

Jouko Aaltonen

Dokumenttioshaaja, taiteen tohtori, dosentti, Aalto-yliopisto

Mitä Markku Lehmuskallion elokuvat kertovat kolonialismista?

Suomalaisen elokuvan voimamies Markku Lehmuskallio täytti 85 vuotta viime vuoden lopulla. Juhlavuotta vietettiin eri tavoin. KAVI esitti ohjaajan laajan retrospektiivin ja Pirkanmaan Elokuvakeskus toi valkokankaille Lehmuskallion yksin ja yhdessä Anastasia Lapsuin kanssa ohjaamat elokuvat digitoituina versioina. Näytöksiä ja keskusteluja ohjaajan kanssa oli eri puolilla maata. Kino Reginassa järjestettiin joulukuussa maestron tuotantoa käsitellyt seminaari. Tämä uusia näkökulmia Lehmuskallion tuotantoon hakeva artikkeli perustuu seminaarissa pidettyyn luentoon.

Onko Markku Lehmuskallio mystikko? Tai romantikko?

Molempia ilmaisuja eri muodoissaan on käytetty Markku Lehmuskallion ja Anastasia Lapsuin elokuvia koskevissa kritiikeissä ja artikkeleissa. Esimerkiksi Jari Sedergren ja Ilkka Kippola kirjoittavat kirjassaan *Dokumentin utopiat* (2015, 524) ”ympäristödokumentin mystikosta”. Usein Lehmuskallio liitetään etnografisen dokumenttelokuvan historian suureen linjaan, jo Robert Flahertystä alkavaan jatkumoon, jossa urhea elokuvantekijä – tavallisesti länsimainen valkoinen mies – tallentaa katoavaa kulttuuria. Puhutaan pelastavasta etnografiasta (*salvage ethnography*), joka pyrkii taltioimaan kuolemassa olevaa kulttuuria. Tällä on tietysti juurensa kolonialistisessa traditiossa kuvata ”toista”, primitiivistä, modernin myötä katoavaa, pahimmillaan rodullisesti alemmaksi ymmärrettyä kansaa. Kolonialismi, elokuva ja etnografia kytkeytyvät historiallisesti toisiinsa. Jean Rouch onkin kutsunut etnografiaa kolonialismin vanhimmaksi tyttäreksi (Winston 1993, 51). Etnografisen elokuvan lajityyppiä vaivaa vieläkin romantisoiva ote. Menneisyys nähdään paratiisillisena, alkuperäisenä neitseellisenä tilana, jolloin kaikki oli paremmin. Alkuperäiskansat mytologisoidaan, romantisoidaan ja tavallaan syleillään kuoliaiksi. Paratiisi on hiipinyt jopa Sakari Toiviaisen Lehmuskalliota ja Lapsuita käsittelevän erinomaisen kirjan *Kadonnutta paratiisia etsimässä* (2009) otsikkoon. Toki Toiviainen on saanut virikkeen Lehmuskalliolta itseltään ja Toiviainen myös problematisoi ansiokkaasti, josko tällaista paratiisia on koskaan ollut olemassakaan.

Mielestäni Markku Lehmuskallio ei ole mystikko eikä romantikko, ei ole koskaan ollutkaan, vaikka hänen teostensa luenta on toisinaan siihen suuntaan kallistunutkin. Lehmuskallion ja Lapsuin elokuvat ovat vankasti kiinni todellisessa maailmassa, alkuperäiskansojen arjessa, elinolosuhteissa, olemassaolon ehdoissa, konkreettisessa työssä ja olemisessa. Maassa, metsässä, tundrassa, taigassa, puussa ja kivessä. Samaa aikaa elokuvissa on toki vahva yleisempi ja filosofisempi taso, joka käsittelee laajemmin ihmisen ja luonnon sekä ihmisen ja kulttuurin välisiä suhteita.



Kuva 1. Ohjaaja Markku Lehmuskallio elokuvan *Pudana – sukunsa viimeinen* kuvauksissa. Kuva: Joonas Pettersson.

