

Miikka Pyykkönen

Alkuperäiskansojen tie kuvattavista kuvaajiksi, selitettävistä selittäjiksi

*Alkuperäiskansojen elokuva- ja tv-tuotantotapahtuma "Skábmagovat - Kaamosken kuvia".
Siida – Inari 15.-28.1.2001*

Inarin Siidassa järjestettävä Skábmagovat –tapahtuma (15.-28.1.) järjestettiin nyt kolmannen kerran. Tällä kertaa vieraina olivat Kanadan inuiitit, kun ensimmäisenä vuonna vierailivat Australian aboriginaalit ja viime vuonna Kanadan "ensimmäisten kansojen" (first nations) edustajat. Tapahtumasta on näiden kolmen vuoden aikana tullut tärkeä osa alkuperäiskansojen visuaaliseen ilmaisuun liittyvää kansainvälistä toimintaa.

Aiempien vuosien tapaan tapahtumaan kuului muutakin kuin elokuvaesityksiä. Tällä kertaa Skábmagovatin aloitti Camera Borealis -tapahtuma, johon sisältyi sekä neljän päivän kaamoskuvauskurssi että kaksipäiväinen luontokuvatapahtuma valo- ja elokuvineen. Seuraavalla viikolla oli vuorossa saamelaisvalokuvan seminaari Sieivagovat. Tämän jälkeen alkoi päätapahtuma elokuva- ja tv-tuotantotapahtuma Skábmagovat. Raporttini kattaa kahden jälkimmäisen annin.

I Saamelaisvalokuvan seminaari Sieivagovat

Muiden ilmaisukeinojen ohella saamelaisvalokuvaa on viime vuosina luonnehtinut voimakas itseilmaisun ja dekonstruktion kausi, joka saa leimansa post-

kolonialistisista ideoista. Yhtä tärkeää kuin on analysoida vanhoja etnografisia kuvia ja uudelleenmerkityksellistä niitä, on tuottaa itseilmaisussa kokonaan uusia visuaalisia representaatioita, jotka on koodattu oman kulttuurin sisäisillä merkityksillä. Ne on myös tarkoitettu yhä useammin avattavaksi sen sisällä toisin kuin aikaisemmin, jolloin saamelaisuutta koskeva tieteellinen tieto ja sen merkityssisällöt syntyivät yhteisön ulkopuolella pohjoismaisen tieteen 'keskuksissa'.

Sisällä ulkopuolelta – ulkopuolella sisältä

Seminaarin esitykset kiinnittivät monin tavoin huomionsa 'ulkopuolisen' kuvaajan haluun representaatioissaan romantisoida ja harmonisoida saamelaiskulttuuria omien premissiensä mukaisesti. Valokuvien kautta kuvaajat itse asiassa työstivät omia käsityksiään saamelaisuudesta ja kiinnittivät kulttuuriin kuvien kautta omat mielenmaisemansa. Kuvat matkasivat antropologien ja kuvaajien mukaan etelään ja saivat merkityksensä heidän representaatiojärjestelmässään esimerkiksi teisteissä tai näyttelyesineinä museoissa.

Sekä kolttasaamelainen projektitutkija Irja Jefremoff että museopedagogi Leena Laakso esittelivät tällaisia 'ulkopuolisia' kuvaajia saamelaisyhteisöissä. Jefremoff käsitteli norjalaisen naisvalokuvaaja Ellisif

Wesselin elämää ja elämäntyötä Etelä-Varangissa kolttasaamelaisien alueella. Laakso puolestaan esitteli sekä Matti Saanion että Marja Vuorelaisen osuutta saamelaisien valokuvaamisessa. Jefremoff ja Laakso korostivat sitä, että näiden kuvaajien ulkopuolisesta asemasta huolimatta, he poikkeuksellisen suuresti kunnioittivat saamelaiskulttuuria. Heidän tarkoituksensa ei, ainakaan eksplisiittisesti, ollut kuvien välityksellä representoida saamelaiskulttuuria omista kulttuurisista lähtökohdistaan, vaan he pyrkivät kertomaan saamelaisien arjesta heidän ehdoillaan.

Seminaarissa nousivat esille myös ne uudet tavat, joilla saamelaiset eri tavoin itse konstruivat itseään toimijoina visuaalisessa ilmaisussa. Esitelmöijät kohottivat puheessaan saamelaisen passiivisesta kuvattavasta aktiiviseksi toimijaksi. Tämä tapahtui korostamalla sekä vanhan kuvan palauttamista kuvaamaansa kulttuuriympäristöön uudelleentulkittavaksi että uusien saamelaisidentiteettien rohkeaa kuvaamista.

Yksi tällaisen "projektin" toteuttajista oli Marja Helander, joka käsitteli valokuvaa ja valokuvataidetta subjektiivisena välineenä oman saamelaisidentiteetin konstruktiossa. Hän on syntynyt ja asunut pääosin Helsingissä eikä myöskään osaa juurikaan saamen kieltä. Helander aloitti tietoisin saamelaisidentiteetin konstruointiprosessin 1992 tehdessään lopputyötään Lahden taideinstituut-

tille. Hän alkoi tutkia valokuvan keinoin saamelaisia sukujuuriaan, jotka hänen isänsä puolelta veivät hänet Utsjoelle Tenojen laaksoon. Hän alkoi kuviansa kautta samastaa itseään sukujuuriinsa nostamalla kuviansa pääosaan itsensä ja Kadja-Nillan, Utsjoen mahtavimman poromiehen ja Helanderin suvun esi-isän, joka eli 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa. Helander haluaa valokuvan keinoin oman saamelaisidentiteettinsä lisäksi herättää esteetikkaan kiinnittyviä tunnelmaltaan mystisiä mielikuvia, joissa ajat, arvot ja kulttuuriperinnöt kohtaavat. Ne yhdistyvät kuvien viesteissä tietoisesti fragmentaariseen identiteettiin synnyttämällä uusia etnistä, sukupuolista ja yhteiskunnallista subjektiviteettia koskevia representaatioita.

