

Noora Kallioniemi ja Niina Siivikko

Noora Kallioniemi, FM, kulttuurihistoria, Turun yliopisto
 Niina Siivikko (Hirvas-Niilan Ollin Väiskin Niina), FM, kulttuurihistoria, Turun yliopisto

ANTEEKSIOPYNTÖJÄ JA UUDELLEENKEHYSTÄMISTÄ 2010-luvun keskustelu audiovisuaalisen kulttuurin saamelaisrepresentaatioista Suomessa



Tässä artikkelissa tartumme suomalaisen audiovisuaalisen kulttuurin saamelaiskuvista 2010-luvulla käytyihin keskusteluihin Valkoinen peura -elokuvan ja Hymyhuulet-televisiosarjan ympärillä. Annamme saamelaisyhteisölle äänen nostamalla suomalaisten tekemien representaatioiden rinnalle niitä määrätietoisesti uudelleenkehystäneen Märät säpikkäät -televisiosarjan ja peilaamme aiemmista mediatuotteista käytyjä keskusteluja saamelaisvaikuttajien sosiaalisessa mediassa ja blogiteksteissään esiin nostamiin ajatuksiin.

1 Eino Mäkisen ja Erik Blombergin tuottamat lyhytelokuvat *Porojen parissa* (1947), *Kultaa ja hiekkaa* (1948) ja *Lemmenjoelta* (1948), sekä Valentin Vaalan ohjaus *Maaret – tunturi-tyttö* (1947) ja Jack Witikan ohjaus *Aila – Pohjolan tytär* (1951). Ks. Saarinen 2011, 48–49.

Eurooppalaiselle sivistyneistölle tuotettiin Saamenmaata koskevaa tietoa 1600-luvulta lähtien osana Ruotsin valtion kolonialisointiohjelmaa, vastauksena Lappia kohtaan heränneeseen kiinnostukseen. Näiden kertomusten toivottiin poistavan saamelaisia koskevia myyttejä, mutta koska pohjoisesta kertonut sivistyneistö käytti aineksina toistensa tarinoita, muodostui kertomuksista kaikille Pohjoismaille yhteinen eksotisoiva ja toiseuttava tarinaperinne. (Tuominen 2010, 313–314; Andersson Burnett 2019, 156; Mecsei 2015, 72–73.) Uhkaavan kylmä ja pimeä kuvasto oli myös Suomen varhaisen sivistyneistön vakioaineistoa, jota erityisesti Zacharias Topelius käytti Lapin tunnusmerkkeinä esimerkiksi saduissa *Sampo Lappalainen* (1860) ja *Tähtisilmä* (1873). Suomalaisen elokuvan klassinen saamelaiskuvasto syntyi viidessä vuodessa vuosina 1947–52¹, kun tekijät kiinnostuivat pohjoisesta (Lehtola 2000, 130–131). Myös *Valkoisen peuran* (1952) avara ja kylmä maailma tuntuu olevan täynnä noituutta, jossa läsnä on romantiikan keskuskuvasto: kuutamo, kauhu, noidat ja villin erämaan kaukainen vuori, mikä liittää elokuvan pitkään Lapin kuvaamisen perinteeseen. (Saarinen 2011, 78–80.)

Näiden kuvastojen avulla pohjoisesta on luotu käsitys monoliittina, johon kulttuurihistorioitsija Marja Tuomisen mukaan liitetään toisarvoisuutta ilmentäviä ominaisuuksia, kuten kaukaisuus, periferia, marginaali, takapajuisuus ja eksotiikka (Tuominen 2010, 312). Me kirjoittajina edustamme

erilaisia pohjoisuuksia; saamelaisuutta, suomalaisuutta ja peräpohjalaisuutta, emmekä jaa kaikkia toistemme identiteettikategorioita. Yhteistä on kokemus siitä, että etelästä katsoen nämä kategoriat mielletään samaksi eksoottiseksi ja perifeeriseksi pohjoisuudeksi, joiden taustalta tunnistamme mediassa toistetut saamelaisrepresentaatiot. Ei-saamelaisuuden rooli pohjoisen kuvastossa on jäänyt taka-alalle, mikä johtuu osittain vähäisestä saamelaiskulttuurien ja saamelaisten historian tuntemuksesta, kun pohjoista on käsitelty yhtenä kokonaisuutena. Poronhoidon rooli on suomalaisessa saamelaiskuvassa ylikorostunut ja tunturissa jutaavista saamelaisista on tullut Suomen Lappia, pohjoisuutta ja mystiikkaa koskevaa vakiokuvastoa.

Artikkelissamme kolonialismi on läsnä sekä historiallisissa kuvauksissa että nykypäivän keskusteluissa. Pohdimme saamelaisyhteisön kommentteja ja niiden vastaanottoa kansainvälisen politiikan tutkijoiden Marjo Lindrothin ja Heidi Sinevaara-Niskasen tutkiman nykypäivän kolonialismin ilmene-mismuodon, alkuperäiskansaisuuteen liitetyn ”sinnikkään sopeutumisen” kautta. (Lindroth & Sinevaara-Niskanen 2018.) Sinnikkyuden ja sopeutumisen ihannoiti ja vaatimukset kaventavat saamelaisten mahdollisuuksia haastaa menneisyyden representaatioita ja vallitsevia olosuhteita. Saamelaisten yhteydessä nykytutkimuksessa puhutaan usein myös asutuskolonialismista², joka näkyy Suomessa sulauttamistoimissa, kuten suomalaistamiseen tähtää-vissä asuntolakouluissa sekä kulttuurin ja perinteisten elinkeinojen syrjäyt-tämisessä. (Ks. esim. Wolfe 2006; Veracini 2010; Kuokkanen 2017.) Asutus-kolonialismi ei tähtää suoraan kohdekulttuurin tuhoon, vaan sen korvaa-miseen valtakulttuurilla. Yhtenä sulauttamis- ja korvaamismekanismeista näemme kulttuurisen omimisen, jolla viitataan alkuperäiskansojen kulttuu-risymbolien haltuunottoon ulkopuolelta niin, että siitä saatavat rahalliset tuotot päätyvät muille. Samalla kulttuurin symbolit vääristyvät vahingollisiksi ja jopa halventaviksi stereotyyppioiksi, mikä voimistaa alkuperäiskansojen sulautumista valtaväestöihin. (Humalajoki 2017; Nuorgam 2016; Siivikko 2018.) Valtadynamiikka määrittää sen, onko kyseessä kulttuurien törmäämiseen sisältyvä neutraali siirtymä, vai haitallinen, toista kulttuuria alistava kulttuu-rinen omiminen. Esimerkiksi Erich Hatala Matthes (2019) korostaa, ettei kyse ole niinkään *omaisuudesta*: kyse on vallasta (Matthes 2019, 1005).

Alkuperäiskansatutkija Linda Tuhiwai Smithin mukaan alkuperäiskan-sojen dekolonisaatiolle 2010-luvun keskusteluissa olennaisia projekteja ovat representaatio, uudelleenkehystäminen ja sukupuolittaminen, joiden avulla pyritään samalla sekä kielen ja kulttuurin säilyttämiseen että itsemääräämisoikeuden saavuttamiseen. (Smith 2012 [1999], 151–155.) Alkuperäiskansatutkija Rauna Kuokkanen (Jovnná Jon Anne Kirstte Rávdná) on tutkinut näitä itsemää-räämisprojekteja erityisesti feministisestä näkökulmasta (Knoblock & Kuokkanen 2015) ja korostanut tarvetta keskustelulle suomalaisesta kolonialismista ja sen purkamisesta (Kuokkanen 2017). Mekin paikannamme artikkelimme osaksi näitä purkutoimia, sillä toiseuttavista audiovisuaalisista käytänteistä ei voi keskustella uskottavasti ilman, että alkuperäiskansat otetaan osaksi tätä keskustelua. Samalla nostamme esiin saamelaisten toimijuuden passiivisen uhriaseman sijaan: keskustelua vääristäviksi koetuista representaatioista on käyty jo pitkään, mutta ennen sosiaalista mediaa sitä ei ole kuultu yhtä hyvin. Kuokkanen huomauttaa, ettei kolonisaation seurauksista puhuminen tarkoita asettumista passiiviseksi uhriksi (Kuokkanen 2007, 147). Linda Tuhiwai Smithin luettelemista projekteista nimeäminen näkyy tässä artikkelissa siten, että käytämme mainitsemistamme saamelaisista mahdollisuuksien mukaan myös heidän saamenkielisiä nimiään. Tarkastelemme *Valkoisen peuran* ja

2 Myös: asuttajakolonialismi. Tieteen termipankki suosittelee muotoa asutuskolonialismi.

Hymyhuulten sekä *Märkien säpikkäiden* synnyttämää 2010-luvun keskustelua toiseuttamista purkavana ja yhteisön omaan identiteetin määrittelyyn liittyvänä työkaluna. Toiseuttamisella tarkoitamme saamelaisuuden jatkuvaa merkitsemistä juuri saamelaisuudeksi, luokittelemista ja kategorisoimista, joihin liittyy ryhmän ominaispiirteiksi nähtyjen ominaisuuksien jatkuva toistaminen. Se vahvistaa valtakulttuuria työntämällä siitä erotetut ryhmät marginaaliin. (Valdivia 2017, 133–134.)

Käsittelimämme *Valkoisen peuran* ympärillä käyty julkinen keskustelu liittyy elokuvan esittämiseen kesällä 2018 Sodankylän elokuvajuhlilla³, jossa se esiteltiin Erik Blombergin rakastettuna klassikkona ottamatta kantaa sen tarjomaan saamelaiskuvaan (Midnight Sun Film Festival, 2018). Suomen Lappiin sijoittuvan *Valkoisen peuran* päähenkilö Pirita saa lemменloitsun myötä joka täydenkuun aikaan noidan voimat ja muuttuu miehiä tuhoavaksi valkoiseksi peuraksi. Elokuvan tapahtumaympäristö on näennäinen saamelaisyhteisö, mutta elokuvan päänäyttelijät ovat suomalaiset Mirjami Kuosmanen (Pirita), Kalervo Nissilä (Aslak) ja Åke Lindman (metsänhoitaja). Alkuperäiskansan edustajat osallistuivat elokuvan tekoon avustajina, suomalaisten ehdoilla, eikä elokuvan krediiteissä mainita heistä kuin Niilan roolissa esiintynyt Jouni Tapiola. Paikallisyhteisön merkitys esimerkiksi porojen käsittelyssä on merkittävä, mutta joukkokohtauksissa heidän muistellaan työskennelleen viinapalkalla. (Lehtola 2000, 133–136.) *Valkoinen peura* on suomalaisen elokuvan klassikkoteos, jonka toiseuttavaa tematiikkaa käsittelemme osana laajempaa suomalaisen audiovisuaalisen kulttuurin saamelaiskuvastoa. Tässä *Lähikuvan* numerossa sen representaatioita käsittelevät yksityiskohtaisemmin Teemu Lahtonen ja Anni Teppo katsauksessaan ”Lapin noidat ja pohjoisen taika elokuvassa *Valkoinen peura*”.