Neljä vaihetta

Lehmuskallion uran voi ajatella neljänä vaiheena, jotka kulkevat rinnan ja täydentävät toisiaan.¹ Ensin kiinnostuksen kohteena on luonto ja ihmisen suhde luontoon, joka näkyy erittäin selvästi ensimmäisissä lyhytelokuvissa *Pohjoisten metsien äänet* (1973) ja *Tapiola* (1974). Elokuvan *Skierra – Vaivaiskoivujen maa* (1982) kautta mukaan tulee vahvemmin yhteiskunta ja kulttuuri. Kun yhteistyö alkaa alkuperäiskansaa, nenetsejä, edustavan Anastasia Lapsuin kanssa elokuvissa *Minä olen* (1992) ja *Poron hahmossa pitkin taivaankaarta* (1993), pääsee Lehmuskallio sisään syvälle alkuperäiskansan elämään, kulttuuriin ja sieluun. Lehmuskalliostakin tulee nenetsi, ei biologisesti mutta ainakin kulttuurisesti. Myöhäiskaudellaan Lehmuskallio tekee sarjan vahvoja, pelkistettyjä ja filosofisia essee-elokuvia, suurimman osan yhdessä Lapsuin mutta myös poikansa Johannes Lehmuskallion kanssa. Ne ovat eräänlaisia synteesejä tekijöittensä taiteesta ja maailmankuvasta. *Matka* (2007), *Pyhä* (2017) ja *Anerca – Elämän hengitys* (2020) ovat eksistentiaalisia esseitä.

Näiden neljän vaiheen lisäksi taide, kulttuurin ja hengen ilmentäjä, on kiehtonut Lehmuskalliota jo näytelmäelokuvasta *Sininen imettäjä* (1985) lähtien, ja taide aiheena on kulkenut läpi hänen uransa. *Maan muisti* (2009) ja *Yksitoista ihmisen kuvaa* (2012) vievät meidät menneisyyteen ihmisen jälkien, kalliomaalausten kautta. Lehmuskallio, kivikautisten kollegoittensa tavoin, on itsekin oman aikansa maalari, joka jättää mittavalla tuotannolla oman jälkensä maailmaan.

.....
 1 Lehmuskalliosta ja hänen tuotannostaan ks. lisää Aaltonen 2006; Ahonen et al. 2003; Anttila 2000; Elonet; Lapsui et al. 2023.



Kuva 2. Ohjaaja Anastasia Lapsui myös esiintyy elokuvassa *Pudana*. Kuva: Joonas Petersson.

Kolonialismin kuvia

En halua mitenkään kieltää aikaisempia ansiokkaita tulkintoja Lehmuskallion ja Lapsuin elokuvista, mutta haluan tässä artikkelissa laajentaa tulkintoja ja tuoda uusia perspektiivejä Lehmuskallion ja Lapsuin tuotantoon. Entä jos Lehmuskallion ja Lapsuin elokuvia katsoisikin kolonialismin ja siitä juuri nyt käytävän keskustelun näkökulmasta? Vaikka kolonialismi ei ole ollut kaikkien Lehmuskallion ja Lapsuin elokuvien varsinainen aihe, se on läsnä vahvasti heidän elokuvissaan, usein ytimeksäkin, toistuvana teemana. Heidän elokuviaan voi lukea ja katsoa kolonialistisen kontekstin, tutkimuksen ja keskustelun kautta, niin dokumentteja kuin fiktioitakin.

Paratiisia ei ehkä ole ollutkaan, ihminen on aina ollut yhteisöllisten valtarakenteiden ja voimien piirissä, alistettuna ja alistajana. Oman historiallisen – ja synkän – erityisyytensä tähän kuviteltuun ”paratiisiin” on tuonut alkuperäiskansoja kohdannut kolonialismi. Ei kadotettu paratiisi vaan kolonisoitu paratiisi, ei menneisyydessä vaan tässä ja nyt -maailmassa, jossa pienet vähemmistökansat kaikesta huolimatta jatkavat olemassaoloaan ollen usein edelleen kolonialismin kohteita.

