

Murroksia: mediaekologinen näkökulma kultakauden suomalaiseen dokumenttielokuvaan

Suomalainen dokumenttielokuva, uusi dokumenttielokuva, dokumenttielokuvan kultakausi, mediaekologia, evoluutio, dokumenttielokuvakulttuuri

Jouko Aaltonen

jouko.aaltonen [a] illume.fi

TaT, dosentti

Aalto-yliopisto



Artikkeli kuvaa suomalaisen 1990–2000-lukujen dokumenttielokuvan niin sanotun kultakauden syntyä, kukoistusta ja päättymistä mediaekologisesta näkökulmasta. Mediaekologia on jo 1950-luvulla syntynyt suuntaus, jossa biologiasta ja ekologiasta lähtöisin olevia käsitteitä sovelletaan median tutkimukseen. Mediaekologia on saanut viime vuosina uutta nostetta. Se tuntuu tarjoavan metaforia ja selitysmalleja, jotka auttavat ymmärtämään ja analysoimaan muuttuvaa mediamaisemaa. Artikkelin käy ensin läpi yleisesti mediaekologian virtauksia ja historiaa ja pohtii sen jälkeen miten hyvin mediaekologiset mallit sopivat konkreettiseen historialliseen ilmiöön, tässä tapauksessa suomalaisen dokumenttielokuvakulttuurin tarkasteluun. Miten dokumenttielokuvan kansallinen ja kansainvälinen mediaympäristö on muuttunut? Minkälaisia historiallisia, rakenteellisia, institutionaalisia ja sisäisiä muutoksia on havaittavissa suomalaisessa dokumenttielokuvassa? Miten siihen ovat vaikuttaneet rahoitusjärjestelmän muutokset, kansainvälistyminen, yleisön uudet katsomistottumukset tai digitalisoiminen?

*Kirjoitus perustuu osin kirjoittajan, Pietari Käävän ja Dafydd Sills-Jonesin tammikuussa 2023 julkaistuun kirjaan *Documentary in Finland: History, Practice and Policy*.*

Johdanto: Kultakausi imperfektissä

Suomalainen dokumenttielokuva nousi 1990-luvulla uuteen kukoistukseen. Tuli uusien tekijöiden sukupolvi, syntyi aalto uusia elokuvia ja ilmaantui jopa uusia lajityyppejä kuten henkilökohtainen dokumenttielokuva. Dokumenttielokuvat myös menestyivät, niin kotimaassa kuin kansainvälisestikin. Elokuvat kiersivät festivaaleilla ja ne keräsivät palkintoja. Suomalaista dokumenttielokuvaa pidettiin kiinnostavana ja omaperäisenä. Kotimaassa suuri yleisö kiinnostui dokumenttielokuvista ja niitä ryhdyttiin esittämään laajemmin elokuvateattereissakin. Dokumenttielokuva myös institutionalisoitui, syntyi rakenteita, järjestöjä, koulutusta ja festivaaleja. Kehittyi myös dokumenttielokuvaan erikoistuneita tuotantoyhtiöitä ja jotkut ohjaajat saattoivat ansaita toimeentulonsa tekemällä dokumenttielokuvia. Dokumenttielokuvakulttuuri eli vahvana, puhuttiin jopa suomalaisen dokumenttielokuvan kultakaudesta.

2020-luvulle tultaessa suomalaisen dokumenttielokuvan kultakaudesta on alettu kirjoittaa ja puhua imperfektissä. Esimerkiksi Kalle Kinnusen Suomen elokuvasäätiön historiikissa aikakausi nähdään menneenä, Kinnusen mukaan Yleisradion rahoitusleikkaukset 2008 päättivät sen (Kinnunen 2019, 100). Tutkija Tytti Rantanenkin sijoittaa kultakauden 1990- ja 2000-luvuille (Rantanen 2020, 4– 8). Myös useat dokumenttielokuva-alan toimijat kokevat kultakauden jääneen taakse 2010-luvun lopulla tutkimustarkoituksessa tehdyissä paneelikeskusteluissa (Aaltonen, Kääpä & Sills-Jones 2023, 83–202).

Tässä artikkelissa esitellään ensin lyhyesti mediaekologian vaihteita, teoriaa ja nykyisiä suuntauksia. Sen jälkeen näitä käsitteitä, ideoita ja teorioita sovelletaan käytäntöön tarkastelemalla kultakauden suomalaista dokumenttielokuvakulttuuria ja sen muutoksia mediaekologisesta näkökulmasta ja pohditaan mediaekologisen mallin toimivuutta suomalaisen dokumenttielokuvakulttuurin kuvaamiseen. Onko biologiasta lainatun mallin soveltaminen pieneen ja vahvasti kulttuuriseen ilmiöön ylipäättään mielekäästä?

Mediaekologisia lähestymistapoja

Ekologia tutkii eliöiden suhdetta ympäristöönsä, erilaisten eläin- ja kasvipopulaatioiden mutkikkaita vuorovaikutussuhteita ja lajien evoluutiota. Ajatus biologiasta peräisin olevien mallien ja käsitteiden hyödyntämisestä myös muilla aloilla on lähes yhtä vanha kuin ekologia itse ja yhtä laajalle levinnyt. Ekologiaa on sovellettu niin yhteisöjen, yhteiskunnan kuin kulttuurin ja monen

muun alueen tutkimuksessa. Myös liikkeenjohdossa ja liike-elämän alalla erilaisia järjestelmiä on alettu tarkastella ekosysteemisestä näkökulmasta.

Kyse ei ole suoraan käsitteiden, kategorioiden tai mallien mekaanisesta siirtämisestä toisten tieteiden alueille. Kuten mediatutkija Carlos A. Scolari on huomauttanut, kategorioiden vieminen toisen alan puolelle tuottaa hyvää kuvailua ja uusia kysymyksiä, mutta vastaukset ovat usein näiden analogioiden ulkopuolella. Erityisen hyödyllistä tämä toisen alan käsitteiden soveltaminen on uusilla kehittyvillä aloilla, jollaisena mediaekologiaa voi pitää (Scolari 2012, 218).

Kyse on mallista, pohjimmiltaan metaforasta, jonka avulla voidaan kuvata, käsitellä ja tutkia monimutkaisia mediailmiöitä, verkostoja, vuorovaikutussuhteita ja kehityskulkuja. Käsitteitä ei pidä ottaa liian kirjaimellisesti. Kulttuuri ei ole biologiaa, mutta biologian ja erityisesti ekologian analogiat voivat auttaa median ja ehkä jopa dokumenttielokuvan kaltaisen pienen alan piirteiden ja kehityksen ymmärtämisessä.

Viestinnäntutkimuksessa mediaekologinen koulukunta on itse asiassa aika vanha. Se nousi jo 1950-luvulla. Koulukuntaan lasketaan kuuluviksi kanadalaiset Marshall McLuhan, Harold Innis, Walter Ong ja yhdysvaltalainen Neil Postman. Postman otti termin käyttöön vuonna 1968 (Strate 2004, 2), paljolti McLuhanin ajattelun pohjalta, ja määritteli sen median tutkimukseksi ympäristöinä (Postman 1970, 161). Nämä ympäristöt koostuvat niin tekniikoista kuin teknologioista, niin symboleista kuin työkaluista, niin informaatiojärjestelmistä kuin koneistakin (Strate 2004, 2). Postman pitää mediaekologiaa tutkimuksen kenttänä, kun taas McLuhan korostaa käytäntöä. Hänelle mediaekologia on ideoiden, tutkijoiden ja julkaisujen verkosto (Strate 2004, 4–5).

Yksi koulukunnan ja erityisesti McLuhanin keskeisistä ajatuksista oli se, että ei vain ympäröivä yhteiskunta vaikuta mediaan ja mediateknologiaan vaan myös teknologia muuttaa yhteiskuntaa. Esimerkiksi kirjapainon keksimisellä oli keskeinen rooli uskonpuhdistuksen ja kapitalismin leviämiseksi (Kortti 2016, 319). McLuhanin tunnettu lause ”Väline on viesti” kuvaa juuri tätä. Koulukuntaa on myös kritisoitu ja pidetty teknologiadeterministisenä (esim. Clark 2009).

1980-luvulla nousseeseen kulttuurintutkimukselliseen ja konstruktivistiseen suuntaukseen ei tällainen teknologialähtöisyys lainkaan istunut. Viime vuosina mediaekologia on tavallaan löydetty uudelleen, osittain ehkä digitaalisen vallankumouksen myötä, osittain koska on koettu, että mediaekologian kaltainen kokonaisvaltainen ja systeeminen lähestymistapa on hyvä työkalu yhä

mutkikkaammiksi käyvien järjestelmien kuvaamiseen. Jukka Kortin mukaan jopa teknologiadeterminismi on noussut uudelleen esiin (Kortti 2016, 319).

