

# RADIKAALISTA TAISTELIJASTA KANSALLISEKSI INSTITUUTIOKSI

## Saamelaisteatteri Beavváš ja lähihistorian periodisointi

Veli-Pekka Lehtola

Modernin saamelaisteatterin synty 1970- ja 1980-luvuilla on selkeimpiä esimerkkejä siitä, kuinka uusi saamelainen taide syntyy nykyajan vaikutteista ja tarpeista. Saamelaisilla ei tiedetä koskaan olleen varsinaista teatterilaitosta lukuunottamatta tiettyjä rituaaleja. Silti teatterista tuli hyvin leimallisesti saamelaista taidetta. Jokaisessa pohjoismaassa syntyi oma saamelaisteatterinsa: Ruotsissa Dálvadis, Suomessa Rávgoš ja Norjassa Beavváš Sámi Teáhter, josta kasvoi vähitellen saamelaisten ”kansallisteatteri”.

Eri maiden saamelaisteatterit menivät 1980-luvun kuluessa ilmaisutavoissaan eri suuntiin, mutta yhteistä kaikille oli se, että teatteri heijasteli ja loi saamelaisten identiteettiä monella tasolla. Se rakensi taiteen keinoin saamelaisten yhteisiä kokemuksia tämän päivän maailmassa. Jo saamen kielen käyttö näyttämöllä merkitsi paljon tavallisille saamelaisille, samoin se, että teatteri ammensi saamelaisesta perinteestä. Vielä suurempi merkitys oli sillä, että saamelaisteatterilla tuntui olevan erityiset edellytykset heijastella ajankohtaisia kysymyksiä ja ristiriitoja, onhan teatteria pidetty lähtökohtaisesti poliittisena taidemuotona. Saamelaisradion tai elokuvan tapaan se on pystynyt ylittämään

monenlaisia rajoja: sukupolvien välisiä esteitä, vähemmistön ja enemmistön välisen kielimuurin ja valtakuntien rajat yhteisen Saamenmaan alueella.<sup>1</sup>

Saamelaisteatteria voi tutkia monesta näkökulmasta. Teatteriesityksen voi nähdä sosiaalisena tapahtumana, johon yleisö osallistuu. Se on juurtunut syvälle aikakautensa sosiaaliseen todellisuuteen, josta se keskustelee yleisön kanssa luomalla ”mahdollisia todellisuuksia”, rakentamalla vaihtoehtoisia tapoja käsitellä yhteiskunnassa tapahtuvia ilmiöitä. Teatterin tehtävänä on tarjota erilaisia kuvia, jotka voivat vahvistaa tai purkaa yleisön näkemyksiä itsestään ja maailmasta. Tässä mielessä teatteri voi olla hyvin kriittinen taidemuoto, mutta se voi luoda myös uusia vaihtoehtoja niin yksilöllisen kuin esimerkiksi kansallisen identiteetin kehittämiseksi.<sup>2</sup> Lienee kuitenkin selvää, että teatteri on aina enemmän kysyvä kuin vastauksia antava keskustelutapa.

Saamelaisteattereiden kehitystä voi myös tarkastella osana saamelaisten lähihistoriaa. Yksittäisenä radikaalina näyttelijäryhmänä aloittanut Beavváš Sámi Teáhter kehittyi 1990-luvulla kansalliseksi instituutioksi, josta yhteiskunnallisen tuen turvin tuli merkit-

1 Artikkelin perustuu tutkimukseeni Veli-Pekka Lehtola, *Muitaleaddjiid manisboahhtit, Beavváš Sámi Teáhter historjá*. Giellagas-instituutti - Beavváš Sámi Teáhter, Oulu - Kautokeino 2008 ja sen synnyttämiin problematisointeihin. Päälähteenäni käytin Beavváš Sámi Teáhterin arkistoa ja analysoin laajasti eri näytelmiä, mutta koska artikkelini keskittyy teatterin kehityksen yleislinjoihin, en mainitse arkisto- ja näytelmälähteitä kuin poikkeustapauksissa.

2 Esim. Maria Suutela, ”Impyjet.” *Näyttelijättäret Suomalaisen Teatterin palveluksessa*. Like, Helsinki 2005, 14-15, 25.

tävä osa saamelaisten itsehallintoa.<sup>3</sup> Instituutioiden omien historioiden kirjoittaminen heijastaa koko modernin saamelaisyhteiskunnan kehitystä. Eräs kiinnostava kysymys on saamelaisten lähihistorian periodisointi, jota on yritetty eri tavoin erityisesti taiteiden, median ja saamelaisuusajattelun tutkimuksessa.

Selkeimmän, mutta myös varsin karkean jaotuksen tuottavat sukupolvien väliset muutokset. Punaisena lankana on ollut ns. radikaalin sukupolven tekemä etnopolitiittinen työ 1960-luvun lopulta lähtien.<sup>4</sup> Kuten esimerkiksi Jukka Nyssösen tutkimus osoittaa, sukupolvijaottelu avaa kiinnostavasti monien 1960- ja 1970-luvun kamppailujen taustoja ja asetelmia.<sup>5</sup> Jokaisessa sukupolvensa vaikuttaa kuitenkin paljon sisäisiä eroja – fraktioita, joiden lähtökohdat ovat erilaisia.<sup>6</sup> Niinpä tulkinnoissa on helposti päädytty pitämään 1970-luvun sukupolven hallitseviksi nousseita näkemyksiä koko saamelaisliikkeen ihanteena, johon verrattuna esimerkiksi vanhemman sukupolven asenteet on nähty Stordahlin tavoin vanhakantaisina ja myötäilevinä. Sukupolvijaotus ei myöskään tunnu kuvaavan kovin hyvin 1990-luvun lopulla alkanutta muutosta, jonka yleiskuvana on sirpaleisuus, moniäänisyys ja taiteissa saamelaiskansallisen tematiikan dramaatti-

nen väheneminen. Näitä käännekohtia on joissakin periodisointirytyksissä kuvattu ympäripyöreästi seestymisen ja yksilöllistymisen vaiheina.<sup>7</sup>

Eräänä pulmana on ollut se, että saamelaisten lähihistoriaa on tarkasteltu liiaksi yhtenäisenä kehityskulkuna, jonka on nähty johtaneen alkuaikojen yksimielisyydestä viime aikojen hajaannukseen. Todellisuudessa kehitys on kaiken aikaa ollut moniäänistä ja siinä on ollut hyvin erilaisia toimijoita. Vakiintuneet kuvat ovat aina tuottaneet vastakuvia, jotka puolestaan voivat vakiintua ja jopa ”jäättyä”. Huomattava taitekohta saamelaisyhteiskunnan kehityksessä oli institutionalisoitumisen vaihe 1980-luvulta 1990-luvulle. Tänä aikana perustettiin tai vakiinutettiin monia keskeisiä saamelaislaitoksia niin Norjassa, Ruotsissa kuin Suomessakin. Yhteiskunnan eri kentät alkoivat eriytyä toisistaan sekä toimia yhä enemmän omien alojensa periaatteiden ja lähtökohtien mukaan. Aiemmin koko saamelaisliikettä yhdistänyt saamelaisdiskurssi jäi taka-alalle.<sup>8</sup>

Institutionalisoituminen oli itseään ruokkiva prosessi niin, että se poiki uusia toiminnan muotoja eri kentillä nopeaan tahtiin. Siinä, missä institutionalisoituminen ymmärretään usein kahlitsevana ja luovuutta vähentävänä asiana, Paul Pedersenin ja Asle

