

Omaehtoinen elokuvatuotanto haastamassa perinteisiä elokuvan tuotantotapoja Suomessa

15.3.2016

[elokuva kulttuurituotanto omaehtoisuus osallistuva kulttuuri](#)

Jetta Huttunen

jetta.huttunen[a]gmail.com

Jatko-opiskelija

Nykykulttuurin tutkimuskeskus

Jyväskylän yliopisto

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

Johdanto

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



Kuva 1. *Bunny the Killer Thing* -juliste. Elokuvan teatterilevitys alkoi Suomessa marraskuussa 2015. © Black Lion Pictures

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

Kulttuurin vahvistuessa harrastajatuottajien keskuudesta on noussut tekijöitä ja teoksia myös valtavirtaelokuvan puolelle. Näistä lähivuosien tunnetuin esimerkki on Timo Vuorensolan ohjaama *Iron Sky* (2010). Elokuvan tekijöiden varsinainen läpimurto oli *Star Wreck: In the Pirkinning*

(2005), joka oli tieteisparodia *Star Trekistä* ja *Babylon 5:stä*. Edellä mainittu *Bunny the Killer Thing* -elokuva taas on hyvä esimerkki siitä, että riippumattomalle omaehtoiselle elokuvalle on tarjolla kansainvälisiä levityskanavia ja kaupallisen hyödyntämisen mahdollisuuksia.

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

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

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

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

Artikkeli on osa väitöskirjatutkimustani ”Omaehtoinen elokuvatuotanto ja kulttuurituotantona ja osallistumisen muotona”. Tutkimuksessa kartoitan ja kuvailen omaehtoista elokuvatuotannon

kulttuuria ja pohdin sitä, miten omaehtoista mediatuottajuutta ja -toimijuutta voidaan edistää yhteiskunnassamme. Tutkimus tuottaa tietoa uusista kulttuurituotannon muodoista erityisesti mediatuotannon alueelle.

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

Kulttuurituotannon muuttuvat muodot

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

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

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

Osallistuva mediatuotanto yhdistyneenä yksilölliseen median kulutukseen on tyypillistä nykyaikaiselle sisältötuotannolle. Mediakorporaatiot kuitenkin kontrolloivat kentällään tapahtuvaa tuotantoa. Konvergenssi toisaalta lisää viihdeteollisuuden kasvua ja kehittää sen tuotantotapaa, toisaalta avaa mahdollisuuksia kuluttaja/tuottajille haastaa mediateollisuutta. Mediakorporaatiot ovat pyrkinneet turvaamaan asemansa suhteessa osallistuvaan mediakulttuuriin ja luovien alojen konvergenssiin kasvattamalla läsnäoloaan mm. Internetissä. Isojen yhtiöiden etujen mukaista on kontrolloida tuottajiksi muuttuneiden kuluttajien toimintaa ja seurata heidän makuaan ja mielipiteitään. Samalla he varmistavat, että tekijänoikeuksien kaupallinen hyödyntäminen säilyy korporaatioiden käsissä. (Deuze 2007, 247, 259.)

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

Valtakulttuuri, fanikulttuuri ja DIY-kulttuuri kietoutuvat toisiinsa lukemattomin säikein ja omaehtoinen kulttuurituotanto heijastelee kaikkia näitä – joko ottaen tietoisesti kantaa tai alakulttuurisesta positioista neuvotellen. Yhtä kaikki kulttuurituotannon kentällä omaehtoinen mediatuotanto on altavastaaaja, jolla on vastassaan niin monikansalliset mediakorporaatiot kuin kotimainen kulttuuripolitiikkakin.

Luovan talouden ja kulttuuriosaamisen kehittämiseen on Suomessa satsattu 2000-luvun alusta lähtien. Luova talous on alettu nähdä kilpailukykyvalttina ja kulttuuriosaaminen on nostettu poliittisessa keskustelussa tärkeäksi aiheeksi. (Häyrynen S. 2009, 38; Kuusela 2014, 101.) Samaan aikaan julkisen sektorin tarjoama kulttuurituki on vähentynyt. Simo Häyrysen mukaan siirtyminen yhtenäiskulttuurista kohti yksilöllisempää ja kuluttajalähtoisempää käsitystä kulttuurituotannosta on johtanut kehitykseen, jossa lisääntynyt valinnan vapaus ja omaehtoisen kulttuuritoiminnan kasvu tuottavat enenevässä määrin markkinalähtöistä ajattelua, tuotteistamista ja kaupallisen potentiaalin

hakemista kulttuurituotannon kentälle (Häyrynen S. 2009, 36–37). Kulttuurituotantoa on ryhdytty katsomaan toimialana, jonka tehtävänä on toimia markkinataloudessa itsenäisenä ja itsensä rahoittava sektorina. Kulttuurista ja taiteesta on tullut osa elinkeinopolitiikkaa. (Pekkinen 2012 35, 36.)

