

Gárddi luhtte lávddi ala – Poroaidalta esiintymislavalle

Saamelaiset elementit tenonsaamelaisessa musiikissa kolmen sukupolven aikana.

Annukka Hirvasvuopio-Laiti

Tampereen yliopisto

Musiikintutkimuksen laitos

Etnomusikologian pro gradu -tutkielma

Toukokuu 2008

Tampereen yliopisto
Musiikintutkimuksen laitos

HIRVASVUOPIO-LAITI, ANNUKKA: *Gárddi luhtte lávddi ala* – Poroaidalta esiintymislavalle. Saamelaiset elementit tenonsaamelaisessa musiikissa kolmen sukupolven aikana.

Pro gradu -tutkielma, 104 sivua

Etnomusikologia

Toukokuu 2008

Pro gradu -työssäni tutkin sitä, miten saamelaiset elementit ilmenevät tenonsaamelaisessa musiikissa. Informanttini edustavat kolmea eri sukupolvea, ja sitä myötä myös kolmea eri saamelaismusiikin aikakautta. Nämä aikakaudet ovat tässä tutkimuksessa 1) perinteisen säestyksettömän joiun aika 2) 1960-luvun lopulta alkanut ajanjakso, jonka ilmentymänä saamelaisten etninen revitalisaatio sekä saamelaisen populaarimusiikin synty ja 3) modernin, nykypäivän saamelaismusiikin ajanjakso.

Saamelaiset ovat pohjoinen alkuperäiskansa. Viimeisten vuosikymmenten aikana kulttuurin sisällä kasvaneet tutkijat ovat tuoneet alkuperäiskansojen tutkimukseen omia näkemyksiään. Tutkija, joka tutkii oman kansansa kulttuuria, joutuu pohtimaan tutkijapositionaan. Näin myös omalla kohdallani tutkiessani saamelaisena etnomusikologina oman kansani musiikkia.

Opinnäytetyöni tarkoituksena on tuoda saamelaismusiikin tutkimukseen kulttuurin sisäinen näkemys sekä lisätä tietoa saamelaisista ja saamelaisesta musiikista.

Asiasanat: Tenonsaamelainen musiikki, saamelaiset, pohjoissaamelainen joiku, saamelaisten etninen revitalisaatio, perinteinen ja moderni saamelaismusiikki, tutkijan positio, alkuperäiskansatutkimus.

1. TENONSAAMELAISEN MUSIIKIN TUTKIMUKSELLISET LÄHTÖKOHDAT

1.1. Johdatus tutkimuksen aiheeseen.....	5
1.2.Saamelaismusiikin aiempi tutkimus.....	7
1.2.1. Katsaus saamelaisen musiikin tutkimukseen ja sen ongelmiin.....	7
1.2.2. <i>Juoigama vuodul</i> ‘Joikuun pohjautuen.....	10
1.3. Katsaus alkuperäiskansojen tutkimukseen.....	12
1.4.Tutkimuskysymys.....	15
1.5.Tutkimusaineisto ja tiedonhankintamenetelmät.....	16
1.6.Saamelaiskulttuurien tutkimus ja tutkijan positio.....	21
1.7.Oma positioni tutkijana.....	26
1.7.1. Reflection-in-action –metodi.....	30
1.7.2. Saamelaismusiikin ESR-projektit Suomessa....	32
1.7.3. Saamelaiskulttuurikeskus.....	35
2. PERINTEINEN TENONSAAMELAINEN JOIKUKULTTUURI.....	36
2.1.Saamelaiset.....	36
2.2.Saamen kieli.....	37
2.3.Saamelaiskäräjät saamelaisten parlamenttina.....	38
2.4.Perinteiset elinkeinot.....	39
2.5.Perinteinen pohjoissaamelainen musiikki.....	40
2.5.1. Pohjoissaamelainen joiku.....	42
2.5.2. Henkilöjoiku.....	44
2.5.3. Joiku ja uskonto.....	47
2.5.4. Kuka omistaa joiun?.....	49
2.5.5. Instrumentit.....	50
2.6.Ivvár Niillas.....	52
2.6.1. Ivvár Niillas joikaajana.....	53
2.6.2. Saamelaisuus ja saamelaiset elementit Ivvár Niillasin musiikissa.....	58

3. SAAMELAISRENESSANSSI JA SAAMELAISEN POPULAARIMUSIIKIN SYNTY	60
3.1.Sven-Gösta Jonsson.....	61
3.2.Áillohaš.....	62
3.3.Mari Boine.....	63
3.4.Tore Aslaksen.....	66
3.4.1. Tore Aslaksen muusikkona.....	67
3.4.2. Saamelaisuus ja saamelaiset elementit Deatnogátte Nuorat –yhtyeen musiikissa.....	72
4. NYKYSAAMELAINEN MUSIIKKI	76
4.1.Modernisaatio ja muutos.....	76
4.2.Nykysaamelaisen musiikin monet kasvot.....	78
4.2.1. Angelit.....	81
4.3.Eeva-Liisa Rasmus.....	82
4.3.1. Eeva-Liisa Rasmus muusikkona.....	83
4.3.2. Saamelaisuus ja saamelaiset elementit Jiella-yhtyeen musiikissa.....	84
5. PÄÄTELMÄT	88
6. KIITOKSET	94
LÄHTEET	95

1.TENONSAAMELAISEN MUSIIKIN TUTKIMUKSELLISET LÄHTÖKOHDAT

1.1. Johdatus tutkimuksen aiheeseen

Käsittelen tässä työssä tenonsaamelaista joikua, *luohtia*¹, sekä saamelaista populaarimusiikkia. Saamelaiset kuuluvat maailman tutkituimpiin kansoihin. Saamelaiset on koettu eksoottiseksi kansaksi sekä tutkimuksen kannalta että yleisesti. Saamelaiset ovat myös olleet helposti saavutettavissa, ja näin tutkijoiden virta Saamenmaahan onkin ollut ehtymätön. (Pentikäinen 1995, 348.)

Saamelaisia, kuten muitakin alkuperäiskansoja, on tutkittu monesta eri näkökulmasta. Etenkin varhaisimmat merkinnät saamelaisista sisältävät huomattavan asenteellista tekstiä ”alkukantaisista, rumista, yksinkertaisista metsänpeikoista, hullunkurisista apinoista.” Kuvaukset saamelaisista ovat erittäin värittyneitä, romantisoituja, jopa vääristyneitä. Tämä seikka on yhteinen monille alkuperäiskansoille. Kulttuurin ulkopuolisen tutkijan näkemyksiin ovat vaikuttaneet hänen oppineisuutensa lisäksi hänen oma taustansa – se, mihin hän on näkemäänsä ja kokemaansa verrannut. Jokainen tutkija on myös ollut oman aikansa kuva ja heijastanut kirjoituksiinsa omana aikanaan vallalla olleita käsityksiä. (Ks. Lehtola 1999; Isakson 2001; Jouste 2001a; Gaup 1995; Skaltje 2005; myös Tuhiwai Smith 1999.)

Pekkilä (1984, 129) kirjoittaa, että varhaisia musiikintutkimuksia ylipäättään leimasi usein subjektiivisuus ja etnosentrisyys, koska eurooppalaiset tarkastelivat ilmiöitä omien länsimaisten tottumustensa ja odotustensa pohjalta. Saamelaisten musiikkia kauhistelleen Giuseppe Acerbin (ks. esim. Lehtola 2007, 269) kuvaukset suomalaisista olivat lähes yhtä tylyjä kuin hänen saamelaisia kuvaavat tekstinsäkin. Myös suomalaisia kuvattiin barbaariseksi sekä puolisivistyneeksi kansaksi. Pekkilän (emt., 133–134) mukaan 1800-luvun jälkipuoliskolla, jolloin musiikkitiede ja etnomusikologia syntyivät, oli evolutionistinen, kehityso pillinen näkemys hyvin yleinen tutkijoiden ja tiedemiesten keskuudessa. Monet musiikintutkijat uskoivat, että eri kansojen musiikillinen kehitys seuraa samaa raidetta, jossa kehityksen huipentumana on 1800-luvun länsimainen taidemusiikki. Uskottiin yleisesti, että

¹Puhuttaessa Suomen saamelaisten musiikkiperinteistä on mainittava, että näitä ovat joiun lisäksi kolttsaamelainen *leu'dd* sekä inarinsaamelainen *livde*. Kolttsaamelainen *leu'dd* on rakenteeltaan hyvin erilaista kuin joiku ja *livde*. Yhteys karjalaiseen ja venäläiseen perinteeseen näkyy *leu'dd*'ien ohella koko kolttsaamelaissä musiikkikulttuurissa. Koltilla eli itäsaamelaissä on myös itkuvirsi- sekä katrillitanssiperinne. (Jouste 2008; Jouste 2006, 295–301; Saastamoinen 2000, 78, 85–87). Inarinsaamelainen musiikkiperinne koostuu Marko Jousteen (2006, 290) mukaan *livde*istä, lauluista ja virsistä. Musiikillisesti ja tyylillisesti *livde*-perinteellä on yhteys pohjoissaamelaissä joikuihin.

koko ihmiskunnan historia on unilineaarista, samaan suuntaan tapahtuvaa kehitystä ja että kun eri kansoja edustavat ihmiset ovat fysiologisesti toistensa kaltaisia, he kaikki myös havaitsevat musiikin samalla tavalla ja samojen lakien mukaan. Tästä syystä ei ollut olemassa monia musiikkeja, vaan yksi musiikki. Koska länsimainen taidemusiikki sekä sen estetiikka edustivat musiikin kehittyneintä muotoa, ajateltiin, että taidemusiikin teoriaa ja estetiikkaa voidaan käyttää pohjana tutkittaessa mitä tahansa musiikkia.

Saamelainen musiikki on ollut vahvasti mukana niin sanotun saamelaisrenessanssin, 1960–1970 -luvuilla alkaneen etnisen revitalisaation vaiheissa. Tämän opinnäytetyöni perustana on ajatus siitä, että saamelaisen musiikin muutoksen voi jakaa kolmeen ajanjaksoon. Ensimmäinen vaihe kuuluu aikaan ennen sotia, jolloin saamelainen musiikki oli perinteistä vokaalimusiikkia. Toiseen ajanjaksoon liittyvät vahvasti saamelaisrenessanssi ja sen myötä saamelaisen yhteiskunnan muutos sekä saamelaisen populaarimusiikin synty. Kolmas ajanjakso, moderni kausi, ajoittuu noin 1980-luvulta nykypäivään. Muutosta tarkastelen kolmen tenonsaamelaisen informanttini haastattelujen sekä heidän julkaisemansa musiikin kautta. Olen analysoinut eri sukupolvia edustavien informanttien, saamelaisten muusikoiden, musiikkia äänilevyiltä sekä haastatteluissa pyytäneet heitä kertomaan, mitkä heidän mielestään ovat musiikin saamelaiset elementit ja millä tavoin ne heidän musiikissaan ilmenevät.

Työni on etnomusikologian alaan kuuluva opinnäytetyö. Etnomusikologia on tieteenala, jonka keskeisiä periaatteita on se, että musiikki on osa kulttuuria. Ilman kulttuurin ymmärtämistä ei voida ymmärtää musiikkiakaan. (Moisala 1991, 51.) Tässä työssä käytetty emistinen tutkimusote pyrkii ymmärtämään musiikkia ja sen taustalla olevaa kulttuuria sisältäpäin. Sen mukaan kulttuureja on mahdollista tutkia ainoastaan käyttäen kulttuurin omia määritelmiä, luokitteluja ja selityksiä. Vasta kun tutkittava musiikki tunnetaan sisältäpäin, voidaan kyseiseen musiikkiin luoda soveltava kulttuurisensitiivinen analyysitapa. (Emt., 126–127.) Vesa Kurkelan, Timo Leisiön sekä Pirkko Moisalan (2003, 53) mukaan etnomusikologian määritelmiä on kahdenlaisia. Musiikin tutkimuksessa voidaan painottaa tutkimuskohteen merkitystä, jolloin etnomusikologia on suullisena perinteenä elävän musiikin, perinnemusiikin, kansanmusiikin ja ei-länsimaisten musiikkien tutkimusta. Toisen määritelmän mukaan etnomusikologiassa painotetaan tutkimusnäkökulmaa, jonka mukaan etnomusikologia on minkä tahansa musiikin tutkimusta kulttuurina yhteiskunnassa. Etnomusikologisten metodien valintaan on vaikuttanut se, että tutkimuksen kohteena on useimmiten ollut suullisena perinteenä välittynyt musiikki. Samoin edellä mainittu pyrkimys ymmärtää musiikkia kulttuurisidonnaisena ja sosiaalisena ilmiönä haastaa etnomusikologista

tutkimusta tarkastelemaan musiikkia sen omilla ehdoilla. Tämä kulttuurisensitiivisyyden vaatimus tekee etnomusikologiasta kaikkien musiikillisten systeemien tasa-arvoisuutta korostavan tutkimusalan.

Olen kokenut tärkeäksi ja oleelliseksi näkökulman, joka perustuu alkuperäiskansojen omaehtoiseen tutkimukseen. Pääajatuksena tässä on se, että tutkija, joka itse kuuluu tutkimuksen kohteena olevaan alkuperäiskansaansa, joutuu problematisoimaan omaa asemaansa tutkijana. Tämän lisäksi tällaisella tutkijalla on mahdollisuus tarkastella tutkittavaa kulttuuria paitsi tutkijana myös omakohtaisten kokemustensa myötä. Jo tutkimuksen teon alkaessa, sitä suorittaessa ja tutkimuksen valmistuessa ero alkuperäiskansaansa kuuluvan tutkijan ja valtaväestöön kuuluvan tutkijan kanssa on siinä, että alkuperäiskansaansa kuuluvana tutkijan tutkimustulokset koskettavat häntä henkilökohtaisesti samoin kuin hänen omaa yhteisöään ja oman perheensä ja sukunsa arkea.

1.2. Saamelaismusiikin aiempi tutkimus

1.2.1. Katsaus saamelaisen musiikin tutkimukseen ja sen ongelmiin

Ensimmäinen alkeellinen joikunuotinnos löytyy italialaisen Giuseppe Acerbin ja ruotsalaisen A. F. Skjöldenbrandin matkakuvauksesta Saamenmaahan (Kantola 1984, 10). Jo aiemmin joiuista löytyy mainintoja usein osana tutkijoiden matkakertomuksia. Esimerkiksi Schefferuksen ”Lapponia” vuodelta 1674 sisältää runsaasti kuvauksia saamelaisista ja myös saamelaismusiikista. Johan Turin *Muitalus sámiid birra* (1910) ’Kertomus saamelaisista’ oli ensimmäinen saamelaisen itsensä kirjoittama proosateos, vaikka saamea oli muuten kirjoitettu jo vuodesta 1619 lähtien (Turi 1979, Aikio toim., 5; Ks. myös Jouste 2006, 287.) Jousteen (2001a, 7) mukaan Turin kirjassa esitetyt ajatukset joiusta ja etenkin joiun funktion määrittämisestä muistamisen keinoksi on usein mainittu viime aikojen tutkimuksessa.

Marko Jouste (2001a, 8–11) kirjoittaa, että suomalaisten ensimmäiset kuvaukset joiusta ajoittuvat 1800-luvun alkuun, jolloin Utsjoen kirkkoherra Jacob Fellmann merkitsi ylös eppisiä joikutekstejä. Jousteen mukaan musiikintutkijat Armas Launis ja A. O. Väisänen ovat lähestyneet ensisijaisesti joikua musiikkina. Armas Launin ”Lappische Juoigos-Melodien” vuodelta 1908 oli vuosien 1904–1905 joikukeräysmatkojen tuloksena saatujen joikujen kokoelma. (Emt., 12–13.) Vuonna 2004 Minna-Riikka Järvinen toimitti Armas Launin joikumateriaalin kirjaksi, jonka Suomalaisen Kirjallisuuden Seura kustansi.

Uudempia joikututkimuksia ovat muun muassa ruotsalaisten tutkijoiden Arnberg, Ruong & Unsgaardin (1969) ”Joik” sekä Karl-Olof (myöhemmin Olle) Edströmin väitöskirja (1978) ”Den samiske musikkulturen”. Norjassa joikua ovat tutkineet muun muassa Nils Jernsletten (1978) ”Om joik og kommunikasjon” ja Ola Graff (1985) pro gradu -työssään ”Joik som musikalsk språk”. (Gaup 1995, 92.)

Saamelaisen populaarimusiikin tutkimuksesta löytyy Olle Edstömin (2003) artikkeli ”From Joik to Rock&Joik: Some remarks on the Process of Change and of the Socially Constructed Meaning of Sami Music”, Richard Jones-Bammanin (1993) väitöskirja ”As Long We Continue to Joik, We’ll Remember Who We Are. Negotiating Identity and the Performance of Culture: The Saami Joik” sekä Verena Jakobsenin Göteborgin yliopiston lopputyö ”Modern Samisk Musik”. Saamelaisen kirjailija-toimittaja Jorma Lehtolan kirja ”Laulujen Lappi” vuodelta 2007 on kattava teos lappilaisesta ja saamelaisesta musiikista.

Suomalaisissa uudemmissa tutkimuksissa tenonsaamelaista musiikkia ovat aiemmin analysoineet Tuula Kantola, jonka pro gradu -työ vuodelta 1984 käsitteli Utsjoen kunnassa sijaitsevan Talvadaksen kylän joikuperinnettä, sekä Minna-Riikka Järvinen (1999), jonka väitöskirja ”Maailma äänessä” oli ensimmäinen etnomusikologian alan joikua käsittelevä väitöskirja. Päivi Lappalainen (1984) keskittyi tutkimuksessaan joikutekstien analyysiin aineistonaan Aikion, Kecskemétin ja Kissin (1972) keräämien joikuaineistojen tekstit. Vuokko Hirvosen (1991) pro gradu *Gumpe luodis Áillohažžii* käsittelee Nils-Aslak Valkeapään runoja joikuperinteen valossa.

Tutkija Ilpo Saastamoinen on tutkinut joikurytmiikkaa vuonna 1994 valmistuneessa pro gradussaan ”Rytmiikkaava-ajattelu saamelaismusiikin hahmotusmallina: näkökulma joiun muotorakenteiden ja leu’din improvisaatioiden analyysiin”. Lisensiaattityössään ”Laulu – puu – rumpu – Saamelaismusiikin alkulähteillä” (1998) Saastamoinen jatkaa joiun analysointia rytmikaavajärjestelmän keinoin. (Jouste 2001a, 21–22.) Saamelaisen Anna Näkkäläjärven (2004) rakenneanalyttinen Pirkanmaan ammattikorkeakoulun musiikin koulutusohjelman opinnäytetyö on nimeltään ”Pikkusanat Jussan Antin joiussa”. Heikki Laitinen on käsitellyt saamelaismusiikkia monissa artikkeleissaan sekä kirjoittanut tunnetun Kansanmusiikki-kirjassa (1981) julkaistun yleisesityksen saamelaisesta musiikista. Saamelaismusiikista väitöskirjaansa valmisteleva Marko Jouste on kirjoittanut useita saamelaismusiikkiartikkeleita, joista ”Suomen saamelaisten musiikkiperintee” ilmestyi Suomen musiikin historia – Kansanmusiikki –teoksessa 2006.

Tuula Kantola (1984, 32–33) kirjoittaa, että hänen näkemyksensä mukaan joikuperinteen etnomusikologinen tutkimus on haastava ja vaikea tehtävä ei-saamelaiselle tutkijalle. Hänen mukaansa joikuperinteen tutkimus on suomalaiselle tutkijalle vieraan kulttuurin, jopa etäkulttuurin musiikin tutkimista, vaikka saamelaiset asuvatkin Euroopassa ja osaksi myös Suomessa. Kantolan mielestä perusedellytyksenä joikuperinteen etnomusikologiselle tutkimukselle on saamen kielen tuntemus. Hänen mukaansa myös ei-saamelainen voi oppia ymmärtämään joikua, mutta tämä ei tapahdu pelkästään saamelaisia haastatteleamalla, vaan se edellyttää, kuten yleensä etäkulttuurin musiikin tutkiminen, pitkäaikaista alueella asumista ja joikumusiikin oppilaaksi asettumista.

Kantolan kanssa samaa mieltä aiheesta ollaan kirjassa ”Suomen etnisten vähemmistöjen musiikki” (Donner, Kurkela & Lahtinen 1981, 6), jossa todetaan:

”Suurin osa saamelaisten musiikkia koskevasta runsaasta tutkimuksesta on ulkopuolisten, paikalliskieltä taitamattomien henkilöiden tuottamaa historiasta ja kulttuurista irrallaan olevaa aineistoa, jonka käyttö on äärimmäisen hankalaa. Monet tutkijat ovat lisäksi turvautuneet sekundaarilähteisiin ja epämääräiseen lähdeviitetekniikkaan.”

Saamelaisen musiikin tutkimisen näkökulmasta kirjoittaa Anna Näkkäljärvi (2004, 17):

”On hyvä, että saamelaista perinnettä on tallennettu, valitettavaa vain on se, että arkistojen aarteet eivät ainakaan vielä ole löytäneet tietään takaisin sinne, mistä ne on alun perin kerätty. Arkistojen käytössä voi pohtia myös tutkijan etiikkaa. Onko oikein, että ihmisten kulttuuriperintö irrotetaan asiayhteydestään ja aletaan tehdä tutkimusta, jonka näkökulma on kulttuurinsisäisesti vieras. --- Mielenkiintoista on pohtia, kuka musiikkianalyttisistä tutkimuksista hyötyy. Saamelaisen arkipäivään ne tuskin paljon vaikuttavat. Aika omituista onkin, että etelässä asuvat tutkijat ovat määritelleet joiun piirteitä enemmän kuin saamelaiset itse ja arkistot, jotka pursuavat joikuaineistoa eivät ole tavallisten ihmisten ulottuvissa. Tämän tiedon soisi siirtyvän myös pohjoisen suuntaan.”

Näkkäljärven toivomaa tiedon palauttamista Saamenmaahan edustaa muun muassa yhteispohjoismaisen joikuarkistoprojekti, joka alkoi vuonna 2006. Projektissa luotiin

tietokanta, johon arkistajoikuja talletettiin. Päämääränä oli, että Saamenmaan paikalliset saamelaisyhdistykset alkaisivat hallinnoida joikuarkistoa, ja hankkeen tarkoituksena oli nimenomaan saada arkistoihin hautautuneet joiut saamelaisten käyttöön. Ruotsissa, Norjassa ja Suomessa toimineen joikuarkistoprojektin tarkoituksena oli varmistaa, että eri alueiden saamelaisten historiallisia ja nykyisiä musiikkiperinteitä sisältävät arkistoaineistot säilyvät tuleville sukupolville. Projektin alkaessa oltiin tilanteessa, jossa aineistot sijaitsivat hajallaan eri arkistoissa Suomessa, Ruotsissa, Norjassa ja Venäjällä sekä myös muissa eurooppalaisissa äänitearkistoissa. Projektin päätavoitteena oli luetteloida eri äänitearkistoissa olevat musiikkimateriaalit, luoda näistä tiedoista kokonaistietokanta, joka helpottaa saamelaistenmusiikkiaineistojen käyttöä, sekä edistää aineiston digitalisoimista. Hankkeen tarkoituksena oli myös valmistella tulevaisuudessa perustettavaa saamelaista joikuarkistoa. (<http://jojk.ajtte.com/fi>, luettu 2.1.2008.)

Joikuarkistoprojekti järjesti 4.–5.9.2007 Inarissa Saamelaismuseum Siidassa seminaarin, jonka nimenä oli “Kohtaaminen - Gávnnadeapmi. Seminaari suomalaisten äänitearkistojen saamelaisaineistosta, keräyksestä ja käytöstä”. Tällöin ikään kuin symbolisena eleenä joikuarkiston perustamiselle Kotimaisten kielten tutkimuslaitoksen Toni Suutari luovutti Kotuksen arkistajoikuja Saamelaismuseum Siidan johtajalle Tarmo Jomppaselle. (Ks. Jouste (toim.) 2007, 2.)

1.2.2. *Juoigama vuodul* 'Joikuun pohjautuen'

Edellä mainittujen tutkimusten lisäksi on ilmestynyt muutamia saamelaisia oppikirjoja, joissa joikua ja muuta saamelaista perinnesäveltämistä käsitellään. Joiun opettamiseen paneutuva oppikirja *Juoigama vuodul* (norjankielinen alkuteos *Med joik som utgangspunkt*) ilmestyi vuonna 2005 ja oli ilmestyessään ensimmäinen laatuaan. Kirjan tekijä on norjansaamelainen muusikko ja musiikintutkija Frode Fjellheim. Oppikirja on tehty siten, että sen koko ajattelun lähtökohdaksi ja pohjana on joiku – siitä myös kirjan nimi. Kirjassa on liitteenä cd, josta voi kuunnella ja jonka mukana voi myös harjoitella kirjassa nuotinnettuja joikuja. Kirja sisältää musiikinteoriaa ja muun muassa äänenkäytön-, rytmikan-, joikujen ”säveltämisen” sekä sovittamisen harjoituksia. Fjellheim on myös tehnyt kirjan nimeltä *Joik for kor*, joka sisältää perinteisiin pohjoissaamelaisiin joikuihin sekä eteläsaamelaisiin *vuelieihin* tehtyjä kuorosovituksia. Myös tämä kirja sisältää harjoittelua helpottavan cd:n.

Saamenkielisiä laulukirjoja on julkaistu aiemminkin, mutta perinteinen joiku on niissäkin ollut mukana vain mainintana ja ehkä muutamana joikunuotinnoksena. Aiemmin

ilmestyneistä saamenkielisistä laulukirjoista voidaan mainita esimerkiksi Pekka Lukkarin *Lávlagat* 1 (1953) ja 2 (1963), Stina Gaup-Westerlundin *Lávllagirji* vuodelta 1977, Kerttu Vuolabin *Golbma skihparačča* (1979), norjalaisen Samisk utdanningsråd, Kirke- og undervisningsdepartementin vuonna 1982 julkaisema *Lávllagirji* ja Elisabeth Utsi Gaupin lastenlaulukirja *Suga, suga su* (1989). Edellä mainituista ainoastaan jälkimmäinen sisältää jonkin verran musiikinteoriaa, solminaatio-rytmejä ja perustietoutta esimerkiksi nokkahuilun soittamisesta. *Lávlagat ja luodit* –musiikkikirja lapsille ilmestyi vuonna 1991. Ulla Pirttijärvi-Länsmanin vuonna 1996 ilmestynyt *Honkoj dohkká* –kirjaan sisältyi cd-levy, jolla Saamenmaan lapset esittivät lasten joikuja lapsille. Levyn kahdeksastatoista kappaleesta kolme on perinteisiä joikuja, yksi on *leu´dd* ja loput Pirttijärvi-Länsmanin sävellyksiä.

