


# LÄHIKUVA

2/2020 (33. vuosikerta)

## POHJOINEN



Pako pohjoiseen ja pohjoisesta  
Antroposkenen ekosysteemi  
Anteeksipyyntöjä ja uudelleenkehystämistä

## LÄHIKUVA

2/2020 • 33. vuosikerta

ISSN 2343-399X

LÄHIKUVA on audiovisuaaliseen kulttuuriin keskittyvä, neljästi vuodessa ilmestyvä tieteellinen refereerijulkaisu. Se on avoin kirjoitusfoorumi kaikille asiasta kiinnostuneille.

## JULKAISIJAT

Lähikuva-yhdistys ry  
Suomen Elokuvatutkimuksen Seura ry  
Turun elokuvakerho ry  
Turun yliopiston Mediatutkimus  
Varsinais-Suomen elokuvakeskus ry

## TOIMITUS

Päätoimittaja  
Kaisa Hiltunen kaisa.e.hiltunen@jyu.fi

Toimitussihteeri  
Antti Lindfors antti.lindfors@helsinki.fi

Numeron 2/2020 vastaavat toimittajat  
Kaisa Hiltunen ja Niina Oisalo

## Toimituskunta

Outi Hakola outi.j.hakola@helsinki.fi  
Kaisu Hynnä-Granberg klhynn@utu.fi  
Miina Kaartinen miina.kaartinen@uta.fi  
Maiju Kannisto maiju.kannisto@utu.fi  
Katja Lautamatti katja.lautamatti@aalto.fi  
Rami Mähkä rami.mahka@utu.fi  
Niina Oisalo niina.oisalo@utu.fi  
Antti Pönni antti.ponni@metropolia.fi  
Minna Rainio minna.k.rainio@jyu.fi  
Tommi Römpötti tommi.rompotti@utu.fi  
Jaakko Seppälä jaakko.i.seppala@helsinki.fi  
Tanja Sihvonen tanja.sihvonen@uwasa.fi

## Ulkoasu: Päivi Valotie

Kannen kuva: Elokuvesta *They Came in Crowded Boats and Trains* (2017) © Minna Rainio ja Mark Roberts.

## TOIMITUKSEN OSOITE

Lähikuva c/o Varsinais-Suomen elokuvakeskus  
Uudenmaankatu 1, 20500 Turku

<http://www.lahikuva.org>

<https://journal.fi/lahikuva>

LÄHIKUVAN aiempia, painettuja numeroita myy Tiedekirja ja Lähikuva-yhdistyksen sihteeri Päivi Valotie: paivi.valotie@utu.fi

## SISÄLLYS

## Pääkirjoitus

Kaisa Hiltunen ja Niina Oisalo  
Pohjoista päin 3

Artikkelit 

Pälvi Rantala ja Leena-Maija Rossi  
Pako pohjoiseen ja pohjoisesta: kerrostunut pakolaiskuvaus lyhytelokuvassa *They Came in Crowded Boats and Trains* 8

Kristiina Koskinen  
Antroposkenen ekosysteemi: pohjoinen metsä villin luonnon näyttämönä 25

Noora Kallioniemi ja Niina Siivikko  
Anteeksipyyntöjä ja uudelleenkehystämistä: 2010-luvun keskustelu audiovisuaalisen kulttuurin saamelaisrepresentaatioista Suomessa 42

## Katsaukset

Teemu Lahtonen ja Anni Teppo  
Lapin noidat ja pohjoisen taika elokuvassa *Valkoinen peura* 61

Kaapo Huttunen  
Nordic noir -sarjojen alkutekstijaksojen tyylipiirteistä 70

Esa Anttikoski  
Venäläiset elokuvaajat Suomessa 1908–1916 78

## Haastattelu

Katja Gauriloff: "Voimme vihdoinkin kertoa omalla kielellämme ja elokuvan kielellä omia tarinoitamme saamelaisuudesta"  
Haastattelijana Niina Oisalo 89

## Kirja-arviot

Anna Westerstahl Stenport & Arne Lunde (toim.) (2019) *Nordic Film Cultures and Cinemas of Elsewhere* (Kaisa Hiltunen) 96

Thomas Austin (toim.) (2018) *The Films of Aki Kaurismäki: Ludic Engagements* (Tommi Römpötti) 99

Kimmo Laine & al. (toim.) (2019) *Unelmatehdas Liisankadulla: Suomen Filmitoiminta Oy:n tarina* (Pietari Käpä) 102

Abstracts – Abstraktit 105



## POHJOISTA PÄIN

Toivoimme tähän *Lähikuvaan* teemanumeroon kirjoituksia erityisesti napa-  
piirin pohjoispuolista aluetta koskettavasta audiovisuaalisesta kulttuurista.  
Pohjoinen on kuitenkin käsitteenä suhteellinen, eikä se ole sidottu pelkästään  
arktiseen alueeseen. Vaikka pohjoisia löytyy myös eteläiseltä pallonpuoliskolta,  
esimerkiksi Australian pohjoisterritoriasta, arktinen pohjoinen on monin  
tavoin erityinen ja teemanumeroa ajatellen riittävän laaja alue, joka on ollut  
kasvavan mielenkiinnon kohteena viime aikoina niin poliittisista, taloudelli-  
sista kuin kulttuurisista ja ekologisista syistä.

Puhuttaessa ilmastonmuutoksesta, luonnon monimuotoisuutta ja alkupe-  
räiskansojen perinteisiä elinkeinoja uhkaavista tekijöistä, arktinen pohjoinen  
nousee esiin erityisen haavoittuvaisena alueena. Pohjoisen eläimet ja kasvit  
eivät voi paeta lämpenevää ilmastoa, sillä ne elävät jo ääriolosuhteissa, ra-  
jalla. Ihmiset haluavat vaalia pohjoista luontoa, mutta samaan aikaan, ehkä  
ristiriitaisesti, matkustaa pohjoiseen. Pohjoinen on ollut viime vuosina esillä  
myös poliittisena rajavyöhykkeenä: turvapaikanhakijoiden saapumisen myötä  
suomalaisten huomio kiinnittyi hetkeksi pohjoisille raja-asemille. Pohjoisesta  
tuli yhtäkkiä eräs globaalin ”pakolaiskriisin” näyttämöistä.

Audiovisuaalisessa kulttuurissa arktinen pohjoinen on perinteisesti nähty  
kiehtovana ja eksoottisena, ”tyhjänä tilana”. Tämä tyhjiys, ihmisen poissa-  
olona, on kuitenkin silmänlumetta, sillä pohjoisessa on aina asunut ihmisiä –  
saamelaisten olemassaolon, heidän kulttuurinsa ja historiansa sivuuttaminen  
on eräs räikeimmistä esimerkeistä suomalaisen audiovisuaalisen kulttuurin  
”kolonialistisesta mielestä” (Keskinen et al. 2009). Arktisen alueen heterogee-  
nisyys on myös jäänyt usein vähemmälle tarkastelulle (ks. esim. Kaganovsky  
et al. 2019), ja audiovisuaalisessa kartografiassa pohjoinen on nähty ensisi-  
jaisesti luonnon tarjoamana lavasteena, tyhjänä kankaana, toisena, jonne on  
mahdollista sijoittaa sekä kansainvälisiä trillereitä että herkkiä kasvutarinoita.

Elokuvat ja televisio-ohjelmat sekä -sarjat ovat vuosikymmenten ajan  
muokanneet käsityksiämme pohjoisesta toistamalla stereotyyppistä kuvas-  
toa pohjoisen alkukantaisista asukkaista, hurjista seikkailuista ja arktisesta  
hysteriasta aina näihin päiviin asti. Tämä on vaikuttanut merkittävästi kä-  
sityksiin pohjoisesta ja tämän asian ongelmallisuuteen on herätty ainakin  
tutkijoiden parissa laajemmin vasta 2000-luvun puolella (ks. esim. Lehtola  
2000; MacKenzie & Westerstahl Stenport 2015; Westerstahl Stenport 2019).  
Erityisesti saamelaisiin kohdistunut kulttuurisen omimisen pitkä historia  
on myös nostettu esiin suomalaista kolonialismia koskevissa keskusteluissa,  
jotka ovat vielä alkuvaiheessa. Toivoa kuitenkin sopii, että viattoman ”Lapin  
lumon” aika alkaa olla ohi (ks. Kantakorpi 2018, 123).

Saamelaisen elokuvan nousu 2000-luvulla (ks. Lehtola ja Lehtola 2015) on herättänyt myös tutkijoiden mielenkiinnon (esim. Holander 2015; Iversen 2019; Mescei 2015; Moffat 2017; Oisalo 2019). Saamelaisten oman elokuvatuotannon historia on vielä lyhyt – ensimmäisenä tuotantona pidetään Oscar-ehdokkaanakin ollutta Nils Gaupin *Ofelaš*-elokuva (Tiennäyttäjät, 1987 Norja). Viime vuosina useat saamelaiselokuvat ovat saavuttaneet kuitenkin merkittävää näkyvyyttä, josta esimerkkinä voisi mainita Amanda Kernellin *Saamelaisveren* (*Sameblod* 2016, Ruotsi) menestyksen. Elokuva käsittelee saamelaisten systemaattista syrjintää Ruotsissa 1930-luvulla nuoren saamelaistytön Elle Marjan näkökulmasta.

Kuten tähän numeroon haastateltu kolttasaamelainen elokuvantekijä Katja Gauriloff iloitsee, saamelaiset voivat vihdoinkin kertoa omia tarinoitaan omalla kielellään ja elokuvan kielellä. Gauriloff puhuu haastattelussa myös saamelaisen elokuvan lupaavasta nykytilanteesta ja avaa omien elokuviensa taustoja. Tekeillä on hänen toinen pitkä fiktioelokuvasa *Je'vida*, tarina saamelaiset juurensa hylänneestä naisesta ja paluusta omaan yhteisöön pitkän poissaolon jälkeen. Elokuvan käsikirjoitus perustuu pitkälti tarinoihin, joita Gauriloff on kuullut kolttasaamelaiselta perheeltään ja yhteisöltään.

Pohjoisen audiovisuaalisen kulttuurin tutkijat ovat olleet erityisen kiinnostuneita pohjoismaisesta rikosfiktioista, nordic noirista, josta Suomellakin on nykyisin esitellä oma arktinen versionsa, globaalia pandemiaa virusjuonellaan ennakoivut televisiosarja *Ivalo* (2018). Yhä pohjoisemmille alueille rikostarinansa ulottaneessa nordic noirissa arktisen alueen asema kiistanalaisena geopoliittisena alueena on tuotu esiin esimerkiksi ruotsalais-ranskalaisessa rikosdraamasarjassa *Midnattssol* (2016) (Saunders 2019; Waade 2020) ja yhteispohjoismaisessa jännitys sarjassa *Heikolla jäällä* (*Thin Ice*, 2019). Tyyllilajin televisiosarjoissa ja elokuvissa tutkijoita ovat kiinnostaneet paitsi pohjoiset tapahtuma- ja kuvauspaikat, joiden avulla tuodaan esiin alueen turistista vetovoimaa, myös tietty tummasävyinen estetiikka tai tyyli, jota ei kuitenkaan voi pitää pohjoisten tai pohjoismaisten tuotantojen yksityisomaisuutena (Seppälä 2020; Toft Hansen & Waade 2017).

Juha Ridanpää (2003, 112) huomauttaa, että Suomessa pohjoista on tavattu tarkastella rajatusti eksotiikan horisontista etelästä kotoisin olevien tarkastelijoiden toimesta. Tätä horisonttia on hänen mukaansa pohjoisten taiteilijoiden ollut vaikea rikkoa. Ridanpää on tutkinut, miten pohjoista rakennetaan diskursiivisesti vastakohtana etelälle suomalaisessa kirjallisuudessa, esimerkiksi Rosa Liksomien novelleissa, joita hän luonnehtii jälkikoloniaalisiksi. Kuten Ridanpää (2003, 111) toteaa, ”paikat ovat tarinoita, joita kerromme”. Tarinoiden voimaa mielikuvien rakentajina ja kyseenalaistajina käsitellään myös tämän numeron artikkeleissa.

Teemanumeron artikkeleissa pohjoista käsitellään pääasiassa Suomen kontekstissa, mutta myös laajemmassa pohjoismaisessa yhteydessä, osana edellä mainittua pohjoista estetiikkaa. Pohjoista on kuvattu suomalaisissa audiovisuaalisissa tuotannoissa jo noin sadan vuoden ajan, ja niissä pohjoinen on pääosin jotain erilaista, toisaalle sijoittuvaa ja ulkopuolisen silmin nähtyä (Hiltunen 2019). Esimerkiksi *Napapiirin sankarit* -trilogia (2010, 2015, 2017) vyöryttää katsojan silmille absurdeja seikkailuja toisensa perään. Kaikkein kärjekkäin kuvaus pohjoisesta toisena nähtiin Rauni Mollbergin vuodelta 1973 peräisin olevassa elokuvasuorituksessa Timo K. Mukan romaanista *Maa on syntinen laulu* (1964). Aikalaisyleisö piti sen liioittelevaa kuvausta pohjoisen ihmisistä autenttisena ja sellaisena myös ohjaaja elokuvaa mainosti. Pohjoisuus yhdistettiin alkuperäisyyteen, alkukantaisuuteen ja sivistyksestä irralliseen

”villiin” maailmaan. (Hiltunen 2019; Koivunen 1999; Lehtola 2000.) Nyt julkaistavat artikkelit tuovat kuitenkin esiin myös toisenlaisia audiovisuaalisia tekoja, joissa saamelaiset ottavat audiovisuaalisen vallan omiin käsiinsä, ja Lapin sekä Lähi-idän pakolaisten välille luodaan yhdistäviä siteitä. Ne käyvät siten omalla tavallaan ”pohjoista päin”, vasten pohjoista koskevia stereotyyppiä, totuttuja tapoja katsoa ja ymmärtää pohjoista.

Pälvi Rantala ja Leena-Maija Rossi tarkastelevat artikkelissaan Minna Rainion ja Mark Robertsin lyhytelokuvaa *They Came in Crowded Boats and Trains* (2017), jossa irakilaiset turvapaikanhakijat esittävät kotinsa jättäviä Lapin sodan evakkoja. Rantala ja Rossi pohtivat, miten elokuva voi rinnastamalla kaksi eri aikakaton pakolaistarinaa auttaa näkemään yhtymäkohtia suomalaisten ja muiden kansojen historioiden välillä ja lisäämään solidaarisuutta. He kysyvät myös, miten elokuva vaikuttaa pohjoisen kuvaamisen tapaan tuomalla eteläisen pakolaisen pohjoisen Suomen maisemaan. Kuka pohjoiseen saa kuulua ja kuka sinne saa asettua elämään? Rainion ja Robertsin elokuvassa Lähi-idän pakolaiset, tosin Lapin evakkojen roolissa, saavat ylittää Suomen ja Ruotsin välisen rajan kaikessa rauhassa. Tilanne oli toinen viisi vuotta sitten, kun heitä olivat vastassa ”Rajat kiinni!”-iskulauseita huutaneet mielenosoittajat. Kirjoittajien mukaan elokuva myös muistuttaa oman historiamme vähemmälle huomiolle jääneestä puolesta: siitä miten perustavalla tavalla sota jätti jälkensä Pohjois-Suomen yhteisöihin.

Kristiina Koskinen analysoi suomalaista metsää esittelevää saksalaisvalmisteista dokumenttielokuvaa *Villi Pohjola* (2011), joka on esitetty Yleisradion *Avara luonto* -sarjassa. Dokumentissa pohjoissuomalainen metsä esitetään koskemattomana, suurten petojen elinpaikkana. Representaatioanalyysin ja luonnontieteellisen ekosysteemin käsitteen avulla Koskinen pohtii pohjoisen metsän esittämisen tapoja kriittisesti todeten, että pohjoiselle metsälle annettu ikiaikaisuuden, harvinaisuuden ja etäisyyden piirteet eivät ole niinkään pohjoisen luonnon omia ominaisuuksia kuin luontodokumentille tyypillisistä kerronnan konventioista nousevia piirteitä. Luontodokumentit rakentavat pohjoisen toiseutta esittämällä sitä stereotyyppisesti ihmisen toiminnasta irrallisena, viattomana ja villinä. Ulkopuolisen katseen seuraukset näkyvät myös *Villissä Pohjolassa*: Kainuussa sijaitsevaa metsää luonnehditaan arktiseksi. Metsäluonnon esittäminen ihmisen vaikutuksesta irrallisena on luontodokumentille historiallisesti ominaista, kuten myös genren haluttomuus pohtia omaa teosluonnettaan ja rakentamaansa luontokäsitystä. Autenttisuus nähdään siis helposti myös pohjoisen luonnon esittämisen tavoitteena ja pohjoista myös luonnehditaan autenttiseksi.

Noora Kallioniemi ja Niina Siivikko (Hirvas-Niilan Oilin Väiskin Niina) kirjoittavat saamelaiskuvan historiallisesta rakentumisesta ja saamelaisten toiseuttamisesta suomalaisessa audiovisuaalisessa kulttuurissa sekä arvioivat mitä sen purkamiseksi on tehty 2010-luvun Suomessa. He tarkastelevat erityisesti 1980-luvun sketsisarja *Hymyhuulten* lappalaihahmoista käytyjä keskusteluja ja vertailevat niitä 2010-luvun alun keskusteluihin, joissa vasta opetellaan suhtautumaan uudelleen historiallisiin, toiseuttaviin saamelaiskuvastoihin. He nostavat esimerkkejä tavoista, joilla saamelaisvoimin toteutettu *Märät säpikkäät* (2012–2013) komediasarja kävi räväkästi saamelaisrepresentaatioiden kimppuun ja onnistuikin käsittelemään tuoreella tavalla suomalaisten asenteita vähemmistöjä kohtaan.

Teemu Lahtonen ja Anni Teppo ottavat katsausartikkelissaan käsittelyyn suomalaisen elokuvahistorian ehkä ikonisimman Lappi-kuvauksen, Erik Blombergin ohjaaman *Valkoinen peura* -elokuvan (1952) ja sen eksotisoivat

saamelaisahmot, joita tosin esittivät pääosin suomalaiset. Lahtonen ja Teppo tarkastelevat elokuvan saamelaisia ja muinaisuskoa koskevia misrepresentaatioita, mutta nostavat esiin myös Piritan (Mirjami Kuosmanen) hahmon feministisyydestä käydyn keskustelun.

Kaapo Huttunen tutkii katsauksessaan nordic noir -sarjojen alkuteksti-jaksojen tyylipiirteitä, joita on pidetty hyvin samankaltaisina. Vaikka joitain samankaltaisia tendenssejä on näkyvissä, kuten hitaus, pimeys, valot ja varjot sekä melankolia, erojakin löytyy. Huttusen mukaan samankaltaisuudet saattavat liittyä esimerkiksi yritykseen vastata yleisiin rikosdraamoja koskeviin odotuksiin, tietoiseen sukulaisuussuhteen osoittamiseen sarjojen välillä tai kunnioittavaan kumarrukseen film noirin suuntaan.

Esa Anttikoski esittelee katsausartikkelissaan venäläisten elokuvaajien Suomessa vuosina 1908–1916 kuvaamia lyhytelokuvia ja niiden tekijöitä sekä elokuvien esitys- ja vientitoimintaa. Valtaosa näistä elokuvista oli Suomea esitteleviä matkailuelokuvia. Elokuvista ei ole säilynyt jälkipolville paljoa, mutta venäläisissä elokuvalehdissä julkaistujen sisältökuvausten perusteella Anttikoski toteaa erityisesti Suomen eksoottisena pidetyn luonnon kiinnostaneen varhaisia venäläisiä elokuvaajia.

Jyväskylässä ja Turussa elokuussa 2020

**Kaisa Hiltunen ja Niina Oisalo**

## Lähteet

Hiltunen, Kaisa (2019) Exotic and Primitive. Othering in The Earth is a Sinful Song and Other Finnish Lapland Films. *Nordlit* 42, 85–102. <https://doi.org/10.7557/13.5006>.

Iversen, Gunnar (2019) A Sámi in Hollywood: Nils Gaup's Transnational and Generic Negotiations. Teoksessa Anna Westerstahl Stenport & Arne Lunde (toim.) *Nordic Film Cultures and Cinemas of Elsewhere*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 157–168.

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

Kantokorpi, Otso (2018) Omimisen perusteet? Teoksessa Ville Hänninen (toim.) *Kriittinen piste: Tekstejä kritiikistä 2018*. Helsinki: Suomen arvostelijain liitto, 118–133.

Keskinen, Suvi; Tuori, Salla; Irni, Sara & Mulinari, Diana (2009) *Complying with Colonialism: Gender, Race and Ethnicity in the Nordic Region*. Lontoo: Routledge.

Koivunen, Anu (1999) Villin pohjolan sexus? Kolonialisoiva katse Mollbergin Lappi-elokuvissa. Teoksessa Kari Uusitalo (toim.) *Suomen kansallisfilmografia – osa 8*. Helsinki: Edita, 189–194.

Lehtola, Veli-Pekka (2000) *Lailasta Lailaan: tarinoita elokuvien sitkeistä lappalaisista*. Aanaar (Inari): Kustannus-Puntsi.

Lehtola, Veli-Pekka & Lehtola, Jorma (2015) Saamelaiset taiteet 2000-luvulla. Teoksessa Veli-Pekka Lehtola: *Saamelaiset: historia, yhteiskunta, taide* (päivitetty laitos). Aanaar (Inari): Kustannus-Puntsi, 247–291.

MacKenzie, Scott & Westerstahl Stenport, Anna (2015) *Films on Ice: Cinemas of the Arctic*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Mecsei, Monica (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.

Moffat, Kate (2017) Saamelainen elokuvakulttuuri muotoutuvana ”verkostoelokuvana”. *Lähiokuva* vol. 30:2, 8–26.

Oisalo, Niina (2019) Saamelaisuuden maisemissa: Kuulumisen ylijäisyys *Sámi Nieida Jojk* ja *Kuun metsän Kaisa* -elokuvissa. Teoksessa Kaisa Hiltunen & Nina Sääskilähti (toim.) *Kuulumisen reittejä taiteessa*, Turku: Eetos, 127–148.

Ridanpää, Juha (2003) Rosa Liksom's Literary North: Traditional Confrontations or New Discursive Practices? Teoksessa Frank Möller & Samu Pehkonen (toim.) *Encountering the North: Cultural Geography, International Relations and Northern Landscapes*. Aldershot: Ashgate, 103–125.

Saunders, Robert A. (2019) Geopolitical Television at the (B)order: Liminality, Global Politics, and World-Building in *The Bridge*. *Social & Cultural Geography* vol. 20:7, 981–1003.

Seppälä, Jaakko (2020) The Style of Nordic Noir: *Bordertown* as a Stylistic Adaptation of the Prototype. Teoksessa Linda Badley, Andrew Nestingen & Jaakko Seppälä (toim.) *Nordic Noir, Adaptation, Appropriation*. Palgrave Macmillan, 255–273.

Toft Hansen, Kim & Waade, Anne Mari (2017) *Locating Nordic Noir: From Beck to The Bridge*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-59815-4>.

Waade, Anne Marit (2020) Arctic Noir on Screen: *Midnight Sun* (2016 –) as a Mix of Geopolitical Criticism and Spectacular, Mythical Landscapes. Teoksessa Linda Badley, Andrew Nestingen & Jaakko Seppälä (toim.) *Nordic Noir, Adaptation, Appropriation*. Palgrave Macmillan, 37–53.

Westerstahl Stenport, Anna (2019) Opening up the Postwar World in Color: 1950s Geopolitics and Spectacular Nordic Colonialism in the Arctic and in Africa. Teoksessa Anna Westerstahl Stenport & Arne Lunde (toim.) *Nordic Film Cultures and Cinemas of Elsewhere*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 105–125.



Pälvi Rantala ja Leena-Maija Rossi

# PAKO POHJOISEEN JA POHJOISESTA

## Kerrostunut pakolaiskuvaus lyhytelokuvassa *They Came in Crowded Boats and Trains*

*Artikkelimme keskiössä on Minna Rainion ja Mark Robertsin lyhytelokuva They Came in Crowded Boats and Trains (Suomi 2017, 20 min.), jossa menneisyyden ja nykyisyyden tapahtumat asettuvat ajan ja paikan ylittävään dialogiin. Teoksessa rinnastetaan kaksi Pohjois-Suomea koskettanutta evakkomatkaa: Lapin sodan aikaiset tapahtumat vuonna 1944 ja rajanylitys päinvoastaiseen suuntaan vuonna 2015. Kysymme, mitä tämä rinnastus mahdollisesti tuottaa suhteessa historian uudelleen ymmärtämiseen ja millaista kuvaa teos luo pohjoisista ja eteläisistä pakolaisista.*

Elokuvan kertojääni toteaa: ”Maksoimme paljon veneiden kuljettajille. He kiskoivat huimaavia kyytimaksuja.” Kuvassa pieni ryhmä vakavilmeisiä nuoria miehiä kävelee hämärtyvässä illassa lyhdyt käsissään pitkin joen rannaa. Matkalaisia odottaa venekuski, joka heidän päästyään kyytiin työntää soutuveneeseen vesille. Kaukana siintää tunturin tai korkean vaaran profiili. Vene etääntyy rannasta ja kertoja jatkaa: ”Monet meistä maksoivat kaikki rahansa. Meidän täytyi jättää koirat. Kun lähdimme, ne ulvoivat rannalla. Ja lapset parkuivat veneissä. Se oli sydäntäsärkevää.” Puhe sekoittuu airojen ja veden ääneen. Sanoin kerrottu pakolaisuuden ja ihmiskaupan julma kytkentä rinnastuu viileään, verkkaiseen visuaaliseen kerrontaan.

Edellä sanallistettu kohta on ote Minna Rainion ja Mark Robertsin lyhytelokuvasta *They Came in Crowded Boats and Trains* (2017), joka rinnastaa kahden aikatason pakolaisten kertomukset: vuoden 1944 Lapin sodan ja vuoden 2015 tilanteen, jolloin Eurooppaan pyrki Lähi-idästä ja Pohjois-Afrikasta historiallisen suuri joukko turvapaikanhakijoita, pakolaisia<sup>1</sup> ja siirtolaisia. Osa vuoden 2015 pakenijoista päätyi suuntaamaan Suomeen Pohjois-Ruotsin ja Venäjän rajojen yli. Lapin sodan aikaan, vuonna 1944, pakolaisvirta kulki toiseen suuntaan: Suomesta Ruotsiin. Tuolloin Lapin alueelta evakuoitiin yli 100 000 siviiliä, joista suuri osa länsinaapuriiin. Pakolaiset olivat sekä lappilaisia että saamelaisia.

Pälvi Rantala, dosentti,  
yhteiskuntatieteiden tiedekunta,  
Lapin yliopisto  
Leena-Maija Rossi, dosentti,  
taidehistoria, Helsingin yliopisto



1 Käytämme tekstissä vaihtelevasti termejä pakolainen ja turvapaikanhakija. Tiedostamme käsitteiden käytön monimutkaisuuden: pakolainen viittaa yleisessä kielenkäytössä henkilöön, joka on lähtenyt kotimaastaan pakoon vainoa tai sotaa, tarkemmin määritellen pakolainen on henkilö, joka täyttää YK:n pakolaismääritelmän. Turvapaikanhakija taas on se, joka on hakenut turvapaikkaa, mutta ei ole vielä saanut sitä (ks. Kivikuru & al. 2018, 8). 1940-luvun pakolaiset tai evakot eivät vielä olleet turvapaikanhakijoita, mutta 2000-luvulla kotimaastaan paenneet voivat olla statukseltaan kumpaa vain. Pakolaisuuden, turvapaikanhakijuuden ja maahanmuuttajuuden termeistä ks. myös Huttunen 2002, 14–15.





Pakolaisten vene etäänny rannasta. Still-kuva lyhytelokuvasta *They Came in Crowded Boats and Trains*. Lähde: Minna Rainio ja Mark Roberts.

Tarkastelemme artikkelissamme kontekstualisoivan lähiluvun avulla taiteilijoiden tulkintaa rajanylityksistä kahtena eri aikana. Ensisijainen lähteemme on itse lyhytelokuva, jossa lomittuvat ja kerrostuvat kaksi eri aikana tapahtunutta pakolaisuuden prosessia. Käsittelemme joitakin kohtauksia, joiden kuvakerrontaa analysoimme suhteessa äänikerrontaan. Taustoittavana aineistona käytämme historiallisia lähteitä ja tutkimusta Lapin sodan ajasta, erityisesti evakuoinneista. Niin ikään kontekstualisoimme pakolaisrepresentaatioita vuoden 2015 mediatekstien avulla. Artikkelin läpikäyvä teemana on menneisyyden (uudelleen)ymmärtäminen nykyisyyden valossa ja taiteen avulla tapahtuva mahdollinen ymmärryksen lisääminen suhteessa muiden ihmisten kohtaloihin.

*They Came in Crowded Boats and Trains* -elokuva alkaa kamera-ajolla, joka tuo katsojat sisään hirsitalon tupaan maaseudulla: maatalon tunnelmaan virittävät seinähirsien ohella talonpoikaiset kalusteet, räsymatot ja tiilistä muurattu takka tai uuni. Ikkunoissa on läpikuultavat verhot, joita tuuli leyhyttelee. Kun kuva avautuu hieman, nähdään nuori tummahiuksinen mies keräilemässä kukikkaaseen kangaslaukkuun arvoesineitä tuvasta. Metalliastiat kilisevät. Samalla miesääneksi tunnistettava kertojaääni alkaa puhua englannilla, jossa on voimakas aksentti: "Olimme jotenkin turtuneita, siltä minusta tuntui. Sitä ei voi oikein sanoin kuvailla." Sisään juoksee pikkutyttö, joka tarttuu laukkuun ja vie sen mennessään. Seuraavaksi näemme kuvaa talon pihapiiristä, jossa vanhempi, harmaantunut mies hautaa laukun maahan tytön seurattessa vierestä ja nuoren miehen katsoessa ikkunasta. Kertoja toteaa: "Kaikki on tuntematonta." Mies poistuu tuvasta ja kuvasta; näkemänsä ja kuulemansa perusteella katsojan on helppo tulkita tämä kodin jättämisen kuvaukseksi ja pakomatkan aluksi.

Kuva- ja äänikerronta lomittaa elokuvassa jatkuvasti eri aikatasoja toisiinsa, kerrostaa pakolaiskokemusta historiallisesti. Kuvissa esiintyvien henkilöiden vaatetus on enimmäkseen nykyaikaista. Kaikki kertojan lukemat tekstit ovat kuitenkin menneisyyden tallennusta, yli 70 vuotta sitten Pohjois-Suomesta Ruotsiin kohdistuneen pakolaisuuden kuvausta ja muistelua; otteita kirjeistä ja päiväkirjoista 70 vuoden takaa – tämä käy ilmi elokuvan lopputeksteistä,

joissa käytetyt historiallähteet mainitaan. Kuvassa esiintyvät henkilöt on mahdollista tunnistaa nykyhetken pakolaisiksi, kun heidät sijoittaa pakolaisuuden kokemusta siteeraavien tekstien tulkintakehikkoon. Heidän pohjoisessa maisemassa vaeltavat hahmonsä eroavat suomalaisuuden oletetusta valkoisuudesta ja suhteutuvat teoksen toteutusajankohdan runsaaseen pakolaisia ja turvapaikanhakijoita esittäneeseen mediakuvastoon. Elokuvan visuaalisessa kerronnassa he kulkevat samoilla seuduilla kuin vuonna 1944 kotinsa jättämään joutuneet.

Teoksen nimi *They Came in Crowded Boats and Trains* viittaa kulkuvälineisiin, jotka olivat osin samat vuosina 1944 ja 2015: pakomatkaa tehtiin junilla, veneillä ja pitkiä matkoja kävellen. Elokuva alkaa pakosalle lähdön kuvauksesta. Sitä seuraa koettelemuksien täyttämä taival lehmien talutuksineen, kylmässä ladossa värjöttelyineen ja veneellä tapahtuvine rajanylityksineen. Lopulta saavutaan vanhalta koulurakennukselta näyttävään vastaanottokeskukseen, jossa pakolaiset saavat apua ja voivat alkaa suuntautua kohti tulevaisuutta. Teos ei kuitenkaan esitä kronologisesti etenevää yhden perheen pakomatkaa, vaan se kuvittaa fragmentaarisesti tuokioita yhtäältä alussa esiintyvän pikakutyön elämästä ja toisaalta pienen miesjoukon pakomatkasta. Visuaalisen kerronnan rinnalla kulkee Lapin evakkojen muisteluista koostettu äänikerronta, johon sekoittuu myös luonnon- ja muita ympäristön ääniä sekä rauhallista taustamusiikkia. Kyseessä on katkelmallinen taideteos, ei dokumentaarinen elokuva eikä juonellinen tarina.

Esitämme, että Rainion ja Robertsin teos kuvaa pohjoista Suomea osin uudesta näkökulmasta. Kysymme analyysissämme, mitä kahden aikatason rinnastus taideteoksessa, mahdollisesti tuottaa pakolaisuuteen, pohjoisuuteen ja sukupuoleen liittyviin kuvastoihin. Artikkelin rakentuu viiden teeman varaan, joista jokaista käsitellään omassa alaluvussa. Analysoimme teoksessa rakentuvia asetelmia ensinnäkin suhteessa historialliseen pohjoiseen pakolaisuuteen ja sen kontekstiin sekä siihen, millaista tietoa teoksen katsojalla oletetaan olevan. Mikä tai kuka on se pohjoinen pakolainen, jonka tarinaa teoksen ”eteläiset” hahmot elokuvassa esittävät? Toiseksi pohdimme myös aiempaa tutkimuskirjallisuutta hyödyntäen, millaisia ongelmia kahden aikatason rinnastamiseen liittyy. Kolmantena teemana on sukupuoli; pakolaisuuteen kohdistuneet stereotyyppit kiinnittyivät vuoden 2015 julkisissa keskusteluissa ja sen jälkeenkin erityisesti nuoriin miehiin. Nuoret miehet edustavat pakolaisuutta myös Rainion ja Robertsin elokuvassa. Kysymme toistaako elokuva rodullistavia ja etnistäviä mieheyden esityksiä jollakin tapaa toisin suhteessa median ja sosiaalisen median diskursseihin (ks. esim. Butler 2006; Rossi 2010, 26–27). Rainion ja Robertsin teos kiinnittää tapahtumat erityisesti pohjoisen maisemaan. Maisemaan ja paikkaan liittyy olennaisesti kuuluminen, ja Laura Huttunen (2002) onkin esittänyt kysymyksen: tuleeko uudesta maasta ja paikasta pakolaisen tai siirtolaisen koti – ja jos tulee, niin millainen? Neljänneksi teemaksi nostamme esiin tulevaisuuden ja toivon, lähtemisen ja jäämisen. Tarkastelemalla teoksen vastaanottoa artikkelin lopussa on mahdollista miettiä, voiko teos vaikuttaa katsojien käsityksiin ”meisyydestä” ja toiseudesta, kuulumisesta ja ulos sulkemisesta (vrt. esim. Horsti 2019, 136). Kysymme myös, millaisia mahdollisuuksia pakolaisilla on itse määrittellä omaa kuvastoaan.

Kussakin alaluvussa käymme keskustelua aiemman tutkimuskirjallisuuden kanssa ja avaamme käyttämäämme käsitteistöä tarkemmin. Keskeinen tutkimuksellinen näkökulma on kulttuurihistoriallinen: pohdimme, miten teos, aikatasoja yhdistämällä, osallistuu keskusteluun historiakulttuurista (esim. Kalela 2010; Grönholm 2010) eli siitä, millaisia tulkintoja menneestä

tehdään, miten mennyt asettuu suhteeseen nykyisyyden kanssa ja miten menneisyyttä tuotetaan nykyisyydessä. Historiallisen tutkimuksen yhtenä tavoitteena voidaan pitää toisen ihmisen osaan asettumista ja menneisyyden kokemusten ymmärtämistä. Rainion ja Robertsin teoksen katsojakokemusten voi ajatella liittyvän juuri samastumiseen ja solidaarisuuden heräämiseen (Horsti 2019), ja toisaalta myös erojen tunnistamiseen ja solidaarisuuden tuntemiseen erilaista kohtaan.

Teoksessa menneisyyden ja nykyisyyden tapahtumat asettuvat siis ajan ja paikan rajoja ylittävään dialogiin (samantyyppisestä lähestymistavasta ks. Ahonen 2018; Horsti 2019; Wagner & Seufferling 2020). Teos ei ole historian-tutkimusta eikä dokumenttielokuva; se on taideteos, joka asettaa haasteen myös katsojalle. Rainion ja Robertsin työskentelyprosessiin liittyy kuitenkin keskeisesti taustatutkimus; taide ja tutkimus kietoutuvat heidän töissään tiiviisti yhteen. Käsittelemämme teoksen toteuttaminen liittyi Lapin yliopiston tutkimushankkeeseen Matkalla ajassa ja paikassa (2016–18; Rainio 2015, 23; Rainio 2016.)

### Pohjoinen pakolainen

”Raja sodan ja rauhan maailmojen välillä oli näkyvänä Suomen ja Ruotsin yhteisellä Tornionjoella. Mutta yhtä yllättävänä ja selittämättömänä myös ajallisten tapahtumien keskellä kaikkialla pohjoisessa, missä sota äkkiä muutti ystävät vihollisiksi ja päinvastoin.”

Näin kirjoitti kirjailija Jorma Etto vuonna 1977 teoksen *Pohjoinen taikapiiri* alkusanoissa. Kirjaan oli koottu muisteluksia vuosilta 1944–1945: ajalta, jolloin yli 100 000 pohjoisen asukasta joutui lähtemään kotiseudultaan evakkoon. Millainen kulttuurinen muisti ja kuvasto on rakentunut pohjoissuomalaisen evakkouden ja suomalaisen pakolaisuuden ympärille, ja miten Rainion ja Robertsin teos asettuu suhteessa siihen? Entä pitääkö katsojan tuntea Suomen ja erityisesti Lapin historiaa osataksaan lukea teokseen sisältyviä merkityksiä?

Lapin sota on ollut pitkään marginaalissa niin kansallisessa sotien muistamisessa ja muistelussa kuin myös tutkimuksen piirissä. Jälleenrakennuskauden tutkimus on paljolti keskittynyt esimerkiksi Karjalan siirtoväestön asuttamista koskeviin kysymyksiin, ja mielikuva evakosta onkin ensisijaisesti



Rajajoki erottaa ja yhdistää. Pohjoinen maisema on rajan molemmilla puolilla samanlainen. Lähde: Minna Rainio ja Mark Roberts.



Karjalan evakko – ei Sallan tai Petsamon asukas (Tuominen & Löfgren 2018, 27). *They Came in Crowded Boats and Trains* sijoittaa sanallisessa ja visuaalisessa kerronnassaan kuitenkin sekä historialliset evakot että nykypakolaiset nimenomaan Lapin maisemiin, rajajoelle ja rajapisteeseen, jossa heitä tutkitaan, tarkastetaan ja kontrolloidaan. Kuvallista kerrontaa ja vuodenaikojen mukaan vaihtuvia maisemia voi toki tulkita myös jonkinlaisena ”yleissuomalaisena” evakkouden ympäristönä. Elokuvan estetiikka kiinnittyy voimakkaasti kansallismaiseman kuvausperinteeseen ja alleviivaa siten kulttuurisen tunnistamisen merkitystä (Wilson 2009; Pennonen 2020).

Teoksen äänikerronnassa esiintyvät pohjoisen evakot joutuvat sopeutumaan Ruotsissa uuteen kulttuuriin ja kieleen. Kuvissa pakolaiset taas kohtaavat uuden kulttuurin suomalaisessa pohjoisessa maisemassa. Evakkous määrittäytyy elokuvassa ikään kuin rivienvälisesti – ilman, että sitä varsinaisesti määritellään – jossain määrin järjestäytyneen *evakuoimisen*, ylhäältä päin ohjatun väestön pakkosiirtelyn tulokseksi. Elokuvan ääniraidan evakkomuistot kertovat täyteen pakatuista junista ja viranomaisten ohjaamasta vastaanotosta Ruotsin puolella. Kuvien pakolaiset taas harhailevat omillaan pohjoissuomalaisessa maisemassa, kunnes kohtaavat viranomaiset elokuvan loppupuolella.

Elokuvateoksen fiktiivinen kuvakerronta rinnastuu siis historiallisiin lähteisiin perustuvaan ääniraitaan, joka koostuu autenttisista muistelufragmenteista, sekä lopputekstien yhteyteen liitettyihin vanhoihin valokuviin menneisyyden tapahtumista. Lopputeksteissä tuodaan myös esiin kerronnan pohjana olevat historialliset aineistot. Vuoden 1944 historiallisten tapahtumien selvittäminen sen sijaan jää katsojan oman kiinnostuksen varaan, ellei tämä niitä ennestään tunne.

Lopputeksteistä löytyviä lähteitä seuraamalla pääsee kuitenkin tapahtumien jäljille: syyskuussa 1944 katsottiin tarpeelliseksi tyhjentää Lappi siviiliväestöstä. Läänin 143 000 asukkaasta evakkoon siirrettiin 103 885, heistä 56 417 Ruotsiin, osa Pohjanmaalle tai muualle Suomen eteläisempiin osiin. Ruotsiin suurin osa siirtyi Tornion-Haaparannan kautta. Suurin osa pääsi palaamaan kotiseudulleen keväällä 1945, osa vielä myöhemmin. Saksalaiset polttivat suurimman osan Lapista, joten kotiinpaluu tapahtui tuhottuun ympäristöön. Osa evakoista jäi pysyvästi siirtopaikkakunnille. (Etto 1975, 4; Hautala-Hirvioja 2001, 266, 272; Tuominen & Löfgren 2018.)

Lähtöön valmistautuminen aloittaa Rainion ja Robertsinkin teoksen kuvakerronnan dramaattisesti: arvoesineet kerätään ja haudataan, ja katsojan annetaan ymmärtää, että koti jätetään saman tien. Todellisuudessa ainakin rovaniemeläisten lähtö evakkoon kesti päiväkausia, kun lähtijät pakkailivat tavaroitaan, piilottivat astioita ja huonekaluja sekä teurastivat kotieläimiä. (Hautala-Hirvioja 2001, 266.) Ihmisten lisäksi evakkoon lähti myös runsas joukko lemmiä ja hevosia.