- 
- 3 Ks. mm. Knut Walle, ”Beaivváš, sámii teater. Et samisk teater i Norge”. *KulturKontakt* 24, 1988; Haukur J. Gunnarsson, ”Beaivváš Sámi Teater – Det samiske nasjonalteatret i Norge”. *KulturKontakt* 27: 4, 1992; Haukur J. Gunnarsson, ”Beaivváš Sámi Teater – The Norwegian National Theatre Company”. – Designers Berit Marit Hetta and Aage Gaup for Beaivváš Sámi Teater. Oslo: Norwegian State Designers Association 2007. Laajemmin Pohjois-Norjan teatterihistoriasta ks. Jens Harald Eilertsen, *Polare scener: nordnorsk teaterhistorie fra 1971-2000*. Orkana, Stamsund 2005.
- 4 Esim. Vigdis Stordahl, ”Sami Generations.” *Sami Culture in a New Era. The Norwegian Sami Experience*. Ed. by Harald Gaski. Davvi Girji, Karasjok 1997, 143-154; Vuokko Hirvonen, *Saamenmaan ääniä. Saamelaisten naisten tie kirjailijaksi*. SKS, Helsinki 1999; Jukka Nyssönen, ”Everybody recognized that we were not white.” *Sami Identity Politics in Finland, 1945-1990*. University of Tromsø, Tromsø 2007; vrt. Erkki Pääkkönen, *Saamelainen etnisyyt ja pohjoinen paikallisuus. Saamelaisen etninen mobilisaatio ja paikallisperustainen vastaliike*. Lapin yliopistokustannus, Rovaniemi 2008, 237. Sukupolvesta on käytetty myös nimityksiä ”ensimmäinen koulutettu sukupolvi”, ”asuntolasukupolvi” (esim. Veli-Pekka Lehtola, *Saamelaiset - historia, yhteiskunta, taide*. Kustannus-Puntsi, Inari 1997) tai ”ČSV-sukupolvi / ČSV’ere” (Vigdis Stordahl, *Same i den moderne verden*. Davvi Girji, Karasjok 1996, 87-89).
- 5 Nyssönen 2007.
- 6 Ks. Matti Virtanen, *Fennomanian perilliset. Poliittiset traditiot ja sukupolvien dynamiikka*. SKS, Helsinki 2002, 25-27.
- 7 Esim. Lehtola 1997, 100-103.
- 8 Ks. Veli-Pekka Lehtola-Anni-Siiri Länsman, ”Saamelaisliikkeen perintö ja institutionalisoitunut saamelaisuus”. *Saamenmaa. Kulttuuritieteellisiä näkökulmia*. Toim. V-P Lehtola, Ulla Piela ja Hanna Snellman. Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki 2012.

Høgmon mukaan seurauksena oli pikeminkin kulttuurisen moninaisuuden (*kulturell variasjon*) lisääntyminen. Tämä ilmeni niin paikallisella ja kunnallisella kuin maa- ja valtakunnallisellakin tasolla.<sup>9</sup> Moninaisuuden lisääntyminen näkyi myös taiteiden ja median sisällöissä. Kun esimerkiksi Suomen saamelaisradion resurssit ja sitä myötä ohjelmatuotanto kasvoivat, sen oli pakko laajentaa sisöllisiä repertuaarejaan yleisradion oman kentän vaatimusten mukaisesti: ”yhden totuuden sijasta” radio alkoi tuottaa ihmisille tietoa ja keskustella yhteiskunnasta hyvin erilaisten toimijoiden kanssa.<sup>10</sup>

Beaivväs Sámi Teähterin vaiheet tarjoavat mielenkiintoisen esimerkin saamelaisyhteiskunnan kehityskulkujen periodisoimisesta. Seuraava artikkeli perustuu vuosina 2003-2008 tekemääni tutkimustyöhön Beaivväs Sámi Teähterin vaiheista, joiden yhteydessä kartoitin myös muiden saamelaisteattereiden kokemuksia ikään kuin erilaisina teatterinteon fraktioina. Periodisointiyritysten taustana käytin kokemuksiani muista saamelaisten taiteiden lajeista, joista erityisesti kirjallisuus tuntui noudattelevan samanlaisia kehityskulkuja kuin teatterikin. Yhteistä niille oli alkuaikojen vahva poliittinen paatos, institutionalisoitumisen luoma vakiintuminen sekä 1990-luvulla avautunut moniäänisyys, joka ei tuntunut enää yhtä helpolta sovittaa esimerkiksi ”kansallisen rakentamisen” temaattiikkaan kuin aiemmat vaiheet.

Tarkastelen artikkelissani sitä, millaisessa tilanteessa saamelaisteatteri syntyi ja millaisista tarpeista ja kysymyksistä se ”keskusteli” saamelaisyhteiskunnassa 1970-luvulta 1990-luvulle. Kiinnitän huomiota erityisesti Beaivväs-teatterin kehitykseen,

jolle oli ominaista usein toistuva keskustelu oman ilmaisutavan ja saamelaisen teatterikielen löytymisestä. Keskustelu oli rajankäyntiä sen suhteen, millainen rooli esityksillä ja ohjelmistolla piti olla esimerkiksi saamelaispoliittisena, yhteiskunnallisena tai moraalisenä vaikuttajana. Tämä rooli muuttui tietysti ajan mittaan. Keskeiseksi nousee teatterin institutionalisoituminen 1990-luvun vaihteessa, sillä se vei teatterin myös sisällöllisesti aivan uuteen suuntaan.

Vaikka hahmottelen erilaisia käännekohtia ja vaihteita, haluan korostaa niiden kerroksellista luonnetta. Kuten Kaisa Ahvenjärvi on huomauttanut, saamelaistaiteita koskevan kehityksen tulkinta esimerkiksi sukupolvien tai kronologisten vaiheiden avulla on ongelmallista, koska ”todellisuudessa erilaiset temaattiset ja ideologiset painotukset vaikuttavat kirjallisuuden kentällä samanaikaisesti”<sup>11</sup>. Kehityksen kerroksellisuus korostaa sitä, että samoja teemoja ja näkemyksiä esiintyy eri aikoina ja eri sukupolvilla, mutta joinakin aikoina ne nousevat hallitseviksi, kun taas toisina aikoina samat teemat voivat olla vähemmän tärkeitä.

## Alkuja

Jokkmokk Pohjois-Ruotsissa vuonna 1971. Perinteisille markkinoille oli saapunut väkeä kaukaakin. Jotain uutta oli ilmassa: markkinaväkeä houkuteltiin katsomaan teatteriesitystä, joka esitettiin pääosin saamen kielellä. Teatteriryhmä, jonka perustajina olivat pienen Nautjaurin kasvatit Harriet Nordlund ja Maj-Doris Rimpi, oli ottanut nimensä *Dálvadis* Jokkmokkin markkinapaikan eli

9 Paul Pedersen - Asle Høgmo, *Samiske revitaliserings- og moderniseringsprosesser i siste generasjon*. ČálliidLágádus, Karasjok 2012, 19-20.

10 Ks. Veli-Pekka Lehtola, *Saamelainen ääni. Saamen Radio 1947-1997*. Yleisradio, Helsinki 1997, 94-113.

11 Kaisa Ahvenjärvi, ”Minkähänlainen se oikea saamelaisnainen on? Dekolonisaatio ja identiteettineuvostelu saamelaisessa nykyrunoudessa.” *Työmaana runous. Runoudentutkimuksen nykysuuntauksia*. Toim. Siru Kainulainen, Karoliina Lummaa ja Katja Seutu. SKS, Helsinki 2012, 195-196.

vanhan talvikylän mukaan. Saamelaisrunoilija Paulus Utsin teosten pohjalta kehiteltyä näytelmää *Vi skall leva vidare* (Me tulemme elämään) voi pitää modernin saamelaisateatterin avausnäytäntönä.<sup>12</sup>

Suuri osa saamelaisyleisöstä ei koskaan ollut nähnyt teatteria. Näytelmän aiheena olivat saamelaisten ja valtaväestön eli ruotsalaisten ristiriidat vesistöjen rakentamisesta ja oikeudesta maahan. Lavalla nuoret saamelaiset esittivät molempia osapuolia. Jo näytelmän alussa yleisö liikehti levottomasti. Tuskin ensimmäinen konflikti saamelaisten ja esivallan välillä oli saatu aikaiseksi, kun saamentakkiin pukeutunut vanhempi mies nousi ylös: ”Lopettakaa! Lopettakaa heti!” Hän ryntäsi lavalle ja alkoi huutaa näyttelijöille, jotka esittivät ruotsalaista esivaltaa: ”Te olette jo ihan tarpeeksi riistäneet meitä! Menkää pois meidän mailtamme!”