Saamenkieliseen populaarimusiikkiin keskittyneitä kirjoja on vain muutama. Perusteos on vuonna 1995 julkaistu *Čuoja čáppa litna jietna*, johon on koottu niin perinteisiä joikuja kuin saamelaisen populaarimusiikin klassikoitakin. *Lávlu juoigga čáli* –niminen oppikirja ilmestyi vuonna 2000, ja kirjoittajan, Issát Sámmol Heattan, mukaan kirjaa voidaan käyttää musiikin opetuksen lisäksi oppimateriaalina myös saamenkielen ja yhteiskuntaopin opetuksessa. (Heatta 2000, 5).

Ulla Pirttijärvi-Länsman ja Marko Jouste työstävät parasta aikaa työnimellä *Dološ ja dáláš jienat* ‘Entiset ja nykyiset äänet’ tehtävää saamelaisen perinnesävelmusiikin oppikirjaa. Kirjan liitteeksi tulee cd, johon nauhoitetaan Suomen saamelaisten perinteisiä joikuja jokaiselta eri joikumurrealueelta. Kirja on ainutlaatuinen teos, sillä Suomen saamelaisten perinnesävelmusiikkia ei ole aiemmin koottu oppimateriaaliksi tällä tavoin. Kirjan on määrä valmistua vuoteen 2009 mennessä, ja sitä voidaan käyttää perinnesävelmusiikin opetuksessa peruskoulusta aikuiskasvatukseen. (Pirttijärvi-Länsman ja Jouste 2008.) Marko Jouste on työskennellyt saamelaismusiikin parissa muun muassa yhteispohjoismaisen Joikuarkistoprojektin Suomen projektivastaavana vuonna 2006-2007. Ulla Pirttijärvi-Länsman on jo 1980-luvulla Angelin Nuoret² -ryhmässä uransa aloittanut tunnettu saamelaismuusikko, joka on viime vuodet työskennellyt paitsi tehden ja esittäen omaa musiikkiaan myös Lapin läänin saamelaislänintaiteilijana.

² Sittemmin Angelin Tytöt ja Angelit.

1.3. Katsaus alkuperäiskansojen tutkimukseen

Linda Tuhiwai Smith (1999, 107; 117–118) kirjoittaa siitä, miten hänen oma maori-kansansa reagoi nykyisin tutkijoihin: pelkkä sana tutkimus on maoreille lähes kirosana. Hänen mukaansa maoreilla ja muilla alkuperäiskansoilla on vuosisatojen ajan ollut niin huonoja kokemuksia länsimaisista tutkijoista, että tänä päivänä yleinen suhtautuminen on epäilevä ja syvästi kyyninen. Erkki Pääkkönen (1995, 18) nimeää syitä saamelaisten keskuudessa vallitsevaan kielteiseen asenteeseen tutkijoita kohtaan. (Ks. myös Jouste 2001a, 19; Näkkäläjärvi 2004, 17). Toistuvat tutkimukset, kouliintumattomat, esimerkiksi alempia opinnäytteitään tekevät tutkijat, samojen henkilöiden valikoituminen informanteiksi ynnä muut vastaavat tekijät ovat Pääkkösen mukaan johtaneet tilanteeseen, jota on kuvattu sanomalla saamelaiskulttuurin olevan puhki tutkittua.

Matkakirjallisuus, maantieteellis-luonnontieteellis-kansatieteelliset yleisesitykset eli kompilaatiot ja erilaiset raportit syntyivät risti-, löytö- ja ryöstöretkien aikana. Tätä aikaa voidaan kutsua eurooppalaisten käynnistämän maailmanvalloituksen ensimmäiseksi aalloksi. Sen kuohuva vanavesi orjakauppoineen ja siirtomaavalloituksineen synnytti eurooppalaiseen mentaliteettiin ja pitkäkestoiseen maailmankuvaan suuren osan niistä mielikuvista ja yleiskäsitteistä, jotka muokkasivat rotututkimuksen syntyedellytyksiä ja jotka vaikuttivat siihen myöhemminkin. Sellaisia olivat jopa termitkin, kuten neekeri, intiaani, tartaari eli mongoli ja valkoinen. (Isakson 2001, 39.)

Linda Tuhiwai Smithin (1999, 8) mukaan vastaavia ”primitiivisiä ihmisiä” kuvaavia käsitteitä olivat myös esimerkiksi ihmissyöjäpäällikkö, punanahka ja noitatohtori. Matka- ja seikkailukertomuksilla ilmaistiin kaukaista toiseutta eurooppalaisille lukijoille. Primitiivisyydestä ja alkukantaisuudesta kertovat kertomukset kiinnostivat aikalaisia laajasti lukijoiden yhteiskuntaluokasta huolimatta. Matkakirjallisuudessa julkaistiin länsimaisen valkoisen miehen näkemyksiä heidän oman kokemusmaailmansa ja kulttuurillisten näkemystensä pohjalta. Monet näistä kertomuksista olivat myös erittäin romantisoituja, kuten esimerkiksi tarina ”intiaaniprinsessa” Pocahontasista, joka kansaansa uhmaten rakastui valkoiseen mieheen. (Emt., 8–9; 79.)

Pekka Isakson (2001, 38–39) kirjoittaa, että Suomessa rotututkimus alkoi 1800- ja 1900-lukujen taitteessa. Euroopassa sillä oli jo sadan vuoden historia. 1700-luvun valistuneiden eurooppalaisten, myös luonnontieteilijöiden ja muiden oppineiden, tiedot vieraista kansoista olivat suureksi osaksi peräisin matkakirjallisuudesta. Harva oli tehnyt laajoja havaintoja tai edes tutustunut luokittelemiinsa ihmisiin. Saamelaisia kuvanneista ja

luokitelleista aikalaisista teki poikkeuksen saamelaisiin ja heidän elämäänsä vuoden 1732 Lapin matkallaan tutustunut Carl von Linné. Saamelaiset mainittiin kaikissa tärkeimmissä 1700-luvun rotuluokituksissa ja -teorioissa, ja 1800-luvun puolivälistä alkaen saamelaisten asema tutkimuskohteina oli hyvin keskeinen fyysisessä antropologiassa. (Emt., 12.)

Isaksonin mukaan rasististen oppi- ja aaterakennelmien tuntomerkkejä olivat ajatukset rotujen syvästä erilaisuudesta ja eriarvoisuudesta. Rotujen tähdennettiin olevan selvästi toisistaan poikkeavia tyyppejä – tämä korosti erilaisuutta ja erillisyyttä. (Emt., 137.) Rotututkimusta onkin hallinnut oletus tutkimuksen välttämättömästä yhteydestä rasismiin. Pekka Isaksonin (emt., 318) sanoin:

”Tällainen historiakuva ei ole kokonaan perusteeton. Väite, että rotututkimus on ruokkinut rasismia, on perusteltu, koska siinä on yleensä esitetty paitsi väite rotujen olemassaolosta myös niiden selvistä eroista. Tarkempi erittely osoittaa, että kaikkea rotututkimusta ei voi silti pitää rasistisena, jos rasismilta edellytetään myös väitettä ihmisryhmien hierarkiasta, joka perustuu rotueroihin, toisin sanoen ryhmien välisiin pysyviin ja perinnöllisiin biologisiin eroihin.”

Rasismien määrittelemisen kiinteästi ”rodun” käsitteeseen sitoutuneeksi opiksi tai ideologiaksi jättää siis ulkopuolelle sen varhaisemmat muodot, joissa luokitteluperusteina olivat ulkonäkö ja fyysiset piirteet. Rasismi, ”rotuviha”, tunnistettiin erityisenä historiallisena ilmiönä vasta silloin, kun se oli kääntynyt Euroopan sisälle ja eurooppalaisia itseään vastaan. Tämä paljastaa Isaksonin mukaan sen, miten syvälle rasismi oli juurtunut länsimaiseen oppineisuuteen. Oikeutettuna kysymyksenä tässä valossa voidaan kysyä hänen mukaansa, kuinka hyvin rasismi on tunnistettu sellaisessa rotututkimuksessa ja muussa rodullistavassa puheessa, joka on kohdistunut ulkoeurooppalaisiin ja niin sanottuihin primitiivisiin kansoihin. (Isakson 2001, 18.)

Länsimainen kolonisaatio on koskettanut alkuperäiskansoja joka puolella maailmaa. Kolonialismi käsitteenä määritellään 1) talouspolitiikaksi, jonka tarkoituksena on saada siirtomaista mahdollisimman suuri hyöty emämaalle, ja 2) imperialismiin liittyväksi poliittiseksi ajattelutavaksi, joka korostaa siirtomaiden omistusta maailmanvallan ylläpidon edellytyksenä (Uusi sivistyssanakirja 1992, 340). Imperialismi puolestaan tunnetaan suurvaltapolitiikkana, jonka tarkoituksena on mahdollisimman laajan vaikutusvallan saavuttaminen koko maailmassa, ja varsinkin politiikkana, joka pyrkii siirtomaita hankkimalla laajentamaan valtakunnan vaikutusta vieraisiin maanosiin (Uusi sivistyssanakirja 1992, 281).

Kolonisaatiolla on alkuperäiskansojen keskuudessa ollut suuria vaikutuksia. Erkki Pääkkösen (1995, 54) mukaan esimerkkeinä tästä voidaan mainita assimilaatio eli sulautuminen valtakulttuuriin ja oman kielen ja kulttuurin menettäminen. Kolonisaation aikana kirjoitettu alkuperäiskansojen historia on länsimaisesta näkökulmasta kirjoitettua. Linda Tuhiwai Smithin mukaan on oleellista tietää, mitä historiassa on tapahtunut alkuperäiskansojen omasta näkökulmasta. (Emt., 33–34.) Tuhiwai Smith (1999, 15–16) nimeää tärkeimmiksi näkökohdiksi alkuperäiskansojen tutkimuksessa alkuperäiskansojen dekolonisoinnin ja demystifiointioinin. Dekolonisaatiolla tarkoitetaan tässä kolonisaation vaikutusten käsittelyä sekä ”parantamista”, kolonisaation jättämien jälkien korjaamista. Demystifioinnilla tarkoitetaan oikean tiedon välittämistä alkuperäiskansoista aikaisempien romantisoitujen ja mystifioitujen kuvausten sijaan.

Alkuperäiskansojen tutkimus on osa alkuperäiskansojen dekolonialisointipolitiikkaa, jonka tavoitteena on saavuttaa alkuperäiskansojen itsemäärämisoikeus. Itsemäärämisoikeuden Tuhiwai Smith määrittelee eri asiaksi kuin vain poliittiseksi tavoitteeksi. Dekolonisaatio toimii politiikan lisäksi myös sosiaalisella, hengellisellä sekä psykologisella tasolla. (Emt., 115–116.)

Saamelaisen tutkijan Jelena Porsangerin (2007, 15) mukaan viimeisten vuosikymmenten aikana tutkijat, jotka itse edustavat alkuperäiskansoja, ovat tuoneet tutkimukseen uusia näkökulmia. Alkuperäiskansametodologiat sisältävät tutkittavalle alkuperäiskansalle ominaisia lähestymistapoja ja edellisten ohella myös yleisiä tieteen teoreettisia viitekehyksiä ja tutkimusmetodeja. (Ks. myös Keskitalo A. I. 1974/1994, 24–26.)

Nykyään alkuperäiskansojen tutkimuksessa painotetaan alkuperäiskansan perinnetiedon merkitystä tutkimuksen kontekstina. Alkuperäiskansateoretisointi voi kuitenkin poiketa akateemisesta teoretisoinnista, koska näissä kummassakin on ominaiset tietoteorialähtökohtansa. Huomattava on, että yhtä ainoaa alkuperäiskansametodologiaa ei löydy, mutta on olemassa monia alkuperäiskansametodologioita, jotka perustuvat tai jotka on rakennettu jonkin alkuperäiskansan perinteiden ja perinnetiedon pohjalta. Siitä syystä alkuperäiskansametodologioista puhutaan tässä monikossa. (Porsanger 2007, 15.)

Valitut metodologiset lähestymistavat ovat vahvasti mukana tutkimustyön kaikilla tasoilla työhön valmistautumisesta alkaen tietojen keräämiseen, käsittelyyn ja vertailuun saakka. Alkuperäiskansametodologiat voivat hyödyntää joko alkuperäiskansa- tai ei-alkuperäiskansalähestymistapoja tai molempia. Niin kutsuttua länsimaista teoreettista lähestymistapaa täytyy voida soveltaa alkuperäiskansojen lähestymistapoihin, ja pohdinnan lähtökohtana täytyy olla alkuperäiskansalle ominainen ajattelu. Tähän saakka vallitsevana

ajatuksena tieteellisessä tutkimuksessa on ollut se, että tutkimus perustuu länsimaiseen filosofiaan. Vaatimuksena on ollut tutkimuksen objektiivisuus. Tämä lähtökohta on kyseenalaistettu alkuperäiskansojen tutkimuksessa. (Porsanger 2007, 16.)

1.4. Tutkimuskysymys

Saamelaisten etninen revitalisaatio kulttuurisena ilmiönä on aihe, joka on kiinnostanut minua jo pitkään. Sen lisäksi minua on kiinnostanut saamelaisen musiikin olemus, se, mikä tekee musiikista saamelaista. Saamelaismusiikki on kuvastanut kollektiivisesti saamenkansan tunteja ja luonut yhteneväisyyttä neljän valtion alueella asuville saamelaisille. Saamelaismusiikilla on yhtä vahva asema saamelaisuuden tunnuksena kuin saamen kielellä, perinteisillä elinkeinoilla, *gákti* ‘saamenpuvulla’ sekä *duodji* ‘käsityöperinteellä’.

Pääasiallisena tutkimuskysymyksenäni on: Mitkä elementit tekevät saamelaismusiikista saamelaista? Tähän pyrin vastaamaan kahden tarkentavan kysymyksen avulla: Minkälaista musiikillista ilmaisua kolmea sukupolvea edustavat saamelaisartistit haluavat tuoda julkisuuteen äänitteidensä kautta? Miten informanttini määrittelevät musiikkinsa saamelaiset elementit?

Norjan Kautokeinosta kotoisin oleva joikaaja ja opettaja Ánte Mihkkal Gaup (1995, 74; 76) käyttää henkilöjoista käsitettä *musihkalaš gákti*³, ‘musiikillinen saamenpuku’. Gaupin mukaan henkilöjoiku kuvaa kohdettaan musiikillisesti ja sanallisesti. *Gákti*, saamenpuku, puolestaan on jokaisen saamelaisen henkilökohtainen perinteinen pukine, joka koristellaan paikallisperinteen, sukujen ja perheiden mallin mukaan. *Musihkalaš gákti* – termillä voidaan kuvata sitä minkälaiseen musiikilliseen saamenpukuun saamelaismusiikki pukeutuu. Niin saamenpuvussa kuin joikuperinteessäkin paikallinen perinne on hyvin tärkeässä asemassa.

Tutkimusaluetta rajattaessa mielestäni oli tärkeää huomioida juuri saamelaismusiikin paikallisuus haastateltavia artisteja valittaessa ja sen mukaisesti valita kaikki informantit samalta joikuperinnealueelta. Kaikki informanttini ovat varttuneen Tenonlaakson alueella joko Suomen tai Norjan puolella Tenojokea. Saamelaiskulttuurissa paikallisperinnealueet merkitsevät valtakuntien rajoja enemmän. Informanttien kansalaisuudella ei ollut saamelaismusiikin kannalta tässä yhteydessä minkäänlaista merkitystä. Saamelaiset ovat yksi

³ Gaup käyttää myös käsitettä *govvidanduodji* ‘kuvaileva teos’. *Duodji*-sana merkitsee perinteistä saamelaista käsityötä, mutta se voidaan kääntää myös sanoilla työ, teos, aikaansaannos. (Sammallahti 1993, 72.)

kansa valtakunnan rajoista huolimatta, eivätkä joikuperinnerajatkaan noudattele maiden rajoja.

Tutkimukseni aikarajaus määrittyy seuraavasti: Perinteinen pohjoissaamelainen musiikki on ollut pääasiassa perinteistä vokaalimusiikkia, joikua. Perinteistä joikua ei ollut tapana säestää soittimilla. Perinteisen ja modernin musiikin välillä kulkeva raja voidaan ajoittaa 1960-luvun lopulle. Vuonna 1968 Nils-Aslak Valkeapää, *Áillohaš*, julkaisi ”Joikuja” –levyn, joka oli ensimmäinen saamelainen populaarimusiikkilevy. Sen katsotaan aloittaneen saamelaisen populaarimusiikin aikakauden. *Áillohaš* ja *Deatnogátte Nuorat* –yhtye aloittivat säestetyin joiun esittämisen. Heidän jälkeensä ilmiöstä tuli yhä yleisempi. Perinteisen joiun kannattajat eivät hyväksyneet uutta modernia joikua – eivätkä kaikki saamelaiset hyväksy vielä tänäänkään. Kolmas vedenjakaja on niin sanottu Altan kiista Norjassa 1980-luvulla. Alta-taistelu vaikutti vahvasti moniin saamelaistaiteilijoihin ja pani heidät huomaamaan oman etnisen taustansa. Kuusikymmenluvulta alkanut ja erityisesti 1970- ja 1980-luvuilla vallinnut ”saamelaisrenessanssin aika” synnytti uutta saamelaista musiikkia, jossa vahvat sanoitukset olivat tärkeässä osassa.

Tutkimuksessani halusin informanteikseni vähintään yhden edustajan valitsemaltani kolmelta sukupolvelta. Ensinnäkin halusin kuulla vanhemman polven edustajan, joikukulttuuriin lapsuudestaan saakka kasvaneen henkilön, näkemyksiä. Seuraavaa, yhteiskunnan murroksen ajanjaksoa kuvaa *Deatnogátte Nuorat* -yhtye, joka edusti mielestäni hyvin 1970-luvun saamelaismusiikkia sekä niin sanottua modernia joikua suhteessa perinteiseen joikuun. Kolmanneksi halusin haastatella tänä päivänä nykyaikaisin välinein ja nykytrendien mukaista saamelaismusiikkia tekevää artistia, joka käyttää musiikissaan aineksia saamelaisesta perinteestä. Tämä sukupolvi edustaa myös omaa ikäluokkaani.

Tenonlaakson saamelaiseen musiikkikulttuuriin on vaikuttanut myös kristillisyys. Uskonto on vaikuttanut erityisesti saamelaisten näkemyksiin joiusta. Koska kristillisyyden vaikutus ylittää käsittelemieni sukupolvien rajat, sen vuoksi koin kiinnostavaksi käsitellä myös tätä aihetta tässä opinnäytetyössä.

1.5. Tutkimusaineisto ja tiedonhankintamenetelmät

Aineistona olen käyttänyt kolmen sukupolven edustajan äänitteinä julkaisemaa musiikkia sekä haastatteluja, joita on yhteensä seitsemän. Tutkimusotteeni on ollut induktiivinen, eli olen edennyt yksityisistä havainnoista yleisiin merkityksiin. Suurin osa haastatteluista (neljä) on tehty kevättalvella 2008. Osa haastatteluista on tehty vuonna 2003, jolloin aloittelin tämän

opinnäytetyön tekemistä. Vanhin haastattelu on vuodelta 1995. Viimeksi mainittua lukuun ottamatta haastattelut on tehty dat-nauhurilla, ja ne on litteroitu sanasta sanaan. Vuoden 1995 haastattelu on tehty pienellä sanelukoneella, ja teknisten ongelmien vuoksi sitä ei ole vielä voitu litteroida.

Haastattelujen kieli on pohjoissaame tai suomi sen mukaan kumpaa kieltä haastateltava itse halusi käyttää. Seitsemästä haastattelusta neljässä puhutaan suomea, kolmessa saamea. Tore Aslaksenin ja Nils Porsangerin kohdalla pohjoissaame oli ainoa luonteva vaihtoehto, informantin ja haastattelijan yhteinen kieli. Aslaksen ja Porsanger ovat norjansaamelaisia, eivätkä he osaa suomea muutamaa sanaa lukuun ottamatta. Oma norjan kielen taitoni taas ei ole niin hyvä, että olisin voinut haastatella heitä norjaksi. Tässä tapauksessa pohjoissaame siis valittiin automaattisesti haastattelukieleksi. Suomen puolella tehdyistä haastatteluista ainoastaan yksi on tehty saameksi. Kaikki muut suomensaamelaiset informanttini halusivat tehdä haastattelun suomen kielellä.

Informantit antoivat luvan käyttää omaa nimeään haastatteluissa ja tässä opinnäytetyössä. Ainoastaan yksi haastateltava halusi itsestään käytettävän peitenimeä. Kyseisestä henkilöstä käytetään tässä tutkimuksessa nimeä "*Sámmol*". Lisäksi Nils Porsangerista käytän tässä työssä usein hänen saamelaista nimeään *Ivvár Niillas*. Nils Porsanger tunnetaan joikaajana nimenomaan saamelaisella nimellään, ja myös hänen levynsä on julkaistu *Ivvár Niillas* -nimellä. Saamelaisen nimen käyttäminen hänen kohdallaan on siis varsin perusteltua. Ulla Pirttijärvi-Länsman, *Maijun-Jovn' Hilma Ulla*, oli lisäksi haastateltavista ainoa, joka esitteli haastattelunauhalla itsensä myös saamenkielisellä nimellään. Muiden informanttien kohdalla heidän saamelainen nimensä ei tullut ilmi, ja siitä syystä käytän heidän "länsimaista" nimeään tässä opinnäytetyössä.

Haastattelujen suorissa lainauksissa olevat hakasulut sekä niiden sisällä olevat sanat ovat kirjoittajan lisäämiä. Hakasuluissa viitataan edelliseen lauseeseen tai laajempaan asiayhteyteen, joka ei välttämättä käy suorasta lainauksesta ilmi. Näin sen vuoksi, että lause olisi helpommin ymmärrettävissä. Saamenkielisten haastattelujen suomennokset ovat myös kirjoittajan kääntämiä. *Deatnogátte Nuorat* -yhtyeen kappaleiden nimet olen muuttanut pohjoissaamen kielen nykyortografiaa vastaaviksi, samoin yhtyeen nimi on muutettu nykyortografian mukaiseksi. Näin siksi, että saamenkieliset sanat ja termit ovat selvyuden vuoksi kaikki samalla ortografialla kirjoitettuja.

Haastattelujen lisäksi olen hankkinut tietoa tutkimuskirjallisuudesta, kuunnellut saamelaismusiikkiäänitteitä sekä etsinyt tietoa internetsivuilta. Kirjalähteitä olen pyrkinyt käyttämään siten, että ne kuvaavat tutkittavaa ajanjaksoa. Olen myös käyttänyt saamelaisten

tutkijoiden kirjoittamia tekstejä. Saamelaiden tutkijoiden tekstiit ovat usein saameksi, eikä niitä sen vuoksi ole juurikaan hyödynnetty lhdeteoksina aiemmassa saamelaidemusiikkitutkimuksessa. Osa lähteinä käyttämistäni tutkimuksista ja kirjoista on käännetty suomeksi tai norjaksi, mutta lheskan kaikki eivät. Saamenkielistä kirjallisuutta ja tutkimuksia löytyy jo lähes alalta kuin alalta.

Saamenkielisten lähteiden käyttämisessä on haasteena se, että koska kirjoitin opinnytetytni suomeksi, minun piti kant itse saamenkielisten lähteiden kautta saatu informaatio. Tietysti sama asia on muidenkin kielten kohdalla. Englannin- tai ruotsinkielisten lähdeaineistojen kohdalla termist on kuitenkin selkeä ja kantminen vaikkapa sanakirjan avulla helppoa. Pohjoissaamenkielinen musiikkiterminologia on kyllä käännetty, mutta se ei ole vielä laajasti käytössä eikä edes kokonaisuudessaan valmis. Kestää varmasti vield vuosia ennen kuin se vakiintuu käyttöön Suomen lisäksi myös Norjan ja Ruotsin puolella.

Pohjoissaamenkielisten lähteiden kohdalla piti esimerkiksi ottaa huomioon, millä murteella kirja oli kirjoitettu. Kytn itse pohjoissaamen itmurretta, joka poikkeaa lnsimurteesta jonkin verran niin puhutussa kuin kirjoitetussakin kielessä. Joissakin tapauksissa vaikkapa sama verbi voi tarkoittaa kahta eri asiaa itä- ja lnsimurteessa. Esimerkiksi sana *doaivut* tarkoittaa itmurteessa samaa kuin toivoa ja lnsimurteessa puolestaan saman sanan merkitys on luulla. Samoin esimerkiksi sanaa *mannat* käytetään itmurteessa ainoastaan verbistä ‘mennä’, mutta lnsimurteessa se voi tarkoittaa myös ‘käydä’. Jos käännettävänä on siis lause: *Mun doaivvun don leat mannan* merkitys voi olla murteesta riippuen: *Minä luulen, että olet mennyt/Minä luulen, että olet käynyt* tai *Minä toivon, että olet mennyt*. Pohjoissaamenkielisest tekstistä on siis tiedettävä, kummalla pmurteella se on kirjoitettu, ennen kuin sitä voidaan ymmärrettävästi kant. Käytetty murre käy kylläkin selkeästi tekstissä käytetyistä sanoista ja sanonnoista ilmi. Terminologian puuttumisesta johtuvista kieliongelmist sekä kantamisen haasteellisuudesta kirjoittaa myös Kati Eriksen (2007, 20), joka kirjoitti pro gradu –tutkimuksensa äidinkielellään pohjoissaamella:

“Suurin osa lhdeteoksistani on englanninkielisiä. Syystä ettei alaltani löydy saamenkielistä terminologiaa, olen joutunut itse kehittelemään millaista sanaa kytn mistäkin käsitteestä. Tämä on ollut haastavaa siksikin, ettei ole olemassa englanti-saame-sanakirjaa. Kirjoittaessani olen joutunut kantmn käsitteitä ja sanoja ensin englannista suomeksi ja sitten suomesta saameksi. Olen useita kertoja joutunut kyselemään ihmisiltä millaista sanaa tai sanontatapaa he käyttäisivät. Usein minun on täytynyt tyytyä omaan käännökseeni tai kytt lainasanoja.”