Kolonialismi on noussut teemana vahvasti esille viime vuosina sekä tutkimuksessa että julkisuudessa. Kolonialismi ja kolonialistiset rakenteet ja asenteet pilkkottavat – joskus suorastaan lyövät silmille – monien kehittyvien maiden ongelmien taustalla. Entisissä isäntämaissakin kolonialismin vaikutukset ovat vahvasti näkyvissä, varsinkin kun kolonialismi yhdistyy imperialismiin, rasismiin ja yleisesti epätasa-arvoon. Asia ei olekaan mitenkään loppuun käsitelty, dekolonisaatio on pahasti kesken ja monen eurooppalaisen sivistysvaltion ja entisen maailmanvallan kaapeista löytyy kiusallisia luurankoja. Brysselissä on tuhrittu hirmuhallitsija Leopold II ratsastajapatsasta yhä uudelleen verenpunaisella värillä ja entisten orjakauppiaiden ja -omistajien patsaita Liverpoolissa ja muuallakin on vaadittu kaadettaviksi ja kaadettukin.

Keskustelu on läikkynyt myös Suomeen, jossa niin historioitsijat kuin laajempikin yleisö on alkanut pohtia ”viattoman” Suomen yhteyttä globaaleihin kolonialistisiin rakenteisiin. Se, että Ruotsi ja Venäjä ovat aikanaan kolonisoineet Suomi-neitoa, ei tee meistä ikuisesti viattomia. Ja esiin on noussut myös ajatus maan sisäisestä kolonialismista, esimerkiksi suhteessa saamelaisiin.

Sana kolonialismi on liitetty lähinnä siirtomaavalloituksiin. On pitänyt olla suomalainen meri välissä, että on voitu puhua kolonialismista. Nykyään termi ymmärretään laajemmin. Se tarkoittaa valtion tai muun toimijan valloittamispolitiikkaa, joka vaikuttaa toisen maan, alueen tai ihmisryhmän poliittisiin, taloudellisiin tai kulttuurisiin ominaisuuksiin ja rakenteisiin (Lahti & Kullaa 2020).

Kolonialismia on jaoteltu erilaisiin tyyppeihin. *Riistokolonialismissa (exploitation colonialism)* uusi alue otetaan haltuun, tavallisesti väkivalloin, luonnonvarojen tai sotilaallisten syiden takia. *Plantaasikolonialismi (plantation colonialism)* kukoisti erityisesti orjakaupan vuosisadoilla, jos toki se ei ole vielä kukaan maailmasta kadonnut. *Asuttaja- tai asutuskolonialismissa (settler colonialism)* uusi alue vallataan ja alkuperäiset asukkaat korvataan uusilla. Se voi olla brutaalia valloittamista mutta myös hidas prosessi, jossa erilaisten käytäntöjen ja hallinnollisten toimenpiteiden kautta alkuperäisasukkaat syrjäytetään. Venäjän Siperia, Kanada tai Saamenmaa ovat esimerkkejä asutuskolonialismista, ja kaikkia näitä alueita ovat Lehmuskallio ja Lapsui käsitelleet tuotannossaan. Eikä asutuskolonialismi maailmasta minnekään ole hävinnyt, kuten näemme Israelin toiminnasta Länsirannalla. Valtion rajojen sisälläkin voidaan harjoittaa kolonialismia toisia kansoja ja ihmisryhmiä kohtaan. Tällöin puhutaan *sisäisestä kolonialismista (internal colonialism)* (Longley 2021).

Nämä kolonialismin ilmenemismuodot sekoittuvat ja menevät päällekkäin. Tutkijat Janne Lahti ja Riina Kullaa pitävätkin jaottelua mielekkäämpänä kolonialismin tarkastelua erilaisten ulottuvuuksien kautta. He nimeävät sotilaallisen, taloudellisen ja kulttuurisen ulottuvuuden (Lahti & Kullaa 2020). Lehmuskallion ja Lapsuin elokuvissa näkyvät kaikki nämä, mutta erityisesti ne kertovat viime-mainitusta, kulttuurisesta ulottuvuudesta. Ne kuvaavat paitsi ulkoista myös sisäistä maailmaa. Kolonialistinen taistelu tapahtuu paitsi maalla ja merellä, tundralla ja taigalla, myös ihmisten päissä ja mielissä.

Eteläisestä kolonialismista on kirjoitettu ja tehty paljon elokuvia, pohjoisesta kolonialismista vähemmän. Ja se on juuri se alue, jolla Lehmuskallio ja Lapsui ovat liikkuneet. Heidän elokuvansa kattavat koko arktisen maailman. He ovat kuvanneet nenetsejä, selkuppeja, nganasaneja, tšuktšeja, inuitteja, intiaaneja, eskimoita ja myös saamelaisia.

