

Elina Malinen

TEKIJÄNOIKEUS VAI TEKIJÄN OIKEUS?

Kriittinen analyysi musiikkiteollisuudesta tekijänoikeuskontekstissa

Pro gradu -tutkielma

Valtio-oppi

Kevät 2014

Lapin yliopisto, yhteiskuntatieteiden tiedekunta

Työn nimi: TEKIJÄNOIKEUS VAI TEKIJÄN OIKEUS? Kriittinen analyysi musiikkiteollisuudesta tekijänoikeuskontekstissa.

Tekijä: Elina Malinen

Koulutusohjelma/oppiaine: Valtio-oppi

Työn laji: Pro gradu -työ_X_ Sivulaudaturtyö__Lisensiaatintyö__

Sivumäärä: 82 + 2 luetteloa.

Vuosi: 2014

Tiivistelmä:

Pro gradu -tutkielmani tarkastelee kriittisesti 2000-luvun musiikkiteollisuutta sekä sitä koskevaa tekijänoikeuslainsäädäntöä. Uudella vuosituohannella musiikkiteollisuudessa on tapahtunut suuria muutoksia niin kulutustottumuksissa kuin tuotannollisissa prosesseissa ja nämä muutokset ovat heikentäneet perinteisen ääniteteollisuuden elinvoimaisuutta ja toimintakykyä. Tapahtuneita muutoksia ja niiden seurauksia nimitetään yleisesti musiikkiteollisuuden kriisiksi. Musiikkiteollisuuden kriisi politisoituu ja kärjistyy tekijänoikeuskontekstissa.

Tarkoitukseni tässä tutkielmassa on selvittää, miten musiikkiteollisuuden nykytilanne näkyy vallitsevassa tekijänoikeuslainsäädännössämme. Tutkimusongelmaan vastaaminen etenee niin, että pyrin aluksi hahmottamaan, minkä voidaan ymmärtää musiikkiteollisuuden nykytilanteen olevan, ja mitä tarkoittaa musiikkiteollisuuden kriisi. Sen jälkeen tarkastelen ajankohtaista tekijänoikeuslainsäädäntöämme ja sitä, mitä laki säätelee musiikin tuottamisesta ja kuluttamisesta. Lopuksi palaan varsinaisen tutkimuskysymyksen pariin analysoimalla näiden kahden välistä suhdetta eli sitä, miten nykyteollisuuden tilanne hahmottuu tekijänoikeuskontekstissa.

Väitän, että ajankohtainen lainsäädäntö ei ole onnistunut sisäistämään nykyaikaisen musiikkiteollisuuden toimintaa. Analyysi osoittaa, tekijänoikeuslainsäädäntömme on menettänyt kosketuksensa nykypäivään, sillä se ei ota huomioon tuotannollisissa prosesseissa tapahtuneita muutoksia. Lainsäädännössä huomioidaan muuttunut musiikkiteollisuuden tila ainoastaan kuluttamisen näkökulmasta.

Tutkielma lähestyy tutkittavaa ilmiötä poikkitieteellisesti. Tuotannollisissa prosesseissa tapahtuneita muutoksia hahmotan etenkin Michael Hardtin ja Antonio Negrin sekä Maurizio Lazzaraton kuvaileman immateriaalisen työn teorian avulla. Lisäksi käyn tutkielmassa keskustelua lainsäädännön ja politiikan välisestä suhteesta critical legal studies -oikeusteorian avulla.

Avainsanat: Musiikkiteollisuus, tekijänoikeus, immateriaalinen työ, critical legal studies, jälkimarxismi, kuluttaja.

Muita tietoja: -

Suostun tutkielman luovuttamiseen kirjastossa käytettäväksi_X_

Suostun tutkielman luovuttamiseen Lapin maakuntakirjastossa käytettäväksi_X_

(vain Lappia koskevat)

Sisälllys

Luettelo tutkielmassa mainituista järjestöistä.....	i
Luettelo tutkielman kaavioista	ii
1. Johdanto	1
1.1 Mikä on ääniteollisuuden kriisi?	1
1.2 Tutkimusasetelma.....	3
1.3 Miksi tällainen tutkimus?	4
2. Tutkielman teoreettis-metodologiset lähtökohdat	7
2.1 Musiikintutkimus: politiikkatieteellisestä näkökulmasta	7
2.2 Immateriaalinen työ.....	10
2.3 Critical legal studies: kriittinen lähestymistapa oikeuteen	15
2.4 Hermeneuttinen tulkinnan menetelmä.....	19
3. Uuden kuluttajan syntyminen.....	21
3.1 Lyhyt johdatus ääniteteollisuuden historiaan	21
3.2 Postmoderni musiikkiteollisuus	23
3.3 Myspace ja immateriaalinen työvoima.....	30
3.4 Immateriaalisen hyödykkeen arvonmuodostus	36
4. Tekijänoikeuslainsäädäntö	41
4.1 Kulttuurisota tekijänoikeudesta	41
4.2 Ajankohtainen lainsäädäntö	44
4.3. Lobbarit ajavat tekijänoikeutta	54
5. Onko laki menettänyt kosketuksen musiikkiteollisuuteen?.....	61
5.1 Tekijänoikeuskysymyksen politisoituminen	61
5.2 Lain ja musiikkiteollisuuden suhteesta.....	63
6. Lopuksi.....	73
LÄHTEET	77

Luettelo tutkielmassa mainituista järjestöistä

EFFI ry	Electronic Frontier Finland ry, puolustaa kansalaisten sähköisiä oikeuksia.
Elvis ry	Säveltäjät ja Sanoittajat Elvis ry
ESEK	Esittävän Säveltaiteen Edistämiskeskus
Gramex ry	Suomen suurin tekijänoikeusjärjestö
Forum Artis ry	Taiteilijajärjestöjen yhteistyöjärjestö
IFPI	International Federation of the Phonographic Industry, kansainvälinen äänitetuottajien etuja ajava kattojärjestö.
IFPI Finland ry	International Federation of the Phonographic Industry Finland, Suomessa toimivien äänitetuottajien kattojärjestö (entinen ÄKT).
Kopiosto ry	Esittävien taiteilijoiden, tekijöiden ja kustantajien tekijänoikeusjärjestö
Teosto ry	Säveltäjien Tekijänoikeustoimisto on säveltäjien, sanoittajien, sovittajien ja musiikkikustantajien tekijänoikeusjärjestö.
Tuotos ry	Elokuva- ja av-tuotantoyhtiöiden tekijänoikeusyhdistys
TTVK	Tekijänoikeuden tiedotus- ja valvontakeskus ry
ÄKT	Suomen Ääni- ja kuvatallennetuottajat ry (nykyinen IFPI Finland ry)

Luettelo tutkielman kaavioista

Kaavio 1: CD-levyjen kappalemääräinen vuosimyynti (miljoonaa).

Kaavio 2: CD-levyjen euromääräinen tukkumyynti (miljoonaa euroa).

Kaavio 3: Laittomien musiikkitiedostojen määrä internetissä (miljoonaa).

Kaavio 4: Laittomasti P2P-ohjelmissa musiikkia jakavien käyttäjien määrä (miljoonaa).

1. Johdanto

1.1 Mikä on ääniteollisuuden kriisi?

Musiikkiteollisuus elää murroksen aikaa. Läpi 2000-luvun musiikkiteollisuus on kamppailut laskusuhdanteessa, joka on seurausta uudenlaisen teknologian kehittymisestä ja sen vaikutuksista perinteisen kuluttamisen vähentymiseen. Tällä niin kutsutulla *ääniteteollisuuden kriisillä* tarkoitetaan juuri perinteisen äänitemyyntin romahtamisen sekä laittomaksi laskettavan kuluttamisen yleistymisen negatiivisia vaikutuksia ääniteteollisuuden toimintakykyyn ja sen olemassaoloon. Pelkistetysti voidaan sanoa, että tämä uudenlainen, pitkälti internetin mahdollistama teknologinen kehitys musiikinalalla on tehnyt perinteisestä levyteollisuudesta ”uhanalaisen” uuden innovaation mahdollistaessa vaihtoehtoisen tavan kuluttaa ja tuottaa musiikkia. Se on käytännössä tehnyt perinteisen levyteollisuuden pitkälti turhaksi, mutta ei välttämättä täysin vaikutusvallattomaksi.

Kyse ei ole ensimmäisestä musiikkiteollisuutta ravistelevasta kriisistä. Simon Frith (1988, 159) puhui jo 80-luvulla eräänlaisesta alan kriisistä. Frithin mielestä musiikkiteollisuuden tarina ei ole pelkkää menestyskertomusta sen alkuajoista 1900-luvun loppupuolelle, vaan ääniteteollisuus on pikemminkin jatkuvasti joutunut sopeutumaan kulutustapojen muutoksiin ja teknologian kehitykseen. Frith (1988, 159) kuitenkin näkee, että musiikin noususuhdanne pysähtyi 1970-luvun lopulla, kun myynti kääntyi ensimmäistä kertaa jatkuvan kasvun jälkeen laskuun: levynmyynnissä tapahtui 20% pudotus Iso-Britanniassa, Yhdysvalloissa myynti tippui 10%. Syitä tälle käännekohtalle voidaan etsiä monista teollisuuden ulkopuolisista asioista (kuten lamakaudesta tai nuorisotyöttömyyden kasvusta), mutta levyteollisuus osoitti syyttävällä sormellaan bootlegejä ja muita laittomia keinoja hankkia musiikkia (Frith 1988, 160). Pidän tätä 1970-luvun lopun käännekohtaa hyvin merkittävänä murroksena teollisuuden historiassa. Vaikka ääniteteollisuus olisi historiansa aikana kohdannut aiemminkin vastoinkäymisiä, oli 1970-luvun käännekohta esimakua muutoksesta, josta levyteollisuus ei tulisi enää lopullisesti toipumaan. Sen tarina on ollut 1970-luvun notkahduksesta lähtien aina tähän päivään saakka taistelua (yhä enenevässä määrin) vastaavanlaisia (ellei jopa samaa) ilmiötä ja niiden seurauksia vastaan. Puhun tietenkin laittomasta kopioinnista eli piratismista.

Tässä yhteydessä on hyvä tehdä selko tutkielmassa musiikkiteollisuudesta käytetyille termeille. Antti-Ville Kärjä (2007, 37) on huomauttanut, että on tärkeää ymmärtää, ettei musiikkiteollisuus ole yhtä kuin ääniteteollisuus. *Musiikkiteollisuus* viittaa paljon suurempaan kokonaisuuteen, kun ääniteteollisuus on pikemminkin yksi musiikkiteollisuuden osa-alue. Näiden kahden välille on siis mahdollista tehdä hyvin selkeä ero, mutta koska tämä tutkielma ei tarkastele musiikkiteollisuuden eri aloja tarkemmin, vaan keskittyy pelkästään levyteollisuuteen, tulen käyttämään niitä tässä tutkielmassa toisilleen synonyymeina. Tämä johtuu paitsi siitä, että arkikielessä termi musiikkiteollisuus viittaa vakiintuneemmin juuri ääniteteollisuuteen ja musiikkituottajiin, mutta myös koska tämä tutkielma ei syvenny musiikkiteollisuuden eri aloihin sen syvällisemmin. Musiikkiteollisuus, ääniteteollisuus ja levyteollisuus viittaavat siis kaikki samaan tässä tutkielmassa: levynteon teollisuuteen tuotantopuoleen samassa mielessä kuin miten Max Horkheimer ja Theodor Adorno (2008) aikoinaan käyttivät *Valistuksen dialektiikassa* termiä kulttuuriteollisuus kuvaamaan kulttuurin teollistunutta luonnetta. Tärkeää on myös huomata, etteivät sanat musiikkiteollisuus ja musiikkituotanto tarkoita täysin samaa asiaa. Musiikkiteollisuudessa on aina kyse systemaattisesta tuotteiden valmistuksesta, kaupankäynnistä tai työvoiman käytöstä (Kärjä 2007, 38). Musiikkituotantoon kuuluu kuitenkin myös kaikenlainen muu musiikintuottaminen, esimerkiksi yhdessä musiikkia soitteleva kaveriporukka on osa musiikkituotantoa, mutta ei välttämättä osa teollisuutta (Kärjä 2007, 39).

Tämän tutkielman tarkasteltava ilmiö on ääniteteollisuuden kriisi. Kriisi sinällään ei välttämättä ole erityisemmin politiikkatieteellisesti mielenkiintoinen: teolliset toimijat erilaisilta aloilta kohtaavat jatkuvasti ympäri maailmaa kaikenlaisia vastoinkäymisiä, se on hyvin arkista. Musiikkiteollisuuden sisällä tapahtuneet muutokset itsessään voivat toki luoda kitkaa esimerkiksi kuluttajien ja levytuottajien välille, mutta kriisin kärjistymisen tekijänoikeuslainsäädännössä ja sen ympärillä käytävässä keskustelussa tekee siitä politiikkatieteellisesti mielenkiintoisen ilmiön. Varsinaisen lainsäädännön itsessään voidaan todeta syntyneen poliittisen prosessin tuloksena. Kun lainsäädäntö määrittää selkeästi sen kuka on omistaja, miten saa kuluttaa ja mikä on rikos, on laki luonnollisesti se alue, jossa mahdollinen yhteentörmäys eri intressien välillä konkretisoituu. Toisin sanoen, kun laki määrittää musiikin harrastamiselle, kuluttamiselle ja tekemiselle rajat, se myös tekee ilmiöstä potentiaalisesti kiistanalaisen ja politisoituvan. Musiikkiteollisuuden kriisistä politiikkatieteellisesti mielenkiintoisen tekee se, että se on kärjistynyt ja politisoitunut juuri lainsäädännön kontekstissa.

1.2 Tutkimusasetelma

Tutkielmassani varsinainen tarkastelun kohde on kriisin kärjistyminen tekijänoikeuskontekstissa. Väitän, että muutokset kulutustottumuksissa sekä tuotannollisissa prosesseissa ovat aiheuttaneet haastavia ongelmia perinteiselle ääniteteollisuudelle, jonka elinvoimaisuus on horjunut ja horjuu kehityksen myötä. Nämä muutokset ääniteteollisuuden alalla kulminoituvat ja kärjistyvät juuri tekijänoikeuskysymyksessä, lain määrittäessä musiikin tekemiselle ja kuluttamiselle tarkat rajat. Tässä tutkielmassa kysyn: *Miten nykYTEOLLINEN tilanne näkyy vallitsevassa tekijänoikeuslainsäädännössämme?*

Ongelmaan vastaaminen tapahtuu niin, että pyrin ymmärtämään, mikä voidaan ymmärtää tilanteen olevan (musiikkiteollisuuden nykytilanteen sekä ajankohtaisen lainsäädännön näkökulmista), ja mitä tämä nykytilanne tarkoittaa. Tarkastelun aloitan hahmottamalla musiikkiteollisuuden nykytilanteen ja selkeyttämällä, mitä ääniteteollisuuden kriisillä tarkoitetaan: Miksi ääniteteollisuus ajautui kriisiin, ja millaisia muutoksia kriisi on saanut aikaan? Missä kriisi ylipäänsä näkyy? Kun olen hahmottanut musiikkiteollisuuden nykytilanteen ja sen, millaisia muutoksia 2000-luku on teollisuuteen ylipäänsä tuonut, tarkastelen varsinaista lainsäädäntöä, ja mitä laki määrittää musiikin kuluttamisesta ja sen tekemisestä: kenellä on oikeus ja lupa luoda ja millä ehdoilla? Missä menee kuluttamisen rajat? Varsinainen tutkimusongelma koskee näiden kahden välistä suhdetta, eli miten nykYTEOLLINEN tilanne hahmottuu vallitsevassa lainsäädännössä. Hahmotettuani musiikkiteollisuuden nykytilanteen, ja mitä lainsäädäntö määrittää, palaan käsittelemään varsinaista tutkimusongelmaani: Onko laki menettänyt kosketuksensa musiikkiteollisuuteen?

Antti-Ville Kärjä (2007, 41) on todennut, että viimeaikaiset teknologiset muutokset ja niitä seurannut keskustelu lainsäädännöstä on nostanut kysymyksen oikeuksien hallinnasta yhdeksi keskeisimmäksi musiikkiteollisuuden osa-alueeksi. Myös media- ja kulttuuritutkija David Hesmondhalghin (2007, 149) mukaan tekijänoikeus alleviivaa kulttuurisen hyödykkeen omistajuutta. Tekijänoikeudet oikeudenalana kuuluvat immateriaalioikeuksiin eli aineettomiin oikeuksiin, jotka puolestaan luetaan osaksi varallisuus-oikeutta (Haarmann 2006, 2). Kysymys omistajuudesta on siis kiinteä osa tekijänoikeussäätelyä, ja siksi käyn myös tässä tutkielmassa teoreettista keskustelua analyysin ohella aineettomien hyödykkeiden omistajuudesta. Toinen tutkielmassa käytävä teoreettinen keskustelu koskee puolestaan lain ja

politiikan suhdetta ja ottaa kantaa siihen, onko lainsäädäntö politiikasta irrallinen neutraali prosessi. Tulen avaamaan tarkemmin tutkielman teoreettisia lähtökohtia seuraavassa luvussa.

Tämä pro gradu -tutkielma keskittyy pääasiassa suomalaisen musiikkiteollisuuden tarkasteluun. Suomen musiikkiteollisuus ei ole ollut poikkeus kansainvälisissä kehityssuunnissa ja on niin ikään taistellut laskusuhdanteessa läpi 2000-luvun. Siksi käytän varsinaisena tutkimusaineistona Suomen ajankohtaista tekijänoikeuslainsäädäntöä, joka uudistettiin EU-direktiivin pohjalta vuonna 2005 ja astui voimaan tammikuussa 2006. Tekijänoikeuslainsäädäntö toimii pääasiallisena aineistona, kun pyrin vastaamaan tutkimuskysymykseeni ja käymään teoreettista keskustelua aiheen ympärillä. Musiikkiteollisuuden nykytilanteen hahmottamisessa tulen kuitenkin käyttämään hyödynni myös tilastollista aineistoa esimerkiksi musiikin kuluttamisesta sekä havainnollistamaan esimerkkitapausten avulla muuttuneita kulutus- ja tuotantotapoja. Tutkielmassa käytettävässä aineistossa yhdistyy siis erityyppiset materiaalit lakitekstistä tilastoihin.

1.3 Miksi tällainen tutkimus?

Musiikki on yksi suosituimmista suomalaisten ajankäyttötavoista. Musiikkia eri muodoissaan harrastetaan paljon kaikissa ikäluokissa ja siksi sitä koskevan lainsäädännön voidaan kiistatta sanoa koskevan jokaisen musiikinkuluttajan ja -harrastajan elämää. Tilastokeskuksen teettämän Suomen virallisen vapaa-aikatutkimuksen mukaan yli 90 prosenttia suomalaisista kuuntelee musiikkia vähintään kerran viikossa (SVT 2002). Toisin sanoen on hyvin vaikea löytää ihmistä, joka ei kuuntelisi musiikkia edes joskus, jollain tavalla, ja siksi musiikki sekä sen käyttöä säätelevä lainsäädäntö ovat osa lähes jokaisen ihmisen päivittäistä elämää. Kuitenkin huolimatta siitä, että musiikki on suomalaisessa yhteiskunnassa suosituimpia ajankäyttötapoja, ovat tekijänoikeudelliset kysymykset tai musiikkiteollisuuden tulevaisuuden näkymät nousseet vasta viime vuosina suuremman mielenkiinnon ja keskustelun kohteeksi.

Tammikuun 23. päivä 2013 käynnistetty kansalaisaloite *Järkeä tekijänoikeuslakiin* (Kansalaisaloite 23.1.2013) kertoo parhaiten siitä, että kysymys taiteesta ja siihen liittyvästä lainsäädännöstä ovat pikku hiljaa nousemassa paitsi suuremman mielenkiinnon kohteeksi myös päivänpolttavaksi poliittiseksi ilmiöksi. Tämä kansalaisaloite asettui vastustamaan vuonna 2006 voimaanastunutta (ajankohtaista) tekijänoikeuslakia pääasiallisena

tarkoituksenaan kohtuullistaa lain nojalla rikoksista saatavia tuomioita sekä muutoin järjeistää ja selkeyttää Suomen tekijänoikeuslainsäädäntöä (Kansalaisaloite 23.1.2013). Aiheen voidaan siis sanoa olevan tänä päivänä hyvinkin ajankohtainen. Lakialoite sai kuitenkin tarvittavat 50 000 allekirjoitusta kasaan aivan viime tingassa, mikä kertoo siitä, että tekijänoikeusasiat eivät edelleenkään kiinnosta kaikkia musiikinkuluttajia.

David Hesmondhalghin (2007, 137) mukaan kulttuuriteollisuus sekä sen toimijat ja toiminta ovat viime vuosina nousseet suuremman mielenkiinnon kohteeksi politiikassa ja päätöksenteossa. Tämä näkyy esimerkiksi siinä, että kulttuuripoliittisesta sääntelystä on tullut viime vuosina puhutumpi aihe päättäjien keskuudessa. Juuri tekijänoikeuksista käytävä keskustelu kuvastaakin erinomaisesti mielenkiinnon kasvua kulttuuripoliittiseen sääntelyyn (Hesmondhalgh 2007, 137). Poliittisessa päätöksenteossa ja politikoinnissa tapahtunut kasvu kulttuuriteollista sääntelyä ja keskustelua kohtaan ei näy kuitenkaan politiikan tutkimuksen alalla. Vaikka poliittista keskustelua kulttuuriteollisuudesta olisikin käyty viime vuosina enemmän kuin aiemmin, ei politiikan tutkimuksen alalla voida mielestäni havaita mielenkiinnon kasvua aihetta kohtaan. Mielenkiinnon puutteelle on varmasti löydettävissä monia syitä. Ehkä aihepiiri on koettu politiikan alalla hieman kaukaiseksi tai tutkittavat ilmiöt sopimattomiksi. Kuitenkin juuri tämä politiikkatieteellisen kontribuution puute kulttuuripolitiikan alalla on mielestäni hyvä syy sille, miksi aihepiiristä kannattaa tehdä politiikkatieteellinen tutkielma.

Aihepiiri on tarkastelemisen arvoinen myös siitä syystä, että kuluttajat nykypäivänä eivät ole kovinkaan kiinnostuneita musiikkia koskevasta lainsäädännöstä. Näin ei mielestäni pitäisi olla sen koskiessa olennaisesti jokaisen musiikinharrastajan arkikäyttäytymistä. Tämän tutkielman tarkoitus onkin osaltaan valaista lukijaansa siitä, miten arkinen kulutuskäyttäytymisemme on hyvin olennainen sääntelykohde tekijänoikeuslainsäädännössä, ja siksi jokaisen kuluttajan tulisi olla tietoinen siitä, mitä laissa säädetään ja millä perustein. Ennen kaikkea musiikkiteollisuutta on kuitenkin järkevää tarkastella lähemmin (varsinkin tässä kontekstissa), koska aihe on erittäin ajankohtainen vuonna 2014. Kansalaisaloite tekijänoikeuslainsäädännön uudistamisesta kiihdytti viime vuonna entisestään keskustelua musiikkiteollisuuden sekä lainsäädännön nykytilasta ja aloitteen kerättyä yli 50 000 allekirjoitusta takaa kansalaisaloitelaki, että kysymys tulee myös eduskunnan käsittelyyn lähiaikoina.

Tämä tutkielma on jaettu kuuteen eri lukuun. Seuraavaksi, luvussa 2, avaan tutkielmassani käytettyjä teoreettis-metodologisia lähtökohtia. Tarkoitus on selkeyttää, mitä menetelmällisiä välineitä käytän apunani aineistoa läpikäydessä ja millaisiin teoreettisiin olettamiin tukeudun analyysissä. Kaksi ensimmäistä lukua ovat työssäni eräänlaisia johdantolukuja, joita seuraa itse analyysi. Varsinainen analyysi puolestaan jakautuu kolmeen eri päälukuun. Ensimmäisessä analyysiluvussa (luku 3) hahmotan, millaiseksi musiikkiteollisuuden kenttä on tuotannon ja kuluttamisen näkökulmista muuttunut 2000-luvulla. Tässä luvussa toisin sanoen hahmotan selkeästi, *missä musiikkiteollisuuden kriisi näkyy, mistä se johtuu ja mitä siitä on seurannut*. Tarkoitus on osoittaa, että ääniteteollisuus todella on kriisissä tällä hetkellä, ja kriisi on seurausta kulutustekniikan kehitymisestä sekä tuotannollisissa prosesseissa tapahtuneista muutoksista. Luku toimii osittain eräänlaisena hahmotuslукuna, eli pohjustuksena myöhemmälle analyysille.

Seuraavassa luvussa (luku 4) otan tarkasteluuni varsinaisen lainsäädännön. Luvun idea on yksinkertaisesti analysoida ajankohtaista tekijänoikeuslainsäädäntöä ja selvittää, *mitä laki säättää* musiikin kuluttamisesta, tuottamisesta, omistuksesta sekä lain rikkomisesta. Kenelle se antaa omistusoikeuden ja kenelle se antaa luvan päättää sen käyttämisestä? Millä perusteella? Viimeisessä analyysiluvussa (luku 5) vastaan varsinaiseen tutkimuskysymykseeni musiikkiteollisuuden nykytilanteen sekä lainsäädännön suhteesta ja pohtimaan teoreettisemmin tämän suhteen syitä ja seurauksia. Luvussa 5 vertaan luvussa 3 hahmottamaani musiikkiteollisuuden nykytilannetta luvussa 4 analysoimaani ajankohtaiseen tekijänoikeuslainsäädäntöön ja pohtimaan aiemman analyysin perusteella varsinaista tutkimusongelmaani musiikkiteollisuuden ja lainsäädännön suhteesta: *Onko laki menettänyt kosketuksen musiikkiteollisuuteen ja kenen intressejä lainsäädännöllä tuetaan?* Tutkielma päättyy johtopäätöksiin, joissa vedän yhteen analyysin ja mietin yleisemmällä tasolla, mitä tutkimustulokset tarkoittavat musiikkiteollisuuden sekä tekijänoikeusteollisuuden näkökulmista. Loppuun haluan vielä huomauttaa, että tämä tutkielma on haastava jo pelkästään siinä mielessä, että sen tarkoitus on yhdistää kolmea eri tieteenalaa ja käydä siten analyysin ohella poikkitieteellistä keskustelua. Analyysini toimiikin siksi enemmän luotauksena tutkielman kohteena olevaan ilmiöön, ei täydellisenä ja kaikenkattavana tarkasteluna.

2. Tutkielman teoreettis-metodologiset lähtökohdat

2.1 Musiikintutkimus: politiikkatieteellisestä näkökulmasta

Kansainvälisen ääniteteollisuuden tutkimuksen voidaan sanoa saaneen alkunsa 1930- ja 1940-luvuilla, jolloin kulttuurintutkijat kiinnittivät ensimmäistä kertaa huomiota taiteeseen ja sen tuotannon teollistuneeseen luonteeseen (Muikku 2001, 14). Tällöin Frankfurtin koulukunnan Theodor Adorno ja Max Horkheimer väittivät kulttuurin muuttuneen teolliseksi tuotteeksi sekä sen tuotantoprosessin liukuhihnaistuneen. Adornon ja Horkheimerin teoksesta *Valistuksen dialektiikka* tuli yksi vuosisadan merkittävimmistä kulttuuria sekä kulttuuriteollisuutta analysoivista teoksista, ja sitä pidetään edelleen alan ehdottomana klassikkona. Adornon ja Horkheimerin jälkeen akateemisissa piireissä ei julkaistukaan pitkiin aikoihin uutta tutkimusta musiikin tuotannosta. Krister Malm ja Roger Wallis (ks. Muikku 2001, 16) ovat esittäneet, että syy silloiseen hiljaiseloon oli analyysimetodien vaikeus, liikesalaisuuksista johtuva tiedonsaannin vaikeus sekä tutkijoiden mielenkiinnon puute. Vuosisadan loppua kohden merkittäviä kontribuutioita musiikintutkimukselle ovat antaneet muun muassa musiikkiteollisuuden instituutioita tutkinut David Hesmondhalgh (2007), rockmusiikkia ja tuotantoa tutkinut sosiologi Simon Frith (1988; 2004) kulttuurintutkija Lawrence Grossberg (1995) sekä edesmennyt kulttuurintutkija Stuart Hall (1992). Suomalaisista ääniteteollisuuden tutkijoista tunnetuimpia ovat etnomusikologi Pekka Gronow (1976) sekä ääniteteollisuuden historiaa tutkinut Jari Muikku (2001).

Populaarimusiikkia ja musiikkiteollisuutta tutkinut sosiologi Keith Negus on jaotellut ääniteteollisuustutkimuksen sen keskeisten teemojen mukaan kahdeksaan eri kategoriaan (Muikku 2001, 17). Neguksen kategorioita ovat 1) sopeuttaminen ja korporaatiokontrolli, 2) riippumattomat eli indie-yhtiöt ja monikansalliset suuryhtiöt, 3) kaupallisuus ja luovuus, 4) tuotannon ennalta määräävä vaikutus kulutukseen, 5) viestintäketju artistilta yleisölle, 6) kulttuurin tuotannon näkökulma: systeemit, syklit ja muuttujat, 7) tuotannon mediointi sekä 8) tuotantokulttuuri (Muikku 2001, 18). Musiikkiteollisuutta tutkitaan siis hyvin monenlaisista eri lähtökohdista ja näkökulmista. Muikun mukaan ääniteteollisuus tarjoaakin monimuotoisuutensa vuoksi mahdollisuuden tutkia sen ilmiöitä useilla eri tieteenaloilla ja menetelmillä (Muikku 2001, 30, ks. myös Brusila 2007, 44). Myös Marko Aho ja Antti-Ville Kärjä (2007, 8) ovat todenneet, että populaarimusiikin tutkimusta leimaa ”metodologinen kirjavuus ja tutkimusaiheiden äärimmäinen monipuolisuus”. Ahon ja Kärjän mukaan voidaan

jopa sanoa, että populaarimusiikin tutkimus on institutionalisoitunut viimeisen kymmenen vuoden aikana omaksi kansainväliseksi tieteenalaksi, jota harjoitetaan useissa oppiaineissa eri yliopistoissa (Aho & Kärjä 2007, 22).

Vaikka musiikintutkimusta on harrastettu paljon monilla eri tieteenaloilla, on politiikkatieteellinen kontribuutio musiikille aina ollut hyvin vähäistä. Useimmat musiikkia ja politiikkatieteitä yhdistävät tutkimukset ja tutkielmat ovat joko lyriikoiden tekstianalyysejä, tai sitten aihetta on sivuttu esimerkiksi liiketutkimuksen yhteydessä. Sosiologiassa tutkijat ovat ottaneet musiikin huomattavasti paremmin osaksi tieteenalaansa, ja sosiologiaa sekä musiikkia yhdistäviä tutkimuksia onkin tehty paljon vaikkapa tuotannosta, artistin ja yleisön vuorovaikutuksesta tai esimerkiksi fanittamisesta (ks. esim. Leppänen 2007). Antropologi ja musiikintutkija Georgina Born pitää valitettavana, että keskustelu kulttuurista huomioi hyvin vähän politiikan ja etenkin valtion harjoittaman politiikan suhteessa kulttuuriin (Born 1993, 270). Meidän tulisi hänen mielestään ymmärtää, että politiikka on aina ja valmiiksi läsnä kulttuurissa (Born 1993, 270). Poliitikalla on keskeinen rooli esimerkiksi juuri kulttuurin tuotannossa ja jakelussa, ja siksi tutkijoiden tulisi kiinnittää enemmän huomiota valtion rooliin median ja kulttuurin säätelijänä (Born 1993, 267–270, vrt. Hesmondhalgh 2007).

Kulttuurin ja politiikan tutkija Jeremy Gilbert on pyrkinyt usein tutkimuksissaan yhdistämään politiikan teoriaa kulttuurin (ja etenkin musiikin) teoriaan (esim. Gilbert 2008). Gilbert (2008, 9) on esittänyt, että kulttuurintutkimuksen perinne ja traditiot ovat itse asiassa pitkälti rakentuneet suhteessa laajempaan poliittiseen kontekstiin. Gilbertin (2008, 11) mukaan kulttuurintutkimuksen voidaan jopa katsoa syntyneen aikansa eri älyllisten ja poliittisten tendenssien vaikutuksesta. Kulttuurintutkimus on pikemminkin seuraus politiikka-käsitteen laajentumisesta humanististen- ja ihmistieteiden sisällä (Gilbert 2008, 8), ja siksi esimerkiksi politiikantutkimuksen sekä kulttuurintutkimuksen yhteensovittaminen tutkimuksenteossa ei ole ongelmallista. Gilbert (2008, 4) näkee, että politiikan ja kulttuurin yhteensovittamisen hedelmä tulee esiin etenkin teoreettisissa lähtökohdissa: juuri teoreettinen lähtökohta on se tutkimuksen osa, jossa nämä kaksi eri tieteenalaa kohtaavat parhaiten, ja jonka avulla niitä voidaan verrata keskenään. Myös David Hesmondhalgh (2007, 8–9) väittää, että menestyksekkäimmät kulttuuriteoriat sopivat hyvin yhteen poliittisen taloustieteen kanssa, ja juuri näillä lähestymistavoilla on kaikkein eniten tarjottavaa toisilleen (Hesmondhalgh 2007, 33).

Tämä tutkielma lähestyy aineistoaan teoreettisessa mielessä poikkitieteellisesti. Ensiksi tarkoitukseni on tutkielmassa yhdistää politiikkatieteet ja musiikintutkimus, kaksi toisilleen hieman vieraampaa tieteenalaa, ja näyttää, että ne voivat hyötyä toisistaan tiettyjä ilmiöitä tutkittaessa (vrt. Hesmondhalgh 2007, 8–9). Pyrin osoittamaan, että juuri teoreettisissa lähtökohdissa ne ovat paikoittain hyvinkin lähellä toisiaan (vrt. Gilbert 2008, 4) ja siksi toimivat onnistuneesti yhdessä juuri kulttuurin ilmiöitä tutkittaessa. Tämä käy ilmi etenkin luvusta 3, jossa hahmotan musiikkiteollisuuden muuttunutta tilaa tuotannon ja kuluttamisen näkökulmista. Kulttuurintutkimuksen teorian tarkoitus on toisin sanoen tukea ja täydentää politiikan teoriaa aineiston analyysissä. Idea ei kuitenkaan ole ainoastaan osoittaa niiden samankaltaisuutta tiettyjen asioiden suhteen, vaan kulttuurinteoriaa ja politiikan teoriaa yhdistämällä saada entistä syvällisempi kuva tutkittavasta ilmiöstä.

Toiseksi - ja ennen kaikkea - monitieteisyys näkyy siinä, että käyn tutkielmassani oikeusteoreettista keskustelua analyysin taustalla. Käytän analyysissäni kriittiseksi oikeusteoriaksi itseään nimittävää *critical legal studies* -teoriaa, sillä tutkielman aineisto rakentuu pitkälti lakiteksteistä ja niitä koskevasta valmistelumateriaalista. Tästä johtuen on mielestäni myös materiaalin analysoimisessa kannattavaa ja hedelmällistä käyttää oikeustieteellistä teoriaa. Tekijänoikeuksia lähestytään sisällöstä johtuen pääasiassa oikeustieteissä, mutta myös musiikin ja kulttuurin tutkijat ovat osoittaneet kiinnostusta tekijänoikeusteollisuutta kohtaan, etenkin viimeisen kymmenen vuoden aikana (esim. Frith & Marshall 2004). Oikeusmateriaalia ja juridista tekstiä on puolestaan usein myös tutkittu yhteiskuntatieteellisistä lähtökohdista ja oikeustieteistä on löydettävissä erillisiä koulukuntia, jotka ovat saaneet vaikutteita yhteiskuntatieteistä ja filosofiasta. Tässä tutkielmassa käytetty oikeusteoria on juuri tällainen yhteiskuntatieteistä ja filosofiasta inspiraationsa saanut kriittinen oikeudellinen traditio.