Perinteisen pohjoisamerikkalaisen mediaekologisen koulukunnan rinnalle on syntynyt uusi materialistinen koulukunta (esim. Parikka ja Fuller). Mediaa koskevat ekosysteemiset ajatukset sopivat hyvin uusmaterialistisiin ja posthumanistisiin lähestymistapoihin, joissa luonnon, ihmisen ja teknologia suhde on päätyntä uuden kriittisen tarkastelun kohteeksi. Esimerkiksi toimijaverkkoteorian (ANT) mukaan materialistiset seikat ovat olennainen osa ihmisten ja instituutioiden muodostamia mutkikkaita verkostoja.

Carlos A. Scolari erottaa mediaekologiassa kaksi tarkastelutapaa. Ensinnäkin mediaa voidaan käsitellä ympäristönä. Viestintäteknologia luo ympäristöjä, jotka vaikuttavat niitä käyttäviin ihmisiin, heidän käyttäytymiseensä, kognitioonsa ja maailmankuvaansa. Kirjoitustaito, kirjapaino, tv tai digitaalinen media ovat hyviä esimerkkejä tästä. Scolari kutsuu tätä mediaekologian ympäristöulottuvuudeksi (*environmental dimension of media ecology*) (Scolari 2012, 209–210). Toiseksi mediaa voi tarkastella lajina. Jo Marshall McLuhan kiinnitti huomiota siihen, miten eri mediat ovat vuorovaikutuksessa ja vaikuttavat toisiinsa. Radio muutti uutisjuttua, samoin kuin se vaikutti elokuvaan, puhumattakaan tv:n vaikutuksesta muihin medioihin (McLuhan 2003, 78). McLuhan kiteyttää tämän: ”Yhdelläkään medialla ei ole merkitystä tai olemassaoloa yksinään vaan ainoastaan jatkuvassa vuorovaikutuksessa muiden medioiden kanssa” (McLuhan 2003, 43). Scolariin mukaan tämä on mediaekologian intermedia-ulottuvuus (*intermedia dimension of media ecology*) (Scolari 2012, 209–210).

Voisiko dokumenttielokuvaa tarkastella ympäristönä (ympäristöulottuvuus) tai lajina (intermedia-ulottuvuus)? Ympäristöulottuvuuden kannalta ongelma on se, ettei dokumenttielokuva ole itsessään media. Dokumenttielokuva toteutuu eri medioissa, elokuvassa, televisiossa, internetissä ja varmasti vielä uusissa tulevissakin medioissa. Mediaekologisessa mielessä sitä voisi pitää jopa elokuvan tai television parasiittinä. Scolari kirjoittaa ”isäntälajeista” ja ”mediaparasiiteista”. Eikö esimerkiksi World Wide Webbiä voi pitää mediaekologisesti isäntänä, ja sen sisällä Twitterin ja Facebookin kaltaisia jättiläisiä parasiitteina? (Scolari 2012, 11). Dokumenttielokuvakin elää toisen organismin ”sisällä”, erityisesti julkisen palvelun televisio on suomalaiselle dokumenttielokuvalla ja sen ekosysteemille keskeinen alusta. James Bennett näkee julkisen palvelun television useamman

tosiinsa limittyvän ja verkostoituneen tuotantokulttuurin verkostona (Bennett 2016, 127). Osaltaan dokumenttielokuvakulttuuri sijoittuisi tähän verkostoon.

Parasiitti-vertaus on kuitenkin sikäli epäonnistunut, että dokumenttielokuva ei ole isännälleen haitallinen loinen, päinvastoin, se monipuolistaa ohjelmistoa, osallistuu yhteiskunnalliseen keskusteluun ja tarjoaa katsojille elämyksellistä taidetta. Se siis tuottaa paljon muutakin kuin vain taloudellista lisäarvoa. Ehkä biologian käsite symbioosi, kahden eliölajin yhteiselämä olisi parempi metafora, tai jopa mutualismi, jossa yhteiselo hyödyttää molempia osapuolia?

Sen sijaan dokumenttielokuvan tarkastelu lajina (intermedia-ulottuvuus) on hyvinkin mielekästä. Dokumenttielokuva on epäilemättä elokuvataiteen alalaji, mutta leikkauspintaa on myös journalismin, television, julkisten instituutioiden ja uuden median suuntaan. Evoluutiomallin avulla pystyy mielestäni kuvaamaan dokumenttielokuvan kehitystä. Dokumenttielokuvan ”isä” John Grierson näki dokumenttielokuvan 1930-luvulla olevan kansaliskasvatuksen väline, jolla oli suora ja ongelmaton suhde kuvaamaansa maailmaan. Bill Nichols kuvasi myöhemmin tällaista lähestymistapaa ”vakavuuden diskurssiksi” (*discourse of sobriety*) (Nichols 1991, 3–4). Alkuaikojen dokumenttielokuva peri paljon ominaisuuksia edeltäjiltään radiolta ja lehdistöltä. Pahimmillaan dokumenttielokuvat olivat eräänlaisia opettavia kuvitettuja radioesitelmiä. Eri aikoina lajin tasapainoilu taiteen, viihteen, opettamisen ja journalismin välillä on tuottanut erilaisia suuntauksia ja alalajeja. Dokumenttielokuva ja käsitys siitä ovat jatkuvassa muutoksessa, kuten koko biosfääri tai biologinen ekosysteemi. Lajien hybridisaatio, risteytyminen jatkuu, esimerkiksi tosi-tv:tä voi pitää dokumenttielokuvan ja tv-sarjan risteytymänä. Ja toki koko dokumenttielokuva-lajin sukupuuttoon kuoleminenkin on mahdollista. Sekä biologisessa, kulttuurievoluutiossa että mediaekologiassa on paljon esimerkkejä lajien kuolemista, papyruksesta lennätimeen (Scolari 2012, 212).

Yhteisevoluutiossa, koevoluutiossa, kaksi tai useampi laji vaikuttavat toistensa evoluutioon. Biologian puolelta klassinen vertaus on kolibrien ja orkideojen vuorovaikutus, mediaekologiassa esimerkki voisi olla elokuvan ja pelialan yhteinen kehitys. Hybridisaatio ja koevoluutio mediassa voidaan nähdä ikään kuin saman kolikon kahtena puolena, kuten Scolari kiteyttää: ”Jos ajatellaan ajallisesti, näemme koevoluutiota, jos tilallisesti havaitsemme hybridisaatiota” (Scolari 2012, 217).

Talouden ekologisia malleja

Dokumenttielokuva on myös rakenteita, vaihdantaa ja liiketoimintaa. Elokuvaa onkin tarkasteltu myös liiketoimintana, ja ekosysteemistä lähestymistapaa on sovellettu kauppatieteiden ja liike-elämän tutkimuksen (*business studies*) aloilla. James F. Moore käytti ekosysteemin käsitettä liikkeenjohdon tutkimuksen yhteydessä jo 1990-luvulla (Moore 1993; 1996). Ekosysteemissä toimijat kehittyvät yhdessä koevoluution tapaan innovaatioiden ympärille kilpailemalla ja toimimalla samanaikaisesti yhteistyössä (Moore 1993, 76).

Kauppatieteiden malleissa keskeistä on arvoketjujen kuvaaminen, miten eri toimijoiden välinen toiminta luo lisäarvoa, siis voittoa. Darwinin perinteen hengessä ekologinen malli kamppailuineen ja luonnonvalintoineen näyttäisi olevan ilmeinen – mutta ehkä jo vanhanaikainen – liike-elämän metafora. Moore painottaakin tietoista yhteistoimintaa, verkostoja ja organisaatioita. Mooren mukaan taloudellisella ekosysteemillä on tietoinen yhteinen tavoite, ja se erottaa sen biologisista malleista. Tämä johtaisi monimuotoisuuteen, eri lajien rinnakkaiseloon ja tasapainoon (Valve 2021; Moore 1996).

Väinö Mäkelä (2017) on tutkinut suomalaisen elokuvan ekosysteemiä liiketaloustieteen näkökulmasta, keskittyen pitkään elokuvateatterifiktioon. Hänen tutkimuksessaan korostuu toisaalta taloudellinen arvoketju, jonka varaan malli rakentuu, toisaalta yhteistoiminta. Loppupäätelmä on, että Suomen elokuvasäätiön rooli suomalaisen näytelmäelokuvan nousussa 1990-luvun lopulla on ollut keskeinen. Se on käyttänyt niin sanottua pehmeää valtaa (*soft power*) ohjatakseen kehitystä (Mäkelä 2017, 78).