Kulttuurituotannon kenttä on rakenteellisessa muutoksen tilassa niin globaalisti kuin kansallisestikin. Kulttuurituotannon ja mediatuotannon prosesseja muuttavat ja ovat jo osaltaan muuttaneet erityisesti tuotannon ja jakelun digitalisoituminen, markkinoiden kansainvälistyminen ja medioiden konvergenssi. Kulttuuritoiminnan järjestäytymisen muodot ovat alkaneet irrota perinteisistä rakenteista ja organisaatioita korostavista malleista kohti verkostomaisempaa vuorovaikutteisempaa ja prosessimaisempaa toimintaa. Omaehtoinen elokuvatuotantokulttuuri heijastelee näitä talouden ja kulttuurin muuttuvia suhteita yhteiskunnassa. (Jenkins 2006; Dahlgren 2014; Pekkinen 2012.)

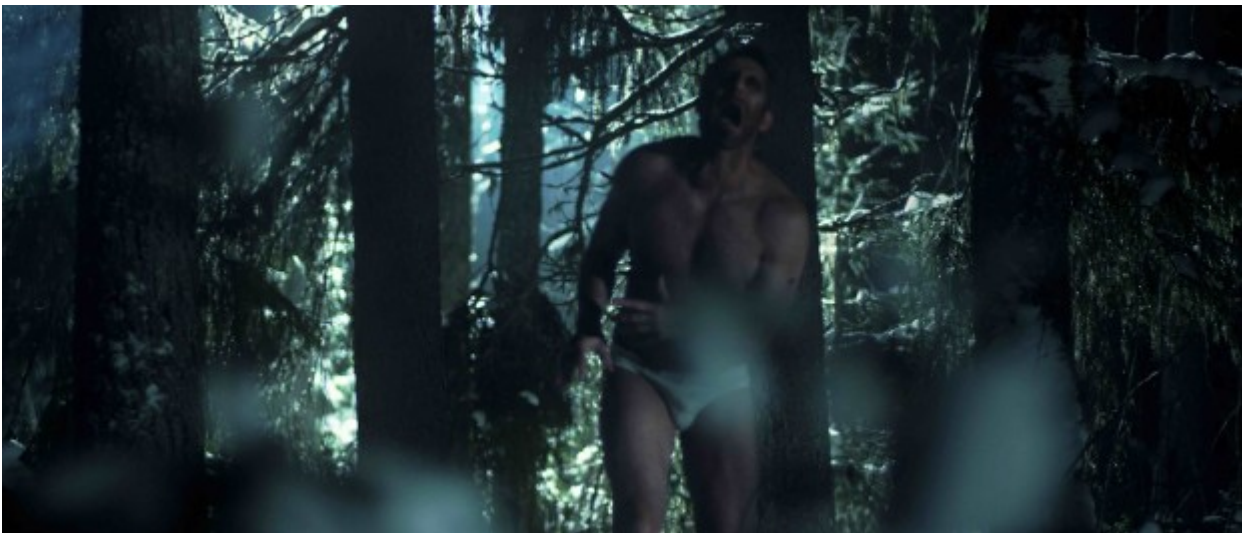
Globaali kulttuurituotanto toimii usealla limittäisellä kentällä. Kaupallisin ehdoin toimivan kulttuurituotannon ja kansallisesti julkisesti tuetun kulttuurituotannon välissä toimii digitaalisen kulttuurin mahdollistama omaehtoinen ja osallistuva kulttuurituotanto. Audiovisuaalisten sisältöjen tuotanto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

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

Sisältömarkkinoilla kilpailu on perinteisesti tapahtunut kansallisten toimijoiden kesken. Digitalisaatio on avannut kansallisia markkinoita kansainvälisille toimijoille, jolloin kilpailu sisältötuotantomarkkinoilla on kiristynyt erityisesti kotimaisten toimijoiden näkökulmasta. Samaan

aikaan raja on auennut myös toiseen suuntaan: monet tekijät näkevät globaalin levityksen mahdollisuutena saavuttaa kansainvälinen yleisö ja hakevat aktiivisesti uusia markkinointireittejä tuotteilleen. (Muikku et al. 2015, 17–18; OKM 2012, 17.)

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



Kuva 2. Kauhukomedia *Bunny the Killer Thing* on esimerkki kaupallisille markkinoille murtautuneesta riippumattomasta ja omaehtoisesta elokuvasta.