Loppuun haluan vielä lisätä, että työssäni käytetyt teoreettiset lähtökohdat yhteiskuntatieteiden ja kulttuurintutkimuksen osalta voidaan laskea kuuluvan marxilaisen tai jälkimarxistisen tradition alle. Jeremy Gilbertin (2008, 6) mukaan kulttuurintutkimus on historiansa aikana ollutkin pääasiassa aina vastaavanlaiseen vasemmistolaiseen ajatteluperinteeseen nojautuvaa. *Critical legal studies* -oikeusteoria ei virallisesti kuulu minkään yhteiskuntatieteellisen tai filosofisen tutkimustradition alle ja teorian edustajat ovatkin kieltäytyneet liittymästä mihinkään tiettyyn koulukuntaan (Alvesalo 1997, 26). Teoria on kuitenkin saanut vaikutteita vasemmistolaisesta ajatteluperinteestä (Alvesalo 1997, 30).

2.2 Immateriaalinen työ

Ensimmäinen analyysin taustalla vaikuttava teoreettinen keskustelu käsittelee talouden tuotantoprosesseissa tapahtuneita muutoksia. Keskustelu pohjautuu viimeaikaisiin marxilaisen tradition kehityssuuntiin, joissa Marxin klassista työnarvoteoriaa on joko kritisoitu tai pyritty viemään eteenpäin. Keskustelun apuna toimii postmoderniksi tai jälkimarxistiseksi luonnehdittu vasemmistolainen liberalismi (esim. Cremin & Roberts 2011, 179), joka hylkää Marxin klassisen työnarvoteorian postmoderneissa tuotantoprosesseissa tapahtuneiden muutosten perusteella. Tämän postmodernin aikakauden tuotantoprosessin kuvaamisessa käytän etenkin italialaisen filosofin ja sosiologin Maurizio Lazzaraton sekä jälkimarxistiseksi luonnehdittujen teoreetikkojen Michael Hardtin ja Antonio Negrin kehittämää teoriaa *immateriaalisesta työstä*. Teorian tarkoitus on kuvata tuotannollisissa prosesseissa tapahtuneita muutoksia niin työvoiman, työn tekemisen muotojen kuin varsinaisen tuotettavan hyödykkeen osilta sekä osoittaa, että tuotannossa tapahtunut siirtymä niin kutsutusta fordistisesta aikakaudesta jälki-fordismiin on johtanut siihen, ettei Marxin työnarvoteoria päde tällä jälki-fordistisella aikakaudella.

Marxin klassisen arvoteorian pääteesin mukaan työn arvo määräytyy siihen käytetyn työmäärän perusteella (Cremin & Roberts 2011, 182; Toms 2008, 434). Arvon substanssina toimii siis työ ja sen mittaamisena työmäärä (Cremin & Roberts 2011, 184). Tämän varjolla olennaista on se, mikä nähdään tuottavaksi tekemiseksi, ja mitä ei määritellä tuottavaksi tekemiseksi. Samaan jaotteluun tai tarkemmin jaottelun mahdottomuuteen pohjautuu myös työnarvoteoriaa vastaan esitetty kritiikki sen yhteensopimattomuudesta jälkiteollisen yhteiskunnan tuotantoprosessien kanssa (Böhm & Land 2009, 87). Tässä kritiikissä Marxia on tulkittu siten, että työnarvoteorian mukaan on tehtävissä selvä ero tuottavan tekemisen ja tuottamattoman tekemisen välille (Böhm & Land 2009, 87). Ero on hahmotettavissa sen perusteella, kuka suoraan tuottaa kyseessä olevan hyödykkeen (palkattu työvoima) ja kuka ei (Böhm & Land 2009, 87). Klassisessa marxismissa jälkimmäistä ei laskettu työnteoksi, joka tuottaisi hyödykkeelle lisäarvoa, eli sitä ei laskettu osaksi työmäärää (Böhm & Land 2009, 87). Juuri perinteisen työvoiman ja sen ulkopuolelle laskettavan työvoiman välisessä erossa piilee myös työnarvoteoriaa vastaan esitetyn kritiikin ydin. Hardtin ja Negrin sekä muiden työnarvoteoriaa eteenpäin vieneiden teoreetikkojen mielestä työ ei ole enää post-fordistisella aikakaudella mitattavissa sen immateriaalisen luonteen vuoksi (Cremin & Roberts 2011, 180; Hardt & Negri 2005, 213).

Immateriaalisen työn käsitteen teki ensimmäisenä tunnetuksi italialainen filosofi ja sosiologi Maurizio Lazzarato (Gilbert 2012; Terranova 2000), mutta termiä ovat sittemmin käyttäneet ja vieneet eteenpäin etenkin Michael Hardt ja Antonio Negri (2004; 2005; 2009) sekä esimerkiksi italialainen median ja kulttuurin tutkija Tiziana Terranova (2000) ja Mark Coté & Jennifer Pybus (2007). Immateriaalisen työn käsitteestä on kuitenkin löydettävissä paljon erilaisia sovelluksia immateriaalisia hyödykkeitä koskien, ja sitä on tulkittu eteenpäin monesta eri näkökulmasta myös hyvin kriittisesti. Teoriaa pystyy soveltamaan mielestäni hyvin onnistuneesti juuri kulttuuristen hyödykkeiden, kuten musiikin tarkastelussa, sillä immateriaalisen työn teoriassa kuvatut tuotannolliset muutokset ovat selkeästi löydettävissä myös musiikkiteollisuuden historiasta ja viime vuosien kehityssuunnista.

Immateriaalisen työn teoria kuvaa työvoiman järjestäytymisessä ja rakenteessa tapahtuneita muutoksia sekä sen uudenlaisia muotoja jälkiteollisessa yhteiskunnassa (Lazzarato 1996, 132). Maurizio Lazzarato määrittelee immateriaalisen työn työksi, joka tuottaa hyödykkeelle sen informatiivisen ja kulttuurisen sisällön (Lazzarato 1996, 132). Lazzarato pohjaa ajatuksensa Gabriel Tarden yhteiskunnallisen analyysiin, jonka mukaan yhteiskunnan toiminta on mukautettavissa niin sanottuun yhteiskunnalliseen aivoon (Lazzarato 2006, 36). Tämä kollektiivinen aivotoiminta viittaa siihen, ettei työn jaottelu immateriaaliseen ja materiaaliseen työhön enää selitä yhteiskunnan dynamiikkaa, vaan vasta kokonaisuutena työ muuttuu ”suureksi kollektiiviseksi aivoksi” (Lazzarato 2006, 36, 101). Aivojen välisen yhteistyön toimintatapa on erilainen kuin perinteisen tehdastyöskentelyn periaate, ja se tapahtuu Tarden mukaan ainutkertaisuuksien eli monadien välisestä yhteistoiminnasta sosiaalisessa todellisuudessa (Lazzarato 2006, 37, 38). Kun tämä ”aivojen välinen yhteistyö” nousee valtaan, eivät taloustieteilijöiden ja marxilaisten meille opettama kapitalistisen talouden järjestys tuotannon, markkinoinnin ja kulutuksen jäsenyksessä enää päde (Lazzarato 2006, 98). Luominen tapahtuu siis yhteisestä vaikutuksesta, ja keksiminen on aina yhteistoimintaa ja yhteistyöstä riippuvaista (Lazzarato 2006, 40).

Lazzarato määrittelee immateriaalisen työn käsitteen kahden aspektin, työn informatiivisen ja kulttuurillisen sisällön kautta. Hyödykkeen informatiivinen sisältö viittaa siihen, että työnteon prosessissa on tapahtunut muutoksia, jotka korostavat yhä enemmän tietoteknistä osaamista työssä. Hyödykkeen kulttuurillisen sisällön tuottaminen pitää sisällään enemmän ja enemmän sellaista tekemistä, mitä ei perinteisesti edes lasketa työnteoksi (Lazzarato 1996, 132). Immateriaalinen työ tarkoittaa siis sekä informatiivisen että tietoteknisen osaamisen

korostumista työnteossa, ja sellaisten aktiviteettien muuttumista osaksi työnteon prosessia, joita ei perinteisesti työnteoksi ole laskettu. Nämä perusteelliset muutokset ovat muokanneet paitsi tuotannon järjestystä myös sitä, miten intellektuaaliseen pääomaan tai tietotaitoon suhtaudutaan yhteiskunnassa (Lazzarato 1996, 132). Tuotannon hahmottaminen ei siis onnistu käyttäen lähtökohtana yritystä tai tehdasta (Lazzarato 2006, 106), eikä teollisuus tuota tätä uudenlaista työvoimaa; se ainoastaan ottaa sen omakseen (Lazzarato 1996, 136).

Uudenlainen työnjako ja muuttunut tuotantotapa eroaa perinteisestä smithiläisestä tai marxilaisesta tehdastyöstä siten, että se tuottaa yhteishyödykkeitä, yhteistä hyvää, kuten tietoja, kieliä, tieteitä, taidetta tai informaatiota (Lazzarato 2006, 112). Kollektiivisesti tapahtuvasta ajattelusta tulee tuotannon ja tuottavuuden ydin, eikä ole enää mahdollista eritellä tarkasti työntekijöiden välistä työnjakoa tai vastuualueita. Kaikki työskentelevät aktiivisesti täysin sielun ja ruumiin voimin osana ryhmää (Lazzarato 1996, 134–135). Immateriaalisen työn käsite pakottaa meidät miettimään uudelleen työn ja työvoiman määritelmiä, koska muuttuneissa tuotannon olosuhteissa ei ole enää mahdollista tehdä selkeää eroa vapaa-ajan ja työajan välille (Lazzarato 1996, 135). Immateriaalinen työ häivyttää rajan tuotannon ja kuluttamisen väliltä (Lazzarato 1996, 136; 2006, 92–93). Audiovisuaalinen tuotanto, mainonta, muoti ja tietokoneohjelmointi ovat Lazzaratolle (1996, 19) esimerkkejä tällaisesta työn ja vapaa-ajan yhdistämisestä immateriaalisesta työstä, jossa yksittäinen henkilö toimii samanaikaisesti kuluttajana ja tuottajana. Yhtäältä siis työntekijän katsotaan ja myönnetään olevan entistä autonomisempi, toisaalta se otetaan osaksi yrityksen maailmaa (Lazzarato 2006, 93). Lazzarato (1996, 133) väittääkin, että työntekijöiden oletetaan olevan aktiivisia tekijöitä, jotka omistavat koko ”sielunsa tuotantolaitokselle”.

Michael Hardt ja Antonio Negri vievät immateriaalisen työn käsitettä eteenpäin trilogiassaan, joka käsittelee laajasti uuden kansainvälisen järjestelmän syntymistä taloudellisessa ja poliittisessa kokonaisuudessa. Hardtin ja Negrin pääteesin mukaan maailmanmarkkinoiden ja globaalien tuotantoprosessien myötä syntyi uusi maailmanjärjestys, jossa taloudelliset suhteet ovat entistä enemmän irrallaan poliittisesta kontrollista (Hardt & Negri 2005, 11; 2009, 4). Kansallinen suvereenius ei ole enää entisensä, ja se koostuu nykyään lähinnä kansallisen ja ylikansallisten organismien ketjusta (Hardt & Negri 2005, 11, 12; 2009, 4). Taloudellisessa järjestelmässä tapahtunut muutos mahdollistaa sen, että kapitalismilla on mahdollisuus yhdistää poliittinen ja taloudellinen valta nyky-yhteiskunnassa sekä toteuttaa sille annettun vallan avulla todellista kapitalistista järjestystä (Hardt & Negri 2005, 26). Tätä uutta

suvereeniutta Hardt ja Negri nimittävät Imperiumiksi. Trilogia käsittää teokset *Imperiumi* (2005), *Multitude* (2004) sekä *Commonwealth* (2009).

Hardtin ja Negrin esityksen mukaan jälki-fordistisen yhteiskunnan tuotantoprosesseissa tapahtuneet muutokset ovat saaneet aikaan sen, että teollisen tehdastyön merkitys tuotannossa on vähentynyt, ja viestintään, yhteistoimintaan ja affektiivisuuteen perustuva työnteko on kasvattanut merkitystään (Hardt & Negri 2005, 13, 67). Entinen tehdastyöläisten luokka on kadonnut melkein näkymättömiin, sillä sen asema kapitalistisessa taloudessa ei ole enää yhtä merkittävä (Hardt & Negri 2005, 67). Nämä Marxin teorian lisäarvoa tuottaneet tehdastyöläiset ovat nykyisin yhä enemmän korvattu immateriaalisella työvoimalla, jonka työ ei rajoitu tehtaan seinien sisälle, vaan tapahtuu myös sosiaalisella kentällä (Hardt & Negri 2005, 44, 67; vrt. Lazzarato 1996; 2006). Kapitalistinen riisto ei tapahdu ainoastaan tehtaan sisällä, vaan se pyrkii valtaamaan koko yhteiskunnan (Hardt & Negri 2005, 213). Hardtille ja Negrille (2005, 44) tuotantoprosesseissa tapahtunut muutos johtaa siitä, että on myös kehitettävä uusi poliittinen arvoteoria. Työvoiman ominaisuudet, kuten ero, mitta tai määrittäminen, eivät ole enää ymmärrettävissä tai paikannettavissa jälki-fordistisessa yhteiskunnassa (Hardt & Negri 2005, 213).

Ylikansalliset yhtiöt muodostavat keskeisen verkoston uudessa maailmanjärjestyksessä (Hardt & Negri 2005, 46). Uudessa järjestyksessä yritykset eivät pidä ainoastaan abstraktia valtaa, vaan pyrkivät tekemään kansallisvaltioista pelkkiä päätöksenteon välikappaleita (Hardt & Negri 2005, 47). Meitä hallitsee siis nykyisin taloudellinen valta (Hardt & Negri 2009, 4). Taloudellisen vallan ruumiillistumisia ovat pääoma ja varallisuus, joita valtiovalta tukee lainsäädännön muodossa. Uutta vallan muotoa ei pidä kuitenkaan ymmärtää apokalyptiseksi luonteeltaan, sillä se on pikemminkin arkista ja tavanomaista (Hardt & Negri 2009, 3). Siksi sitä on myös vaikea tunnistaa, analysoida tai haastaa (Hardt & Negri 2009, 5), eivätkä ihmiset välttämättä edes tiedosta olevansa osa tätä persoonatonta ja näkymätöntä hallintaa (Hardt & Negri 2009, 7).

Sosiaalisten suhteiden ja elämäntavan muuttumista osaksi tuotantoa Hardt ja Negri (2009, 131) nimittävät kapitalistisen tuotannon biopolitisoitumiseksi. Toisin sanoen ihmiset tuottavat, ja ihmisiä tuotetaan, tuottaja ja tuote ovat molemmat subjekteja (Hardt & Negri 2009, 136), ja siksi pääoma on riippuvainen tuotteliaista subjekteista (Hardt & Negri 2009, ix). Fordistisessa tuotantomallissa kulutuksen ja tuotannon suhde oli lähes olematon:

palautetta saattoi kyllä kulkea kuluttajalta tuottajalle, mutta hyödykkeitä tuotettiin pääasiassa, jos niillä vain oli riittävää kysyntää (Hardt & Negri 2005, 287). Jälki-fordistisessa mallissa puolestaan ideaali on jatkuva viestintä kuluttajan ja tuottajan välillä: tavarat tuotetaan senhetkisen kysynnän mukaan, tai ääritapauksissa vasta kun kuluttaja on valinnut ja maksanut tuotteen (Hardt & Negri 2005, 287, 288). Tilannetta, jossa palvelujen ja informaation tuotanto ohittaa perinteisen teollisuuden, Hardt ja Negri (2005, 280) nimittävät *postmodernisoinniksi*. Jälki-fordistista taloustilannetta voidaan nimittää myös informaatiotaloudeksi (Hardt & Negri 2005, 284).

Juuri tällaista jälki-fordistista tuotantoa edustaa immateriaalinen työ: informaatioon ja viestintään perustuvaa tuotantoa tai aineettomien hyödykkeiden, kuten palvelujen ja kulttuuristen teosten tuotantoa (Hardt & Negri 2005, 288). Hardt ja Negri (2005, 290) jakavat immateriaalisen työvoiman käsitteen kolmeen eri työn muotoon. Ensimmäinen työmuoto liittyy informatisoituun teolliseen tuotantoon, jossa informaatio sekä viestintä muokkaavat varsinaista tuotantoprosessia (Hardt & Negri 2005, 290). Toinen työnmuoto on analyttisiä ja symbolisia tehtäviä sisältävä, kuten luovuuteen nojaava työ. Kolmas työnmuoto edellyttää inhimillistä kontaktia tai henkilökohtaista työtä, ja siksi sitä voidaan nimittää affektien tuottamiseksi.

Jos halutaan tutkia tätä uutta kapitalistista tuotantoprosessia, on ensin tarkasteltava, kuka tuottaa, mitä tuottaa ja miten tuotetaan (Hardt & Negri 2009, 131). Uusiliberalistinen politiikka pyrkii ympäri maailman yksityistämään yhteishyödykkeitä (Hardt & Negri 2009, viii). Tämä tarkoittaa esimerkiksi sellaisten tuotteiden kuten ideoiden tai informaation siirtämistä yksityisomistuksen piiriin (Hardt & Negri 2009, viii). Myös musiikki voidaan laskea tällaiseksi immateriaaliseksi hyödykkeeksi, jonka tuotanto perustuu tuotteliasiin subjekteihin, ja jonka tuotanto on kasvavassa määrin riippuvainen yhä useammasta tahosta. Aion soveltaa Hardtin ja Negrin sekä Lazzaraton teoriaa immateriaalisen työn ja työvoiman luonteesta myös musiikkiin hyödykkeenä. Heijastan Lazzaraton sekä Hardtin ja Negrin esittämää tuotantoprosesseissa tapahtunutta muutosta musiikkiteollisuuden murrokseen sekä vertaamaan heidän esittämäänsä teoriaa työn teon, työvoiman ja hyödykkeen muutoksista musiikkiteollisuuden vastaavaan tilanteeseen. Tämä tulee esille etenkin luvussa kolme, jossa tarkoitetaan hahmottaa, mistä musiikkiteollisuuden kriisi sai alkunsa, mitä siitä seurasi ja mikä on teollisuuden tilanne nyt.

2.3 Critical legal studies: kriittinen lähestymistapa oikeuteen

Toinen tutkielmani analyysin taustalla vaikuttava teoreettinen keskustelu koskee oikeuden suhdetta ympäröivään maailmaan. Käytän analyysissäni apuna critical legal studies -nimistä oikeusteoreettista lähestymistapaa, jonka juuret ovat oikeusrealistisessa perinteessä. Critical legal studiesia (CLS) on usein kutsuttu merkittävimiksi modernin oikeusteorian ajattelutavoiksi, mutta se ei ole juurikaan saavuttanut suurempaa suosiota tai kiinnostusta suomalaisessa tutkimuksessa (Alvesalo 1997, 19). Critical legal studies -koulukunnan lähtökohtana on kriittisyys oikeutta sekä sen soveltamista kohtaan, ja sen keskeinen kritiikin kohde on oletamus oikeudesta politiikasta, ideologiasta ja muusta arvosidonnaisuudesta irrallisena järjestelmänä (Alvesalo 1997, 24). CLS:n koulukunta lähestyy oikeutta varsin yhteiskuntatieteellisesti, ja siksi sen soveltaminen myös tässä tutkielmassa on sopivaa. Lisäksi koska analysoitava aineisto rakentuu pitkälti lakiteksteistä ja muusta lainsäädännöllisestä materiaalista, koin tutkielman tekemisen kannalta mielekkääksi käydä analyysin ohella myös oikeusteoreettista keskustelua.

Critical legal studiesia voidaan luonnehtia oikeuden sisäiseksi, kriittiseksi ja rakenteelliseksi tarkastelijaksi (Alvesalo 1997, 19). Sen tarkoituksena on laajentaa valtaapitävä oikeusteoreettinen keskustelu oppijärjestelmän ulkopuolelle ja pyrkiä käymään keskustelua oikeudellisesta ajattelusta enemmän kyseenalaistavalta pohjalta (emt. 19, 21). Critical legal studies -perinnettä tutkineen oikeustieteen lisensiaatti Anne Alvesalon mukaan ei ole helppo löytää tyhjentävää vastausta kysymykseen ”Mikä on critical legal studies?” (emt. 23)¹. Määrittelyn vaikeus johtuu siitä, että traditio on muodostunut hyvin hajanaisesti eikä liikkeen sisällä itessään olla yhtä mieltä keiden ylipäänsä voidaan laskea kuuluvan tradition edustajiin (emt. 23). Critical legal studies on joskus tavattu jakaa jopa kahteen alakategoriaan tutkijoiden sukupolven perusteella, mutta koska liikettä koskevissa kirjoituksissa ei ole löydettävissä selkeitä eroja sukupolvien väliltä (emt. 24), puhun tässä tutkielmassa siitä yhtenä kokonaisena lähestymistapana. Lisäksi väittelyä käydään siitä, onko critical legal studies enemmän liike vai oikeusteoreettinen lähestymistapa (emt. 23), ja voidaanko liikkeen sanoa olevan edes olemassa enää tänä päivänä (emt. 26). Traditiota tutkinut Duncan Kennedy on todennut, että vaikka CLS -niminen liike on joskus ollut olemassa ja sittemmin lopettanut toimintansa, se on edelleen voimissaan koulukuntana ja oikeudellisena teoriana (emt. 27, 29). Tässä tutkielmassa

¹ Jo pelkästä critical legal studies -suuntauksen kirjoitusasusta löytyy erimielisyyksiä. Osa kirjoittaa nimen isoilla alkukirjaimilla korostaen, että kyseessä on liike, kun puolestaan pienillä kirjaimilla nimen kirjoittavat näkevät suuntauksen oikeudellisena lähestymistapana (Alvesalo 1997, 23).

critical legal studies kuitenkin ymmärretään teoreettiseksi lähestymistavaksi oikeuteen, ja käytän samassa mielessä osana analyysiä kuin yhteiskuntatieteellistäkin teoriaa².

Critical legal studies sanotaan syntyneen virallisesti 1970-luvun lopulla, kun se järjesti ensimmäisen vuosittaisen konferenssinsa tarkoituksena koota yhteen samanlaisen poliittisen näkemyksen ja suhtautumisen omaavat ihmiset (emt. 30). Vaikka liikkeen edustajat tulivat hyvin erilaisista lähtökohdista, yhdisti heitä kaikkia tietynasteinen 1960-lukulainen radikaalisuus, Vietnamin sodan vastaisuus sekä vasemmistolainen tausta (emt. 30). Critical legal studiesin intellektuaaliset juuret ovat niin ikään monista eri oikeustieteellisistä, yhteiskuntatieteellisistä sekä filosofisista traditioista. Liikkeen aatteellisiksi vaikuttajiksi voidaan lukea muun muassa amerikkalainen oikeusrealismi, marxismi, neomarxismi, postmodernismi, strukturalismi, poststrukturalismi sekä Law and Society -liike ja Frankfurtin koulukunta (emt. 36). Liikkeen edustajat ovat itse kuvailleet edustamaansa perinnettä lauseella ”*West of Althusser, South-East of Habermas, and Due North of Foucault*” (emt. 36).

Kaikkein merkittävimmin CLS:n syntyyn ja kehitykseen on kuitenkin vaikuttanut amerikkalaisen oikeusrealismin perintö, ja CLS:ia on usein luonnehdittu sen jatkajaksi (emt. 37). Oikeusrealismin synty voidaan sijoittaa 1900-luvun alkupuolelle, jolloin sosiologia ja muut yhteiskuntatieteet rupesivat saamaan jalansijaa amerikkalaisessa oikeustieteen tutkimuksessa (Laakso 2012, 64). Realismin taustavaikuttajana toimi pragmaattinen filosofia (Laakso 2012, 64: Alvesalo 1997, 38) ja se syntyi eräänlaisena vastareaktiona analyttisen oikeusteorian formalismille (Laakso 2012, 64). Nämä formalistisen ajattelutavan kannattajat näkivät, että oikeusjärjestelmä on johdonmukainen ja looginen järjestelmä, joka antaa vastaukset kaikkiin ongelmiin (Alvesalo 1997, 38). Formalistit ymmärsivät lain soveltamisen mekaaniseksi toiminnaksi (Alvesalo 1997, 38). Pragmaattisessa ajattelussa puolestaan korostettiin, ettei logiikka ole oikeudellisen ajattelun lähtökohta, vaan sen olennainen piirre on kokemus (Laakso 2012, 64–65). Oikeusrealismin pragmaattisuus näkyy siinä, että oikeudellisessa realismissa oikeus ymmärretään tavoitteelliseksi toiminnaksi elämän jäsentämisessä, ei formaaliksi sääntö- ja käsitejärjestelmäksi (Laakso 2012, 66).

² Critical legal studies -perinne on syntynyt common law -järjestelmässä, joka juridisena järjestelmänä poikkeaa suomalaisesta säädösoikeudellisesta perinteestä. Erilaiset oikeusjärjestelmät eivät kuitenkaan tuota ongelmaa teorian käytölle, koska tarkoitus ei ole tarkastella oikeusjärjestelmää itsessään vaan lainsäädäntöprosessin taustalla vaikuttavia seikkoja.

Amerikkalaisen oikeusrealismin oppi-isänä on pidetty Oliver Wendell Holmesia, joka puolusti filosofiassaan empirististä maailmankatsomusta (Alvesalo 1997, 40–41). Holmes vastusti formalistista oikeustiedettä, sillä todellisuus oli luonteeltaan kokemusperäistä, ja oikeustieteen lausumisen oli siten oltava väitteitä kokemusmaailmasta (Alvesalo 1997, 41). Holmesin mukaan oikeuden sääntöjen tutkiminen vaatii tulkintaa eri aikakausien yhteiskunnallisista olosuhteista, vallitsevista poliittisista ja moraalisisista suuntauksista sekä tuomareiden ennakkoluuloista (Alvesalo 1997, 41–42). Kuten *critical legal studies*, myöskään oikeusrealismi ei ole täysin yhtenäinen ajatteluperinne (Alvesalo 1997, 39), mutta sen kannattajilla voidaan kuitenkin sanoa olevan joitakin yhteisiä lähtökohtia kysymyksenasettelussa (Alvesalo 1997, 39). Yleisesti realistisen ajattelun yhtenä pääajatuksena voidaan pitää esimerkiksi sitä, että realistit haluavat riisua juridisen päätöksenteon sen epäyhtenäisyyksistä (Alvesalo 1997, 40). Realistien mukaan oikeudellista päätöksentekoa ei ohjaa loogisuus, eivätkä sen ratkaisut perustu pelkästään kirjoitettuihin sääntöihin (Laakso 2012, 66). Siksi oikeusnormi ei ole yleinen sääntö, vaan ”tapauskohtaisen ja jälkikäteisen rationalisoinnin tulos” (Laakso 2012, 75). Oikeusrealistit halusivat myös CLS kannattajien tavoin tuoda oikeustieteen lähemmäs muita yhteiskuntatieteitä ja tarkastella oikeutta uudelleen instrumentalismin ehdoilla (Alvesalo 1997, 44).

*Critical legal studies*ia on usein luonnehdittu oikeusrealismin myöhemmäksi jatkajaksi, mutta sitä pidetään samalla sen kritisoijana (Alvesalo 1997, 37). Vaikka *critical legal studies*in edustajat ottivat omakseen realistisen tavan analysoida oikeutta kriittisesti, he kokivat myös, että amerikkalainen oikeusrealismi ei mennyt teoriassaan tarpeeksi pitkälle (Alvesalo 1997, 37). CLS:n kannattajat pitivät oikeusrealismin kritiikkiä epäonnistuneena, sillä realistit eivät osanneet soveltaa omaa kritiikkiä itseensä (Alvesalo 1997, 40). CLS:n mukaan realistien vaalima ajatus empiriaan perustuvista oikeudellisista väitteistä ei toimi, sillä empiriseen havainnointiin perustuvat argumentit eivät ole sen enempää arvovapaita kuin oikeudellisen ajattelun argumentit (Alvesalo 1997, 45). Lisäksi siinä missä oikeusrealistit uskoivat instrumentalistisesti, että asiantuntijat pystyvät sääntöjen avulla kontrolloimaan yhteiskuntaa, CLS:n mukaan oikeutta ei voi käyttää yhteiskunnallisen muutoksen välineenä (Alvesalo 1997, 46–47). *Critical legal studies* toisin sanoen hylkäsi oikeusrealistien empiristiset ja instrumentaaliset lähtökohdat. Toisaalta *critical legal studies* on saanut puolestaan kritiikkiä myöhemmin siitä, että hylkäämällä instrumentaalisen lähtökohdan se väistelee vastuutaan oikeusoppina (Alvesalo 1997, 46).

Critical legal studiesin keskeisimpänä projektina pidetään valtaapitävän oikeustieteen- ja järjestelmän rakenteellisten piirteiden paljastamista (Alvesalo 1997, 54). Näitä vallitsevia oikeusjärjestelmän rakenteita he kutsuvat termillä liberalismi (emt. 54), ja sitä vastaan esitetty kritiikki on tärkein CLS:n kannattajia yhdistävä tekijä (emt. 56). Huomionarvoista on kuitenkin, ettei CLS kannattajille liberalismissa ole kyse ajassa tai paikassa havainnoitavasta sosiaalisten suhteiden järjestelmästä, vaan kyse on juuri oikeudellisesta doktriinista (emt. 55). CLS:n pääteoreetikoksi kutsutun Roberto M. Ungerin mukaan olennaisimmat oikeudellisen liberalistisen oppijärjestelmän piirteet ovat objektivismi ja formalismi (emt. 55).

Oikeudellisessa liberalismissa oikeus erotetaan muista sosiaalisen kontrollin muodoista (emt. 55). Oikeus on olemassa normeina, jotka ovat luonteeltaan objektiivisia, ja niiden soveltaminen takaa ratkaisun ennustettavuuden (emt. 55–56). CLS:n mukaan liberalistit väittävät myös, että yksilön ja yhteiskunnan väliset konfliktit olisivat ratkaistavissa oikeudenmukaisesti ja objektiivisesti oikeusnormien avulla, vaikka liberalismi tarjoaa totuudessa vain epäoikeudenmukaisia tuloksia universaalien arvojen nimissä (emt. 56). CLS väittää, että paljastamalla ja hyväksymällä liberalistisen oikeusopin kritiikki, voidaan lopulta kumota myös sen filosofinen ja poliittinen auktoriteettiasema (emt. 57). Roberto M. Ungerin mukaan tämän liberalistisen lainopin keskeinen tarkoitus on heijastaa ja vahvistaa kapitalistisen yhteiskunnan järjestelmää (emt. 59). Objektivismi tarkoittaa Ungerin mukaan uskoa siihen, että käytettävä oikeusmateriaali ilmentäisi ja ylläpitäisi jotain universaalia moraalijärjestystä (Unger 1986, 2). Objektivismin olennaisesti kiinnittyvän formalismin kritiikki puolestaan lähtee siitä, että yksikään juridinen väite ei ole objektiivinen ja ennakkoluuloista vapaa (Alvesalo 1997, 60–61; Unger 1986, 8). Käytännössä formalismilla siis tarkoitetaan ideologiasta ja politiikasta vapaata juridiikkaa (Alvesalo 1997, 60).

Critical legal studies suhtautuu skeptisesti mahdollisuuteen erottaa oikeus muista yhteiskunnan aspekteista (Alvesalo 1997, 48) ja tämä perinteinen oikeustiede aliarvioi inhimillisen toiminnan osuuden oikeusajattelussa (Alvesalo 1997, 49). CLS:n tutkimuskohteita ovat oikeudelliset tekstit (Alvesalo 1997, 57), ja niitä pyritään lähestymään kyseenalaistavasta ja objektiivisuudet sekä ristiriitaisuudet paljastavasta näkökulmasta. Myös minä tulen analyysissäni tarkastelemaan aineistoa samanlaisesta lähtökohdasta ja käymään analyysin taustalla oikeusteoreettista keskusteltua juuri critical legal studiesin pääteoreetikoksi kutsutun Roberto M. Ungerin esittämän kritiikin pohjalta.

2.4 Hermeneuttinen tulkinnan menetelmä

Työni varsinaisena tutkimusmetodina käytän hermeneuttista tulkinnan menetelmää. Hermeneutiikka on terminä hyvin vanha ja sen merkitys tulkitsemisena ja ymmärtämisenä on vielä vanhempi kuin hermeneutiikan käyttö tieteellisenä metodina (Gadamer 2004, 129). Etymologisesti termin sanotaan juontavan juurensa aina antiikin aikojen Hermes-jumalaan, jota pidettiin jumalten viestien sanasaattajana (Gadamer 2004, 40). Tässä tutkielmassa käytän ja puhun hermeneutiikasta tieteen menetelmänä, mutta se voidaan kuitenkin ymmärtää ja määritellä myös filosofiana (esim. Gadamer 2004). Hermeneuttisen filosofian tärkeimpiin edustajiin lukeutuva Hans-Georg Gadamer erottaa hermeneutiikan historiassa klassisen hermeneutiikan sekä filosofisen hermeneutiikan vaiheet (Gadamer 2004, viii). Klassisella hermeneutiikalla viitataan hermeneutiikan historiaan ennen 1900-lukua, jolloin tyypillistä oli keskittyä juuri metodisiin kysymyksiin ja hermeneuttisen taito-opin hahmottamiseen (Gadamer 2004, viii; Oesch 2005, 14–17). Gadamer esittää, että lukemisen vaikeus eli vaikeus saada kirjoitus puhumaan nosti ymmärtämisen metodiksi uudella ajalla (Gadamer 2004, 139). Niin sanottu filosofinen hermeneutiikka ei puolestaan tarkastele ymmärtämistä ja tulkintaa metodologiana, vaan siinä selvitetään tulkinnan ja ymmärtämisen yleisiä perusteita, eräänlaista metahermeneutiikkaa (Gadamer 2004, viii).

Hermeneuttisen tulkinnan perussäännön mukaan kokonaisuus tulee ymmärtää yksittäisestä ja näiden yksittäisten kokonaisuudesta (Gadamer 2004, 29). Asetelma on siis lähtökohdiltaan kehämäinen: osat, jotka määrittyvät kokonaisuudesta, määrittävät itse kokonaisuutta (Gadamer 2004, 29). Oikean ymmärtämisen kriteeri tulkinnassa on se, että yksittäisseikat sopivat yhteen kokonaisuuden kanssa (Gadamer 2004, 29). Jos kokonaisuus ei näytä koherentilta, ei tulkitseminen ole onnistunut (Gadamer 2004, 29). Eli yksinkertaistettuna yksittäisiä osia ei voida ymmärtää ilman kokonaisuutta, mutta kokonaisuuden tulkinta vaatii yksittäisten osien tulkitsemista. Tällaista ymmärtämistä nimitetään hermeneutiikassa hermeneuttiseksi kehäksi (esim. Gadamer 2004, 29). Tutkittaessa esimerkiksi tekstiä ymmärrys tutkittavasta asiasta muodostuu yksittäisten tekstiosien tulkinnasta sekä näiden yksittäisten osien ymmärtämisestä osana kokonaisuutta. Tulkintaa ohjaa kuitenkin ennakkoon omaksuttu näkemys tai käsitys asiasta, jonka tarkoitus on korjaantua tai muodostua uudelleen tulkinnan edetessä (Gadamer 2004, 29, 32–34). Tulkitsija, joka haluaa ymmärtää tutkittavaa kohdetta, antaa kuitenkin esimerkiksi tekstin vapaaehtoisesti sanoa hänelle jotakin, eikä tarkoitus ole jättäytyä oman ennakkokäsityksen varaan (Gadamer 2004, 33–34).