Taloudellisten mallien ongelma on mielestäni niiden yrityskeskeisyys. Keskeisinä toimijoina ovat yritykset, kun taas suomalaisessa dokumenttielokuvan ympäristössä yritykset tai tuottajat eivät ole suinkaan ainoita tai aina edes keskeisiä toimijoita. Pitkään elokuvateatterifiktioon verrattuna esimerkiksi ohjaajien rooli on paljon keskeisempi.

Arvoketjut eivät ole suoraviivaisia. Periaatteessa rahoittaja investoi, tuottaja toimii yrittäjänä ja ohjaaja on palkkatyöläinen. Raha virtaa ketjussa tämän mukaisesti. Rahoittajat eivät kuitenkaan ole investoijia ekonomisessa mielessä, koska heillä ei ole Suomen järjestelmässä taloudellisia odotuksia sijoituksestaan. Voidaan kuitenkin katsoa, että heillä on symbolista saatavaa taloudellisesta investoinnistaan: elokuvan menestymistä festivaaleilla, kritiikeissä ja lippuluukulla.

Menestynyt elokuva (taiteellisesti – kriitikit, taloudellisesti – katsojaluvut, yhteiskunnallisesti – nostaa keskusteluun tärkeitä teemoja) kertoo onnistuneesta investoinnista. Tämä huomioidaan paitsi julkisuudessa myös elokuvasäätiön ja opetusministeriön välisissä tuloskeskusteluissa. Suomalaisen dokumenttielokuvan ohjaajavetoisuus näkyy esimerkiksi siinä, että vaikka ohjaaja on muodollisesti arvoketjun alimpana lenkinä, työntekijä, on aloite usein hänen. Ohjaaja vie hankkeensa tuotantoyhtiöön, joka hankkii projektille rahoituksen ja vastaa tuotannon organisoinnista. Menestyvä ohjaaja voi jopa kilpailuttaa tuotantoyhtiöitä.

Kuka on kenen asiakas? Elokuvasäätiö ja AVEK (Audiovisuaalisen kulttuurin edistämiskeskus) puhuvat tuotantoyhtiöistä asiakkaina, mutta onko tilanne itse asiassa toisin päin? Rahoittajat ovat tuotantoyhtiöiden asiakkaita, joille myydään projekteja. Taloudellinen arvoketju ja symbolinen arvoketju voidaan erottaa toisistaan.

Tässä artikkelissa en tutki dokumenttielokuvaa ympäristönä (Scolarin ympäristöulottuvuus) enkä lajina (Scolarin intermedia-ulottuvuus). Tarkastelun kohteena on dokumenttielokuvan oma sisäinen ekosysteemi, mutta ei kuitenkaan pelkästään liiketaloudellinen arvoketju. Kuten kulttuurituotteiden kohdalla usein, ei ole kyse vain taloudesta eikä talouden arvoketjuista vaan myös symbolisesta arvosta. Taiteellinen arvo, yhteiskunnallinen merkittävyys tai muu vaikuttavuus voi selittää monien toimijoiden motiveja.

Dokumenttielokuvakulttuurin omassa ekosysteemissä tuottajat, ohjaajat ja rahoittajat ovat keskeisiä toimijoita ja ovat vahvassa keskinäisessä riippuvuussuhteessa. Ekosysteemin metaforan hengessä näitä voisi kutsua lajeiksi, mutta ehkä *rooli* olisi oikeampi termi. Varsinkin kun pienelle maalle, alalle tai ekosysteemille tyypillisesti henkilöt vaihtavat jouhevasti rooleja ohjaajasta tuottajaksi ja rahoittajaksi (Aaltonen, Käätä & Sills-Jones 2022, 112).

Suomalaista dokumenttielokuvakulttuuria voisi tarkastella myös tuotantokulttuurina (*production studies*), joka keskittyy valtasuhteisiin ja ruohonjuuritason toimijoihin, ote on usein sosiologinen. Tähän asti tuotantokulttuurien tutkimus on painottunut Hollywood-elokuvan ja muun teollisen tuotannon tutkimiseen (Caldwell 2008; Caldwell et al. 2009), mutta tarkastelu on vahvasti laajenemassa pienempien ja mitä erilaisimpien tuotanto-organisaatioiden tutkimukseen. Monet tuotantokulttuuritutkimuksen, transnationaalien elokuvatutkimuksen ja intermediaalisen mediatutkimuksen kohteet käsittelevät samoja asioita kuin mediaekologia. Tässä yhteydessä keskityn kuitenkin mediaekologiaan ja pohdin sen käyttökelpoisuutta käytännön esimerkin kautta.

Ympäristön muutokset – kansainvälinen kilpailu, digitalisaatio, levitysmuotojen hybridisaatio – vaikuttavat dokumenttielokuvan ekosysteemiin. Tapahtuu jatkuvaa adaptaatiota, sopeutumista mutta myös laajempia muutoksia. Olisivatko nämä paremmin ymmärrettävissä ekosysteemisen tarkastelun avulla?

Dokumenttielokuvan kultakauden ekosysteemi

Suomalaisen dokumenttielokuvan 1980-luku oli eräänlaista hiljaiseloa. Uusia dokumentintekijöitä ei kovin montaa 1980-luvulla noussut, ehkä aivan vuosikymmenen loppupuolta lukuun ottamatta, ikään kuin jo ennakkoiden uutta aikakautta. Dokumenttielokuvia tuotettiin ylipäätään vähän verrattuna esimerkiksi seuraavaan vuosikymmeneen. 1970-luvun yhteiskunnallisen ja poliittisen elokuvan aalto vaimeni, vaikka monet 1960- ja 1970-luvuilla debytoineet dokumentaristit jatkoivat uraansa. Esimerkiksi Markku Lehmuskallio oli debytoinut jo 1973 Jussi-palkitulla lyhytdokumentillaan *Pohjoisten metsien äännet* ja Pirjo Honkasalo yhdessä Pekka Lehdon kanssa 1976 dokumentilla *Ikäluokka*. Kuvaavaa on, että nämä kaikki tekivät 1980-luvulla enimmäkseen fiktioita.

Olisiko edellä mainittujen dokumentaristien suuntautuminen fiktion adaptaatiota dokumenttielokuvan näköalattomaan tilanteeseen? Dokumenttielokuvien teko 1980-luvulla oli vaikeaa, tuotantorakenne primitiivinen ja sattumanvarainen. Veikkaus Oy:n tuotoista varansa saanut Suomen elokuvasäätiö oli vuosikymmenen tärkein riippumattoman dokumenttielokuvan rahoittaja. Siitä erillään Yleisradio teki ennako-ostoja elokuvien esitysoikeuksista tai osti valmiita elokuvia, mutta yhtiöllä ei ollut mitään keskitettyä käytäntöä tai järjestelmää. Elokuvantekijät neuvottelivat eri toimitusten ja osastojen kanssa. Usein Yleisradion sopimus sisälsi huomattavasti palveluja, kuten elokuvalaboratorion tai äänimiksaamon käyttöä tai jopa raakafilmiä. Ylipäätään Yleisradio oli hyvin itseriittäinen omine dokumenttitoimituksineen ja omine talon sisäisine tuotantoinen. Yle ei tarvinnut ulkopuolisia. Dokumenttielokuvia tehtiin paljon tekijöiden omalla taloudellisella riskillä. (Aaltonen, Kääpä & Sills-Jones 2023, 53)

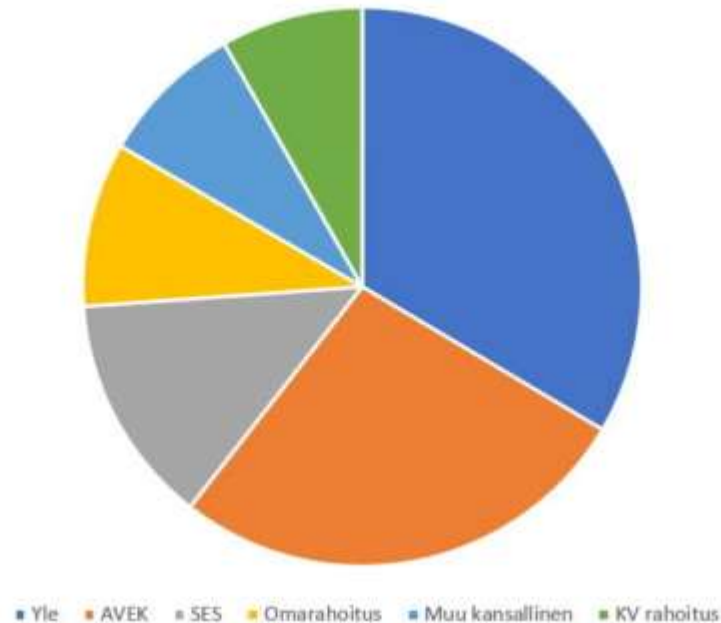
Muutoksen tuulia alkoi kuitenkin olla ilmassa, sekä taiteellisessa, kulttuurisessa että tuotannollisessa, ekosysteemisessä mielessä. Esimerkiksi Kanerva Cederström, seuraavan vuosikymmenen keskeisiä tekijöitä, ohjasi jo 1988 dokumenttielokuvan *Lenin-setä asuu Venäjällä*, joka tilittää ja jättää hyvästit edellisen vuosikymmenen ääriivasemmistolaisuudelle. Uusi tekijöiden

ja aiheiden sukupolvi oli astumassa esiin. Vanha konkari, 1980-luvulla hienon sarjan lyhyitä esseedokumentteja tehnyt Antti Peippo puolestaan ennakoi henkilökohtaisen dokumenttielokuvan uutta lajityyppiä elokuvallaan *Sijainen* (1989). Tiivis elokuva kertoo siitä, miten sodan kokenut sukupolvi kasvatti lapsensa. Ohjaajan oma syöpä toimii järäyttävänä metaforana sairaalle yhteiskunnalle.