Ohjaajana toimiva Harriet Nordlund tulkitsee tilannetta jälkikäteen: ”Saamelaisateatterin alkuaikoina näyttelijöiden ja yleisön välillä ei ollut mitään ’sopimusta’ siitä, että se oli teatteria, että näyttellessä pyrittiin esittämään jotain muuta. Kaikkea, mitä me sanoimme, saatettiin pitää meidän sanonamme. Katsojat saattoivat osallistua tapahtumien kulkuun, haukkua näyttelijöitä tai lähteä pois – ja tietenkin näyttämön poikki. Koskaan ei voinut etukäteen tietää, miten esitys tulisi loppumaan. Se oli näyttelijöiden ja yleisön kohtaamista, sanan syvässä merkityksessä.”

Tapaus vahvisti Nordlundin uskoa työhönsä: ”Teatterin tehtävänähän on saada ihmiset näkemään oman tilanteensa ja reagoimaan siihen. Dario Fo’nkin lähtökohtana on asettaa todellisuus näyttämölle ja kes-

kustella siitä.” Ihmiset olivat ihmeissään ja innoissaan siitä, että lavalta kuuli saamea. Aihe oli yleisölle tuttu, sillä erityisesti vesistö-rakentamiset olivat aiheuttaneet Ruotsin saamelaisalueella paljon levottomuutta ja pakkosiirtoja. Myös näyttelijöille tapaus oli vaikuttava: ”Meidän aito halumme kertoa sitoi meidät yhteen vahvemmin kuin ammattillisesti on koskaan mahdollista.”<sup>13</sup>

Dálvadis-teatteri oli eräs avaus siinä saamelaiskulttuurin revitalisaatioissa, jota on nimitetty myös saamelaisrenessanssiksi. Median ja politiikan rinnalla taiteella oli siinä merkittävä rooli, ja perinteisten lajien, kuten musiikin, duodjin ja kirjallisuuden, rinnalle alkoi nousta taidemuotoja, joita ei aiemmin tunnettu: moderni kuvataide, valokuvaus, elokuva – ja teatteri. Teatteri oli taiteellinen ilmaisumuoto, joka paitsi heijasti saamelaisten uudenlaista identiteettiä myös loi sitä. Se otti kantaa kuumiin yhteiskunnallisiin kysymyksiin, mutta ammensi myös saamelaisten mytologiasta ja historiasta.<sup>14</sup>

Koska Dálvadis-teatteri pyrki tavoittamaan myös ei-saamenkielisiä katsojia, musiikki, joiku ja äänet olivat sille tärkeitä, samoin kuin liikkeille, eleille ja visuaalisuudelle rakentuva näyttämökieli. Teatteri teki rohkeita avauksia: näytelmä *Dalviniegot* (Talviunelmia) vuonna 1981 oli ensimmäinen kokonaan luonnonnäyttämölle sovitettu esitys. Järven jäälle rakennetulla näyttämöllä kaikkiaan 120 ihmistä näytteli, kertoi tarinoita, tarjoili kahvia ja piti tulta vireillä kahdessatoista esityspaikan ympärille sijoitetussa kodassa. Esityksessä korostuivat alkuperäiskansoille ominaiset teatterin keinot: eläinasusteet ja maskit, vanhat jumalhahmot sekä liikunnan, musiikin ja perinteisten tanssien merkittävä osuus.<sup>15</sup>

12 Teatterinjohtaja Harriet Nordlundin haastattelu 10. 4. 2004.

13 Teatterinjohtaja Harriet Nordlundin haastattelu 10. 4. 2004. Lars W. Svonnin säveltämistä Paulus Utsin runoista tuli myöhemmin hyvin suosittuja kappaleita, joita edelleen soitetaan.

14 Kari Selinheimo: Saamelaisateatterin vuosisadat ja raskausaika. *Pohjoistuuli* 3, 1989; Kari Selinheimo: *Saamelaisateatterimuiستio Valtion Näyttämötoimikunnalle*. Lapin läänin taidetoimikunta, Kemi 1984.

15 Teatterinjohtaja Harriet Nordlundin haastattelu 10. 4. 2004.

Uuden käänteeseen saamelasteatterin kehitykseen toi Norjan saamelaisalueella käyty Alta-konflikti, joka tammikuussa 1981 kärjistyivät pohjoismaiden suurimmaksi yhteiskunnalliseksi kiistaksi sotien jälkeen.<sup>16</sup> Yhteiskuntaa ravisteleva yhteenotto aiheutti perusteellista keskustelua ja sai monet saamelaiset pohtimaan omaa identiteettiään. Poliitikasta tuli myös visuaalista, esittävää toimintaa, joka rakentui dramaturgialle ominaisen audiovisuaalisen ilmaisun keinoin. Niillas A. Sombyn mukaan mielenosoittajien tietoiseksi taktiikaksi tuli tehdä tapahtumista teatterimaisia: ”Sanojen ja tekstien lisäksi halusimme *esittää* asiamme symbolisesti. Esimerkiksi korvakodan pystyttäminen Osloon suurkäräjien edustalle oli visuaalinen esitys.”<sup>17</sup>

Koutokeinossa saamelaiset päättivät näyttää voimaansa myös näyttämötaiteen keinoin. Joukko nuoria idealisteja perusti Beaivväs-nimisen teatteriryhmän talven 1980-81 aikana. Alunperin tarkoituksena oli tuottaa yksi näytelmä: ”rock-joikuoppera” *Min duoddarat* (Meidän tunturimme), mutta sen menestyminen johti teatterin vakiintumiseen. Näytelmän asetelmat olivat kansallisen vaiheen teatterille tyypilliset: se kuvasi norjalaisen esivallan ja saamelaisten välistä kiistaa tunturiin rakennettavasta kaivoksesta.<sup>18</sup> Áslat (Ingør Ánte Áilo Gaup) edusti perinteistä sankarityyppiä, jonka silmät aukesivat näkemään saamelaisten kärsimän vääryyden ja joka ryhtyi aseettomaan vastarintaan. Mons

(Ámmun Johanskareng) taas oli radikaalimpi kapinoinja, jonka valmius äärimmäisiin tekoihin näkyi jo siinä, että hän alkukohtauksessa iloisesti joikaten repi esivallan pystyttämän tiesulun kappaleiksi. Ihanteellisen pähenkilöparin vastapoolleina norjalaisia edustivat kopean ymmärtämätön kaivosinsinööri, itseks Solveig-neiti tai koominen turisti.

Samalla lailla kuin Altassa käytävä yhteiskunnallinen kiista, myös *Min duoddarat* -näytelmä yhdisti ”meitä” ja antoi samalla tavoin ajatteleville ihmisille solidaarisuuden ja yhteisyyden tunnetta. Juuri tämä tapa, jolla näytelmä saa ihmiset kokemaan välittömästi oman identiteettinsä ja vahvistaa sitä, tekee teatterista lähtökohdiltaan poliittisen taidemuodon. Periaatteessa kaikki draama on luonteeltaan poliittista, koska se joko lujittaa tai heikentää jonkin yhteisön käyttäytymiskoodia.<sup>19</sup> Näytelmän katsominen oli tietynlainen rituaali, jossa aiempien vuosien tapahtumat oli kiteytetty selkeisiin asetelmiin ja kuviin. Teatterin katsomossa istuvat saamelaiset saattoivat heijastaa yhteisöllisyyden tunteensa näyttämön saamelais-hahmoin, joille suotiin mielihyvin tietty ihanteellinen sankarillisuus ja jopa ylimielisyys valtaapitäjiä kohtaan. Yhteisyyden tunnetta lisäsi se, että saamelaiset pääsivät osoittamaan voimansa paitsi poliittisessa taistelussa myös näyttämöllä, täysin uudeksi koetun taidemuodon keinoin.