Hermeneuttinen ymmärtäminen toimii siis kehämäisesti, ”koska ymmärtäminen lähtee tietyistä lähtökohdista ja palaa takaisin niiden oivaltamiseen ja ymmärtämiseen” (Varto 1992, 69). Hermeneuttisessa kehässä ei ole kuitenkaan kyse umpeutuvasta kehästä, joka ei johda mihinkään, vaan jokainen lukukerta vie lähemmäs tutkimuskohdetta (Varto 1992, 69). Tulkinnalla tarkoitetaan empiirisesti saatujen merkitysten avaamista ja ymmärtämisellä tulkintaa seuraavaa vaihetta, jossa käsitys muodostuu selkeäksi kokonaisuudeksi (Varto 1992, 64). Varto (1992, 59–63) on esittänyt seuraavat lukutavan ohjeet hermeneuttisille tulkintaongelmille:

- 1) Se, mitä pyritään ymmärtämään, on joku toinen ja sen elämismaailma. Tutkijan tulee varoa sellaista väärää lukutapaa, jossa tutkittavalle kohteelle luodaan väkisin tietynlaisia merkityksiä.
- 2) Merkityksen tulee olla yhtenäistä. Ymmärtämisessä tulee ottaa huomioon kokonaisuus, sillä irrallisten osien tulkinta voi johtaa vääristyneeseen tutkimustulokseen.
- 3) Tutkija tutkii kohdettaan keskellä omaa elämäänsä ja omassa elämismaailmassaan. Täydellisen objektiivista tasoa ei voi saavuttaa. Nämä tutkijan oman merkitysmaailman rajat eivät ole kuitenkaan pysyvät, vaan ne muuttuvat koko ajan.
- 4) Tutkijan tulee pystyä erottamaan tutkimuskohteen ja omien lähtökohtiensa välinen ero ja analysoida tätä suhdetta.

Tämä tutkielma keskittyy pelkistetysti puettuna tulkitsemaan sitä, *minkä voidaan ymmärtää nykytilanteen musiikkiteollisuudessa olevan* (luvut 3 ja 4) sekä ymmärtämään sitä, *mitä tästä nykytilanteesta seuraa*. Käytännössä luvussa kolme tulkitsen tilastollisen faktan sekä muutaman esimerkkitapauksen perusteella musiikkiteollisuuden nykytilannetta. Luvussa neljä puolestaan tulkitsen lakimateriaalin pohjalta, miten laki määrää tekijänoikeuksista. Näiden tulkintojen perusteella pyrin ymmärtämään tutkittavaa ilmiötä ja tutkimusongelmaa kokonaisuutena sekä vastaamaan varsinaiseen tutkimuskysymykseen luvussa viisi. Tulkinta etenee siis yksittäistapausten tarkastelusta ja tulkinnasta suuremman kokonaisuuden ymmärtämiseen.

3. Uuden kuluttajan syntyminen

3.1 Lyhyt johdatus ääniteteollisuuden historiaan

Tuotanto ja kuluttaminen ovat muuttuneet 2000-luvulla musiikkiteollisuudessa. Ideana on siis hahmottaa musiikkiteollisuuden nykytila sekä selvittää, missä sen kriisi ylipäänsä näkyy, mistä se johtuu ja mitä siitä on seurannut. Aloitan luvun tekemällä lyhyen historiallisen katsauksen ääniteteollisuuden historiaan ja sen kehityksen vaiheisiin. En aio kuitenkaan käydä läpi musiikkiteollisuuden varhaishistoriaa, vaan tarkastelu alkaa vasta 1900-luvulta, jolloin teollistuminen ja tekniikan kehitys mahdollistivat musiikin todellisen kaupallistumisen (Hesmondhalgh 2007, 57).

Simon Frithin (1988, 98) mukaan ääniteteollisuus perustettiin 1800-luvulla sävellys-, sanoitus- ja kustannusliiketoiminnaksi. Jo tällöin ääniteteollisuuden kehitys oli voimakkaasti liitoksissa tekniikan edistymiseen, kun fonografit alkoivat yleistyä kotikäytössä (Muikku 2001, 39). Samoihin aikoihin vuonna 1897 Ranskassa perustettiin ensimmäinen ääniteyhtiö ja vuotta myöhemmin Iso-Britanniassa ja Saksassa ensimmäiset yhtiöt aloittivat toimintansa (Muikku 2001, 39). Ääniteteollisuus avautui kunnolla kilpailulle 1910-luvulla useimpien äänitteitä koskevien peruspatenttien vapauduttua vuonna 1914, mutta se oli kuitenkin pitkään suurimpien, 1800-1900-lukujen vaihteessa perustettujen ääniteyhtiöiden hallitsema (Muikku 2001, 39). Huolimatta siitä, että radio nousi 1920-luvulla merkittäväksi ääniteteollisuuden kilpailijaksi, kokivat yhtiöt nopean noususuhdanteen ensimmäisen maailmansodan jälkeen (Muikku 2001, 40). Esimerkiksi Yhdysvalloissa äänitekkappaleiden vuosimyynti pyöri läpi 1920-luvun 100 miljoonan kappaleen ympärillä (Muikku 2001, 40). Mielenkiintoista tuossa aikakaudessa oli se, että levy-yhtiöt pyörivät osana suurempaa elektroniikkateollisuutta ja ääniteyhtiöt olivat insinöörien, keksijöiden ja pörssikeinottelijoiden johtamia (Frith 1988, 15).

Ääniteyhtiöiden nopea nousu kääntyi kuitenkin 1930-laman myötä laskusuhdanteeksi, joka näkyi ensimmäisenä myyntiluvuissa (Muikku 2001, 41). Lama romutti myös pienemmät tuotantoyhtiöt, mikä tarkoitti paluuta vuosisadan alun oligopoliseen³ tilanteeseen. Markkinatilanteen muuttumisesta lamakauden johdosta seurasi lopulta myös ääniteyhtiöiden ja elektroniikkateollisuuden eriytyminen omiksi aloikseen (Frith 1988, 17), mikä tarkoitti, että

³ Jari Muikku (2001, 41) määrittää oligopolisen keskittymisen mitaksi sen, että neljän suurimman yhtiön osuus markkinoista on vähintään 50%.

ääniteyhtiöt ja muu kustannustoiminta lähentyivät toisiaan, ja voitiin alkaa puhua varsinaisesta musiikkiteollisuudesta (Muikku 2001, 41). Lamakauden ohella levymyyntiin vaikutti voimakkaasti myös se, että radio korvasi 1930-luvulle tultaessa levysoittimen useimmissa kotitalouksissa (Muikku 2001, 41). Viimeistään tämä kehityssuunta on erityisen merkittävä tekijänoikeusteollisuuden kannalta, koska voittoja alettiin kerätä romahtaneiden myyntilukujen sijasta ensimmäistä kertaa tekijänoikeuskorvauksista (Muikku 2001, 41). Lama johti myös siihen, että yhtiöt alkoivat harjoittaa uudenlaista tuotantopolitiikkaa toiminnassaan: ”Enää ei pyritty noudattamaan yleisön makua, vaan pyrittiin luomaan uudenlaisia makuja ja manipuloimaan kysyntää” (Muikku 2001, 41–42). Tällaista makujen manipulointia auttoi osakseen jukeboksin ja radion yleistyminen (Frith 1988, 18–19).

Ääniteteollisuus piristyi toisen maailman sodan loputtua ja esimerkiksi Yhdysvalloissa syntyi 1940-luvulla runsaasti uusia levy-yhtiöitä (Muikku 2001, 42). Elintason kohoamisen lisäksi kasvun syynä voidaan pitää myös tekniikan kehittymistä: ”Magneettinauhan käyttöönotto, uudet vinyylisiä valmistetut mikrouralevyt sekä studiotekniikan nopea kehitys ja halpeneminen johtivat siihen, että levytysteknologia ei ollut enää vain suurten yhtiöiden hallussa” (Muikku 2001, 42). Musiikin tallentamisen helpottuminen johti myös siihen, että erilainen musiikki ja uudet musiikkityylit tavoittivat entistä helpommin suuremman yleisön (Muikku 2001, 41–42). Suurimpien yhtiöiden rinnalle rupesikin nousemaan läjä pienempiä yhtiöitä, jotka saattoivat tuotannossaan erikoistua aikaisemmin vähemmälle huomiolle jääneen musiikin tuottamiseen (Muikku 2001, 42).

1960- ja 1970-luvut olivat musiikkiteollisuudelle eräänlaista kulta-aikaa (emt. 44–45). Pitkäaikaiseen nousukauteen vaikuttivat etenkin uusien ääniteformaattien eli LP-levyjen ja C-kasetin kehittyminen, mutta myös uusien musiikkituotteiden, kuten 1950- ja 1960-luvuilla alkunsa saaneen, populaarimusiikkia mullistaneen Rock and Roll’n synty (emt. 44). Markkinoiden monipuolisuutta tuki myös television yleistyminen kotitalouksissa, mikä pakotti esimerkiksi radioasemat uusimaan profiiliaan (emt. 44). Tämä niin sanottu kulta-aika kesti aina 1970-luvun loppupuolelle saakka, jolloin ääniteteollisuuden monta kymmentä vuotta jatkunut nousu kääntyi viimein laskuun. Ääniteyhtiöiden pelastukseksi keksittiin CD-levy, joka auttoi kuitenkin tilannetta pääasiassa siksi, että CD:n myynti tuotti enemmän tuloja (emt. 46). Viimeistään 1990-luvulla CD-levyjen myynti ohitti LP-levyjen ja C-kasetin osuudet kokonaisymyynnistä (emt. 47) ja hallitsi markkinoita vuosituhannen vaihteeseen asti.

3.2 Postmoderni musiikkiteollisuus

Tässä luvussa hahmotan musiikkiteollisuuden toimintaa tuotannon sekä kuluttamisen näkökulmista 2000-luvulla käyttäen hyväksi nimenomaan immateriaalisen työn teoriaa sekä siihen kuuluvaa jälkimarxistista analyysiä postmoderneista tuotantoprosesseista. Kuvailen ensin siirtymää modernin aikakauden tuotantoprosesseista postmoderneihin tuotantoprosesseihin teoreettisella tasolla ja sen jälkeen havainnollistamaan muutosta ja vallitsevaa tilannetta musiikkiteollisuuden näkökulmasta. Mitä musiikkiteollisuuden kriisi tarkoittaa käytännössä? Missä näkyy siirtymä moderneista tuotantoprosesseista postmoderneihin? Millaisia muutoksia musiikkiteollisuudessa tapahtui uudella vuosituhannella?

Teollisten tuotantoprosessien kehityksessä tapahtunutta muutosta luonnehditaan usein käsiteparilla fordismi ja jälki-fordismi (Brusila 2007, 57). Hardt ja Negri (2005, 277) nimittävät tätä siirtymää tuotannon postmodernisoinniksi. Kun talouden modernisoinnilla tarkoitettiin aikoinaan siirtymistä maatalouden ja raaka-aineiden tuotannosta teollisuustuotantoon (paradigmasta yksi paradigmaan kaksi), tarkoittaa talouden postmodernisointi siirtymää tehdastyöstä palvelujen ja informaation tuotantoon (paradigmasta kaksi paradigmaan kolme) (Hardt & Negri 2005, 279–280). Paradigmojen väliset siirtymät ovat selkeimmin havaittavissa kvantitatiivisin menetelmin eli tarkastelemalla kunkin tuotantosektorin työllistämän väestön määrää, mutta muutos on havaittavissa myös laadullisesti (Hardt & Negri 2005, 280). Kun teollinen tehdastyö ohitti maataloustuotannon johtavana tuotantomuotona, se vaikutti paitsi määrällisesti myös laadullisesti maataloustuotantoon (Hardt & Negri 2005, 280). Maatalous itsessään rupesi teollistumaan, ja esimerkiksi maatilat alkoivat hiljalleen muistuttaa tehdaslaitosta (Hardt & Negri 2005, 280, 283). Modernisaatioprosessi on kuitenkin Hardtin ja Negrin mukaan tullut tiensä päähän ja teollinen tuotanto ei enää pidä valta-asemaa talouden aloilla (Hardt & Negri 2005, 280). ”Postmodernisointi on se taloudellinen prosessi, joka alkaa kun mekaaninen, ja teollinen teknologia on levittäytynyt koko maailmaan, modernisointiprosessi on viety loppuun” (Hardt & Negri 2005, 272).

Sekä Hardt ja Negri että Lazzarato ajoittavat talouden postmodernisoinnin käynnistymisen 1970-luvulle, jolloin työvoima alkoi siirtyä teollisuudesta palvelualoille (Hardt & Negri 2005, 43, 283; Lazzarato 1996, 132). Tämä muutos ei ole merkinnyt perinteisen tehdastyöskentelyn

täydellistä loppua, vaan aivan kuin modernisaatioprosessissa vanha vallitseva tuotantomuoto vain mukautuu uuteen tuotantomuotoon. Postmodernisointiprosessissa tuotanto informatisoidaan eli vanhassa työssä tapahtuu työn laadun ja luonteen muutos (Hardt & Negri 2005, 287). Informaatio ja viestintä nousevat keskeiseksi osaksi tuotantoprosessia (Hardt & Negri 2005, 287; Lazzarato 1996, 138), jonka seurauksena esimerkiksi Ford ei rakenna enää tehdastaan 1990-luvulla samalla tekniikalla kuin se rakensi sen 1930-luvulla (Hardt & Negri 2005, 285). Siinä missä moderni talous piti ensisijaisena tuotteen valmistamista, on postmodernin talouden prioriteetti sen myyminen eli liiketoiminta keskittyy suhteisiin ja myyntiin (Lazzarato 1996, 138). Juuri immateriaalinen työ havainnollistaa parhaiten jälki-fordistista, postmodernia talousjärjestystä, ja sen kautta hahmotettavissa olevat muutokset työnteossa, työvoimassa sekä tuotettavassa hyödykkeessä selittävät parhaiten siirtymää modernista tuotannosta postmoderniin tuotantoon.

Theodor Adornon ja Max Horkheimerin analyysi kulttuuriteollisuudesta teoksessa *Valistuksen dialektiikka* kuvaa modernin ajan tuotantoprosesseja kulttuuriteollisuuden näkökulmasta. Se auttaa hahmottamaan, mitä fordistinen tuotanto ja teollisuus tarkoittivat nimenomaan musiikkiteollisuuden tai muun kulttuuriteollisuuden näkökulmasta. Valistuksen dialektiikassa Adorno ja Horkheimer ottivat käyttöön termin ”kulttuuriteollisuus” vastareaktionä taiteen ”liukuhinnaistumiselle”, mikä viittaa siihen, että kulttuurihyödykkeiden tuotanto on muuttunut samanlaiseksi kuin minkä tahansa muun kulutustavaran tuotanto (Muikku 2001, 14). Kulttuurinen alentaminen hyödykkeeksi oli seurausta nimenomaan tekniikan kehityksestä sen mahdollistaessa mekaanisen kulttuurin monistamisen sekä äänittämisen (Frith 1988, 48). Adorno ja Horkheimer (2008, 162) nimittivät tätä modernin ajan kulttuuriteollisuutta valistuksen massapetokseksi.

Moderni tuotanto teki taiteesta tavarän: siitä tuli muokattua, valvottua, teolliseen tuotantoon sovellettua ja sitä pystyi myymään tai vaihtamaan kuin mitä tahansa muuta hyödykettä (Horkheimer & Adorno 2008, 210). Tavaraluonne ei ollut sille uutta, vaan uutta oli tavaraluonteen astuminen ”ehdoin tahdoin esiin” sekä pyrkimys sillä rahastamiseen (Horkheimer & Adorno 2008, 209). Kulttuuriteollisuus muuttui huvibisnekseksi, joka oli kiinnostunut yksilöistä ainoastaan työntekijöinä tai kuluttajina (Horkheimer & Adorno 2008, 182, 195). Adorno ja Horkheimer näkivät, että massatuotanto johtaa hyödykkeen sisällön rappeutumiseen tuotannon tukeutuessa standardisoituihin tuotteisiin, jotka eivät voi aidosti valistaa yksilöitä (Muikku 20101, 14–15, Brusila 2007, 62, Hautamäki 1999, 27). Koska

moderni pääoma kantaa ylituotannon taakkaa, markkinoita voidaan innostaa vain luomalla uusia tarpeita yleisölle (Frith 1988, 50). Pääoman lainalaisuuksiin luottaminen johtaa lopulta siihen, että kaikki kulttuurituotteet rupeavat muistuttamaan toisiaan, sillä teollisuudelle on kannattavaa tuottaa vain varmuudella hyväksi tunnettuja tuotteita. Näin kulttuurintuotanto ”liukuhihnaistuu”, ja kulttuuri muuttuu massatuotetuksi hyödykkeeksi.

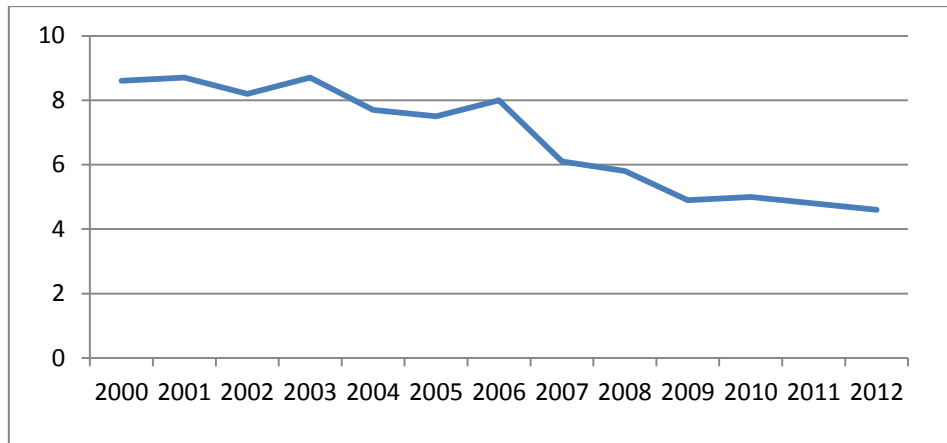
Adorno ja Horkheimer väittivät, että merkittävin syy kulttuurihyödykkeen massaistumiseen oli teollisuudessa tapahtunut teknologinen kehitys. Kuten aiemmasta historiallisesta katsauksesta voi päätellä, musiikkiteollisuuden historia on itse asiassa aina ollut kiinteässä yhteydessä teknologian innovaatioihin (Aho & Kärjä 2007, 13). Modernin aikakauden teollinen monistaminen oli mahdollista mekaanis-sähköisen ääntälennuksen ja -toiston ansiosta (Aho & Kärjä 2007, 13), kun taas postmoderni aikakausi on kytköksissä internetin kehitykseen. Toisin sanoen siirtymän postmoderniin musiikkituotantoon sai aikaan 2000-luvun informaatioteknologia, joka mahdollisti musiikin tuottamisen, jakamisen ja kuuntelun vaivattomasti ja vähäisillä kuluilla.

Postmodernit tuotantoprosessit ja musiikkiteollisuuden kriisi hahmottuvat kaikkein selkeimmin kahdessa eri ilmiössä: perinteisen CD-levyn myyntilukujen romahtamisessa sekä piratismiksi eli laittomaksi kuluttamiseksi kutsuttavassa ilmiössä. Simon Firthin (1988, 137) mukaan levyjen käyttö levyautomaateissa, elokuvissa tai esimerkiksi radioviihteenä on ääniteteollisuudelle sen elinvoimainen tulonlähde. Levy-yhtiöt ovat olemassa ja pysyvät pystyssä lisenssi- ja tekijänoikeussopimusten ansiosta (Frith 1988, 137). Modernin hyödyketuotannon periaate onkin se, että tuotantovälineiden omistaja omistaa tuotetun hyödykkeen, ja työntekijälle maksetaan työajasta eikä heillä ole laillista oikeutta tuotteeseen (Frith 1988, 137), eli käytännössä tuotteen arvo saattaa heijastaa tuotantoon käytettyä työtä, mutta työläisellä ei ole oikeuksia tuotteeseen. Marx nimitti tätä vieraantumiseksi. Kun ääniteyhtiöiden elinvoimaisuus on näin pitkälti riippuvainen levyjen myynnistä, osoittavat sekä laittomaksi kutsuttavien kulutusmuotojen suosion kasvu että niitä seurannut myynnin romahtaminen kaikkein selkeimmin, että musiikkiteollisuus oli ajautunut kriisiin.

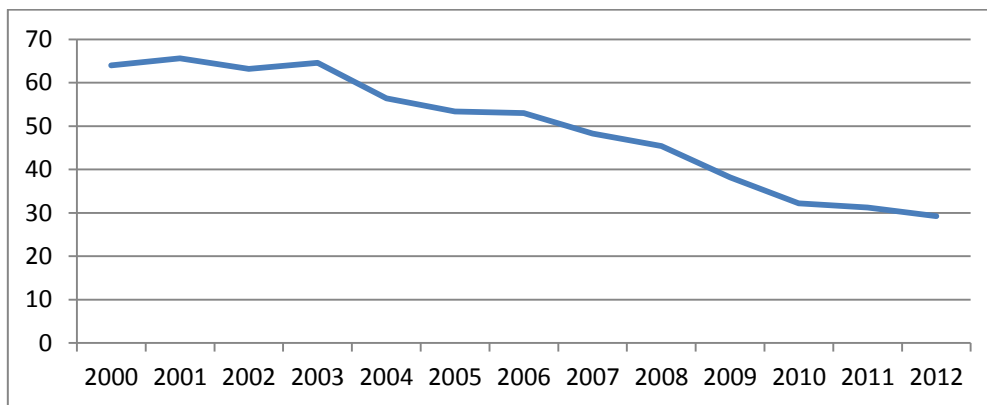
Kuvasin aiemmin ääniteteollisuuden historiallista kehitystä pääasiassa modernin aikakauden läpi aina sen postmoderneihin käännekohtiin eli CD-levyn syntymiseen. Kehitys ei tietenkään loppunut CD-levyyn, se oli enemmänkin vain esimakua jälki-fordistisesta aikakaudesta. Tietokoneiden yleistymisen kotitalouksissa antoi lopullisen sysäyksen täysin uudenlaisen

musiikin kehitykselle, ja viimeistään MP3-formaatin kehittyminen muutti kaiken (Barnet & Burriss 2001, 20; Taiminen 2010, 5). MP3-formaatti ja sen mukana tulleet MP3-tiedostoja toistavat ohjelmat mahdollistivat sen, että kuluttaja saattoi ostaa CD-levyn, kopioida sen tietokoneelle sekä muuttaa sen MP3-muotoon ja lopulta jakaa ostettu musiikki eteenpäin (Barnet & Burriss 2001, 20). Tämä tiivistetty kehityskulku johti lopulta siihen, että jatkossa oli mahdollista jakaa näitä koneelle ladattavia tiedostoja myös internetiin syntyneiden palvelimien ja ohjelmien kautta. Verkkopiratismilla tarkoitetaan vertaisverkossa (toiselta nimetään P2P eli peer to peer) tapahtuvaa kopioitujen tiedostojen välittämistä käyttäjältä toiselle (esim. Tuomola 2002). Tällä periaatteella toimivat ohjelmat ja palvelut rupesivat yleistymään MP3-formaatin myötä 2000-luvun alkupuolella (esim. Taiminen 2010, 5-6). Yksi ensimmäisistä suuren menestyksen saavuttaneista vertaisverkko-periaatteella toimivista palveluista oli Napster, joka kehitettiin Yhdysvalloissa jo 1990-luvun lopulla (Barnet & Burriss 2001, 21). Alkuperäinen Napster jatkoi olemassaoloaan varsin lyhyen aikaa, ja se lopetti aktiivisen toimintansa tuomarin määräyksestä jo vuonna 2000 (Barnet & Burriss 2001, 22). Eräiden arvioiden mukaan Napsterilla oli kuitenkin huippuaikoinansa jopa 80 miljoonaa käyttäjää (Gowan 2002), ja eikä sen merkitystä myöhemmin kehittyneille musiikkipalveluille voi tarpeeksi korostaa (Coté & Pybus 2007, 99).

The International Federation of the Phonographic Industry (jatkossa IFPI) on kansainvälinen äänitetuottajien etuja ajava kattojärjestö, joka kokoaa vuosittain tilastoa musiikin myynnistä fyysisen ja digitaalisen myynnin osilta sekä laatii raportteja digitaalisen musiikin kulutuksesta ja teollisuuden taistelusta laittoman musiikin leviämistä vastaan. IFPI:llä toimii Suomessa alajärjestö IFPI Finland ry, jolla puolestaan on 24 äänitetuotantoa harjoittavaa yritystä jäsenenä. Vuoteen 2004 saakka IFPI ilmoitti *World Sales* -tilastoissa vuosittaiset luvut myydyissä kappaleissa sekä vähittäismyyntinä miljardeissa. Vuodesta 2005 eteenpäin tilastoja alettiin julkaista *Digital Music Report* -raportissa, jossa kerrotaan vuosittaisesta globaalista liikevaihdosta sekä digitaalisen myynnin osuudesta (IFPI 2004a; 2005; 2006; 2007; 2008; 2009; 2010; 2011; 2012; 2013; 2014). Toisin sanoen IFPI vaihtoi kesken vuosikymmenen kansainvälisten tilastojen laskutapaa, ja siksi IFPI:n kansainvälisten raporttien perusteella on vaikeaa tehdä koko vuosituhannen kattavaa tilastoa. Havainnollistan siitä syystä seuraavaksi IFPI Finlandin kokoaman tilaston perusteella, miten äänitteiden myynti on Suomessa muuttunut viimeisen 13 vuoden aikana (tilastot vuodesta 2000 vuoteen 2012), ja mitä se tarkoittaa levyjen euromääräisessä tukkumyynnissä.



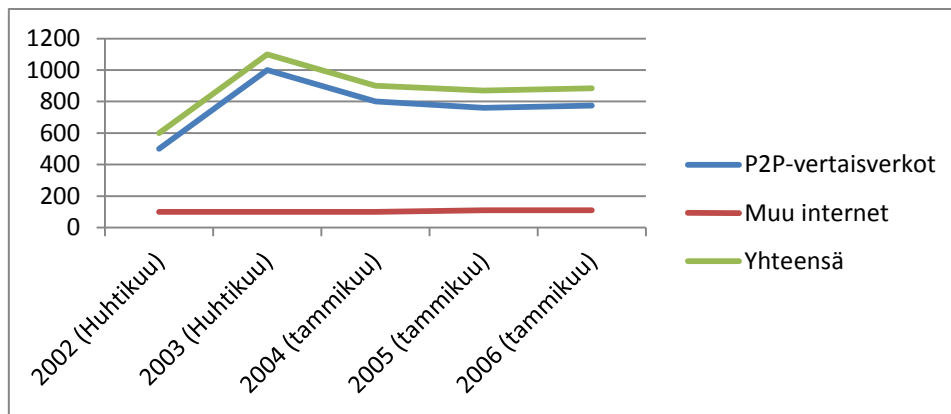
Kaavio 1: CD-levyjen kappalemääräinen vuosimyynti (miljoonaa). Lähde: IFPI Finland



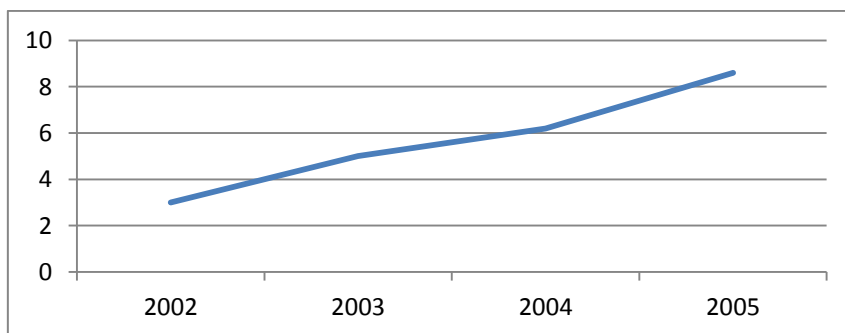
Kaavio 2: CD-levyjen euromääräinen tukkumyynti (miljoonaa euroa). Lähde: IFPI Finland

Kaaviot 1 ja 2 kuvaavat Suomessa tapahtunutta kappale- sekä euromääräistä myynnin laskua. Kaavion 1 perusteella voidaan todeta, että CD-levyjen kappalemääräinen myynti on lähes puolittunut reilussa kymmenessä vuodessa. CD-levyjä myytiin vuonna 2012 4 miljoona kappaletta vähemmän kuin vielä vuonna 2000, mikä tarkoittaa prosentuaalisesti 46% laskua myynissä. Myös euromääräisessä tukkumyynissä on tapahtunut yli 50% lasku 64 miljoonasta eurosta 29,2 miljoonaan euroon. Lukuihin on laskettu ainoastaan CD-levyjen myynti, vanhemmat formaatit kuten LP-levy ovat pitäneet myyntinsä CD-levyn läpilyönnistä alkaen tasaisen alhaisena. Kansainvälisellä tasolla vuosituhannen alussa globaali CD-levyjen kappalemyynti romahti viidessä vuodessa melkein puolella miljardilla 2,5 miljardista myydystä kappaleesta 2,1 miljardiin kappaleeseen (IFPI 2000, 2001, 2002, 2003, 2004b). Lisäksi IFPI ilmoitti, että vuonna 2013 15 miljardin liikevaihdosta enää 51% tuli fyysisestä levymyynistä (IFPI 2014).

Vuosituhanen ensimmäisinä vuosina alkanut ja edelleen jatkuva perinteisen myynnin laskusuhdanne kertoo kuluttajien kiinnostuksen hiipumisesta fyysisiä formaatteja kohtaan. Se, että myynti jatkaa laskemistaan vielä 10 vuoden jälkeen kertoo myös siitä, että CD-levy alkaa olla aikansa elänyt formaatti. Levyteollisuus on onnistunut osittain paikkaamaan fyysisessä myynnissä menetettyjä tulojaan digitaalisella myynnillä. Esimerkiksi vuonna 2013 kansainvälisestä liikevaihdosta jopa 39% katettiin digitaalisella liikevaihdolla (IFPI 2014), kun vuonna 2012 se kattoi vaan 34% koko liikevaihdosta (IFPI 2013). Huolimatta myynnissä tapahtuneista muutoksista, levy-yhtiöiden taloudellinen menestys on kuitenkin edelleen riippuvainen pääosin fyysisestä myynnistä (IFPI 2014, 7). Fyysiseen myyntiin nojaamisesta kertoo myös se, että levyteollisuuden kokonaisliikevaihto on laskenut tasaisesti läpi uuden vuosituhanen (IFPI 2014). Toisin sanoen digitaalinen myynti ei ole onnistunut täysin kompensoimaan fyysisestä myynnistä aiheutunutta tappiota.



Kaavio 3: Laittomien musiikkitiedostojen määrä internetissä (miljoonaa). Lähde: IFPI (2002; 2003; 2004; 2005; 2006)



Kaavio 4: Laittomasti P2P-ohjelmissa musiikkia jakavien käyttäjien määrä (miljoonaa). Lähde: IFPI (2002; 2003; 2004; 2005)

Kokonaiskuva musiikkiteollisuuden sisällä tapahtuneista muutoksista hahmottuu kuitenkin vasta kun tarkastellaan myös myynnin romahtamiseen johtaneita syitä. Vasta molemmat tekijät yhdessä osoittavat muutoksen luonteen. IFPI keräsi vuosituhanen alkupuolella tilastoa laittomista internetissä liikkuvista tiedostoista sekä vertaisverkkotekniikalla musiikkia jakavien käyttäjien määrästä. Tilastointi laittomasta internetissä tapahtuvasta musiikin levittämisestä aloitettiin vasta vuosituhanen alkupuolella, koska vielä 1990-luvulla piratismia tapahtui pitkälti fyysisessä muodossa, ja esimerkiksi vielä vuoden 2000 piratismia koskevassa raportissa ei annettu erillisiä lukuja verkkopiratismille (IFPI 2000), vaan raportissa puhuttiin yleisemmin piratismista⁴. Kuitenkin jo vuoden 2000 raportissa IFPI arvioi, että internetissä on liikkeellä useita miljoonia tiedostoja, jotka ovat ladattavissa erilaisten palvelimien kautta (IFPI 2000, 3). Ensimmäiset selkeät luvut verkkokuluttamisesta IFPI esitti vuoden 2002 raportissaan. Jos vielä vuonna 2000 IFPI arvioi, että internetissä on todennäköisesti liikkeellä useita miljoonia tiedostoja, on luvuksi vuonna 2002 arvioitu 600 miljoonaa. Myöhemmissä raporteissa IFPI ei enää ilmoittanut lukuja laittomien tiedostojen määrästä, mutta esimerkiksi vuoden 2008 raportissaan IFPI:n toimitusjohtaja kertoi, että joidenkin arvioiden mukaan jopa 80% kaikesta internetissä tapahtuvasta trafiikista koskee tekijänoikeuksien loukkaamista (IFPI 2008, 3). Kaavion 3 perusteella huippunsa P2P-periaatetta käyttävien ohjelmien suosio saavutti vuonna 2003, jolloin IFPI arvioi vertaisverkossa olevan yli miljardi tiedostoa liikkeellä. Vertaisverkko-tekniikalla toimivat ohjelmat olivat kuitenkin kehityksen ensimmäinen aste ja sittemmin menettivät johtavan asemansa erilaisille suoratoistopalveluille (kuten Spotify, Youtube).

David Hesmondhalghin (2007, 1) mukaan kulttuuriteollisuus on kokenut suuren muodonmuutoksen siitä, mitä se oli vielä 1980-luvulla. Kulttuuriteollisuus on muun muassa siirtynyt lähemmäs muuta taloudellista toimintaa, eikä sitä enää pidetä erillisenä ”todellisesta” talousmaailmasta (Hesmondhalgh 2007, 1). Uutta nykyajassa on myös se, että teknisten menetelmien ja välineiden (kuten internetin) käyttö musiikin kuluttamisessa ja jakamisessa on lisääntynyt merkittävästi (Hesmondhalgh 2007, 2). Internetissä tapahtuva musiikin laitton jakaminen ja lataaminen yleistyivät tilastojen 3 ja 4 mukaan vuosituhanen vaihteessa. Perinteisen levyteollisuuden tappio selittyy yksinkertaisesti sillä, että kuluttaminen siirtyi digitaaliseen ympäristöön. Muutos tapahtui äkkiä ja ilman, että levyteollisuus olisi ehtinyt kunnolla reagoida tekniikan kehitykseen. Ennen kaikkea se tapahtui myös suurten joukkojen

⁴ Perinteisellä piratismilla tarkoitetaan tavaran fyysistä jäljestämistä ja se on yleensä puhtaasti voittohakuista. Verkkopiratismiin puolestaan ei useinkaan kuulu taloudellisen edun tavoittelu.

toimesta. Miljoonat käyttäjät sekä parhaimmillaan yli miljardi laitonta tiedostoa antavat ymmärtää, ettei musiikin siirtyminen internetiin ollut enää pienemmän joukon kulutusmuoto. Juuri tästä on myös musiikkiteollisuuden kriisissä kyse: musiikin siirtymistä internetissä kulutettavaksi hyödykkeeksi sekä perinteisen myynnin romahtamista. Yhdessä nämä kaksi tekijää osoittavat, mistä 2000-luvun levyteollisuuden kriisissä on kyse ja miksi. Internetin yleistymisen kotitalouksissa laukaisi tapahtumasarjan, jonka seurauksena perinteisen levyteollisuuden ylläpitämä kulutuksenmuoto menetti suosionsa uudelle internetin mahdollistamalle kuluttamiselle. Internetin tarjoamat puitteet loivat kuluttajille uuden toimintaympäristön, minkä seurauksena levyteollisuus menetti otteensa 2000-luvun kuluttajasta ja hänen kulutustottumuksistaan. Edellä kuvaamani tapahtumat, joissa kuluttajat omaksuivat internetin osaksi kulutuskulttuuriaan sekä sitä seurannut musiikkiteollisuuden kriisi johtivat lopulta myös tuotantoprosessien muuttumiseen. Jeremy Gilbert (2012) on todennut, että juuri ensimmäiset tiedostojen jakopalvelut kuten Napster tai Pirate Bay olivat tärkeässä roolissa uudenlaisten tuotantoprosessien synnyssä, sillä ne vapauttivat yksilöiden tuottavan potentiaalin. Seuraavassa alaluvussa osoitan esimerkkitapauksen kautta, miten tuotantoprosessit ovat muuttuneet teollisuudessa tapahtuneiden muutosten myötä.