Veivätkö nämä tuulet ja tekijöiltä tuleva paine kohti ekosysteemisiä rakenteellisia muutoksia, vai sysäivätkö nämä systeemiset muutokset liikkeelle kotimaisen dokumenttielokuvan uuden nousun? Muna vai kana? Todennäköisesti molemmat, toisiinsa kietoutuen. Pelkät rakenteelliset muutokset ekosysteemissä eivät olisi saaneet muutosta aikaiseksi, toisaalta muutokset olivat intentionaalisia, päinvastoin kuin biologisissa ekosysteemeissä. Ylipäätään voi tietysti pohtia, kuinka hyvin ekologiasta lainatut metaforat toimivat ihmisten tekemiin päätöksiin perustuvien muutosten kuvaajina. Aikaperspektiivikin on biologiassa paljon pitempi. Yksittäisten päätösten kohdalla ei varmaankaan kovin hyvin, mutta isossa kuvassa kyllä. Esimerkiksi 1990-luvun ekosysteemin muotoutuminen ei perustunut tarkalle suunnitelmalle, vaan eri toimijat rakensivat omat strategiansa erillisinä, yhteistoiminta löytyi vasta myöhemmin, kun havaittiin että siitä on koko ekosysteemin kannalta etua. Lisäksi tulee muistaa, että usein päätöksiä valmistellaan, pohditaan ja veivataan edestakaisin pitkään. Prosessi voi olla hyvinkin pitkä. Päätöksetkin voi nähdä mediaekologisenä adaptaationa vallitsevan ympäristön muutoksiin.

Suomalaisen dokumenttielokuvan kultakauden ”syyksi” on usein esitetty kolmen rahoittajan yhteistyötä. Suomen elokuvasäätiö, Yleisradio ja Audiovisuaalisen kulttuurin edistämiskeskus AVEK alkoivat yhdessä koordinoida päätöksentekoa ja näin tuotantojen resurssit ja budjetit kasvoivat (Haase 2016, 118; Aaltonen, Kääpä & Sills-Jones 2023, 56). Muodollisesti kaikki kolme toimijaa tekivät itsenäisiä ja erillisiä tukipäätöksiä, mutta käytännössä tiivis yhteydenpito keskitti tukea. Käytettiin termiä *kolmikantarahoitus*, kun rahoittajina olivat kaikki kolme, tai *kaksikantarahoitus*, kun rahoittajina oli Yleisradion lisäksi joko elokuvasäätiö tai AVEK. Vaikka kaksikantarahoituksella tuotettujen elokuvienkin määrä oli huomattava, olennaista ja tyypillistä 1990-luvulle oli kolmikantarahoitus. Sillä tuotettiin lähes kaikki suuremmat, taiteellisesti kunnianhimoiset ja myös maailmalla menestyneet suomalaiset dokumenttielokuvat.

Dokumenttielokuvan rahoitus 1999



Kaavio 1. Dokumenttielokuvien keskimääräiset rahoitusosuudet vuonna 1999. Kokonaisrahoitus oli 3 855 286 €, josta Ylen osuus oli 33,54 %, AVEK:n 27,02 % ja Suomen elokuvasäätiön 13,31 %. AVEK:n rooli keskeisenä rahoittajana näkyy selvästi. Kaavio perustuu Antti Haasen (2016: 112) tutkimukseen, jossa on tarkasteltu tuotantoon asti edenneitä elokuvia, ei kaikkia tukia.

Uusi toimija – AVEK – muutti dokumenttielokuvan ekosysteemin. AVEK perustettiin 1987 osaksi tekijänoikeusjärjestö KOPIOSTO:a, joka edustaa laajasti luovien alojen tekijöitä hallinnoiden kollektiivisesti tekijänoikeuksia. 1980-luvulla video oli uutuus, joka muutti elokuvan kulutusta ja koko elokuva-alan ekosysteemiä. Elokuvateattereissa käynti romahti videokasettien vuokraamisen ja taltioinnin lisääntyessä. Vuosikymmenen loppuun mennessä yli puolessa Suomen talouksista oli videonauhuri (Suomen tilastollinen vuosikirja 1991). Tilannetta yritettiin korjata keräämällä tyhjistä videokaseteista tekijänoikeusmaksua kompensationsa kotikopioinnista. Tästä summasta osan KOPIOSTO jakoi suorina tekijänoikeuskorvauksina tekijöille ja osa jaettiin tukena elokuvatuotannoille. Ekosysteemiin ilmaantui toisin sanoen uusi rahoittaja ja toimija, jolla oli videon suosion takia erityisesti alkuvaiheessa huomattavat resurssit. AVEK olikin 1990-luvulla rahoituksen määrän suhteen tärkein suomalaisen dokumenttielokuvan tukija. Se oli sitä myös henkisesti, uutena ketteränä toimijana se rahoitti erilaisia kokeiluja, projekteja ja myös mediataidetta (silloin puhuttiin videotaiteesta).

Yleisradiossa tapahtui muutos suhtautumisessa ulkopuoliseen riippumattomaan tuotantoon. Puolassa työskennellyt dokumentaristi ja Yleisradion kirjeenvaihtaja Jarmo Jääskeläinen (1932–2022) palasi Suomeen 1990 ja perusti Yleisradioon TV2:n Dokumenttiprojektin, joka nojasi pääasiassa Ylen ulkopuolisten riippumattomien tekijöiden ja tuotantoyhtiöiden tuotantoihin. Samaan aikaan Eila Werning nimitettiin Yleisradion TV1:n yhteistuotantojen päälliköksi tehtävään hankkia Ylen ulkopuolisia tuotantoja. Molempien ajatus oli hyödyntää Ylen ulkopuolisen kentän osaamista ja lahjakkuutta ja tuoda myös uutta raikasta ilmaa itseriittoisen Yleisradion ulkopuolelta. Molemmilla oli myös erinomaiset lähetysajat, ja myös katsojat alkoivat löytää uudet ja kiinnostavat dokumenttielokuvat.

Suomen elokuvasäätiö oli ollut jo 1980-luvulla huolestunut suomalaisen dokumenttielokuvan tilanteesta, mutta vähän konkreettisia toimenpiteitä oli tehty. Tuotantoneuvojana elokuvasäätiössä 1996 aloittanut Petri Jokiranta sanoo, että SES oli lähes unohtanut dokumenttielokuvat (Kinnunen 2019, 99). Elokuväsäätiö olikin pitkään osuudeltaan pienin näistä kolmesta rahoittajasta. Tämä kuitenkin muuttui vuosien myötä.

Näiden muutosten takia suomalaisten dokumenttielokuvantekijöiden ja tuotantoyhtiöiden toimintaympäristö muuttui merkittävästi. Uudet tekijät uusine ideoineen ja lähestymistapoineen uskaltautuivat alalle. Rahoitusmahdollisuuksien parantuminen synnytti myös uusia tuotantoyhtiöitä, enimmäkseen aktiivisten ohjaajien ympärille, mutta vähitellen alkoi syntyä myös yhtiöitä, jotka tuottivat muidenkin kuin omistajiensa elokuvia. Alkoi muodostumaan dokumenttielokuvan tuotantorakenteita.

Uusia tekijöitä, uusia lajityyppejä

Epäilemättä dokumenttielokuvan uudet mahdollisuudet, muuntuneen ekosysteemin tarjoamat edellytykset, rohkaisivat uusia tekijöitä. 1990-luvulla debytoi tai teki läpimurtonsa huomattava määrä suomalaisen dokumenttielokuvan tekijöitä, esimerkiksi John Webster, jonka humoristinen mutta psykologisesti tarkka lama-ajan kuvaus *Pölynimurikauppiat* (1993) osui ja upposi heti. Se on suomalaisen dokumenttielokuvan klassikoita ja edelleenkin yleisön suosikkeja. Tuottelias Webster oli ajan hermolla muun muassa ilmastonmuutosta oman perheensä kautta käsitelleessä elokuvassa *Katastrofin aineksia* (2008), josta hän sai toisen Jussi-palkintonsa.