Oulun yliopiston Saamen-tutkimuksen yliassistentti Veli-Pekka Lehtola puuttui kansantieteilijöiden tapaan kuvata saamelaisia anonyymeina, ikään kuin erottamattomana osana pohjoisen luontoa, ja Lappia koskevien teosten ja mainostajien taipumukseen käyttää saamelaisia objektien tavoin aihekuvitukseksi. Lehtolan mukaan "lappalaiset" oli kuvatekstien yleisin tapa identifioida niin miehet ja naiset kuin lapset ja nuoretkin; kohteiden ei koettu sinällään merkitsevän mitään, vaan ne saivat merkityksensä tutkimuksen tai valokuvan osana. Täten saamelaiset ovat historian saatossa päätyneet nimetöminä taltioituiksi etnografioihin, rotuteoreettisiin, folkloristisiin ja kulttuurimaan-tieteellisiin tutkimuksiin, sekä museoihin. Lehtolan mukaan Nils-Aslak Valkeapää¹ aloitti kuvien 'palauttamisen', ymmärrettynä sekä symbolisesti (tulintojen ja dekonstruktion

kautta) että fyysisesti, *Beavi áhèát•an* -teoksessaan, johon hän keräsi kuvamateriaaliksi 1700- ja 1800-luvuilla otettuja "persoonattomia" saamelaiskuvia aina Pariisin Musee de la Hommea myöten. Nyt vanhat kansantieteilijöiden kuvat toimivat saamelaisille yhtäältä mahdollisuutena paikantaa niissä esiintyviä henkilöitä, toisaalta tilaisuutena 'lukea' valtakulttuuria. Etnografian näkökulma on kääntynyt ympäri ja "jäännekulttuurina" tai "diffuusio-prosessien tuottamana kopiona" nähdyn kansan historia alkaa näyttäytyä elävänä. Tämän käänteeseen ansiosta voidaan avoimesti tunnustaa, että saamelaisilla on kautta historian ollut aktiivista vuorovaikutusta muiden kansojen ja erilaisten järjestelmien kanssa, minkä suomalaiset ja muun maalaiset kansantieteilijät ovat representaatioissaan pyrkineet kieltämään viimeiseen asti.

Tällainen 'Emic-näkökulmasta'² esitetty representaatio saa merkityksensä siinä etnopolitiittisessa kontekstissa, joka ympäröi uudenlaisen saamelaisen subjektiviteetin tuottamista. Kysymyksessä on Ernesto Laclau ja Chantal Mouffin³ sanoin yksi tärkeimmistä nyky-yhteiskuntiamme leimaavasta poliittisista kamppailusta: subjektiviteettia (tai oikeammin "subjektiasemia") koskevasta politiikasta diskursseissa. Se on seurausta kaikkein hierarkkisimpien ja väkivaltaisimpien kolonialististen rakenteiden ja niihin kiinnittyvien yhtenäiskansallisten subjektikertomusten rapautumisesta. "Uuden politiikan" voittojen kautta avautuu uusia artikulaation mahdollisuuksia sellaisille ryhmille, joita ennen on identifioitu, mutta joilla ei ole ollut

mahdollisuutta identifioida itseään tiedon tuottamisen diskursseissa. Muutos on vaikuttanut tieteellisissä esityksissä tuotettuihin identiteetteihin, jotka kolonialismin aikaisessa etnografiassa pyrittiin essentialisoimaan. Alkuperäiskansojen edustajat hallitsevat teoreettisten käsitteiden käytön representoidessaan kulttuuri-identiteettiään. Heidän tulkinnoissaan tuotetut kuvat eivät ensinnäkään viittaa valmiisiin identiteetteihin tai toisaalta kannalla sellaisia konnotaatioita, joilla saamelaiskulttuuria olisi mahdollista tuottaa *väheksyvän eron* kautta. Jotta niihin koodatut merkitykset voidaan purkaa on ymmärrettävä niitä perustavia merkityksenasetteluja, joita nykypäivän saamelaisvalokuvaan "kulttuurisena dokumenttina" liittyy.

"Representaation silmän läpi"

Seminaarissa nostettiin implisiittisesti esille se "metodi", jota myös Stuart Hall⁴ painottaa taisteltaessa ulkopuolelta asetettuja, logiikaltaan binaarisia, stereotyyppioita vastaan. Tässä dekonstruktiivisessa menetelmässä kiinnitetään huomio representaatioihin ja niiden muotoihin – ei suoranaisesti niiden sisältöjen korvaamiseen uusilla tai "oikeilla". "Representaation politiikan" strategia jättää identiteetin sisällön tarkoituksellisesti avoimeksi artikulaatiolle ja merkityksen muodostumiselle symbolien kontekstuaalisissa todentumisissa. Se että seminaarin osallistajat kiinnittivät huomionsa nimenomaan identiteetteihin representaationa – tuotettuina merkityksiin liittyvässä kielellisessä tai kuvallisessa

toiminnassa – ja vieläpä niiden nurinkuruuteen heidän omiin merkityksellistyyksiinsä nähden, johti radikaaleihin uudelleentulkintoihin.