Suomen puolella saamelasteatterin syntyminen vuonna 1980 tapahtui vähemmän

16 Alta-kiistasta yleisesti ks. Lehtola 1997, 72-77.

17 Niillas A. Sombyn haastattelu 10. 10. 2004. Sombyn toteamus vastaa Martin Esslinin käsitystä: ”Mielenosoitukset ja poliittiset joukkokokoukset ovat luonnostaan tuotettuja dramaattisia tapahtumia, joilla on ennalta määrätty rakenne, tapahtumaa varten erikseen suunnitellut mainosjulisteet ja tunnukset sekä harjoitellut iskulauseet.” Martin Esslin, *Draaman perusteet*. [An Anatomy of Drama (1976).] Jyväskylä, Gummerus 1980, 13-15, 32; Joachim Fiebach, ”Teatterillisuus: suullisesta perimätiedosta televisioituun todellisuuteen”. [Towards a Definition of Theatricality: From Oral Traditions to Televised ‘Realities’ in: A Review of Theory and Literary Criticism 98/99 vol. 31, 2002]. – Teatteriesityksen tutkiminen. Toim. Pirkko Koski. Helsinki: Like 2005, 137; Johannes Birringer, *Performance on the Edge. Transformation of Culture*. London – New York: Continuum 2000, 187-188.

18 Suorat yhteydet Alta-kiistaan oli ollut tarkoitus riisua pois etäännyttämällä tapahtumat Koutokeinon ”kapinaan” vuonna 1852, mutta loppujen lopuksi näytelmä oli lähes identtinen Altan kiistan kanssa ja sijoittui nykyaikaan; alkuperäisestä ideasta muistuttivat vain henkilöiden nimet, sillä Áslak ja Mons olivat Koutokeinon kapinan johtajien nimet.

19 Esslin 1980, 30-33.

dramaattisissa merkeissä. Kirjailija Eino Guttorm sai kunnan kulttuuritoimen rahoituksella koota ryhmän saamelaisia esittämään omia tekstejään. Ensi-illassa ei tanssittu, joikattu, laulettu eikä tuotu näyttämölle mytologisia hahmoja. Satiirinen komedia nimeltä *Luhkkar Ante rohkos* (Lukkari-Antin rukous) oli puheen varaan rakentuvaa kansanteatteria. Ylätenolaista yleisöä nauhatti, kun tapahtumat ja henkilöt olivat tuttuja, arkielämästä tempaistuja.

Guttorm oli mestari rakentamaan kohtauksia, joissa tekopyhyys ja kaksinaisimo-raali joutuivat vastakkain todellisuuden kanssa. Huumori perustui tilannekomiikalle ja hauskalle kielenkäytölle, jossa ylätenolainen murre pääsi oikeuksiinsa. Vaikka Rávgoš myöhemmin kävi kiertueella Kaarasjoella, Koutokeinossa ja Jokkmokkissa asti, sen kotikenttänä oli Tenojokivarren paikallisyhteisö, sen aiheet, kieli ja katsojat. Komedian lisäksi se käsitteli jatkossa myös vakavia aiheita, kuten mielisairautta ja perheen sisäistä väkivaltaa. Rávgošin tavaramerkiksi vakiintui kuitenkin puheteatteri, jossa visuaalisuutta edusti näyttämön keskelle nostettu pöytä.<sup>20</sup>

Vaikka saamelaisilla ei tiedetä olleen institutionalisoitunutta teatteriperinnettä<sup>21</sup> lukuun ottamatta shamanistisia rituaaleja<sup>22</sup>, monet teatterintekijät eivät hyväksy käsitys-

tä siitä, että he olisivat avanneet latua täysin koskemattomaan lumeen, kuten jotkut väittivät<sup>23</sup>. Heidän mukaansa *muitalandáidu* – kertomisen taito – ja joikuperinne edustivat saamelaista teatteria parhaimmillaan värikkäine performansseineen. Esimerkiksi sadunkertojan esitys saattoi olla ”yhden miehen show”, jossa ennalta mietitty draamatiikka ja hetkellinen improvisaatio vuorottelivat. Saduissa ja tarinoissa oli paljon dialogia, yllättäviä käänteitä ja näytelmällisiä tilanteita. Kerrontatilaisuudesta muodostui ryhmän yhteinen kokemus, jossa kertojan suhde yleisöön muodostui läheiseksi. Viihteen lisäksi kertojat välittivät yhteisön arvoja, visualisoivat perinnettä ja kehittivät kuulijoiden mielikuvitusta.<sup>24</sup>

Saamelaisilla on pitkä esiintymisen historia myös saamelaisalueen ulkopuolella. Jo 1800-luvulla saamelaiset esiintyivät laajoille eurooppalaisille yleisöille ns. lappalaiskaravaaneissa, jotka esittelivät ”primitiivisten kansojen” elämänmuotoa kiertueilla Euroopan suurkaupungeissa. Perinne jatkui esimerkiksi Suomessa ns. Lapin viikkoina, joiden aikana saamelaiset toivat kotakyläänsä niin Helsinkiin, Viipuriin kuin Rovaniemellekin.<sup>25</sup> Valtaväestöjen teattereissa esiintyi saamelaisia näyttelijöitä, jotka kokosivat 1960-luvulla jopa kiertueen saamelaisteatteriä ympärille.<sup>26</sup> Saamelaistaide alkoi

20 Esim. Kari Selinheimo: ”Saamelainen teatteri kehittyi.” *Kaltio* 2, 1984

21 Saamelaisteatterin juurista ks. Lehtola 2008, 15-16; Selinheimo 1984.

22 Alkuperäiskansojen shamanistisia rituaaleja onkin tulkittu pohjimmiltaan draamallisina esityksinä, ks. esim. Daniel Kister, ”Dramatic performance in shamanism.” *Shamanism. An encyclopedia of world beliefs, practices, and culture*. Ed. By Mariko Namba Walter and Eva Jane Neumann Frichman. Santa Barbara, California – Denver, Colorado – Oxford, England: ABC Clío 2004, 62; Jaye T. Darby, ”Re-imagining the stage: tradition and transformation in Native theater.” Roberta Uno – Lucy Mae San Pablo Burns (eds): *The Color of Theater. Race, Culture and Contemporary Performance*. London – New York: Continuum 2002, 62. Saamelaisen shamaanin *seánce* ei tosin näytä olleen erityisen visuaalinen, ja puvustuskin oli vaatimattomampi kuin esim. siperialaisten shamaanien.

23 Näin totesi esim. pohjoismaisen teatterikomitean jäsen Lasse Dehle Jokkmokkin teatteriseminaarissa vuonna 1985 *Klassekampen*-lehden mukaan. Hänen mukaansa saamelaisella teatterilla oli ”sellainen vapaus valita ja etsiä omia ilmaisutapojaan, joka vain harvoilla kansoilla on”. *Klassekampen* 4. 2. 1985. Kysymys saamelaisen tanssitaiteen perinteistä ks. Ann-Jeanett Enoksson, *Samisk dans – finns den?* Danshögskolan, Stockholm 1998 (unprinted).

24 Selinheimo 1984; Fiebach 2005, 133; Sverre Porsangerin haastattelu 16. 9. 2004.

25 Ks. Veli-Pekka Lehtola, ”Lappalaiskaravaanit harhateillä, kulttuurilähettiläät kiertueella? Saamelaiset Euroopan näyttämöillä ja eläintarhoissa.” *Faravid* 33. Pohjois-Suomen historiallinen yhdistys, Oulu 2009, 321-346.

26 Lehtola 2008, 18-20.

siirtyä estradeille viimeistään vuodesta 1968 alkaen, kun Nils-Aslak Valkeapää nosti jo unohtumassa olevan joikuperinteen lavalle Koutokeinon pääsiäisjuhlilla.<sup>27</sup>

## ”Meidän oma äänemme”

Dálvadis- ja Beaivváš-teatterien esimerkkien perusteella tärkeänä tekijänä modernin saamelaisen näyttämötaiteen synnyllä 1970- ja 1980-luvuilla oli yhteiskunnallinen tarve: näytelmät tuntuvat vastanneen tekijöiden ja yleisön ajankohtaisiin tuntemuksiin ja tarpeisiin. Erityisen selvästi tämä näkyi Beaivváš-teatterin avausnäytelmässä: kipeä yhteiskunnallinen kiista ”luotiin uudelleen” näyttämölle ja tietynlaisen rituaalin kautta ratkaistiin uudella tavoin esittämällä se saamelaisten näkökulmasta. Teatterin kehityksen voi nähdä osana saamelaisten ”identiteetti-projektia”, jossa etnistä ja kansallista identiteettiä rakennettiin niin politiikassa, mediassa kuin taiteessakin.<sup>28</sup> Siinä se muistutti kertomaperinnettä ja joikua, jotka vahvistivat saamelaisten keskinäistä yhteyttä: luomalla eroa ”heihin” korostettiin ”meidän” arvoamme ja merkitystä.