3.3 Myspace ja immateriaalinen työvoima

Hardt ja Negri (2005, 209) kirjoittavat, että maailmanjärjestyksen konstituutioissa tapahtuneiden muutosten ymmärtäminen on kuitenkin vain ”ontto kuori”, ellei samalla pyrittäisi osoittamaan tuotannossa muodostunutta uutta järjestystä. Tulen seuraavaksi esittämään esimerkkitapauksen avulla, miten tuotantoprosessit muuttuivat uudella vuosituhanella, ja miten uudenlainen musiikintuotanto tapahtuu sekä kenen toimesta. Käytän esimerkkinä internetissä toimivaa Myspace-musiikkipalvelua, joka oli kiistatta yksi suosituimmista musiikkipalveluista 2000-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä. Myspace-palvelusta tarkastelun arvoisen tekee sen toimintaperiaate ja potentiaali toimia markkinointi- ja verkostointiväylänä itsenäisille, etenkin aloitteleville muusikoille ja yhtyeille ilman levyteollisuuden apua (Suhr 2009, 182). Myspacen avulla hahmottuu myös käytännön tasolla ja musiikkiteollisuuden kontekstissa se, mitä Hardt ja Negri sekä Lazzarato tarkoittivat puhuessaan immateriaalisesta työstä. Edellisessä luvussa hahmotin sen, mitä musiikkiteollisuuden kriisi tarkoittaa ja mistä se johtui. Tässä luvussa tarkoitus on osoittaa, mitä kehityksestä seurasi.

Tiziana Terranova (2000, 33) nimittää jälkiteollisen yhteiskunnan työvoimaa termeillä ”NetSlaves” sekä ”ilmainen työvoima”. Termien tarkoitus on osoittaa, kuinka digitaalisessa ympäristössä tai ”24/7h elektronisissa hikipajoissa” tapahtuva työnteko perustuu pitkälti yksilöiden hyväksikäyttöön (Terranova 2000, 33). Terranovalle (2000, 33) digitaalisessa taloudessa työskentelevä ”ilmainen työvoima” edustaa tyypillistä internetin aikakauden synnyttämää työvoiman muotoa, mutta ennen kaikkea myös uutta, monimutkaista suhdetta työntekijän ja työn tekemisen välillä. Tällainen työ on luonteeltaan yhtä aikaa vapaaehtoista, palkatonta ja riistettyä (Terranova 2000, 33). Nimenomaan internetin leviäminen juurrutti tämänkaltaisen uudenlaisen työvoiman trendin (Terranova 2000, 34), sillä jo pelkkä internetin olemassaolo itsessään vaatii sen jatkuvaa muokkaamista niin kulttuurillisessa kuin teknisessäkin mielessä koko yhteiskunnan voimin (Terranova 2000, 33). Juuri internet teki työnteosta joustavaa, se lisäsi freelance-perusteista työntekoa sekä sekoitti työnteon ja vapaa-ajan välistä rajaa niin fyysisen työpaikan kuin työtehtävien- ja ajan suhteen (Terranova 2000, 32; vrt. Hardt & Negri 2005; Lazzarato 1996; 2006).

Terranova nimittää digitaaliseksi taloudeksi samaa, mitä Hardt ja Negri kutsuvat postmoderniksi taloudeksi. Myös digitaalisen talouden käsite korostaa uudenlaisen teknologian ja sen myötä syntyneen uudenlaisen työvoiman merkitystä talousjärjestelmässä (Terranova 2000, 35). Internetin leviäminen on olennaisesti kytköksissä jälkiteollisen yhteiskunnan ja digitaalisen talouden kehitykseen (Terranova 2000, 34; vrt. Hardt & Negri 2005). Internetissä tapahtuva yksilöiden tekniseen ja kulttuuriseen panokseen pohjautuva työ ei ole yksinomaan sille ominaista, vaan samanlainen työnteko luonnehtii koko jälkiteollisen yhteiskunnan työtapoja (Terranova 2000, 35; vrt. Hardt & Negri 2005; Lazzarato 1996; 2006). Terranovan (2000, 38) mukaan digitaalinen talous ja internet sen keskeisimpänä havainnollistajana toimiikin tärkeimpänä ilmaisen työvoiman kokeilun kenttänä. Digitaalisen talouden erikoispiirteitä ovat paitsi erityinen tuotettava hyödyke (multimedia, digitaaliset palvelut), myös uudenlaiset työnteon muodot (keskusteleminen, viestittely, sähköpostilistat), joita ei perinteisesti edes työnteoksi lasketa (Terranova 2000, 38). Uudenlaisen työvoiman käyttäminen on mahdollista, sillä jälkiteollinen yhteiskunta on kasvattanut sukupolven verran työntekijöitä, jotka ovat opetettu toimimaan aktiivisina kuluttajina (Terranova 2000, 37). Internetissä tapahtuva tuottaminen perustuu kirjoitus- ja lukemistyöhön sekä aktiiviseen viestinnälliseen osallistumiseen, eli sellaiseen tekemiseen, joka perinteisesti jää työnteon määritelmän ulkopuolelle (Terranova 2000, 42). Tämän perusteella voidaan siis sanoa, että internet korostaa immateriaalisen työvoiman olemassaoloa (Terranova 2000, 42).

Tiziana Terranovan analyysi digitaalisen talouden ilmaisesta työvoimasta tulee selkeästi ilmi musiikkipalvelu Myspacen tapauksessa. Myspace-palvelu sai alkunsa innostuksesta luoda kommunikaatioväylä ja nettisivu, jossa musiikintekijät tavoittaisivat paremmin yleisönsä sekä faninsa ja muusikot pystyisivät vapaammin kommunikoimaan keskenään rennossa ilmapiirissä (Suhr 2009, 181). Tarkoituksena oli luoda helppo väylä jakaa ja tarjota musiikkia sitä haluaville (Suhr 2009, 181). Vuonna 2003 käynnistetyllä palvelulla oli parhaimpina aikoinaan yli 100 miljoonaa käyttäjää, ja se oli maailmanlaajuisesti mitattuna jopa kuudenneksi suosituin nettisivu parhaimpina vuosinaan (Coté & Pybus 2007, 88). Rupert Murdochin News Corporation osti vuonna 2005 palvelun 580 miljoonan dollarin hintaan (Coté & Pybus 2007, 88), mutta palvelu on sittemmin vaihtanut uudemman kerran omistajaansa sen suosion laannuttua. Mediatutkija Hiesun Cecilia Suhrin mukaan sivuston suosio perustuu paitsi helposti saatavissa olevaan informaatioon myös sen tarjoamiin monimuotoisiin mahdollisuuksiin osallistua palvelun toimintaan (Suhr 2009, 181).

Toiminta, jota Myspacessa ja muissa vastaavissa sosiaalisen median internetpalveluissa tapahtuu, on luonteeltaan immateriaalista työtä. Myspace on siis esimerkki sellaisesta työskentelystä, mitä Hardt ja Negri sekä Lazzarato nimittävät immateriaaliseksi työksi ja Tiziana Terranova digitaalisen talouden ”ilmaiseksi työvoimaksi”. Myspacen toimintaa tutkineet Mark Coté ja Jennifer Pybus (2007) kutsuvat samaa työnmuotoa termillä immateriaalinen työ 2.0. Coté & Pybus käyttävät loppupäätettä ”2.0”, sillä sosiaaliset yhteisöpalvelut kuten Myspace olivat vasta kehitteillä vuonna 1996 tai 2000, kun Lazzarato tai Hardt ja Negri kirjoittivat immateriaalisesta työstä (Coté & Pubys 2007, 89–90). Immateriaalinen työ 2.0 on Cotén ja Pybusin mukaan luonteeltaan tehokkaampaa ja nopeampaa toimintaa kuin alkuperäinen immateriaalinen työ, mutta muuten sisällöltään samankaltaista (Coté & Pubys 2007, 89). Immateriaalisella työllä tarkoitetaan Lazzaraton mukaan työtä, joka tuottaa hyödykkeen informatiivisen ja kulttuurisen sisällön (Lazzarato 1996, 132; Suhr 2009, 182). Hardt ja Negri puolestaan määrittelevät sen työksi, joka tuottaa immateriaalisen hyödykkeen kuten informaatiota tai esimerkiksi kulttuurillisen teoksen (Hardt & Negri 2005, 288, 290; Suhr 2009, 182). Teoria alleviivaa siis työnteon ja kuluttamisen yhdistymistä yhdeksi ja samaksi tekemiseksi jälkiteollisessa talousjärjestyksessä (Lazzarato 1996, 135).

Myspacen tapaiset osallistuvaan kulttuurin ja verkostoitumiseen pohjautuvat musiikkipalvelut sekä kustannushalpa kotistudiotekniikka ovat johtaneet siihen, etteivät aloittelevat muusikot

tai itsenäiset artistit enää tarvitse levyteollisuutta taakseen menestyäkseen (Suhr 2009, 180, 191; Coté & Pybus 2007, 102). Kaikki riippuu ainoastaan palveluun rekisteröityneiden käyttäjien välisestä sosiaalisesta kanssakäymisestä (Suhr 2009, 181). Myspace-palvelua pystyy käyttämään sekä artistina että tavallisena käyttäjänä. Tavallinen käyttäjä pystyy täydentämään henkilökohtaista käyttäjäprofiilia henkilötiedoilla, kertomalla mielenkiinnon kohteista (kuten siitä, millaista musiikkia kuuntelet), kuvilla tai esimerkiksi videoilla (Suhr 2009, 181). Muusikot sen sijaan pystyvät palvelun kautta lataamaan veloitusetta omaa musiikkiansa kaikkien käyttäjien kuultavaksi sekä lisäämään esimerkiksi informaatiota tulevista esiintymisistä tai valokuvia ja videoita yhteestä (Suhr 2009, 181). Verkkosivu mahdollistaa myös kokonaisten albumien oston sivuston käyttäjäprofiilien välityksellä (Suhr 2009, 181). Muiden käyttäjien (niin tavallisten kuluttajien kuin palveluun rekisteröityneiden artistien) avustuksella yksittäinen muusikko voi saada musiikkinsa tunnetuksi ja kuulluksi tee-se-itse -periaatteella ilman levyteollisuuden osallistumista mihinkään tuotannon vaiheeseen (Suhr 2009, 180).

Hardtin ja Negrin (2005, 295) mukaan juuri informaatio ja viestintä ovat olennaisessa roolissa nykypäivän tuotannossa, sillä koko informaatiojärjestelmän toiminta perustuu jatkuviin tuotantoprosesseihin. Verkosto on itsessään sekä tuotannon että jakelun paikka (Hardt & Negri 2005, 295). Myspace havainnollistaa tämän Hardtin ja Negrin väitteen, sillä suosion saavuttaminen esimerkiksi Myspacessa riippuu ainoastaan yksittäisten käyttäjien välisestä kommunikaatiota ja sosiaalisesta kanssakäymisestä (Suhr 2009, 181). Toisin sanoen työnteke tarkoittaa Myspacessa sivustolle rekisteröityneiden välistä kommunikointia (Suhr 2009, 182).

Lazzarato sekä Hardt ja Negri väittivät, ettei voida enää selkeästi osoittaa, mikä on työssäkävyn ja työttömän välinen ero (esim. Lazzarato 2006, 93). Myspacen tapauksessa voidaan puhua tekijän ja yleisön välisen eron hälventymisestä (Coté & Pubys 2007, 89). Kaikki Myspace-palvelussa tapahtuva toiminta perustuu käyttäjien väliseen sosiaaliseen kanssakäymiseen ja kommunikointiin (Suhr 2009, 182–183; Coté & Pubys 2007, 90). Palvelun käyttäjät voivat kommunikoida keskenään esimerkiksi viestittelemällä yksityisesti tai lisäämällä toisia käyttäjiä ystäväliställeen, jolloin ”ystävystyneet” käyttäjät voivat kommentoida suoraan toistensa profiileihin (Suhr 2009, 183). Ystävälistasta muodostuu profiilille verkosto, jolle käyttäjä voi julkaista informaatiota erilaisten merkintöjen muodossa (Suhr 2009, 183; Coté & Pybus 2007, 91). Myspace eroaa P2P-palveluista siinä, että se ei ole staattinen sivusto, jolla käyttäjät jakavat anonymisti linkkejä toisille käyttäjille (Coté &

Pybus 2007, 91). Myspace on ennen kaikkea verkossa toimiva sosiaalinen tila, jossa käyttäjät voivat vapaasti oleilla ja selailta toisten käyttäjien profiileja sekä muodostaa muiden käyttäjien kanssa suuria verkostoja (Coté & Pybus 2007, 91). Myspace on tila, joka elää ja muokkautuu jatkuvasti käyttäjiensä toimesta (Coté & Pybus 2007, 91).

Miten Myspacessa tapahtuva ”oleskelu” sekä vuorovaikuttaminen siten näyttäytyvät työn tekemisenä tai hyödykkeen tuotantona? Vastauksen saamiseksi toimintaa on tarkasteltava muusikkojen ja artistien näkökulmasta. Koska kyseessä on musiikkipalvelu, voi aktiivisten käyttäjien osallistuva toiminta auttaa artistia pääsemään suuremman yleisön tietoisuuteen (Suhr 2009, 184). Kommunikointi, jota käyttäjät musiikkipalvelussa tekevät keskenään on samalla työtä, jonka seurauksena artisti saa ilmaista mainontaa sekä markkinointia ja voi parhaimmillaan kasvattaa suosiotansa hyvinkin nopeasti (Suhr 2009, 184). Kun esimerkiksi yksi käyttäjä lisää tietyn artistin ystäväliställeen tai muuten mainitsee kyseisen artistin sivullaan, kuulevat kaikki sen yksittäisen käyttäjän verkostoon kuuluvat henkilöt ja tahot kyseisestä artistista (Suhr 2009, 184). Tällainen käyttäjien välinen viestintä ja kommunikaatio korvaavat aikaisemmin artistille tärkeät, levy-yhtiön tarjoamat ammattiverkostot ainakin osittain. Yksityinen käyttäjä voi myös lisätä tietyn yhtyeen tai artistin profiiliinsa taustamusiikiksi, jolloin jokainen käyttäjä, joka vierailee kyseisen henkilön profiilissa, kuulee taustalla soivan kappaleen, ja artisti saa näin ilmaista promootiota (Suhr 2009, 185). Tietoisuus artistista voi levitä hyvinkin nopeaa käyttäjien välisten ystävälistojen ja kommunikoinnin ansiosta. Tavalliset käyttäjät, eli palveluun rekisteröityneet musiikin kuluttajat toimivat tavallaan artistisille ”ilmaisena työvoimana” (Suhr 2009, 184). Näin Myspace-palvelussa ”oleskelu” voidaan nähdä yhtäaikaaisesti kuluttamisena sekä työntekona, jossa tuotetaan hyödykkeelle informatiivista ja sosiaalista arvoa (Coté & Pybus 2007, 94).

Myspacessa artistin menestys on siis sidoksissa yksilöiden kapasiteettiin toimia artistin hyväksi (Coté & Pybus 2007, 90). Muusikko voi itse linkittää profiilinsa yksittäisiä kappaleita muiden käyttäjien kuunneltavaksi, mutta varsinaisen menestyksen saavuttaminen on riippuvainen käyttäjien välisten sosiaalisten suhteiden tehokkaasta hyödyntämisestä. Toisin sanoen yksittäinen käyttäjä osallistuu hyödykkeen tuottamiseen sen tarjotessa arvokkaan palvelun artistille (Coté & Pybus 2007, 97). Tällöin käyttäjä ei enää toimi pelkkänä yleisönä tai kuluttajana, vaan on toiminnallaan osallistunut kulttuurisen hyödykkeen tuotantoprosessiin (Coté & Pybus 2007, 97).

Siirtymä teollisesta yhteiskunnasta jälkiteolliseen yhteiskuntaan merkitsee musiikkiteollisuudelle sen rakennemuutosta. Kun aikaisemmin musiikkiteollisuudessa musiikintuotanto on perustunut ”ketjumaiselle tuotannon, monistuksen, jakelun ja kulutuksen muodostamalle rakenteelle, jonka merkittävin toimija on levy-yhtiö” (Brusila 2007, 58), rakentuu musiikin tuotanto ja kulutus nykyisin erilaisten verkkomyynti ja ilmaisjakelupalveluiden sekä internetohjelmien ja multimediatuotannon ympärille (Brusila 2007, 59). David Hesmondhalgh (2007, 68) esittää, että kulttuurisen hyödykkeen tuotanto perustuu kolmeen eri vaiheeseen: luomiseen (suunnittelu, tulkinta ja konkreettinen luominen), jäljentämiseen (esimerkiksi CD:n kopioiminen alkuperäisestä) sekä muuhun kiertokulkuun (markkinointi, julkisuus ja jakelu).

Jos tuotannon katsotaan koostuvan näin kolmesta eri vaiheesta, on tarkasteltava myös, miltä sama tuotantoketju näyttää Myspacen näkökulmasta. Varsinaiseen luomisvaiheeseen eli musiikkikappaleen suunnitteluun ja äänitykseen osallistuu yleensä vain levyttävä artisti itse sekä mahdollisesti joukko äänityksessä avustavia henkilöitä. Koska kotistudiot ovat nykyään hyvin yleisiä ja siihen liittyvä tekniikka halpaa, artistit voivat saada äänitettyä hyvänlaatuista materiaalia helposti myös kotioloissa. Fyysistä musiikkikappaleen jäljentämistä ei välttämättä heti tapahdu, koska kyse on digitaalisessa ympäristössä tapahtuvasta kuluttamisesta, mutta Myspace kuitenkin mahdollistaa kaupankäynnin käyttäjien välillä, jolloin jäljentämisestä vastaa luonnollisesti artisti itse. Viimeinen vaihe, joka käsittää markkinoinnin, julkisuuden ja jakelun (perinteisesti ne toimet, joista levy-yhtiöt ovat vastuussa), tapahtuu Myspace-palvelussa aktiivisten käyttäjien toimesta. Jälkiteollinen hyödyke syntyy siis kuluttajan ja tekijän välisen yhteistyön tuloksena (Lazzarato 1996, 136, 139). Toisin sanoen, samat käyttäjät, jotka ovat hyödykkeen eli musiikkikappaleen kohderyhmä eli yleisö, hoitavat palvelussa myös sen jakelua ja markkinointia. Näin hyödykkeen kuluttajasta tulee osa tuotantoprosessia ja sosiaaliset suhteet muuttuvat olennaiseksi osaksi tuotantoprosessia (Hardt & Negri 2009, 131). Lazzaratolle kuluttaminen onkin yksi tärkeimmistä esimerkeistä siitä, miten immateriaalinen työ ilmenee tehtaan ulkopuolella (Arvidsson 2005, 241).

Myspace edustaa sitä jälki-fordistista tuotantojärjestystä, jossa tuotantoprosessit rakentuvat immateriaalisen työn varaan. Myspacessa tapahtuva rekisteröityneiden käyttäjien toiminta on juuri sitä informaation ja kommunikoinnin varaan rakentuvaa tuotantoa, jota Hardt ja Negri (2005, 288) pyrkivät kuvaamaan. Myös Lazzaraton väite tietoteknisen osaamisen korostumisesta työnteossa sekä epätavallisten aktiviteettien muuttuminen osaksi työtä tulevat

ilmi Myspacen lähemmässä tarkastelussa (Lazzarato 1996, 132). Hyödykkeen tuotanto ei tapahdu enää ”tehtaan” sisällä, vaan työnteon painopiste on siirtynyt tehtaan ulkopuolelle, osaksi vapaa-aikaa, ihmisten kotisohville. Lazzaraton (2006, 89) mukaan nykykapitalismi seuraa kirjaimellisesti Tarden kuvailemaa arvonmuodostuksen sykliä. Innovaatio sekä sen toteutuminen kuluttajien ja työntekijöiden mielissä on varsinaista tuotantoa, ja se, mitä Marx nimitti tuotannoksi, on todellisuudessa vain uusintamista (Lazzarato 2006, 89).

Immateriaalinen työn käsite määrittää siis keskeisesti jälkiteollista yhteiskuntaa (Arvidsson 2005, 238). Se on nähtävissä, kun tarkastellaan, millaisia hyödykkeitä tuotetaan, ja kuka näitä hyödykkeitä tuottaa (Hardt & Negri 2009, 131; Arvidsson 2005, 239). Se rooli, mikä Myspace-palvelulla on nykyajan musiikkiteollisuudessa, ilmentää osuvasti immateriaalisen työn teesiä. Myspace-palvelu on kuitenkin vain yksi esimerkki immateriaalisesta työstä musiikkiteollisuuden kontekstissa, sillä vastaavanlaisia palveluja on löydettävissä jo internetistä itsessään useita. Musiikkiteollisuutta voidaan pitää eräänlaisena ilmaisen työvoiman hyödyntämisen pioneerina, ja se on hyötynyt ilmaisesta työvoimasta jo kauan ennen internetiä. On vaikea arvioida, kuinka paljon musiikkiteollisuus on historiansa aikana hyötynyt esimerkiksi amatöörijournalistien, bloggareiden, kriitikkojen ja muiden vastaavien tarjoamasta ilmaisesta promootiosta (Gilbert 2010, 10; 2012). Tällaiset henkilöt ovat kiistatta mukana erilaisissa työnmuodoissa ja antavat panoksensa tuotantoprosessille (Gilbert 2010, 10).

3.4 Immateriaalisen hyödykkeen arvonmuodostus

Immateriaalisen työn käsitettä sekä sen tapaa lähestyä Marxin klassista työnarvon teoriaa on arvosteltu monesta eri näkökulmasta (ks. Toms 2008, 433). George Caffentzis esimerkiksi esittää, että teoria epäonnistuu näkemään työskentelemisen ja muun tekemisen välisen ontologisen eron (Caffentzis 2005, 97). Caffentzis (2005, 97) jatkaa kritiikkiään selventämällä, että siinä missä työnteko perustuu sen ajalliseen rakenteeseen (alku, keskivaihe, loppu), tekeminen on spontaania, luovaa ja ainutlaatuista. Siksi ei voida myöskään väittää, että työnteko ei olisi enää mitattavissa (Caffentzis 2005, 97). Tiziana Terranova (2000, 40) puolestaan puolustuksena ihmettelee, miksi tietyn tyyppinen tekeminen tunnustetaan varsinaiseksi työnteoksi ja toisenlainen ei. Vaikka tieteessä yleisesti tunnustettaisiinkin se, että yhteiskunnassa on tapahtunut siirtymä tehdastyöskentelystä

palvelutyöhön, varsinaisen työnteon määritelmää ei ole laajemmin muutettu (Terranova 2000, 40). Internet toimii tässäkin tapauksessa hyvänä esimerkkinä. Jos Myspace-palvelussa tapahtuva yksittäisten käyttäjien välinen viestiminen toimii artistille markkinointina, miksi sitä ei lasketa työnteoksi? Tai miksi esimerkiksi videon lataaminen Youtube-palveluun yksittäisen käyttäjän toimesta on ”muuta tekemistä”, jos sama toiminta levy-yhtiön toimesta lasketaan työskentelemiseksi? Käytännön eroa ontologisella tasolla ei tällöin ole olemassa, sillä molempien toimesta tapahtuva tekeminen myös tuottaa saman lopputuloksen. Ainoastaan tekijä on eri. Työn ja tekemisen ontologinen erottelu on kuitenkin vain yksi näkökulma, josta immateriaalisen työn teoriaa kritisoidaan. Kenties kaikkein eniten kritiikkiä herättää työn mittaamattomuuden teesi (esim. Cremin & Roberts 2011; Toms 2008). Seuraavaksi pohdin vielä loppuun juuri tätä ongelmaa. Jos työnteoko on postmoderneissa tuotantoprosesseissa mittaamattomissa, miten hyödykkeelle muodostuu arvo?

Immateriaalisen työn teorian mukaan jälkiteollisen yhteiskunnan tuotantoprosesseissa työnteon mittaaminen ei ole enää mahdollista (esim. Hardt & Negri 2005, 213). Työskenteleminen tapahtuu yhä useammin sosiaalisella kentällä ja siksi vapaa-ajan ja työajan välille on mahdotonta tehdä rajanvetoa (Hardt & Negri 2005, 213). Toisin sanoen on mahdotonta mitata työhön käytettyä aikaa, koska ei voida selkeästi osoittaa, mikä tekeminen oli työskentelyä. Koska työnarvon mittana ei voida enää pitää siihen käytettyä aikaa, tulee Hardtin ja Negrin (2005, 44) mukaan kehittää uusi poliittinen arvoteoria. Informatisoituneen tuotannon ja immateriaalisen työn synnyn olennaisimpia seurauksia on ollut juuri työprosessien yhtenäistyminen (Hardt & Negri 2005, 289). Hardtin ja Negrin (2005, 291) mukaan yhteistoiminta on immanenttia varsinaisessa työskentelyssä, ja siksi on kyseenalaistettava vanha marxilainen näkemys, jonka mukaan työvoima aktivoituisi pääoman välityksellä. Sen sijaan tuottavuuden tai lisäarvon perustana toimii nykyään yhteistoimintaan perustuva vuorovaikutus viestinnällisten sekä affektiivisten verkostojen avustuksella (Hardt & Negri 2005, 291). Eli vaikka postmodernissa yhteiskunnassa olisi mahdotonta mitata työmäärää, arvo on edelleen voimissaan ja työnteossa läsnä (Hardt & Negri 2005, 346). Hardtin ja Negrin (2005, 346) mukaan postmodernissa yhteiskunnassa arvo vaan rakentuu ”mitan tuolla puolen”. Työ puolestaan ilmenee yksinkertaisesti toimintakykynä, ja se on välitön yhteiskunnallinen voima, jota tiedon, tunteen ja kielen voimat liikuttavat (Hardt & Negri 2005, 347). Postmodernissa yhteiskunnassa työn ja tuotannon arvo syntyy suoraan elämisen ytimessä, elämästä itsessään (Hardt & Negri 2005, 353).

Adam Arvidsson (2005) käyttää brändejä esimerkkitapauksena kuvatessaan arvonmuodostumista immateriaalisen työn kontekstissa. Arvidssonin (2005, 235) mukaan brändit syntyvät ja saavat arvonsa pääasiassa kuluttajien toimesta. Sosiaalinen maailma ja immateriaalinen työ, kuten tässä tapauksessa esimerkiksi yhteinen identiteetti tai jaettu kokemus luovat hyödykkeelle sen arvon (Arvidsson 2005, 235). Arvidsson (2005, 236) käyttää Lazzaraton tavoin hyväkseen Gabriel Tarden analyysiä yhteiskunnasta: ominaisuudet kuten kauneus tai hyödyllisyys on sosiaalisesti rakentuneita piirteitä, jotka vaikuttavat hyödykkeiden sekä palveluiden taloudelliseen arvoon. Esimerkiksi McDonald's ja Coca-Cola ovat hyötäneet taloudellisessa mielessä suuresti siitä, miten hyvin heidän brändinsä tunnetaan kuluttajien keskuudessa, tai miten siihen suhtaudutaan yhteiskunnassa (Arvidsson 2005, 236). Julkinen mielipide ja tunne ovat keskeisiä tekijöitä brändin arvonmuodostuksessa (Arvidsson 2005, 236). Arvidssonin (2005, 237) mukaan juuri kuluttajien antama merkitys brändille muodostaa sille myös arvon. Toisin sanoen esimerkiksi sosiaalinen suhde, jaettu kokemus tai emotionaalinen osallisuus luo hyödykkeelle ”eettisen lisäarvon”, joka myös määrittää suoraan hyödykkeen taloudellisen arvon (Arvidsson 2005, 237; Lazzarato 1996).

Arvidssonin (2005, 239) mukaan managerit, mainostajat sekä muu mahdollinen palkattu työvoima osallistuvat osaltaan brändin ominaisuuksien tuotantoon, mutta sen todellinen arvo muodostuu yhtiön kontrollin ulkopuolella, kuluttajien keskuudessa. Klassisen marxismin mukaan kuluttaminen on osa tavaran kiertokulkua, mutta ei tuota hyödykkeelle arvoa (Arvidsson 2005, 240). Immateriaalisen työn teoria näkee tämän toisin. Kuluttaminen kuuluu olennaisena osana jo varsinaiseen tuotantoprosessiin itsessään ja on siksi mukana luomassa hyödykkeelle sen arvoa (Arvidsson 2005, 240). Toisin sanoen sellaisten immateriaalisten hyödykkeiden kuten brändien tai musiikin lisäarvo syntyy sellaisen työn kuten sosiaalisten suhteiden ja viestimisen toimesta. Lazzarato ja Arvidsson nimittävät tällä tavoin hyödykkeelle syntyvää arvoa ”eettiseksi lisäarvoksi” (Arvidsson 2005, 251). Myös Lazzarato on pohtinut sitä, mikä voisi olla jakamattoman ja mittaamattoman hyödykkeen mitta (Lazzarato 2006, 116). Miten tulisi laskea yhteishyödykkeelle kustannukset, kun sen tuotantoprosessit kumpuavat muista yhteishyödykkeistä, kuten koulutuksesta, terveydenhuollosta, tieteistä tai internetistä (Lazzarato 2006, 116). Lazzaraton (2006, 116) mukaan, tulisi tunnustaa ”rikkauden uusi luonne”. Se tarkoittaa sitä, että tunnustetaan, ettei rikkauden luonne ole enää sidottu tuottavaan työhön vaan myös mihin tahansa toimeliaisuuteen (Lazzarato 2006, 116–117).

Jim Shorthose ja Gerard Strange (2004) ovat analysoineet luovan työn luonnetta nyky-yhteiskunnassa. He ovat todenneet, että luovan työn arvoa on vaikea mitata määrällisesti, koska se on luonteeltaan yhä useammin kollektiivista, eikä se noudata perinteistä markkinalogiikkaa, jossa hinta osoittaa tuotteen arvon (Shorthose & Strange 2004, 49). Lazzarato (2006, 113) kutsuu tällaisia immateriaalisia hyödykkeitä kuten kulttuuria luonteeltaan ”vaihdonvastaisiksi”. Hänen mukaansa esimerkiksi kulttuuristen hyödykkeiden vaihdonvastaisuus johtuu niiden omistamisen vastaisesta luonteesta (Lazzarato 2006, 113). Perinteisessä poliittisessa taloudessa vaihdon periaatteen mukaan taloudellisessa vaihdossa jokainen hyötyy, mutta vain ”vieraannuttamalla omistamansa” (Lazzarato 2006, 113). Näin ei kuitenkaan yhteishyödykkeiden kohdalla ole, sillä esimerkiksi kulttuurisen hyödykkeen vaihdossa välittäjä ei menetä mitään eikä jää myöskään mitään vaille vaihtotapahtumassa (Lazzarato 2006, 113). Vaihdetun yhteishyödykkeen arvo itse asiassa sitä vastoin kasvaa, kun sen levitys ja jakelu lisääntyy (emt. 113). Tällaista yhteishyödykettä ei voi myöskään kuluttaa perinteisten kriteerien mukaisesti tuhoavassa mielessä (emt. 113). Kulutus ei ole siis yhteishyödykkeiden kohdalla tuhoavaa, vaan pikemminkin se luo uutta tietoa (emt. 113).

Lazzaraton mukaan nyky-yhteiskunnassa liikeyritys ei luo esinettä, vaan maailman, jossa esine sijaitsee (emt. 80). Tällöin kapitalismi ei ole tuotantotapa vaan tapojen tuottamista (emt. 81). Ajatellaanpa esimerkkinä Microsoftia. Klassisen marxismin mukaan arvonmuodostus tapahtuu seuraavasti: Microsoft palkkaa insinöörejä työntekijöiksi, jotka myyvät työvoimansa eli tietämyksensä toteuttaakseen yritykselle tuotteen, esimerkiksi ohjelmiston, jota lopulta myydään markkinoilla (emt. 98). Lazzarato näkee, että postmodernissa yhteiskunnassa kertomus alkaa kuitenkin käänteisesti yrityksen ulkopuolelta: aivojen välinen yhteistyö luo ja toteuttaa itsenäisesti vapaita ohjelmistoja, eikä siihen tarvita yritystä tai tehdasta (emt. 99). Kyky luoda ja toteuttaa jotain uutta on riippuvainen pikemminkin teknologisten järjestelmien ja viestintäverkkojen kehityksestä eli yhteishyödykkeiden (tieteet, taidot, internet ja niin edelleen) olemassaolosta ja käytettävyydestä (emt. 99). Siksi Microsoftin voitot eivät Lazzaraton mielestä kumpuakaan enää työntekijöiden riistosta, kuten ne teollistuneessa yhteiskunnassa kumpusivat (emt. 100). Jälkiteollisessa tuotannossa Microsoftin voitto on seurausta asiakaskunnan onnistuneesta muodostamisesta, ja siellä aktiivisesti toimivien kuluttajien toiminnasta (emt. 100). Tämän yhdessä luomisen kaappaaminen perustuu Lazzaraton mukaan juuri immateriaalioikeuksiin (emt. 100).

Tekniikan kehitys ja internet mahdollistivat *uuden kuluttajan* syntymisen. Uuden kuluttajan syntyminen tarkoittaa tilannetta, jossa kuluttaja ei välttämättä ole enää pelkästään passiivinen hyödykkeen objekti, esimerkiksi musiikin ostaja. Uusi kuluttaja voi olla myös tuotteen tekijä, sen tuotantoprosesseissa aktiivisesti vaikuttava subjekti, joka osallistuu ja vaikuttaa aktiivisesti hyödykkeen tuotantoon, niin että se tuottaa hyödykkeelle lisäarvoa. Uuden kuluttajan synty viittaa myös siihen, että uudenlaiset tuotantoprosessit ovat juurruttaneet itsensä osaksi musiikkiteollisuutta. Nämä tuotantoprosessit ovat luonteeltaan sellaisia, jotka eivät lähtökohdiltaan tarvitse välttämättä yritystä ja tehdasta toimiakseen ja luodakseen jotain uutta. Musiikkiteollisuus on tästä selkeä esimerkki. Uudet kuluttajien keskuudessa syntyneet internetissä toimivat kulutuspalvelut, kuten Napster tai Myspace ovat syntyneet täysin yritysten ulkopuolella. Kuten Myspacen esimerkistä huomasimme, ne eivät myöskään tarvitse yritystä (levy-yhtiötä) mukaan toimiakseen onnistuneesti. Teknologian kehitys on johtanut siihen, ettei muusikko tarvitse enää välttämättä levyteollisuutta menestyäkseen musiikkibisneksessä. Menestys on enemmän kiinni aktiivisista kuluttajista ja faneista, jotka kommunikoivat keskenään, viestivät toisilleen ja jakavat tietoa. Uuden kuluttajan synty muutti käsitystä siitä, miten musiikkia voi tehdä ja kuluttaa. Vuosituhannen vaihe toi mukanaan uuden musiikin kuluttajan, ja se heijastui musiikkiteollisuudessa laskusuhdanteena.