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

Elokuvatuotanto on kulttuurituotannon osa-alue, joka sijoittuu elinkeinopoliittisesti audiovisuaalisen tuotannon alaan. Koska elokuvan tuottaminen on kallista, on sen tukeminen valtiolähtöisesti ollut nimenomaan kansallisen kulttuurituotannon kannalta välttämätöntä. Opetus- ja kulttuuriministeriö (OKM) osoittaa suomalaiselle elokuvatuotannolle vuosittain rahoitusta, joka pääosin jaetaan Suomen elokuvasäätiön (SES) kautta. Suomen elokuvasäätiö tukee suomalaista elokuvaa vuosittain vajaalla 26 miljoonalla eurolla. Keskimäärin pitkän näytelmäelokuvan budjetti on 1,4 miljoonaa euroa, josta SES:n osuus on keskimäärin 600 000–800 000 euroa eli noin puolet koko budjetista. Vuositasolla tuetaan noin 20 pitkää suomalaista näytelmäelokuvaa. (Suomen elokuvasäätiö 2015). [SES:n nettisivuilta](#) löytyy tarkat tukiohjeet, tuotantoneuvojen yhteystiedot sekä säännöllisesti julkaistavat tukipäätökset.

Suomeen on vakiintunut täyspitkille elokuvatuotannoille niin kutsuttu kolmikantainen rahoitusmalli. Siinä rahoitusta haetaan ensin kahdelta julkiselta tukiorganisaatiolta (Suomen elokuvasäätiön lisäksi Audiovisuaalisen kulttuurin edistämiskeskus, AVEK) ja kolmanneksi mukaan haetaan levittäjätaho, joka voi olla esimerkiksi televisiokanava tai viestintäyhtiö. Tämä malli juontuu suoraan SES:n tukiohjeistuksesta, jossa tuotantotuen saaminen edellyttää levittäjän hankkimista. (SES 2015.) Käytännössä tuotantoyhtiö hakee yleisimmin rahoituksen SES:ltä, AVEK:lta ja Yleisradiolta. Kaikkien kolmen tahon tuki tuotannolle on välttämätön elokuvan kokonaisrahoituksen keräämiseksi. (Haase 2003, 53–54; OKM 2012, 35–37.)

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

Pientuottajien merkitys median tuottajina lisääntyy yhteiskunnassa jatkuvasti, ja he ovatkin alkaneet haastaa monikansallisia yhtiötä kulttuurituotannon kentällä. Tämä kehitys näkyy erityisesti Internetissä, missä monikansallisten mediayhtiöiden tuotannon rinnalla nettihitiksi voi nousta harrastajan tuottama videoblogi tai lyhytelokuva (Burgess & Green 2009).

Omaehtoinen mediatuotantokulttuuri on ammentanut voimaa netin verkostoista alusta saakka. 1990-luvulta lähtien harrastajaelokuvantekijät perustivat nettisivuja, joiden kautta teoksia jaeltiin ja joissa niistä keskusteltiin. Nettiyhteisöjä syntyi sekä yksittäisten tuotantoryhmien sivujen yhteyteen että

yhteisille tekijöiden perustamille nettifoorumeille. Näiden yhteisöjen kautta tekijät löysivät toisensa ja yleisönsä. Foorumit toimivat tekijöiden julkaisu- ja vertaiskommunikointialustoina ja ne vahvistivat tekijöiden mahdollisuuksia osallistua ja kommunikoida omaehtoisina mediatuottajina. Yhteisöllisyyden merkitys, toiminnan omaehtoisuus ja riippumattomuus nousivat esille jäseniä voimaannuttavina asioina nettikeskusteluissa. (Suominen et al. 2013, Huttunen 2011.)

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

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

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

Dialogia ja yhteistyötä yli harrastaja-ammattilainen -rajan on syntynyt erityisesti silloin kun kaupalliset toimijat näkevät pientuotannossa markkinapotentiaalia (esim. fanituotanto) tai kun mediatilat näkevät kansalaistuottajissa sisältötuottajia (mm. kansalaisjournalismi) (Uricchio 2004; Jenkins 2006; Burgess & Green 2009). Myös viraaliksi kohonneet YouTube-hitit ovat nopeasti löytäneet tiensä kaupallisiksi tuotteiksi. Dialogi ja yhteistyö kaupallisen ja harrastajatuotannon rajapinnalla käydään useimmiten siis kaupallisten toimijoiden ehdoilla (esim. Snickars & Vonderau 2009).

Sisällöntuottajien toimintaympäristö muuttuu koko ajan verkottuneempaan ja monimutkaisempaan suuntaan. Media- ja kulttuurituottajille on digitaalisoinnin myötä syntynyt mahdollisuuksia muodostaa suora suhde kuluttajiin ilman perinteisiä välikäsiä. Samaan aikaan niin kutsuttu

kuluttajatuottajan asema sisältömarkkinoilla on vahvistunut, kun perinteinen media on menettänyt portinvartijan asemansa. DIY-mediatuotanto kohtaa digitaalisessa toimintaympäristössään kuitenkin haasteita sekä monikansallisen kaupallisen tuotannon taholta että kansallisten mediatuotantoinstituutioiden suunnasta. Yksilöllinen luova sisältötuotanto koettaa neuvotella itselleen aseman riippumattomuuden, kaupallisuuden ja kansallisesti vakiintuneiden tuotantomuotojen välimaastossa.