Esimerkiksi Tromssan yliopiston sosiaaliantropologian saamelaisprofessori Jorunn Eikjokk hyökkäsikin puheessaan voimakkaasti ulkopuolelta tapahtuvaa kulttuurin fetisioimista ja stereotyyppistämistä⁵ vastaan. Hänen pyrkimyksensä on tarjota tutkimuksellaan ja filmatisoinneillaan uusia ja liikuvia identiteettejä jäähmettyneiden saamelaiskuvien tilalle sekä vahvistaa saamelaisten kollektiivista kulttuuri-identiteettiä ja perinteiden välittymistä. Eikjokkin mukaan on tärkeää lähteä siitä, että ihmisten kategorisoinnit toisista kulttuureista eivät olisi stereotyyppisiä tai rasistisia, vaan ihmiset ymmärtäisivät toisia kulttuureja perustamatta niiden määritelmiä yksinkertaistetuille olemuksellisille piirteille. Eron politiikan pyrkimys on tuottaa positiivista eroa, ja saamelaiskulttuurin yhteydessä diversiteetti on hänen mukaansa ymmärrettävissä modernien – käsite, joka sinänsä on näkökulmallinen ja ongelmallinen – elämäntapojen ja perinteiden kohtaamisena.

Samaan aiheeseen hieman eri näkökulmasta puuttunut saamelainen valokuvaaja Nils Somby keskittyi puheessaan siihen seikkaan, minkä myös Edward Said ja Stuart Hall⁶ ovat kirjoituksissaan nostaneet voimakkaasti esille: läntisten valtioiden hegemoniset representaatiojärjestelmät asemoivat muut kansat ”toisiksi” tuottaen ”koloniaalisen kokemuksen”. Tämä tarkoittaa sitä, että läntiset tiedon kategoriat saavat ”toiset” näkemään itsensä toisina. Ihmiset alistetaan ”läntiselle tiedol-

le” ja sen normien mukaisesta toiminnasta tulee kulttuurille sisäinen pakko. Somby nosti juuri tämän seikan ja sen vastustamisen esille esitelmässään, jonka hän aloitti joikaamalla seremoniallisen joiun pääteesinään. Somby vei toiseuden omaksumista vastustavan postkolonialistisen kritiikkinsä Eikjokkia ”pidemmälle” ulottamalla sen premissit saamelaiseen kulttuurihistoriaan. Hän arvosteli tieteen ja modernien tapojen tunkeutumista saamelaisuuteen ja korosti perinteiden, kuten esimerkiksi joiun, kielen, kulttuuristen artefaktien ja jopa esikristillisten uskonnollisten tapojen merkitystä tällaisessa ”kulttuurivastarinnassa”. Sombyn mukaan kuuluminen saamelaisyhteisöön velvoittaa jäseniään kunnioittamaan oman kulttuurinsa perintöä. Hän kiteytti sanomansa puheensa loppuvaiheessa: Ei ole oikein sanoa olevansa alkuperäisväestöä ja olla samalla kopio valtaväestöstä. Tällä hän viittasi esimerkiksi monien alkuperäiskansojen edustajien tieteelliseen toimintaan ja kristilliseen uskontoon.

Esitelmöijät työstivät puheissaan saamelaisuutta ja alkuperäiskansojen identiteettejä edelleen korostaen identiteettien monimerkityksisyyttä ja määrittämättä niille selviä tavoitteita. Puheenvuoroissa painotettiin merkitysten muuttuvuutta ja kontekstisidonnaisuutta: valokuvien katsoja ei enää joudu pohtimaan itse kuvien olemuksellisia merkityksiä vaan omaa katsettaan ja sen paikantumista suhteessa kuvaan liittyviin tietoon, myytteihin ja diskursseihin. Strategiat tähtäävät tällä tavoin representaation silmän läpi tapahtuvaan ”fetisismiin”⁷ nurinkuristavaan sok-

kiefektiin, jossa representaatioiden identiteettiä koskevien merkitysten lukutapa siirtyy kohteesta representaatioon samalla paljastaen ja horjuttaen siihen kiinnittyviä sosiaalisia valtasuhteita. Kohteen sijasta strategia objektivoi katsojan ”normaalit tai konventionaaliset” lukutavat, jotka perustuvat kulttuurien väliin totuusjärjestyksiin.

Tätä seikkaa sivusi moniulotteisesti Lapin maakuntamuseon valokuvaaja Jukka Suvilehto. Hän esitteli sanoin ja kuvin omaa projektiaan, jossa hän suomalaisena museovalokuvaajana on kuvannut kahden ja puolen vuoden ajan nuorta saamelaista poromiestä Samuli Näkkälää. Kun ulkopuolisten saamelaiskuvissa aiemmin pyrittiin välttämään eksoteerisesti – kuvaajan oman kulttuurin kautta – määritellylle aidolle saamelaiskulttuurille sopimattomia aiheita, kuten nykyaikaisia artefakteja tai käyttötavaroita, niin Suvilehto on kuvissaan rohkeasti nostanut esiin nykyaikaiseen asumiseen ja työntekoon kuuluvat esineet ja ympäristöt. Tosin tämä vaihteli kuvan käyttötarkoituksesta riippuen: postkorttikuviin voi yhä kuvata vain tiettyjä ”aitoon saamelaisuuteen” assosioituvia aiheita, näyttelykuviin myös arkaluontoisempia ja omiin kokoelmiin kaikkia. Suvilehdon mukaan ulkopuolisen kuvaajan onkin tarkoitus mietittävä kuvaamiensa yksilöiden ja kulttuurien määrittelemiä ehtoja sille, mitä hän voi kuvissaan esittää ja mitä ei. Monia kysymyksiä yleisössä herätti esimerkiksi kuva, jossa Näkkälä levitteli virne naamallaan seteliviuhkaa, jonka oli ansainnut hänestä itsestään tyhjänpäiväiseltä tuntuvasta turistien kelkka-ajeluttamisesta.