Jos hyväksymme sen, että työskenteleminen on luonteeltaan yhä useammin kollektiivista, immateriaalista työtä, meidän on myös hylättävä se klassinen taloustieteellinen näkemys, jonka mukaan työskenteleminen viittaa vain palkattuun työvoimaan (Terranova 2000, 46). Kuten Myspacen tapaus meille osoitti, hoitavat verkossa toimivat yksilöt palvelussa yhä enemmän sellaisia tehtäviä, jota perinteisesti ovat hoitaneet levyteollisuuden palkattu työvoima (Suhr 2009, 188). Se, että uusi kuluttaja toimii yhtäaikaisesti aktiivisena kuluttajana sekä työskentelee osana tuotantoprosessia, tekee siitä erityisen ja erottaa sen modernin aikakauden kuluttajasta. Kun immateriaalinen työvoima osallistuu kulttuurisen hyödykkeen tuotantoprosesseihin, ne ainoastaan tippuvat klassisen työnarvoteorian mukaisen työvoiman määritelmän ulkopuolelle (Böhm & Land, 2009, 87). Uuden kuluttajan synty muutti musiikkiteollisuuden tuotantoprosesseja peruuttamattomasti, ja siksi uusi kuluttaja, uudenlainen tuotannon järjestys sekä työnjako tulisi huomioida myös lainsäädännössä.

4. Tekijänoikeuslainsäädäntö

4.1 Kulttuurisota tekijänoikeudesta

Tässä luvussa tarkastelen ajankohtaista, 1.1.2006 voimaanastunutta tekijänoikeuslainsäädäntöä. Ennen varsinaiseen analyysiin ryhtymistä, pohdin lyhyesti tekijänoikeuden merkitystä ja alkuperää yleisemmin musiikkiteollisuuden kannalta. Immateriaalioikeuden tutkija Pirkko-Liisa Haarmannin (2005, 7) mukaan tekijänoikeuden historia voidaan ulottaa kauas aina ihmisen kehityksen varhaisaikoihin, jolloin ihmisen katsotaan ensimmäisen kerran luoneen taiteeksi luokiteltavia piirroksia, veistoksia, maalauksia ja kirjoituksia. Suomessa tekijänoikeudesta säädettiin ensimmäisen kerran vuonna 1829 asetuksella sensuurista ja kirjakaupasta. Tämän asetuksen mukaan kirjan tekijällä ja sen kääntäjällä on yksinomainen oikeus julkaista sekä myydä teos, ja tämä yksinoikeus säilyy myös hänen perillisillään 25 vuotta kuoleman jälkeen. Myöhemmin 1800-luvulla suoja ulotettiin koskemaan myös tiettyihin kuvallisiin tuotoksiin kuten karttoihin, ja suoja-aika muutettiin 50 vuodeksi. Tarkempi sääntely kuitenkin annettiin vuonna 1880 asetuksessa kirjailijan ja taitelijan oikeudesta työnsä tuotteisiin. Tämä asetus koski kirjallisia tuotteita, suullisia esityksiä, sävellysteoksia, käännöksiä sekä taideteoksia. Laki tekijänoikeudesta henkisiin tuotteisiin saatiin aikaan vuonna 1927 silloisen opetusministerin esityksen pohjalta (Haarmann 2005, 7–9).

Musiikkiteollisuus on kaupallinen instituutio, ja viimeistään piratismia sekä tekijänoikeuksia koskeva keskustelu osoittaa sen (Kärjä 2007, 40, 41). Tekijänoikeudet perustuvat ajatukseen, jonka mukaan musiikintekijät (laajassa merkityksessään) ovat oikeutettuja korvaukseen teoksen esittämisen perusteella (Brusila 2007, 53) ja juuri nämä tilitettävät korvaukset ovat musiikintekijöille taloudellinen elinehto (Kärjä 2007, 41). Musiikkiteollisuuden liiketoiminnan kannalta kaikkein olennaisinta on siis tuotteen eli musiikin kaupallinen käyttö ja sitä koskeva käyttöoikeus (Brusila 2007, 52). Barnett ja Burriss (2001, 2) sanovat, että showbisnes kertoo jo nimensä puolesta, että musiikkiteollisuudessa on kyse liiketoimintaa harjoittavasta teollisuuden alasta. Siksi esimerkiksi suuret levy-yhtiöt soveltavat toiminnassaan liikemaailman pelisääntöjä ja joutuvat vastaamaan sijoittajille ja omistajille tuloksestaan (Barnett & Burriss 2001, 2). Toisin sanoen kaikki taloudellinen toiminta musiikkiteollisuuden alalla kytkeytyy suorasti tai epäsuorasti tekijänoikeuksiin ja niitä

koskeviin korvauksiin. Ei liene epäselvää, minkä takia tekijänoikeus on tärkeä asia koko musiikkiteollisuudelle ja kaikille muille musiikilla kauppaa tekeville tahoille.

Yhdysvaltalainen oikeustieteen professori Dan Hunter (2004, 1) kutsuu immateriaalioikeuksien ympärillä käytävää keskustelua kulttuurisodaksi. Kulttuurisota tarkoittaa sitä sotaa tai kiistaa, jota yhteiskunnassamme käydään tuotannon tavoista luovilla aloilla (Hunter 2004, 1). Kulttuurisota ei siis viittaa sotaan kulttuurien välillä, vaan pikemminkin sotaan kulttuurista: Kuka omistaa sen? Kuka kontrolloi sitä? Kuka saa tulevaisuudessa käyttää sitä? (Hunter 2004, 13). Kulttuurisodan keskiössä ovat patentit ja tekijänoikeudet (Hunter 2004, 1). Kriitikkojen mukaan tekijänoikeudet ja patentit ovat turmiollisesti levinneet sellaisille toimialoille tai piireille (kuten internetiin), joiden ei tulisi olla kenenkään yksityisomaisuutta (emt. 1). Hunterin mukaan tällainen käänne on immateriaalioikeuksien historiassa uusi, sillä vielä vähän aikaa sitten immateriaalioikeuksien vahvistumista pidettiin positiivisena kehityksenä (emt. 2). Immateriaalioikeuksien nousukausi ei kuitenkaan kestänyt kauaa ja nykyisin niiden kasvua vastustetaan hyvinkin laajasti. Yhteiskunnassa on syntynyt jopa liikehdintää yhteisomaisuuden suojelemiseksi yksityisomistukselta (emt. 2).

Dan Hunterin mukaan pitkälle 1900-lukua patenteja tai tekijänoikeuksia ei pidetty kovinkaan tärkeinä, vaan niitä käytettiin pääasiassa ehkäisemään kilpailua hyödyllisten keksintöjen (kuten kemiallisten keksintöjen) kohdalla tai estämään kaupallinen jälleentuotanto esimerkiksi kirjallisuudessa (emt. 3). Kuten todettua, modernin aikakauden edetessä liukuhihnatuotannon merkitys tuotantoprosesseissa väheni, eikä fyysinen inventaario ollut enää modernin ajan lopulla liiketoimintaa harjoittavalle yritykselle se tärkein voimavara (emt. 4). Koska aineettomat ja abstraktit asiat kuten ideat, tekstit, kuvat tai data pystyivät kehityksen myötä liikkumaan vaivattomasti ympäri maailmaa, tarvitsivat immateriaalisiin ominaisuuksiin tukeutuvat yritykset patenteja ja tekijänoikeuksia estämään muita käyttämästä niitä, miten haluavat (emt. 4). Siksi 1900-luvun loppupuolella immateriaalioikeuksien ala, joka oli aiemmin koskettanut pääasiassa karttoja tai kirjallisuutta, laajeni koskemaan musiikkia ja muuta kulttuuria (emt. 4–5).

Koska immateriaalioikeuksien laajeneminen ei näyttänyt aluksi vaikuttavan yksittäisen henkilön jokapäiväiseen elämään, vaan enemmänkin liiketoimintaa harjoitaviin yrityksiin, muutokset lainsäädännössä eivät herättäneet yhteiskunnassa suurempaa mielenkiintoa

kansalaisten keskuudessa (emt. 6, 7). Oikeustieteissä ryhdyttiin vasta monen vuoden kuluttua tarkastelemaan immateriaalioikeuksien nopeaa laajentumista yksilöiden ja yhteiskunnan näkökulmista (emt. 8). Hunterin mukaan tutkijat olivat kyllä varoitelleet läpi 1980- ja 1990-luvun tekijänoikeuksien ja patenttien laajenemisesta, mutta vasta vuoden 1998 muutokset lainsäädännössä herättivät aktivistit ja teoreetikot laajemmin asian suhteen (emt. 9). *Copyright Term Extension Act* sekä *Digital Millenium Copyright Act* laajensivat Yhdysvalloissa tekijänoikeuksia ja oikeudenhaltijoiden niin merkittävässä määrin, että yksilöiden etuja ajavat järjestöt ja tahot heräsivät taisteluun yksityisomistusoikeuden leviämistä vastaan (emt. 9).

Dan Hunterin mukaan immateriaalioikeuksien haasteellisuus tulee parhaiten esille juuri tekijänoikeudessa, koska tekijänoikeus näyttäytyy kaikkein selkeimmin tavallisille kansalaisille (emt. 10). Kansalaiset ovatkin hitaasti alkaneet osoittamaan tyytymättömyyttään yksityisomistamisen leviämistä kohtaan (emt. 13). Immateriaalioikeuksien laajentumista vastaan on perustettu muun muassa järjestöjä, joista tunnetuin lienee tässäkin tutkielmassa esiintyvä Electronic Frontier Foundation (emt. 13). Liikehdintä immateriaalioikeuksia vastaan on herättänyt luonnollisesti myös vastaliikehdintää oikeudenomistajien puolelta (emt. 15). Tekijänoikeuksien kriitikkoja on syytetty muun muassa kommunisteiksi tai yrittäjien kauppatavaran sosialisoijiksi (emt. 15; Pärssinen 2014). Pääsääntöisesti tekijänoikeuksien puolustajat vaativat luovien tai kulttuuristen hyödykkeiden omistajille samoja oikeuksia kuin muillekin omaisuuden omistajille (Hunter 2004, 16).

Seuraavaksi analysoin ajankohtaista tekijänoikeuslainsäädäntöämme. Nykyinen lainsäädäntömme astui voimaan 1.1.2006 Lex Karpelaksi kutsutun (silloisen kulttuuriministeri Tanja Karpelan mukaan) lakialoitteen pohjalta. Aineistona tässä luvussa käytän Suomen tekijänoikeuslakia sekä sitä koskevaa lainvalmistelumateriaalia eli valiokuntien mietintöjä ja lausuntoja. Tulkinna apuna käytän myös Lex Karpelaa eli hallituksen esitystä 28/2004 selkeyttämään lainsäädännön taustalla vaikuttavia perusteluja ja ajatuksia. Tässä luvussa tarkoitus on siis selvittää, mitä laki säätelee musiikin kuluttamisesta, tuottamisesta, omistuksesta sekä lain rikkomisesta. Kenelle se antaa omistusoikeuden ja kenelle sen antaa luvan päättää sen käyttämisestä? Millä perusteella? Analysoin myös varsinaista lainsäädäntöprosessia (luku 4.3) ja tarkastelemaan sen vaiheita kriittisesti critical legal studies -tradition näkökulmasta.

CLS-teoreetikot ovat kehittäneet oikeusratkaisujen determinismin teesin vastineeksi niin kutsutun indeterminismin teesin (Alvesalo 1997, 69). Sen perusajatuksen mukaan lainoppi ei johda ennustettavissa oleviin lopputuloksiin (Alvesalo 1997, 69). Tätä oikeuden indeterminismin paljastamiseen tähtäävää kriittistä metodologiaa CLS kutsuu termillä ”trashing” ja myöhemmin sitä luonnehdittiin postmoderniksi dekonstruktioksi Jacques Derridan kirjoitusten mukaan (Alvesalo 1997, 72). CLS pyrkii oikeudellisessa dekonstruktiossa paljastamaan tulkinnan avulla oikeudellisten tekstien monimutkaisuuden (Alvesalo 1997, 72). Jokainen oikeudellinen tulkinta asettaa etusijalle yhden tietyn merkityksen muihin mahdollisiin merkityksiin verrattuna, ja siksi oikeudellisista teksteistä tulisi pyrkiä identifioimaan niissä ilmenevät arvot ja arvojen hierarkia (Alvesalo 1997, 73). Lainsäädäntöä analysoidessani tulen käyttämään CLS -perinteelle ominaista tapaa tulkita kriittisesti lakitekstiä. Pyrkimyksenä on CLS:n kriittisen metodin mukaisesti identifioida laissa vaikuttava puolueellinen suhtautuminen tiettyihin ryhmiin tai joukkoihin. Lainsäädännön taustalla vaikuttanut yhteiskuntapoliittinen arvosidonnaisuus käy ilmi siitä, kun verrataan ajankohtaista lainsäädäntöä sen valmistelumateriaaliin, etenkin hallituksen lakiesitykseen.

4.2 Ajankohtainen lainsäädäntö

Aluksi on syytä todeta, että tekijänoikeuslainsäädäntömme on laaja ja määrittelee hyvin väljästi sen, mikä lasketaan taiteeksi. Jätän tietoisesti tarkastelematta esimerkiksi puhtaasti kirjallisia tai kuvallisia taideteoksia koskevan lainsäädännön ja käyn läpi lainsäädännöstä niitä osia, jotka ovat tärkeitä ääniteteollisuuden kannalta. Nykyinen voimassaoleva lakimme on vuodelta 1961, tosin lakia on muokattu useita kertoja sen voimaantulon jälkeen. Lukuiset muutokset tekijänoikeuslainsäädäntöön johtuvat pitkälti teknologisesta kehityksestä, mutta myös Euroopan Unioniin liittymisestä ja lainsäädännön harmonisoinnista yhteneväksi muun unionin kanssa. Tekijänoikeusrikkomus siirrettiin vuonna 1995 osaksi rikoslakia, tosin tätäkin säännöstä on muutettu sen säätämisen jälkeen kolme kertaa. Haluan myös huomauttaa, että vielä Lex Karpelankin voimaantulua on tekijänoikeuslakiin tehty joitain muutoksia, mutta nämä muutokset eivät ole merkittäviä tämän tutkielman kannalta muutosten koskiessa asioita, jotka eivät liity tutkimusongelmaani. Seuraavaksi esittelemäni lainsäädäntö on Suomen ajankohtainen tekijänoikeuslainsäädäntö, joka pohjautuu kulttuuriministeri Tanja Karpelan lakiesitykseen vuodelta 2005. Lainsäädäntöön liittyviä kysymyksiä selvittävä

tekijänoikeuskomitea asetettiin vuonna 1976 ja on siitä lähtien vastannut lainsäädäntöön liittyvien uudistusten valmistelusta (Haarmann 2005).

Lainsäädäntöä uudistettiin merkittävästi vuonna 2006. Tärkein syy lain uudistamiselle oli sen yhdenmukaistaminen Euroopan unionin tekijänoikeusdirektiivin (niin sanotun tietoyhteiskuntadirektiivin) kanssa, tosin lakiin ehdotettiin lisäksi eräitä muita direktiivistä johtumattomia muutoksia (HE 28/2004, 1). Tämä niin kutsuttu tietoyhteiskuntadirektiivi pohjautuu merkittävältä osin vuonna 1996 tehtyyn WIPO:n tekijänoikeussopimukseen. Tekijänoikeuslakia pyrittiin uudistamaan jo kerran ennen Lex Karpelaa hallituksen esityksellä 177/2002, mutta lakiehdotukset raukesivat tällöin valiokuntakäsittelyssä (Eduskunnan sivistysvaliokunta 2003). Tällöin sivistysvaliokunta kommentoi lakiehdotusta vaikeaselkoiseksi ja kritisoi, ettei lainvalmistelussa oltu otettu tarpeeksi huomioon eri intressipiirejä ja asiantuntijoita (Eduskunnan sivistysvaliokunta 2003). Tekijänoikeuslainsäädännön uudistaminen oli myös erikseen kirjattu pääministeri Matti Vanhasen hallituksen ohjelmaan: ohjelmassa päätettiin uudistaa tekijänoikeuslainsäädäntö vastaamaan tietoyhteiskunnan vaatimuksia (Hallituksen ohjelma 2003, 28, 56).

Ajankohtainen lainsäädäntö sanoo, että sille, joka luo taiteellisen tai kirjallisen teoksen, syntyy tekijänoikeus luomaansa teokseen (Tekijänoikeuslaki, luku 1). Tekijänoikeudet voidaan jakaa taloudellisiin ja moraalisiin tekijänoikeuksiin. Taloudellisilla tekijänoikeuksilla viitataan tekijälle annettuun valtaan määrätä toiminnoista teoksensa suhteen ja käänteisesti kieltää tietyt toiminnot koskien hänen teostaan (Tekijänoikeuslaki, luku 1). Moraaliset oikeudet voidaan ymmärtää tekijäpersoonallisuuden suojaksi: moraalisten oikeuksien yhteydessä puhutaan isyysoikeuksista ja reseptio-oikeuksista. Ensimmäisellä viitataan velvollisuuteen mainita tekijän nimi sen esittämisen yhteydessä ja jälkimmäisellä teoksen arvon säilyttämiseen sinällään (Haarmann 2005, 112, 138–144). Taloudellisissa oikeuksissa määritellään puolestaan hyvikkeen varsinaiseen käyttöön liittyvät ehdot, kuten kappaleen valmistamista, saattamista yleisön saataviin sekä jälleenmyyntikorvausta määrittävät ehdot (Haarmann 2005, 110). Taloudellisten oikeuksien erikoispiirre on se, että ne voidaan siirtää eteenpäin, tietyin rajoituksin, joko kokonaan tai osittain. Oikeus teokseen voidaan luovuttaa kuitenkin vain niin, että tekijällä on edelleen oikeus saada tuottajalta kohtuullinen korvaus teoksestaan (Tekijänoikeuslaki, luku 3). Tämä on erityisen huomionarvoinen kohta tekijänoikeuslaissa, koska se mahdollistaa oikeudensiirron eteenpäin taholle, jolla ei välttämättä ole osuutta työn tuloksiin.

Musiikkiteollisuudessa oikeudensiirtoa tapahtuu koko ajan. Itse asiassa oikeudensiirron toimintaperiaatteeseen perustuu pelkistetyksi koko ääniteteollisuuden toiminta. Levy-yhtiöiden ja artistien väliset sopimukset sisältävät aina oikeudensiirtoa artistilta yhtiölle: luovuttamalla osan oikeuksistaan eteenpäin, artisti saa vastineeksi esimerkiksi levytysmahdollisuuden yhtiön tiloissa, markkinointia sekä levityksen. Käytännössä tekijänoikeuksien haltija voi siis olla laulun kustantaja, jolla on sopimus laulun tekijän kanssa (Frith 1988, 139). Lisenssi- ja tekijänoikeussopimuksilla on siis erittäin tärkeä rooli ääniteteollisuuden toiminnassa (Frith 1988, 137). David Hesmondhalgh (2007, 149) sanoo, että tekijänoikeuksissa on jo 1800-luvulta lähtien korostunut ajatus kulttuuristen hyödykkeiden omistajuudesta. Näin on edelleen, vaikka jo 1900-luvulle tultaessa omistajuuskysymyksestä tuli monimutkainen, ja sitä kautta koko laki muuttui ristiriitaiseksi juridiseksi rakennelmaksi (Hesmondhalgh 2007, 72). Tekijänoikeuslainsäädännön hankaluus johtui etenkin uudenlaisen median kehittymisestä, mikä oli ongelmallista juurikin sen kannalta, kenen nähtiin olevan kulttuurihyödykkeen luoja tai tekijä (Hesmondhalgh 2007, 72).

Tekijänoikeuskysymys rakentuu tänä päivänä entistä voimakkaammin omistajuuden käsitteen ympärille, koska levyteollisuus on jatkuvasti enemmän riippuvainen tekijänoikeuksista saatavista tuloista. Kuitenkin, mitä pidemmälle teknologia kehittyy, sitä hankalampi on määrittää, kuka tai ketkä kaikki ovat kulttuurihyödykkeen luoja tai tekijöitä. Lain mukaan oikeus määrätä teoksesta ja saada siitä korvauksia voidaan siirtää eteenpäin. Levy-yhtiöt saavat oikeudet teoksiin artistien kanssa solmittujen sopimusten perusteella. Luovuttamalla oikeuden teokseen eteenpäin, artisti tekee levyteollisuudesta hyödykkeen omistajan, jolla on oikeus määrätä teoksesta. Modernin aikakauden tuotantoprosessiin osallistuneet tahot olivat vielä verrattain helposti hahmotettavissa: luova artisti suunnitteli hyödykkeen, ja levy-yhtiöt hoitivat usein levityksen, jakelun ja markkinoinnin. Vielä esimerkiksi 1950-luvulla ennen uudenlaisen median (kuten internetin) olemassaoloa, oli artistin puolelta jopa kannattavaa solmia sopimus levyteollisuuden kanssa ja luovuttaa osa oikeuksista eteenpäin vastineeksi vaikkapa markkinoinnista ja jakelusta. Myös studiokustannukset olivat eri luokkaa kuin nykyään. Musiikkituotantoprosessi oli tällöin huomattavasti selkeämmin hahmotettavissa, ja siksi oikeus siirtää tekijänoikeus eteenpäin toiselle taholle, oli vielä verrattain ymmärrettävää. Oikeudenomistaja voi olla siis työn luoja eli Hesmondhalghin kulttuurituotannon ensimmäisen vaiheen tekijä, artisti itse. Oikeudenomistaja voi myös olla esimerkiksi toiseen tai kolmanteen tuotantovaiheeseen osallistunut taho, mikäli artisti luovuttaa oikeutensa eteenpäin seuraavalle taholle.

Talouden postmodernisoituminen muovasi kuitenkin tuotantoprosessit uusiksi tekniikan ja median kehittymisen vaikutuksesta. Levyteollisuuden rooli jälkiteollisen yhteiskunnan tuotantoprosessissa ei ole enää yhtä selkeä jos ylipäänsä tarpeellinen. Väitän, että vaikka tuotantomuodot ovatkin muuttuneet merkittävästi siirtymässä modernista aikakaudesta postmoderniin, ei lainsäädännössä ole otettu huomioon tuotantotavoissa tapahtunutta muutosta tai sen myötä syntynyttä uutta immateriaalisen työn muotoa. Tämä näkyy siinä, ettei laki tunnusta niitä työnmuotoja, jotka Myspacen esimerkkitapauksessa esitin kuuluvan olennaisesti tuotantoprosessiin. Toisin sanoen laki ei tunnusta työnteon immateriaalisia muotoja tuotantoprosessiin osallistumiseksi, minkä seurauksena yksittäinen henkilö on pelkkä kuluttaja, ei tuotantoprosessiin osallistunut. Lainsäädäntö tunnustaa laillisiksi sellaiset työnmuodot kuten jakelu, levitys tai viestintä, jos ne vain tapahtuvat yhtiön toimesta. Samat toimet voivat yksittäisen henkilön (joka ei omista oikeuksia kappaleeseen) tekemänä johtaa rangaistukseen Toisin sanoen levyteollisuus ja immateriaalinen työvoima hoitavat samaa tehtävää hyödykkeen tuotantoprosessissa, mutta vain toinen on mahdollista huomioida lainsäädännössä.

Väitän myös, että se taloudellisten oikeuksien erikoispiirre, jonka perusteella ne voidaan siirtää eteenpäin toiselle taholle, ei ole enää pätevä jälkiteollisessa yhteiskunnassa. Oikeudenomistajuuden siirtäminen sellaiselle taholle, joka ei varsinaisesti ole luonut työtä vaan muutoin osallistunut tuotantoprosesseihin, ei ole enää pätevä, koska sen puitteissa on mahdotonta huomioida kaikkia nykyisin tuotantoprosesseihin osallistuvia tahoja. Oikeudensiirto on tämän varjolla mutkatonta ainoastaan niissä tapauksissa, missä oikeus halutaan siirtää yritykselle. Se, että oikeudensiirto voidaan tehdä mutkattomasti ainoastaan yritykselle, ei ole puolestaan ongelmatonta, sillä nykyisissä tuotannollisissa prosesseissa kuluttajat ja tavalliset kansalaiset osallistuvat yhtä paljon elleivät jopa enemmän samoihin tehtäviin, joita levyteollisuus hoitaa.

Tarkastellaanpa tilannetta esimerkiksi Myspace-palvelun näkökulmasta. Kun yksittäiset, itsenäiset artistit lyövät itsensä läpi Myspace-palvelussa, ei levyteollisuudella ole ollut osaa varsinaiseen tuotantoprosessiin. Levy-yhtiöt kuitenkin sopivat jatkuvasti sopimuksia erilaisten Youtube-hittien tai Myspace-julkisten kanssa eli käytännössä hyppäävät kehään siinä vaiheessa, kun työ on jo tehty. Näissä tapauksissa tekijänoikeus syntyy luovalle artistille sekä levyteollisuudelle, vaikka tuotantoprosessi olisi viety jo hyvin pitkälle ja siihen olisi osallistunut joukko muita tahoja. Lainsäädäntö jättää siis kokonaisen tuotantoprosessin

vaiheen, immateriaalisen työvoiman huomioimatta. Immateriaalinen työvoima näyttäytyy lain silmissä joukkona kuluttajia, vaikka sen merkitys varsinaisessa tuotantoprosessissa olisi käytännössä suuri.

Tunnustamalla tekijöiden oikeuden määrätä teostensa hyväksikäytöstä yhteiskunta kannustaa luovaa toimintaa. Tekijänoikeus ja lainsäädäntöön otetut tekijänoikeuden lähioikeudet edistävät samalla myös henkisten tuotteiden tuotantoa ja levitystä. Tuottajien ja kustantajien asemaa turvaamalla tekijänoikeus tukee myös investointeja ja kauppaa. (HE 28/2004, 7).

Taloutta eivät enää hallitse ainoastaan perinteiset tuotanto- ja jakeluyritykset, vaan digitaalisessa maailmassa ja verkkoympäristössä periaatteessa kuka tahansa voi ryhtyä "sisällöntuottajaksi". Tällä uustuotannolla on omat taloudelliset vaikutuksensa. Merkittävä vaikutus tekijänoikeustalouden dynamiikkaan on sillä, että tekijänoikeuksia siirretään yhä enemmän yritykseltä toiselle. Yrityksen arvo saattaa joissakin tapauksissa lähes kokonaan muodostua sen hallussa olevista tekijänoikeuksista. Tällaisten yritysten ja niiden hallussa olevien tekijänoikeuksien osto ja myynti on myös kansainvälistä toimintaa. Tekijänoikeudesta on tullut tärkeä kauppatavara. (HE 28/2004, 8)

Aineistoa saatetaan laittomasti yleisön saataviin esimerkiksi siinä tarkoituksessa, että toiminnalla aiheutetaan haittaa aineistolla kauppaa tekeville yrityksille tai hankitaan ilmaisten aineistojen kautta hyötyä itselle tai muille (HE 28/2003, 72-73).

Hallituksen esitys selkeyttää sitä, mitä tekijänoikeuslaissa määritellään oikeudenomistajuudesta. Hallituksen esityksessä myönnetään, että musiikkiteollisuutta eivät enää hallitse perinteiset tuotanto- ja jakeluyritykset, vaan sisällöntuotantoa voi periaatteessa tehdä kuka tahansa digitaalisessa ympäristössä. Ketä tahansa ei kuitenkaan voida lain mukaan laskea osalliseksi tuotantoprosessiin, vaan yritysten ja muiden vastaavien tuottajien toiminta on lain mukaan laillista tuotantoprosessiin osallistumista. Tekijänoikeudesta on tullut kansallisesti tärkeä kauppatavara ja siksi sillä kauppaa käyvän yrityksen oikeudet (omistamaansa hyödykkeeseen) on turvattava. Hallituksen esityksessä painotetaan, että joissakin tapauksissa yrityksen arvo saattaa lähes kokonaan muodostua tekijänoikeuksista (HE 28/2004, 8). Tekijänoikeuden merkitys nimenomaan yrityksille ja alan toimijoille nousee siis useaan otteeseen syyksi uudistaa lainsäädäntöä. Äänitetuottajien oikeuksista kirjoitettiin jopa erillisessä alaluvussa, ”Esittävien taitelijoiden ja äänitetuottajien oikeuden ja äänitteiden käyttö”. Alaluvussa mainitaan, että tekijänoikeuskomitea oli mietinnöissään keskittynyt nimenomaan sen arvioimiseen, miten lähioikeuksia tulisi kehittää taitelijoiden ja

äänitetuottajien näkökulmasta (HE 28/2004, 35). Alaluvussa mainitaan myös, että tekijöiden ja tuottajien oikeudet on huomioitava etenkin verkkojakelun vaikutuksia pohdittaessa.

Tekijänoikeus tuottaa tekijälleen, tietyin rajoituksin, oikeuden määrätä teoksestaan valmistamalla siitä kappaleita ja saattamalla se yleisön saataviin. Kappaleen valmistamisesta lainsäädäntö sanoo seuraavaa: ”Kappaleen valmistamisena pidetään sen valmistamista kokonaan tai osittain, suoraan tai välillisesti, tilapäisesti tai pysyvästi sekä millä keinolla ja missä muodossa tahansa. Kappaleen valmistamisena pidetään myös teoksen siirtämistä laitteeseen, jolla se voidaan toisintaa.” (Tekijänoikeuslaki, luku 1, 2§). Kun teoksesta valmistetaan kappale tai kun se saatetaan yleisön saataviin, on lain mukaan ilmoitettava myös teoksen tekijä. Lain mukaan yleisön saataviin saattamisella tarkoitetaan joko 1) sen välittämistä yleisölle johtimitse, tai johtimitta siten, että kuulijalla on mahdollisuus saada teos itse valitsemastaan paikasta, valitsemanaan aikana, 2) sen esittämistä julkisesti esitystapahtumassa, 3) sen kappaleen tarjoamista myytäväksi, vuokrattavaksi tai lainattavaksi tai 4) sen näyttämistä julkisesti teknisiä apuvälineitä käyttämättä (Tekijänoikeuslaki, luku 1).

Immateriaalisen työn teorian sekä uudenlaisen tekniikan kannalta on hyvin tärkeää, mikä määritellään ”yleisön saataviin saattamiseksi”. Koska tekijänoikeuslaki säätelee myös tekijänoikeusrikkomuksesta (palaan asiaan kohta tarkemmin), on näissä taiteellisten teosten väärinkäytöksissä paljon merkitystä sillä, voidaanko kappale laskea yleisön saataville saatetuksi. Eli käytännössä juuri yleisön saataviin saattamista sekä kappaleen valmistamista koskevat säädökset määrittävät pitkälti sen, miten laissa suhtaudutaan esimerkiksi internetissä tapahtuvaan toimintaan. Kuten tekijänoikeuslain ensimmäisen luvun toisesta pykälästä käy ilmi, sekä kappaleen valmistamisen että yleisölle saataviin saattamisen määritelmät ovat hyvin laveita. Esimerkiksi kopion valmistamisena alkuperäisestä kappaleesta pidetään kaikkea ”kokonaan tai osittain, suoraan tai välillisesti, tilapäisesti tai pysyvästi sekä millä keinolla ja missä muodossa tahansa” tapahtuvaa valmistamista. Käytännössä kaikenlainen, osittainenkin kopiointi lasketaan kappaleen valmistamiseksi. Myös ”yleisön saataviin saattaminen” on laissa määritelty hyvin laveasti, mutta se jättää kappaleen valmistamista koskevaa säädöstä enemmän tulkinnanvaraa. Erityisen tärkeää on, että lain mukaan pelkkä yksittäisten henkilöiden mahdollisuus saada teos ”valitsemastaan paikasta, valitsemanaan aikana” lasketaan yleisön saataville saattamiseksi. Kyseessä on pyynnöstä tapahtuva teoksen saattaminen yleisön saataviin, vaikka kukaan ei tosiasiallisesti ottaisi palvelimeen yhteyttä eli esimerkiksi lataisi kyseistä tiedostoa. Pelkkä mahdollisuus siihen riittää (HE 28/2004, 77–78).

Tietoverkossa pyynnöstä tapahtuva yleisölle välittäminen on kysymyksessä silloin, kun teos on tallennettuna tietoverkkoon kytkettyyn palvelimeen siten, että se on yleisöön kuuluvien henkilöiden saatavissa nähtäväksi, kuultavaksi tai muuten käytettäväksi joko maksua vastaan tai maksutta. Kyseessä on pyynnöstä tapahtuva yleisölle välittäminen riippumatta siitä, ottaako kukaan tosiasiaa yhteyttä palvelimeen saadakseen teoksen saataviinsa. Pelkkä mahdollisuus teoksen saataviin saamiseen riittää (HE 28/2004, 77–78).

Yleisölle välittämisestä on kyse myös silloin, kun tietoverkkoon kytkeytynyt käyttäjä sallii tietokoneensa muistilaitteen sisällön käyttämisen tietoverkon välityksellä muille verkon käyttäjille tällaisen toiminnan mahdollistavan tietokoneohjelmiston avulla (peer to peer) (HE 28/2004, 78).

Digitaalisessa ympäristössä suojatun aineiston kopiointi- ja levitysmahdollisuudet ovat tehokkaammat kuin koskaan aikaisemmin. Tekniikka mahdollistaa korkealaatuisen ja määrällisesti rajoittamattoman kopioinnin ja levityksen laajoille yleisöjoukoille. Tällaisessa ympäristössä oikeuksien valvonnan on oltava ehdottomampaa kuin analogisessa, jos oikeuksien halutaan toteutuvan. (HE 28/2004, 7).

Hallituksen esitys selkeyttää sitä, miten ja miksi tietoverkoissa tapahtuvaa toimintaa koskevaa lainsäädäntöä tiukennettiin. Yksi merkittävimmistä syistä lakimuutokselle olikin juuri lainsäädäntöä koskevan aineiston siirtyminen yhä enemmän digitaaliseen muotoon ja tästä seuraavat soveltamiseen liittyvät ongelmat: tietoverkkojen yhteiskunnassa oikeuksien valvominen on muuttunut entistä hankalammaksi (HE 28/2004, 7, 10). Hallituksen esityksestä käy moneen otteeseen selvästi ilmi, että lakiesityksen tarkoitus oli puuttua nimenomaan verkossa tapahtuviin tekijänoikeusloukkauksiin. Esityksen mukaan ”Tallennepiratismiakin haitallisemmiksi tekijänoikeuksien loukkauksiksi ovat muodostuneet tietoverkoissa ja tietojärjestelmissä tapahtuvat tekijänoikeuden loukkaukset” (HE 28/2004, 72) ja näiden oikeuksien valvominen ja turvaaminen on ”avointen tietoverkkojen ympäristössä osoittautunut kuviteltua vaikeammaksi” (HE 28/2004, 7). Hallituksen esityksen perusteella on selkeää, että merkittävin tekijänoikeuksia painava ongelma oli lainsäätäjien mielestä nimenomaan digitaalisessa ympäristössä tapahtuva jakelu. Se on myös ongelma, johon ei esityksen mukaan ole aiemmin pystytty tarpeeksi tehokkaasti puuttumaan, ja jota uuden lain myötä pyritään menestyksekkäämmiin kitkemään ja valvomaan (HE 28/2004, 72, 73).

