

Kate Moffat

Kate Moffat, tohtorikoulutettava  
University of Stirling, Scotland

Käännös englannista suomeksi:  
Antti Pönni

# SAAMELAINEN ELOKUVAKULTTUURI MUOTOUTUVANA "VERKOSTOELOKUVANA"



*Artikkelissa tutkitaan, miten Norjan, Ruotsin ja Suomen saamelaiset mediaorganisaatiot viestivät, jakavat resursseja ja tekevät sekä ammatillista että luovaa yhteistyötä transnationaalien "verkostokäytäntöjen" avulla. Tätä kautta artikkelissa arvioidaan sitä, missä määrin nämä "verkostot" erottavat saamelaista elokuva tuotantoa Pohjoismaiden hallitsevista elokuvaateollisuuden muodoista.*

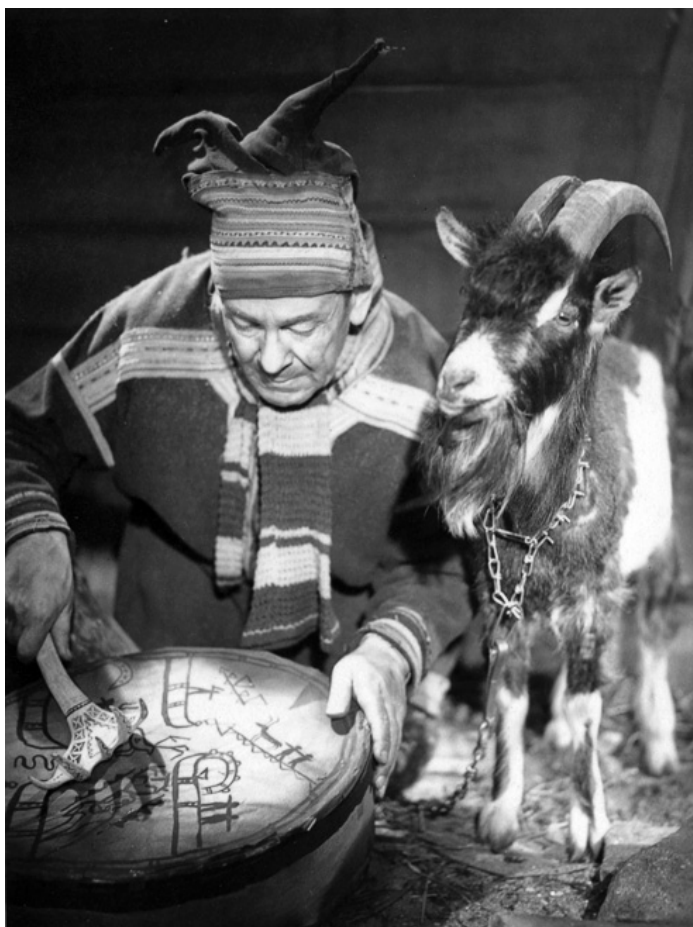
## **Saamelaisidentiteetti valkokankaalla: toiseutetuista alamaaisista transnationaaleiksi elokuvatoimijoiksi**

Saamelaiset asuttavat Norjan, Ruotsin, Suomen ja Venäjän pohjoisimpia osia. Alue, joka kokonaisuutena tunnetaan nimellä *Sápmi*, Saamenmaa, on laaja kulttuurinen vyöhyke, johon kuuluu sekä Suomen että Ruotsin Lappi. Suurin osa saamelaisväestöstä asuu Norjassa, mutta kokonaisuutena saamelaisten maantieteellinen asuinalue levittyy usean eri maan alueelle, mistä seuraa se, että saamelaisväestö elää neljän eri kansallisvaltion lainsäädännön alaisena. Saamelaispolitiikka on myös yleisesti kiistanalainen kysymys koko alueella. Keskeiset vastakkainasettelut liittyvät poliittisten ja taloudellisten oikeuksien tunnustamiseen. Maankäyttöoikeus ja vapaus käyttää, hallita ja kontrolloida resursseja ovat keskeisiä kiistanaiheita saamelaisten ja heidän pohjoismaisten isäntävaltioidensa välillä. Jännitteet ulottuvat myös Pohjoismaiden alueen ulkopuolelle, sillä arktinen alue, jossa Saamenmaa sijaitsee, on myös globaalisti merkittävä. Niin kutsutut "arktiset valtiot", Kanada, Yhdysvallat, Venäjä, Grönlanti ja Pohjoismaat (mukaan lukien Tanska, koska sillä on koloniaalinen suhde Grönlantiin), ovat jatkuvassa geopoliittisessa ja taloudellisessa kamppailussa alueen odotetuista tulevista resursseista.

Erityisesti Norjassa ja Ruotsissa yhä uudet luvat resurssien hyödyntämiseen ovat herättäneet laajaa huolta ja ahdistusta mahdollisista taloudellisista vaikutuksista pohjoisen alueen olemassa olevalle liiketoiminnalle. Viimeisin kaivostoiminnan laajentuminen on tulkittu paikallisesti taas uudeksi pohjoisen alueen kolonisoinnin aalloksi, josta ei ole vastuussa vain etelä vaan yleisemmin globaali pääoma. (Abram 2016, 70.)

Taloudellisen merkityksensä takia Arktiksesta on tullut myös poliittinen symboli, yksi viimeisten rajaseutujen edustajista. Siihen liittyvät konfliktit symboloivat sitä tekopyhyyttä, jossa rinnan kansallisen ja kansainväliseen suojelupolitiikan kanssa jatketaan piittaamatonta taloudellista ja ympäristön hyväksikäyttöä. Vaikka alkuperäiskulttuurien intressien suojeleminen onkin mukana valta-asemassa olevien toimijoiden tavoitteissa, niin silti vain harvat valtiot ottavat aktiivisesti mukaan tai konsultoivat Arktiksen alkuperäisasukkaita, ja monet näistä väestöryhmistä ovat alttiina lain väärinkäytöksille (Lawrence & Åhrén 2017, 149–167).

Näiden laajempien poliittisten ja taloudellisten kysymysten ohella kiistan etulinjassa on myös saamelaisten kulttuuri- ja identiteettipolitiikka. Saamelaisia on yhteensä noin 60 000–100 000, mutta he muodostavat monimuotoisen ryhmän, jonka sisällä puhutaan useita eri kieliä ja ylläpidetään monia kulttuurisia käytäntöjä. Kuten jatkossa käy ilmi, tämä monimuotoisuus heijastuu myös saamelaisessa elokuvassa, joka kattaa eri lajeja, kuten fiktioita, dokumentteja ja historiallisia eepoksia. Saamelaisten marginaalinen alkuperäiskansan asema johtaa kuitenkin usein stereotyyppisiin kuvauksiin, joissa heidät nähdään homogeenisena ”eksoottisten nomadien” ryhmänä. Vastaavanlaisia hegemonisia suhteita, joissa saamelaisia käsitellään alempiarvoisina, esiintyy medioituneissa konteksteissa laajemminkin. Esimerkiksi suomalaisen, ruotsalaisen ja norjalaisen elokuvan historiassa saamelaiset on usein esitetty alkukantaisina tai mystisinä (Gustafsson 2014, 184–185), kuten elokuvassa *Valkoinen peura* (Erik Blomberg, 1952), jossa saamelaiset esitetään vaarallisina shamaaneina. Heitä on myös eksotisoitu dokumentaarisessa



Saamelaisshamaani vuohineen *Valkoisessa peurassa* (Erik Blomberg, 1952).  
Kuva: Junior-Filmi Oy / KAVI.

kuvauksessa, kuten ruotsalaisessa elokuvassa *I fjällfolkets land* (Erik Bergström, 1923). Kuva ”käsityöläismäisistä” poroja paimentavista nomadeista on ollut hallitseva, vaikka taloudellisten mahdollisuuksien heikkenemisen ja vuosikymmeniä jatkuneen assimilaatiopolitiikan seurauksena monet näistä perinteisistä käytännöistä ovat lähes hävinneet koko alueella. Kuitenkin tällaiset representaatiot ovat säilyttäneet asemansa populaarikulttuurissa ja Pohjoismaiden vallalla olevan mediateollisuuden luomissa mielikuvissa.

Saamelaisten itsensä ohjaamat ja tuottamat elokuvat ovat suhteellisen uusi ilmiö, joka on alkanut vasta 1980-luvun lopulla. Äskettäin julkaistussa arktisen alueen elokuvaa käsittelevässä kokoomateoksessa Monica Kim Mecsei (2015) tarkastelee sitä, miten saamelaisten elokuvalliset representaatiot ovat 1900- ja 2000-lukujen aikana muuttuneet ensin halventavista paternalistisiksi ja sitten siirtyneet ”sisäpiiriin” näkökulmaan, jossa saamelaiset ovat lopulta itse alkaneet kertoa omia tarinoitaan. Vuonna 1987 Nils Gaup toimi tienavaajana, kun hänestä tuli ensimmäinen Norjan Saamenmaasta kotoisin oleva elokuvaohjaaja. Hänen esikoiselokuvansa *Tiennäyttjä* (*Ofelaš*) on kertomus eepisistä taistelusta nuoren saamelaispojan ja saamelaisten kansantarujen myyttisten olentojen välillä. Elokuva oli vuonna 1988 Oscar-ehdokkaana parhaan vieraskielisen elokuvan kategoriassa, mikä teki Gaupista välittömästi alkuperäiskansojen elokuvan lähettilään.

Gaupin vaikutus tuntuu edelleen saamelaisten elokuvantekijöiden nousevassa sukupolvessa. Osoitus tästä on hänen viimeaikainen työskentelynsä ISFI:ssä [International Sámi Film Institute], jossa hän koordinoi ja ohjasi sarjan työpajoja (ISFI 2011). *Tiennäyttjä* ilmensi osaltaan Saamenmaan kulttuurin elinvoimaistumista etenkin Norjassa, jossa suurin osa saamelaisväestöstä asuu. Elokuva ylitti myös kulttuurisia rajoja vetoamalla laajoihin kansainvälisiin yleisöihin. Sama pätee myös Gaupin toiseen saamelaiselokuvaan, joka sai ensi-iltansa yli kaksikymmentä vuotta myöhemmin.

