuottaja voi työnsä kautta vastata tietyn dokumentin tekijänoikeuksista ja niihin liittyvistä saatavista jopa useita vuosikymmeniä.⁵⁵

Tuotantoprosessi

Dokumentin tuotantoprosessin aluksi on oltava idea, jonka tuottaja voi itse keksiä. Toinen vaihtoehto on, että häntä lähestyy käsikirjoittaja, ohjaaja tai jokin muu taho. Hyvää ideaa kehitetään tämän jälkeen eteenpäin. Jos ideasta on ainesta dokumentiksi, rekrytoidaan seuraavaksi ideaa työstämään mahdollisesti myös ohjaaja ja muita työntekijöitä. Tuottajan pitää kuitenkin saada idealle rahoitusta, jotta voidaan aloittaa dokumentin varsinainen kehittäminen ja tuotantoprosessin ensimmäinen vaihe eli esituotanto. Kehittelyvaiheessa tarkastellaan aihetta ja tehdään tutkimusta muun muassa sopivista kuvauskohteista: henkilöistä, tapahtumista, paikoista ja ilmiöistä. Pohditaan esimerkiksi miten ilmiötä voidaan kuvata. Tämän jälkeen on mahdollista jatkaa kehittäminen kun dokumenttiin on löydetty sopivat päähenkilöt ja heidän kanssaan on sovittu kuvauksiin liittyvistä asioista. Esituotantoon kuuluvat myös muun muassa tuottajan budjetin laatiminen, dokumentin tuotantoprosessin aikatauluttaminen ja työryhmän ja -välineiden määrittely.

Kun esituotanto on suoritettu, on aika tuotannon keskeisimpään vaiheeseen, kuvauksiin. Esimerkiksi seurantadokumentissa päähenkilöä saatetaan kuvata usean vuoden ajan. Kun kaikki tarvittavat kuvaukset on tehty ja kuvattu tai äänitetty materiaali on lisämateriaaleineen koossa, siirrytään tärkeään jälkituotantovaiheeseen.

⁵⁵ Tuotantoprosessi jakaantuu **esituotantoon** (idean käsittely ja kehittäminen, käsikirjoituksen valmistaminen, budjetin laatiminen, esitutkimuksen suorittaminen ja tuotannon suunnittelu, kuvauskohteiden etsiminen ja valinta, aikatauluttaminen, työryhmän ja -välineiden valinta), **tuotantoon** (materiaalin hankinta: kuvaus ja äänitys sekä materiaalin katsominen) ja **jälkituotantoon** (leikkaus, jälkiäänitys, tekstien, musiikin ja kerronnan lisäykset, master-nauhan valmistus, valmiiden esityskopioiden valmistus ja jakelu)

Haastattelemieni dokumenttituottajien mukaan dokumentin leikkaaja leikkaa yleensä ohjaajan toiveiden mukaan *rough cutin* eli raakaversion, jonka tuottaja sitten tarkastaa. Jos dokumenttiin halutaan tehdä muutoksia, esimerkiksi käsitellä ääntä, lisätä musiikkia tai animaatioita, tapahtuu tämä jälkituotantovaiheessa eli varsinaisten kuvausten jälkeen suoritettavan leikkauksen yhteydessä tai vasta sen jälkeen. Kun dokumentti on saatu melko valmiiksi, ovat vuorossa vielä muun muassa tekstitykset ja esimerkiksi käännökset eri kielille. Sitten valmista teosta eli dokumenttituotetta lähdetään markkinoimaan.

Markkinointikin on usein voitu aloittaa jo käytännössä idean *pitsauksen* (pitching), eli projektin alussa rahoituksen saamiseksi rahoittajille *puffaamisen*, siis mainostamisen, yhteydessä. Käytännössä katsoen dokumentin markkinointi ei siis rajoitu vain valmiin tuotteen markkinointiin. Dokumenttituottajan on jatkuvasti myytävä omaa ideaansa eteenpäin kaikille tahoille: esimerkiksi ohjaajalle, työryhmän jäsenille, rahoittajille, levittäjille, median edustajille, kollegoille ja kaikille potentiaalisille katsojille. Valmiin dokumentin levityksestä on yleensä sovittu jo rahoitussopimusten yhteydessä dokumentin ennako-osto -sopimuksilla kanavien ja muiden levittäjien tai yhteistuotannon tuottajien kesken. Levitys tapahtuu portaittain eri vaiheissa: usein ensiksi festivaali-, sitten elokuvateatteri- ja tämän jälkeen televisiolevitys. Dvd- ja vhs-levitys alkavat yleensä vasta näiden mainittujen vaiheiden jälkeen.

Tuottajan rooli

Tuottajan rooli on siis valvoa tuotannon kolmea eri vaihetta, hankkia dokumentille kaikki rahoittajat, tekijät ja levittäjät markkinoimalla aluksi ideaa ja lopuksi valmista dokumenttia, sekä raportoida jatkuvasti rahoittajille tuotannon tilasta ja sen edistymisestä. Tuottaja tekee myös itse kaikki sopimukset, joihin saattaa käyttää apuna juristia. Näin hän vastaa siitä, että dokumentti valmistuu sovitussa aikataulussa sovitun kaltaiseksi. Dokumenttia on myös levitettävä sopimuksissa mainituin ehdoin. Tuottajalla on kaiken kaikkiaan suuri henkinen ja juridinen vastuu tuotannosta. Nykyisin dokumenttituottajan rooli on siis aivan keskeinen: se on ensimmäinen, viimeinen ja todella välttämätön asia, jotta dokumentti on ylipäätään konkreettisesti mahdollista tehdä.

Tuottajan tulee siis optimoida se, että elokuvista tulee *’mahdollisuuksien puitteis mahdollisimman hyviä’*. Työpanos on vaihteleva. Tuottajan rooli voi olla pienempi, jos ohjaaja on kokenut ja vastaavasti tuottajan panosta tarvitaan enemmän, jos ohjaaja on kokematon. Tärkein tehtävä tuottamisessa on haastateltavieni mielestä kuitenkin erityisesti ohjaajan henkinen tukeminen, sisällön laadukkuuden valvominen ja rahoittajien hankkiminen. Tuottaja tarjoaa toiminnallaan edellytykset dokumentin tuotantoprosessille eli tekemiselle ja joutuu itse sietämään jatkuvaa epävarmuutta siitä, miten projektille käy eli saadaanko sille valmistumista varten tarvittu etukäteen suunniteltu rahoitus. Tuottaja laatii siis yleensä aina itse budjetin. Ohjaajan kanssa neuvoteltuaan tuottaja kokoaa työntekijät joko itsekseen tai ohjaajan kanssa yhdessä. Tuottajalla on myös usein etukäteen hankittuja kontakteja ulkomailla ja kotimaassa. Tuottajalle kuuluvat *’rahoituksen strategian ja taktiikan miettiminen’* ja *’viisaiden mutta realististen kompromissien tekeminen’*.

YLEn toisella tuottajalla ei ole sopimukseteko-oikeutta, tai budjetin teko-oikeutta. Hän valvoo tuotantoa, jotta YLEn taso ei koskaan laske, ja jotta ohjelmapaikka eli slotti (slot) saa arvoisensa ohjelman: *’pitää huolta, ettei tietty rima koskaan putoa’*. Eräs tuottaja kuvailikin tuottajan olevan: *’yhdistelmä työnjohtajaa ja aktiivista ja luovaa sparraajaa, ohjaajan vastapuoli’*. Kuvausvaiheessa tuottajan työhön kuuluu usein erityisen paljon keskustelua ohjaajan kanssa. Tuottaja ja ohjaaja pohtivat yhdessä miksi he ovat tekemässä dokumenttia. Mikä on se punainen lanka eli olennainen asia mitä dokumentin kautta ollaan tekemässä? Aihetta, näkökulmaa ja käsittelytapaa hiotaan koko tuotantoprosessin ajan. YLEn ohjelmapaikkatuottaja kertoi ohjelmapaikkatuottamisessa olevan erityisen tärkeää määritellä se perusfilosofinen ajattelu, mikä toteutuu varsinaisesti slotin kautta. Tämä tarkoittaa pohdiskelua kenelle ja millaisia ohjelmia tehdään. Lisäksi pitää määritellä ohjelmapaikan merkitys katsojille ja laajemmin yhteiskunnalle.

YLEn ohjelmapaikan tuottajan mielestä:

’...pitäs intuitiivisesti pystyä seuraa, olemaan mukana, mitä maailmas globaalisti ja Suomes tapahtuu ja mitä ihmisen pääs, tarpees sil taval [tapahtuu, T.P.], et se olis oikeesti dialogista, dialogis ihmisten kans.’ [Tuottajan työssä, T.P.] *’...kyl aivan keskeistä on toisaalt rakentaa ohjaajan kanssa sellainen suhde, että pakottaa ohjaajan miettimään elokuvansa ja näkökulmansa ja fokuksensa loppuun asti ennen kuin*

elokuvaa lähdetään tekemään ja toimimaan ohjaajan psykologisena terapeutina ja henkisenä tukijana, ja samanaikaan sitten hoitaa kaikki, joita mä kutsun niin sanotuks paskaduuniks, eli hankkia rahoitus, pistää se rahoitus kunnolla kasaan, tehdä asialliset sopimukset, hoitaa jo etukäteen markkinointi, hoitaa levitys ja hoitaa lehdistö ja hoitaa sitten myös kirjanpidot ja kaikki muu, et onhan se suhteellisen paljon.”

Kansainvälisesti ohjelmapaikkatuottaja taistelee myös yleisöstä:

”...se ei välttämättä ole sitä populaaria, joka helppoiten yleisöä kerää. Tietysti on olemas hienoja mestariteoksia, jotka saavuttaa myös yleisöä, ja siihenhän tietysti pyritään. Mut on olemas myös sellaisia, jotka ...esimerkiksi Melancholian kolme huonetta joka on, joka palkitaan joka puolella, kiertää ympäri maailmaa jne... niin ei se ole eikä siit tule suuren yleisön suosikkielokuvaa. Ei siit tuu Kotikatua tai Salattuja elämiä. T.P: Eikä oo tarkoituskaan? Tuottaja: Eikä oo tarkoitus. ”

Toisaalta tuottajan pitää myös miettiä *”miten pystyy ruokkii tekijöiden ajatuksia, jotta ideat on freshejä”*. Se on *”yksi tuottajan suuria tehtäviä”*. Yksi itsenäisistä dokumenttituottajista tuottaa ohjaamisen lisäksi erityisesti sen tähden itse elokuviaan, että hänen ei tarvitse tehdä *”liikaa kompromisseja”*. Elokuvan tekemisessä on tällöin enemmän vapauksia ja budjetti joustaa aina tarpeen tullen. Tuottajan työhön kuuluu myös *”suodattaa palautetta”* rahoittajalta tai katsojilta ohjaajalle. Tuottaja yrittää *”pitää itsensä niinku tuoreilla silmillä”*. Tuottajuus on erään dokumenttituottajan mielestä:

”...vähän niinku kutsumusammatti, ihmisten kans tulee toimeen hyvin kun pistää itsensä likoon ja tekee sydämellä”.

Dokumentti- ja fiktiotuotantojen eroavuudet

Perusmalli tuottamisessa ja tuotantoprosessissa on sama oli kyseessä fiktiivinenokuva tai dokumentti. Ensimmäinen ero tulee kuitenkin jo käsikirjoitusvaiheessa. Fiktio etenee usein kaavamaisemmin kuin dokumentti. Käsikirjoitusta seurataan tiiviimmin ja monet päätökset tehdään käsikirjoituksen mukaan. Vaikeinta on kummankin, dokumentin ja fiktion tekemisessä *”idean läpisaaminen rahoittajalle”*. Dokumenttituottajilla on samanaikaisesti myös monta muuta dokumenttiprojektia päällekkäin, jotka ovat kukin tuotannollisesti eri vaiheissa. Dokumenttituottajien verratessa dokumentin tekoa fiktion he esittävät: *”Fiktio on myös paljon kalliimpaa.”* ja *”...fiktiivisen jutun leikkaus on helppoa, kun on käsis”*. Dokumenttielokuvan vaativin työ on tuottajien mielestä ehdottomasti kehittelyn lisäksi leikkausprosessi. Dokumentti nähdään muutenkin

jatkuvasti projektinomaisesti, jossa eri prosessien kautta ammattimaiset tekijät saavat vapaat kädet ja taiteellisen rauhan tehdä ja tuoda esiin oman erityisosaamisensa. Pitkin prosessia on tarkistuspisteitä, jolloin pohditaan, keskustellaan, karsitaan, lisätään ja muutetaan alkuperäisiä ideoita. Tällöin suhteutetaan uusia ajatuksia aiempiin suunnitelmiin. *'Dokkarin tekeminen on 'sivistyneempää puuhaa' ku fiktion.'* Dokumenttielokuvan *"...kehittely on ajatustyötä"*. Fiktiossa ollaan usein erityisesti aluksi riippuvaisia kirjallisesta esityksestä, eli käsikirjoituksesta, ja sitä tehdään monesti dokumenttia paljon suuremmalla tuotantoryhmällä varsinaisten erikseen palkattujen käsikirjoittajien kanssa. Dokumenttia tekevät yleensä Suomessa pääosin tuottaja ja ohjaaja kaksin. Fiktiossa tempo, volyymi ja budjetti ovat usein myös dokumentin tekemiseen verrattuna huomattavasti suurempia. Dokumentin tekeminen on

"...hidastempoista, mikä tekee siitä rauhallista ja mukavaa, parhaas tapaukses ihmisii on vähän, ei oo kiire".

Haittapuolena muutama tuottaja mainitsi tuotantojen toisinaan lomittuvan keskenään huonosti, sillä lopputyövaiheessa tuotannot ovat usein erityisesti rahallisesti tiukimmilla. *"Joutuu maksamaan laskuja myöhässä..."* .

Dokumenttituotannot ovat siis kokonaisuudessaan monessa suhteessa niin sanotusti kevyempiä kuin fiktiotuotannot. Eräs tuottaja kertoo myös hyvien suhteiden julkiseen mediaan tuovan dokumentin sisällölle uusia mahdollisuuksia varsinaisen tuotantoprosessin ohella:

"...tavallaan on koko ajan pidetty sellasta pientä liekkiä yllä, että on annettu lehtiin haastatteluja ja radioon haastatteluja ja sitä kautta. Siin on myöskin se, et me teemme historiallista dokumenttia, et niitten lehtijuttujen ja radiohaastatteluitten kautta on tullut valtava määrä kontakteja, et se on niinku senki puolesta, että me ei tehdä täällä niinku hiljaa hissukseen omassa nurkassa ja sit ku leffa on valmis, niin todeta, että joku tuleekin sanomaan, että hei mulla olis ollut tähän tällänen tarina, joka olis ollut paljon parempi ja niinku vau, mahtavampi. Mut kyl sitä, tietysti nyt muutama projekti on siinä vaiheessa, että niinku voi alkaa jo miettimään, tekee tavallaan sellasta strategiaa mielessään ainakin tai aikataulua, että mitä tässä seuraavaksi tapahtuu, et kyl se niinku mielessä on".

Tällöin on mahdollista *"saada lisää kontakteja median kautta"* . Tuottajan on siis myös osattava pohtia dokumenttituotannon kannalta olennaisia erilaisia vuorovaikutussuhteita ja tuotannon eri vaiheita, markkinointiakin, jo tuotantoprosessin alkuvaiheessa.

Sisällöllisesti uusista kontakteista on usein apua dokumentin dynaamisessa tuotantoprosessissa. Esimerkiksi tarinan kannalta hyviä, olennaisia ja tärkeitä tietoja on

joskus mahdollista saada aiheeseen liittyviin asioihin paremmin syventyneiltä ihmisiltä kuten esimerkiksi erityisistä dokumenttiin liittyvistä historiallisista henkilöistä, tapahtumista tai vaikka paikoista.

Tuottajuuden kehitys

Tiedustelin dokumenttituottajilta myös omaa kehittymistä tässä vaativassa työssä. Miten voi tulla hyväksi tuottajaksi? Eräs tuottaja kertoi tuottajan kykenevän kehittymään niin kuin kirjailija. *’Täytyy tehdä työtä mahdollisimman hyvien ja kokeneiden ihmisten kanssa.’* YLEN ohjelmapaikan tuottaja näki kansainvälisen yhteisön toimintaan osallistumisen erittäin tärkeäksi: *’...jos haluaa päästä niin sanotuksi kovan tason tuottajaksi’*. Hänen mielestään ei riitä vain ymmärtää mikä nyt on trendikästä, vaan täytyy nähdä *’mihin ihmiskunta on menossa...[silloin, T.P.] pääsee irti pikku näpertelystä niin ajatuksellisesti kuin taloudellisestikin’*. Yritystaloudes tulee tuottajan myös olennaisesti hallita ja tuntea, jotta pystyy hahmottamaan mitä alalla tulee tapahtumaan. *’Kokemus kasvaa ja näppejä tulee poltettua. Tulee rohkeammaksi, ei pelkää’*, kuvaili yksi itsenäisistä dokumenttituottajista. Lisäkoulutus nähdään myös erittäin olennaisena asiana. Laajemmin koko kulttuurin kentän, talouden, juridiikan ja yhteiskunnallisen keskustelun seuraaminen on dokumenttituottajalle kaikkien haastattelemieni tuottajien mielestä suunnattoman tärkeää. *’Pitää olla läsnä, ajan hermolla, et mistä voi tehdä juttua.’*

6.3. TUOTTAJAN SUHDE OHJAAJAAN

Erittäin tärkeä ihmis- ja valtasuhde dokumenttituotannossa on tuottajan ja ohjaajan välinen suhde. Riippumatta siitä kuka tuotannon idean keksii, tuottaja tarvitsee rinnalleen aina ohjaajan. Ohjaaja voi usein myös itse ehdottaa ideaa, josta aletaan kehitellä dokumenttituotantoa tai tuottaja voi toisaalta antaa valmiin idean myös ohjaajan muokattavaksi. Idea voi tulla toisinaan ikään kuin tilauksen muodossa rahoittajilta tai joltakin muulta kolmannelta taholta. Ohjaajaan tuottajalla on

jonkinlainen symbioottinen suhde. Toisaalta kummatkin ovat itsenäisiä ammattilaisia, mutta ilman toisiaan he eivät pääse toteuttamaan suunnitelmiaan tai tekemään työtään.

Tuottajan asema

Haastattelemiini tuottajat kertoivat ohjaajan olevan monesti tuottajan sijaan työnjohtajana tuotannoissa, ja erityisesti kuvauspaikoilla, jolloin tuottaja työskentelee enemmän taustalta käsin mahdollistaen käytännön järjestelyt ja koko tuotannon toimivuuden. Ohjaajan ollessa kokematon on tuottajan rooli huomattavasti vahvempi ja hänen tulee olla läsnä tuotantoprosessissa myös fyysisesti enemmän. Kokeneen ohjaajan kanssa tuottaja voi lähinnä seurata kauempaa taka-alalta tuotannon toteutumista. Ohjaaja saattaa usein tuottajien kertomuksen mukaan ehdottaa kuvauksiin tiettyä kuvaajaa ja muuta työryhmää, jolloin ohjaaja ja tuottaja käyvät neuvotteluita keskenään siitä, keitä on mahdollista ottaa mukaan projektiin. YLEssä tämä ei tuottajan mukaan toimi samalla tavalla kuin itsenäisissä tuotantoyhtiöissä. Siellä tuottajan mukaan työryhmää ei erityisesti valita: *”..kaikki osaa, kuka on vapaana, se tulee.”* . Käytännössä ohjaaja siis usein ehdottaa tiettyjä työryhmän jäseniä ja tuottajan hyväksyttyä ehdotus on työryhmä näin yhteisesti valittu. Uskottava, symbolista valtaa omaava nimekäs ohjaaja ja muu työryhmä luo uskottavuutta onnistuvasta ja vakavasti otettavasta projektista myös rahoittajien suuntaan.

Tärkeinä asioina ohjaajan suhteen tuottajat pitävät tämän sosiaalisia taitoja, yhteistyökykyä ja realiteettien tajua. Ohjaajankin on usein sitouduttava budjettiin ja siinä pysyminen mahdollistaa joskus muun muassa sovittuun palkkaan tuntuvan rahalisän. Lisäksi tuottaja sopii usein ohjaajan kanssa palkan ehdollistamisesta, eli jos dokumentti niin sanotusti menestyy, saa ohjaaja lisää palkkaa. Auktoriteettiasema säilyy siis tuottajalla, joskin kokeneelle ohjaajalle tuottaja antaa esimerkiksi kuvauksissa työnjohtajan roolin. *’Ohjaajan tulisi olla sosiaalinen’* , toteaa eräs tuottaja ja jatkaa: *’tuottaja on sivussa ja puuttuu asioihin vain jos jotain menee pieleen’* . Ongelmatilanteissa tuottajan on keskusteltava ohjaajan kanssa kahden kesken. *’Ohjaaja ja tuottaja ei voi skabata työryhmän edes.’* ja *’..kuvausryhmän edes pitää vetää yhtä köyttä’*. Tuottajan pitää siis varoa ohjaajan kasvojen menetystä ja ohjaajan kykyjen mukaan *’..antaa vapaus ja taiteellinen rauha ohjaaja lle’* .

Tuottaja ohjaajan henkisenä tukijana

Mielenkiintoiseksi analysoitaessa tuottajan suhdetta ohjaajaan muodostuu tuottajan erityinen rooli ohjaajan henkisenä tukena. Tuottajan rooli määriteltiin haastattelujen kautta myös monesti negaation eli huonon tuottaja-ohjaaja -suhteen tyypittelyn kautta vertailemalla tätä ohjaajan kannalta hyvään tuottajaan.