Kysyttiin miksi Suvilehto ei laittaisi tätä näyttelyyn. Eikö vieläkään voida käsittää, että saamelainen tulee toimeen rahatalouden kanssa tai haluaa ansaita rahaa siinä missä muutkin? Vai onko tällaisen esittäminen ulkopuolisen kuvaajan välittämänä arveluttavaa, kun se joutuu katsojien kulttuurisidonnaisen kulutuksen kohteeksi ja törmää historiallisissa prosesseissa rakentuneisiin mieltuviin saamelaisuudesta?

Tieteen kentällä “representaation silmän läpi” tapahtuva stereotyyppien kyseenalaistaminen on leikkittelyä merkityksillä: ne asettavat kuvien subjekti-objekti-suhteet uuteen valoon, jossa entisistä subjekteista (antropologit ja etnografit) tuleekin yllättäen objekteja ja – kriittisen – tarkastelun kohteita sekä entisistä objekteista (oudoista toisista) tieteen kentän subjekteja. Nykypäivän alkuperäiskulttuurien kuvaajat, jotka suurelta osin ovat näiden kulttuurien jäseniä, jättävät tarkoituksellisesti kuviensa kohteen “identiteetin rakenteen auki”⁸. Niihin kytkeytyvä representaation logiikka pyrkii siis jättämään identiteettien merkitykset sulkematta, jotta ne eivät loisi kuvaa potrettimaisesta ja pysähtyneestä kulttuurista.

Myytit ja antropologian uudet haasteet

Etnografisen valokuvan ympärillä on tultu yhä tietoisemmaksi siitä, mistä Roland Barthes⁹ puhuu valokuvan “kolmantena merkityksenä”. Etnografinen valokuva, vaikka se pyrkiikin näyttäytymään kuinka objektiivisena ja dokumentaarisena (“denotatiivisena”) tahansa, kantaa aina viestissään konno-

tatiivisia tasoja. Nämä kiinnittyvät “semanttisten juonien” – merkitysten yhteyksien, jotka liittävät sen tiettyyn symbolijärjestelmään ja sen kertomuksiin – ansiosta kuvaan varastoituun tietoon. Barthes kutsuu tätä ominaisuutta kuvan retoriikaksi. Se mahdollistaa kuvan käytön vallan käytön välineenä vahvistettaessa eri kulttuurien välistä negatiivista eroa. Retorisuus mahdollistaa kuitenkin myös kuvan merkityksellistysten dekonstruktiot, joilla marginaalistetut ryhmät kyseenalaistavat tätä eroa tai ainakin siihen sisältyvää yksipuolista hierarkiaa. Samalla kun etnografinen valokuva kiinnittyy myytteihin, jotka luonnollistavat sen viestin katkaisten sen yhteyden historiallisiin yhteiskunnallisiin suhteisiin, sen merkityksen “rakenne” jää konnotaation tulkinnallisen liikkumavaran vuoksi avoimeksi. Tämä seikka mahdollistaa radikaalit uudelleen tulkinnat ja myyttien kyseenalaistamisen¹⁰. Myytti toimii tässä mielessä kuten diskursiikin: sillä on aina sosiaalisessa vuorovaikutuksessa – kulttuurien välisessä vuorovaikutuksessa varsinkin – vastadiskurssinsa, joka kyseenalaistaa sekä myyttiin sisältyvän tiedon että tähän erottamattomasti kuuluvan valtasuhteenkin¹¹.

Englantilainen antropologi Elizabeth Edwards tarkasteli puheessaan kuvan näkökulman käännöstä yleisellä tasolla visuaalisen antropologian kentällä. Hän käsitteli tieteellisen kuvan “representaation kriiseihin” liittyviä epistemologisia ja metodologisia kysymyksiä ja esitti, että alkuperäiskansojen itsensä astuminen kuvaajiksi mullistaa kuviin liittyvän kulttuurisen eron rajankäynnin.

Toiseuden merkityksellistämisen tieteen kentällä lähtee nykyään yhä enemmän ’toisen’ itsensä tavoitteista. Tieteestä on tullut subjektiivisten ja subjektiivisempiä koskevan kamppailun tärkeä alue, jolla marginaalistettujen kulttuurien edustajat rakentavat itsemääritelmiään. Tämä seikka on siirtänyt paikaltaan myös valokuvan merkityksen objektiivisena totuuden vangitsijana. “Representaation politiikan” tuleminen antropologisten tieteiden alueelle on paljastanut antropologisen valokuvan konstruoituneisuuden ja tehnyt siihen liittyvän vallankäytön näkyväksi. Samalla se on avannut alkupe- räiskansoille mahdollisuuden ottaa haltuunsa uusia välineitä, jotta he voivat esittää kertomuksia itsestään ja siten valtaistaa itseään yhteiskunnallisen päätöksenteon eri kentillä.