Gaupin seuraava panos saamelaispolitiikkaan oli *Kautokeinin kapina* (*Kautokeino-opprøret*, 2008). Elokuvassa dramatisoidaan vuoden 1852 pahamaineinen saamelaiskapina, jossa ryhmä kapinoivia saamelaisia hyökkäsi useiden merkittävien norjalaisten viranomaisten kimppuun ja murhasi heidät. Tämä vastarinta koloniaalista sortoa vastaan oli yksi ensimmäisistä dokumentoiduista saamelaiskapinoista. Gaupin elokuva on kunnianosoitus niille, jotka menettivät henkensä saamelaisten vapauden ja tunnustamisen puolesta. Tapahtumiin osallistuneista saamelaishahmoista ja vastarintatapahtumista syntyi kansanperinne, joka on säilynyt muistissa koko saamelaisten viimeaikaisen historian ajan. Aiemmin tutkijat ovat korostaneet Gaupin tapaa käyttää saamelaisia legendoja ja mytologiaa ja verranneet sitä vastaavanlaisiin teemoihin, joita on käsitelty dominoivissa elokuvakulttuureissa. Gunnar Iversen (1998) tulkitsee kuitenkin saamelaisten mytologisoinnin *Tiennäyttäjän* kaltaisissa elokuvissa strategiaksi, jonka tarkoituksena on ottaa uudelleen haltuun isäntävaltioiden käyttämä eksoottinen kuvasto. Tällaisella itse-eksotisoivalla lähestymistavalla on kuitenkin rajansa sikäli, että sen kaltainen kuvasto edelleen mukautuu dominantteihin representaatioihin saamelaisista Toisina.

*Tiennäyttäjän* jälkeen esiin on noussut useita muita merkittäviä saamelaisia elokuvantekijöitä. Suomessa Paul-Anders Simma ja Katja Gauriloff ovat käyttäneet fiktiota tarkastellessaan saamelaisyhteisöjen sisällä olevia jännitteitä ja dokumentteja korostaakseen käynnissä olevaa poliittista kamppailua. Simman puolifiktiivinen *Sagojogan ministeri* (*Ságojoga ministtar*, 1997) sijoittuu toisen maailmansodan aikaiselle Suomen ja Ruotsin väliselle Saamenmaan rajalle. Elokuvassa pakosalla olevaa suomalaissotilasta luullaan valtion virkamie-

heksi, jonka tehtävänä on edistää maareformiohjelmaa. Simma hyödyntää raja-alueen monimutkaista tilannetta tehdäkseen leikkisää pilaa kaikkien osapuolten identiteettipolitiikasta. Myös Simman dokumentti *Antakaa meille luurankomme!* (1999), joka kuvaa nykyhetkistä kamppailua saada takaisin kahden vuoden 1852 kapinan keskeisen osallistujan päät, liikkuu leikkisästä fiktiosta avoimeen sosiopoliittisen vastakkainasetteluun. Nämä kaksi elokuvaa nostavat esiin joitain niistä erilaisista strategioista, joita saamelaisohjaajat ovat käyttäneet saadakseen saamelaisten aseman kolonisoituna kansanryhmänä tunnustetuksi.

Tunnustuksen saaminen on aiheena myös Katja Gauriloffin vuoden 2007 dokumentissa *Huuto tuuleen*, jossa seurataan tekoajan Suomessa saamelaisyhteisön taistelua perinteisten käytäntöjensä säilyttämiseksi globalisaation keskellä. Pietari Kääpä kiinnittää huomiota Gauriloffin dokumentin selvästi erilaiseen näkemykseen saamelaisten elämästä, jota määrittää hyvin pitkälle arkinen byrokratia. Käävän (2014, 166–167) mukaan tällainen eksoottisuuden purkaminen ei etäännytä saamelaisia isäntämaan väestöstä vaan sen sijaan auttaa yleisöjä näkemään yhteisiä samastuttavia ongelmia: ”Saamelaisten näkökulmasta on tärkeämpää korostaa kunnallisten hallintoelimien päivit- täistä toimintaa ja muita vastaavia epäohdokkaita toimenpiteitä kuin jatkaa ’sisäisen’ luonnollisen mystisyyden korostamista”.



Markku Tuunan elokuva *Salla – Selling the Silence* (2011) esittää Lapin perinteisestä poikkeavalla tavalla. Kuva: Filmimaa Oy / KAVI.

Toiset elokuvantekijät, kuten ruotsalainen Lars-Göran Pettersson, ovat haastaneet saamelaisiin liitettyjä ”käsityöläisyyden” stereotyyppisiä. Hänen vuoden 2003 elokuvansa *Bázo* – saamenkielinen sana tarkoittaa ”idioottia” – seuraa saamelaista Emiliä (Sverre Porsanger), joka lähetetään hakemaan Saamenmaan rajalla onnettomuudessa kuolleelta menestyneeltä veljeltään jääneitä tavaroita. Samalla Emilistä tulee yllättäen veljensä nuoren pojan huoltaja. Vastoin *Tiennäyttäjän* eksoottisia lumimaisemia ja mystistä shamaania *Bázo* esittää täysin toisenlaisen kuvan nykysaamelaisista kuvaamalla köyhyyttä, väkivaltaa ja syrjäytymistä. Gauriloffin *Huuto tuuleen* -dokumentin



tapaan *Bázo* esittää fiktiivisen näkökulman ”eksoottisista” piirteistä riisuttuun nykysaamelaiseen elämään.

### Saamelainen elokuva transnationaalina liikkeenä

Elokuvasta puhutaan yhä enemmän transnationaalisuuden kehyksessä. Elokuvatutkimuksessa siirtymä transnationaaliin näkökulmaan alkoi karkeasti ottaen Andrew Higsonin vaikutusvaltaisen artikkelin ”The Concept of National Cinema” (1989) julkaisemisen jälkeen. Merkittävä on ollut myös sen jatkoartikkeli ”The Limiting Imagination of National Cinema” (2000). Siinä Higson (ibid., 67) kyseenalaistaa termin ”kansallinen elokuva” aikana, jolloin rajat yhä enemmän ”vuotavat”. Higsonin päätelmä on, että elokuvantekoon liittyvät tuotannon, levityksen ja esittämisen prosessit eivät ole eivätkä voi olla sidottuja kansallisiin rajoihin. Vaikka transnationaali elokuva onkin käsitteenä avoin ja kompleksinen, sen puitteissa voidaan käsitellä kaikkia elokuvatuotannon aspektoja rajat ylittävän yhteistyön taloudellisista implikaatioista aina valkokangasrepresentaatioiden identiteettipolitiikkaan (Ezra & Rowden 2006). Transnationaalin fokuksen myötä on noussut esiin uusia käsitteitä, kuten ”kulttuurienvälinen elokuva”, ”hybridisyys” (Marks 2000) ja ”aksenttinen elokuva” (*accented cinema*) (Naficy 2001). Niiden avulla on ollut mahdollista käsitteellistää elokuvallisia identiteettejä, joita yhä enemmän muokkaavat maastamuutto, monikielisyys ja kansallisuuden kriisit.

Mihin nykyinen saamelaiselokuva sitten näissä kehityskuluissa sijoittuu? Koska saamelaiset ovat neljän kansallisvaltion alueelle levittänyt alkuperäiskansa, heihin viitataan usein jo lähtökohtaisesti transnationaalina (Strøm 2015, 80) tai jopa esinationaalina (Kääpä 2014, 166) väestöryhmänä. ”Saamelaiset ovat ajan myötä muuttuneet eurooppalaisen kansallisvaltiojärjestelmän ulkopuolisista tunnustetuksi kansalliseksi ’vähemmistöksi’, ja sen myötä heistä on tullut tunnustettu (joskin ’suojeltu’) osa tasa-arvoista yhteiskuntaa” (Kääpä 2016, 136). Vaikka saamelaisten elokuvatoiminta on suppeata, saamelainen elokuva toimii kuitenkin koko ajan transnationaalimmalla tasolla, sillä tuotantoyhtiöt ylittävät kansallisia rajoja ja tekevät yhteistyötä toisten yleissaamelaisten toimijoiden kanssa.

Tarkoitukseni on erityisesti käsitteellistää saamelaisten tuottajien välisiä suhteita osana kasvavaa ”verkostoa”, jossa resursseja, osaamista ja käytännön opetusta vaihdetaan koloniaalisen historian yhdistämien monimuotoisten alkuperäisväestöjen kesken. Hahmotellessani alkuperäiskansojen nousevien verkostojen vahvuuksia, rajoituksia ja haasteita, analysoin esimerkkejä, joissa kansallisvaltion politiikka rajoittaa saamelaisten toimintaa, mutta myös sitä, miten heidän omat tavoitteensa rajoittavat heitä. Nojautuvatko nämä verkostot samaan marginaaliseen kuvastoon kuin valtakulttuuri, vai onko tällainen ”kulttuuriseen läheisyyteen” pohjaava verkosto avoin myös monipuolisemmille näkökulmille saamelaiseen identiteettiin?

### ”Verkostoelokuvan” määrittelyä

Termiä ”verkosto” on käsitteellistetty monin tavoin. Sosiologit Manuel Castells (1996), Michel Callon (1986a) ja Bruno Latour (1988) ovat kaikki käyttäneet ”verkostoa” kuvaamaan sitä, miten digitaalinen kommunikaatio on muokannut inhimillistä sivilisaatiota ja muuttanut tapoja, joilla ihmiset kommunikoivat.

vat niin ”paikallisella” kuin globaalillakin tasolla. Castells uskoo verkostojen, toisin sanoen informaatioon ja vaihtoon perustuvien valtajärjestelmien, korvanneen fyysisen teollisen toiminnan. Hänen analyysinsä mukaan valta ei enää ole keskittynyt yhteen paikkaan vaan on hajaantunut suuriin ja usein sijainniltaan globaaleihin informaatioverkostoihin. Castellsin verkostot koostuvat ”solmuista” tai komponenteista, jotka tukevat ja ruokkivat verkoston valtaa kokonaisuutena. Mutta vaikka valta ehkä onkin hajaantuneempaa, niin hierarkioita voi edelleen olla verkostoituneiden systeemien sisällä ja välillä. Castellsin mukaan tämä johtuu siitä, että kunkin solmun osallisuus verkostoon perustuu siihen, mitä ja miten se voi palvella systeemiä kokonaisuutena. Näin ajatellen verkostoilla on edelleen valta sulkea ulos. (Castells 1998, 70–165.)