Myös eri maiden välillä pohjoissaamen kielen käytössä on hieman eroja, vaikka kyse olisi samasta murteestakin. Nykysaamessa tuntuvat valtaväestön kielen vaikutukset. Ruotsinsaamelaiset käyttävät hieman eri sanoja ja sanontoja kuin norjan- tai suomensaamelaiset. Kirjakielen ilmausten, erityisesti uudissanojen ja akateemisen kielen, kääntämisen kanssa täytyy olla tarkkana, sillä virhetulkinnan vaara on olemassa. Joitakin termejä ja käsitteitä käytetään eri tavoin eri maiden saamelaisten tekemissä tutkimuksissa sekä kirjakielessä. Kati Eriksenin tavoin olen usein kysellyt neuvoa eri ihmisiltä, kuinka jonkin asian voisi parhaiten kääntää, ja joidenkin sanojen tai käsitteiden merkitystä olen joutunut todella perusteellisesti pohtimaan, jotta tekstistä tulisi luontevaa sekä ymmärrettävää.

Kvalitatiivisilla menetelmillä, pääasiassa haastatteluilla, saatu tieto perustuu paljon siihen, kuinka luottamuksellinen ja hyvä yhteys haastattelijalla ja informantilla on. Haastatteluhetket pyrin tekemään informanteille mahdollisimman luonteviksi ja rennoiksi tilanteiksi. Pyrin tekemään haastattelun keskustelunomaisesti ja kuuntelemaan rauhallisesti mitä informantti puhui. Koetin myös parhaani mukaan olla johdattelematta haastateltavia mihinkään suuntaan. Etukäteen suunniteltujen haastattelukysymysten lisäksi tein muutamia täydentäviä lisäkysymyksiä haastattelutilanteissa. Ymmärtämisongelmia ei ollut. Mielestäni haastateltavani olivat vapautuneen oloisia ja tuntuivat puhuvan mielellään kanssani. Kaikkien muiden haastateltavieni kanssa olin fyysisesti samassa tilassa paitsi Tore Aslaksenin, joka asuu Oslossa. Sain mahdollisuuden haastatella häntä puhelimitse Utsjoen Yle Sámi Radion studiossa toimittaja Niilo Vuomajoen huolehtiessa tekniikasta.

Ikääntyneimmän informanttini kohdalla huomasin, että haastattelun jatkuessa hän alkoi selvästi väsyä ja olisi jo halunnut puhua muista asioista. Keskeytin sen vuoksi haastattelun joksikin aikaa, sammutin nauhurin, ja keskustelimme jonkin aikaa lohenkalastuksesta ja muutenkin aivan muista asioista kuin joikaamisesta. Informantin keräiltyä voimia jatkoimme jälleen nauhoitusta ja palasimme haastattelukysymyksiin. Kenties korkeasta iästään johtuen vanhin informanttini suhtautui mikrofoniin ja dat-nauhuriin kaikista haastateltavistani varovaisimmin ja kenties hieman epäluuloisesti. Hän puhui nauhurin pyöriessä harkitummin kuin nauhurin ollessa suljettuna. Olen haastatellut kyseistä informanttia aiemminkin ja tiesin hänen suhtautuvan epäluuloisesti haastattelijoihin (kertomansa mukaan hänellä oli huonoja kokemuksia erityisesti norjalaisista haastattelijoista ja lehtimiehistä), eikä hän pitänyt myöskään haastatteluissa tarvittavista teknisistä laitteista. Siispä koetin toimia mikrofonin ja nauhurin kanssa niin vähäeleisesti kuin osasin.

Haastateltavat saivat itse valita haastattelukielen sen mukaan, kumpaa he osasivat paremmin tai kokivat luontevammaksi käyttää kanssani. Haastattelukielen valinta oli minusta tärkeä yksityiskohta juuri sen vuoksi, että haastateltavat saisivat ilmaista itseään mahdollisimman luontevasti. Molemmat norjansaamelaiset informanttini kehaisivat haastattelun aluksi, miten mukavaa heistä oli keskustella saameksi musiikistaan; kummallakin oli se kokemus, että haastattelut tehtiin yleensä norjaksi. Olen asunut Utsjoella yhtäjaksoisesti kahdeksan vuotta ja viettänyt kylässä myös kaikki lomani sekä kesäkuukaudet vuodesta 1995 lähtien. Haastattelujen tekeminen oli helppoa myös siksi, että tunsin informantit ennestään ainakin jollain tapaa ja jokainen heistä tiesi kuka minä olen.

Aiheen ja informanttien tuttuus voidaan myös katsoa hankalaksi lähtökohdaksi. Haastattelujen alkuun sanoin ikään kuin varoitukseksi joillekin informanteille, etteivät he ihmettelisi kun kyselen haastattelussa esimerkiksi koska haastateltavat ovat syntyneet tai mitä he edustamassaan yhtyeessä tekevät. Periaatteessa tiesin joitain näistä asioista ennestään, koska olin tutustunut haastateltavien tekemään musiikkiin jo aiemmin ja koska osan informanteista tunsin jo ennestään. Haastattelukysymykset olivat tärkeitä myös lähdeviitteiden vuoksi. Ei kuulosta kovin akateemiselta, jos kirjoittaja opinnäytetyössään kirjoittaa: "Tiedän ennestään haastateltavan olevan 34-vuotias ja siitä syystä en asiaa häneltä kysynyt." Tätä opinnäytetyötä ja siihen liittyviä haastatteluja tehdessäni roolini on kuitenkin ollut tutkija, saamelainen etnomusikologi, joka on asetellut opinnäytetyölleen raamit ja tietyt puitteet, joiden mukaan hän työssään on edennyt.

Tätä opinnäytetyötä tehdessäni ja jo haastattelukysymyksiä miettiessäni olen joutunut pohtimaan kysymysten asettelua ja sitä, minkälaisia kysymyksiä informanteiltani kysyn. Olen miettinyt sitä, onko aihe (saamelainen musiikki) minulle niin tuttua, etten välttämättä huomaa selittää opinnäytteessäni itselleni itsestäänselviä asioita. Norjansaamelaisten haastatteluja tehdessäni jännitin hieman etukäteen sitä, käyttäisivätkö informantit paljon norjankielisiä sanoja saamenkielen ohessa. Norjan puolella on hyvin tavallista, että saamen puhekieleen sekoitetaan norjalaisia sanoja, esimerkiksi numerot ja kuukaudet sanotaan hyvin usein norjaksi, vaikka muuten puhutaan saamea. Tekemissäni haastatteluissa ei kuitenkaan ilmennyt ymmärtämisiongelmiä. Jos informantit sanoivatkin jonkin sanan norjaksi, he itse selittivät saameksi, mistä oli kysymys.

1.6. Saamelaiskulttuurien tutkimus ja tutkijan positio

Alkuperäiskansojen tutkimuksessa käytettyjen konventionaalisten tutkimusmetodologioiden lähtökohtana on usein, että tutkija on kulttuurin ulkopuolinen tutkija, joka voi havainnoida vaikuttamatta tutkimusympäristöön. Alkuperäiskansaan kuuluva tutkija, joka tutkii alkuperäiskansoja koskevia asioita, joutuu pohtimaan, miten tutkimuksen tekemiseen vaikuttaa se, onko kyseessä kulttuurin ulkopuolinen vai sisäpuolinen⁴ tutkija. Alkuperäiskansojen tutkimusmenetelmät problematisoivat tutkijan kulttuurin sisäpuolista asemaa, koska alkuperäiskansojen yhteiskunnassa on monia eri vaihtoehtoja olla joko kulttuurin sisäpuolinen tutkija tai ulkopuolinen tutkija. Voidaan kritisoida sitä, miten kulttuurin sisäpuolinen tutkija reflektoi tutkimustuloksia. Kulttuurin sisäpuolisilta tutkijoilta odotetaan, että he ajattelevat kriittisesti omia prosessejaan tutkimuksessa, yhteyksiä ja omien tutkimustulostensa laatua ja luonnetta. Epäilemättä myös ulkopuoliselta tutkijalta vaaditaan samaa, mutta suurin ero on siinä, että tutkimuksen tulokset koskettavat sisäpuolista tutkijaa henkilökohtaisesti, samoin hänen perhettään ja yhteisönsä arkea. (Tuhiwai Smith 1999, 137.)

Jelena Porsanger (2007, 49) esittelee väitöskirjassaan alkuperäiskansaan kuuluvan tutkijan aseman problematiikkaa. Hänen mukaansa kulttuurin sisäpuolisella tutkijalla on haasteellista selvittää oma asemansa insider-positio monista eri vaihtoehdoista. Seuraavassa esittelen Porsangerin keskeiset näkemykset tutkijan asemasta.

Jelena Porsanger (emt., 50–52) on kuvannut tutkijan asemaa taulukolla, jossa hän mainitsee ensin keskeisen avainsanan sekä selittää seuraavaksi, millä tavoin se vaikuttaa tutkijan positioon ja joissakin tapauksissa myös millä tavoin kyseisessä positiossa on mahdollisuus virhetulkintoihin.⁵ Ensimmäisenä asiana hän mainitsee kasvatuksen: onko tutkija kasvanut tutkittavan ryhmän kulttuuriin, tämän ryhmän sisäpuolella eli toimiiko tutkija siis kulttuurin sisäpuolisena vai kulttuurin ulkopuolisena tutkijana. Lingvistiset kriteerit ovat myös huomionarvoisia, eli osaako tutkija saamen kieltä tai saamen kieliä ja onko kielitaito hyvä, passiivinen vai puuttuu kokonaan. Paikallisperinne on saamelaisessa kulttuurissa tärkeässä asemassa, ja Porsangerin mukaan tutkijan asemaan vaikuttaa se, kuinka hyvin hän hallitsee joko oman tai muun saamelaisryhmän perinteen. Huomioitavaa on myös yhteinen ja paikallinen diversiteetti sekä sen myötä tieto paikallisperinteiden ja kielten/murteiden

⁴ Insider – outsider –position

⁵ Porsanger käyttää pohjoissaamenkielistä sanaa *bealátvuohta*, jonka olen tässä yhteydessä kääntänyt termillä virhetulkinta. Eräissä yhteyksissä, jotka selviävät oheisesta tekstistä, olen käyttänyt myös käännoästä puolueellisuus, joka itse asiassa on sanatarkka käännoä *bealátvuohta*-sanasta. Käännoäkseni perustuu myös Porsangerin *bealátvuohta*-sanasta käyttämään englanninkieliseen termiin bias.

moninaisuudesta saamelaiskulttuurissa sekä kokonaisuudessaan että erityisesti paikallisella tasolla. Ulkopuolisesta perspektiivistä saatu tieto ilman kulttuurin sisäpuolista perspektiiviä voi aiheuttaa virhetulkintoja. Esimerkkinä Porsanger kirjaa oletukset samankaltaisuuksista tai eroista kulttuurissa tai paikallisperinteessä; tutkija voi olettaa, että hänellä on kulttuurista tietoa, muttei välttämättä huomioi paikallisia eroja.

Jelena Porsangerin (2007, 50–52) mukaan huomioitavia seikkoja tutkijan asemassa ovat myös akateeminen koulutus ja se, miten tämä vaikuttaa tutkimustyöhön kokonaisuudessaan. Samoin metodologian valitseminen on tärkeää. Tutkija voi valita alkuperäiskansatutkimuskontekstiin sopivan tai sopimattoman metodologian.

Maori-kansaan kuuluva uusiseelantilainen tutkija Linda Tuhiwai Smith (1999, 15–16) käsittelee kirjassaan ”Decolonizing Methodologies. Research and Indegenous Peoples” alkuperäiskansojen tutkimuksessa huomioonotettavia seikkoja. Hänen mukaansa tärkeää on kulttuurin kunnioitus, tutkimuksellinen vastavuoroisuus sekä yleiset eettiset periaatteet. Tuhiwai Smith korostaa, että alkuperäiskansatutkimusta ei pitäisi tehdä ainoastaan tieteen vuoksi. Tärkeää on myös tiedon palauttaminen kentälle, ja tiedon jakaminen siten, että myös alkuperäiskansat itse hyötyvät tutkimustuloksista. (Emt., 13.) Samasta asiasta on kirjoittanut jo 1970-luvun alussa saamelainen tutkija Alf Isak Keskitalo (1974/1994, 29–30), jonka mukaan alkuperäiskansatutkimukselle olisi asetettava kaksi perustehtävää. Ensinnäkin tutkimuksella voidaan dokumentoida alkuperäiskansan omaa historiaa ja oikeuksia sekä täten legitimoida poliittisia vaatimuksia. Toiseksi tutkimus voisi toimia siten, että se paljastaisi enemmistökulttuurin dynaamisia valtamekanismeja.

Myös Porsanger (emt., 51) kokee alkuperäiskansatutkimuksen yhteydessä tärkeäksi tutkijan saaman tiedon palauttamisen kentälle. Tutkijan asemaan vaikuttavat mahdollisuudet ja tahto jakaa tietoa ja varjella alkuperäiskansatietoa. Myös tieto saamelaisesta etiikasta ihmisten välisissä yhteyksissä on huomioitava seikka. Tietämättömyys eettisestä protokollasta voi pilata tutkimusprosessin silloin, kun tutkija työskentelee oman saamelaisryhmänsä ihmisten kanssa. Suku- ja perhesiteet ja muut sosiaaliset siteet, perhetausta ja erityisesti perheen paikallinen historia ja tunnettavuus vaikuttavat myös tutkijan asemaan kuten myös ryhmän/kansan sisäiset avioliitot. Tutkijan pitää varoa puolueellisuutta yhteistyön yhteydessä.

Porsangerin (emt., 51–52) mukaan oleellista on myös yhteisöön kuuluminen eli saamelaiseen ryhmään kuuluminen saamelaisten kriteerien mukaan. Näitä ovat esimerkiksi saamelainen ”heimo” tai määrittely esimerkiksi asuinpaikan mukaan; onko tutkija merisaamelainen, kotoisin tietyn järven rannalta tai tietyn tunturin kupeesta, tietystä kylästä tai kaupungista tai asuuko tutkija Saamenmaan ulkopuolella. Porsanger kirjoittaa tutkijan

positioon vaikuttavan myös sen, miten tutkittava ryhmä tai alkuperäiskansa vastaanottaa tämän. Tästä näkökulmasta katsottuna on olemassa virhetulkinnan vaara. Tutkittavalla kansalla tai ryhmällä voi olla vääriä oletuksia tutkijan alkutiedoista, ja siksi tutkittava yhteisö voi jättää kertomatta tutkimuksen kannalta oleellisia tietoja. Anna Näkkäläjärvi (2004, 17) huomauttaa omassa opinnäytetyössään, että saamelaisella tutkijalla on todennäköisesti hyvät lähtökohdat kerätä tietoa perinteestä esimerkiksi siksi, että hän tietää, ketkä ovat taitavia perinteenkantajia. Näkkäläjärvi on samaa mieltä Porsangerin kanssa siitä, että voi olla kuitenkin vaikeaa tutkia omaa kulttuuriaan ja esimerkiksi tehdä haastatteluja, koska käsiteltävät asiat voivat olla sellaisia, jotka tutkijan tulisi jo tietää, koska hän on saamelainen.

Jelena Porsanger (emt., 51–52) kuvailee, että tutkijan arvoasema paikallisessa saamelaisyhteisössä ja hänen auktoriteettinsa paikallisten ihmisten keskuudessa tai yleensä saamelaisessa yhteisössä on osa tutkijan position määrittelyä. Samoin tutkijan vastaanottamiseen voivat vaikuttaa hänen ikänsä, sukupuolensa ja suhteensa uskontoon. Porsangerin mukaan tutkijan positioon voi vaikuttaa myös tutkijan taloudellinen tilanne sekä hänen ja/tai hänen perheensä, suvun tai vaimon/miehen suvun perheen elinkeinot; toimivatko he perinteisten elinkeinojen kuten merikalastuksen, lohenkalastuksen, metsästyksen, porotalouden, maanviljelyn, karjanhoidon vai modernien ammattien parissa. Ihmisiä, jotka työskentelevät niin sanotuissa ”ei-perinteisissä” töissä, voidaan kategorisoida niiden elinkeinojen mukaan, joita heidän suvuissaan ja perheissään on aiemmin ollut. Kunnioitus bilateraalisissa ja resiprookkisissa yhteyksissä vaikuttaa myös tutkijan asemaan.

Edellisen pohjalta Porsanger esittelee kulttuurin sisäpuolisesta ja kulttuurin ulkopuolisesta -näkökulmasta neljä eri tapaa olla tutkijana. Oheiseen taulukkoon olen tietoisesti jättänyt sekä pohjoissaamenkielisen että englanninkielisen käännöksen siksi, että käsitteitä olisi helpompi ymmärtää. Esimerkiksi sana alkuperäiskansatutkija ei suomeksi ilmaise sitä, mitä se ilmaisee saameksi (*álgoálbmotdutki*) ja missä tarkoituksessa termiä Porsangerin kirjassa käytetään. Suomen kielessä on vakiintunut käytäntö, jonka mukaan alkuperäiskansatutkijalla tarkoitetaan tutkijaa, joka tutkii alkuperäiskansaa. Porsangerin tekstissä tässä yhteydessä alkuperäiskansatutkijalla tarkoitetaan saamelaista tai muuhun alkuperäiskansaan kuuluvaa tutkijaa. Suomen kielellä oli hyvin haastavaa ilmaista tutkijan asemasta kertovia termejä yhtä selkeästi ja lyhytsanaisesti kuin saameksi tai englanniksi.

Käsite	Selitys
<i>Tutkittavan kulttuurin sisällä oleva ei-saamelainen tutkija</i>	Tutkii saamelaista kulttuuria ja on etniseltä alkuperältään ei-saamelainen. Tiedoiltaan ja taidoiltaan tutkija voi kuitenkin olla samalla tasolla kuin tutkittavan kulttuurin sisällä oleva saamelainen tutkija. Saam. <i>Siskkáldas outsider</i> Engl. An Internal Outsider
<i>Tutkittavan kulttuurin sisällä oleva saamelainen tutkija.</i>	Tutkii omaa paikallista saamelaisyhteisöään, jonka kulttuuriin on kasvanut. Saam. <i>Siskkáldas álgoálbmot-insider</i> Engl. An Indigenous Internar Insider
<i>Tutkittavan kulttuurin ulkopuolella oleva saamelainen tutkija, joka on kasvanut saamelaisen kulttuurin sisällä.</i>	Tutkii muiden saamelaisryhmien kulttuuria, ei omaa paikallista saamelaisyhteisöään. Saam. <i>Olgguldas álgoálbmot-insider</i> Engl. An Indigenous External Insider
<i>Tutkittavan kulttuurin ulkopuolella oleva saamelainen tutkija, joka ei ole kasvanut saamelaisen kulttuurin sisällä.</i>	Tutkii saamelaisryhmän kulttuuria, johon biologisen perimänsä mukaan kuuluu mutta jonka kulttuurin parissa hän ei ole varttunut. Saam. <i>Álgoálbmot-outsider</i> Engl. An Indigenous Outsider

Alkuperäiskansan kulttuurin ulkopuolelta tuleva ei-saamelainen tutkija voi tiedoissaan ylittää kulttuurin sisällä olevan saamelaisen tutkijan tasolle. Jo lähtötilanteessa ei-saamelainen tutkija tulee tutkittavan yhteisön ulkopuolelta, mutta harjoittelun ja/tai yhteistyön vuoksi hänen on mahdollista saada tietoa, joka on tarpeellista alkuperäiskansan tutkimukseen ja ymmärtämiseen. Tutkija, joka tutkii omaa paikallista saamelaisyhteisöään, voi olla kulttuurin sisällä oleva alkuperäiskansatutkija. Tutkiessaan muiden saamelaisryhmien kulttuuria sama tutkija on kulttuurin ulkopuolella oleva saamelainen alkuperäiskansatutkija. Saamelainen

kulttuurin ulkopuolinen tutkija voi olla kasvanut alkuperäiskansayhteisössä, mutta joka esimerkiksi assimilaation vuoksi ei ole oppinut tässä yhteydessä tarkoitettuja kulttuurin sisäisiä tietoja ja taitoja. Kyseisellä tutkijalla on kuitenkin sosiaalinen verkosto tukena esimerkiksi perheen ja suvun kautta. (Emt., 54.)

Saamelaiskulttuurin tutkimuksesta puhuttaessa saamelaiset tutkijat ovat kaikki omalla tavallaan tutkittavan kulttuurin sisäpuolella. Porsangerin mukaan tutkijapositionissa tärkeää on *oktavuolta* eli yhteys ja molemminpuolinen ymmärtäminen sekä yhteenkuuluvaisuuden tunne tutkittavan ryhmän kanssa. Saamelainen tutkija, joka ei ole kasvanut saamelaiseen kulttuuriin, jää tästä kuitenkin helposti ulkopuoliseksi. Tutkimusprosessinsa aikana hänen täytyy koota itselleen tietoa siinä missä kenen tahansa kulttuurin ulkopuolisen tutkijan saadakseen itselleen kulttuurin sisäisen arvoaseman/statuksen tutkittavassa yhteisössä. Porsanger kirjoittaa:

”Kuka tahansa tutkija voi vapaasti valita paikallisen saamelaisen perinteen tutkimuskohteeseen vaikka alkuperäiskansametodologiat pyrkivätkin rajaamaan niin kutsuttua ”akateemista vapautta” käyttäen alkuperäiskansoja tutkimuskohteina ja vaativat tutkijaa punnitsemaan avoimesti tutkimuksensa vaikutusta tutkimuksen kohteena olevaan yhteisöön.” (Porsanger 2007, 55).

Ainoastaan toisesta kulttuurista tuleva ei-saamelainen tutkija voi valita, mihin yhteisöön tai ryhmään hän haluaa itsensä sitoa tutkimuksensa kautta. Tutkittavan kulttuurin sisällä oleva saamelainen tutkija, tutkittavan kulttuurin ulkopuolella oleva saamelainen tutkija ja saamelainen tutkija, joka ei ole kasvanut saamelaiseen kulttuuriin, kuuluvat kaikki jo luonnostaan johonkin saamelaisryhmään, eikä tätä ominaisuutta ole mahdollista muuttaa. Jos saamelainen tutkija, joka ei ole kasvanut saamelaiseen kulttuuriin, koettaa identifioida itsensä johonkin toiseen saamelaiseen ryhmään tai ”heimoon”, johon ei kuulu syntymän ja sosiaalisten kontaktien kautta, hän syventää omaa ulkopuolista statustaan entisestään. Porsangerin mukaan saamelainen tutkija, joka ei ole kasvanut saamelaiseen kulttuuriin, voi tuntea kiusausta käyttäen väärin omaa alkuperäiskansa-asemaansa akateemisessa maailmassa. Hänen insider-asemansa voi vaikuttaa selvältä ulkopuolisessa yhteisössä, mutta näin ei välttämättä ole saamelaisessa yhteisössä. Valtaväestön näkökulmasta ei ole helppoa huomata kulttuurin sisällä ja kulttuurin ulkopuolella olevan saamelaisen tutkijan eroa. (Emt., 55–56.)

1.7. Oma positioni tutkijana

Identiteetti muodostuu tutkijalla usein monesta edellä mainitusta luokittelun osasta. Esimerkkinä tästä kuvaan omaa saamelais-suomalaista identiteettiäni. Kirjoittaessani tätä tutkielmaa jouduin väistämättä miettimään omaa etnistä taustaani ja sitä, miten arvelen sen vaikuttavan tutkimukseni tekemiseen. ”Kulttuurin sisällä” kasvaneella tutkijalla on mahdollisuus saada tutkimukseensa lisää ulottuvuuksia sekä laaja näkökulma. Saamelaista kirjallisuutta tutkinut Vuokko Hirvonen (1999, 39) kirjoittaa oman saamelais-suomalaisen taustansa tarjoavan monia etuja tutkimuksen tekemisessä, sillä hänen kulttuurinen taustansa auttaa tarkkailemaan tutkimuskohdetta niin sisä- kuin ulkopuolisenakin tutkijana. Hänen mukaan tutkijan etnisen taustan ”kaksipuolisuus” vaikuttaa siihen, että hän voi identifioida itsensä joko ”alistajaan” tai ”alistettavaan”. Hän on samaan aikaan sekä valtakulttuurin että vähemmistön edustaja. Tutkijana edellä mainitusta monikulttuurisesta taustasta on hyötyä, ja sen pohjalta on mahdollista nähdä ja kokea asioita eri perspektiiveistä laajemmin kuin esimerkiksi vain yksikulttuurisessa ympäristössä elänyt ja varttunut tutkija.