Lehmuskallion metodi

Jo *Skierrissä* on mukana piirre, joka on tyypillistä Lehmuskallion yksin ja erityisesti yhdessä Lapsuin kanssa tehdyille elokuville: yhteisö osallistuu elokuvantekoprosessiin. Vaikka Lehmuskalliolla on vahva visio ja taiteellinen näkemys, syntyy elokuva kuitenkin prosessissa, johon elokuvan henkilöt ja laajemmalti koko yhteisö osallistuu. Tätä voisi kutsua Lehmuskallion metodiksi. Tällaisella tekemisellä on vahva perinne etnografisen elokuvan historiassa, ottihan jo Robert Flaherty yhteisön mukaan *Nanook*-elokuvan (1922) tekoon, esitti kuvattaville otoksia ja keskusteli siitä, mitä ja miten kuvataan. Lehmuskallio asettuu tähän perinteeseen ja näin lähenee yhteisöllistä elokuvantekemistä.

Valmistautuessaan *Skierrin* tekemiseen Lehmuskallio vietti tunturisaamelaisten parissa Lapissa noin vuoden. Elokuvaa tehtiin vahvasti yhteistyössä paikallisten saamelaisten kanssa. Saamelainen Jouni S. Labba oli yksi käsikirjoittajista ja toinen

pääosan esittäjistä ja lisäksi hän oli elokuvan tuottaneen Giron-Filmin toimitusjohtaja. *Skierrri* on myös ensimmäinen osittain saamenkielinen näytelmäelokuva Suomessa. Jorma Lehtola (2000, 225) kutsuukin *Skierrriä* ”esisaamelaiseksi elokuvaksi”.

Saamelaisuuteen palataan Lehmuskallion myöhemmässä tuotannossa, esimerkiksi elokuvassa *Saamelainen* (2006). Elokuva ottaa raikkaalla tavalla etäisyyttä kuolevien kulttuurien kuvausperinteestä ja myös siitä tavasta, jolla saamelaiset on tavallisesti kuvattu suomalaisessa elokuvassa (Lehtola 2000). *Saamelainen* on elokuva nykyhetken saamelaisuudesta näyttäessään elinvoimaisen alkuperäiskulttuurin, joka kohtaa modernin, ei ainoastaan kotimaista valtakulttuuria vaan koko maailman. Elokuva on kuvattu Saamenmaan lisäksi muun muassa Vietnamin. Se on elokuva sopeutumisesta, adaptaatiosta mutta myös henkiinjäämisestä ja kulttuurisesta vuorovaikutuksesta. Se näyttää mitä annettavaa tällä pohjoisella alkuperäiskansalla on maailman kansojen ja kulttuurien vuorovaikutukseen. Elokuva tekee sen esittelemällä joukon saamelaisia: räppäriä, taiteilijaa, elokuvantekijää, myyjää, koululaisen ja myös poronhoitajan. Vanha ja uusi elävät ja muotoutuvat ajassa rinnan. Tämänkin elokuvan työryhmässä on ollut saamelaisia, esimerkiksi tuottaja Liisa Holmberg. Elokuvassa on myös Åsa Simman ja Mikkâl Morottajan musiikkia.

Nenetsien maailma

1990-luvun alkupuolella syntyi niin sanottu nenetsitrilogia, joka Sakari Toiviainen sanoin kuvaa ”uhanalaista elämänmuotoa, vähemmistökuulttuurin ja valtakulttuurin ristiriitaista kohtaamista, perinteisen elämäntavan ja uuden ajan murrosta”. Toiviainen kutsuu juuri tätä ”kadotetun paratiisiin teemaksi” (Toiviainen 2009, 114).