Elokuvatutkijoista Ernest Mathijs ja Jamie Sexton (2011) sekä Marjike de Valck (2007) ovat aiemmin soveltaneet Castellsin verkostoteoriaa analyysesään kulttielokuvista ja festivaalileivityksestä. Koska saamelaiselokuvan kehitys on pitkälti tapahtunut samaa ”informaation aikakauden” taustaa vasten, jossa tällaiset teoriat ovat muodostuneet, saamelaiselokuvaa on mielekästä tarkastella vastaavanlaisessa kontekstissa. Oma lähestymistapani asemoi saamelaiselokuvan käytännöt muotoutuvaksi ja nousevaksi verkostoksi, joka koostuu eri puolilla Saamenmaata ja sen ulkopuolella toimivista ”solmuyhtiöistä”. Tämän pienen väestöryhmän verkostodynamiikan ymmärtämiseksi tarkastelen kuitenkin ensin yleisesti alkuperäiskansojen elokuvatuotannon kehitystä.

#### Neljäs elokuva ja alkuperäiskansojen muotoutuvat elokuvakäytännöt

Alkuperäiskansojen elokuva on osa niin sanottua ”neljännen elokuvan” liikettä. Elokvateoriassa ensimmäisen, toisen, kolmannen ja neljännen elokuvan käsitteet erottavat erityyppisiä elokuvanteon käytäntöjä. Ensimmäinen elokuva tarkoittaa Hollywoodin tuottamia suosittuja kaupallisia speksaakkeleita ja massayleisön viihdettä. Toisella elokuvalla tarkoitetaan tyypillisesti eurooppalaista art house- ja auteur-elokuvaa, ja kolmas elokuva on poliittista propagandaa, jonka tavoitteena on mobilisoida taloudellisesti marginaalisia ja riistettyjä ihmisryhmiä. (Petrie 2010, 79.) Maori-kansaan kuuluva elokuvantekijä Barry Barclay otti käyttöön termin ”neljäs elokuva” vuonna 1990. Hän näki alkuperäiskansojen olevan erillään valtavirrasta, koska heidän kulttuurinsa jo ”*määritelmän mukaan jäävät kansallisuuskäsityksen ulkopuolelle*” (Barclay, sit. Murray 2008, 16). Barclayn tarkoitus oli, että neljäs elokuva edustaisi ja yhdistäisi alkuperäiskansojen näkökulmia maailmanlaajuisesti. Toisin sanoen kyse oli mediatuotannoista kulttuureissa, jotka eivät olleet ainoastaan dominantin kansakunnan reunoilla vaan täysin sen ulkopuolelle suljettuja.

Reaktion ulkopuolelle sulkemiseen Barclay piti neljättä elokuvaa emansipatorisena käsitteenä, jonka tehtävänä on haastaa vallitseva tila rakentamalla jaettua poliittista yhteyttä eri puolilla maailmaa olevien alkuperäiskansojen kesken. Barclayn neljännen elokuvan yksi paradoksi on kuitenkin se, että se määrittää itsensä vastakohtaksi globalisaatiolle ja muiden ”valtavirtaisten” tai ei-alkuperäisten kulttuurien sekaantumiselle. Vaarana on se, että tällainen binääriseen oppositioon nojaava lähestymistapa ei kykene täysin käsittämään sitä, miten globaalit vaikutteet ovat muovanneet alkuperäiskansojen elokuvatuotantoa ja valkokankaalla nähtäviä kulttuurisia representaatioita – mukaan lukien sitä, miten alkuperäisyhteisöjen toimijat ovat omaksuneet ja käyttäneet vaikutteita omiin päämääriinsä. Saamelaisessa kontekstissa ei-

saamelaiset elokuvantekijät, kuten Lars-Göran Pettersson, mutkistavat tällaista binääristä oppositiota osallistumalla saamelaispolitiikkaan tavoilla, jotka eivät ole kulttuurisen tai esteettisen Toiseuden mukaisia. Vaikka saamelaisen elokuvatuotannon ymmärtäminen riippumattomaksi teollisuudeksi haastaa-kin ”käsityöläisyyden” leiman, jolla alkuperäiskansoja usein kuvataan, niin samalla neljännen maailman politiikan marginaalinen status on yksi keskeisiä ISFI:n kaltaisten järjestöjen omaksumia piirteitä. Toisin sanoen vaikka neljäs elokuva pyrkii asettumaan vastavoimaksi valtavirralla, niin samalla se rajoittaa itsensä joksikin, joka voi olla olemassa vain oppositioasemassa suhteessa hallitsevaan elokuvateollisuuteen.

Samalla myös teollisuuden tai toimialan (*industry*) määrittelemine on hankalaa. Termin moniulotteisempaa ymmärtämistä ajaa John Caldwell (2008), joka, sen sijaan että ymmärtäisi elokuva- ja mediateollisuuden kaiken kattavina instituutioina, tarkastelee niitä monia alaryhmiä ja vaikutusvallan tasoja, joita erilaisilla työvoimaryhmillä on teollisuuden sisällä. Samaa tapaansa Vicki Mayer (2011) puhuu ”alatason työntekijöistä” (*below the line workers*) eli työvoimasta, joka antamastaan panoksesta huolimatta pysyy ”näkyttömänä” suhteessa teollisuuden laajempaan dynamiikkaan, jota esimerkiksi Hollywood edustaa. Caldwellin tapaan määrittelen teollisuuden laajasti sisällöntuotannon, markkinoinnin ja levityksen järjestelmänä, jonka luonne kuitenkin vaihtelee suuresti riippuen siitä, kenen kannalta sitä tarkastellaan. Niinpä ISFI korostaa aktiivisesti työvoimansa ”kulttuurista läheisyyttä”, ja sen koulutustoiminta on dokumentoitu osana instituutin painotusta saamelaisten osallistumisesta kaikkiin luovan ja käytännöllisen elokuvaprosessin vaiheisiin (ISFI 2011). Tuottajien, käsikirjoittajien ja muiden ISFI:n kouluttamien toimijoiden ”näkyvyys” on dokumentoitu, profiloitu ja nostettu esiin ISFI:n verkkosivulla.

Saamelaiselokuvan rahoitusrakenteet, erityisesti ISFI:n tapauksessa, ovat kuitenkin kompleksisia. Saamelaiselokuvaa ei myöskään välttämättä tuoteta samalla valtionavulla. Esimerkiksi Norjan kulttuuriministeriön edustajat tarkastavat kaikki ISFI:n tuottamat ja rahoittamat projektit (*Articles of Association for the International Sámi Film Institute*). Kun ottaa huomioon näiden rakenteiden kompleksisuuden, termit ”käsityöläisyys” ja ”teollisuus” ovat näkemykseni mukaan ylimääräytyneitä ja liiaksi valtavirran intressien ympärille kietoutuneita ollakseen hyödyllisiä kuvaamaan alkuperäiskansojen mediatuotantoa. Vaihtoehtoinen lähestymistapa voisi olla saamelaisen elokuvan näkeminen osana ”verkostoa”, joka perustuu jaettuun politiikkaan ja muihin yhteisiin intresseihin, vaikka käytännöt voivatkin olla hyvin moninaisia ja ulottua jopa Pohjoismaiden alueen ulkopuolelle. Onkin tarpeen tarkastella sekä tuollaisen verkoston käytännöllisiä että ideologisia implikaatioita sekä sitä, kuinka pitkälle yhtiöt nojautuvat kollektiiviseen yleissaamelaiseen identiteettiin, jolla on vakiintuneet käsitykset oman kulttuurinsa määrittelystä.

### Saamelainen elokuvakulttuuri verkostona

Norjassa toimiva *International Sámi Film Institute* (ISFI) on keskeinen tekijä, kun pyritään ymmärtämään saamelaisen elokuvakulttuurin viimeaikaista kehitystä. Instituutti perustettiin vuonna 2007 yhteishankkeena, joka sai Norjan saamelaiskäräjiltä rahoitusta 300 000 Norjan kruunua ja Norjan kulttuuriministeriöltä lisärahoitusta 1,5 miljoonaa Norjan kruunua (ISFI:n verkkosivu). Instituutti tukee saamelaisen elokuvan tuotantoa kaikilla tasoilla rahoituksesta levitykseen ja markkinointiin. ISFI on merkittävä edistysaskel, joka on lisännyt

saamelaisten luovaa ja tuotannollista kontrollia mediasisältöjensä tuotantoon ja jakeluun. ISFI:n tavoitteena tulevina vuosina on vahvistaa kumppanuutta muiden Pohjoismaiden alueella toimivien saamelaisten mediaorganisaatioiden kanssa.

Saamelaisen elokuvatuotannon yhteistyössä tapahtuneen kehityksen ymmärtämiseksi keskityn useisiin esimerkkeihin, joissa nämä verkostot toimivat käytännössä. Castellsin verkostoteorian kontekstissa esitän kolme tapaa, joilla ISFI on rakentanut solmupohjaisen verkostoyhteistyön: toimimalla yhteistyössä teknistä tarpeista tarjoavien yhtiöiden kanssa, verkostoitumalla valmennuksen ja koulutuksen kautta sekä erityisesti verkostoitumalla paikallisen ja kansainvälisen elokuvafestivaalilevityksen kautta. Kaikki nämä erityyppisten vaihtojen kanavat toimivat solmukohtina, jotka tukevat ISFI:n yhteistyöhön perustuvaa strategiaa.

### Verkostoitumista tuotannon, levityksen ja koulutuksen avulla

Teknisellä puolella ISFI tekee yhteistuotantoja toisten nousevien yhtiöiden, kuten Uumajassa toimivan ruotsalaisen, ruotsinsaamelaisen tuottaja Oskar Östergrenin johtaman Bautafilmin kanssa. Yhteistyökumppanina on myös Rein Film, arktisella alueella Norjassa toimiva elokuvatuotantopalvelu, ja Davás Film, toinen pieni saamelainen yhtiö. Vaikka Bautafilm ja Rein Film eivät määrittelekään itseään saamelaisiksi yhtiöiksi, niillä on keskeinen rooli ISFI:n materiaalin tuottamisessa. Olennaista on, että nämä yhtiöt tarjoavat laitteistoa ja teknistä asiantuntemusta sekä kuvauspaikalla että sen ulkopuolella aina kuvausten järjestelyistä ja valvonnasta leikkaukseen ja lopullisten teosten viimeistelyyn. Yhteistyö muiden alueellisten tuottoyhtiöiden kanssa on myös merkittävä askel eteenpäin ISFI:lle. Se osoittaa, ettei tämän tyyppinen verkostotoiminta ole yksinomaan (eikä siksi myös ulossulkevasti) saamelaista. Nämä yhtiöt toimivat ”solmuina” ISFI:n verkostossa, jonka yhteistyökuvioiden dynamiikka on erityisen ilmeistä seitsemän lyhytelokuvan kokoelmassa *7 Sámi Stories* (2014), joka tarjoaa erilaisia näkökulmia elämään Saamenmaassa. Se julkaistiin yhdessä muun ISFI:n tuottaman materiaalin kanssa DVD:llä ja Bluraylla Norjan elokuvainstituutin (NFI) tuella, ja sen toi kaupalliseen levitykseen saamelainen julkaisuyhtiö ČálliidLágádus (*Sámi Shorts*). Sarjaan kuuluvat esimerkiksi Silja Sombyn *Áile ja Áhkku / Áile and Grandmother* (2014), kertomus nuoresta tytöstä, jolle isoäiti opettaa ”luonnon ja parantamisen voimia” (*7 Sámi Stories*), ja *Iditsilba / Burning Sun* (2014), Elle Márjá Eiran tarina toisesta nuoresta saamelaisnaisesta, jonka huomiota herättävästä sarven muotoisesta päähineestä tulee uhka paikalliselle seurakunnalle, koska se tulkitaan Saatanan merkiksi.