Yleisradion sketsiohjelma *Hymyhuulet* (Suomi 1987–1988) puolestaan nousi marraskuussa 2019 julkisuuteen, kun sarjaa käsikirjoittanut Pirkka-Pekka Petelius pyysi julkisesti anteeksi sketsihahmoja, jotka esittivät saamelaisia syrjivällä ja vääristelevällä tavalla (Rasmus 2019). Sarjassa ”saamelaiset”⁴ Naima-Aslak ja Soikiapää esitettiin huonohampaisina, likaisina ja pääasiassa viinanjuonnista ja naisista kiinnostuneina hahmoina. Tämä kuva on levinnyt sarjasta kaikkien suomalaisten tuntemaksi stereotyyppiaksi saamelaisista⁵. *Hymyhuulten* rasistisista saamelaishahmoista nousi ensimmäinen 2010-luvun kohu jo niiden tultua katsottaviksi Yle Areenaan keväällä 2017. Sen myötä jaksojen yhteyteen lisättiin katseluohje: ”Tämä ohjelma pitää nähdä ja tulkita sen hetken yhteiskunnan ja yhteiskunnallisen tilanteen kontekstissa, osana suomalaista televisiohistoriaa.” Sarja oli katsottavissa Yle Arenassa kevääseen 2018 asti.

Saamelaiskeskustelun suomalaisten saamelaisrepresentaatioista 2010-luvulla aloitti *Märät säpikkäät (Njuoska bittut)* -televisiokomediasarja (Suomi 2012–2013), jossa käytiin määrätietoisesti ja räväkästi stereotyyppisen saamelaiskuvan kimppuun sekä käsiteltiin tiukemmin suomalaisten asenteita vähemmistöjään kohtaan. Sarjaa käsikirjoittivat pohjoissaamelaiset Suvi West (Biennáš Jon Jovvna Piera Suvi) ja Anne Kirste Aikio (Luobbal-Sámmol Aimo Kirste), jotka myös näyttelivät pääosia. Sarja asettui pitkälle saamelaisrepresentaatioiden jatkumolle, mutta se oli monella tapaa poikkeuksellinen: sillä oli saamelaistekijät, sitä esitettiin suurella kanavalla (YLE2) *prime time* -aikaan, se huomioitiin laajalti lehdistössä ja siinä käytettiin pohjoissaamen kieltä. (Pietikäinen & Dlaske 2013, 91.)

Pohjoismaisten yhteiskuntien itseymmärrystä ja kulttuurinarratiiveja on tuotettu toistamalla kertomusta tasa-arvosta, korostaen samalla sukupuolen, luokan, rodun ja etnisyyden homogeenisyyttä. Tällainen kertomus piilottaa

3 Festivaali esitti samana vuonna inarilaisen alkuperäiskansojen Skábmagovat-elokuvafestivaalin ohjelmistoa. Esimerkki osoittaa, miten monitulkintaista alkuperäiskansojen kuvaus elokuvassa ja elokuvafestivaaleilla on.

4 Samat hahmot esiintyivät myös Peteliuksen ja Kallialan myöhemmissä televisiosarjoissa *Pulttibois* (1989–1991) ja *Manitbois* (1992).

5 *Hymyhuulissa* esiintyivät lisäksi ”romanit” Valtte ja Arvid, jotka esitetään pääasiassa välittelemässä työntekoa. Romanistereotyyppioiden käsittely suomalaisessa komediassa ansaitsisi oman tutkimuksensa, niin voimakkaan stereotyyppian elokuva on Siiri Angerkosken Jennystä ja Armas Jokion Pikku-Aleksista lähtien katsojien mieliin iskostanut.

pohjoismaisten yhteiskuntien heterogeenisyyden ja rajaa ulkopuolelle vaihtoehtoisia kulttuurisia tapoja ja subjektipositioita. (Fallan & Zetterlund 2016, 173.) Jälkikolonialisen kirjallisuuden ja kulttuurintutkimuksen dosentti Raita Merivirran mukaan suomalaisten suhde omaan kolonialistiseen historiaansa on osoittautunut vaikeaksi käsitellä. Suomessa vedotaan usein siihen, ettemme ole osa imperialismien ja kolonialismin historiaa, koska meillä ei ole ollut siirtomaita. Kuitenkin ajatus suomalaisuudesta kytkeytyy eurooppalaisuuteen ja valkoiseen länsimaalaisuuteen, joten Suomi ja suomalaiset ovat osa eurooppalaisen kolonialismin diskursseja ja valtarakenteita. (Merivirta 2019, 7–9.) *Valkoisen peuran* ympärillä käyty keskustelu näyttää, miten vaikea suomalaisen elokuvakulttuurin toimijoiden on suhtautua suomalaisen kanonisoitun, taiteellisesti kunnianhimoisen elokuvan kolonialisoivaan katseeseen. Seuraavaksi tarkastelun kohteena on *Hymyhuulten* kautta syntynyt likainen nunnuka-stereotypia sekä Peteliuksen anteeksipyyntö nostattama keskustelu. Kolmanneksi analysoimme *Märät säpikkäät* -sarjaa esimerkkinä huumorista vallan haltuunoton ja haitallisten representaatioiden uudelleenkehystämisen keinona. Artikkelissamme käsittelemme näin sekä valtakulttuurin tapoja toiseuttaa ja eksotisoida saamelaisuutta että myös saamelaisten välineitä stereotyyppisten ja alistavien representaatioiden purkuun, erityisesti omien representaatioiden luomista ja yhteisön sisältä nousevia keskusteluja.

Klassikkoelokuvan toiseuttavat representaatiot

Kulttuurihistorioitsija Marja Tuominen kutsuu tapaa katsoa pohjoista vieraana *projektiiviseksi katseeksi*, jolla hän tarkoittaa ristiriitoja aiheuttavien ja ahdistavien piirteiden sijoittamista oman kulttuurin tai etnisen ryhmän ulkopuolelle ja kokemustodellisuuden jakautumista hyvää edustavaan itseen ja ei-hyvää edustavaan toiseen (Tuominen 2010, 312). Sukupolvien aikana kehittyvän mielikuvaston ja siihen liitettyjen peruskuvien kaari ei välttämättä ole nykykatsojalle tuttu – myyttinen maisema syntyy, kun näkymälle annetaan ihmisten mielissä arkkityyppinen arvolutaus (Saarinen 2011, 259) ja myytin luonne vääristyy intentioiden mukaiseksi. Maailmankuvat, mentaliteetit ja Lappi-mielikuvien kaltaiset arkipäiväiset myytit vaativat rakentuakseen hidasta, historiallista aikaa. (Saarinen 2011, 19–20.) Tästä syystä *Valkoisen peuran* ja *Hymyhuulten* tarinarakenteita on voitava tarkastella rinnakkain: ne edustavat samaa myyttistä Lappi-kertomusta, vaikka niiden väline, genre ja tekoajankohta eroavat toisistaan.

Kuva Lapinmaasta kylmänä ja pimeänä pohjoisena, jonka ikilumisilla vuorilla susilauman ja noituuden muodossa ilmenevät vaarat vaanivat, on kehittynyt vuosisatojen kuluessa, ja sen pitkäikäisyyttä selittää pohjoisen merkitys osana maailman luonnetta ja tuonpuoleisen rakennetta koskevia uskomustraditioita. *Valkoinen peura* on Blombergin ja Kuosmasen ideoima (oivalluksen synnystä ks. Lehtola 2000, 131), mutta elokuvan naishahmo muistuttaa itäsaamelaisen perinteen tarinoita, joissa naisella on keskeinen rooli ihmisten ja eläinten valtakuntia yhdistävänä välittäjänä. Samoin tarina noitapeurasta on yleismaailmallista morfoositarustoa, jonka tapahtumapaikka voisi olla missä vain (Lehtola 2000, 132). Pohjoiseen liitetyt piirteet ovat säilyneet tunnistettavina vuosisatoja, ja ulkopuolelta rakennettu saamelainen ikonografia kuvaa saamelaisuutta abstraktiona, ei kohtaamisia todellisten ihmisten kanssa. (Saarinen 2011, 108; Mecsei 2015, 73.) Näistä lähtökohdista tehty taide muodostaa lopulta kehän kierrättämällä itse luomiaan merkityksiä kulttuurituotteesta ja aikakaudesta toiseen.

Suomalaisen elokuvan kentällä keskusteltiin 2010-luvulla taiteen saamelaiskuvista ja opeteltiin suhtautumaan uudelleen historiallisiin, toiseuttaviin representaatioihin. Marja Helanderin (Áibmejoh-Jovvna Johanasa Márjjá) palkittu *Eatnanvuloš lottit – Maan sisällä linnut* (2018) esitettiin kesällä 2018 Sodankylän elokuvajuhlilla ennen *Valkoista peuraa*. Helander kertoi *Lapin Kansalle* suhtautuneensa elokuvien yhteisesitykseen epäillen ja kommentoi elokuvajuhlien näytöksen yhteydessä esitettyjen ”joikujen” edustavan vain suomalaisten tulkintaa saamelaisuudesta (Melamies 2018). *Suomen Kuvalehden* elokuvakriitikko Kalle Kinnunen tarttui Helanderin huoleen: “[e]n itse usko, että katsojat Sodankylän festareilla erehtyisivät luulemaan 66 vuotta vanhaa fantasiaelokuva [..] varsinaiseksi dokumentiksi” (Kinnunen 2018). Kinnunen esittää kiinnostavan kysymyksen siitä, voisiko fiktioelokuva katsoa kuin dokumenttia, mutta sivuttaa samalla Helanderin kritiikin elokuvan puolivil-laisesta saamelaiskuvastosta ja saamelaisten asettamisesta statistien rooliin. Tämän Helander myös toteaa vastineessaan Kinnuselle, jossa hän kirjoittaa, ettei kritiikki kohdistunut elokuvan esittämiseen Sodankylässä, vaan sen sisältämiin haitallisiin stereotyyppioihin, mikä ei tarkoita ”dokumentaarisuuden vaatimusta” (Helander 2018).