Olen itse taustaltani saamelais-suomalainen; saamelaisen isän ja suomalaisen äidin lapsi. Lapsuuskotini sijaitsee Inarin ja Sodankylän kuntien rajalla Kakslauttasessa. Ensimmäiset elinvuoteni asuin vanhempineni samassa taloudessa isäni vanhempien kanssa Kutturin saamelaiskylään menevän tien varrella, Tolosjoella. Sieltä muutimme Ivalon lähellä sijaitsevaan Koppelon kylään. Ollessani viisivuotias rakennettiin Kakslauttaseen porotila, jonne muutimme ja jossa vanhempani yhä asuvat. Isäni on poronhoitaja ja äitini opettaja. Minua neljä vuotta nuorempi veljeni on jatkanut isäni suvun perinteistä ammattia ja on tällä hetkellä toista kauttaan Lapin paliskunnan poroisäntänä.⁶

Olin jo pienenä lapsena varsin kiinnostunut musiikista ja kahdeksanvuotiaana aloitin pianotunnit Sodankylän musiikkiopistossa, joka on Rovaniemellä sijaitsevan Lapin musiikkiopiston sivutoimipiste. Sain musiikkikoulun päästötodistuksen vuonna 1991, matkan varrella tosin pääaineekseni oli vaihtunut pianon sijasta laulu. Olin noihin aikoihin kuitenkin enemmän kiinnostunut kirjoittamisesta kuin laulamisesta ja soittamisesta ja musiikin jatko-opintojen sijaan tuntui hyvältä idealta kouluttautua toimittajaksi. Mietin vakavasti myös suomen kielen opettajaksi opiskelemista. Kirjoitin ylioppilaaksi Sodankylän lukiosta vuonna

⁶ Poronhoitoalueella asuvat poronhoitajat, joiden poroja hoidetaan paliskunnan alueella, muodostavat paliskunnan. (Poronhoitolaki 2 luku 6 §). Paliskunnan kokous valitsee poroisännän ja varaisännän kolmeksi vuodeksi kerrallaan. (Poronhoitolaki 2 luku 19 §).

1992 ja saman vuoden syksyllä lähdin opiskelemaan Inariin silloiseen Inarin opistoon⁷ tiedotusopin linjalle. Hain aiemmin kesällä Turun yliopistoon lukemaan suomen kieltä, mutta yliopiston ovet eivät tuolloin minulle avautuneet.

Inarissa asuessani ja opiskellessani jouduin 19-vuotiaana ensimmäistä kertaa elämässäni pohtimaan omaa etnistä identiteettiäni, saamelaisuutta. Tietyissä yhteyksissä, saamelaisuutta ja saamelaiskulttuuria käsittelevissä keskusteluissa, minuun suhtauduttiin ulkopuolisena, ja vaikka asiaa ei aina sanottukaan ääneen, aistin selvästi, etten niin sanotusti kuulunut joukkoon. Suoraankin kyllä sanottiin: Kysellessäni eräältä henkilöltä, miten saamelainen vanhempi ihminen suhtautuu teitittelyyn (saamen kielessä teitittelymuotoa ei käytetä, sitä ei ole olemassa), vastaaja aloitti lauseensa sanomalla: ”No en minä tiedä miten se *teillä suomalaisilla* on, mutta *meillä saamelaisilla...*” Inarissa minulle myös todettiin, etten ole mikään saamelainen, koska en puhu saamea. Tästä kaikesta seurasi suoranainen identiteettikriisi, josta selviäminen on vaatinut pitkän ajan ja asioiden perinpohjaista miettimistä. En ollut koskaan aiemmin edes ajatellut koko asiaa, saamelaisuuttani. Olin pitänyt sitä aivan luonnollisena osana elämääni. Käytimme veljeni kanssa saamenpukuja, olin kasvanut poronhoitokulttuuriin lapsesta saakka, tiesin hyvin keitä olivat saamelaiset sukulaiseni ja pidin suurella arvossa saamelaisia juuriani – aivan samalla tavoin kuin suomalaisiakin juuriani. Ennen Inariin muuttamistani tunsin tiedostamattani olevani yhtä lailla sekä saamelainen että suomalainen, eikä asia ollut minulle millään tavalla ongelmallinen. Ehkä juuri tämä korosti etnisen identiteettini määrittelemisestä aiheutunutta kriisiä; minäkuvani ja identiteettini oli aiemmin selkeä ja vahva, ja yhtäkkiä se kyseenalaistettiin voimakkaasti.

Vuotson saamelaiskylä, joka sijaitsee 32 kilometriä kotitalostani etelään ja jossa kävin ala-asteen, sijaitsee Suomen saamelaisalueen etelärajalla. Kotiseutuni on valtaosin suomenkielistä seutua, eikä lapsuudessani edes Vuotson kylässä juuri saamen kieltä kuullut.⁸ Luin ala-asteella pari vuotta saamea ja kuulin kieltä, kun vanhemmat sukulaiseni puhuivat sitä joskus keskenään, mutta kotini oli täysin suomenkielinen, ja kouluni kävin kokonaan suomen kielellä.⁹ Muistan ukkini, isäni isän, puhuneen minulle saamea kun olin lapsi, mutta pääasiassa hänenkin kanssaan kommunikointi tapahtui suomeksi. Ukkini kuoli ollessani 11-vuotias, ja yhteyteni saamen kieleen katkesi täysin hänen poismenonsa myötä.

⁷ Nykyisin Saamelaisalueen koulutuskeskus.

⁸ Nykyisin tilanne on eri, ks. esim. Aikio-Puoskari (2005): ”Sámegeilla ja kultuvra ealáskahttin Soadegili Vuohčus.”

⁹ Nykyisin perusopetuslain mukaan opetuskielenä voi olla saame ja saamelaisten kotiseutualueella asuvien saamen kieltä osaavien oppilaiden opetus tulee antaa pääosin saamen kielellä. Äidinkielenä opetetaan oppilaan opetuskielen mukaisesti muun muassa saamen kieltä. (L 628/1998, 10§). (Ks. esim. Aikio-Puoskari 2001.)

Inarissa saamen kielen tilanne oli eri, sillä siellä saamea puhuvia saamelaisia oli huomattavasti enemmän. Saamen kielen osaamiseen ja osaamattomuuteen törmäsin myös päivittäin, sillä samassa koulurakennuksessa opiskeltiin tiedotusopin lisäksi myös pohjoissaamea. Lähes kaikki opiskelijat myös asuivat koulurakennuksen yhteydessä sijaitsevassa asuntolassa. Jaoin huoneeni saamea opiskelevan naisen kanssa ja seurasin myös hänen kielenoppimistaan päivittäin.

Inarissa viettämäni vuoden jälkeen hain ja pääsin Tampereen yliopistoon lukemaan etnomusikologiaa. Olin kovin innostunut opinnoistani ja edellisen opiskelutalveni aikana olin löytänyt saamelaismusiikin ja kiinnostunut sen kautta enemmän myös joikaamisesta. Joikuperinne on ollut sikäli tuttua minulle, että kuulin jonkin verran joikuja lapsuudessani sukulaisteni esittämänä sekä äänitteiltä, mutta itse aloin harjoittelemaan joikaamista vasta ylioppilaskirjoitusvuoteni. Tampereella asuessanikaan en päässyt eroon saamen kielestä – tai oikeastaan siitä, että en osannut puhua sitä. Toistuvasti minulta kysyttiin, osaanko saamea, kun etninen taustani kävi ilmi. Ja kerta toisensa perään jouduin tunnustamaan, että en hallitse kieltä. Tästä sisuuntuneena päätin heti ensimmäisen yliopisto-opiskeluvuoteni jälkeen pitää välivuoden, palasin syksyllä 1994 Inariin opiskelemaan saamea ja jatkoin kieliopintoja Utsjoella myös seuraavan kevään. Keväällä 1995 osallistuin pohjoissaamenkielen ylioppilaskirjoituksiin ja syksyllä 1995 palasin jälleen Tampereelle opintojeni pariin. Etnomusikologian opintojeni kautta kiinnostukseni juuriini sekä saamelaiseen musiikkiin kasvoi entisestään. Löysin isoisäni Niila Hirvasvuopion esittämiä joikuja sekä hänen haastattelunauhojaan Turun yliopiston arkistosta ja sain kopiot arkistonauhoista käyttööni¹⁰. Äänitin myös isotätieni Inkeri Pokan ja Elsa Maggan joikaamia joikuja, joita olen sittemmin myös levyttänyt. (Muun muassa *Eadni lávlu* 'Äiti laulaa' -niminen joiku Vilddas-yhtyeen levyllä Vilddas vuodelta 2000).

Muutin takaisin Lappiin maaliskuussa 2000 ja olen siitä lähtien työskennellyt saamelaismusiikin parissa. Olen toiminut musiikinopettajana Utsjokisuun koulussa, Nuorgamin koulussa sekä Saamelaislukiossa Utsjoella ja myös Norjan puolella Sirman koululla. Vuosina 2005–2007 työskentelin Saamelaiskäräjien saamelaismusiikin opetusta suunnittelevien EU-projektien projektipäällikkönä. Esitän myös itse saamelaismusiikkia.

Kärjistäen voisi kysyä, tekeekö nykyinen saamen kielen taitoni sitten minusta niin sanotusti paremman saamelaisen? Oliko kielen oppiminen avain saamelaisuuteeni? Olenko nyt ”oikea saamelainen”, kun puhun saamea ja olen opetellut joikuja ja esitän niitä? Näin

¹⁰ Arkistonauhoilta vanhoja joikuja ovat myös opiskelleet esimerkiksi Mari Boine (Jones-Bamman 1993, 371), Ulla Pirttijärvi-Länsman (Pirttijärvi-Länsman haast. 2003) sekä Wimme Saari. (Saari luento 29.3.2007).

yksioikoisesti asioita ei voi ilmaista, ja kyse on paljon syvemmästä asiasta kuin vain ulkoisista seikoista. Identiteetti on monen eri asian summa, ja minäkuvan muodostuminen ikuinen matka. Joka tapauksessa saamen kielestä on ollut minulle kosolti hyötyä. On mukavaa, kun nykyisin pystyn keskustelemaan sujuvasti saamen kielellä, työssäni saamen kielen taidosta on ollut hyötyä monella tapaa, ja koen myös, että kieli on tuonut minut lähemmäksi saamelaista sukuani, juuriani.

Joikuihin tutustuminen on ollut luku sinänsä. Koska joikujen kieli on saame, saamen kielen opintoni avasivat minulle myös joikujen maailman aivan uudella tavalla. Kynnys joikaamisen aloittamiseen on ollut valtavan suuri ja vaikea ylittää. Koen yhä selkeästi olevani enemmän laulaja kuin joikaaja – mikä mielestäni on aivan luontevaa jo pelkästään senkin vuoksi, että laulamista olen harrastanut kauemmin ja laulua olen myös opettajan opastuksella opiskellut vuosia. Joikuja olen harjoitellut lähinnä yksikseni, kokeillen, hapuillen, haeskellen. En tiedä, olisinko koskaan rohjennut alkaa joikata julkisesti, ellen olisi löytänyt edellä mainittuja ukkini joikuja ja kuullut isotätieni joikaavan. Sain useasti kuulla, että en osaa joikata kunnolla, mutta jatkoin silti siitä huolimatta sinnikkäästi opettelua ja jopa esiintymistä. Eräät saamelaiset ovat olleet sitä mieltä, että en voi joikata, koska en ole oppinut joikaamaan lapsesta saakka. Ymmärrän tämän asenteen oikein hyvin; joikaaminen on laulutapana konstikas ja erikoinen, eikä sen oppiminen toden totta käy käden käänteessä. Saamelaisen näkökulmasta joikaaminen ei myöskään ole pelkkää musiikkia vaan pitää sisällään paljon muutakin. Huoli perinteisen joiun säilymisestä on suuri, ja siitä ollaan jopa jossain määrin mustasukkaisia. Mietittyäni asiaa paljon tulin joka tapauksessa siihen tulokseen, ettei kukaan ihminen maailmassa voi kieltää minua joikaamasta omia sukulaisiani. Myös perheeltäni, sukulaisiltani ja muusikkoystäviltäni saamani kannustus sai jatkamaan harjoittelua.

Sukuni joiut ja niiden oppiminen ovat olleet kaikista suurimpia vaikuttajia etnisen identiteettini vahvistumiseen. Näiden joikujen kautta sain kosketuksen saamelaisiin sukulaisiini ja jatkan sukuni perinteitä. Kuten joikaaja Wimme Saari Jorma Lehtolan (2007, 270) kirjassa toteaa:

”Joiku on semmonen, että sulla on yhteys esi-ishiin ja menneisiin sukupolviin ja niitten henkiin ja perinthöön. Sie pystyt sen musiikin kautta saavuttamaan ja pitämään sen yhteyen yllä.”

Isotätini *Boares-Hirvas-Niillasa Elssá*, Elsa Magga (o.s. Hirvasvuopio) sanoi, että ihminen elää niin kauan kuin häntä joikataan. Saamelaisen uskomuksen mukaan ihmisen

muisto ei kuole, jotain tärkeää ja olennaista ihmisestä säilyy hänen joiussaan. Tämä ajatus on entistä vahvemmin sitonut minut joikuihin ja vaikuttanut haluuni tehdä voitavani siinä, että tämä kallis ja arvokas perinne ei kuolisi. Toinen isotätini, *Boares-Hirvas-Niillasa Inger*, Inkeri Pokka (o.s. Hirvasvuopio), ei oikein ymmärtänyt innostustani vanhoihin joikuihin, ja hän jopa hieman toruskeli minua joikaamisesta. Hän pelkäsi, että minua pilkattaisiin. Samaan hengenvetoon hän kauhisteli veljeni lukioon menoa:

”Hyvä poromies mennee ihan pilalle ja kuka ne porokki hoitaa ko se sielä koulussa istuu?” (Inkeri Pokka haast. 1995.)

Toisaalta hän halusi, että saamelaisia perinteitä jatkettaisiin (poronhoito), toisaalta hän ei kokenut kaikkia perinteitä (joikaaminen) säilyttämisen arvoiseksi, koska oli itse saanut kokea ivaa asian vuoksi ja ei olisi suonut samaa muille. Pitkän suostuttelun jälkeen hän kuitenkin suostui joikaamaan minulle yhdessä sisarensa Elsan kanssa, mutta vasta sitten, kun olin tarkistanut, että huoneen ovi oli kunnolla suljettu.

1.7.1. ”Reflection-in-action” -metodi

Tämän tutkimuksen tekemisessäkin tarpeellista tietoa saamelaismusiikista ja -kulttuurista olen saanut käytännön kautta oppimalla. Käytännön kautta oppimisesta kirjoittaa myös kansainvälisiä suhteita Lapin yliopistossa opiskellut Kati Eriksen, jonka opinnäytetyöstä sekä sen teoreettisesta lähtökohdasta kerron seuraavassa.

Kati Eriksenin pro gradu -työ on nimeltään *Iešmearrideapmi hástá suverenitehta. Ságastallan álgoálbmogiid iešmearrideamis Ovttastuvvan Našuvnnaid álgoálbmotjulggaštusbargojoavkkus.*¹¹ Tutkielman otsikossa mainitun alkuperäiskansajulistuksen¹² päämääränä on alkuperäiskansojen oikeuksien parantaminen sekä itsemääräämisoikeus. Työ julistuksen parissa sekä sen käsittelyprosessi on kestänyt jo yli 20 vuotta. Alkuperäiskansajulistus on historiallinen asiakirja YK:n historiassa, koska ensimmäistä kertaa ryhmä, jota asiakirja koskee, on ollut mukana luomassa asiakirjan tekstiä. (Eriksen 2007, 15; 2.)

¹¹ Suom. Itsemäärääminen haastaa suvereniteetin. Keskustelu alkuperäiskansojen itsemääräämisestä Yhdistyneiden Kansakuntien alkuperäiskansajulistustyöryhmässä.

¹² Draft United Nations Declaration on the Rights of Indigenous Peoples.

Eriksen (emt., 26) kirjoittaa, että pro gradu -työtään kirjoittaessaan hänen on pitänyt miettiä omaa asemaansa tutkijana. Kati Eriksen oli opinnäytetyötään tehdessään yhteispohjoismaisen Saamelaisneuvoston varapuheenjohtaja ja on tutkinut Saamelaisneuvoston politiikkaa YK:n alkuperäiskansojen julistustyöryhmässä. Eriksen uskoo, että hänen sisäpuolinen roolinsa on tuonut hänelle sellaisia tietoja ja taitoja, joita ilman hän ei tätä positiota olisi saanut. Saamelaisneuvoston poliittisen toimintansa vuoksi hän on päässyt seuraamaan läheltä erilaisia prosesseja YK:ssa, ja tämä on auttanut häntä ymmärtämään miten alkuperäiskansaverkosto ja YK toimivat käytännössä.

Kati Eriksenin opinnäytetyön keskeinen teoria on Donald A. Schönin (1983, 68) muotoilema ajatus siitä, että kun jostakusta tulee tutkija käytännöllisessä kontekstissa, tällaisella tutkijalla on mahdollisuus konstruoida uutta teoriaa ainutkertaisesta asiasta, eikä hän ole riippuvainen olemassa olevista teoria- ja tekniikkakategorioista. Schön (emt., 69) kutsuu tällaista työskentelytapaa nimellä *reflection-in-action*. Kati Eriksenin (emt., 26) pohjoissaamenkielinen käännös puolestaan on *akšuvdnarefleksašuvdna*.

Käsite *reflection-in-action* pitää sisällään ajatuksen käytännön kautta oppimisesta. Tässä yhteydessä se onkin mielekästä suomentaa juuri siten. Käytännön kautta oppiminen on saamelaismusiikin perinteisin tapa oppia, sillä joikua ei ole opetettu kouluissa, eikä siihen aina ole ollut edes tarvetta. Pohjoissaamelainen joiku on opittu ikään kuin työn ohessa, käytännön kautta, samoin kuten esimerkiksi poronhoito, käsityöt tai Tenonveneen veistäminen. Ánde Mihkkal Gaup (1995, 88) kirjoittaa joiun kuuluneen pohjoissaamelaisten arkeen, ja joikattu on porotöissä, ulkotöissä, metsässä; töitä tehdessä. Vuonna 1922 syntynyt informanttini Nils Porsanger kertoo joikanneensa lapsesta saakka. Hän ei ole opiskellut musiikkia missään, ja joikaamisen oppimisesta hän sanoi näin:

”Dat lea dan láhkai, ahte dalle ii dárbbášan oktage oahpahit, dat lei dat áigi goas juige beare, eai lean matge eará čuojanasat dahje dakkár musihkka.”

”Se on sillä tavalla, että silloin ei tarvinnut kenenkään opettaa, se oli sitä aikaa kun joikasivat vain, ei ollut mitään muita soittimia tai sellaista musiikkia.” (Ivvár Niillas haast. 2008.)

Nykyään huoli perinteisen saamelaismusiikin säilymisestä on suuri. Perinne ei enää siirry suullisena perinteenä perheissä uusille sukupolville, eikä kouluopetusta ole organisoitu juuri millään tavalla. Haasteita riittää: päteviä saamenkielisiä musiikinopettajia, varsinaisia

opetussuunnitelmia eikä oppimateriaalia juurikaan ole. Perinteenkantajat, jotka vielä hallitsevat aidon perinteisen musiikkityylin, alkavat olla jo iäkkäitä. Suomessa saamelaismusiikista ei ole olemassa valtakunnallista opetussuunnitelmaa, eikä sitä ole järjestelmällisesti opetettu kouluissa. Saamelaisen musiikin opetus on ollut satunnaisten kurssien varassa, ja kouluopetus puolestaan riippuu paljolti siitä, onko musiikkia opettava opettaja itse perinteenkantaja. Perinteen säilyttäminen ja edelleen kehittäminen ovat olleet lähtökohtia saamelaisen musiikin opetuksen järjestämiselle. Suomessa, Ruotsissa ja Norjassa saamelaismusiikin opetusta on suunniteltu ja kehitetty erilaisten projektien voimin.

Reflection-in-action, käytännön kautta oppiminen, toteutuu myös omalla kohdallani työelämässä saamelaisen musiikin parissa. Seuraavassa kuvailen saamelaismusiikin opetukseen liittyviä suunnitteluprojekteja, joiden parissa olen työskennellyt. Käytännön kautta oppimisesta on kyse myös alkuperäiskansametodissa nimeltä ”Learning from the Elders”, jota esittelen tarkemmin oheisia projekteja käsittelevässä luvussa.

1.7.2. Saamelaismusiikin ESR-projektit Suomessa

Suomessa *Sámediggi* ’Saamelaiskäräjät’ on tehnyt 2000-luvulla uraauurtavaa työtä saamelaismusiikin opetuksen parissa. Saamelaiskäräjät haki rahoitusta Lapin lääninhallitukselta kahteen eri ESR-projektiin¹³ ja 1.1.2005 käynnistyi Saamelaiskäräjien hallinnoima EU-projekti, Saamelaismusiikin opetuksen kehittämishanke. Tätä projektia edelsi Saamelaiskäräjien Suomen Musiikkioppilaitosten Liitolta vuonna 2004 tilaama esiselvitys saamelaismusiikkiopiston opetuksen järjestämisestä. Ennen edellä mainitun työryhmän laatimaa esiselvitystä Saamelaiskäräjät oli tilannut Saamelaisalueen koulutuskeskukselta selvityksen saamelaismusiikin opetuksen järjestämisestä. Tämän selvityksen kirjoitti tutkija Ilpo Saastamoinen. (Hirvasvuopio-Laiti 2007b, 1–2.)

Saamelaismusiikin kehittämishankkeen tarkoituksena oli suunnitella ja luoda edellytyksiä saamelaismusiikin opetuksen aloittamiseksi Suomen saamelaisalueella. Projektin lähtökohtana oli pyrkiä säilyttämään perinteisiä saamelaisia musiikin muotoja (joiku eli *luohi*, sekä *leu´dd*, *livde*), järjestää jatkuvaa saamelaismusiikin opetusta saamelaisalueelle ja siinä tarkoituksessa kartoittaa eri oppilaitosmuotoja pysyvän opetuksen järjestämiseksi. Tavoitteena oli myös kehittää joiun pedagogiikkaa sekä kirjoittaa joiun (ja muiden saamelaisten vokaalimusiikin lajien) opetukseen soveltuva opetussuunnitelma.

¹³ Euroopan Sosiaalirahasto.

Projektisuunnitelman mukaisesti projektipäällikkö sekä projektityöntekijä paneutuivat hankkeen aikana saamelaismusiikin opetuksen suunnitteluun. Erilaisia opetuksen järjestämisen muotoja kartoitettiin ja vertailtiin, sekä pyrittiin löytämään ratkaisuja jatkuvan opetuksen saamiseksi saamelaisalueelle. Suunnittelutyön ohella järjestettiin mahdollisimman paljon toimintaa saamelaismusiikin saralla saamelaisalueella. Projektin puitteissa myös aloitettiin opetusta sekä pyrittiin tukemaan saamelaista musiikkitoimintaa saamelaisalueen eri paikkakunnilla. Hankkeen aikana järjestettiin saamelaismusiikin koulutusta saamelaisopettajille, nuorille sekä aikuisille. Saamenkielistä musiikkikoulutusta opettajille ei ole Suomessa järjestetty koskaan aiemmin. (Emt., 2.)

Projektityöntekijä Anna Näkkäljärven kirjoittama, saamelaisen perinteisen vokaalimusiikin opetukseen paneutuva ”Saamelaisten musiikkiperinteiden opetuksen toimintaidea” vastasi projektityöntekijän työtehtävissä lueteltua opetussuunnitelmaa. Toimintaideaan on kirjattu saamelaismusiikin opetuksessa huomioitavia seikkoja, ja sitä voidaan käyttää opetuksen tukena päiväkodeista aikuisopetukseen. Anna Näkkäljärvi teki toimintaidea-mallia varten useita haastatteluja sekä hyödynsi jo käytössä olevia musiikinopetussuunnitelmamalleja Suomesta sekä Norjan Kautokeinin *Sámi Allaskuvlassa* ’Saamelaisessa korkeakoulussa’ käytössä olevaa musiikin opetussuunnitelmaa. (Hirvasvuopio-Laiti 2007b; 2–3; Näkkäljärvi 2006.)

Projektin tuloksena ehdotettiin perustettavaksi Saamelaismusiikkikeskus, joka organisoisi saamelaismusiikin opetuksen. Keskukseen suunniteltiin toimivan Saamelaiskäräjien alaisuudessa ollen koko saamelaisalueella toimiva keskusyksikkö, joka tuottaa musiikillisia saamelaisia kulttuuripalveluita. Osaamisyksikkö toimii Inarista, Saamelaiskulttuurikeskuksesta, käsin tuottaen palveluita koko saamelaisalueelle, ja sen tehtävänä on järjestää saamelaismusiikin opetusta saamelaiskyliin, kouluttaa saamenkielisiä opettajia ja tarjota saamelaisalueen kouluille sekä muille oppilaitoksille saamelaismusiikin opetusta. Itse koulutus tapahtuu toisen asteen ammattikoulutusta antavan Saamelaisalueen koulutuskeskuksen kautta. Opetusta pyritään toteuttamaan mahdollisimman paljon paikallisin voimin sekä niin kutsutulla ”Learning from the Elders” -metodilla, jossa kenties jo ikääntyneetkin perinteenkantajat jakavat perinnetietämystään nuoremmalle sukupolvelle koulussa. (Emt., 2-3.)

”Learning from the Elders” -metodia on menestyksekkäästi sovellettu Kanadan inuiittien perinnetaitojen opetuksen parissa. Tutustuin menetelmään Kuhmossa keväällä 2004 järjestetyssä Barentsin alueen musiikintutkijoiden tapaamisessa, jossa olin mukana edustamassa Suomen saamelaisia. Kokouksessa muun muassa tutustuttiin etäyhteyslaitteiden

suomiin mahdollisuuksiin musiikinopetuksessa ja videoteleyhteyden välityksellä saimme seurata, kuinka inuiittilapset ja -nuoret Kangiqsualujjaqin kylässä Kanadassa esittivät perinteistä kurkkulaulua. Kyseinen esitys liikutti ja lämmitti minua suuresti, ja lapset olivat nuoresta iästään huolimatta todella taitavia. Jäin miettimään sitä, millä tavoin lapset olivat omaksuneet kurkkulaulutyylin, josta puhuttaessa lasten opettaja oli esityksen alussa maininnut sen olevan katoavaa perinnettä.

Inuiittilasten opettaja kertoi heidän koulussaan käyvän säännöllisesti iäkkäitä perinteenkantajia opettamassa lapsille perinnetaitoja. Tässä tapauksessa kyse ei ollut ainoastaan musiikin opettelemisesta, vaan perinneopetus koski laajemmin koko kulttuuria. Koululaiset opettelivat vanhempien perinteenkantajien opastuksella perinnevaatteiden valmistusta, iglujen rakentamista, hylkeenpyyntiä sekä muita taitoja. Perinnetaitojen opetus oli sisällytetty kouluopetukseen eikä sen tarvinnut tapahtua luokkahuoneessa, vaan esimerkiksi kurkkulaulua oli opeteltu muiden töiden ohessa vaikkapa merenrannalla. Tytöt opettelivat laulua ommellessaan jääkarhunnahasta valmistettavia housuja ja pojat puolestaan esimerkiksi metsästyksen valmistauduttaessa.