Toiseksi ISFI:n tarjoama koulutus on avain sen vahvuuksien ymmärtämiseen verkostona. Tämän kaltainen verkostotoiminta kiertyy koulutuksen ympärille: ISFI pitää yllä työpajoja, joiden tavoitteena on kouluttaa saamelaisia elokuvantekijöitä ja alan ammattilaisia. Toiminta tähtää siihen, että osallistujat saavat kattavan ymmärryksen elokuvanteon prosessista käsikirjoituksesta leikkaukseen ja lopullisen tuotteen viimeistelyyn. Ratkaisevaa on, että tämän tyyppistä koulutuksellista verkostoitumista ruokkivat solmut levittäytyvät aluerajojen yli ja yli koko Saamenmaan alueille, joissa elokuvatuotanto on selvästi vähemmän kehittynyttä.

Suomessa ja Ruotsissa saamelaisten elokuvantekijöiden tuki on rajallista. Suomessa keskeinen saamelaisen elokuvatuotannon mekanismi on saamelais-



käräjien ja vuonna 2012 valtion käynnistämän saamelaiselokuvan tukihankkeen varassa. (Kääpä 2015, 45.) Kieli on tässä keskeisessä asemassa, koska se ymmärretään selkeäksi merkiksi alkuperäiskansan identiteetistä. Norjan tapaan virallinen valtiollinen taho tukee elokuvaa, tässä tapauksessa Opetusministeriö. Alkuperäiskansojen elokuvakeskus Skábma on Suomen saamelaiskäräjien virallinen mediaosasto, joka vastaa kaikista elokuvaan liittyvistä asioista. Suomen kansallinen yleisradioyhtiö YLE vastaa myös YLE Sápmista, joka on suunnattu kotimaiselle saamelaisyleisölle. YLE Sápmin painopiste on lastenohjelmissa sekä saamelaiskielisissä radio- ja uutislähetyksissä. ISFI on kuitenkin vähitellen levittäytymässä koko Saamenmaan alueelle ja se toimiikin yhteistyössä Skábman kanssa sekä vetämällä Skábman järjestämiä työpajoja että tarjoamalla taloudellista tukea suomensaamelaisille elokuvantekijöille. Vaikka tämä verkostoitumisen muoto onkin vasta alkutekijöissään, se on merkittävä askel saamelaiselokuvan kehityksessä. Skábman johtajan Anne Aikion (2016) mukaan ISFI pyrkii perustamaan yhteisen yleissaamelaisen elokuvainstituutin, joka tarjoaisi palveluja koko alueelle. Tätä visiota tukee myös toisentyypinen saamelaisalueen sisäinen yhteistyö.

Kolmas verkostoitumisen muoto toteutuu alkuperäiskansojen elokuvafestivaaleilla tapahtuvana levityksenä. Yksi esimerkki on Pohjois-Ruotsissa toimiva elokuva- ja taidefestivaali Dellie Maa, jota vetää myös ISFI:n strategisessa kehittämisessä mukana oleva tuottaja Oskar Östergren. Dellie Maa tuo yhteen alkuperäiskansojen luovaa työtä tekeviä ihmisiä eri puolilta maailmaa ja tarjoaa foorumin, jossa esitellä taidetta, elokuvia ja performansseja. Verkostoitumisen kannalta festivaali on merkittävä solmukohta ISFI:n tuotannoille, sillä siellä esitetään ja markkinoidaan ISFI:n sisältöjä säännöllisesti. Elokuvien valintakriteereinä on, että joko ohjaajan, tuottajan tai käsikirjoittajan tulee identifioitua alkuperäiskansan edustajaksi, joskaan saamelaisuuden määrittelmää ei tämän tarkemmin täsmennetä. Kaikissa arvioitavaksi hyväksyttävissä elokuvissa tulee myös olla englanninkielinen tekstitys.

Ruotsissa innostus saamelaiskulttuuriin on nousussa. Elokuva- ja media- tuotantojen osalta kiinnostusta ilmentää esimerkiksi tuore Saamenmaahan sijoitettu televisiosarja *Midnight Sun* (*Midnattssol*, Björn Stein & Måns Mårdlind 2016). Sarja on suuren budjetin ruotsalais-ranskalainen yhteistuotanto, ja äskettäin sen otti ohjelmistoonsa brittiläinen Sky Atlantic.<sup>1</sup> Sarja yhdistelee tyypillisen nordic noir -murhatrillerin konventioita saamelaiseen alkuperäiskansatematiikkaan. Tällainen investointi on luonut *carpe diem* -tyyppisen paineen saamelaistuottajille, jotka pyrkivät hyötymään syntyneestä kiinnostuksesta. Siitä huolimatta, että monet ei-saamelaiset tuotantoyhtiöt hyödyntävätkin alueen koettua ”eksoottisuutta”, harvemmat ovat halukkaita ottamaan mukaan saamelaisten omia näkökulmia. Östergren (2015) toteaa myös, että saamelaisella elokuvatuotannolla on vielä matkaa siihen, että se voisi kutsua itseään itsenäiseksi toimialaksi. Kyse ei ole vain valta-asemassa olevilta saadusta tunnustuksesta, koska se perustuu usein rajattuihin käsityksiin saamelaisista. Yksi keskeisistä tavoista, joilla ISFI pyrkii erottautumaan, on kieli, jolla on merkittävä rooli näiden organisaatioiden välisissä verkostosuhteissa.

### Kielen paikka verkostossa

Sari Pietikäinen (2008) korostaa kielen merkitystä saamelaiskulttuurin elinvoimaistumisessa koko alueella, ja se on näin ollen keskeinen tekijä saamelaisten verkostoitumisen kontekstia tarkasteltaessa. Pietikäisen (ibid., 23) mukaan

1 Suomessa sarjaa alkoi esittää MTV3 huhtikuussa 2017. Toim. huom.

”[v]allitseva ideologinen kanta on, että saamen kieli ilmaisee saamelaisuuden olemuksen, ja siksi erityisen saamelaisidentiteetin ja -yhteisön olemassaolo on sidoksissa alkuperäiskielten elinvoimaan ja selviytymiseen”. Sanna Valkonen (2014, 221) on myös tarkastellut sitä, miten kieli toimii ”performatiivisessa” roolissa saamelaisessa identiteettipolitiikassa. Hän toteaa, että ”yksilön saamelaisidentiteetti tuotetaan performatiivisesti toiminnoissa, joiden katsotaan seuraavan saamelaisesta alkuperästä juontuvasta saamelaisidentiteetistä. Kyse voi olla saamelaisen etnisyyden tiedostamattomasta performanssista omana luonnollisena elämäntapana tai tietoisemmasta identiteetin rakentamisesta”. Valkosen käsitys saamelaisuudesta on siis sidoksissa tietynlaiseen performanssiin riippumatta siitä, onko yksilö syntynyt saamelaiskulttuuriin vai päättääkö hän sitoutua siihen myöhemmässä elämänvaiheessa. Näin ollen on tärkeää osoittaa, miten kieltä voidaan käyttää ideologisesti.

Norjan asennetta saamelaisten oikeuksiin pidetään yleisesti kaikkein edistyksellisimpänä. Tästä huolimatta kiistat maasta ja alueellisista oikeuksista jatkuvat. Vuonna 1987 Norjan valtio hyväksyi saamelaislain, jonka seurauksena perustettiin Norjan saamelaiskäräjät. Sen tehtävänä on tukea saamelaiskieliä ja saamelaista kulttuuria pikemminkin kuin toimia perinteisenä poliittisena instituutiona. Saamelaiskäräjille ehdolle asetuvien toivotaan identifioituvan saamelaiskieliin, tai ainakin heillä tulisi olla vahva perheside johonkuhun saamen kieltä puhuvaan (The Norwegian Government Official Website).

Saamen kielen tuntemus on olennainen ennakkoehto myös kenelle tahansa ISFI:n tukea hakevalle. ISFI:n vaikutusvallan takia tästä on tullut saamelaisia elokuvaverkostokäytäntöjä määrittävä piirre koko Pohjoismaiden alueella. ISFI edellyttää, että sijoittaminen saamenkieliseen sisältöön on ensisijainen päämäärä. ISFI:n viralliset verkkosivut (Internášunála Sámi Filbmainstituhtta) tukevat mantraa, joka korostaa saamelaisten tarvetta pääsyyn omankielisiin ja omaan kulttuuriin pohjautuviin ohjelmiin. Tämä vaatimus on ollut kiistanalainen poissulkevuutensa takia, sillä saamelaiset ovat assimiloituneet isäntämaiten väestöihin vuosisatojen ajan, usein pakosta tai poliittisen ja ideologisen manipulaation seurauksena. Lisääntyvästä tunnustuksesta huolimatta erityisesti 1900-luvun jälkipuoliskolta alkaen saamelaisten maantieteellinen asema monimutkaistaa tilannetta erityisesti siksi, että saamelaiskulttuuria ”eivät suojele vahvat ja selkeät rajat” (Lehtola 2005, 9). Tällaiset ongelmat ovat oletettavasti vahvistaneet tarvetta panostaa saamelaiskieliin keskeisenä yhdistävänä alkuperäiskansan identiteetin merkitsijänä.