Huono tuottaja *”välittää ohjaajalle pätemistään”*, *”on kärsimätön”*, *”ei ymmärrä tukijan roolia”*, *”vaatii nöyristelijöitä”*, *”ei ymmärrä mahdollistavansa leffaa”* ja *”ei osaa kuunnella sitä mikä on tälle tuotannolle parhaaksi”*. Hyvä tuottaja puolestaan kannustaa ohjaajaa ja toimii hänen kuuntelijanaan sekä tukijana. Tuottajat tyypittelivät hyvän tuottajan seuraavasti. Hyvä tuottaja *”on ihmissuhdetaitoinen”*, *”on ohjaajan tukija”*, *”on sosiaalisesti älykäs”*, *”antaa tilaa ohjaajalle”*, *”omaa paremman egon kuin ohjaajalla”*, *”antaa prestiisin elokuvasta ohjaajalle”*, *”antaa ohjaajan paistatella päivänvalossa”*, *”pehmentää asiat ohjaajalle”*, *”pystyy myymään omia ajatuksiaan ohjaajalle”*, *”on tiukka taloudellisesti”*, *”on tiukka myös taiteellisesti jossain mielessä”*, *”löytää olennaisen ohjaajan selityksistä”*, *”kuuntelee ohjaajaa”*, *”samastuu ohjaajan tilanteeseen”*, *”hahmottaa kokonaisuuksia”*, *”ei tuo itseä esille”*, *”ei saa päteä”*, *”ei välilläpäsmäröi”*, *”ei voi kävellä muiden yli kaikis asiois”*, *”ei voi olla noviisi”*, *”ei voi olla kovin herkkä”*. Erään tuottajan sanoin tuottajan ja ohjaajan *”välille on sisäänrakennettu aina konflikti kaikis tapauksis”*.

Tuottajien tyypittelyssä tulivat selkeästi esiin tuottajan apu ohjaajalle, taloudellinen toiminta ja kokemus. Tämän lisäksi tuottajalla tuli olla selkeästi oma vahva asema, josta käsin hän voi antaa ohjaajan toimia elokuvan hyväksi samalla markkinoiden dokumenttia. Tuottaja voi näin nauttia dokumentin saamista huomiosta, oman ohjaajan maineen ja arvon noususta niin kotimaassa kuin kansainvälisestikin. Selkeästi etu tuottajalle suhteessa ohjaajaan oli oma henkilökohtainen kokemus ohjaajana toimimisesta. Tällöin tuottaja ymmärtää paremmin ohjaajan tarpeita ja lähtökohtia, joista ohjaaja työskentelee. Erityisesti mainittiin se, että ohjaaja voi olla kokemattomampi, mikä tarkoittaa käytännössä sitä, että tuottaja joutuu panostamaan tuotantoon enemmän resursseja. Tuottajasta, joka on kokematon, ei puhuttu, lukuunottamatta nuorinta, aloittelevaa dokumenttituottajaa. Tämä tuottaja mainitsi, että tuottajuudessa on kyse myös kokemuksen mukanaan tuomasta auktoriteetti-asetuksesta.

Nuorena ja naisena tuottaja ei kokenut olevansa vielä valmis esimerkiksi ylipäättään tekemään fiktiota:

’Että jos mä olisin fiktion tuottaja, ja mulla rautainen ammattilaisporukka ympärillä, ni mä kokisin, että mulla olis jonkin sortin alemmuuskompleksi. 26-vuotias ja tässä mä nyt määräilen noita vanhoja partoja, jotka on tehnyt ikänsä elokuvaa. Ehkä se on vähän kasvun kysymys, että jossain vaiheessa mä ehkä haluankin tuottaa fiktiota.’

6.4. HUMAANI DOKUMENTTITUOTTAJUUS

Dokumenttituottajuus voidaan jakaa Pierre Bourdieun määrittelemien taloudellisen, sosiaalisen ja kulttuurisen pääoman sekä määrittelemieni tarkennettujen pääomien alakategorioiden avulla. Tämän lisäksi tuottajilla on mahdollisuus kerryttää itselleen symbolista pääomaa vakiinnuttamalla oma asema dokumenttituotannon kentällä erityistä arvostettua statusta omaavaksi toimijaksi. Tällöin esimerkiksi media arvostaa ja huomioi tuottajan. Dokumenttituottajan tulee siis omata niin taloudellista kuin symbolistakin eli sosiaalista ja kulttuurista pääomaa, joiden kautta dokumenttituottajuus rakentuu, pystyäkseen toimimaan dokumenttituotannon kentällä tunnustettuna tekijänä.

Tuottajien yhteiset nimittäjät

Mario Mahrin (1999) mukaan tunnettujen kansainvälisten fiktioelokuvien tuottajien haastatteluissa tulivat esiin Mahrin löytämät yhteiset nimittäjät tuottajien toiminnalle. Vertaillaessa näitä haastattelemieni suomalaisten dokumenttituottajien näkemyksiin selvisi, että liiketaloudellisen tietämyksen lisääminen ja koulutus olisi dokumenttituottajien mielestä tärkeää. Tällä hetkellä tuottajat kokivat erityisesti kovan tason tuottajien omaavan taloudellista osaamista ja tietoutta. Erityisesti kansainvälisiä yhteistuotantoja varten ja EU-rahoituksen saamiseksi lisäkoulutus ja -kokemus olisivat olennaisia. Suomalaiset dokumenttituottajat näkivät kansainvälisten fiktiotuottajien lailla kehittelyvaiheen tärkeimpänä tuotantoprosessin yksittäisenä vaiheena. Myös kolmas Mahrin löytämä yhteinen tekijä, tuotantojen tekeminen laadun, ei kaupallisten speaktaakkeliin vuoksi, pitää aineistoni mukaan dokumenttituottajien kohdalla paikkansa. Markkinointitutkimuksen tekemistä ei yksikään dokumenttituottaja maininnut. Voisin olettaa, että se ei ole heidän mielestään kovin tarpeellista tai

tuotantojen kannalta ajankohtaista. Hyvät suhteet kentän toimijoihin olivat fiktiotuottajien lailla olennaisia dokumenttituotannon kentällä toimimiselle. Vaikka en haastatteluissa suoraan teknologisesta kehityksestä tiedustellutkaan, niin tulevaisuuden pohdinnan kautta myös dokumenttituottajat olivat pohtineet teknologista kehitystä ja erityisesti digi-tv:n ja *broadband*-levityksen (eli laajakaistalevityksen) mahdollisuuksia. Potentiaalisia uusia rahantulon lähteitä pohditaan dokumenttituottajien näkemyksen mukaan myös Suomen dokumenttituotannon kentällä. Voisikin sanoa, että Mahrin vuonna 1999 kootut menestyneiden ja arvostettujen fiktiotuottajien näkemykset ovat suurelta osin vuoden 2004 suomalaisten dokumenttituottajien pohdintojen mukaisia.

Dokumenttituottajan työ on aineistoni perusteella varsin monipuolista ja dynaamista. Tuottajat ymmärtävätkin työn kautta saadun pitkäaikaisen kokemuksen kehittävän ja vaikuttavan myös tuottajana toimimiseen, dokumenttituottajuuteen. Verrattuna fiktiivisen elokuvan tai televisio-ohjelmien tuottamiseen dokumentin tekemisen lähtökohtana on maailman ja ihmisten, asioiden sekä ilmiöiden pohdinta erityisesti merkityksellisyyden illuusion keinoin. Tässä tuottajaa auttaa hyvä koulutus sekä elämäkokemus ja kontaktit eri alojen ihmisiin niin kotimaissa kuin kansainvälisestikin. Graffman määritteli tuottajan tärkeimmäksi ominaisuudeksi symbolisen pääoman alaan kuuluvan budjetista kiinnipitämisen taidon ja taloudellisen näkemyksen (Graffman 2002). Nämä ovat tärkeitä ja tuottajien hyväksymiä olennaisia toiminnan ehtoja, mutta se mikä dokumenttituottajuudessa näyttäisi olevan aineistoni perusteella vieläkin tärkeämpää, on tuottajan ja ohjaajan välisen suhteen hyvä toimivuus ja tämän lisäksi tuottajan arvostus myös kuvattavia ihmisiä kohtaan. Aineistoni perusteella tuottajilla oli kuitenkin itsellään *final cut* -oikeus, ja näin siis kuitenkin tuotannon korkein auktoriteettiasema. Tämä tarkoittaisi mahdollisesti myös sitä, että tuottajilla on valtaa vaikuttaa Appadurain esittämiin mediascapeihin.

Humaani dokumenttituottaja

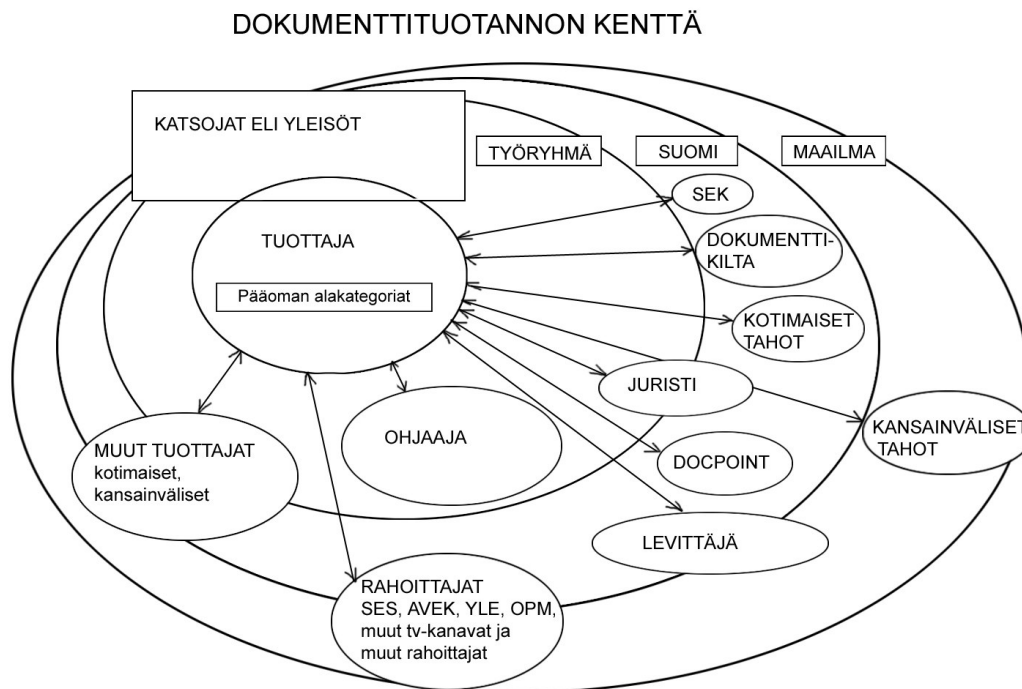
Humaanin dokumenttituottajuuden erityistä luonnetta määrittelee tuottajan toimiminen ohjaajan kanssa yhteisessä dialogissa dokumentin usein humaania sisältöä pohtien ja itse tuotantoprosessissa ohjaajan henkisenä tukena toimien. Lisäksi dokumenttituottajuus sisältää jo lähtökohtaisesti kiinnostuksen katsojien dokumentista

saamiin merkityksiin. Siihen kuuluu myös sisällölliseen kommunikaatioon vaikuttaminen (joista näitä merkityksiä katsojille muodostuu) eli merkityksellisyyden illuusion tuottaminen. Tuottajat legitimoivat oman toimintansa erityisesti humanin dokumenttituottajuuden kautta, joka kiteytyy käytännössä merkityksellisyyden illuusion tuottamisessa, ja siten, että dokumenttituotannon kenttä tunnustaa ja arvostaa dokumenttituottajan toimintaa.

7. DOKUMENTTITUOTANNON KENTTÄ

Marko Ampujan tulkinnan mukaan Theodor W. Adornon lähtökohta kulttuuriteollisuuden tutkimiselle oli suuryhtiöiden ylhäältä päin ohjaama tuotanto ja kulttuuriteollisuudessa olikin kyseessä erityisesti valta ja ihmisten kontrollointi (Ampuja 2004, 13–35). Bourdieun kulttuurisen kentän analyysin mukaan olen määritellyt dokumenttituotannon kentän täksi kulttuurisen, sosiaalisen, taloudellisen ja poliittisen tuotannon kentän yhdistelmäksi, josta dokumentteja tuotetaan. Rakenteessani olen määritellyt dokumenttituottajan kentän keskeiseksi hahmoksi, jonka kautta tarkastelen dokumenttituotannon kentän toimintaa 2000-luvun alun Suomessa.

Dokumenttituottajien toiminta on tarkasteluni mukaan aina sidoksissa dokumenttituotannon kentän toimintaan ja kentällä toimivien erilaisten tahojen välisiin valtasuhteisiin (ks. kuva 1). Kenttä koostuu monista erilaisista toimijoista ja tuottajan näkökulmasta katsottuna kolmesta eri tasosta: työryhmästä, Suomesta ja maailmasta. Työryhmän sisäisten valtasuhteiden, tuottajan ja ohjaajan välisen, sekä tuottajan ja muun työryhmän jäsenten välisen suhteiden lisäksi tuottaja toimii lukuisten erilaisten projektin ulkopuolisten, mutta kuitenkin siihen hyvin sidoksissa olevien tahojen kanssa, esimerkiksi lainopillista neuvontaa antavan juristin kanssa. Näistä ulkopuolisista suhteista tärkeimpinä voidaankin nähdä dokumenttituottajan suhde rahoittajiin, jotka mahdollistavat dokumentin tuotannon ja yleisöön, katsojiin, joille merkityksellisyyden illuusio tuotetaan. Suhdetta kuvauskohteisiin pidän myös ensiarvoisen tärkeänä, mutta sen tarkasteleminen ei tässä tutkimuksessa ole tarkemmin mahdollista. Sisällytänkin kuvauskohteet dokumenttituotannon rakenteessa katsojien ryhmään. Dokumentaristin eettistä suhdetta kuvauskohteisiin on tutkittu jo muun muassa Orkomiehen tekemässä pro gradussa (ks. Orkomies 2004). On myös ymmärrettävä, että jo lähtökohtaisesti kaikki kentällä toimivat, tuottajat mukaanlukien, kuuluvat yleisöjen, eli katsojien kategoriaan (ks. Dornfeld 1998 ja Lee 2001). Teemahaastattelun ja osallistuvan havainnoinnin metodein kerätyn aineiston mukaan olen hahmotellut esittämäni dokumenttituottajien näkökulmasta konstruoidun dokumenttituotannon kentän rakenteen (ks. kuva 1).



Kuva 1. Dokumenttituotannon kentän rakenne. Kuvassa esitellään dokumenttituottajan näkökulmasta käsin määritellyt dokumenttituotannon kentän toimijat. Tiedot on kerätty tutkimuksen aineiston pohjalta. (Patanen 2005)

Esittämäni dokumenttituotannon kentän rakenteen mukaan kentällä toimitaan siis kolmen eri tason kautta ja kentän rakenne on siis koottu dokumenttituottajan näkökulmasta. Dokumenttituottajuuteen vaikuttavat luvussa kuusi esittelemäni pääoman alakategoriat. Tuottaja sijaitsee lähtökohtaisesti myös kaikissa sisäkkäisissä tasoissa, työryhmässä, Suomessa ja maailmassa. Myös katsojat kuuluvat näihin kaikkiin eri tasoihin ja kaikkien tasojen toimijat kuuluvat siis katsojiin, ainakin potentiaalisiin katsojiin. Työryhmään olen määritellyt tärkeäksi toimijaksi tuottajan lisäksi ohjaajan, jonka kanssa tuottajalla on erityinen suhde. Työryhmän ja Suomen rajalle olen sijoittanut juristin, joka toimii usein tuottajalle tärkeänä apuna. Muut tuottajat kuuluvat kolmeen tasoon, sillä muut tuottajat ovat aineistoni mukaan mahdollisia yhteistuottajia, katsojia, ja palautteen antajia niin kotimaassa kuin kansainvälisestikin. Lisäksi muut tuottajat saattavat antaa hyviä toimintatapoja ja -ehdotuksia alan tapahtumissa ja sosiaalisten verkostojen kautta. Näistä verkostoista hyviä esimerkkejä ovat kansallisesti muun muassa DocPoint - Helsingin dokumenttielokuvafestivaali, Dokumenttikilta ry,

Suomen Elokuvatuottajien keskusliitto ry (SEK) ja muut kotimaiset tahot, kuten oppilaitokset, tv-kanavat, koulutustapahtumat jne. Kotimaisiin tahoihin kuuluvat muut elokuva-alan järjestöt, toimijat ja kulttuuri- sekä media-ala. Suomen tasoon kuuluvat lähtökohtaisesti jo poliittiset, taloudelliset ja kulttuuriset puitteet, joiden mukaan dokumenttituotantoyhtiöt ja kentän toimijat toimivat. Rahoittajat kuuluvat sekä Suomen että maailman tasoihin. Yhteistuotannoissa on etenkin maailma-taso tärkeä. Ja lähtökohtaisesti rahoittajat ovat vähintään Suomen tasolla toimivia toimijoita. Levittäjät koostuvat myös kotimaisista ja kansainvälisistä toimijoista. Maailmalta löytyvät myös kansainväliset tahot, eli eri maiden kansalliset instituutiot ja toimijat, EU:n ja muiden alueellisten kulttuuristen kenttien elokuva-alan toimijat ja yksittäiset paikallisesti toimivat tuotantoyhtiöt. Kokonaisuudessaan dokumenttituotannon kentän rakenteesta on dokumenttituottajan näkökulmasta havaittavissa tärkeitä tuottajana toimimisessa kohdattavia dokumenttituotannon kentän tärkeitä toimijoita ja suhteita.

7.1. DOKUMENTTITUOTANNON RAHOITUS

Rahoitus

Hanna Hemilä esittää lyhyesti suomalaisen elokuvatuotannon kentän rahoituksen:

”Suomessa elokuvat rahoitetaan pääsääntöisesti tuottajan omalla riskirahoituksella, elokuvan ennakkomyynnillä sekä tukivaroin. Ennakkomyynti tarkoittaa, että televisioyhtiö maksaa ennakkoa suunnitteluvaiheessa olevan elokuvan esitysoikeuksista. Myös elokuvateatteri- ja videolevittäjät saattavat maksaa ennakkoa” (Hemilä 2004, 7).

Pääosin Suomen elokuva- ja televisiotuotannot, kuin myös muut dokumenttituotannot, toimivat niin sanotun kaksi- tai kolmikantarahoituksen avulla. Käytännössä joko Suomen Elokuvasäätiö (SES) tai Audiovisuaalisen kulttuurin edistämiskeskus (AVEK) ja tv-kanava, joka on käytännössä aina dokumenttituotannoissa Yleisradion TV1 tai TV2 (tulevaisuudessa mahdollisesti myös yhä enemmän Teema) toimivat kaksikantarahoituksessa. Kaikki kolme tahoa, SES, AVEK ja kanava, toimivat puolestaan kolmikantarahoituksen muodossa. Tämä tarkoittaa sitä, että Yleisradio vaikuttaa SESin ja AVEKin lisäksi erittäin suuresti siihen, minkälaisia dokumentteja

minäkin vuonna tuotetaan. Käytännössä suomalaisista tv-kanavista MTV3 ja Nelonen eivät juuri lainkaan rahoita dokumenttien tuottamista.⁵⁶

Yleisradio jakaantuu dokumenttien osalta niin sanottuihin *in-house-* ja *out-house* -tuotantoihin, eli dokumentteja tuotetaan sekä talon sisällä YLEn työntekijöiden toimesta, että niitä tilataan tämän lisäksi myös itsenäisiltä tuotantoyhtiöiltä. Näin ollen tuotantoyhtiöt ovat ikään kuin omien ideoidensa varassa, joiden kanssa he lähestyvät YLEä sopivan hetken koittaessa ja yleensä tuottajan päätöksen perusteella, ajan ollessa kypsä tietylle idealle. Vaihtoehtoisesti tuotantoyhtiöt ovat niin sanotusti YLEn tilausjärjestelmän toiveita palvelevia asiakkaita, eli tekevät ”tilaustöitä” YLElle. Jos YLEn tilaajat ilmoittavat haluavansa tietynlaisen dokumentin, on itsenäisellä tuotantoyhtiöllä usein varsin vähän sanottavaa aiheen valintaan. Tuotantoyhtiön tuottaja pyrkiikin vain tarttumaan tilaisuuteen saada rahoitusta dokumentin tekoon ja aikaansaada sopimus YLEn kanssa tarjoamalla omia palveluitaan mahdollisimman järkevässä eli käytännössä taloudellisesti edullisessa paketissa, jotta YLE hyväksyisi juuri kyseisen yrityksen esittämän tarjouksen. Jos taas itsenäinen tuotantoyhtiö lähestyy YLEä oman ideansa kanssa, on sillä jo lähtökohtaisesti hieman parempi neuvotteluasema YLEn kanssa. Tällöin tuottaja on voinut valita idean, jonka kanssa YLEä lähestytään ja hän on myös saattanut jo ehdottaa tiettyä ohjaajaa osallistumaan projektiin. Molemmissa yllä selvitetyissä tapauksissa on kuitenkin mahdotonta tehdä dokumenttia, johon YLEllä ei olisi minkäänlaista sanottavaa, tai täten valtaa. Tämä johtaa siihen, että dokumenttien muodosta ja sisällöstä on käytävä monia keskusteluja joissa kuunnellaan tuotantojen molempia osapuolia, sekä tuotantoyhtiötä että rahoittajaa, YLEä.