Satelliittiyhteyden välityksellä sain toiselta puolelta maailmaa välähdyksen alkuperäiskansametodista, jota voidaan suoraan soveltaa myös saamelaismusiikin opetuksessa. Nyt sille oli myös nimi, ”Learning from the Elders”. Tämä alkuperäiskansakulttuurilähtökohtainen menetelmä on ollut pohjana saamelaismusiikin opetusta suunniteltaessa. Inuiittien perinteistä tapaa oppia musiikkia voidaan verrata suoraan saamelaiseen perinteiseen musiikinoppimistapaan. Kyse on itseasiassa täsmälleen samanlaisesta tavasta oppia perinnesäilytystä sekä muita perinteisiä taitoja. Metodi painottaa perinteenkantajan taitoja perinteen eteenpäin viemisessä, pedagoginen koulutus ja/tai pätevyys ei ole tästä näkökulmasta katsottuna oleellista. Tällä tavoin organisoituna perinnesäilytystä opetuksessa olisi kuitenkin hyvä olla mukana apupedagogi, apuopettaja tai koordinaattori, joka esimerkiksi huolehtii käytännön järjestelyistä. Näin itse perinteen siirtäminen on perinteenkantajan päätyö ja apuopettajan tuki käytännön asioiden järjestämisessä tekee perinteenkantajalle mahdollisimman helpoksi oppilaiden eteen tuleminen. Apupedagogi toimii myös tarvittaessa apuna opetustilanteessa.

Saamelaismusiikin opetuksen kehittämishanke päättyi 31.3.2007 ja sitä seurasi uusi Saamelaiskäräjien hallinnoima ja Lapin lääninhallituksen EU-rahoituksella rahoittama ESR-projekti nimeltään Saamelaismusiikkikeskushanke. Tämä projekti päättyi 30.11.2007. Saamelaismusiikkikeskushankkeen tarkoituksena oli selvittää edellisessä projektissa hahmotellun Saamelaismusiikkikeskuksen perustamisen ja toiminnan käynnistämisen

edellytyksiä osana Inariin rakennettavaa Saamelaiskulttuurikeskusta. Tässä tarkoituksessa hankkeen päämääränä oli myös koordinoita ja organisoida saamelaismusiikin opetusta kouluille, oppilaille ja opettajille, sekä jatkaa Inarin kirkonkylällä vuosittain järjestettävän toukokuuisen Ijahis Idja – alkuperäiskansojen musiikkitapahtuman kehittämistä ja suunnittelua. (Hirvasvuopio-Laiti 2007c, 1–2.)

Yhteensä kahdeksan kuukautta kestäneen jatkoprojektin aikana projektipäällikkö ja uusi projektityöntekijä Jussi Isokoski jatkoivat suunnittelutyötä Saamelaismusiikin opetuksen kehittämishankkeen aikana tehtyjen suunnitelmien pohjalta. Projektin aikana keskityttiin erityisesti Inariin rakennettavan Saamelaiskulttuurikeskuksen yhteyteen tulevan Saamelaismusiikkikeskuksen rahoituksen järjestämiseen sekä sisällöntuotantoon. Saamelaismusiikin kouluopetusta pyrittiin edelleen edistämään, ja järjestettiin opettajille ja päiväkotien työntekijöille suunnattu saamelaismusiikin koulutuspäivä edellisen projektin hyvien kokemusten perusteella. Kouluopetusta järjestettiin yhteistyössä saamelaismusiikin oppikirjaa työstävien Ulla Pirttijärven ja Marko Jousteen kanssa. Nuorten bändileiri, jossa opetettiin sekä perinteistä että modernia saamelaismusiikkia, järjestettiin Sevettijärvellä. Edellisen projektin aikana nuorille järjestettiin vastaavanlaisia musiikkileirejä Enontekiöllä, Vuotsossa, Utsjoella ja Inarissa. Musiikkiterminologian työryhmä käänsi laajahkon musiikkisanastolistan pohjoissaameksi – puuttuva yhtenäinen musiikkisanasto on ollut suuri ongelma saamelaismusiikin opettamisessa, ja nyt tähän pulmaan saatiin helpotusta. (Emt., 2–3.)

Opetusministeriö myönsi Saamelaiskulttuurikeskuksen toiminnan käynnistämiseen 30 000€ vuodelle 2008. (Saamelaiskäräjät).

1.7.3. Saamelaiskulttuurikeskus Inariin

Edellä mainitut EU-hankkeet liittyivät osana vireillä olevaan Saamelaiskulttuurikeskuksen rakentamishankkeeseen. Suomen hallitus myönsi Inariin rakennettavalle Saamelaiskulttuurikeskukselle rahoituksen 24.5.2007.

Saamelaiskulttuurin aseman vahvistumisesta Suomessa saatiin hyvä esimerkki, kun Saamelaiskulttuurikeskuksen arkkitehtuurikilpailu julistettiin avatuksi 3.4.2008 Inarissa Saamelaismuseumo Siidassa järjestetyssä tiedotustilaisuudessa. Inarin kirkonkylään Juutuanjoen rannalle rakennettava Saamelaiskulttuurikeskus tulee olemaan Suomen saamelaisten hallinnon ja kulttuurin keskus. Saamelaiskulttuurikeskuksen tarkoituksena on luoda

saamelaisille paremmat edellytykset omaehtoisesti ylläpitää ja kehittää kieltään, kulttuuriaan ja elinkeinotoimintaansa sekä hoitaa ja kehittää kulttuuri-itsehallintoaan ja tukea saamelaisten yleisten elinolojen kehitystä. Kulttuurikeskus parantaa myös olennaisesti mahdollisuuksia levittää tietoa saamelaisista alkuperäiskansana. Saamelaiskulttuurikeskus on samanaikaisesti sekä saamelaisten parlamenttitalo, jossa sijaitsevat muun muassa Saamelaiskäräjien toimi- ja kokoustilat, että kulttuuri-, koulutus- ja osaamiskeskittymä. Talo tarjoaa myös puitteet erilaisten kokousten sekä musiikki-, elokuva- ja teatteriesityksien järjestämiseen. Saamelaiskäräjien ohella Saamelaisalueen koulutuskeskus tulee olemaan kulttuurikeskuksen pääkäyttäjiä. Lisäksi taloon tulee Saamelaiskirjasto sekä toimitiloja saamelaisyhdistyksille sekä Lapin lääninhallitukselle. (Saamelaiskulttuurikeskuksen arkkitehtuuriohjelma, Saamelaiskulttuurikeskuksen esite sekä www.samediggi.fi.)

Saamelaiskulttuurikeskuksesta kaavaillaan tulevan kansallisesti ja kansainvälisestikin kiinnostava ja vetovoimainen monikulttuurisuuden kohtaamispaikka. Tärkeänä nähdään myös uusien työmahdollisuuksien tarjoaminen koulutetuille saamelaisnuorille ja täten alueen vetovoimaisuuden lisääminen sekä sitä kautta muuttoliikkeen hidastaminen. Saamelaiskulttuurikeskuksen suunnittelu aloitetaan vuoden 2009 alussa ja rakentaminen 2010 aikana. Vuonna 2012 Saamelaiskulttuurikeskus aloittaa toimintansa. (Saamelaiskulttuurikeskuksen arkkitehtuuriohjelma, Saamelaiskulttuurikeskuksen esite.)

2. Perinteinen tenonsaamelainen joikukulttuuri

2.1. Saamelaiset

Saamelaiset (*sápmelaš*, *pl. sápmelaččat*) ovat alkuperäiskansa, jolla on oma historia, kieli, kulttuuri, elämäntapa ja identiteetti. Saamelaiset ovat yksi kansa, joka on tunnustettu alkuperäiskansaksi ja joka asuu Suomen, Norjan, Venäjän ja Ruotsin alueella. Saamelaisten asuttama alue ulottuu Keski-Norjasta ja -Ruotsista Suomen pohjoisosan yli Kuolan niemimaalle. Yhteensä saamelaisia on noin 75 000, joista Norjassa 40 000–45 000, Ruotsissa 15 000–25 000, Suomessa noin 7000 ja Venäjällä 2000 (Lehtola 1997, 8). Suomen Saamelaiskäräjien keräämien tuoreimpien tietojen (2007) mukaan saamelaisia on Suomessa noin 8 700, joista noin 41,1 % asuu saamelaisten kotiseutualueella (jäljempänä saamelaisalue) ja 58,9 % saamelaisalueen ulkopuolella. Suomen saamelaisalue käsittää Enontekiön, Inarin ja Utsjoen kuntien alueen sekä Sodankylän kunnassa sijaitsevan Lapin paliskunnan alueen. Alue on laajuudeltaan 35 000 km². Saamelaiset ovat kotiseutualueellaan kolmasosan vähemmistönä

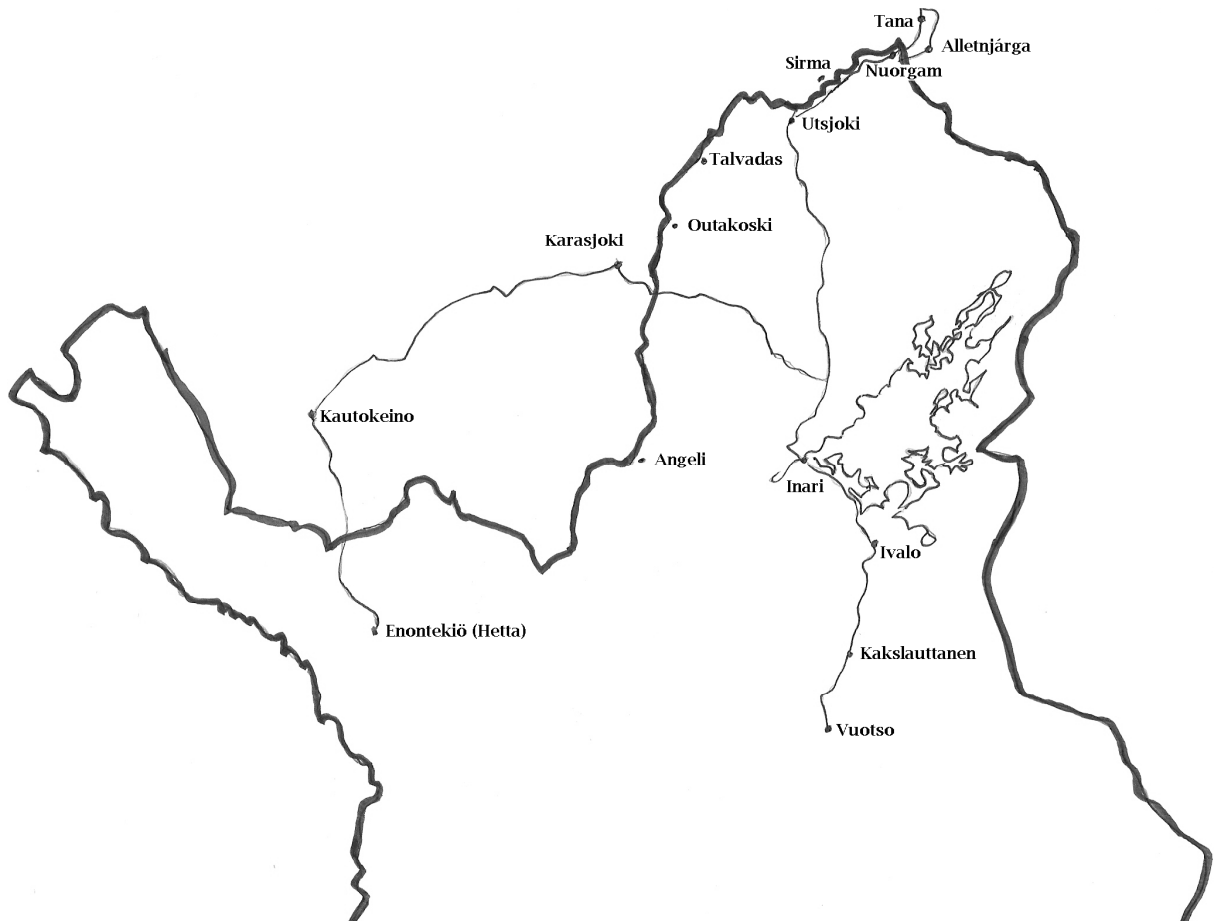
alueen vajaasta 11 000 asukkaasta. Utsjoen kunnassa saamelaiset ovat enemmistönä. (www.samediggi.fi, luettu 30.3.2008.)

Sana ”saamelainen” tulee saamen kielen sanasta *Sápmi*, joka merkitsee sekä saamelaisten perinteisesti asuttamaa maantieteellistä aluetta että varsinaista saamelaisten kansanryhmää. Tämä käsite tunnetaan kaikissa pohjoissaamen murteissa. Erkki Pääkkönen (1999, 33) määrittelee alkuperäiskansan siten, että tällainen kansa on asuttanut tiettyä aluetta ennen nykyisen pääväestön tuloa. Alkuperäiskansa ei ole ryhmänä kontrolloinut oman asuinalueensa hallintoa. Alkuperäiskansan ja pääväestön kulttuurit poikkeavat toisistaan. Alkuperäiskansoille katsotaan myös kuuluvan oikeus itse päättää, ketkä siihen kuuluvat. ILO 169 -yleissopimuksessa edellytetään, että kansanryhmä itse identifioituu alkuperäiskansaksi. Lisäksi yleissopimus lähtee olettamuksesta, että valtiota, jonka sisällä alkuperäiskansa asuu, johtaa jokin muu kansa kuin kyseessä oleva alkuperäiskansa. (Henriksen-Scheinin-Åhrén 2005, 276–277).

2.2. Saamen kieli

Saamen kieli kuuluu uralilaisten kielten suomalais-ugrilaiseen kieliryhmään. Saamen kieliä on yhteensä 10, joista Suomessa puhutaan kolmea: pohjoissaamea (eli tunturisaamea), inarinsaamea ja kolttasaamea. Aiemmin tutkimuksissa on puhuttu yhdestä saamen kielestä sekä sen eri murteista. Saamenkielten väliset erot ovat kuitenkin niin suuria, että on harhaanjohtavaa puhua murteista. Eri saamelaiskielten puhujat eivät nimittäin juuri ymmärrä toistensa kieltä (Aikio 2000, 42–43.)

Pohjoissaamea on eniten puhuttu saamen kieli. Pohjoissaamea puhutaan Suomen lisäksi myös Norjassa ja Ruotsissa. Pohjoissaamessa on kaksi päämurretta, länsi- ja itämurteet. Kielirajat eivät noudattele valtakuntien rajoja, ja ne ovat varsin pitkälle yhteneväisiä kulttuurimuotojen – esimerkiksi pukumallien, käsityöperinteen ja joikutyylialueiden – rajojen kanssa. Voidaan esimerkiksi puhua ”Kautokeinin-Enontekiön” eli läntisestä murteesta sekä pukuperinteestä ja ”Utsjoen” eli itäisestä murteesta sekä pukuperinteestä (Lehtola 1997, 9). Myös saamelaisten perinteiset vokaalimusiikkityylit voidaan jakaa itäisiin ja läntisiin tyyliin ja vielä näiden sisällä erilaisiin paikallistyyliin. Tässä opinnäytetyössä kaikki informantit ovat pohjoissaamelaisia ja puhuvat pohjoissaamen itämurretta.



Kuva 1. Tässä tutkimuksessa mainittuja paikkakuntia. Kartan piirtänyt Annukka Hirvasvuopio-Laiti.

2.3. Saamelaiskäräjät saamelaisten parlamenttina

Saamelaiskäräjät (*Sámediggi*) on saamelaisten korkein edustuksellinen elin. Suomen Saamelaiskäräjät on perustettu vuoden 1996 alussa omalla laillaan. Saamelaiskäräjien tärkein tehtävä on suunnitella ja toteuttaa Suomen perustuslaissa saamelaisille alkuperäiskansana turvattua kulttuuri-itsehallintoa. Perustuslaki turvaa saamelaisille alkuperäiskansana oikeuden ylläpitää ja kehittää omaa kieltään ja kulttuuriaan (PL 17.3 §) ja näitä seikkoja koskevaan itsehallintoon saamelaisalueella (PL 121.4 §). Saamelaisten kulttuuri ymmärretään Suomen perustuslaissa laajasti kulttuurimuotona siihen kuuluvine perinteisine elinkeinoineen kuten poronhoito, kalastus ja metsästys. (www.samediggi.fi, luettu 30.3.2008.) Saamelaiskäräjien periaatteena on, että julkisen vallan tulee sallia ja tukea kansainvälisistä sopimuksista ilmenevien saamelaisten oikeuksien toteutumista alkuperäiskansan elinolosuhteiden kehittämiseksi heidän omaa kulttuuriperintöään kunnioittaen. Saamelaiskäräjät toimii

oikeusministeriön hallinnonalalla, mutta ei ole osa valtion hallintoa. Saamelaiskäräjät edustaa saamelaisia kansallisissa ja kansainvälisissä yhteyksissä ja hoitaa saamelaisten kieltä, kulttuuria ja heidän asemaansa alkuperäiskansana koskevia asioita. Myös Ruotsissa ja Norjassa on omat vaaleilla valittavat Saamelaiskärjänsä, ja saamelaisten ja saamen kielen asema on turvattu kielilaille ja muilla asetuksilla. (www.samediggi.fi, luettu 30.3.2008.)

2.4. Perinteiset elinkeinot

Jukka Pennanen (2000, 56) mukaan perinteisiä saamelaisia elinkeinoja ovat olleet poronhoidon lisäksi kalastus, metsästys ja keräily. Poronhoitoa pidetään yhtenä saamelaiskulttuurin peruskivistä. Saamelainen poronhoito on elämänmuoto, ei pelkästään ammatti. Pennanen kirjoittaa poronhoidon olleen Pohjois-Euraasialle tyypillinen kulttuuri-elementti, joka on määrittänyt niin saamelaiskulttuuria kuin muitakin alkuperäiskansakulttuureja. Täyspaimentolaisuuteen perustuvan suurporonhoidon oletetaan saaneen alkunsa saamelaisten keskuudessa 1200-luvulla. (Emt., 74.) Suurporonhoidolla tarkoitetaan elämänmuotoa, jossa poronhoito määrää liikkumisen ja asumisen. (Lehtola 1997, 23). Porosta saatavat materiaalit, talja, nahka, sarvi ja luu, ovat olleet keskeisiä raaka-aineita perinteisissä, ikivanhoissa saamenkäsityöissä. Porosta on vuosituhansien aikana opittu käyttämään hyödyksi - syötäväksi ja muokattavaksi - lähes kaikki osat. (Emt., 114.)

Pennanen ja Näkkäljärven (2000, 77) mukaan poronhoitokulttuuri on myös lyönyt leimansa saamen kieleen. Poroja koskeva termistö on laaja. Se käsittää parisen tuhatta sanaa. Termistö, jolla kuvataan poron ominaisuuksia, on myös tarkoituksenmukainen poronhoitotyössä, sillä omistaja tuntee poronsa usein ulkonäön perusteella. Pääasiallinen tunnistaminen tapahtuu poron korvamerkkin avulla, johon on oma termistönsä. Korvamerkki säilyy kaikista merkintätavoista parhaiten porossa. Poron korvaan puukolla leikattavasta korvamerkistä voidaan lukea mihin kylään, siidaan, ja mille suvulle ja omistajalle poro kuuluu. Poron vasojen kesäaikaan tapahtuma korvamerkintä on saamelaisten merkittävimpiä elinkeinollisia ja yhteisöllisiä tapahtumia. Porojen korvamerkkijärjestelmän lisäksi tärkeitä merkkijärjestelmiä saamelaisessa yhteiskunnassa ovat tiettyä ihmistä kuvaavat henkilöjoiut, saamelainen nimiperinne sekä puumerkit. (Jouste 2006, 280).

Poronhoito elinkeinona perustuu joustavaan vuodentakaisuuteen, jolloin vuodenaajat ja sääolosuhteet rytmittävät paimennustekniikan eri vaiheita. Eri vuodenaajoille oli omat

paimennusalueensa, ja ihmiset liikkuvat porojen mukana. 1950-luvulle tultaessa rakennettiin Suomen, Ruotsin ja Norjan valtakuntien välille raja-aita, joka osaltaan vaikutti siihen, että ympärivuotinen paimennus piti lopettaa; kesäpaimennus loppui ja ihmiset muuttivat pysyvästi ympärivuotiseen taloasumiseen. Jutaaminen¹⁴ eli porojen jatkuva paimentaminen loppui, samoin porovaatimien¹⁵ lypsy. (Pennanen ja Näkkäläjärvi 2000, 76.)

Saamelaisen tutkijan Veli-Pekka Lehtolan (1997, 72) mukaan saamelaisen elämänmuodon lähtökohtana on aina ollut luonnon pehmeä hyödyntäminen pitkällä aikavälillä – nykypäivänä puhutaan paljon kestävästä kehityksestä. Luonnonyhteys on merkinnyt biologisen sopeutumisen ohella sellaisten yhteisöjen luomista, joiden puitteissa on voitu mahdollisimman tarkoituksenmukaisesti käyttää hyväksi subarktisen luonnon niukkaa tuottoa. Lehtola kirjoittaa, että saamelaisten luontosuhteen harmonisuutta on turha liioitella, mutta Saamenmaassa olemassaolo on perustunut siihen, että luonnontalouden kiertokulkua ja perusteita ei ole vaarannettu.

Pohjoissaamelaiset musiikkiperinteet liittyvät vahvasti myös poronhoitokulttuuriin. Poronhoitoon liittyvien töiden ohessa on usein joikattu. Joikaaminen on ollut ajanvietettä judattaessa paikasta toiseen sekä muun muassa poropaimenessa pitkien talviöiden aikana, jolloin kulloinkin vahtivuorossa ollut poromies pysytteli hereillä laumaansa vartioiden. Ihmisäänen on myös sanottu palavan nuotion ohella pelottaneen poroja väijyneitä petoeläimiä kauemmas. (Järvinen 1999, 77; Skaltje 2005, 289.) Poroja on myös rauhoiteltu joikaamalla (Emt. 2005, 289). Nils Porsanger kuvaa tekemässään haastattelussa poronhoitotyöhön liittyviä joikaustilanteita. Hän muun muassa kertoo oppineensa juuri poroerotusten yhteydessä paljon joikuja muilta poromiehiltä. (Ivvár Niillas, haast. 2008.)

2.5. Perinteinen pohjoissaamelainen musiikki

Pohjoissaamelaisten perinteinen musiikki on vokaalimusiikkia, laulettua, ihmisäänellä tuotettua musiikkia. Marko Jouste (2006, 275) kirjoittaa saamelaisten ja Länsi-Siperian lukuisten alkuperäiskansojen musiikkikulttuurien välillä olevan useita periaatteellisia yhtäläisyyksiä, joista tärkein on juuri ihmisäänen käyttö musiikillisen ilmaisun välineenä. Jousteen mukaan voidaan puhua pohjoisista vokaalikulttuureista erotuksena sellaisista musiikkikulttuureista, joissa käytetään vokaalimusiikin ohella tai rinnalla soittimia.

¹⁴ Pohjoissaameksi *johtin:m*, jutaaminen, muutto; vaellus (Sammallahti 1989, 235).

¹⁵ Naarasporo = vaadin.

Saamelaisuus on osa sirkumpolaarisia, koko pohjoista aluetta koskevia, kulttuureja. (Pentikäinen 1995, 27; 328; Pääkkönen 1995).

Pohjoissaamelaisen musiikin on sanottu olevan eräs vanhimpia yhtäjaksoisesti säilyneitä musiikkikulttuureja Euroopassa. Esimerkiksi pohjoissaamelainen joiku on säilynyt tuhansia vuosia suullisena perinteenä. Yleisesti ottaen kaikissa perinteistä saamelaista musiikkia käsittelevissä lähteissä joiku mainitaan erittäin vanhaksi musiikkiperinteeksi. (Laitinen 1978, 1; Fjellheim 2005, 8; Jouste 2006, 274.) Uskon, että tällä halutaan kuvata ja korostaa joiun ainutlaatuisuutta musiikkiperinteenä.

Oikeastaan koko pohjoissaamelaisen musiikkiperinteen säilyminen aina meidän päiviimme saakka on suoranainen ihme, sillä niin suuri paine sen kukistamiseen on vuosien saatossa ollut. Ánte-Mihkkal Gaup (1995, 78) kirjoittaa, että joikutaito on säilynyt siitä huolimatta, että kirkon ja koululaitoksen toimesta sitä on kovasti yritetty hävittää. (Ks. myös Laitinen 2003, 277.) Vuokko Hirvosen (1999, 199) mukaan Ruotsi-Suomessa kiellettiin 1600-luvulla noituuden harjoittaminen, ja tässä yhteydessä kiellettiin myös noitarummun käyttäminen kuolemanrangaistuksen uhalla. Vielä vuonna 1734 rikoslaisissa noituudesta voitiin määrätä kuolemanrangaistus. Noituuden harjoittamisen lisäksi kiellettiin joikaaminen rituaalien yhteydessä. Vaikka kuolemanrangaistus joikaamisen rangaistuksena hylättiin, sen tilalle tulivat 1800-luvulla Lars Levi Laestadiuksen herätysliike ja tämän uskonnollisen liikkeen erittäin kielteinen suhtautuminen joikuun. (Myös Skaltje 2005, 296).