Trilogia kattaa kolme elokuvaa: *Poron hahmossa pitkin taivaankaarta* (1993), *Kadotettu paratiisi* (1994) ja *Jäähyväisten kronikka* (1995). Kolonialismi-teeman kannalta kiinnostavin on sarjan toinen osa, *Kadotettu paratiisi*, jossa kuvataan rinnan nenetsipaimentolaisia Venäjällä ja Pohjois-Kanadan sayisi-dene-intiaanien elämää. Ensimmäiset elävät paimentolaiselämää, jälkimmäiset ovat peuranmetsästäjiä. Sayisideneille on jo tapahtunut se, mikä nenetsille on vasta tapahtumassa neuvostojärjestelmän romahduksen jälkeen. Perinteinen elämäntapa ei ole enää mahdollinen, intiaaneilta on viety maat, ja he asuvat reservaateissa. Nenetsit elävät tundralla, jossa maata tuntuu riittävän, mutta pahaksi onneksi maan alla on öljyä ja kaasua. Öljy- ja kaasuteollisuus valtaa maat, rikkoo perinteiset vaellusreitit ja saastuttaa tundran. Tätä luonnonvarojen omimista voi hyvin kutsua riistokolonialismiksi. Kanadan intiaanit ovat sen jo kokeneet, Lehmuskallion ja Lapsuin kuvaamat nenetsit ovat sen kokemassa. Intiaanit ovat kanadalaistumassa, nenetsit venäläistymässä. Tämä tulee selväksi elokuvassa, jossa kolonialismin suuri kuvio kerrotaan ihmisten, Duckin ja Japtikien perheiden kautta.

Elokuvassa kerrataan myös alueiden valloittamisen, kolonisoinnin historia. Venäläiset perustivat linnoituksen Ob-joen suulle jo 1595, britit ensimmäisen kauppaseman Hudsonin-lahdelle 1717. Molemmissa maissa alkuperäisväestöä on pakkosiirretty taajamiin. Näiden kahden kulttuurin tarkastelu rinnan kertoo myös jotain yleistä kolonialismin mekanismeista. Ollaan globaalilla tasolla. Lehmuskallion sanoin: ”Teollisessa valtajärjestelmässä alistussuhteet ovat maailmanlaajuisia ja siten hallitsemattomia. Pienyhteisössä ihmisten välinen kontrolli toimii. Teollinen valtajärjestelmä, eli markkinavoimat, määrää miten käy luonnonvarojen, mitkä eläimet kuolevat sukupuuttoon, mitkä kansat katoavat.” (*Kansan Uutiset* 7.10.1994, sit. Toiviainen 2009, 123.)

Trilogian viimeinen osa *Jäähyväisten kronikka* on tunnelmaltaan lähes lohduton. Kasvavan öljyteollisuuden jaloissa vanha elämänmuoto ja kulttuuri näyttävät olevan

tuhoutumassa. Vaikka elokuva on Lehmuskalliolle ja Lapsuille tyypillisesti monella tavalla poeettinen, se on myös kannanotoissaan tiukka, eikä ole epäilystä kenen puolelle tekijät asettuvat. Toiviainen pitää elokuvaa jopa poliittisena (Toiviainen 2009, 141). Tekijöille koituikin elokuvasta vaikeuksia suhteissa Venäjän viranomaisiin (ibid.).

Nenetsit eivät ole ainoita valtakulttuurin kolonisoimia kansoja Venäjällä. *Uhri – elokuva metsästä* (1998) kuvaa selkuppeja ja *Anna* (1997) nganasanien kohtaloa. Nganasanit ovat metsästäjiä, joita heitäkin levittäytyvä öljyteollisuus uhkaa, ja joilta ”moderni” ja ”edistys” ovat viemässä oman kulttuurin. Elokuvaa on yksilötarina, jossa päähenkilö Annan kautta kerrotaan nganasanien venäläistämistä, pakko-siirroista ja kaikesta siitä tuskasta, jonka kolonialismi voi yksilön elämään tuottaa. Neuvostojärjestelmään luottanut Anna on toiminut opettajana ja puoluevirkaileijana, sittemmin Neuvostoliiton romahduksen jälkeen hän on pettynyt, katkerakin. Annassa konkretisoituu yhdessä ihmisessä viiltävä ristiriita, sisäistetty konflikti alkuperäisväestön ja valtion välillä.