Käytännössä katsoen ensimmäinen rahoittaja dokumentille onkin usein kanava, jonka jälkeen tuottaja lähtee rakentamaan muuta rahoitusta, eli hankkimaan tuotannolle muita rahoittajia. Neuvotteluissa on usein kuitenkin toimittava loppujen lopuksi rahoittajan ehdoilla ja näin ollen on päädyttävä molempia osapuolia tyydyttäviin kompromisseihin, jotta tuotanto olisi ylipäättänsä mahdollista toteuttaa. Toinen vaihtoehto on puolestaan vetäytyä kyseisen rahoittajan kanssa yhteistyöstä ja yrittää löytää toinen taho, joka

⁵⁶ *Finnish Documentary Films 2005* -julkaisun mukaan kymmentä pitkää dokumenttielokuvaa, kymmentä yli 52 minuuttia pitkää dokumenttia ja kahtatoista alle 52 minuutin pituista dokumenttielokuvaa olivat rahoittaneet ainoastaan suomalaisista televisiokanavista YLEn TV1 tai TV2 (SES, 2005 *Finnish Documentary Films 2005*).

suostuu yhteistyöhön esimerkiksi juuri tuottajan määrittelemien ehdoin. Tämä on usein erittäin vaikeaa, tai käytännössä miltei mahdotonta. Onhan rahoittajilla aina rahaa dokumenttiin sijoittaessaan mielessä se, että he joskus saavat omat sijoittamansa rahalliset pääomat korkojen kanssa takaisin. Tässä mielessä rahoittajat siis käyvät ”konsultatiivisia” neuvotteluja tuottajien kanssa, joissa tuotantojen kohtaloista, muodoista ja sisällöistä päätetään. Toki rahoittajan on otettava riski ja luotettava dokumentin tekijöihin, jotta yhteistyö ylipäätään on mahdollista. Tässä luottamussuhteen rakentamiseen auttaa tuottajan pääoman alakategorioiden kautta määritellyt tuottajuudessa vaaditut ominaisuudet ja taidot sekä osaaminen, myös jo aikaisemmalla alan kokemuksella ja näytöillä hankittu symbolinen valta, jota kokeneella ja arvostetulla tuottajalla on. Näin ollen vaikuttaisi siltä, että mitä etabloituneempi dokumenttituottaja on sitä helpompi hänen on hankkia rahoitusta dokumenteilleen. Dokumenttinsa rahoituksen hankkimisesta eräs tuottaja kertoo seuraavaa:

”Sitten on tää rahoituksen hakeminen, kun projekti on siinä vaiheessa, et mä oon itse vakuuttunut et mä haluan tehdä sen. Ja se on sit kaikilla näillä sektoreilla tietysti. Ja sitten kuka se nyt on ensimmäinen, nykyisin mä menen ensimmäiseks tv:hen ja se on joko ykkönen tai kakkonen, Iikka Vehkalahti tai Sari Volanen. Ja jos mä saan sieltä tavallaan ne vakuutetuksi, saa vihreetä valoa, niin sen jälkeen se jatkuu. Siinä vaiheessa mun täytyis jo pikkasen tietää, että mitä se tulis maksamaan, suurin piirtein ja missä puitteissa ja milloin se valmistuu. Sitten mä meen näihin Säätioon [SES, T.P.] tai AVEKiin tai ehkä molempiin, jos on isompi projekti, niin sitten molempiin. Mut ulkomaalaista rahoitusta mä en oo vielä hankkinut, koska mä koen että näissä mun puitteissa mä en oikein jotain kolmee vuotta jaksais odottaa, et joku projekti menis läpi.”

Kun tv-kanava on lähtenyt mukaan rahoittajaksi, on yleensä vuorossa joko SESin tai AVEKin lähestyminen. Valinta siitä, kumpaa osapuolta lähestytään, on yleensä riippuvainen tuotannon kriteereistä, jotka SES⁵⁷ ja AVEK⁵⁸ ovat ilmoittaneet tuotantojen rahoituksen ehtoina. Tämä tarkoittaa sitä, että tuotantoprosessin eri

⁵⁷ ”Suomen Elokuvasäätiön tehtävänä on tukea ja kehittää kotimaista elokuvatuotantoa ja elokuvien esittämistä ja levittämistä. Suomen Elokuvasäätiö on itsenäinen säätiö, joka kuuluu Opetusministeriön kulttuuripolitiikan toimialan ohjaukseen. ... Säätiö myöntää elokuvan tuotantotukea, esitys- ja levitystoiminnan tukea sekä kansainvälisen toiminnan tukea. ...säätiö myöntää tukea myös valtakunnallisesti merkittäville kansainvälisille elokuvafestivaaleille Suomessa.” (SES 2005).

⁵⁸ ”AVEK jakaa tekijänoikeuskorvauksia audiovisuaalisen kulttuurin edistämiseen. Korvaukset ovat pääasiassa peräisin hyvitysmaksuista, jota peritään mm. tyjistä videokaseteista ja DVD-levykkeistä. ... Avek tukee tekijänoikeusvaroilla mm... dokumenttielokuvien tuotantoa ja teosten kansainvälistä levitystä, av-alan ammattilaisten jatko- ja täydennyskoulutusta sekä alan festivaalien ja muiden tapahtumien järjestämistä.” (AVEK 2005).

vaiheisiin voi saada rahoitusta molemmilta tahoilta, tai rahoitusta voidaan hakea vain jommalta kummalta taholta tiettyyn tuotantoprosessin vaiheeseen.

SESissä tuotantotukea voidaan myöntää dokumenttielokuvia varten ja siellä työskentelee kolme tuotantoneuvojaa, joista yksi on keskittynyt muun muassa dokumenttielokuvien tukipäätöksiin. SESissä

”Tuotantotukea myönnetään eloku vakäkirjoituksen kirjoittamiseen, elokuvahankkeen kehittämiseen, elokuvan valmistamiseen ja elokuvan kotimaiseen markkinointiin ja levitykseen. Lisäksi myönnetään tuotannon jälkitukea elokuvan katsojamäärän perusteella” (AVEK 2005).

AVEKin tukitoiminta jakaantuu ”tuotantotukeen, koulutustukeen sekä audiovisuaalisen kulttuurin tukeen” (AVEK 2005). AVEKssa työskentelee kaksi tuotantoneuvojaa, joista toinen on keskittynyt lyhyt- ja dokumenttielokuviin. *”Kansainvälisten yhteistuotantojen valmisteluun tarkoitettu tuesta päättää Kopioston/AVEKin toimitusjohtaja.”*⁵⁹.

Suomalaisen dokumenttituotannon tukijärjestelmä vaikuttaa suuresti itsenäisten tuotantoyhtiöiden asemaan dokumenttituotannon kentällä ja tästä johtuen myös tuottajan asemaan dokumenttituotantoyhtiössä ja suhteessa dokumenttien katsojiin. Riippumattomasta eli *independent*-tuotantoyhtiöstä tulee toisin sanoen *dependent* eli riippuvainen tukijärjestelmästä ja tukijärjestelmien yhteyshenkilöiden, YLEn ohjelmapaikkatuottajien lisäksi SESin ja AVEKin tuotantoneuvojien kokemuksista, mauista, arvioista ja mielipiteistä. Dornfeldin väitteen mukaan hänen esittämiensä esteettisten ideologioiden vaihto tapahtuu institutionaalisissa konteksteissa (Dornfeld 1998). Tästä erittäin tärkeänä esimerkkinä ovat Suomessa juuri nämä monet erilaiset neuvottelut erityisesti rahoittajien ja muiden tahojen kanssa. Heidän neuvojaan kuunnellaan, niitä arvostetaan, niistä yritetään ottaa oppia ja heidän mielipiteitään yrittävät dokumenttituottajat parhaansa mukaan jossain määrin myös ennakoita. Yleensä tuotantoneuvojat ovat itsekin toimineet alalla tuottajina tai ohjaajina. Heillä on myös saattanut olla oma tuotantoyhtiö, joten kokemusta ja ymmärrystä tuottajan työhön liittyvistä tärkeistä asioista ja tuottajan neuvotteluasemasta suhteessa tuotantoneuvojiin usein ainakin jossain määrin löytyy.

⁵⁹ Koulutustuesta- ja kurssituesta päättää koulutusjaosto, johon kuuluvat puheenjohtaja ja kahdeksan jäsentä (AVEK 2005).

Hyvät suhteet rahoittajiin, eli erityisesti YLEen, SESiin ja AVEKiin, ovatkin aineistoni mukaan tuottajalle ehdottoman tärkeitä, suoranainen elinehto, jotta tuotantoyhtiön on mahdollista edes Suomessa liiketaloudellisesti toimia. Muuta rahoitusta haastatteleman tuottajat ovat dokumenteilleen hankkineet esimerkiksi julkiselta sektorilta kuten STAKESista, Ulkoministeriön kehitysyhteistyön osastolta, Liikenneturvasta ja alueellisilta elokuva-alan toimijoilta kuten esimerkiksi Pohjois-Suomen POEMilta. Tämän lisäksi rahoitusta on mahdollista saada pohjoismaisista rahoituslähteistä, kuten kansallisilta tv-kanavilta tai elokuvainstituuteista, muilta elokuva-alan toimijoilta esimerkiksi Pohjoismaisesta elokuva- ja televisiorahastosta, ja EU:sta (Eurimages rahoittaa eurooppalaisten elokuvien tekemistä, MEDIA tai Media Plus rahoittaa eurooppalaisten elokuvien kehittelyä ja levitystä).

Kansainväliset yhteistuotannot

Kansainvälinen yhteistuotanto on myös nykyisin yksi varteenotettava rahoituskeino, jos dokumenttielokuva on sisällöllisesti myös kansainvälistä yleisöä kiinnostava.

Kansainvälinen *yhteistuotanto* on määritelty Hemilän toimesta

”tuotannoksi, jossa vähintään kahdesta eri maasta on yhteistuo ttajina tuotantoyhtiöitä, tai toisesta maasta on yhteistuotantosopimuksella televisiokanava” (Hemilä 2004, 36).

Kansainvälinen yhteistuotanto tarkoittaa siis ensimmäisessä tapauksessa eri kansallisuuksia olevien tuotantoyhtiöiden yhteistuotantoa, joka jakaantuu niin juridisen vastuun kuin myös tuotannollisen budjettinsa puolesta osapuolten, eri tuotantoyhtiöiden tuottajien sopimien prosentuaalisten suhteiden mukaan. Suomalainen tuottaja voi yhteistuotannossa joko aloittaa yhteistuotannon ollen päätuottaja tai osallistua jonkun toisen tuottajan yhteistuotantoon osatuottajana. Näiden sopimussuhteiden tulee olla aina EU-rahoitusta haettaessa rahoittajien esittämien toiveiden mukaisesti määriteltyjä, tiettyjen tarkkojen prosenttilukujen mukaisia. Tuotantosuhde voi olla esimerkiksi 30 % - 40 % -30 %, jolloin tuotantoyhtiöt osallistuvat prosenttiyksikön mukaisesti niin yhteistuotannon rahoitukseen kuin myös potentiaalisten voittojen jakoon.

”Valmis elokuva saa menestyessään levitystuloja, joilla ensin katetaan l evityskulut ja levittäjän mahdollisesti tuotantoon satsaamat ennakkomaksut. Tämän jälkeen maksetaan mahdolliset tuotantoa varten otetut lainat. Jäljelle jäävä osuus jaetaan hankkeeseen sijoittaneiden kesken. Jakokaava vaihtelee hankkeittain. Kansainvälisissä

yhteistuotannoissa yhteistuottajat jakavat yleensä nämä lisälevitystulot joko suhteessa omaan rahoitusosuuteensa (sisältää myös kunkin osatuottajan hankkimat paikalliset tukivarat) tai maantieteellisen jaon mukaan” (Hemilä 2004, 7).

Suomalaisten tuottajien yhteistuotantokokemuksien panos-hyöty -suhdetta onkin vastikään kartoitettu.⁶⁰ Hanna Hemilän yhteenvedon mukaan kansainvälisistä yhteistuotannoista on sekä hyötyä että haittaa. Taiteellisiin kompromisseihin oli jouduttu myöntymään rahoituksen vuoksi, mutta pääosin tuottajat olivat yhteistuotantoihin suhteellisen tyytyväisiä (Hemilä 2004, 37). Hankaluuksia kokeneet tuottajat näkivät vaikeudet oppimisena (ibid., 37). Raportissa annettiin myös kritiikkiä ja parannusehdotuksia vallitsevaan Suomen elokuvatuki- ja rahoituskäytäntöön (Hemilä 2004, 37).

Muita rahoitusvaihtoehtoja

Aineistoni paljasti lisäksi ulkopuolisen rahoituksen mahdollisuuden. Sopivan tahon löytyessä on teoriassa mahdollista käyttää esimerkiksi sponsorilta hankittua rahaa. Tällaisen rahoituksen hankintaan vaikuttaa kuitenkin se, että Yleisradio ei harjoita kaupallista toimintaa ja niin kutsuttu tuotesijoittelu eli *product placement* (ks. luku 2.6.) on kielletty. Eli ei-kaupallisen kanavan toimiessa rahoittajana sponsorointi ei ainakaan käytännössä tuotesijoittelun kautta onnistu. Tätä eivät haastattelemani dokumenttituottajat suunnitelleetkaan.

Tämän lisäksi aineistosta löytyi niin sanotun *’pehmeän rahan’* mahdollisuus eräänä keinona dokumentin rahoitukseen. Tämä tarkoittaa budjetin ulkopuolisen rahoituksen käyttämistä ja on haastattelemani tuottajan mukaan kuitenkin *’periaatteessa moraalisesti vähän arveluttavaa’*. Vaikeuksia rahoituksen kanssa on erityisesti silloin, jos budjetti niin sanotusti *’hirttää kiinni’*, eli haettua rahoitusta ei olekaan mahdollista saada. Tällöin tuottajan on joko hylättävä tuotanto tai kehiteltävä vaihtoehtoisia rahoituksen muotoja, tai hankittava esimerkiksi apurahaa taiteilijoille ja ehdollistettava työryhmän jäsenten palkkoja. Nämä ovat kuitenkin marginaalisia keinoja tasata

⁶⁰ Hanna Hemilä on tutkinut kansainvälisiä elokuva-alan yhteistuotantohankkeita (2004) SESin ja AVEKin julkaisemassa tuoreessa raportissa *Karikot ja menestystarinat kansainvälisissä elokuva-alan yhteistuotantohankkeissa*. Tutkimuksessa haastateltiin 17 elokuva-alan (kategoriana sisältää fiktio- ja dokumenttituotannon) tuottajaa, jotka olivat tehneet kansainvälisiä yhteistuotantoja.

rahoitusta ja pitää budjetti koossa, eli käytännössä harvemmin vaikuttavat budjettiin niin paljon, että dokumentti ainoastaan näiden keinojen ansiosta tehtäisiin.

Muita keinoja rahoitukseen on pyrkinyt alusta saakka miettimään yksi haastatteleman tuottaja, joka pohtii tuotantajensa markkinointimahdollisuuksia ja -strategiaa, jolla voisi ansaita tulevaisuudessa muun muassa ohjelmaformaattien muutosten tai digitaalisten innovaatioiden myötä hieman nykyistä enemmän. Esimerkiksi digi-tv:n lisäarvopalveluiden kehittäminen on yksi esimerkki tuottajan pohtimista uusista mahdollisuuksista.

Dokumenttien suurentuneet budjetit

YLEn, SESin ja AVEKin budjettien pienentyessä ja rahoituksen tullessa yhä vaikeammaksi ovat yhteistuotannot niin kotimaassa kuin kansainvälisestikin tulleet monille elokuva-alan tuottajille yhä tärkeimmiksi. Tämä mahdollistaa suuremmat tuotantobudjetit, mutta myös usein vähemmän oikeuksia tuotantoyhtiölle ja tuottajalle. Vastuun jakaminen ja oikeuksista neuvotteleminen on aikaa vievää ja byrokraattistakin toimintaa. Tämän lisäksi eri kielillä toimiminen lisää muun muassa käännöstyö- ja yhteydenpitokustannuksia. (ks. Hemilä 2004)

Dokumentit maksavatkin nykyisin huomattavasti enemmän kuin ennen. Eurooppalaiset yhteistuotannot ovat tuotantobudjeteiltaan huomattavasti suurempia kuin kotimaiset ja tällöin projektit kestävät ajallisesti paljon totuttua pidempään. Rahoitusta voidaan kuitenkin hakea kaikista tuotantoyhtiöiden kansallisista rahoituslähteistä ja laajemmiltakin toimijoilta, kuten pohjoismaiden tai EU:n rahoituslähteistä. Tällöin byrokratia, ja eri rahoitusehtojen sekä sopimusten ymmärtäminen on erittäin tärkeää ja vaatii tuottajalta paljon taloudellista ja juridista ymmärrystä, aikaa ja kärsivällisyyttä. Osa kansainvälisestä rahoituksesta on lainarahaa, ja on myös maksettava tuotannon valmistuttua takaisin. Osa taas on rahaa, jota ei tarvitse palauttaa. Molemmissa tapauksissa papereiden pyörittäminen on kuitenkin jatkuvaa eri yhteistuotantoyhtiöiden ja rahoittajien välillä.

Haastattelemieni dokumenttituottajien näkemys yhteistuotannoista jakaantui siis varsin hyvin kahtia: niihin, jotka näkivät sen mahdollisuutena ja toisiin, jotka kokivat sen uhkana ja omien oikeuksien ainakin osittaisena menetyksenä. Hemilän tutkimuksen (2004) mukaan yhteistuotantojen toimivuus ja niistä saadut positiiviset kokemukset olivat suoraan suhteessa siihen, kuinka tuttuja yhteistuottajat olivat ja kuinka paljon tuottajilla on kokemusta yhteistuotantojen tekemisestä.

Rahan puute

Kaikkien tuottajien puheesta kuului kuitenkin rahan puute, julkisen tuen pienuus, dokumenttituotannon kentällä. AVEKin tukivarat ovat tippuneet YLEn ohjelmapaikkatuottajan mielestä 12 %, eikä SESin suuri harppauskaan ole vielä toteutunut. *”Tuottajien toimintaympäris tö on tullut vaikeemmaks ja hankalemmaks.”* Alan maine on kasvanut, mutta resurssit eivät. Pidemmän päälle kaikki tuottajat näkevät yhtälön kestäättömänä. Julkinen tuki haluttaisiin nähdä veturina, joka voi vetää mukanaan enemmän liikkeelle. Tällä hetkellä *”..monilta tekijöiltä vaaditaan ihmettä.”* *”Suomessa on skitso tilanne, on mainetta muttei mammonaa.”*

Dokumenttituotannon ala on tehnyt tuottajien mielestä paljon töitä kansainvälisen kuvan rakentamisen eteen ja tässä ovat auttaneet muun muassa Dokumenttikilta ry ja DocPoint - Helsingin dokumenttielokuvafestivaali ry. Vientiä edistää myös Suomen Elokvatuottajien Keskusliitto SEK. Uutena kansallisena levityskanavana vuoden 2004 lopulta on toiminut DocPoint Foorumi, joka esittää dokumenttielokuvia pysyvästi Forumien elokuvateatterissa. *”Suomalaista dokkaria pidetään kiinnostavana, eräänlaisena brändinä...”*, toteaa eräs tuottaja ja jatkaa:

”..valtiovallan pitäisi vastata haasteeseen; me tehdään pienemmil budjeteil kuin Ruotsis, Pohjoismaissa tai Keski-Euroopassa, mutta kilpaillaan kuitenkin samoilla kansainvälisillä markkinoilla”.

Toisaalta eräs tuottaja sanoo, että Suomessa dokkarituotannolla on loistava asema, vaikka tämä on pieni maa. *”Hyvään leffaan ei tarvii kansainvälistä rahaa, se ei ole itsetarkoitus”*, väittää yksi tuottajista. Nykyisin jokainen tuottaja tekee dokumenteistaan myös englannin kieliset versiot, kymmenen vuotta sitten tämä ei ollut käytäntö. *”Yleisradiossa kiinnostusta on myös ylemmällä taholla, dokkarit nähdään tärkeiksi”* ,

analysoi eräs tuottaja. Kuitenkin usein dokumenttielokuvien ohjelmapaikka on huono ja hyviä katsojalukuja on vaikea saada, koska yleisö on nykyisin *”niin hajautunutta”* . Kaiken lisäksi rajoittajien kiinnostus on jakautumassa uudella tavalla, aluepolitiikka on muuttunut: *”...nyt kehä kolmosen ulkopuolisia dokkareita tehdään yhä enemmän”* .

Tuottajat kuuntelevat rahoittajia

Bourdieuun mukaan itsenäisellä kulttuurituottajalla on sitä enemmän hallussaan erityistä pääomaa, mitä enemmän hän on suuntautunut tietyille kilpailijoidensa asioimille markkinoille. Tällöin kulttuurituottaja olisi Bourdieun väitteen mukaan valmis tekemään vastarintaa, eikä suostuisi yhtä helposti ulkoisten voimien vaatimuksiin ja käskyihin. (Bourdieu 1999, 88)

Rahoituksen tarkastelemisen myötä selvitän seuraavaksi Zdanovin lain soveltuvuutta (ks. luku 2.2. ja Bourdieu 1999, 88) tai ainakin sen soveltumattomuutta, jos niikseen tulee. Kenen vaatimuksia ja käskyjä tuottaja siis loppujen lopuksi tottelee? Pro graduni alussa vaikutti siltä, että tuottajalla on valtaa päättää siitä, mitä katsoja näkee televisiossa (ks. luvut 1 ja 6). Aineistoni pohjalta kuitenkin rajoittaisin tuottajan kaikkivoipaisuuden vielä tiettyjen laajempien yhteiskunnassa tällä hetkellä vallitsevien ehtojen mukaisiksi. Suomessa yksityiset riippumattomat dokumenttituotantoyhtiöt eivät aineistoni mukaan olekaan loppujen lopuksi käytännössä niin riippumattomia kuin mitä aluksi voisi ainoastaan tuottajan näkökulmasta päätellä. Jotta minkäänlaisia dokumenttielokuvia tai -televisiosarjan osia tai -televisio-ohjelmia ylipäättään olisi mahdollista tehdä, on tuottajan hankittava monestakin eri lähteestä rahoitusta tuotantoprosessien eri vaiheisiin: esituotantoon, varsinaiseen tuotantoon ja jälkituotantoon.