Erityinen piirre saamelaisteatterille – kuten saamelaistaiteelle yleensä – on ollut sen kaksijakoisuus ja kaksoisrooli. Alusta saakka saamelaisteatterin oletettiin paitsi vahvistavan saamelaista identiteettiä myös suuntautuvan ulospäin. Se pyrki välittämään ulkopuolisille saamelaisten ajattelutapaa ja –maailmaa sekä osoittamaan päättäjille saamelaista kompetenssia ja saamelaisteatterin tarpeellisuutta. Saamelaiset eivät kuitenkaan

pitäneet sitä ristiriitana tai valitelleet roolin jakomielisyyttä. Kaksikulttuurisuus oli heille luonteva asia, joka oli jo pitkään edellyttänyt päällekkäisten puhetapojen ylläpitämistä.

Samalle kyse oli osallistumisesta saamelaisia koskevien tulkintojen tekemiseen. Kansan oikeus määritellä oma itsekuvansa (right for self-representation) on nähty alkuperäiskansojen parissa hyvin tärkeäksi identiteettiä vahvistavaksi toiminnaksi.<sup>29</sup> Ulkopuolisten kuva saamelaisista nähtiin puutteelliseksi ja usein stereotyyppiseksi, mutta se oli koululaitoksen myötä alkanut vaikuttaa myös saamelaisten itsekuvaan. Saamelaisten kuvaukset itsestään eivät välttämättä olleet sen ”todempia” kuin ulkopuolistenkaan – olivathan nekin esitystä –, mutta heillä oli nyt mahdollisuus vaikuttaa niihin tulkintoihin, joita heistä tehtiin.

Kuten *Min Duoddarat* -näytelmä osoitti, kansallisen vaiheen teatterille oli ominaista se, että näytelmät ottivat kantaa saamelaisten yhteiskunnalliseen tilanteeseen rakentamalla vastakohtaisuutta suuryhteiskuntaan sekä korostamalla oman kielen ja traditioiden eroa valtaväestöihin verrattuna. Myös ilmaisullisesti kansallisen vaiheen teatteri halusi tehdä eroa eurooppalaisiin teatteritraditioihin ja korostaa sukulaisuuttaan alkuperäiskansojen ilmaisutapoihin. Ajatus ”oman näyttämökielen kehittämisestä” perustui ihanteelliseen ajatukseen siitä, että saamelaisuudesta voitiin kertoa vain saamelaisten itsensä tuottaman materiaalin avulla.<sup>30</sup>

Keskeinen ongelma oli se, että saamelaisia näytelmäkirjailijoita ja -käsikirjoittajia ei ollut. Aiheita piti etsiä saamelaisperinteestä ja -kirjallisuudesta, joka sekini oli

27 Jorma Lehtola, *Laulujen Lappi. Tarinoita haavemaasta*. Kustannus-Puntsi, Inari 2007, 288–292.

28 Esim. Lehtola-Länsman 2012, 28–35.

29 Esim. Per Brask, ”Performance in the Fourth World: An Interview with Ulla Ryhm.” *Aboriginal Voices. Amerindian, Inuit, and Sami Theater*. Ed. by Per Brask and William Morgan. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press 1992; Joshua Weiser, ”Indigenous Theater: A Path Toward Cultural Empowerment.” *Aboriginal Voices. Amerindian, Inuit, and Sami Theater*. Ed. by Per Brask and William Morgan. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press 1992.

30 Teatterinjohtaja Harriet Nordlundin haastattelu 10. 4. 2004

vähäistä. Ryhmä muokkasi usein runojen ja lyhyiden tekstien pohjalta laajempia kokonaisuuksia, joita sidottiin yhteen musiikin avulla. Etsiessään erityistä ”saamelaista tapaa” tehdä teatteria Beaivváš otti vaikutteita muiden pohjoisten kulttuurien tai alkuperäiskansojen piiristä, mutta esimerkiksi maailmankirjallisuuden klassikoiden nähtiin edustavan kolonialistista kulttuuria.

Eräs Beaivváš-teatterin ”oma ilme” löytyi vuonna 1985 produktiossa nimeltä *Vaikko čuođi stálu* (Vaikka sata staaloa...). Ohjaaja Knut Walle sai siihen idean Arvid Steenin tekemästä taulusta, jossa saamelaisten historiaa tuhannen vuoden ajalta kuvattiin myytisten hahmojen kautta. Näytelmä toteutettiin maskien, joiun, musiikin ja autenttisten historiallisten lähteiden avulla. Saamelaisia kiusaavina staaluina lavalle ryntäilivät vainolaiset, lähetyssaarnaajat, kuninkaat ja tsaari, juoppous, rangaistus niskoittelusta (Koutokeinon ”kapinassa” 1852), norjalais-taminen, toisen maailmansodan saksalaiset, moderni elämäntapa ja nykypäivä. Näytelmän teema, kerrontatapa ja erityisesti sen visuaalisuus tekivät *Vaikko čuođi stálu* -näytelmästä klassikon, joka tehtiin sen jälkeen vielä kolme kertaa. Samalla se loi pohjan sille ilmaisulle, joka seuraavina vuosikymmeninä näkyi erityisesti mytologisessa tuotannossa sekä musiikki- ja lastennäytelmissä. Beaivváš-teatteri käytti lavastajina alusta saakka saamelaisia kuvataiteilijoita, erityisesti Aage Gaupia.<sup>31</sup>

Musiikkinäytelmä *Luohti gomuvuoda salas* (Joiku avaruuden sylissä 1988) rakentui paitsi erinomaiselle musiikilliselle osaamiselle (päättähtenä Mari Boine Persen) myös näyttävälle tanssiesitykselle (Jens Klemet Stueng ja Solveig Leinan Hermo) visuaalisesti vaikuttavassa tilassa. Lastennäytelmä

*Máidnasat* (Saamelaisia satuja 1989) siirsi visuaalisesti rakennetun esityksen uuteen ympäristöön, ulkoilmaan ja järven jäälle. Luonnonlavastuksesta, jota jo Dálvadis oli käyttänyt, tuli 1990-luvun mittaan Beaivváš-teatterin visuaalisuutta luonnehtiva tekijä.

”Saamelainen tapa” tehdä teatteria tuli olemaan jatkuva keskustelunaihe tulevana vuosikymmeninä. Dálvadis-teatterin perustaja Harriet Nordlund teki avauksia myös Beaivváš-teatterin piirissä. Ohjatessaan espanjalaisen F. G. Lorcan tekstiin pohjautuvan klassikonäytelmän *Varraheajat* (Veren häät) Nordlund asetti ensi kertaa Beaivvášin kohdalla kysymyksen siitä, oliko saamelais-teatterin todellakin käsiteltävä aina saamelaisia aiheita saamelaisten tekstien pohjalta. Ohjaaja säilytti näytelmä espanjalaisen luonteen hyvin pitkälle niin, että koreografi Juan Ortega ja flamencokitaristi Francisco Javier saivat toteuttaa sen omalla tyyllillään.