II Skábmagovat – Kaamoksen kuvia

Elokuvan avulla alkuperäiskansat tietoisesti osallistuvat niihän ympäröivien yhteiskuntien “mediakulttuurisaatioon”¹² sekä ottamalla haltuunsa identiteettien tuottamisen välineitä että osoittamalla taitonsa eri medioiden hallitsijoina. Yksi tapahtuman järjestäjistä Anni-Siiri Länsman¹³ kertoi, että elokuvajuhlien kaltaisilla tapahtumilla on tärkeä merkitys sille, että nuoret saamelaiset näkevät kulttuurinsa nykyaikaisen (“postmodernin”) tilan ja voivat siten uuden näkökulman kautta samastua juuriinsa. Tapahtuman tuotantopuolen vastaavan järjestäjän Heikki Tunkkarin mukaan alkuperäiskansojen elokuvatuotanto on tällä hetkellä, saamelaisen tuottaman elokuvan lisäksi, erittäin voimakasta

Kanadassa tiettyjen alkupe-
räisväestöjen keskuudessa.
Myös Uuden-Seelannin mao-
reilla, Grönlannin eskimoilla,
Yhdysvaltain ja Meksikon
alkuperäiskansoilla sekä Aus-
tralian aboriginaaleilla on omaa
elokuvatuotantoa. Kahtena
edellisenä vuonna Skábmago-
vatissa onkin nähty aborigi-
naalien ja Kanadan alkuperäis-
väestöjen elokuvia. Elokuvata-
pahtuman tämänkertaiset
vieraat saapuivat Nunavutista
Koillis-Kanadasta.

Tunkkari katsoo, että alku-
peräisväestöjen elokuvia hallit-
see kaksi 'paradigma': yhtäältä
halutaan välittää kertomuksia
omasta kulttuurista valtaväes-
tölle ja toisaalta elokuvia teh-
dään kulttuurin sisäisiin mer-
kitystenmuodostamisprosessei-
hin. 'Paradigmat' näkyivät
tapahtuman elokuvissa yhtäältä
haluna tarttua alkuperäisväes-
töjä koskeviin stereotyyppioihin ja
puhutella 'valtaväestön' ihmisiä
kulttuurien välisestä suhteesta,
toisaalta pyrkimyksenä etsiä ja
löytää representaation tapoja,
joilla oma kulttuuri voi käydä
identiteettejään koskevia kes-
kusteluja. Molempiin tendens-
seihin liittyy se, että alku-
peräiskansojen edustajilla on
valmiina monikulttuurinen pers-
pektiivi, koska he ovat pak-
kostakin eläneet kahden tai
useamman kulttuurin vaikutus-
piirissä.

Saamelaiset suomalaisten filmatisoinneissa

Jorma Lehtola oli koonnut
tapahtumaan kaksi lyhyteloku-
vakooostetta. Perjantaina
esitetty *Pohjolan palkisilla*
koostui 1940- ja 50-lukujen
Lappia käsittelevistä lyhyt-
elokuvista. Reilun tunnin mit-
taisessa, pääosin Erik Blom-

bergin ja Eino Mäkisen elo-
kuvista koostuneessa, otoksessa
kulminoitui sama "dekonstruk-
tiivinen nauru", joka leimaa
myös Lehtolan aihetta käsit-
televää teosta¹⁴. Suomalaisten
käsitteille Lapista ja saame-
laisista naurettiin. Saimme
kauhistella selostajien rasistisia
ja stereotyyppisiä lausahduksia,
joilla elokuvantekijät heijastivat
suhdettaan kuvauskohteeseensa.
"Lappalaiset" olivat mm. kullan
huuhdontaa, poroerottelua ja
sodan jälkeistä jälleenraken-
nusta kuvaavissa lyhyteloku-
vissa useimmiten hyväntahtoisia
ja kehityksestä tipahtaneita
villejä tai sitten elokuvan-
tekijöiden pelastettavissa oleva
"aitoudestaan" luopunut kult-
tuuri.

Toisen, lauantai-iltana esi-
tetyt, koosteen *Lapin lumoissa*
elokuvat kertoivat, kuinka
saamelaislapset olivat "ymmär-
tämättömien pienten aivojensa"
kanssa käymässä 1950-luvun
Helsingissä ja kuinka suoma-
laiset vanhaan suunnitelmata-
louden malliin pakottivat maan-
viljelyn eri muodot sopeu-
tumaan Lapin ilmastoon ja elä-
mänmenoon. Lisäksi kooste
sisälsi elokuvamateriaalia 60-
luvulta kuvaajien lempiaiheesta,
eksoottisesta poronhoidosta.
Pääosaan elokuvissa nousi
suomalainen, joka suoraselkai-
sella uudisraivaajan mentaliteet-
tillä otti, paikallisten avustuk-
sella, karun pohjoisen luonnon
eri tavoin haltuunsa. Elokuvissa
suomalainen oli toimija niin
matkailun ja luonnonvarojen
kuin maanomistuksen ja elin-
keinonharjoittamisenkin alu-
eella.

Lyhytelokuvat heijastivat
monella tasolla elokuvateollis-
suudenkin yritystä luoda kuvaa
saamelaisten kulttuurisesta
alemmuudesta. Saamelaisten

itsensä tulkitsemana dokumentit
menettivät myyttisyyttään ja
niiden sisällön historiallinen
rakentuneisuus paljastui. Elo-
kuvat näyttäytyivät näin uudessa
valossa, jonka avulla ne voitiin
kytkä laajempiin kolonialis-
tisiin prosesseihin. Nähtyihiin
elokuvaan liittyikin tarve affir-
moida saamelaisalueiden suoma-
laisuutta, jolloin kulttuuriero
– negatiivisesti käsitettynä –
näyttäytyy *luonnollisena järjes-
tyksenä* ja mahdollistaa saa-
melaisalueiden materiaalien
(mm. maiden ja luonnonva-
rojen) resurssien haltuunoton¹⁵.