Bourdieuun Zdanovin laki (ks. luku 2.2.) määrittelee tuottajan olevan sitä itsenäisempi, mitä enemmän hänellä on hallussaan erityistä pääomaa. Tämä pitänee paikkansa dokumenttituottajuuden ollessa erityistä pääomaa. Mitä enemmän dokumenttituottajalla on tuottajuuden pääomaa, sitä paremmin hänellä on mahdollisuuksia saada dokumenteilleen rahoitusta. YLEn ohjelmapaikan tuottajan sanoin:

'tuottaja on niinku täs omassa rajatussa [dokumenttituottajuuden määrittelemässä, dokumenttituotannon kentän, T.P.] häkissään kingi'.

Monet haastattelemistani dokumenttituottajista eivät tähtää dokumenttejaan massatuotannon markkinoille toisin kuin esimerkiksi pitkän elokuvan tekijät, jotka toivovat useimmiten varsin suuria katsojalukuja. Haastatteleman dokumenttituottajat eivät ole yhtä suostuvaisia hankkimaan rahoitusta vain markkinoille pääsyn lisäämiseksi. Eräs tuottaja ilmaisee: *"ettei me tehdä mitään rahoittajien tilaustöitä"*. Ja toinen:

'Nyt mulle tarjottiin viimeks tän [mainitsee dokumenttielokuvan nimen, T.P.] kohdalla, mutta mä en sitten halunnut lähteä siitä huolimatta, että se ois ollut paljon suurempi budjetti, mutta mä koin, että se on liian raskas. Ja se oli hyvin henkilökohtainen leffa, niin mä en uskaltanut lähteä tai mä koin niin. Mä en siihen oikein luottanut kuitenkaan. Mä halusin tehdä hyvin henkilökohtaisen, vaik se voi heikentää kuitenkin levitämis mahdollisuuksia. Koska siit oli ajateltu kansainvälistä tai siin ois ollut tähtäystä myös elokuvateatterilevitykseen. Sit mä niinku heti ajattelin, et sehän tarkoittaa sitä, et mä joudun tietyistä asioista, jotka on suomalaisille ja meille tärkeitä asioita, niin luopumaan. Mä uskon, että mä olin tavallaan siinä oikeassa.'

YLEn ohjelmapaikkatuottaja määrittelee dokumenttien olevan osittain tehdyn myös valmiiksi rajatuille markkinoille ja yleisöille: *"se ei välttämättä ole sitä populaaria, joka helpoiten yleisöä kerää"*. Dokumenttituotanto on mahdollista nähdä tässäkin mielessä vastakulttuurin muotona, kapinana massatuotantokulttuuria vastaan.

7.2. TUOTTAJAN SUHDE YLEISÖÖN

Seuraavaksi selvitän toista tuottajalle tärkeää suhdetta. Tarkastelen tuottajan suhdetta katsojiin, yleisöön, johon hän itsekin työryhmänsä kanssa kuuluu (Dornfeld 1998). Tuottajat ymmärrän Dornfeldin (1998) esityksen mukaan yleisöjen luoja mutta myös Leen (2001) mukaan sekä tekijöinä, että yleisönä. Aineistossani tuottajien suhde katsojiin herätti keskustelua muun muassa katsojaluvuista. Eräs tuottajista arvioi suunnitteluvaiheessa suhdettaan yleisöön:

'Kohderyhmä vaikuttaa rahoitukseen ja strategian miettimiseen. Se vaikuttaa, tehdäänkö telkkaridokkari vai leffadokkari'.

Itsenäisten tuotantoyhtiöiden tuottajat mainitsevat saavansa jälkikäteen tuotantojensa katsojaluvut YLEn ohjelmapäivystyksestä. Yhden tuottajan mukaan:

”Tuottajat ovat enempi tietoisia yleisöstä ja yleisön reaktioista ja seuraa aika tarkkaan miten leffoihin reagoidaan.”

Yleisöjen vaikutus ei ole yhtä suora television osalta kuin dokumenttielokuvan kohdalla, jolloin katsojien vaikutus näkyy suoraan esitetyn elokuvan pääsylipputuloina. Television puolella slotin raamit vaikuttavat dokumentin esitysajankohtaan. *Prime time* noin kello 19–21 on suurelle yleisölle, *”...se on koko perheen aikaa, sekä naisille että miehille”*, YLE:n tuottaja kertoo ja jatkaa, että YLE *”...ei ole riippuvainen mainostajista, niin ei ole yhtä orjallista kuin kaupallisella puolella”*. Toisaalta arkiseksikin kritisoitu tv:n dokumenttiohjelma otetaan tuottajan mukaan usein liian itsestään selvänä, ohjelma *”...huomattais ehkä silloin, jos se jäis pois”*. Yksi tuottajista ilmoittaa, ettei mieti juuri lainkaan kohderyhmää suunnitellessaan dokumenttia. *”Ainoa kohderyhmä on minä itse ja rahoittaja”*. Palaute

”ei vaikuta muhun mitenkään, jos rahoittaja haukkuu, niin kyl sitä masentuu vähäks aikaa”.

YLE:n ohjelmapaikkatuottaja kokee kritiikit kaikille osapuolille erittäin tärkeitä. Hänen mielestään tekijät ajattelevat entistä enemmän yleisöä ja viestit katsojilta tekijöille koetaan henkilökohtaisiksi: *”Täällä ollaan tuntosarvet herkkinä jokaiseen palautteeseen mitä tulee.”* Eräs tuottaja on sitä mieltä, että yleisö on nykyisin niin hajautunutta, että on vaikeaa saavuttaa hyviä katsojalukuja.

”Kyllä näitä mitä mä oon ajatellut, ei niin hirveen tarkkaan, ei sellaista mitä mainostajat tekee. Valtaosa palautteesta on tavattoman positiivista, mutta kyllä sitä joskus kysytään, et miks tämmöstä tehdään?”

Tuottajat pohtivat usein katsojien lisäksi myös sitä, miten dokumentti vaikuttaa dokumentin kautta esillä olevaan päähenkilöön/henkilöihin. Eräs itsenäisen tuotantoyhtiön tuottaja selvittää:

”...siis mä kä yn jatkuvasti moraalista keskustelua siitä, että mitä tämä dokumentti tekee minun päähenkilölleni. Et välttämättä minusta ei tule kuuluisaa sen dokumentin tekemisen [ansiosta, T.P.], mut taatusti kaikki siinä kotikylällä tietää tän dokumentin tekemisen jälkeen, että kuka toi on ja mitä se on sanonut televisiossa valtakunnallisesti. Et se tekee niistä päähenkilöistä enemmän julkkiksia ja jotenkin mieltii et miten se asema muuttuu, et miten se maailma muuttuu siinä, et mä teen tän dokumentin. Ja mun mielestä se on se, tavallinen, se mun moraalinen keskusteluni. Niinku tosiaan mä mietin sitä aika paljon.”

Toinen tuottaja analysoi käytännön ongelmia:

”...mä en ainakaan oo yhtään kunnollista selitystä saanut tähän asiaan, ni on se, että tota mikä on se moraali, että kuvaa jotain ihmistä, ja sitte leikkaa sen miten haluaa ja tekee siit tarinan. Tietyl taval se on moraalisesti kyl ongelmallista työtä. Oikeestaan ainoo tapa päästä siit eroon on, että selittää sille ihmiselle alusta lähtien, et mitä tapahtuu. Et en ole sinun ystäväsi, vaan teen sinusta elokuvaa ja leikkaan tämän ihan miten mua huvittaa. Mut se ongelma siin on vaan se, et yleensä ihmiset ei ymmärrä sitä. ... Ihmiset on kyl narsisteja. Ne luulee, et ne tulee tärkeemmiksi ihmisks kun niist tehdään dokkari. Mut se on ongelma. Vaikka älykkäällekin ihmiselle selittää niin tajuttomasti tän asian, niin ei ne tajuu sitä kun vasta jälkeinpäin. Ja sitte... en mä tiedä. Jotkut sitte sanoo, et taidetta voi tehdä täl taval, joku sanoo et tää on yleinen hyvä. Et ehkä tää yks ihminen joutuu 'kärsimään”, mut et siit on jotain yleisempää hyvää, siit tulee. Mut en mä kyl usko tähänkään, ei se voi olla niin simppelellä moraalisesti.

Tuottajia siis sekä pohdituttaa dokumentin vaikutus päähenkilöihin, kuvauskohteisiin, että myös kuvauskohteiden halu käyttää dokumenttia ikään kuin omiin tarkoituksiperiinsä. Toisaalta kuitenkin dokumentin sisältö ja merkitys voittavat:

”Kuvattavia kuvataan niin kuin ketään mollaamatta siis paitsi siinä tapauksessa, jos se on joku Hitler tai joku tai paha grynderi. Niin, siinä mun mielestä voi mollata, et mitä ne edustaa (naurahtaa).”

Yksi tuottajista mainitsee esittävänsä materiaalia etukäteen erilaisille koeyleisöille.

”Mua ehkä enemmän aina niinkun motivoi ja kiinnostaa se, että miksi jo stakin ei pidetä kuin se, että kaikki ylistää ja taputtaa selkään, että teitpä hyvän elokuvan. Että se, että joku sanoo et sä teit paskan elokuvan, niin se on heti et –aijaa. Kerro lisää. Miks? Miks se sun mielestä oli paska ja just se, että niinku sen kriittisen palautteen myötä oikeastaan oppii enemmän kuin se, että kaikki tulee. Sit on kuullu tosi paljon sitä, että no mikset tehnyt noin ja sit oikeesti miettii, et oliko se perusteltua, että me tehtiinkin näin. Et siitä nyt saadaan kritiikkiä ja mitä sitten.”

Haastattelemieni dokumenttituottajien suhde erilaisiin yleisöihin eli kokonaisuudessaan katsojiin on jokseenkin ambivalentti, sillä he kokevat suhteen tärkeänä, vaikka heillä ei loppujen lopuksi olekaan tarvetta miellyttää kaikkia. Tuottajat luovat dokumentteja ennen kaikkea sen takia, että ne voivat mahdollisesti tuottaa katsojille merkityksellisyyden illuusioita, todellisia merkityksiä, joita ei samalla lailla muuten ole saatavissa tai koettavissa. Dornfeldin mukaan (1998) tuottajat katsojia etsiessään tuottavat oman yleisönsä. Vaikuttavatko tuottajien käsitykset yleisöstä dokumenttien sisältöihin ja muotoon? Aineistossani törmäsin siihen, että Dornfeldin esittämä televisiollinen humanismi, joka ikään kuin hänen esimerkkinsä mukaan oikeuttaa tuottajan omat näkemykset suhteessa muihin *Childhood*-dokumenttitelevisiosarjaa tekevien henkilöiden näkemyksiin ja asettaa ne etusijalle, pätee myös aineistoni

perusteella dokumenttituottajiin Suomessa. Tuottajat oikeuttavat omat näkemyksensä suhteessa muiden näkemyksiin, jos heillä vain on siihen mahdollisuus.

Markkinointitutkimukset eivät kiinnostaneet dokumenttituottajia siinä mielessä, että he itse olisivat niihin valmiita sijoittamaan resursseja. Dokumenteistaan saamansa kritiikin tuottajat osaavat aineiston perusteella jakaa asiattomaan, jonka he jättävät omaan arvoonsa ja asialliseen, josta he ovat erittäin kiinnostuneita. Halusin tarkastella tuottajien esteettisiä ideologioita (ks. luku 2.6.) tästä johtuen tarkemmin, eli niitä toisten dokumentintekijöiden kokemuksia, ja tuottajien omia kokemuksia, joita samanlaisia kulttuurisia tekstejä tuottaessa on aiemmin jo koettu (Dornfeld, 1998). Dokumenttituotannon parissa esimerkiksi arvot tai laadun kriteerit välittyvät esteettisten ideologioiden kautta. Tätä tarkastelin tiedustellessani muun muassa kollegojen palautetta ja suhtautumista tuottajien dokumentteihin.

"T.P.: No minkälaista palautetta tai kommentteja tulee muilta dokumentintekijöiltä ja miten suhtaudut siihen? Tuottaja: No oma ammattikunta niin, siis jotenkin... kyl sitä arvostaa. Se on, että ehkä oma ammattikunta enemmän katsoo sitä elokuvana. Ja antaa palautetta siitä elokuvana. Et sitte yleisö voi antaa sitte suurista teemoista tai jotenki se, et ehkä sit niinku eri tavalla pelottaa se ammatilaiskritiikki. Ja mä olen... mitä mä olen muille antanut palautetta, niin kyl mä pyrin hirveen rehellinen olemaan, että jos mä en pidä elokuvasta niin mä kyllä kans sanon sen. Ja kerron että miksen. T.P.: Vaikuttaako se suhun sit? Muutatko sä sun toimintatapoja tai teetkö sä seuraavassa sit jotain toisin tai otatko sä niistä neuvoja vai miten? Tuottaja: En...koska...niin. Tai no en mä voi sanoa että en, se ei vaikuta millään muotoa. Tottakai sitä ajattelee. Mutta että ainahan sitä, jokaikinen projekti on niin erilainen, ja aina lähtee nollasta. Siis täysin puhtaalta pöydältä ja sä et voi hirmu paljon soveltaa sitä aikasemmin kokemaasi ja tekemäsi, koska tota sit sä tekisit hirmu paljon samanlaisia leffoja. Ja aina täytyy mennä sen idean, ihmisten ja sen tarinan ehdoilla. Että se niinku määrittää sitä millaisia ratkaisuja mä teen tuottajana, millaisia ratkaisuja."

Toinen tuottaja kuvaili kaikenlaisen palautteen suodattamista ohjaajalle.

"Mut siin on kans se ero, et tuottaja ei voi olla niin herkkä. Ohjaajiin v aikuttaa enemmän, koska ne niinku tekevät sen enemmän sydänverellä... vereslihalla. Mikä se nyt on? Kuitenkin kun ohjaaja tekee isoo elokuvaa, niin se on kaks tai kolme vuotta sen ainoo tärkeä asia maailmassa. Tärkein asia maailmassa. Mut ei tuottaja voi ajatella sil taval. Miks ihmiset eivät ymmärrä minua, mun tekemiä elokuvia? Tuottajan kannattaa vaan ruveta tekemään seuraavaa dokumenttia. Niinku kyl kannattais alkaa ohjaajankin."

Kaikki tuottajat olivat sitä mieltä, että kokonaisuudessaan palaute eri tahoilta on tärkeää, mutta erityisen tärkeää se on viime kädessä ohjaajalle. Tuottajan tuleekin toimia erityisesti kriittisen palautteen tullessa eräänlaisena palautteen suodattajana, ja harkita kuinka tarkasti ohjaajalle negatiivisesta palautteesta kertoo. Vaikuttaa siltä, että tuottajat

ottavat kritiikin vähemmän henkilökohtaisesti kuin ohjaajat, ja toimivat siksi suodattimina esimerkiksi rahoittajien ohjaajalle antaman palautteen välissä. Kuitenkin myös televisiollinen humanismi vaikuttaa tuottajien toimintaan dokumenttituotannossa. Näin ollen positiivisen palautteen tuottaja voi nähdä kohdistuvan omiin ratkaisuihinsa, kun taas negatiivisen, kriittisemmän palautteen tuottaja voi ikään kuin sysätä ohjaajan ansioksi. Tämä on tuottajana onnistumisen eräs elinehto, kokemuksen mukaan eräänlainen defenssimekanismi oman työn ja siitä ansaitun symbolisen pääoman säilyttämiseksi. Moni tuottajista oli myös etukäteen pohtinut reaktioita valmiiseen dokumenttiin, ja arviot näistä palautteista olivat usein varsin realistisia.

Vaikuttaakin siltä, että haastattelemani tuottajat pitävät jalkansa jokseenkin maassa ja osaavat usein suhteuttaa tekemänsä, tai tuottamansa dokumentin ympäröivään maailmaan ja ajan ilmiöihin, sekä näin ennakoimaan katsojien reaktioita dokumenttia kohtaan juuri esteettisen ideologiansa avulla. Olennainen osa tuottajan työstä vaatii kykyä seurata aikaansa ja työskennellä suhteessa ajankohtaisiin ilmiöihin ja asioihin. Hyvällä tuottajalla voidaan kuvitella olevan jonkinlainen vainu, intuitio, jonka avulla he tekevät itsenäisiä päätöksiään ympäristön viestien ja ihmisten välisen kommunikaation kautta tuotettujen ja uudelleentuotettujen merkkien ja merkitysten avulla. Tuottajan on siis dynaamisessa dokumenttituotannon kentässä selvitäkseen ikään kuin suojeltava itseään ja omaa toimintaansa ulkopuolisia vastaan samalla tarkkaillen ympäristöä tuottajan vainulla. On mahdollista, että tuottajan ”pieni ego” estää mahdollisen epäonnistuneen projektin jälkeen tuottajaa putoamaan korkealta suoraan jaloilleen. Näin hän onnistuu jatkamaan dokumenttien tuottamista.

7.3. ARVOJEN JA IDEOLOGIAN MOTIIVI

Adornon lailla kulttuuriteorian kytkeminen laajempiin taloudellis-yhteiskunnallisiin muutoksiin auttaa mielestäni ymmärtämään myös nyky-yhteiskunnassa toimivaa dokumenttituotantokulttuuria. Ampujan mukaan kulttuuriteollisuusnäkemysten esiintuominen on järkevää tarkasteltaessa 2000-luvun mediakulttuuria. Tämä johtuu muutoksesta empiirisessä mediatodellisuudessa ja sitä analysoivassa mediateoriassa. (Ampuja 2004, 35.)

Yhteiskunnassa vallitsevien arvojen ja ideologioiden kautta on mahdollista tarkastella dokumenttituotantokulttuurin ilmapiiriä ja konsensusta. Tuottajien arvojen mukaan tärkeää ei ole se, että dokumentti saa suuret katsojaluvut tai että tuottaja kerää suuret henkilökohtaiset voitot. Minkälaiset arvot dokumenttituottajia sitten ohjaavat?

Pro gradua aloitellessa mielessäni oli hypoteesi siitä, että dokumenttielokuvan tuottajat olisivat jotenkin humanimpia, vastustaisivat kaupallisuutta ja kerskakulttuuria. Tämä vaikutti siihen, että halusin tiedustella tuottajilta myös suoraan heidän arvojaan ja ideologiaansa. Oma ideologinen suhtautumiseni dokumenttielokuvan tekemiseen vaikutti siis kysymyksen laadintaan arvoista. Otin toki huomioon, että korkeakoulussa opiskelleiden ihmisten tulisi osata analysoida myös omaa käyttäytymistään ja ajatuksiaan jossain määrin kriittisesti ja itsereflektiivisesti. Vastauksiksi sain kaikilta tuottajilta, että heidän arvonsa ovatkin pysyneet työn alkujankohdasta lähtien suurin piirtein samanlaisina. Toki suurimmat särvät ja mustavalkoisuus on rapissut, mutta muuten heillä on *’edelleen samantapaiset ideat’* .

Yksi tuottajista aloitti tuotantoyhtiönsä toiminnan tuottamalla antropologisia elokuvia Siperiasta. Hänen mielestään kulttuurin tai maailman katsominen ja niistä ihmisille kertominen on mielekästä ja tärkeä asia. Ulkoisia muutoksia hänen mielestään alalle on kuitenkin kokonaisuudessaan tullut: *’Toimintaympäristö on muuttunut ...liiketaloudellinen elementti ja bisneksen tuuli puhaltaa alalla.’* YLEn toinen tuottaja on omasta mielestään pienen ihmisen puolella, hän haluaa tuoda esiin sosiaalipoliittisia aiheita, erilaisuuden ymmärtämistä ja vaihtoehtojen näyttämistä. Myös selviytymistarinat ja yleinen humanismin levitys tuovat hänen mukaansa kvartaalitalouden, irtisanomisten ja raskaan tietoisuuden aikakautena erityisesti toivoa ja iloa ihmisille. *’Dokumentti on mielenterveyden kannalta hyvä ohjelmamuoto’* , hän analysoi. Eräs tuottajista haluaa välttää valmiiksi pureskeltuja asioita. Häntä ohjaa uteliaisuus, eivät erityiset poliittiset ideologiat tai arvot. Myös vastaukset *’uuden näkökulman tarjoaminen olemassa oleviin ilmiöihin’* , *’ajattelemaan auttaminen’* ja *’sivistäminen jossain määrin’* saavat tuottajan analysoimaan dokumenttituottajan työn tavoitteita ja motiivia. Bill Nicholnsin *discourse of sobriety* -käsitteen mukaisesti tietoa ja informaatiota pyritään siis yhä tarjoamaan dokumenttien kautta laajoillekin katsojaryhmille (Nichols 1991, 3–4).

Dokumenttituottajien haastatteluista löysinkin vastauksia mieltä vaivanneeseen hypoteesiini. Kuvauskohteen kunnioitus, yhteiskunnallisen keskustelun herättely, kovien taloudellisten arvojen vastustus ja yleinen maailman ilmiöiden ja asioiden selittämisen halu tulivat ilmi monista vastauksista. Rivien välistä oli mahdollista ymmärtää, että dokumenttituottajat haluavat tuotantojensa kautta tehdä maailmaa erityisesti tässä ajassa ihmisille ymmärrettäväksi. Olivatpa kyseessä lähihistorialliset asiat, tai globaali ihmisyyttä koskettava ongelma, kenties omaa perhettä kohdannut henkilökohtainen onnettomuus; yhdessä tuottajat tarjoavat ohjaajiensa lausuntoja, totuuksia ja todistuksia maailmasta kaikille katsojille, itsensä mukaanlukien.