Omaehtoisen elokuvatuotannon kulttuurinen paikka ja vastarinnan positiot

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

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

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

Omaehtoinen elokuva kiinnittyy puheeseen osallistumisesta (participation) ja osallistuvasta kulttuurista (participatory culture). Omaehtoista tekijyyttä voi pitää osallistuvan kulttuurin yhtenä alalajina tai genrenä, jossa osallistuminen on omaehtoista ja siten aitoa. Osallistuvan kulttuurin käsitettä kriittisesti analysoineet tutkijat esittävät, että osallistuminen on erotettava pelkästä

mahdollisuudesta vuorovaikutukseen tai pääsystä tuotannontekijöihin. *Osallistuminen* on aitoa osallistumista, kuulluksi ja nähdyksi tulemista ja mahdollisuutta vaikuttaa omaan toimintaympäristöön. (Carpentier 2011, 113.)

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

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

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

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

Carpentierin ja Dahlgrenin pohdinnoissa poliittinen ja yhteiskunnallinen aspekti on alati läsnä. Paino on siinä, toteutuuko vuorovaikutus aidosti ja onko yksilöllä mahdollisuuksia tuottaa ja jakaa

teoksiaan laajemmin. Yhteisöllä ei sinänsä ole merkitystä, koska osallistumisen ytimessä ovat valtasuhteet. Se, miten osallistuminen vaikuttaa mahdollisuuksiin muokata omaa toimintaympäristöä ja millaisia keinoja yksilöllä on käytössään saadakseen äänensä kuuluviin, on olennaista osallistuvan kulttuurin tutkimuksessa. Kärjistetysti sanottuna marginaalisen yhteisön tuottama mahdollisuus vuorovaikutukseen ei osallista yksilöä omassa toimintaympäristössään, ellei sen laajempaa kontekstia havaita ja toimintaa kyetä suuntaamaan myös oman marginaalisen yhteisön ulkopuolelle.

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

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

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

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

Haastattelemani elokuvantekijät identifioituvat erityisesti monikansalliseen indieen, eivätkä löydä kotimaasta viiteryhmää toiminnalleen. Heidän pyrkimyksensä on kuulua independent-elokuvatekijöiden ylikansalliseen joukkoon.

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

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

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

Yleisön/kuluttajan muotoutumista passiivisesta vastaanottajasta aktiiviseksi tuottajaksi voidaan tarkastella prosessina, jossa marginaalisessa asemassa toimivat tekijät/tuottajat osallistuvat mediatuotantoon omaehtoisesti alakulttuuristaan käsin mutta kaupallisen mediatuotannon haastaen. Samalla pientuottajat menettävät osan omaehtoisuudestaan ja riippumattomuudestaan ja joutuvat toimimaan kaupallisten periaatteiden alaisuudessa ja niistä tietoisina. (Abercrombie & Longhurst 1998, 140.) Harrastajatuotannon ja ammattimaisen tuotannon välisen suhteen kipupiste löytyy juuri tästä kohdasta.

Mitä enemmän harrastajaelokuvatekijöiden toiminta alkaa lähestyä ammattimaista tuotantotapaa, sitä tietoisemmaksi elokuvantekijät tulevat heitä ympäröivistä valtarakenteista. Samalla mahdollisuudet reflektoida omaa elokuvantekijyyttä suhteessa ammattimaailmaan kasvavat ja näin myös kyky tietoisesti haastaa jakoa ammattilaisuuden ja harrastemaisuuden välillä.

Riippumattoman (eli omaehtoisen) elokuvatuotannon määrittely valtamediassa koetaan usein omaehtoiseen toimintaan kohdistuvaksi vallankäytöksi. Tekijöiden mielestä indie-elokuvan

määrittely ja käsitteen käyttö on Suomessa ongelmallista. Valtamedia käyttää harrastajaelokuva-termiä kuvaamaan indie-elokuvaa myös silloin, kun tekijät ovat ammattilaisia, teokset kiertävät elokuvafestivaaleja ja tuotannot jaetaan kansainväliselle yleisölle kaupallisin jakelusopimuksin. Toisaalta väärinkäsityksiä aiheuttaa sekin, että osa selkeästi harrastajapohjalta toimivista tekijöistä nimeää toimintansa indie-elokuvaamiseksi. Eron tuottaminen määrittelyillä koetaan omaa toimintaa vähätteleväksi.

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

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

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

Nykykulttuurissa yhteiskuntaluokkiin perustuvat makuerot, joilla ryhmät muokkaavat identiteettejään, ovat menettäneet merkitystään. Eliitillä ei ole enää mahdollisuutta sanella kulttuurisia arvoja tai määritellä alemman ja ylemmän kategorioita. Tässä mielessä kulttuurin kenttä on avautunut uusille mahdollisuuksille: oman kulttuurin tuottaminen ja omien arvojen määrittelemine tasa-arvoistaa kulttuurin kenttää. (Fornäs 1998, 140; Chaney 2004, 36, 39.)