Kulttuurin elinvoimaistaminen 1980-luvulla oli tapa ottaa haltuun ja korostaa saamelaista kulttuuria riippumattomana ja itse määrittävänä voimana. Irja Seurujärvi-Karin (2011, 70–71) huomio tukee tätä: ”Liike käytti kieltä käyttövoimana saamelaisen identiteetin rakentamisessa ja vahvistamisessa, mikä puolestaan teki mahdolliseksi saamelaisuuden toimimisen ’kuviteltuna poliittisena yhteisönä’.” Assimilaatio on kuitenkin syvään juurtunut osa saamelaisten historiaa. Se on muovannut poliittisia ja taloudellisia ratkaisuja ja, kenties vielä ironisemmin, ollut keskeisessä roolissa koko kulttuurisessa elinvoimaistumisessa. Sulkemalla ei-saamenkieliset ulkopuolelle ISFI väheksyy sitä, missä määrin saamelaiset ovat alistaisia hallitsevien isäntämaiten taloudellisille ja poliittisille narratiiveille. Monica Kai Mecsei (2015, 82) korostaa tämän lähestymistavan haittoja, joihin kuuluu myös maantieteellisen ulossulkemisen ongelma:

Koska saamelaisten enemmistö ei assimilaatiopolitiikan takia ole saamenkielistä, joitain tärkeitä kulttuurisia vastanarratiiveja voidaan kielirajoitteiden vuoksi

hylätä. Erityisesti kyse on siitä, että kielivaatimus luo tilallisia ja ajallisia rajoja Saamenmaan sisälle. Tämä on erityisen ilmeistä vuono- ja rannikkoalueilla sekä eteläisillä alueilla, jotka ovat olleet kaikkein assimiloituneimpia, sekä sisäisellä Finnmarkin alueella, joka on säilyttänyt enemmän kulttuurisia erityispiirteitä.

On myös muita kieliorientoituneita solmukohtia, joilla on läheiset siteet Norjassa toimivaan ISFI:in Nuoraj-TV (Nuoriso-TV, eteläsaameksi Noeri-TV) on Luulajassa toimiva saamenkielinen verkkovideokanava, jonka perusti Lars Theodor Kintel 2008 ja jota toimittavat Johnny Andersen, Jon Isaac Lyngman Gælok ja Tommy Hanssen. Kintelin toimintamalli on lainattu Youtubesta, ja Nuoraj-TV toimii interaktiivisena alustana, jonka perustana on kanavan ja sen käyttäjien välinen osallistuminen ja vuorovaikutus. Se on alun perin ollut entisen norjalais-saamelaisen tuotantoyhtiön Julev Film AS:n tytäryhtiö. Sen rahoituksena oli noin 220 000 Norjan kruunun kertaussumma, jonka myönsi pohjoisnorjalainen paikallinen kunnanvaltuusto Nord Trøndelag Fylkeskommune. (Eira 2014.) Nuoraj-TV:llä on monia funktiota, joissa yhdistyvät teineille ja nuorille aikuisille suunnattu musiikki, podcastit ja videostriimit. ISFI:n tapaan Nuoraj-TV on rakennettu vahvistamaan Luulajan saamen kielen asemaa, jonka käyttö rajautuu pohjoisen Ruotsin ja Norjan alempiin osiin. Tarkoituksena on luoda vuorovaikutteinen ja kielellinen keskus saamelaisille teineille. Nuoraj-TV:n laajempaan päämääräänä on varmistaa parempi pääsy mediasisältöön käyttämällä ulkoisia sosiaalisen median sivustoja, kuten Facebookia, Twitteriä ja Instagramia välineinä yleisöjen saavuttamiseen. Vahvistuksena strategisille kielellisille tavoitteille projektinjohtaja Odd Levi Paulsen (sit. Eira 2014) toteaa, että Nuoraj-TV:n tavoitteena on ”tehdä saamesta nuorille kiinnostava ja innovatiivinen kieli, jota voidaan käyttää kodin ja koulun ulkopuolella”. Nuoraj-TV:n saama rahoitus perustui siihen, että julkisen palvelun yleisradiotoimintaa harjoittavalla NRK Sápmilla ei ollut erityistä nuorille suunnattua mediakanavaa etelä- tai luulajansaamen kielellä.

Keskittyminen kieleen on ongelmallista myös laajempien saamelaiskysymysten kontekstissa. Kuten Östen Wahlbeck painottaa Suomen tapauksessa, kielellisen tunnustuksen saaminen on suhteellisen pintapuolinen osa saamelaisten kohtaamista lainsäädännöllisistä esteistä. Saamelaisten tapauksessa kielestä on tullut ”pehmeän vallan” kysymys, jossa talouden vaikutuksia minimoidaan tai jätetään kokonaan pois keskustelusta. Suomen nykyisestä lainsäädännöstä Wahlbeck (2013, 312) toteaa:

Alkuperäiskansan asema on Suomessa tulkittu perustaksi kulttuuristen ja kielellisten oikeuksien myöntämiselle, mitä ei ole pidetty vaikeana poliittisena kysymyksenä. Kuitenkin ryhmäspesifejä taloudellisia oikeuksia on ollut paljon vaikeampi saavuttaa. Saamelaisten erityiset maa- ja metsäoikeudet, ja niihin liittyen oikeus määrittää itsensä ”saamelaiseksi”, on ollut kiivaan väittelyn aihe pohjoisessa Suomessa.

Tämä osa ISFI:n ohjelmasta herättää kysymyksen siitä, missä määrin järjestö voi väittää edustavansa saamelaisia. Nämä linjaukset sulkevat ulos toisenlaiset näkökulmat, joita edustavat esimerkiksi sellaiset ”assimiloituneet” elokuvantekijät kuten Liselotte Wajstedt Ruotsissa ja Ellen-Astry Lundby Norjassa. Heidän *road movie* -dokumenttinsa, Wajstedtin *Sámi nieida jojk / Sámi Daughter Yoik* (2007) ja Lundbyn *Min Mors Hemmelighet / Suddenly Sámi* (2009), ovat erittäin tärkeitä saamelaisidentiteetin monimutkaisuuden ymmärtämiseksi. Monimutkaisuus esitetään sekä kerronnallisella tasolla, jossa tutkitaan kolonisaation historiaa, että elokuvien muodon avulla. Molemmat elokuvantekijät

käyttävät runsaasti kollaasia ja animaatiota näkökulman kiertyessä yhtäältä kulttuurisen muistin omaksumisen ja toisaalta saamelaiskulttuurin piirteiden rakentavan haastamisen ja uudelleen kuvittamisen ympärille. Saamelaisäitiensä juuria etsiessään molemmat elokuvantekijät lähtevät matkalle takaisin Saamenmaahan, jossa he kohtaavat saamelaisiin kohdistuvia ennakkoluuloja sekä kolonisaation seurauksena syntyneitä, syvään juurtuneita jakolinjoja saamelaisyhteisöjen sisällä. Erityisesti Wajstedtin elokuva korostaa kielen poissulkevia vaikutuksia hänen yrittäessään epäonnistuneesti päästä sisälle saamelaisyhteisöön kielenopiskelun avulla. Wajstedt ja Lundby ovat itse asiassa kaksinkertaisesti vieraannutettuja sekä valtion että ISFI:n taholta, jotka molemmat jakavat saman käsityksen saamelaisuuden visuaalisista ja kulttuurisista merkeistä.

Toisin kuin ISFI, Dellie Maan kaltaiset festivaalisolmukohdat eivät juuri painota saamelaiskielten osaamista. Östergrenin (2015) mukaan saamelaisen autonomian avain piilee siinä, että he tunnistavat historiansa kolonisoituna kansana: kun saamea puhumattomien näkökulma menetetään, ei kolonisaatiohistorian vaikutuksia voida täysin ymmärtää. Nämä jännitteet on tunnustettava, koska saamelaiset ovat perin pohjin mukana hallitsevien isäntäkansakuntien historiallisissa ja poliittisissa narratiiveissa eivätkä mikään erillinen mytologinen kokonaisuus, jollaiseksi heidät usein esitetään. Dellie Maan kaltaiset tapahtumat ovat erityisen merkityksellisiä saamelaiselokuvan kehitykselle siksi, että niiden näkökulma kielen kaltaisiin kysymyksiin on moniulotteisempi. Nämä verkoston sisäiset ongelmat ja eriävät näkemykset osoittavat, että vain ohut raja erottaa kulttuurisen esineellistämisen saamelaisen tarinoiden äänen viemisestä ”ulkomaailmaan”. Samat kysymykset ovat toistuneet saamelaisen elokuvan siirtyessä Pohjoismaiden ulkopuolelle.

### **”Yhteisen kertomuksen” rakentaminen: saamelaisverkostot globalisoituvat**

Saamelaisverkostojen yhteiset ponnistelut ulottuvat Saamenmaan ulkopuolelle. Perustamisestaan lähtien ISFI on pyrkinyt rakentamaan alkuperäiskansojen elokuvantekijöiden globaalia verkostoa. Vuonna 2011 ISFI isännöi ensimmäistä alkuperäiskansojen elokuvayhteisön konferenssia (Indigenous Film Circle Conference), jossa kuultiin elokuvantekijöiden, poliitikkojen, journalistien ja näkyvien vähemmistöjen oikeuksien puolustajien puheenvuoroja. Osallistujat Yhdysvalloista, Kanadasta, Grönlannista, Australiasta ja Saamenmaasta kokoontuivat jakamaan näkökulmia alkuperäiskansojen mediakulttuurin tilasta omissa isäntävaltioissaan. Konferenssi laajensi kansallisten rahoitusstrategioiden ja pienimuotoisen levityksen rajoja globaaliin mediaympäristöön ja nosti näin esiin alkuperäiskansojen toimijoiden yhteisiä haasteita paikallisella ja globaalilla tasolla. Projekti on sittemmin kehittynyt Arctic Film Circle -hankkeeksi. Sen perustaja ja ylläpitäjä on Torontossa toimiva ImagineNATIVE-elokuvafestivaali, joka on lajissaan suurin alkuperäiskansojen elokuvatapahtuma. Nämä tapahtumat ovat keskeisiä levityksen solmukohtia saamelaiselokuvalle. ISFI:n verkkosivuston mukaan

projektissa on mukana viisi arktista alkuperäiskansojen aluetta ja yhdeksän osallistujaa näiltä alueilta: Saamenmaa, Grönlanti, Nunavut ja luoteisterritoriot Kanadassa ja Yhdysvaltain Alaskassa. Arctic Film Circle on ainutlaatuinen ja erityinen mahdollisuus yhdistää alkuperäiskansojen yhteisiä kokemuksia yhteisen



elokuvahankkeen avulla. Arctic Film Circlen perimmäinen tavoite on luoda Arktoksen alueen alkuperäiskansojen elokuvatyöntekijöiden verkosto. Tavoitteena on luoda synergiaa tuleville projekteille valtion- ja muiden rajojen yli. Viime kädessä projekti hyödyttää kaikkia mukana olevia osapuolia ja elokuvantekijöitä kuten myös laajempaa yhteistyötahojen verkostoa. (*Arctic Film Circle*, ISFI.)