Ohjaaja teki kuitenkin kompromissin sijoittamalla näytelmän osaksi Saamenmaahan, sillä näytelmän hääruokana pureskeltiin luontevasti kuivaalihaa ja esitettiin flamencon rinnalla joikua. Siitä huolimatta näytelmä herätti kysymyksen Beaivváš-teatterin ”saamelaisuudesta”. Nordlund vastasi: ”Pidämmekö lujasti kiinni perinteestä, maksoi mitä maksoi, vai teemmekö niinkuin näytelmän morsian, joka mursi perinteen ja karkasi? En usko, että kumpikaan näistä on ratkaisu. Täytyy olla kolmas tie, ja se meidän täytyy luoda yhdessä. Lorcan teksti antaa meille eräänlaisen vaellussauvan, ja tämä vaellussauva on lahja saamen kansalle.”<sup>32</sup>

Eri maiden saamelaiseteatterit 1980-luvulla voi nähdä erilaisten teatterin- ja taiteentekemisen fraktioiden edustajina, joiden toimintatavat antoivat vertailukohtia toisilleen. Rávgoš Suomen puolella teki

31 *Vaikko čuođi stálu* –näytelmän eri versioista ks. David Dwight Schuler, *East of the Sun and West of the Moon: Cultural Empowerment and the Beaivváš Sámi Teáhter*. University of Colorado, Colorado 2004 (unpublished).

32 ”Beaivváš Sámi Teather: Pá skolebenken? Behov for videreutdanning.” *Sárgat* 10. 6. 1989.



puheteatteria, jossa paikallisen saamen kielien sävyt olivat keskeisiä. Siksi sen suosio Outakosken alueen ulkopuolella ei noussut kovin suureksi. Teatterin aktiivien innostuksen sammuessa toiminta hiljeni vähitellen 1980-luvun lopulla. Dálvadis-teatteri taas koki muodonmuutoksen, kun Åsa Simma siirtyi kolmen vuoden teatterikoulutuksen jälkeen sen johtajaksi vuonna 1986. Dálvadisinkin oli alkanut saada valtioneutua, joiden myötä oli helpompi toteuttaa produktioita ja kiertueita. Kolmen vuoden vaikutteet inuiittien Tukak-teatterista ja avioituminen intiaani Norman Charlesin kanssa näkyivät Simman tavassa tehdä teatteria. Se suuntautui yhä enemmän abstraktin, liikkeisiin ja mimiikkaan pohjautuvan teatterin suuntaan. Valtion tuen vähetessä myös Dálvadis-teatteri rupesi hiipumaan.<sup>33</sup>

Beaivváš-teatteri näyttää kohtalaisen tietoisesti pysytelleen näiden teatterimuotojen välillä. Lukuisat kiertueet opettivat välttämään liiallista puheeseen perustuvaa ilmaisu, olihan saamelaisten alueiden välillä suuria murre- ja kielieroja, puhumattakaan kieliongelmasta valtaväestön kanssa. Toisaalta voimakas tunne teatterista kertoma-perinteen jatkajana esti Beaivvášia muutumasta liian visuaaliseksi ja miimiseksi. Näyttelijöiden ja yleisön välinen kontakti oli säilytettävä. Beaivváš-teatterin ensisijainen lähtökohta oli vahvistaa saamen kieltä ja saamelaisten identiteettiä, mutta kaksikielisen *Min Duoddarat* -produktio tapaansa se piti mielessä myös ei-saamelaiset katsojat. Osasyynä tähän oli se, että lähes koko 1980-luvun saamelaisteatterin oli yritettävä vakuuttaa päättäjät tarpeellisuudestaan ja ammattitaidostaan. Musiikki oli hyvin selkeä lähtökohta jo siksi, että monilla näyttelijöillä oli musiikkitausta. Toinen lähtökohta

oli visuaalisuuden tavoittelu puheteatterin sijaan.

Teatterin tekijät korostivat kaiken aikaa, että Beaivváš ei ollut ”Koutokeinon teatteri”, vaan eri maiden saamelaisten kansallisteatteri, jonka tehtävänä oli tukea kaikkien saamelaisten identiteettiä rajoista piittaamatta. Median, erityisesti saamelaisradion, tavoin Beaivváš-teatteri oli onnistunut ylittämään rajoja jopa paremmin kuin saamelaispolitiikka, jonka ideologisena lähtökohtana yleisaamelainen yhteistyö oli. Kiertueet ovat ulottuneet Suomen ja Ruotsin, viime aikoina Venäjänkin, puolelle. Beaivváš-teatterin merkitystä yksittäisten kylien (esimerkiksi Olmmaivággin Norjassa tai Vuotson Suomessa) saamelaisidentiteetin luojana on pidetty merkittävänä. Toisin kuin Dálvadis- ja Rávgoš-teatterien, Beaivváš-teatterin näyttelijäkunta rakentui alusta saakka eri saamelaisalueilta tulevista ihmisistä. Muutenkin teatterin henkilökunta oli monikulttuurinen, sillä niin johdossa kuin teknisessä väessäkkin oli mukana norjalaisia osajia.<sup>34</sup>

## Laajeneva näyttämötoiminta

Ensimmäiset vuotensa vapaana teatteriryhmänä toiminut Beaivváš-teatteri pääsi vakituisen valtionrahoituksen piiriin vuoden 1987 alusta. Ns. koeajan (*proveperiod*) puitteissa haluttiin tarkkailla sen edellytyksiä toimia eräänlaisena alueteatterina. Vuodesta 1991 Norjan valtio alkoi tukea Beaivváš-teatteria vakinaisena teatterina (*fast teater*) ja pari vuotta myöhemmin se sai statuksen kansallisena instituutiona Norjassa *Nasjonalteatretin* tai *Det Norske Operan* tavoin. Valtio rahoitti Beaivvášin toimintaa huomattavasti vaatimattomilla summilla kuin

33 Nordlund, Harriet, *Utredning om samisk teater*. Kiruna kommun, Kiruna 1990 (painamaton julkaisu); *Samisk kultur og utdanning*. NOU, Oslo 1987, 34, 87. Myös esim. Svein Birger Olsenin haastattelu 12. 5. 2004.

34 John Gustavsen, ”Sola i det samiske kulturlandskapet”. *KulturKontakt* 28: 2. 1993.

pienintäkään Norjan aluetatteria.<sup>35</sup>

Institutionalisoituminen merkitsi melkoista käännettä Beavváš-teatterin toimintakulttuurissa. Se lopetti koeajalle leimalliset hallinnolliset kokeilut, jotka kertoivat vaikeuksista harrastuspohjaisen teatterin muuttuessa ammattiteatteriksi. Täysipäiväisen teatterinjohtajan viran perustaminen selkiinnytti epäselviä hallintokuvia ja vakiinnutti niin taiteellista johtamista kuin henkilöstöpolitiikkaakin. Ensimmäiseen kuusivuotiseen johtajanvirkaan (1991-1996) valittiin ohjaaja Haukur J. Gunnarsson. Hänen työtään jatkoivat Alex Scherpf (1997-2002) ja Harriet Nordlund (2003-2006), teatterin ensimmäinen vakituinen saamelainen johtaja. Gunnarsson palasi Beavvášin ruoriin vuoden 2007 alussa. Jokaisella johtajalla on ollut persoonallinen taiteellinen linja.

Institutionalisoitumisella oli yllättäviä sisällöllisiä vaikutuksia, jotka perustuivat tuotantojen määrän jyrkkään nousuun vakinaisen rahoituksen myötä. Vapaaryhmä- ja koeaikana Beavváš oli tehnyt yhteensä 19 näytelmää, mutta jo Gunnarssonin aikana, kuutena vuotena, ensi-iltojen määrä nousi samaan määrään. Kolmen ensimmäisen johtajan aikana eli vuosina 1991-2006 ensi-iltojen lukumäärä oli kaikkiaan 59.<sup>36</sup> Tuotantojen määrän kasvu oli eräs syy siihen, että Beavváš-teatterin ominaislaatu tai ”ilme” alkoi muuttua – tai oikeammin sanottuna saada moninaisempia sävyjä, heijastaa saamelaisten ja koko maailman moninaisuutta.