Kinnunen nosti olennaiseksi Helanderin sanat: ”elokuva pidetään harmittomana viihteenä, mutta kyllä se vahvasti stereotyyppioita” (Melamies 2018). Näin hän vähättelee Helanderin oikeutta käydä keskustelua niistä konteksteista, joihin hänen elokuvansa asetetaan, toteamalla, että ”erittäin taiteellisen ja muun muassa Cannesissa ensimmäisenä (ja vuosikymmeniin ainoana) suomalaiselokuvana palkitun *Valkoisen peuran* kontekstoiminen ’viihteeksi’ kertoo ehkä Helanderin omasta elokuvasivistyksestä.” (Kinnunen 2018.) Festivaalijärjestäjien ajatus keskusteluttaa elokuvia keskenään asettamalla rinnakkain ajallisesti ja kulttuurisesti erilaiset saamelaisuuden esittämisen tavat ei toteutunut, kun Helanderin puheenvuoro elokuvanäytöksen alusta jäi aikataulumuutosten vuoksi puuttumaan (Melamies 2018). Kinnunen luottaa kolumnissaan elokuvaväen valveutuneisuuteen ja kykyyn erotella katsomaansa ja toteaa ironisella otteella, että “[e]hkä elokuvan alkuun pitäisi esimerkiksi tulevien televisioesitysten yhteydessä lisätä planssi, jossa lukee, ettei se representoi saamelaisuutta oikein” (Kinnunen 2018).

Kinnusen mainitsema varoitusplanssi löytyy Kavin Elonet-palvelusta *Pekka ja Pätkä neekereinä* -elokuvan (1960) yhteydestä, samoin sellainen löytyi Yle Arenasta *Hymyhuulet*-televisiosarjan esittelytekstistä. On kiinnostavaa, että viihdemateriaalin kohdalla katsojaohjeistuksia pidetään tarpeellisina, mutta kanonisoidun ja taiteellisesti kunnianhimoisen elokuvan kohdalla ajatus tuntuu naurettavalta. *Valkoisen peuran* toiseuttava katse ja Pekan ja Pätkän *blackface*-kolonialismi edustavat samanlaista katsomisen tapaa, jossa näkökulma on suomalaisen tai valkoisen valtakulttuurin. *Minstrel show* ja *blackface* ovat läpi viihteen historian olleet monitulkintaisten ja hankalasti hallittavien merkitysten rakentajia. *Minstrel show* on 1800-luvun populaari estradiviihdemuoto, jossa pääosin valkoisten esiintyjien ohjelmisto koostui alun perin afroamerikkalaisen väestön musiikkiperinteestä, kuten orjalauluista, spiritu-aaleista ja balladeista. Rasisia hahmoja korostettiin *blackface*-kasvomeikillä, jossa kasvot mustattiin ja huulet punattiin. Myös mustat esiintyjät käyttivät *blackface*-maskia. (Lott 2013, 17–18.) Traditio siirtyi vaudeville-esitysten kautta Hollywood-elokuvaan, erityisesti 1940-luvun musikaaleihin. *Blackface* korostaa ”mustaa” kulttuurisesti rakentuvana kategoriana tekemällä sen korosteisen näkyväksi (Lott 2013, 37). Silti taiteilijoita ja viihdentekijöitä on kiehtonut mahdollisuus omaksua tai yrittää uudistaa etnisten tai kulttuuristen ryhmien

kuvaamista stereotyyppisesti tai jopa rassistisesti. *Blackface* ja siihen kiinteästi liittyvä *minstrel show* -perinne eivät voi olla luonteeltaan neutraaleja, sillä kun yksi ”rotu” esiintyy toisena ja kutsuu sitä viihdeeksi, paljastaa vastaanotto etnisen hegemonian, rotujen välisen politiikan ja vallan rakenteita. Eri asia on, kiinnitetäänkö ajassa ja kulttuurissa näihin huomiota. (Cole & Davis 2013, 7.)

Toiset elokuvat saavat aseman klassikkoina niiden sisältämistä rassistisista representaatioista huolimatta. Esimerkiksi Audrey Hepburnin tähdittämä, kahdella Oscarilla palkittu *Aamiainen Tiffanyllä* (*Breakfast at Tiffany's*, Yhdysvallat 1961) on valittu kulttuuristen, historiallisten ja esteettisten arvojen vuoksi osaksi Yhdysvaltain Kongressin kirjaston ylläpitämää kansallista elokuvaletteloa (King 2012). Elokuvassa Mickey Rooney esittämä ”japanilainen” Mr. Yunioshi ei edusta vain Yhdysvaltain kylmän sodan aikaista orientalismia, vaan kyse on vakiintuneesta Hollywoodin elokuvakerronnan tavasta, jonka tavoite on kaupallinen eli lipunmyyntitulojen kasvattaminen. Samalla hahmo on osa sosiaalista prosessia, jolla vähemmistöiksi mielletyt ryhmät rodullistetaan osana viihdeteollisuuden käytänteitä, joissa konkretisoituu rodullisten merkitysten tuottaminen populaareissa medioissa. *Blackfacen* tavoin aasialaisina esiintyvät yleensä valkoiset, ja orientalisoidun hahmon tehtävä on olla takapajuinen, omituinen ja pahansisäinen. (Phruksachart 2017, 95–97.)

Tässä aasialaisten kuvaus vertautuu saamelaisuuden kuvauksiin. Saamelaisen kulttuurin tutkija Veli-Pekka Lehtolan mukaan intiaanit on lännenelokuvissa esitetty sivistystä vastustavana luonnonvoimana, mutta koska elokuvan saamelaisilta puuttuu väkivaltainen menneisyys, jonka voisi esittää laajoina joukkokohtauksina, ovat kuvaukset pääasiassa vähätteleviä ja niiden tärkein merkitys on toimia kontrastina tai kulissina suomalaisille yksilöille tai tapahtumille (Lehtola 2000, 149, 152). Blomberg ja Kuosmanen kuvasivat elokuvissaan pohjoisen ihmisiä pitkän kuvaustradition mukaisesti esittämällä Lappia koskevat oudot ominaisuudet yleisinä totuuksina. Näin syntyy mielikuva pienistä pohjoisen ihmisistä, jotka vaeltavat ikilumisessa maastossa porojensa kanssa, pukeutuvat etnisiin asuihin, uskovat noitiin, eivätkä osaa käyttää teknologiaa. Saamelaisahmoille ei anneta päähenkilöitä lukuun ottamatta nimiä tai luonteenpiirteitä, vaan heidät asetetaan taustaksi, jonka eteen pääosien esittäjät asettuvat. Suomalaisessa elokuvassa vapautta on edustanut tukkilainen tai kulkuri, joka paljastuu lopulta rikkaaksi perijäksi. Saamelaiset paljastuvat vain saamelaisiksi ja vertautuvat hahmona renkeihin, piikoihin ja työväestöön, joiden tarkoitus on toimia kulissina paremman väen toiminnalle, mutta myös erottaa nämä omaksi ryhmäkseen. (Lehtola 2000, 14; Saarinen 2011, 126–128.) Kulttuurisen omimisen kritiikissä kysytään usein, eikö esimerkiksi saamelaisia saisi sitten kuvata lainkaan: onko alisteisessa valta-asemassa olevan kulttuurin kuvaus aina haitallista kulttuurista omimista? Filosofi Erick Hatala Matthes korostaa, että kulttuurin elementtejä (esimerkiksi kieli, vaatetus, pyhät symbolit, tarinat tai tavat) hyödyntävä ulkopuolinen voi onnistuneesti välttää haitallisen kulttuurisen omimisen, kunhan vain pitää huolen siitä, ettei toiminnallaan toista tai vahvista taustalla vaikuttavia alistavia sarron mekanismeja. Hänen mukaansa esimerkiksi luvan pyytäminen vähemmistökulttuurin edustajilta voi toimia sortoa vahvistavana mekanismina, hyväksikäytön sallijana. Sarron mekanismien tunnistaminen toimii siksi hänelle tärkeämpänä välineenä haitallista omimista vastaan. (Matthes 2019, 1007).

Taidehistorioitsija Heli Saarinen puhuu saamelaisista paikan attribuutteina, Lehtola eksoottisesta rekvisiitasta. Ajatus taustalla on sama: maisemaa ja saamelaista ei voi erottaa toisistaan, sillä saamelaisen tehtävä on johdattaa

katsoja toiseen aikaan ja tilaan luonnon ja arvaamattomuuden koeteltavaksi. (Lehtola 2000, 11–12.) Kiinnostavaa on, että *Valkoisen peuran* vuonna 1953 Cannesissa saama palkinto on nimenomaan paras taruaiheinen elokuva sitä varten luodussa kategoriassa (Lehtola 2000, 140). Saamelaisuus on siis toiminut sadun, magian ja fantasian taustana. Toiseuttava katsomistapa koskee muutakin pohjoista käsittelevää suomalaista elokuvaa. Lappiin saapuvat aina jotenkin rikkinäiset; eronneet, paenneet, yksinäiset tai muuten hajonneet ihmiset. Myös Lapin asukkaat esitetään hajanaisina: elokuvan saamelaiset ovat yhteisöstään erillään ja heidän tehtävänä on ottaa vastaan etelästä tulleiden murheet. (Lehtola 2000, 14–15.) Timo K. Mukan romaanista filmatisoitu *Maa on syntinen laulu* (1973) herätti 1970-luvulla keskustelua, sillä autenttisen pohjoisen kuvauksena markkinoitu elokuva korosti pohjoisen asukkaiden seksuaalisuutta, primitiivisyyttä ja estottomuutta. Näin se rakensi eroa etelän ja pohjoisen välille. Kun se samalla nähtiin suomalaisen elokuvan riemuvoittona, mitätöityi toiseuttavan ja kolonialisoivan katseen huomiointi elokuvallisten arvojen alle. (Hiltunen 2019; Koivunen 1999, 198–192; Lehtola 2000, 199–200, 203.) Eksotisoiva ja etnosentrinen asenne sivuuttaa helposti arkisen lappilaisuuden moniäänisyyden, sillä Lappi ei tietenkään ole yksi homogeeninen kulttuurialue, jossa kaikki ovat lestadiolaisia, juoppoja, eroottisia seireenejä tai saamelaisia. (Tuominen 2020, 321–322.)

Lapin muuttuminen stereotyyppiaksi

Meillä ei ollut mitään tietoa saamelaisista. Sellaista sanaa ei tunnettu, eikä ollut käsitystä siitä, ettei ”lapinpuku” ole kaikkien lappilaisten puku, vaan ainoastaan saamelaisten. [...] Ei tiedetty, että matkailuteollisuuden lanseeraama ”lapinpuku” ei ole aito historiallinen puku. (Hirvasaho 2019 [2018].)