Kultakaudella syntyi myös uusia lajityyppejä, esimerkiksi henkilökohtainen dokumenttielokuva oli suosittu Suomessa 1990-luvulla. Kiti Luostarisen *Sanokaa mitä näitte* (1993) käsitteli aikakaudelle tyypillistä muistin teemaa kuvatessaan miten eri perheenjäsenet muistivat menneisyyden eri tavoin. Luostarinen oli vahvasti ja henkilökohtaisesti läsnä myös seuraavassa elokuvassaan *Naisenkaari* (1997). Anu Kuivalaisen *Orpojen joulu* (1994) kuvasi ohjaajan matkaa Kotkaan tapaamaan isäänsä, johon hänellä ei ollut kontaktia. Mustavalkoinen, vilpitön ja koskettava elokuva toimii edelleen. Jo 1970-luvulla aloittanut Kristina Schulgin taas teki venäläisestä perhetaustastaan elokuvan *Miksi en puhu venäjää* (1993). Kanerva Cederströmin *Kaksi enoa* (1991) taas käsittelee perhetarinaa sodassa kuolleesta enosta, joka ehkä sittenkin voisi olla elossa. Elokuvassa on hienosti rakennettu kaksi mahdollista, rinnakkaista todellisuutta.



Kuva 1. Kiti Luostarisen naisen asemaa käsittelevä essee-elokuva Naisenkaari (tuotanto Epidem 1997) oli yksi kultakauden merkkiteoksia, joka sai myös elokuvateatterilevityksen. Ajalle ominaisesti elokuvan tekijä oli myös itse läsnä elokuvassa. Documentary in Finland -kirjan kuvitusta / KAVI.

Kultakauden alku oli vahvasti naistekijöiden esiinmarssia. Asia liittyy myös elokuvien aihepiirien ja ilmaisumuotojen laajenemiseen. Henkilökohtaisuus, perheen ja suvun asiat, arki ja mikrohistoria olivat uusia aluevaltauksia. Kuvaavaa onkin, että kun ensimmäiset henkilökohtaiset dokumenttielokuvat olivat naisten tekemiä, aalto miesten tekemiä henkilökohtaisia dokumenttielokuvia seurasi vasta vuosikymmenen lopulla ja seuraavan alussa, esimerkiksi Pekka

Uotilan *Eino ja mä* 1998 ja Visa Koiso-Kanttilan *Isältä pojalle* 2004 olivat vahvasti henkilökohtaisia. Koiso-Kanttila jatkoi aihepiirin parissa tekemällä elokuvat *Talvinen matka* (2007) ja *Miehen kuva* (2010). Yhdessä nämä kolme elokuvaa muodostavat miehen roolia käsittelevän trilogian.

Virpi Suutari ja Susanna Helke kohauttivat Tampereen elokuvajuhlilla vuonna 1996, kun heidän elokuvansa *Synti – dokumentti jokapäiväisistä rikoksista* voitti kotimaisen kilpailun pääpalkinnon. Tällaista dokumenttia ei ollut Suomessa ennen tehty. Esteettisesti vaikuttava ja ilmaisultaan vieraannuttavassa elokuvassa tavalliset ihmiset tunnustivat pieniä arkipäivän rikkomuksia ja syntejä. Elokuva edusti esteettisempää ja esseistisempää, ei henkilökohtaista lähestymistapaa. Suomalainen dokumenttielokuva alkoi olla myös ilmaisultaan monipuolista ja moni-ilmeistä.

Muita merkittäviä kultakauden tekijöitä ovat muun muassa Arto Halonen. Hän tuli tunnetuksi urheiluaiheisilla dokumenteillaan *Valoa varjon takaa* (1990) ja *Ringside* (1992). Sittemmin hän on tehnyt dokumenttielokuvia eri puolilla maailmaa moninaisista aiheista. 2010-luvulla Halonen on siirtynyt myös fiktion pariin. Hänen näytelmäelokuvadebyyttinsä, mielisairaalamiljööseen sijoittuva *Prinsessa* (2010) oli myös kassamenestys. Oululainen Mika Ronkainen debytoi dokumenttielokuvalla *Isänpäivä* (1998), mutta hänen kansainvälinen läpimurtonsa oli laajalti maailmaa kiertänyt oululaista mieskuoroa kuvannut *Huutajat* (2003). Dokumenttielokuvan kultakauden jälkeen Ronkainen on ollut yksi monista dokumentaristeista, jotka ovat siirtyneet fiktion tekijöiksi.

Suomalainen dokumenttielokuva menestyi myös maailmalla, festivaaleilla sitä pidettiin kiinnostavana ja omaperäisenä. Suutarin ja Helken esteettisesti vaikuttavat elokuvat kiersivät festivaaleilla, samoin kuin monien muidenkin tekijöiden elokuvat. Jo 1970-luvulla aloittanut Pirjo Honkasalo oli ehkä kultakauden kansainvälisesti menestynein tekijä. Hän voitti Tšetšenian ja Venäjän lapsista kertovalla elokuvallaan *Melancholian 3 huonetta* (2004) pääpalkinnot Amsterdamissa, Zagrebissa, Kööpenhaminassa ja Milanossa.



Kuva 2. Pirjo Honkasalon Melancholian 3 huonetta (tuotanto Millennium Film Oy, Baabeli Ky ja Lisbet Gabrielsson Film 2004) on yksi eniten maailmaa kiertäneitä suomalaisia dokumenttielokuvia, se palkittiin muu muassa arvostetuilla Amsterdamin dokumenttielokuvafestivaaleilla. Documentary in Finland -kirjan kuvitusta / KAVI.

Dokumenttielokuva alkoi kiinnostaa myös yleisöä, siitä tuli jopa muodikasta. Katsojaluvut televisiossa olivat hyviä ja entistä useampi dokumenttielokuva sai myös elokuvateatterilevityksen. Huippuvuosi oli 2010, jolloin Joonas Neuvosen *Reindeer Spotting* sai yli 66 000, Joonas Berghällin ja Mika Hotakaisen *Miesten vuoro* yli 50 000 ja Mika Kaurismäen *Vesku* yli 37 000 katsojaa teattereissa (SES katsojatilastot). Myös Marko Röhrin luontodokumentit ovat keränneet komeita katsojalukuja valkokankailla.



Kuva 3. Suomalaisten miesten tunteita koskettavasti mutta humoristisesti käsitellyt Miesten vuoro (Ohjaus Joonas Berghäll ja Mika Hotakainen, tuotanto Oktober Oy 2010) oli yksi vuoden dokumenttielokuvahiteistä elokuvateattereissa. Documentary in Finland -kirjan kuvitusta / Oktober Oy.

Dokumenttielokuvan ekosysteemin muutos vaikutti paljon laajemmin kuin vain talouteen. Koko suomalainen dokumenttielokuvakulttuuri muuttui. Ehkä vähän liioitellen, voisi jopa sanoa että se syntyi tuon ekosysteemisen muutoksen seurauksena. Alettiin puhua luovasta dokumenttielokuvasta (*creative documentary*), samalla tehtiin eroa journalistiseen dokumenttitraditioon. Dokumenttielokuvaa ruvettiin pitämään selkeämmin taiteena ja sen tekijöitä taiteilijoina, samalla heidän omakin identiteettinsä vahvistui nimenomaan dokumenttielokuvan tekijöinä (Aaltonen 2006, 239). Tekijöiden ja dokumenttielokuvasta kiinnostuneiden yhdistys Dokumenttikilta ry aloitti toimintansa 1996. Pitkälti samat toimijat perustivat DocPoint-dokumenttielokuvafestivaalin Helsinkiin vuonna 2002, ja samana vuonna ryhdyttiin jakamaan vuosittaisia Jussi-palkintoja myös dokumenttielokuvan kategoriassa. Taideteollisen korkeakoulun elokuvataiteen laitoksella alkoi dokumenttielokuvan suuntautumisvaihtoehto 1989 ja dokumenttielokuva sai oman professuurin 2001.

Suomalaisen dokumenttielokuvan nousun voi nähdä myös kansallisena versiona laajemmasta ilmiöstä, uuden dokumenttielokuvan noususta. Käsitettä uusi dokumenttielokuva (*new*

documentary) oli ruvettu käyttämään viimeistään 2000-luvulla kuvaamaan dokumenttielokuvan uutta nousua (esim. Bruzzi 2006, 9; Hongisto 2011, 37). Dokumenttielokuva oli uuden akateemisen tutkimuksen kiinnostuksen kohteena ja tämä näkyi myös Suomessa (dokumenttielokuvasta väittelivät esimerkiksi Helke 2006, Aaltonen 2006, Hongisto 2011 ja Korhonen 2012).