Miltä laki sitten näyttää nykypäivän musiikkiteollisuuden näkökulmasta? Hallituksen esityksestä käy selväksi, että digitaalisessa ympäristössä tapahtuva jakelu sekä levitys ovat selkeä uhka musiikkiteollisuuden toiminnalle, ja siellä tapahtuva toiminta tulee pääosin ymmärtää laittomaksi. Toisin sanoen lainsäädäntö tulkitsee, että 2000-luvulla tekniikassa ja

mediassa tapahtuneet muutokset ovat poikineet pääosin laittomia ilmiöitä musiikkiteollisuuden näkökulmasta. 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen alkuvuosien kehityssuunnat olivat myös pääasiallinen syy, minkä vuoksi tekijänoikeuslainsäädäntöä lähdettiin uudistamaan niin kansallisella kuin kansainvälisellä tasolla. Lain puitteissa on siis hyvin selkeää, ettei tekniikan edistymistä nähty positiivisena kehityksenä vaan enemmänkin rikollistoimintana. Digitaalisessa ympäristössä tapahtuvan tekijänoikeudellisen aineiston jakaminen tai levittäminen on siis lain mukaan kiellettyä. Tämä tekee laittomaksi suurimman osan internetissä tapahtuvasta musiikin kuluttamisesta. Lisäksi monet sellaiset toimet, jotka esimerkiksi immateriaalisen työn teorian varjolla voidaan nähdä olevan työn tuotantoon osallistumista, määritellään laissa kielletyksi. Esimerkiksi yksittäisen kappaleen jakaminen ilman, että siitä on maksettu tekijälleen tekijänoikeuskorvaus (vaikkapa Youtube-palvelussa) on lain mukaan kuluttajan näkökulmasta kiellettyä.

Tekijänoikeuslaissa säädetään myös tietyistä rajoituksista koskien tekijän oikeutta määrätä teoksestaan. Näistä tärkein rajoitus tämän tutkielman kannalta on teoksen valmistaminen yksityiseen käyttöön. Ajankohtainen lainsäädäntö sanoo, että ”Julkistetusta teoksesta saa jokainen valmistaa muutaman kappaleen yksityistä käyttöönsä varten. Siten valmistettua kappaletta ei ole lupa käyttää muuhun tarkoitukseen” (Tekijänoikeuslaki, luku 2). Olennaista tässä pykälässä on nimenomaan käytön yksityisyys. Huomioitavaa on kuitenkin, että yksityiseen käyttöön ei saa valmistaa kopiota laittomasti valmistetusta kappaleesta (Tekijänoikeuslaki, luku 2). Tämä oli tarkennus, joka tuli voimaan nimenomaan Lex Karpelan myötä. Oikeutta valmistaa teoksesta kopio yksityiseen käyttöön on pidetty yleensä tekijänoikeuslainsäädännön kohtuullistajana. Muut rajoitukset koskevat teoksen käyttämistä muun muassa opetustarkoituksessa, tieteellisessä tutkimuksessa, kappaleiden valmistamista museoissa, kirjastoissa ja arkistoissa sekä lehdistön ja kuvien lainausoikeuksia. Suomessa tekijän yksinoikeutta teokseensa rajoittavia tekijöitä on yleisen käsityksen mukaan tulkittava ahtaasti (Haarmann 2005, 163). Lähtökohtana tässä ajattelussa on tekijänoikeuden selkeä muotoilu tekijän yksinomaiseksi oikeudeksi määrätä teoksestaan. Toisaalta rajoitusten lähtökohtana on kansalaisten perusoikeuksiin kuuluvat säännökset yksityiselämän suojasta ja sananvapaudesta (Haarmann 2005, 164–165).

Ehdotettavan säännöksen mukaan tekijänoikeusrikoksesta tuomittaisiin myös se, joka tietoverkossa tai tietojärjestelmän avulla loukkaa toisen oikeutta 1 momentissa mainittuihin suojan kohteisiin siten, että teko on omiaan aiheuttamaan huomattavaa haittaa tai vahinkoa loukatun oikeuden haltijalle. Näissä tapauksissa tekijänoikeusrikoksen edellytyksenä ei olisi taloudellisen hyödyn saamisen tarkoitus eli ansiotarkoitus (HE 28/2004, 135–136).

Tekijänoikeusrikkomuksen rangaistuksesta säädetään rikoslain 49 luvussa. Tekijänoikeuskomitea kirjoitti vielä vuonna 1983 muistiossaan, että ”Alalla ei ole esiintynyt laajamittaista rikollisuutta, koska se ei ole kannattanut: vaadittavat sijoitukset ovat olleet suhteettomia saavutettuun hyötyyn nähden” (Haarmann 2005, 342). Lex Karpelassa esitettiin yllä olevin perustein ja selvennyksin muutettavan siten, että laittomasta tiedostojen lataamisesta tulee kiellettyä, ja niiden jakamisesta voidaan rangaista tekijänoikeusrikkeenä, vaikkei jakaminen tapahtuisikaan ansiotarkoituksessa. Tekniikan kehittyessä kopioimisesta tuli kuitenkin entistä helpompaa, ja tekijänoikeuslainsäädäntöä muutettiin vuonna 1984 niin, että törkeämmänlaatuinen loukkaus rangaistiin tekijänoikeusrikkomuksena. Tällöin enimmäisrangaistus oli kaksi vuotta (Haarmann 2005, 343). Tekijänoikeusrikkomukseksi lasketaan teoksen tahallinen tai törkeästä huolimattomuudesta johtuva teoksen kappaleen valmistaminen ja sen saattaminen yleisön saataviin (Rikoslaki, luku 49). Rikoslain 49 luvun ensimmäisen pykälän mukaan henkilö, joka ansiotarkoituksessa säännösten vastaisesti loukkaa toisen oikeutta kirjalliseen tai taiteelliseen teokseen, äänilevyyn tai muuhun laitteeseen, filmiin tai muuhun laitteeseen, radio- tai televisiolähettykseen tai valokuvaan on tuomittava sakkoon tai vankeuteen enintään kahdeksi vuodeksi (Rikoslaki, luku 49). Kuitenkin kun kysymys on tietoverkossa tai tietojärjestelmän avulla tapahtuvasta kirjallisen tai taiteellisen teoksen loukkaamisesta, rangaistavuus ei edellytä taloudellisen hyödyn tavoittelua (Haarmann 2005, 344).

Tekijänoikeusrikkomukseksi lasketaan siis kappaleen valmistaminen ja sen välittäminen yleisön saataviin. Kuten edellä osoitin, kappaleen valmistamiseksi lasketaan kaikenlainen, osittainkin alkuperäisen teoksen kopiointi. Lisäksi yleisön saataviin välittämiseksi tulkitaan hyvin väljästi kaikenlainen eri välittäminen, etenkin jos se tapahtuu tietoverkoissa. Rikkomuksen ehtona on, että teko on ollut tahallinen tai törkeästä huolimattomuudesta johtuva. Tämä ei kuitenkaan koske tietoverkossa tapahtuvia tekijänoikeusloukkauksia, koska tietoverkossa tapahtuva rikkomus on rikkomus, vaikka se ei tapahtuisikaan tahallisesti ansiotarkoituksessa. Edellisten perusteella voidaan siis todeta, että mikäli esimerkiksi musiikin jakelu ja kuluttaminen tapahtuu internetissä, on se hyvin usein laitonta, internetin

musiikkipalvelujen toimiessa juuri sellaisilla periaatteilla, jotka lasketaan Suomen laissa laittomiksi. Jyrkkä suhtautuminen tietoverkoissa tapahtuvaan jakeluun ja välittämiseen kertoo siitä, että vuonna 2006 voimaanastunut laki otti sanansa mukaisesti erityiseksi kohteekseen digitaalisessa ympäristössä tapahtuvan tiedostojen jakelun. Rikoslain muutosta ja tekijänoikeusrikkeen määritelmän muutosta perusteltiin sillä, että aikaisemmin tekijänoikeusrikos, jonka rangaistus oli pelkkä sakko, ei mahdollistanut kotietsintää, ja siten esimerkiksi verkkoyhtiöt eivät saaneet luovuttaa poliisin tietoon vertaisverkkojakelun kannalta olennaisia käyttäjien IP-osoitteita (Haarmann 2005, 344–345). Nyt kuitenkin lakiin ehdotettiin muutos, josta rangaistus on vankeutta enintään kaksi vuotta. Näin päätettiin ehdottaa, koska kotietsintä edellyttää rikosta ”josta säädetyn ankarimman rangaistuksen tulee olla vankeutta vähintään kuusi kuukautta” (HE 28/2004, 72).

Tekijänoikeus alleviivaa hyödykkeen omistajuutta (Hesmondhalgh 2007, 149). Kysymys omistajuudesta on kuitenkin sitä hankalampi, mitä monipuolisemmiksi musiikin kulutusmahdollisuudet muuttuvat. Tämä tulee kaikkein selkeimmin esille, kun tarkastellaan juuri taloudellisen tekijänoikeuden siirtomahdollisuutta. Artisti voi luovuttaa taloudellisen omistusoikeuden eteenpäin joko osittain tai kokonaan sellaiselle taholle, joka jollain tavoin on ollut osallinen tuotantoprosessissa tai muutoin auttanut artistia hyödykkeen tuotannossa. Perinteisesti tämä taho on ollut levy-yhtiö, joka sopimusta vastaan tarjosi levyttävällä artistille palveluksia esimerkiksi jakelun tai markkinoinnin muodossa.

Nykyiset jakelun ja markkinoinnin kaltaiset tuotantoprosessit tapahtuvat kuitenkin pitkälti digitaalisessa ympäristössä sellaisissa immateriaalisen työn muodoissa, joita laki ei tunnusta työnteoksi. Sen vuoksi oikeudensiirron erityispiirre on hyvin ongelmallista tekijänoikeuksien kannalta: omistusoikeus on mahdollista siirtää vain tietyille tuotantoprosessiin osallistuneille tahoille (kuten perinteiselle levyteollisuudelle), ja se väistämättä jättää huomioimatta ja palkitsematta tärkeän osan tuotantoprosessia. Tätä immateriaalisen työn tekijää ei ainoastaan jätetä palkitsematta, vaan hänen työn muotonsa (jotka voivat usein olla artistin kannalta yhtä hyödyllisiä kuin levy-yhtiön vastaavat) ovat useimmiten jopa laittomia. Väitän siis, että taloudellisten oikeuksien siirto ei enää ole pätevä tekijänoikeuksien erikoispiirre jälkiteollisessa yhteiskunnassa ja postmoderneissa tuotantoprosesseissa. Siirtomahdollisuus oli kuitenkin jo alun perin hieman ongelmallinen, sillä artistien ja levy-yhtiöiden sopimukset pitivät ja pitävät usein sisällään täydellistä taloudellisen omistusoikeuden siirtoa luovalta tekijältä levyteollisuudelle. Simon Frithin (1988, 137) mukaan tällaisen

sopimusperiaatekäytännön voidaan nähdä johtavan siihen, että tuotantovälineiden omistajasta tulee tuotetun hyödykkeen omistaja.

Lex Karpela astui pääpiirteittäin voimaan 1. tammikuuta 2006. Tekijänoikeuslainsäädäntöön on tehty jotain muutoksia vielä tämän jälkeen, mutta nämä muutokset eivät ole kovinkaan merkittäviä, etenkin tämän tutkielman kannalta. Esimerkkinä voin kuitenkin mainita, että vuonna 2008 hallituksen esityksessä 76/2008 ehdotettiin muutettavaksi asetuksella tekijänoikeuslain valtuussäännöstä, joka koskee päätöksentekoa hyvitysmaksun piiriin kuuluvista laitteista ja maksun suuruudesta (HE 76/2008, 1). Viime aikoina tekijänoikeusasiat ovat puhuttaneet Euroopan unionissa keskustelussa äänitteiden suoja-ajan pituudesta. Euroopan komissio ja parlamentti päättivät direktiivillä pidentää esittäjien ja tuottajien oikeuksien suojan 70 vuoteen (Direktiivi 2011/70/EU, 1). Suoja-ajan pidentäminen herätti julkisuudessa keskustelua, koska direktiivi hyväksyttiin väitteiden mukaan vain kansainvälisen ääniteteollisuuden lobbauksen seurauksena (Apajalahti & Sotala 2010, 163–166).

4.3. Lobbarit ajavat tekijänoikeutta

Uuden tekijänoikeuslain voimaansaattaminen ei ollut läpihuutojuttu, ja lakiehdotus uudeksi tekijänoikeuslaiksi jopa hylättiin kerran ennen hallituksen esitystä 28/2004. Avaan seuraavaksi varsinaisen lainsäädännön lisäksi itse lainsäätämisen prosessia eri vaiheineen aina lobbauksesta eduskuntakäsittelyyn, koska lainvalmistelu sai osakseen huomattavan paljon kritiikkiä jo valmistelun aikana sekä etenkin sen voimaantulon jälkeen (Puolamäki 26.9.2005).

Critical legal studies perinteen keskeinen kritiikin kohde on oikeuden ja politiikan välisen kontrastin ylläpitäminen (Alvesalo 1997, 24). Koska kritiikin kohteena ovat oikeusjärjestelmän ulkopuoliset tekijät, ei common law -järjestelmässä kehitetyn CLS:n soveltaminen Suomen järjestelmään ole ongelma. CLS kritisoi valtaapitävää oikeudellista ajattelua etenkin siitä, että siinä kuvitellaan juridisen keskustelun olevan objektiivinen ja jollain tapaa irrallinen poliittisesta, arvosidonnaisesta sekä ideologisesta keskustelusta erillisenä (Alvesalo 1997, 24). CLS tradition kannattajat uskoivat alkuaikoina, että oikeusnormien ja vallan suhteesta pystyi tekemään systemaattisia johtopäätöksiä (esimerkiksi,

että oikeusjärjestelmä suosii kapitalismia), mutta myöhemmin sen kannattajat painottivat nimenomaan oikeudellisten päätösten ennalta-arvaamattomuutta (Alvesalo 1997, 34). Järjestelmän kokonaisuudessaan ei voida sanoa suosivan tiettyä ideologiaa tai ryhmiä, pikemminkin yksittäisten päättäjien voidaan sanoa ajattelevan arvosidonnaisesti (Alvesalo 1997, 34). Edellisessä alaluvussa pyrin tarkastelemaan CLS:n kriittisen metodin mukaisesti, millainen ajatusperinne lainsäädännön taustalta löytyy. Seuraavaksi tulen käymään läpi varsinaista lainsäädäntöprosessia sekä sen taustalla vaikuttanutta poliittista keskustelua ja sitä kautta tarkentamaan, millainen yhteiskuntapoliittinen keskustelu Suomen tekijänoikeuslain taustalla vaikuttaa.

Lainsäädäntöprosessin tarkastelu on hyvä aloittaa lobbauksesta, jota lain valmistelun aikana tapahtui. Yksi eniten keskustelua herättäneistä syytöksistä koski tekijänoikeustoimikunnan kokoonpanoa. Valtioneuvoston hankerekisteri (jatkossa HARE) kokoaa tietoja eduskunnan ja ministeriöiden hankkeista sekä hankkeisiin asetettujen toimikuntien ja lautakuntien kokoonpanoista ja niiden tehtävien kuvauksista. Hankerekisteri määrittelee hyvin yksiselitteisesti tekijänoikeustoimikunnan tehtäväksi ”tekijänoikeuslain uudistamisen valmistelun ottaen huomioon yhteiskunnallinen, taloudellinen, tekninen ja kansainvälinen kehitys” (HARE 2004a). Toisin sanoen, tekijänoikeustoimikunta on se kaikista merkittävien elin varsinaisen lainsäädännön sisältöä muotoillessa. Hallituksen esitystä 28/2004 säädettäessä, toimikaudella 1.1.2004 - 31.12.2005, tekijänoikeustoimikunnan puheenjohtajana toimi opetusministeriön johtaja Jukka Liedes. Muut jäsenet tulivat Turun yliopistosta, oikeusministeriöstä, liikenne- ja viestintäministeriöstä, Svenska handelshögskolanista, opetusministeriöstä sekä kauppa- ja teollisuusministeriöstä (HARE 2004b). Tekijänoikeustoimikunnan puheenjohtaja Jukka Liedes toimi lainvalmistelua johtaessaan samanaikaisesti muusikoiden ja äänitetuottajien tekijänoikeusjärjestö Gramex ry:n alaisen Esittävän säveltaiteen edistämiskeskuksen (ESEK) johtokunnassa. Liedeksen asema puheenjohtajana johti useisiin oikeusasiamiehen kansliaan tehtyihin kanteluihin.

Edellä kohdassa 3.3 esitetyn mukaisesti pidän lainvalmistelutehtävien asianmukaisen hoitamisen kannalta ongelmalliselta, että johtaja H on ollut ESEK:n ja AVEK:n johtokunnissa ja samanaikaisesti hoitanut keskeisiä edellä tarkoitettua tekijänoikeuslainmuutoksen valmisteluun kuuluvia tehtäviä. Kyseiset tehtävät ja osallistuminen edellä mainittujen organisaatioiden johtokuntiin olisi ollut perusteltua eriyttää eri virkamiehille sille tavoin, ettei ulkopuolisille synny epäilyksiä virkatoiminnan puolueettomuutta kohtaan.

(Apulaisoikeusasiamiehen päätös 4.10.2007, 11).

Kanteluissa väitettiin, että tekijänoikeustoimikunnan ulkopuolisiin yhteyksiin perustuen Jukka Liedeksen asema vaikutti epäedullisesti kuultujen asiantuntijoiden valintaan. Liedeksen henkilökohtaiset yhteydet tekijänoikeusjärjestöihin näkyy esimerkiksi siinä, että paikalla valiokuntakäsittelyssä asiantuntijoina on kuultu erityisesti Gramexin edustajia (Apulaisoikeusasiamiehen päätös 4.10.2007, 1). Apulaisoikeusasiamiehen päätöksessä ESEK:n todetaan toimivan Gramexin alaisena erillisenä yksikkönä, jonka toimenpiteisiin kuuluu muun muassa äänitetuotannon tukeminen sekä markkinoinnin ja viennin tukeminen ja sen toiminnassa ylin päätäntävalta on ESEK:n johtokunnalla (Apulaisoikeusasiamiehen päätös 4.10.2007, 3). Raportissa todetaan myös, että ministeriön selvityksen mukaan ESEK:n johtokunnan toiminnassa on osittain kyse tekijänoikeusvarojen käytöstä (Apulaisoikeusasiamiehen päätös 4.10.2007, 4). Koska Liedes on vastannut tekijänoikeuslainsäädännön muutoksista, päätti apulaisoikeusasiamies Jukka Lindstedt Liedeksen aseman ESEK:n johtokunnassa ongelmalliseksi ja näki, että sillä on ollut ainakin välillisesti vaikutusta (Apulaisoikeusasiamiehen päätös 4.10.2007, 9). Häntä ei kuitenkaan pidetty esteellisenä osallistumaan toimikunnan toimintaan (Apulaisoikeusasiamiehen päätös 4.10.2007, 8).

Jo lähes kolme vuotta myöhässä olevan lain voimaansaattamista yritetään väärää tietoa levittämällä edelleen viivastää. Näin vaarannetaan edelleen sisältöalalla toimivien tekijöiden, taiteilijoiden ja yritysten mahdollisuus harjoittaa elinkeinoaan ja saada siitä korvaus – myös tulevaisuudessa. (Vetoomus 21.9.2005, 1)

Äänitealan tuottajat ja levy-yhtiöt vetosivat myös suoraan uuden lakiesityksen puolesta 21.9.2005 julkaistulla avoimella kirjeellään. Vetoomus oli Suomen ääni ja kuvatalennetuottajien (ÄKT, nykyinen IFPI Finland ry) julkaisema, ja sen oli allekirjoittanut 36 äänitealan toimijaa, jotka olivat pääasiassa levy-yhtiöiden tuottajia tai edustajia. Allekirjoittaneet vaativat tekijänoikeuslain voimaansaattamista ”välittömästi ja ilman muutoksia”, että sisältöalalla toimivien mahdollisuus harjoittaa elinkeinoaan olisi turvattu myös tulevaisuudessa. Vetoomuksen julkaiseminen herätti aikanaan huomiota, koska allekirjoitusten joukkoon oli luvatta lisätty erään muusikon allekirjoitus (Puolamäki 26.9.2005). Kevyen musiikin tekijöiden etujärjestö, Säveltäjät ja Sanoittajat Elvis Ry julkaisi niin ikään yhdessä valtakunnallisen taitelijajärjestöjen yhteistyöjärjestön Forum Artis Ry:n kanssa vetoomuksen kansanedustajille tekijänoikeuksien puolesta (Vetoomus 29.4.2005). STT uutisoi 600 muusikon allekirjoittaneen ja lähettäneen vetoomuksen kopiosuojauksen säilyttämisen puolesta, mutta tietoa jouduttiin korjaamaan jälkepäin, kun kävi ilmi, että

vetoomus oli allekirjoitettu jo ennen kuin kyseistä kopionsuojajykykälää oli edes olemassa (Poropudas 2005). Kyseessä oli siis vain Elvis Ry:n ja Forum Artis Ry:n vetoomuksen uudelleenelvitys.

Lainsäätämisvaiheessa keskustelua herätti myös lakia valmistelevien valiokuntakäsittelijöiden kokoonpano. Eduskunta lähetti 23. maaliskuuta 2004 hallituksen esityksen sivistys-, perustuslaki- sekä lakivaliokuntaan, joista sivistys- ja lakivaliokuntien asiantuntijat koostuivat pitkälti tekijänoikeusjärjestöjen edustajista. Sivistysvaliokunnassa kuultavina olivat itse tekijänoikeustoimikunnan lisäksi lähemmäs 60 henkilöä, joiden joukossa tekijänoikeusjärjestöt olivat hyvin edustettuina (Tuotos Ry, Gramex Ry, IFPI Finland ry, Elvis Ry, Teosto Ry, TTVK) (Sivistysvaliokunnan mietintö 6/2005). Lisäksi paikalla kuultiin asiantuntijoita muiden taiteen alojen järjestöistä, Yleisradion, Ruutunelosen ja MTV Oy:n lakimiehiä, liikenne- ja viestintäministeriön viestintäneuvosta, Elisa Oyj:n ja TeliaSoneran edustajia, muutamaa oikeusoppinutta sekä EFFI ry:n edustajaa (Sivistysvaliokunnan mietintö 6/2005). Perustuslakivaliokunnassa ensimmäisellä kertaa kuultiin tekijänoikeustoimikunnan puheenjohtajan lisäksi oikeustieteen professoreita sekä muita oikeusalan oppineita. Lakivaliokunnassa kuultiin noin 15:tä asiantuntijaa. Paikalla oli muutaman oikeusoppineen lisäksi asiantuntijoita viestintävirastosta, oikeusministeriöstä, Tuotos Ry:ltä, Gramex Ry:ltä, Kopiosto Ry:ltä, Teosto Ry:ltä, TTVK:lta, Elisa OYJ:ltä sekä TeliaSoneralta. Voidaan siis todeta, että paikalla kuullut asiantuntijat tulevat hyvin pitkälti sellaisista järjestöistä ja liikeyrityksistä, joille tekijänoikeuksilla on liiketaloudellista merkitystä. Sen sijaan sellaisia tahoja, joilla ei ole liiketaloudellista intressiä tekijänoikeuksiin, on kuultu valiokunnassa vähemmän jos ollenkaan. EFFI ry ja Näkövammaisten Keskusliitto ry ovat ainoat kuullut tahot, jotka edustivat valiokuntakäsittelyssä kuluttajia.

Populaarimusiikkia tutkinut Paul Rutten sanoo, että kansainvälisen äänitetuottajien kattojärjestö IFPI:n tärkeimpiin tehtäviin kuuluu nykyisin tekijänoikeuslainsäädännön vaikutuspiirin laajentumista koskeva lobbaus, koska musiikkiteollisuuden taloudellinen tulevaisuus nojaa jatkuvasti enemmän tekijänoikeusjärjestelmään (Rutten 1993, 43, 44; Hunter 2004, 16). Myös Simon Frith (1988, 70) on todennut, että musiikkialan liitot yrittävät kontrolloida niitä olosuhteita, joissa heidän jäsenensä myyvät palveluja. David Hesmondhalgin mukaan (2007, 164) todellisuudessa yrityksillä onkin suuri vaikutus siihen, mitä kulttuuriteollisuudesta säädetään. Kun nykyistä tekijänoikeuslainsäädäntöämme valmisteltiin, tapahtui lainsäädäntöprosessin taustalla tekijänoikeusjärjestöjen toimesta

lobbaamista. Muusikkojen ja kustantajien etuja valvovien tekijänoikeusjärjestöjen asiantuntijat olivat hyvin edustettuina valiokuntakäsittelyssä, jossa tarkoituksena on aina pohtia lain sisältöä ja antaa siitä lausuntoa varsinaista eduskuntakäsittelyä varten. Helsingin Sanomien toimittaja Tuomas Peltomäki selvitti tekijänoikeutta koskevan lainsäädäntöprosessin taustalla vaikuttaneita tekijöitä ja totesi, että tekijänoikeusjärjestöt ja muut tekijänoikeuksista liiketaloudellisesti hyötyvät yritykset ovat itse asiassa aina saaneet äänensä voimakkaasti kuulluksi valiokunnissa (Peltomäki 2013). Uuden tekijänoikeuslainsäädännön hyväksyminen sellaisenaan oli tekijänoikeusjärjestöille muusikoiden ja tuottajien edunvalvojina tärkeä asia. Koska musiikkiteollisuuden taloudellinen tulevaisuus on riippuvainen tekijänoikeuksista saatavista korvauksista, oli teollisuudelle luonnollisesti tärkeää, että muuttuneessa taloudellisessa tilanteessa lakia kiristetään. Julkisuudessa esitetyt julkiset vetoamukset kertovat jo itsessään siitä, että uusi tiukempi lainsäädäntö haluttiin saada hyväksytyksi. Voidaan myös olettaa, että samaa lobbaamista tapahtui myös valiokuntakäsittelyssä.

Critical legal studies -tradition yksi keskeisimmistä väitteistä on se, ettei laki ole politiikasta irrallista objektiivista keskustelua, vaan ideologiat ja arvosidonnaisuus ovat aina läsnä myös juridisessa keskustelussa. CLS:n siteeratuin teoreetikko Unger on todennut, että liberalistisen oikeusajattelun objektivismi tarkoittaa nimenomaan uskoa siihen, että oikeudellinen materiaali voisi olla jollain tapaa satunnaisista intresseistä tai valta-asetelmista vapaa (Alvesalo 1997, 59). Toinen liberalistiselle oikeusperinteelle tyypillinen piirre on formalismi, jonka mukaan lainoppi on ideologiasta, politiikasta ja yhteiskuntapolitiikasta puhdistettua juridiikkaa (Alvesalo 1997, 60). Formalistit ajattelevat, että oikeuden ulkopuolella ei ole mitään, mikä vaikuttaisi oikeudellisen päätöksentekoon (Alvesalo 1997, 61). Ungerin formalistinen kritiikki puolestaan lähtee liikkeelle siitä, että jokainen oikeudellinen päätös perustuu ennako-oletuksiin siitä, millaisia sääntelyn kohteena olevat asiat ja toiminnat ovat (Unger 1983, 8). Esimerkiksi perusoikeuksiin erikoistuneella juristilla on aina mielessä jonkinlainen kuva siitä, miten demokratia toimii, millaisia yksilönoikeuksia tulee suojata ja niin edelleen.

Critical legal studiesin pyrkii valaisemaan lainsäädännön taustalla vaikuttavaa arvosidonnaisuutta. Jos tarkastelemme nykyisen tekijänoikeuslakimme valmisteluprosessia, on selvää, ettei sen taustalla vaikuttanut keskustelu aina tekijänoikeustoiminnasta valiokuntakäsittelyyn ole ollut arvovapaata eikä siinä mielessä myöskään neutraalia. Lobbaus

ja valiokuntakäsittely kertovat siitä, ettei liberalistisen oikeusperinteen kritiikin mukaisesti oikeudellinen päätöksenteko ole täysin objektiivista ja formaalia, vaan sen taustalla vaikuttaa yhteiskuntapoliittiset arvot sekä keskustelu. On tietenkin mahdotonta osoittaa suoraa syy-seuraus-suhdetta siitä, miten esimerkiksi valiokuntakäsittely vaikutti lainsäädännön lopulliseen muotoon tai sen hyväksymiseen, mutta jo asiantuntijavalintojen painottuminen pääasiassa tekijänoikeuksilla liiketaloutta harjoittaviin asiantuntijoihin kertoo siitä, millainen näkemys lainsäädännöstä sai eniten huomiota valiokunnissa. Kun vielä tarkastellaan kokonaisuutena, mitä nykyisessä tekijänoikeuslainsäädännössä säädetään musiikin tuottamista tai kuluttamisesta, ja millä perustein niin päätettiin, on selvää, että etenkin musiikkituottajien ja muiden tekijänoikeuksista taloudellisesti hyötyvien edut olivat hyvin edustettuina.

Viimeiseksi haluan lyhyesti tarkastella, miten lakiehdotusta kommentoitiin lakivaliokunnissa sekä eduskunnassa. Haluan nostaa käsittelyt esille siksi, että niin valiokunnissa kuin eduskunnassa kiinnitettiin huomiota siihen, miltä laki näytti tavallisen kansalaisen näkökulmasta. Perustuslakivaliokunta huomautti lain vaikeaselkoisuudesta sekä erityisesti siitä, että laki koskettaa muitakin kuin tekijänoikeuksien haltijoiden perusoikeuksia (Perustuslakivaliokunnan lausunto 7/2005). Sivistyslakivaliokunta puki mietinnössään asian perustuslakivaliokunnan lausunnon perusteella seuraavasti:

Valiokunta kiinnitti tuolloin ministeriön huomiota siihen, että tekijänoikeuslainsäädäntö kuitenkin koskettaa yhä useampia kansalaisia, lähinnä teknisen kehityksen ja teosten yhä helpomman saatavuuden vuoksi, joten lainsäädännön pitäisi olla entistä ymmärrettävämpää myös ns. maallikoille (Sivistysvaliokunnan mietintö 6/2005).

Koska tekijänoikeuslainsäädäntö sääntelee haltijan ja muun henkilön välisiä suhteita (eikä niinkään tekijän ja julkisen vallan), tulee perustuslakivaliokunnan mielestä ottaa huomioon ”kaikki sääntelyn kannalta merkitykselliset perusoikeudet” (Perustuslakivaliokunnan lausunto 7/2005). Sama tasapaino tulee ottaa huomioon myös lakia sovellettaessa. Edellisten lisäksi perustuslakivaliokunta piti vaatimusta tiedosta (tai tiedostamisesta) aineiston laillisuudesta haastavana. Perustuslakivaliokunta koki, että tämä vaatimus on ”nykyaikaisessa viestintäteknisessä ympäristössä varsin korkea” (Perustuslakivaliokunnan lausunto 7/2005). Myös lakivaliokunnalla oli lausuntoa laadittaessa käytössään perustuslakivaliokunnan aiempi lausunto. Lakivaliokunta kiinnitti toimialansa mukaisesti mietinnössään huomiota erityisesti kriminalisointeja ja oikeudenkäyntimenettelyjä koskeviin kysymyksiin. Myös lakivaliokunta puolsi pääpiirteittäin lakiehdotuksen hyväksymistä ehdottaen kuitenkin eräitä muutoksia.

Koska tietoverkoissa tapahtuva viestintä on nykyisin arkipäiväistänyt, ja koska tekijänoikeuslainsäädäntöä luonnollisesti sovelletaan myös niissä saatavilla olevaan aineistoon, on syntynyt myös vaara, että aivan tavalliset tietoverkon käyttäjät saattavat ymmärtämättömyyttään suorittaa toimintoja, jotka ainakin ulkoisesti voivat täyttää esimerkiksi tekijänoikeusrikkomuksen tunnusmerkistön. Tämän vuoksi on tärkeää, että tekijänoikeuslainsäädännön sisällöstä ja muun muassa nyt tehtävistä muutoksista laajasti ja tehokkaasti tiedotetaan (Lakivaliokunnan lausunto 5/2005).

Lakivaliokunta huomauttaa, että tekijänoikeudella suojattujen teosten viimekätisiä käyttäjiä ovat tavallisesti kuluttajan asemassa olevat yksityiset ihmiset. Heidän näkökulmastaan tekijänoikeuden suojaksi rakennettavia erilaisia teknisiä järjestelyjä ei saa viedä niin pitkälle, että ne voivat jopa estää teoksen laillisen hyödyntämisen (Lakivaliokunnan lausunto 5/2005).

Lakivaliokunta kiinnitti mietinnössään huomiota nimenomaan tavallisten kansalaisten asemaan suhteessa lakiehdotukseen. Epäselvyys nousi näissäkin huomautuksissa tärkeäksi seikaksi, tosin lakivaliokunta huomautti oman toimialansa puolesta epäselvyyttä ehdotuksen rikoslain 49 luvun muutoksessa (Lakivaliokunnan lausunto 5/2005). Toisin sanoen jokainen kolmesta valiokunnasta koki lakiehdotuksen jollain tavalla ongelmalliseksi sen epäselvän muotonsa vuoksi, mutta myös nimenomaan tavallisten kansalaisten perusoikeuksien kannalta.

Lakiesitys annettiin eduskunnalle 19.3.2004. Ensimmäisessä käsittelyssä 7-9.9 lakiesitys päätettiin lähettää suureen valiokuntaan käsittelyyn. Toisessa käsittelyssä 5.10.2004 kansanedustaja Jyrki Kasvi teki lakialoitteesta lausumaehdotuksen: ”Eduskunta edellyttää, että hallitus käynnistää välittömästi laajapohjaisen tekijänoikeuslain kokonaisuudistuksen, jonka valmistelussa ovat mukana myös kuluttajien intressejä edustavat tahot”. Myös kansanedustaja Kari Uotila teki lausumaehdotuksen koskien kuluttajan asemaa. Koska Kasvin ja Uotilan lausumaehdotukset olivat sisällöltään samankaltaisia (ja molemmat vastakkaisia suuren valiokunnan mietinnön kanssa) äänestettiin eduskunnassa ensin Kasvin ja Uotilan väliltä, ja sitten voittaneen lausumaehdotuksen ja suuren valiokunnan mietinnön väliltä. Äänestyksen voitti suuren valiokunnan mietintö äänin 89 – 64 (poissa 46) (Täysistunnon pöytäkirja PTK 100/2005). Hallituksen esitys laeiksi tekijänoikeuslain ja rikoslain 49 luvun muuttamisesta hyväksyttiin äänin JAA 121, EI 34, TYHJIÄ 0, POISSA 44. Hallituspuolueista ainoastaan kaksi äänesti EI, 33 oli POISSA. Oppositioiryhmässä äänet jakautuivat JAA 40, EI 32 ja 11 POISSA. Koska vain kaksi hallitusryhmästä äänesti vastaan, voidaan esitystä pitää merkittävänä hallituksen yhteistyölle. Poissa äänestyksestä oli yhteensä 44 edustajaa, mikä puolestaan kertoo, ettei asia välttämättä ollut päiväjärjestyksen tärkein, mutta ei toisaalta täysin merkityksetönkään.