Peräpohjalainen Katja Hirvasaho kirjoittaa esseessään Lapin muuttumisesta yksinkertaistetuksi, lavastetuksi stereotyyppiaksi saamelaisuudesta, samalla kun perinteinen peräpohjalainen⁶ kulttuuri 1950-luvulta lähtien hiljalleen katosi. Saamelaisuuden symbolit otettiin matkailumarkkinoinnin käyttöön lavastettuna ”lappilaisuutena” koko Lapissa. (Hirvasaho 2019 [2018].) Tämän seurauksena historia sekoittui matkailumainonnan luoman Lappi-kuvan kanssa ja lavastetut stereotyypit muuttuivat tosiasioiksi Lapista.

Stereotyypioille Lapista rakentuu myös sketsiohjelma *Hymyhuulet*, jonka huumori perustuu liioittelulle ja karkeille hahmoille. Sarjan parivaljakoihin kuuluivat ”saamelaiset” Naima-Aslak ja Soikiapää, ja heidän esittämänsä saamelaiskuvaan tarttui muusikko Mikko Alatalo, jonka single *Nunnuka lailaa/Lapin yö* ilmestyi heti sarjan ensimmäisen kauden jälkeen vuonna 1988. Alatalon joikua mukailevassa kappaleessa heinäkenkäinen ”Laphinmies” on kovin viinaanmenevä, mutta vie silti Lapin hiihtokeskuksissa kaikki naiset tanssiin liikkuen kevyesti kuin taivaan lintu, samalla kun raskaammin astuvat lantalaiset seuraavat sivusta. Kuivaniemeläinen⁷ Alatalo sekoittaa tulkinnoissaan surutta Peräpohjolaa ja Saamenmaata koskevia mielikuvia ja luo lauluissaan ”pohjoista identiteettiä”. Alatalo asettaa itsensä ei-eteläiseksi tai periferiasta tulevaksi, ja voi siksi suomalaisen, ei-saamelaisen yleisön silmissä uskottavasti käsitellä syrjäseutuja koskettavia ongelmia, kuten yhteiskunnan rakennemuutosta, siirtolaisuutta tai maaseudun autioitumista. Alatalolle saamelaisuuden ikonografia toimii koko Lappia koskevana merkinä. Laulun Lapin miehellä on kaikki saamelaisuuteen yhdistetyt elementit, mutta häntä

6 Peräpohjola on historiallisen Pohjanmaan pohjoisin osa, nykyään Lapin läänin eteläosa, joka muodostaa oman muralueen ja eroaa luonnoltaan Pohjois-Lapista.

7 Nykyisin Iin kunta on Pohjois-Pohjanmaan maakunnassa.

ei nimetä saamelaiseksi. Sekä *Hymyhuulissa* että Alatalon kappaleissa näkyy vahvasti 1980-luvun lopun ahkera matkailumarkkinointi ja kulttuurinen omiminen ongelmallisimmillaan: Lappia myytiin mielikuvina, jotka vaikuttivat kulttuuriseen kuvastoon, joka taas vaikutti Lapin mielikuvien syntymiseen (Lehtola 2008, 218–221). Kalliala ja Petelius saivat idean hahmoihinsa Luoston – todennäköisesti suomalaiselta – baarimikolta ja heidän nunnukalailaansa taas päätyivät Lapin turistikeskusten t-paitojen kuvitukseksi ja Lapin ja saamelaisten attribuuteiksi vuosikymmeniksi eteenpäin. Kuva saamelaisista karikatyyrisinä satuhahmoina vahvistui.

Hymyhuulten saamelaishahmoja kritisoitiin runsaasti jo niiden tekoaikana yleisönosastoilla ja niistä jätettiin tutkintapyyntö television ohjelmaneuvostolle (Lehtola 2000, 236). Ohjelmaneuvosto totesi, ettei ohjelma loukannut saamelaisia, vaan oli selkeää satiiria (*Etelä-Suomen Sanomat* 1988). Saamelainen Veikko Holmberg (Jovnaš Áilla Veikko) kirjoitti *Helsingin Sanomiin* päätöksestä turhautuneena: ”Määrittelemällä ohjelman satiiriksi ohjelmaneuvosto ilmeisesti katsoo, että olemme juoppoja ja ansaitsemme tällaista satiiria”. Holmberg jatkoi, ettei tutkimustuloksia aiheesta ollut, vaan ”käsityksen täytyy perustua pelkästään ennakkoluuloihin. Vai onko niin, että ohjelmaneuvoston mielestä saamelaisuus sinänsä on pilkan aihe.” Hän totesi, että saamelaispuvussa ulkona liikkeessa joutui kuuntelemaan ”nunnutusta” ja ”kaikenlaista huutelua.” (Holmberg 1988.) Hahmoista tuli osa suomalaista tv-kuvastoa ja 1990-luvulla ne asetettiin kiviunimainoksessa rinnakkain puhtoista suomalaisuutta edustavan, kansallispukuisen Sari Essayahin kanssa. Lopulta Naima-Aslakin vierailu kodinkonemainoksessa aiheutti valituksen kuluttaja-asiamiehelle ja mainos kiellettiin vähemmistökansaa halventavana ja mainonnan kansainvälisten perussääntöjen vastaisena. (Lehtola 2000, 236.)

Saamelaisia pidettiin tämän seurauksena tiukkapipoisina ja ihmeteltiin citysaamelaisten kaltaisia paradokseja. *Hymyhuulten* saamelaiskaksikko nähtiin suomalaisessa mediassa ”itselle nauramisena”, mikä Lehtolan mukaan sisältää alitajuisen ajatuksen siitä, että saamelaiset on omasta kielestä ja kulttuurista huolimatta suomalaistettu. Tällainen keskustelu puuttuu Norjasta ja Ruotsista, sillä niistä puuttuu turismin tarpeisiin kehitelty, valtaväestön mallintama ”postikorttilappalaisuus”. Tässä näkyvät kulttuurisen omimisen mekanismit: alkuperäiskansatutkija Reetta Humalajoen mukaan esimerkiksi missien suosimia feikkisaamenpukuja käyttämällä ”pyritään luomaan tietynlaista kuvaa Suomesta, mutta samalla huomaamatta sulautetaan saamelaista kulttuuria osaksi kansallista identiteettiä.” (Humalajoki 2017.) Keskustelu osoittaa myös asutuskolonialismiin sisältyvän kaksinaisuuden (Wolfe 2006, 387–389): toisaalta saamelaiskuvastoa pidetään suomalaisten omaisuutena, käytössä olevana eksoottisena resurssina – toisaalta saamelaisuus on kuitenkin väheksyttävä ja assimiloitava toinen. *Hymyhuulten* hahmot lienee luotu kommentiksi valtaväestön stereotyyppisille saamelaiskuville, mutta vertailutiedon puuttuessa Lehtola epäilee mediatutkija Veijo Hietalan olleen oikeassa kirjoittaessaan, ettei ihannekatsojan asema ja ensisijainen tulkintatapa ole ohjelman kohdalla onnistunut, kun jatkuva toisto irtaannuttaa hahmot niiden alkuperäisestä, ironisesta viittaussuhteesta (Lehtola 2000, 235–236; Hietala 1991, 48–49).

Hymyhuulten ensimmäisen kauden jälkeen *Apu*-lehti lennätti Sauli Guttormin Utsjoelta Helsingin keskustaan ”nunnukkakävelyille” testaamaan, pilkattaisiinko nuorta miestä saamenpuvussa. Reportaasi toisteli yleisiä ennakkoluuloja, kun saamelaisen odotettiin jo tulolennolla juovan itsensä kanto-kuntoon ja yllätys oli suuri, kun näin ei käynytäkään. Kävelyn aikana toimittajat totesivat, ettei Guttorm ehkä erottunut väkijoukosta tai sitten häntä luultiin

Leena ei suinkaan pahoinpitele vaan hieroo – lääkintävoimistelijan ammattitaidolla. Saulilla on Espanan menossa enemmän ihmettelemistä kuin espanlaisilla hänestä.

→ Voiko ystävänsä ihailemista osoittaa kuin polttareita viettänyt Tiina. Mutta tiesikö hän Saulin saamelaisiksi vai luuliko toiseksi avioon menijäksi? Sauli muuten vihitään Norjan saamelaisen Astridin kanssa joskus kesällä.



Kun istut kansallispuvussasi penkille työn ja pojan viereen niin eivät he sinua näe – vain toivonsa he näkevät.



Apu-lehden reportaasissa arveltiin, että saamelaismies sulautui Helsingissä erikoisesti pukeutuneeseen polttariväkeen, eikä siksi herättänyt huomiota. Tekstit: Juhani Lehtosalo. Kuvat: Stig Bergström. *Apu*, 24.06.1988, nro 25–26, s. 46. Kansalliskirjaston digitaaliset aineistot: <https://digi.kansalliskirjasto.fi/aikakausi/binding/1792446?page=46>

pilapukukseksi, sillä ”lappalaisasuja” oli polttariväellä näkynyt jo aiemmin. Guttorm itse näki *Hymyhuulten* vaikutuksen vahingollisena: ”[S]uurin osa Suomen kansasta ei koskaan ole edes nähnyt elävää saamelaista. Kun he nyt muodostavat meistä käsityksensä, he tekevät sen noiden sketsien perusteella. Kyllä ne ennakkoluuloja synnyttävät.” (Lehtisalo & Bergström, 1988.) Toimitajien mielestä *Hymyhuulista* ei koitunut saamelaisille minkäänlaista haittaa, ainakaan kansainvälisessä Helsingissä – portsarit päästivät Guttormin sisään ravintoloihin saamenpuvussa, eikä kukaan kiinnittänyt häneen vihamielistä huomiota, vaikka perään huudeltiin ”nunnukaa”. Toimittajat olisivat kenties

nähneet todellisina haittoina vain välittömät uhat fyysiselle turvallisuudelle tai arkielämälle, samalla kun Guttorm ja Holmberg kokivat ennen kaikkea koko kulttuurinsa olevan uhattuna. He näkivät, että sketsihahmot voivat vääristää suomalaisten saamelaiskuvaa pysyvästi. ”Nunnukkakävelyn” kautta toteutettiin ensimmäisiä kertoja sama, tulevaisuudessa toistuva keskustelu stereotyyppisistä saamelaisrepresentaatioista: saamelaiset totesivat ne loukkaaviksi ja haitallisiksi, jonka jälkeen suomalaiset totesivat ne ei-loukkaaviksi ja saamelaisten kritiikin naurettavaksi. Kierre katkesi ehkä vasta Peteliuksen anteeksipyyntöänsä jälkeen, jolloin valtaväestön huvittumisen korvasi osittain suoranainen raivostuminen. (Tyttö 2019.)