Erytinen ansio Lehmuskallion ja Lapsuin tuotannossa onkin juuri neuvostokolonialismin käsittely. Miten järjestelmä, jonka piti tuoda kaikille tasa-arvo ja edistys, jatkoi vanhan Venäjän imperialistista laajenemispolitiikkaa ja myös maan sisäistä kolonialistista projektia? Tieto vuoden 1917 vallankumouksista saavutti viiveellä Siperian kansat ja muutokset tapahtuivat hitaasti. Porot kansallistettiin vasta 1930-luvulla. Neuvostojärjestelmä aiheutti paljon hankauksia alkuperäiskansojen kanssa, vaikka virallinen sosialistinen retoriikka puhui kansojen yhteisestä kodista. 1960-luvulla Jamalin niemimaalta löydettiin suunnattomia maakaasu- ja öljyesiintymiä, jotka viimeistään alkoivat muuttaa alkuperäiskansojen elämää. Neuvostoliiton romahduksen jälkeen 1990-luvulla tuotantoa lähdettiin voimakkaasti lisäämään kapitalismin ja omaisuuksien keskittymisen hengessä, ja 2000-luvulla se on entisestään kasvanut. Koko tämä historia kulkee läpi Lehmuskallion ja Lapsuin tuotannon.

Fiktio keinoin

Elokuva *Anna* tuntuu vievän loogisesti kohti Lehmuskallion ja Lapsuin fiktiivisiä nenetsielokuvia. Mielestäni *Seisemän laulua tundralta* (2000) on mestariteos. Se on ehkä myös parivaljakon tunnetuin työ maailmalla, episodielokuva, joka on samaan aikaan runollinen, antaa tilaa nenetsikulttuurille, sen rytmille ja hengitykselle ja samalla piirtää terävän kuvan neuvostojärjestelmästä. Siinä on satiirisiakin piirteitä, esimerkiksi kun kaksi nenetsivanhusta uhraavat Leninin patsaalla uudelle tsaarille. Ideologiat vaihtuvat, mutta valta on aina muualla. Kuitenkin näillä toiseutetuilla on oma maailmansa, elämänsä ja arvokkuutensa.

Seisemän laulua pohjautuu Anastasia Lapsuin kokemuksiin samoin kuin sitä seuranneet fiktiot. *Jumalan morsiamessa* (2003) vanha nenetsinainen kertoo tarinansa sokeutuneelle tytölle. Vanhus on nuoruudessaan annettu jumalalle morsiameksi. Elokuva kuvaa enemmänkin nenetsien mytologiaa ja sisäistä maailmaa, ei niinkään kolonialistisia teemoja tai törmäystä valtakulttuurin kanssa. Tietysti voi ajatella, että nenetsien omaan mytologiaan kuuluvan tarinan tekeminen näkyväksi elokuvan keinoin on jo itsessään poliittinen teko.

Sen sijaan seuraava pitkä fiktio *Pudana – sukunsa viimeinen* (2010) nostaa taas kolonialismin mekanismit pintaan. Elokuvan päähenkilö on nuori tyttö, joka joutuu valtakieltä, venäjää, taitamattomana internaattikouluun. Kyse on taas kerran identiteetistä ja oikeudesta omaan kieleen ja kulttuuriin. Tämäkin elokuva perustuu Anastasia Lapsuin omiin kokemuksiin. 1960-luvulle sijoitettu tarina loppuu ironisesti kuviin, joissa shamaanilaulut ovat vaihtuneet pioneerilauluiksi.



Kuva 3. Valtakulttuuri jyrää usein alkuperäiskansojen oman identiteetin viimeistään kouluissa. Näin tapahtuu myös elokuvassa *Pudana – sukunsa viimeinen*. Kuva: Joonas Petersson.

Sama tematiikka jatkuu fiktiossa *Tsamo* (2015), joka myös kuvaa valtakulttuuriin sosiaalistumisen vaikeutta ja traagisuutta. Taustalla on todellinen tarina. Venäjän valloittama Alaska oli kolonisoitu alue, jossa myös suomalaiset hallintomiehet ja kauppiat vaikuttivat. *Tsamo* on pieni Tlingit-intiaanityttö, jonka suomalainen insinööri ostaa ja tuo Suomeen. *Tsamo* on siis orja. *Tsamo* saa uuden nimen, hänestä tulee Aina. Kyse on taas oikeudesta omaan itseen ja taistelusta identiteetistä, oman kulttuurin säilyttämisestä maailmassa, joka toimii valtakulttuurin ehdoilla. Nyt valtakulttuurina näyttäytyy suomalainen sääty-yhteiskunta.