7.4. DOKUMENTTITUOTANNON TABUT

Tiedustelin tuottajilta alan tabuja, asioita joista tuottajat eivät keskenään puhu, jotta negaation kautta olisi mahdollista ymmärtää dokumenttituotannon kentän toiminnasta vieläkin enemmän. Vastaukseksi vaietuista asioista tuottajat kertoivat, että nykyisin rahasta puhutaan tuottajien kesken yhä enemmän ja enemmän, eikä budjettejakaan enää salailla entiseen malliin. Tuotantojen taloudellisista seikoista puhuminen onkin ilmeisesti tullut jäädäkseen. Toisaalta keskinäinen kilpailu luo aina *'kyttäystä'* ja hyvistä työntekijöistä on vähitellen alettu jopa kilpailla. Bourdieun symbolista pääomaa omaavat työntekijät ovat haluttuja toimijoita ja tuottajien mielestä todistetusti luovia osaajia. Tekijänoikeudettomia ideoita kuitenkin tuottajien välillä salaillaan yhä edelleen. Dokumenttituotannon alalle eivät fiktiivisen tv-tuotannon kaltaisesti ole vielä ehtineet formaattiohjelmat tai -tv-sarjat tai uudelleenfilmatisointioikeuksien myynnit, joissa tietty tapa toimia niin taiteellisesti kuin taloudellisestikin on kaupan, kenen tahansa ostettavissa oleva määritelty tapa tehdä tv-ohjelmaa tai tehdä ideasta samankaltainen kansallisesti muokattu elokuva.⁶¹

Varsinaisina tabuina nähtiin dokumenttituotannon alalla kuitenkin ihmissuhdeongelmista puhuminen. Esimerkiksi tuottajan ja ohjaajan välisen suhteen laadun toivotaan usein pysyvän kahdenkeskisenä. Ohjaaja-tuottaja -suhteessa

⁶¹ SATU ry on panostanut tv-formaattien vientiin kauppa- ja teollisuusministeriön, opetusministeriön ja ulkoministeriön tuella aloittamalla yhteisvientihankkeen (Kotirinta 2005). Tämän lisäksi äskettäin on myyty ensimmäistä kertaa vielä julkaisemattoman *FC Venus* -fiktioelokuvan uudelleenfilmatisointioikeudet Suomesta Saksaan (Hohto 2005).

ilmaantuneet ongelmat näkökulmien törmätessä pyritään yleensä salaamaan muulta työryhmältä ja muilta alan ihmisiltä. Mielenkiintoinen vastaus myös tabuksi oli YLE:n ohjelmapaikkatuottajan mainitsema tuottajien oma ammattitaito. Hänen mielestään Suomessa ei ole montaa *'kovan tason tuottajaa'*. Eräs tuottaja puolestaan mainitsee esiintyjille maksamisen olevan moraalinen kysymys, joka puhuttaa, mutta josta ei vielä ole päästy alan tekijöiden väliseen konsensukseen. Sama moraalinen ongelma on havaittavissa myös antropologien ja informanttien välisissä suhteissa (Pennanen, 2005).

7.5. TUOTTAJIEN VÄLISET SUHTEET

Dokumenttituottaja YLE:ssä kertoi, että yhteydet muihin tuottajiin eivät toimi vielä kukaan talon sisällä kunnolla. Syvällisiä keskusteluja ei ole, eikä niitä odoteta. *"Aika on rajallista."* Korkeintaan silloin keskustellaan, *"...kun haluaa toiselta jotain, lähetysaikaa, tai kun ei hyväksy jotain ehdotusta"*. Toisen itsenäisen tuotantoyhtiön tuottajan mukaan dokumenttimaailma on varsin pieni, vain muutama sata ihmistä maailmassa. Heitä on hänen mielestään *'helppo tavata, kun aluks tutustuu joihinki'*. Kentällä vallitseva avoimuus on monen tuottajan mielestä lisääntymässä suurimmaksi osaksi Dokumenttikillan toiminnan ansiosta.

"Kun tutustuu, ihmiset puhuu avoimemmin, kaikil on samat ongelmat joka tapauksessa, eli vois puhua täysin avoimesti". *"Dokumentintekijät ovat yksinäisiä suhteessa alaan"*, toteaa eräs tuottajista ja lisää: *"...on hyvä, että kokemuksia vaihdetaan"*.

Elokuvafestivaaleilla ja rahoitusfoorumeissa tuottajat tapaavatkin muita dokumentintekijöitä ympäri maailmaa. Myös koulutustapahtumat tai seminaarit luovat mahdollisuuksia uusiin kontakteihin. Pohjois-suomalainen tuottaja kertoi pohjoisessa vallitsevan tietynlainen erityinen *me*-henki, joka kannustaa alan toimijoita eteenpäin. Kansainvälisistä tapahtumista tärkeimpiä ovat mainitut elokuvafestivaalit, kuten DocPoint ja IDFA ja koulutusfoorumi European Documentary Network, Toinen Suomi -projekti, EAVE, Steps for the Future sekä Steps International. Dokumenttikillan toiminnan tärkeyden mainitsivat viisi tuottajaa. Myös Hanna Hemilän raportin mukaan koulutusfoorumi nähtiin merkittäviksi (Hemilä 2004). Kansainvälisiin yhteistuotantoihin osallistuneet yhteistuotantopartnerit (sekä fiktio- että

dokumenttituottajat) ’löytyivät EAVEn tai muun kansainvälisen koulutuksen myötä syntyneiden kontaktien avulla” (Hemilä 2004, 37).

Näiden dokumenttituottajien antamien vastausten perusteella on mahdollista nähdä suomalainen dokumenttituotannon kenttä ikään kuin jo lähtökohtaisesti sidoksissa maailman laajempaan dokumenttituotannon kenttään. Yhä useammin lokaaleja tapahtumia kuvaavat dokumentit tuotetaan tai vähintään levitetään globaalilla dokumenttituotannon kentällä. Tärkeinä levittäjinä alan toimijoille toimivat erityisesti elokuvafestivaalit, joiden merkitys onkin huomattava siinä mielessä, että usein elokuvafestivaaleilla tarkoin valitut raadit valitsevat ne dokumentit, joita festivaalilla kulloinkin esitetään. Tähän raatiin voivat kuulua festivaalin johdon lisäksi niin elokuvafestivaalin kansalliset poliittiset toimijat tai yhteiskunnalliset merkkihenkilöt.⁶² Kaikilla näistä raadin valitsijoista ei ole välttämättä edes kovin laajaa tietoutta dokumenteista, vaan he saattavat tehdä päätöksensä *ad hoc*. Näin ollen se, minkälaiset dokumentit liikkuvat maailmalla esimerkiksi elokuvafestivaalien kautta, on osittain myös muiden kuin rahoittajien, levittäjien tai dokumentin tekijöiden ansiota.

7.6. DOKUMENTTITUOTANNON KENTÄN VALTASUHTEET

Dokumenttituotannon kenttä on laaja, ja rakenteeni (ks. kuva 1) selvittääkin parhaiten kentällä tapahtuvaa toimintaa ja toimijoita, jotka erilaisten valtasuhteiden kautta vaikuttavat osaltaan dokumenttituotantoon ja niihin dokumentteihin, joita katsojat lopulta näkevät. Tärkeinä toimijoina ovat tuottajien ja ohjaajien lisäksi erityisesti rahoittajat, jotka osin ylläpitävät symbolista järjestystä valitsemalla ne dokumenttien aiheet, joita tukevat. Todellisuutta rakennetaan kaikissa näissä sosiaalisissa suhteissa ja voidaan nähdä, että dokumenttituotannon kentällä todellisuus rakentuu ensisijaisesti tuottajien suhteista muihin kentän toimijoihin. Tuottajilla on keskeinen ja merkittävä asema dokumenttituotannossa.

⁶² Esimerkiksi DocPoint - Helsingin Dokumenttielokuvafestivaalilla 2005 juryn, eli raadin jäsenet olivat: Erja Dammert (dokumenttiohjaaja), Kari Paljakka (elokuvaohjaaja), Matti Ripatti (journalisti), Suvi-Anne Siimes (poliitikko) ja Kristina Schulgin (dokumenttiohjaaja ja DocPointin taiteellinen johtaja) (DocPoint 2005).

Yhteistuotannoissa tuottajan asema saattaa kuitenkin kärsiä ikään kuin inflaation. Hemilän tutkimuksen mukaan:

”Tuottajat olivat tyytyväisiä yhteistuotannon aikaiseen valta -asemaansa sekä yhteistuotannon vaikutukseen, teoksen taiteelliseen ja tekniseen laatuun. Näillä tuottajilla ei selvityksen mukaan esiintynyt merkittäviä yhteistuotannosta johtuvia ongelmia” (Hemilä 2004, 39). Hemilä lisää: *”Toimiva henkilökemia on kaikissa tuotannoissa tärkeää, mutta kansainvälisissä yhteistuotannoissa se on oleellista. Tästä syystä suomalaisen tuottajankin olisi luotettava omaan intuitioonsa.”* (ibid., 39) *”Kulttuurierot ja kielivaikeudet eivät vähennä näistä [ulkomaisen päätuottajan ja suomalaisen tuottajan omien taiteellisten näkemysten, T.P.] näkemyseroista seuranneita hankaluuksia”* (Hemilä 2004, 41–42).

Uuteen tilanteeseen suomalaiset tuottajat joutuvatkin juuri yhteistuotantojen kautta työskennellessään erilaisista yhteiskunnista ja sosiaalisista yhteisöistä kotoisin olevien toisten tekijöiden kanssa. Dokumenttituotannon kentän koostumus vaihtelee maasta toiseen. Suomessa kentän koostumukseen vaikuttaa suuresti valtiollinen tukijärjestelmä, joka on suunnattoman tärkeä rahoituksen lähde kaikille alan toimijoille, niin fiktio- kuin dokumenttituotantoyhtiöillekin.

Tuottajat sopimusneuvottelijoina

Näihin uudenlaisiin, laajempiin tuotantoprosesseihin, joihin osallistuu erilaisia tahoja ympäri maailmaa, liittyy myös yhä useampien sopimusten teko. Suomessa YLEstä riippuvaisuus määrittelee neuvottelutilanteet tuotantoyhtiön ja YLEn välillä aina jo lähtökohtaisesti epätasapainoisiksi. *”YLEä ei voi ajaa seinää vasten”*, toteaa eräs tuottaja. Tästä johtuen tärkeäksi nähdäänkin paras mahdollinen kompromissi. Kirjallisten sopimusten tekeminen työryhmän ja kuvauskohteiden kanssa on eräs uusi piirre suomalaisella dokumenttituotannon kentällä. Aiemmin moni työsuhte on perustunut luottamukseen kahden toisiaan kunnioittavan tekijän välillä. Kansainvälisissä yhteistuotannoissa ja rahoitusprosesseissa on käytössä nykyisin yhä mutkikkaammat vieraskieliset sopimukset, ja esimerkiksi juristeilla tarkistetaan jatkuvasti jonkin verran tärkeimpiä sopimuksia.

Dokumenttituottajat määrittivät nimenomaan laman jälkeen 1990-luvun alun tuoneen tullessaan yhä tarkemmat ja tiukemmat sopimuskäytännöt. Kansainvälisten yhteistuotantojen varmistumiseksi tuottajien tuli siis suojata omat asemansa ja

vastaavasti määritellä asemansa suhteessa toisiin yhteistuotantotahoihin ja dokumenttien tekijöiden tekijänoikeuksiin. Eräs tuottaja ilmoittakin, että

”...lakimiehet on kalli ita, mutta opettaa ajatusmaailmansa...ja tuntee sit olonsa turvallisemmaksi.”

YLEn tuottajista toinen ei tee sopimuksia lainkaan, vaan ne tekevät hänen esimiehensä. YLEn ohjelmapaikkatuottajan mukaan sopimuskulttuuri on Suomessa kuitenkin vielä aika kehittymätöntä, sillä esitysoikeudet myydään monesti kokonaisuudessaan televisiolle. Hän väittää, että tulevaisuudessa esitysoikeuksia pilkotaan ja broadband- (eli laajakaista) oikeuksista tullaan neuvottelemaan, samoin kuin dvd-oikeuksista ja elokuvateatterioikeuksista eri territorioilla. Samainen tuottaja arvioi myös, että hyvä ja ammattitaitoinen tuottaja ryhtyy käymään sopimusneuvotteluita yhä voimakkaammin. Hän esittää tuottajien alkavan pohtia tarkemmin mitä oikeuksia tuotantoyhtiöt loppujen lopuksi antavat YLEllekään.

Muutamalla tuottajalla tietyt työsuhteet perustuvat kaikesta huolimatta yhä luottamukseen, esimerkiksi yhdellä tuottajista ei ole leikkaajan kanssa lainkaan kirjallista työsopimusta, vaan suhde perustuu molemminpuoliseen luottamukseen. Huomattavaa on kuitenkin myös erityisesti sopimuskulttuuria tarkasteltaessa se, että esimerkiksi eräs tuottaja neuvottelee kuvauskohteiden kanssa pariinkin kertaan, ennen kuvauksia ja lopullisen version valmistuessa, jotta onnistutaan sopimaan myös kuvauskohteen mielestä teoksen eettisyydestä. Toinen tuottaja on huomannut epäluottamuksen kohdistuvan viime aikoina nimenomaan tuottajiin, *”...epäilläään että yrittää huijata”*. Ammattitaitoisen tuottajan on puntaroitava erilaisten mahdollisten sopimusten eturistiriitoja ja päällekkäisyyksiä myös jo aiemmin tehtyihin sopimuksiin verraten. *”On hyvä olla oikeudet jos joskus esimerkiksi myy firman”*, ilmoittaa eräs tuottajista.

Dokumenttituotannon kentän valtasuhteet perustuvat siis kentän toiminnan kautta luotuihin jo olemassa oleviin toimijoiden asemiin. Rahoittajilla, joita edustavat SESissä ja AVEKissa sekä YLEssä tuotantoneuvojat ja ohjelmapaikkatuottajat sekä tilaajat, on valtaa vaikuttaa siihen, mitä katsojat televisiosta tai elokuvateatterissa näkevät. Vaikka tuottajalla onkin työryhmän sisällä usein ylin päätäntävalta, ei tuottaja usein kyseenalaista ohjaajan taiteellisia näkemyksiä. Suhteet työryhmän kanssa ovat usein luottamuksellisia ja perustuvat molemminpuoliseen arvostukseen. Kentällä toimivat,

toistensa kanssa kilpailevat tuotantoyhtiöt ymmärtävät toiminnan ja suhteen laadun, sekä näkevät sen yleisenä dokumenttituotannon kentän toiminnan ehtona, joka on hyväksyttävä. YLEn ohjelmapaikan tuottajan sanoin: *'tuottaja on niinku täs omassa rajatussa häkissään kingi'*.

8. DOKUMENTTITUOTANTO ILMIÖNÄ

Dokumentit yhteiskunnan peilinä

Kiehtovat todenmukaiset audiovisuaaliset viestit uusintavat todellisuutta, jossa 2000-luvun ihmiset elävät. Merkityksellisyyden illuusiot rakentavat ihmisten identiteetteja. Dokumenteista ja niiden tekemisestä puhutaan julkisuudessa yhä enemmän. Eräs dokumenttituottajista arvioi dokumenttien nykyistä suosiota:

'Dokkarin saama huomio on ylipäätään hyvä, fiktion sammio alkaa ehtyä, sit siirrytään dokkarin puolelle, jossa on niin uskomattomia tarinoita, ja lisäarvo siitä, et tää on totta ja tää tapahtuu näille ihmisille.'

Myös pääministeri **Matti Vanhanen** otti kantaa elokuva-alalla nousseeseen keskusteluun määrittelemällä elokuvan asemaa suhteessa suomalaisuuteen:

'Elokuva on jatkuvasti laajenevan audiovisuaalisen kulttuurin ytimessä. Sillä, että Suomessa on nyt ja tulevaisuudessa elokuva-ala, on yhteiskunnan ja sen uusiutumisen sekä ylipäätään suomalaisen kulttuurin kannalta syvälinen merkitys. Suomalainen elokuva on suomalaisuuden peili. Elokuva voi kertoa myös ajasta ja arvoista. ...Julkisen sektorin rooliin kuuluu edistää alan liiketoiminnan ja markkinoiden kehittymistä. Aivan yhtä tärkeä perusedellytys on samalla nähdä alan kehittymisen merkitys suomalaisen kulttuurin kannalta ja osana palveluja ja kulttuuripolitiikka.' (Vanhanen 2005)

Elokuva-ala siis puhuttaa yhteiskunnan eri tasoilla. Elokuvatuotanto on Vanhasen mukaan myös Suomen eduskunnan ja poliittisten päättäjien mukaan tärkeää. Piakkoin on ilmestymässä kokonaiskatsaus alan toiminnasta ja toimintaohjelma av-politiikan kehittämiseksi vuoteen 2010 (ibid.). Jää nähtäväksi miten toimintaohjelma ja uusi strategia vaikuttavat dokumenttituotantoon Suomessa.

Dokumenttielokuvan trendikkyys, alan seksikkyys, on YLE:n ohjelmapaikkatuottajan mielestä seurausta muun muassa siitä, että 9.11.2001 World Trade Centerin tornien sortuessa länsimaisten ihmisten kuviteltu rauha murtui. Alkoi *'pelon aika'*, joka koskettaa yhä monia. *'Ihmiset haluaa matskua, joka antais ymmärrystä sii tä mistä on kysymys.'* On mahdollista, että myös 26.12.2004 Aasian tsunami vahvisti epävarmuuden tunnetta ja kaaoksen omaista käsitystä tulevaisuudesta maapallolla.

'Fiktio ja televisio yleensä on muttunut hampaattomaksi, viihteellisyys on lässyä', tuottaja jatkaa, 'puuttuu ravisteleva tekijä...on kysyntää yhteiskunnallispoliittiselle dokumentille'.

Dokumentin uuteen nousukauteen ovat yhteiskuntapoliittisen sanoman avulla maailmanlaajuisesti vaikuttaneet muun muassa **Michael Mooren** *Bowling for Colubine* (2002), *Fahrenheit 9/11* (2004) ja **Morgan Spurlockin** *Super Size Me* (2004), jotka lisäsivät dokumenttielokuvien markkina-arvoa myös monien levittäjien silmissä. Suomessakin saattaa nykyisin dokumenttielokuvan esittäminen elokuvateatteriyleisöille olla kannattavaa liiketoimintaa. Syksyllä 2004 aloittivat DocPoint ry ja Finnkino Oy uudenlaisen yhteistyön DocPoint Foorumin kautta tarjoamalla kotimaisille ja kansainvälisille dokumenttielokuville pysyvän esitysfoorumin ympäri vuoden.⁶³

8.1. DOKUMENTTITUOTTAJIEN TULEVAISUUS

'Tuottajan asema vahvistuu', arvioi eräs tuottaja dokumenttituotannon tulevaisuutta ja jatkoi: *'Jos infrastruktuuri saadaan kuntoon, dokumenttielokuva vahvistuu.'* Alalle tarvitaan nyt kaikkien haastattemieni tuottajien mielestä dokumenttituotannon alaa ravitsevaa siemenvettä, julkista tukea eli rahoitusta, jotta potentiaali ja osaaminen saadaan myös alalle tulleiden, monien uusien koulutettujen tekijöiden kautta käyttöön. *'Dokkarileffat on katsojalukutaistelussa',* toteaa eräs tuottajista. *'Joka kerta kun tulee hieno dokkari, se auraa tietä muille dokumenteille',* arvioi vuorostaan YLEn ohjelmapaikan tuottaja.

Dokumenttituotannon kenttä on nykyisin maailmanlaajuinen ja jatkuvasti dynaamisessa liikkeessä, toimijoiden uusintaessa sitä sosiaalisten suhteidensa kautta ja uusien kulttuuristen tuotteiden tuotannon myötä. Erityisesti alalla tarvitaan erään tuottajan mielestä taloudellista asiantuntemusta ja tuottajia, jotka kykenevät ammattitaitoisesti tuottamaan korkeatasoisia kansainvälisiä dokumentteja eri aiheista. TV-kanavilta vaativat dokumenttituottajat myös parempia slotteja, prime timea. YLEn ohjelmapaikan tuottajan mielestä: *'Dokkari tarttis vähintään 2 miljoonaa euroa, mieluiten 3 –5 miljoonaa euroa lisää julkista tukea.'*

⁶³ (DocPoint 2005).

Tuottajat ovatkin ikään kuin uusien muutospaineiden edessä. Toisaalta alan kasvu vaatisi erityisesti taloudellisen näkemyksen ja osaamisen lisäämistä. Toisaalta taas sisällön korkeaa tasoa on jatkossakin pidettävä yllä laadun ja osaavien tekijöiden avulla. Vaaditaanko tulevaisuuden tuottajilta yhä enemmän supernaisen tai -miehen kykyjä? Onko dokumenttituottajan oltava talouden asiantuntija ja samalla myös omattava laaja yleissivistys? Miten on mahdollista tukea ohjaajaa, ja pitää hänen kanssaan yllä dialogia dokumentin sisällöstä? Kuinka voi säilyttää moraalisesti kestävä ja hyvän suhteen kuvauskohteisiin? Koskettaako tehokkuuden vaatimus yhä enemmän myös rajoitetun tuotannon alakentän toimijoita? Kustannustehokkaiden dokumenttien tuottaminen ja pätkätyöläis-taiteilijoiden tulevaisuus on pinnalla julkisessa keskustelussa. Onko dokumentin tuottaminen muuttumassa yhä enemmän elitistisemmäksi toiminnaksi? Tasoittaako broadband-levitys dv-kameroiden hintojen laskun myötä myös kenen tahansa oikeutta ja mahdollisuutta tehdä dokumentteja erilaisille yleisöille? Näihin kysymyksiin on hyvä etsiä vastauksia jatkotutkimuksen avulla.

8.2. TRENDIKKÄÄT DOKUMENTIT

Dokumenttilevitys muuttaa muotoaan

Dokumenttielokuvien lisääntyneen suosion yhteydessä on usein mainittu amerikkalaisen dokumentin puhemiehen Michael Mooren nimi (ks. Ripatti 2004, Junkkari 2004, Similä & Soininen 2004, ja Rantanen 2004). Mooren saavuttamat huimat katsojaennätykset ovat saaneet levittäjät kiinnostumaan dokumenteista uudella tavalla myös Suomessa.