Myös Rainion ja Robertsinkin elokuvassa lehmän evakkomatkan esityksellä on keskeinen asema. Lehmän ilmestymistä kuvaan ennakoivat romanttinen metsäluonnon kuvaus. Se toteutetaan sekä puunrunkojen lomasta siilautuvaa auringonvaloa tallentaen että varpu- tai mätäperspektiivistä, sammalen tasolta. Tähän ”suomalaisen luontosuhteen” arkkityyppiseen ympäristöön astelee kolmen nuoren miehen ja lehmän ryhmä. Yksi miehistä taluttaa lehmää, toinen kulkee lehmän vierellä sen kylkeä välillä taputellen ja kolmas kävelee peräpäähän tuntumassa, sitä ajoittain koivunvitsaksella leyhytellen. Kuulemme eläimen hengityksen, näemme sen varovaisen askelluksen ensin metsikössä, sitten pitkin koivukujaa taluttajiensa seurassa.



Ihmisten lisäksi evakkoon lähtivät sekä Rainion ja Robertsin elokuvassa että Lapin historiassa myös lehmät. Lähde: Minna Rainio ja Mark Roberts.

Lehmän kuljettaminen elokuvassa läpi syksyisen metsän perustuu historiallisiin tosiasioihin. ”Lehmille tehtiin kylkeen maalilla tai tervalla omistajan nimikirjaimet, jotta ne löytyisivät suuresta laumasta. Useamman talon karja kerättiin kuljetusta varten yhteen. Kuljetuksesta, lypsämisestä ja ruokkimisesta vastasivat nuoret tytöt ja pojat sekä lievän haavoittumisen takia kotiutetut miehet.” (Hautala-Hirvioja 2001, 267.) Elokuvan kertojaääni kuitenkin muistuttaa kuvakerrontaa raadollisemmasta todellisuudesta, kun kuvassa ilta hämärtyy ja pilvet peittävät taivaan: ”Se kesti kolme viikkoa. Kävelimme 300 kilometriä. Kenkämme kuluivat rikki ja lehmien kynnet<sup>2</sup> vuosivat verta”, ääni kuvailee.

Katsomiskokemuksen kannalta olennaista on vuoden 1944 evakkojen sanallisten tarinoiden yhteneväisyys sen kanssa mitä nykypakolaisten pakomatkoista on kerrottu. Itse asiassa kerrontaa voi seurata melko pitkälle kuvitellen, että äänikerronta perustuisi kuvassa näkyvien henkilöiden muisteluun omasta pakomatkastaan. Lähtemisen kokemus yhdistää aikatasoja, ja ääniraidan historiallisuus saattaa unohtua välillä senkin jälkeen, kun katsoja jo tiedostaa, että ääni kertoo eri ajasta kuin kuva. Näin ääni ikään kuin muuntuu kuvassa olevien ääneksi ja kertomukseksi: kuvissa näkyvät henkilöt kertovat muiden elämästä, mutta katsoja voi silti pohtia, voisiko joiltakin osin kyseessä kuitenkin olla heidän tarinansa.

### Aikatasojen rinnastamisen haasteet

Rainion ja Robertsin elokuva ei ole historiantutkimusta, mutta taideteoksena se asettuu osaksi historiakulttuuria. Henrik Meinander kirjoittaa, että historiantutkijan perushyveisiin kuuluu ”kyky liikkua oman kulttuurinsa ja mukavuusalueensa ulkopuolella ja kyseenalaistaa omien tulkintojensa uskottavuus. Kyse on loppujen lopuksi niinkin yksinkertaisesta tai monimutkaisesta asiasta kuin

2 Suomenkielisessä tekstityksessä englannin ”hoofs” on jostain syystä käännytynyt kynsiksi, vaikka kyseessä ovat sorkat.

toisen ihmisen ymmärtäminen.” (Meinander 2016, 66.) Teoksen perusajatus voisikin olla sama kuin historiantutkimuksen: toisen ihmisen kokemukseen ja asemaan asettuminen. Taiteilijat tarjoavat oman tulkintansa historiasta ja yhtä lailla nykyisyydestä, ja kutsuvat katsojan mukaan tulkintaan. Kahden aikatason rinnastaminen ei kuitenkaan ole ongelmatonta.

Elokuvan ajallisessa kaksoisvalotuksessa nykyturvapaikanhakijat asetetaan esittämään monen vuosikymmenen takaisia tapahtumia. Yhtäältä voidaan ajatella, että he tulkitsevat historiallista evakkomatkaa. Toisaalta etelästä tulleina turvapaikanhakijoina he ovat läsnä suomalaisessa maisemassa, omassa nykyhetken todellisuudessaan, ja kantavat mukanaan omaa historiaansa, johon niin ikään kuuluu lähteminen kotoa. Heidän omat muistonsa ja kokemuksensa jäävät kuitenkin elokuvateoksessa näkymättömiin; heidän tarinansa on toki läsnä implisiittisesti, eleissä, ilmeissä, ruumiillisessa läsnäolossa, mutta sanallista kerrontaa hallitsevat historiallisten pakolaisten kokemukset. Tästä näkökulmasta tulkittuna eteläiset turvapaikanhakijat näyttävät suomalaista evakkohistoriaa, samaa kertomusta, joka on kerrottu monesti ennenkin, ilman, että he pääsisivät tuomaan siihen oman näkökulmansa. Katsojina emme kuuntele heidän ääntään, vaan pohjoisten evakkojen ääntä – näin Rainion ja Robertsinkin ratkaisu mutkistaa entisestään asetelmaa, jossa länsimainen taiteilija ”antaa äänen” kolmatta maailmaa tai etelää edustavalle (Horsti 2019).

Toisaalta juuri se, että kuvakerronnassa esiintyvät turvapaikanhakijat jäävät ikään kuin vaille omaa tarinaa, voi herättää katsojassa kiinnostusta, uteliaisuuttakin. Myös aiemmissa teoksissaan Rainio ja Roberts ovat monesti herätelleet katsojaa juuri niukkuuden keinoin: esimerkiksi *Kahdeksan huonetta* -teoksessa (2008) nimenomaan se, ettei tapahtumia esitetä, herättää mielikuvituksen ja katsoja voi sijoittaa oman tulkintansa tyhjiin huoneisiin. Yhtä lailla myös *They Came in Crowded Boats and Trains* -teoksen eteläiset pakolaiset saattavat kutsua kysymään, mikä on heidän tarinansa. Suomalaiseen evakkotarinaan yhdistäminen irrottaa etelän pakolaiset samaan aikaan heidän omasta oletetusta ympäristöstään, ja toisaalta herättää kysymyksen siitä, mistä tämä oletettu mielikuva pakolaisuudesta muodostuu. Onko pakolaisuudessa yhteisiä, kaikille ajoille ja paikoille tyypillisiä piirteitä? Vai onko jokaisen pakolaisen tarina erilainen? Millä edellytyksillä voidaan verrata pakolaisuuksia, jotka juontavat hyvin erilaisiin poliittisiin tapahtumakulkuihin, konflikteihin, ristiriitaisiin tulkintoihin ja tilanteisiin? (Ks. Ahonen 2018, 5, 8.)

*They Came in Crowded Boats and Trains* asettuu luontevasti keskusteluun muutamien muiden historiallisia rinnastuksia tekevien taideteosten kanssa. Tutkija Karina Horsti on analysoinut taiteilija Timo Wrightin audioinstallaatiota *The Long Journey Home* (2012/2017), jossa nykypakolaisten, Karjalan evakkojen sekä Ruotsiin lähetettyjen sotilasten tarinat lomittuvat. Näyttelijä Vesa Vierikko tulkitsee teoksessa kaikki tarinat, joissa ei mainita nimiä tai paikkoja. Horstin tulkinnan mukaan teos olettaa kuulijan tuntevan suomalais-evakkojen tarinat, joiden kautta oletetaan syntyvän myös valmius ymmärtää nykypakolaisuutta. Näin evakkous ja pakolaisuus kiinnittyvät kansalliseen, suomalaiseen kokemukseen – tai pikemminkin välittyneeseen kokemukseen, mielikuvaan, joka on syntynyt esimerkiksi eri medioiden välityksellä. Kun ristiriidat ja epämuikavuudet siivotaan pois, on vaarana, että teos luo kauliini kuvan vain yhdenlaisesta evakosta, tarinan, joka etäännyttää kuulijan. Kiteytyneestä tarinasta yksilöiden erot ja myös historialliset taustat ja syyt pakolaisuuteen – sota, uskonto, seksuaalisuus – on häivytetty; tuloksena on abstrakti pakolaishahmo. Horstin mukaan Wrightin installaatio tarjoaa kuitenkin mahdollisuuden siihen, että myös nykyiset pakolaiset luetaan mukaan



kansalliseen ”meisyyteen”, ja erilaiset muistot lähtemisestä keskustelevat keskenään ja täydentävät toisiaan. (Horsti 2019, 136.) Rainion ja Robertsinkin teoksen suhteen voi kysyä, miten teosta ja sen potentiaalista vastaanottoa olisi muuttanut se, jos äänikerronnassa oltaisiinkin yhdistelty pohjoisiin evakotarinoihin eteläisten pakolaisten kertomuksia?

Toinen esimerkki historiallisten pakolaiskokemusten rinnastamisesta nykyisiin on Magnus Gerttenin elokuva *Hoppets hamn*, joka sai ensi-iltansa Malmössä syyskuussa 2011. Neljä vuotta myöhemmin teos sai jatko-osan nimeltä *Varje ansikte har ett namn*. Yhtäältä elokuvat kertovat tarinaa Malmön satamaan vuonna 1945 Punaisen Ristin avulla saapuneista henkilöistä. Toisella tasolla liikkuu kertomus yleisemmästä, universaalimmasta ja ajattomasta paikattomuuden ja omasta paikasta pakotettuna siirtymisen kokemuksesta. Kuvakerronnassa siirrytään Malmöstä Sisiliaan, jonne pakolaisia kuljettavat laivat saapuvat; kuvat ovat teosta tulkinneiden tutkijoiden mukaan hämmäntävän samankaltaisia. Kerronnassa lähdetään yksityisistä aikalaidistojen muistoista ja päädytään laajempaan, pakolaisuutta koskevaan kulttuuriseen muistamiseen. Rinnastamalla tunnistettavia, symbolisesti pakolaisuuteen liittyviä kuvia satamista ja laivoista katsojalle tarjotaan mahdollisuus tunnistaa mennyt nykyisessä. (Wagner & Seufferling 2020, 97–98.) Samaan tapaan Rainio ja Roberts tarjoavat tunnistamisen paikkoja eri aikatasoja lomittavassa teoksessaan. Sekä Gerttenin elokuvien että *They Came in Crowded Boats and Trains* -teoksen äärellä voidaan toki pohtia, millaista kokemusta rinnastus tuottaa katsojalle, jolla ei itsellään ole kokemusta pakotetusta lähtemisestä.

Rainion ja Robertsinkin teoksesta löytyy esimerkki hiukan ilkkurisestakin aikatasojen ja kokemusten rinnastamisesta. Kertojaani sanoo: ”Ollakseni rehellinen, ruoka ei ole kovin hyvää.” Vaikka pohjoisesta Suomesta lähteneet evakot eivät päätyneet kovin kauas, ruotsalaisen kulttuurin tavat ja koko yhteisö kuitenkin olivat heille vieraita. Mainintoja ruuasta on muisteluissa useita – ruisleipään tottuneet suomalaiset oudoksivat vaaleaa leipää, ja muutenkin ruotsalaista ruokaa pidettiin liian makeana (Hautala-Hirvioja 2001, 276). Suhtautumisessa ruokaan löytyy yhtymäkohta myös vuonna 2015 Suomeen saapuneisiin. Heti lokakuussa kohistiin mediassa siitä, kuinka Oulussa ryhmä maahan tulleita osoitti mieltään heille tarjottua (koulu)ruokaa vastaan (Punkari 2015; Annila 2015). Käyttämällä vuonna 1944 sanallistettua tarinaa ja liittämällä sen visuaaliseen kerrontaan, jossa etelästä tulleet nykypakolaiset asettuvat vastaanottokeskukseen Rainion ja Robertsinkin teos rinnastaa pohjoisesta lähteneiden ja pohjoiseen tulleiden pakolaisten kokemukset hyvin konkreettisesti. Ruoka on teema, jonka yhteydessä pakolaisen hahmoon liitetty kiitollisuuden vaade tulee esiin sekä yhteydessä Lapin sodan muistoihin että nykypakolaisiin. Elokuvassa kertoja kuvaa tulijoiden kiitollisuuden tunnetta juuri ennen ruuan kommentointia: ”Me olemme vain kiitollisia. Niin monet ihmiset haluavat auttaa meitä ja tutustua meihin. He huolehtivat ja välittävät meistä.” Ehkä hivenen sarkastisena visuaalisena rinnastuksena tämän repliikin aikana kuvassa näytetään, kuinka sotilashenkilö johdattelee turvapaikanhakijaa vastaanottokeskuksen yläkertaan. Meille näytetään siis viran puolesta tapahtuvaa ”huolehtimista”, kontrollia ja valvontaa, ei niinkään spontaania auttamista ja tutustumista.

”Kantaväestön” tai valtaväestön toistuvasti pakolaisiin kohdistamaa kiitollisuuden vaatimusta (ks. esim. Annila 2015) voi tulkita myös seurailleen feministifilosofi Sara Ahmedin (2000) hahmottelemaa ”muukalaisen figuurin” muodostumista. Epäkiitollisuus on ominaisuus, jonka ”meitä” ja ”heitä” toisistaan selkeästi erottavat sosiaalisen median ja kommenttipalstojen keskustelijat

ikään kuin liimaavat ei-toivotun vieraan, muukalaisen hahmoon. Se tarttuu median kaiuttamana ja jää tahmeasti kiinni stereotyyppiseen käsitykseen toisista, jotka merkityksellistetään perustavanlaatuisesti erilaisiksi kuin ”meidät”. Rainion (2016) mukaan teoksen yhtenä tavoitteena on sekä tunnistaa itsemme muukalaisissa että muukalainen itsessämme. Kerrostuneella kerronnallaan elokuva saattaa myös herättää jälkikoloniaaleja kysymyksiä vieraanvaraisuudesta (ks. esim. Nikunen 2018), riippuvaisuudesta, vastuusta ja huolenpidosta.

### Rajanylittäjien sukupuoli ja rajojen vartiointi

Osa sekä 1940-luvun ruotsalaisesta että nykysuomalaisesta pakolaisvastaisuudesta (jälkimmäisestä ks. esim. Saresma 2018; Pöyhtäri 2018) liittyi niin Lapin sotaa paenneiden pohjoissuomalaisten kuin vuoden 2015 Suomeen pyrkineiden pakolaisten tapauksissa sukupuoleen ja oletettuun rajoja rikkovaan heteroseksuaalisuuteen. Maija Urponen on muistuttanut siitä, kuinka feminisminationalismitutkimus on kiinnittänyt huomiota naisten ruumiillisuuteen kansallisten rajojen ylläpitämisen kohteena kautta historian: ”Kansallisista rajoista taisteltaessa korostuu ajatus naisista kansallisena omaisuutena”, Urponen kirjoittaa (2010, 61). Tutkimus on tuonut esiin myös nykyisen, rajojen vartiointia ja sulkemista vaativan puheen sukupuolittumisen (Saresma 2018; Pöyhtäri 2018). Vuodesta 2015 lähtien julkisessa keskustelussa nousi usein esiin huoli nuorten miesten vahvasta edustuksesta Suomeen saapuneiden turvapaikanhakijoiden joukossa (Helminen 2016; Saresma 2018; Pöyhtäri 2018). Tähän ilmiöön on kytketty toistuvasti uhkapuhetta liittyen suomalaisten naisten ja tyttöjen turvallisuuteen. Maahanmuutto- ja pakolaisvihamielisessä sosiaalisessa mediassa on toisteltu käsityksiä miespakolaisista, joiden pelotellaan viettelevän ja raiskaavan ”meidän naisemme”. Samoissa keskusteluissa toistuu myös fiktiivinen ”suvakkihuoran” hahmo, jolla viitataan ulkomaisiin miehiin naiivisti suhtautuviin – ja seksuaalisesti suuntautuviin – suomalaisiin naisiin. (Sundén & Paasonen 2018.) Ajoittain myös muu media on päätenyt toistamaan ja uusintamaan sosiaalisessa mediassa kuohunutta vihapuhetta ja maahanmuuttokielteisyyttä (Pöyhtäri 2018, 92).

Tässä kontekstissa on kiinnostavaa tarkastella miten merkityksellistyy se, että myös Rainion ja Robertsin elokuvassa suurin osa esiintyjistä on nuoria miehiä, alun ja lopun kohtauksissa keskeisessä asemassa esiintyvää pikkutyttöä ja aivan muutamaa aikuista naista lukuun ottamatta. Kyseessä oli käytännön sanelema ratkaisu: miehiä oli helpompi löytää kuvauksiin (Rainio 2016). Näin tavallaan sattuman tuottama roolitus heijasti myös vuonna 2015 Suomeen tulleiden turvapaikanhakijoiden sukupuolijakaumaa: 81 prosenttia heistä oli miehiä (Helminen 2016). Tapa, jolla Rainio ja Roberts kuvaavat henkilöihahmojaan, ei tuo mitenkään esiin näiden seksuaalisuutta eikä korosta myöskään maskuliinista sankaruutta. Itse asiassa kuvien esittämää mieheyttä voi lukea yhtäältä feminiinisenä (lehmää taluttavat miehet eläintä hoivaavina), luonnonvoimien armoilla avuttomana olevana tai viranomaisen edessä alistavana.

Rainio ja Roberts käyttävät *They Came in Crowded Boats and Trains* -teoksessa kerronnallisena keinonaan toistuvasti kuvan ja sanan ristiriitaa. Näin myös sukupuolten esittämisessä vastaanottokeskuskohtauksessa. Siinä missä visuaalisesti kuvissa esiintyvät nykypakolaiset ovat pääosin nuoria miehiä, olivat Lapin pakolaiset vuonna 1944 puolestaan etenkin naisia, lapsia ja niitä miehiä, jotka eivät olleet sotimassa (Hautala-Hirvioja 2001). Historiantutkimus

kertoo kuitenkin myös suomalaisten evakkomiesten käytökseen Ruotsissa liittyneistä ongelmista: ”Tekemisen puute vaivasi erityisesti työkuuntoisia miehiä, ja nämä keksivät omat harrastuksensa. Kiljun tekeminen ja juopottelu johtivat konflikteihin, ja jopa viranomaiset joutuivat toisinaan puuttumaan tilanteisiin” (Hautala-Hirvioja 2001, 282).

Elokuvassakin kertoja toteaa, että ruotsalaisista osa piti Suomesta tulijoita moraalittomina, naistenmiehinä ja juoppoina, jopa rikollisina. Toteamus rinnastetaan kuvaan, jossa nuori musta mies heittää noppaa ja taustalla näkyy nuori valkoinen nainen punaisen ristin asussa siivoamassa. Miehen ja naisen välille ei rakenneta visuaalisesti minkäänlaista eroottista jännitettä. Tältä osin nykymaahanmuuttaja ei ”roolituksessaan” toista äänikerronnan kuvausta, vaan kuvittaa pikemminkin vain edellä mainittua tekemisen puutetta ja harmittoman harrastuksen keksimistä. Historiallinen teksti taas asettaa suomalaiskatsojat peilin eteen: ”meistäkin” on esitetty maahantulijoina sukupuolittavia, seksualisoivia ja moraalisesti tuomitsevia kommentteja.

Sen sijaan, että Rainion ja Robertsinkin teos vahvistaisi julkisessa keskustelussa kierrätettyjä stereotyyppisiä kuvia miesmaahanmuuttajista, se osallistuu niin ikään mediassa tuotettuihin ja toistettuihin solidaarisuuden kokemuksesta ruokkiviin kuvastoihin. Myös taiteilijoiden tekemät tyylilliset valinnat – rauhallinen tempo, väkivallan näyttämättömyys ja suorastaan runollinen maise-makuvaus – saattavat edesauttaa sitä, että katsojat eivät sen nähdessään koe ”myötätuntouupumusta” (Kivikuru, Maasilta & Nikunen 2018, 12; Haavisto & Maasilta 2018, 128–131), vaan erilaisia samastumisen ja jakamisen tunteita.

### Rajanylitys, tulevaisuus ja toivo

Pakolaisuuteen liittyy aina epävarmuus. Epävarmuus siitä, pääseekö turvaan, mitä tulee tapahtumaan, tuleeko uudessa paikassa hyväksytyksi. Tuleeko uudesta maasta ja paikasta koti – ja jos tulee, niin millainen (Huttunen 2002)? Pääseekö entiseen kotiin koskaan enää palaamaan takaisin? Tuntemattomaan paikkaan siirtymiseen ja rajalla olemiseen liittyy toisten armoille joutuminen ja se, ettei omaa tulevaisuuttaan – tai edes nykyhetkeään – voi hallita.

Suomesta Ruotsiin siirtyneet evakot olivat konkreettisesti vastarannalla ja näkivät joen yli, kun Suomi paloi, eikä mitään ollut tehtävissä. Tämä kerrotaan myös Rainion ja Robertsinkin elokuvassa, vaikka palavia taloja ei visuaalisessa esityksessä näytetäkään.

Kun kertoja kertoo suomalaisevakoiden muistoja kotikaupungin räjäyttämistä ja polttamisesta, ääni kontrastoituu rauhallisiin kuviin vedestä, veden pintaa verkkaan halkovista airoista ja ohi lipuvista veneistä. Kuva ei toista äänikerronnan kaoottisuutta ja väkivaltaisuutta. Sitä vastoin kuvakerronnan ”rajanylitys” päättyy rantaan pääsemiseen, siihen kun veneet vedetään rantatörmälle ja pelastusliivit heitetään maihin. Erillinen kuva esittää myös veteen kellumaan jäänyttä yksittäistä liiviä. Tämä elokuvan hetki rinnastaa sen, ehkä jopa sentimentaalisesti, muutamiin muihin Välimeren pakolaisuutta käsitelleisiin taideteoksiin: esimerkiksi kiinalaistaiteilija Ai Weiweinin poseeraukseen Lesboksen saaren rannalla hukkuneen pikkupojan Alan Kurdin asentoa valokuvassa toistaen (2016), suomalaisen kuvanveistäjän Pekka Jylhän Alan Kurdia esittävään nukkemaiseen veistökseen (2016) ja jo edellä mainitun Timo Wrightin *Kharon*-installaatioon (2016), joka muodostui Lesboksen saarelta taiteilijalle toimitetuista pelastusliiveistä (Korte 2016; Viljanen 2016). Lyhyessä ajassa juuri pelastusliiveistä oli tullut Välimeren pakolaisten



hukkumiskuolemien symboli, jota käyttämällä taiteilijoiden ei tarvinnut turvautua Weiwein ja Jylhän tavoin kuoleman näköisesityksiin. Itsekseen kelluva pelastusliivi kertoo rajanylityksestä, joka ei onnistunut.

Rainio ja Roberts ovat aiemmissakin teoksissaan käsitelleet rajaa monista näkökulmista: Suomen ja Neuvostoliiton rajaa teoksessa *Rajamailla* (ks. Rainio 2005) ja pakolaisten kokemia raja-asemia, poliisiasemia ja vastaanottokeskuksia teoksessa *Kohtaamiskulmia* (Rainio 2015). Tilat, joihin pakolaiset joutuvat, kuten raja-asemat, ovat välitiloja ja läpikulkutiloja, mutta samalla myös emotionaalisen ja taloudellisen vallankäytön sekä määrittelyn, kuulumisen ja ulossulkemisen tiloja (Rainio 2015, 73). *They Came in Crowded Boats and Trains* kuvaa vieraaseen maahan saapumista muutaman tiiviin kohtauksen kautta: rajamuodollisuudet, paikallisten kohtaaminen vastaanottokeskuksessa ja kylän raitilla. Se, mitä tapahtuu elokuvassa esitettyjen tapahtumien jälkeen, jää katsojan pohdittavaksi.

Historialähteet kertovat, kuinka vuoden 1944 syksyllä Lapin evakkojen mielessä kyti epävarmuus omasta ja läheisten sekä kotiseudun tulevaisuudesta. Pohjoisen Suomen tulevaisuus oli hämärän peitossa, ja lappilaiset olivat varmoja, että Neuvostoliitto miehittäisi alueen. Evakkoon lähdeittäessä ei siis ollut tietoa, päästäisiinkö kotiseudulle koskaan palaamaan. Tietoa saatiin niukasti, eikä yhteyttä omaisiin saatu yhtä nopeasti kuin nykyään sosiaalisen median aikakaudella. Pelko tulevaisuutta ja vierasta maata ja kulttuuria kohtaan eli monen mielessä. (Hautala-Hirvioja 2001, 271.)

Jälkiviisaina tiedämme nyt, miten sodan jälkeen kävi. Paluu oli lopulta mahdollinen suurimmalle osalle pakolaisista – Petsamon evakot eivät tosin koskaan päässeet palaamaan. Jälleenrakennuksen eetos, paluu savupiippukylään ja elämän rakentaminen uudestaan tyhjistä eivät häivyttäneet evakkoajan kokemuksia, mutta arkea oli silti eletävä. Lapin sodan evakkojen kokemukset eivät välttämättä ole yhteneväisiä, mutta historiallisena kertomuksena ne ovat tiivistyneet tietynlaisiksi, ja tähän kuvaan myös Rainion ja Robertsin elokuvateos viittaa. Sota muutti kaikkien elämää, ja pohjoisiin yhteisöihin se jätti jäljen, joka ei poistunut: esimerkiksi saamelaisyhteisöjen elämä muuttui Pohjanmaalla vietettyjen evakkovuosien jälkeen radikaalisti (ks. Lehtola 2018). Mentaalinen jälleenrakennus käynnistyi vähitellen, mutta materiaalisten muistojen kuten esineiden ja valokuvien puuttuminen vaikutti yhteisön muistiin ja yksilöiden elämän jatkuvuuden tunteeseen. Lisäksi monet sotaan liittyvät aiheet kuten sotalapset ja saksalaisten sotilaiden kanssa solmitut suhteet olivat pitkään vaiettuja asioita. (Tuominen & Löfgren 2018; Lehtola 2018; Lähtenmäki 1999.) Myös ruotsalaisiin, ”rauhalliseen ja hyvinvoivaan kansankotiin”, pakolaisten saapuminen sodan haavoittavista olosuhteista vaikutti syvästi (Rautio 2004, 9).

Lähi-idästä ja Pohjois-Afrikasta tulleiden pakolaisten suhteen emme vielä voi tietää, millainen tulevaisuus on: se, miten kaikki ”päätyy” tai jatkuu, millaiseksi kertomus lopulta rakentuu, kenen ääni tulee kuulluksi ja kenen kokemuksista vaietaan, ei vielä ole tiedossa. Pakolaisten liikkumisella on vaikutuksia paitsi siihen yhteiskuntaan, josta he ovat lähteneet, myös heihin itseensä ja sen paikan asukkaisiin, johon he saapuvat. *They Came in Crowded Boats and Trains* -elokuvaa katsoessa ja kuunnellessa voi pyrkiä välillisesti hahmottamaan niitä kokemuksia, joita vuoden 1944 evakko koki – kaiken sen tiedon varassa, joka meillä nyt on menneisyydestä. Samalla voi kuitenkin pyrkiä ymmärtämään myös sitä tilannetta ja mentaalista maailmaa, jossa vastikään Suomeen saapunut eteläinen pakolainen käy kokemuksiaan läpi. Tulkinnat menneisyydestä muodostuvat paitsi omien ja läheisten, esimerkiksi



Pyöräilevät pakolaiset etenevät verkkaisesti lumisessa maisemassa. Lähde: Minna Rainio ja Mark Roberts.

sukulaisten, kokemusten kautta, myös historiallisen tiedon ja historiakulttuurin avulla.

Elokuvan alussa ja lopussa esiintyvän pikkutyttö'n figuuri toimii kerronnassa tulevaisuuden ja toivon merkitsijänä: vaikka tyttö seuraa pakoon lähdön valmistelujen ankeutta – esimerkiksi arvoesineiden hylkäämistä ja hautaamista mutaiseen maahan – aivan vierestä, hän elokuvan loppuminuuteilla näyttäytyy iloisena ja hetkessä elävänä hahmona. Vastaanottokeskuksessa tyttö pyörittää hulavannetta letit liehuen ja hymyillen. Kun aikuinen kertojaääni kommentoi oleilua keskuksessa toteamalla, että siellä sodasta kärsineet saavat levätä ja olla rauhassa, kuullaan myös tarinan ainoat diegeettisesti esitetyt sanat. Tyttö puhuttelee ennen nukahtamistaan isäänsä ja kysyy ”Jäädäänkö me tänne?” Emme kuule isän vastausta, vaan kuva siirtyy leikkauksen kautta lumiseen maisemaan, jossa nuorten miesten pyöräilijäjono jälleen kerran ylittää kuva-alan oikealta vasemmalle, kuin arabian kielellä kirjoitettaessa. Kuva-alaan ilmestyy kirjoitettuna sitaatti 15. syyskuuta 1944 päivätyistä kenraali Rosenbladin kehotuksesta Ruotsin evakuointiviranomaisille, sotilaille ja vapaaehtoisille: ”He tulevat henkisesti väsyneinä eikä heidän tulevaisuutensa näytä valoisalta. Jokainen meistä pitääköön tämän mielessään nyt kun ryhdymme heitä auttamaan.” Näin elokuvan tekijät siirtävät veloitteen vieraanvaraisuudesta myös nykyhetken suomalaisille katsojille – tai kenelle tahansa nykykatsojalle, joka kohtaa pakolaiskysymyksen tai turvapaikanhakijoiden tilanteen omassa arjessaan.

### Teoksen vastaanotto: alistushistoriat ja samastuminen

Historiakulttuuri auttaa meitä ymmärtämään omaa olemassaoloamme tapahtumien jatkumossa. On tärkeää kiinnittää huomiota siihen, kenellä on oikeus määritellä mitä menneestä muistetaan, mikä on muistamisen arvoista, ja kenen kokemukset jäävät piiloon. (Grönholm & Sivula 2010, 11–12; Kalela 2010, 40.) Oman ja muiden historioiden yhtymäkohtia voidaan käyttää herättämään empatiaa ja ymmärrystä. Esimerkiksi ruotsalaisia ja saksalaisia pakolaisdo-

kumenttielokuvia vertailleet Hans-Ulrich Wagner ja Philipp Seufferling (2019, 94) kirjoittavat, että erilaisten pakolaisuuden ja siirtolaisuuden kokemusten yhtymäkohtien ”fasilitoiminen” mahdollistaa yleisöille eräänlaisen aikamatkan, joka auttaa kuvittelemaan uudelleen omia ja muiden muistoja, ja yhdistämään muistoja nykypäivään. Olennaista on kuitenkin myös, kenen äänellä kerrotaan se, mitä muistetaan. Karina Horsti on varottanut yhtenäisen ja yhdenmukaisen ”pakolaisen äänen” kuvitelmasta ja siitä valta-asetelmasta, jossa pakolaisuutta käsittelevät taiteen ja elokuvantekijät ”antavat äänen” kohteilleen (2019, 126). Kuten olemme edellä todenneet, Rainion ja Robertsinkin elokuvassa esiintyvät turvapaikanhakijat eivät kerro omista kokemuksistaan, vaan esittävät taiteilijoiden tulkitsemää pohjoisten pakolaisten historiaa. Rainion (2020) mukaan esiintyjät eivät myöskään elokuvan tekoprosessin aikana kovin paljon artikuloineet kokemuksiaan, mutta he olivat kiitollisia saadessaan olla mukana elokuvan teossa. Esittäessään vuonna 1944 eläneiden ihmisten evakkomatkaa he kuitenkin toivat jonkin verran esiin omia kokemuksiaan ja puhuivat niistä löytäen yhtäläisyyksiä historiallisiin kertomuksiin.

Teoksen julkaisun jälkeen se elää omaa elämäänsä, eivätkä tekijät välttämättä saa kovin paljon palautetta tai tietoa teoksen vastaanotosta. *They Came in Crowded Boats and Trains* ei ole esillä esimerkiksi Youtubessa, vaan sen katsomistilanteet on yleensä rajattu esimerkiksi galleriatilaan tai elokuva näytöksiin festivaaleilla. Esityspaikan valinta ja rajoittaminen voi olla myös eettinen valinta: esimerkiksi aiemman *Kohtaamiskulmia*-teoksensa kohdalla taiteilijat ovat olleet tarkkoja, jotta haastateltujen pakolaisten henkilökohtaiset, kipeätkin kokemukset saisivat tilaa, ja jotta myös esitystilanne kunnioittaisi näitä kokemuksia. (Rainio 2015, 76.) Voidaan tietysti pohtia, millaisen vastaanoton teos saisi, jos sen voisi katsoa kuka tahansa – ja toisaalta, millaista kulttuurista ja historiallista tietämystä katsojalta oletetaan. Pitääkö hänellä olla ainakin jonkinlainen käsitys Lapin sodasta, sen tapahtumista ja seurauksista? Herättääkö teos kiinnostuksen pohjoista historiaa kohtaan, saako se etsimään tietoa vuoden 1944 tapahtumista Lapissa? Vai torjuuko katsoja rinnastuksen historiallisten tapahtumien ja nykyajan välillä? Millaisia tunteita elokuvan näkeminen herättää evakkoajan Lapin sodan aikana kokeneissa tai heidän läheisissään, tai elokuvan esiintyjissä?

Minna Rainio kertoo, että Turussa, Ars Nova -museossa pidetyn ensi-illan jälkeen monet katsojat olivat tulleet keskustelemaan, ja joitain teos oli koskettanut kyyneliin asti. Yksi Karjalan evakko oli tullut kiittämään, ja myös Turku Biennaalin palautteissa on seuraava kommentti: ”Pakolaiselokuva!! <3 terv. pakolaisten 1939 (Karjala) ja 1944 (Rovaniemi) jälkeläinen ja pakolaisten 2015 auttaja Lapista”. Biennaalissa kerätyssä palautteessa korostuu, miten teos saa ajattelemaan, muistuttaa menneistä tapahtumista ja toisaalta pakolaiskysymyksen ajankohtaisuudesta. Yhdessä palautteessa mainitaan, että teos ”palautti kutkuttavasti uskon taiteen mahdollisuuksiin vaikuttaa”. Muutama myös kommentoi, että monen olisi hyvä nähdä elokuva – yksi katsoja jopa kirjoittaa, että ”Sen katsominen tulisi olla jokaisen ihmisen velvollisuus.” Yksi palaute yhdistää teoksen tapahtumat Karjalaan, Lappia paikkana ei mainita kuin yhdessä. (Rainio 2020.)

Rainion mukaan taideteokset eivät tarjoa valmiita ajatuksia tai näkökantoja, vaan katsoja itse ajattelee ja aistii teokset. Katsoja myös täyttää kuvan ja kielen väliin jäävän tilan omien kokemustensa ja muistojensa avulla. (Rainio 2015, 114, 162.) *They Came in Crowded Boats and Trains* -teos sijoittuu Lappiin, mutta katsojat eivät siis välttämättä tunnista ”Lapin merkkejä” maisemakuvauksesta. Näin kokemukset sodasta ja pakolaisuudesta voivat laajeta yleisemmäksi

ymmärrykseksi, jaetuksi käsitykseksi siitä, millaista on lähteä ja saapua. Aikatasojen merkitsemisessä käytetty nykyvaatetuksen arkisuuskin voi edesauttaa tulkintaa maahanmuuttajista ”ei minään erityisenä kuljeskelevana ihmistyyppinä, vaan enemmän tai vähemmän tavallisina eri yhteisöjen jäseninä, joiden elämässä tulee syy tai pakottava tarve muuttaa paikasta toiseen”, kuten Laura Huttunen (2002, 331) on kuvannut muukalaisen arkkityypin murenemistä. On mahdollista, että aikatasojen rinnastuksen, kerrostamisen ja toisiinsa lommittamisen herättämän myötätunnon avulla teos osallistuu myös katsojien tietoisuuden dekolonisaatioon, kun erilaiset alistushistoriat ja vallankäytön seuraukset kohtaavat audiovisuaalisessa kerronnassa toisensa.

## Lopuksi

Kysyimme artikkelimme alussa, mitä kahden erilaisen ja eriaikaisen pakomatkan rinnastus elokuvassa saattaa tuottaa suhteessa pakolaisuuteen, pohjoisuuteen ja sukupuoleen liittyviin kuvastoihin. Olemme tarkastelleet Minna Rainion ja Mark Robertsin elokuvaa *They Came in Crowded Boats and Trains* historiakulttuurin käsitteen valossa. Pakolaisen figuuri hahmottuu teoksessa moniulotteisena: siihen vaikuttavat niin vanhat kuin uudet sukupuolittuneet stereotypiat, mutta myös niiden rikkominen. Rinnastamalla ruotsalaisten suomalaisevakkoja kohtaan tuntemat ennakkoluulot suomalaisten etelästä tulleita nykypakolaisia kohtaan tuntemiin Rainio ja Roberts patistavat katsojiaan kyseenalaistamaan etnistävien tai rodullistavien yksioikoisten käsitysten perustaa. Elokuva sekä toistaa tunnistettavia pakolaiskuvia (vesistön ylittäminen, pelastusliivit Välimeren pakolaisuuden symbolina) että liikahduttaa niitä suhteessa paikkaan ja maantieteeseen: nuoret miehet, joita suomalainen media on esittänyt lähinnä urbaaneissa olosuhteissa tai vastaanottokeskuksissa, näytetään teoksessa osana pohjoista maisemaa ja paikan ehdoilla selviytyvinä.

Teos kuvaa myös pohjoista osin stereotyyppisesti esteettisenä kansallismaisemana, mutta sijoittamalla maisemaan nykyturvapaikanhakijoiksi tunnistettavat esiintyjät se myös mahdollistaa uudenlaisen tulkinnan siitä, ketkä pohjoiseen voivat ja saavat kuulua – keiden tulevaisuus voi olla pohjoisessa? Niin ikään teos saattaa laajentaa yleistä käsitystä suomalaisesta evakosta: tämä kuva on jo itsessään ollut hyvin kapea – siihen eivät ole kuuluneet Pohjois-Suomesta pakomatkalle lähteneet saamelaiset tai lappilaiset. Tässä mielessä teos avaa myös suomalaista historiaa uudella tavalla, ja sijoittaa siihen vielä uudet turvapaikanhakijat.

Kun Lähi-idästä tai Pohjois-Afrikasta paenneiden ihmisten visuaaliset hahmot rinnastuvat elokuvan ääniraidalla luettuihin pohjoissuomalaisten evakoiden muistoihin ja tarinafragmentteihin tarjoutuu mahdollisuus nähdä ja kuulla pakolaisuuden kokemuksen yhtäläisyyksiä – riippumatta siitä mistä, mihin ja milloin paetaan (ks. myös esim. Ahonen 2018, 10). Väitämmekin, että teos saattaa paitsi synnyttää solidaarisuuden tunnetta, jopa muuttaa katsojien käsityksiä ”meisyydestä” ja toiseudesta, ja historiakulttuuriin osallisena se voi lisätä ymmärrystä niin kauan sitten kuin äskettäin sotaa paenneiden tilanteista. Toki yhtä lailla teoksen katsominen voi vahvistaa ulossulkevan suomalaisuuden ”meisyyttä”, jos vailla omaa ääneen kerrottua historiaa esitetyt visuaaliset hahmot jäävätkin etäisiksi ”heiksi”.

Pakolaisuuden esitykset sukupuolittuvat eri tavoin, ja suomalaiset julkiset keskustelut ovat eri aikoina esittäneet rajoja ylittäneitä miespuolisia maahan tulijoita rodullistettuna seksuaalisena uhkana. *They Came in Crowded Boats and*



*Trains* -elokuvan visuaalisesti esittämiä nuoria miehiä ei seksualisoida, heidät näytetään pikemminkin avuttomina ja avun tarpeessa olevina, mutta myös selviytyjinä, niin vaelluksellaan pohjoisessa maisemassa kuin perillä vastaanottokeskuksessa. Kertojaääni puolestaan todistaa siitä, että myös suomalaisiin evakkomiehiin on Ruotsissa kohdistunut etnistäviä ennakkoluuloja: oletuksia väkivaltaisuudesta tai naisiin kohdistuvasta ahdistelusta. Näin kerronta kääntää peilin kohti suomalaista katsojaa: ”meistäkin” on (ollut) olemassa stereotyyppisiä käsityksiä.

Tekijöiden intentiot ovat selkeän poliittiset: Rainio (2016) kirjoittaa, että ”tuomalla menneisyyden ja nykyisyyden vuoropuheluun elokuva haluaa taistella historiallista muistinmenetystä vastaan nykyisessä poliittisessä ilmapiiirissä ja muistuttaa, että etemme voi jälleen tulla aika jolloin suomalaiset – ja muut eurooppalaiset – tarvitsevat suojaa ja apua muilta”.

Aikatasojen rinnastaminen ja jopa hämmästyttävät yhtäläisyydet pakolaisten kohtaloissa edesauttavat ymmärrystä siitä, että vastaavuuksia ja jatkuvuuksia voi hahmotella esimerkiksi taiteen keinoin. Poliittiset tapahtumat ja pakolaisuuden kontekstit voivat olla hyvin erilaisia, ja myös pakolaisten kertomukset ovat erilaisia keskenään – mutta historiallista tietoa ja myötätuntoa tarvitaan, jotta voidaan vastata pelkoon ja (sosiaalisen median) julkisuudessa esitettäviin uhkakuviin, jotka nekin toistavat tiettyjä historiallisia diskursseja (Ahonen 2018, 17). Rinnastuksista ei kuitenkaan voi vetää suoria johtopäätöksiä ilman hienovaraista analyysiä ja kontekstointia.

Rainion ja Robertsinkin elokuvassa historiallinen tieto sekä pakolaisuutta historiallisena ja nykypäivän ilmiönä käsittelevä ymmärrys ovat mukana visuaalisina ja tekstuaalisina vivahteina ja viitteinä enemmän kuin aukikirjoitettuna. Elokuvan toteuttaman kerrostuneen pakolaiskuvauksen avulla voidaan tarkastella ajassa tapahtuvia muutoksia – siinä lomittuvat tutkimustieto, käsitykset, tarinat ja aikalaiskokemukset. Onko pohjoisten ja eteläisten eriaikaisten pakolaisten elämäntilanteiden, kokemusten tai tunteiden välillä samankaltaisuutta, ja millaisia ovat mahdolliset erot? Taideteos ei pyri varsinaisesti vastaamaan näihin kysymyksiin, mutta jo kysymysten herättäminen on tärkeää.

## Lähteet

Ahmed, Sara (2000) *Strange Encounters*. Lontoo & New York: Routledge.

Ahonen, Pertti (2018) Europe and refugees: 1938 and 2015–16. *Patterns of Prejudice*, vol 52: 2–3, 135–148.