Julkinen keskustelu saamelaisrepresentaatioista huipentui 2010-luvun lopulla, kun keväällä 2019 eduskuntatyön aloittanut Pirkka-Pekka Petelius pyysi saman vuoden syksyllä saamelaisilta anteeksi halventavia sketsejään ja totesi ymmärtävänsä vastuunsa ”kansanedustajana ja kulttuurin tekijänä”. Hän korosti sketsejä oman aikansa tuotteena ja näki niihin kohdistuvan kritiikin positiivisena merkinä siitä, että ajat ovat muuttuneet: ”Nyt ymmärrämme aiempaa paremmin vähemmistöjä syrjiviä rakenteita yhteiskunnassamme ja kulttuurissamme. Myös tietoisuus alkuperäiskansamme tilanteesta ja oikeuksista on lisääntynyt.” (Rasmus 2019.)⁸ Peteliuksen anteeksipyyntö otettiin vastaan kaksijakoisesti. Saamelaiset suhtautuivat siihen pääsääntöisesti positiivisesti. Esimerkiksi teologi Helga West (Biennaš-Jon Jovnna Piera Helga) luki Peteliuksen anteeksipyyntöä pohjoismaisten saamelaisanteeksipyyntöjen kontekstissa ja totesi sen muodon onnistuneeksi: Petelius sanoutui irti vanhoista töistään ja sitoutui parantamaan saamelaisten tilannetta tulevaisuudessa. Vertailukohtina West käyttää esimerkiksi Suomessa kirkon taholta esitettyjä anteeksipyyntöjä ja Ruotsin ja Norjan valtiojohdon esittämiä anteeksipyyntöjä siitä, kuinka saamelaisia on kautta historian kohdeltu. Suomen valtiojohto ei toistaiseksi anteeksipyyntöä ole esittänyt, mutta West kokee Peteliuksen anteeksipyyntöänsä sille valmisteluksi. (West 2019.) Lehtori Outi Länsman (Májjo Jovnna Ilmár Outi) tiivistä twiitissään monen saamelaisen tuntemukset: ”Kuulun itse siihen sukupolveen, jonka lapsuuteen sketsit vaikuttivat merkittävästi. En voi puhua kaikkien saamelaisten puolesta, mutta ainakin omalta kohdaltani voin sanoa, että anteeksipyyntö vastaanotettu ja hyväksytty. Tästä yhdessä eteenpäin.” (Länsman 2019.)

Sosiaalisen median keskusteluissa pohdittiin syytä anteeksipyyntöön, eikä sen motiiviksi uskottu menneiden tekojen tarkastelua ja aitoa katumusta. Peteliuksen epäiltiin haluavan miellyttää saamelaisia tai välttää mahdolliset oikeuskanteet. *Helsingin Sanomissa* Juho Tyttö nosti anteeksipyyntönsä aiheuttaman ”somerarivon” syyksi kaipuun menneeseen: ”Peteliuksen sketsejä katsoessa [raivostuneet suomalaiset] ovat voineet haaveilla ’paremmista’ ajoista, jolloin vähemmistöryhmiä ei tarvinnut kuunnella, ja valtaväestö saattoi sanoa mitä vain ilman pelkoa kritiikistä.” (Tyttö 2019.) Tässä näkökulmassa Petelius oli valtaväestön petturi. Keskustelu saamelaisrepresentaatioiden ongelmallisuudesta paljastaa alkuperäiskansoille asetetun resilienssin oleluksen, joka tarkoittaa sinnikkyyttä, sopeutuvaisuutta ja joustavuutta. Se toimii vallankäytön muotona määriteltessään esimerkiksi alkuperäiskansalaisuutta, johon ei kuulu kriittisyys toiseuttavaa valtaa käyttäviä kohtaan. Sopeutuminen on ollut saamelaisille selviytymiskeino, mutta sinnikkään sopeutumisen korostaminen on johtanut myös siihen, ettei muutosta valtasuhteissa ole tapahtunut tai siihen ei ole ollut mahdollisuuksia. (Lindroth & Sinevaara-Niskanen 2018, 239–242.) Sopeutumisen vaatimus näkyy historiallisia representaatioita koskevissa keskusteluissa, sillä “[e]htymätön oletus

8 Myöhemmin Petelius kertoi olevansa halukas keskustelemaan myös romanisketseistään. Ks. esim. Tyttö 2019.

alkuperäiskansoista sopeutuvina vahvistaa, jälleen kerran, asetelmaa, jossa menneisyyden ei ajatella tuottavan vaatimuksia nykyisyyteen. Olettama on ikään kuin menneisyydellä ei olisi poliittista, oikeudellista tai moraalista painoa, joka ylittäisi myös tähän päivään.” (Lindroth & Sinevaara-Niskanen 2018, 246.) Menneitä ei siis tulisi tarkastella liian yksityiskohtaisesti nykypäivän kontekstista käsin, sillä kriittinen tarkastelu rikkoo saamelaisilta vaaditun sopeutujan roolin. Rauna Kuokkanen toteaa, että sopeutumisvaatimuksissa näkyy myös vaatimus hegemoniasta, jolloin vähemmistö omaksuu hiljalleen valtaväestön näkemyksen siitä, että sen intressit ovat vähemmistönkin parhaaksi (Kuokkanen 2007, 149).

Stereotyyppien haastaminen – *Märät säpikkäät* ja 2010-luvun keskustelu

Sosiaalinen media voimisti 2010-luvulla saamelaisyhteisön sisältä nousutta historiallisten saamelaisrepresentaatioiden kritiikkiä. Se antoi myös keinoja uudelleenkehystää kulttuuria. Vastalauseita oli esitetty aiemminkin, mutta keskustelu oli kerta toisensa jälkeen tyrehtynyt. Kritisoidut valtaväestön kulttuuritoimijat korostivat yksittäistapausten tarkastelua, kun saamelaisyhteisö halusi, että keskustelussa huomioitaisiin yhdenmukaisesti toistuva kritiikin jatkumo. (Ks. esim. Kuokkanen 2017; Hirvasvuopio 2019a; Laiti 2017; Laiti 2018.)

2010-luvulla esiin nousseet saamelaistaiteilijat ovat vaatineet tarkasteltavaksi taiteen roolia saamelaisten esittämisessä. Keskustelu on tuonut paremmin esille alkuperäiskansayhteisön dekolonisaatioprojekteja Suomessa, tässä yhteydessä tärkeimpinä representaatio ja uudelleenkehystäminen. Representaatio voi tarkoittaa sekä poliittista edustusta että itsensä edustamista taiteen keinoin, joista jälkimmäistä käsittelemme erityisesti huumorin kontekstissa. Uudelleenkehystämisessä taas pyritään ottamaan haltuun ja määrittelemään uudelleen tavat, joilla kansaa on aiemmin ulkopuolelta määritelty. (Smith 2012 [1999], 151–152.)

Huumori toimii alkuperäiskansoille tehokkaana itserepresentaation tapana ja keinona nostaa oman kulttuurin arvostusta. (Smith 2012 [1999], 148–153.) Havainnollistava esimerkki saamelaiskuvaston uudelleenkehystämisestä on Suomen saamelaiskäräjien nuorisoneuvoston vuonna 2015 pohjoissaamelaiselta rap-artistilta Ailu Vallelta tilaama kappale. Sen tavoitteena kerrottiin olevan sekä viihdyttää että oikoa virheellisiä stereotyyppiä saamelaisista. (Näkkäläjärvi & Alajärvi 2015.) Kappale viittaa jo ”Nunnuka-lai-laa”-nimellään aiempaan kuvastoon: singlen kansikuva oli muokattu Mikko Alatalon ”Nunnuka lailaa”-singlejulkaisun kannesta, ja sanoitukset nostivat esiin stereotyyppistä saamelaiskuvaa heinäkängistä alkaen. Kappale tiivistää saamelaisyhteisön viestin 2010-luvun keskustelussa: suomalainen saamelaiskuva koostui virheellisistä ja loukkaavista stereotyyppioista.

Märät säpikkäät olivat jo muutamaa vuotta aiemmin käynnistäneet komedian avulla keskustelua saamelaisrepresentaatioista ja saamelaisten tilanteesta Suomessa. Sarja herätti runsaasti huomiota sekä suomalais- että saamelaisväestön parissa: osa vanhemmista saamelaisista piti ehkä Aikion ja Westin ylikorostetun seksuaalisia ja räväköitä rooleja paheksuttavina, mutta heistä ja ohjelmasta oltiin myös todella ylpeitä. Ohjelman ensisijainen kohdeyleisö oli saamelaisyhteisö, jolla oli konteksti ja halu nauraa valtaväestön stereotyyppioille itsestään – itsensä esittäminä. Aikio kertoi heidän tekevän parodiaa loukkaavista stereotyyppioista ja huomautti, ettei valtaväestö ymmärtänyt



Ailu Vallen *Nunnuka-lai-laa*-singlejulkaisun kansikuva. Kuvan on Alatalon singlen kannesta muokannut Tarmo Lehtosalo. Lähde: Kuvakaappaus YouTubesta: https://www.youtube.com/watch?v=60TdjjPz_Ys

9 Tämä komedian keino on tuttu jo brittiläisestä *Smack the Pony*-komediasarjasta (1999–2003). Myöhemmin Suomessa musiikkivideoparodioita on nähty esimerkiksi *Siskonpedissä* (2014–2017).

nauraneensa kuolevalle kulttuurille: ”He eivät ole itse kokeneet sitä. Esimerkiksi alkoholismi on alkuperäiskansoille iso ongelma”. (Sipola 2012.) Sarjan poliittista kritiikkiä ja komediaa eri genreissä yhdistellyt muoto puhututtivat mediassa saamelaisarjalle poikkeuksellisesti. (Dlaske & Jäntti 2016, 4–5; Pietikäinen & Dlaske 2013). Sarjan sketseissä ja keskusteluosuuksissa naurettiin sekä saamelaisille että suomalaisille. Aikion ja Westin uudelleensanoittamissa tunnetuissa kappaleissa⁹ laulettiin muun muassa kateudesta norjansaamelaisten rikkauksille, pororajoihin liittyvistä riidoista ja saamelaisten keskuudessa yleisestä laktoosi-intoleranssista – ja siitä, kuinka lopulta täytyisi löytää poromies hyvästä suvusta, vaikka tämä olisikin muilta osin huonompi kumppani. Stereotyyppisten representaatioiden uudelleenkehystäminen voi toimia osana alkuperäiskansan dekolonisaatioprosesseja (Smith 2012 [1999], 152–153). Esimerkiksi Rauna Kuokkanen nostaa juuri *Märät säpikkäät* inspiroivaksi esimerkiksi saamelaisfeminismin kärjestä (Knobblock & Kuokkanen 2015, 280).