Rantasen esityksen mukaan:

'kotimaisten elokuvatuottajien ja julkisten rahoittajien haaveissa liikevaihdon mahdollinen lisääntyminen vahvistaisi dokumenttien tekemisen resurssija. [Kaj (Finnkinon ohjelmistopäällikkö), T.P.] Itämäkikin on optimistinen: "On mahdollista, että dokumenttielokuville genrenä kehittyisi samanlainen yleisön myönteinen ennakkoodote kuin mikä on ollut jo pitempään kotimaisella draamalla."

Tämä on mielestäni jo jossain määrin tapahtunut, sillä esimerkiksi DocPoint - Helsingin Dokumenttielokuvafestivaalin kävijämäärät olivat jo toista vuotta korkealla ja

15.1.2005 tehtiin festivaalin päiväkohtainen kävijäennätys.⁶⁴ Rantasen artikkelissa **Iikka Vehkalahti**, Dokumenttiprojektin tuottaja YLEstä totesi dokumenttien esitysaikojen olevan yleisesti ottaen varsin hyviä Suomessa. Vehkalahti arvioi tulevaisuuden tuovan tullessaan yhä enemmän elokuvallista ilmaisuestetiikkaa sisältäviä, suuremmilla budjeteilla tehtyjä elokuvia. Rantasen mukaan dokumenttielokuvien tekijöiden tulee hyväksyä teoksensa tuotteistaminen yleisölle ja hankkia erityisesti siihen koulutusta. Artikkelissa DocPoint - Helsingin Dokumenttielokuvafestivaalin ensimmäinen taiteellisen johtajan ja dokumentaristin **Arto Halosen** mukaan myös kaupallisen levittäjän tulee olla selvillä dokumenttien tekijöistä ja tarjonnasta, jotta heidän on mahdollista tietää mitä levittäjillä on myytävänä.

'Se ei silti tarkoita sitä, että levittäjä ohjaisi sisällöntuottamista johonkin ennalta haluamaansa suuntaan, vaan sitä, että jo matkalla syntyy ideoita siitä, millä markkinointitoimenpiteillä ja medioilla elokuva löytää kohdeyleisönsä', Halonen esittää ja jatkaa: *'Toivottavasti Suomessa ei mokata dokkareiden nostetta. Tarkemmalla paneutumisella voidaan myydä laajalle [sic, T.P.] yleisölle myös oudompia aiheita ja tekotapoja. Kestävintä on pitää kiinni tarjonnan monipuolisuudesta ja siitä, että elokuvat oikeasti puhuttelevat ihmisiä'*. (Rantanen 2004).

Julkisen keskustelun perusteella näyttää siltä, että dokumentit saavat uudenlaisia mahdollisuuksia tulevaisuudessa myös levittäjien kautta. Jos julkinen tuki lisääntyy ja tuottajat osaavat hyödyntää erilaisia rahoituslähteitä sekä markkinoida dokumenttejaan, budjetit kasvavat ja dokumentit muuttuvat. Kiistanalainen on vielä se sisällöllinen ja tuotannollinen suunta, jota kohti dokumentit muuttuvat.

Teos vai tuote?

Joulukuun alussa 2004 käytiin vilkasta keskustelua tuottajan ja ohjaajan oikeuksista. Dokumentaristi **Pirjo Honkasalo** kirjoitti Helsingin Sanomissa 10.12.2004: *'Eurooppalainen elokuva on teos, ei tuote'*. Kyseessä oli kannanotto ohjaaja **Aku Louhimiehen** ja tuottaja **Markus Selinin** riitelystä *Paha maa* -elokuvan lopullisen leikkausversion oikeuksista eli *final cut* -oikeudesta. Honkasalo selvitti artikkelissaan mistä tapauksessa itse asiassa oli hänen mielestään kysymys. Euroopassa elokuva

⁶⁴ Elokvateattereissa kävi festivaalin aikana yli 14 000 katsojaa. Kaikissa festivaalitapahtumissa vieraili yli 19 000 kävijää. (Pixoff.net 2005)

nähdään Honkasalon mukaan teoksena, josta vastaa ohjaaja, kun taas amerikkalaisen elokuvan on yleensä tehnyt tuottaja.

’Elokuva on tuote, niin kuin mikä tahansa makkara tai pitsa. Tuottaja palkkaa ohjaajan valmistamaan tuotteen. Tuottaja omistaa tuotteen kaikki oikeudet ja muokkaa sitä vapaasti tavalla, joka tekee siitä mahdollisimman houkuttelevan ja myyvän.’

Dokumenttielokuvatuottajan voisi ymmärtää siis toteuttavan Suomessa eurooppalaisen luovan elokuvan tekemisen perinnettä ja kunnioittavan **Francois Truffautin** *auteur*-teoriaa.

Jos tuottaja-ohjaaja -suhteesta ei dokumenttielokuvan tekemisessä tulisi mitään, olisiko ylipäätään mahdollista valmistaa laadukasta dokumenttia? Onhan tuottaja-ohjaaja -suhde olennainen jo sisällön kehittämisessäkin. Suomalainen dokumenttituottaja on aineistoni perusteella erittäin kiinnostunut tuottamansa dokumentin sisällöstä ja yrittää säilyttää suhteen ohjaajaan hyvänä ja välit kunnossa. Muutama tuottaja näki juuri tekijöiden välisten ristiriitojen olevan alalla tabu (jonka Selinin ja Louhimiehen kiista toi esiin). Tabu voi selventää sitä, etteivät monet informanttini kertoneet kokevansa tuottajan *final cut* -oikeutta lainkaan kyseenalaistettuna.

Kaikki haastattelemi tuottajat kertoivat luottavansa ohjaajiinsa niin paljon, että kykenevät antamaan heille taiteellisen työn tekorauhan. Tämän lisäksi tuottajat esittivät pyrkivänsä keskustelemalla ratkaisemaan mahdollisia ristiriitoja sisällön suhteen. Koska dokumentteja ei lähtökohtaisesti tehdä (vielä) markkinoitaviksi tuotteiksi, Honkasalon esittämäksi pitsoiksi, ovat paineet tehdä dokumentteja suurille yleisöille pienemmät kuin esimerkiksi pitkän fiktioelokuvan puolella (vrt. yllä esitetty esimerkki Selin–Louhimies -kiista). Dokumentilla on yhä tässäkin mielessä vastakulttuurinen asema suomalaisessa kulttuurituotannon kentässä.

Matti Ripatti (2004 ja 2005) on kirjoittanut kaksi artikkelia Helsingin Sanomiin dokumenttielokuvan esittämisestä ja tekemisestä:

’Tähän asti dokumenttielokuvia on tehty joko tekijän omasta sanomisen ja näyttämisen pakosta tai taiteellisesta kunnianhimesta, ei rahan vuoksi ...Taloudellisen niukkuuden vastapainona on ollut vapaus, joka on osoittautunut käyväksi valuutaksi varsinkin

USA:ssa, jossa dokumenttielokuvat tuovat julkisuuteen asioita, joita umpikaupallinen valtamedia karttaa. Menestyksen myötä rahoitus epäilemättä helpottuu, mutta samalla arvattavasti kasvavat sijoitetun pääoman tuotto-odotukset – ellei rahoittajaa motivoi pyyteetön halu esimerkiksi lisätä sananvapautta. ...entistä useammat dokumentaristit kääntyvät itsestään ja lähipiiristään yhteiskuntaan ja entistä useammat uskovat, että filmeillä on vaikutusta – vaikka ei Michael Moorekaan onnistunut kaatamaan presidentti Bushia” (Ripatti 2005).

Tämä onkin tuonut esiin Similän ja Soinisen mukaan Helsingin Sanomien NYT -liitteessä esitetyn dokumenttien uudenlaisten käyttömahdollisuuksien muokkaamisen:

”Michael Mooren menestyksen vanavedessä on viime aikoina nähty useita gonzoilua ja hannukarpoa sekoittavia elokuvia, jotka ovat usein lähempänä propagandaa kuin perinteistä dokumenttia” (Similä ja Soininen, 2004).

Laatudokumentit kuitenkin menestyvät myös kriitikoiden silmissä. Ensimmäistä kertaa 6.2.2005 järjestetyssä elokuva-alan **Jussi-juhlassa** palkittiin vuoden paras dokumentti (MTV3 Jussi-juhla 6.2.2005). Sen sai tänä vuonna *Melancholian 3 huonetta* (2004), jonka on ohjannut Pirjo Honkasalo ja tuottanut **Kristiina Pervilä**. Dokumentti sai myös parhaan musiikin Jussin säveltäjä **Sanna Salmenkallion** ansioituneesta elokuvamusiiikista. (Ylänen 2005)

Julkista keskustelua ja dokumenttien arvostuksen nousua myös Jussi-juhlien kautta tarkastelemalla on mahdollista ymmärtää lisääntyntä kiinnostusta dokumentteja kohtaan. Dokumenttielokuva ”*on ja pysyy*” , kuten eräs haastatteleminen tuottajista osuvasti ilmaisi. Dokumentit kertovat meistä ihmisistä, katsojista, joihin tekijätkin sisältyvät.

9. JOHTOPÄÄTÖKSET

Lopuksi esittelen dokumenttituotantokulttuuria tarkastelevan tutkimukseni tuloksia ja yleistettävyyttä. Yhteenvetoni tutkimuskohteista tuo vastauksia alussa (ks. luku 2.2.) esitettyihin hypoteeseihin. Esitän tulokset dokumenttituotantokulttuuria kuvaavien kolmen eri tason kautta. Näin muodostuu lopullinen kokonaiskuva tutkimuskohteesta, siitä miltä dokumenttituotantokulttuuri tällä hetkellä Suomessa näyttää.

Teemahaastattelun teemat *tuottajuus, tuotantoprosessi, dokumentit, ideologia ja arvot* sekä *yleisö* ovat toimineet ainoastaan lähtökohtana tarkastella päätutkimuskohteen kolmea tasoa. Tästä syystä en esitä tuloksia teemojen erittelyn kautta, vaan nimenomaan dokumenttituottajuuden, dokumenttituotannon kentän ja dokumenttituotannon ilmiön kautta. Tämän jälkeen tarkastelen tutkimusprosessia ja tuloksia kriittisesti. Viimeiseksi esitän tulevaisuuden kannalta olennaisia ja tärkeitä media-antropologisia jatkotutkimuskohteita.

Kriittisen media-antropologisen näkökulman vaikutus

Tutkimukseni osoittaa, että dokumenttituotantokulttuuria on välttämätöntä tarkastella lähemmin eri tasojen kautta. Dokumenttituotannon kentän toimintaa on analysoitava niin mikrotasolla yksittäisen toimijan kautta kuin myös laajemmin makrotasolla suomalaisen nyky-yhteiskunnan kulttuurisen kentän kautta. Kriittinen ulottuvuus media-antropologiseen, monitieteelliseen, tutkimukseen on mahdollistanut eritellä niitä monimutkaisia valtasuhteita, joista käsin dokumenttituottaja työssään toimii. Tämän lisäksi tutkimus tuo esiin niitä ehtoja ja toimijoita, joiden kautta dokumenttituotannon kenttä uusiutuu.

Dokumenttituotantokulttuurin tutkimisessa nousee selvitykseni mukaan esiin ristiriita rahan eli dokumenttituotannon tuotteistamisen ja arvojen eli merkityksellisen sekä laadukkaan sisällön välillä. Tämä dikotomia ei ole ehdoton, vaan se näyttäytyy eri muodoissa eri tasoilla dokumenttituotannon kenttää (ks. luku 7, kuva 1).

Dokumenttituottajuuden kautta ristiriita tulee esiin toimijuudessa, tuottajan omien

pääomien alakategorioiden vaikutuksesta. Seuraavalla tasolla dokumenttituotannon kentän rakenne selventää lähtökohtaa kentän toimijoiden välisistä suhteista. Dokumenttituottajan näkökulmasta tärkeät valtasuhteet perustuvat yllämainittuun ristiriitaan. Julkisen keskustelun kautta tulee esiin kolmas ristiriidan taso. Dokumenttituotanto uusiutuu yhteiskunnan rakenteen uusiutumisen myötä. Päätäjien määrittelemä hinta dokumenttituotannolle luo edellytykset suomalaisille dokumenttituotannon kentän toimijoille. Kansainväliset tukimuodot ja yhteistuotannot saattavat tulevaisuudessa kuitenkin vaikuttaa yhä syvemmin suomalaisen dokumenttituotannon kentän rakenteen uusiutumiseen. Maailmanlaajuinen uudentyyppinen yhteistyö on jo mahdollistunut esimerkiksi uudenlaisten teknisten ratkaisujen avulla. Nopeammat tietoliikenneyhteydet voivat kuljettaa kuvausmateriaalia tai ääniä editoitaviksi toiselle puolelle maapalloa jo nyt. Myös levitys voi tapahtua yhä helpommin suoraan katsojalle esimerkiksi laajakaistan välityksellä. Dokumenttien levittämisen hinnoittelupolitiikka ja byrokratia tulevat myös jakeluteknologian kehityksen myötä muuttumaan. Elokuvateattereiden pääsylipputulot saattavat osin vaihtua omalle tietokoneelle ladattavien dokumenttien latausmaksuihin. Tekijänoikeudelliset kysymykset tulevat myös muovautumaan uuteen muotoon. Se mihin suuntaan lakiesitysten hyväksynnän kautta päädytään, on vielä avoinna. Tärkeää on kuitenkin jo nyt tiedostaa ja selvittää näiden muutosten vaikutusta kulttuurisen kentän eri tasoihin ja toimijoihin.

Dokumenttituottajat shamaaneina

Selvitin dokumenttituottajuutta Bourdieun määrittelemien pääoman ja kulttuurisen kentän käsitteiden kautta. Jaoin taloudellisen, sosiaalisen ja kulttuurisen pääoman käsitteet näiden pääomien alakategorioihin. Tarkastelin mistä dokumenttituottajuus aineistoni perusteella tällä hetkellä koostuu. Alla esitän tärkeimpiä asioita dokumenttituottajuudessa. Symbolinen valta kasautuu aineistoni perusteella dokumenttituottajien kokemuksen ja ympäristön tuottajalle osoittaman lisääntyneen arvostuksen myötä.

Havaitsin, että tällä hetkellä dokumenttituottajuudessa tärkeimpinä ominaisuuksina pidettiin kulttuurisen pääoman alakategoriassa laajaa yleissivistystä. Tämä ilmenee

käytännössä usein korkeakoulutaustan omaamisena, dokumenttien historian ja tekijöiden tuntemisena, muun elämäkokemuksen seurauksena ja jatkuvana kiinnostuksena ympäröivää maailmaa ja ilmiöitä sekä ihmisiä kohtaan. Taloudellisen pääoman alakategoriassa tärkeimmäksi nousi dokumenttituotannon kentän toiminnan hahmottaminen, talouden ymmärtäminen ja erityisesti dokumenttituottamiseen liittyvien rahoituksen, yhteistuotantomahdollisuuksien ja oikeudellisten asioiden hallinta. Sosiaalisen pääoman alakategoriassa tärkeimmiksi asioiksi muodostuivat kontaktit kotimaassa ja ulkomailla, ohjaajan tukeminen sekä dialogi ohjelman sisällöstä hänen kanssaan. Myös tuottajan oma ilmaisukyky oli tärkeässä osassa. Puheneisen tai -miehen taitojen avulla tuottaja markkinoi dokumenttia ideasta lähtien valmiiseen tuotteeseen saakka ja siitakin eteenpäin.

Tyypittelin aineistoni perusteella myös hyvää ja huonoa dokumenttituottajuutta. Näin oli mahdollista selvittää, mitä dokumenttituottajat pitävät dokumenttituottajuudessa tärkeänä. Erityisen merkittäväksi nousivatkin tuottajan ihmissuhdetaidot, suhde ohjaajaan ja rahoittajiin. Lisäksi taloudellinen osaaminen oli tuottajalle erityisen arvokasta. Dokumenttituottajuutta kuvaava seikka on se, että dokumenttituottaja pohtii moraalista suhdettaan kuvauskohteisiin. Jonkinlainen erityinen kunnioitus ja luottamussuhde vaaditaan niin tuottajan ja ohjaajan välillä, kuin myös tekijöiden ja kuvauskohteen välillä.

Dokumenttituottajan asema dokumenttituotannon kentällä ja tämän aseman mukanaan tuoma rajattu vallankäytön mahdollisuus on kuitenkin tällä hetkellä mahdollista vain varsin pienelle suomalaiselle intellektuellille eliitille. Tämän lisäksi vallankäyttö on aina riippuvaista dokumenttituottajuudesta eli siitä minkälaisia pääomien alakategorioita hänellä tietyllä hetkellä on. Hyvällä dokumenttituottajalla on suhteita dokumenttituotannon kentän eri tahoihin ja toimijoihin. Tuottajan suhteiden toimivuus ja laatu vaikuttaa dokumenttien tuottamiseen ja niiden sisällön muovautumiseen dokumenttituottajan suunnitelmien mukaan. Laajemmin tarkasteltuna dokumenttituottajan asema suomalaisessa yhteiskunnassa on varsin rajallinen, mutta kuitenkin omalta osaltaan merkityksellinen. Tuottaja voi vaikuttaa siihen, mitä katsojalle näytetään. Työllään hän muovaa Appadurain määrittelemiä mediascapejä dokumenttituottajuudensa kautta.

Määrittelin laatudokumentin käsitettä tuottajien vastauksien avulla. Tuottajat näkevät laadukkaan dokumentin välittävän katsojille sellaisia elämyksiä tai onnistuneita kertomuksia, joiden avulla katsojat voivat saada merkittävän kokemuksen maailmasta, ihmisenä olemisesta ja todellisuudesta. Tämä poissaoleva todellisuus, jota dokumentin kautta merkkejä tuottamalla konstruoidaan, tulee näin merkitykselliseksi illuusioksi. Näin dokumentti uusintaa todellisuutta katsojalle. Hypoteesini tuottajien tärkeästä asemasta dokumenttien sisältöjä ja muotoa muokattaessa tulee osoitetuksi oikeaksi, kun tarkastellaan dokumenttien funktiota. Dokumenttituottajien mukaan dokumenteilla on merkityksellisen illuusion tuottamisen funktio ja dokumentin laatu määräytyy tässä onnistumisen kautta. Laadukkaita dokumentteja tuottamalla dokumenttituottaja määrittyy yhteiskunnallisesti tärkeäksi toimijaksi, jolla on valtaa vaikuttaa todellisuuteen ja ihmisiin. Tässä tuottajan omat arvot ja ideologia toimivat lähtökohtina siinä, minkälaisia merkityksellisyyden illuusioita hän tuottaa. Ero fiktiotuottamiseen on aineistoni mukaan siinä, että dokumenttituottaja pyrkii muuttamaan yhteiskuntaa, ja tarjoamaan sen ymmärtämiseen välineitä. Dokumentti pakottaa ihmisen kohtaamaan maailman ja ihmiset, kun taas fiktio auttaa pakenemaan ympäröivää todellisuutta toisenlaisiin epätodellisiin maailmoihin.

Dokumenttituottajat on mahdollista nähdä nykyajan shamaaneina, sillä tuottajat ikään kuin mahdollistavat maailmaa ja ihmisyyttä ymmärrettäviksi dokumenttien kautta. Koska ihmisen on pakko kategorisoida ympäröivää todellisuutta voidakseen ajatella ja selvitäkseen elämässä, on aineistoni mukaan mahdollista nähdä dokumenttituottajien kategorisoivan todellisuutta audiovisuaalisin, dokumentin, keinoin. Tuottajat tuottavat näkökulmia ja selityksiä, ohjaajien luomia totuuksia ympäröivistä ilmiöistä, asioista ja ihmisistä. Nämä näkökulmat ja maailman selitykset tai ohjaajien luomat totuudet päätyvät valmiin dokumentin myötä katsojien silmien eteen, joista heidän on mahdollista tuottaa merkityksiä, jotka ovat sidoksissa heidän omiin kokemusmaailmoihinsa ja tapoihin toimia. Dokumentti antaa valmiuksia toimia ja pärjätä maailmassa. Se toimii ikään kuin rohtona, joka saattaa aluksi kirpaista, mutta loppujen lopuksi mahdollistaa maailman parantumisprosessin alun.

Dokumenttituotannon dynaaminen kenttä

Toinen tutkimuskohteeni, dokumenttituotannon kenttä mahdollistaa dokumenttituottajan toimimisen niiden valtasuhteiden verkostoissa, joihin hän on työssään kietoutunut. Tärkeimpinä suhteina dokumenttituotannon kentällä ovat dokumenttituottajien näkökulmasta katsottuna tuottaja-rahoittaja -suhde ja tuottaja-ohjaaja -suhde unohtamatta myöskään tuottaja-yleisöt/katsojat -suhdetta.

Dokumenttituotannon kenttä koostuu Suomessa dokumenttituottajan näkökulmasta esittämäni rakenteen mukaisesti (ks. kuva 1). Rakenteessa dokumenttituottaja on keskiössä, jonka ympärillä on työryhmä. Rakenteessa on dokumenttituottajan näkökulmasta kolme tärkeää tasoa: työryhmä, Suomi ja maailma. Tuottajalla on suhteita eri tahoille, ohjaajan lisäksi muuhun työryhmään, esimerkiksi johonkin juristiin, Suomen Elokuvatuottajien Keskusliittoon, Dokumenttikiltaan, DocPointiin tai muille festivaaleille. Näiden lisäksi tuottaja pitää yllä ja rakentaa suhteita rahoittajiin, levittäjiin ja mahdollisesti muihin tuottajiin ja tuotantoyhtiöihin sekä media-alan toimijoihin niin kotimaassa kuin kansainvälisestikin. Kaikki kentän toimijat ovat potentiaalisia dokumenttien katsojia. Dokumenttituottajan lisäksi katsojina voidaan siis nähdä kuka tahansa työryhmän jäsen, suomalainen tai maailman asukas, joka on kiinnostunut dokumenteista. Näin ollen katsojien kategoria pitää sisällään kaikki, myös itse kuvauskohteet.