Annala, Silja (2015) Suomalainen ruoka ei kelpannut turvapaikanhakijoille – näin maahanmuuttajat syövät kotimaissaan. *YLE* 2.10.2015. Saatavilla: <<https://yle.fi/aihe/artikkeli/2015/10/01/suomalainen-ruoka-ei-kelvannut-turvapaikanhakijoille-nain-maahanmuuttajat>> (linkki tarkistettu 18.5.2020).

Butler, Judith (2006) *Hankala sukupuoli. Feminismi ja identiteetin kumous*. (*Gender Trouble. Feminism and Subversion of Identity*.) Suom. Tuija Pulkkinen ja Leena-Maija Rossi. Helsinki: Gaudeamus.

Etto, Jorma (toim.) (1975) *Evakkotaival. Kuvia ja muisteluksia Lapin evakosta 1944–1945*. Rovaniemi: Lapin Maakuntaliitto.

Etto, Jorma (1977) Alkusanat. Teoksessa Jorma Etto (toim.) *Pohjoinen taikapiiri. Lapin evakkojen maailma 1944–1945*. Rovaniemi: Lapin maakuntaliitto, 5.

Grönholm, Pertti & Sivula, Anna (2010) Mitä meillä on jäljellä? Teoksessa Pertti Grönholm & Anna Sivula (toim.) *Medeiasta pronssisoturiin. Kuka tekee menneestä historiaa?* Turku: Turun Historiallinen Yhdistys ry, 11–20.

Grönholm, Pertti (2010) Muistomerkkejä ja kolaroivia kertomuksia. Vuoden 2007 pronssisoturiikiistä ja yhteisöjen kulttuuriset työkalut. Teoksessa Pertti Grönholm & Anna Sivula (toim.) *Medeiasta pronssisoturiin. Kuka tekee menneestä historiaa?* Turku: Turun Historiallinen Yhdistys ry, 82–109.

Haavisto, Camilla & Maasilta, Mari (2018) Hidas media myötätunnon herättäjänä. Teoksessa Mari Maasilta & Kaarina Nikunen (toim.) *Pakolaisuus, tunteet ja media*. Tampere: Vastapaino, 127–144.

Hautala-Hirvioja, Tuija (2001) Tuli käsky niin outo ja kumma, tuli lähtö kotoa pois. Teoksessa Heikki Annanpalo, Marja Tuominen & Ritva Tuomaala (toim.) *Saatiin tämä vapaus pitää. Tutkija kohtaa rovaniemeläisveteraanin*. Rovaniemi: Rovaniemen kaupunki, maalaiskunta ja seurakunta, Lapin yliopiston taiteiden tiedekunta, 264–297.

Helminen, Marja-Liisa (2016) Maahanmuuttajat muistuttavat sukupuolijakaumaltaan suomalaistaustaisia. Tilastokeskus. Saatavilla: <<https://www.tilastokeskus.fi/tietotrendit/artikkelit/2016/maahanmuuttajat-muistuttavat-sukupuolijakaumaltaan-suomalaistaustaisia/>> (linkki tarkistettu 18.5.2020).

Horsti, Karina (2019) Refugee testimonies enacted: voice and solidarity in media art installations, *Popular Communication*, 17:2, 125–139.

Huttunen, Laura (2002) *Kotona, maanpaossa, matkalla. Kodin merkitykset maahanmuuttajien omälämäkerroissa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Kalela, Jorma (2010) Historian rakentamisen mieli ja tutkijan valinnat. Teoksessa Pertti Grönholm & Anna Sivula (toim.) *Medeiasta pronssisoturiin. Kuka tekee menneestä historiaa?* Turku: Turun Historiallinen Yhdistys ry, 40–59.

Kivikuru, Ullamaija; Maasilta, Mari & Nikunen, Kaarina (2018) Johdanto. Teoksessa Mari Maasilta & Kaarina Nikunen (toim.) *Pakolaisuus, tunteet ja media*. Tampere: Vastapaino, 7–20.

Korte, Paula (2016) Regarding the appropriation of the Pain of Others. *Mustekala*. Saatavilla: <<http://mustekala.info/blogit/regarding-the-appropriation-of-the-pain-of-others/>> (linkki tarkistettu 28.5.2020).

Lehtola, Veli-Pekka (2018) ”Sielun olisi pitänyt ehtiä mukaan...” Jälleenrakennettu Saamenmaa. Teoksessa Marja Tuominen ja Mervi Löfgren (toim.) *Lappi palaa sodasta. Mielen hiljainen jälleenrakennus*. Tampere: Vastapaino, 259–282.

Lähteenmäki, Maria (1999) *Jänkäjääkäreitä ja parakkipiikoja. Lappilaisten sotakokemuksia 1939–1945*. Helsinki: SKS.

Meinander, Henrik (2016) Kansallisen katseen lumo. Teoksessa Antti Blåfield (toim.) *Historian käyttö ja väärinkäyttö*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Siltala, 63–77.

Nikunen, Kaarina (2018) Badolato–Kauhava: maantieteellisen mielikuvituksen merkitys pakolaispolitiikassa. Teoksessa Mari Maasilta & Kaarina Nikunen (toim.) *Pakolaisuus, tunteet ja media*. Tampere: Vastapaino, 21–47.

Pennonnen, Anne-Maria (2020) *In Search of Scientific and Artistic Landscapes: Düsseldorf Landscape Painting and Reflections of the Natural Sciences as Seen in the Artworks of Finnish, Norwegian and German Artists*. Finnish National Gallery Publications 3. Helsinki: Finnish National Gallery.

Punkari, Pasi (2015) Huono ruoka ja asuinolot saivat kymmenet turvapaikanhakijat kadulle – poliisi pelkää asenteiden kovenevan. *YLE* 30.9.2015. Saatavilla: <<https://yle.fi/uutiset/3-8344737>> (linkki tarkistettu 18.5.2020).

Pöyhtäri, Reeta (2018) Raiskaus uutisista vihapuheeseen: uutismedian eettistä harkintaa. Teoksessa Mari Maasilta & Kaarina Nikunen (toim.) *Pakolaisuus, tunteet ja media*. Tampere: Vastapaino, 92–126.

Rainio, Minna (2005) ”Se oli niin pyhä se”. Teoksessa Päivi Rantala & Marja Tuominen (toim.) *Rajoilla. Puheenvuoroja tutkimuksen rajoista ja rajojen tutkimisesta*. Rovaniemi: Lapin yliopisto, 99–116.

Rainio, Minna (2015) *Globalisaation varjoiset huoneet. Kuulumisen ja ulossulkemisen tilat rajanylityksiä käsittelevissä liikkuvan kuvan installaatioissa*. Rovaniemi: Lapin yliopisto.

Rainio, Minna (2016) They came in crowded boats and trains. Matkalla ajassa ja paikassa -hankkeen blogi, 18.10.2016. Saatavilla: <<https://ajassajapaikassa.wordpress.com/2016/10/18/they-came-in-crowded-boats-and-trains/>> (linkki tarkistettu 18.5.2020).

Rainio, Minna (2020) Sähköpostiviesti 14.1.2020.

Rossi, Leena-Maija (2010) Sukupuoli ja seksuaalisuus, erosta eroihin. Teoksessa Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi & Tuula Juvonen (toim.) *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino.

Rautio, Erkki (2004) Johdanto. Teoksessa Tuomo Korteniemi & Mirja Vuopio (toim.) *Pohjoiset pakolaiset. Tietoa ja tarinoita Lapin sodasta ja lappilaisten evakkotaipaleelta*. Tornio: Pohjan Väylä, 9–11.

Saresma, Tuija (2018) Politics of Fear and Racialized Rape: Intersectional Reading of the Kempele Rape Case. Teoksessa Peter Hervik (toim.) *Racialization, Racism, and Anti-Racism in the Nordic Countries*. Lontoo: Palgrave Macmillan, 63–91.

Sundén, Jenny & Paasonen, Susanna (2018) Shameless hags and tolerance whores: feminist resistance and affective circuits of online hate. *Feminist Media Studies* 18: 4, 643–656.

Tuominen, Marja & Löfgren, Mervi (2018) Esipuhe. Taidetta ja kulttuuria Lapin rauhassa. Teoksessa Marja Tuominen & Mervi Löfgren (toim.) *Lappi palaa sodasta. Mielen hiljainen jälleerakennus*. Tampere: Vastapaino, 25–33.

Urponen, Maija (2010) *Yli kaikkien rajojen? Helsingin olympialaiset ja Armi Kuusela kansainvälisyyden kynnyksellä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Viljanen, Kaisa (2016) Taiteilija täytti gallerian pakolaisten Lesbokselle hylkäämillä pelastusliiveillä. *Helsingin Sanomat* 10.2.2016. Saatavilla: <<https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000002885240.html>> (linkki tarkistettu 18.5.2020).

Wagner, Hans-Ulrich & Seufferling, Philipp (2020) Uses of the Past in Refugee Documentaries in Sweden and Germany. *Media History*, 26:1, 91–104.

Wilson, Paul (2009) Kansallismaisema kansallismaiseman jälkeen – National Landscape After the End of National Landscape. Teoksessa Kari Soinio (2009) *Maisemasta paikkaan – From Landscape to Place*. Helsinki: Maahenki.

Kristiina Koskinen

Kristiina Koskinen, MMM,  
medianomi, taiteiden tiedekunta,  
Lapin yliopisto

# ANTROPOSKENEN EKOSYSTEEMI

## Pohjoinen metsä villin luonnon näyttämönä



*Tarkastelen artikkelissani suomalaisen metsän representaatiota Yleisradion Avaran luonnon esittämässä luontodokumentissa Villi Pohjola. Analyysini kautta piirtyy esiin eläinten toiminnan näyttämöksi muotoutunut metsäekosysteemi, jonka ominaisuudet kumpuavat paljolti kerronnan ja visuaalisuuden konventioista. Esimerkiksi erityisyyden, ihmeellisyyden ja villiyyden ominaisuuksien tiivistymää voi selittää niin kutsuttuna antroposkenen ekosysteeminä. Ajatus luonnosta kulttuurisena konstruktiona kuitenkin kadotetaan todellisuuden tallentamiseen redusoituvan dokumentaarisuuden idean myötä.*

1 Poikkeuksena erikoiskameroiden käytöstä lienee pönttökameralla kuvattu materiaali telkän pesästä.

Tässä artikkelissa keskityn kysymykseen siitä, millainen on luontodokumenttielokuvan esittämä metsä representaationa. Artikkelini perustuu tapaustutkimukseen, jossa analysoin Ylen *Avaran luonnon* esittämää metsäaiheista luontodokumenttia *Villi Pohjola, osa 1/6: Suomi (Wildes Skandinavien – Finnland, Saksa 2011)*. Ohjelman on tuottanut saksalainen NDR Naturfilm ja toteuttanut niin ikään saksalainen Gulo Film Productions. Kokonaisuus on kuusiosainen sarja Skandinaviasta, josta siis tarkastelen yhtä, 52 minuutin mittaista osaa. Tekstin luettavuutta helpottaakseni käytän kuitenkin jatkossa vain koko sarjaan viittaavaa yleisotsikkoa *Villi Pohjola*.

*Villi Pohjola* on realistisen vaikutelman herättävä audiovisuaalinen esitys suomalaisesta luonnosta. Sekä kuvauksellisesti että kerronnallisesti *Villi Pohjola* pyrkii yksinkertaisuuteen. Esitetyt eläimet ovat riittävän isoja ja visuaalisia, jotta niitä on voitu kuvata teleobjektiveilla ilman digitaalisesti rakennettuja kuvia tai erikoiskameroita<sup>1</sup>. Teknisiä efektejä ei juuri ole käytetty, paikoitellen eläinten nopeita liikkeitä on hidastettu tai sään myötä muuttuvaa maisemaa nopeutettu, mutta vaikutelma on hyvin luonnollinen. Äänimaailma vaikuttaa koostuvan valtaosin eläinten autenttisista äänistä ja jopa hiljaisuudesta. Pääasiassa eläinten toimintaa selostava mieskertoja hiljenee ajoittain, ja metsäluonnon visuaalista kauneutta korostavissa maisemissa tunnelmoidaan kaihoisan musiikin soidessa taustalla.





Kuva 1. *Villissä Pohjolassa* korostuvat talven ankaruus ja metsien suurpedot. Lähde: Gulo Films.

Vaikka ohjelman alaotsikkona on Suomi ja jokunen järvienkin eläin tulee esitetyksi, metsävaltainen pinta-alamme on johdattanut tekijät keskittymään nimenomaan suomalaiseen metsään. Kokonaisuus on sidottu yhteen löyhällä kertomuksella vuodenaikojen etenemisestä, mutta liiallista tarinallistamista on selvästi pyritty välttämään. *Villi Pohjola* alkaa talvisista olosuhteista, joissa karhu ja sudet ovat kiinnostuneita samasta hirven raadosta. Kevään edetessä seurataan muun muassa palokärjen, liito-oravan ja karhun lisääntymiseen liittyviä tapahtumia. Kesällä keskitytään poikasten kasvuun ja syksyn tullen vararavinnon hankintaan. Luontodokumentti päättyy ankaran talven paluuseen.

*Villi Pohjola* on esitetty Suomessa Ylen *Avara luonto* -sarjassa vuonna 2013. *Avaran luonnon* ohjelmabrändi on hyvin tunnettu ja kantaa mukanaan korkean laadun, luotettavan tiedon ja eettisesti tehdyn tv-dokumentin mielikuvia (ks. Lahtinen 2018). Sitä on esitetty vuosikymmenien ajan viikoittain, ja lauantai-illan päälähetys kerää yhä suuria katsojamääriä. Vuoden 2019 aikana *Avaran luonnon* luontodokumentti sijoittui useimpina kuukausina kymmenen katsotuimman asiaohjelman joukkoon (Finnpanel 2020).

*Villin Pohjolan* tavoin *Avaran luonnon* tv-dokumentit ovat valtaosin kansainvälistä ohjelmahankintaa, esimerkiksi BBC:n tuottamia luonto-ohjelmia esitetään paljon (Tuominen & al. 2020). Sarjan luontodokumenteille onkin tyypillistä monet angloamerikkalaisessa tutkimuskirjallisuudessa tunnistetut klassisen luontodokumentin piirteet, kuten tapahtumia selostava kertojaääni, katsojan sijoittaminen paremminkin ulkopuolisen tarkkailijan kuin tulkitsijan rooliin ja luonnon ymmärtäminen ihmisestä ja inhimillisyydestä irrallaan olevana kokonaisuutena (ks. Vivanco 2013, 111; Tuominen & al. 2020). Vaikka *Villi Pohjola* ei ole kovin tuore esimerkki *Avaran luonnon* luontodokumenteista, sitä voi mielestäni pitää melko tyypillisenä esimerkkinä sarjan ohjelmista.

Tarkastelen *Villissä Pohjolassa* esitettyä metsää ekosysteemin representaationa ja käytän tutkimusmenetelmänä representaatioanalyysia. Paikoitellen analyysini käsittelee myös *Villin Pohjolan* kerrontaa ja sen voi nähdä sisältävän piirteitä kerronnan analyysistä. Lähden liikkeelle luonnontieteellisestä tavasta

ymmärtää ekosysteemin käsite, mutta pyrkimykseni ei ole laatia virhelistaa kohdista, joissa esitetty ekosysteemi eroaa jostakin tietystä ekosysteemistä luonnontieteellisessä mielessä. Representaatiotutkimuksen käsitteistössä kiinnityn niin kutsuttuun konstruktivistiseen näkökulmaan (ks. Hall 1997, 25–26; Seppänen 2005, 95). Tarkasteluni kohteena on siis se kielellinen ja symbolinen todellisuus, jonka aineistonani toimiva luontodokumentti representaationa rakentaa – ei niinkään representaation suhde fyysiseen todellisuuteen.

Representaation valitseminen tutkimuksen näkökulmaksi on tietystä mielessä rajoittavaa. Ajatus todellisuudesta ja sitä heijastavasta tai rakentavasta representaatiosta sisältää hankalasti ylitettävän kahtiajaon, josta taiteiden tutkimuksen parissa on viime vuosina pyritty eteenpäin (ks. Hongisto & Kurikka 2016, 9–10). Luontodokumenttien kohdalla kuitenkin representaatioon pohjaava tarkastelu tuottaa vielä uusia pohdintoja, sillä erityisesti suomenkielinen tutkimuskirjallisuus on niiden osalta vähäistä.

### Ekosysteemi analyysin näkökulmana

Pyrkiessäni hahmottamaan aineistostani metsän representaatiota olen ottanut avukseni ekosysteemin käsitteen. Metsäekosysteemin käsitteen avulla tarkoitukseni on kohdistaa huomio metsään nimenomaan biologisessa mielessä. Tämänkaltaisen, yleensä luonnontieteisiin yhdistettävän käsitteen käyttöä perustelee luontodokumentteihin ladattu merkitys luonnontieteellisen tiedon popularisoijina (ks. esim. Dingwall & Aldridge 2006, 132–134; MacDonald 2006, 4–6).

Ekosysteemillä tarkoitetaan luonnonolosuhteiltaan yhtenäisellä alueella olevaa toiminnallista kokonaisuutta, joka koostuu alueella olevista eliöistä ja niiden elottomasta ympäristöstä, jotka ovat toisiinsa vuorovaikutussuhteessa (esim. Tirri & al. 2001, 125). Metsän kohdalla ekosysteemi rajaa tarkasteluun alueen, jolle on leimallista puuvartinen kasvillisuus, mutta myös metsän eliöiden moninaisuus sekä elollisen ja elottoman luonnon prosessit ja virtaukset.

Ekosysteemiä pidetään keskeisenä ekologisena yksikkönä, ja se tarjoaa vakiintuneen käsitteen tutkimuksen työvälineeksi. Termin käytöstä on kuitenkin tehty vähän käsiteanalyysyjä. Kurt Jaxin artikkeli ekosysteemin käsitteen käytöstä tutkimuskontekstissa on tarjonnut omaan kontekstiini tärkeän lähtökohdan. Jax (2006, 237, 240–244) jakaa käsitteen tarkastelun neljään alakategoriaan, joista olen soveltanut oman analyysini alakysymykset.

Ensimmäinen Jaxin tarkastelun kohde on ekosysteemin määrittely, joka voi perustua toistuviin elementteihin, kuten eliölajeihin, tai prosesseihin, jotka yhdistävät näitä elementtejä (emt., 240). Toisekseen Jax kiinnittää huomion ekosysteemin rajoihin, jotka piirtyvät toistuvien elementtien perusteella tarkasteltuna hyvin erilaisiksi kuin prosessien perusteella määritellyssä ekosysteemissä (emt., 241). Omassa analyysissäni olen mieltänyt näiden alakohtien tarkastelevan ekosysteemin vallitsevia ominaisuuksia ja rajausta. Käytännössä olen tarkastellut aineistoani siitä näkökulmasta, miten metsä ja metsäisyys muodostuvat ja etsinyt viitteitä metsän rajoista. Lisäksi olen kiinnittänyt huomiota siihen, minkälaisia ominaisuuksia metsälle annetaan ja pohtinut, mikä näiden annettujen ominaisuuksien merkitys on luontodokumentin kokonaisuudelle.

Kolmanneksi ekosysteemin käsitteen alakohdaksi Jax nostaa vuorovaikutuksen intensiivisyyden (emt., 243). Vaihtelu voi olla suurta, mutta olennaista on, että ekosysteemin organismit vaikuttavat toisiinsa ja että tuo vuorovaikutus

on biologiselle yksikölle luonteenomaista. Tätä kysymyksenasettelua olen käyttänyt analyysissäni hyvin suoraviivaisesti tarkastellen, mitä vuorovaikutusta luontodokumentissa nostetaan esiin ja kuinka keskeistä vuorovaikutus ohjelman kokonaisuuteen nähden on.

Jaxin käsiteanalyysin neljäs alakategoria liittyy siihen, ymmärretäänkö ekosysteemi todelliseksi ilmiöksi vai käyttäjiensä luomaksi abstraktiksi työkaluksi (emt., 243). Konkreettisemmin kyse on siitä, voidaanko ekosysteemi löytää, tunnistaa, määritellä ja rajata sellaisenaan luonnosta vai mielletäänkö se tiettyyn inhimilliseen tarpeeseen vastaavaksi epistemologiseksi yksiköksi. Sovellan Jaxin näkökulmaa aineistooni pohtimalla laveammin *Villin Pohjolan* suhdetta ihmisyyteen. Käytännössä olen tarkastellut aineistoani etsien jälkiä ihmisestä, ohjelman tekemisestä tai esittämisen luonteesta. Abstraktimmalla tasolla olen pohtinut, esittääkö luontodokumentti ihmisen luontoon kuuluvana vai siitä irrallisena.

### Näyttämöksi määrittyvä metsäekosysteemi

Ensimmäiseksi tarkastelen *Villin Pohjolan* metsäekosysteemiä analysoimalla sitä, miten esitetty metsä määrittyä. Metsäisestä aiheesta huolimatta kertojaääni ei juuri puhu metsästä tai kommentoi sen olemassaoloa sanallisesti. Kertojaääni ei myöskään puhu puista, sillä repliikit keskittyvät pääsääntöisesti esitettävien eläinten toiminnan selittämiseen tai kommentointiin. Poikkeuksen muodostavat kertojan repliikit luontodokumentin alkupuolella, jolloin esitettävä metsä paikallistetaan maantieteellisesti ja määritellään harvinaiseksi.

Metsä onkin läsnä *Villissä Pohjolassa* ennen kaikkea visuaalisesti ja nimenomaan puiden kautta. Puut näkyvät kaiken tapahtumisen taustalla, puissa pesitään ja niihin piiloudutaan, puiden yli lennetään ja puut värjäytyvät vuodenajan mukaan. Metsän kokoluokka paljastuu kuvissa, joissa puita siintää horisonttiin saakka.

Toisinaan visuaaliset puut nousevat myös kerronnan keskiöön, kun metsään keskitytään maisemana ilman eläimiä. Kertojaääni hiljenee, musiikki



Kuva 2. *Villin Pohjolan* maisemissa painottuu metsäalueiden laajuus. Lähde: Gulo Films.



nousee ja maiseman visuaalinen kauneus kohoaa huomion keskipisteeksi. Maisemallinen metsä käy läpi vuodenaikojen aiheuttamia syklisiä, visuaalisia muutoksia, mutta kokonaisuutena se on staattinen. Maisemassa ei paljasteta biologisia prosesseja tai ekosysteemin sisäisiä virtauksia – sen ensisijainen tehtävä on palvella katsetta. Puiden määrittämä metsäekosysteemi muodostuu siten *Villiin Pohjolaan* ennen kaikkea kuvien kautta. Puiden ja metsän keskeinen merkitys on tarjota esitettäväksi valittujen eläinten kertomukseen soveltuva toimintaympäristö ja visuaalinen tausta.

Toinen analyysikysymykseni kohdistuu esitetyn metsän rajoihin. *Villissä Pohjolassa* esitettävän metsän reunoihin ei viitata lukuun ottamatta kertojan mainintaa, jossa hän kuvaa ikivanhan metsän harvinaisuutta. Metsän rajat eivät myöskään näy luontodokumenttiin valitussa kuvamateriaalissa, eivätkä ne tule vastaan luontodokumentin eläinkertomuksissa. Metsän rajallisuus on siis sekä visuaalisesti näkymätöntä että auditiivisesti pääosin poissaolevaa. Kun viittauksia rajoihin ei kertojaäänen mainintaa lukuun ottamatta ole, metsä muodostuu reunattomaksi – ja mieltyy valtavaksi.

Myös sidos esitetyn metsän ulkopuoliseen maailmaan jää ohueksi. Kertojaääni viittaa toisinaan metsän ulkopuoliseen maailmaan, mutta kuvallisesti rajaton ja päättymätön metsä herättää mielikuvan erillisyydestä. Tällä tavalla rakennettu audiovisuaalinen metsä mieltyykin helposti muusta maailmasta irrallisena tilana. Metsäekosysteemi muodostuu siis visuaalisesti eläintöimijöiden kaukaiseksi ja valtavaksi tilaksi, jolla ei ole merkittäviä yhteyksiä muuhun maailmaan.

Maisemaksi ja visuaaliseksi tilaksi muodostuvassa metsässä esitettävien eläinten valintaa voi perustella visuaalisuuden, tarinankerronnan ja kamerateknisen tyylin ehdoilla. Sudet ja karhut sopivat karismaattisen megafaunan kategoriaan – luontodokumenttien taipumus keskittyä visuaalisesti vetovoimaisiin eläimiin on hyvin tunnistettu ilmiö (esim. Bousé 2000, 14; Mills 2017, 91; Vivanco 2013, 109–111). *Villissä Pohjolassa* myös valittu kameratekninen tyyli rajaa mahdollisuuksia. Mikrokameroiden äärimmäisten erikoislähikuvien puuttuessa vain riittävän suuret eläimet voidaan tavoittaa lähikuviin ja



Kuva 3. Sudet ovat *Villiin Pohjolan* kerronnassa keskeisessä roolissa. Lähde: Gulo Films.



paljastaa siten katsojalle jotain ennen näkemätöntä. Myös hyönteiset, kalat ja pienet linnut rajautuvat mahdollisten valintojen ulkopuolelle. Samoin käy vielä vaikeammin kuvattavien veden, ravinteiden tai kaasujen kierron.

Kolmantena alakysymyksenä tarkastelen *Villissä Pohjolassa* esitettyä metsää vuorovaikutuksen osalta. Valtaosa vuorovaikutusta kuvaavista jaksoista liittyy ajatukseen jaetusta elinympäristöstä. *Villin Pohjolan* kerronnassa sudet ja karhu kohtaavat, isojen eläinten toiminnan taustalla kuuluu lintujen ääniä, ja hirven raato houkuttelee järven jäälle useampia samasta ravinnosta kiinnostuneita eläimiä.

Vuorovaikutus konkretisoituu eläinten kohtaamisina ja läsnäolon yhtäaikaaisuutena – ei eliöiden riippuvaisuussuhteina, symbioottisena vaikutuksellisuutena tai ei-inhimillisestä toimijuudesta säteilevänä kausaliitteettina. Jaxin ekosysteemin käsiteanalyysissä tämä asettuu kategoriaan, jossa vuorovaikutuksen määrä on vähäisin: organismien satunnaiseen ja pitkälti sattumanvaraiseen yhteyteen (2006, 243).

Jaetun elinympäristön lisäksi metsä esitetään resurssina *Villin Pohjolan* päähenkilöeläimille niiden merkitykselliseksi valitussa toiminnassa. Käytännössä tämä näkyy esimerkiksi ahmojen, karhun ja susien yhteisenä kiinnostuksena samaan raatoon, sääksen pesänrakennusmateriaaleina tai liito-oravan hajuviesteinä. Tiivistäen voi todeta, että esitetyssä metsäekosysteemissä vuorovaikutus on merkityksellistä lähinnä luontodokumentin eläinkertomusten materiaalina.

*Villin Pohjolan* esittämä metsä hahmottuu tässä metsäekosysteemin representaation määrittelyn, rajauksen ja vuorovaikutuksen tarkastelussa näyttämön kaltaisena tilana, joka on visuaalisesti kaunis, mutta ei itsessään kiinnostuksen kohde. Ekosysteemiä määrittäviin puihin pysähdytään kuvissa, kun halutaan korostaa niiden runsautta tai alueen laajuutta, mutta esimerkiksi puiden ominaisuudet, vuorovaikutus tai elinkaari on rajattu esitettävän metsän ulkopuolelle. Metsäekosysteemi muodostuu staattiseksi, epäkiinnostavaksi taustaksi ja puitteiksi esitetyille eläinhahmoille.

Tällä tavoin tarkasteltuna voidaan havaita, kuinka luonnontieteellisen metsäekosysteemin idea puuvartisen kasvillisuuden dominoimasta biologisten prosessien kokonaisuudesta on luontodokumentin kontekstissa eräänlainen elokuvallinen metsä – visuaalisesti vaikuttava näyttämö kiinnostaville eläinpäähenkilöille. Metsäinen näyttämö rakennetaan ja rajataan esteettisten ja teknisten valintojen myötä ennen kaikkea kertomukseen ja tunnelmaan sopivaksi.

Käytän *Villissä Pohjolassa* muodostuvasta metsästä nimenomaan arkikielistä käsitettä näyttämö, enkä esimerkiksi elokuvateoreettista käsitettä *mise-en-scène*. Erona on tarkasteltavan kokonaisuuden suhde luontodokumentin päähenkilöihin, eli eläimiin. Metsä näyttäytyy eläimiin nähden nimenomaan visuaalisena taustana – *mise-en-scène* taas pitää sisällään kaiken, mitä ruudulle on asetettu näkyväksi, mukaan lukien kertomuksen päähenkilöt (esim. Bordwell & Thompson 2013, 113).

Brittiläinen mediatutkija Brett Mills on hahmotellut käsitettä antroposkene (englanniksi *anthroposcene*) kuvaillakseen representaatioiden kautta muodostuvia eläinkäsityksiä. Käsite on englanninkielinen sanaleikki sanoista antroposeeni (*anthropocene*) ja skene (*scene*). Antroposeenilla tarkoitetaan nyt eletävää aikakautta, jolloin ihmisen planetaariset vaikutukset ovat niin merkittäviä, että niitä voidaan verrata geologiseen voimaan (Toivanen & Pelttari 2017, 4). Sanaleikin loppuosa skene (*scene*), merkityksessä näkymä ja näyttämö, viittaa puolestaan visuaalisuuden suureen rooliin, sillä luonnon representaatiot esitetään usein television ja elokuvan kautta. Nämä ovat vah-

vasti visuaalisia medioita – antroposeenin aikakaudella luonto ymmärretään valtaosin katsomisen kautta (Mills 2017, 96).

Antroposkenen eläimet määrittävät ensisijaisesti tarinan rakenteiden, visuaalisuuden ja televisiokerronnan asettamien vaatimusten ja mieltymysten kautta (Mills 2017, 96; 98–106). Kun katsomme eläintä luontodokumentissa, kyse on tavallaan uudesta televisioeläimen lajista. Sen ominaisuudet eivät enää määrity (yksinomaan) biologian ehdoilla, vaan ne ovat tiukasti sidoksissa tuotantokoneistojen ja katsomisen intresseihin.

Mills rajaa tarkastelunsa vain eläimiin, eikä syyttä – laajemmin elinympäristöjä tai ekosysteemejä esittävät luontodokumentit ovat merkittävästi harvinaisempia. Laajempi ympäristö, ekosysteemi, on kuitenkin vääjäämättä läsnä myös eläinkuvauksissa. Ilman sitä ruudulla esiintyisi hengittämätön, syömätön ja reagoimaton eläin valkoisella taustalla. Ekosysteemin representaatio on läsnä luontodokumentissa aina, eläinkeskeisyydestä huolimatta.

Näyttämönkaltaisena tilana piirtyvä metsäekosysteemi resonoi vahvasti Millsin teorian kanssa. Ajatus antroposkenen eläimestä ja representaatioanalyysin tuottamat havainnot *Villin Pohjolan* metsäekosysteemistä avaavat näkökulmia siihen, miten kerronnan ja visuaalisuuden konventiot muokkaavat luontodokumentin esittämää metsää. Seuraavaksi tarkastelen, millaiseksi nuo konventiot muokkaavat suomalaisen metsän representaatiota *Villissä Pohjolassa*.

### Kaukainen, pohjoinen ja arktinen – siis erityinen

Analysoidessani Jaxin käsiteanalyysin mukaista ekosysteemin määrittymistä kiinnitin huomiota myös *Villissä Pohjolassa* metsälle annettuihin ominaisuuksiin; esimerkiksi siihen, miten metsää luonnehditaan sanallisesti, mitä ominaisuuksia metsästä korostetaan kuvallisesti ja millainen metsälle annettujen ominaisuuksien suhde luontodokumentin kokonaisuuteen on.

*Villin Pohjolan* kertojaääni ei juuri kuvaile esitettyä metsää adjektiivein. Vaikutelmia ominaisuuksista kuitenkin muodostuu puheessa, kun talven ankaruutta ja olosuhteiden arktisuutta korostetaan repliikeillä: ”Kainuun metsiä ja järviä peittävät vielä paksu lumi ja jää. Tähän aikaan vuodesta voivat vielä paukkua kovatkin pakkaset”, ”Vain arktisiin olosuhteisiin sopeutuneet eläimet kestävät hyiset olosuhteet” tai ”Susienkin on pian ryhdyttävä säästämään energiavarastojaan pahimman varalta.” Myös talvinen kuvamaailma korostaa olosuhteiden ankaruutta.

Pohjoiseen arktisuuteen liittyy myös kaukaisuuden korostaminen. Sanallisesti *Villin Pohjolan* kerrotaan sijaitsevan ”Euroopan koilliskolkassa”, metsäisessä ja harvaan asutussa Suomessa, ja kuvallisesti korostetaan siirtymää kaukaiseen sijaintiin. Suomea ja pohjoista pallonpuoliskoa lähestytään avaruudesta saakka, lopulta kuva laskeutuu lumiseen metsään.

Pohjoisuus on keskeinen osa kaukaisuuden vaikutelmaa, se palvelee ajatusta etäisyydestä ja syrjäisyydestä. Kertojaääni puhuu heti *Villin Pohjolan* alkuminuuteilla Euroopan koilliskolkasta, Euroopan metsäisimmästä maasta, kovista pakkasista sekä hyisistä ja arktisista olosuhteista. Ensimmäisessä repliikissä korostuu myös pohjoisen erityisyys eläinten elintilana: ”Tämä on Euroopan metsäisin maa, jossa elää harvinaisia eläimiä, kuten ilveksiä ja liito-oravia. Tässä yli 180 000 järven maassa tavataan yhä jo muualla Euroopassa harvinaiseksi käyneitä karhuja ja susia.” Eläimetkin selviytyvät näissä olosuhteissa vain erityisen sopeutumiskykynsä ansiosta.



Kuva 4. Kaukaista Suomea lähestytään avaruudesta. Lähde: Gulo Films.

*Villi Pohjola* pyrkii luontodokumentin genrelle tyypillisesti esittämään katsojalle tavanomaisuudesta poikkeavaa, erityistä luontoa (ks. esim. Bouse 2000, 14–15; Lahtinen 2018). Arktisuuden ja ankaruuden ominaisuudet ovatkin vahvasti läsnä kerronnan kokonaisuudessa. Vaikutelma villistä pohjolasta muodostuu katsojasta etäällä olevaksi paikaksi, mutta myös löydetyksi (ja siten piilossa olleeksi) aarteeksi. Piilossa olleelle metsälle annetaan maantieteellinen sijainti, mutta katseelle ja katsojalle esitetty metsä paljastuu nimenomaan tämän luontodokumentin kautta.

Erityisyys korostuu myös kertojaäänien puheessa, jossa toistuvat ilmaisut kuten ”äärimmäisen harvinaisia”, ”ani harvoin”, ”yksi harvinaisimmista”, ”Suomen luonnon erikoisuus” tai ”mullistava tapahtuma”. Harvinaisuudella on merkitystä kahteen suuntaan – yhtäältä se suo huomiota esitettävien lajien uhanalaisuuden asteelle, mutta samaan aikaan se lisää esitettävän luonnon viihdearvoa.

Arktisen erityisyyden ja harvinaisuuden lisäksi metsää kuvataan *Villissä Pohjolassa* ikaiaikaisena ja syklisenä. Kertojaääni puhuu esimerkiksi ikivanhoista metsistä, joita on jäljellä enää hyvin vähän. Ajatus syklisyydestä on kiedottu luontodokumentin rakenteeseen. Löyhän kertomuksen kaaren muodostavat vuodenaikojen vaihtelut ja niiden merkitys esitettävien eläinten toimintaan yhden vuoden aikana. Eläinten ja ekosysteemin toiminta tunnetaan, koska se on toistuvaa ja siten pysyvää. Kertojaääni kuvailee esimerkiksi ukkometsoja, jotka ”kokoontuvat soitimelle samoihin paikkoihin vuodesta toiseen” tai kalasääksiä, jotka ”pariutuvat yleensä eliniäksi ja pyrkivät pesiytymään samassa paikassa vuodesta toiseen.” Myös ”Ensilumi ennakoi edessä odottavia pitkiä, kylmiä kuukausia.” Ikaiaikaisuuden ja syklisyyden ajatukset kietoutuvat toisiinsa, kun ilmiöt toistuvat vuodesta toiseen.

Yksi selkeimmistä metsälle annettavista ominaisuuksista on kuitenkin visuaalinen kauneus. Kauneus on usein ihmeenomaista; myös revontulet ja metsojen soidin mainitaan luonnon omiksi speaktaakkeleiksi. Kuvakerronnassa kauneudella on keskeinen rooli, sillä se tarjoaa pysähtymisen mahdollisuuden. Kullankeltainen suometsä ilta-auringossa, usvaisessa maisemassa liikkuvat jyhkeät suurpedot ja kesäillan valonkajo ovat kohtauksia ilman kertojaääntä, visuaaliseen nautintoon pohjautuvaa estetiikkaa.

Luontodokumentti on tekijöidensä rakentama kokonaisuus ja aktiivisten tekojen tulos, jossa korostetaan tiettyjä ominaisuuksia tai piirteitä. Tavallinen, arkipäiväinen luonto ei ikään kuin riitä luontodokumentin aiheeksi, vaan on korostettava sitä, mikä on riittävän epätavallista katsojalle. Saksalaisesta näkökulmasta toteutetun *Villin Pohjolan* strategiana on korostaa ihmeellisen kaunista, arktisen ankaraa ja ikaikaista metsää, joka on niin kaukana pohjoisessa, että sen erityisyys on uskottavaa.

Kirjallisuutta aineistonaan käyttävä maantieteilijä Juha Ridanpää kirjoittaa kertomuksissa toistuvasta pohjoisen luonnon stereotypiasta, jossa korostuu luonnon puhtaus, kauneus ja viattomuus (2005, 159). Tällaisen stereotypian ulkopuolelle jää yhteiskunnan historia ja kollektiivinen muisti. Vastaavalla tavalla *Villin Pohjolan* pelkistetty kuvaus suomalaisesta metsästä ohittaa esimerkiksi monisatavuotisen metsänkäyttöhistorian<sup>2</sup>, poleemiset suurpe-tokeskustelut (esim. Pohja-Mykrä & Kurki 2013) tai suojelualueiden suuren maantieteellisen vaihtelun (Luonnonvarakeskus 2019).

Ongelmana ei tällöin ole yksittäisten kuvien tai kertojäänen repliikkien paikkansapitävyys, vaan stereotypiaksi typistytävä kokonaisuus, joka vastaa vahvasti kulttuurisiin mielikuviin pohjoisen villistä luonnosta. Pohjoinen mieltyy ihmisyydelle ja sivistykselle vastakohtaisena, kaukaisena tilana, joka on kulttuurisen vaikutuksen ulottumattomissa (ks. Ridanpää 2005, 158). Ihailun kohteena oleva luonto altistuu tavalla tai toisella haltuun otettavaksi toiseudeksi, viattomaksi ja valtasuhteiden ulkopuolella sijaitsevaksi kokonaisuudeksi.

Myös kanadalaisia pohjoisen representaatioita tutkinut Daniel Chartier tunnistaa niin kutsutun esteettisen pohjoisen idean, joka esiintyy paitsi kylmänä ja jäisenä, myös puhtaana ja ikaikaaisena tilana (2006, 38). Pohjoiseen kytkeytyy arktisen, raa'an ja villin luonnon mielikuva, jonka voi eri tavoin kontekstualisoituna nähdä ulottuvan syvälle myös dokumentaarisen elokuvan historiaan (ks. Kaganovsky & al. 2019, 3–5). Arktinen luonto on tarjonnut dokumentaristeille erityiset puitteet kuvata esimerkiksi äärimmäistä toiseutta tai käsittämätöntä luonnonkauneutta.

Niin Chartier'n kuin Ridanpäänkin kuvailemat mielikuvat pohjoisesta luonnosta viittaavat paremminkin arktiseen alueeseen kuin Kainuuseen, jossa *Villin Pohjolan* kertojäänen mukaan luontodokumentin metsäinen kuvamateriaali on kuvattu. Pohjoiseen luontoon liittyvät mielikuvat kiinnittynevät kuitenkin myös talviseen Kainuuseen varsinkin Keski-Euroopasta katsottuna, sillä kartografisesti tarkasteltuna pohjoinen on vain suunta ja tarkkuus vähenee etäisyyden kasvaessa (ks. Ridanpää 2005, 96). Kaukaisen, pohjoisen ja arktisen luonnon representaatiolla *Villi Pohjola* kiinnittyy siis toistuvaan ja tunnistettuun tapaan hahmottaa pohjoiseen luontoon liittyvää todellisuutta.

### Luontodokumentin villi luonto

Neljäntenä alakysymyksenä tarkastelen *Villin Pohjolan* esittämän metsän suhdetta ihmisyyteen. Kysymys laajenee ja syvenee helposti koskemaan koko luontodokumenttia (ei vain metsää) ja pohdintaan representaatioon muodostuneesta luontokäsityksestä. Konkreettisesti olen kuitenkin esittänyt kolme kysymystä: onko luontodokumentissa kuvallisia tai äänellisiä viittauksia ihmiseen, onko siinä viittauksia luontodokumentin tekemiseen tai esittämiseen ja millaisena luontodokumentti esittää ihmisen roolin suhteessa esittämäänsä metsään?

2 Suomen nykyisellä alueella olevat metsät ovat olleet vuosisatojen ajan intensiivisessä käytössä. Luonnonvarakeskus (2012) tiivistää metsänkäytön mittakaavan luonnon monimuotoisuutta käsittelevällä verkkosivuillaan: "Pitkäaikaisen ihmisen vaikutuksen vuoksi Suomessa ei ole säilynyt laaja-alaisia koskemattomia luonnonmetsiä lukuun ottamatta eräillä suojelualueilla olevia pienialaisia luonnonmetsiä."



*Villissä Pohjolassa* viitataan ihmiseen vain harvoin, pääosin kertojaäänän puheessa. Kertoja mainitsee esitettävän alueen suojelualueeksi, lisäksi metsiin liittyvät prosenttiluvut, eläinpopulaatioiden numeeriset koot ja metsätyyppien kategoriat voi ymmärtää viittauksiksi inhimilliseen luokitteluun. Vahvin kytkentä ihmisyyteen tehdään kuitenkin alussa, kun kertoja toteaa: ”Suomessa, Euroopan koilliskolkassa levittäytyvässä harvaan asutussa, mutta lähes Saksan koisessa maassa, elää vain reilut 5 miljoonaa ihmistä. Yli 80 % Suomen pinta-alasta on metsien peitossa. Suurin osa on talousmetsää.”