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

Alakulttuuriseen identiteettiin kuuluu käsitys omaehtoisen kulttuurituotannon luovasta riippumattomuudesta suhteessa massatuotettuun kaupalliseen kulttuurituotantoon. Omaan alakulttuuriin liittyvää musiikkia, mediaa tai ulkoasua pidetään aitona ja alkuperäisenä ja niiden luominen halutaan pitää omissa käsissä. (Muggleton 2003, 207.) Omaehtoisessa elokuvakulttuurissa omaa marginaalista asemaa ja alakulttuurista positiota arvostetaan ja sen kaupallinenkin potentiaali tunnustetaan. Tekijät ovat ylpeitä alakulttuurinsa anteeksipyytelemättömästä asenteesta, joka asemoi heidät vastustavaan paikkaan suhteessa elokuvan valtakulttuuriin.

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

Omaehtoisuus on usein myös koko tekemisen ehto ja elokuvantekijänä identiteetti liittyä nimenomaan omanlaisen elokuvan omaehtoiseen tekemiseen, valtavirran ja vakiintuneen systeemin ulkopuolella, kuten Joonas Pirttikangas toteaa ”Alkupääoma nolla euroa. Riippumattoman elokuvan tuotanto” -opinnäytetyössään:

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

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

Alakulttuurin määrittelee hegemoninen hierarkkinen valta, jonka toimijat tunnistavat. Omaehtoista elokuvatuotantoa tarkastellessa kulttuurituotannon rakenteissa näkyy hegemonisen valtakulttuurin sanelema hierarkkinen jako kahden kerroksen väkeen: toisaalla ovat perinteiset organisaatiot portinvartijoinen sekä ammattilaistuottajat, jotka hyödyntävät tätä rakennetta: toisaalla pientuottajat, joiden status ei ole selvästi ammattimainen, ja joiden selviytymiskeinot ovat toisenlaiset. (Deuze 2007; Kuusela 2014; Urichhio 2004.)

Alakulttuurit joutuvat jatkuvasti neuvottelemaan liikkumatilansa ja toiminnan ulottuvuudet suhteessa valtakulttuuriin. Vastahankaisuuden ja omaehtoisuuden ilmaisut saattavat kääntyä väärin tulkituiksi valtamedian taholta. Joidenkin alakulttuurien strategia onkin ollut oman kulttuurin visuaalinen tallentaminen ja omaehtoinen mediajulkaiseminen. (Harinen et al. 2006; Hänninen 2012.)

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

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



Kuva 3. *Bunny the Killer Thing* on täysverinen genre-elokuva, jossa veri lentää näyttävästi.

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

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

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

Rajoja ja mahdollisuuksia: ”Ja sit on Iron Skyt erikseen”

Elokuvakulttuuri on historiallisestikin kehittynyt erilaisten liikkeiden vaikutuksesta, joista osaa voidaan luonnehtia jopa vallankumoukselliseksi. Roskaelokuvaa (trash film), jossa pyrittiin tuottaman mahdollisimman rumaa ja valtavirran estetiikasta poikkeavaa elokuvaa, voidaan pitää elokuvan alakulttuurina, jolla oli myös poliittinen agenda: se halusi kritisoida ja saattaa naurunalaiseksi Hollywoodin viihdeteollisuuden konventiot. (Nummelin 2005, 147.)

Valtavirtaelokuva ja sen tuottajat edustavat elokuvakulttuurin vallan keskusta, jota ympäröi mutkikas perifeeristen alakulttuurien verkko. Tässä polyhierarkkisessa tilanteessa erilaiset yhteisöt määrittelevät suhteensa korkeaan ja matalaan, joko linjassa valtakulttuurin kanssa tai sijoittuen vastakkaiseen pooliin suhteessa siihen (Fornäs 1998, 130). Myös omaehtoinen DIY-elokuvatuotanto joutuu neuvottelemaan asemansa suhteessa valtakulttuuriin ja näin määrittelemään itsensä ja asemansa mediayhteiskunnassa.

Suomen elokuvasäätiö linjaa tukiohjeissaan, että se ”myöntää tuotantotukea ammattimaiseen elokuvatuotantoon”. Lisäksi tuotantotukiohjeissa mainitaan, että ”tukea ei tulisi soveltaa – sellaisiin toimintoihin myönnettävään tukeen, jotka tuensaaja toteuttaisi joka tapauksessa myös ilman tukea”. (Suomen elokuvasäätiö 2016). Omaehtoisten tekijöiden näkökulmasta tämä eriarvoistaa tuotantomuotojen mahdollisuutta saada julkista tukea, koska vakiintuneen tuotantotavan ulkopuolella tehtävä elokuvatuotanto on usein instituution näkökulmasta ei-ammattimaista. Pienellä rahoituksella (alle 100 000 euroa) mahdolliset tuotannot voidaan rajata tuen ulkopuolelle sillä perusteella, että ne voivat toteutua myös ilman SES:n tukea.