Kultakauden loppu?

Suomalaisen dokumenttielokuvan 1990- ja 2000-luvut olivat ekosysteemisessä mielessä vakaita, vallitsi tasapainotila, jossa rahoittajien, tuottajien ja ohjaajien roolit olivat vakiintuneet. Tehtiin merkittäviä elokuvia ja suomalainen dokumenttielokuva myös vakiinnutti asemansa kansainvälisesti. Toimijoita, tuottajia, tuotantoyhtiöitä ja ohjaajia oli rajallinen määrä, mahdollisuus saada dokumenttielokuvaan rahoitettua oli hyvä (Markku Tuurnan lausunto, Aaltonen, Kääpä & Sills-Jones 2023, 133). Kuten evoluutiossa tapahtuu, suotuisissa olosuhteissa laji lisääntyy. Näin tapahtui suomalaisessa dokumenttielokuvaympäristössäkin, ohjaajien ja tuottajien määrä kasvoi.

Dokumenttielokuvan tekeminen oli houkutteleva ala, ja paljon lahjakkuutta hakeutui sen pariin. Samalla laajeni myös elokuvien lajityyppien, aiheiden ja tyylien kirjo. Kultakauden loppupuolella debytoivat muun muassa Katja Gauriloff, jonka elokuva *Huuto tuuleen* (2007) kertoi kolttasaamelaisista. Hänen seuraava elokuvansa *Säilöttyjä unelmia* (2011) oli taas aiheeltaan globaali seuratesaana säilykepurkin eri ainesosien matkaa ympäri maailmaa. Mia Halme keskittyi perhesuhteisiin. *Iso poika* (2007) löytää ekaluokkalaisen maailman kuvaamalla ohjaajan omaa poikaa. *Ikuisesti sinun* (2011) taas kertoo huostaan otetuista lapsista. Elokuva voitti dokumenttielokuvan Jussi-palkinnon. Jukka Kärkkäisellä taas on kyky katsoa ihmisiä samanaikaisesti oudosti ja lämmöllä. Hän debytoi 2006 dokumentillaan *Tupakkahuone*, ja varsinainen läpimurtoteos oli kerrostalon asukkaita kuvaava *Kansakunnan olohuone* (2009). Ari Matikaisen ensimmäinen pitkä dokumenttielokuva *Yhden tähden hotelli* (2007) edusti Suomessakin suosittua lajityyppiä, musiikkidokumenttia. Laulaja Jorma Kääriäisestä kertova elokuva voitti Jussin ja sai elokuvateatterilevityksen. Elokvateattereiden digitalisoinnin myötä elokuvateatterilevitys tuli mahdolliseksi yhä useammalle dokumenttielokuvalle. Digitaalisen DCP-kopion levittäminen oli edullista verrattuna aikaisempiin kalliisiin filmikopioihin.



Kaavio 2. Kotimaiset dokumenttielokuvat elokuvateatterilevityksessä vuosina 1990-2022. Muutos ekosysteemissä, elokuvateatterilevityksen digitalisoituminen näkyy vahvasti ensi-iltojen määrän kasvuna. Lähde: Suomen elokuvasäätön tilastot kotimaisista ensi-illoista.

Laajentunut koulutus ja yleinen kiinnostus dokumenttielokuvaan lisäsi toimijoiden määrää. Rahoitus ei kuitenkaan kasvanut samassa suhteessa, jolloin kilpailu elintilasta kiristyi. Ympäristö muuttui muutenkin. Videoiden käyttö, kotikopioiminen ja tyhjien VHS-kasettien myynti väheni uuden teknologian myötä väijäämättömästi. Tämä tarkoitti AVEK:n tulojen ehtymistä. Vuodesta 2005 vuoteen 2011 AVEK:n tuen kokonaismäärä puolittui (Haase 2016, 124). 1990-luvun alusta palkkakustannukset olivat nousseet ja rahan arvo huonontunut. Hakemuksia tulvi sisään ennätysmäärä. Kesästä 2014 kesään 2015 AVEK ei pystynyt jakamaan lainkaan tuotantotukea, vain vaatimatonta käsikirjoitus- ja kehittelytukea. Kolmikantarahoituksen malli oli rikki viimeistään tuolloin.

Tekijänoikeusjärjestöt halusivat laajentaa kopiointikorvaukset koskemaan myös tietokoneita, kovalevyjä ja muita tallennusmuotoja. Vahva teknologiateollisuus, kärjessään vaikutusvaltainen Nokia, vastusti tätä. Päätös oli viime kädessä poliittinen. Vuosikausien väännön jälkeen 2010-luvun lopulla kopiointikorvaus lisättiin valtion budjettiin, jossa se edelleenkin on. AVEK:n osuus

dokumenttielokuvan tuesta on romahtanut ja se on nykyään enää alle 10% (SES Elokuvu vuosi 2019, 10).

Samaan aikaan tämän muutoksen kanssa kolmikannan toinenkin tukipilari rapautui. Yleisradio joutui vakavaan rahoituskriisiin 2009–2010. Uuden yleisradiolain hyväksyminen ja täytäntöönpano lykkääntyi poliittisista syistä. Lain mukaan rahoitus perustuu lupamaksujen sijaan yleisradioveroon, jonka muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta koskee jokaista kansalaista. Näin Yleisradion talous olisi vakaammalla pohjalla ja riippumaton valtion ja hallituksen politiikasta. Kun lakia ei saatu voimaan, laski lupamaksujen määrä. Ylen piti leikata ulkopuolisten ohjelmahankintojen, myös dokumenttielokuvien, määrää. Vuosina 2010–2012 Ylen rahoitus elokuville leikattiin puoleen. Tämä tuntui vahvasti dokumenttielokuvan alueella. Uusi Yleisradiolaki astui voimaan 2013 ja 2013–2015 Yle pystyi vähitellen palauttamaan rahoituksensa kriisiä edeltäneelle tasolle (Haase 2016, 124–125).

Kun sekä AVEK:in että Yleisradion rahoitus väheni dramaattisesti samaan aikaan, aiheutti tämä painetta rapautuvan kolmikantarahoituksen kolmannelle osapuolelle, Suomen elokuvasäätiölle. Se pyrki kompensoimaan rahoitusongelmaa myöntämällä normaalia enemmän kehittämistukia, rahoitusta jaettiin muutenkin etupainotteisesti ja samalla syötiin tulevia määrärahoja.

Elokuvasäätiön rooli on noussut keskeiseksi. Kun kultakauden alussa AVEK oli dokumenttielokuvan tärkein rahoittaja, on se nyt Suomen elokuvasäätiö. Dokumenttielokuvissa, joissa elokuvasäätiön on mukana, on sen osuus lähes puolet budjetista (Suomen elokuvasäätiön tilastot 2019 <https://www.ses.fi/wp-content/uploads/2020/11/Elokuvu vuosi-Facts-Figures-2019.pdf>).

Kolmikannan tasapaino on murtunut.



Kaavio 3. Dokumenttielokuvien keskimääräiset rahoitusosuudet 2010-luvun lopulla.

Keskimääräinen kokonaisrahoitus on ollut noin 4 500 000 €. Suomen elokuvasäätiö on noussut ylivoimaisesti suurimmaksi rahoittajaksi 35–45 % osuudellaan, AVEK:n osuus on enää 8–14 % ja Yleisradion 15–20 %. Kaavio on Dokumenttikillan ProDok-kampanjan materiaaleja.

Samaan aikaan kun lähiympäristössä on tapahtunut muutoksia, on koko dokumenttielokuvan maailma muutoksessa. Markkinoista on tullut entistä enemmän globaali. Aikaisemmin kielimuuri, maailman mitassa harvinainen ja pieni kielialue, toimi sekä suojana että esteenä. Kotimainen dokumenttielokuva käsitteli suomalaisten aiheiden lisäksi kansainvälisiäkin ongelmia, mutta teki sen aina suomenkielellä. Dokumenttielokuvallakin oli oma kansallinen yleisönsä. Nyt tämä yleisö on tottunut kansainväliseen tarjontaan, eikä kieli enää suojele samassa määrin kotimaisia markkinoita. Uudet kansainvälisemmin orientoituneiden ja kielitaitoisten sukupolvien kulutustottumukset ovat jo muuttuneet. Dokumenttielokuvan ekosysteemin toimijoiden on adaptoiduttava ympäristön muutoksiin.