Tsamo tunnistetaan helposti fiktioksi, koska se tapahtuu suurilta osin Suomessa. Kiinnostavaa on se, miten monien muiden Lehmuskallion fiktioiden vastaanoton kohdalla korostetaan niiden dokumentaarisuutta. Ilmiö on yleisempi: alkuperäiskansoja kuvaavat fiktiot mielletään usein dokumenteiksi esimerkiksi kritiikeissä, erilaisissa virallisissa luokituksissa ja elokuvafestivaaleilla. Se kuvastaa tahtomattaankin vanhaa kolonialistista ajatusta siitä, miten alkuperäiskansat ovat osa luontoa, eivät osa kulttuuria ja näin heitä koskevat representaatiot sijoittuvat dokumenttielokuvan maailmaan, olivat ne sitten vaikka kuinka näyteltäviä. Alkuperäiskansoja kuvaavia elokuvia käsiteltäessä kriitikoilta menevät usein puurot ja vellit, fiktiot ja dokumentit sekaisin. Näin myös Lehmuskallion ja Lapsuin kohdalla.

Lehmuskallio ja Lapsui neljännen elokuvan edustajina

Osana kolonialismia ja neokolonialismia kritisoinutta liikettä argentiinalaiset elokuvantekijät Fernando Solanas ja Octavio Getino (1976[1968]) ryhtyivät käyttämään 1960-luvun lopulla termiä *kolmas elokuva*. *Ensimmäinen elokuva* tarkoittaa Hollywoodin hallitsemaa kaupallista valtavirtaelokuvaa ja *toinen elokuva* eurooppalaista taide-elokuvaa. *Kolmas elokuva* oli näille vaihtoehto, taistelevaa kolmannen maailman elokuvaa, joka pyrki purkamaan kolonialistisia rakenteita. Uusiseelantilainen maori elokuvantekijä Barry Barclay otti vuonna 2003 käyttöön termin *neljäs*

elokuva (Damiens 2021). Se tarkoittaa alkuperäis- tai vähemmistökansojen tekemää omaa elokuvaa. Kun kolmannen maailman ihmisiä on kuvattu pääasiassa läntisten kulttuurien ja mahtimaiden näkökulmasta, on alkuperäiskansojen ääni ollut vielä vaikeammin kuuluvissa. Katseen kohteena olleet ihmiset, ryhmät ja kansat eivät ole saaneet vaikuttaa omaan kuvaansa. Kyse on valtasuhteesta, joka on paljolti näytettyyn luonnollistettuna ja näkymättömänä. Alkuperäiskansoja, niin saamelaisia, nenetsejä, nganasaneja, selkuppeja, Pohjois-Amerikan intiaaneja kuin inuittejäkin, on kuvattu valtakulttuurin näkökulmasta, ehdoilla ja valtakulttuurin edustajien toimesta. Tämä kuva, ”peili”, on usein ollut vääristävä, eivätkä näiden kansojen edustajat ole tunnistaneeet siitä itseään. Tai vielä pahempaa: heidän identiteettinsä on muuttunut kuvansa kaltaiseksi.

Alkuperäiskansojen elokuva, englanniksi *native cinema* tai *indigenous cinema*, on näiden kansojen omaa elokuvaa, joka pyrkii saavuttamaan audiovisuaalisen itsenäisyyden, antamaan näille ryhmille ja kansoille oman äänen pyrkien samalla dialogiin aikaisempien valtakulttuurien representaatioiden kanssa. Barclayn määritelmän mukaan vähintään yhden elokuvan keskeisen tekijän tulee olla alkuperäiskansan edustaja, jotta voidaan puhua alkuperäiskansan elokuvasta. Nenetsielokuvien kohdalla tämä kriteeri tietysti täyttyy Anastasia Lapsuin keskeisen roolin ansiosta. *Seitsemän laulua tundralta* on erityisen merkittävä elokuva myös siksi, että se on maailman ensimmäinen nenetsinkielinen näytelmäelokuva. Lehmuskallio ja Lapsui vähintäänkin mainitaan useissa alkuperäiskansojen elokuvaa käsittelevissä kirjoissa ja artikkeleissa (esim. Hearne 2012; Kaganovsky 2019; Damiens 2021).