5. Onko laki menettänyt kosketuksen musiikkiteollisuuteen?

5.1 Tekijänoikeuskysymyksen politisoituminen

Keskustelu tekijänoikeuksista on käynyt Suomessa erityisen kuumana viimeisen parin vuoden ajan. Keskustelua ovat herättäneet etenkin kohtuuttomana pidetyt tekijänoikeusrikkomuksista langetetut rangaistukset sekä niitä langettaneiden tahojen epäoikeudenmukaiseksi koettu toiminta. Esimerkiksi paljon kohua herättäneessä niin sanotussa Chisugate-tapauksessa Tekijänoikeuden tiedotus- ja valvontakeskus (TTVK) herätti suurta paheksuntaa vaatimalla 9-vuotiaalta tytöltä 600 euron korvauksia Chisun albumin laittomasta levittämisestä (Järvi 2012). Tapauksessa poliisi kävi takavarikoimassa tytön tietokoneen tämän isän kieltäytyttyä maksamasta sakkoa. Vaikka Tekijänoikeuden tiedotus- ja valvontakeskus sekä asianosaiset pääsivätkin myöhemmin sopuun asiassa, synnytti tapaus runsaasti keskustelua paitsi siitä torjutaanko piratismia oikeilla keinoilla, mutta myös siitä kulkevatko levyteollisuus ja lainsäädäntö kehityksen jälkijunassa. Jotain 9-vuotiaan tytön tapauksesta kertoo myös se, että Chisugate nousi otsikoihin laajasti Suomen lisäksi ulkomailla (Uusi Suomi 2.12.2012).

Chisugate ja muut huomiota herättäneet tekijänoikeusrikostapaukset ovatkin toimineet tavallisille kansalaisille eräänlaisena tekijänoikeuslainsäädännön konkretisoitumana. Vasta lainsäädännön puitteissa langetetut rangaistukset ovat osoittaneet, kuinka tekijänoikeus ja sitä koskeva lainsäädäntö ovat todella osa jokaisen musiikinkuluttajan arkielämää. Tekijänoikeuskysymyksen politisoituminen tavallisten kansalaisten elämässä näkyy myös siitä, että joukko suomalaisia ryhtyi tammikuussa 2013 vaatimaan tekijänoikeuskysymyksen nostamista takaisin poliittiselle asialistalle kansalaisaloitteen voimin. Järkeä tekijänoikeuslakiin -kampanjan tarkoituksena on parantaa artistien ja muiden sisällöntuottajien asemaa sekä tukea uusien verkkoteknologiaan perustuvien palveluiden kehittämistä (Kansalaisaloite 23.1.2013). Aloite on politiikan kannalta mielenkiintoinen myös siitä syystä, että se on kerännyt taakseen poliittisia vaikuttajia yli puoluerajojen. Sitä tukevat esimerkiksi poliittiset nuorisjärjestöt aina kokoomuksesta vasemmistoliittoon (EFFI 2013).

Tekijänoikeuskysymys on politisoitunut kuitenkin huomattavasti suuremmassa mittakaavassa sekä kansallisesti että kansainvälisesti, kun 2000-luvulla teeman ympärille alkoi muodostua poliittisia puolueita. Nämä piraattipuolueiksi itseään kutsuvat poliittiset liikkeet ottavat kriittisen lähestymistavan tekijänoikeuksiin ja kopioinnin kriminalisointiin. Vaikka puolueella

on asialistallaan myös muita poliittisia teemoja, on se kuitenkin profiloitunut jo nimensä puolesta nimenomaan tekijänoikeuskysymysten ympärille. Esimerkiksi Suomen Piraattipuolue toteaa sivuillaan, että ”Piraattipuolue vaatii teosten yksityisen kopioinnin laillistamista” (Piraattipuolue 2014). Piraattipuolue ei ole onnistunut saamaan Suomessa yksissäkään eduskunta- tai kunnallisvaaleissa edustajiansa läpi, mutta Ruotsissa jo vuonna 2006 perustetulla piraattipuolueella on tällä hetkellä kaksi istuvaa europarlamentaarikkoa (Apajalahti & Sotala 2010, 8).

Populaarimusiikin historia on täynnä esimerkkejä vastarinnasta sekä sen sisällä syntyneiden uusien tyyllilajien ja teknologisten keksintöjen vastustamisesta (Bennett et al. 1993, 1). Toisin sanoen musiikkiteollisuuden on läpi sen historian kuulunut tietynlainen kehityksen vastustaminen. Valtio on ollut aina osallisena näissä ristiriidoissa, mutta sen väliintulo musiikkiteollisuuden kriiseissä on nykyään entistä täsmällisempää ja institutionalisoituneempaa (Bennett et al, 1993, 9; Hesmondhalgh 2007, 138). Valtiosta on tullut tärkeä musiikkiteollisuuden rakenteen jäsentäjä niin paikallisella kuin kansainväliselläkin tasolla (Bennett et al. 1993, 9). Ennen musiikkiteollisuus oli vähemmän kiinnostunut oikeuksiensa hallinnasta ja enemmän tuotettavan materiaalin sisällöstä (Bennett et al. 1993, 3). Uudella vuosituhannella konfliktissa ovat etenkin yksityisen omistusoikeuden sekä yhteisomistuksen intressit (Hesmondhalgh 2007, 57) ja niiden ristiriita tulee kaikkein selkeimmin esiin juuri lainsäädännön kontekstissa.

Karl Marxin teoria yksityisomistuksesta sekä kulttuurisen hyödykkeen tuotantotavoista käytävä kulttuurisota muistuttavat Dan Hunterin (2004, 3) mukaan monella tapaa toisiaan (Hunter 2004, 3). Kun Marx kritisoi filosofiassaan vallan keskittymistä teollisessa yhteiskunnassa omistavan luokan käsiin, tapahtuu Hunterin (2004, 3) mukaan sama vallan keskittyminen myös jälkiteollisessa yhteiskunnassa immateriaalioikeuksien kohdalla. Dan Hunterille (2004, 13) kulttuurisota sekä siihen liittyvät taistelut ja kiistat merkitsevät marxilaista luokkataistelua 2000-luvun yhteiskunnassa. Kahdessa edellisessä luvussa (luvut 3 ja 4) pyrin analysoimaan postmodernin musiikkiteollisuuden luonnetta sekä ajankohtaista tekijänoikeuslainsäädäntöä. Tässä luvussa tarkastelen näiden kahden välistä suhdetta ja palaan varsinaisen tutkimuskysymyksen pariin: onko laki menettänyt kosketuksen musiikkiteollisuuteen?

5.2 Lain ja musiikkiteollisuuden suhteesta

Karl Polanyi on teoretisoinut historiallisen katsauksen kautta valtion merkitystä ja roolia markkinatalouden nousussa. Teoksessaan *Suuri Murros* (2009) hän esittää, että itsesääntelevät markkinat ovat käsityksenä täysin utopistinen (Polanyi 2009, 34). Polanyiin mukaan itsesääntelevät markkinat olivat jo syntyessään mahdoton idea, ja siksi tällaisen ajatuksen soveltaminen olisi historiassa lopulta johtanut yhteiskunnan tuhoon (Polanyi 2009, esim. 237). Utopistinen ajatus markkinoiden itsesääntelevyydestä johti lopulta väistämättömään poliittiseen väliintuloon (Polanyi 2009, 332). Uusliberalistisen ajatteluperinteen mukaan tilanne, jossa valtio puuttuu mahdollisimman vähän markkinoiden toimintaan, on ideaali. Polanyi sen sijaan väittää, että valtion puuttuminen markkinoiden toimintaan on välttämätöntä, sillä markkinoiden jättäminen ihmisten varaan tarkoittaa käytännössä niiden tuhoa (Polanyi 2009, 222). Ideaali siis on, että hintaa, tarjontaa tai kysyntää ei saa säännellä ja hyväksyttävää on vain sellainen politiikka, joka auttaa varmistamaan markkinoiden itsesääntelyä (Polanyi 2009, 131). Polanyi (2009, 233) kuitenkin sanoo, että *laissez-faire*, vapaat markkinat eivät olisi koskaan syntyneet, mikäli asioiden olisi annettu edetä omalla painollaan. Niitä on ympäröinyt jo alusta alkaen lukuisat eri suojausmekanismit, jotka suojelivat ”yhteiskunnassa hallitsevassa asemassa ollutta taloudellista organisaatiota markkinakäytäntöjen aiheuttamilta häiriöiltä” (Polanyi 2009, 121).

Yhteiskunnan säilymisen ja markkinoiden tehokkaan toiminnan kannalta oli väistämätöntä, että valtio puuttui talouden toimintaan (Polanyi 2009; Ilmonen 2007, 54–55). Ellen Meiksins Wood esittää teoksessa *Pääoman Imperiumi* (2005) analyysin nykyajan poliittis-taloudellisesta maailmanjärjestyksestä. Kirjan keskeinen väite on se, että ”valtio on yhä kapitalistisen vallan tiivistymä jopa – tai etenkin – nykyisessä globaalissa kapitalismissa ja että pääoman imperiumi nojaa monien valtioiden muodostamaan järjestelmään.” (Wood 2005, 26). Nykyisessä poliittis-taloudellisessa järjestyksessä pääomalla on toki ylivalta, mutta se edellyttää tuekseen niin sanottua ulkotaloudellista voimaa, jonka tärkein edustaja vielä nykyäänkin on valtio (Wood 2005, 18–19). Kotimaassa valtio toimii näiden tavoitteiden eteen esimerkiksi muokkaamalla omistujajärjestelmää tai säätelemällä työvoiman liikkuvuutta (Wood 2005, 33). Kansantaloudella ja kansallisvaltiolla on olemassa enemmän tai vähemmän selkeä keskinäinen työnjako, jonka mukaan ”pääoma ottaa haltuun ja ’puolueeton’ valtio ylläpitää omistujajärjestelmää” (Wood 2005, 37).

Stuart Hallia pidetään yhtenä merkittävimmistä kulttuurintutkijoista, ja hänen teostaan *Kulttuurin ja politiikan murroksia* (1992) puolestaan kulttuurintutkimuksen klassikkona. Kyseisessä teoksessa Hall (1992, 211–245) muun muassa rakentaa analyysin brittiläisen populaarikulttuurin ja valtion suhteesta. Hallin (1992, 212) mukaan brittiläinen valtio on aina ollut ratkaisevasti mukana mukauttamassa populaarikulttuuria vallitsevaan kulttuuriin. Hän puhuu valtion populaarikulttuuriin tekemistä interventioista (Hall 1992, 212). Populaarikulttuurin historiassa on aina ollut kulttuurisia auktoriteetteja, jotka syntyvät, saavuttavat joksikin aikaa vallitsevan aseman ja kytkevät hallitut luokat alisteiseen asemaan (Hall 1992, 243). Populaarikulttuurin kehitys ei ole ollut yksinkertainen kehitys aikakaudesta toiseen, jossa ajanviete muuttuu toiseksi, vaan kyse on pikemminkin historiallisten aikakausien muutoksesta, ja meidän on pyrittävä tunnistamaan nämä muutoksen hetket (Hall 1992, 212–214). Tärkeintä on löytää populaarikulttuurin historian esimerkeistä katkokset, epäjatkuvuudet sekä muodonmuutokset, eli kaksi ajanjaksoa toisistaan erottavat tekijät (Hall 1992, 215). Silloin, kun kulttuuri lakkaa olemasta yksittäisten ihmisten etuoikeus ja alkaa muuttua asiaksi, josta valtio pitää huolta, on Hallin mukaan tapahtumassa jotain tärkeää (Hall 1992, 217).

Paul Rutten (1993, 43) sanoo, että yksi kaikkein pisimmälle viety valtion väliintulo koskee juuri taloudellisten ja kulttuurillisten prosessien säätelyä lainsäädännön kautta. Tällaisen säätelyn keskeisin osa-alue ovat tekijänoikeudet (Rutten 1993, 43). Tässä työssä väitän, että valtio lainsäädännön muodossa pitää yllä perinteistä musiikkiteollisuutta ja luo sen taloudellisesti kannattavalle toiminnalle institutionaaliset edellytykset tekijänoikeuslainsäädännön puitteissa. Ihan kuten Hardt ja Negri (2005, 2009), Polanyi (2009) sekä Wood (2005) ovat kaikki väittäneet, valtio sekaantuu yritysmaailman toimintaan, ja sen tuleekin sekaantua, jotta esimerkiksi perinteinen musiikkiteollisuus voisi toimia sellaisenaan tehokkaasti ja tuottavasti. Tekijänoikeuslakiin vuonna 2006 voimaantuneet muutokset ja kiristykset ovat esimerkki siitä, miten valtio lainsäädännön välityksellä sekaantuu musiikkiteollisuuden toimintaan vahvistaen perinteisen levyteollisuuden asemaa sekä mahdollistaa sen kannattavalle liiketoiminnalle puitteet.

Digitaalitekniikka ja internetiin liittyvät kuluttamisen ja tuotannon muutokset ovat olleet läpi 2000-luvun musiikkiteollisuutta puhuttava tekijä (Brusila 2007, 58). Simon Frith (1988, 94) sanoo, että teknologinen innovaatio on ollut levyteollisuudessa mahdollista vain, koska tekniset muutokset ovat avanneet aukkoja olemassa olevien markkinoiden kontrolliin. Kun

aikaisemmin ääniteteollisuus perustui ketjumaiseen tuotannon, kulutuksen ja jakelun rakenteeseen, jonka tärkein toimija oli levy-yhtiö, muutti uudenlainen teknologinen innovaatio levy-yhtiöiden asemaa tuotantoketjussa ratkaisevasti (Brusila 2007, 58). Jälkitekollisessa ympäristössä perinteinen teollisuus ei ole enää tarjonnut kuluttajille sitä, mille kysyntää löytyi. Kuluttajat löysivät hyvin nopeasti uudenlaisen toimintaympäristön ja kuluttamisen formaatit. Uusien verkkoperäisten kuluttamisen muotojen kehittyttyä markkinoille, olivat kuluttajien intressit jatkuvasti vähemmän perinteisissä formaateissa. Uusi vuosituhat ei kuitenkaan tuonut mukanaan ainoastaan uudenlaisia kuluttamisen tapoja, vaan kyse oli huomattavasti laajemmasta rakenteellisesta muutoksesta musiikkituotannon sisällä. Teknologian kehitys ja internetperäinen kuluttaminen muutti ennen kaikkea musiikin tuotantoprosesseja ja niissä vallitsevaa työnjakoa. Maurizio Lazzarato puhuu Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin sanoin subjektiivisen tuotantosuunnan muuttamisesta kollektiivisella tavalla (Lazzarato 2006, 11). Puhun uuden kuluttajan synnystä, kun viitataan tilanteeseen, jossa musiikkikuluttaja ei ole enää passiivinen hyödykkeen objekti vaan samanaikaisesti aktiivinen hyödykkeen tuotantoprosesseihin osallistuva subjekti.

Kutsun tätä pitkälti internetin mahdollistamaa ja verkossa tapahtuvaa aktiivisten kuluttajien toimintaa immateriaaliseksi työksi. Uuden kuluttajan syntyminen oli seurausta vuosituhaten vaihteen teknologisista edistysaskeleista. Se, miten aktiiviset kuluttajat päättivät kuluttaa musiikkia, oli riippuvainen siitä, mitä teknologia heille mahdollisti. Uuden kuluttajan synty kuvastaa siirtymää moderneista tuotantoprosesseista postmoderneihin prosesseihin. Voimme puhua Hardtin ja Negrin sanoin tuotannon postmodernisoinnista musiikkiteollisuuden kontekstissa. Tässä uudessa vaiheessa kaikkein tärkein rooli on ehdottomasti internetillä ja sen yleistymisellä. Stuart Hall (1992, 215) kehotti etsimään populaarimusiikin historiasta suurempia historiallisia mullistuksia sekä ajanjaksot erottavia tekijöitä. Internet on tällainen aikakauden merkittävä muodonmuutos sekä ajanjaksot toisistaan erottava tekijä. Sen yleistymisen kotitalouksissa tarjosi paitsi tilan aivan uudenlaiselle tavalle käyttää ja tuottaa musiikkia, mutta myös suuremmalle joukolle pääsyn siellä olevaan materiaaliin. Käynnissä oleva musiikkiteollisuuden kriisi on seurausta siirtymästä moderneista tuotantoprosesseista postmoderniin tuotantoon, jossa tuotantoprosessit perustuvat yhä enemmän immateriaaliseen työhön. Ajanviete ei siis ainoastaan muuttunut muodosta toiseen, vaan muutos tapahtui ennen kaikkea myös siinä, miten musiikkia tehdään.

Teknologian edistyminen oli myös suurin syy sille, miksi Suomen tekijänoikeuslakia ryhdyttiin uudistamaan 2000-luvun alkupuolella (HE 28/2004). Ajankohtaisessa lainsäädännössämme on siis huomioitu teknologian kehitymisestä aiheutuneet muutokset. Tällaiset muutokset kuvataan kuitenkin lainsäädännössä negatiivisina kehityssuuntina, jotka uhkaavat perinteisen levyteollisuuden taloudellista toimintaa ja elinvoimaisuutta. Juuri äänitealan tuottajien ja taitelijoiden oikeuksien turvaamiseksi laki keskittyi etenkin verkossa tapahtuvan toiminnan kitkemiseen sekä sitä koskevan lainsäädännön kiristämiseen. Hallituksen esityksestä käy moneen kertaan ilmi, että digitaalisessa ympäristössä tapahtuva jakelu sekä levitys on tulkittu selkeäksi uhaksi perinteisen musiikkiteollisuuden toiminnalle ja siksi siellä tapahtuva toiminta tulee pääosin ymmärtää laittomaksi. Lainsäädäntö tulkitsee kehitystä siis siten, että 2000-luvulla teknologiassa ja mediassa tapahtuneita muutoksia ovat seuranneet pääosin laittomaksi laskettavat ilmiöt.

Voidaanko lain sitten sanoa menettäneen kosketuksensa musiikkiteollisuuteen? Tässä tutkielmassa väitän, että lainsäädäntö ei huomioi sitä, miten 2000-luvun kuluttaja toimii osana tuotantoprosesseja ja on juuri siitä syystä menettänyt kosketuksen nykyaikaiseen musiikkiteollisuuteen. Nykyisessä tekijänoikeuslainsäädännössämme on huomioitu uudella vuosituhannella musiikkiteollisuudessa tapahtuneet muutokset, mutta ne nähdään lainsäädännössä ainoastaan negatiivisena kehityksenä. Se, että uusi kuluttaja ei toimi vain passiivisena musiikin kuluttajana vaan osallistuu digitaalisessa ympäristössä myös aktiivisesti sen tuotantoprosesseihin erityisesti viestinnän ja kommunikoinnin merkeissä, erottaa sen aiemmista kuluttajasukupolvista. Lainsäädännön hankalaksi tekee siten myös se, että lähes kaikki verkossa tapahtuva kuluttajien toiminta tulkitaan lain silmissä laittomaksi toiminnaksi, vaikka se uuden työn teorian varjossa tarkoittaisikin aktiivista tuotantoprosesseihin osallistumista. Toisin sanoen, laki ei tunnusta eikä huomioi muuttuneita tuotantoprosesseja. Se huomioi muuttuneen tilanteen ainoastaan perinteisen kuluttamisen näkökulmasta.

Postmodernismi on Hardtin ja Negrin (2005, 160) mukaan ajattelutapa, jonka mukaan globaali pääoma operoi. Pääoman ongelma on kuitenkin se, miten hallita uutta järjestystä, joka on itsenäisesti tuotettu luonnon ja työn suhteen (Hardt & Negri 2005, 275). Ongelman ratkaisemiseksi se tarvitsee valtion väliintuloa. David Hesmondhalghin (2007, 150) mukaan se, että on olemassa erillisiä kansainvälisiä sopimuksia koskien immateriaalioikeuksia, on itsessään jo merkki valtion merkityksestä immateriaalioikeuksien sääntelyssä talousjärjestyksessä. Uusliberalismi ja tietoyhteiskunta ovat tärkeitä poliittisia asiayhteyksiä

kun halutaan ymmärtää viestinnän ja tietoliikenteen sääntelyssä tapahtuneita muutoksia (Hesmondhalgh 2007, 88). Talousjärjestyksen ja lainsäädännön välisen läheisen suhteen tunnistaminen on myös Hardtin ja Negrin (2009, 5) mukaan ensisijainen tehtävä. Hardtin ja Negrin (2009, 4, 5) mukaan vallitseva taloudellinen valta on sisällytetty täydellisesti lakiin sekä oikeusjärjestelmään ja siksi meidän tulisi ensin tunnistaa valtion ja vallitsevan taloudellisen järjestyksen suhde. Koska valtio ylläpitää tietynlaisia markkinoita ja on kytköksissä taloudellisen järjestelmän ylläpitoon, määrittää nimenomaan pääoman ja lainsäädännön suhde tämän päivän valtajärjestelmää (esim. Hardt & Negri 2009, 22). Hardtin ja Negrin (2005, 33) mukaan on syytä ymmärtää, että ylikansallinen juridinen järjestys on rinnastettavissa modernisuudesta postmodernisuuteen tapahtuneeseen siirtymään.

Tuotannon paradigman muutos on tukenut kansallisten yhtiöiden vallan kasvua kansallisvaltioiden rajojen yli (Hardt & Negri 2005, 299). Hardt ja Negri (2005, 300) sanovat, että valtio on kukistunut postmodernissa paradigmassa vaikutusvallattomaksi ja ylikansalliset yhtiöt ovat kohonneet kansallisvaltioiden yläpuolelle. Toisaalta ilman valtiota pääomalla ei ole keinoja etujensa edistämiseksi (Hardt & Negri 2005, 302). Hardtin ja Negrin (2005, 62) mukaan on pyrittävä vallitsevan ilmiön dekonstruktioon. Dekonstruktio ei tarkoita pelkkää tekstuaalista tarkastelua vaan on paneuduttava tapahtumien luonteeseen ja prosessien todellisiin tendensseihin (Hardt & Negri 2005, 62). Olen tässä tutkielmassa pyrkinyt paneutumaan tapahtumien todelliseen luonteeseen analysoimalla musiikkiteollisuuden nykytilaa tilastojen avulla sekä esimerkkitapauksen syvällisemmällä tarkastelulla.

Samanlaiseen oikeusjärjestelmän käsitteiden ja ilmiöiden dekonstruktioon pyrkivät myös *critical legal studies* -perinteen edustajat. On tunnistettava ja paljastettava oikeudellisten tekstien tulkinnan avulla juridiikan ja politiikan välinen vuorovaikutus sekä arvojen hierarkia (Alvesalo 1997, 72–73). Lainsäädäntö ei ole erityisasemassa muiden yhteiskunnallisten tietojen joukossa, joten sen ei myöskään voida ajatella kertovan totuuksia yhteiskunnasta (Alvesalo 1997, 45). CLS:n pääteoreetikko Roberto M. Unger on väittänyt, että valtaapitävän lainopin keskeinen piirre on heijastaa ja vahvistaa kapitalistista yhteiskuntamuotoa (Alvesalo 1997, 59; vrt. Hardt & Negri 2005; 2009). Hän käyttää esimerkkinä juuri omistusoikeuden käsitettä sekä sopimusperiaatetta, joista molemmat ovat Ungerin mukaan jääneet epäselviksi vaille pysyvää sisältöä (Alvesalo 1997, 60). Sopimusperiaatetta sitovat hänen mukaansa esimerkiksi erilaiset rajoitukset kuten sopimuksen kohtuullistaminen, jotka paljastavat sopimussidonnaisuuden todellisen rakenteen (Alvesalo 1997, 60). Tällöin vapaa tahto sopia

sopimuksen sisällöstä ja sen osapuolista ovat poikkeustilanne (Alvesalo 1997, 60). Oikeusajattelu ei kykene tuottamaan ratkaisuja omiin ongelmiinsa, vaan joutuu jatkuvasti turvautumaan ulkopuolisiin tekijöihin niiden ratkaisemiseksi (Alvesalo 1997, 69).

Adorno ja Horkheimer (2008, 177) ovat sanoneet, että kulttuuriteollisuuden menestys kumpuaa pääoman lainalaisuuksista. Jos levyteollisuus kontrolloi äänitteiden tekemisen jokaista puolta, monet sen kuluista palaavat tuloina (Frith 1988, 150). Siksi levyteollisuuden tavoitteena ei ole kontrolloida vain tuotantoa ja jakelua vaan esimerkiksi tehdä myös muusikoiden soittimet sekä tuottajien tarvitsemat laitteet ja kuluttajien soittimet (Frith 1988, 150). Tätä varten se tarvitsee lainsäädännöllistä tukea. Adorno ja Horkheimer (2008, 181) väittivät Valistuksen dialektiikassa, että itse järjestelmään kuuluu, että sen uudistukset ovat parannuksia massatuotantoon. Simon Frithin mukaan on kuitenkin paradoksaalista, että suurimmat voitot tulevat todellisuudessa niiltä tahoilta, jotka eivät kuuntele perinteisiä markkinaviisauksia. Ääniteteollisuuden käytännöt suunnitellaan välttämään tappioita antamalla yleisölle sitä, mitä se jo haluaa (Frith 1988, 106), mutta ongelma on se, että usein tarvittavat myyntiluvut riippuvat sellaisista asioista, joita tekijät eivät itse täysin kontrolloi (Frith 1988, 107). Gilbertin (2010, 13; 2008, 109) mukaan pääoma tarvitseekin juuri yksilöiden kollektiivista työskentelyä ja sen tulee helpottaa yksilöiden välistä kanssakäymistä, sillä todellinen luovuus syntyy markkinoiden ulkopuolella. Eli pääoma on jossain määrin riippuvainen miljoonien yksilöiden välisistä sosiaalisista suhteista, mutta kollektiivinen työskentely ei tarvitse pääomaa toimiakseen hyvin (Gilbert 2010, 15; Gilbert 2008, 109).

Väitän siis lainsäädännön menettäneen kosketuksensa nykypäivän ääniteteollisuuteen, koska siinä on otettu huomioon etenkin perinteisen levyteollisuuden taloudellinen etu eikä muuttanutta kuluttajaa ja kuluttajan roolia tuotannossa. Levyteollisuuden ja artistien välinen yhteistyö perustuu perinteisesti sopimukseen, joissa artisti siirtää tekijänoikeusomistuksen eteenpäin levy-yhtiölle vastineeksi yhtiön tarjoamista palveluista kuten studiotiloista, markkinoinnista, viestinnästä tai jakelusta. Muusikoiden ja ääniteteollisuuden yhteistyössä on siis kyse kahden eri toimijan välisestä sopimuskäytännöstä, jossa muusikko vapaaehtoisesti kaupalliseen sopimukseen perustuen luovuttaa omistusoikeuden eteenpäin. Tämän tutkielman väitettä voisi siis kritisoida kysymällä, miksi levy-yhtiö ei olisi oikeutettu tekijänoikeuteen, jos artisti on vapaaehtoisesti luovuttanut omistusoikeuden eteenpäin?

En väitä, että perinteinen levyteollisuus olisi tänäkään päivänä, postmoderneissa tuotantoprosesseissa täysin tarpeeton tai, että artistit eivät hyötyisi jollain tapaa yhteistyöstä levyteollisuuden kanssa. En siis täysin kyseenalaista artistien ja levy-yhtiöiden välistä sopimuksetekoa. Kritisoin ainoastaan sitä käytäntöä, jonka mukaan nämä sopimukset pitävät sisällään oikeudensiirtoa artistilta levy-yhtiölle. Peruste, jolla levyteollisuus on perinteisesti saanut omistusoikeuden hyödykkeeseen, ei ole enää 2000-luvulla pätevä. Siksi sopimukset, joita artistit ja levyteollisuus perinteisesti solmivat keskenään, perustuvat vanhentuneisiin oletuksiin levy-yhtiön toiminnasta ja osallisuudesta. Toisin sanoen sopimuskäytäntö itsessään perustuu vanhentuneeseen teolliseen tilanteeseen ja on irrallaan musiikkiteollisuuden nykyaikaisesta toiminnasta.

Tarkastellaanpa kahden toimijan välistä sopimusperiaatetta tai niin sanottua kauppaa uudemman kerran jälkiteollisen musiikkiteollisuuden kontekstissa. Kaupan perinteisen määritelmän mukaan kauppa on sopimus, joka hyödyttää molempia sen osapuolia. Jos kauppa halutaan vielä tänäkin päivänä ymmärtää sellaiseksi sopimukseksi, joka hyödyttää sen toimijoita, huomataan, ettei se sovi enää yhteen postmodernien tuotantoprosessien kanssa. Postmodernissa musiikkiteollisuudessa toimijoiden dynamiikka on moninaisempi ja kattaa enemmän kuin se, mitä perinteisellä väitteellä voidaan ymmärtää. Eli kun perinteisesti sopimus on tehty muusikon ja yhtiön välillä niin, että levy-yhtiön tehtävä on toimia myyjänä eli välittää musiikki yleisölle, ei ole tilanne enää uudenlaisen kuluttajan myötä sama. Uusi kuluttaja on kentälle astunut erillinen toimija. Kahden kaupankäynnin osapuolen määritelmä ei enää päde nykyaikana, kun musiikkiteollisuus on muuttanut rakenteellisesti muotoaan 2000-luvulla. Tästä syystä myös lainsäädännön rakentaminen sille pohjalle, että yritys on oikeutettu tekijänoikeuteen vain, koska tällaisia sopimuksia perinteisesti tehdään, ei ole pätevä. Tällainen sopimuskäytäntö ei ole enää kosketuksissa nykyajan tuotantoon eikä kuvaa tapahtuneita tuotantoprosesseja täydellisesti. Siksi lainsäädännön rakentaminen tällaisten olettamien ympärille tekee siitä vaikean ja aiheuttaa ongelmia sen soveltamisessa. Toisin sanoen nykyinen lakimme perustuu vanhentuneisiin käsityksiin perinteisen musiikkiteollisuuden toiminnasta. Vaikka musiikkiteollisuus toimii sekä kuluttamisen että tuotannon suhteen hyvin erilalla kuin aiemmin, ajatus omistussuhteesta ei ole muuttunut. Uudistukset lainsäädäntöön tehtiin vanhoilla käsityksillä.

Jeremy Gilbertille (2012) yksi suurimmista kulttuuriteollisuuden ongelmista on vastata siihen haasteeseen, joka aiheutuu musiikin vapaasta leviämisestä digitaalisessa ympäristössä ja

ammattimuusikoiden toimeentulosta. Haluammeko edelleen, että muusikot toimivat omana ammattikuntana ja jos niin, miten he saavat työstään hyvityksen ilmaisen jakelun maailmassa (Gilbert 2012)? Gilbertin mukaan jopa monille muusikoille kysymys on kaksijaksoinen (Gilbert 2012). Simon Frith (1988, 67) on sanonut, että muusikoiden keskeinen ongelma onkin juuri tämä suhde musiikin tekemisen ja rahan hankkimisen välillä. En halua tässä tutkielmassa asettaa kyseenalaiseksi muusikkoja ammattikuntana. Muusikko on ammatti, jonka taloudellinen toimeentulo on riippuvainen levyteollisuuden tavoin myös tekijänoikeuksista. Tämän tutkielman tarkoitus ei ole kuitenkaan kyseenalaistaa luovan artistin oikeutta saada korvaus työstään, vaan ainoastaan ne sopimukset, joilla oikeudenomistus siirretään eteenpäin esimerkiksi yritykselle.

David Hesmondhalgh (2007, 150) on sanonut, että joidenkin teorioiden mukaan tekijänoikeuslaki on perimmäinen syy, miksi kulttuuri on todella kaupallistunut. Toisten näkemysten mukaan tekijänoikeus tulisi ymmärtää pikemminkin yritykseksi säädellä sitä kulttuuriteollisuudelle yksilöllistä ongelmaa, joka koskee kulttuurihyödykkeen ja minkä tahansa muun kulutushyödykkeen välistä eroa. Kuten jo aiemmin totesin, kulttuurihyödyke poikkeaa kaikista muista kulutettavista hyödykkeistä siinä, että sen kuluttaminen ei todellisuudessa vähennä sen arvoa (Hesmondhalgh 2007, 150; vrt. Lazzarato 2006, 113). Kulutuksen sosiologiaa tarkastellut Kaj Ilmonen määrittelee tavarahan hyödykkeeksi, joka alkaa menettää vaihtoarvoansa heti käyttöönoton jälkeen (Ilmonen 2007, 67). Tavarahan käyttöarvo on vaihtoarvon edellytys (Ilmonen 2007, 66–67). Kulttuurihyödykkeen vaihdossa välittäjä puolestaan ei menetä mitään eikä jää myöskään mitään vaille vaihtotapahtumassa (Lazzarato 2006, 113). Jos kulttuuri halutaan ymmärtää ilmaiseksi taiteeksi, on löydettävissä paljon näkemyksiä, joiden mukaan kaupalliset motiivit turmelevat sen (Gilbert 2008, 107). Kulttuurin ja tavarahan välisestä erosta puhuivat aikoinaan muun muassa Adorno ja Horkheimer (2008), joille kulttuurin alistuminen kulutettavaksi tavaraksi merkitsi taiteen muuttumista massatuotetuksi viihteeksi, joka ei voi aidosti valistaa yksilöitä. Adorno ja Horkheimer (2008, 214) kutsuvat kulttuuria paradoksaaliseksi tavaraksi.

Taiteellisen hyödykkeen kohdalla myös sen kollektiivisuuteen perustuva luonne on aina ollut yksi syy kaupallistamisen vaikeuteen. Kollektiivisuus ei siis ole sille täysin uusi ominaisuus, mutta se on viime vuosina muuttuneiden tuotantoprosessien myötä noussut huomattavasti voimakkaammin esiin. Maurizio Lazzarato (2006, 39) on sanonut, että keksintö on aina yhteisluomus, joka synnyttää itsensä sattumanvaraisesti yhteistoiminnalla. Keksintö on

seurausta kohtaamisesta, ristisiitoksesta sekä jäljittelevien virtojen välisestä yhteistoiminnasta ja siksi luominen ja toteuttaminen vaikuttavat aina toisiinsa ennakoimattomalla tavalla (Lazzarato 2006, 39, 99). Keksintö tuo luomiseen kollektiivisen ja sosiaalisen toiminnan lisäulottuvuuden (Lazzarato 2006, 40). Jeremy Gilbertin (2010, 2) mukaan kysymykseen ”kuka on luova” tai ”mikä on luovaa” on aina ollut vaikea vastata. Siksi luovuutta ihmisen ominaisuutena on historiassa selitetty muun muassa yliluonnollisilla lahjoilla sekä yksilön ainutlaatuisuudella (Gilbert 2010, 2). Luovuudesta on kuitenkin tullut tärkeä osa tietämykseen ja taitoon perustuvaa talousjärjestystä (Gilbert 2010, 1; vrt. Hardt & Negri 2005; Lazzarato 1996, 2006). Se tarkoittaa postmodernille kapitalismille samaa, mitä tehokkuus oli yrityksille 1900-luvulla (Boltanski & Chiapello 2007, ks. Gilbert 2010, 1; 2012; vrt. Hardt & Negri 2005; Lazzarato 1996, 2006). Luovuus on myös keskeinen asia, kun halutaan määrittää kulttuurituotteen taloudellinen arvo (Gilbert 2010, 1) ja se on yksi näkökulma, josta politiikkaa ja kulttuuria voi teoretisoida (Gilbert 2008, 138).