Dokumenttituotannon kenttä on jatkuvassa dynaamisessa muutostilassa, ja näin ollen jossain määrin saavuttamattomissa. Sitä ei voida koskaan altistaa konkreettisen tarkastelun kohteeksi, koska se jatkuvasti pakenee määrittelyään. Tämä kenttä uusiutuu jatkuvasti sosiaalisten suhteiden kautta, yhteiskunnan lakien ja normien kautta sekä toimijoiden henkilökohtaisten pääomien muutosten kautta. Dokumenttituotannon kenttä pyörii esitykseni mukaan (ks. luku 7.) muun muassa Suomen lakien ja yritystoiminnan sääntöjen mukaan. Fiktiivisen elokuva- ja televisiotuotannon lailla dokumenttituotanto on siis yhä enemmän riippuvainen markkinatalouden tarjoamista, Suomen valtion säätelemistä toiminnan ehdoista, eli käytännössä katsoen rahasta.⁶⁵ Nykyisin

⁶⁵ SESinfon 1/2005 mukaan kulttuuriministeri **Tanja Karpelan** kanssa on keskusteltu elokuvarahoituksesta elokuva-alan eri puolia edustaneen lähetystön toimesta helmikuussa 2005. *"Elokuvapolitiikan linjat vuoteen 2010 saakka tulevat keskeisesti esille lähiviikkoina julkaistavassa ministeriön laajassa muistiossa. Sillä on ainakin työnimenä ollut 'Av-politiikan*

dokumentin tekijälle ei enää riitä liikkuvaa kuvaa ja ääntä tallentava kamera. Dokumenttien tekemiseen vaaditaan ideoita, aikaa, rahaa, halua, osaamista eli sopivia tekijöitä sekä sosiaalisia suhteita.

Zdanovin lain soveltuvuus

Aineistoni mukaan näyttää siltä, että Zdanovin laki toimii siinä mielessä, että mitä itsenäisempi dokumenttituottaja on, eli mitä vähemmän hänellä on yhteistuotantokumppaneita, sitä enemmän hänellä on itsenäisyyttä dokumenttituotannossa (ks. myös luku 7.1.). Tärkeämpää on kuitenkin se, miten rahoittajat viime kädessä säätelevät dokumenttituotantoa. Tuottajan dokumenttituottajuus vaikuttaa aluksi rahoittajien hankintaan eli yhteen osa-alueeseen tuottajan työstä. Eri pääoman alakategorioiden kautta tuottajalla on mahdollisuus vaikuttaa rahoittajien haluun rahoittaa dokumenttia.

Käytännössä katsoen mitä enemmän tuottajalla on esimerkiksi suhteita oikeisiin tahoihin, halua tehdä pitkäjänteistä ja epävarmaakin työtä rahoituksen hankkimisen eteen, osaamista ja tietoa käyttää erilaisia rahoitusmahdollisuuksia ja näyttöä aikaisemmista projekteista, sitä paremmin hänen on mahdollista dokumenttejaan rahoittaa. Zdanovin lakia mukailleen mitä helpommin, vapaammin ja itsenäisemmin tuottaja voi valitsemansa rahoituksen dokumentilleen hoitaa, sitä suurempi päätösvalta hänelle itselleen jää. Tällä hetkellä rahahanat ovat kuitenkin suhteellisen pienellä, eikä tuottajalla näin ollen ole niin suurta itsenäisyyttä kuin toivottaisiin.

Vastakulttuurin mahdollisuus

Dokumenttien teko on tutkimukseni mukaan mahdollista myös nähdä tietynmuotoisena länsimaisen ihmisen luovan ajattelun prosessina, jonka avulla hallitaan maailmassa olevia ilmiöitä tai muokataan todellisuutta yhä ymmärrettävämpään ja näin hallittavampaan muotoon. Ihmisten, ilmiöiden ja dokumenttienkin luokittelu kertoo

linjat'. *Elokuvaihmissen odotukset kohdistuvat kevään korvalla tähän ohjelmaan*". (Mykkänen 2005)

perustavanlaatuisesta ajattelun muodosta, jota dokumenttien nykyisin yleinen tarinamuoto, antiikista lähtöisin oleva draaman kaaren keskeisyys, tukee. Monen muun kulttuurisen tuotteen lailla dokumentillekin on muodostunut usein selkeästi määriteltävissä oleva koostumus tai rakenne.⁶⁶ Rakenne voidaan dokumenttien yhteydessä nähdä sekä tuotantoprosessina, jonka kautta dokumentti rakentuu tai dokumentin muodon ja sisällön symbioosissa, valmiissa dramatisoidussa teoksessa. Tämä tietynlainen dramaattisen esitystavan kautta viihteellistynyt media mallintaa monien dokumenttien rakenteen sisältämää toimintaa – johon luokittelen ajattelunkin – todellisuudessa. Ei-kerronnallinen tai esimerkiksi poliittinen tai yhteiskunnallinen dokumentti voi kuitenkin toimia vastakulttuurisen tuotteen tavoin vaihtoehdon tarjoajana, perinteisen ajattelutavan kyseenalaistajana.

Esteettiset ideologiat vaikuttavat siis tuottajien toimintaan. Kentän eri tahojen yhteisissä tapahtumissa toimijat tulevat välittäneeksi ideologioitaan ja samalla määrittelleeksi yhteisiä visioitaan ja esimerkiksi laadun käsitettä. Alalla pidempään toimineilla ja symbolista pääomaa keränneillä dokumenttituottajilla on käsityksiä siitä, minkälaisia dokumentteja tarvitaan ja minkälaisia tulisi tehdä. Dokumenttituotannon kentän normit määrittelevät miten käytännön toteutus on mahdollista suorittaa.

Dokumenttituotannon kenttä on tällä hetkellä varsin yksimielinen siinä, että dokumenttituotannon alalle tarvitaan lisää rahaa. Jussi-juhlien yhteydessä 6.2.2005 **Pekka Mandart** ja **Jörn Donner** vaativat läsnäolevalta pääministeri Matti Vanhaselta lisää rahaa alalle. Dokumenttiohjaaja Pirjo Honkasalo analysoi *Melancholian 3 huonetta* -dokumenttielokuvan voittaessa Jussit dokumenttielokuvien ja musiikin sarjassa, että voitettut Jussit kuvastavat dokumenttielokuvan aseman nousua. Valtasuhteet, joiden kautta dokumenttituottantoja tehdään, tuovat ilmi yhteisen vision dokumenttituotannon kentän taloudellisesta kasvusta, siihen liittyvistä uusista laadukkaista ja lukumäärältään yhä useammista dokumenteista. Tämän lisäksi toive uusien ja vanhojen dokumentin tekijöiden mahdollisuudesta työskennellä alalla on tullut ilmi. Dokumentteja pyritään myös yhä enemmän esittämään ja levittämään Suomen rajojen ulkopuolelle. YLEn ja riippumattomien tuottajien näkökulmasta yhteinen visio on tärkeä alan toimijoita motivoiva tekijä. Julkisen tuen lisääminen on tuottajien

⁶⁶ Elokuva-alalta löytyy paljon kirjallisuutta dramaturgiasta ja kerronnasta. Dramaattinen esitystapa on osa median viihteellistymistä.

mukaan välttämätöntä, jotta on mahdollista tuottaa laadukkaita dokumentteja. Ilman tukea kentän on vaikeaa jatkaa toimintaa. Dokumenttien kyky edistää vastakulttuurisia arvoja saattaa kuitenkin hidastaa kentälle saatavaa tukea. Dokumenttien välittämät vaihtoehdot saattavat horjuttaa muun muassa valkoisten miesten hegemoniaa.

Dokumenttituotanto ilmiönä

Yhä useammilla elokuvafestivaaleilla esitetään myös dokumentteja ja yhä useampi elokuvateatteri esittää fiktiivisten elokuvien lisäksi myös dokumenttielokuvia. YLE Teema on YLE:n perinteisten TV1:n ja TV2:n lisäksi tuonut vahvasti esille dokumenttielokuvia, -ohjelmia ja televisiosarjoja. Dokumenteista kirjoitetaan ja puhutaan. Se, mitä dokumenttien niin sanottu trendikkyys on tuonut mukanaan, vaikuttaa kokemukseni mukaan olevan totuuksien etsimisen agenda. Ilmiöt, asiat ja ihmiset, jotka ovat oikeita ja todellisia, kiehtovat. Tosi-tv:hen verrattuna dokumentit ovat lähempänä yhteiskunnallisia asioita ja toimivat sosiaalisten epäkohtien esiintuojina. Taiteellisuus, dokumenttien estetiikka on myös luovien dokumenttielokuvien myötä tarjoamassa ihmisille sellaisia aistillisia kokemuksia, joita on mahdotonta saada muunlaisen taiteen kokemisen kautta. Kaiken kaikkiaan dokumentit tarjoavat ihmisille merkityksellisiä illuusioita, monipuolisempia välineitä omassa elämässä toimimista varten, kuin mitä fiktiiviset arjesta pakenemisen elokuvat tai attraktiiviset tarinoiden maailmat voivat koskaan tarjota. Dokumenttien totuudellisuus, tieto siitä, että esitetty on niin sanotusti totta, tarjoaa katsojille merkityksiä, joita on fiktiivisin keinoin mahdotonta toteuttaa.

Dokumenttituotannon uutisointi on ikään kuin kuvastanut ajalle tyypillistä ominaisuutta, epävarmuutta. Taloudellisen diskurssin kautta tarkasteltuna tulevaisuus näyttäytyy aina epävarmana ja visio paremmasta toistuu. Dokumenttituotannon kentän toimijoiden toive paremmasta huomisesta heijastaa nyky-yhteiskunnan henkistä ilmapiiriä. Tätä mahdollisuutta muutokseen tuotetaan ja uudelleentuotetaan dokumenttiuutisoinnin lisäksi myös konkreettisemmin dokumenttien kautta katsojille.

Dokumenttituotantokulttuuri ja talouden diskurssi

Dokumenttituotantokulttuurin tarkastelu on sidoksissa aikaan ja paikkaan sekä haastateltuihin tuottajiin, informantteihini. Näin ollen tutkimukseni selvittää ja tekee ymmärrettäväksi erään dokumenttituotannon kentällä toimivan pienen asiantuntijoiden joukon näkemyksiä omasta toiminnastaan ja niistä suhteista joissa he työnsä kautta toimivat. Ympäröivän maailman muokkaaminen dokumenteiksi on aikaa vievä ja luova prosessi, joka on jatkuvasti dynaamisessa, muuttuvassa liikkeessä. Tuottajien haastattelut kertoivat tällä kertaa tutkimuskohteistani aineiston perusteella esitetyt johtopäätökset ja kokonaisuudessaan dokumenttituotantokulttuurin luonteen, kun taas toisena ajankohtana, tai toisia tuottajia haastatteleamalla painotukset saattaisivat vaihdella. Tässä mielessä media-antropologinen tutkimus on muiden laadullisten tutkimusten lisäksi varsin subjektiivista, vaikka pyrkimys onkin tieteellisesti mahdollisimman objektiiviseen, joskin saavuttamattomaan, totuuteen.

Tuottajien haastattelut olivat kuitenkin ainoa keino tutkia heidän näkemyksiään dokumenttituottajuudesta ja erityisesti myös dokumenttituotannon kentän toiminnasta. Dokumenttituotantoa ilmiönä tarkastelin sekä haastattelujen, että julkisen keskustelun ja omien osallistuvan havainnoinnin metodin avulla keräämäni tiedon ja tuntemusten kautta. Keräämäni aineisto mahdollisti dokumenttituottajien näkemysten tarkistamisen ja tutkimusprosessin jouhevuus sekä nopeus (yksi kalenterivuosi) on ajankohtaista dokumenttituotantokulttuuria tarkasteltaessa etu, sillä näin tutkimus säilyy tuoreena.

Jotta dokumenttituotannon kenttää voitaisiin kuitenkin täysin ymmärtää, olisi suoritettava lisätutkimuksia myös yleisön suhteesta dokumentteihin, rahoittajien suhteista tuottajiin ja niihin dokumentteihin, joita he taloudellisesti tukevat. Mikä motivoi rahoittajia sijoittamaan pääomaa dokumentteihin? Kiinnostavaa olisi myös tarkastella alalle tulleiden uusien tekijöiden näkemyksiä suhteessa jo etabloituneisiin ammattilaisiin, huomattavasti symbolista pääomaa omaaviin tekijöihin. Kuinka helppoa on päästä dokumenttituotannon kentälle toimijaksi? Bourdieun mielestä myös kieli, kielen käyttö, on keskeinen vallan väline, ja se liittyy erityisesti ammattikuntaiseen asiantuntijuuteen ja sen legitimointiin yhteiskunnassa. Olisi myös varsin kiinnostavaa tehdä lisätutkimusta siitä, kuinka elokuvatuotannon (ei vain dokumentti- tai fiktiotuotannon, vaan molempien yhteisellä) kentällä kielellisesti toimitaan. Uuden

teknisen välineistön tullessa (internet, dv-kamerat ja leikkausohjelmistot ynnä muut sellaiset) yhä useampien ihmisten saataville tutkimusta tulisi myös tehdä ei-ammattimaisesta elokuvan tekemisestä.

Ampujan tulkinnat Adornosta, Bourdieun pääoma- ja kulttuurinen kenttä -työkalut sekä Dornfeldin tuottajien esteettisten ideologioiden kautta ymmärrettävä toimijuus ja analyysi amerikkalaisesta julkisesta televisio-tuotannosta antoivat suomalaisen dokumenttituotantokulttuurin tutkimiseen hyvät lähtökohdat. Tarkempi analyysi kolmesta tutkimuskohteestani, jotka yhdessä muodostavat pääosin dokumenttituottajien näkemysten kautta hahmotellun dokumenttituotantokulttuurin, olisi kuitenkin mahdollista suorittaa vieläkin eritellymmin pidemmässä tutkimuksessa. Pro gradun avulla olen kuitenkin onnistunut kartoittamaan sen alustavaa rakennetta. Kriittisten media-antropologisten tutkimusmetodien kautta on selvinnyt dokumenttituotantokulttuuriin vaikuttavat osat, joiden muutokset heijastuvat myös itse dokumenttituotantokulttuuriin.

Dokumenttituottajien näkökulmasta dokumenteilla on mahdollista muuttaa maailmaa katsojille ymmärrettävämpään suuntaan. Yksittäinen dokumentti saattaa kuitenkin tuntua tekijöistään tai katsojista osittain resursseista johtuvista syistä epätäydelliseltä. Harvemmin on mahdollisuutta tehdä sellaista dokumenttia, jonka tekeminen ei ole riippuvainen tuotantoyhtiön taloudellisista resursseista. Näin ollen dokumenttia ei ole mahdollista valmistaa nyky-yhteiskunnassa talousdiskurssin ulkopuolella. Tästä johtuen dokumenttituotantokulttuuri toimii talouden ehdoilla, vaikkakin se voidaan nähdä jossain määrin vastakulttuurina. Talousdiskurssin hegemoniasta huolimatta dokumentit kategorisoivina ajattelun muotoina, katsojille tuotettuina merkityksellisinä illuusioina, tulevat tulevaisuudessakin jossain muodossa säilymään. Näin dokumenttikulttuuri jatkuvasti uusiutuu yhteiskunnassa vallitsevien diskurssien vaikutuksesta ja dokumenttituotannon kentän erilaisia pääomia omaavien toimijoiden myötä.

LÄHTEET

INFORMANTIT

Tuottaja 1

Yleisradion ohjelmapaikan tuottaja
Haastattelu 2.12.2004

Tuottaja 2

Yleisradion tuottaja
Haastattelu 5.11.2004

Tuottaja 3

Riippumattoman tuotantoyhtiön tuottaja
Haastattelu 8.10.2004

Tuottaja 4

Riippumattoman tuotantoyhtiön tuottaja
Haastattelu 19.10.2004

Tuottaja 5

Riippumattoman tuotantoyhtiön tuottaja
Haastattelu 20.10.2004

Tuottaja 6

Riippumattoman tuotantoyhtiön tuottaja
Haastattelu 27.10.2004

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Asantila, Laura Elina. 1998: *Naiset suomalaisen dokumenttielokuvan uudistajina -katsaus 90-luvun kotimaiseen dokumenttielokuvatuotantoon.* Viestinnän laitoksen pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto.

Kallio, Sini. 2003: *Markku Lehmuskallio ja Robert Flaherty todellisuuden pelastajina. Eskimokulttuurin representaatio dokumenttielokuvassa.* Mediatutkimuksen pro gradu -tutkielma. Turun yliopisto.

Meronen, Hanna. 2000: *Kuvia kentältä. Taigan kanslaisia –dokumenttielokuvasarja visuaaliantropologian valossa.* Kulttuuri- ja sosiaaliantropologian pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto.

Oksman, Riku. 2002: *Intohimoa ja ammattitaitoa: puheenvuoroja tuottajan työstä Johtamisen pro gradu -tutkielma.* Helsingin kauppakorkeakoulu.

Pasula, Susanna. 2002: *Verkkodokumentin ilmaisukeinot. Kummitus dokumenttielokuvan, valokuvan ja hypermedian risteyksessä.* Tiedotusopin journalistinen pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.

Pennanen, Jukka. Laudatur-seminaari 23.3.2005. Taideaineiden ja antropologian laitos. Oulun yliopisto.

PAINETUT LÄHTEET

- Ampuja, Marko.** 2004: *Massapetoksen äärellä: Theodor W. Adornon kulttuuriteollisuusteoria ja kulttuurintutkimus*. Teoksessa **Mörä, Tuomo, Salovaara-Moring, Inka & Valtonen, Sanna** (toim.). *Mediatutkimuksen vaeltava teoria*. Gaudeamus Kirja. Helsinki.
- Anderson, Benedict.** 1991: *Imagined communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso. London.
- Appadurai, Arjun.** 1990: *Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy*. *Public Culture* 2 (2) 1–24.
- Askew, Kelly and Wilk, Richard R.** (eds.) 2002: *The Anthropology of Media: A Reader*. Blackwell Publishers. Malden and Oxford.
- Bertilsson, Margareta & Christiansen, Peder Voetmann.** 2001: *Jälkisanat*. Teoksessa **Peirce, Charles S.** 2001: *Johdatus tieteen logiikkaan. Ja muita kirjoituksia*. (Valinnut ja suomentanut Markus Lång.) Vastapaino. Tampere.
- Bolin, Göran.** 2002: *In the Market for Symbolic Commodities. Swedish Lottery Game Show ‘Bingolotto’ and the Marketing of Social and Cultural Values*. *Nordicom Review* 23, 177–204. **Ampuja, Marko.** 2004: *Massapetoksen äärellä: Theodor W. Adornon kulttuuriteollisuusteoria ja kulttuurintutkimus*. **Mörä, Tuomo, Salovaara-Moring, Inka & Valtonen, Sanna** (toim.). *Mediatutkimuksen vaeltava teoria*. Gaudeamus Kirja. Helsinki.
- Bourdieu, Pierre.** 1999: *Televisiosta*. Ranskan kielinen alkuteos *Sur la television* 1996. Otavan kirjapaino. Keuruu.
- Bourdieu, Pierre.** 1993: *The Field of Cultural Production –Essays on Art and Literature*. Polity Press. Oxford.
- Clifford, James.** 1983: *On Ethnographic Authority* in *Representations* 1 (2): 118–46

- Dornfeld, Barry.** 1998: *Producing Public Television, Producing Public Culture*. Princeton University Press. Princeton.
- Dornfeld, Barry.** 2002: *Putting American Public Television Documentary in Its Places*. **Ginsburg, Faye, Abu-Lughod, Lila ja Larkin, Brian** (ed.). 2002: *Media Worlds –Anthropology on New Terrain*. The University of California Press.
- Fiske, John.** 1987: *Television Culture*. Routledge. London.
- Flanagan, K.** 1994: Review of *The Field of Cultural Production*, *Sociology* 28(1), 359–60.
- Finnish Documentary Films 2005.** 2005: Suomen Elokuvasäätiö.
- Geertz, Clifford.** 1988: *Works and Lives: The Anthropologist as Author*. Stanford. Stanford University Press.
- Ginsburg, Faye, Abu-Lughod, Lila ja Larkin, Brian** (ed.). 2002: *Media Worlds –Anthropology on New Terrain*. The University of California Press.
- Grimshaw, Anna.** 2001: *The Ethnographer's Eye. Ways of Seeing in Modern Anthropology*. Cambridge University Press. Cambridge.
- Habermas, Jürgen.** 1989: *The Structural Transformation of the Public Sphere: an Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. MIT Press. Cambridge.
- Hall, Stuart.** 1980: *Encoding/decoding*. In Centre for Contemporary Cultural Studies. (toim.). *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972–79* Hutchinson. London. 128–138.
- Hemilä, Hanna.** 2004: *Karikot ja menestystarinat kansainvälisissä elokuva-alan yhteistuotantohankkeissa*. Kirjapaino Verbi. Helsinki.