Muutos 1990-luvun saamelaisteatterissa näkyi siinä, että näytelmiä oli jo vaikea palauttaa pelkästään reaktioiksi yhteiskunnallisiin oloihin tai puheenvuoroiksi saamelaisuudesta. Gunnarssonin johtajakaudesta lähtien Beavváš-teatterin tuotanto jakaantui teatterituotannon koko kentälle. Gunnarsson korosti saamelaisten kirjailijoiden

roolin tärkeyttä, mutta totesi myös, että saamelaisten oma kirjallinen tuotanto – ja sitä kautta saamelaistematiikka – ei voinut millään riittää koko tuotannon materiaaliksi. Siksi Beavváš alkoi tehdä runsaasti näytelmäkirjallisuuden klassikoita Bertolt Brechtistä Anton Tšehoviin.

Saamelaisyhteisön asemaa ja identiteettiä koskevassa tuotannossa Gunnarsson halusi jättää vastakohta-asetelman saamelaisten ja valtaväestöjen välillä taka-alalle ja suunnata katseen saamelaisyhteisön sisäisiin ongelmiin. Yhteistyö erityisesti käsikirjoittajana toimineen Inger Margrethe Olsenin kanssa osoittautui hedelmälliseksi. Tämän näytelmät käsittelivät usein saamelaisyhteisön arkoja kohtia, kuten homofiliaa, homoseksuaalisuutta kohtaan tunnettuja ennakkoluuloja (*Earalágan - Erilainen* 1992) tai saamelaisnuorten itsemurhia (*Dearvvuodát - Terveisiä* 1993). Olsen käsitteli myös saamelaisyhteisön sisäisiä väkivallan mekanismeja historiaan sijoitettuina näytelmässä *Skoavdnji (Mörkö* 1994), joka oli kauhutarinan asuun puettu kertomus kotiväkivallasta ja raiskauksesta. Näytelmän kummitus oli nainen, joka oli kuollut miehensä pahoinpitelemänä. Oli selvää, että Olsenin ja Gunnarssonin näytelmät herättivät voimakkaita reaktioita, sillä niiden käsittelemät asiat olivat monille liian herkkiä. Jälleen kerran keskusteltiin teatterin roolista ja merkityksestä.

Identiteetin pohdiskelu saattoi olla iloinenkin asia. Esimerkiksi Harriet Nordlundin ohjaamassa näytelmässä *Boaresbártnit* (Vanhat pojat 1995) miesten ja naisten suhteisiin haettiin etäisyyttä japanilaisen kansankomedian ja saamelaisen tarinankerronnan kautta. Erikseen olivat kabareet, jotka yleistyivät erityisesti Scherpf:n aikaan. *Giđđadulvi* (Kevätulva) –kabareesta tuli suosittu ”jatkosarja”, joka kahvilateatterin keinoin pohdiskeli pai-

35 *Beavváš Sámi Teáhter jahkediedahu / årsmelding* 1992.

36 *Beavváš Sámi Teáhter jahkediedahusat / årsmeldinger* 1992-2006.

kallisia ja maailmallisia asioita.

Historia alkoi selvästi painottua 1990-luvulla erityisesti saamelaiskirjailijoiden tuotannossa. Niissä tutkiskeltiin Saamenmaan sivistyshistoriaa (*Gumpegoddi* - Sudenpyytäjä, *Prinsen of Lappland* - Saamelaisten prinssi, *Okto* - Yksin), poliittista historiaa (*Eatni váibmu vardá* - Äidin sydän kärssi), sodan vaikutuksia saamelaisyhteisöön (*Kiögg ká'kke / Giegat guhkket* - Käet kukkuvat 1994) tai saamelaisten traumaattista lähistoriaa (*Internáhtta* - Asuntola 2003).

Ohjauksessaan *Narukámi* (Narukámi 1991) Gunnarsson rakensi japanilaisen lavailmaisun ja saamelaisten näyttelijöiden avulla uutta visuaalista muotoa, jolle musiikin lisäksi antoi leimansa tyylielty liikkuminen ja pantomiimi. Toisaalta Beaivváš-teatterin visuaalista ilmettä alkoivat yhä enemmän hahmottaa myös pohjoisen ympäristön luomat puitteet eli luonnon käyttäminen olennaisena osana lavastusta ja jopa draamaa.

Monen pohjoisen teatterin yhteistyönä tuotettu *Sezuan* (Sezuanin hyvä ihminen) oli jääteatteriesitys, jossa Bertolt Brechtin vieraannuttamismenetelmä sai aivan uutta väriä: kriittinen tulkinta ihmisen raadollisuudesta oli sijoitettu arktisen yhteisöön ja esitettiin kovassa pakkasessa ulkoilmaesityksenä. Taiteilija Aage Gaup oli suunnitellut kaikki lavasteet jäädästä. Lavastus kuvasi näytelmän teemaa: ”hyvää ihmistä”, jonka on maailmassa selvitäkseen omaksuttava toinen hahmo, tarkasteltiin Kiinan miljoonakaupungin sijasta arktisessa ympäristössä. Myöhemmin lumi- ja jääteatteriesityksistä tuli saamelaisteatterin tavaramerkki. Eddarunoelmaan perustuva *Volundda muitalus* (2000) jatkoi monumentaalisten ulkoilmaesitysten sarjaa. Huipentumana voi pitää Beavvášin ja Kiirunan saamelaisteatterin

yhteistyötä, jossa Shakespearen *MacBeth* ja myöhemmin *Hamlet* esitettiin Jukkasjärven rantaan pystytetyn Ice Globe -teatterin lumi- ja jäänäyttämöllä. Teatteri oli rakennettu jäädä Shakespearen Globe-teatterin piirustusten mukaan.<sup>37</sup>

Maailmankirjallisuuden merkkiteokset joutuivat 1990-luvulla monenlaisten sovittujen kohteiksi. Anton Tšehovin, Nikolai Gogolin ja F. G. Lorcan tekstien sovitusten lisäksi Beavváš toi lavalle Raamatun Jobin, joka valitti - naispuoliselle! - Jumalalle vaikeuksiaan, ja Ludvig Holbergin Jeppe-juopon, jonka kummellukset oli kuin kirjoitettu saamelaisnäyttelijöiden *grand old manin*, Nils Utsin, bravuureiksi. Scherpfen ohjaamissa versioissa William Shakespearen hahmot Romeosta ja Juliasta MacBethiin ryntäilivät saamelaisnäyttämölle - klovnien esittämänä! Capulet- ja Montague-sukujen sijaan saamelaiset urheiluseurat taistelivat verisesti keskenään - tai ainakin yrittivät. Tappeluista ei nimittäin tahtonut tulla mitään, kun vastakkain oli joukko hassusti puettuja, nykivästi liikkuvia, kimittämällä puhuvia ja toisistaan ohi nyrkkeileviä klovneja. Jälleen kerran Beavváš-teatteri joutui lehdistössä väittelyyn siitä, mitä saamelaisen teatterin tuli olla.

Klassikoiden vastapainona ”alkuperäistä” saamelaisteatterin tekemisen tapaa edustivat musiikkinäytelmät, jotka perustuivat pitkälti tunnettujen saamelaisartistien tuotantoon. Niissä yhdisteltiin joikua ja teknoa, didjeridoota ja syntetisaattoreita, esitettiin joiku- ja tanssikonsertteja revontulten alla sekä vietiin musiikkia pubeihin ja kahviloihin. Toinen pysyvä laji olivat lastennäytelmät, joissa saamelaisella satu- ja tarinaperinteellä oli edelleen vankka sija. Toisaalta esimerkiksi Astrid Lindgrenin kirjaan perustuva *Ronjá rievvárnjeida* (2002) sopi saamelaiselle

37 Ks. esim. David Schuler, “Sámi Identity in World Classics: Design Phenomenology in the Beavváš Sámi Teáhter’s Production of Hamlet”. – Designers Berit Marit Hetta and Aage Gaup for Beavváš Sámi Teáhter. Oslo: Norwegian State Designers Association 2007.

näyttämölle niin hyvin, että siitä tuli yksi Beaivváš-teatterin historian suosituimmista kappaleista.