Toisaalta toimintaympäristön laajentuminen kansainväliseksi merkitsee alan toimijoille myös uusia mahdollisuuksia. 2000-luvun dokumenttielokuvan tekijät liikkuvat luontevasti kansainvälisillä markkinoilla. Suomalaisilla tuottajilla on entistä enemmän kansainvälisiä yhteistuotantoja ja myös mahdollisuuksia levittää elokuvia kansainvälisesti. Suuret suoratoistopalvelut ovat jo alkaneet esittää suomalaisia elokuvia ja tv-sarjoja, Nordic Noir -buumi on hieman jälkijättöisesti avannut ovia myös suomalaisille tekijöille. Ehkä sama tapahtuu myös suomalaiselle dokumenttielokuvalle, ainakin tästä on merkkejä, kuten Mia Halmeen HBO:lle tekemä dokumenttisarja *Viisi valittua* (2023) ([HS 20.4.2023](#)).

Kun aikaisempaa ekosysteemiä voisi kuvata suljetuksi, ollaan nyt siirtymässä entistä avoimempaan ekosysteemiin. Liiketaloustieteen puolelle ekosysteemisen ajattelun vienyt Moore ottaa analogian suoraan biologiasta. Havaiji on eristynyt saariryhmä, jolle kehittyi oma kasvi- ja eläinmaailmansa. Se kuitenkin kuoli sukupuuttoon ihmisen saapessa saarille. Keski-Amerikassa sijaitsevan Costa Rican läpi taas on siirtynyt mitä moninaisimpia lajeja, ja sen ekosysteemi on adaptoitunut. Jälkimmäinen on esimerkki avoimesta ekosysteemistä, joka on Mooren mukaan resilientti, joustava ja sopeutuva. Tämä analogia pätee Mooren mukaan myös liike-elämän ekosysteemeihin (Valve 2021; Moore 1996). Pitkällä aikavälillä suomalaisen dokumenttielokuvan muutos suljetusta ekosysteemistä avoimeen on selvä. Jo kultakauden alku merkitsi kansainvälistymistä, mutta tämä trendi on edelleen vahvistunut.

On syytä muistaa, että dokumenttielokuvan kansainvälistyminen ei koske vain liiketoimintaa, vaan koko dokumenttielokuvakulttuuri instituutioineen, festivaaleineen, rahoitusjärjestelmineen ja tutkimuksineen on muuttunut kansainväliseksi.

Kuinka hyvin ekosysteeminen malli kuvaa muutosta?

Onko mediaekologiassa kyse todellisia rakenteita ja prosesseja kuvaavasta mallista vai enemmänkin metaforasta? Georg Lakoff & Mark Johnson ovat pohtineet yleisellä tasolla metaforan luonnetta. Heidän mukaansa ylipäätään suurin osa normaaleista käsitejärjestelmistä on metaforisia ja käsitteet ymmärretään ainakin osin toisten käsitteiden kautta (Lakoff & Johnson 2003, 56).

Tässä mielessä biologiasta ja ekologiasta lainatut käsitteet ovat metaforisia kuvatessaan suomalaisen dokumenttielokuvan rakenteita ja muutoksia, mutta ehdottomasti hyödyllisiä sellaisia lisätessään ymmärrystämme kohteestaan.

Näyttäisi siltä, että adaptaation malli ja metafora onnistuisi kuvaamaan dokumenttielokuvan ekosysteemin dynamiikkaa. Mediaekologiassa viitataan toisinaan myös jaksoittaisen tasapainon malliin, punktualismiin (*punctuated equilibrium*), jossa systeemiset muutokset tapahtuvat nopeasti suhteellisten rauhallisten staattisten kausien jälkeen jatkuvan ja tasaisen evoluution sijaan (esim. Scolari 2012). Evoluutiobiologiassa käsitteen esittelivät paleontologit Niles Eldredge ja Stephen Jay Gould (Eldredge & Gould 1972). Sittemmin sitä on käytetty kuvaamaan myös sosiaalisia ja kulttuurisia ilmiöitä, esimerkiksi kirjallisuuden lajityyppien kehitystä (Moretti 2005).

Suomalaisen dokumenttielokuvan historian voi ajatella sisältävän useita esimerkkejä punktualismin mukaisista nopeista muutoksista ekosysteemissä. 1930-luvulla käyttöön otettu veronalennusjärjestelmä moninkertaisti äkkiä kotimaisen ei-fiktiivisen elokuvan tuotannon, ja television tulo ja 1960-luvun taidepolitiikka olivat samoin suuria muutoksia, jotka muuttivat paitsi toimintaympäristön, myös pitkälti toimijat (Aaltonen, Käätä & Sills-Jones 2023, 216). Uusi sukupolvi tekijöitä korvasi vanhemmat tekijät. Ekologista metaforaa käyttäen: veronalennuselokuvan lajityyppi kuoli sukupuuttoon ja uusia lajeja, kuten yhteiskunnallinen ja poliittinen elokuva nousi esiin.

Myös kultakauden alun voi nähdä esimerkkinä punktualismista. Suhteellisen rauhallisen, hiljaisenkin 1980-luvun jälkeen suomalaisen dokumenttielokuvan muutokset 1990-luvulla olivat nopeita. AVEK:n perustaminen oli hallinnollinen toimenpide, joka toi systeemiin kokonaan uuden toimijan, Ylen politiikan muutos taas oli strateginen toimenpide. Suomen elokuvasäätiön kohdalla ei aluksi ollut kysymys kummastakaan, se lähinnä sopeutui muuttuneeseen tilanteeseen ja muutti politiikkaansa vasta vuosikymmenen puolivälissä (Kinnunen 2019, 99). Muutos mahdollisti myös uusien tekijöiden esiinmarssin. Toisaalta voi olla, että vaisun 1980-luvun jälkeen oli patoutunutta tarvetta ymmärtää maailmaa, yhteiskuntaa ja omaa itseä dokumenttielokuvan tekemisen kautta. Oli painetta päästä tekemään dokumenttielokuvia. Mediaekologisesti henkilökohtainen dokumenttielokuva onkin esimerkki uudesta lajista, joka tilanteessa syntyi.

Miten hyvin jaksottaisen tasapainon malli kuvaa kultakauden loppua? 2000-lukua voi pitää suhteellisen tasaisena kautena, jonka loppupuolella Yleisradion rahoituskriisi ja AVEK:n rahoituksen kuihtuminen aiheuttivat systeemiin huomattavaa epätasapainoa ja häiriöitä. Kultakauden perustan luonut kolmikantarahoitusmalli ei enää perustunut kolmen suurin piirtein yhtä suuren toimijan yhteistyöhön. Covid-19-epidemian aiheuttama katkos tuli vielä tämän jälkeen, ja sen vaikutusten arviointi jää tämän artikkelin ulkopuolelle. Epäilemättä ekosysteemin malli auttaa senkin ymmärtämisessä.

Muutoksia on tapahtunut 2010-luvulla sekä kansainvälisessä toimintaympäristössä, kilpailutilanteessa, kulutuksessa ja myös koko dokumenttielokuvan lajityypissä. Mediakonvergenssin, eri medioiden sulautumisen, takia koko ympäristö on vahvassa muutoksessa. Printtimedia, teksti eri muodoissaan, audio, video ja uudet mediamuodot sekoittuvat. Taloudellisesti yritystasolla tämä kehitys on näkynyt jo pitkään, samoin median kulutuksessa.

Yleisradiolle dokumenttielokuvien tärkein levityskanava on suoratoistopalvelu Yle Areena, ei enää perinteinen tv-lähetys. Maailmalla laatulehdet ovat julkaisseet yksinoikeudella laatudokumentteja alustoillaan ja muutenkin päivälehtien alustoilla on entistä enemmän videota, suoria lähetyksiä ja audiopodcasteja. Tekoäly tulee vielä entisestään helpottamaan sisältöjen muovaamista ja tarjoamista rinnan eri medioiden ja kanavien kautta.

Lopuksi

Samalla kun olen tässä artikkelissa kuvannut niin sanotun suomalaisen dokumenttielokuvan kultakautta, sen vaiheita, edellytyksiä ja ”syitä”, olen yrittänyt pohtia ekosysteemisen mallin toimivuutta näinkin pienen ja erityisen alueen ymmärtämiseen. Dokumenttielokuva, joka kuvaa ehkä muita taiteita enemmän ympäröivää yhteiskuntaa ja maailmaa, on erityisen paljon vuorovaikutuksessa ympäristönsä kanssa. Sitä voi pitää monessa mielessä avoimena ekosysteeminä, vaikka taloudellisessa mielessä kultakaudella rahoitusjärjestelmä oli suhteellisen stabiili ja vakiintunut. Ekosysteeminen malli tai pikemminkin metafora näyttäisi kuvaavan hyvin juuri eri toimijoiden välisiä suhteita, institutionaalisia ja rakenteellisia ominaisuuksia ja niiden muutoksia, sekä kultakauden alkua että loppua.