Vaikka Lehmuskallion ja Lapsuin tuotannon voi ajatella edustavan *neljättä elokuvaa*, alkuperäiskansojen elokuvaa, se ei ole vain sitä. Nämä teokset ovat myös osa suomalaisen elokuvan kaanonin, maailman elokuvaa ja elokuvataidetta. Kaksoikon elokuvat ovatkin menestyneet maailmalla elokuvafestivaaleilla eri puolilla maailmaa, esimerkiksi vahvasta elokuvakulttuuristaan tunnetussa Ranskassa jopa Suomea paremmin. Se kertonee siitä, että Lehmuskallion ja Lapsuin elokuvissa on myös laajempia yleisinhimillisiä teemoja, jotka puhuttelevat ihmisiä kaikissa kulttuureissa. Hyvä taide, kuten nämä elokuvat, herättää ajatuksia ja taipuu moneen tulkintaan ja luentaan.

Lähteet

Aaltonen, Jouko (2006) *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa – Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi*. Helsinki: Like.

Ahonen, Kimmo; Rosenqvist, Janne; Rosenqvist, Juha & Valotie, Päivi (toim.) (2003) *Taju kankaalle: Uutta suomalaista elokuvaa paikantamassa*. Turku: Kirja-Aurora.

Anttila, Eila (toim.) (2000) *Lyhyttä ja pitkää: Kotimaisia elokuvaantekijöitä*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.

Damiens, Caroline (2021) “Filming Back” in Siberian Indigenous Cinema: Cinematographic Re-appropriation Strategies in the Work of Anastasia Lapsui and Markku Lehmuskallio. *Proa Revista de Antropologia e Arte* 11(1). DOI:10.20396/proa.v11i1.16611.

Elonet-tietokanta. Saatavilla: <https://elonet.finna.fi/>.

Hearne, Joanna (2012) *Smoke Signals: Native Cinema Rising*. Lincoln & Lontoo: University of Nebraska Press.

Kaganovsky, Lilya; MacKenzie, Scott & Westerstahl Stenport, Anna (toim.) (2019) *Arctic Cinemas and the Documentary Ethos*. Bloomington: Indiana University Press.

Lahti, Janne ja Kullaa, Riina (2020) Kolonialismin monikasvoisuus ja sen ymmärtäminen Suomen kontekstissa. *Historiallinen Aikakauskirja* 118(4), 420–426. <http://hdl.handle.net/10138/324389>.

Lapsui, Anastasia; Lehmuskallio, Markku; Lehmuskallio, Pekka & Moring, Kirsikka (2023) *Jäähyväiset tundralle: Siperian nenetsien matkassa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Lehtola, Jorma (2000) *Lailasta Lailaan: Tarinoita elokuvien sitkeistä lappalaisista*. Jyväskylä: Kustannus-Puntsi.

Longley, Robert (2021) *What is Colonialism?* Saatavilla: <https://www.thoughtco.com/colonialism-definition-and-examples-5112779> (linkki tarkistettu 19.3.2024).

Römpötti, Harri (2018) *Sanokaa mitä näitte: Suomalaiset dokumenttielokuvan tekijät kertovat*. Helsinki: Art House Oy.

Sedergren, Jari & Kippola, Ilkka (2015) *Dokumentin utopiat: Suomalaisen dokumenttielokuvan historia 1944–1989*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Solanas, Fernando & Getino, Octavio (1976 [1968]) *Towards a Third Cinema*. Teoksessa Bill Nichols (toim.) *Movies and Methods. An Anthology*. Berkeley: University of California Press, 44–64.

Suomen kansallisfilmografia. Helsinki: KAVI.

Toiviainen, Sakari (2009) *Kadonnutta paratiisia etsimässä: Markku Lehmuskallion ja Anastasia Lapsuin elokuvat*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Winston, Brian (1993) *The Documentary Film as Scientific Inscription*. Teoksessa Michael Renov (toim.) *Theorizing Documentary*. Lontoo & New York: AFI Film Readers, Routledge.