Joikuperinteen säilymiseen on mielestäni ollut ainakin kaksi merkittävää syytä: henkilöjoiut sekä poronhoito. Henkilöjoiut ovat niin tärkeä osa saamelaista kulttuuria, että ihmiset ovat säilyttäneet perinteen – eihän sukulaisten muistoa, ”musiikillisia valokuvia”, voi päästää katoamaan ja antaa ihmisen muiston kuolla. Joiun ja poronhoitokulttuurin vahva yhteys elää vielä tänäkin päivänä, ja porotöissä ja poroaidalla joikataan yhä. Eikä tunturissa ole ollut pappeja vahtimassa joikukieltoa; ei edes silloin, kun joiku oli vielä ankarasti kiellettyä. (Skaltje 2005, 289). Esimerkkinä tämän päivän poronhoitajien ja joiun suhteesta voidaan mainita vaikkapa vuonna 2005 julkaistu *Davvi Jienat – Juoigama suopmanat* ‘Pohjoisen äänet – Joiun murteet’ –tupla-cd, jossa toisessa cd:ssä esitellään joikumurteita eri Saamenmaan alueilta ja toinen cd on nimeltään *Boazoolbmuid luodit* ‘Poronhoitajien joiut’.

Saamelaisten perinteiset vokaalimusiikkityylit liittyvät kiinteästi saamelaiseen kulttuuriin, sukuihin ja perheisiin. Musiikkiperinteet ovat hyvin tärkeä saamelaisen kulttuurin omaleimainen, tunnusomainen piirre. Saamelaisen kulttuurin ymmärtämiseen - samoin kuin esimerkiksi saamenpukujen pukemiseen ja valmistamiseen - liittyy runsaasti niin sanottua hiljaista tietoa, koodeja, jotka aukeavat usein vain kulttuurin sisällä kasvaneille. Hiljaisella

tiedolla tarkoitetaan vaikeasti jaettavaa, hyvin henkilökohtaista tietoa.¹⁶ Se voi sisältää esimerkiksi jonkin taidon, esimerkiksi miten ommellaan saamenpuku tai tehdään yleensä perinteisiä käsitöitä. Tätä ei voi helposti selostaa tekstinä ja hiljaisen tiedon mukaisten tietojen ja taitojen kädestä pitäen opettaminenkin voi olla hankalaa. Hiljainen tieto on kokemuksen ja kehon tietoa. Käsitteen loi alun perin filosofi Michael Polanyi, jonka määritelmän mukaan hiljainen tieto on formuloimatonta tietoa, joka koko ajan vaikuttaa ihmisessä, vaikka sitä ei voida ilmaista tai muotoilla. (Koivunen 1997, 77.) Suomalaiseen keskusteluun käsitteen toi Hannele Koivunen teoksessaan *Hiljainen tieto* (1997), jossa hän käänsi englanninkielisen *tacit knowledge* -käsitteen hiljaiseksi tiedoksi. Koivunen kirjoittaa, että Polanyi halusi painottaa sitä, miten suuri osuus tunteilla ja ”kätkeytyllä todellisuudella” on jokaisen ihmisen tiedossa. (Emt., 76).

Hiljaisessa tiedossa on kyse kulttuurin sisäisistä kirjoittamattomista säännöistä, jotka kulttuurissa kasvaneille ovat selkeitä, vaikka niitä ei usein pueta sanoiksi. Ánte Mihkkal Gaupin (1995, 78, 82) mukaan joikuperinteeseen ja erityisesti henkilöjoiun tekemiseen liittyy paljon hiljaista tietoa ja kirjoittamattomia säännöstöjä. Joikaajat itse eivät näitä joikuja tehdessään välttämättä tiedosta, mutta jos edellä mainittuja sääntöjä rikotaan, yhteisö ei kenties hyväksy joikua.

Vuokko Hirvonen (1993, 6) kirjoittaa joiun olevan merkkisysteemi, joka käsittää tiettyjä sääntöjä, jotka tulee osata ja jotka voi ymmärtää vain kulttuurin avulla. Hirvosen mukaan juuri tästä syystä monet saamelaisyhteisön ulkopuolelta tulleet tutkijat ovat epäonnistuneet esimerkiksi joikutekstien tutkimuksissaan, koska he eivät ole pystyneet tulkitsemaan joikuihin sisältyneitä sanomia.

2.5.1. Pohjoissaamelainen joiku

Pohjoissaamelainen joiku¹⁷ on tunnetuin saamelaisen musiikin muoto. Pohjoissaamen kielessä yksittäinen joiku on nimeltään *luohti*. Verbi *juoigat* ’joikata’ tarkoittaa joikata joku tai jokin. Sitä ei voi rinnastaa käsitepariin ”laulaa laulu” tai ”joikata joiku”. Saamen kielessä joikaaminen erotetaan laulamisesta, josta käytetään verbiä *lávlut*, ja ne ovat kaksi eri asiaa. Joikua ja joikaamista kuvaavia sanoja on saamenkielessä useita. (ks. Skaltje 2005, 285). Joiun kohteesta käytetään nimeä *juoiggalmas*. *Juoigalaš* puolestaan on ihminen, joka joikaa paljon ja on taitava joikaaja; muun muassa kautokeinolainen joikaaja Inga Juuso kuvailee itseään

¹⁶ http://fi.wikipedia.org/wiki/Hiljainen_tieto

¹⁷ Pohjoissaamen kielessä käytetään yleiskäsitettä *juoigalus* kuvaamaan joikua kokonaisena ilmiönä.

tällä termillä kertoessaan, miten kiinnostunut hän on ollut joikaamisesta ja miten mielellään hän joikaa. (Helander – Kailo 1999, 173). Anna Näkkäljärvi (2004, 9) kirjoittaa *luohtin* tarkoittavan yhtä joikuesitystä kokonaisuena eli itse musiikin lisäksi myös joikaajan ilmeitä ja eleitä. Näkkäljärven mukaan joiussa on myös monta näkökulmaa. *Juoigi* 'joikaaja' vaikuttaa aina joiun tulkintaan, koska jokainen joikaaja kokee asiat, esimerkiksi henkilön tai vaikkapa tietyn tunturin, eri tavalla, ja näin myös joikatessa eri ihmiset tuovat joiun kohteesta eri asioita esille. (Ks. myös Laitinen 1981, 181; Järvinen 1999, 73; Jouste 2006, 280.)

Joikua esitetään tavallisesti yksin, mutta joikata voi myös yhdessä muiden kanssa. Pohjoissaamelaisen joiun tunnusomaisia piirteitä ovat omaleimainen äänenkäyttö sekä rikas rytmiiikka, improvisatorisuus, säestyksettömyys, *juoiganstávvalat* 'joikutavujen' käyttö (esim. hei-joo, loi-laa, naa-naa) sekä tämän musiikkiperinteen kiinteä suhde muuhun kulttuuriin (Jouste 2006, 275; 281–284; Laitinen 1981, 180–181.) Joikua ei sävelletä kuten länsimaista musiikkia. Saameksi sanotaan, että joiku *bidjat* 'pannaan' tai 'laitetaan' kohteelleen. (Ulla Pirttijärvi-Länsman haast. 2003; Gaup 1995, 74–75).

Joikuteksteistä käytetään useimmiten nimeä *dajahusat*, mutta myös *dajaldagat*. Ulla Pirttijärvi-Länsman (haast. 2003) nimeää joiun ja laulun eroiksi muun muassa sen, että laulussa sanat ovat usein samat ja säkeistöt lauletaan joka kerta samalla tavalla. Joiuissa ei ole säkeistöjä, ja joikatessa voi valita, haluaako käyttää joikutekstejä vai pelkästään joikutavuja. Anna Näkkäljärven mukaan joikutapahtuma on sidoksissa aikaan ja paikkaan. Joikaajan tulkintaan vaikuttaa se, ketkä joikua ovat kuulemassa. Jos kuulijat esimerkiksi tuntevat joiun kohteen, vaikkapa joikattavan henkilön hyvin, joikutekstit voivat olla hyvinkin viitteellisiä. Niillä voidaan viitata etäisesti johonkin tärkeään joiun kohteeseen liittyvään tapahtumaan tai luonteenpiirteeseen. (Näkkäljärvi 2004, 13).

Pohjoissaamelaisen joiun paikallistyyleistä saamelaiset käyttävät nimitystä *juoigansuopmanat* eli 'joikumurteet' tai 'joikutyyli'. (Näkkäljärvi 2004, 38; Pirttijärvi-Länsman haast. 2003; Gaup 1995, 84).

Joikutyyliä on, kuten saamenpukujakin, erilaisia, ja niiden tunnusomaiset piirteet vaihtelevat alueittain. Enontekiön saamelainen joikaa eri tavalla kuin utsjokelainen. Marko Jouste (2006, 284) vertaa itäisen joikutyylin (Tenojokivarren joikutyyli) ja läntisen joikutyylin (Enontekiön-Kautokeinin joikutyyli) eroja. Itäisessä joikutyyliässä äänenkäyttö on läntistä tyyliä huomattavasti pehmeämpää ja äänen rekisteri lähempänä puheäänien rekisteriä. Joikaaminen ei ole äänentuotoltaan niin puristeista kuin läntisessä joikutyyliässä. Melodian astettaiset liikkeet tuodaan Enontekiön tyyliä selvemmin esille. (Ks. myös Järvinen 1999, 93–94; Laitinen 1981, 180; Kantola 1984, 35–36.)

Informanttini ”Sámmol” kertoo itäisen ja läntisen joikutyylien eroista:

”Minusta tämä jokivarren joiku lähtee Karasjoelta ja valuu Tenojokea pitkin. Sitten kun merta lähemmäs tullaan, se muuttuu. Ja oon monta kertaa miettinyt, että kun noustaan Jergulista tunturin päälle, niin joikukin muuttuu. Koska mennään tunturin päälle, siellä tuulee aina. Siellä on jouvuttu käyttämään kovempaa ääntä. Se on ihan luonnollista, että yleensä poromiesten joiku niin ne... niin siinä käytetään enempi sitä volyyymiä ja sitte taas tämmönen, joka tekkee itekseen, esimerkiksi puuseppä tai joku tämmönen, esimerkiksi minun ukki oli puuseppä, niin se hyräili sitä joikua että me sanottiin se on’ huradit’. Hyvin vaivihkaa, mutta kuitenkin siinä on ne omat joiun vibrat ja... että ehkä intervallit on aika räiskyvät ja kovat Kautokeinin joiussa. Mie olen aina verrannu sitä, että niinku löisit kämmenellä täysillä vetteen niin se räiskähtää.

Kaikki joikutyyliä, niissä on oma eksoottinen sävy siinä, että ei voi sanoa, että tuo on oikeaa joikua ja tuo ei ole, se on... Sitä ei voi määrittellä, niinku ennen vanhaan jotku ihmiset määritteli, että esimerkiksi Tenonvarressa, jos ne kuuli Kautokeinin joikua ne sano, että eihän se ole kyllä mikkään joiku, tuohan on huutamista. Mut siihen sitten kun tottuu, itekin oon kulkenut siellä paljon ja radiossa kuullut, siihen tottuu yllättävän äkkiä, sitte niinku tajuaa, että kaikki joiut on oikeita joikuja. Ettei ole olemassa Utsjoen tai Tenonvarren joiku se ainoa oikea tapa, vaan se on... Mie luokittelen, että Tenonvarren joiku on puuseppien, ’buđaldeaddjiid’, saameksi sanotaan ’buđaldeaddjiid’ tämmösiä, jotka yksikseen touhuaa jotain pientä ja hyräilevät hissukseen.”(Sámmol, haast. 2008.)

2.5.2. Henkilöjoiku

Gaup (emt., 77; 79) kirjoittaa, että henkilöjoiku on saamelaiselle kuin oma nimi. Sitä kutsutaan käsitteellä *luohtenamma* ’joikunimi’. Henkilöjoiku on niin henkilökohtainen ja kohdettaan kuvaava, että sitä voidaan Gaupin mukaan nimittää yhtä olennaisena osana saamelaisen persoonaan kuuluvaksi kuin etu- ja sukunimeäkin. *Luohtenamma* on tärkeä osa saamelaista identiteettiä. Monet nykyajan saamelaiset saattavat kokea henkilöjoiun puuttumisen siten, että etninen identiteetti on jollain tavoin vajaa. (Gaup, luento 20.5.2006; joiusta saamelaisen identiteetin osana myös Pirttijärvi-Länsman haast. 2003).

Luohtenamma on osa saamelaista nimikäytäntöä, ja sen lisäksi pohjoissaamelaisella

ihmisellä on sekä saamelaisen nimiperinteen mukaan määräytyvä nimi että länsimainen nimi. Saamelaisen nimiperinteen mukaan ihminen tunnetaan yleensä jomman kumman vanhempansa nimen mukaan.¹⁸ Nimessä voidaan käyttää myös henkilön syntymäpaikan nimeä tai isovanhempien nimeä.¹⁹

Henkilöjoiut kertovat jostain tietystä ihmisestä; sanotaan *mun juoiggan su* 'joikaan hänet'. Henkilöjoiussa pyritään kuvaamaan tietyn ihmisen ominaisuuksia melodian ja esittämisen avulla – tietysti myös sanoin, mutta sanat eivät ole joiuissa niin oleellisia. Joiku toimii hyvin ilman sanoja, mutta pelkkä joikuteksti ilman melodiaa ei ole joiku. (Gaup 1995, 78; 88.) Joiussa voidaan siis käyttää myös vain ja ainoastaan edellä kuvailemiani joikutavuja. Henkilöjoiuissa lisäksi usein mainitaan joikattavan henkilön nimi ja hänen ominaisuuksiaan tai hänelle sattuneita tapahtumia. Armas Launis on kuvannut henkilöjoikuja siten, että ne ovat ikään kuin ”musiikillisiä valokuvia” niitä kuvaavista ihmisistä. (Lehtola 2007, 269.) Joikujen avulla muistellaan ihmistä, niillä voidaan niin osoittaa kunnioitusta kuin pilkatakin. Ruotsinsaamelainen Johan Turi kirjoittaa vuonna 1910 ilmestyneessä *Muitalus sámiid birra – Kertomus saamelaisissa -kirjassaan* joiusta seuraavasti.

”Saamelainen kutsuu laulamista joikaamiseksi. Se on keino muistaa toisia ihmisiä. Jotkut muistavat vihalla ja muistavat rakkaudella, jotkut taas murheella. Ja tarvitaan sitä lauluja joistakin maisemista ja eläimistä, kuten sudesta ja porosta tai peurasta.”
(1910/1979, Aikio(toim.), 196.)

Yllämainittuun Johan Turin tekstiin viitaten Ánte Mihkkal Gaup (1995, 76) lisää, että on löytynyt myös kosiskelu-, hää-, työ-, tapaamis-, ja eroamisjoikuja, joita on joikattu sosiaalisissa yhteyksissä.

Joiut voi karkeasti jakaa kahteen pääryhmään, henkilöjoikuihin ja muihin joikuihin. Marko Jouste (2006, 281) kirjoittaa, että aiemmassa tutkimuksessa joiut on jaettu tavallisesti kolmeen eri joikutyyppiin, joihin kuuluvat henkilö-, eläin- ja paikkajoiut. Jousteen mielestä jako on kuitenkin siinä mielessä harhaanjohtava, että esimerkiksi luonnonpaikkoihin liittyy yleensä jokin siellä asuneeseen tai olleeseen ihmiseen liittyvä tarina tai tapahtuma, vaikkei sitä erikseen mainittaisikaan joikutekstissä. Nykyään myös vaikkapa mönkijästä, moottorikelkasta tai formula-autosta voidaan laittaa joiku. Joikutaituri Wimme Saari on

¹⁸ Jos toinen vanhemmista on suomalainen tai muuten valtakulttuurin edustaja, toisin sanoen ei-saamelainen, henkilön nimi määräytyy yleensä vain saamelaisen vanhemman kautta.

¹⁹ Esimerkiksi oma saamelainen nimeni on Hirvas-Niillasa Heaikka Annukka eli nimestäni ”Hirvas-Niilan Heikin Annukka” käy ilmi myös isäni isä. Isäni saamelainen nimi on Hirvas-Niillasa Heaika.

tehnyt joiun muun muassa Havannan kaupungista lomamatkallaan²⁰. (Saari, luento 29.3.2007.)

Kuuluisalla ihmisellä voi olla monta hänestä itsestään kertovaa henkilöjoikua. Informanttini ”Sámmolin” mukaan Tenojokivarressa henkilöjoiku tehdään yleensä persoonalliselle ihmiselle tai jollekin, jolla on jokin erityinen taito tai piirre.

”No se [Inggá Piera, Piera Balto eli Inguna gánda] oli sikäli, että sehän oli kans semmonen persoona ja vahva poromies. Ehkä se [henkilöjoiku] sieltä juontaa. Siihen aikaanhan tehtiin, jos oli rikas poromies tai muuten persoona, niistä tehtiin aina joiku. --- Että harvemmin tavallisesta ihmisestä tehtiin... Ne oli jossain määrin aina persoonat. Niistä aina joiattiin.” (Sámmol, haast. 2008.)

Pohjoissaamelaiseen tapakäytäntöön kuuluu se, että omaa henkilöjoikua ei saa joikata julkisesti. Sitä pidetään itsensä kehumisena, ja sen on uskottu myös tuovan huonoa onnea. (Gaup 1995, 79; Järvinen 1999, 16.) Henkilöjoiku kasvaa ja muuttuu ihmisen mukana. Pienelle lapselle tehty joiku, *dovdna*²¹, muuttuu lapsen aikuistuessa monimutkaisemmaksi, ja melodiaa ja rytmiikkaa varioidaan. Pohjoissaamelaisessa kulttuurissa on tapana ilmaista joitain asioita kiertoteitse, ja Ánte Mihkkal Gaupin (emt., 80–81) mukaan joiun kautta on kehuttu ja kiiteltu ihmisiä ja erityisesti tämä tapa on tullut esille lasten joikujen kautta. *Dovnedettiin* ’lapsen joikua lapselle joikatessa’ on kehuttu lapsen taitoja ja näin kannustettu ja tuettu lasta. Ihmisten positiivisten piirteiden ja ominaisuuksien ilmaiseminen henkilöjoiuissa onkin eräs tärkeimpiä puolia joiussa. Gaup korostaa, että henkilöjoiun tulee olla sellainen, josta sen kohde itse pitää ja joka hänen omastakin mielestään kuvaa häntä itseään hyvin.

Joikumelodiat kulkevat suvuissa ja perheissä, ja tietyn suvun joiut muistuttavatkin usein tietyiltä piirteiltä toisiaan. (Gaup 1995, 80; 91–92). Marko Jousteen (2006, 280) mukaan joiku toimii kulttuurisena koodikielenä, jossa melodiat edustavat yksittäisten ihmisten lisäksi myös sukuja. Kullakin suvulla on oma sukumelodia-aiheensa, jonka pohjalle suvun jäsenen henkilöjoiku rakentuu. Jouste kirjoittaa, että henkilölauluperinne tuottaa kullekin alueelle paikallisen melodiaverkoston, jossa kyseisen alueen suvut ja perheet muodostavat keskeisen osan. Modernina ilmiönä voidaan pitää sitä, että *luohtečeahppi* ’joikuseppä’ tekee joiun tilauksesta maksua vastaa esimerkiksi syntymäpäivälahjaksi. *Luohtečeahppi* on taitava

²⁰ Cd:llä *Gierran*. (ZENCD 20055).

²¹ *Myös unnaluodás ja mánaluohiti*, suom. ”pikku joikunen” ja ”lapsenjoiku”. (Gaup 1995, 80).

joikaaja, joka tuntee paikallisen joikuperinteen ja ”tilausjoiun” kohteen perheen tai suvun joiut. Näkyvimmissä roolissa nykyään ovat levyttäneet joikuartistit, tämän päivän joikusepät. (Ulla Pirttijärvi-Länsman haast. 2003.)

2.5.3. Joiku ja uskonto

Joiku on vuosien saatossa ollut syntiä ja jopa lailla kielletty. Kristinuskon saapuessa Saamenmaahan papit ryhtyivät järjestelmällisesti hävittämään saamelaisten vanhan samanistisen uskonnon merkkejä, joista tärkeimpiä olivat seidat ja noitarummut. Samalla myös joiku julistettiin ”pirun musiikiksi”. (Hirvonen 1999, 119; Lehtola 2007, 271; 323.) Samaanihan käytti transsiin vaipuessaan apunaan rumpua sekä tietynlaisia samaanin joikuja. (Järvinen 1999, 118–124). Koko musiikkiperinne julistettiin pakanalliseksi toiminnaksi ja sitä myöten synniksi. Kristityt papit ja lähetyssaarnaajat eivät ymmärtäneet joikua ja sen monipuolista funktiota saamelaisessa yhteiskunnassa, mikä teki heistä epävarmoja. Tämä taas aiheutti sen, että he tuomitsivat joikaamisen ja kielsivät ihmisiä joikaamasta. (Hirvonen 1999, 119.)

Vaikka nykyään valtaväestön suhtautuminen joikuun on muuttunut, vielä tänäkin päivänä monet saamelaiset pitävät joikaamista syntinä – vuosisatoja kestänyt synnillistäminen on kantanut hedelmää. Vuokko Hirvosen (emt., 119) sekä Ulla Pirttijärvi-Länsmanin (haast. 2003) mukaan joiun kieltäminen ja ylenkatsominen vaikuttivat aikaa myöten niin, että saamelaiset itse mielsivät joiun synniksi ja kontrolloivat kirkonmiesten ohella joikukiellon toteutumista. Joikaamisen oppiminen ei ollut enää luontevaa, koska joikata sai vain salaa. Ulla Pirttijärvi-Länsmanin mukaan nykyään vallitsevaa uskovaisten saamelaisten joikuvastaisuutta pitää ymmärtää historian valossa. Hänen mukaansa olisi hyvin vaikeaa ja ristiriitaista moittia iäkkäitä saamelaisia joikuvastaisuudesta ottaen huomioon sen, mitä heille on joiusta opetettu. (Pirttijärvi-Länsman haast. 2003.)

Ollessani Utsjoella musiikinopettajana vuosina 2000–2005 eräät saamelaiset paheksuivat joikaamisen opettamista suuresti, kielsipä joku sen opettamisen lapsilleen kokonaan. Ulla Pirttijärvi-Länsman kertoo vuonna 2003 tehdyssä haastattelussa samanlaisista tilanteista ja kokemuksista. Tilanne on hyvin ristiriitainen, sillä toisaalta joiun opettamiseen suorastaan painostetaan ja sitä vaaditaan kouluihin kiinteäksi osaksi saamenkielistä opetusta. Kirkoissa joikaaminen on yhä edelleen, 2000-luvulla, aivan mahdoton ajatus. Jopa joikaajat itse ovat usein sitä mieltä, että Saamenmaan kirkossa ei voi esittää perinteistä joikua. (Ivvár Niillas haast. 2008; Eriksen Lindi 2000, 36–37; Pokka & Magga haast. 1995).

Utsjoen seurakunnan kanttori-suntio Janne Aikio mainitsee kolme syytä siihen, miksi uskonnolliset saamelaiset tänä päivänä katsovat joiun olevan syntiä. Joikaamista paheksutaan varsinkin Saamenmaan lestadiolaisissa piireissä. Ensimmäinen ja suurin syy joiun synnillisyyteen on joiun yhteys vanhaan samanistiseen uskontoon, joiun pakanallinen tausta sekä tähän liittyvä noituus. Noituus on Aikion mukaan kristinuskon vastaista toimintaa. Erityisesti hän nimeää synnillisiksi loitsut ja manaukset, loveen lankeamisen sekä noitarummun käyttämisen. Toinen syy joiun huonoon maineeseen kristittyjen saamelaisten parissa on joikaamisen ja liiallisen alkoholinkäytön yhteys. Saamelaisia on saatu joikaamaan viinaryyppyjä tarjoamalla, ja esimerkiksi Tenojolle lohenpyyntiin tulleet turistit ovat halunneet kuulla joikua ja ”juottaneet” saamelaisia joikua kuullakseen. Joikaaminen yhdistetään alkoholin käyttöön, juopotteluun, ja sitä myöten muutenkin huonoon elämään. Edellä mainitut miellelyhtymät elävät saamelaisten keskuudessa edelleen vahvasti. Kolmanneksi syyksi joiun paheksumiseen saamelaisten keskuudessa Janne Aikio nimeää soveliaisuuden rajojen rikkomisen, joka hänen mukaansa on ilmennyt eläinten imitoimisessa joikaamalla. Esimerkkinä hän mainitsee poropaimennukseen liittyvän joikaamisen, jonka yhteydessä on esimerkiksi matkittu sutta tai muuta eläintä. Myös muu ”rumasti joikaaminen”, ulvominen, riehuminen ja kaikenlainen muunlainen huono käytös joikattaessa, tekee joikaamisen arveluttavaksi. (Janne Aikio haast. 2003.)

Konteksti joikaamisessa on Aikion mukaan tärkeä. Sinänsä itse joikaaminen ei ole syntiä, vaan se on musiikkityyli musiikkityyliensä joukossa ja saamelaisten kansanmusiikkia. Se, mitä varten ja missä tarkoituksessa musiikkia tehdään, on oleellista Aikion mielestä. Jos joikaamisen tarkoitus on noituus tai vaikkapa mekastaa ja pitää ääntä juopotellessa, se on huonoa. Jos taas tarkoituksena on kuvata jonkun ihmisen tai jonkin paikan hyviä ominaisuuksia tai kertoa ihmisestä tarinoita, joikaamisessa ei ole mitään pahaa. *Luohi*, henkilöjoiku tai paikkajoiku, voi Janne Aikion mukaan olla kaunista musiikkia. Hänen mielestään kirkossa tai seurakuntatalolla kirkollisissa tilaisuuksissa ei ole kuitenkaan soveliasta joikata. (haast. 2003.)

Utsjoen seurakunnan kirkkoherra Arto Seppänen kertoo seurakunnassaan vallinneen jo pitkään perinteen, jonka mukaan kirkollisissa yhteyksissä ei ole tapana joikata. Tähän on päädytty saamelaisten seurakuntalaisten kanssa käytyjen keskustelujen perusteella. Seurakunnan järjestämissä tilaisuuksissa ei esitetä myöskään muuta maallista musiikkia, ainoastaan hengellistä musiikkia. Näin ollen päätös ei koske ainoastaan joikaamista, joten mistään erityisestä ”joikukiellosta” ei ole kysymys. Joikaaminen lasketaan tässä yhteydessä maalliseksi musiikiksi siinä missä vaikkapa tanssimusiikki. (Arto Seppänen,

puhelin keskustelu; Ks. myös Lehtola 2007, 354.)