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

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

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

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

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

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

”Genre-elokuvalla on semmoset on sellanen vahva asema maailmalla ja siellä ei sinänsä kellekään oo mitään väliä onko se indienä tehty vai tehty isolla rahalla vai (—) sillei oo sinänsä merkitystä vaan sillä lopputuloksella on merkitystä että millainen leffa se on.” (Makkonen 12.8.2015)

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

”[Castingissä] sitten tota aika hyvin karsiutukin jyvät akanoista että jotkut oli tosi innoissaan tästä että ai tällänen hiilitön projekti jotkut taas sitte sen jälkeen ei enää halunnukkaan siihen. Niin niin

että siinä sit tavallaan myös se henkilökemiat hyvin löytyi että niinniin minkätyylistä juttua haluaa tehdä ja minkälaisessa haluaa olla mukana että löyty sit ne oikeat tyypit.” (Makkonen 12.8.2015)

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

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

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



Kuva 4. *Bunny the Killer Thing* -elokuva tapahtuu Suomen Lappia muistuttavassa ympäristössä.

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

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

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

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

Digitaalisuuden merkittävin seuraus riippumattomalle elokuvalle onkin ollut mahdollisuus teatterilevitykseen. Filmiaikana filmikopiot olivat niin kalliita, ettei riippumattomia elokuvia juuri nähty valkokankaalla, ellei kyse ollut taloudellisesti riittävän isosta toimijasta (esim. Spede Pasanen). Digitaalisuus on madaltanut huomattavasti teatterilevityksen kynnystä ja ensi-iltojen määrä elokuvateattereissa onkin lisääntynyt 2008 vuodesta lähtien, erityisesti kotimaisen tuotannon osalta. (Kolehmainen et al. 2013, 18.) Vuonna 2015 kotimaisia elokuvateatteri-ensi-iltoja oli 45, joista independent-tuotantoja oli 4 ([Suomen elokuvasäätiö](#) 2016).

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

voi jopa syntyä voittoa. Tämä on mahdollistanut omaehtoisen tuotannon näkyvyyden elokuvateattereissa.

Yhteenveto

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

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

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

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

Omaehtoinen elokuvatuotantokulttuuri syntyy jatkumolla, jossa harrastajaelokuvantekijöistä tulee riippumattomia elokuvatuottajia. Tekijyyden tasolla muutos on pieni, mutta asenteen tasolla isompi. Omaehtoisen tekemisen muuttaminen kaupalliseksi liiketoiminnaksi on haastavaa ja vaatii tekijöiltä tilanteen reflektointia ja toimintaympäristön realiteettien ymmärtämistä. Omaehtoisten elokuvantekijöiden toimintaympäristö tarjoaa toisaalta mahdollisuuksia, erityisesti jakelun ja

levityksen suhteen, toisaalta rajoittaa tuotantoryhmien toimintaa, erityisesti suhteessa valtamediaan ja elokuva-alan instituutioihin.

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

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

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

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

Lähteet

Kaikki linkit tarkistettu 29.2.2016.

Elokuvat

Star Wreck: In the Pirkinning. Ohjaus: Timo Vuorensola, käsikirjoitus: Rudi Airisto, Samuli Torssonen, Jarmo Puskala, pääosissa: Antti Satama, Tiina Routamaa, Samuli Torssonen. Tuotantoyhtiö Energia. 2005. 103 min.

Iron Sky. Ohjaus: Timo Vuorensola, käsikirjoitus: Jarmo Puskala, pääosissa: Julia Dietze, Christopher Kirby, Götz Otto. Blind Spot Pictures Oy, 27 Films Production, New Holland Pictures, Tuotantoyhtiö Energia, Yleisradio. 2012. 93 min.

Bunny the Killer Thing. Ohjaus: Joonas Makkonen, käsikirjoitus: Joonas Makkonen, Miika J. Norvanto, pääosissa: Hiski Hämäläinen, Enni Ojutkangas, Veera W. Vilo. Black Lion Pictures, Jo-Jo the Dog Films, Bottomland Productions. 2015. 88 min.

Findie – Hikeä, tekoverta ja kyyneliä. Ohjaus ja käsikirjoitus: Teemu Lindholm, Sakari Partanen, pääosissa: Samuli Torssonen, Ville Lähde, Matti Kuusniemi. Tuotanto: Teemu Lindholm. 2012. 57 min.

Haastattelut

Makkonen Joonas, 12.8.2015.

Lipasti Anton, 19.8.2015.

Lehtiartikkelit

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

Kirjallisuus

Abercrombie, Nick, and Brian Longhurst. 1998. *Audiences. A Sociological Theory of Performance and Imagination*. London: Sage Publications.