Seksuaalisuus on yksi *Märkien säpikkäiden* kantavista teemoista. Anne Kirste Aikio kertoi haastattelussa vuonna 2012, että *Valkoisen peuran* naiskuvan vaikutukset ulottuivat heihin vahvasti edelleen: ”Se on hirveän epäreilua. Olemme saaneet kritiikkiä siitä, että kertaamme itse samoja, *Valkoinen peura* -tyyppisiä stereotyyppioita seksuaalisista saamelaisnaisista.” Ohjelman kuva saamelaisnaisesta asettuu itseironisesti sille jatkumolle, jossa saamelainen nainen on vahvasti eksotisoitu ja erotisoitu myyttinen hahmo (Saarinen 2011, 123) – heti ensimmäisessä jaksossa naiset kertoivat tullessa Helsinkiin, sillä ”pohjoisessa oli kasvot jo nussittu pilalle” (Aikio & al. 2013, 34). Mediatutkija Anu Koivusen mukaan pohjoisen naisen kuvauksia Valentin Vaalan *Maaret – tunturien tytöstä* (1947) aina Rauni Mollbergin *Milkaan* (1980) yhdistää pohjoisen, naiseuden ja

seksuaalisuuden yhteen kietominen (Koivunen 1999, 193). Heidät toiseutetaan etnisesti kuvaamalla naiset tummina, ja Keuruulta kotoisin olevaa suomalaista Mirjami Kuosmasta on kuvailtu sanomalla, että hänellä on ”pantterin nenä, kiihkeästi orientaaliset poskipääät ja atleetin jänteistä sommiteltu Venuksen vartalo” (Saarinen 2011, 49), joka tekee hänestä eksoottisen, ei-suomalaisen naisen kuvan. Koivusen mukaan kolonialisoiva katse alueelliseen, sukupuolitettuun ja etniseen toiseuteen toimii välineenä modernisaation muutosten käsittelyyn, kun primitiiviseksi merkitään toiseutetut (Koivunen 1999, 193), mikä noudattelee myös Tuomisen ajatusta, jossa kulttuurin ristiriitaiset piirteet ulkoistetaan toiseutettuihin (Tuominen 2010, 312).

West ja Aikio parodioivat ohjelmassaan *Hymyhuulten* nunnuka-sketsejä esittämällä kahta epäsiistiä, kiroilevaa ja viinaanmenevää suomalaisnaista, Leila Ala-Pillua ja Laila Perseistä. *Märkien säpikkäiden* parodia kysyi, miksi stereotypia saamelaisista likaisina juoppoina nauratti suomalaisia, kun kuva sopi niin hyvin heihin itseensäkin. Sketsejä rinnakkain kriittisen diskurssianalyysin keinoin tarkastelleet Dlaske ja Jäntti (2016) huomauttavat, että *Märkien säpikkäiden* parodiassa esiin nousevat etnisyyttä painokkaammin luokkaan ja sosiaaliseen sukupuoleen kiinnittyvät merkitykset. Suomalaisuuden merkkeinä sketseissä toimivat muun muassa rasismi, kiroilu ja alkoholismi (Dlaske & Jäntti 2016, 11–12), mutta saamelaistekijöiden vahvasti parodioitu suomalaiskuva ei ollut riittävän voimakas vaikuttamaan suomalaiskuvan muodostumiseen, sillä sen valta-asema ei ollut vastaava.

Vuoden 2013 *Märät säpikkäät* -kirjaan haastateltu Aake Kalliala korosti Peteliuksen kanssa tekemiensä sketsien viihdeluonnetta ja piti niitä niin yliampuvina, etteivät saamelaisetkaan olleet niitä moittineet. Kinnusen tavoin hän asettuu vähättelemään saamelaisten kokemuksia toiseuttavasta kuvastosta toteamalla: ”Jos joku ne otti tosissaan, se oli kyllä ihan turhaa”. Kalliala piti Leila ja Laila -sketsejä kunnianosoituksena, mikä ei ollut Aikion ja Westin tavoite. Monet saamelaiset eivät kokeneet hahmoja hauskoina. Ensimmäisten *Märkien säpikkäiden* Leila ja Laila -sketsin tekeminen taas oli työryhmälle ehey-



Hyllytetty Leila & Laila -insertti. *Märkien säpikkäiden* sketsejä on katsottavissa Yle Areenassa ja sarjan YouTube-kanavalla artikkeliin kirjoitushetkellä. Lähde: Kuva-kaappaus YouTubesta: <https://www.youtube.com/watch?v=q3dbqIAyFnE>

tävä kokemus. (Aikio & al. 2013, 23–24.) *Märkien säpikkäiden* suomalaissketsien mahdollistaman eheyttävän naurun merkitys on saamelaisyhteisölle suuri, sillä loukkaavan kuvaston ”toisinkirjoittaminen” toimii keinona reflektoida saamelaisrepresentaatioita, myös suomalaistutkijoille. Esimerkiksi Pietikäinen ja Leppänen (2007) ovat purkaneet näennäisesti neutraaleja saamelaisrepresentaatioita muuttamalla ne suomalaisista kertoviksi. Lopputuloksena representaatioiden neutraalius paljastuu yksiarvoiseksi ja yleistäväksi. (Pietikäinen & Leppänen 2007, 176, 182–184.)

Pirita Näkkäläjärvi (Čiskke-Änne-Märeha Biret) nostaa yhdeksi saamelaisen sananvapautta uhkaavaksi teemaksi esille alistamisen. Tällainen ”paikan näyttäminen” saamelaisille tapahtuu suomalaisyhteiskunnassa ”stereotyyppien, vähättelyn ja suoranaisen pilkan kautta, jotka vahvistavat vallitsevia valta-asetelmia”. (Näkkäläjärvi 2017; 2018.) Kyse ei ole valtaväestön tietoisesta, yhteisestä päätöksestä eikä yksittäisten henkilöiden toimista, vaan yhteiskunnan rakenteista ja ajattelumalleista, joiden purkutyö on kritiikin ensisijainen tavoite. Kuten Suvi West totesi juuri ennen Peteliuksen anteeksipyyntöä syksyllä 2019: ”Samalla, kun tiedämme, kuinka iso ja haitallinen vaikutus näillä sketseillä on ollut, niin samalla on mielestäni kohtuutonta syyttää koomikkoja Pirkka-Pekka Peteliusta ja Aake Kallialaa. Voi kysyä, olivatko ne sketsit virhe ja vastata tähän myöntävästi, mutta he eivät voi kontrolloida sitä, kuinka muu yhteiskunta ottaa ne omakseen kollektiiviseksi ajankuvaksi.” (West 2019.) Saamelaiset ovat korostaneet oman toimijuuden merkitystä, kuten Janne Hirvasvuopio (Hirvas-Lassin Ailan Anteron Janne) syksyllä 2019:

Jälleen kerran muistutan, että tämä ei ole nyt uhrikertomus, vaan myös suomalaisten on käytävä nämä oman asuttajakolonialistisen kulttuurinsa kipukohdat läpi, vaikka kukaan yksittäinen suomalainen ei olisikaan niistä henkilökohtaisesti vastuussa. [...] En ole itse vaatimassa mitään kollektiivista anteeksipyyntöä tai syyllistämässä ketään suomalaista, jolla ei ole osuutta asiaan. (Hirvasvuopio 2019b.)

Lopuksi

Helsingin Sanomat nosti kulttuurisen omimisen yhdeksi 2010-luvun suurista puheenaiheista ilmastonmuutoksen, totuudenjälkeisen ajan ja #metoo-liikkeen ohella (Riihinen & al. 2019). Esimerkkeinä lehti mainitsi *Hymyhuulten* sketsit ja aggressiivisen reaktion Peteliuksen anteeksipyyntöön – sekä Disneyn toiminnan, hyvässä ja pahassa. Disneyn *Frozen*-elokuvasarjan ensimmäinen ja toinen kokopitkä osa toimivat merkkipaaluina suomalaiselle keskustelulle kulttuurisesta omimisesta. Ensimmäisen, valtavan suositun *Frozen*-elokuvan jälkeen Disneytä kritisoitiin runsaasti kulttuurisesta omimisesta ja suurten voittojen tekemisestä saamelaiskuvastolla. Saamelainen oikeustieteiden tutkija Piia Nuorgam luonnehti tuotteistamisen hyötyjä ja haittoja toteamalla sen tapahtuvan Suomessa usein liittämällä stereotyyppinen tai halventava esitys saamelaisista kulttuurin omiin attribuutteihin, kuten saamenpukuun. Nämä haitalliset kuvat vaikuttavat esimerkiksi nuorten saamelaisidentiteetin muodostumiseen ja seuraukset ovat kestäättömiä psykologisesti, sosiaalisesti ja taloudellisesti. Nuorgam peräänkuulutti vastuunkantoa: ”Näitä taustoja vasten ja saamelaisesta näkökulmasta näyttääkin, että joku haluaa poimia kauneimman ja näkyvimmän pinnan päältä kiinnostumatta sen seurauksista ja tukematta ja ylläpitämättä itse asiaa millään tavalla.” (Nuorgam 2016.)

Alkuperäiskansojen kulttuurisilla elementeillä on selkeästi taloudellista arvoa, kuten maorikulttuurin elementtien, esimerkiksi perinteisen haka-tanssin, myyminen mainostajille Uudessa-Seelannissa osoittaa (Scherer 2013, 53–54). Asetelma, jossa valtakulttuuri lainaa alkuperäisväestön kulttuurikuvastoa ja tekee sillä voittoa alkuperäisväestön taistellessa köyhyydessä selviytymisensä, on kulttuurista omimista raaimmillaan. Kulttuurinen omiminen voi olla myös abstraktimpaa kulttuurin syrjäyttämistä, jolloin halventavat stereotyyppit korvaavat kulttuurin aidot, alkuperäiskansalle tärkeät tai jopa pyhät symbolit. (Riihinen & al. 2019; Siivikko 2018.)