ISFI:n Arctic Film Circleä esittelevillä verkkosivuilla sanaa ”yhteinen” käytetään useita kertoja viittaamassa projektin tavoitteeseen, toisin sanoen alkuperäiskansojen jakamien ”yhteisten kokemusten” varaan rakentuvien elokuvakäsikirjoitusten kirjoittamiseen. ISFI ei kuitenkaan täsmennä, mitä nämä ”yhteiset” piirteet ovat, tai miten ne liittyvät erityisesti alkuperäiskansoihin. Yhteisyyden ja erilaisuuden kompleksisen dynamiikan hahmottamiseksi tarvitaankin systemaattisempaa analyysitapaa.

Analysoidessaan elokuvafestivaalien dynamiikkaa Marijke de Valck (2007) nojaa toimijaverkkoteoriaan (*actor-network theory*). Se on monimutkainen ajatuskokonaisuus, jonka tavoitteena on purkaa valtasuhteita, joiden varaan verkostosteemit rakentuvat. Toimijaverkkoteoria selittää suurta kirjoa sosiaalisia, poliittisia ja taloudellisia ideoita. Elokuvatutkimuksen ja tässä tapauksessa alkuperäiskansojen mediatuotannon kontekstissa Valckin tapa tarkastella toimijaverkkoteoriaa tarjoaa käyttökelpoisen tavan tehdä vertailevaa arviointia alkuperäiskansojen festivaalien autonomisuudesta. Toimijaverkkoteorian takana olevat teoreetikot Bruno Latour, Michel Callon ja John Law ovat esittäneet, että aiemmat akateemiset tutkijat, teoreetikot ja sosiologit eivät ole onnistuneet havaitsemaan sosiaalisten, taloudellisten ja poliittisten rakenteiden sisäsyntyisiä suhteita. Tämä on johtanut kritiikin erilaisten menetelmien, lähestymistapojen ja muotojen eriytymiseen.

Valckin (2007, 34) mukaan elokuvafestivaaleja voidaan tulkita toimijaverkkoteorian avulla, koska niillä on erityinen asema globaalien elokuvatuotannon verkostossa. Ne toimivat solmukohtia yhdistävinä välittävinä paikkoina tuomalla yhteen ”myyntiedustajia, elokuvakriitikkoja ja elokuvantekijöitä”, jotka muissa yhteyksissä nähdään erillisinä. Valck (*ibid.*, 36) toteaa myös: ”Väitän, että elokuvafestivaalit voidaan nähdä pakollisina läpikulkupisteinä, koska ne ovat tapahtuma-toimijoita, joista on tullut monien elokuvien tuotannolle, levitykselle ja kulutukselle niin tärkeitä, että ilman niitä koko käytäntöjen, paikkojen, ihmisten, jne. verkosto romahtaisi.” Callonin (1986b, 27) ”pakolliset läpikulkupisteet” (*obligatory points of passage*) taivuttavat ja muovaavat jokaista solmukohtaa ja itse asiassa ohjaavat kokonaisverkoston saavutuksia. Tarkastellessaan festivaaleja tästä näkökulmasta Valck osoittaa niiden toimivan kriittisinä kulkureiteinä, jotka tuottavat sopivia olosuhteita ja siten ovat elintärkeitä elokuvateollisuudelle laajassa merkityksessä. Tästä näkökulmasta festivaalit ovat merkittävän autonomisia tapahtumia.

Kuten yllä esitetystä ISFI-sitaatista käy ilmi, festivaaliverkostoituminen on avainasemassa myös alkuperäiskansojen median olemassaololle. Yhteen tuleminen paikkana tai ”pakollisena kulkupisteenä” ImagineNATIVE-festivaali on auttanut muovaamaan saamelaiselokuvan suuntaa. ImagineNATIVE:n elokuvaohjelmisto tarjoaa pääsääntöisesti laajan kattauksen saamelaisnäkökulmia ja näin heijastaa ja edistää saamelaisen elokuvakulttuurin monimuotoisuutta kokonaisvaltaisesti. Samaa voitaisiin sanoa muista vastaavista tapahtumista, kuten Inarissa toimivasta alkuperäiskansojen Skábmagovat-elokuvafestivaalista. Vaikka ISFI:n ja Skábmagovatin ohjelmistot ovatkin monimuotoisia, niin molempien verkkosivuilta löytyy esimerkkejä myös eksoottisen kuvaston käytöstä (Skábmagovat Film Festival). Merkittävinä ”solmutyökaluina”

promootiokuvasto ja verkkosivujen suunnittelu voivat vahvistaa tiettyjä odotuksia. Molemmilla sivuilla käytetään totunnaisia kuvia lumimaisemista ja perinneasuista sekä arkkityyppistä kuvastoa, joka yhdistetään arktiseen alueeseen, kuten saamelaisten kansantarustossa esiintyviä revontulia (Brekke & Egeland 1983, 1–10). Tällaiset kuvat ovat korostetusti esillä niiden elokuvafestivaalien sivustoilla, joissa alkuperäiskansojen väliset yhteydet ja yhteistyöverkostot muodostuvat. Näkemykseni mukaan yhteisyyden narratiiveja on kahta tyyppiä. Yhtäältä ovat pääasiassa verkostoitumistapahtumissa kuten festivaaleilla nähtävät kertomukset, joissa keskeisessä roolissa näyttäisi olevan esteettinen Toiseus. Toinen tyyppi on se, jota Pietari Kääpä kuvailee tarkastellessaan Gauriloffin dokumenttia *Huuto tuuleen*. Siinä ”yhteisyyden” narratiivit perustuvat tuttuihin ja yleisiin byrokraattisiin kamppailuihin. Käävän mukaan näiden kamppailujen ”banaalin arkipäiväisyyden” korostaminen on keskeinen identifikaatiotekijä:

Näistä nimenomaisista kuvauksista tekee merkityksellisiä se, että banaalius riistää näiltä kulttuurisilta neuvotteluilta eksoottisuuden, joka toistuu myyttiseen saamelaisuuden kuvitelmiin nojaavissa hegemonisissa esityksissä. Tällaiset näkökulmat ovat elintärkeitä, kun halutaan nostaa esiin moniulotteisempaa saamelaisidentiteetin muotoa kuin se, mitä nähdään yksinkertaistavasti toiseuttavissa kuvauksissa poroja paimentavista myyttisistä saamelaisista. (Kääpä 2016, 147.)

Tämäntyyppinen banaaliuus heijastuu myös Lundbyn ja Wajstedtin elokuvissa, joissa saamelaiset teemat ja paikat riisutaan alkuperäiskansojen festivaaleilla yleisesti nähtävästä, ”yhteisiä” kokemuksia painottavasta eksoottisuudesta. Todellisuudessa näillä festivaaleilla nähty nomadinen kuvasto ei edusta useimpia saamelaisia ja siksi se jää sen ”yhteisyyden” ulkopuolelle, jollaista Arctic Film Circlen kaltainen verkostoitumistapahtuma implikoi.

### **Neljännän elokuvan toimijuus ja toiseuden kulttuurit: kohti saamelaista elokuvatuotantoa?**

Saamelaisten verkostoitumisella on käytännön sovellusarvoa sikäli, kun se tuottaa sisältöä, levittää sitä koordinoitujen festivaalitapahtumien kautta ja tarjoaa koulutusta ja opastusta saamenkielisille toimijoille. Tästä näkökulmasta verkostoituminen käytäntönä tukee ja muovaa yksittäisten elokuvantekijöiden ja muiden alalle aikovien ammattilaisten uria. Tässä suhteessa saamelaisten verkostoitumisella on muotoutuvan ruohonjuuritason teollisuuden tunnusmerkit. Näiden verkostoitumiskäytäntöjen valtdynamiikoissa on kuitenkin monia ongelmia. Kysymykset nousevat paitsi ISFI:n ohjelmasta, myös siitä monimutkaisesta suhteesta, joka vallitsee saamelaisten yhtiöiden ja niiden isäntävaltioiden välillä, jotka viime kädessä hallinnoivat ja kontrolloivat näille myönnetyn tuen tasoa.

ISFI:n toimintaperiaatteen kontekstissa – siitä huolimatta, että se tukee paikallista ja alueellista osaamista – on merkittävä riski, että sen mediakanavat sekä Saamenmaan alueella että sen ulkopuolella voivat jäädä vain ”vähemmistöverkostoksi”, joka on suunnattu yksinomaan vähemmistöyleisöille. Tästä näkökulmasta voidaan todeta, että saamelaisia nykypäivän globaalissa yhteiskunnassa kohtaavat ongelmat unohtuvat sellaisessa elokuvakulttuurissa, jonka fokus on rajautunut kieleen. Käytännöt kuitenkin erottavat ISFI:n tavanomaisemmista tuotantoyhtiömalleista, koska yhteys perustuu jaetulle

kulttuurisen poissulkemisen kokemukselle. Tämä yhteys perustuu myös jaetuille vaikeuksille, joita marginaaliset elokuvantekijät kohtaavat kamppailussa kansallisten instituutioiden odotusten ja itseilmaisun pyrkimyksen ristipaineessa.