Saamelaisuuden elokuvallista nykypäivää

Elokuvatapahtumassa sai ensi-
iltansa Heikki Huttu-Hiltusen ja
Liisa Holmbergin ohjaama
dokumentaari *Henna Leu'dd*
(Hennan Leudd), joka kertoo
14-vuotiaasta sevettijärveläi-
sestä kolttaasaamelaisesta ty-
töstä, Henna Mäestä. Hän on
ainoita nuoria, joka vielä tänä
päivänä taitaa ja opettelee
kolttien perinteistä laulumuotoa
Leuddia. Kulttuuriperinteeseen
liittyvien vaikutteiden lisäksi
Hennan elämään kuuluu popu-
laarikulttuuri, lumilautailu ja
matkustelu. Dokumentti edusti
itse asiassa kerronnallaan kaik-
kea, mistä elokuvatapahtuman
ja saamelaisvalokuvan seminaar-
in aikana oli puhuttu. Sen avul-
la katsojan oli mahdollista näh-
dä saamelaisen identiteetin liik-
kuvuus ja kulttuurin elävyyys.
Dokumentti todisti saamelai-
suuden säilyvän ja muuttuvan,
eikä suinkaan kuolevan ulko-
puolelta tulevien vaikutuspai-
neiden alla, kuten 'ulkopuoliset'
antropologit tai "kulttuurin-
suojelijat" ovat asian halunneet
nähdä.

Henna Leu'ddin tavoin Liv-



Anger Sombyn sympaattinen *Mu Ruoktu Lea Mu Vaimmus* heijasti pyrkimystä rakentaa pienistä mikrotason aineksista monitasoinen, poliittinenkin tarina. Poliitikka näkyy saamelaiselokuvassa narratiivien käänteissä ja nimenomaan saamelaisten itsensä hyväksymisenä tarinan kertojaksi ja merkityksenantajaksi – sen subjektiksi. Utsjoella elävän saamelaismiehen tarinan kertova elokuva nosti esiin saamelaisten koulutuksellisesta kasvatuksesta sen synkimmän puolen, eli internoinnin ja pakkosuomettamisen. Mies oli tahtomattaan ja syyttään joutunut lapsena Ouluun mielisairaalakouluun. Koulussa oli erittäin rankka ja väkivaltainen kasvatuskulttuuri, eikä mies voinut ymmärtää kohtaloaan. Saamelaisen luonteenlaadun¹⁶ turvin hän kuitenkin selvisi koettelemuksista ja säilytti elämänhalunsa sekä positiivisen asenteensa.

Oli mielenkiintoista havaita, että Norjan saamelaisalueilla tuotetut elokuvat nostivat Suomen vastaavia selvemmin esiin muun väestön ja saamelaisten väliset poliittiskulttuuriset jännitteet. Johnny Kemin elokuvassa *Aiggun Juoigastit* luodattiin joien syytä, yhteisöllisiä ominaispiirteitä ja tarkasteltiin

sitä, miksi pohjoisnorjalaisissa ravintoloissa saa kyllä laulaa ja ilakoida norjaksi, mutta joikaaminen on kielletty. Tämän lisäksi elokuva toi mainiosti esille joiku-genren heterogeenisyyden ja alueelliset erot. Vielä selvemmin ristiriidat välittyivät norjalaisten visuaalisen antropologian opiskelijoiden opinnäytetodokumentissa Norjan Finnmarkista, jossa Norjan armeijalla on kiistelty ampumaharjoituspaikka perinteisellä saamelaisten poropaimennusalueella. Elokuvassa haastateltiin sekä saamelaista poromiestä, joka oli yhdessä muiden poronhoitajien kanssa yrittänyt saada oikeusteitsekin takaisin heille perinteisesti kuuluneita nautinto-oikeusmaitaan, että norjalaista upseeria, joka oli ilmeisen tarkoituksettisesti kuvattu suoraan kameraan ylimielisesti katsovana ja välillä saamelaisten vaatimuksille nauravana.

Saamelaisaiheisten elokuvien tekijät korostivat itsenäisen elokuvatuotannon roolia postkolonialistisissa narratiiveissa, joissa etniset ryhmät itse syväluotaavat omaa kulttuuriaan ja identiteettejään sekä ennen kaikkea niihin liittyviä representaatioita. Heikki Tunkkari sanoi haastattelussa, että paikal-

lisella audiovisuaalisella ilmaisulla on suuri merkitys kahdesta syystä: Ensinnäkin paikallisten ja itse tuotettujen elokuvien avulla voidaan rikastuttaa kulttuurin sisäistä keskustelua ja puhua kipeistäkin aiheista. Toisaalta tällaisen tuotannon, jonka perusedellytyksenä ei ole valtakunnallisiin verkkoihin päätyminen, yksi tärkein tehtävä on välittää viestejä kulttuurin omilla kielillä ilman, että ollaan käännöksen kautta ”selitys velkaa” toisen kulttuurin edustajille.