Disney uudisti toimintaansa ja solmi *Frozenin* jatko-osaa varten yhteistyösopimuksen saamelaisedustajien kanssa. Elokuvan teossa oli apuna saamelaisasiantuntijaryhmä, jossa mukana oli myös Piia Nuorgam. Saamenmaan luonto ja kolonialistisen historian jäljet näkyivät elokuvassa vahvasti ja elokuvan vastaanotto Saamenmaalla oli lämmin. Mikä tärkeintä, Disney sitoutui tekemään elokuvasta pohjoissaameksi ääninäytellyn version, joka otettiin saamelaisyhteisössä vastaan suuren liikutuksen ja ilon tuntein: aiemmin ei ollut näin suuressa elokuvatuotannossa kuultu pohjoissaamea. (Paltto & Tammela 2019.) Janne Hirvasvuopio kiitteli yhteistyötä blogikirjoituksessaan tiivistäen metodit: ”Ja näin helppoa se saamelaisten kanssa puuhastelu sitten on: pyydä ennakkosuostumusta, joka ei perustu pakkoon, tee vastakkaisuuteen perustuvaa yhteistyötä sekä jaa hyödyt yhteisön kanssa.” (Hirvasvuopio 2019b.) Saamelaisrepresentaatioissa vastuullisuus korostuu, erityisesti ei-saamelaisten töissä, ja Disneyn koettiin toimineen vastuullisesti.

Kalle Kinnusen teksti on hyvä esimerkki siitä, miten hankalaa on kääntää katse oman kulttuurin sisäisiin, toiseuttaviin rakenteisiin. *Valkoinen peura* on suomalaisen elokuvan merkkiteos, jonka palkitseminen Cannesissa 1950-luvulla oli osoitus siitä, että siihen asti melko tuntematon suomalainen elokuvataide oli pystynyt luomaan jotain sellaista, joka kauneudellaan, tyyllillään ja teknisellä osaamisellaan ylsi kansainväliseen luokkaan (Lehtola 2000, 140; Saarinen 2011, 46; Toiviainen 2002, 514). Elokuvan kansainvälinen suosio kertoo sen taiteellisesta arvosta, mutta osoittaa samalla, että eurooppalainen elokuvaväki katsoi 1950-luvulla Lappia eksotisoivalla ja kolonialisoivalla tavalla, eikä tapaa kyseenalaistettu. Myös etnisyyttä korostavan luennan piilottaminen paljastaa jotain ajasta ja asenteista. Opetus- ja kulttuuriministeriön rahoittaman elokuvayhdistys Koulukinon oppimateriaaleissa *Valkoinen peura* esitellään ”kotimaisena kauhuklassikkona”, ja materiaaleista suurin osa opettaa katsojaa lukemaan sitä kauhuelokuvana. Elokuvallisesti *Valkoinen peura* toki on hakenut vaikutteita saksalaisesta ekspressionismista ja vampyyrielokuvien perinteestä aina *Nosferatusta* (1922) alkaen. (Koulukino 2020.) Nämä elokuvalliset huomiot olisivat aivan yhtä tosia, vaikka elokuvakerronnan luentaa opetettaisiin toiseuttamisen kontekstissa. Silloin kerronnasta nousee tarkasteluun myös, miten kauhuelokuvan tyypillisiä elementtejä, kuten muodonmuutosta ja yliluonnollisuutta, käsitellään nimenomaan saamelaisuuteen liitetyn noituuden kautta. Samoin toiseuttavan näkökulman huomioiminen problematisoi kauhuelokuvan tyypillisten teemojen ja tarinallisten rakenteiden, kuten hyvän ja pahan taistelun, liittämistä jakolinjoille saamelainen-suomalainen tai jopa nainen–mies.

Tarkasteltuamme näitä audiovisuaalisia saamelaisrepresentaatioita olemme todenneet, että niistä käytävä keskustelu on Suomessa edelleen alkutekijöissään. Kulttuurisen omimisen ja laajemmin koko dekolonisaation diskurssit ovat suomalaisessa yhteiskunnassa vasta käynnistymässä, mikä heijastuu myös siihen, missä määrin ongelmallisia representatioita voidaan nykyään

tarkastella. Tarkoituksenamme on ollut analysoida erilaisia tapoja, joilla näitä vanhentuneita, toiseuttavia esityksiä voidaan nykypäivänä uudelleenkehystää ja tulevaisuudessa osata toimia rakentavammin. Kriittinen tarkastelu ja saamelaisyhteisön äänen kuuleminen on ehdottoman tärkeää, jotta ei-toiseuttavia saamelaisrepresentaatioita olisi vastaisuudessakin mukana audiovisuaalisessa kulttuurissa.

Lähteet

Elokuvat

Frozen – Huurteinen seikkailu (Frozen, 2013). O: Chris Buck & Jennifer Lee. T: Walt Disney Pictures. Yhdysvallat.

Frozen II (Frozen II, 2019). O: Chris Buck & Jennifer Lee. T: Walt Disney Pictures. Yhdysvallat.

Maa on syntinen laulu (1973). O: Rauni Mollberg. T: RM-tuotanto Ky. Suomi.

Maaret – tunturien tyttö (1947). O: Valentin Vaala. T: Suomi-Filmi Oy. Suomi.

Milka (1980). O: Rauni Mollberg. T: Arctic-Filmi Oy. Suomi.

Nosferatu (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, 1922). O: F. W. Murnau. T: Prana Film, Saksa.

Pekka ja Pätkä neekereinä (1960). O: Aarne Tarkas. T: Suomen Filmiteollisuus SF Oy. Suomi.

Valkoinen peura (1952). O: Erik Blomberg. T: Junior-Filmi Oy. Suomi.

Televisio-ohjelmat

Hymyhuulet (1987–1988). O: Kari Kyrönseppä, Taru Mäkelä, Kari Franck ja Pertti Melasniemi. T: Yleisradio. Suomi.

Manitbois (1992). O: Hannu Seikkula. T: Pee Pee Oy. Suomi.

Märät säpikkäät (2012–2013). O: Oskari Sipola. T: Tarinatalo. Suomi.

Ponille kyytiä (Smack the Pony, 1999–2003). O: Dominic Brigstocke, Victoria Pile, Tristram Shapeero, Steve Connelly, Ben Gosling Fuller & Roberto Bangura. T: TalkBack Productions. Iso-Britannia.

Pulttibois (1989–1991). O: Hannu Seikkula. T: Spede-Yhtiöt. Suomi.

Siskonpeti (2014–2017). O: Anna Dahlman. T: Yellow Film & TV. Suomi.

Äänitteet

Alatalo, Mikko (1988) *Nunnuka lailaa / Lapin yö*. T: Bluebird.

Valle, Ailu (2015) *Nunnuka-lai-laa*. T: Tatu A.

Kirjallisuus

Aikio, Kirste; Salminen, Esa; West, Suvi (2013) *Märät säpikkäät: Sápmi Underground - Saamelaisten käyttööpas*. Helsinki: Johnny Kniga.

Andersson Burnett, Linda (2019) Translating Swedish Colonialism: Johannes Schefferus's Lapponia in Britain c. 1674–1800. *Scandinavian Studies* vol. 91:1–2, 134–162.

Cole, Catherine M. & Davis, Tracy C. (2013) Routes of Blackface. *The Drama Review* (1988–) vol. 57:2, 7–12.

Dlaske, Kati & Jäntti, Saara (2016) Girls strike back: The politics of parody in an indigenous TV comedy. *Gender & Language* vol. 10:2, 191–215.

Fallan, Kjetil & Zetterlund, Christina (2016) Altering a Homogenized Heritage: Articulating Heterogeneous Material Cultures in Norway and Sweden. Teoksessa Kjetil Fallan & Grace Lees-Maffei (toim.) *Designing Worlds: National Design Histories in an Age of Globalization*. New York: Berghahn Books, 172–187.

Helander, Marja (2018) Elokuvaohjaaja Marja Helander: Valkoisen peuran likainen saamelaisnoita on rasistinen nunnuka-stereotypia. *Suomen Kuvalehti* 25.6.2018. Saatavilla: <<https://suomenkuvalehti.fi/jutut/kotimaa/mielipide-kotimaa/elokuvaohjaaja-marja-helander-valkoisen-peuran-likainen-saamelaisnoita-on-rasistinen-nunnuka-stereotypia/>> (linkki tarkistettu 30.4.2020).

Hietala, Veijo (1991) Sarjatekniikkaa ja hybridihahmoja – Pulttiboissin lapsellinen tv-viihde. Teoksessa Erkki Huhtamo & Martti Lahti (toim.) *Elävän kuvan vuosikirja 1991*. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö, 44–51.

Hiltunen, Kaisa (2019) Exotic and Primitive Lapland: Othering in The Earth Is a Sinful Song (1973). *Nordlit* 42, 85–102.

Hirvasaho, Katja (2019 [2018]) Koko ”Lappi” on mielikuvituksen tuote, joka on luotu matkailun ehdoilla. *Suomen Kuvalehti* 22.1.2019. Aiemmin: *Kanava* 8/2018. Saatavilla: <<https://suomenkuvalehti.fi/jutut/kotimaa/koko-lappi-on-mielikuvituksen-tuote-joka-on-luotu-matkailun-ehdoilla/>> (linkki tarkistettu 30.4.2020).

Hirvasvuopio, Janne (2019a) J’accuse...! Minä syytän...! Avoin kirje suomalaiselle yhteiskunnalle kulttuurisesta omimisesta ynnä muusta. *Uusi Suomi* 4.11.2019. Saatavilla: <<https://puheenvuoro.uusisuomi.fi/jannehirvasvuopio/jaccuse-mina-syytan-avoin-kirje-suomalaiselle-yhteiskunnalle-kulttuurisesta-omimisesta-ynna-muusta/>> (linkki tarkistettu 16.12.2019).

Hirvasvuopio, Janne (2019b) Frozen 2 -elokuva ammentaa saamelaisuudesta – kulttuurista varastamista vai inspiraatiota? *Uusi Suomi* 8.11.2019. Saatavilla: <<https://puheenvuoro.uusisuomi.fi/jannehirvasvuopio/frozen-2-elokuva-ammentaa-saamelaisuudesta-kulttuurista-varastamista-vai-inspiraatiota/>> (linkki tarkistettu 16.12.2019).

Humalajoki, Reetta (2017) Alkuperäiskansat, kulttuurinen omiminen ja asuttajakolonialismi. *Antroblogi* 14.11.2017. Saatavilla: <<https://antroblogi.fi/2017/11/alkuperaiskansat-ja-asuttajakolonialismi/>> (linkki tarkistettu 30.4.2020).

King, Susan (2012) National Film Registry selects 25 films for preservation. *Los Angeles Times* 19.12.2012. Saatavilla: <<https://www.latimes.com/entertainment/la-xpm-2012-dec-19-la-et-mn-national-film-registry-20121217-story.html>> (linkki tarkistettu 23.6.2020).

Kinnunen, Kalle (2018) Huomio: Valkoinen peura ei ole dokumentti saamelaisuudesta. *Suomen Kuvalehti* 17.6.2018. Saatavilla: <<https://suomenkuvalehti.fi/kuvien-takaa/huomio-valkoinen-peura-ei-ole-dokumentti-saamelaisuudesta/>> (linkki tarkistettu 16.12.2019).