Saamenkielisessä virsikirjassa on Janne Aikion mukaan joikuja muistuttavia virsiä. Näistä esimerkkeinä hän mainitsee virret 73a *De boahttet dii buohkat*, 263 *Juos diedášit don* ja 344 *Dál čuvges beaivi vássán lea*. Tenonrantalaisessa ja muutenkin saamelaisessa virrenveisuussa kuuluu yhä joikaamisen tausta: äänenkäyttö on puristeinen, ja mikrintervallit ja säveltason nousu kuuluvat virsilaulussakin. (Aikio haast. 2003.) Nykyään koko jumalanpalveluksessa käytettävä messukirja on käännetty saameksi, ja Ulla Pirttijärvi-Länsman on säveltänyt saamelaisen messusävelmistön, liturgian, jota käytetään saamenkielisissä jumalanpalveluksissa. Messusävelmistö on otettu käyttöön vuonna 2001. Tällä hetkellä käytössä oleva saamenkielinen virsikirja on vuodelta 1993.

Saamelaisista artisteista virsiä ja muuta hengellistä musiikkia ovat levyttäneet ainakin Mari Boine sekä Wimme Saari. *Sámi jienat* – yhteispohjoismainen saamelainen kuoro on levyttänyt saamenkielisiä virsiä ja hengellisiä lauluja. Frode Fjellheim on puolestaan säveltänyt saamenkielisen messun *Aejlies gaaltije - The Sacred Source, an Arctic Mass*, (vuod 801, 2004) joka perustuu eteläsaamenkieliseen liturgiaan. Cd:llä on myös mukana Karl Tirénin transponoima *Jupmelen vuelie*, Jumalan joiku. Levyn musiikki pohjautuu kansitekstin mukaan skandinaaviseen musiikkitraditioon: saamelaiseen, suomalaiseen ja norjalaiseen. Fjellheim voitti *Aejlies gaaltije* -levyllään Norjan arvostetuimman musiikkipalkinnon, Spellemans Prisin. (www.vuelie.no.)

2.5.4. Kuka omistaa joiun?

Marko Jouste (2006, 276) kirjoittaa, että keskeisellä sijalla pohjoisissa vokaalikulttuureissa on perinteen laji, josta on käytetty varsinkin Siperian musiikkikulttuurien yhteydessä nimeä omistettu laulu. (Ks. myös Jouste 2001a ja 2001b; Niemi ja Lapsui 2005). Nimitys tulee siitä, että laulun kohde omistaa oman laulunsa. Omistetulla laululla sen esittäjä viittaa musiikillisesti kohteeseen.

”Omistettujen laulujen keskeisenä piirteenä on, että niissä kuvataan musiikillisin ja kielellisin keinoin kunkin alueen omaa elinympäristöä ja siellä eläviä ihmisiä sekä kommentoidaan näiden keskinäisiä suhteita. Ihmiset, sukulaisuussuhteet, elinkeinot ja ihmisten ympäristökokemukset muodostavat erottamattoman kokonaisuuden. Perinteen ymmärtämiseen tarvitaan siten paljon yksityiskohtaista kulttuurinsisäistä tietoa, joka voidaan ymmärtää toisinaan hyvinkin viittauksenomaisista teksteistä.

Tämän laajan omistettujen laulujen ja tarinoiden ristikkäisen verkoston vuoksi henkilölaulut ovat eräänlainen henkilökohtainen ikkuna, jonka läpi katsottaessa avautuu näkymä koko kulttuuriin ja myös laajempiin yhteyksiin.”(Jouste 2006, 276.)

Omistettu laulu käsitetään viittaussuhteensa vuoksi kohteensa täydelliseksi kuvaukseksi. Kohde siis omistaa oman laulunsa samalla tavoin kuin oman elämänsä. (Emt., 280.) Pohjoissaamelasta joikua käsittelevässä kappaleessa edellä on kuvattu, miten henkilökohtainen asia etenkin oma henkilöjoiku saamelaiselle on. Ánde-Mihkkal Gaup (1995, 88) kirjoittaa, että joiusta puhuttaessa joiun kohde on aina tärkeämpi ja oleellisempi seikka kuin joiun tekijä. Hänen mukaansa käy myös usein niin, että jokin joikumelodia vakiintuu kuvaamaan jotakuta tiettyä ihmistä eikä kukaan enää edes muista, kuka joiun on alun perin joikannut. Gaup jatkaa, että perinteisesti saamelaisessa kulttuurissa ei ole ollut puhetta joikumelodian tekijästä vaan aina siitä, kenen (kenestä) joiku on ja kuka sitä myöten omistaa joiun. Nykyään omistusoikeus on Gaupin mukaan käynyt monimutkaisemmaksi. Tekijänoikeuslaki pitää joiun omistajana sen säveltäjää, eikä laki tunnusta omistetun laulun käsitettä tässä yhteydessä. Samalla joiun konteksti on myös muuttunut; ennen joikattiin metsässä ja ulkosalla, nykyään yhä enemmän esiintymislavalla ja radiossa. (Joiun omistusoikeudesta ks. esim. Åhrén 2007; Hirvasvuopio-Laiti 2007a.)

Perinteisen saamelaisen käsityksen mukaan joiun omistusoikeus on selkeä ja yksiselitteinen. Joiun kohde omistaa itse henkilöjoikunsa ja hänen kuoltuaan joiku siirtyy kohteen perheen tai laajemmin suvun omistukseen. Saamelaisyhteisössä voi tulla suurikin riitä siitä, kuka omistaa joiun. Esimerkiksi suvut voivat riitautua keskenään tilanteessa, jossa on erimielisyyttä siitä, kenen joiusta on kysymys. Tällaisia tapauksia on selvitelty muun muassa sellaisissa tilanteissa, että kahden eri suvun joikumelodiat ovat sukujen, tai toisen niistä, mielestä muistuttaneet liikaa toisiaan. Ei myöskään ole hyvän tavan mukaista joikata julkisesti elävää ihmistä, jota ei tunne ja jolta ei ole saanut lupaa joiun esittämiseen julkisesti. (Pirttijärvi-Länsman haast. 2003; Ks. myös Hirvasvuopio-Laiti 2007a.)

2.5.5. Instrumentit

Varsinaisia instrumentteja saamelaisilta tunnetaan muutamia. Timo Leisiö (1978, 15) mainitsee erilaisten riiteissä käytettyjen helistimien sekä palikoiden lisäksi pajupillit sekä metsästyksessä käytetyn pyypillin. Puhaltimista, putkipilleistä, tunnetuin on Leisiön mukaan väinönputkesta tehty oboesoitin, *fádno*. Väinönputki (lat. Angelica archangelica) kasvaa

puurajan pohjoispuolellakin tunturialueiden jokirannoilla. Ruotsinsaamelaisen Maj-Lis Skaltjen mukaan on luonnollista, ettei nomadikulttuurissa ollut tapana kantaa mukana liikoja tavaroita. Instrumentteja olisi ollut hankala kuljettaa jatkuvan jutaamisen aikana, eivätkä ne olisi edes kestäneet ankaria luonnonolosuhteita. Ihmisääni oli luontevin instrumentti, ja se oli jokaisella matkassa koko ajan. Noitarumpu oli kyllä soitin ja samaani käytti sitä rituaalijoikujen yhteydessä, mutta rummun käyttämisessä oli omat tarkat sääntönsä ja rajoituksensa. (2005, 284.)

Samanistisissa rituaaleissa käytetty noitarumpu (*goavddis, meavrresgárri*) on ollut samaanin käytössä uskonnollisissa yhteyksissä. Rumpuja on säilynyt vain vähän, runsaat 70 kappaletta. Suomen alueelta on löytynyt ainoastaan kolme noitarumpua, kaksi Kemin Lapista ja yksi Utsjoelta. (Pentikäinen 1995, 169; 170.) Samaanirumpua on soitettu ainoastaan tätä tarkoitusta varten tehdyllä poronluisella vasaralla. Rummut ovat olleet erilaisia eri alueilla. Frode Fjellheim (2005, 126–127) jakaa rumpumallit pohjoissaamelaisiin ja eteläsaamelaisiin rumpuihin. Rumpuja on kolmea eri tyyppiä. *Meavrresgárri* on koivupahkasta tehty maljarumpu, *rámmarumbu* yksinkertainen kehärumpu ja eteläsaamelainen *gievrie*²² nauhoin ja metallinpaloin koristeltu pitkänomainen kehärumpu. Saamelaisten ohella samaanirumpua rituaalivälineenä ovat käyttäneet myös muut kansat, esimerkiksi mansit, hantit ja jakuutit. Noitarummun etukalvolle tehtiin kuvia, ja Pentikäisen mukaan saamelaisten rumpuihin oli piirretty enemmän merkintöjä kuin minkään muun samanismia harjoittaneen kansan rumpuihin. (Emt., 172.)

Rummun käytöstä samanistisissa yhteyksissä on säilynyt jonkin verran historioitsijoiden kuvauksia (esim. Rheen vuodelta 1671). Rummun ja joiun avulla saamelainen samaani (*noaidi*) on vaipunut transsiin, tiedottomaan tilaan, ja saanut yhteyden henkivoimiin. Toisena tarkoituksena rummun käytössä oli ennustaminen eli arpominen. (Leisiö 1978, 12–13.) Saamelaisten muinaisusko perustui muiden luonnonkansojen tapaan luonnonpalvontaan. Jumalolennot olivat luonnonhaltijoita, ja koska elanto saatiin luonnosta, olivat metsästyksen ja pyyntiin liittyvät seremoniat ja rituaalit tärkeitä. Uhripaikkoina toimivat seidat, joissa uskottiin pyyntiympäristön jumalien asuvan ja joiden luona heidät kohdattiin. Uskonnollisella johtajalla, samaanilla, uskottiin olevan taito liikkua eläimen hahmossa transsin aikana eri maailmojen välillä. Tässä seremoniassa rumpu oli avain tuonpuoleiseen. (Pennanen 2000, 218–219.)

²² Edströmin (1978, 48) mukaan myös *gobda*.

Ilpo Saastamoisen (2000, 68) mielestä rummun funktio samanistisessa istunnossa on riippumaton musiikista. Hänen mukaansa rummun tehtävänä on peittää alleen epäsäännölliset aistiärsykkeet ja siten edesauttaa keskittymistä ja mielen kääntymistä sisäiseen maailmaan. Saastamoinen mainitsee esimerkkinä lukuisat äänitteet eri puolilta maailmaa, joissa samanistisen istunnon yhteydessä rummun lyöntitempo poikkeaa joko ajoittain tai säännöllisesti samanaikaisen laulun temposta. Myös Edström (2003, 271 ja 1978, 53; 55) kirjoittaa, ettei saamelaisten samanistisia rituaaleja kuvaavista varhaisista merkinnöistä käy ilmi rummuttamisen rytmis-musikaalinen (rhythmic-musical) suhde joikaamiseen, lauluun tai tanssiin.

2.6. Ivvár Niillas

Ivvár Niillas edustaa tässä opinnäytetyössä saamelaisen musiikin kolmen eri aikakauden perinteisintä ilmenemismuotoa. Olen aiemmin tässä tutkimuksessa jakanut saamelaismusiikin kolmeen eri aikakauteen. Käsittelen kolmen informanttini haastatteluja saamelaismusiikin sen ajanjakson kohdalla, johon katson hänen kuuluvan. Nils Porsanger on perinteistä tenonsaamelaista säestyksetöntä joikua esittävä artisti, poronhoitaja ja lohenkalastaja. Hänen haastatteluanalyysinsä sisältyy siis kappaleeseen 2, jonka pääotsikko on perinteinen tenonsaamelainen joikukulttuuri.

Nils Porsanger, *Ivvár Niillas*, on syntynyt Álletnjárgassa, Tanan kunnassa Norjassa vuonna 1922. Hän kertoo jääneensä leskeksi yhdeksän vuotta sitten ja on siitä saakka elänyt yksin omassa talossaan samassa pihapiirissä tyttärensä, ainoan lapsensa, kanssa.

Nils Porsangerin isä oli poronhoitaja, ja haastattelussa Porsanger sanookin kasvaneensa poronhoitotöihin pienestä pitäen. Poronhoitoa pidetään yhtenä saamelaiskulttuurin peruskivistä. Kuten edellä kohdassa ”Perinteiset elinkeinot” mainittiin, saamelainen poronhoito on elämänmuoto, ei pelkästään ammatti.

Lapsuudessaan Nils Porsanger ehti kertomansa mukaan käydä koulua vain muutaman vuoden, kunnes hänen isänsä sairastui eikä voinut enää toimia poromiehenä. Pojan työpanosta tarvittiin kotona, ja hän joutuikin jättämään koulunsa kesken ja lähtemään perheelleen avuksi poronhoitotöihin. Sairaus lopetti kuitenkin myös Nils Porsangerin porotyöt. Hän sairastui rintatautiin ja joutui Vesisaaren sairaalaan neljäksi kuukaudeksi.

Sairaalaan kotiin palattuaan Porsanger sanoo yrittäneensä palata takaisin porotöihin, mutta jatkuva porojen paimentaminen oli raskasta ja kävi kovasti hänen voimilleen. Poronhoitaja joutui viettämään pitkiä aikoja metsässä poroja paimentaessaan ja esimerkiksi

yöpymään usein ulkosalla väliaikaisissa suojissa. Lisäksi Nils Porsangerin nuoruudessa poromiehet liikkuvat talviaikaan porotöissään hiihtäen, koska nykyaikana poronhoitotöissä käytettyjä moottorikelkkoja ei vielä ollut. Työ oli fyysisesti hyvin raskasta. Porsanger kertoo, että lääkärin suosituksesta hänen piti lopettaa poronhoitotyöt kokonaan muutamaksi vuodeksi. Tämä oli syntymästään saakka porotöissä olleelle porosaamelaiselle todella kova paikka. Hän menetti mahdollisuuden harjoittaa elinkeinoaan; hän menetti tienestinsä, koko hänen elämältään katosi pohja. Haastattelijan kysyessä oliko hänellä surullinen mieli, kun hän ei enää voinutkaan toimia poromiehenä, Porsanger puistelee allapäin päätään ja sanoo:

”Na dat gal lei hirbmat, hirbmat, hirbmat....”

”No se oli kyllä hirveää, hirveää, hirveää...” (Ivvár Niillas haast. 2008).

Hän kertoo menneensä tänä toipilasaikanaan naimisiin ja perustaneensa perheen. Yhdessä vaimonsa kanssa Porsanger piti muutamaa lypsylehmää ja hankki siten elantonsa. Porotöihin hän kuitenkin sanoo kaivanneensa koko ajan ja mainitsee myös, ettei pitänyt navettatöistä eikä viihtynyt kotitilansa töissä. Muutaman vuoden tauon jälkeen Nils Porsanger kuitenkin tervehtyi siinä määrin, että pystyi palaamaan poronhoitotöihin. Hän sanoo toimineensa pororenkinä muun muassa Varangissa ja kulkeneensa paljon poroerotuksissa Suomen puolellakin. Työnsä vuoksi hän siis matkusteli saamelaisalueella ja tapasi paljon eri alueiden, myös eri joikuperinnealueiden, ihmisiä. Näin hänellä oli mahdollisuus kuulla eri alueiden joikuja ja opetella niitä.

2.6.1. Ivvár Niillas joikaajana

Nils Porsanger on vasta varttuneella iällä alkanut toimia esiintyvänä artistina. Hän kertoo aloittaneensa julkiset esiintymisensä joikaajana kahden sisarenpoikansa, Niillas A. Sombyn ja Ánde Sombyn, kehotuksesta vuonna 1998 ollessaan jo 76-vuotias. Sitä ennen hän ei ollut esiintynyt lainkaan konserttitilanteissa. Kesällä 1998 hän lähti Ánde Sombyn ehdotuksen mukaisesti Norjan Kåfjordissa ’Gáivuotna’ järjestettävälle *Riddu Riddu* – festivaalille opettamaan joikaamista sekä esiintymään festivaalin konserteissa. Siitä lähtien hän on osallistunut tapahtumaan joka vuosi opettajana ja esiintyjänä. Hän on myös toiminut opettajana kouluissa Norjan puolella muun muassa Sirmassa, Tanassa sekä Tromsassa ja Suomen puolella Utsjoella, Inarissa ja Ivalossa. Hänelle on kertynyt runsaasti esiintymisiä

Norjassa, Suomessa, Ruotsissa ja Venäjällä. Nils Porsanger on yhteispohjoismaisen *Juoigiid Searvi:n* 'Joikaajien Yhdistys' jäsen.

Ennen julkista uraansa hän mainitsee joikanneensa ”metsässä”, ”veneellä Tenoa pitkin ajellessaan”, ”poroja paimennettaessa” ja ”nuorena ystävien kanssa”.

“..[juoigaimet] gos beare, gos de leimmet, oažžu nie dadjat, gos dat jo ledje lean. Meahcis ja juohke sájis.”

“...[joikasimme]missä vain, missä jo olimmekaan, niin voi sanoa, missä milloinkin satuimme olemaan. Metsässä ja joka paikassa.” (Ivvár Niillas haast. 2008.)

Joikaamisella on haastateltavalle myös tärkeä merkitys ihmisten ja asioiden muistelemisessa ja muistamisessa:

...”Go mun juoiggan...Mun lean dieđus boares olmmoš... Mun orun muitimen nu dárkilit daid nuorravuoda áiggiid gitta mánnávuoda rájes. De muittán go juoiggan daid luđiid. Diená dat lea.”

...”Kun minä joikaan... Minä olen tietysti vanha ihminen... Minä muistan niin tarkasti ne nuoruuden ajat lapsuudesta saakka. Muistan kun joikaan niitä joikuja. Niin se on.” (Ivvár Niillas haast. 2008.)

Ivvár Niillasin säestyksettömiä, perinteisiä joikuja sisältävät soolojoikulevyt on julkaistu vuosina 1998 ja 2002. Ensimmäinen levy on nimeltään Deh (AmmaCD-01) ja toinen Deh2 (Hommat CD-02). Hän joikaa kolme joikua myös cd:llä *Juoigama suopmanat – Northern voices. Yoik languages* (DATCD 38:1-2). Porsangerin ensimmäisellä soololevyllä on 32 joikua, toisella 29.

Ivvár Niillasin repertuaari sisältää huomattavan määrän joikuja. Tästä kertoo jo se, että häneltä on nauhoitettu 61 joikua. Hän myös osaa joikuja hämmästyttävän laajalta maantieteelliseltä alueelta sekä hallitsee eri joikutyyplejä. Joikuja hän sanoo oppineensa korvakuulolta muun muassa poroerotuksissa kulkiessaan. Haastattelussa hän mainitsee osaavansa joikuja Suomen puolelta Utsjoelta, Nuorgamista, Karigasniemeltä, jopa Inarista saakka. Hän myös kertoo kolttasaamelaisista *leu'dd'*eista, joita oppi ollessaan Näätämössä poroerotuksissa, ja haastattelunauhalla hän myös esittää yhden *leu'dd'*in. *Leu'dd'*ien

kolttasaamenkieliset sanat hän kertoo selvittäneensä myöhemmin kyselemällä niistä kolttasaamelaisilta pororengailta, jotka oli tavannut kotipaikkakuntansa poroerotuksissa. Osaamiaan *leu'dd'eja* hän esittää äidinkielellään pohjoissaameksi. Porsanger mainitsee osaavansa joikuja myös Varangista sekä Kautokeinosta. Ivvár Niillas tuntuu hyvin tietävän, että hänen osaamisensa on huomattu ja että se on omaa luokkaansa. Hänen joikaamistaitoaan on ihmetelty ja ihasteltu, osin kadehtittukin.

”Ánde Mihkkalis lei šaddanbeaivi ovddabeal čávčča, mu maid lei dohko bovden boahtit. Logai don fertet juoiggastit dien Mihkkelis-luodi, dan, maid mun de rohttestan, dan hirbmat moalke luodi... Ja de jerre muhtumat gos leat don oahppan dien? Na mun logan olmmoš dat gal oahppá go lea dáhttu!”

“Ánde Mihkkalilla oli syntymäpäivä alkusyksystä, minut myös oli sinne pyytännyt tulemaan. Sanoi sinun täytyy joikata se Mihkkelis-joiku, se, mitä minäkin esitän, se hirveän mutkikas joiku... Ja muutamat kysyivät missä ihmeessä olet sinä sen oppinut? No minä sanoin, että ihminen se kyllä oppii kun vain haluaa!” (Ivvár Niillas haast. 2008.)

”Várjagis dat gal eai liikon go mun máhtán sin luđiid mat sii eat máhtán.”

“Varangissa ne eivät kyllä tykänneet kun minä osaan heidän joikujaan mitä he itse eivät osanneet.” (Ivvár Niillas haast. 2008).

“Na mun máhtán daid [luđiid] nu guhkin go de vel Ruota bealdige.”

“No minä osaan niitä [joikuja] jopa niin kaukaa kuin Ruotsin puoleltakin.” (Ivvár Niillas haast. 2008).

Edellä mainitun syntymäpäiväsankarin, Ánte Mihkkal Gaupin, Ivvár Niillas tuntee *Juoigiid Searvi* eli ‘Joikaajien Yhdistyksestä’. Osoittaa suurta kunnioitusta pyytää ulkopaikkakuntalainen, eri joikuperinnealueelta tuleva joikaaja ensinnäkin joikaamaan syntymäpäiväjuhlassa, saati vielä, että pyyntö koskee erityisesti syntymäpäiväsankarin oman alueen joikua. Kautokeinolainen joiku on tyylillisesti erilaista kuin Tenojokivarren

joikuperinne, jonka tyylin edustaja Nils Porsanger on. Ei ole ollenkaan tavallista, että joikaaja osaa joikata muuten kuin oman joikuperinteensä mukaisesti.

Haastattelun yhteydessä Porsanger esittää monta joikua. Hän vastaa kysymykseeni Tenojokivarren joikutyylin ja Kautokeinin joikutyylin eroista joikaamalla kaksi esimerkkijoikua. Toinen joiku on Kautokeinoista, toinen Varangista. Näiden joikujen lisäksi hän usein elävöittää kertomistaan joikaamalla.

Ivvár Niillas myös mainitsee, että hänen lisäkseen ”ei yksikään” joikaa hänen kotiseudullaan. Tähän on hänen mukaansa syynä norjalaistamispolitiikka. Kysyttäessä miksei kukaan muu hänen lisäkseen joikaa sillä seudulla, hän vastaa lyhyesti:

”Dat lea álkes sátni. Dat lea dáruiduhhttojuvvon guovlu.”

“Se on helposti sanottu. Tämä on norjalaistettu seutu.” (Ivvár Niillas haast. 2008).

Veli-Pekka Lehtola (1997, 44) kirjoittaa 1800-luvun puolenvälin jälkeen Ruijassa alkaneen kovan norjalaistamispolitiikan, joka kesti eriasteisena lähes vuosisadan ajan. Norjalaistamispolitiikka rakentui osaksi sosiaalidarwinististen näkemysten varaan ja ulottui jopa lainkäytön alueelle. Saamenkielen käyttäminen kouluissa kiellettiin, jopa saamen kielen opetus ja käyttö kiellettiin. Vasta vuonna 1953 saamea alettiin jälleen opettaa Tromssan seminaarissa. Saamen kielen koulukielenä kieltävä asetus vuodelta 1898 kumottiin vasta vuonna 1959, ja vielä senkin jälkeen asenteet säilyivät pitkään. (emt. 45).

Joiun häviämiseen on vahvasti vaikuttanut myös uskonto. Joiun on uskottu olevan “pirun musiikkia” ja Nils Porsangerkin on kuullut lapsuudestaan saakka joiun olevan syntiä, mutta hän itse ei miellä joiun olevan synnillistä.

”Na gula, mun in sáhte dan suddun gohčodit. Mun in gávnnna in gokkoge dan. Na, dan gal lávejit lohkat, garrudit, dat gal lea suddu, muhto mun in juoigga daid, de mun in suddat.”

“No kuule, minä en voi sitä synniksi kutsua. En löydä sitä en mistään. No, siitä kyllä tapaavat sanoa, kiroilusta, se kyllä on syntiä, mutta minä en niitä joikaa niin en myöskään tee syntiä.” (Ivvár Niillas haast. 2008.)

Porsanger tekee eron joikaamisen ja laulamisen välillä. Tämä ilmenee hänen haastattelussaan monin paikoin, myös uskonnollisesta näkökulmasta. Kristillisen saamelaisyhteisön määrittelemänä joikaaminen on syntiä, laulaminen ei.

“Dat suddu lea máŋgga láhkai rehkenastojuvvon. Mun in dan gávna. Ja lávejit munnje lohkat dat muhtumat, muhtun nissonat, ahte ahte... don galggašit lávlut, don it galgga juoigat. Mun logan, ahte munhan gal lávllun. Manan girkui lávlut ja.. naa. Mun logan mun in dovdda, ahte mun lean suddudan, dathan lea mu bargu, munhan ealán dainna. Ja dinen. Ja sis maid lea su lagan bargu.”

”Sitä syntiä voidaan laskea monella tapaa. Minä en sitä löydä. Ja tapaavat minulle sanoa nämä muutamat, jotkut naiset, että että.. sinun pitäisi laulaa, sinun ei pidä joikata. Minä sanon, että minähän kyllä laulan. Menen kirkkoon laulamaan ja... niin. Minä sanon minä en koe, että minä teen syntiä, tähän on minun työtäni, minähän elän tällä. Ja tienaan. Ja heillä on myös omanlaisensa työt.” (Ivvár Niillas haast. 2008.)