Gayatri Spivakin (1988) *strateginen essentialismi* ja Slavoj Žižekin (2007) *politiikan kulturalisointi* ovat kaksi postkoloniaalista käsitettä, joita voidaan tarkastella saamelaisuuden kontekstissa. Strateginen essentialismi kuvaa sitä, miten marginaaliset ryhmät hyödyntävät eksoottisia tai stereotyyppisiä kuvitelmiä itsestään. Nämä ”itse-essentialisoivat” toimet voivat auttaa näitä ryhmiä saavuttamaan jalansijaa laajemmissa poliittisissa keskusteluissa. Strateginen essentialismi voi olla myös vahva tapa kaapata tuollaisia stereotyyppisiä kuvia takaisin kolonisoivalta vallalta ja joskus subversiivisesti toteuttaa ajankohtaisia poliittisia kamppailuja. Poliitiikan kulturalisointi näkee itse-essentialismin negatiivisemmin. Žižek esittää, että tällainen kulttuurinen objektifikaatio paljastaa alkuperäiskansojen vallan rajat. Taloudelliset vaikeudet ja poliittinen ulossulkeminen ovat sarron ja alistamisen perusta. Poliitiikan kulturalisoinnin prosessin kautta alkuperäiskansojen sorto perustellaan tai tehdään näkyväksi vain, kun kamppailu muunnetaan taisteluksi alkuperäiskulttuurin säilymisestä. Kuten strateginen essentialismi, myös politiikan kulturalisointi perustuu yksinkertaistettuun näkemykseen alkuperäiskansoista, ja siihen pohjaava tunnustus perustuu kulttuuriseen itsenäisyyteen pikemminkin kuin poliittiseen tai taloudelliseen vapauteen. Žižekin ja Spivakin teoriat paljastavat moniulotteisia valtasuhteita kolonisoijien ja heidän aiempien kolonisoitujensa välillä. Kuten kielestä, myös kulttuurisista kamppailuista tulee osa ”pehmeää” politiikkaa. Näiden valtasuhteiden kontekstissa, jossa poliittisen tai taloudellisen toiminnan ”todellinen” tai ”kova” valta on isäntävaltioilla, on tarkasteltava, missä määrin saamelaisten verkostoituminen muodostaa osan laajempaa pohjoismaista mediaverkosta.

On tärkeää arvioida näitä kehityskulkuja painottamalla Norjan kulttuuriministeriön roolia verkostojen valtasuhteiden kontekstissa. Edustava esimerkki on ISFI itse, sillä kulttuuriministeriön kanssa tehdyn rahoitussopimuksen perusteella instituutti on myös Norjan kulttuurilähettiläs. Syksyllä 2014 ISFI:ssä tehtiin sekä infrastruktuuriin että hallintoon liittyviä muutoksia, kun virallinen nimi muutettiin ”International Sámi Film Centrestä” ”International Sámi Film Instituteksi” (ISFI:n verkkosivut). Sanan ”centre” poistamisen tarkoituksena oli kuvastaa ISFI:n roolia Norjan valtion yhteisrahoittamana kumppanina. Tällaisena ISFI ei voi enää identifioitua alueelliseksi organisaatioksi, vaan sen tulee tehokkaasti edistää Norjan sitoutumista alkuperäiskansojen mediatuotantoon. Tällaiset esimerkit rinnastuvat Charles Taylorin (2011) ”tunnustuksen politiikkaan” (*politics of recognition*), jossa valtio voi pidättää tai myöntää vähemmistöryhmän taloudelliset oikeudet, ja muistuttavat siitä, että ISFI:n kaltaiset toimijat ovat edelleen tilivelvollisia dominantin mediateollisuuden vallanpitäjille.

Vaikka instituutti toimiikin riippumattomasti verkoston teknisten ja koulutuksellisten solmujen kanssa, kulttuuriministeriöllä säilyy merkittävä kontrolli sen taloudelliseen ja poliittiseen hallintoon. Ministeriöllä on myös rooli saamelaisten elokuvantekijöiden apurahahakemusten hyväksymisessä, mikä osoittaa, että myös sisältö on dominanttien vallanpitäjien sääntelemää. ISFI:n rooli on viime kädessä ministeriön määrittelemä ja korostaa Norjan valtion roolia alkuperäiskansojen oikeuksien ja vapauksien tukijana ja kehittäjänä. Callonin käyttämiä avaintermejä soveltaen voisi todeta, että ministeriö toimii pakollisena läpikulkupisteinä, jonka kanssa jokaisen saamelaisen toimijan

tulee neuvotella. Näin, vaikka ISFI keskittyykin yksinomaan saamelaisen elokuvien tuotantoon, instituutti on edelleen osa Norjan valtion verkostoa painottaessaan monia sellaisia ”saamelaisuuden” piirteitä, jotka dominantti keskustelu yleisesti tunnistaa ja hyväksyy ja jonka pohjana olevat näkemykset saamelaisista perustuvat pitkälti heidän oletettuun kulttuuriseen toiseuteensa.

### **Päätelmät: yhteistyötä ja jatkuvuutta**

Saamelaisen elokuvatuotannon nykytilanne on kompleksinen. ISFI on monilla tasoilla ottanut vastuun tuotanto- ja levitysprosesseista. Samalla, kun sen toiminta on levinnyt koko Saamenmaan alueelle, verkostoitumisesta on tullut keskeinen strategia. Se antaa ISFI:lle mahdollisuuden hyödyntää osaamista ja resursseja Ruotsissa ja Suomessa. Olen määrittänyt kolme verkostoitumiskäytäntöjen tyyppiä, jotka ovat saamelaisen elokuvatuotannon kehittymisen kannalta avainasemassa. Nämä ovat tekninen yhteistyö, koulutukseen ja valmennukseen perustuva verkostoituminen ja levityksen avulla keskeisillä elokuvafestivaaleilla tapahtuva vaihto.

Verkostoituminen rakentuu sen tyyppisen rajat ylittävän yhteistyön varaan, jota Manuel Castells on käyttänyt kuvaamaan postmoderneja kommunikaattiorakenteita ja Marijke de Valck puhuessaan elokuvafestivaaleista. Samanlaisia levitys- ja yhteistyökokeiluja on esiintynyt myös Nuoraj-TV:n kaltaisten verkkoportaalien tapauksessa. On kuitenkin myös ilmeisiä haittapuolia, niin taloudellisia kuin ideologisiaakin. Esimerkit edustavat sekä niitä haasteita että vaaroja, jotka kohtaavat tällaisia pieniä organisaatioita, erityisesti niitä, jotka pyrkivät vetoamaan vieläkin pienempään kielivähemmistöön saamelaisväestön sisällä. Samoin kuin riippuvuus Pohjoismaisista elokuvaelimistä, myös ideologinen asenne ja kulttuurinen sääntely ovat osa ISFI:n omaa agenda, mikä korostaa itse-edustuksen ongelmia. Samalla saamelaisen kulttuurinen Toiseus on keskinäisen yhteyden osatekijä.

Kollektiiviseen, kielilähtöiseen identiteettiin ja siihen, kuinka pitkälle se voi kattaa neljän valtion alueella asuvien saamelaisen moninaiset näkökulmat, liittyy vielä monia kysymyksiä. Esteistä huolimatta mainitut organisaatiot ovat virstanpylväitä saamelaisen elokuvakulttuurin kehityksessä. ISFI oli ensimmäinen askel kohti saamelaisen elokuvatuotannon institutionalisoimista, ja sen alueellinen kattavuus laajenee nopeasti. Vaikka sen toimintaperiaatteet voivat rajoittaa saamelaiselokuvaa, ”verkostoelokuvan” käytäntö antaa tuottajille enemmän kontrollia omaan sisältöönsä ja siihen, miten sitä esitetään ja levitetään. Kuitenkin saamelaiskieliä priorisoimalla ISFI asettuu samalle linjalle vallanpitäjien saamelaisuuden kulttuurisen määritelmän kanssa. Jotta ISFI voisi ylittää useampia rajoja, sen tulee miettiä kielipolitiikkansa seurauksia, etenkin jos se pyrkii edustamaan koko monimutkaista ja monimuotoista saamelaisväestöä napapiirin alueella ja sen ulkopuolella.

### **Kirjallisuus**

Abram, Simone (2016) ”Rapacity and Resistance in Sápmi”. Teoksessa Graham Huggan & Lars Jensen (toim.) *Postcolonial Perspectives on the European High North: Unscrambling the Arctic*. London: Palgrave Macmillan, 67–93.

Bautafilm. *About Bautafilm*, <<http://bautafilm.se/om-bautafilm/?lang=en>> (linkki tarkistettu 18.09.2016).



Brekke, Asgeir & Egeland, Alv (1983) *The Northern Light: From Mythology to Space Research*. Berlin: Springer-Verlag.

ČálliidLágádus. *Homepage*, <<http://calliidlagadus.org/web/?giella1=eng>> (linkki tarkistettu 03.01.2017).

Callon, Michel (1986a) "Elements of a Sociology of Translation: Domestication of the Scallops and the Fishermen of St Brieuc Bay". Teoksessa John Law (toim.) *Power, Action and Belief: A New Sociology of Knowledge?* London: Routledge, 196–233.

Callon, Michel (1986b) "The Sociology of an Actor-Network: The Case of the Electric Vehicle". Teoksessa Michel Callon, John Law & Arie Rip (toim.) *Mapping the Dynamics of Science and Technology: Sociology of Science in the Real World*. Basingstoke: Macmillan, 19–35.

Castells, Manuel (1996) *The Rise of the Network Society*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.

Castells, Manuel (1998) *End of Millennium*. Oxford: Oxford University Press.

Caldwell, John Thompson (2006) "Critical Industrial Practice: Branding, Repurposing, and the Migratory Patterns of Industrial Texts". *Television and New Media* vol. 7:2, 99–134.

Caldwell, John Thompson (2008) *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film*. Durham and London: Duke University Press.

Caldwell, John Thompson (2009) "Indigenism, (In) Visibility: Notes on Migratory Film". Teoksessa Daniel Bernardi (toim.) *Filming Difference*. Texas: University of Texas Press, 95–117.

Caldwell, John Thompson (2011) "Corporate and Worker Ephemera: The Industrial Promotional Surround, Paratexts and Worker Blowback". Teoksessa Paul Grainge (toim.) *Ephemeral Media Transitory Screen Culture from Television to Youtube*. London: Palgrave Macmillan, 175–194.

Dahlquist, Marina (2015) "The Attractions of the North: Early Film Expeditions to the Exotic Snowscape". Teoksessa Scott MacKenzie & Anna Westerståhl Stenport (toim.) *Films on Ice: Cinemas of the Arctic*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 279–285.

Davás Film. *Homepage*, <<http://davasfilm.no/>> (linkki tarkistettu 18.09.2016).

Dellie Maa. *Submit Film*, <<http://www.delliemaa.com/submit-film/>> (linkki tarkistettu 13.10.2016).

Dijk, Jan Van (1991) *De Netwerkmaatschappij*. Alphen aan den Rijn: Samson.

Eira, John Einar (15.5.2014) "NoeriTV ble bevilget penger fra Nord-Trøndelag fylkeskommune". *NRK Sápmi*.

Elsaesser, Thomas (2005) *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Ezra, Elizabeth & Rowden, Terry (2006) *Transnational Cinema the Film Reader*. Oxon: Routledge.

Ginsburg, Faye (1991) "Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village?" *Cultural Anthropology* vol. 6:1, 92–112.