Knoblock, Ina & Kuokkanen, Rauna (2015) Decolonizing Feminism in the North: A Conversation with Rauna Kuokkanen. *NORA – Nordic Journal of Feminist and Gender Research* vol 23:4, 275–281.

Koivunen, Anu (1999) Villin Pohjolan sexus? Kolonialisoiva katse Mollbergin Lappi-elokuvissa. Teoksessa Kari Uusitalo & al. (toim.) *Suomen kansallisfilmografia 8, 1971–1980*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto, 189–194.

Koulukino (2020) ”Valkoinen peura: Johdanto”, materiaalin on laatinut Marjo Kovanen. Saatavilla: <<https://www.koulukino.fi/valkoinen-peura>> (linkki tarkistettu 8.5.2020).

Kuokkanen, Rauna (2007) Saamelaiset ja kolonialismin vaikutukset nykypäivänä. Teoksessa Joel Kuortti, Mikko Lehtonen ja Olli Löytty (toim.) *Kolonialismin jäljet. Keskustat, periferiat ja Suomi*. Helsinki: Gaudeamus, 142–155.

Kuokkanen, Rauna (2017) Syntymäpäivälahja Suomelle. *Politiikasta* 12.10.2017. Saatavilla: <<https://politiikasta.fi/syntymapaivalahja-suomelle/>> (linkki tarkistettu 8.5.2020).

Laiti, Petra (2017) Hei, Suomi-twitter, tältä se tuntuu. Blogikirjoitus. 8.10.2017. Saatavilla: <<https://petralaiti.com/2017/10/08/4105/>> (linkki tarkistettu 8.5.2020).

Laiti, Petra (2018) Hei Suomi-twitter, te ette vieläkään ymmärrä. Blogikirjoitus. 16.5.2018. Saatavilla: <<https://petralaiti.com/2018/05/16/hei-suomi-twitter-3/>> (linkki tarkistettu 8.5.2020).

Lehtisalo, Juhani & Bergström, Stig (1988) Nunnukakävelyllä Helsingissä. *Apu*, nro 24–25, 24.6.1988, 47–49.

Lehtola, Jorma (2000) *Lailasta Lailaan – tarinoita elokuvoien sitkeistä lappalaisista*. Inari: Kustannus-Puntsi.

Lehtola, Jorma (2008) *Laulujen Lappi. Tarinoita haavemaasta*. Inari: Kustannus-Puntsi.

Lindroth, Marjo & Sinevaara-Niskanen, Heidi (2018) Sinnikäs kolonialismi: alkuperäiskansaisuus ja kehityksen politiikka. *Politiikka* vol. 60(3), 238–250. Saatavilla: <<https://journal.fi/politiikka/article/view/76287>> (linkki tarkistettu 28.6.2020).

Lott, Eric (2013) *Love and theft blackface minstrelsy and the American working class*. 20th ed. New York: Oxford University Press.

Länsman, Outi (2019) Twitter-päivitys 21.11.2019. Saatavilla: <<https://twitter.com/outilansman/status/1197426185602576384>> (linkki tarkistettu 30.4.2020).

Matthes, Erich Hatala (2019) Cultural appropriation and oppression. *Philosophical Studies* vol. 176, 1003–1013.

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.

Melamies, Elina (2018) Saamelaisuuden esittäminen on yhä ongelmallista – palkittu esikoisohjaaja Marja Helander kertoo miksi väänteleviä tuolissaan jyvaskyläläiskooron ”joikatessa”. *Lapin Kansa* 17.6.2018. Saatavilla: <<https://www.lapinkansa.fi/saamelaisuuden-esittaminen-on-yha-ongelmallista-pa/131770>> (linkki tarkistettu 16.12.2019).

Merivirta, Raita (2019) Valkoisen linssin läpi: Imperialismi, rodullistaminen ja media elokuvassa Gandhi. *Lähikuva* vol 32:4, 7–24. Saatavilla: <<https://doi.org/10.23994/lk.90785>> (linkki tarkistettu 28.4.2020).

Midnight Sun Film Festival (2018) Lappi-mystiikkaa, afrikkalaista nykyelokuvaa ja Oscar-palkittu sci-fi-spektaakkeli Sodankylän elokuvajuhlien avajaispäivässä. 12.6.2018. Saatavilla: <<https://msfilmfestival.fi/uutiset/sodankylan-elokuvajuhlat-alkaa-keskiviikkona-13-6/>> (linkki tarkistettu 8.5.2020).

Nuorgam, Piia (2016) Kaikkien omaisuutta? *Häiriköt-päämaja* 16.11.2016. <<https://hairikot.voima.fi/artikkeli/kaikkien-omaisuutta/>> (linkki tarkistettu 30.4.2020).

Näkkäljärvi, Pirita (2018) Vaijennus ja disinformaatio uhkina saamelaisten sananvapaudelle Suomessa. *Faktalavvu* 19.2.2018. Saatavilla: <<https://faktalavvu.net/2018/02/19/vaijennus-ja-disinformaatio-uhkina-saamelaisten-sanavapaudelle-suomessa/>> (linkki tarkistettu 28.4.2020).

Näkkäljärvi, Pirita (2017) *Threats to the Freedom of Speech of the Indigenous People Sámi in Finland*. MSc Dissertation. Department of Media and Communications, London School of Economics.

Näkkäljärvi, Pirita & Alajärvi, Martta (2015) Saamelaisnuorten vastaisuus: Nunnuka-lai-laa-kappaleesta oma versio Ailu Vallen esittämänä. *Yle Sápmi* 1.6.2015. Saatavilla: <<https://yle.fi/uutiset/3-8035634>> (linkki tarkistettu 8.4.2020).

Ohjelmanevosto (1988): ”Nunnukka lailaa” puhdasta satiiria. *Etelä-Suomen Sanomat*, 14.5.1988.

Paltto, Anni-Saara & Tammela, Linda (2019) Saamenkielinen Frozen II nosti tunteet pintaan – ”Sanoin lapsille, että nyt kannattaa nauttia”. *Yle Sápmi* 16.12.2019. Saatavilla: <<https://yle.fi/uutiset/3-11120260>> (linkki tarkistettu 29.4.2020).

Phruksachart, Melissa (2017) The Many Lives of Mr. Yunioshi: Yellowface and the Queer Buzz of *Breakfast at Tiffany's*. *Camera Obscura* vol. 32:3 (96), 93–119.

Pietikäinen, Sari & Leppänen, Sirpa (2007) Saamelaiset toisin sanoin. Teoksessa Joel Kuortti, Mikko Lehtonen & Olli Löytty (toim.) *Kolonialismin jäljet. Keskustat, periferiat ja Suomi*. Helsinki: Gaudeamus, 175–189.

Teoksessa Joel Kuortti, Mikko Lehtonen & Olli Löytty (toim.) *Kolonialismin jäljet. Keskustat, periferiat ja Suomi*.

Pietikäinen, Sari & Dlaske, Kati (2013) Cutting across media spaces and boundaries: The case of a hybrid, indigenous Sámi TV comedy. *Sociolinguistica* vol. 27:27, 87–100.

Rasmus, Linnea (2019) Pirkka-Pekka Petelius pyytää anteeksi saamelaisia pilkkaavia sketsejään: ”Olen valmis keskustelemaan myös muiden vähemmistöjen kanssa”. *Yle Uutiset* 21.11.2019. Saatavilla: <<https://yle.fi/uutiset/3-11079638>> (linkki tarkistettu 16.12.2019).

Riihinen, Eleonoora; Typpö, Juho & Miikkulainen, Aino (2019) Totuudenjälkeinen aika, kulttuurinen omiminen ja influensserit – Nämä ovat 2010-luvun kymmenen suurta puheenaihetta. *Helsingin Sanomat* 23.12.2019. Saatavilla: <<https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000006352121.html>> (linkki tarkistettu 28.4.2020).

Saarinen, Heli (2011) *Valkoisen peuran myyttinen Lappi*. Rovaniemi: Lapin yliopisto. Väitöskirja.

Scherer, Jay (2013) *Trading the Other*. Teoksessa Brendan Hokowhitu & Vijay Devadas (toim.) *The Fourth Eye: Maori Media in Aotearoa New Zealand*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Siivikko, Niina (2018) Kulttuurinen omiminen ja saamelaiset. Teoksessa Marjo Kaartinen (toim.) *Vihan pitkät jäljet – menneisyydestä, vainosta, vihasta ja siitä, mitä meidän olisi sille tehtävä*. Turun yliopisto 29–34.

Siipola, Oskari (2012) Pilkkaminen loukkaa huumorinaista. *Etelä-Suomen Sanomat* 4.3.2012.

Smith, Linda Tuhiwai (2012 [1999]) *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples. Second Edition*. London & New York: Zed Books Ltd.

Toiviainen, Sakari (2002) Valkoinen peura. Teoksessa Kari Uusitalo & al. (toim.) *Suomen kansallisfilmografia 4, 1948–1952*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto, 514–518.

Tuominen, Marja (2010) Missä maanpiiri päättyy? Pohjoisen kulttuurihistorian paikat ja haasteet. Teoksessa Heli Rantala & Sakari Ollitervo (toim.) *Kulttuurihistoriallinen katse*. Turku: K&H, 309–337.

Typpö, Juho (2019) Pirkka-Pekka Peteliuksesta tuli joidenkin silmissä petturi, kun hän pyysi saamelaisilta anteeksi vanhoja sketsejään – miksi? *Helsingin Sanomat* 23.11.2019. Saatavilla: <<https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000006318559.html>> (linkki tarkistettu 28.4.2020).

Valdivia, Angharad N. (2017) Othering. Teoksessa Laurie Ouellette & Jonathan Gray (toim.) *Keywords for Media Studies*. New York: NYU Press, 133–134.

Veracini, Lorenzo (2010) *Settler Colonialism: A Theoretical Overview*. Palgrave Macmillan Limited.

West, Helga (2019) *Pirkka-Pekka Petelius pyysi saamelaisilta anteeksi – Poliittisten irtopisteiden keruuta vai aito sovinnon ele?* Blogikirjoitus. 21.11.2019. Saatavilla: <<https://helgawest.com/2019/11/21/pirkka-pekka-petelius-pyysi-saamelaisilta-anteeksi-poliittisten-irtopisteiden-keruuta-vai-aito-sovinnon-ele/>> (linkki tarkistettu 16.12.2019).

Wolfe, Patrick (2006) Settler Colonialism and the Elimination of the Native, *Journal of Genocide Research*, vol. 8:4, 387–409.