Kuvallisesti ihmiseen tai ihmisen jälkiin ei viitata juuri lainkaan. Ihminen ei ole läsnä myöskään metsän äänimaailmassa. Vaikutelma villiyydestä rakentuu ihmisen poissaolon, ikiaikaisuuden ja kaukaisuuden ominaisuuksien varaan. Tämä on tietysti linjassa ohjelman nimen, *Villi Pohjola*, kanssa.

Tällä tavoin *Villiä Pohjola* voi pitää tyypillisenä genrensä edustajana, sillä luontodokumenteilla on aiemman tutkimuksen mukaan vahva taipumus esittää luontoa ilman ihmistä (ks. Vivanco 2013, 111; Bouse 2000, 15). Klassisesti luontodokumenttien luontoa on kuvattu vailla ajallista ja historiallista kontekstia, autonomisena ja ilman ihmisen läsnäoloa tai vaikutuksia – koskemattomana. Luonto on ymmärretty dualistisesti, kulttuurin ja inhimillisyyden vastakohtana.

Teoreettisessa keskustelussa tämä dualistinen ymmärrys on murentunut jo usean vuosikymmenen ajan. Taiteentutkimuksen kentällä ovat vaikuttaneet esimerkiksi ajatus luonnon ja kulttuurin väijäämättömästä yhteenkietoutuneisuudesta (esim. Haraway 2003), posthumanismin avaamat näkökulmat ihmisen erityisaseman purkamiseen (esim. Lummaa & Rojola 2014) ja materiaalisen käänteen myötä muuntunut käsitys ei-inhimillisestä toimijuudesta (esim. Bennett 2009).

Tästä huolimatta valokuvan, television ja elokuvien mielikuvamateriaalina luonto kulttuurin vastakohtana on edelleen aktiivisesti käytetty elementti (ks. Vannini & Vannini 2016, 66–67). *Villin Pohjolan* esittämä luonto ilman jälkiä ihmisestä ei ole harvinainen ilmiö audiovisuaalisessa kulttuurissa tänäkään päivänä. Samankaltaisen havainnon voi tehdä käymällä läpi vuoden 2019 *Avaran luonnon* jaksojen aiheet. Vaikka tietoisuus ympäristökriisistä on läsnä näissä luontodokumenteissa, konseptista voi lukea sisäänkirjoitetun käsityksen luonnosta, jossa ihminen on lähtökohtaisesti ulkopuolinen.

Reflektoin tämänkaltaisen luontorepresentaation merkitystä englanninkielisen *wilderness*-käsitteen kautta. Suomeksi sana kääntyy usein erämaaksi, mutta itse käytän tässä yhteydessä ilmaisua villi luonto, sillä erämaahan latautuneet merkitykset eroavat jonkin verran angloamerikkalaisesta villiyydestä. Suomessa erämaa on perinteisesti viitannut laajojen asumattomien alueiden lisäksi resursseihin, joita ihmisellä on mahdollisuus taloudellisesti hyödyntää (Saarinen 1999, 80, 85).

Angloamerikkalainen teoreettinen keskustelu villin luonnon ideasta alkoi versoa vilkkaana erityisesti 1990-luvulla, mutta ajatusmaailman ideologiset juuret ovat merkittävästi vanhemmat ja monisyisemmät (ks. Garrard 2012, 66–70). Tässä keskityn ennen kaikkea referoimaan lyhyesti villin luonnon kulttuurisen konstruktion ongelmallisuutta nykyhetkessä. Lienee kuitenkin hyvä todeta, ettei villi luonto suinkaan ole aina ollut myönteisten mielikuvien kohde, vaan pitkään se ymmärrettiin paremminkin uhkana, hyödyntämättömänä resurssina tai yksinkertaisesti joutomaana (Vannini & Vannini 2016, 15–16).

Koskemattoman luonnon mieltäminen ylevänä ja ihailtavana onkin kulkenut yhtä matkaa kaupungistumisen ja modernisaation kanssa. Esimerkiksi Hollywood-elokuvien suhdetta ympäristöaatteeseen tutkinut David Ingram

kirjoittaa, että pohjimmiltaan halu suojella aitoa, koskemattonta luontoa kumpuaa paljolti urbanisoituneiden ihmisten ahdistuksesta, joka syntyy modernista kehityksestä (2000, 25). Konkreettisella tasolla on vaikeaa osoittaa sellaista aluetta maapallolta, johon ihmisen vaikutus ei olisi koskaan yltänyt, tai määritellä sellaista koskemattomuuden astetta, joka varmistaisi riittävän erillisyyden. Villiys tai koskemattomuus on paremminkin jatkumo tai liukuma kuin polariteetin toinen ääripää.

Representaatio luonnosta ilman ihmistä voi tuoda mukanaan ainakin kolme kielteistä ilmiötä. Ensinnäkin sillä on taipumus asemoida lukijan tai katsojan arkinen elämä irti ja etäälle kohteestaan (esim. Ingram 2000, 26). Koska käsite viittaa suoran riippuvuussuhteen katkeamiseen, villi luonto on aina jossain kaukana, poissa omasta elinpiiristämme. Toinen hankaluus on pyrkimys puhdistaa esitetty villi luonto ajallisesta yhteydestään, sillä villiys on paikka ajan ulkopuolella (esim. Cronon 1995, 10). Villiyyteen kytkeytyvää alkuperäisyyden ajatusta ei käytännössä voi fyysisestä ympäristöstä tavoittaa, sillä luonto biologisessa mielessä on aina jonkinlaisessa muutostilassa, vaikkakin ihmisen mittakaavassa usein hitaassa sellaisessa. Näin alkuperäisyys muuttuu teoreettiseksi mielikuvaksi ajasta, jolloin jokin määrittelemätön nykyisenkaltainen ei ollut olemassa.

Kolmantena hankaluutena voidaan pitää niin kutsuttua villin luonnon narratiivia, johon kuuluu matka villiyyteen ja sieltä pois (esim. Vannini & Vannini 2016, 77–79; Garrard 2012, 66). Matkustamalla villiin luontoon ihminen voi itsekkin tavoittaa jonkinlaisen aitouden ja autenttisuuden tilan, mutta matkan päätyttyä hän palaa takaisin sinne, mikä on villistä luonnosta irrallaan. Tällä tavoin arkisen elämän ratkaisut ja toiminnat eivät kytkeydy vapaaseen ja aitoon luontoon, joka säilyy autonomisesti paikallaan ja vastaanottavaisena aina, kun ihminen päättää sinne matkustaa.

Lisäksi aidon luonnon ymmärtäminen tilana ilman itseämme kieltää ihmisen, jolla olisi edes teoreettinen mahdollisuus sopeutua ympäristöönsä lajina muiden joukossa. Tällainen mielikuva ei ole yksin monin tavoin raskas kantaa, vaan myös fyysiselle olemassaolollemme mahdoton ja äärimmäisen vaikea rajata. Tämä voi osoittautua erityisen vaaralliseksi aikana, jolloin luontoa ilman ihmisen vaikutusta ei tarkkaan ottaen enää ole, ja kestävämmän elämäntavan löytäminen käy yhä vaativammaksi.

## Dokumentaarisuuden kautta vahvistettu luonto

Villiyden korostamisesta huolimatta *Villi Pohjola* on tietoinen ihmisen vaikutuksesta dualistisesti ymmärrettyyn luontoon. Kertoja ilmaisee huolensa muun muassa susien kohtalosta sanomalla: ”Susia metsästetään ja myös myrkytetään. Kanta on enää 150 yksilön vahvuinen.” Viesti on selkeä, *Villin Pohjolan* representaatio erottaa koskemattoman metsän ja sitä uhkaavan ihmisen. Toisaalta sama kertojaääni tarjoaa ihmiselle mahdollisuutta myös toisenlaiseen rooliin: ”Saimaassa riittäisi tilaa jopa 6000:lle norpalle ja lajin varjelemiseksi tarvittaisiin vähintään noin 400 yksilön kanta.” Näin avautuu tila villiyyden säilyttävälle ihmisyydelle. Numeraalinen tieto viittaa ihmiseen, joka ei ole luonnon pilaaja, vaan sen suojelija.

Kertomuksen edetessä ihmiselle tarjoutuu toisenkinlainen rooli luonnon vaalijana ja ymmärtäjänä, kun kertojaääni sanoo: ”Karhua palvottiin jumalolentona 1700-luvulle saakka. Sitä pidetään yhä tänä päivänä kansallissymbolina.” Yhdistettynä kuvaan kullankeltaisena hohtavasta suolammesta, johon karhu



Kuva 5. Kullankeltainen suolampi taustoittaa kertojajäänen repliikkejä karhun kulttuurihistoriasta. Lähde: Gulo Films.

pulahtelee, ilmaisuun piiloutuu ajatus menneisyyden ihmisestä, joka on ymmärtänyt pyhittää luonnon, eikä ole uhannut sen olemassaoloa. Representaation ihmiskäsitys sisältää kaihoisesti sekä villin luonnon säilyttäjän että sen tuhoajan, luontodokumentti asettuu kerronnallaan luonnon säilyttäjän rooliin.

Kurt Jaxin tutkimuksen neljäs alakategoria tarkastelee sitä, ymmärretäänkö ekosysteemi todelliseksi ilmiöksi vai käyttäjiensä luomaksi abstraktiksi työkaluksi (2006, 243). Tästä näkökulmasta *Villin Pohjolan* metsäekosysteemi käsitteellistyy itsenäisenä ja ilman selitystä olemassa olevana yksikkönä. Metsä yksinkertaisesti on siellä jossakin, ja luontodokumentti esittää sen sellaisenaan. Esittämistä tai kuvaamista ei lunasteta millään tavoin, ja kuvakerronta on pyritty rakentamaan mahdollisimman läpinäkyväksi. Kertoja käyttää näkemisen käsitettä viitatessaan samalla kuvaamiseen. Kun kuvissa sudet liikkuvat metsässä ja lähestyvät karhua, kertoja toteaa: ”Kokonaisen susiperheen näkeminen on hyvin harvinaista.”

Representaationa *Villi Pohjola* ei ymmärrä omaa olemassaoloaan tai paikanna itseään mihinkään konventioon. Se on tehty muistuttamaan itsestään selvää ja neutraalia, läpinäkyvää ikkunaa luontoon, joka ei tee tulkintoja, vaan välittää katsojalle jo olemassa olevaa todellisuutta. Ajatus luonnon muokkautuvuudesta kerronnan tarpeiden tai tekijöiden luontokäsityksen mukaan on luontodokumentille vieras.

Myös mediakeskustelu luontodokumenteista kietoutuu tyyppillisesti autenttisuuden ympärille – usein pidetään esimerkiksi tärkeänä, ettei kuvissa yhdistellä eri eläinyksilöitä perusteettomasti, eikä kerrontaan rakenneta maantieteellisesti harhaanjohtavia siirtymiä tai vaikutelmia (ks. esim. Avola 2020; Street-Porter 2018; Manninen 2016). Kuvallinen manipulaatio koetaan erityisen tuomittavana, samoin kuin luontokuvissa (Suonpää 2002, 151). Kiinnostava yksityiskohta on, että autenttisuuden vaade kohdistetaan pääsääntöisesti nimenomaan kuvaan, mutta äänimaailman todenmukaisuuteen kiinnitetään harvemmin huomiota. Myös ohjelmien ostajat ja tuottajat pyrkivät puhumaan tähän diskurssiin nojaten (esim. Lahtinen 2018; Manninen 2016).

Luontodokumentteihin liitetään usein ajatus todellisuuden tallentamisesta. Tällainen suhde representaation ja todellisuuden välillä syntyy ajatuksesta, että luontodokumentit ovat tai olisivat sidoksissa luonnontieteisiin ja niissä yksinkertaisesti kerrotaan luonnonvaraisten eläinten biologisista toiminnoista (ks. esim. MacDonald 2006, 4–5). Teos mielletään tallenteena tilanteesta, jossa luontokuvaaja on vain tarkkaillut luonnonvaraisia eläimiä.

Todellisuuden tallentamisen ajatukseen viittaa myös luontodokumenttien toisteinen ja tunnistettava tyyli, jossa kuvan ulkopuolinen kertojaääni selittää katsojalle kuvassa tapahtuvaa toimintaa asiallisuuteen pyrkien. Bill Nicholsin klassista moodiajattelua myötäillen voi todeta, että merkittävä osa luontodokumenteista sijoittuu selittävän dokumentaarisen moodin alueelle (2001, 105–109). Poikkeuksiakin toki on, mutta esimerkiksi *Avaran luonnon* konseptiin kuuluu usein kuvan ulkopuolinen, asiallisuuteen pyrkivä ja kuvavirtaa selittävä kertojaääni.

Sekä ajatus dokumenttielokuvan autenttisuudesta että selittävän moodin mukainen tyyli kiinnittää dokumentaarisuuden ideaan, jossa kuva mieltyy läpinäkyväksi ikkunaksi todellisuuteen (Walton 1984, 251; Nichols 2001, 35–36; Helke 2006, 19). Totta on se, minkä kamera on tallentanut, jolloin dokumentti-elokuva voi tarkkailla objektiivisesti jotain, mikä on olemassa juuri sellaisena ja kuvaajasta riippumatta. Ajattelulla on vahvat juuret sekä valokuvan että elokuvan historiassa, mutta nykydokumenttielokuvan kontekstissa kyseessä on melko poikkeuksellinen tapa ymmärtää audiovisuaalisen representaation suhde todellisuuteen.

Elokuvateoreettinen keskustelu dokumentaarisuudesta nimenomaan toden tallentamiseen redusoituvana ominaisuutena murtui viimeistään 1990-luvulla. Jälkmodernin representaation kriisin ja konstruktivistisen käänteen myötä ajatus todellisuudesta vailla kulttuurista merkityksenantoa oli alkanut hahmottua ongelmallisena myös elokuvantekijöiden keskuudessa (ks. esim. Hongisto 2006, 49–51; Helke 2006, 82). Alettiin kiinnittää aiempaa enemmän huomiota retorisiin valintoihin, ilmaisukeinoihin ja valta-asetelmiin – kaikki ne vaikuttavat siihen, mitä esitetään todellisuudeksi.

Dokumentaarisuuden uudelleenymmärtäminen johti moneen suuntaan. Suomessa esimerkiksi Susanna Helken väitöskirja *Nanookin jälki: tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla* (2006) purki toden esittämisen ideologisia ja ajallisia kytköksiä. Dokumentaarisuuden ymmärtäminen taiteen keinoin rakennettavana estetiikkana avasi mahdollisuuden tarkastella dokumentaarisia elokuvia esityksinä, joiden raja fiktion piirity epäselvänä ja sopimuksenvaraisena.

Lisäksi dokumentaarisuus alettiin ymmärtää yhä vahvemmin eri toimijoiden neuvotteluna, aiempaa dynaamisempaa määreenä (Bruzzi 2006, 6–7; Hongisto 2006, 58–59). Huomio siirtyi pelkästä teoksesta laajemmin niihin kohtaamisiin, joita elokuvan kohteiden, tekijöiden ja katsojien välille syntyy. Tämänkaltainen ymmärrys dokumentaarisuudesta kiinnittyy avoimiin ja muuttuviin tulkintoihin todellisuudesta ja kyseenalaistaa pysyvien merkitysten mielekkyyden. Kun jokainen kohtaaminen tuottaa uusia toden kytköksiä, dokumentaariset elokuvat voidaan itsessään nähdä sosiaalista ja historiallista todellisuutta rakentavana toimintana – todellisuuden värinä, kuten Ilona Hongisto (2006, 61) ilmiön sanallistaa.

Sen sijaan että *Avaran luonnon* luontodokumenteissa olisi havaittavissa luonnosta kertomisen uudistumista, ne pikemminkin alleviivaavat perinteisiä esittämisen tapoja. Klassisen luontodokumentin genreä leimaavat edelleen kuvia selostava kertojaääni, neutraalin luonnon idea ja katsojalle varattu



tarkkailijan rooli. Kerronnan keinoina nämä viittaavat dokumenttielokuvan tyyliin, jonka pyrkimyksenä on luoda käsitys objektiivisesta ja rationaalisesta todellisuudesta (ks. Vivanco 2013, 111; Nichols 2001, 105). Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että filosofiset ja tietoteoreettiset virtaukset tai tekijöiden omat käsitykset todellisuudesta eivät vaikuttaisi luontodokumentteihin. Niihin vaikuttavat myös monet kaupalliset ja aiemmin kuvaillut kerronnalliset intressit, jotka muokkaavat esityksen luontoa ja luonnon esittämisen tapaa (vrt. Molloy 2013, 170, 174, 183). Tutkimuskirjallisuuden kärkevin kritiikki kohdistuikin pitkään juuri tähän seikkaan, esimerkiksi Derek Bousé kyseenalaisti luontodokumenttien dokumentaarisuuden kokonaan (2000, 24).

Kuten Juha Suonpää on tarkkanäköisesti kirjoittanut, luontokuvan aitous on sosiaalisesti tuotettu konstruktio (2002, 131–152). Edes pysäytetty luontokuva ei ole koskaan vain tallenne todellisuudesta, eikä sitä ole myöskään liikkuva kuvamateriaali. Vaikka luontodokumentti ei välttämättä ole taideteos, tekijöiden käsitys maailmasta muodostuu vääjäämättä teokseen. Juuri tämän piirteen hämärtyminen muovaa luonnon representaatioista voimakkaita poliittisia ja ideologisia viestejä (Mills 2017, 90). Lisäksi luontodokumentit asettuvat aina johonkin kontekstiin – eläinten käytöksen tallentaminen ei suinkaan ole ainoa kilpailu, jossa luontodokumenttien on menestyttävä tullakseen tehdyksi, nähdyksi ja koetuksi. Samalla ne myös vahvistavat tai heikentävät vallitsevia ajatuksiamme siitä, mitä luonto on ja miten sitä tulee esittää. Edes luonnontieteitä popularisoiva luontoesitys ei voi välttyä ottamasta osaa tähän kulttuuriseen merkityksenantoon ja vallasta kamppailuun.

Luonto on kiistatta käsitteenä hankala: yhtäältä se kiinnittyy arjessa ja arkipuheessa varsin konkreettiseen ymmärrykseen fyysisestä ympäristöstämme ja toisaalta se on myös vahvasti mielikuvien ja kulttuurisen merkityksenannon varassa muuttuva kokonaisuus. Kuten kulttuurintutkija Raymond Williams on osuvasti todennut: toisin kuin usein ajatellaan, luontoa koskeviin käsityksiin sisältyy uskomaton määrä inhimillistä historiaa (2003, 40).

*Villin Pohjolan* kuvauspaikkoina toimineet suomalaiset metsät ovat erityisen havainnollinen esimerkki siitä, miten luonnoksi ymmärretty tila synnyttää meissä syviä ristiriitoja. Metsiin puristuu valtavasti ekologisia, sosiaalisia, kulttuurisia ja taloudellisia paineita. Näihin paineisiin liittyy myös ajallisesti hyvin erilaisia merkityksiä. Se, mitä esitetään todellisuutena metsistä, muuttuu näiden ulottuvuuksien painopisteiden mukaisesti.

Näistä näkökulmista huolimatta valtavirran luontodokumenteissa pohditaan edelleen vain harvoin, minkälaista luontokäsitystä ne rakentavat tai miten niissä neuvotellaan kohteiden ja tekijän kohtaamisen synnyttämästä todellisuudesta. Kenties laveampi ymmärrys sekä representaation että luonnon käsitteestä vapauttaisi myös luontodokumentit uudenlaisiin ilmaisukeinoihin.

### **Luontodokumentti ihmisestä vapaan luonnon todisteena**

Luontodokumenttien taustalla oleva ajatus dokumentaarisuudesta neutraalina, ikkunankaltaisena näkymänä todellisuuteen vahvistaa ajatusta ihmisestä irrallaan olevan villin luonnon olemassaolosta. Näin on myös *Villissä Pohjolassa*, joka samaan aikaan tarjoaa meille ainutlaatuisen mahdollisuuden päästä sinne. Vaikka pääsisimme yksittäisen kohtauksen kuvauspaikalle, ruumiillinen kokemuksemme ei vastaisi luontodokumentin esittämää representaatiota.

Metsäekosysteemin representaation korostetut ominaisuudet kiinnittyvät vahvasti luontodokumenttien genrelle ominaisiin piirteisiin. Erityisyyden,

ihmeellisyyden, ikiaikaisuuden ja villiyden ominaisuudet eivät niinkään nouse metsän fyysisestä olemuksesta, vaan kerronnan konventioista. Vaikka näitäkin piirteitä suomalaisesta metsästä toki voi löytää, niiden tiivistymää *Villin Pohjolan* kerronnassa voidaan kuvailla Millsin teoriasta johdettuna eräänlaisena antroposkenen ekosysteeminä.

Pohjoisuus villiyyttä rakentavana elementtinä ohittaa inhimilliset ja paikalliset näkökulmat alueeseen. Tähän olisi myös kompastunut *Villin Pohjolan* suomentaminen erämaaksi, sillä pohjoisessa eläville erämaa piiryy käsitteenä, joka sisältää luonnossa liikkumisen ja luonnonvarojen hyödyntämisen. Pohjolan villi luonto lienee vahvistanut saksalaiselle tuotantoyhtiölle mielekästä ajatusta ihmisen poissaolosta pääosin juuri kaukaisuutensa vuoksi.

*Villi Pohjola* on oivallinen esimerkki luontodokumentista, joka välttää sensaatiohakuisuuden, vahvan tarinallistamisen ja digitaalisesti rakennetut sekä kuvalliseen manipulaatioon viittaavat kohtaukset – sitä voi hyvällä syyllä pitää autenttisenä luontodokumenttina. Tästä huolimatta myös *Villissä Pohjolassa* voidaan havaita visuaalisuuden, televisiokerronnan ja genrekonventioiden ehdoilla tapahtuvaa metsäekosysteemin ominaisuuksien muodostumista ja tiivistymistä. Samoin siinä voidaan nähdä Keski-Euroopasta katsottu pohjoinen, joka redusoituu arktisen ankaraksi ja villiksi luonnoksi. Sinänsä ymmärrettävä autenttisuuden vaade ei siis pelasta luontodokumentin luontoa inhimillisyydeltä ja kulttuuriselta merkityksenannolta.

Toisaalta on toki myös selvää, että *Villi Pohjola* voi tarjota tietoa luonnosta ja herättää tunteita, jotka saavat meidät toimimaan luonnonsuojelun puolesta. Erämaassa ihmisen vaikutus on merkittävästi vähäisempi kuin asutetuilla alueilla. Villin metsäluonnon ihannoitiin sisältyvä viesti vanhojen metsien suojeluarvosta on kiistatta selvä. Mutta sen lisäksi, että luontodokumentit voivat olla sivistäviä ja faktapitoisia, ne ovat myös ihmisen rakentama kannanotto, jolla vahvistetaan näissä dokumenteissa vallitsevan luontokäsityksen luonnollisuutta. Voidaankin puhua monikerroksisesta luontopuhunnasta – yhtäältä kerronnan ja visuaalisuuden ehdoilla muodostuvasta representaation kokonaisuudesta ja toisaalta hajanaisemmin esitetystä tiedosta, joka sopisi myös biologian oppikirjaan. Tietoisuus tästä monikerroksisuudesta häviää, kun representaatio ymmärretään neutraalina, ikkunankaltaisena näkymänä maailmaan. Samalla kadotamme ajatuksen luonnosta käsitteellisenä konstruktiona. Luonto lakkaa olemasta poliittinen, hankalasti rajattava ja määriteltävä inhimillisen kilpailumisen tila ja muuttuu polaariseksi toiseudeksi, paikaksi ajan ja ihmisyyden ulkopuolella.

*Villin Pohjolan* kaltaisen luontodokumentin ymmärtäminen neutraalina talenteena vahvistaa harhaanjohtavaa ajatusta luontokäsityksen neutraaliudesta. Tällaisessa yhdistelmässä luontodokumentin katsojan ei tarvitse ymmärtää itseään osana esitettävää todellisuutta. Lopputuloksena on varsin viihdyttävä kokonaisuus, joka tarjoaa mahdollisuuden uskottavaan nojatuolimatkaan ihmeelliseen ja koskemattomaan luontoon.

## Lähteet

Avola, Pertti (2020) Naurava apina pelkää. *Tiede Luonto* 1/2020, 40–45.

Bennett, Jane (2009) *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press.

Bordwell, David & Thompson, Kristin (2013 [1993]) *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill.

- Bousé, Derek (2000) *Wildlife Films*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Bruzzi, Stella (2006 [2000]) *New Documentary*. Lontoo ja New York: Routledge.
- Chartier, Daniel (2006) The North and the Great Expanse: Representations of the North and Narrative Forms in French-Canadian Literature. *British Journal of Canadian Studies*, vol. 19: 1, 33–46.
- Cronon, William (1995) The Trouble with Wilderness; or, Getting Back to the Wrong Nature. Teoksessa Cronon, William (toim.) *Uncommon ground: Rethinking the human place in nature*. New York: W.W.Norton & Co, 69–113.
- Dingwall, Robert & Aldridge, Meryl (2006) Television Wildlife Programming as a Source of Popular Scientific Information: A Case Study of Evolution. *Public Understanding of Science*, vol. 15: 2, 131–152.
- Finnpanel (2020) Katsotuimpien ohjelmien TOP-listat. Saatavilla: <<https://www.finnpanel.fi/tulokset/tv/kk/ohjryh/2019/1/asiaohjelmat.html>> (linkki tarkistettu 24.2.2020).
- Garrard, Gregg (2012) *Ecocriticism*. Oxford ja New York: Routledge.
- Hall, Stuart (toim.) (1997) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Lontoo: Sage.
- Haraway, Donna J. (2003) *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Vol. 1. Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Hongisto, Ilona (2006) Dokumentaarisuus. Todellisuuden tallentamisesta todellisuuden kohtaamiseen. Teoksessa Tanja Sihvonen, Seija Ridell ja Pasi Väliäho (toim.) *Mediaa käsittämässä*. Tampere: Vastapaino, 47–68.
- Hongisto, Ilona & Kurikka, Kaisa (toim.) (2016 [2013]) *Toisin sanoin: Taiteentutkimusta representationin jälkeä*. Turku: Eetos.
- Helke, Susanna (2006) *Nanookin jälki: Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Ingram, David (2000) *Green Screen: Environmentalism and Hollywood Cinema*. Exeter: University of Exeter Press.
- Jax, Kurt (2006) Ecological Units: Definitions and Application. *The Quarterly Review of Biology*, September 2006, Vol. 81, No. 3, 237–258.
- Kaganovsky, Lilya; MacKenzie, Scott & Westerstahl Stenport, Anna (toim.) (2019) *Arctic Cinemas and the Documentary Ethos*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lahtinen, Kati (toim.) (2018) #Ylevastaa: Ohjelmahankkija Nina Tuominen: Avara luonto kattaa koko maailman, *Yle.fi* 26.1.2018. Saatavilla: <<https://areena.yle.fi/1-4346792>> (linkki tarkistettu 24.2.2020).
- Lummaa, Karoliina & Rojola, Lea (toim.) (2014) *Posthumanismi*. Turku: Eetos.
- Luonnonvarakeskus (2012) Suomen metsät 2012, Kriteeri 4: Monimuotoisuus. Saatavilla: <<http://www.metla.fi/metinfo/kestavyys/c4-natural-forests.htm>> (linkki tarkistettu 24.2.2020).
- Luonnonvarakeskus (2019) *Metsien suojelussa suuria alueellisia eroja*. Saatavilla: <<https://www.luke.fi/uutinen/metsien-suojelussa-suuria-alueellisia-eroja/>> (linkki tarkistettu 24.02.2020).
- MacDonald, Scott (2006) Up Close and Political. Three Short Ruminations on Ideology in the Nature Film. *Film Quarterly*, vol. 59: 3, 4–21.
- Manninen, Tuomas (2016) Yleisradio pettyi BBC:n Avara luonto -dokumenttiin: ”Jättää jäljen luotettavuuden kylkeen”, *Ilta-Sanomat* 10.1.2016. Saatavilla: <<https://www.is.fi/kotimaa/art-200001063712.html>> (linkki tarkistettu 14.1.2020).
- Mills, Brett (2017) *Animals on Television: The Cultural Making of the Non-Human*. Lontoo: Palgrave Macmillan.
- Molloy, Claire (2013) “Nature Writes the Screenplays”: Commercial Wildlife Films and Ecological Entertainment. Teoksessa Stephen Rust, Salma Monani & Sean Cubitt (toim.) *Ecocinema Theory and Practise*. New York: Routledge.
- Nichols, Bill (2001) *Introduction to Documentary*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Pohja-Mykrä, Mari & Kurki, Sami (2013) *Suurpetopoliittikka kriisissä. Salakaadot ja yhteisön tuki*. Helsinki: Helsingin yliopisto, Ruralia-instituutti: Raportteja 98.
- Ridanpää, Juha (2005) *Kuvitteellinen pohjoinen. Maantiede, kirjallisuus ja postkoloniaalinen kritiikki*. Oulu: Multiprint.

- Rust, Stephen; Monani, Salma & Cubitt, Sean (toim.) (2013) *Ecocinema Theory and Practice*. New York: Routledge.
- Saarinen, Jarkko (1999) Erämaa muutoksessa. Teoksessa Jarkko Saarinen (toim.) *Erämaan arvot: retkiä monimuotoisiin erämaihin*. Metsätutkimuslaitoksen tiedonantoja 733. Rovaniemen tutkimusasema, 77–93.
- Seppänen, Janne (2005) *Visuaalinen kulttuuri: Teoriaa ja metodeja mediakuovan tulkitzijalle*. Tampere: Vastapaino.
- Street-Porter, Janet (2018) It's About Time We Recognised That Nature Documentary Makers Regularly Deceive Us – And We're Partly to Blame, *Independent* 6.4.2018. Saatavilla: <<https://www.independent.co.uk/voices/bbc-david-attenborough-nature-documentaries-fake-a8291961.html>> (linkki tarkistettu 14.1.2020).
- Suonpää, Juha (2002) *Petokuvan raadollisuus: Luontokuvan yhteiskunnallisten merkitysten metsästys*. Tampere: Vastapaino.
- Tirri, Rauno; Lehtonen, Juhani; Lemmetyinen, Risto; Pihakaski, Seppo & Portin, Petteri (2001 [1993]) *Biologian sanakirja*. Keuruu: Otavan kirjapaino.
- Toivanen, Tero & Pelttari, Mikko (2017) Tämä ihmisen maailma? – Planeetan hätätila, antroposeeninikertomuksen kritiikki ja antroposeenin vaihtoehtoinen historia. *Tiede & Edistys* 1/2017, 6–35.
- Tuominen, Nina; Vertanen, Esko; Heikkinen, Jarmo & Taskinen, Juha (2020) Avara luonto: tekijät kertovat, *Yle.fi*. Saatavilla: <<https://yle.fi/aihe/yle-tv1/avara-luonto-tekijat-kertovat>> (linkki tarkistettu 18.2.2020).
- Vannini Phillip & Vannini, April (2016) *Wilderness*. Lontoo ja New York: Routledge.
- Vicano, Luis (2013) Penguins Are Good to Think With: Wildlife Films, the Imaginary Shaping of Nature, and Environmental Politics. Teoksessa Stephen Rust, Salma Monani & Sean Cubitt (toim.) *Ecocinema Theory and Practice*. New York: Routledge, 109–127.
- Walton, Kendal L. (1984) On the Nature of Photographic Realism. *Critical Inquiry*, vol. 11:2, 246–277.
- Villi Pohjola (*Wildes Skandinavien – Finnland*) (2011) NDR Naturfilm, Saksa. Tuottaja: Jörn Röver, suomentaja: Juhani Westerlund.
- Williams, Raymond (2003) Luontokäsitykset. Suom. Mikko Lehtonen. Teoksessa Yrjö Haila & Ville Lähde (toim.) *Luonnon politiikka*. Tampere: Vastapaino, 40–66.



Noora Kallioniemi ja Niina Siivikko

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

# ANTEEKSIOPYNTÖJÄ JA UUELLEENKEHYSTÄMISTÄ 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 Märet 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 1947–52<sup>1</sup>, 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 ihannointi ja vaatimukset kaventavat saamelaisten mahdollisuuksia haastaa menneisyyden representaatioita ja vallitsevia olosuhteita. Saamelaisten yhteydessä nykytutkimuksessa puhutaan usein myös asutuskolonialismista<sup>2</sup>, joka näkyy Suomessa sulauttamistoimissa, kuten suomalaistamiseen tähtäävissä 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 itsemääräämisoi-keuden saavuttamiseen. (Smith 2012 [1999], 151–155.) Alkuperäiskansatutkija Rauna Kuokkanen (Jovnná Jon Anne Kirstte Rávdná) on tutkinut näitä itsemää-räämisprojekteja erityisesti feministisestä näkökulmasta (Knoblock & Kuok-kanen 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 elokuvajuhlilla<sup>3</sup>, 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”<sup>4</sup> Naima-Aslak ja Soikiapää esitettiin huonohampaisina, likaisina ja pääasiassa viinanjuonnista ja naisista kiinnostuneina hahmoina. Tämä kuva on levinnyt sarjasta kaikkien suomalaisten tuntemaksi stereotyyppiaksi saamelaisista<sup>5</sup>. *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 Areenassa 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. Romanistereotyyppien 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.) Jälkikolonialaisen kirjallisuuden ja kulttuurintutkimuksen dosentti Raita Merivirran mukaan suomalaisten suhde omaan kolonialistiseen historiaansa on osoittautunut vaikeaksi käsitellä. Suomessa vedotaan usein siihen, ettemme ole osa imperialismiin ja kolonialismiin 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 itseän 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 rasistisesti. *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 rasistisista 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 lännenelokuviissa 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. Saamelaishahmoille 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 vahvasta 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 peräpohjalainen<sup>6</sup> 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 stereotyyppit 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 esittämäänsä 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. Kuivaniemeläinen<sup>7</sup> 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 espanalaisilla hänestä.

Voiko ystävänsä ihailemmin osoittaa kuin polttareitaan 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.)<sup>8</sup> Peteliuksen anteeksipyyntö otettiin vastaan kaksijakoisesti. Saamelaiset suhtautuivat siihen pääsääntöisesti positiivisesti. Esimerkiksi teologi Helga West (Biennaš-Jon Jovna 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 Jovna 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 ”someravon” 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 stereotyyppioita 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](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 kappaleissa<sup>9</sup> 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 kestävämpiä 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 perustuva 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 jyvaskyläläiskuuron ”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 sketsejä: ”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.

Teemu Lahtonen

kulttuurihistorian maisteriopiskelija, Turun yliopisto

Anni Teppo

HuK, yleinen kirjallisuustiede, Turun yliopisto

## LAPIN NOIDAT JA POHJOISEN TAIKA ELOKUVASSA VALKOINEN PEURA

Tarkastelemme tässä katsauksessa Erik Blombergin ohjaamaa kauhufantasiaa *Valkoinen peura* (Suomi 1952). Kansainväliselle yleisölle suunnattu elokuva antaa eksoottisen kuvan Lapista ja sen asukkaista. Pääosassa on nuori Pirita (Mirjami Kuosmanen), joka muuttuu valkoiseksi, miehiä tuhoavaksi noitapeuraksi. Elokuva alkaa seuraavalla laululla, joka alustaa tapahtumia:

Pieni piika, Lapin lapsi / syntynyt oli hangelle / kasvoi tyttö heinäkenkä / niin kuin nuori vaadin. Ei tiennyt isänsä kodossa / miehelähän mennessänsä / että oli noita synnyltänsä / vatsassaan paha valta. Kermikän seidalle uhrasi / Maddar-Ahkkalle valkovasan / siitä peurana tunturiin juoksi / kunnes koitti hetki. Vasama valkoisen lävisti / siihen nukkui heinäkenkä / hanki hyinen peittehenä / lumipielus pään alla.

Elokuvan alussa Pirita menee naimisiin Aslak-nimisen poromiehen kanssa. Nainen kokee kuitenkin jäävänsä vähälle huomiolle avioelämässä ja päättyy shamaanin puheille. Seuraa loitsu, jonka ansiosta kukaan poromies ei pysty vastustamaan Piritaa – lisäksi tämä muuttuu aina täydenkuun aikaan valkoiseksi poroksi, joka tuhoaa lumoamansa miehet. Lopulta kylän miehet päättävät lopettaa noitapeuran, ja Piritan aviomies Aslak surmaa vaimonsa tietämättä tämän noitaidentiteetistä.

*Valkoinen peura* on arvostettu ja keskustelua herättänyt kotimainen elokuva. Pohdimme millaisin eri elokuvallisin keinoin saamelaisia ja Lappia representoidaan elokuvassa ja näiden representaatioiden ongelmallisuutta. Analysoimme myös *Valkoisen peuran* musiikkia ja kuvausta. Lopuksi käymme läpi elokuvan vuosien saatossa saamaa kritiikkiä. Millainen elokuvan vastaanotto on ollut? Millainen se on nykypäivänä?

Lappi aiheena on kiehtonut ja kiehtoo edelleen useita suomalaisia elokuvantekijöitä. Suomessa on tehty monia Lappi-aiheisia elokuvia 1900-luvun alkupuolelta lähtien. Esimerkiksi *Noidan kirot* (1927), *Aila – Pohjolan tytär* (1951), *Skierra* (1982), *Poika ja ilves* (1998), *Rare Exports* (2010) ja aiheenamme oleva elokuva ovat genreiltään moninaisia: joukosta löytyy niin melodraamaa kuin toimintaelokuvaakin.

Monissa elokuvissa korostuu Lapin luonnon kauneus ja koskemattomuus. Toisaalta Lappia on läpi historian mystifioitu: antiikin Kreikassa kerrottiin tarua kaukana pohjoisessa sijaitsevasta Hyperborean maasta, jossa asuu kolmimetrisiä ihmisiä. Heli Saarisen mukaan Lappi-myytin keskeiseen kuvastoon kuuluu muun muassa lumiset tunturit, saamelaisten elämä poronhoitajina sekä muinaisuskon ja kristinuskon keskinäinen hankaus. Kaikki nämä ovatkin nähtävissä myös Saarisen tutkimassa





Pirita (Mirjami Kuosmanen) ja hänen aviomiehensä Aslak (Kalervo Nissilä). Kuva: Elonet.

*Valkoisessa peurassa*. Saarinen painottaa myös mielikuvaa saamelaisista noitina – se on kulkeutunut 1950-luvun elokuvaan aina 1950-luvulta asti. (Saarinen 2012, 56–57.)

Vaikka moni suomalainen elokuva sijoittuu Lappiin tai keskittyy muuten alueen tematiikkaan, on Lapin alkuperäisasukkaita nähty elokuvatuotannoissa hyvin vähän. Saamelaisia hahmoja on kyllä nähty valkokankaalla aina 1900-luvun alusta alkaen (Lehtola 2000, 12), mutta saamelaisten oma elokuvatuotanto on saanut alkunsa vasta 1980-luvulla. Ennen tätä heidät oli kuvattu aina ulkopuolisen näkökulmasta. Ensimmäinen saamelaisten tekemä elokuva, Nils Gaupin ohjaama *Ofelaš (Tiennäyttäjä)*, esitettiin ensimmäisen kerran vuonna 1987. (Lehtola 1997, 124.)

### Mielikuvien Lappi – saamelaisten ja muinaisuskon (mis)representaatio

Saamastaan aikalaissuosioista huolimatta Blombergin elokuva tarjoaa haitallisia stereotyyppioita, jotka vähättelevät ja yksinkertaistavat saamelaisten kulttuuria ja muinaisuskoa. Stuart Hallin (1997b, 15) mukaan representaatiolla tarkoitetaan sitä, kun kieltä käytetään jonkin merkityksellisen asian esittämiseksi tai uudelleen esittämiseksi. Representaatio on siis tärkeä osa prosessia, jossa merkitykset liikkuvat

eri kulttuurien välillä (Hall 1997b, 15). Toki täytyy ottaa huomioon, että elokuva on fiktiota, eikä siis välttämättä pyri antamaan kuvaamastaan aiheesta todellista kuvaa. Christine Gledhill (1997, 340) pohtii, että juuri tämä asenne johtaa virheelliseen ajattelutapaan: elokuvia pidetään helposti vain harmittomana viihteenä, vaikkei asia näin ole. Elokuvat, kuten muukin meitä ympäröivä maailma ja kulttuuri, muokkaavat ja ruokkivat mielipiteitämme ja ennakkoluulojamme, etenkin kun on kyse meille vieraista asioista. Representaatiota – ja varsinkin misrepresentaatiota eli vääristyneen esityksen antamista – voidaan ajatella yhtenä avaintekijänä niin sanotun symbolisen vallan ja väkivallan harjoittamisessa (Hall 1997a, 259).

Yhtä lukuun ottamatta kaikki elokuvan hahmot ovat saamelaisia: ainoastaan forstmestari on etelästä kotoisin. Näyttelijät eivät siis pysty antamaan autenttista representaatiota – he ovat suomalaisia ja puhuvat lisäksi suomen kieltä. Pohjoisen asukkaat on kuvattu stereotyyppisesti – näyttelijät on esimerkiksi puvustettu väljähköillä ja pitkällä talviasuilla, jotka pyrkivät luomaan illuusion hahmojen pienikokoisuudesta (Saarinen 2011, 116). Myös kuvakulmaan on kiinnitetty huomiota: saamelaiset hahmot kuvataan kuvakulmasta, joka korostaa tyypillisinä ajateltuja piirteitä kuten korkeita poskipäitä (Saarinen 2011, 125, 163).

Piritan hahmo kuvataan rohkeana ja sukupuolirooleja uhmaavana. Elokuvan noitanaisen voisi nähdä pohjaavan myös itäsaamelaiseen perinteeseen, jossa naisen roolina on ollut toimia yhdistävänä henkilönä ihmisten ja eläinten maailmojen välillä (Lehtola 2000, 131). Tämä näkyy elokuvassa Piritan muodonmuutoksena eläimeksi sekä lukuisina eläinaiheisina viittauksina dialogissa. Esimerkiksi Aslakin saapuessa kosimaan Piritaa naisen isä toteaa: ”Taitaa tulla naaraskarhun pyytäjiä.” Aslak myös kutsuu Piritaa ”lintusekseen”.