Bennett, Andy, and Keith Kahn-Harris. 2004. “Introduction.” In *After Subculture. Critical Studies in Contemporary Youth Culture*, edited by Andy Bennett and Keith Kahn-Harris, 1–18. London: Palgrave Macmillan.

Burgess, Jean, and Joshua Green. 2009. “The Entrepreneurial Vlogger: Participatory Culture Beyond the Professional-Amateur Divide.” In *The YouTube Reader*, edited by Pelle Snickars and Patrick Vonderau, 89–107. Stockholm: National Library of Sweden.

Carpentier, Nico. 2011. *Media and participation. A site of ideological-democratic struggle*. Bristol: Intellect.

- Chaney, David. 2004. "Fragmented Culture and Subcultures." In *After Subculture. Crirical Studies in Contemporary Youth Culture*, edited by Andy Bennett and Keith Kahn-Harris, 36-48. London: Palgrave Macmillan.
- Curran, James, Natalie Fenton, Des Freedman. 2012. *Misunderstanding the Internet*. London: Routledge.
- Dahlgren, Peter. 2014. "Political participation via the web: Structural and subjective contingencies." *Interactions: Studies in Communications and culture* 5:3, 255-269. DOI: 10.1386/iscc.5.3.255_1.
- Deuze, Mark. 2007. "Convergence Culture in the creative industries." *International Journal of Cultural Studies* 10:2, 243-263. DOI: 10.1177/1367877907076793.
- Fornäs, Johan. 1995. *Cultural Theory and late modernity*. London: Sage Publications.
- Fornäs, Johan. 1998. *Kulttuuriteoria. Myöhäismodernin ulottuvuuksia*. Tampere: Vastapaino.
- Gauntlett, David. 2011. *Making is connecting. The social meaning of creativity, from DIY to knitting to Youtube and Web 2.0*. Cambridge: Polity.
- Haase, Antti. 2006. *Suomalaisen dokumenttielokuvan rahoitus ja tuotantoprosessi*. Diplomityö. Tampereen teknillinen yliopisto.
- Harinen, Päivi, Hannu Itkonen ja Juhani Rautopuro. 2006. *Asfalttiprinssit. Tutkimus skeittareista*. Liikuntatieteellisen seuran julkaisu nro 159.
- Hirsjärvi, Irma. 2009. *Faniuden siirtymiä. Suomalaisen science-fiction-fandomin verkostot*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 98. Jyväskylän yliopisto.
- Huttunen, Jetta. 2011. "Harrastajaelokuva matkalla marginaalista kohti kulttuurituotannon keskikenttää." Teoksessa *Media, kasvatus ja kulttuurin kierto*, toimittaneet Sirku Kotilainen, Urpo Kovala ja Erkki Vainikkala, 39-60. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 106. Jyväskylän yliopisto.
- Huttunen Jetta, 2014. "Redefining aspects of participation for amateur film-makers in the Nordic countries." *Interactions: Studies in Communication & Culture* 5:3, 365-379. DOI: 10.1386/iscc.5.3.365_1.
- Hänninen, Riitta. 2012. *Puuterilumen lumo. Tutkimus lumilautailukulttuurista*. Jyväskylä studies in humanities 191. Jyväskylän yliopisto.
- Häyrynen, Simo. 2009. "Kudontaa vai erottelua? Kulttuuripolitiikka kulttuurituotannon kehyksenä." Teoksessa *Kulttuurituotanto. Kehykset, käytäntö ja prosessit*, toimittaneet Maarit Grahn ja Maunu Häyrynen, 23-43. Helsinki: SKS.
- Häyrynen, Maunu. 2009. "Mukana menossa kulttuurituotanto." Teoksessa *Kulttuurituotanto. Kehykset, käytäntö ja prosessit*, toimittaneet Maarit Grahn ja Maunu Häyrynen, 7-20. Helsinki: SKS.