Ginsburg, Faye (2011) "Native Intelligence: A Short History of Debates on Indigenous Media". Teoksessa Jay Ruby & Marcus Banks (toim.) *Made to be Seen: A History of Visual Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press, 234–255.

Gustafsson, Tommy (2014) *Masculinity in the Golden Age of Swedish Cinema: A Cultural Analysis of 1920s Films*. North Carolina: McFarland and Company.

Hafsteinsson, Sigurjón Baldur (2010) "Aboriginal Journalism Practices as Deep Democracy: APTN National News". Teoksessa Sigurjón Baldur Hafsteinsson & Marian Bredin (toim.) *Indigenous Screen Cultures Canada*. Winnipeg: University of Manitoba Press, 53–126.

Higson, Andrew (1989) "The Concept of National Cinema". *Screen* vol. 30:4, 36–47.

Higson, Andrew (2000) "The Limiting Imagination of National Cinema". Teoksessa Mette Hjort & Scott Mackenzie (toim.) *Cinema and Nation*. London: Routledge, 63–74.

Hjort, Mette (2005) "From Epiphanic Culture to Circulation: The Dynamics of Globalization in Nordic Cinema". Teoksessa Andrew Nestingen & Trevor Elkington (toim.) *Transnational Cinema in a Global North: Nordic Cinema in Transition*. Detroit: Wayne State University Press, 191–218.

Hjort, Mette (2010) "On the Plurality of Cinematic Transnationalism". Teoksessa Nataša Durovicová & Kathleen E. Newman (toim.) *World Cinemas, Transnational Perspectives*. New York: Routledge. 12–33.

ImagineNATIVE. *Homepage*, <<http://www.imagenative.org/>> (linkki tarkistettu 18.08.2016).

- Iversen, Gunnar (1998) "Norway". Teoksessa Astrid Söderbergh, Gunnar Iversen & Tytti Soila (toim.) *Nordic National Cinemas*. London: Routledge, 102–142.
- Kääpä, Pietari (2014) *Ecology and Contemporary Nordic Cinemas: From Nation-building to Ecocosmopolitanism*. London: Bloomsbury.
- Kääpä, Pietari (2015) "Northern Exposures and Marginal Critiques: The Politics of Sovereignty in Sámi Cinema". Teoksessa Scott Mackenzie & Anna Westerstahl Stenport (toim.) *Films on Ice: Cinemas of the Arctic*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 45–58.
- Kääpä, Pietari (2016) "Cyclical Conceptions of Time: Ecocritical Perspective on Sámi Film Culture". Teoksessa Salma Monani & Joni Adamson (toim.) *Ecocriticism and Indigenous Studies: Conversations from Earth to Cosmos*. London: Routledge, 136–154.
- Kraft, Siv Ellen (2009) "Sámi Indigenous Spirituality: Religion and Nation-building in Norwegian Sápmi". *Temenos* vol. 45:2, 179–206.
- Latour, Bruno (1988) "Mixing Humans and Non-Humans Together: The Sociology of a Closed Door". *Social Problems* vol. 35:3, 298–310.
- Law, John (1986) *Power, Action and Belief: A New Sociology of Knowledge?* London: Routledge.
- Lawrence, Rebecca & Åhrén, Mattias (2017) "Mining as Colonisation: The Need for Re-storative Justice and Restitution of Traditional Sami Lands". Teoksessa Lesley Head, Katarina Saltzman, Gunhild Setten & Marie Stenseke (toim.) *Nature, Temporality and Environmental Management: Scandinavian and Australian Perspectives on Peoples and Landscapes*. London and New York: Routledge, 149–167.
- Lehtola, Veli-Pekka (2005) *The Sámi People: Traditions in Transition*. Fairbanks: University of Alaska Press.
- Marks, Laura (2000) *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. London: Duke University Press.
- Mathijs, Ernest & Sexton, Jamie (2011) *Cult Cinema: An Introduction*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- McKie, Robin (2016) "Arctic Nations Square Up as Clamour for Resources Grows". *The Guardian* 18.9.2016.
- Mayer, Vicki (2011) *Below the Line: Producers and Production Studies in the New Television Economy*. Durham & London: Duke University Press.
- Mecsei, Monica Kim (2015) "Cultural Stereotypes and Negotiations in Sámi Cinema". Teoksessa Scott Mackenzie & Anna Westerstahl Stenport (toim.) *Films on Ice: Cinemas of the Arctic*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 72–83.
- Murray, Stuart (2008) *Images of Dignity: Barry Barclay and Fourth Cinema*. Wellington: Huia Publishers.
- Naficy, Hamid (2001) "Situating Accented Cinema". Teoksessa Elizabeth Ezra & Terry Rowden (toim.) *Transnational Cinema the Film Reader*. Oxon: Routledge, 111–129.
- Nestingen, Andrew (2008) *Crime and Fantasy in Scandinavia: Fiction, Film and Social Change*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press.
- Nuoraj-TV. *Homepage*, <<http://nuorajtv.no>> (linkki tarkistettu 25.02.2017).
- Pantti, Mervi (2005) "Art or Industry? Battles over Finnish Cinema in the 1990s". Teoksessa Andrew Nestingen & Trevor Elkington (toim.) *Transnational Cinema in a Global North*. Detroit: Wayne State University, 165–191.
- Pearson, Wendy Gay (2016) "Memories of Cultural Dismemberment: Nils Gaup, Mons Somy, and the Re-Membering of Sámi History". Teoksessa Mette Hjort & Ursula Lindqvist (toim.) *A Companion to Nordic Cinema*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 377–396.
- Petrie, Duncan (2010) "Cinema in a Settler Society: Brand New Zealand". Teoksessa Dina Jordanova, David Martin-Jones and Belén Vidal (toim.) *Cinema at the Periphery*. Detroit: Wayne State University Press, 67–84.
- Pietikäinen, Sari (2008) "Broadcasting Indigenous Voices: Sámi Minority Media Production". *European Journal of Communication*, vol. 23:2, 173–191.
- Rein Film. *Homepage*, <<http://www.reinfilm.no/>> (linkki tarkistettu 19.09.2016).
- Seurujärvi-Kari, Irja (2011) "'We Took Our Language Back'- The Formation of a Sámi Identity Within the Sámi Movement and the Role of the Sámi Language from the 1960s Until 2008". Teoksessa Riho Grünthal & Magdolna Kovács (toim.) *Ethics and Linguistic Context of Identity: Finno-Ugric Minorities*. Helsinki: Uralica Helsingensia 5, 37–78.

Skábmagovat Film Festival. *Homepage*, <[http://skabmagovat.fi/skabmagovat\\_2014/?page\\_id=189](http://skabmagovat.fi/skabmagovat_2014/?page_id=189)> (linkki tarkistettu 18.11.2016).

Solum, Ove (2016) "The Rise and Fall of Norwegian Municipal Cinemas". Teoksessa Ursula Lindqvist & Mette Hjort (toim.) *A Companion to Nordic Cinema*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 179–199.

Spivak, Gayatri Chakravorty (1988) *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. London: Routledge Classics.

Strøm, Kristi Bull (2015) "'Sámi Reindeer Herders' Herding Rights in Norway from the Nineteenth Century to the Present Day". Teoksessa Christina Allard and Susann Funderud Skogvang (toim.) *Indigenous Rights in Scandinavia: Autonomous Sámi Law*. London, New York: Routledge, 79–95.

Taylor, Charles (2011) *Multiculturalism*. Princeton: Princeton University Press.

*Internášanála Sámi Filbmainstituhtta / The International Sámi Film Institute / (ISFI)*, <<http://isfi.no>> (linkki tarkistettu 26.6.2017).

ISFI. *About the ISFI*, <<http://www.isfi.no/eng/about/isfi/>> (linkki tarkistettu 10.09.2016).

ISFI. *Arctic Film Circle*, <<http://www.isf.as/eng/activities/arcticfilm/>> (linkki tarkistettu 10.09.2016).

ISFI (2011) *Indigenous Film Conference 2011 Topics and Lectures*, <<http://www.isf.as/eng/activities/conference/2011conference/>> (linkki tarkistettu 11.09.2016).

ISFI (2011) *Past Activities*, <<http://www.isf.as/eng/activities/past/past2011/>> (linkki tarkistettu 29.12.2016).

ISFI *Sámi Shorts*, <<http://www.isfi.no/samishorts/>> (linkki tarkistettu 12.11.2016).

ISFI. *Articles of Association for the International Sámi Film Institute*, <[http://www.isfi.no/eng/resources/pdf/ISF\\_Articles.pdf](http://www.isfi.no/eng/resources/pdf/ISF_Articles.pdf)> (linkki tarkistettu 13.11.2016).

ISFI. *ISFI Name Change*, <<http://www.isfi.no/eng/about/isfi/>> (linkki tarkistettu 12.11.2016).

ISFI (2014) *7 Sámi Stories*, <<http://www.isf.as/eng/resources/pdf/7SamiStories.pdf>> (linkki tarkistettu 12.11.2016).

The Norwegian Government Official Website (2007). *The Sámi Act*, <<https://www.regjeringen.no/en/dokumenter/the-sami-act-/id449701/>> (linkki tarkistettu 13.11.2016).

The Finnish Sámi Parliament (2009) *Skábma – The Indigenous Peoples' Film Centre*, <[http://www.samediggi.fi/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=167&Itemid=311&lang=english](http://www.samediggi.fi/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=167&Itemid=311&lang=english)> (linkki tarkistettu 24.09.2016).

Valck, Marijke de (2007) *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Valkonen, Sanna (2014) "The Embodied Boundaries of Ethnicity". *European Journal of Cultural Studies* vol. 17:2, 209–224.

Wahlbeck, Östen (2013) "Multicultural Finnish Society and Minority Rights". Teoksessa Peter Kivisto & Östen Wahlbeck (toim.) *Debating Multiculturalism in the Nordic Welfare States*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 295–324.

Wright, Rochelle (1998) *The Visible Wall: Jews and Other Ethnic Outsiders in Swedish Film*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

Žižek, Slavoj (2007) "Tolerance as an Ideological Category". *Critical Inquiry*, <<http://www.lacan.com/zizek-inquiry.html>> (linkki tarkistettu 4.10.2016).

## Kirjoittajan tekemät haastattelut

Anne Aikio (10.5.2016).

Jon Isak Gælok (26.3.2015).

Odd Levi Paulsen (25.8.2015).

Oskar Östergren (3.4.2015).