*Valkoinen peura* antaa eksoottisen, kansainväliselle yleisölle suunnatun kuvan Lapista ja sen asukkaista. Elokuvan muodonmuutosteema on kuitenkin selkeästi saanut vaikutteita eurooppalaisen romantiikan aiheista. (Saarinen 2011, 234.) Piritan pakonomainen muodonmuutos peuraksi täydenkuun aikaan viittaa erityisesti ihmissusiin, ja valkean villipeuran houkutteleva ulkomuoto, joka paljastuukin tappavaksi, muistuttaa moderneja vampyyritarinoita. Innoitusta noituuden esittämiseen Blomberg kertoo saaneensa Arne Runebergin väitöskirjasta, joka käsittelee eurooppalaisissa kansantarinoissa esiintyvää noituutta. Runebergin mukaan noita ei aina tiedä olevansa noita, vaan noituus ikään kuin hallitsee kantajaansa. Blomberg ja Kuosmanen halusivat tehdä Lappiin sijoittuvan elokuvan, mutta ovat itsekin todenneet, että aiheensa puolesta tarinan olisi voinut sijoittaa minne tahansa maailmassa. (*Elokuva-Aitta* 1951, 6–7.) Tämä kuvastaa hyvin muodonmuutosteeman universaaliutta, vaikka elokuva sijoittuukin konkreettisesti Lappiin ja saamelaisyhteisöön. Elokuvassa yhdistyvät siis eksoottinen ja universaali, etenkin ulkomaalaisen katsojan näkökulmasta.

Elokuvassa esitetään myös saamelaisten muinaisuskontoa. Kyläyhteisön shamaani, Tsalkku-Nilla, kuvataan höperönä, humalaisena ukkona. Mies tarttuu ärhäkästi Piritan lahjuksena tuomaan pulloon ja kaataa suuren osan nestettä saman tien kurkkuunsa. Sen jälkeen Tsalkku-Nilla alkaa puhua lemmejuomasta: ”Lemmejuomaa vai lemmejuomaa? Sitähän ne nuoret naiset ja vanhatkin. Mies tunturissa, nunnunnuuh.” Repliikin jälkeen seuraa erilaista lällättelyä ja nunnuttelua. Tässä kohtaa representaatio muuttuu ongelmalliseksi, sillä se on loukkaavaa ja väheksyvä saamelaisten muinaisuskontoa kohtaan.

Saarisin mukaan kristinuskoon viittaavaa kuvastoa nähdään ensi kerran *Valkoisen peuran* loppupuolella. Kohtauksessa vampyyriltä näyttävä Pirita hiipii kohti miestään kuun valaisemassa pirtissä ja astahtaa ikkunan varjosta muodostuneen ristiä muistuttavan kuvion päälle. Myöhemmin seuraa vielä hääkohtaus kirkosta. Elokuvan päättyessä Pirita – noitapeura, pakana – saa surmansa, mikä vertautuu kaikenlaisen



Vierailulla shamaani Tsalkku-Nillan (Arvo Lehesmaa) luona. Kuva: Elonet.

pakanuuden tuhoamiseen kristinuskon tieltä. (Saarinen 2011, 173–174.) Uskontojen representaatio onkin kyseenalaista elokuvassa: saamelaisten oma muinaisusko kuvataan pakanallisena ja viinanhuuruisina temppuina, mutta kristinuskon kuvaus ei vaikuta saavan tämänkaltaisia vivahteita. Kirkossa vietettävät häät vaikuttavat täysin asiallisilta verrattuna esimerkiksi shamaani Tsalkku-Nillan kuvaukseen.

Tsalkku-Nilla kuvataan erakkona, hontelossa tuvassa asuvana viinapalkkiosta taikatemppeja tekevänä ukkona. Samanlaista vääristynyttä kuvaa saamelaisuudesta on tuotettu esimerkiksi 1980-luvun Hymyhuulet-sketsisarjassa, jonka saamelaishahmot nousivat vastikään jälleen puheenaiheeksi sarjassa näytelleen Pirkka-Pekka Peteliuksen pyydettyä sketsejä anteeksi saamelaisyhteisöltä (Rasmus 2019). Noora Kallioniemi ja Niina Siivikko käsittelevät *Valkoista peuraa* ja *Hymyhuulia* yhdistävää ongelmallisuutta tarkemmin tässä *Lähikuva* numerossa olevassa artikkelissaan ”Anteeksipyyntöjä ja uudelleenkehystämistä: 2010-luvun keskustelu audiovisuaalisen kulttuurin saamelaisrepresentaatioista Suomessa”. Saamelaisten shamaanit, eli *noaidit*, olivat linkkejä ihmisten todellisuuden ja tuonpuoleisen todellisuuden välillä. Shamaanit pyrkivät kyvyillään auttamaan yhteisöään hätätilassa, kuten sairauden hoitamisessa, ja siksi he olivat yhteisönsä kunnioitettuja jäseniä. (Saarinen 2011, 167.) Katsojalle ei kuitenkaan välity tällaista kuvaa shamaaneista, jolloin mielikuva voi jäädä joidenkin katsojien kohdalla todella vääristyneeksi.

Astuminen Tsalkku-Nillan tupaan on visuaalisesti kuin siirtymä toiseen maailmaan. Suuri osa elokuvan tapahtumista siihen asti – ja myös sen jälkeen – sijoittuu ulkoilmaan, lumisen Lapin puhtaaseen valkoisuuteen. Noidan asumus taas on tumman nokinen, nuotion epätasaisessa valossa häilyvä, pelottava ja epäjärjestyksellinen paikka. Noidan kuvaus on karikatyyrinen, lähes huvittava, mikä vähentää myös pelottavuuden vaikutelmaa. Noita juo pitkän ryyppyn Piritan tuomasta viinapullosta, naureskelee ja lälättelee sekä lyö rumpuaan. Tunnelma muuttuu jälleen pelottavaksi Piritan oman noituuden halkaistessa Tsalkku-Nillan rummun. Vanha noita kavahtaa kauemmas ja Piritaa kuvataan nuotion yli, kuin uusi noita olisi juuri syntynyt tulen lieskoista.

*Noaidit* pystyivät myös muuntautumaan tietyiksi eläimiksi – kuten linnuksi, kalaksi tai poroksi – ja liikkumaan eläimenä kätevämmiin kuin ihmisenä, tehden siten niin kutsutun sielunmatkan. (Saarinen 2011, 175.) Erona *Valkoisen peuran* tapahtumissa ja saamelaisessa perinteessä on kuitenkin se, että Piritan muuntuminen peuraksi on ihmissusimainen, pakonomainen muutos. Shamaanit taas muuntuvat omasta tahdostaan, rumpunsa avulla suoritetun rituaalin myötä.

Musiikki on *Valkoisessa peurassa* suuressa roolissa. Elokuvasa on melko vähän dialogia, ja teos onkin lähestulkoon läpisävelletty. Elokuvan säveltäjä Einar Englund pohjasi musiikkinsa Ilmari Krohnin 1800-luvun lopulla kokoamaan saamelaismusiikin teokseen. Anu Juva pitää Englundin käyttämää materiaalia aitona ja kiinteänä osana elokuvan kuvaamia paikkoja ja ihmisiä (Juva 1995, 242). Antti-Ville Kärjän mielestä kyseessä on kuitenkin eräänlainen kaksoisassimilaatio. Joiut ovat alun perin ainoastaan laulettu musiikkilaji, eikä perinteistä joikua säestä kuin enintään shamaanin rumpu. Joikua ei ole muodostettu vahvan rakenteellisen kehyksen sisään kuten länsimaista – etenkin populaaria – musiikkia. Myös improvisaatio on osa joikuperinnettä. Jo Ilmari Krohnin oli siis muokattava kuulemaansa musiikkia voidakseen nuotintaa sen. Englund taas muokkasi Krohnin kokoelmasta löytämänsä musiikkia, jotta se sopisi elokuvan julkaisuajalle melko tyypilliseen elokuvamusiikin instrumentaatioon. Tällöin musiikin saamelainen aitous jäi kauas taakse. (Kärjä 2007, 155; Hirvasvuopio-Laiti & Siivikko 2019, 199.)

## Elokuvan vastaanotto

*Valkoinen peura* on ollut arvostettu elokuva niin Suomessa kuin ulkomaillakin. Elokuva myytiin yhteensä yhdeksään Euroopan maahan, Etelä-Amerikkaan ja Yhdysvaltoihin (Suomen kansallisfilmografia 1992, 512). Eritoten sen musiikki ja kuvaus herättivät ihastusta (ks. esim. HS 27.7.1952; Schemeil 1953). Elokuvan julkaisuajankohta sijoitettiin taktisesti Helsingin olympialaisten aikaan, ja se suunnattiin kansainväliselle yleisölle (Saarinen 2011, 46). Ulkomailla kiinnostuttiin elokuvasta, olihan se eksoottinen valkoisine maisemineen ja poroineen. Elokuva pääsi esitettäväksi Cannesin elokuvafestivaaleille ja se sai suosionosoituksia jo esityksen aikana (Schemeil 1953). *Valkoisesta peurasta* julkaistiin arvio yhdysvaltalaisessa *Variety*-lehdessä, jossa muun muassa keuhuttiin elokuvan kuvausta ja näyttelijäntyötä (*Variety* 13.5.1953).

Elokuviin keskittyvässä aikakauslehti *Elokuva-Aitassa* ilmestyi vuonna 1952 Valma Kivitién kirjoittama kritiikki, jossa *Valkoinen peura* sai viisi tähteä. Kivitie kirjoitti, että elokuva ”luotaa syvälle alkukantaisten ihmisten mystillisiin taikoihin ja uskomuksiin.” Kritiikissä ei siis lainkaan problematisoitu elokuvan antamaa representaatiota alkuperäiskansasta, vaan päinvastoin stereotyyppistä representaatiota korostettiin puhumalla ”alkukantaisista” ihmisistä. Kivitie vertasi monen muun tavoin elokuvaa Aino Kallaksen romaaniin *Sudenmorsian* (1928) ja Robert Louis



Stevensonin pienoisromaanin *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (suom. *Tohtori Jekyll ja Mr. Hyde*, 1886). Hän myös korosti elokuvan seksuaalisuuteen syventyvää luonnetta. Kivitién käyttämän sanavalinnan ”salatut mystilliset kurimukset” voisi tulkita esimerkiksi viittauksena juuri seksuaalisuuteen ja sen kiellettyyn luonteeseen: ”Siitä huolimatta *Valkoinen peura* on itsenäinen, ihmissielun merkillisiin kuuluihin ja salattuihin mystillisiin kurimuksiin pohjaava tarina.” Lapin noidan näyttelijää, Arvo Lehesmaata, Kivitie kuitenkin moitti roolisuorituksestaan: ”[Lehesmaa] tyytyy tekemään tällaisen köykäisen satunäytelmän noidan mahtavasta Lapin tietäjästä.” (Kivitie 1952, 20–21.) Kivitie siis jollain tasolla ymmärsi, että shamaanin representaatio on ongelmallinen ja jopa loukkaava. Hänen mielestään syypää oli kuitenkin näyttelijä, eikä käsikirjoittaja tai ohjaaja.

Vaikka elokuva on klassikko, siihen suhtaudutaan nykyisin aikaisempaa kriittisemmin. 1990-luvulla elokuvaa on tarkasteltu ja arvioitu esimerkiksi feministisestä näkökulmasta, jolloin Piritan hahmo on nostettu yksityiskohtaisempaan tarkasteluun (ks. Salminen 1992). *Nuori Voima* -lehteen kirjoittanut Kari Salminen (1992, 38) on pohtinut elokuvan luonnetta ja kyseenalaistanut sen maineen kauhuelokuvana:

Mutta Valkoinen peura ei ole varsinainen kauhuelokuva. Se ei vaivaudu rakentelemaan samastumiseen kutsuvaa normaaliuden kudosta, jonka hirviö sitten ilmestymisellään rikkoisi. Valkoinen peura on pikemminkin myyttiseen aikaan ja tilaan etäännytetty allegoria naisesta ja miehestä, seksuaalisuudesta ja sen kesyttämisen mahdottomuudesta.

Salminen nostaa esiin myös toisen kiintoisan seikan: Piritan noituudesta tulee ongelma vasta sitten, kun hänet vangitaan patriarkaalisen yhteiskunnan tapaan avioliittoon. Piriita on vaarallisesti seksuaalinen nainen, joka ei sovellu kulttuurinsa



Aslak surmaa noitapeuran epä tietoisena siitä, että kyseessä on hänen vaimonsa.

Kuva: Elonet.

valmiiksi asettamiin raameihin. (Salminen 1992, 38.) Salmisen tulkinnan pohjalta *Valkoinen peura* voidaan nähdä siis esityksenä universaalimmasta seksuaalisuuden kulttuurista ja naisen alistetusta roolista siinä.

2000-luvun puolella huomiota on kiinnitetty erityisesti elokuvan antamiin vääristäviin representaatioihin saamelaisista ja heidän uskonnostaan ja kulttuuristaan. Monet kirjoittajat ovat nostaneet keskusteluun myös kulttuurisen omimisen (ks. esim. Mikkonen & Puukka 2018; Särnä 2017). Esimerkiksi saamelainen valokuva- ja videotaitelija Marja Helander kokee, että *Valkoinen peura* vahvistaa saamelaisuuteen liittyviä stereotypioita. Hänen mielestään elokuvan saamelaiskuvasto on ”puolivil-laista” ja ”alkuperäiskansa esitetään pelkkinä porojenhoitajina, viinaan menevänä, seita palvovana joukkona, joka ei toimi järkevästi”. (Melamies 2018.) Monessa elokuvaa käsittelevässä kirjoituksessa – joihin tässäkin katsauksessa olemme viitanneet – on tartuttu kuvattuihin perinteisiin, kuten vaatetukseen ja häämenoihin. Saamelaisten alaryhmät eroavat tavoiltaan merkittävästi toisistaan, ja *Valkoiseen peuraan* on lainattu piirteitä vaihtelevasti lähes kaikilta. Lainatut asiat on kuitenkin yhdistetty niin, etteivät esimerkiksi elokuvan häät lopulta vastaa minkään ryhmän todellista perinnettä. (Lehtola 2000, 138–139.)

## Lopuksi

Olemme käsitelleet *Valkoista peuraa* representaation ja sen saamien arvioiden näkökulmasta. Elokuva misrepresentoi saamelaisia ja heidän kulttuuriaan ja uskontoaan erilaisin elokuvallisoin keinoin. Aikalaiskritiikissä näihin stereotypioihin ja loukkaaviinkin kuvauksiin ei juurikaan puututtu – oikeaa tietoa saamelaisuudesta ei ollut riittävästi niiden problematisoimiseen. Sittemmin moni on nostanut elokuvan ongelmallisuuden esiin juuri saamelaisten omasta näkökulmasta, kuten aiemmin mainittu Helander. Aikalais- ja nykykritiikkiä on mielenkiintoista seurata – kritiikkiä tarkastelemalla voi huomata ajan ja suhtautumistapojen sekä ymmärryksen muuttuneen. Välissä elokuvaa on arvioitu myös sukupuolen ja seksuaalisuuden näkökulmasta, jolloin nostettiin keskusteluun muun muassa Piritan hahmon vahva feministinen olemus. Vaikka *Valkoinen peura* epäonnistuu saamelaiskuvauksessaan osittaisen stereotyypisyyden ja virheellisyyden takia (esimerkiksi uskontojen eriarvoistava kuvaus ja shamaanin hahmo), se onnistuu jollain tavalla kuitenkin kuvaamaan sukupuolten välistä epätasa-arvoa, ja tässä on otettava huomioon, että elokuva on tehty jo 1950-luvulla.

Toisen maailmansodan jälkeisessä Suomessa saamelaiskulttuuri joutui suuren suomalaistumis- ja suomalaistamispaineen alaiseksi. Saamelaisten kulttuuria arvostettiin, mutta se koettiin enemmänkin historiallisena muistona, joka haluttiin taltioida, mutta ei uudistaa. Suomen matkailukulttuuri innostui myös houkuttelemaan ulkomaisia turisteja esittelemällä mainoksissaan alkuperäiskansaa. (Hirvasvuopio-Laiti & Siivikko 2019, 193–194.) Tämä näkyy myös *Valkoisessa peurassa*: elokuva suunnattiin kansainväliselle yleisölle alkuperäiskansan eksoottista vetovoimaa hyödyntäen samalla tavalla kuin matkailumainonnassa. Elokuva onnistuikin hurmaamaan ulkomaat, näytettiin sitä esimerkiksi Cannesin elokuvafestivaaleilla, ja sana kiiri jopa losangelesilaisen lehden elokuvien arvostelupalstalle. Suomalaistumis- ja suomalaistamispaineen vuoksi saamelaisten aikalaiskuvauksia itsestään ei kuitenkaan elokuvahistoriastamme juuri löydy.

*Valkoinen peura* on edelleen arvostettu kotimainen elokuva, mutta se herättää nykyään myös negatiivisia tunteita. Juuri siksi elokuva on noussut monen vuosikymmenen jälkeen uudestaan keskustelun kohteeksi – tällä kertaa kriittisemmästä ja tiedostavammasta näkökulmasta. Elokuvaa katsoessa on kuitenkin otettava hu-

mioon sen syntykonteksti. Tietoisuus toisista kansoista ja muita kunnioittavasta representaatiosta on lisääntynyt huomattavasti. Asioista keskusteleminen ja niiden kyseenalaistaminen on kuitenkin edelleen tärkeää, kuten myös pyrkimys ymmärtää vieraita kulttuureja. Kuten Gledhill (1997, 340) toteaa, fiktio, ja siten myös elokuvat, eivät ole vain harmitonta viihdettä. Nykypäivän ihminen saa yllättävän usein tietonsa vieraista asioista jonkinlaisen kulttuurituotteen kautta, mikä sinänsä voi olla hyvä asia: tieto erilaisuuden olemassaolosta tavoittaa monen vastaanottajan. Tässä astuu kuvaan representaatio, ja sen mahdollinen, jopa tiedostamaton hyväksi käyttäminen. Kun välitetään merkityksiä erilaisista kulttuureista vastaanottajille, on tärkeää välttää stereotyyppioita tai loukkaavia kuvauksia.

*Katsausartikkeli on toteutettu osin Turun yliopiston kulttuurihistorian oppiaineen järjestämän kurssin Kulttuurihistorian kirjoittaminen (2019) yhteydessä.*

## Lähteet

### Elokuva

*Valkoinen peura* (1952). Ohjaus: Erik Blomberg. Käsikirjoitus: Mirjami Kuosmanen, Erik Blomberg. Päärooleissa: Mirjami Kuosmanen, Kalervo Nissilä. Tuottaja: Aarne Tarkas. Ensi-ilta: 25.7.1952 (Helsingissä). Kesto: 74 minuuttia. Perustuu Mirjami Kuosmanen alkuperäisaiheeseen.

### Kirjallisuus

*Elokuva-Aitta* (1951) Noituuden taikakehä on Erik Blombergin ja Mirjami Kuosmanen uuden filmin taustana. No. 1.

Gledhill, Christine (1997) Genre and Gender: The Case of Soap Opera. Teoksessa Stuart Hall (toim.) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Lontoo: SAGE Publications, 337–384.

Hall, Stuart (1997a) The Spectacle of the ‘Other’. Teoksessa Stuart Hall (toim.) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Lontoo: SAGE Publications, 223–279.

Hall, Stuart (1997b) The Work of Representation. Teoksessa Stuart Hall (toim.) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Lontoo: SAGE Publications, 13–64.

Helsingin Sanomat (1952) Viikon filmejä. *Helsingin Sanomat*, 27.7.1952.

Hirvasvuopio-Laiti, Annukka & Siivikko, Niina (2019) Saamelaisrenessanssin synty ja Nils-Aslak Valkeapään *Joikuja*-albumi (1968). Teoksessa Maarit Leskelä-Kärki; Marika Ahonen & Niko Heikkilä (toim.) *Toivon ja raivon vuosi 1968*. Helsinki: Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura, 191–203.

Juva, Anu (1995) *Valkokangas soi!* Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.

Kivitie, Valma (1952) Valkoisen peuran ennätyslaukka. *Elokuva-Aitta* 16.

Kärjä, Antti-Ville (2007) Suomalaisen lännenelokuvan musiikki. Teoksessa Henry Bacon, Anneli Lehtisalo & Pasi Nyyssönen (toim.) *Suomalaisuus valkokankaalla: kotimainen elokuva toisin katsoen*. Helsinki: Like Kustannus, 137–166.

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

Lehtola, Veli-Pekka (1997) *Saamelaiset: historia, yhteiskunta, taide*. Inari: Kustannus-Puntsi.

Melamies, Elina (2018) Saamelaisuuden esittäminen on yhä ongelmallista – palkittu esikoisohjaaja Marja Helander kertoo miksi vääntelehti tuolissaan jyvaskyläläiskuoron ”joikatessa”. *Lapin Kansa*, 17.6.2018. Saatavilla: <<https://www.lapinkansa.fi/lappi/saamelaisuuden-esittaminen-on-yha-ongelmallista-palkittu-esikoisohjaaja-marja-helander-kertoo-miksi-vaantelehti-tuolissaan-jyvaskylalaiskuoron-joikatessa-201019848/>> (Linkki tarkistettu 17.5.2020.)

Mikkonen, Nadja & Puukka, Päivi (2018) Sulkapäähineen käyttö on kuuma aihe myös maailmalla - suomalainen mohawk: ”sitä ei ole koskaan tarkoitettu kenen tahansa puettavaksi”. *Yle Uutiset*, (30.4.2018) 2.5.2018. Saatavilla: <<https://yle.fi/uutiset/3-10184919>> (Linkki tarkistettu 17.5.2020.)

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 17.5.2020.)

Saarinen, Heli (2012) Lappi-myytin kehittyminen keskiajan kuvastosta suomalaiseen elokuvaan. *Kulttuurintutkimus* vol. 29:1, 56–58.

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

Salminen, Kari (1992) Hyvä nainen on kuollut nainen. Valkoinen peura ja melofantastinen noitavaino. *Nuori Voima* 6, 36–39.

Schemeil, Jack (1953) "Valkoinen peura" sai suosionosoituksia kesken esityksensä. *Helsingin Sanomat*, 21.4.1953.

Suomen kansallisfilmografia (1992) Valkoinen peura. *Suomen kansallisfilmografia 4. Vuosien 1948–1952 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Helsinki: VAPK-kustannus, 508–513.

Särmä, Saara (2017) Kulttuurien omiminen ei ole tunnekysymys. *Kansan Uutiset*, 14.10.2017. Saatavilla: <<https://www.kansanuutiset.fi/artikkeli/3791973-saara-sarma-kulttuurinen-omiminen-ei-ole-tunnekysymys>> (Linkki tarkistettu 17.5.2020.)

*Variety* (1953) Film Reviews – Valkoinen peura. 13.5.1953.



Kaapo Huttunen

FM, musiikkitiede, Turun yliopisto

## NORDIC NOIR -SARJOJEN ALKUTEKSTIJAKSOJEN TYYLIPIIIRTEISTÄ

Alkutekstijaksot ovat tärkeä osa televisiosarjojen kokonaisilmettä. Ne muun muassa informoivat katsojaa sarjan tyyllilajista, teemoista ja tunnelmasta, herättävät vastaanottajassa tiettyjä odotuksia sarjan suhteen, johdattavat katsojan sarjan maailmaan ja sitouttavat häntä seuraamaan sen tapahtumia (Bednarek 2014, 127–128). Ne ovat myös tärkeä brändäyksen väline, sillä hyvin tehty alkutekstijakso on myös eräänlainen lupaus sarjan laadukkuudesta ja tuo arvokkuutta sarjan lisäksi sitä jakelevalle kanavalle (Davison 2013, 7). Alkutekstijaksoista on ajan myötä muodostunut merkittävä osa myös nordic noiria.

Tämä artikkeli on pienimuotoinen katsaus laajaan aiheeseen, kattavamman tutkimuksen aloitus, jossa moni kysymys jää vielä ilman vastausta. Tarkoituksena on valaista ilmiötä, josta on vielä varsin vähän tutkimustietoa saatavilla. Aiheesta käytiin Suomessa kuitenkin vaihtelevan innokasta keskustelua, varsinkin Suomen ensimmäiseksi nordic noiriksin kutsutun *Sorjosen* (Suomi 2016–2019) ilmestyttyä; sen katsottiin olevan hyvin menestyssarja *Sillan* (*Bron/Broen*, Ruotsi/Tanska 2011–2018) kaltainen (Koivuranta 2016; Kärki 2018) ja myös sarjojen alkutekstijaksojen aikana kuultavissa tunnusmusiikeissa huomattiin samankaltaisuuksia (Mattila 2016).

Olen tätä katsausta varten tarkastellut elokuvia ja televisiosarjoja 27 viime vuoden ajalta, tässä vaiheessa vielä pääasiassa kvantitatiivisella otteella.<sup>1</sup> Mukaan olen valinnut vain pohjoismaisia rikosdraamoja ja siis rajannut ulos elokuvia tai sarjoja, joita on saatettu joissain yhteyksissä kutsua nordic noiriksi.<sup>2</sup> Tällaisia ovat esimer-

<sup>1</sup> Käsitteenä nordic noir on nuori. Se sai alkunsa Isossa-Britanniassa noin kymmenen vuotta sitten (Toft Hansen & Waade 2017, 5). Nordic noirin kehityshistoriaa voidaan kuitenkin jäljittää huomattavasti kauemmaksi. Usein sen katsotaan saaneen alkunsa Maj Sjöwallin ja Per Wahlöö'n kirjoittamista yhteiskuntakriittisistä *Martin Beck* -romaaneista, joita ilmestyi kymmenen vuosina 1965–1975 (ks. esim. Steiner 2019). Ensimmäinen *Beck*-filmatisointi ilmestyi jo vuonna 1967 (*Roseanna*, Ruotsi, ohj. Hans Abramson), mutta varsinkin 90-luvulla alettiin ”nordic noir” -kirjallisuutta kääntää audiovisuaaliseen muotoon. Ensimmäisenä varsinaisena nordic noir -sarjana pidän tv-elokuvasarjaa *Beck* (Ruotsi, 1997–2018).

<sup>2</sup> Nordic noir -nimikkeen alle on yritetty mahduttaa hyvinkin erilaisia sarjoja (Toft Hansen & Waade 2017, 5–6). Käsitteenä se onkin pakoillut tarkkaa määrittelyä. Toft Hansen ja Waade huomauttavatkin, että vaikka nordic noirilla on lajityyppimäisiä piirteitä, ei se ole selkeästi oma lajityyppinsä (mts. 9). Jaakko Seppälä (2020) taas on todennut, että nordic noir on pikemminkin tiettyjä konventioita eriasteisesti yhdistelevä tyyli. Hän esittää sille kolme päätekijää: a) modernistisen taide-elokuvan tyylikeinot, b) perinteisen ”dekkarin” konventiot ja c) erityisesti Pohjoismaille tyypilliset elementit. Mielestäni näihin on syytä lisätä neljänneksi kriteeriksi myös aiheenkäsittelyyn liittyvä yhteiskuntakriittinen eetos, jossa rikosta ei käsitellä esimerkiksi viihteellisen keveästi, vaan laajemman yhteiskunnallisen ongelman oireena. Tämä ulottuvuus mainitaankin lähes aina nordic noiria käsittelevässä tutkimuskirjallisuudessa. Näkemykseni mukaan sillä on myös suora vaikutus nordic noir -tuotantojen audiovisuaaliseen ilmeeseen.

kiksi tanskalaiset sarjat *Vallan linnake* (Borgen, 2010–2013), *Perilliset* (Arvingerne, 2014–2017) sekä brittiläinen *Fortitude* (2015–2018). *Silta* on yksi menestyneimmistä nordic noir -tuotannoista ja siitä on muodostunut eräänlainen nordic noirin prototyyppi (Seppälä 2020). Tästä syystä esittelenkin aluksi lyhyen analyysin *Sillan* alkutekstijaksoista, vertailukohtaksi muille analysoimilleni sarjoille. Tämän jälkeen käyn yleisellä tasolla läpi analyysiin perustuvia havaintojani nordic noir -sarjojen alkutekstijaksoista niiden tyylipiirteiden ja muotorakenteiden osalta. Lopuksi esitän vielä johtopäätöksiä ja huomioita.

### Vertailukohtana *Silta*

*Siltaa* on pidetty käännteentekevänä pohjoismaisen audiovisuaalisen rikosdraaman kannalta. Sitä ilmestyi neljä kautta vuosina 2011–2018. Jokaisella kaudella on oma läpi kauden muuttumattomana pysyvä alkutekstijaksonsa, jota edeltää lyhyt edellisen jakson tapahtumia kertaava osio (jatkossa *kertaus*) ja kyseisen jakson tapahtumiin johdattelva osio (jatkossa *johdanto*), joista molemmat kestävät keskimäärin noin 95 sekuntia. Vaikka eri kausien alkutekstijaksojen välinen sukulaisuussuhde onkin ilmiselvää, on niillä myös huomattavia eroja. Menkäämme kuitenkin ensin niitä yhdistäviin seikkoihin, joista merkittävin lienee sarjan tunnusmusiikki, Choir of Young Believersin *Hollow talk* -kappale. Sitä kuullaan täsmälleen samanlaisena sarjan jokaisessa jaksossa. Sen sävellaji on D-molli ja tempo maltillinen 62 BPM (*beats per minute*, iskuja minuutissa). Haikeasti laulettu päämelodia liikkuu suuren septimin alueella, pienen F:n ja yksiviivaisen E:n välillä. Soitinnukseltaan se on varsin riisuttu: sitä säestävät yksinkertainen, kahdeksasosissa kulkeva, D-urkupisteeseen perustuva pianopulssi, soolosello sekä satunnaiset kellopeli-intervallit. Leikkaus ei orjallisesti noudata musiikin verkkaista rytmiä, vaan pikemminkin mukailee sitä. Alkutekstijakso kestää ensimmäisellä kaudella 62 sekuntia ja muilla 67 sekuntia. Kuvia siihen mahtuu ensimmäisellä kaudella yhteensä 12 kappaletta ja seuraavilla 15, 18 ja 16 kappaletta. Leikkausrytmin voidaan siis sanoa olevan verkkainen: kaikkien kausien alkutekstijaksoissa mahtuu kuvien mediaanikesto välille 3,65–4,15 sekuntia.

Ensimmäisen kauden (2011) alkutekstijakso esittelee *Sillan* keskeiset tapahtumapaikat, Malmön, Kööpenhaminan ja niitä yhdistävän Juutinrauman sillan. Rajaukseltaan lukituissa (*fixed-position camera*) kuvissa näytetään öisiä kaupunkiympäristöjä – öisiä, muttei niinkään pimeitä; kaupungin värikkäät valot nousevat esiin mustasta taustasta tai valaisevat pilvisen taivaan. Laajoissa yleiskuvissa näkyvät kaupunkikeskustat, moottoritiet ja ratapihat, sekä ikoniset Malmön *Turning torso* -tornitalo ja Kööpenhaminan *Pieni merenneito* -patsas. Vaikka rajausta on staattinen, ovat kuvat eläväisiä; kuvien sisäinen liike – liikenne, kaupungin valojen valaisemat pilvet, meren aallot – on nopeutettua. Tämä hektinen kuhina, yhdessä verkkaisen ja surumielisen musiikin kanssa, luo alkutekstijaksoon runollista jännitettä.

*Sillan* toisella kaudella (2013) alkutekstijakson kuvakieli on moninaisempaa. Samoin kuin ensimmäisellä kaudella, esittelevät kaikki kuvat Juutinrauman siltaa sekä Malmön ja Kööpenhaminan urbaania ympäristöä. *Turning torso* esitellään tällä kertaa näyttävästi ilmakuvin. Muutenkin ilmakuvat (siis liikkuva kamera) ovat nyt pääosassa: näemme Juutinrauman sillan ja sen liikennettä yläpuolelta kuvattuna, kamera-ajokuvia siltaa ylittävistä autoista ja junista – ja nyt myös ensimmäiseltä kaudelta tutuksi tulleesta päähenkilö Saga Norénin Porschesta (tämän enempää ei henkilöahmoja esitellä toisellakaan kaudella). Muutama staattisempi nopeutettu otos muistuttaa vielä ensimmäisestä kaudesta. Huomio kiinnittyy myös valon määrään ja väripalettiin: taivas on pilvistä harmaa, mutta silti monet alkupuolen kuvat ovat ensimmäiseen kauteen verrattuna valoisia. Alkutekstijakson aikana siirrytään-



*Sillan* neljännen kauden (2018) alkutekstijakson pikimustat kuvat ovat paikoin enää vain viitteellisesti esittäviä. Lähde: Kuvakaappaus *Silta*-sarjasta.

kin asteittain päivästä iltaan ja yöhön. Pimeys saapuu, myös vertauskuvallisesti, ja peittää Juutinrauman.

Kolmannen ja neljännen kauden (2015, 2018) alkutekstijaksot ovat visuaalisesti hyvin erilaisia kuin aiemmat. Jos aiemmat olivat valaisultaan hämääviä, ollaan nyt täydessä pimeydessä. Enää ei edes lokaatioita esitellä; pikimustat kaukaisten valojen täplittämät ilmakuvat esittävät geneerisiä kaupunkimiljöitä, joita on lähes mahdotonta tunnistaa ilman paikallistietoutta. Kolmannella kaudella nähdään vielä *Turning torso* -tornitalo, neljännellä ei enää edes sitä. Juutinrauman silta esitellään aiemmista kausista tutuin sommitteluin ja päärooliin sen rinnalle on nostettu Saga Norénin Porsche. Edelleen autoa seurataan takaa, kohti kuvan pakopistettä, mutta nyt ollaan myös sen kyydissä. Mustassa kuvapinnassa ohi pyyhkiytyvät valot sirottuvat liikkuvan auton ikkunoiden läpi tai heijastuvat pikimustalta pinnalta; näemme erikoislähikuvassa ohi kiitävien lamppujen valaisemat sadepisarot auton pinnalla tai valkoisia neliöitä mustalla pohjalla, jotka vain lähempi tarkastelu paljastaa valoiksi kerrostalojen ikkunoissa. Näin syntyvällä paikoin lähes abstraktilla valojen ja varjojen kollaasilla on enää hyvin vähän suoranaista informaatioarvoa. Se pikemminkin, yhdessä musiikin kanssa, luo alkutekstijaksoon kauniinsurullisen, mutta myös lohduttoman tunnelman.

### Alkutekstijaksojen kuvasto

1990-luvulla ja 2000-luvun alussa olivat nordic noir -sarjat usein aiemmin julkaistujen kirjojen adaptaatioita. Ne eivät yleensä olleet jatkuvajuonisia, vaan jokainen jakso tai osa muodosti oman itsenäisen teoksensa, eikä niillä yleensä ollut vakinaista alkutekstijaksoakaan, vaikka niitä olisikin tuotettu kausiluonteisesti usean jakson ryhmissä. Toisaalta myöskään jatkuvajuonisilla nordic noir -sarjoilla ei vielä 2000-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä välttämättä ollut alkutekstijaksoa. Esimerkiksi islantilaisessa sarjassa *Vuoren arvoitus* (*Hamarinn*, 2009) jaksot alkavat edellisen jakson tapahtumien kertauksella (ensimmäisessä jaksossa johdannolla), jonka aikana

esiintyvissä tekstiplansseissa mainitaan sarjan keskeiset tekijät. Samoin on myös yhdessä kaikkein menestyneimmistä nordic noir -sarjoista, *Rikoksessa (Forbrydelsen)*, Tanska 2007–2012). Vasta noin vuodesta 2013 alkaen on nordic noir -sarjoissa aina ollut alkutekstijakso, jota useimmiten edeltää sekä kertaus että johdanto. Harvoja poikkeuksiakin säännöstä löytyy. *Beckissä*, joka vasta viidennellä kaudellaan (2015) sai vakinaisen alkutekstijakson, ei kertausta ole, sillä sarja ei ole jatkuvajuoninen. Sen alkutekstijaksoa kuitenkin aina edeltää johdanto. Myös *Sorjosessa* on ennen alkutekstijaksoa vain johdanto, kun taas toisessa suomalaisessa sarjassa, *Karpissa* (2018), sitä edeltää ainoastaan kertaus.

Tobias Hochscherfin ja Heidi Philipsenin näkemyksen mukaan nordic noirin estetiikkaan kuuluvat muun muassa hillitty valaistus ja monokromaattinen värimaailma (2017, 17). Niin ikään Glen Creeber toteaa ”hämäryyden estetiikan” (*dimly-lit aesthetic*) olevan nordic noirille tyypillistä (2015, 22). Alkutekstijaksojen osalta tämä näyttää pitävän paikkansa. Alkutekstijaksojen kuvista valtaosa on valaistukseltaan hämäävä, tai peräti pimeitä. Niissä korostuvat vähäisetkin valonlähteet, ja usein valolla ja varjoilla luodaan voimakkaita kontrasteja. Tämä vaikuttaakin tietoiselta viittaukselta film noiriin, jossa tällaiset *chiaroscuro*-kuvat ovat tyypillinen esteettinen piirre (ks. esim. Miklitsch 2014, 3).<sup>3</sup>

Sarjojen *Karppi*, *Aallonmurtaja* (Suomi 2017–2019) ja *Ennen kuolemaa (Innan vi dör)*, Ruotsi 2017–2019) alkutekstijaksot ovat mustavalkoisia, mutta monokromaattisuus näkyy paikoin myös värimäärittelyn harmaaseen taipuvana kalpeutena. Moni sarja käyttää alkutekstijaksossaan kuitenkin runsaampaa väripalettia, esimerkiksi *Beck*, *Loukussa (Ófærð)*, Islanti 2015–2018), *Bullets* (Suomi 2018) ja *Modus* (Ruotsi 2015–2018), eikä niiden kohdalla voidakaan puhua monokromaattisuudesta. Näissäkin tapauksissa ovat alkutekstijaksot kuitenkin tarkoituksellisen ilottomia ja niiden synkeät kuvat usein väreiltään vähäkylläisiä tai kapeaspektrisiä. Selvänä poikkeuksena säännöstä erottuu oikeastaan vain *Sorjonen*, jonka alkutekstijakso on kaikilla kausilla valoisa ja värikäs. Nordic noir -sarjoissa alkutekstijakson välittämä tunnelma onkin yleensä lähinnä melankolinen tai jopa lohduton.

Nordic noir -sarjat välittävät alkutekstijaksoissaan tarinainformaatiota hyvin vaihtelevasti. Ääripäitä tässä lienevät *Kylmävä tapa (Det som göms i snö)*, Ruotsi 2018) ja *Modus*. Ensimmäisessä alkutekstijakso on sitä sananmukaisesti: mustaa tekstiä valkoisella pohjalla – vain muutamat sarjassa selvitettävään murhaan liittyvät kuvat välähtävät salamannopeasti tekstiplanssien väleissä. Jälkimmäisessä taas nähdään varsin laajasti erilaista kuvastoa: esitellään päähenkilöt, näytetään ilmakuvaa Tukholmasta, johon sarjan tapahtumat pääasiassa sijoittuvat sekä yksityiskohtaisempia kuvia sarjan lokaatioista, esimerkiksi murhaajan asuttamasta asuntovaunusta. Lisäksi näytetään suoraan tarinan käännteisiin liittyviä kuvia sekä monitulkintaisempaa, yleisemmin tarinasisältöön viittaavaa allegorista kuvastoa. *Moduksen* kuvailmaisultaan runsas alkutekstijakso on kuitenkin harvinainen yleensä tässä suhteessa säästeliäämpien nordic noir -sarjojen joukossa. Esimerkiksi *Ennen kuolemaa* tyytyy esittelemään päähenkilöt ja keskeiset sivuhenkilöt lähikuvissa – muutaman erikoislähikuvan nahkaliiveistä ja tatuoinneista vihjatessa tarinan liitty-

<sup>3</sup> Tutkijoiden keskuudessa yleisesti tunnustetaan yhteys nordic noirin ja film noirin välillä, mutta käsitykset tämän yhteyden laadusta vaihtelevat. Esimerkiksi Glen Creeber näkee mainitsemansa hämäryyden estetiikan olevan implisiittinen viittaus film noiriin (2015, 22), kun taas Voitto Ruohosen (2018) näkemyksen mukaan nordic noir on yksi *noir* muiden joukossa. Audun Engelstad (2018, 24–25) huomauttaakin, että nordic noirin ”noir” on käsitetty laajasti ottaen ainakin kolmella eri tavalla: a) se viittaa nordic noirin olevan uusi vaihe noirin evoluutiossa, b) se toimii pohjoismaisen rikosfiktion paremmin markkinoitavana nimikkeenä, c) käsitteenä se ei suoranaisesti liity rikosfiktion, vaan kuvastaa Pohjoismaille ominaisia piirteitä, kuten mielenlaatua, ilmapiiriä, maisemaa sekä eri vuodenaikojen valoa ja pimeyttä.





Näytteitä alkutekstijaksojen erilaisista kuvastoista. Ylävasemmalla: murhaaja asuntovau-  
nussaan (*Modus*). Yläoikealla: yksi päähenkilöistä mustavalkoisessa lähikuvassa (*Ennen  
kuolemaa*). Alavasemmalla: päähenkilö yksin pimeässä huoneessaan (*Riivattu*). Alaoi-  
kealla: ristileikkaus maaston ja rintakehän välillä (*Loukussa*). Lähde: Kuvakaappaukset  
sarjoista *Modus*, *Ennen kuolemaa*, *Riivattu* ja *Loukussa*.

vän jengirikollisuuteen. *Beck* taas näyttää sarjan irrallisia kuvia Tukholman, sarjan tapahtumien keskuksen, öisistä tyhjästä kaduista ja hämäristä loukoista. *Loukussa* ei esittele pientä Seyðisfjörðurin kylää, johon sarjan tapahtumat sijoittuvat, vaan ilmakuvin Islannille tyypillisiä maastoja yhdistettynä erikoislähikuviiin kuolleesta ruumiista, viestittäen näin, kuten Tore Størvold toteaa, Islannin kauniin maiseman kätkevän sisäänsä väkivallan ja kuoleman pohjavirran (2019, 112). Alkutekstijaksojen tarinainformaation määrä ja laatu saattavat siis vaihdella runsaastikin nordic noir -sarjojen välillä eikä mikään tietty strategia nouse esiin muita selvästi yleisempänä – paitsi ehkä mainittu säästeliäisyys.