- Jakobsson, Leif. 2015. *Av-fältets utmaningar och strukturer*. Opetus- ja kulttuuriministeriö 2015. http://www.minedu.fi/export/sites/default/OPM/Tapahtumakalenteri/2015/06/av/AV_fxltets_utmaningar_och_strukturer.pdf
- Jenkins, Henry. 1992. *Textual poachers : television fans and participatory culture*. London: Routledge.
- Jenkins, Henry. 2006. *Convergence Culture. Where old and new media collide*. New York: New York University Press.
- Kafai Yasmin B., and Kylie A. Pepler. 2011. "Youth, Technology, and DIY: Developing Participatory Competencies in Creative Media Production." *Review of Research in Education* 35:1, 89–119.
- Kellner, Douglas. 1995. *Mediaculture. Cultural studies, identity and politics between modern and the postmodern*. London: Routledge.
- Kolehmainen, Katja, Janne Jaalivaara, Arttu Talvitie, Asta Viertola ja Marika Westman. 2013. *Digitalisoitumisen vaikutus elokuva-alan kannattavuuteen ja toimintatapoihin elokuvateatterijakelussa Suomessa*. Aalto-yliopisto, Suomen elokuväsäätiö.
- Kuusela, Hanna. 2014. "Luovuuden uusi aalto." Teoksessa *Tehtävä kulttuurille. Talouden ja kulttuurin muuttuvat suhteet*, toimittaneet Mikko Lehtonen, Katja Valaskivi ja Hanna Kuusela, 95–123. Tampere: Vastapaino.
- Leadbeater, Charles. 2008. *We-think*. London: Profile.
- McKay, George. 1998. "DiY Culture. Notes towards an intro." In *DiY Culture. Party and protest in nineties Britain*, edited by Gerge McKay, 1–53. London: Verso.
- Muggleton, David. 2003. "Inside Subculture. The Postmodern Meaning of Style." In *The Audience Studies Reader*, edited by Will Brooker and Deborah Jermyn, 199–211. London: Routledge.
- Muikku, Jari, Virpi Martikainen ja Heikki Nurmi. 2015. *Suomen digitaaliset sisältömarkkinat: kasvun ja kehityksen edellytykset*. Opetus- ja kulttuuriministeriön työryhmämuistioita ja selvityksiä 2015:13
- Nummelin, Juri. 2005. *Valkoinen hehku. Johdatus elokuvan historiaan*. Tampere: Vastapaino.
- Opetus- ja kulttuuriministeriö (OKM). 2014. *Suomen elokuväsäätiön tukitoiminta: hallintotapa, tavoitteet ja tuloksellisuus*. Opetus- ja kulttuuriministeriön työryhmämuistioita ja selvityksiä 2014:1
- Opetus- ja kulttuuriministeriö (OKM). 2012. *Audiovisuaalinen kulttuuri digitaalisessa ympäristössä. Poliittiset linjaukset*. Opetus- ja kulttuuriministeriön julkaisuja 2012:31
- Pekkinen, Sanna. 2011. "Kulttuuripalveluista luovaan talouteen." Teoksessa *Media, kasvatus ja kulttuurin kierto*, toimittaneet Sirkku Kotilainen, Urpo Kovala ja Erkki Vainikkala, 11–38. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 106. Jyväskylän yliopisto.

- Pekkinen, Sanna. 2012. *Kulttuurituottajana työelämässä. Ammatillinen identiteetti toimialan ja toimijakentän muutoksessa*. Licensiaatintutkimus. Nykykulttuurin tutkimuskeskus, Jyväskylän yliopisto.
- Pirttikangas, Joonas. 2014. *Alkupääoma nolla euroa. Riippumattoman elokuvan tuotanto*. Opinnäytetyö. Lapin ammattikorkeakoulu.
- Polymeropoulou, Marilou. 2014. "Chipmusic, Fakebit and the Discourse of Authenticity in the Chipscene." *WiderScreen* 1–2/2014. <http://widerscreen.fi/numerot/2014-1-2/chipmusic-fakebit-discourse-authenticity-chipscene/>
- Rosen, Jay. 2006. The people formerly known as the audience. *PressThink* 27.6.2006. http://archive.pressthink.org/2006/06/27/ppl_frmr.html
- Saarikoski, Petri. 2015. "Harrastajien suurhanke: Kultajuna Fort Montanaan." *WiderScreen* 1–2/2015. <http://widerscreen.fi/numerot/2015-1-2/harrastajien-suurhanke-kultajuna-fort-montanaan/>
- Suomen elokuvasäätiö. 2015. Toimintakertomus 2014. http://ses.fi/fileadmin/dokumentit/Toimintakertomus_2014.pdf
- Suomen elokuvasäätiö. 2016. Tuotannon tukiohjeisto 1.1.2016. http://ses.fi/fileadmin/dokumentit/Elokuvasaeatioen_tukiohjeisto_2015_TUOTANTO.pdf
- Suominen, Jaakko, Sari Östman, Petri Saarikoski, Riikka Turtiainen. 2013. *Sosiaalisen median lyhyt historia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Snickars, Pelle, and Patrick Vonderau. 2009. "Introduction." In *The YouTube Reader*, edited by Pelle Snickars and Patrick Vonderau, 9–21. Stockholm: National Library of Sweden.
- Uricchio, William. 2004. "Beyond the great divide. Collaborative networks and the challenge to Dominant Conceptions of Creative Industries." *International Journal of Cultural Studies* 7:1, 79–90. DOI: 10.1177/1367877904040607.
- Zimmermann, Patricia R. 2005. "Digital Deployment(s)". In *Contemporary American Independent Film: From the Margins to the Mainstream*, edited by Christine Holmlund and Justin Wyatt, 245–265. New York: Routledge.