## Päätäntö

Saamelaiskirjallisuuden tutkija Kaisa Ahvenjärvi on käyttänyt Robert Fraserin jaoteltua ”kirjallisen evoluution vaiheista”, jotka sopivat alkuperäiskansojen ja vähemmistöjen kirjallisuuksien ja monien saamelaisten taidemuotojen tutkimiseen. Fraserin mukaan *esikoloniaalisia kertomuksia* edustaa laaja suullinen perinne, jonka käyttäminen taiteen välineenä on ollut saamelaisille ominaista. *Koloniaalisten kertomusten* vaiheessa vähemmistötaiteilija noudattelee valtaväestöjen ihanteita ja arvoja. Sen sijaan *vastustavat kertomukset* pyrkivät vapauttamaan vähemmistön ajattelua valtakulttuurin paineista, samalla kun ne lujittavat alistetun yhteisön omia siteitä. Fraser määrittelee *kansakuntaa rakentaviksi kertomuksiksi* ne tavat, joilla erilaiset yhteisöt tuottavat käsityksiä ”kansallisesta” yhteydestä. Tietyissä vaiheissa kansallisen yhtenäisyyden ajattelu säröilee, jolloin nousee esille yhä enemmän *sisäisen erimielisyyden kertomuksia*. *Kulttuurienvälisissä kertomuksissa* kansallisista rajoituksista pyritään tietoisesti irtautumaan.<sup>38</sup>

Fraserin erittelemät puhuvat sopivat hyvin kuvaamaan myös saamelaisteatterin vaiheita ja painotuksia. Teatterintekijät kokevat olevansa esikoloniaalisten kertojien työnjatkajia nykyajassa. Ns. lappalaiskaraavaanit olivat hyvä esimerkki koloniaalisista kertomuksista, joissa saamelaiset esitivät omaa kulttuurien muiden tekemien käsikirjoitusten pohjalta. Itsenäinen saamelaisteatteri alkoi syntyä vastustavista kertomuksista, joilla niin Dálvadis- kuin Beaivváš-teatterikin aloittivat toimintansa.

Näytelmät alkoivat keskeltä saamelaisten ja teknologisen yhteiskunnan välistä konfliktia. Ne loivat hyvinkin jyrkkää vastakohtaisuutta ”me - he” -hengessä, kun teatterikin koettiin osaksi taistelua saamelaisten identiteetistä ja itsekuvasta. Esityksistä muodostui yhteisöllisesti parantavia näytelmiä, joissa taiteen keinoin käsiteltiin vaikeita asioita ja saatiin ne yhteisesti puretuiksi.

Vastustavista kertomuksista kehittyi kansallisia kertomuksia, joiden aiheet ja tematiikka olivat pitkälti sidoksissa kansallisen identiteetin rakentamiseen. Ne korostivat omaa kieltä ja kulttuuriperintöä. Saamelaisteatterien kertomat tarinat kuvasivat ja heijastivat kokemuksia, jotka olivat yhteisiä tietyille ryhmälle, tässä tapauksessa saamelaisille, vähemmistölle ja alkuperäiskansalle Pohjois-Euroopassa. Saamelaisteattereiden suhde yleisöihinsä muodostui alusta lähtien tiiviiksi ja intensiiviseksi. Se kertoo siitä, että teatteri pystyi löytämään nykypäivän ristiriitaisuudesta tarinoita, jotka yleisö koki merkityksellisiksi.

Se kiihkeys, jolla saamelaiset pyrkivät pitämään saamelaisen teatterikielen ”puhtaana” eurooppalaisista vaikutteista, kertoo kansallisen vaiheen käsityksistä. Saamelaiskulttuurin saamia vaikutteita pidettiin vielä jollakin tavoin vieraina lainoina, jotka kertoivat jonkin asteisesta assimiloitumisesta. Myös kaksikulttuurisuus – siitä huolimatta, että se oli monille saamelaisille jokapäiväistä käytäntöä – nähtiin kansallisen vaiheen aikana vieraantumisenä ”aidosta” saamelaiskulttuurista.

Kaksi- tai monikulttuurisuus oli kuitenkin tyypillistä saamelaisteattereille alusta lähtien. Se näkyi jo siinä, miten monista eri lähteistä ne ammensivat ilmaisulliset keinonsa. Dálvadis-teatteri sai vaikutteita alkuperäiskansojen miimisestä ja myyttisestä esittämisestä, mutta myös eurooppalaisesta teatteri-ilmaisusta. Beaivváš-teatteri taas on

ammentanut voimansa saamelaisesta taustasta ja tarinankerronnan perinteestä, mutta myös maailmankirjallisuudesta, alkuperäiskansojen teatterista ja itämaisesta ilmaisusta. Monikulttuurisuus näkyi myös teatterin henkilökunnassa, johon kuului eri puolilta Saamenmaata tulevia saamelaisia kuin Etelä-Norjasta saakka tulevia norjalaisiakin.

Kaikki tämä kertoo siitä, että ajatus puhtaasta saamelaisesta teatterikielestä osoittautui ongelmalliseksi, joskin kansallisessa vaiheessaan perustelluksi. Saamelaisteatterin erityislaatu nimenomaan kulttuurien välisen vuoropuhelun taitajana tuli tietoiseksi. Beaivvåš-teatteri ”keskusteli” kaiken aikaa kahteen suuntaan kahdella kielellä. Sillä oli saamelaista ja ei-saamelaista yleisöä, saamen kieltä osaavia katsojia ja niitä, jotka eivät ymmärtäneet näyttämöllä käytettyä kieltä. Tämä kaksoiskommunikaatio oli tarpeen siksi, että saamelaisten oman identiteetin rakentamisen lisäksi teatterin tehtävänä oli muokata uusiksi myös ulkopuolisten kuvaa saamelaisista. Käytännöllisempänä tavoitteena oli vakuuttaa päättäjiä saamelaisteatterin tarpeellisuudesta.

Puhetapojen moninaistuessa esille nousi monia teemoja, jotka kansallisessa vaiheessa oli työnnetty syrjään. Näihin kuuluivat esimerkiksi saamelaisyhteisöjen omat kipeät ongelmat, kuten ennakkoluulot, sisäinen väkivalta ja sosiaaliset kysymykset. Ulkopuolisten näkökulmasta näitä voi kuvata *sisäisen erimielisyyden kertomuksina*, arvostelivathan esimerkiksi Inger Margrethe Olsenin näytelmät saamelaisten sisäisiä ennakkoluu-

loja ja aiheuttivat vahvoja reaktioita saamelaisissa katsojissa.

Kuten tunnettua, lähihistorian tarkasteleminen tuntuu olevan sitä selkeäpiirteisempää, mitä etäisemmistä vaiheista puhutaan. Sisäisen erimielisyyden kertomukset ja kulttuurienväliset kertomukset ovat pitkälti vielä analysoimatta, joten kokonaiskuva niistä on vaikea muotoilla. Sitä paitsi on selvää, että tämän päivän saamelainen teatterituotanto on niin laajaa ja moni-ilmeistä, että sen palauttaminen vain muutamaan määreeseen on hankalaa. Nykyajan saamelaisnäytelmissä voi havaita niin kansallisia painotuksia kuin kulttuurienvälisiä teemojakin, samalla kun esimerkiksi vastustavat kertomukset voivat arvostella saamelaisten omia instituutioita tai establishmenttejä.

Teatterihistorian kirjoittajan on lopulta aina palattava teatterin keskeiseen ominaisuuteen, teatteriyleisön ja näyttelijöiden jännittävään suhteeseen. Koska tuo suhde on neuvotteleva ja molemminpuolinen, teatterin kertomia tarinoita, ihmiskuvia ja identiteettejä voidaan tarkastella heijastuksina yleisön ja katsojien piilotajuisista tarpeista, joita pinnalliseltakin näyttävään ohjelmistoon sisältyy. Teatterin tekijät ovat osa yhteisöä, jonka toiveita ja tarpeita he pyrkivät haistelemaan.<sup>39</sup> Yleisön suosima teatteriesitys heijastaa siten jotain olennaista teatterin ja yleisön välisestä keskusteluyhteydestä. Sen ytimessä on tarina, jonka yleisö haluaa nähdä uudelleen ja uudelleen – tarina, joka on yleisönsä myötä sidoksissa tiettyyn aikaan ja tiettyyn yhteisöön.