Glen Creeberin mukaan nordic noirille on tyypillistä hidas ja melankolinen poljento (2015, 22). Myös Seppälä (2020) toteaa, että nordic noiria on usein pidetty hitaana, vaikka suhtautuukin tähän näkemykseen varauksella. Ainakin alkutekstijaksojen suhteen näin näyttäisi olevan. Kuvien ja otosten määrissä ei niiden välillä ole kovinkaan suurta vaihtelua. *Nousuvedessä* (*Springfloden*, Ruotsi 2016–2018) niitä on 11 ja *Karpissa* 26 kappaletta, mutta tyypillisesti niiden määrä vaihtelee hieman viidentoista molemmin puolin. Näin ollen myös leikkausrytmi on yleensä verkkainen. *Karpissa* kuvien mediaanikesto on suhteellisen lyhyt, 1,59 sekuntia, kun taas vastaavasti *Nousuvedessä* se on peräti 5,45 sekuntia. Myös *Bulletsin* ja *Aallonmurtajan* alkutekstijaksoissa kuvien mediaanikesto on lähes viisi sekuntia. Mediaanikestojen keskiarvo on kuitenkin 3,37 sekuntia, eli siis merkittävästi enemmän kuin vaikkapa amerikkalaisessa tv-sarjassa *CSI: Miami* (2002–2012), jonka ensimmäisen kauden alkutekstijaksossa kuvien mediaanikesto on vain 1,1 sekuntia.

Monika Bednarek havaitsi 2000-luvun amerikkalaisten tv-sarjojen alkutekstijaksojen olevan yleisimmin joko 1–20 sekuntia tai 21–40 sekuntia pitkiä ja vain harvoin yli 60-sekuntisia (2014, 133). Nordic noir -sarjojen alkutekstijaksot taas kestävät tyypillisesti noin minuutin (57–67 sekuntia), yleensä hieman yli. Joitain harvoja poikkeuksiakin tosin löytyy. Esimerkiksi *Sorjosen* alkutekstijakso kestää 45 sekuntia,

kun taas *Kylmäävässä tapauksessa* on vain 30 sekuntia pitkä alkutekstijakso. Myös *Bullets* on poikkeus: sen alkutekstijakso kestää 87 sekuntia. Yhdysvalloissa mainosrahoitteisten kanavien sarjoissa on haluttu päästä nopeasti itse asiaan eikä tuhjata arvokkaita sekunteja pitkiin alkutekstijaksoihin. Siksi sellaiset ovat yleistyneet aivan toisenlaiseen liiketoimintamalliin perustuvilla jakelukanavilla (Davison 2013, 7–8). Useat nordic noir -sarjat ovatkin nykyään suoratoistokanavien tuottamia ja levittämiä ja jo aiemmin niitä tekivät pääasiassa pohjoismaiset yleisradioyhtiöt, jotka eivät ole riippuvaisia mainosrahasta. Toisaalta alkutekstijakson hidas leikkausrytmi johtaa helposti myös sen pidempään keston, kun siihen on mahdutettava riittävä määrä olennaista informaatiota ja tunnelmaa välittäviä kuvia ja otoksia.

### Tunnusmusiikki nordic noirissa

Pitkiin kuviin ja hidasrytmiseen leikkaukseen sopii usein myös hidastempoinen musiikki. Näin nordic noir -sarjojen alkutekstijaksoissa yleensä onkin: tyypillisesti tunnusmusiikin tempo on 37–70 BPM. Oletettavasti tällä on myös vaikutuksensa alkutekstijakson keston, sillä hidastempoinen musiikki saattaa tarvita pidemmän ajan, jotta kappaleen kokonaisrakenne ja musiikilliset ideat ehditään esitellä. Tunnusmusiikki on nordic noir -sarjoissa myös poikkeuksetta mollissa. Usein hidastempoiseen ja surumieliseen musiikkiin yhdistyvät synkkien kuvien ja hitaan leikkausrytmin lisäksi kuvien ristileikkaukset sekä alku- ja loppuhäivytykset.

Tällaisten tyyliratkaisujen seurauksena alkutekstijaksosta puuttuu *vis viva*, eteenpäin työntävä voima. Syntyy iloton ”virranviemä” vaikutelma, joka sopii oikein hyvin nordic noirien yleensä pessimistiseen maailmankuvaan. Tätä melankolista, jopa lohdutonta efektiä edesauttaa myös se, etteivät musiikki ja kuvaleikkaus yleensä ole kurinalaisesti synkronoituja. Musiikki ei siis niinkään anna tahtia kuvaleikkaukselle, tai päinvastoin, vaan ne soljuvat toisistaan melko vapaina. Joitakin hyvin toisenlasiakin ratkaisuja toki löytyy. *Kylmäävässä tapauksessa* mustavalkoiset tekstiplanssit etenevät metronomintarkasti synkronissa ääniraidan kanssa. *Monsterin* (Norja 2017) alkutekstijakso, piirrosanimaatio, taas koostuu portaattomasti muuntuvista kuvista, eikä siinä siis oikeastaan ole leikkausrytmiä lainkaan. Tämä antaa tilaa tunnusmusiikin nopeammalle tempolle (90 BPM) sekä perkussoiden ja staccato-jousien kulmikkaammalle ja tarkkarajaisemmalle soinnille.

Kuten jo todettiin, ei nordic noir -sarjojen alkutekstijaksoja ole vielä juurikaan tutkittu. Näin ollen myös niiden tunnusmusiikit ovat toistaiseksi jääneet vaille laajempaa akateemista huomiota. Varsinkin alussa mainitun *Sorjosen* innoittaman julkisen keskustelun yhteydessä niistä lausuttiin kuitenkin yleistyksiä, joita on syytä tarkastella kriittisesti. Ilkka Mattilan lehtiartikkelissa (2016) todettiin, että “[t]yypillisessä nordic noir-tv-kappaleessa lauletaan korkealta ja herkästi murteellisella englannilla ja soitetaan suureleisesti”. Laajempi otos kuitenkin osoittaa, ettei näin ole. Englanninkielistä laulua kuullaan *Sillan* lisäksi ainakin *Nousuvedessä*, *Sorjossessa* ja *Moduksen* toisella kaudella, mutta valtaosassa nordic noir -sarjoja ei sellaista ole. Lisäksi tunnusmusiikki on usein pikemminkin vähäeleistä. Myös soitinnuksessa ja äänenväreissä on huomattavaa variaatiota aina hyvin riisutusta akustisesta soinnista (*Silta*) orkesterisointiin (*Bullets*) ja rautalankakitarasta (*Ennen kuolemaa*) kokonaan synteettisiin rakenteisiin (*Riivattu*; *Besatt*, Norja 2019).

Tore Størvold esittää tuoreessa väitöskirjassaan (2019) ansiokkaan analyysin *Loukussa*-sarjan tunnusmusiikista. Hän tekee siinä kuitenkin joitakin vaikeasti yhteen sovittavia yleistyksiä. Hän huomauttaa, että ”merkittävien” nordic noir -sarjojen tunnusmusiikeissa on suuriakin eroja, mutta niitä silti yhdistää tempo, musiikillinen tilallisuus ja matalien sointirekisterien käyttö (mts. 113). Samalla hänen näkemyk-

sensä mukaan nordic noir -sarjoilla kuitenkin on ”tyypillinen” tunnusmusiikkinsa (mts. 104). Esimerkkinä nordic noirin ”soundista” hän antaa *Rikoksen* päätteeman. Sen tempo on 115 BPM, kun taas nordic noir -sarjoissa, kuten yllä todettiin – ja kuten Størvold itsekin huomauttaa – tempo on yleensä huomattavasti hitaampi. Nordic noir -musiikille tyypillisenä Størvold pitää myös muuhun orkestraatioon sekoittuvaa, ”läsnäolevasti poissaolevaa” (*present absence*) sanatonta laulua (mts. 114). Sellaista kyllä kuullaan sarjoissa *Loukussa* ja *Rikos*, mutta yleistä se ei nordic noir -sarjojen tunnusmusiikeissa kuitenkaan ole. On myös syytä huomauttaa, ettei *Rikoksessa* käytetty sanaton vokaliisi ole *Rikoksen* kontekstissa niinkään pohjoinen, vaan ”yleisetninen”, pikemminkin Lähi-itään osoittava viittaus.<sup>4</sup> *Rikoksessa* ei myöskään sarjan päätteemaa kuulla koskaan jaksojen alussa, sillä – kuten edellä mainittiin – ei sarjassa ole alkutekstijaksoa. Sen sijaan se kuullaan aina jokaisen jakson lopussa ja näin ollen sillä on vääjäämättä myös hyvin erilainen funktio kuin sarjojen tunnusmusiikeilla yleensä.

## Johtopäätökset

Pitkät näyttävät alkutekstijaksot vakiintuivat osaksi nordic noir -sarjoja vasta kansainvälisesti ennennäkemättömän menestyneen *Sillan* ilmestymisen aikoihin. Asia ei kuitenkaan välttämättä selity *Sillan* suosiolla tai on vain osittain tämän seurausta ja kielii mahdollisesti laajemmasta television murroksesta. *Sillan* vaikutteita saatetaan nähdä muuallakin, vaikka syy-yhteydet eivät välttämättä ole niin selviä. Jotkut kokivat *Sorjosen* ilmakuvat *Sillasta* kopioiduiksi (ks. esim. Kärki 2018), mutta sellaisia löytyy useista nordic noir -sarjoista. Jotkin ilmakuvat saattavat hyvinkin olla *Sillan* innoittamia ja silti johtua myös tarvittavan kuvausteknologian halpenemisestä ja yleistymisestä – tai mahdollisesti jostain muusta syystä.

*Siltaa* on pidetty hyvin vaikutusvaltaisena sarjana. Sitä se aivan varmasti onkin, kun ottaa huomioon sen taiteellisen ja taloudellisen menestyksen. Jos se on vaikuttanut muiden nordic noir -sarjojen taiteellisiin valintoihin, niin ainakaan alkutekstijaksojen osalta siitä ei ole tullut sapluunaa muiden sarjojen tekijöille. Eriäväisyyksiä löytyy vähintään samassa mitassa kuin samankaltaisuuksiakin. Vähäisen tutkimuksen valossa tarkkapiirteisten sääntöjen ja yleispätevyyksien esittäminen aiheuttaa pikemminkin epävarmuutta ja lisäkysymyksiä, joihin ei ainakaan vielä ole saatavilla selviä vastauksia. Nordic noir -sarjojen alkutekstijaksojen osalta voidaan kuitenkin sanoa, ettei niistä löydy mitään tiettyä dominoivaa audiovisuaalista estetiikkaa tai narratiivista strategiaa. Tämä ei silti tarkoita, etteikö joitain tendenssejä olisi löydettävissä. Ne ovat kuitenkin hyvin laveita (hitaus, pimeys, valot ja varjot, melankolia), eivätkä niinkään kerro sarjojenvälisistä vaikutteista kuin yrityksistä vastata yleisiin rikosdraamoihin kohdistuviin odotuksiin, ja vaikuttavat paikoin myös tietoisilta sukulaisuussuhteen osoituksilta sekä kunnioittavilta kumarruksilta film noirin suuntaan.

## Lähteet

Bednarek, Monika (2014) “And they all look the same”? A Quantitative survey of television title sequences. *Visual Communication* 13:2, 125–145.

Creeber, Glen (2015) Killing us Softly: Investigating the Aesthetics, Philosophy and Influence of Nordic Noir Television. *Journal of Popular Television* 3:2, 21–35.

<sup>4</sup> Käsittelen *Rikoksen* musiikkia ja äänisuunnittelua laajemmin artikkelissani ”Nordic noir -televisio-sarjan *Rikos* ääniraidan Lähi-itään viittaavat topokset” (Huttunen 2019).

Davison, Annette (2013) The show starts here: viewers' interactions with recent television serials' main title sequences. *SoundEffects* 2013:3, 7–22.

Engelstad, Audun (2018) Framing Nordic Noir: From Film Noir to High-End Television Drama. Teoksessa Kim Toft Hansen, Steven Peacock, Sue Turnbull (toim.) *European Television Crime Drama and Beyond*. Cham: Palgrave Macmillan, 23–39.

Hochscherf, Tobias & Philipsen, Heidi (2017) *Beyond The Bridge Bridge: Contemporary Danish Television Drama*. London: I. B. Tauris.

Huttunen, Kaapo (2019) Nordic noir -televisiosarjan *Rikos* ääniraidan Lähi-itään viittaavat topokset. *Lähikuva* 32:2, 40–55. <<https://doi.org/10.23994/lk.83449>> (linkki tarkistettu 1.8.2020).

Koivuranta, Riitta (2016) Ehkä Sillan tekijät matkivat meitä, Sorjosen käsikirjoittaja sanoo – Äänestä oma suosikkisi parhaaksi suomalaiseksi poliisisarjaksi. *Helsingin Sanomat*. Saatavilla: <<https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000002926610.html>> (linkki tarkistettu 24.4.2020).

Kärki, Taneli (2018) Analyysi: Silta voi jäädä viimeiseksi Nordic noir -jättihitiksi – Onko epookki seuraava tv-sarja-buumi? *Kaleva*. Saatavilla: <<https://www.kaleva.fi/uutiset/kulttuuri/analyysi-silta-voi-jaada-viimeiseksi-nordic-noir-jattihitiksi-onko-epookki-seuraava-tv-sarja-buumi/780910/>> (linkki tarkistettu 24.4.2020).

Mattila, Ilkka (2016) Pohjoismaisen rikossarjan tunnari on hauras, mutta väkevä – niin kuin Sillassa. *Helsingin Sanomat*. Saatavilla: <<https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000002926609.html>> (linkki tarkistettu 24.4.2020).

Miklitsch, Robert (2014) Introduction: Back to Black: "Crime Melodrama," Docu-Melo-Noir, and the "Red Menace" Film. Teoksessa Robert Miklitsch (toim.) *Kiss the Blood Off My Hands: on Classic Film Noir*. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1–16.

Peacock, Steven (2013) Introduction: Beginnings and Endings. Teoksessa Steven Peacock (toim.) *Stieg Larsson's Millennium Trilogy: Interdisciplinary Approaches to Nordic Noir on Page and Screen*. New York: Palgrave MacMillan, 1–11.

Ruohonen, Voitto (2018) Nordic noir on vahva brändi, entä Suomi-noir? *AVAIN – Kirjallisuudentutkimuksen Aikakauslehti* 2018:3, 130–139.

Seppälä, Jaakko (2020, tulossa) The Style of Nordic Noir: Bordertown as a Stylistic Adaptation of the Prototype. Teoksessa Linda Badley, Andrew Nestingen, Jaakko Seppälä (toim.) *Nordic Noir, Adaptation, Appropriation*. London: Palgrave Macmillan.

Toft Hansen, Kim & Waade, Anne Marit (2017) *Locating Nordic Noir: From Beck to The Bridge*. Cham: Palgrave Macmillan.

Steiner, Tobias (2019) Bron/Broen, the Pilot as Space Between Cultures, and (re)negotiations of Nordic Noir. Teoksessa Richard McCulloch, William Proctor (toim.) *The Scandinavian Invasion: The Nordic Noir Phenomenon and Beyond*. Peter Lang International Academic Publishers.

Størvold, Tore (2019) *Dissonant Landscapes: Nature and the Musical Imagination of Iceland*. Doctoral thesis. Oslo: University of Oslo.



Esa Anttikoski

FL, venäjän kieli, Itä-Suomen yliopisto

## VENÄLÄISET ELOKUVAAJAT SUOMESSA 1908–1916

Venäjän elokuvamuseo julkaisi vuonna 1996 Veniamin Višnevskin laatiman venäläisen vallankumousta edeltävän dokumenttielokuvan filmografian *Dokumentalnyje filmy dorevoljutsionnoi Rossii*. Jo 1940-luvun lopulla valmistunut filmografia sisältää tietoja noin viidestäkymmenestä venäläisten kuvaajien ja yhtiöiden Suomessa vuosina 1908–1916 tekemästä lyhytelokuvasta. Niiden joukossa on muutamia elokuvia ranskalaiselta Pathé Frèresiltä, jolla oli oma tuotantoyhtiö Venäjällä. Osa elokuvista perustuneen samaan, eri tavoin yhdisteltyyn kuva-aineistoon, jota on voitu saada myös tuon ajan suomalaisilta elokuvayhtiöiltä. Eräitä venäläisten tekijöiden elokuvia esitettiin myös Suomessa. Kari Uusitalon (1972, 167–206) *Filmografia Fennicassa* ja *Elonetissä* ne mainitaan kotimaisina tuotantoina.

Tässä kirjoituksessa pyrin antamaan yleiskuvan Venäjällä ennen vallankumousta nähdystä Suomi-aiheisista elokuvista, niiden tekijöistä ja taustoista, esityksistä Suomessa sekä mahdollisesta elokuvaviennistä Suomesta Venäjälle. Tarkastelu perustuu Višnevskin ja Uusitalon filmografioihin, Suomessa ja Venäjällä julkaistuun kirjallisuuteen sekä ajan lehdistöstä ja muutamista arkistolähteistä löytyviin tietoihin. Elokuvista vain hyvin pieni osa on säilynyt, ja käsitys niiden antamasta Suomikuvasta on luotava etupäässä venäläisissä elokuvalehdissä aikanaan julkaistujen sisältökuvausten perusteella. Eräitä elokuvia olen tarkastellut yksityiskohtaisemmin blogissani Mykkä Todistaja.

Suomeen liittyvistä elokuvista suurin osa (noin 35) voidaan luokitella maisema- ja matkailuelokuviksi. Urheiluaiheisia elokuvia on viisi. Neljä elokuvaa liittyy keisari Nikolai II:n tapaamisiin ja lomanviettoon Suomessa, neljä Karjalankannaksen huvilaelämään ja kolme muihin uutistapahtumiin. Elokuvien pituus on yleensä 100–200 metriä (tuon ajan esitysnopeuksilla noin viidestä kymmeneen minuuttia). Ennen pitkän näytelmäelokuvan läpimurtoa 1910-luvun alussa dokumentaariset elokuvat muodostivat tärkeän osan elokuvateatterien ohjelmistosta. Ne avarsivat katsojien maailmankuvaa, elävöittivät sanomalehdissä kerrottuja uutistapahtumia ja tarjosivat mahdollisuuden nähdä kuuluisia henkilöitä.

Venäjän elokuvateollisuus syntyi varsin myöhään, vuosien 1907–1908 tienoilla. Sitä ennen ja aina ensimmäiseen maailmansotaan saakka markkinoita hallitsivat Pathén ja Gaumontin kaltaiset ranskalaisyhtiöt. Kotimainen tuotanto koostui aluksi etupäässä dokumenttielokuvista ja näytelmäelokuvan nousun myötä se keskittyi Moskovaan (venäläisen elokuvan alkuvaiheista esim. Graštšenkova & Fomin 2016, 12–35, dokumenttielokuvasta 58–65). Suomeen liittyviä elokuvia valmistivat etupäässä pietarilaiset yhtiöt. Suomi oli Pietarista käsin lähellä, mutta ilmeisesti riittävän eksoottinen matkailuelokuvien aiheeksi. Suomessa ei myöskään asetettu esteitä elokuvaajien työlle, kun taas esim. Pietarissa Nevan rantojen kuvaamiseen tarvittiin luvat jopa kahdeltatoista eri viranomaiselta (Djušen 2003).

Venäläisten kuvauskohteet Suomessa olivat samoja kuin maata jo aikaisemmin kiertäneillä kotimaisilla elokuvaajilla (varhaisesta suomalaisesta dokumenttielokuvasta Sedergren & Kippola 2009, 61–105, matkailuelokuvasta myös 200–210). Ne painottuivat kuitenkin idemmäs ja enemmän luonnonnähtävyyksiin. Kohteiden valinnassa tärkeä rooli lienee ollut Suomen Matkailijayhdistyksellä, joka vastasi ulkomaille suunnatusta tiedotuksesta ja kotimaisten matkailureittien kehittämisestä. Venäläiset matkailijat muodostivat 1910-luvun alussa 60–75 prosenttia Suomessa käyneistä ulkomaalaisista (matkailijoista, tiedotuksesta ja reiteistä Hirn & Markkanen 1987, 161–202).

### Aleksandr Drankov

Venäläisen elokuvan uranuurtaja oli pietarilainen Aleksandr Drankov, värikäs persoona, joka muistetaan ensimmäisenä venäläisenä näytelmäelokuvana pidetystä *Stenka Razinista* (1908) sekä Leo Tolstoita esittävistä otoksistaan (Kovalova 2012, 13–34). Drankov kävi Suomessa kesällä 1908 (*Hufvudstadsbladetin* matkustajaluettelo 2.6.1908, 10) matkalla Tukholmaan, jossa hän teki muutamia elokuvia suuriruhtinatar Maria Pavlovnan ja prinssi Vilhelmin häihin liittyen. Drankov kuvasi tuolloin ainakin maismaelokuvat *Suomi* (*Matka Suomeen*, Višnevskin filmografian numero 220) ja *Helsingistä Tukholmaan* (Višn. 123). Jälkimmäisessä esiteltiin Helsingin näkymiä, ”kuvauksellisia Pohjolan vuonoja ja vanhoja linnoja” ja näytettiin vielä ennen Tukholmaan saapumista paikka, jossa keisarin purjealus Standard oli jäänyt karille (*Vestnik kinematografov v Sankt-Peterburge* 1908, nro 9, 13). Kannaksen huvilaseudulla Drankov teki elokuvat näyttelijä Vladimir Davydovista (1908, Višn. 84) ja kirjailija Leonid Andrejevistä (1909, Višn. 304), jotka liittyvät Suomeen vain kuvauspaikan osalta.

Heinäkuussa 1909 Drankov oli Terijoella Venäjän duuman jäsenen Mihail Herzensteinin murhaoikeudenkäynnissä, jossa mustasotnialaiset yrittivät estää hänen työskentelynsä. Myös tamperelainen Maat ja Kansat -yhtiö teki uutiselokuvan suurta huomiota herättäneestä murhajuustusta (*Filmografia Fennican* numero 112). Sen rinnalla Suomessa esitettiin neljänä kopiona toista uutiselokuvaa (FF 111), joka lienee joko Drankovin (Višn. 384) tai mahdollisesti Venäjän Pathén (Višn. 277) tuote. Venäjällä elokuvat pääsivät teattereihin vasta Suomea myöhemmin, ja monissa kaupungeissa niiden esittäminen kiellettiin kokonaan (tarkemmin Mykkä Todistaja 2020a).

Kesällä 1910 Drankov teki uutiskuvan Viipurin valloituksen 200-vuotisjuhlasta (Višn. 499), johon itse keisarin oli aluksi tarkoitus saapua. Juhlaseremonioiden ja aiheeseen liittyvien Viipuri-kuvien lisäksi elokuvassa nähtiin juhlallisuuksiin osallistuneita venäläisiä ja suomalaisia merkkihenkilöitä. Lehtitiedotteen mukaan filmi oli ”historiallisen merkityksensä lisäksi erityisen ajankohtainen ja kiinnostava siksi, että Venäjän duuma ja valtioneuvosto



Venäläisen elokuvan uranuurtaja Aleksandr Drankov (1886–1949).

ovat juuri käsitelleet Suomen-kysymystä ja kaikki sanomalehdet ovat täynnä sitä koskevia artikkeleita” (*Kine-žurnal* 1910, nro 11, 16).

Drankovin ateljee muuuttui vuoden 1910 alussa osakeyhtiöksi, ja vuonna 1912 sen toiminta siirtyi pääosin Moskovaan (Kovalova 2012, 30). Näytelmäelokuvien tuottajana menestynyt Drankov pakeni vallankumouksen jälkeen ulkomaille ja päätyi lopulta Kaliforniaan. Uuden elokuvayhtiönsä epäonnistuttua hän kuoli rutiköyhänä vuonna 1949 (Jangirov 2007, 42–55).

## Minotavr

Suomea esittävien matkailuelokuvien tuotantoa jatkoi Drankovin jälkeen kolme pientä pietarilaisyhtiötä. Taikalyhtyjen, diakuvien, elokuvalaitteiden ja dokumenttielokuvien välittäjänä toiminut Aleksandr Min perusti keväällä 1909 Minotavr-nimisen yhtiön, jonka johtaja-insinöörinä työskenteli Boris Djušen ja kuvaajana Ivan Tsub (Kovalova 2012, 38–39). Djušen (2003) kertoo elokuvamuistelmissaan:

Yksi ensimmäisistä Minotavrin julkaisemista elokuvista oli suomalaisten kansalaisjärjestöjen tilauksesta tehty täyspitkä elokuva *Suomi*. Kiersimme silloin Tsubin ja kahden avustajan kanssa ympäri koko Suomen ja teimme muutamia matkoja venerähjillä Oulujoella: yläjuoksulta Vaalasta Pyhäkosken yli paikkaan, jossa joki laskee Oulun lähellä Pohjanlahteen. Nämä tavattoman kauniit näkymät onnistuivat erinomaisesti. Jouduimme kuvaamaan myös höyryvetureista ja vaunujen katolta sekä otimme kuvia maisemista ja Suomessa viiden vuoden välein järjestettäviltä laulujuhlista. Tämä todella onnistunut elokuva sai laajan levityksen Suomessa. Venäjällä se julkaistiin nimellä *Läpi Oulujoen koskien*.

Djušenin mainitsema kansalaisjärjestö on varmaankin Suomen Matkailijayhdistys, joskin sen vain osittain säilyneestä kirjeenvaihdosta ei löydy mainintoja yhteistyöstä Minotavrin kanssa. Todennäköisesti yhteydet rajoittuivat Matkailijayhdistyksen palvelujen käyttöön. ”Täyspitkä elokuva” tarkoittanee sitä, että *Oulujoen koskien* (1909, Višn. 331) alkuperäinen versio oli 285 metrin eli lähes täyden kelan pituinen. Suomessa sitä ei tiettävästi esitetty – ehkä senkin takia, että helsinkiläinen Atelier Apollo oli jo edellisenä vuonna tehnyt elokuvasarjan Oulujoelta (Sedergren & Kippola 2009, 73–74).

Djušenin ja Tsubin ilmeisesti kesällä 1909 kuvaamia ja Minotavrin alkuvuodesta 1910 julkaisemia matkailuelokuvia ovat *Maalauksellinen Turun kaupunki ja Aurajoki* (Višn. 286) sekä *Suomen kosket: Kotka-Inkeroinen* (Višn. 251, ilmeisesti sama kuin 913). Jälkimmäisestä, 130 metrin pituisesta värjätystä elokuvasta antaa käsityksen seuraava sisältökuvaus:

Pieni Kotkan kaupunki sijaitsee maalauksellisesti meren rannalla muutaman kilometrin päässä Kymijoen suusta. Kaupungin lähellä on paljon sahalaitoksia ja itse kaupungissa valtavia puuvarastoja. Kotkan ympäristö on Suomen kauneimpia paikkoja ja ansaitsee kaikkien huomion.

Viiden kilometrin päässä Kotkasta Kymijokea pitkin sijaitsee keisarin maatila Langinkoski. Kauniilla luonnontilaisella paikalla on tsaarin paviljonki ja keisari Aleksanteri III:n muistomerkki.

Ylempänä Kymijoella on Inkeroinen kylä. Siitä kahden kilometrin päässä sijaitsee vähän tunnettu, mutta Imatran jälkeen Suomen toiseksi suurin vesiputous Anjalankoski. Kymijoen vedet virtaavat siellä hurjina kallioiden keskellä muodostaen lukemattomia pyörteitä ja valtavia kuohupäitä. Rannalla sijaitseva saha saa voimansa kosken pyörittämistä turbiineista. Koski ympäristöineen on tavattoman kaunis, ja voidaan varmuudella sanoa, että tämä filmi on yksi hienoimmista Venäjällä otetuista maisemakuvista (*Artist i stsena* 1910, nro 6, 29).

РУССКОЕ ПРОИЗВОДСТВО  
КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИХ ЛЕНТЪ  
**„МИНОТАВРЪ“**



Симъ доводится до всеобщаго свѣдѣнія, что въ силу переполненія рынка кинематографическими лентами очередной выпускъ лентъ отсрочивается.

**Красивѣйшая видовая лента текущаго сезона:**  
**Водопады Финляндіи, Нотка-Инкеройсь.**  
Длина 130 метр. Цѣна съ виражемъ 70 р.  
**Выйдетъ 1-го апрѣля:**

**Международныя зимнія игры и состязанія въ Выборгѣ**  
**съ 10-го по 14-е февраля 1910 г.**  
Автомобильныя гонки на льду. Рысистыя бѣга на льду. Игра въ хоккей. Состязанія на конькахъ. Рекордъ въ прыжкахъ на лыжахъ.  
Длина 165 метр. Цѣна . . . 82 р. 50 к.  
**Выйдетъ 1-го апрѣля.**

**ГОТОВИТСЯ КЪ ВЫПУСКУ:**  
**„Живописный городъ АБО“.**  
Приб. длина 140 метровъ.

Заказы должны быть адресованы на имя  
А. Д. Минь.  
С.-Петербургъ Бассейная 7.  
№ 393-7-4.

Minotavrin Suomi-elokuvien mainos *Sine-fono*-lehdessä (11/1910).

varietee-esiintyjät. Lokakuussa 1910 Apollon järjesti viipurilaisille mahdollisuuden tulla ”maksutta elokuvatuiksi” kaupungin aukioilla:

Kahdeksalta aamulla viipurilaiset lähtivät yhtenä miehenä ulos kotoaan. Tunnin kuluttua kauppatori, Esplanadi ja Punaisenlähteentori olivat täynnä yleisöä, joka järjestäytyi juhlalliseksi kulkueeksi aukiolta toiselle. Monissa paikoissa laulettiin lauluja, mutta väenpaljoudesta huolimatta järjestys säilyi varsin hyvänä (*Sine-fono* 1910, nro 3, 14).

The Royal Starin ja Apollonin valtteihin kuuluivat hovikuvaaja Aleksandr Jagelskin otokset keisariperheen elämästä (Kovalova 2012, 44–45), joita oli teh-

Minotavr teki myös eräitä näytelmäelokuvia, jotka kuvattiin Terijoella Aleksandr Minin huvilan läheisyydessä. Ne eivät ilmeisesti päässeet levitykseen, sillä yhtiö lopetti toimintansa jo toukokuussa 1910 (Kovalova 2012, 39–41).

Menševikkinä tunnetun Djušenin liittää Suomeen vielä *Teriokski dnevnik*-lehti, jota hän julkaisi Terioen huvilasukkaita varten kesällä 1913. Djušen osallistui sittemmin maailmansotaan ja bolševikkien vastaiseen taisteluun, pakeni Viroon ja toimi Neuvostoliiton agenttina Saksassa. Hän palasi Venäjälle vuonna 1926, joutui pidätetyksi vuonna 1935 ja työskenteli vapauduttuaan insinöörinä KGB:n edeltäjäorganisaatioissa. Erään tiedon mukaan hän olisi saanut Stalin-palkinnonkin (Bravo & Travina 2016, 97–99).

## Apollon

Vuonna 1909 Pietarissa perustettiin osakeyhtiö Apollon, joka tuotti lähinnä maisema- ja uutiselokuvia sekä harjoitti elokuvaohjelmien vuokrausta ja myyntiä. Yhtiö omisti yhden Pietarin hienoimmista elokuvateattereista, Nevski prospektin Pasaasissa sijainneen The Royal Starin (Kovalova 2012, 45–46, 48). Sillä oli teattereita myös muissa kaupungeissa, mm. Viipurissa (*Artist i stsena* 1910, nro 18–19, 33), jossa venäläisten kauppiaiden perustama elokuvateatteri Record siirtyi Apollonille ilmeisesti kesällä 1910. The Royal Starin ”taiteellisella johdolla” toimineen Recordin (*Viipuri* 31.7.1910, 1) erityispiirteinä olivat lehti-ilmoitusten perusteella Pietarista saapuneet musiikki- ja



ty myös Suomen saaristossa (Višn. 82 ja 159). Yhtiön pääasiallinen kuvaaja oli kuuluisan pietarilaisen valokuvaajan Karl Bullan poika Viktor (Kovalova & Nikitin 2013). Elokuvahistorioitsija Semjon Ginzburg (1963, 52) mainitsee Viktor Bullan Apollonin perustajana, mutta myöhempi tutkimus ei ole löytänyt tästä todisteita (Kovalova 2012, 46).

Viktor Bulla kävi Suomessa ehkä ensimmäisen kerran pietarilaisen urheiluseura Bogatyrin kanssa venäläisenä laskiaisena 1909. Imatralle matkanneessa erikoisjunassa oli kaksi ja puolisataa retkeläistä. Välillä pysähdyttiin Viipurissa, jossa tutustuttiin kaupunkiin ja sen linnaan. Yhdentoista aikaan illalla saavuttiin värivaloin koristetulle Imatrankoskelle. Junassa vietetyn yön jälkeen matkalaiset peseytyivät rautatieaseman saunassa, tekivät retken Vallinkoskelle sekä kävelivät, hiihtivät ja kelkkailivat Vuoksen jäällä (*Finljandskaja gazeta* 7.3.1909, 2). Bulla oli mukana myös Bogatyrin kevätretkellä, joka suuntautui ensin junalla Lappeenrantaan, laivalla Saimaan kanavalle ja Vuoksenniskalle ja junalla Imatralta takaisin Pietariin (*Finljandskaja gazeta* 25.5.1909, 3). Näiden ja ehkä muidenkin retkien tuloksena syntyi ainakin kaksi Apollonin matkailuelokuvaa, joita mainostettiin alkuvuodesta 1910: *Imatra talvella* (Višn. 250, ilmeisesti myös 292) ja *Matka Imatralle ja Viipuriin kesällä 1909* (Višn. 336, lienee sama kuin 335). ”Euroopan suurinta koskea ja sitä ympäröiviä Pohjolan maisemia” elävöit-

tivat kuvat ”molempia sukupuolia edustavista matkailijoista” harjoittamassa erilaisia aktiviteetteja (*Artist i stsena* 1910, nro 6, 29).

Ginzburg (1963, 52–53) mainitsee yhtenä Apollonin saavutuksista kunnianhimoisen elokuvan Viipurin kansainvälisistä talviurheilukilpailuista helmikuussa 1910 (Višn. 542). Kisojen ohjelmaan kuului hiihtoa, luistelua, jääkiekkoa, potkukelkkailua, mäenlaskua ja curlingia sekä autokilpailu ja ravit jäällä. Ne houkuttelivat katsojia ”melkeinpä junalasteittain Pietarista ja kaempaakin” (*Suomen Urheilulehti* 1910, nro 4–5, 117) ja saivat jopa ”jurot ja flegmaattiset suomalaiset” innostumaan (*Artist i stsena* 1910, nro 5, 28). Apollonin elokuva oli peräti kolmiosainen ja 450 metriä pitkä, mutta otokset julkaistiin myös neljänä lyhyempänä filminä. Samoista kisoista teki lyhyemmän elokuvan myös Minotavr (Višn. 541). Sitä esitettiin Suomessa ensin Viipurissa ja Helsingissä (*Artist i stsena* 1910, nro 6, 28) ja sittemmin Tampereella, josta se on rekisteröity *Filmografia Fennicaan* numerolla 129.



Viktor Bullan kuvia Bogatyrin Imatra-retkistä vuonna 1909. Lähde: <https://culture.wikireading.ru/2081>

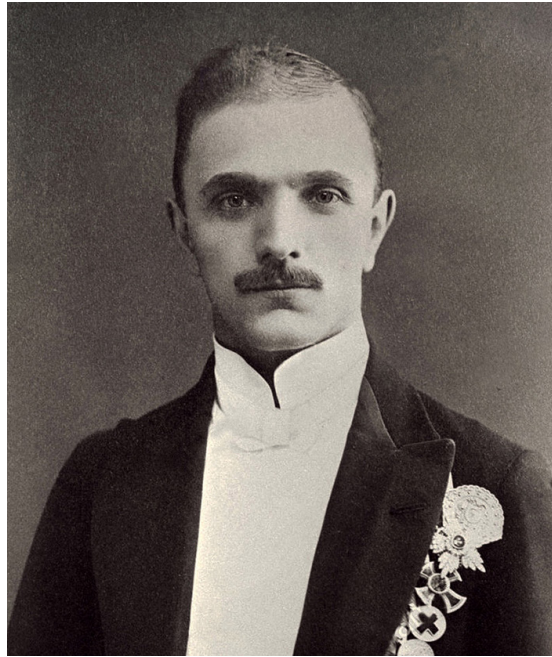
## Prodafilm

Apollonin tuotteiden levitys siirtyi vuoden 1910 lopulla uudelle Prodafilm-yhtiölle, jonka taustoista ei ole tarkempia tietoja (Kovalova 2012, 49–50). Ginzburg (1963, 53) arvelee, että yhtiön takana olivat Viktor ja hänen veljensä Aleksandr Bulla sekä kuvaaja Friedrich Verigo-Darovski. Apollon teki sittemmin konkurssin, ja Prodafilm alkoi harjoittaa elokuvien tuotantoa laajentaen repertuaariaan myös näytelmäelokuvaan. Viktor Bulla jatkoi yhtiön kuvaajana (Kovalova 2012, 49–52).

Prodafilmin julkaisuja ovat edellä mainittujen Imatra-toisintojen lisäksi Apollonin Viipurin-tempauksen tuloksena syntynyt *Viipurin näkymiä* loppuvuodesta 1910 (Višn. 457) ja *Mustan klobukin* (ortodoksinen munkkipäähine) saarilla syyskuussa 1911 (Višn. 861). Jälkimmäinen tuotiin *Valamon luostari* -nimisenä Helsingin elokuvasensuuriin vuonna 1912 (FF 196). Valamon ja myös Konevitsan luostarisarten näkymiä ja elämää esitellyt filmi ei sinällään tarjonnut tšekäläiselle katsojalle mitään uutta, sillä suomalaiset olivat tehneet saarilta jo aikaisemmin omat elokuvansa (Mykkä Todistaja 2020c).

Apollon oli jo vuonna 1910 anonut Suomen Matkailijayhdistyksen välityksellä saada käyttöönsä veturin elokuvaamista varten, mutta rautatiehallitus ei ollut pyyntöön suostunut (*Suomalainen Kansa* 17.9.1910, 5). Matkailijayhdistys tarjosi yhtiölle neuvojaan (kirjekopio Apollonille 6.9.1910, Suomen Matkailuliiton arkisto, lähtetetyt kirjeet, KA), ja Viktor Bullan matkat jatkuivat yhdistyksen reittejä pitkin yhä kauemmas Suomeen. Prodafilmin *Suomen nähtävyyksiä* -sarja kertoi Bullan kesällä 1911 tekemästä matkasta, joka ulottui Saimaan kanavalta Savonlinnaan (Višn. 912), Kuopiosta Kajaaniin (Višn. 873), alas Oulujoen koskia (Višn. 933) ja lopuksi aina napapiirille saakka (Višn. 1035). Sen pääosin runomuotoiset sisältökuvaukset alkavat iloisissa tunnelmissa höyrylaivalta kesäisellä Saimaalla. Myöhemmin mukaan tulevat venäläisen kirjallisuuden romantiikan ajalta periytyvät Suomi-kliseet: kuohuvat kosket, muinaiset kalliot, karu luonto ja vähäpuheinen kansa, sumuinen taivas ja synkät vedet, joiden keskeltä väsynyt matkaaja voi löytää rauhan ja levon. Tervakaupunki Oulun jälkeen kuvaajan taival päättyy paljaille, kuuraisille tasangoille, joita Pohjolan lyhyt kesäkään ei saa viheriöimään (Mykkä Todistaja 2020b).

Prodafilmin toiminta päättyi vuoden 1912 alussa ilmeisesti elokuvien levitykseen liittyneisiin vaikeuksiin, ja Drankovin siirryttyä Moskovaan Pietarin elokuvatuotanto oli vähällä sammua kokonaan (Kovalova 2012, 57). Viktor Bulla jatkoi työtään valokuvaajana, kunnes 1930-luvun lopulla hän joutui Stalinin vainojen uhriksi (Kovalova & Nikitin 2013).



Viktor Bulla (1883–1938) oli ansainnut kunniamerkkinsä valokuvaajana muun muassa Venäjän–Japanin sodassa. Lähde: [http://baikal-tankhoy.ru/bulla\\_viktor\\_karlovich](http://baikal-tankhoy.ru/bulla_viktor_karlovich)





РУССКОЕ  
Акционерное Кинематографическое  
Общество

**„АПОЛЛОНЪ“.**

Правленіе: Забалканскій проспектъ, домъ № 1.  
С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Телефоны №№ | 5-56.      Телеграфный адресъ:  
                          | 86-25.      Петербургъ—Аполлонъ.

СЕНСАЦИОННАЯ ПОСЛѢДНЯЯ НОВОСТЬ:  
**Прїѣздъ и пребываніе сербскаго короля Петра Карагеоргиевича  
въ Петербургъ и Царскомъ Селѣ.**

Приблизительная длина ленты 130 метровъ.      Цѣна за метръ 50 ноп.  
Телеграфное слово для заказа—„Карагеоргиевичъ“.

===== Выпускъ къ 15 марта. =====

ВЕЛИКОЛѢПНЫЯ ВИДОВЫЯ КАРТИНЫ:  
**ПОѢЗДКА НА ИМАТРУ и ВЪ ВЫБОРГЪ ЛѢТОМЪ 1909 г.**

Приблизительная длина ленты 145 метровъ.      Цѣна 50 ноп. за метръ.  
Телеграфное слово для заказа—„Иматра“.

**ВОДОПАДЪ ИМАТРА и ЕГО ОКРЕСНОСТИ ЗИМОЮ 1910 г.**

Приблизительная длина ленты 135 метровъ.      Цѣна 50 ноп. за метръ.  
Телеграфное слово для заказовъ—„Зиматра“.

Всѣ заказы выполняются въ строгой очереди—немедленно по  
полученіи денегъ, или наложеннымъ платежомъ.

419—7—4.

Apollonin Imatra-kuvien mainosta koristi yhtiön tunnuksena toiminut jumalpatšas (Sine-fono 12/1910).

## Pathé ja moskovalaiset yhtiöt

Aikansa suurin elokuvayhtiö Pathé Frères tuotti Venäjällä dokumentti- ja näytelmä-elokuvia sekä kansainväliseen että maan sisäiseen levitykseen. Yhtiön ensimmäinen Suomi-aiheinen elokuva, kansainvälisesti levitetty jäänmurtajakuvaus *Brise-glace en Finlande* (1909) lienee ollut kokonaan ranskalaista tekoa (Mykkä Todistaja 2019c). Suomessa sitä esitettiin nimellä *Suomalaisia talvikuvia* (FF 119).

Imatrankoski Suomen suurimpana luonnonnähtävyytenä kiinnosti katsojia tietysti muuallakin kuin Venäjällä. *Filmografia Fennicassa* numeroilla 122 ja 172 mainittu *Imatra*, jota esitettiin Helsingissä peräti viitenä kopiona, on Pathén koko maail-

maan levittämä *Chutes de l'Imatra* vuodelta 1909 (Mykkä Todistaja 2019a). Toinen suomalaisiksi luultu elokuva *Imatra talvipuvussa* (FF 184, 185 ja 229) on sama kuin *Suomalainen talvimaisema* (FF 183). Kyseessä on Venäjän Pathén tuotanto *Paysages d'hiver en Finlande* vuodelta 1911, joka sai myös kansainvälisen levityksen (Mykkä Todistaja 2019b). Jälkimmäisen tekijä on Višnevskin (824) mukaan Pathén venäläinen kuvaaja A. V. Kjunst.