Kun tarkastellaan laajemmin dokumenttielokuvaa taiteena, yhteiskunnallisena vaikuttajana ja kulttuurisena ilmiönä, erityisesti liiketaloudellisen mallin ongelmat tulevat vastaan. Muutos, evoluutio ei selity eikä rajaudu vain taloudellisiin suhteisiin eikä taloudellisiin arvoketjuihin. Tärkeänä voi pitää myös symbolista arvoa, jota dokumenttielokuva tuottaa. Joidenkin toimijoiden kohdalla tämä näyttäisi olevan jopa tärkeämpi kuin taloudellisen lisäarvon synnyttäminen, näin esimerkiksi ohjaajien kohdalla (Aaltonen, Käpä & Sills-Jones 2023, 207). Dokumenttielokuvaa voisi tutkia enemmän myös laajempina kulttuurisena ilmiönä. Dokumenttielokuvan voi ajatella muodostavan oman kulttuurinsa, jossa toimijat ovat verkostoituneet ja jossa on omat toimintatapansa ja välillä ääneenkin lausumattomat arvonsa. Dokumenttielokuvan voi ajatella muodostavan oman ”taidemaailmansa”, Arthur C. Danton käsitettä lainaten (Haapala 1990, 88).

Ekosysteeminen malli on kuitenkin toimiva paitsi kuvatessaan ympäristön vaikutusta ja lajien vuorovaikutusta, ennen kaikkea muutoksen kuvaajana ja metaforana. Näin mielestäni dokumenttielokuvankin kohdalla.

Historia on osoittanut, että dokumenttielokuva lajina on toisaalta herkkä ympäristön muutoksille, mutta myös kyvykäs adaptoitumaan. Uusia tekijöitä nousee, uusia dokumenttielokuvan lajityyppejä ja dokumenttielokuvan ja muiden lajien hybridejä syntyy.

Muutoksen kuvaamisessa historioitsijoiden taipumus, välillä jopa helmasynti, on halu periodisoida tapahtunutta (Salmi 1990, 10–11). Näin menneisyyttä on helpompi hahmottaa ja usein myös arvottaa. Tietyn sukupolven tekijöillä ja tutkijoilla voi olla halua glorifioida omien aktiivivuosiansa ilmiöitä. Ehkä suomalaisen dokumenttielokuvan kultakausi ei olekaan päättynyt, ehkä se on uusien tekijöiden, uusien aiheiden ja uusien dokumenttielokuvan lajien ja hybridien myötä vasta tulossa?

Lähteet

Kaikki linkit tarkistettu 2.9.2023.

Nettisivut

Media Ecology Association. www.media-ecology.org/

Elonet. <https://elonet.finna.fi/>

Suomen elokuvasäätö: Katsojaluvut ja tilastot. www.ses.fi/tietoa-elokuva-alasta/katsojaluvut-ja-tilastot/

Suomen elokuvasäätö. www.ses.fi

Kopiosto. www.kopiosto.avek.fi

Dokumenttikilta. www.dokumenttikilta.fi

Kirjallisuus

Aaltonen, Jouko. 2006. *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa: dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi*. Helsinki: LIKE & Taideteollinen korkeakoulun julkaisusarja A70.

Aaltonen, Jouko, Pietari Kääpä & Dafydd Sills-Jones. 2023. *Documentary in Finland: History, Practice and Policy*. Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, New York, Wien: Peter Lang.

Anttila, Eila. 2000. *Lyhyttä ja pitkää: Kotimaisia elokuvantekijöitä*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu.

Bennett, James. 2016. "Public Service as Production Cultures: A Contingent, Conjunctural Compact". Teoksessa *Production Studies, The Sequel!: Cultural Studies of Global Media Industries*. Toim. Miranda Banks, Bridget Conor ja Vicki Mayer. 123–137. London ja New York: Routledge.

Bruzzi, Stella. 2006. *New Documentary*. London and New York: Routledge.

Caldwell, John. 2008. *Production culture: Industrial reflexivity and critical practice in film and television*. Duke: Duke University Press.

Clark, Lynn Schofield. 2009. "Theories: Mediatization and Media Ecology".

Teoksessa *Mediatization: Concept, Changes, Consequences*. Toimittanut Knut Lundby. New York, Washington D.C., Baltimore, Bern, Frankfurt Am Main, Brussels, Vienna, Oxford: Peter Lang.

Danto, Arthur C. 1964. "The Artworld". *Journal of Philosophy* 61 (1964). 571–584.

Eldredge, Niles & Stephen Jay Gould. 1972. "Punctuated equilibria: an alternative to phyletic gradualism". Teoksessa *Models in paleobiology*, toim. TJM Schopf, San Francisco: Freeman, Cooper & Co. 82–115.

Fuller, Matthew. 2005. *Media Ecologies: Materialist Energies in Art and Technoculture* Cambridge, Mass.: The MIT Press.

Haapala, Arto. 1990. "Taiteen maailmat". *Synteesi* 2–3 1990.

Haase, Antti. 2006. *Suomalaisen dokumenttielokuvan rahoitus ja tuotantoprosessi*. Master of Science Thesis, Tampere University of Technology, Industrial Engineering and Management, Industrial Management.

Haase, Antti. 2016. "The Golden Era of Finnish Documentary Film Financing and Production". *Studies in Documentary Film*, 10(2). 106–129.

Helke, Susanna. 2006. *Nanookin jälki: tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu, Taik-julkaisut.

Hongisto, Ilona. 2011. *Soul of the Documentary: Expression and the Capture of the Real*. Turku: University of Turku.

Kinnunen, Kalle. 2019. *Elokuvasäätien tuella: Suomalaista elokuvaa tekemässä 1969–2019*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

- Korhonen, Timo. 2012. *Hyvän reunalla: Dokumenttielokuva ja välittämisen etiikka*. Helsinki: MUSTA TAIDE, Aalto PHOTO Books.
- Kortti, Jukka. 2016. *Mediahistoria: Viestinnän merkityksiä ja muodonmuutoksia puheesta bitteihin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lakoff, George & Mark Johnson. 2003. *Metaphors We Live By*. London: The university of Chicago press.
- Moore, James F. 1993. "Predators and prey: a new ecology of competition." *Harvard business review* 71.3 (1993): 75–83.
- Moore, James F. 1996. *The Death of Competition, Leadership and Strategy in the Age of Business Ecosystems*. New York: HarperBusiness.
- McLuhan, Marshal. 2003. *Understanding Media*. Uusi painos, alkuperäinen 1964. London: Routledge.
- Mayer, Vicky; Mark Banks & John Caldwell. 2009. *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*. New York & London: Routledge.
- Moretti, Franco. 2005. *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*. Lontoo: Verso.
- Mäkelä, Väinö. 2017. *The Re-birth of Finnish Film: An Ecosystem Point of View*. MA thesis. Helsinki: Aalto University School of Business.
- Nichols, Bill. 1991. *Representing Reality*. Bloomington ja Indianapolis: Indiana University Press.
- Parikka, Jussi. 2014. *The Anthrobscene*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Postman, Neil. 1970. "The Reformed English Curriculum". Teoksessa toim. A. C. Eurich *High School 1980: The Shape of the Future in American Secondary Education*. 160-168. New York: Pitman.
- Postman, Neil. 2000. "The humanism of media ecology. Lehdessä *Proceedings of the Media Ecology Association*. Vol. 1 (June), No. 1, 10–16.
- Rantanen, Tytti. 2020. "Suomalainen dokumentaarinen elokuva nyt: haastattelussa Reetta Huhtanen ja Elina Talvensaari". *Filmihullu* 5/2020. 4–8.

- Römpötti, Harri. 2018. *Sanokaa mitä näitte: Suomalaiset dokumenttielokuvan tekijät kertovat*. Helsinki: Arthouse.
- Salmi, Hannu. 1990. "Elokuva historian tutkimuksen kohteena". *Lähikuva* 4/1990. 6–19.
- Scolari, Carlos. A. 2012. "Media ecology: Exploring the metaphor to expand the theory". *Communication theory*, 22(2). 204–225.
- Sills-Jones, Dafydd & Pietari Kääpä (toim.). 2016. "Special Edition: Finnish Documentary Culture." *Studies in Documentary Film* 10(2). 89–213.
- Strate, Lance. 2004. "A Media Ecology Review". *Communication Research Trends*. Volume 23 (2004) Number 2. 2–48.
- Suomen tilastollinen vuosikirja*. 1991. Helsinki: Tilastokeskus.
- Valve, Marjo. 2021. "Suomen av-ekosysteemi. Ekosysteemi-termin historiasta ja käytöstä". Ylen sisäiseen käyttöön tehdyn tutkimuksen saatekirje.