“Meidän maamme“

Kanadan inuiittien oman elokuvan parissa työskentelevä ohjaaja ja tuottaja Norman Cohn sanoi koko elokuvatahtumien avauskeskustelussa: “Alkuperäiskansojen tarkoitus on luoda sellaista kuvaa itsestään, josta he tunnistavat itsensä.” Cohn jatkoi, että elokuvalla he muuttavat ulkopuolisten käsitystä heistä jaloina ja yksinkertaisina villeinä. Uudet kuvat kertovat elävästä kulttuurista, jolla on pitkät perinteet, historiansa ja ennen kaikkea oikeus maahansa ja autonomiaan. Alkuperäiskansojen elokuvatuotannossa on täten kyse legitiimin subjektin ja subjektiviteetin tuottamisesta, niin poliittisella, oikeudellisella kuin kulttuurisellakin tasolla. Se kiinnittyy valokuvan tavoin postkolonialistiseen prosessiin, jossa on kysymys muustakin kuin identiteeteistä diskursiivisina ’hybrideinä’. Siinä on myös kysymys alkuperäiskansojen tahdosta ja kyvystä nousta toimija-asemaan, joka heiltä on historiallisissa ’hegemonisissa projekteissa’ riistetty milloin väkivalloin, milloin osana heihin kohdistettuja sosiaalis-

tamistoimenpiteitä (näistä merkittävimpiin kuuluu koulutus). Legitiimin poliittisen toimijaseman myötä alkuperäiskansat voivat hallita autonomisesti yhteisöjään ja määrätä alueitaan oman arvomaailmansa mukaisesti.

Inuiiteista kertovat elokuvat esittivät alkuperäisväestön elämää sekä historiallisen draaman että aikalaisdokumentin muodossa. Elokuvista draaman avulla asiaan paneutuivat *Qaggiq* (Kokoontumispaikka), *Nunaqpmma*, (Matka sisämaahan) ja *Nunavut I-II* (Maamme). Elokuvissa kuvattiin 1930- ja 40-lukujen tapahtumia. Samaan aikaan kuin "läntistä maailmaa" horjutti lama ja sodat, Nunavutissa ihmiset kokoontuivat yhteen juhlimaan perinteisesti kevään tuloa, metsästivät syksyisin karibuja talven varalle ja tekivät arkiaskareitaan itsenäisen ja riippumattoman elämäntapansa ympäristöissä. Elokuvat välittivät lämpimällä tavalla katsojalle vanhoja inuiittien perinteitä. Draamat koostuivat rakenteellisesti intensiivisestä dialogista ja tapahtumien pikkutarkasta kuvaamisesta. Juonet seurasivat ikään kuin tapahtumia, eikä toisinpäin.



Norman Cohn.

Ne rakentuivat elokuvien edessä sattumanvaraisesti muodostaen pienistä puroista jokia ja kokonaisia tarinoita, joiden tarkoitus on siirtää kulttuuriperintöä nykypäivän kasvaville inuiittipolville.

Nunavutin ihmisten historiallisten 'arkirutiinien' ja kulttuuristen tapojen kuvaamisella on tärkeä kulttuuripoliittinen merkitys. Norman Cohnin sanoin: "Elokuvilla me näytämme, että inuiitit ovat!" Kansa, jolla on pitkän kulttuurihistoria, koetaan muun väestön poliittisten päätöksentekijöiden keskuudessa ikään kuin tasavertaiseksi poliittiseksi subjektiksi, kun heidän autonomiastaan neuvotellaan Kanadan hallintoelimissä. Arjen kuvaaminen kiinnittyy representaation politiikkaan, jolla on välittömät kytkentänsä sosiaaliseen todellisuuteen ja toiminnalliseen vallankäyttöön.

Saamelaisen Jon Erling Utsin dokumentti *Nunavut* (Landet vi lever av / Meidän maamme) asemoi näkökulmansa inuiittien draamaelokuvia eksplisiittisemmin maareformia seuranneisiin kulttuurieroihin. Elokuvassa käsiteltiin autonomian myöntä-

mistä seuranneita inuiittien ja valtaväestön ympäristöön liittyviä kulttuuriperinteellisiä ja poliittissosiaalisia ristiriitoja. Aihetta tarkasteltiin pääosin alueella elävän inuiittitytön initiaationaalisen metsästysmatkan välityksellä, mutta puheenvuoron saivat myös inuiittihallinnon edustajat ja itsehallintoa vastustavat kanadalishallinnon oikeistopolitiikat.

Skábmagovatin ilmapiiri oli kaiken kaikkiaan hyvin itse-tietoinen ja välitön. Elokuvista ja puheista välittyi alkupe- räisväestöjen tarve ottaa haltuun esittämisen välineitä ja tapoja. Dokumentin, draaman ja fiktion avulla he hahmottavat ja muodostavat käsityksiä itsestään nopeasti muuttuvassa maailmassa. Samalla he monin representaation keinoin välittävät ja jatkavat kansanperinteitään. Laulaja ja muusikko Mari Boine on kuvannut ilmaisunsa tietoisuuden muodostumista seuraavasti:

Itsetuntoni oli täynnä haavoja ja särkyä, ja laulunteko oli lääkettä niihin. Vasta, kun lauluja kuulleet ihmiset tulivat kysymään, että miten sinä pystyit kertomaan minusta ja minun tunteistani niin tarkkaan, ymmärsin, että siitä oli lääkettä muillekin. Toinen askel oli se, että halusin saada muut ymmärtämään meitä, meidän kipujamme: ne, jotka olivat ylenkatsonneet meitä ja väheksyneet ja haavoittaneet. Kolmas askel on ollut huomata, kuinka suuri rikkaus ja perintö meidän kulttuuriimme sisältyy.¹⁷

Viitteet

¹ Nils-Aslak Valkeapää, *Beavi áhéá'an*. Vaasa: Dat 1988.