Muutamia Suomi-aiheisia matkailuelokuvia levittivät myös Venäjän suurimmat elokuvayhtiöt, moskovalaiset Aleksandr Hanžonkov ja Thiemann & Reinhardt. Hanžonkov julkaisi jo vuonna 1909 *Matkan Lappiin* (Višn. 385), tosin filmografian ”Lappi” ja ”Karjala” eivät välttämättä aina kuuluneet Suomen suuriruhtinaskuntaan. Yhtiö levitti myös Aleksandr Jagelskin elokuvaa Nikolai II:n ja Saksan Vilhelm II:n tapaamisesta Virolahdella vuonna 1909 (Višn. 398). Thiemann & Reinhardt julkaisi maisemakuvat *Suomen järvillä* (Višn. 593) vuonna 1910 sekä *Pohjanlahden rannoilla* (Višn. 1268) ja *Suomen talvimaisemia* (Višn. 1532) vuonna 1913. Hanžonkovin matkailufilmien tavoin niistä ei ole kuvaajatietoja, ja aiheidensa perusteella ne saattavat olla aikaisempia Minotavrin, Apollonin tai Prodafilmin otoksia.

### Myöhemmät julkaisut ja elokuvavienti Suomesta

Venäläisten elokuvaajien kiinnostus maattamme kohtaan oli suurimmillaan vuosina 1908–1911, jolloin Venäjällä julkaistiin 37 Suomi-aiheista elokuvaa. Kiinnostus loppahti vuosina 1912–1914 (neljä elokuvaa, jälkimmäisenä vuonna ei yhtään), mutta lisääntyi hieman vuosina 1915–1916 (kymmenen elokuvaa). Ilmiön taustalla ovat elokuvaohjelmistossa tapahtuneet muutokset: pitkän näytelmäelokuvan läpimurto ja varsinkin lyhyen maisemaelokuvan marginalisoituminen (Kovalova & Tsvijan 2011, 225). Merkittäviä uutisaiheitakaan ei Suomesta näytä löytyneen, ainakaan ensimmäisen maailmansodan tapahtumiin verrattuna.

Pienet pietarilaisyhtiöt tekivät ennen vallankumousta vielä muutamia Suomeen liittyviä elokuvia. Vladimir Gelgarin ”Ensimmäinen pietarilainen elokuva-ateljee”, joka käytti myös nimeä Vita (Kovalova 2012, 58–69), kuvasi taiteilija Ilja Repiniä tämän Penaty-huvilalla Kuokkalassa vuonna 1913 (Višn. 1789). Elokuvateatteri Parisiana esitti vuonna 1915 maisemaelokuvat Suomesta talvella (Višn. 2336) ja kesällä (2337). Moraalisesti arveluttavista intohimodraamoistaan tunnettu Abram Hohlovkin (Kovalova 2012, 138–146) julkaisi vielä yhden Imatra-elokuvan alkuvuodesta 1916 (Višn. 2387).

Suomalaisilla elokuvayhtiöillä oli jo 1910-luvun vaihteessa tiiviit yhteydet Pietariin (Hupaniittu 2013, 107–109, 141–143), mutta Višnevskin filmografiasta ei juurikaan löydy merkkejä kotimaisen dokumenttielokuvan viennistä Venäjälle. Elokuvavientiä lienee harjoittanut lähinnä Erik Estlanderin vuonna 1912 perustama Finlandia Film, jolla oli levityssopimus Pathé Frèresin kanssa (*Dagens Tidning* 12.4.1912, 4). Venäjän Pathén vuonna 1912 julkaisema *Tukinuittoa Suomessa* (Višn. 1379) lienee lyhennetty versio Finlandia Filmin samana vuonna valmistuneesta elokuvasta *Tukinuittoa Taivalkoskessa* (FF 198). Siinä koskimaisema yhdistyy ajalle tyypilliseen erikoisten työtapojen kuvaukseen:

Uitto on kaikissa maissa halvin ja kätevin puutavaran kuljetustapa, johon liittyy kuitenkin huomattavia vaaroja tukkilauttoja käsitteleville työläisille. Suomen karun luonnon keskellä, lukemattomien valkoisena vaahtona kuohuavien koskien yli virtaavat vuoristojoet tekevät uitosta ankaraa taistelua luonnonvoimia vastaan, saaden katsojan jännittämään uittomiehiä joka hetki uhkaavan kuolemanvaaran hirmuista kauneutta. Tuossa on lautta... Se ei livu, vaan kiittää väännyksen koskessa kyttyräksi. Voimakas virta



heittelee sitä puolelta toiselle, mutta joen jokaista mutkaa tarkkaan vartioivat uittajat painavat lujasti koko rinnallaan keksejään ja välttävät taitavasti matkan tuhannet vaarat, pelastaakseen sankarillisella työllään rikkaan metsäteollisuusyrittäjän tukkilautat (*Sinema-Pate* 1912, nro 6, 2).

Venäjän Pathén vuonna 1914 julkaisema *Poroja Lapissa* lienee ollut Finlandia Filmin lyhennetty *Poropäivät Hyrynsalmella 1913* (FF 224). Elokuva, jota Višnevski ei mainitse, pääsi kansainväliseen levitykseen vuonna 1916 nimellä *Les Rennes en Finlande* (*Filmographie Pathé*). Lapin eksotiikkaa kuvailtiin tavanomaisin, usein hieman vaikeasti käännettävin ylisanoin:

Poro ruokkii, kuljettaa ja pukee lappalaisen. Jokaisella lappalaisella on edes pieni porolauma, jota ilman hän ei voi elää. Poronhoito on hyvin helppoa: ne hankkivat itse ravintonsa kaivaen jäkälää lumen alta. Tässä kuvassa näemme ajelua poroilla, jotka kiitävät pitkin lumista erämaata ja taigaa. Näiden jalojen eläinten sirot hahmot, jotka liikkuvat keskellä pysähtynyttä, lumen ja jään koristamaa taikametsää, tarjoavat näyn, joka on täynnä kauneutta ja suurenmoisuutta (*Sinema-Pate* 1914, nro 27–28, 14).

Pietarissa toimineen ”Venäläisen elokuvaosakeyhtiön” *Karhunmetsästäys Pohjois-Suomessa* vuonna 1916 (Višn. 2618) on yhdistettävissä Finlandia Filmin elokuvaan *Karhunmetsästäys Sodankylässä* vuodelta 1914 (FF 280). Tallinnassa vuonna 1915 esitetty *Keisarin saapuminen Helsinkiin* (Višn. 2474) on melko varmasti sama kuin Finlandia Filmin kuvaama (*Bio* 1916, nro 9, 10) *Hänen Majesteettinsa Keisarin käynti Helsingissä* (FF 332).

## Kadonnut Suomi-kuva

Višnevskin filmografiaan on liitetty Galina Malyševan laatimat viittaukset Venäjän elokuva- ja valokuva-arkistossa säilyneisiin filmimateriaaleihin. Suomessa kuvatuista elokuvista ovat enemmän tai vähemmän kokonaisina säilyneet vain venäläistä katsojaa kiinnostavat taiteilijamuotokuvat Andrejevistä, Davydovista ja Repinistä, joiden sisältö on referoitu Viktor Beljakovin (2019, 94–96, 134–136) kandidaatinväitöskirjassa. Lisäksi on katkelmia Apollonin Viipurin talvikisat -elokuvasta sekä mahdollisesti keisariperheen Standard-huvialukselta ja Pathén tukinuittokuvasta. Helposti syttyvän ja uudelleen kierrätetyn nitraattifilmin kohtalo on Venäjällä kuten muuallakin ollut kova.

Sisältökuvausten perusteella Suomi esitettiin elokuvissa lähinnä eksoottisen karun luonnon maana. Suomi-kuvan aineksia olivat joet ja järvet, metsät ja kalliit, lumi ja jää sekä varsinkin kuohuvat kosket, joita ei Keski-Venäjällä juurikaan esiinny. Ne historialliset, kansalliset ja modernit erikoispiirteet, joita toisen sortokauden Suomessa olisi ehkä haluttu vierasmaalaisille esitellä, jäivät elokuvissa ilmeisen vähälle huomiolle. Venäläisten kuvaajien Suomessa tallentamat kulttuuri- ja uutisaiheet liittyivät enemmän emämaan kuin suuriruhtinaskunnan elämään. Elokuvantekijöiden suhtautuminen Suomeen oli silti epäilemättä hyväntahtoista tai neutraalia, ja venäläisellä yleisöllä oli mahdollisuus nähdä maastamme muutakin kuin Pathén Imatrankoski ja jäänmurtajat, joihin muu maailma sai tyytyä.

## Lähteet

Kansallisarkisto (KA)

Suomen Matkailuliiton arkisto

*Artist i stsena* (aikakauslehti). Sankt-Peterburg.Beljakov, Viktor (2019) *Istoriko-hudožestvennyi potentsial dorevoljutsionnoi kinohroniki*. Saatavilla: <<http://www.vgik.info/upload/science/aspirantura/%D0%B4%D0%B8%D1%81%D1%81%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%8F%20%D0%91%D0%B5%D0%BB%D1%8F%D0%BA%D0%BE%D0%B2.pdf>> (linkki tarkistettu 31.5.2020).*Bio* (aikakauslehti). Helsingfors–Helsinki.Bravo, Aleksandr & Travina, Jelena (2016) *Zelenogorsk/Terijoki: Datšnaja žizn sto let nazad*. Sankt-Peterburg: Tsentr Sohranenija Kulturnogo Nasledija.*Dagens Tidning* (sanomalehti). Helsingfors.Djušen, Boris (2003) Beglyje vospominanija. *Kinovedtšeskije zapiski* 64. Saatavilla: <<http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/141/>> (linkki tarkistettu 31.5.2020).*Elonet*, <<https://elonet.finna.fi/>> (linkki tarkistettu 31.5.2020).FF (*Filmografia Fennica 1904–1930*) = Uusitalo (1972), 167–206. Numerot viittavat filmografian juoksevaan numerointiin.*Filmographie Pathé*. Saatavilla: <<http://filmographie.fondation-fermeseydoux-pathe.com/>> (linkki tarkistettu 31.5.2020).*Finljandskaja gazeta* (sanomalehti). Helsingfors.Ginzburg, S. (1963) *Kinematografija dorevoljutsionnoi Rossii*. Moskva: Iskusstvo.Graštšenkova, I. N. & Fomin, V. I. (2016) *Istorija rossijskoi kinematografii (1896–1940 gg.)*. Moskva: Kanon+.Hirn, Sven & Markkanen, Erkki (1987) *Tuhansien järvien maa: Suomen matkailun historia*. Jyväskylä: Matkailun Edistämiskeskus, Suomen Matkailuliitto.*Hufvudstadsbladet* (sanomalehti). Helsingfors.Hupaniittu, Outi (2013) *Biografiliiketoiminnan valtakausi: Toimijuus ja kilpailu suomalaisella elokuva-alalla 1900–1920-luvulla*. Turku: Turun yliopisto.Jangirov, Rašit (2007) *“Raby Nemogo”: Otšerki istoritšeskogo byta russkih kinematografistov za rubežom 1920–1930-je gody*. Moskva: Russkoje Zarubežje, Russki put.*Kine-žurnal* (aikakauslehti). Moskva.Kovalova, Anna (2012) *Kinematograf v Peterburge 1907–1917: Kinoproizvodstvo i filmografija*. Sankt-Peterburg: Filologitšeski fakultet SPbGU, Skriptorium.Kovalova, Anna & Nikitin, Vladimir (2013) Viktor Karlovič Bulla – kinooperator. *Kinovedtšeskije zapiski* 102. Saatavilla: <<http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/1419/>> (linkki tarkistettu 31.5.2020).Kovalova, Anna & Tšivjan, Juri (2011) *Kinematograf v Peterburge 1896–1917: Kinoteatry i zriteli*. Sankt-Peterburg: Masterskaja SEANS, Skriptorium.Mykkä Todistaja (2019a) *Imatra (1909)*. Saatavilla: <<https://mykkatodistaja.blogspot.com/2019/07/imatra-1909.html/>> (linkki tarkistettu 31.5.2020).Mykkä Todistaja (2019b) *Suomalainen talvimaaisema / Imatra talvipuoussaan (1911)*. Saatavilla: <<https://mykkatodistaja.blogspot.com/2019/07/suomalainen-talvimaaisema-imatra.html/>> (linkki tarkistettu 31.5.2020).Mykkä Todistaja (2019b) *Suomalaisia talvikuvia (1909)*. Saatavilla: <[https://mykkatodistaja.blogspot.com/2019/07/suomalaisia-talvikuvia-1909.html](https://mykkatodistaja.blogspot.com/2019/07/suomalaisia-talvikuvia-1909.html/)> (linkki tarkistettu 31.5.2020).Mykkä Todistaja (2020a) *Herzensteinin murhajuttu Terijoella (1909)*. Saatavilla: <[https://mykkatodistaja.blogspot.com/2020/05/herzensteinin-murhajuttu-terijoella-1909.html](https://mykkatodistaja.blogspot.com/2020/05/herzensteinin-murhajuttu-terijoella-1909.html/)> (linkki tarkistettu 31.5.2020).Mykkä Todistaja (2020b) *Suomen nähtävyyksiä (1911)*. Saatavilla: <[https://mykkatodistaja.blogspot.com/2020/05/suomen-nahtavyyksia-1911.html](https://mykkatodistaja.blogspot.com/2020/05/suomen-nahtavyyksia-1911.html/)> (linkki tarkistettu 31.5.2020).Mykkä Todistaja (2020c) *Valamon luostari (1911)*. Saatavilla: <[https://mykkatodistaja.blogspot.com/2020/05/valamon-luostari-1911.html](https://mykkatodistaja.blogspot.com/2020/05/valamon-luostari-1911.html/)> (linkki tarkistettu 31.5.2020).Sedergren, Jari & Kippola, Ilkka (2009) *Dokumentin ytimessä: suomalaisen dokumentti- ja lyhytelokuvan historia 1904–1944*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

*Sine-fono* (aikakauslehti). Moskva.

*Sinema-Pate* (aikakauslehti). Moskva.

*Suomalainen Kansa* (sanomalehti). Helsinki.

*Suomen Urheilulehti* (aikakauslehti). Helsinki.

Uusitalo, Kari (1972) *Eläviksi syntyneet kuvat: suomalaisen elokuvan mykät vuodet*. Helsinki: Otava.

*Vestnik kinematografov v Sankt-Peterburge* (aikakauslehti). Sankt-Peterburg.

*Wiipuri* (sanomalehti). Viipuri.

Višn. = Višnevski (1996). Numerot viittaavat filmografian juoksevaan numerointiin.

Višnevski, Ven. Je. (1996) *Dokumentalnye filmy dorevoljutsionnoi Rossii 1907–1916*. Moskva: Muzei kino.

Niina Oisalo

M.A., YTM, mediatutkimus, Turun yliopisto

## KATJA GAURILOFF:

”Voimme vihdoin kertoa omalla kielellämme ja elokuvan kielellä omia tarinoitamme saamelaisuudesta”

*Elokuvantekijä Katja Gauriloff on äitinsä puolelta kolttasaamelainen. Etelän vuosien jälkeen hän on palannut pohjoiseen, lähemmäs saamelaisyhteisöä. Myös elokuva on tuonut Gauriloffin uudella tavalla kosketuksiin oman kulttuurin kanssa. ”Tarpeesta kertoa omia tarinoitani kolttasaamelaisesta perinteestä on syntynyt pitkä ja syvälinen prosessi – elämänmittainen ja kulttuurinkokoinen asia”, hän sanoo Lähikuvan haastattelussa.*



Koska haastattelu tehtiin etäyhteyksin, Katja Gauriloff lähetti meille omakuvan.



Katja Gauriloffin ura elokuvantekijänä alkoi vuonna 2004, jolloin hän oli mukana perustamassa Oktober-tuotantoyhtiötä. Sen jälkeen Gauriloff on ohjannut pääosin dokumenttielokuvia, mutta myös yhden fiktion, ja toinen on tekeillä. Hänen dokumenttielokuviensaakin leikittävät fiktiivisillä elementeillä, eikä Gauriloff itse näe dokumentti- ja fiktioelokuvan eroa lopulta niin suurena, paitsi tuotantomielessä.

Esikoiselokuva oli seurantadokumentaari *Huuto tuuleen* (2007, Suomi), joka syntyi Gauriloffin vielä opiskellessa elokuvakoulussa. Siinä ohjaaja palasi sukunsa maille Sevettijärvelle ja seurasi ihmisten arkea ilman saamelaisiin liitettyjä kliseitä – nuoren naisen elämää, jossa kaipuu etelän kaupunkeihin sekä rakkaus kotiseutuun ja omaan yhteisöön vuorottelivat, ja kolttasaamelaisen poliitikon kamppailuja yhteisönsä eolinehtojen puolesta.

Kokopitkä dokumenttielokuva *Säilöttyjä unelmia* (*Canned dreams*, 2012, Suomi, Irlanti, Norja, Portugali, Tanska) oli hänen uransa läpimurto, suuri kansainvälinen tuotanto, joka menestyi myös kansainvälisillä festivaaleilla. Rakenteeltaan episodimaisessa elokuvassa seurataan ravioli-säilykepurkin ainesosien valmistusta kymmenessä eri maassa, kuten brasilialaisella kaivoksella, tanskalaisella sikatilalla ja puolalaisella teurastamolla, ja purkin matkaa suomalaiseen automarkettiin.

Kolttasaamelaisen kulttuurin äärelle toi *Kuun metsän Kaisa* (2016, Suomi), joka kertoo Gauriloffin isisoäidistä Kaisa Gauriloffista ja tämän ystävästä, sveitsiläisestä kirjailijasta Robert Crotte’sta. Elokuva on unenomainen matka Crotte’n ja Gauriloffin elämäntarinoihin, uniin ja kuvitelmiin. *Kuun metsän Kaisa* palkittiin vuoden 2016 parhaan dokumenttielokuvan Jussi-palkinnolla, se sai Murmanskissa Northern Character -elokuvafestivaalien Grand Prix -pääpalkinnon ja Leipzigin Golden Dove -pääpalkinnon parhaana animoituna dokumenttielokuvana.

Ensimmäinen pitkä fiktio *Baby Jane* valmistui 2019. Elokuva perustuu Sofi Oksan samannimiseen romaaniin, joka kertoo kahden naisen välisestä intensiivisestä rakkaussuhteesta. Päärooleja siinä näyttelevät Roosa Söderholm, Maria Ylipää ja Lauri Tilkanen.

Juuri nyt tekeillä on Gauriloffin toinen fiktioelokuva, kolttasaamelaisen tytön kasvukertomus *Je’vida*. Elokuva pohjautuu sekä Gauriloffin oman suvun että muiden saamelaisten kokemuksiin ja kertoo juurille paluusta pitkän poissaolon jälkeen. Elokvasta on tarkoitus tulla koltan- ja suomenkielinen.

Gauriloff muutti kahdeksan vuotta sitten Etelä-Suomesta takaisin pohjoiseen ja viettää aikansa nyt Rovaniemen ja Utsjoen kodeissa. Muutto toi tekemiseen tervetullutta rauhaa, ja matkustelu useiden maiden välillä vaihtui satunnaisesti käynteihin Helsingissä.

### Niina Oisalo:

*Millaista on ollut työskennellä elokuvantekijänä pohjoisessa?*

### Katja Gauriloff:

Olin pohjoiseen muuttaessa jo aika kypsytynyt matkustamiseen Suomen ulkopuolella. Aluksi se oli tietysti hauskaa, mutta kävi pidemmän päälle raskaaksi. Kun elokuvanteko on kuumimmillaan, niin se vaatii edelleen Helsingissä matkustamista, mutta pääosin arki on rauhallisempaa.

Täällä saa vain olla ja kirjoittaa, ja tuotannot etenevät siinä missä Helsingissäkin asuessa. Pohjoisessa on syntynyt myös ihan uudenlaisia projekteja, joita minulle ei olisi tullut mieleen toteuttaa, jos asuisin vielä etelässä. Olen myös löytänyt uudenlaisia näkökulmia, ja miettinyt enemmän oman kansani asioita, vaikka kaikenlaisia muitakin aiheita pyörii kyllä edelleen mielessä.

Elän nyt kolmivuotisella taitelija-apurahalla, mikä on auttanut todella paljon, muuten olisi vaikea tulla toimeen elokuvantekijänä. Helsingissä tein esimerkiksi

mainos- ja tilaustöitä sekä opettamista elokuvanteon ohessa, mutta täällä pohjoisessa olen elänyt keskittyneempää ja hitaampaa elämää.

Olemme saaneet vietyä tuotantoja eteenpäin koronapandemian aikanakin, vaikka taustatutkimusmatka Sevettijärvelle ja muualle lykkääntyi, kun kohtaamiset eivät nyt ole mahdollisia (toim. huom. haastattelu tehtiin huhtikuussa). Mutta toivottavasti jo kesän aikana pääsemme käymään siellä.

*Kerro tulevasta, Je'vida-työnimellä kulkevasta elokuvastasi – mistä siinä on kyse?*

*Je'vida* kertoo kolttatyön elämästä kolmella eri vuosikymmenellä: 10-vuotiaana lapsena 1950-luvulla, 20-vuotiaana aikuisena 1960-luvulla ja vanhana naisena nykyajassa. Elokuvan teema on kotiinpaluu, omille juurilleen paluu. Se kertoo oman kulttuurin siirtämisen tarpeesta, muistista ja muistamisesta.

Rakenteellisesti elokuvassa on kolme aikatasoa, jotka tapahtuvat yhtä aikaa, limittein. Tällaista rakennetta on ollut todella hauska kirjoittaa ja suunnitella.

Olemme tehneet käsikirjoitusta reilun vuoden yhdessä Niillas Holmbergin kanssa, ja toinen käsikirjoitusversio on juuri valmistunut. Olemme saaneet jo joitain kehitytystä, joten seuraavaksi olisi tarkoitus tehdä näyttelijävalintoja. Koska elokuva on suurelta osin koltansaamenkielinen, tulee olemaan haasteellista löytää erityisesti lapsinäyttelijöitä, sillä kolttasaamen puhujia on edelleen hyvin vähän. Siitäkin huolimatta, että kielen elvytys on tepsinyt, ja uuden sukupolven myötä puhujia on tullut lisää. Lapsia, jotka puhuvat kolttaa, on kuitenkin käytännössä vain muutama.

Kuvauspaikkoja etsimme kolttasaamelaisien asuinpaikoilla, Sevettijärven ympäristössä.

*Miten idea elokuvaan syntyi?*

Aihe on pyörinyt kauan mielessäni, oikeastaan koko elämäni on ollut materiaalin keruuta tätä elokuvaa varten. Olen kuullut lapsesta asti tarinoita ja tarinan pätkiä, jotka ovat tulleet tavalla tai toisella elokuvaan.

Tärkeä oli myös 15 vuotta sitten tapahtunut kohtaaminen. Olin silloin vielä opiskelija ja päätin liftata Inarista Sevettijärvelle. Sain kyydin kolttasaamelaiselta mieheltä. Oli talvinen aamu, vielä pimeää, kun lähdimme ajamaan Inarista. Yhtäkkiä mies kääntyi sivutielle ja alkoi kertomaan minulle tarinaa, omaa syntymätarinaansa. Tuo kohtaaminen ja hänen kertomuksensa jättivät minuun todella syvän jäljen, ja löysivät myös tiensä *Je'vidaan*.

Hieman kuten *Kuun metsän Kaisassa*, *Je'vidassa* häilytään realismin ja ”korotetun realismin” välillä – siinä on esimerkiksi tytön keskusteluja kuolleen isoisänsä kanssa. *Je'vida* onkin eräänlainen jatkumo *Kuun metsän Kaisalle*, mutta fiktiivinen sellainen – elokuva jatkaa siitä historiallisesta hetkestä johon *Kuun metsän Kaisa* jäi, eli 1950-luvulta, jolloin koltat oli asutettu sodan jälkeen nykyisille sijoilleen (toim. huom. aiemmat asuinsijat jäivät rajan taakse Venäjälle).

*Olet ohjannut myös aiemmin hyvin henkilökohtaisia tarinoita, erityisesti Kuun metsän Kaisan. Miten olet päättänyt käsittelemään kolttasaamelaisuutta elokuvissasi?*

Vaikka olenkin asunut lapsuuteni ”etelässä” Rovaniemellä, elimme perheen kanssa niin saamelaisesti kuin mahdollista ja vietimme myös paljon aikaa Saamenmaalla kalastellen tai hillametässä. Lapsuudessa kuulemistani asioista ne tarinat ovat osin kummunneet. Pakkосуomalaisuudesta johtuen en kuitenkaan oppinut koltankieltä äidiltäni, vaikka hän on puhunut sitä sisarustensa tai vanhempien ihmisten kanssa. Elokuvaa on tuonut minut lähemmäksi yhteisöä, joka katosi elämästäni lapsuuden jälkeen, kun muutin itse etelämmäs.

Kolttasaamelaisille juurille paluuni alkoi oikeastaan jo opiskeluaikana, kun ohjasin *Huuto tuuleen* -elokuvan. Mutta *Kuun metsän Kaisa* on ehdottomasti ollut tärkein työni – sekä henkilökohtaisesti että laajemmasta näkökulmasta.

Kaiken kaikkiaan tarve kertoa omia tarinoitani kolttasaamelaisesta perinteestä on ollut pitkä ja syvälinen prosessi – elämänmittainen ja kulttuurinkokoinen asia.



*Kuun metsän Kaisa* (2016) on ollut Katja Gauriloffin tähänastisen uran merkittävin työ sekä henkilökohtaisesti että kolttasaamelaisen yhteisön kannalta. Kuva: Oktober Oy.

*Millainen prosessi Kuun metsän Kaisan tekeminen oli sinulle?*

Se että sain kerrottua isisoäidin tarinan, oli erityistä sekä minulle ja perheelleni että kolttasaamelaiselle yhteisölle. On tärkeää, että näitä tarinoita ei unohdeta. Projekti oli myös tärkeä minulle ohjaajana, sillä sain tehdä taiteellisesti juuri sellaisen elokuvan kuin halusin. Elokuva oli siten hyvin merkityksellinen paitsi henkilökohtaisella tasolla myös saamen kansan ja kolttasaamelaisen yhteisön näkökulmasta.

Olen saanut elokuvasta todella hyvää palautetta saamelaiselta yhteisöltä. Yleisö on kiittänyt tämän tarinan kertomisesta, mutta myös tavasta, jolla se kerrottiin, hieman sadunomaisesti. Yleensä meidän tarinoitamme on kerrottu ulkopuolelta, ulkopuolisten silmin – mutta tätä tarinaa ei olisi voinut kukaan ulkopuolinen kertoa, ainakaan tällä tavalla.

*Kuun metsän Kaisa* kiersi paljon maailmalla, mutta minä en niinkään – ja sitä pyydetään edelleen esitettäväksi todella paljon. Minä käyn myös edelleen puhumassa siitä, viimeksi Oulun Giellagas-instituutissa. *Kuun metsän Kaisa* tuntuu myös kiinnostavan tutkijoita, ja sillä on paljon faneja, jotka ovat nähneet elokuvan monta kertaa ja löytävät siitä aina jotain uutta.

*Entä miltä tuntui siirtyminen dokumenteista fiktion – millä tavoin Baby Janen (2019) ohjaustyö erosi aiemmista dokumenttiprojekteistasi? Miten koet ylipäätään fiktion ja dokumenttielokuvan välisen rajankäynnin?*

Se oli hieno projekti, oli upeaa saada tehdä töitä suuren ryhmän kanssa, ja budjetti oli tietenkin suurempi. Fiktioissa ja dokumenttielokuvissa on molemmissa puolensa.

Dokumentaristina saa ainakin minun kokemukseni mukaan olla vapaampi ja tehdä mitä haluaa, mutta budjetit ovat usein pienempiä. Fiktion tekemisessä taas on täysin sidottu käsikirjoitukseen, mutta etenkin työskentely kuvauksissa on todella hienoa – että saa tehdä yhteistyötä näyttelijöiden ja muiden taiteenalojen, kuten lavastuksen ja puvustuksen, ihmisten kanssa.

En tosin tiedä, ovatko dokumenttielokuvani olleet täysiverisiä dokkareita, sillä olen käyttänyt niissä paljon fiktiivisiä elementtejä. Pelkästään kameran läsnäolo tilanteissa saattaa muuttaa ihmisten käyttäytymistä, sillä on sähköistävä vaikutus. Jo *Huuto tuuleen* -elokuvaa tehdessä huomasin, miten kamera muokkaa todellisuutta ja saa tapahtumaan kaikenlaisia asioita, joita ei muuten ehkä tapahtuisi.

Kuten dokumenttielokuva, myös fiktio lähtee jostain havainnosta tosielämästä, ja tämä havainto voi olla hyvin lähellä ja hyvin kipeä. Fiktio- ja dokumenttielokuvat voivat siten olla tekijälle prosesseina hyvin samankaltaisia.

*Miltä saamelaisen elokuvan tilanne näyttää sinusta tällä hetkellä?*

Vaikuttaa siltä, että saamelaisella elokuvalla on pääosin hyvä tilanne. Kentällä on vakiintuneita tekijöitä ja uusia kouluttautuu alalle. Saamelaiselokuva on vakiinnut-tanut paikkansa elokuva-alalla.

Nykyään elokuvaa pidetään johtavana saamelaistaiteen alana – näin on sanonut professori Veli-Pekka Lehtola Oulun yliopiston Giellagas-instituutista.

Pohjoismaista löytyy ohjaajia, jotka käsikirjoittavat pääasiassa itse elokuvansa, mutta tuottajia puuttuu. Suomessa ei taida tällä hetkellä olla yhtään saamelaista tuottajaa, ja myös muita elokuvan ammattilaisia on vähän.

Rahoituksen saaminen on edelleen vaikeaa saamelaisille elokuvantekijöille, sillä rahoittajat näkevät saamelaiselokuvan omana genrenään ja antavat tukea keskimäärin yhdelle saamelaiselle elokuvantekijälle kahden vuoden välein. Rahoittajat eivät pysty näkemään, että saamelaisten keskuudessa on erilaisia tekijöitä ja projekteja, eivätkä kaikki ”saamelaiselokuvat” ole samanlaisia.



Onneksi on myös muita rahoittajia, kuten ISFI (*International Sámi Film Institute*), joka on auttanut etenkin uusia tekijöitä. ISFI on ollut todella merkittävä taustatekijä saamelaisen elokuvan kehityksen kannalta. Sitä kautta saamelaiset elokuvantekijät ovat voineet olla yhteydessä myös muihin alkuperäiskansojen tekijöihin, kuten Pohjois-Amerikan alkuperäiskansoihin ja maoreihin. Instituutti järjestää isoja konferensseja, jotka ovat olleet hyvin voimauttavia tilaisuuksia – instituutti ei siten tarjoa pelkästään rahallista tukea, vaan yhteisön tukea. Sitä kautta on mahdollista saada myös dramaturgista apua tuotantoihin ja elokuva-alan koulutusta.

Haluan myös itse tukea uusia saamelaiselokuvantekijöitä. Teimme juuri Niillas Holmbergin kanssa musiikkivideon (<https://www.youtube.com/watch?v=J9PdWnpxMyM>), johon halusin saamelaisen nuoren naisen, Lada Suomenrinteen, kuvaajaksi. Tuottajien olisi hyvä muistaa, että alalla on muitakin tekijöitä kuin ne vanhat tutut, ja näillä muilla voi olla tuoreita näkökulmia.

*Miten saamelaisen elokuvan näkyvyyttä voisi vielä parantaa?*

Esityspaikkoja voisi olla enemmän, sillä se tarkoittaisi myös suurempia budjetteja elokuville.

Suomessa olen saanut elokuvilleni esitysaikaa esimerkiksi Ylellä ja jopa teatterilevityksen kahdelle pitkälle dokumenttielokuvalle, *Kuun metsän Kaisalle* ja *Säilötyille unelmille*, mutta Suomen ulkopuolella on ollut vaikeampaa. Esimerkiksi pohjoismaiset tv-kanavat tuntuvat tykkäävän enemmän *feelgood*-elokuvista kuin, ainakaan tietynlaisista, dokkareista. *Kuun metsän Kaisalle* oli hankala saada levitystä – ehkä hidasta, mustavalkoista, historiallista dokumenttielokuvaa ei koettu ohjelmapolitiikkaan sopivaksi.

Yhteistuotantoja pohjoismaisten kanavien kanssa on ollut vaikea saada. Olen kuullut torjunnan syyksi esimerkiksi sen, ”kun meillä on nämä omatkin saamelaiset”. Eli taustalla voi olla hieman samantapaista ajattelua kuin suomalaisilla rahoittajilla – kaikki saamelaiset tekevät samankaltaisia elokuvia, ja siksi vain yksi saamelaistekijä kerrallaan voi saada rahoitusta.

Tietenkin saamelaisten omilla elokuva-alan organisaatioilla, kuten ISFI:llä ja Skábmagovat-elokuvafestivaaleilla on ollut tärkeä rooli saamelaisen elokuvan nostamisessa. Skábmagovat on tällä hetkellä itse asiassa ainoa saamelaiselokuvan festivaali, ja siksi toivoisin, että se voisi kasvattaa rooliaan myös tekijöiden nostamisessa. Festivaalin yhteydessä voisi olla vielä enemmän esimerkiksi pitchaus-tilaisuuksia, joissa saamelaistekijöiden olisi mahdollista luoda kontakteja rahoittajiin. Viime vuonna tämän tyyppisiä tilaisuuksia jo olikin.

*Miltä saamelaisen elokuvan tulevaisuus näyttää?*

Haluan ajatella, että valoisalta. Meillä on paljon kertomattomia tarinoita, ja elokuvantekijöille on suuri tilaus saamelaisessa yhteisössä. On upeaa, että voimme vihdoin kertoa omia tarinoitamme omalla kielellämme ja elokuvan kielellä.

Elokuva sopii minun mielestäni hirveän hyvin saamelaisten tarinoiden välittämiseen. Saamelaisen kulttuurin perinnettä on välitetty aina suullisesti, ja elokuvakerronnassa voi päästä lähelle suullista kerrontaa, spontaaniutta, elävyyttä. Aina välillä kuulee, että ”olipa tuo saamelainen elokuva”, ja olen miettinyt, onko saamelaisessa elokuvakerronnassa jotain erityistä.

Itse olen ajatellut tämän niin, että koska saamelainen maailmankatsomus on syklinen, kuten luonto itse, se näkyy myös taiteessa, elokuvassakin. Voisi ajatella tarinan vaikkapa kehäksi, se vain alkaa jostain, mutta ei välttämättä pääty, vaan kiertää aina takaisin, tarinan sisällä voi olla toinenkin tarina ja kolmaskin...

On ollut hienoa huomata myös, että saamelaisten elokuvien kirjo on laajentunut, ja tekijät ovat tarttuneet muihinkin aiheisiin kuin saamelaiseen identiteettiin. Vaikka se onkin tärkeä aihe, ja monille elokuvantekijöille myös ensimmäinen aihe.

Saamelaisten aktivistien toiminta on ollut vilkasta viime vuosina, esimerkiksi Jäämeren ratahankkeen vastustajina. Näissä aktuaalisissa aiheissa riittää paljon kaluttavaa elokuvantekijöille, ja dokumenttielokuvan puolella tehdäänkin jo paljon – mutta itse näen, että poliittisissa aiheissa olisi ainesta myös fiktiiviselle käsittelylle.

*Viime vuosina on käyty paljon keskustelua saamelaisten asemasta Suomessa – onko tällä ollut mielestäsi jotain seurauksia, onko tietoisuus kasvanut?*

Etenkin saamelaistaiteilijat ja aktivistit ovat olleet näkyviä viime vuosina, mutta myös valtakulttuurin puolelta on osallistuttu keskusteluun, mikä on tervetullutta. On nähty hyviä avauksia ja tietoisuus on kasvanut, vaikka erityisesti somessa korostuu myös huomion negatiivinen puoli: vihapuheen lisääntyminen.

Mutta saamelaiset ovat tulleet ainakin näkyvämmiksi. Haluan uskoa, että myös hyvää keskustelua ja ymmärrystä on syntynyt puolin ja toisin.

*Mitä pohjoinen sinulle merkitsee?*

Ensinnäkin kotia, ei vain fyysistä, vaan myös henkistä, sielun kotia.

Kun asuin etelässä, kului välillä pitkiäkin aikoja, etten päässyt käymään Saamenmaalla. Sitten kun vihdoinkin saavuin tänne, tuli sellainen tunne, että haluan olla lähellä maata, syleillä sitä. Nyt kun asun pohjoisessa, saan olla koko ajan lähellä Saamenmaata, vaikka Rovaniemi ei kuulukaan siihen, mutta ollessani Utsjoella ja pohjoisessa, missä vietän suurimman osan ajastani.

Minulle pohjoisuuteen kuuluu myös oman kansani oma historia. Se että pohjoisessa voin konkreettisesti tuntea omat esiäidit ihollani. Tämän tunteen haluan tuoda elokuvaankin. Kun on ollut pitkään poissa kotoa ja vihdoinkin palaa sinne, niin asiat alkavat elää ympärillä, talo tai järvi alkaa puhua.

Pohjoisuuteen liittyy myös hirveästi haavoittuvaisuutta, erityisesti ilmastonmuutoksen vuoksi. Itselleni on tullut voimakas halu suojella ja suojata pohjoisen luontoa. Pohjoisessa on läsnä paitsi historia niin myös tulevaisuus, kysymys siitä miten pohjoisen luonnolle, metsälle ja maalle käy – että pystyykö täällä vielä tulevaisuudessakin elämään ja harjoittamaan vanhoja elinkeinoja.



## LAAJASTI POHJOISMAISEN ELOKUVAKULTTUURIN KANSAINVÄLISISTÄ YHTEYKSISTÄ

Anna Westerstahl Stenport & Arne Lunde (toim.) (2019) *Nordic Film Cultures and Cinemas of Elsewhere*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 389 s.

*Nordic Film Cultures and Cinemas of Elsewhere* -teoksen tekijät haluavat laajentaa pohjoismaisen elokuvan tutkimusta kansallisen kontekstin ulkopuolelle. Kirjan luvuissa tarkastellaan monista eri lähtökohdista käsin pohjoismaisen elokuvakulttuurin toimintaa ja vaikutusta kansallisten rajojen ulkopuolella historian eri vaiheissa.

Kyse on siis monenlaisten ylijärjestelmien suhteiden, yhteistyön muotojen ja vaikutteiden tarkastelemisesta, vaikka termiä transnatio-naali ei ole nostettu otsikkoon. Hieman kankeasti suomeksi kääntyvällä termillä *cinemas of elsewhere* tarkoitetaan toisaalle sijoittuvia elokuvakulttuureita. Tekijöiden mukaan kaikki elokuvakulttuurit, myös pohjoismaiset, ovat toisaalla olevia silloin kun niitä tarkastellaan jonkun toisen kulttuurin näkökulmasta. ”Toisaalla” ei siis tarkoita mitään tiettyä paikkaa tai aluetta, vaan se määrittyy tarkastelijan position mukaisesti. Termi ymmärretään kirjassa myös metaforisesti, elokuvan rakentamina kuvitteellisina paikkoina ja ilmiöinä, kuten 1950-luvun suurelokuvien eksoottisena Lappina tai Yhdysvalloissa elokuvan *Olen utelias – keltainen* (*Jag är nyfiken – en film i gult*, Ruotsi 1967) synnyttämänä mielikuvana Ruotsista seksuaalisesti vapaamielisenä maana.

Hieman yllättäen käsitteen valintaa ei perustella johdannossa eikä kirjaan sisältyvä tutkimusta suhteuteta sen kummemmin transnatio-naali-käsitteen alla pohjoismaisesta elokuvasta aiemmin tehtyyn tutkimukseen. Kummalliselta tämä tuntuu erityisesti siksi, että johdannossa kuitenkin luetellaan pitkä

lista transnatio-naalin ideaa hyödyntäviä pohjoismaista elokuvaa käsitteleviä teoksia. Otsikko tuntuu tekijöiden aikomuksista huolimatta korostavan me–he-polariteettia ja viittaavan toisaalla olevaan jotenkin eksoottisena, mitä vahvistaa kansikuvavalinta, otos Arne Sucksdorffin Intiaan sijoittuvasta dokumenttielokuvasta *The Flute and the Arrow* (1957).

Toimittajien Anna Westerstahl Stenportin ja Arne Lunden mukaan artikkeleissa karotetaan vähälle huomiolle tai täysin ilman huomiota jääneitä ilmiöitä ja lähestytään kanoonisoituja tutkimuksen kohteita uudenaikaisista näkökulmista tai lukemalla niitä vastakarvaan. Ajallisesti tarkasteltava ajanjakso ulottuu mykkäelokuvasta nykypäivään. Aiemmassa tutkimuksessa paljon huomiota saaneina aiheina toimittajat mainitsevat muun muassa Tanskan ja Ruotsin mykkäelokuvan kulta-ajan 1910–20-luvut, ruotsalaisen 1950–60-lukujen taide-elokuvan, yksittäiset auteurs sekä tanskalaisen Dogma 95 -liikkeen. Näitä ilmiöitä ei sivuuteta täysin tässä teoksessa, mutta näkökulmat niihin ovat tuoreita. Esimerkiksi Annie Fee tarkastelee artikkelissaan ”Paris looks to the North: Swedish Silent Film and the Emergence of Cinephilia” kuinka ruotsalaiset kulttuurin lähettiläät ja kulttuurialan yrittäjät synnyttivät käsitteen ruotsalainen taide-elokuva ja samalla vaikuttivat ranskalaisen elokuvaentusiasmin syntyyn 1920-luvun Pariisissa. Myös Linda Badleyn artikkeli Lars von Trierin ja Thomas Vinterbergin luomista kuvitteellisista amerikoista, joissa elokuvan(kin) supervaltaa tarkastellaan ”toisaalta” käsin ja

amerikkalaisen elokuvan omia stereotyyppejä hyödyntäen, on piristävällä tavalla uudelleen tarkastelutavan tarjoava teksti.