- Herzfeld, Michael.** 2001: *Anthropology –Theoretical Practice in Culture and Society*. Blackwell Publishers. Malden, Oxford and Melbourne.
- Honkasalo, Pirjo.** 2004: *Eurooppalainen elokuva on teos, ei tuote*. Helsingin Sanomat 10.12.2004 Mielipide-kirjoitus
- Huss, R.** 1993: *Ajax agonistes: review of The field of Cultural Production and Les règles de l' art* Times Literary Supplement No.4721, Sept. 24th 11.
- Jargon. Kulttuuriantropologian englanti-suomi oppisanasto. Aro, Laura.** Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunta. Jyväskylä. Julkaisusarja n:o 35. Kampus kustannus.1998:
- Jhally, Sut.** 2002: *Image-Based Culture: Advertising and Popular Culture*. Teoksessa **Askew, Kelly and Wilk, Richard R.** (eds.) 2002: *The Anthropology of Media: A Reader*. Blackwell Publishers. Malden and Oxford.
- Junkkari, Marko.** 2004: *Riot On! -dokumenttielokuvalla haetaan esityskieltoa* Helsingin Sanomat 23.9.2004
- Kellner, Douglas.** 1995: *Media Culture. Cultural Studies, Identity and Politics Between the Modern and the Post-modern*. Routledge. London.
- Kotirinta, Pirkko.** 2005: *Tv-formaattien vientiin vetoapua valtiolta* Helsingin Sanomat 1.3.2005.
- Mahr, Mario** (ed.) 1999: *Production Trends: Interviews with Producers. The MEDIA BUSINESS file Autumn/Winter 99*. The MEDIA BUSINESS SCHOOL. MEDIA II Programme of the European Union under its training and research arm and co-sponsored by the ICAA/Ministerio de Educación y Cultura de España and La Consejería de Cultura -Junta de Andalucía. España.
- Marcus, G.E. and Cushman, D.** 1982: *Ethnographies as Texts* in Annual Review of Anthropology 11: 25–69.

- Marlière, Philippe.** 1998: *The Rules of the Journalistic Field: Pierre Bourdieu's Contribution to the Sociology of the Media.* European Journal of Communication, Jun 1998; 13: 219–234.
- Mörä, Tuomo, Salovaara-Moring, Inka & Valtonen, Sanna** (toim.). 2004: *Mediatutkimuksen vaeltava teoria.* Gaudeamus Kirja. Helsinki.
- Nader, Laura.** 1972: *Up the Anthropologist: Perspective Gained from Studying Up in Reinventing Anthropology.* Dell Hymes, ed. 284–311. New York. Pantheon.
- Nichols, Bill.** 1985: *The Voice of Documentary.* Teoksessa **Rosenthal Alan** (ed.) *New Challenges for Documentary.* Berkeley: University of California Press. California.
- Nichols, Bill.** 1991: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary.* Indiana University Press. Bloomington.
- Nichols, Bill.** 1994: *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture.* Indiana University Press. Bloomington.
- Rantanen, Tuomas.** 2004: *Dokumentti rynnii valkokankaalle.* Voima 09/2004
- Rhodes, Eric B.** 1994: *Review of 'The Field of Cultural Production'* *Acta Sociologica.* 37(2):216.
- Ripatti, Matti.** 2004: *Menestys ja vapaus.* Helsingin Sanomat 22.12.2004
Alaviite-kirjoitus
- Ripatti, Matti.** 2005: *Paluu dokumenttielokuvaan.* Helsingin Sanomat 16.1.2005
Kanavalla-kirjoitus
- Ruby, Jay.** 2000: *Picturing Culture.* The University of Chicago Press. Chicago & London.

Schulgin, Kristina. 2005: *Eläköön luova dokumenttielokuva!*. DocPoint-lehti 2005, 3.

Similä, Ville ja Soinen, Sami. 2004: *Gonzodokumentit menestyvät*. NYT nro 37/2004
10.-16.9.2004

Sulkunen, Pekka. 1998: *Johdatus sosiologiaan –käsitteitä ja näkökulmia*. WSOY.
Helsinki.

Suomen Elokuvasäätiön julkaisu. 2005: *Finnish Documentary Films 2005*.

Tuomi, Jouni ja Sarajärvi, Anneli. 2002: *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*.
Tammi. Helsinki.

Uusi Sivistyssanakirja. 1993: **Aikio, Annukka** (toim.) ja **Vornanen, Rauni** (uusinut).
12. painos. Otava. Keuruu.

Ylänen, Helena. 2005a: *Jusseja tarjolla 11 elokuvalle*. Helsingin Sanomat 12.1.2005

Ylänen, Helena. 2005b: *Markku Pölönen vei pää-Jussit*. Helsingin Sanomat 7.2.2005

Wernick, Andrew. 1991: *Promotional Culture. Advertising, Ideology and Symbolic Expression*. Sage. London. **Ampuja, Marko.** 2004: *Massapetoksen äärellä: Theodor W. Adornon kulttuuriteollisuusteoria ja kulttuurintutkimus*. Teoksessa **Mörä, Tuomo, Salovaara-Moring, Inka & Valtonen, Sanna** (toim.). *Mediatutkimuksen vaeltava teoria*. Gaudeamus Kirja. Helsinki.

Womack, Marie. 2002: *Audiences and Documentary -Approaches to the Concept of Documentary Audiences*. **Kochberg, Searle** (ed.) *Introduction to Documentary Production -A Guide for Media Students*. Wallflower Press. London.

KUVAMATERIAALI

Kuva 1

Dokumenttituotannon kentän rakenne.

Kuvassa esitellään dokumenttituottajan näkökulmasta käsin määritellyt dokumenttituotannon kentän toimijat. Tiedot on kerätty tutkimuksen aineiston pohjalta. (Patanen 2005)

SÄHKÖISET LÄHTEET

Aaltonen, Jouko. 2005: *Suomalaisen dokumenttielokuvan kolme polvea.*

Elektroninen dokumentti.

<http://www.dokumenttikilta.fi/dk.htm>

(Luettu 3.3.2005)

Audiovisuaalisen kulttuurin edistämiskeskus (AVEK). 2005:

Kotisivut

Elektroninen dokumentti.

<http://www.kopiosto.fi/cgi-bin/iisi3.pl?cid=avek>

2.3.2005

Benson, Rodney D. 2000: *Pierre Bourdieu and the Mass Media: New Approaches for Media Sociology.*

Elektroninen dokumentti.

www.nyu.edu/education/culturecomm/faculty/facultypages/benson/pdfs/field_theory.pdf

(Luettu 10.11.2004)

DocPoint ry. 2005: *Opetusmateriaali.*

Elektroninen dokumentti.

http://www.docpoint.info/dokkino/opetusmateriaali/dokkino2005_ya.pdf

(Luettu 1.3.2005)

DocPoint ry. 2005: *Tiedote 14.10.2004: Finnkino ja DocPoint avaavat Forumin dokumenttielokuville.*

Elektroninen dokumentti.

http://www.docpoint.info/press2004/tiedote_yhteisty.html

(Luettu 3.2.2005)

DocPoint ry. 2005: *Tiedote 17.1.2005: Docpoint lähestyy loppuaan.*

Elektroninen dokumentti.

http://www.docpoint.info/press2005/tiedote_loppu1.html

(Luettu 3.3.2005)

DocPoint ry 2005:

Kotisivut

Elektroninen dokumentti.

<http://www.docpoint.info>

1.4.2005

Dokumenttikilta ry. 2003: *Dokumenttituotantoalan toimialakuvaus –tutkimus suomalaisesta dokumenttielokuvatuotannosta.*

Elektroninen dokumentti.

<http://www.dokumenttikilta.fi/dk.htm>

(Luettu 15.10.2004, poistettu kotisivujen uudistuksen myötä www-sivuilta 1.3.2005).

Dokumenttikilta ry. 2003:

Kotisivut

Elektroninen dokumentti.

<http://www.dokumenttikilta.fi/>

11.2.2005

Graffman, Katarina 2002: *Kommersiell mediekultur. En etnografisk studie av tv-producenter och tv-produktion.* Institutionen för kulturanthropologi och etnologi.

Uppsala: Universitet Printers.

Tiivistelmä Graffmanin väitöskirjasta:

Elektroninen dokumentti.

<http://www.skeptron.ilu.uu.se/broadly/sec/p-graffman-0110.htm>

(Luettu 11.2.2005)

Hohto

Elektroninen dokumentti.

http://www.hohto.to/news1_594.html

(Luettu 3.3.2005)

Jussi-juhlat. MTV 3.

Televisio-ohjelma.

Solar Films Oy.

(Esitetty televisiossa MTV 3 -kanavalla 6.2.2005.)

Kajanoja ja Ruuskanen 2002

Elektroninen dokumentti.

<http://data.vatt.fi/sospo/esittely.htm>

(Luettu 1.4.2005)

Lee, Kijung. 2001: *Film, Culture and Generation Gap: An Anthropological Study of Chimhyang, A Korean Feature Film.*

Elektroninen dokumentti.

<http://astro.temple.edu/~ruby/wava/kijung/>

(Luettu 10.11.2004)

Mykkänen, Jouni. 2005: *Uuden kevään odotuksessa.*

SES-info 1/2005

Elektroninen dokumentti.

<http://www.ses.fi/dokumentit/SESinfo%201-05.pdf>

(Luettu 1.4.2005)

Orkomies, Sari. 2004: *Ketä sillä loukataan? Dokumentaristin eettiset valinnat suhteessa kuvattavaan ja yleisöön* Journalistiikan pro gradu-tutkielma. Jyväskylän yliopisto.

Elektroninen dokumentti.

<http://selene.lib.jyu.fi:8080/gradu/v04/G0000545.pdf>

(Luettu 1.4.2005)

Patanen-Haase

(Henkilökohtainen kontakti sähköpostitse 24.11.2004)

Public Broadcasting Service (PBS) 2005

Kotisivut.

Elektroninen dokumentti.

<http://www.pbs.org/>

3.3.2005

Pixoff.net. 2005: *DocPoint jatkoi menestystään.*

Elektroninen dokumentti.

<http://www.pixoff.net/fi/uutiset/article.asp?newsID=30332>

(Luettu 1.4.2005)

Powdermaker, Hortense. 1950: *Hollywood, the Dream Factory: An Anthropologist Studies the Movie Makers.* Boston: Little, Brown and Company.

Elektroninen dokumentti.

<http://www.webster.edu/~woolfilm/powdermaker.html>

(Luettu 10.11.2004)

Rantala, Teija. 2004: *Tv-tuottajan työ ja tuotekehitys. Television tuotekehitystyön tarkastelua tuottajan näkökulmasta* Tiedotusopin pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.

Elektroninen dokumentti.

http://www.uta.fi/laitokset/tiedotus/mediakulttuuri/gradut/gg_teija.doc

(Luettu 1.4.2005)

SES-info 1/2005

Elektroninen dokumentti.

<http://www.ses.fi/dokumentit/SESinfo%201-05.pdf>

(Luettu 3.3.2005)

SES-info 1/2004

Elektroninen dokumentti.

http://www.ses.fi/dokumentit/SESinfo_012004.pdf

(Luettu 2.2.2005)

Suomen Elokuva-arkisto (SEA). 2005: *Esitykset. Dokumenttielokuva.*

Elektroninen dokumentti.

<http://www.sea.fi/esitykset/syksy99/dokumentti.html>

(Luettu 2.3.2005)

Suomen Elokvakontakti ry. 2005:

Kotisivut.

Elektroninen dokumentti.

<http://www.elokvakontakti.fi/alkusivu.htm>

27.2.2005

Suomen Elokuvasäätiö (SES). 2005:

Kotisivut.

Elektroninen dokumentti.

<http://www.ses.fi/>

2.2.2005

Szeman Imre. 1998: *Review.*

Elektroninen dokumentti.

<http://eserver.org/clogic/1-2/szeman.html>

(Luettu 30.3.2005)

Taideteollinen korkeakoulu. 2005:

Kotisivut.

Elektroninen dokumentti.

<http://www.uiah.fi/eto/>

2.3.2005

Toinen Suomi. 2003-2004:

Kotisivut.

Elektroninen dokumentti.

<http://www.toinensuomi.net>

3.3.2005

Työministeriö. 2004: *Työvoiman kehittäminen ja ohjaus -tiimi 13.9.2004*

Elektroninen dokumentti.

<http://www.mol.fi/webammatti.cgi?ammattinnumero=07720&kieli=00>

(Luettu 2.3.2005)

Vanhanen, Matti. 2005: *Elokuvavuoden 2005 avajaiset 21.1.2005. Pääministeri Matti Vanhanen:*

SES-info 1/2005

Elektroninen dokumentti.

<http://www.ses.fi/dokumentit/SESinfo%201-05.pdf>

(Luettu 3.3.2005)

Worth, Sol. 1977: *Toward an Ethnographic Semiotic.* Esitetty alunperin "Utilisation de L'ethnologie par le cinéma/Utilisation du Cinéma par L'ethnologie" -konferenssissa Pariisissa, UNESCO:ssa helmikuussa 1977.

Elektroninen dokumentti.

<http://astro.temple.edu/~ruby/wava/worth/sethnosem.html>

(Luettu 10.11.2004)

Worth, Sol. 1981: *Studying Visual Communication.* (Johdannon kera editoinut Larry Gross). Chapter 8.

Elektroninen dokumentti.

<http://astro.temple.edu/~ruby/wava/worth/svscom.html>

(Luettu 10.11.2004)

LIITTEET**LIITE 1 HAASTATTELUKUTSU**

Taru Patanen

HAASTATTELUKUTSU
25.10.2004

Hyvä Tuottaja,

Teen tutkimusta Suomen dokumenttielokuva/-televisiosarja -
tuottajista ja kutsuisin mielelläni Teidät haastateltavaksi.

Opiskelen Oulun yliopiston Mediatuottajan
maisterikoulutusohjelmassa pääaineenani kulttuuriantropologia.
Teen pro gradunani kvalitatiivisen tutkimuksen dokumenttielokuva/
-televisiosarja –tuottajuudesta 2000-luvun Suomessa.

Otan Teihin piakkoin yhteyttä sopivan haastatteluajankohdan
sopimiseksi.

Tutkimusta varten antamanne tiedot säilytän ehdottoman
luottamuksellisina. Toivon Teidän suhtautuvan myönteisesti tähän
tutkimuspyyntöön.

Kunnioittavasti,

Taru Patanen

LIITE 2 TUOTTAJUUS-KYSELYLOMAKE

1. Taustatiedot

Nimi: _____ Päivämäärä: _____

Syntymävuosi: _____ Sukupuoli: Nainen _____ Mies _____

Asuinkunta: _____

2. Koulutus (merkitse tähän tärkeimmät tutkintosi ja valmistumisvuodet)

peruskoulu _____

ammattikoulu _____

opistotaso _____

lukio _____

alempi korkeakoulututkinto _____

ylempi korkeakoulututkinto _____

jatko-opinnot _____

muu _____

3. Työkokemus (jos mahdollista, niin ennen tuottajana toimimista ja tuottajana toimimisen aikana): _____

Työnantajasi tällä hetkellä: _____

Tuottamasi dokumenttielokuvat/-tv-sarjat: _____

Ole ystävällinen ja palauta tämä lomake haastattelun yhteydessä. KIITOS.

LIITE 3 TUOTTAJIEN TEEMAHAASTATTELURUNKO

TUOTTAJUUS

- Miten ja miksi olet ryhtynyt tuottajaksi?
- Miten määrittelet tuottajan roolin ja mitä tuottajan työ sisältää?
- Millainen on hyvä ja huono tuottaja ja minkälainen tuottaja itse olet?
- Miten tuottaja voi mielestäsi kehittyä työssään?
- Miksi sinä tuotat nimenomaan dokumenttielokuvia?
- Miten dokumenttielokuvan/-tv-sarjan tuotanto eroaa fiktiivisestä (draamasarja/pitkä elokuva tms.) tuotannosta?
- Miten yhteydet toisiin dokumenttielokuva/-televisiosarjan tuottajiin toimivat?
- Tuleeko mieleesi joitakin tuottajan työhön liittyviä asioita, joista tuottajat eivät mielellään puhu?
- Mitä mieltä olet dokumenttielokuvatuotannon koulutuksesta?

TUOTANTOPROSESSI

- Minkälaisten asioiden perusteella teet päätöksen alkaa tuottaa tietystä ideasta dokumenttielokuvaa/-tv-sarjaa?
- Miten hyvän idean saa tai löytää? Ja säilyykö alkuperäinen idea dokumenttielokuvassa tuotantoprosessin läpi?
- Minkälaisia töitä tuottaja tekee ja miten tuottajan roolit vaihtelevat tuotantoprosessin eri vaiheiden aikana?
- Minkälaisten eri tahojen kanssa tuottaja on tekemisissä?
- Minkälaisia neuvotteluja dokumenttielokuvatuottajat käyvät?
- Minkälainen suhde sinulla tuottajana on työryhmään? Miten ja kuka kokoaa työryhmän?
- Minkälainen dokumenttielokuva/-tv-sarja-tuottaja ja työryhmän johtaja sinä mielestäsi olet?
- Minkälaista rahoitusta olet käyttänyt dokumenttielokuvissasi?
- Minkälaisia sopimuksia tuottajana teet (kirjallisia vai suullisia)?
- Tuotatko useita dokumenttielokuvia/-tv-sarjoja samanaikaisesti?
- Kuinka dokumenttien tuottamisella ansaitsee elantonsa?

DOKUMENTTIELOKUVAT/-TV-SARJAT

- Miten määrittelisit dokumenttielokuvan ja dokumenttitelevisiosarjan?
- Miten dokumenttielokuva/-televisiosarja eroaa tosi-tv:stä?
- Millainen on laadukas dokumenttielokuva/-tv-sarja? Mitä dokumenttielokuva voi parhaimmillaan ilmaista?
- Miten dokumenttielokuvatuotanto on mielestäsi muuttunut urasi aikana Suomessa?
- Minkälainen tilanne ja asema dokumenttielokuvatuotannolla on mielestäsi tällä hetkellä Suomessa ja maailmalla?
- Minkälainen tulevaisuus dokumenttielokuvatuotannolla on odotettavissa ja miten haluaisit omalta osaltasi vaikuttaa siihen?

IDEOLOGIA JA ARVOT

- Minkälaisia arvoja pidät dokumenttielokuva/-televisiosarja –tuottajana tärkeinä ja mitä haluaisit tai haluat välittää tuotantosi kautta?
- Onko sinulla poliittista sanomaa tai ideologiaa, joita haluat tuoda esiin tuotantojesi kautta? Haluatko vaikuttaa ja muuttaa maailmaa?
- Ovatko arvosi mielestäsi muuttuneet vuosien aikana?
- Minkälainen asema mielestäsi tuottajalla on 2000-luvun yhteiskunnassa?
- Minkälaisia vaikeuksia kohtaat dokumenttielokuva/-televisio –tuotannon parissa (esimerkit)?

YLEISÖ

- Miten kohderyhmä/yleisö määritellään dokumenttielokuvalle/-televisiosarjalle? Ja miten se vaikuttaa dokumenttielokuvaa/-televisiosarjaa suunniteltaessa?
- Kuinka paljon dokumenttielokuvan/-televisiosarjan tuottaja seuraa katsojalukuja?
- Minkälaista palautetta olet tuottamistasi dokumenttielokuvista/-televisiosarjoista saanut katsojilta, kriitikoilta ja muilta dokumentintekijöiltä? Miten suhtaudut siihen?
- Minkälaisia dokumenttielokuvia/-tv-sarjoja sinun mielestäsi pitäisi tehdä?

PLUS

- Tuleeko mieleesi mitään, mitä haluaisit vielä lisätä tai korostaa?

LIITE 4 OHJELMAPAIKKATUOTTAJAN TEEMAHAASTATTELURUNKO

Nimi, koulutustausta ja työ sekä työpaikka?

Minkälainen rooli Yleisradiolla on Suomen dokumenttielokuva- ja televisiosarjatuotannon kentässä?

Minkälaisia valtasuhteita mielestäsi dokumenttielokuvatuotannon kentällä vallitsee?

Miten näet Yleisradion dokumenttituotannon roolin tulevaisuudessa?

Entä independent dokumenttielokuvatuotannon roolin?

Miten Suomen dokumenttituotantoa tulisi mielestäsi kehittää? Rahoituksen ja tuottajuuden suhteen?

Minkälaisia dokumenttielokuvia tehdään eli mistä Suomi tunnetaan ja minkälaisia pitäisi mielestäsi tehdä?

Miten määrittelet dokumenttielokuvatuottajan roolin ja mitä tuottajan työ sisältää? Konkreettisesti ja abstraktisti?

Miten ja miksi olet ryhtynyt tuottajaksi?

Miten tuottaja voi kehittyä työssään?

Miten yhteydet toisiin dokumenttielokuvatuottajiin toimivat? Dokumenttikilta ja European Documentary Network?

Tuleeko mieleesi joitakin tuottajan työhön liittyviä asioita, joista tuottajat eivät mielellään puhu, tabuja?

Mitä mieltä olet dokumenttituotannon koulutuksesta? Onko ja jos niin mitä?

Minkälainen asema dokumenttielokuvatuottajalla on nyky-yhteiskunnassa?

Voiko tuottaja vaikuttaa siihen mitä katsoja näkee televisiosta. Kuinka paljon tuottajalla on valtaa?

Mistä johtuu eräänlainen dokumenttielokuvan trendikkyys, tai alan kiehtovuus juuri 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen alkupuolella?

Miten dokumenttielokuvatuotannon rahoitus on kehittynyt ja miltä sen tulevaisuus näyttää?

Miten dokumenttielokuvatuotannon sopimuskäytännöt ovat muuttuneet ja miten sopimuskulttuuri tulee mielestäsi kehittymään?

Miten dokumenttien levitys on muuttunut?

Miten uudet esityksformaatit ja levityskanavat vaikuttavat?

Miten dokumenttielokuvatuotanto on mielestäsi muuttunut urasi aikana Suomessa?

Minkälaisia vaikeuksia dokumenttielokuvatuotantoon liittyy? Konkreettisia ja abstrakteja (yleisesti ja tuottajan näkökulmasta)?

Millainen dokumenttielokuvatuottajien suhde dokumenttien yleisöön (eli katsojiin, kriitikoihin toisiin dokumentin tekijöihin) on?

Kuunnellaanko annettua palautetta vai toimitaanko omista intresseistä ja lähtökohdista?

Miten dokumenttielokuva määritellään (sarjan tai sarjan osan suhde elokuvaan)?

Mikä tekee dokumentista laadukkaan?

Tuleeko mieleesi vielä jotain dokumenttituotantoon liittyen mitä haluaisit kertoa tai korostaa?