² Käsitteellä "emic" viitataan kulttuurin

sisäisiin näkökulmiin. Sen vastapari on "etic", joka käsittää kulttuurin ulkoiset näkökulmat. Toisaalta puhutaan myös kulttuuriin liittyvistä merkityksenannoista tai tulkinnoista – Clifford Geertzillä kokemuksista – lähellä ja kaukana. Jälkimmäinen käsitepari on tutumpi antropologisesta postkolonialistisesta diskurssista ja on edellistä enemmän ladattu poliittisilla assosiaatioilla. Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*. New York: Basic Books Inc 1973. Jari Kupiainen, "Katsaus etnografisen kirjoittamisen viimeaikaisiin ongelmiin". *Sosiologia*, 4/1991, 273-280.

³ Ernesto Laclau & Chantal Mouffe, *Hegemony & Socialist Strategy – Towards A Radical Democratic Society*. London & New York: Verso 1985, 114-122.

⁴ Stuart Hall, *Identiteetti*. Tampere: Vastapaino 1999, 218-222. Ks. myös Olli Löytty, "Stereotyyppien tuolle puolen. Sarjakuva ja representaation politiikka". *Kulttuurintutkimus*, 17:2 (2000), 3-14.

⁵ Stereotyyppistämällä Hall viittaa valtasuhteeseen, joka mahdollistaa "symbolisen vallan harjoittamiseen representaation käytäntöjen kautta". Stereotyyppistämällä kulttuurit sulkeistetaan ymmärrettäväksi tiettyjen ulkopuolelta asetettujen olemuksellisten piirteidensä kautta. Hall 1999, 189.

⁶ Edward Said, *Orientalism*. London: Penguin Books 1995; Hall 1999, 228.

⁷ Stuart Hall tarkoittaa fetisoimisella jonkun ihmistyyppin, kulttuurin tai

rodun ominaisuuksien nostamista valtakulttuurin käsittelyssä sellaisiksi, jotka ovat samanaikaisesti sekä outoja, erilaisia, vastenmielisiä tai epämuodostuneita että eksoottisia – jotain sellaista, mikä on normaalissa meidän kulttuurimme vuorovaikutuksessa tabu, mutta sallittua toisen kulttuurin edustajille. Fetisismi muuttaa subjektin representaatioissa nähtäväksi jonkin objektiivisen esineellisen osansa kautta – esimerkiksi yhtä aikaa hävettävä ja lähes pakkomielteenomainen tapa nähdä musta mies ylieroottisena suuren falloksen kantajana. Hall 1999, 200-209.

⁸ Esimerkiksi Ernesto Laclau, *New Reflections on the Revolution of our Time*. London: Verso 1990.

⁹ Roland Barthes, "Kuvan retoriikka". Teoksessa Martti Lintunen (toim.), *Kuvista sanoin. Ajatuksia valokuvasta*. Porvoo, Juva: Suomen valokuvataiteen museon säätiö 1986. Ks. myös Roland Barthes, *The Grain of the Voice*. London: Jonathan Cape 1985, 353-360.

¹⁰ Roland Barthes, *Mytologioita*. Tampere: Gaudeamus 1994, 171-217.

¹¹ Michel Foucault, "The Subject and Power". Teoksessa Hubert L. Dreyfus and Paul Rabinow, *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. New York: Harvester Press 1982.

¹² Epämääräisellä käsitteellä "mediakulttuurisaatio" viitataan siihen, että ihmisten kokemusmaailma on yhä mediavälitteisempää ja medioiden tuottamien (mieli)kuvien merkitys kasvaa ihmisten ja yhteiskunnan

monimutkaisten suhteiden jäsentäjänä. Yhteiskunnallisesti alisteisessa asemassa olevien ihmisryhmien mahdollisuudeksi valtakamppailussa ja siihen liittyvässä "identiteettityössä" ei jää ainoastaan merkitysten dekonstruoiminen, vaan myös oman kyyyn osoittaminen itse välieneen hallinnassa. Alkuperäiskansojen tai vaikkapa yhteiskunnallisten liikkeiden edustajat ovat esimerkiksi digitaalisen median aikakaudella osoittaneet, miten tärkeää on pysyä mediaosaamisen avantgardessa, käyttäen sitä välineellisesti 'edistyskellisten' päämäärien saavuttamiseen ja täten tuottaa identiteettiä kovaa vauhtia kehittyvien 'nykyajan välineiden hallitsijana'. Ks. esim. Douglas Kellner, *Mediakulttuuri*. Tampere: Vastapaino 1998.

¹³ Haastattelun raportin tekemistä varten tapahtuman järjestäjistä Heikki Tunkkaria ja lyhyemmin Anni-Siiri Länsmania.

¹⁴ Jorma Lehtola, *Lailasta Lailaan – tarinoita elokuvien sitkeistä lappalaisista*. Kustannus-Puntsi 2000.

¹⁵ Said 1995.

¹⁶ Veli-Pekka Lehtola, "Aito lappalainen ei syö veitsellä ja haarukalla". Teoksessa *Outamaalta tunturiin*. Kustannus-Puntsi 1999.

¹⁷ Veli-Pekka Lehtola, *Saamelaiset. Historia, yhteiskunta, taide*. Kustannus-Puntsi 1997, 96.