Teoksen rakenne ei ole kronologinen, mutta käsiteltävät ilmiöt asetetaan historialliseen kontekstiinsa johdantoluvussa. Tämä on hyvä ratkaisu, sillä 29 luvusta koostuva teos on melko vaikeasti hahmotettava kokonaisuus. Teos on jaettu neljään temaattiseen osaan, joiden otsikot eivät ole kovin informatiivisia: *Traces and Erasures*, *Intermediaries*, *Contact Zones* ja *Revisitations*. Ensimmäisessä osassa käsitellään huonosti tunnettuja, historian kätköihin unohtuneita tarinoita, medioita ja henkilöitä, kuten pohjoismaisen mykkäelokuvan vientiä Australiaan ja Amerikassa vaikuttaneen ruotsalaisnäyttelijä Warner Olandin tapausta. Toisen osan artikkelit käsittelevät kulttuurisia välittäjähahmoja, kuten saamelaisen Nils Gaupin kansainvälistä uraa sekä Aki Kaurismäen kytköksiä Ranskaan. Ana Benito Ribeiro tarkastelee lyhyessä luvussaan Kaurismäen Ranskaan sijoittuvia ja osittain ranskalaista tuotantoa olevia elokuvia, kuten *Boheemielämää* (1992) ja *Le Havre* (2011), ja luonnehtii yleisesti Kaurismäen elokuvien todellisuutta ”toisaalle”, ei tarkalleen ottaen mihinkään, sijoittuvaksi.

Kolmannessa, Mary Louise Prattin käsitteen *contact zone* mukaisesti nimetyssä, osassa tarkastellaan eri sijaintien välisiä kosketuspintoja ja kohtaamisia. Tässä osassa on kirjan toinen suomalaista elokuvaa käsittelevä luku, Anneli Lehtisalonen lyhyt, mutta uutta tietoa tarjoava teksti suomalaisen elokuvan viennistä ja vastaanotosta Amerikan suomalaissiirtolaisten keskuudessa suomalaisen elokuvan studiokaudella 1938–1941. Troy Storfjell käsittelee alkuperäiskulttuurien välisten tilojen rakentumista Elle-Máijá Apiniskim *Tailfeathersin* lyhytelokuvassa *Bihittoš* (Kanada ja Norja, 2014), joka pureutuu elokuvantekijän perheen kolonialismin sävyttämään historiaan. Ohjaajan isä oli saamelainen ja äiti mustajalkaintiaani.

Neljännessä osassa ajatuksena on tunnettujen tekijöiden elokuvien uudelleentarkastelu ja pohdinta siitä, miten niitä on uudelleenversioitu tai miten niiden vastaanotto on muuttunut kontekstista riippuen. Casper Tybjerg esimerkiksi käsittelee Carl Dreyerin *Jeanne D’Arcin kärsimys* (*La Passion de Jeanne d’Arc*, 1928 Ranska) -elokuvasta 1950-luvulla tehtyä

kiistanalaista uutta versiota. Anne Westerstahl Stenport ja Arne Lunde puolestaan kirjoittavat Ingmar Bergmanin 1970-luvun Berliinissä omaehtoisen maanpakonsa aikana ohjaamasta *Käärmeenpesästä* (*The Serpent’s Egg*, 1977 USA ja Länsi-Saksa), joka kaivautuu Weimarin ja natsi-Saksan historiaan. He analysoivat elokuvan tyyliä 1970-luvun uuden saksalaisen elokuvan ja uuden Hollywoodin risteymänä ja Bergmanin kaikkein vähiten skandinaavisena projektina.

Temaattisista osioista huolimatta luvut jäävät irrallisen oloisiksi. Monet niistä eivät liity toisiin lukuihin muuten kuin hyvin yleisellä tasolla, sillä ”toisaalla” ymmärretään hyvin laajasti. Kirjan sisältö on tästä johtuen myös erittäin moninainen, samoin kuin artikkeleiden käsittelytavat. Kirjan toisen osan sisällä esimerkiksi hypätään Ingrid Bergmanin ”diasporisista” elokuvista sodanjälkeisten tanskalaisten opetuselokuvien ääniraitojen tarkasteluun. Painotus on historiallisessa tarkastelussa ja ilmiöiden kuvaamisessa, ei niinkään tulkinnaissa tai teoreettisissa analyyseissä. Tutkimuskohteisiin lukeutuu yksittäisiä elokuvia ja elokuvanäyttelijöitä, yksittäisen tekijän tuotanto kokonaisuudessaan, elokuvia eri maista yhteisen teeman alla tarkasteltuna, elokuvien vienti ja esitystoiminta. Fiktioelokuvien ohella tarkastellaan dokumenttielokuvia, musiikkivideoita, opetuselokuvia ja televisiosarjoja. Punaiseksi langaksi voi hahmottaa suhteisuuden ja vuorovaikutuksen, uudelleenperspektiivin ottamisen ja historian hämärään unohtuneiden ilmiöiden huomioimisen.

Teoksessa painottuu vahvasti ruotsalainen elokuvakulttuuri, mikä ei ole yllätys ottaen huomioon, että ruotsalaisen elokuvatuotannon volyyymi on kautta historian ollut Pohjoismaiden suurin. Noin puolet luvuista käsittelee ruotsalaista elokuvaa tai elokuvakulttuuria. Tanskalaista elokuvakulttuuria käsitellään seitsemässä luvussa, suomalaista ja norjalaisista molempia kahdessa. Islantilainenokuva loistaa poissaolollaan, mikä on häiritsevää, kun ottaa huomioon Islannin roolin esimerkiksi nordic noir -ilmiössä ja ohjaaja Baltasar Kormákurin kansainvälisen uran. Saamelaista elokuvaa sen sijaan käsitellään ilahduttavasti kahdessa luvussa. Lisäksi Westerstahl-Stenport tutkii Saamenmaalle sijoitettuja elokuvia osana



1950-luvun eksoottisia speaktaakkelielokuvia, joiden kautta pohjoismaiset elokuvatekijät tavoittelivat kansainvälistä huomiota. Tässä luvussa mainitaan lyhyesti myös *Valkoinen peura* (1952, Suomi). Suomalaisen nykyelokuvan kansainvälisesti tunnetuin ja siten myös ”toisaalla”-teeman näkökulmasta merkityksellisin hahmo näyttää edelleen olevan Aki Kaurismäki. Harmi, ettei esimerkiksi korkeatasoisesta suomalaisesta dokumenttielokuvasta ole löytynyt kirjaan kirjoittajaa.

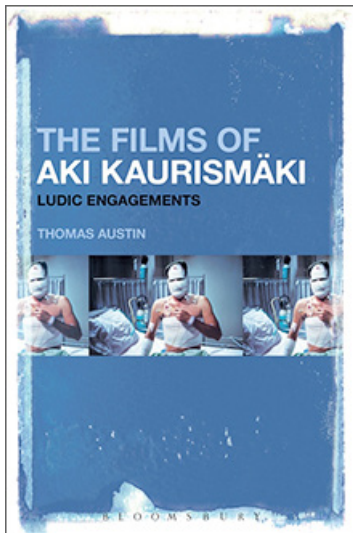
Vaikka aiheiden kirjo ja ajallinen kaari ovat laajoja, joitakin olennaisia teemoja teoksesta on jäänyt pois. Esimerkiksi maahanmuuttajien tekemää elokuvaa ei käsitellä ollenkaan, vaikka etenkin Ruotsissa ja Norjassa maahanmuuttajia on toiminut elokuva-alalla jo muutaman vuosikymmenen ajan. Tämän erittäin valitettavan

puutteen tekijät mainitsevat itsekkin listatessaan kirjan ulkopuolelle jääneitä aiheita. Itseäni ilahdutti erityisesti se, että kirjassa tuodaan esiin Pohjoismaiden osallisuutta kolonialismiin ja erilaisten toiseuksien rakentamiseen.

Aiheiden moninaisuuden ja hieman vaikeasti hahmotettavan rakenteensa vuoksi on epätohdennäköistä, että kovin moni lukija innostuisi kahlaamaan koko teoksen läpi. Yhtenäisen lukukokemuksen sijasta kirja tarjoaa pikemminkin kiinnostavia tärppejä pohjoismaisesta elokuvasta kiinnostuneelle lukijalle. Yksittäiset tekstit ovat hyvin kirjoitettuja, huolelliseen tutkimukseen perustuvia ja siten miellyttäviä lukukokemuksia.

### **Kaisa Hiltunen**

FT, taidekasvatus, Jyväskylän yliopisto



## UUSIA TULOKULMIA AKI KAURISMÄEN ELOKUVIIN

Thomas Austin (toim.) (2018) *The Films of Aki Kaurismäki: Ludic Engagements*. New York: Bloomsbury Academic, 220 s.

Thomas Austinin toimittaman *The Films of Aki Kaurismäki* -teoksen tarpeellisuutta perustellaan kahdella tavalla, joista toinen on ymmärrettävämpi kuin toinen. Kaurismäen elokuvia kannattaa tutkia siksi, että toistuvista esteettisistä ja temaattisista yhtäläisyyksistä huolimatta ne eivät ole samanlaisia. Tämä käy järkeen. Sen sijaan lähtökohtainen väite siitä, että Kaurismäen elokuvia olisi tutkittu vähän, on suhteellinen. Jos ajattelemme, että eurooppalaisten auteurien elokuvia pitää tutkia, niin suhteessa moneen muuhun tekijään Kaurismäen elokuvia on saatettu tutkia vähemmän mutta ei vähän.

Aiemmin Kaurismäen elokuvaan ovat keskittyneet esimerkiksi Pietari Kääpä teoksessaan *The National and Beyond: The Globalization of Finnish Cinema in the Films of Aki and Mika Kaurismäki* (Peter Lang, 2010), Jarmo Valkola teoksessaan *Landscapes of the Mind: Emotion and Style in Aki Kaurismäki's Films* (Lambert Academic, 2012) sekä Andrew Nestingen teoksessaan *The Cinema of Aki Kaurismäki: Contrarian Stories* (Wallflower Press, 2013) ja toimittamassaan *Journal of Finnish Studiesin* erikoisnumerossa *In Search of Aki Kaurismäki: Aesthetics and Contexts* (2004). Näiden lisäksi Kaurismäen elokuvia on aiemmin tarkasteltu eri näkökulmista myös useissa artikkeleissa.

Käsillä olevan teoksen johdantoartikkelissa Austin tiivistää hyvin Kaurismäen erilaisuuden, jossa on erityistä epävarmuuden ilmapiiri ja näyttelijöiden valintaan liittyvä empatian tavoittelu: elokuvien henkilöt ovat uusliberalistista prekariaattia, eivätkä he edusta odo-

tuksenmukaista kauneusihannetta. Mise-en-scène tasolla erityistä on anakronistisuus tai tarkemmin esineiden, asioiden ja käytöksen sopimattomuus aikaan ja/tai paikkaan sekä ilmeeton näyttelemistyyli. Näistä rakentuu elokuvien ympäröivää todellisuutta vastustava kaurismäkeläinen realismi. Kaurismäen elokuvat ovat kuitenkin uusliberalistista eestosta vastustaessaan aina kiinni yhteiskunnan epätasa-arvoa tuottavissa ja ylläpitävissä virtauksissa. *The Films of Aki Kaurismäki* -teoksen erityinen ansio onkin siinä, että se osoittaa monipuolisesti sekä kerrontaa, sisältöä ja elokuvien teemoja analysoiden, miten yhteiskunta pakottaa henkilöitä eri tasoilla ja mitä se tekee ihmiselle.

Kolmeen osaan jaettu 11 artikkelin kokoelma avaa Kaurismäen maailmaan uusia tulokulmia ja tarkentaa aiemmin itsestään selvänä pidettyjä asioita. Aika ja tila -osassa tarkastellaan elokuvien anakronistisuuden poliittisuutta (Thomas Austin), ympäristöetiikan ulottuvuuksia (Pietari Kääpä), kuvarajauksen ja sen ulkopuolisen tilan tulkintaa (Lara Perski) sekä Kaurismäen suhdetta Japaniin (Eija Niskanen). Sävy ja näkökulma -osassa kohteena ovat kameran ironinen näkökulma (Jaakko Seppälä), rahanvaltaa ja voitontavoittelua vastustava ambivalentti populismi Suomi-trilogiassa (Panos Kompatsiaris), työn käyttäytymistä ja toimijuutta kolonisoiva voima ja siitä irtautumisen mahdollisuus työläistrilogiassa (Angelos Koutsourakis) sekä musikaalisten hetkien vapauttavuus, sentimentaalisuus ja ironia (Andrew Nestingen). Kolmannessa,

performanssiin keskittyvässä osassa, tarkastellaan henkilöiden tyyppittelyä elokuvassa *Kauas pilvet karkaavat* (Henry Bacon), näyttelytyyliä Shakespeare-adaptaatioissa *Hamlet Goes Business* (Ulrike Hanstein) sekä koiria Kaurismäen elokuvissa (Michael Lawrence).

Kirjassa teksteihin viitataan lukuina, mutta ennemminkin kyse on itsenäisistä artikkeleista, sillä niissä voidaan viitata kokoelman muiden kirjoittajien aiempiin teksteihin, mutta artikkelien välisiä sisäisiä viittauksia kirjassa ei ole. Koska kirjassa on samoja elokuvia ja jopa samoja kohtauksia eri tulokulmista käsitteleviä artikkeleita, tuntuu ihmeelliseltä, että viittauksia ei ole nähty tarpeellisiksi. Niillä kokoelmasta olisi voinut helposti tehdä yhtenäisemmän. Esimerkiksi Ulrike Hansteinin *Hamlet Goes Business* -elokuvan näyttelijäperformanssia käsittelevässä artikkelissa olisi voinut (ja oikeastaan pitänyt) viitata sitä edeltävään Henry Baconin *Kauas pilvet karkaavat* -elokuvan henkilötyyppejä käsittelevään artikkeleihin.

Edellä mainitusta puutteesta huolimatta kirjan kaikki artikkelit ovat hyvin kirjoitettuja ja näkökulmiltaan perusteltuja. Yhteiskuntasuhde korostuu useimmissa artikkeleissa, kuten johdannon rakentaman odotuksen mukaan pitääkin. Mukana on kuitenkin myös tekstejä, joissa yhteiskunnallinen konteksti jää sivuun. Jaakko Seppälän Kaurismäen elokuvien kerronnan kaksoisperspektiiviä, henkilöiden ja kameran toisistaan poikkeavan näkökulman tuottamaa outoutta ja ironiaa käsittelevä artikkeli on erinomaista analyysiä kameran liikkeistä ja kuvarajauksista, jotka eivät motivoitu kerronnan jatkuvuuden tai todenkaltaisuuden kautta. Ilman eksplisiittistä yhteiskuntakehystä terävät ja hauskat analyysiesimerkit (*Calamari Union*, *Hamlet Goes Business*, *Leningrad Cowboys Go America*) jättävät kuitenkin kysymään, että mitä sitten. Kysymyksen esittäminen ei ole ongelma artikkelin, vaan teoksen kokonaisuuden kannalta.

Aiheen kannalta erityisen kiinnostava on Eija Niskasen artikkeli Kaurismäen Japanisuhteesta, josta ohjaaja on itsekin puhunut usein. Niskanen lähestyy David Bordwellin parametrin elokuvan kehityksessä Kaurismäen yhtäläisyyksiä Yasujirō Ozun elokuvien kanssa. Molempien elokuvissa oman tasonsa muodostavat toistuvat tyylipiirteet, joita ovat erityisesti näyttelimityyli ja kohtauksen

usein avaava ja/tai päättävä modernistisuutta henkivä otos tyhjästä ulko- tai sisätilasta. Itselleni uutta Niskasen artikkelissa on sen osoittaminen, että vaikutteet Kaurismäen ja japanilaisten nykyohjaajien välillä ovat olleet kaksisuuntaisia. Helsinkiin sijoittuva Naoko Ogigamin *Ruokala Lokki* (*Kamome shokudo*, 2006) on paikoin kaurismäkeläinen, mutta meille suomalaisille yksittäistapaus. Sen sijaan Niskasen haastatteleman Nobuhiro Yamashitan (s. 1976) toteamuksesta, että Kaurismäki on vaikuttanut koko hänen sukupolvensa japanilaisiin elokuvantekijöihin, olisi ollut kiinnostavaa lukea tarkempaa analyysiä enemmänkin.

Kaurismäen elokuvien yhteiskuntasuhteen tarkastelun pisimmälle vie Angelos Koutsourakis erinomaisesti kehystetyssä artikkelissaan "The Cultural Techniques of Gesture", jossa hän tarkastelee saksalaisen teorian luokkänäkökulmasta työväenluokkaisten henkilöiden liikkeitä ja eleitä Kaurismäen työläistrilogiassa (*Varjoja paratiisissa*, *Ariel*, *Tulitikkutehtaan tyttö*). Koutsourakisin keskeinen väite muistuttaa Guy Debordin ajatusta spekaakkelin yhteiskunnan totaalisuudesta, sillä siinä missä Marxilla työläinen vieraantuu työssä ja on vapaa työn ulkopuolella, niin Koutsourakisin mukaan Kaurismäki esittää työläisen vieraantuneena myös vapaa-aikanaan. Syynä ovat pääoman rytmistä, työnteon toistuvuudesta opitut liikkeet, eleet ja tavat. Tästä puhuttelvana esimerkkinä Koutsourakis ehdottaa, että elokuvan *Varjoja paratiisissa* alussa Nikanderin ja Ilonan yhdessäolo ei ota onnistuakseen, koska "työn kolonisoima" Nikander toimii ja on vapaallakin kuin olisi töissä. Koutsourakis nimittää käsittelemäänsä trilogiaa nykynäkökulmasta myös "prekariaattitrilogiaksi", mikä tuo elokuvat selvemmin myös 2000-luvun uusliberalismin kehukseen.

Vuosina 2000–2019 Suomessa tuli teatteriensi-iltaan peräti 497 kotimaista pitkää elokuvaa. Niistä neljä on ohjannut Aki Kaurismäki. Elokuvien levinneisyyden, yhteistyötuo-  
tantotavan sekä ohjaajan omien mediaperformanssien kannalta on ymmärrettävää, että ulkomaisissa julkaisuissa suomalaisesta elokuvasta tutkimuskohteeksi nousevat juuri Kaurismä(ki)en elokuvat. Austinin toimittaman kokoelman teksteissä viitataan siellä täällä suomalaisen elokuvan historiaan, mutta erityisesti nykyelokuvan kannalta teos vahvistaa

osaltaan ajatusta Suomesta Kaurismäen maana. Olisikohan meillä tarjota ulkomaisille katsojille ja lukijoille jotain muutakin?

*The Films of Aki Kaurismäki* sisältää erinomais-  
ta, hyvin kirjoitettua tutkimusta. Parasta ovat elokuvien tarkasta lähiluvusta nousevat oival-  
tavat tulkinnat, joissa Kaurismäelle ominaiset  
kerronnalliset ja tyyllilliset ratkaisut nähdään  
suhteessa ympäröivään yhteiskuntaan. Mutta  
kirja on parasta nautittuna osa kerrallaan,  
pikemminkin itsenäisten artikkeleiden kuin  
toisiaan seuraavien lukujen koosteena.

### **Tommi Römpötti**

FT, mediatutkimus, Turun yliopisto





## UUSIA NÄKÖKULMIA SUOMEN FILMITEOLLISUUDEN HISTORIAAN

*Kimmo Laine, Minna Santakari, Juha Seitajärvi & Outi Hupaniitti (toim.) (2019) Unelmatehdas Liisankadulla: Suomen Filmitoimittajien tarina. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 359 s.*

*Unelmatehdas Liisankadulla* on vaikuttava suomalaisen elokuvahistorian ja -tutkimuksen merkkiteos, joka tuo uusia näkökulmia ja aineistomateriaalia suomalaisen elokuvakulttuurin tutkimukseen. Se rakentaa monipuolisen kulttuuripoliittisen kuvan suomalaisen elokuvatuotannon värikkästä historiasta ja tuo esille merkittävää uutta tietoa myös useiden jo läpikotaisin tutkittujen elokuvien tuotannosta, levityksestä, vastaanotosta ja poliittisesta roolista.

Suomen Filmitoimittajat Oy (SF) oli suomalaisen elokuvatuotannon ”kultakauden” suurin elokuvastudio. Toimitusjohtaja Toivo ”Maisteri” Särkän johdolla tuotettiin kaikkiaan 237 pitkää elokuvaa neljän vuosikymmenen aikana. Merkittävät ohjaajat kuten Edvin Laine ja Matti Kassila sekä monet valovoimaiset kotimaisen elokuvan tähdet, keskeisimpinä Tauno Palo ja Ansa Ikonen, toimivat Suomen ”unelmatehtaalla”. Siellä valmistuivat myös suomalaisen elokuvahistorian keskeiset klassikot *Tuntematon sotilas* (1955) ja *Kaasua Komisario Palmu* (1961). Studion mittava kulttuurihistoria suorastaan vaatii SF:n toimintavuosien laajamittaista ja monipuolista kuvausta ja tässä *Unelmatehdas Liisankadulla* -kirja onnistuu erinomaisesti.

Teos sisältää elokuva- ja mediahistoriallisten näkökulmien lisäksi myös elokuvien tuotantopoliittista analyysiä, tutkimusta elokuvien esteettisistä ja taidehistoriallisista piirteistä sekä materiaalia elokuvien markkinoinnista. Teoksen toimittajakunta koostuu arvostetuista elokuvahistorioitsijoista (Kimmo Laine, Outi

Hupaniitti, Juha Seitajärvi) ja elokuva-alan toimijoista (Minna Santakari), joiden asiantuntemus ja kokemus näkyvät myös taitavassa tekstinkäsittelyssä: kirja yhdistää onnistuneesti yhteiskuntafilosofista pohdintaa kirjoitustyyliin, joka sopii mainiosti myös laajemmalle yleisölle.

### Suomalaisen elokuvan tuotantotutkimusta

Teoksen yksittäisissä luvuissa kirjoittajat käyttävät onnistuneesti hyväkseen eri tutkimusalojen metodologisia näkökulmia samalla soveltaen niihin monimuotoisia tutkimushistoriallisia tarkastelumalleja. Teoksen artikkeleissa käytetty materiaali on myös laajaa ja mukaan on otettu muun muassa markkinointiaineistoa, tilikirjoja, tuotantokustannuksia, katsojalukuja, aikalaiskriittikkä, haastatteluita ja elokuvien estetiikkaa ja narratologisia kuvioita tutkivaa lähilukua. Lähteitä on käytetty tarkasti ja tiiviisti, ja kirjassa esitetään myös yksityiskohtaisia tarinoita elokuvatuotannon kimuranteista kuvioista. Esimerkiksi Outi Hupaniitin tutkimusmateriaali pohjautuu tuotantoyhtiön taloudelliseen kirjanpitoon ja luo yksityiskohtaisen kuvan elokuva-alan tuotanto- ja talouspolitiikasta, kun taas Minna Santakarin artikkeli piirtää tarkan kuvan lavastajien työnteosta Liisankadun studioilla.

Luvut, joissa tutkimuskohteena on jokapäiväinen työnteko, kertovat siitä, kuinka elokuvatuotanto käytännössä studioilla tapahtui ja miten sitä koordinoitiin hallintotasolla. Nämä

kuvaukset tuottavat merkittävää tuotantopoliittista tutkimusmateriaalia elokuvatuotannon taloudellisista ja hallinnollisista kuvioista.

Teos voitaisiinkin luokitella osaksi kansainvälisessä elokuvatiiteessä suurta huomiota herättänyttä ”tuotantotutkimusta”, joka paneutuu perinteisen elokuvien tekstuaalisen analyysin sijaan tuotantokulttuurien ja -prosessien analyysiin. Kyseinen tutkimussuuntaus (kärkiniminä yhdysvaltalaiset John Caldwell ja Vicki Mayer) keskittyy tarkastelemaan kaksijakoista elokuvien tuotantokoneistoa. Tässä jaottelussa *above-the-line* (eli luovat toimijat, kuten tuottajat ja ohjaajat) ja *below-the-line* (eli käytännön toimijat, kuten lavastajat tai muonitustoiminta) tekijät erittelevät elokuvatuotannon prosessin näkyvämpään ja suurta yleisöä kiinnostavaan ”luovaan kaartiin” ja tuotannolle elinehtoiseen, mutta usein näkymättömään kulisseyssä tapahtuvaan toimintaan. Tämän kirjan ansioksi onkin luettava se, etteivät sen artikkelit käsittele pelkästään niin sanotusti ”suurten tekijöiden” kuvaa vaan esittelevät myös laajemmin työtä kulisseyssä, alueella jossa tuotantopolitiikka on hyvinkin erilaista kuin hallintokonttoreissa tai aikakauslehtien etusivuilla. Tällaista suomalaisen elokuvan tutkimuksellista analyysiä on jo kaivattu.

Teos on vahvimmillaan yhdistäessään näkökulmia tuotantoprosesseista, elokuvapolitiikasta, yhteiskunnallisista tekijöistä ja elokuvien kulutuksesta. Esimerkiksi Markku Koski käsittelee ansiokkaasti kulttuuritehtaan ja -teollisuuden käsitettä Särkän henkilökuvan kautta. Tätä tutkimussuuntauksellista linjausta jatkaa myös Tommi Römpötti analysoidessaan nuorisoe elokuvien roolia SF:n pyrkimyksissä käsitellä yhteiskunnallisia kysymyksiä sekä houkutella kadonnutta nuorta yleisöä takaisin elokuvateattereihin. Näin piirtyy myös kokonaiskuva SF:n taloudellisista, esteettisistä, ideologisista ja käytännöllisistä toimintaperiaatteista.

Vaikka teos ei pyrikään omaksuma erityisen teoreettista lähestymistapaa, sen korkeatasoinen ja monipuolinen panos esimerkiksi kansallisen elokuvan käsitteen ymmärtämiseksi valottaa elokuvatuotannon keskeistä roolia kansallisen muistin kehityksessä ja laajemmassa yhteiskuntapolitiikassa. Toisaalta, vaikka kirja sisältää laajalti materiaalia

tuotantokuvioista ja elokuvien laajemmasta kulttuurimerkityksestä, se ei myöskään karttele vaikeita kysymyksiä ja kriittisiä näkökulmia yhteiskunnallisista kipupisteistä. Esimerkiksi Riikka Pennasen katsauksessa Assi Nortian tähteydestä rakentuu mielenkiintoinen näkökulma aikalaiseen vähemmistöpolitiikkaan Nortian ”rodullistetun” tähtipersoonan myötä. Myös Raija Talvion artikkelissa Lasse Pöystin tähdittämästä Suomisen Olli -elokuvasarjasta muotoutuu kriittinen näkökulma jatkosodasta kotiutuvien miesten kotiuttamisongelmiin ja täten myös laajempiin yhteiskunnallisiin ja ulkopoliittisiin realiteetteihin.

Muutamia kirjan lukuja vaivaa hieman tietokirjamainen esitystapa. Näiden lukujen sisältö koostuu valtavasta määrästä faktoja ja huomioita elokuvien kuvauksista tai kuvauspaikoista tapahtumien merkittävyyden analyysin jäädessä vähemmälle huomiolle. Esimerkiksi kartanoiden tai puvustuksen osuudesta elokuvien laajempien yhteiskunnallisten virtausten ja viitekehyksien tulkkinä voisi saada nykyistä enemmänkin irti. Myös elokuvien työpoliitikassa olisi nykyistä enemmän mahdollisuuksia sosiologiselle luokka-analyysille. Vaikka elokuvien puvustajista ja säveltäjistä löytyy jo nyt runsaasti taustatietoa, laajempaa kuvaa studioiden tuotantokoneiston eri tasoista ja rooleista kaivataan edelleen.

Esimerkiksi Anu Juvan artikkeli avaa sujuvasti korkea- ja matalakulttuurin eroja SF:n elokuvien musiikissa valottaen samalla elokuvien iskelmäihittien merkitystä. Juva kertoo myös, miten Reino Helismaan ”rillumareitit” liittyivät konkreettisesti SF:n brändäykseen. Laulut toimivat osana yhtiön monimediaalista tuotantolinjaa, johon yhtiön hallinto panosti, koska näin saatiin rakennettua tarttumapintaa yleisöön. Oli nimittäin havaittu, että yleisö tuli teattereihin pääasiassa kuuntelemaan elokuvien iskelmämusiikkia. Artikkelissa on myös mielenkiintoisia huomiota Einar Englundin ja Helismaan sävellystyöskentelystä SF:llä. Elokuvien iskelmien tai modernin orkesterimusiikin havaittiin luovan monenlaisia populaari- ja taide-elokuvan viitteitä, jotka eivät kuitenkaan olleet toisiaan poissulkevia. Tämä on tunnistettavissa esimerkiksi Komisario Palmu -elokuvasarjaan sävelletyissä monipuolisissa musiikissa.

## SF:n kansainvälisyydestä

Teos sisältää siis laajalti materiaalia SF:n yhteiskunnallisesta ja kulttuuripoliittisesta panoksesta, mutta samalla kirja laajentaa ymmärrystä ”elokuvista elokuvina”. Kimmo Laine kirjoittaa luvussa SF:n genrekuvioista: ”käsillä olevassa teoksessakin nousee esiin vaihteleva kirjo iskelmäelokuvista ja kansainvälisistä seikkailukomedioista pohjalaisdraamoihin ja kartanoromantiikkaan” (s. 190). Genretuotanto ja elokuvalliset syklit liittyvät usein elokuvateollisuuden kansainväliseen kulttuuri- ja markkinavaihtoon. Kyseiset tuotantokuviot ilmenevät käytännössä elokuvien sisällössä, jossa esimerkiksi juonikuvioiden tai esteettisten valintojen pohjalta voidaan rakentaa laajempaa ymmärrystä suomalaisen elokuvan kansainvälisyydestä.

Tämä tulee esille kirjan useissa luvuissa, jotka keskittyvät elokuvan kansainvälisten vaikutusten, yhteistuotannon, levityksen tai vastaanoton käsittelyyn. Esimerkiksi Anneli Lehtisalonen, Tytti Soilan, Aymeric Pantetin ja Jaakko Seppälän katsaukset esittävät tärkeitä huomiota genretuotannon transnationaalista luonteesta. Ne vahvistavat käsitystä siitä, ettei suomalainen elokuvakulttuuri muotoutunut eristyksissä vaan vuorovaikutuksessa kansainvälisten tekijöiden kanssa. Teos avaa tätä monimuotoista tuotantohistoriaa ja -politiikkaa uudesta näkökulmasta ja edistää korkeatasoista tutkimusta myös usein läpipohdittujen elokuvien merkityksestä. Näin tapahtuu esimerkiksi Pantetin lyhyessä katsauksessa *Tuntemattoman sotilaan* (1955) epäonnekaasta Cannesin valloituksesta, joka valottaa romahdaneiden levitysneuvottelujen taustaa uuden arkistomateriaalin välityksellä.

Artikkelit kansainvälisistä yhteistuotantokuvioista ovat kiinnostavia ja tuovat uutta tietoa muun muassa Mika Waltarin käsikirjoitukseen

perustuvasta *Verta käsissämme* -elokuvasta (1958), josta tuotettiin yhteistyössä Svea Filmin kanssa suomen- ja ruotsinkieliset versiot (*Ingen morgondag* 1957). Myös Seppälän tutkimuksessa *Eddie Constantine* -elokuvien juonikaavojen ja markkinoinnin muokkaamisessa suomalaisiksi populaarielokuviksi *Ei ruumita makuuhuoneeseen* (1959) ja *Kovaa peliä Pohjolassa* (1959) näkyy kansainvälisen elokuvakulttuurin vaikutus sekä elokuvien sisältöön että niiden saamaan kritiikkiin. Kyseisten elokuvien vaatimaton menestys kertoo toisaalta myös paljon vallalla olleesta makukulttuurista, jonka takia kotimaisten elokuvien genremuunnelmat eivät olleet tarpeeksi kiinnostavia kotimaiselle yleisölle.

Kirjassa esitetyt huomiot muun muassa elokuvallisten lajityyppien osuudesta kansallisen elokuvakulttuurin jatkuvuuden luomisessa sekä keinoista, joilla tätä jatkuvuutta voitaisiin hyödyntää markkinointikeinoina kotimaisen yleisön huomion herättämiseksi, ovat merkittäviä elokuvatutkimusta laajentavia havaintoja. Koska kyseessä on elokuvatutkimuksellisesti korkealuokkainen aineisto, se luultavasti kiinnostaisi myös kansainvälisiä alan tutkijoita. Olisi luontevaa harkita käännösversiota teoksesta, sillä kyseessä on merkittävä panos elokuvien kansainväliseen kulttuurihistorialliseen tutkimukseen. Lisäksi teoksen yksityiskohtainen ja monialainen lähestymistapa tuo uusia näkökulmia elokuvien studiohistorialliseen tutkimukseen ja kansainvälisen kulttuurivaihdon merkitykseen niin sanottujen ”pienien maiden” elokuvakulttuureissa. Näissä kun elokuvien tuotantopolitiikka ja liiketaloudelliset kysymykset saavat usein huomattavan erilaisia painotuksia kuin esimerkiksi Hollywoodissa.

## Pietari Kääpä

FT, media ja viestintä, Warwickin yliopisto

## ABSTRACTS – ABSTRAKTIT



**Päivi Rantala & Leena-Maija Rossi**

ESCAPE FROM THE NORTH AND TO THE NORTH: TWO TEMPORAL LEVELS OF EXILE IN THE SHORT FILM *THEY CAME IN CROWDED BOATS AND TRAINS*

In 2015 a historically vast number of refugees, asylum seekers and immigrants strived towards Europe from the Middle East and North Africa. Some of them ended up arriving in Finland, crossing the borders from either Northern Sweden or Russia. During the Lapland War, in 1944, the stream of refugees went to the opposite direction: from Finland to Sweden. In our article, we discuss a work of art, which draws a parallel between these two temporal levels and historical events. Minna Rainio and Mark Roberts's short film *They Came in Crowded Boats and Trains* (2017 Finland) describes "the North" partly from a new perspective. The protagonists of the film, asylum seekers in their personal life, are in the framework of countless media representations recognizable as "southern" figures in a northern landscape. The voiceover in the film, however, reads excerpts from letters and diaries of northern Finnish refugees or evacuees from 70 years ago.

In the film the events of past and present are situated in a dialogue, which transgresses both time and place. In the article we ask what kind of cultural memory and imagery has been constructed around being evacuated in 1944, and how Rainio and Roberts' film situates itself in connection with this memory and imagery. How are the refugees represented in the film, and what kinds of similarities and differences are there to be found between the refugee representations of the two different eras? What kinds of associations, insights, and maybe even objections or criticisms the film evokes? Our article analyzes relations constructed in the narration:

differences and similarities represented between refugees traveling in different times, but also the consciousness built in the film in relation to existing power structures and historical parallels defining what it means to be a refugee.

PAKO POHJOISEEN JA POHJOISESTA: KERROSTUNUT PAKOLAISKUVAUS LYHYTELOKUVASSA *THEY CAME IN CROWDED BOATS AND TRAINS*

Vuonna 2015 Eurooppaan pyrki Lähi-idästä ja Pohjois-Afrikasta historiallisen suuri joukko turvapaikanhakijoita, pakolaisia ja siirtolaisia. Osa heistä päätyi suuntaamaan Suomeen Pohjois-Ruotsin ja Venäjän rajojen yli. Lapin sodan aikaan, vuonna 1944, pakolaisvirta kulki toiseen suuntaan: Suomesta Ruotsiin. Artikkelitarkastelee taideteosta, jossa rinnastetaan nämä kaksi aikatasoa ja tapahtumakulkua. Minna Rainio ja Mark Robertsin lyhytelokuva *They Came in Crowded Boats and Trains* (2017 Suomi) kuvaa "pohjoista" osin uudesta näkökulmasta. Elokuvan päähenkilöt, reaalielämässään itse turvapaikanhakijoita, ovat lukuisten mediaesitysten kehyksessä tunnistettavasti "eteläisiä" hahmoja pohjoisessa maisemassa. Teoksen kertojaääni taas lukee otteita pohjoissuomalaisen pakolaisten kirjeistä ja päiväkirjoista seitsemänkymmenen vuoden takaa.

Teoksessa menneisyyden ja nykyisyyden tapahtumat asettuvat ajan ja paikan ylittävään dialogiin. Kysymme artikkelissa, millainen kulttuurinen muisti ja kuvasto on rakentunut evakoiden ympärille ja miten Rainio ja Robertsin teos asettuu suhteessa siihen. Onko kahden aikakauden pakolaiskuvien välillä löydettävissä samanlaisuutta tai eroja? Analysoimme teoksessa rakentuvia suhteita ja asetelmia, kuten eri ajassa matkavien pakolaisten eroja, erilaisuutta ja vertaisuutta, mutta myös elokuvassa rakentuvaa tietoisuutta suhteessa pakolaisuutta määrittäviin valtarakenteisiin ja historiallisiin rinnastuksiin.



**Kristiina Koskinen**

FOREST ECOSYSTEM AS A STAGE: CONSTRUCTING WILDERNESS WITH NORTHERNNESS

In this article, I investigate the representation of a forest ecosystem in a nature documentary series episode *Wild Scandinavia – Finland* (Germany 2011). Through the analysis, the ecosystem appears as a stage for visually curious animals and their behavior. By emphasizing the northern location of the forest, the representation connects with the cultural construction of wilderness. The northern nature appears untouched, remote, and boundless.

Typically for many wildlife films, the idea of capturing a neutral reality prevails in *Wild Scandinavia – Finland*. The audiovisual narrative is created with a style devoid of technically constructed images or scenes and by eschewing apparent storytelling. A loose collection of animal activity along the passing seasons is narrated by a male voice-over. In between the narrated parts, music and scenery highlight the visual beauty of the forest. If we understand the appearance of transparency as a style selected by the authors, a nature with features enhanced by audiovisual narration can be seen to unfold. *Wild Scandinavia – Finland* presents a forest characterised by rarity, perpetuity, and wildness. These are all traits that can be found in a Finnish forest, but the condensation suggests a nature modified by the needs of visibility and narration. Using the concept of antroposcene by Brett Mills, the article describes an ecosystem converted into a cinematic forest.

Combined with the cultural construction of wilderness, the idea of capturing a neutral reality enables a plausible impression of northern nature free from politics, subjective perception, or dependency on ourselves.



ANTROPOSKENEN  
EKOSYSTEEMI: POHJOINEN  
METSÄ VILLIN LUONNON  
NÄYTTÄMÖNÄ

Tarkastelen artikkelissa pohjoisen metsäekosysteemin representaatiota Yleisradion *Avaran luonnon* esittämässä luontodokumentissa *Villi Pohjola, osa 1/6: Suomi* (Saksa 2011). Analyysini kautta piirtyy esiin eläinten toiminnan näyttämöksi muodostunut metsä, jonka pohjoisuus korostaa kaukaisen, koskemattoman ja rajattoman luonnon vaikutelmaa. Reflektoin tällaisen luontorepresentaation merkitystä villin luonnon kulttuurisesta konstruktiosta käydyn keskustelun avulla.

Luontodokumenteille tyypillinen ajatus dokumentaarisuudesta toden tallenteena tiivistyy *Villissä Pohjolassa* pelkistettyyn tyyliin, jossa teknisesti rakennettuja kuvia tai kohtauksia ja vahvaa tarinankerrontaa on vältetty. Kertoja selostaa hajanaisen kollaasin metsän eläinten toiminnoista vuodenaikojen edetessä. Puheosioiden väleissä tunnelmoidaan musiikilla ja metsän visuaalista kauneutta korostavilla maisemakuvilla.

Jos toden tallentamiseen kytkeytyvän läpinäkyvyyden vaikutelman ymmärtää tekijöiden valitsemana tyylinä, avautuu näkökulma kerronnan tarpeiden kautta muokkautuvaan luontoon. Erityisyyden, ihmeellisyyden, ikaikaisuuden ja villiuden ominaisuudet eivät niinkään nouse metsän fyysisestä olemuksesta, vaan tarinan rakenteiden, visuaalisuuden ja televisiokerronnan asettamien vaatimusten ja mieltyymysten mukaisesti. Vaikka näitäkin piirteitä suomalaisesta metsästä voi löytää, niiden tiivistymää *Villin Pohjolan* kerronnassa voidaan kuvailla eräänlaisena antroposkenen ekosysteeminä.

Yhdistettynä villin luonnon kulttuuriseen konstruktion toden tallentamiseen tyypistävää dokumentaarisuus mahdollistaa uskottavan esityksen pohjoisesta luonnosta, joka ei ole poliittinen, riippuvuussuhteessa itseemme tai inhimillisten näkökulmien muokkaama valinta. Luontodokumentin todeksi vahvistama metsä muuttuu polaariseksi toiseudeksi, paikaksi ajan ja ihmisyysden ulkopuolella.



Noora Kallioniemi & Niina Siivikko

APOLOGISING AND REFRAMING:  
DISCOURSES ON SÁMI  
REPRESENTATIONS IN FINNISH  
AUDIOVISUAL CULTURE IN THE  
2010S

In this article, we reflect on the historical construction of Sámi imagery in Finnish pictorial and audiovisual culture through the public discussion of the 2010s.

Examining the Sámi TV series *Märät säpikkäät*, we discuss how the Sámi community has responded to the use of this imagery and consider how power, responsibility and opportunities are distributed in the use of indigenous cultural properties. We also discuss the different attitudes towards colonializing imageries of comedy and artistic film. Are the othering representations of artistically ambitious films, such as *Valkoinen peura* (*The White Reindeer*, Finland 1952), seen as less real or less othering than those of comedy series, such as *Hymyhuulet*?

ANTEEKSIPIYYNTÖJÄ JA  
UUELLEENKEHYSTÄMISTÄ:  
2010-LUVUN KESKUSTELU  
AUDIOVISUAALISEN KULTTUURIN  
SAAMELAISREPRESENTAATIOISTA  
SUOMESSA

Tarkastelemme artikkelissamme 2010-luvun keskustelun kautta reflektoiden suomalaisen saamelaiskuvan historiallista rakentumista kuvallisessa ja audiovisuaalisessa kulttuurissa.

Käsitlemme *Märät säpikkäät* -sarjan avulla tapoja, joilla saamelaisyhteisö on reagoinut kuvaston käyttöön, ja pohdimme sitä, kuinka valta, vastuu ja mahdollisuudet alkuperäiskansojen kulttuuriomaisuuden käyttöön jakautuvat. Pohdimme myös, miksi *Valkoisen peuran* (1952) kaltaisen taiteellisesti kunnian-himoisen elokuvan kolonialisoiva kuvasto koetaan suomalaisluennassa vähemmän todelliseksi tai toiseuttavaksi kuin *Hymyhuulten* kaltaisten komediasarjojen kuvasto.