Kirjailija T.S. Eliot on väittänyt, että kirjoitustyössä kekseliäisyys on aina ilmaisu jo olemassa olevasta perinteestä (Gilbert 2010, 2). Gilbert (2010, 2) tulkitsee tämän niin, että tradition itsessään voidaan siten nähdä toimivan inspiraation ja todellisen luovuuden lähteenä. Gilbertin (2010, 3) mukaan monille luovaa taitoa musiikkiteollisuudesta edustaakin niin sanottu ”skene”, joka terminä viittaa paitsi tiettyyn musiikilliseen genreen, myös musiikin vastaanottamiseen eli kuulijan rooliin tietyn musiikin sisällä sekä tuottajiin ja erilaisiin teollisuuden promoottoreihin (Gilbert 2010, 3; Leppänen 2007, 275–276). Muusikko ja musiikkiteoreetikko Brian Eno puolestaan kehitti termin ”scenius” kuvaamaan ”skenen” tai musiikkikentän jäsenten kollektiivista luovuutta (ks. Gilbert 2010, 4). ”Sceniuksen” idea muistuttaa läheisesti Hardtin ja Negrin käsitettä immateriaalisesta työvoimasta. Sen mukaan musiikillinen luovuus on luonteeltaan aina kollektiivista ja luova työ tuotteena on riippuvainen monien eri tahojen (muusikot, tuottajat, yleisö, promoottorit, kriitikot, journalistit) vaikutuksesta (Gilbert 2010, 4).

Kollektiivinen luominen ja toteuttaminen ovat julkista ja siksi niitä pyritään suojelemaan tekijänoikeuksin (Lazzarato 2006, 100). Lazzaraton (2006, 101) mukaan yhdessä tekemisen ja kollektiivisen luomisen kaappaaminen perustuu juuri immateriaalioikeuksiin. Immateriaalioikeuksilla on siis poliittinen funktio, jotka osoittavat kenellä on lupa määrätä (Lazzarato 2006, 103). Immateriaalioikeudet erottavat kuitenkin kollektiivisen luovuuden kyvystään keksiä ja estävät näkemästä nykyistä tuotannon rikkautta (Lazzarato 2006, 103).

Jeremy Gilbert (2012) on sanonut, että tekijänoikeudet ovat hyvä väline varmistaa, ettei luovan työn tekijä jää palkitsematta, mutta toisaalta huono keino jos halutaan ottaa huomioon työn tekemisen kollektiivinen luonne ja kaikki työn tekoon osallistuneet.

Toisin sanoen taiteen ja muiden luovuutta vaativien teosten kohdalla on aina ollut vaikea määrittää, mistä luovuus on peräisin ja ketkä kaikki ovat osallistuneet luovan työn tuottamiseen. Tästä johtuen myös musiikin ja muun vastaavan kulttuurin kaupallistaminen tekijänoikeusteollisuuden turvin on lähtökohdiltaan monimutkaista. Luova työ ja innovaatio ovat luonteeltaan yhteistoiminnallisia ja siksi niiden kaupallistaminen omistajuuden käsitteeseen perustuvilla tekijänoikeuksilla on väistämättä vaikeaa. Viimeistään viime vuosien kehityssuunnat kohti entistä kollektiivisempia tuotantoprosesseja ovat osoittaneet sen, että taiteen omistusoikeuden osoittaminen ei ole yksinkertaista ja vaatii jopa uudelleen pohdintaa musiikkiteollisuuden kontekstissa. Yhteishyödykkeiden tuottamisessa vallitsee oma taiteen dynamiikkansa, joka Marcel Duchampin (ks. Lazzarato 2006, 112) sanoin koostuu puoliksi taiteilijan toiminnan tuloksesta ja puoliksi yleisön toiminnasta. Tällaiset hyödykkeet ovat Gabriel Tarden (ks. Lazzarato 2006, 112) mukaan ymmärrettäviä, eivät omistettavia, vaihdettavia, eivät kulutettavia. Siksi tällaiset yhteishyödykkeet ovat omistamisenvastaisia, sillä vaikka joku omaksuisikin tällaisen yhteishyödykkeen, siitä ei tule kenenkään yksityisomaisuutta (Lazzarato 2006, 112).

Slavoj Žižek (2001) on todennut, että digitaalisuuteen perustuvien teollisuuden alojen (kuten musiikkiteollisuuden) yksi suurimmista ongelmista koskee sitä, miten säilyttää yksityinen omistajuus pelkällä voiton maksimoinnin logiikalla samalla kun teollisuus on muuttanut luonnettaan merkittävästi. Jos taide on lähtökohdiltaan kollektiivista luonteeltaan, kuka on oikeutettu omistamaan työn tuloksen ja millä perusteella? Millä perusteella pitäisi myöntää omistusoikeus taiteeseen, jos sen tekeminen on luonteeltaan yhteistoiminnallista ja työn tulos seurausta monen eri osapuolen panoksesta? Miten taidetta voi omistaa yksityisesti? Juuri kysymys omistusoikeudesta on se, mihin immateriaalioikeuksien laajentamista kannattavat joutuvat jatkossa yhä useammin vastaamaan.

6. Lopuksi

Tässä pro gradu -tutkielmassa olen pyrkinyt kriittisen analyysin kautta tarkastelemaan ja kuvailemaan 2000-luvun musiikkiteollisuutta sekä sen toimintaa tuotannollisten prosessien ja kuluttamisen näkökulmista. Lähtökohtani työssä oli musiikkiteollisuuden kriisiksi kutsuttu ajankohtainen ilmiö ja tarkoitukseni kriittisen analyysin avulla syventyä sekä analysoida tarkemmin sen syitä ja seurauksia. Hahmottamalla ensin musiikkiteollisuuden sisällä uudella vuosituohannella tapahtuneita rakenteellisia muutoksia ja sitten vertaamaan sen nykytilaa ajankohtaiseen tekijänoikeuslainsäädäntöön, olen halunnut osoittaa, kuinka lainsäädäntö ei ole onnistunut sisäistämään nykyaikaisen musiikkiteollisuuden toimintaa ja on siksi menettänyt kosketuksen siihen.

Jotkut tekijänoikeuslainsäädännön kritisoijat arvostelevat lainsäädännön kulkevan aikaansa perässä, mutta oman analyysini perusteella lainsäädäntö on päivitetty 2000-luvulle. Siihen kirjatut uudistukset tehtiin kuitenkin perinteisen musiikkiteollisuuden näkökulmasta. Olen hahmottanut tätä uutta, jälkiteollista ja postmodernia tuotannonjärjestystä immateriaalisen työn teorian kautta. Näissä teorioissa Marxin klassista työnarvoteoriaa on pyritty joko viemään eteenpäin jälkiteolliselle aikakaudelle tai muutoin kritisoimaan ja siksi niitä usein luonnehditaan jälkimarxistisiksi yhteiskuntateorioiksi (esim. Cremin & Roberts 2011, 179). Tällaiset etenkin Michael Hardtin, Antonio Negrin sekä Maurizio Lazzaraton kirjoituksiin perustuvat näkemykset nimittävät tuotantoprosesseissa tapahtuneita muutoksia siirtymäksi modernista aikakaudesta postmoderniin aikakauteen. Esimerkiksi juuri Hardt ja Negri (2005, 150) väittävät, että tuotantoprosesseissa tapahtuneet muutokset ovat historiallisesti tärkeitä, koska ne viittaavat modernin aikakauden tradition katkeamiseen.

Elämme yhteiskunnassa, jossa informaatiolla ja luovuudella on jatkuvasti enemmän merkitystä tuotantoprosesseissa (Böhm & Land 2009, 79). Informatisoituneet tuotantoprosessit heijastuvat myös suoraan immateriaalioikeuksia koskevaan lainsäädäntöön. Dan Hunterin (2004, 17) mukaan immateriaalioikeuksien haltijat ovat aina pyrkineet laajentamaan oikeuksiensa pituutta, alaa ja siihen liittyviä valvontamekanismeja. Kuitenkin tuotannossa tapahtunut paradigman muutos on nähtävissä etenkin nykyisessä lainsäädännössämme entistä tarkempien valvontamekanismien sekä tiukempien rangaistusten muodossa (esim. Hunter 2004). Olen pyrkinyt osoittamaan, että ajankohtainen tekijänoikeuslainsäädäntömme on ennen kaikkea poliittisen prosessin tulos.

Tekijänoikeuksilla on jälkitekollisessa yhteiskunnassa entistä suurempi merkitys perinteiselle musiikkitekollisuudelle ja siksi varsinainen musiikkitekollisuuden kriisi kärjistyy kaikkein selkeimmin juuri lainsäädännön kontekstissa.

Mitä sitten tulee tapahtumaan perinteiselle musiikkitekollisuudelle? Voiko perinteinen levyteollisuus enää selvitä? Teoksessa *Music and Copyright* Simon Frith ja Lee Marshall (2004, 209) spekuloiivat perinteisen ääniteteollisuuden merkitystä ja roolia tulevaisuudessa. Frith ja Marshall (2004, 209) esittävät kaksi eri ”dystooppista tulevaisuuden kuvaa”, joihin tekijänoikeuskeskustelu voi johtaa: tekijänoikeustotalitarismi sekä tekijänoikeusanarkismi. Ensimmäinen viittaa tilanteeseen, jossa kuluttajat saavat käsiinsä musiikkia vain täydellisesti jäljitettävissä olevien laitteiden kautta (Frith & Marshall 2004, 209). Mikäli kuluttaminen tapahtuu jatkossakin digitaalisessa ympäristössä, kuluttajia tullaan laskuttamaan palveluiden kautta (Frith & Marshall 2004, 209). Koska kaikki on jäljitettävissä, sellaiset palvelut ja sivustot, jotka toimivat tekijänoikeuslainsäädännön vastaisesti, tullaan sulkemaan (Frith & Marshall 2004, 210). Tekijänoikeusanarkia puolestaan tarkoittaa tilannetta, jossa levy-yhtiöt ja muut oikeudenhaltijat käytännössä luovuttavat oikeuksiensa puolustamisen suhteen ja koko ala aina oikeusinstituutiota myöten kääntyy perinteistä musiikkitekollisuutta vastaan (Frith & Marshall 2004, 210). Kukaan ei enää investoi immateriaalioikeuksiin taloudellisten hyötyjen saavuttamiseksi, sillä kaikki musiikki on helposti kopioitavissa tai jaettavissa ja teknologinen kehitys tulee aina kulkemaan yhden askelen edellä levyteollisuutta (Frith & Marshall 2004, 210).

Tulevaisuus lienee jossain näiden kahden vaihtoehdon välimaastossa (Frith & Marshall 2004, 210). Tämän vuoden puolella eduskunnan käsittelyyn tuleva kansalaisaloite Järkeä tekijänoikeuslakiin pyrkii esityksessään muuttamaan nykyistä lainsäädäntöä korjaamalla siinä esiintyvät ”ylilyönnit” verkkovalvonnan ja vahingonkorvausten osalta (Kansalaisaloite 23.1.2013). Kansalaisaloite painottaa, ettei sen tarkoitus ole laillistaa tekijänoikeuksia koskevan materiaalin lataamista, vaan tehdä ”yksittäisten ihmisten tekijänoikeuksien suojatun sisällön lataamisesta rangaistavaa tekijänoikeusrikkomuksena” (Kansalaisaloite 23.1.2013). Tärkeimmäksi tehtäväkseen ehdotus nimeää kansalaisten ja artistien välisen vastakkainasettelun purkamisen (Kansalaisaloite 23.1.2013). Jyrki Kataisen hallituksen ohjelmassa (Hallituksen ohjelma 2011, 36) luvattiin uudistaa hyvitysmaksujärjestelmä turvaamaan alan toiminnan taloudelliset edellytykset, mutta toukokuuhun 2014 mennessä asiasta ei ole vielä päätetty mitään. Tulevaisuutta voi kuitenkin vain spekuloida, koska on

mahdotonta arvioida, mitä esimerkiksi juuri teknologian saralla tulevaisuus tuo tullessaan. Varmoja voimme olla ainoastaan siitä, että teknologia tulee edelleenkin kehittymään ennakoimattomilla tavoilla ja keskustelua tekijänoikeuksista käydään jatkossa entistä kiivaammin sekä puolesta että vastaan. Todennäköisesti perinteisellä levyteollisuudella on tulevaisuudessa hyvin erilainen rooli kuin esimerkiksi vielä 1900-luvun puolivälissä.

Mitä tulee immateriaalioikeuksiin ja yhteishyödykkeisiin, sekä Hardt ja Negri että Lazzarato kehottavat taistelemaan yhteishyödykkeiden yksityistämistä vastaan (esim. Lazzarato 2006, 117, Hardt & Negri, 2009). Yhteishyödykkeiden yksityisomistamista vastaan taisteleminen tarkoittaa sitä, että meidän tulee tuoda esiin kollektiivisen työskentelyn erityiset ennakkoehdot (Lazzarato 2006, 117). Lazzaraton (2006, 117) mukaan hahmottamalla uusiksi rikkauden jakaminen ja perustamalla uusia oikeuksia, saadaan aikaan se, että yhteishyödykkeiden luominen ja toteuttaminen sekä koko tuotantojärjestelmä ja sen säännöt ymmärretään muuttuneeksi fordistisesta tilanteesta. Aivojen välinen kollektiivinen yhteistyö tulee ymmärtää poliittisena panoksena (Lazzarato 2006, 118). Meidän tulee esittää uusia kysymyksiä, jotka tuovat esiin uusia vastauksia (Lazzarato 2006, 118). Konkreettiset mekanismit tilanteen muuttumiseksi on rakennettava yhteistyön ilmaisemisen ja rakentamisen kautta, ei kaupallisuudesta irtisanoutumisen avulla (Lazzarato 2006, 118). Hardtin ja Negrin (2005, 176) mukaan vain sellaiset rakenteet, jotka sopeutuvat ja oppivat hallitsemaan uutta työvoiman muotoa, tulevat selviämään myös tulevaisuudessa. Imperiumissa piilee rappion siemen juuri sen ehdottomuuden vuoksi (Hardt & Negri 2005, 359–360).

Graduni tavoite oli käydä analyysissa teoreettista keskustelua poikkitieteellisesti. Tarkoitukseni oli ensinnäkin tuoda politiikkatieteelliseen keskusteluun mukaan kulttuuritutkimuksen teoriaa ja osoittaa, miten nämä kaksi tieteenalaa ovat juuri teoreettisessa mielessä hyvin samanlaisia ja voivat siten täydentää toisiaan tiettyjä ilmiöitä tutkittaessa. Toiseksi halusin tuoda tutkielmaan oikeusfilosofiaa, koska tutkielman aineisto koostui pitkälti oikeustieteellisestä materiaalista. Vaikka critical legal studies -perinne on yhteiskuntatieteiden ja filosofian vaikutuksesta syntynyt teoreettinen lähestymistapa, on se kuitenkin kehitetty ensisijaisesti oikeustieteellistä analyysiä varten ja siksi sen käyttäminen yhteiskuntatieteissä tuo aina omat haasteensa. Koska tämä tutkielma on tehty yhteiskuntatieteellisestä näkökulmasta oikeustieteellistä teoriaa hyväksikäyttäen ja oikeustekstiä analysoiden, on myönnettävä, että analyysi saisi varmasti enemmän kritiikkiä osakseen oikeustieteellisen tutkimuksen puolella. Sen sijaan politiikkatieteellisen tutkimuksen ja kulttuuritutkimuksen

teorioiden käyttö limittäin toimi mielestäni hyvin tässä yhteydessä ja ne täydensivät tutkielmassa onnistuneesti toisiaan. Musiikintutkimus on mielestäni hyvin spesifinen tieteenala ja siksi siihen liittyviä ilmiöitä tutkittaessa on jatkossakin kannattavaa käyttää hyväksi esimerkiksi juuri politiikka- tai taloustieteellistä tutkimusta. Suosittelen käymään niin politiikkatieteellisessä kuin missä tahansa muussa tieteellisessä tutkimuksessa edes jossain määrin poikkitieteellistä keskustelua sekä yhdistämään eri tieteenaloja tutkittavasta ilmiöstä riippuen.

Musiikkiteollisuus, kulttuuriteollisuus ja muu niin sanottu viihdebisnes ovat mielestäni mielenkiintoisia tutkimuskohteita, koska viihteellä ja populaarikulttuurilla on suuri yksilön jokapäiväisessä elämässä. Koen etenkin tekijänoikeuksissa ja muissa immateriaalioikeuksissa olevan jatkossakin paljon mielenkiintoista tutkittavaa politiikkatieteellisestä näkökulmasta. En tässä tutkielmassa käsitellyt kovinkaan paljon esimerkiksi musiikin ja muun taiteen omistajuuden ongelmaa ja siksi muun muassa kysymys kulttuurin omistajuudesta voisi tarjota mielenkiintoisen lähtökohdan jatkotutkimukselle.

LÄHTEET

Aho, Marko & Kärjä, Antti-Ville (2007) Johdanto. Teoksessa Aho, Marko & Kärjä, Antti-Ville (toim.) *Populaarimusiikin tutkimus*. Tampere: Vastapaino, 7–32.

Alvesalo, Anne (1997) *Critical legal studies: kriittinen lähestymistapa oikeuteen*. Helsinki: Lakimiesliiton kustannus.

Apajalahti, Ahto & Sotala, Kaj (2010) *Jokapiraatinoikeus*. Helsinki: WSOY.

Apulaisoikeusasiamiehen päätös (4.10.2007) *Päätös kanteluihin tekijänoikeus muutoksen valmistelua koskevassa asiassa*.

[Http://www.eduskunta.fi/triphome/bin/thw/trip/?\\${base}=ereopaa&\\${html}=eoap5000&\\${cc}=define+reverse&\\${freetext}=tunniste=2732/2005&\\${snhtml}=nosyn](http://www.eduskunta.fi/triphome/bin/thw/trip/?${base}=ereopaa&${html}=eoap5000&${cc}=define+reverse&${freetext}=tunniste=2732/2005&${snhtml}=nosyn) (haettu 17.4.2014).

Arvidsson, Adam (2005) Brands: A critical perspective. *Journal of Consumer Culture* 5:2, 235–258.

Barnet, Richard D. & Burriss, Larry L. (2001) *Controversies of the Music Industry*. Westport: Greenwood Press.

Bennet, Tony & Frith, Simon & Grossberg, Lawrence & Shepherd, John & Turner, Graeme (1993) Introduction. Teoksessa Bennet, Tony & Frith, Simon & Grossberg, Lawrence & Shepherd, John & Turner, Graeme (toim.) *Rock and popular music – politics, policies, institutions*. Routledge: London and New York, 1–13.

Born, Georgina (1993) Afterword: Music policy, aesthetic and social difference. Teoksessa Bennet, Tony & Frith, Simon & Grossberg, Lawrence & Shepherd, John & Turner, Graeme (toim.) *Rock and popular music – politics, policies, institutions*. Routledge: London and New York, 266–292.

Brusila, Johannes (2007) Musiikkiteollisuus. Teoksessa Aho, Marko & Kärjä, Antti-Ville (toim.) *Populaarimusiikin tutkimus*. Tampere: Vastapaino, 44–70.

Böhm, Steffen & Land, Chris (2009) No measure for culture? Value in the new economy. *Capital & Class* 33, 75–98.

Caffentzis, George (2005) Immeasurable Value? An Essay on Marx's Legacy. *The Commoner* 10, 88–114.

Coté, Mark & Pybus, Jennifer (2007) Learning to Immaterial Labour 2.0: Myspace and Social Networks. *Ephemera: theory and politics in organization* 7:1, 88–106.

Cremin, Colin & Roberts, John Michael (2011) Postmodern Left-Liberalism: Hardt and Negri and the Disavowal of Critique. *Critical Sociology* 37:2, 179–197.

Direktiivi 2011/70/EU. *Direktiivi tekijänoikeuden ja tiettyjen lähioikeuksien suojan voimassaoloajasta annetun direktiivin 2006/116/EY muuttamisesta*. [Http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2011:265:0001:0005:FI:PDF](http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2011:265:0001:0005:FI:PDF) (haettu 9.10.2013).

Eduskunnan sivistysvaliokunta (2003) *Eduskunnan sivistysvaliokunnan kirje Opetusministeriölle* 18.2.2003. [Http://www.effi.org/tekijanoikeus/laki/sivistysvaliokunta-2003-02-18.html](http://www.effi.org/tekijanoikeus/laki/sivistysvaliokunta-2003-02-18.html) (haettu 9.10.2013).

EFFI (2013) Tekijänoikeuslaki on käynnissä olevista aloitteista suosituin, mutta "poliittinen miinakenttä" 11.3.2013. [Http://www.effi.org/julkaisut/tiedotteet/tekijanoikeusaloitesuosittu-20130311.html](http://www.effi.org/julkaisut/tiedotteet/tekijanoikeusaloitesuosittu-20130311.html) (haettu 17.4.2014).

Frith, Simon (1988) *Rockin potku: nuorisokulttuuri ja musiikkiteollisuus*. Tampere: Vastapaino.

Frith, Simon & Marshall, Lee (2004) *Music and copyright*. New York: Routledge.

Gadamer, Hans-Georg (2004) *Hermeneutiikka : ymmärtäminen tieteissä ja filosofiassa*. Tampere: Vastapaino.

Gilbert, Jeremy (2008) *Anticapitalism and culture: radical theory and popular politics*. Oxford: Berg.

Gilbert, Jeremy (2010) Capitalism, Creativity and Continuity in the Sonic Sphere. [Http://www.culturalstudies.org.uk/creativity%20and%20continuity%20.pdf](http://www.culturalstudies.org.uk/creativity%20and%20continuity%20.pdf) (haettu 9.10.2013).

Gilbert, Jeremy (2012) Capitalism, creativity and the crisis in the music industry. [Http://www.opendemocracy.net/ourkingdom/jeremy-gilbert/capitalism-creativity-and-crisis-in-music-industry](http://www.opendemocracy.net/ourkingdom/jeremy-gilbert/capitalism-creativity-and-crisis-in-music-industry) (haettu 10.10).

Gowan, Michael (2002) Requiem for Napster. *PC World* 18.5.2002. [Http://www.pcworld.idg.com.au/article/22380/requiem_napster](http://www.pcworld.idg.com.au/article/22380/requiem_napster) (haettu 15.4.2014).

Gronow, Pekka (1976) *Kulttuuripolitiikan käsikirja*. Helsinki: Otava.

Grossberg, Lawrence (1995) *Mielihyvän kytkennät: risteilyjä populaarikulttuurissa*. Tampere: Vastapaino.

Haarmann, Pirkko-Liisa (2005) *Tekijänoikeus ja lähioikeudet*. Helsinki: Talentum.

Hallituksen ohjelma (2003) *Pääministeri Matti Vanhasen hallituksen ohjelma* 24.6.2003. [Http://valtioneuvosto.fi/tiedostot/julkinen/vn/hallitus/vanhasen-hallitusohjelma-2003/fi.pdf](http://valtioneuvosto.fi/tiedostot/julkinen/vn/hallitus/vanhasen-hallitusohjelma-2003/fi.pdf)

Hallituksen ohjelma (2011) *Pääministeri Jyrki Kataisen hallituksen ohjelma* 22.6.2011. [Http://valtioneuvosto.fi/hallitus/hallitusohjelma/pdf/fi.pdf](http://valtioneuvosto.fi/hallitus/hallitusohjelma/pdf/fi.pdf).

Hardt, Michael & Negri, Antonio (2004) *Multitude: war and democracy in the age of Empire*. New York: The Penguin Press.

- Hardt, Michael & Negri, Antonio (2005) *Imperiumi*. Helsinki: WSOY.
- Hardt, Michael & Negri, Antonio (2009) *Commonwealth*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
- HARE (2004a) Valtion hankerekisteri. *Tekijänoikeustoimikunnan perustiedot*. [Http://www.hare.vn.fi/mHankePerusSelaus.asp?h_id=8932](http://www.hare.vn.fi/mHankePerusSelaus.asp?h_id=8932) (haettu 18.4.2013).
- HARE (2004b) Valtion hankerekisteri. *Tekijänoikeustoimikunnan kokoonpano*. http://www.hare.vn.fi/mKokoonpanojenHistoriaSelailu.asp?h_id=8932 (haettu 18.4.2013).
- Hautamäki, Irmeli (1999) Kulttuuriteollisuus ja sen kritiikki Adornon mukaan. Teoksessa Koivunen, Hannele & Kotro, Tanja *Kulttuuriteollisuus*. Helsinki: Edita, 27–40.
- Hall, Stuart (1992) *Kulttuurin ja politiikan murroksia*. Tampere: Vastapaino.
- Hallituksen esitys (HE) 28/2004 *Hallituksen esitys Eduskunnalle laeiksi tekijänoikeuslain ja rikoslain 49 luvun muuttamisesta*. [Http://www.finlex.fi/fi/esitykset/he/2004/20040028](http://www.finlex.fi/fi/esitykset/he/2004/20040028) (haettu 16.4.2014).
- Hallituksen esitys (HE) 76/2008 *Hallituksen esitys Eduskunnalle laiksi tekijänoikeuslain 26 a §:n muuttamisesta*. [Http://finlex.fi/fi/esitykset/he/2008/20080076](http://finlex.fi/fi/esitykset/he/2008/20080076) (haettu 17.4.2014).
- Hesmondhalgh, David (2007) *The Cultural Industries*. Lontoo: Sage.
- Horkheimer, Max & Adorno, Theodor W. (2008) *Valistuksen dialektiikka*. Tampere: Vastapaino.
- Hunter, Dan (2004) Culture War. [Http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=586463](http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=586463) (haettu 1.4.2014).
- IFPI (2000) *Recording Industry World Sales*. The International Federation of the Phonographic Industry.
- IFPI (2001) *The Recording Industry World Sales*. The International Federation of the Phonographic Industry.
- IFPI (2002) *The Recording Industry World Sales*. The International Federation of the Phonographic Industry.
- IFPI (2003) *The Recording Industry World Sales*. The International Federation of the Phonographic Industry.
- IFPI (2004a) *Online Music Report*. The International Federation of the Phonographic Industry.
- IFPI (2004b) *The Recording Industry World Sales*. The International Federation of the Phonographic Industry.
- IFPI (2005) *Digital Music Report*. The International Federation of the Phonographic Industry.

- IFPI (2006) *Digital Music Report*. The International Federation of the Phonographic Industry.
- IFPI (2007) *Digital Music Report*. The International Federation of the Phonographic Industry.
- IFPI (2008) *Digital Music Report*. The International Federation of the Phonographic Industry.
- IFPI (2009) *Digital Music Report*. The International Federation of the Phonographic Industry.
- IFPI (2010) *Digital Music Report*. The International Federation of the Phonographic Industry.
- IFPI (2011) *Digital Music Report*. The International Federation of the Phonographic Industry.
- IFPI (2012) *Digital Music Report*. The International Federation of the Phonographic Industry.
- IFPI (2013) *Digital Music Report*. The International Federation of the Phonographic Industry.
- IFPI (2014) *Digital Music Report*. The International Federation of the Phonographic Industry.
- IFPI Finland (Kaavio 1) *Äänitteiden vuosimyynti*. [Http://www.ifpi.fi/tilastot/vuosimyynti/](http://www.ifpi.fi/tilastot/vuosimyynti/) (haettu 15.4.2014)
- IFPI Finland (Kaavio 2) *Äänitteiden vuosimyynti*. [Http://www.ifpi.fi/tilastot/vuosimyynti/](http://www.ifpi.fi/tilastot/vuosimyynti/) (haettu 15.4.2014).
- Ilmonen, Kaj (2007) *Johan on markkinat: kulutuksen sosiologista tarkastelua*. Tampere: Vastapaino.
- Järvi, Antti (2012) Chisun musiikkia ladannutta pikkutyttöä syytetään piratismista. *Helsingin Sanomat* 21.11.2012. [Http://www.hs.fi/kulttuuri/a1305620616693](http://www.hs.fi/kulttuuri/a1305620616693) (haettu 17.4.2014).
- Kansalaisaloite (23.1.2013) *Järkeä tekijänoikeuslakiin*. [Https://www.kansalaisaloite.fi/fi/aloite/70](https://www.kansalaisaloite.fi/fi/aloite/70) (haettu 9.10.2013).
- Kärjä, Antti-Ville (2007) Tuotannon teknologiaa. Teoksessa Aho, Marko & Kärjä, Antti-Ville (toim.) *Populaarimusiikin tutkimus*. Tampere: Vastapaino, 35–43.
- Laakso, Seppo (2012) *Lainopin teoreettiset lähtökohdat*. Tampere: Juvenes Print.
- Lakivaliokunnan lausunto 5/2005. [Http://www.eduskunta.fi/faktatmp/utatmp/akxtmp/lavl_5_2005_p.shtml](http://www.eduskunta.fi/faktatmp/utatmp/akxtmp/lavl_5_2005_p.shtml) (haettu 17.4.2014).
- Lazzarato, Maurizio (1996) Immaterial labour. Teoksessa Virno, Paolo & Hardt, Michael (toim.) *Radical Thought In Italy*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 133–146.
- Lazzarato, Maurizio (2006) *Kapitalismin vallankumoukset*. Helsingin: Tutkijaliitto.
- Leppänen, Taru (2007) Populaarimusiikin yleisöjen identiteettejä kartoittamassa. Teoksessa Aho, Marko & Kärjä, Antti-Ville (toim.) *Populaarimusiikin tutkimus*. Tampere: Vastapaino, 268-290.

Muikku, Jari (2001) *Musiikkia kaikkiruokaisille: suomalaisen populaarimusiikin äänitetuotanto 1945-1990*. Helsinki: Gaudeamus.

Oesch, Erna (2005) Hermeneutiikka tiedonalueiden järjestelmässä: Sydämen sanasta ymmärtämisen kehälle. Teoksessa Tontti, Jarkko (toim.) *Tulkinnasta toiseen: esseitä hermeneutiikasta*. Tampere: Vastapaino, 13–34.

Peltomäki, Tuomas (2013) Lobbarit ajavat tekijänoikeutta. *Helsingin Sanomat* 5.5.2013. [Http://www.hs.fi/kotimaa/Lobbarit+ajavat+tekij%C3%A4noikeutta/a1367637318382?ref=hs-top4-3](http://www.hs.fi/kotimaa/Lobbarit+ajavat+tekij%C3%A4noikeutta/a1367637318382?ref=hs-top4-3) (haettu 9.10.2013).

Perustuslakivaliokunnan lausunto 7/2005. [Http://www.eduskunta.fi/faktatmp/utatmp/akxtmp/pevl_7_2005_p.shtml](http://www.eduskunta.fi/faktatmp/utatmp/akxtmp/pevl_7_2005_p.shtml) (haettu 17.4.2014).

Piraattipuolue (2014) *Yksityinen kopiointi*. [Http://piraattipuolue.fi/agenda/tietoyhteiskunta/tekijanoikeus/yksityinen-kopiointi](http://piraattipuolue.fi/agenda/tietoyhteiskunta/tekijanoikeus/yksityinen-kopiointi) (haettu 17.4.2014).

Poropudas, Timo (2005) STT oikaisee kopiosuojautusta. *Digitoday* 23.9.2005. [Http://www.digitoday.fi/page.php?page_id=66&news_id=200515517](http://www.digitoday.fi/page.php?page_id=66&news_id=200515517) (haettu 19.4.2013).

Puolamäki, Kai (26.9.2005) Miten tekijänoikeuksia lobattiin. [Http://www.ffi.org/blog/kai-2005-09-26.html](http://www.ffi.org/blog/kai-2005-09-26.html) (haettu 20.4.2013).

Pärssinen, Kyösti (2014) Tekijänoikeusaloite sosialismin asialla? *MBnet* 30.1.2014.

Polanyi, Karl (2009) *Suuri Murros: aikamme poliittiset ja taloudelliset juuret*. Tampere: Vastapaino.

Rikoslaki (19.12.1889/39). [Http://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1889/18890039001](http://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1889/18890039001) (haettu 16.4.2014).

Rutten, Paul (1993) *Popular Music Policy: A Contested Are – The Dutch Experience*. Teoksessa Bennet, Tony & Frith, Simon & Grossberg, Lawrence & Shepherd, John & Turner, Graeme (toim.) *Rock and popular music – politics, policies, institutions*. Routledge: London and New York, 37–51.

Shorthose, Jim & Strange, Gerard (2004) The new cultural economy, the artist and the social configuration of autonomy. *Capital & Class* 28, 43–59.

Sivistysvaliokunnan mietintö 6/2005. [Http://www.eduskunta.fi/faktatmp/utatmp/akxtmp/sivm_6_2005_p.shtml](http://www.eduskunta.fi/faktatmp/utatmp/akxtmp/sivm_6_2005_p.shtml) (haettu 17.4.2014).

Suhr, Hiesun Cecilia (2009) Underpinning the paradoxes in the artistic fields of Myspace: the problematization of values and popularity in convergence culture. *New Media Society* 11:1&2, 179–198.

Suomen virallinen tilasto (SVT): Vapaa-aikatutkimus [verkkajulkaisu]. 2002. Helsinki: Tilastokeskus. [Http://www.stat.fi/til/vpa/2002/vpa_2002_2005-01-26_tie_001.html](http://www.stat.fi/til/vpa/2002/vpa_2002_2005-01-26_tie_001.html) (haettu 15.4.2014).

Taiminen, Tiina (2010) *Verkkomusiikkipalvelut verkkopiratismiin vähentäjänä: käyttäjien ja ei-käyttäjien suhtautuminen Spotify-verkkopalveluun*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Tekijänoikeuslaki (8.7.1961/404). [Http://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1961/19610404](http://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1961/19610404) (haettu 16.4.2014).

Terranova, Tiziana (2000) Free labour: Producing culture for digital economy. *Social Text* 18:2, 33–58.

Toms, Steven (2008) Immeasurability: A critique of Hardt and Negri. *Ephemera: theory and politics in organization* 8:4, 433–446.

Tuomola, Arto (2002) *Musiikin digitaalinen jakelu: keskeiset teknologiat ja liiketoimintamallit*. Turku: Turun kauppakorkeakoulu.

Täysistunnon pöytäkirja PTK 100/2005.
[Http://www.eduskunta.fi/faktatmp/utatmp/akxtmp/ptk_100_2005_p.shtml](http://www.eduskunta.fi/faktatmp/utatmp/akxtmp/ptk_100_2005_p.shtml) (haettu 17.4.2014).

Unger, Roberto Mangabeira (1986) *The critical legal studies movement*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Uusi Suomi (2.12.2012) ”Chisugate” päättyi BBC:lle.
[Http://www.uusisuomi.fi/ulkomaat/55553-chisugate-paatyi-bbcille](http://www.uusisuomi.fi/ulkomaat/55553-chisugate-paatyi-bbcille) (haettu 4.4.2013).

Varto, Juha (1992) *Laadullisen tutkimuksen metodologia*. Helsinki: Kirjayhtymä.

Vetoomus (29.4.2005) *Vetoomus kansanedustajille*.
[Http://www.elvisry.fi/uutiset/29042005vetoomus.html](http://www.elvisry.fi/uutiset/29042005vetoomus.html) (haettu 20.4.2013).

Vetoomus (21.9.2005) *Tekijänoikeuslaki on saatettava voimaan välittömästi ja ilman muutoksia*. [Http://www.ffi.org/tekijanoikeus/laki/ifpi-avoinkirje-2005-09-21.pdf](http://www.ffi.org/tekijanoikeus/laki/ifpi-avoinkirje-2005-09-21.pdf) (haettu 19.4.2013).

Wood, Ellen Meikins (2005) *Pääoman imperiumi*. Tampere: Vastapaino.

Žižek, Slavoj (2001) Have Michael Hardt and Antonio Negri Rewritten the Communist Manifesto For the Twenty-First Century? *Rethinking Marxism* 13:3-4, 190–198.