Haastattelussa käy mielestäni ilmi, että Nils Porsanger on harjaantunut vastaamaan kysymyksiin joiun ja joikaamisen synnillisyydestä. Hän vastaa kysymyksiin tottuneesti ja sanavalmiina, mutta myös hiukan äkeästi; hän vaikuttaa olevan hieman puolustuskannalla. Tämä ilmenee myös vastauksista. Joikaaminen on Porsangerin kohdalla oikein ja perusteltua, koska hän määrittelee sen ammatikseen, työksi siinä missä muutkin työt. Hän tietää hyvin, että jotkut hänen yhteisöstään pitävät joikua synnillisenä, mutta hän on henkilökohtaisesti eri mieltä. Mielipiteensä Nils Porsanger perustelee ammatin lisäksi sillä, että hän osallistuu kyllä myös kirkolliseen toimintaan ja laulaa kirkossa virsiä joikaamisen lisäksi. Syntinä hänkin pitää kiroilua tai voimasanojen käyttöä, joita joissakin joiuissa voi esiintyä, mutta koska hän itse ei sellaisia joikua esitä ollenkaan, hän ei mielestään tee siinäkään syntiä. Hän myös esittää haastattelijalle vastakysymyksiä: jos joikaaminen on syntiä, niin onko sitten myös *čijaheapmi* ‘itsensä koristeleminen’ syntiä?

Joikata voi Nils Porsangerin mukaan joka paikassa muualla, mutta kirkossa joikaaminen on hänen mielestään mahdoton ajatus:

”Muhto dat lea dan láhkai, ahte dat lei báhppa dáppe maid dás ovdal ja vuorás almmái. Ja duot maid dat máŋimuš báhppa lei tánálaš ja lei sápmelaš. Logai ná: Vuolggášitgo don girkui juoigat gal? Na, mun logan, ahte bálkestit munno guktuid

olggos doppe! Na ja de jerren mun Iyjá Juusos ahte leatgo don girkus juoigan? Leihan dat juoigan girkuin, joo-o. Ruotas. Mun logan vuolggášitgo don Kárášjot girkui juoigat? Na son gal ii.”

”Mutta se on sillä tavalla, että täällä oli ennen pappi, vanhempi mies. Ja myös tämä viimeisin pappi oli tanalainen ja oli saamelainen. Sanoi näin: Lähtisitkö sinä kirkkoon joikaamaan? No, minä sanon, että heittävät meidät molemmat ulos sieltä! Niin, ja kysyin Inga Juusolta, että oletko sinä kirkoissa joikannut? Olihan hän joikannut, joo-o. Ruotsissa. Minä sanon, lähtisitkö sinä Karasjoen kirkkoon joikaamaan? No ei hän kyllä.” (Ivvár Niillas haast. 2008.)

Inga Juuso on kuuluisa kautokeinolainen “joikukuningatar”, jonka sanalla on painoarvoa. Nils Porsanger mainitsee nimenomaan hänet esimerkkinä kirkossa joikaamisen yhteydessä, jotta haastattelija ymmärtäisi, minkälaisesta asiasta on kyse. Muussa maassa (Ruotsissa) ja etelässä voidaan ehkä vielä joikata kirkossa ja sinänsä osoittaa Juuson rohkeutta ja ennakkoluulottomuutta, että hän saamelaisena rikkoo tätä tabua (on joikannut Ruotsissa kirkossa). Kuitenkin myös Juuso on ehdottomasti sitä mieltä, että Karasjoella, Kautokeinon ohella Norjan saamelaisalueen toisessa suuressa keskuksessa, kirkossa joikaaminen ei tule kysymykseenkään.

2.6.2. Saamelaisuus ja saamelaiset elementit Ivvár Niillasin musiikissa

Ivvár Niillasin musiikissa saamelaiset elementit ilmenevät perinteisimmillään. Hänen julkaisemansa musiikki kertoo hänestä sen, mitä hän haluaakin kertoa. Hän on perinteisen joiun taitaja, oppinut oman joikuperinnealueensa joikutyylin lapsuudessaan käytännön kautta. Hän on omaksunut varttuessaan ja esimerkiksi porotöitä tehdessään myös muiden joikuperinnealueiden joikuja. Hänen joikaamansa joiut ovat poikkeuksetta esitetty pohjoissaamenkielellä, hänen äidinkielellään. Porsanger on halunnut julkaista ainoastaan perinteisiä, säestyksettömiä joikuja, koska ne edustavat hänen mielestään ainoaa oikeaa saamelaismusiikkia. Joikaaminen on myös hänelle paljon muuta kuin vain vokaalimusiikkia; joiulla on myös syvästi kulttuurinen merkitys. Joiun avulla hän muistelee menneitä, muistelee osin jo edesmenneitä ihmisiä. Lisäksi joiku on ajankulua.

Perinteisen kontekstin (esimerkiksi porotöissä ajankuluna joikaamisen) lisäksi Nils Porsanger joikaa modernissa kontekstissa esiintyvänä artistina konserteissa, opettaa joikua

kouluissa sekä kursseilla ja on nauhoittanut joikuja studiossa. Joikaaminen on hänelle ammatti, jolla hän hankkii tienestiä. Marko Jouste (2006, 274) kirjoittaa, etteivät perinteinen ja moderni konteksti joiussa sulje toisiaan pois, vaan ne voivat olla läsnä yhtä aikaa. Hänen mukaansa esimerkiksi perinteenkantajan esiintyminen tilanteessa, jossa on paikalla yleisönä yhteisön jäsenten ohella myös perinteenkerääjä, sisältää molemmat kontekstit.

Nils Porsanger määrittelee ainoastaan perinteisen joiun saamelaismusiikiksi. Hänen mielestään joiku on pilattu, kun siihen on laitettu “musiikkia”. Hän käyttää soittimista puhuttaessa termiä *čuojanasat*, soittimet, mutta sanaa musiikki, *musihkka*, hän käyttää nimenomaan tarkoittaessaan joiun tai laulun säestystä. Porsanger mainitsee haastattelussa moneen otteeseen, että hän ei hyväksy “musiikin” sekoittamista perinteiseen joikuun. Hän on huolissaan perinteisen joiun säilymisestä autenttisena länsimaalaisen musiikin puristuksessa ja mainitsee myös saamenkielisen Sámi radion soittavan aivan liian vähän perinteisiä joikuja.

Haastattelussa ilmenee hyvin selkeästi, että juuri Nils-Aslak Valkeapään aloittamaa perinteisen joiun yhdistämistä säestykseen Nils Porsanger pitää suurena syynä perinteisen joiun häviämiseen. Porsanger arvostelee myös muita tämän päivän saamelaismuusikoita siitä, että perinteinen joiku on pilattu. Hänen mukaansa joiku kärsii ja muuttuu toiseksi, kun siinä on mukana soitinsäestystä. Rytmii muuttuu ja sävellaji pitää valita säestyssoittimen mukaan. Tällöin kyse on Ivvár Niillasin mukaan yksinkertaisesti täysin eri asiasta kuin perinteisestä joiusta. Nils Porsanger kuvailee, kuinka Tromssassa eräs norjalainen muusikko pyysi häntä joikaamaan ja halusi itse säestää häntä samalla. Joikaaja suhtautui epäilevästi länsimaalaisen muusikon kykyyn seurata joiun monimutkaista rytmiiikkaa.

“Na mun logan, don čuojahat mahkas.. don it máhte čuojahit nugo mun juoiggan. Naa.. Ja mun juoiggastin dakkár roance luođi, hirbmat roance luođi.. Dat [musihkkár] láhppui, bázii aibbas ja mun logan, na, geahča de, diená manai!”

“No minä sanon, sinä muka soitat... sinä et osaa soittaa niin kuin minä joikaan. Niin.. Ja minä joikastin sellaisen tosi kiemuraisen joiun, tosi kiemuraisen joiun... Se [muusikko] joutui hukkaan, jäi aivan ja minä sanon, no, katso nyt, niin se meni!”
(Ivvár Niillas haast. 2008.)

3. Saamelaisrenessanssi ja saamelaisen populaarimusiikin synty

Saamelaisten etninen revitaalisatio ilmeni hyvin vahvasti juuri taiteiden kautta. Saamelaisen musiikin, kirjallisuuden, kuvataiteen, perinteisen käsityön, saamen kielen ja koko saamelaiskulttuurin asema alkoi vahvistua. Veli-Pekka Lehtola (1997, 70) kuvaa aikakautta noin 1960-luvulta alkaen nimellä “saamelaisrenessanssi”. Ominaista 1970-luvun vaihteen liikehdinnälle Lehtolan mukaan oli saamelaiskulttuurin läpimurto hyvin laajalla rintamalla: politiikassa, tiedotusvälineissä, kulttuurissa ja yhdistystoiminnassa. Taiteen, etenkin musiikin ja kirjallisuuden, osuus oli olennainen. Myös joiku on kokenut viimeisten kymmenien vuosien aikana renessanssin: perinteisiä joikuja on julkaistu yhä enemmän, uusia joikuja tehty ja uudenlainen joikuperinne syntynyt. (Hirvonen 1999, 120).

Saamelaisen kulttuurin herääminen ei ollut ainoa laatuaan oleva ilmiö. Veli-Pekka Lehtolan tavoin myös Linda Tuhiwai Smith (1999, 110–111) kuvailee alkuperäiskansojen etnisen revitalisaation ilmenneen taiteiden kautta sekä esimerkiksi käsityöperinteen vahvistumisena. Tuhiwai Smithin mukaan etninen revitalisaatio terminä pitää sisällään ajatuksen siitä, että kulttuuri olisi kuollut ja että sitä pitäisi pelastaa. Tämän vuoksi etninen revitalisaatio on hänen mielestään arvottava käsite ja sen vuoksi asenteellinen. Tuhiwai Smith kirjoittaa alkuperäiskansojen kansainvälisen liikkeen (social movement) olleen vahvasti poliittinen. Paikallisella tasolla toimittiin aktiivisesti, mutta myös maailmanlaajuisesti alkuperäiskansat alkoivat verkostoitua. Keskenään samankaltaisia taisteluita maa- ja kielioikeuksista, kielellisistä ja kulttuurisista oikeuksista sekä ihmisoikeuksista käytiin kirjaimellisesti joka puolella maailmaa. Alkuperäiskansat Saamenmaassa, Lähi-Idässä, Afrikassa, Pohjois-, Keski-, ja Etelä-Amerikassa, Filippiineillä, Intiassa, Aasiassa ja Tyynenmeren alueella olivat tekemisissä samankaltaisten asioiden kanssa samoihin aikoihin. Eivätkä ainoastaan alkuperäiskansat olleet heränneet toimimaan, vaan myös kielelliset ja kulttuuriset vähemmistöt. Esimerkkeinä näistä vähemmistöistä Tuhiwai Smith mainitsee kielensä säilymisestä kamppailevan kymrinkielisen vähemmistön sekä baskien protestit Espanjassa.

Vigdis Stordahl (1994, 59–60) kirjoittaa 1970-luvulla alkaneesta saamelaisten symbolisesta sodankäynnistä (a symbolic warfare) valtaväestöä vastaan. Hänen mukaansa tämä ilmeni siten, että alettiin vaatia takaisin menetettyjä oikeuksia, kieltä, kulttuuria, maata ja arvonantoa. Symbolisen sodankäynnin välineinä käytettiin kulttuurisia ja poliittisia keinoja. Muun muassa runouden ja musiikin keinoin ilmaistiin tunteita. Jari Kupiaisen (1990, 3) mukaan musiikki ja runous toimivat hyvinä keinoina poliittisten ja yhteiskunnallisten muutosten vauhdittajina sekä etnisen identiteetin ylläpitäjinä. Esteettisesti latautuneet

ilmaukset myös jäsentävät kulttuurin vallitsevaa tilannetta ja todellisuudessa tapahtuvaa muutosta.

Saamelaiskulttuurin uuden nousun taustalla oli vähemmistöjen maailmanlaajuinen herääminen puolustamaan oikeuksiaan. Varsinaisesti se oli kuitenkin vastaisku sotienjälkeisen kauden tavalle yrittää unohtaa oma kulttuuriperintö ja omat arvot ja sulautua mahdollisimman tarkasti valtaväestöön. Saamelaisen renessanssin oli mahdollista syntyä vain tilanteessa, jossa pienen vähemmistön kansallinen itsetunto oli uhattuna. (Lehtola 1994, 231; Ks. myös Tuhiwai Smith 1999, 110–111.)

3.1. Sven-Gösta Jonsson

Saamelaisen musiikin kehityksessä on selkeästi havaittavissa muutos 1960-luvun lopulta alkaen, jolloin saamelainen populaarimusiikki käytännöllisesti katsoen syntyi. Ennen Nils-Aslak Valkeapään vuonna 1968 julkaisemaa Joikuja-levyä saamelaista populaarimusiikkia ei ollut olemassa. Tosin vuonna 1959 ruotsinsaamelainen Sven-Gösta Jonsson tuli tunnetuksi Ruotsin lisäksi myös muualla Skandinaviassa listahitillään ”Vid foten av fjället”. Kyseinen kappale²³ alkoi sanoilla: ”Ja är en lapp och jag har mina renar”. Laulun sanat antavat hyvin stereotyyppisen kuvan saamelaisesta, joka hyväntuulisena vaeltelee tuntureillaan poroja paimentaen ja kiviseitaa palvoen. ”Vid foten av fjället” oli puhtaasti länsimaista musiikkia; joikuaineeksi siinä ei ollut. Richard Jones-Bamman kirjoittaa väitöskirjassaan Jonssonin olleen ”nuori kapinallinen” kahdella eri tapaa: ensinnäkin hän oli muodikkaasti brylkreemi-kiharoissaan rokkaava nuori ja toiseksi avoimesti saamelainen. Jonsson kuvasikin itseään nimellä ”Den rockande same.” Vaikka esittäjä olikin saamelainen, esiintyi saamenpuvussa ja lauloi periaatteessa saamelaisista aiheista, kyseenalaista on, voidaanko hänen hittiään laskea varsinaisesti saamelaismusiikiksi. Jones-Bammanin mukaan Jonssonin esimerkki oli kuitenkin kaikesta huolimatta positiivinen saamelaiskulttuurin kannalta, joskaan naiivit ja stereotyyppiset sanoitukset eivät antaneet parasta mahdollista kuvaa saamelaiskulttuurista vaan päinvastoin korostivat valtaväestön romanttista saamelaiskuvaa. Sven-Gösta Jonsson toi kuitenkin saamelaisuuden ja saamenpuvun suuren yleisön tietoisuuteen listahitissään, jossa Jones-Bammanin mukaan todettiin ylpeästi ”Kyllä, olen saamelainen poroineni ja kyllä, tiedän hyvin menneisyyden tavat, mutta olen myös avoinna nykyajan ilmiöille.” Jonsson oli

²³ Suomennettiin myöhemmin nimellä ”Lapin poika mä oon juurta noitain”.

yhden hitin tähti eikä hänestä enää Red River Walley –kappaleen säveleen tehdyn Vid foten av fjället- laulun levyttämisen jälkeen kuulunut mitään. (Jones-Bamman 1993, 272-277.)

3.2. Áillohaš

Pienestä kansasta puhuttaessa vahvat yksilöt voivat toimia suurina innovaattoreina. *Áillohaš* eli Nils-Aslak Valkeapää (1943-2001), toimi edelläkävijänä saamelaismusiikin parissa mutta myös muilla taiteenaloilla – hän oli musiikillisen uransa lisäksi kirjailija, kuvataiteilija, valokuvaaja, runoilija, näyttelijä ja yhteiskunnallinen vaikuttaja. (Lehtola 2007, 291; 299; Edström 2003, 277; Lehtola 2003, 12; Laitinen 2003, 283.) Olle Edström kuvailee Valkeapäästä yhdeksi vaikutusvaltaisimmista saamelaisista kautta aikojen. (Emt., 277).

Nils-Aslak Valkeapää oli ensimmäinen joikaaja, joka levytti säestettyjä joikuja. “Joikuja” -levyllään Valkeapää esitti perinteisiä joikuja kitarasäestyksellä. Levyllä kuuluu myös äänimaisema, joka vie ajatukset Saamenmaahan. Joidenkin kappaleiden taustalla on poroerotuksen ääniä, tuulta ja ihmisten puhetta. Jorma Lehtola (2007, 288) kirjoittaa levyn herättäneen vastustusta niin omien kuin vieraidenkin joukossa: saamelaiset kauhistelivat “syntisen” laulutavan julkista esittämistä ja suomalaisten joukossa arvosteltiin sitä, että joiun autenttisuus kärsii kitaralla säestettäessä ja yhdistettynä länsimaisiin rytmeihin. Heikki Laitisen (2003, 283) mukaan Joikuja-levy aloitti kokonaan uuden aikakauden saamelaismusiikissa.

Nils Porsangerin (haast. 2008) mukaan *Áillohaš* oli muuten hyvä mies, mutta pilasi perinteisen joiun täysin. Kritisoinnistaan huolimatta Nils Porsangerin mielestä Valkeapää toimi oikein tuodessaan joiun julkisuuteen, koska hänen esiintyvän artistin ja julkisen joikaajanuransa myötä saamelaisten asenteet joiun synnillisyyttä kohtaan alkoivat hieman hälvetä:

“Muhto dan rájes go Áillohaš-rohkki álggii almmolaččat juoigat, de manai badjel dat, dalle heite dan ahte suddun navdimes dan luođi. De álge juoigat veahá gosge.”

“Mutta siitä lähtien kun *Áillohaš*-vainaa alkoi julkisesti joikaamaan, silloin meni ohi se, silloin lopettivat joiun pitämisen syntinä. Sitten alkoivat joikata vähän vaikka missä.” (Ivvár Niillas haast. 2008.)

Nils-Aslak Valkeapään asema saamelaiskulttuurin nousun uranuurtajana ja taiteilijana on kiistaton. Hän on edelleen esikuva saamelaisille taiteilijoille taiteenalasta riippumatta.

3.3. Mari Boine

Mari Boine on syntynyt vuonna 1956 ja on kotoisin *Gámehisnjárga*-nimisestä pienestä kylästä, joka sijaitsee Karasjoen kunnassa Norjan puolella Saamenmaata aivan Suomen rajan tuntumassa. Isänsä mukaan hänen saamelainen nimensä on *Jovsset-Ovllá-Jovsset Mari* ja äitinsä mukaan *Reista-Biret-Ristena Mari*. Boinen vanhemmat olivat lestadiolaisia, eikä hän lapsuudessaan kuullut kotonaan perinteistä joikua kuten ei muutakaan maallista musiikkia. Joikuun Boine on tutustunut vasta aikuisena ja alkanut harjoitella sitä. Saamelaiseen virsilauluperinteeseen hän kasvoi lapsesta saakka ja nimeääkin tämän laulutavan yhdeksi musiikkinsa vaikuttimista. (Lehtola 1993, 4-5.)

Veli-Pekka Lehtolan tekemässä haastattelussa (1993 4-5) Mari Boine kertoo, että Altajoen patoamisesta käyty taistelu avasi hänen silmänsä huomaamaan monia seikkoja saamelaisuudesta ja että kiista oli hänelle etnisen identiteetin löytymisen avain. Haastattelussa Boine kuvailee musiikin tekemisen syitä ja sen vaikutuksia identiteettiinsä:

“Kun aloitin musiikin tekemisen, en ajatellutkaan olla “muusikko” tai “taiteilija”. Minulla oli vain tarve saada ulos kipeitä asioita. Itsetuntoni oli täynnä haavoja ja särkyä, ja laulunteko oli lääkettä niihin. Vasta, kun lauluja kuunnelleet ihmiset tulivat kysymään, että miten sinä pystyit kertomaan minusta ja minun tunteistani niin tarkkaan, ymmärsin, että siitä oli lääkettä muillekin.

Toinen askel oli se, että halusin saada muut ymmärtämään meitä, meidän kipujamme: ne, jotka olivat ylenkatsooneet meitä ja väheksyneet ja haavoittaneet. Kolmas askel on ollut huomata, kuinka suuri rikkaus ja perintö meidän kulttuuriimme sisältyy. Olen halunnut tuoda esille ajattelutapaa, joka meillä – ja muilla alkuperäiskansoilla – on. Ja olen yrittänyt sanoa, että se ajatusmalli on tullut tarpeelliseksi koko maailmalle, joka myrkyttää ja pilaa ympäristöään kaiken aikaa.” (Mari Boine. Lehtola 1993, 4.)

Veli-Pekka Lehtolan (1997, 76–77) mukaan uuden aikakauden oikeustaistelu kärjistyi saamelaisten ja Norjan viranomaisten välillä Alta-Kautokeinin padon rakentamishankkeen yhteydessä vuosina 1980-1981. Symbolinen sodankäynti muuttui käsikähmäksi.

Mielenosoittajien leiri hajoitettiin poliisivoimin, ja Norjan hallitus vei väkivalloin tahtonsa läpi valjastaa Altajoki energiakäyttöön. Saamelaisten kannalta kyse patokiistassa oli oikeudesta päättää omien alueidensa käytöstä muun muassa poronhoidon näkökulmasta, ja ongelma nähtiin laajemminkin kysymyksenä oikeusvaltiossa noudatettavista periaatteista. Vahvasta vastustuksesta huolimatta kyseinen pato rakennettiin. Vuonna 1990 Norjan pääministeri Gro Harlem Brundtland myönsi julkisesti Altan padon rakentamisen olleen hyödyttöä. (Lehtola 1997, 77).

Saamelaiset vaativat, että Norjan perustuslaissa saamelaiset oli tunnustettava alkuperäisväestöksi ja turvattava sen taloudelliset ja sosiaaliset perusteet. Maa- ja vesioikeuksien selvittämistä sekä saamelaisten poliittisen elimen perustamista vaadittiin. Lisäksi saamen kielelle ja kulttuurille oli annettava virallinen status. (Emt., 73.)

Veli-Pekka Lehtolan (emt., 73) mukaan saamelaisten vastarinta Altan kiistan aikana oli mielenosoituksista ja nälkälakoista huolimatta kuitenkin enimmäkseen rauhanomaista ja väkivallatonta. Ainoastaan kerran aikaisemmin, vuonna 1852, saamelaiset olivat samaan tapaan nousseet viranomaisia vastaan, ja silloinkin kyseessä olivat hurmahenkisen uskonnollisen *čuoŕvvut*-liikkeen edustajat. (Pentikäinen 1995, 296-297). Yhtenä ilmiönä Altan kiista aiheutti myös nuorten saamelaismiesten laajan aseistakieltäytymisen. (Lehtola 1994, 231).

Politiittisesti Altan tapaus oli merkittävä siksi, että se muutti Norjan virallisen politiikan saamelaisia kohtaan. Epäonnisen selkkauksen jälkeen lainsäädännössä oli huomioitava myös saamelaisten tarpeet. Veli-Pekka Lehtola (1997, 73) kirjoittaa, että kymmenessä vuodessa saamelaistaloudessa toteutettiin suuri osa niistä oikeuksista, joita saamelaiset Alta-taistelussa vaativat. Saamelaistalouteen tapauksella oli suuri vaikutus, sillä monet taiteilijat olivat taistelussa mukana tai saivat sen myötä kansallisen herätyksen. Altan tapahtumat myös yhdistivät eri maiden saamelaisia.

Alta-kiistan aikana saamelaistaloudella myös löysi kansalliset symbolinsa, esimerkiksi Saamen lipun. Saamen lippu ja kansallispäivä²⁴ ovat identiteetin symbolisia tai rituaalisia ilmaisuja, jotka liittyvät kiinteästi viimeisen neljännesvuosisadan aikana tapahtuneeseen saamelaistaloudelliseen heräämiseen. (Laitinen 2003, 279). Tämä liittyy saamelaisten uudenlaiseen tietoisuuteen itsestään kansana. Veli-Pekka Lehtolan (1999, 22) mukaan etnisen identiteetin syntyminen on ollut mahdollista vasta saamelaistalouden siirryttyä perheiden ja

²⁴ Saamelaisten kansallispäivää vietetään helmikuun kuudentena ensimmäisen, vuonna 1917 kokoontuneen, yhteispohjoismaisen saamelaistalouden kunniaksi (Lehtola 1999, 22).

kylien muodostamista paikallisuuksista kohti yleissaamelaisuutta. Kylä- ja ryhmäidentiteetistä on siirrytty etnisen ja kansallisen yhteisyyden ymmärtämiseen.

Proseminarityössäni “*Jaskatvuoda manjá* ja *Gula gula* – Iskelmästä kohti joikua. Mari Boine Persenin musiikkityylin muutos suhteessa etniseen revitalisaatioon. Vertailukohteena kaksi ensimmäistä levyä”²⁵ tutkin Mari Boinen musiikkityylin muutosta osana saamelaisrenessanssia ja toisaalta myös sen ilmentäjänä. Mari Boinen ensimmäinen levy *Jaskatvuoda manjá* ‘Hiljaisuuden jälkeen’ (HRC 1001) oli sanoituksiltaan vahvasti kantaa ottava ja saamelaiskulttuuria puolustava, mutta musiikkityyliltään selkeästi länsimaista. Toisella levyllään *Gula gula* ‘Kuule kuule’ (ILP 891) Boine jatkoi kappaleiden sanoitusten ohella samaa linjaa kuin ensimmäisellä pitkäsoitollaan, mutta sävellyksissä ja sovituksissa oli tapahtunut suuri muutos.

Erityisesti Mari Boinen ensimmäisen levyn sanoituksissa on vahvaa arvostelua Norjan hallitusta kohtaan. Tehostaakseen tätä Boine laulaa muutaman levyn lauluista norjan kielellä. (Jones-Bamman 1993, 385.) Jorma Lehtolan (2007, 324) mukaan *Gula gula* -levy oli laulusarja vapauttavasta tunteesta ja päivästä, jolloin asuntolat murenevat, lakikirjat repeytyvät ja ”valkoisen varkaan” ryöstöretket lähestyvät loppuaan. Lehtola (emt. 324) kirjoittaa, että laulaja palaa pitkältä matkalta kotiin ja ensimmäisen levyn vihainen ristiretki on ohi. Alkuperäiskansojen musiikeista on otettu vaikutteita.

Mari Boinen kaksi ensimmäistä levyä ovat musiikillisesti aivan erilaisia. *Jaskatvuoda manjá* -levyn tyyli oli selkeästi länsimaista rokahtavaa iskelmämusiikkia. *Gula gula* puolestaan oli maailmanmusiikkia, jonka keskeisiä elementtejä oli djembe-rummun ääni sekä muut etniset rytmisoittimet yhdistettynä solistin joikumaiseen äänenkäyttöön. Boine ikäänkuin palasi musiikillisesti juurilleen kakkoslevynsä myötä. *Gula gula* aloitti myös uuden muodin saamelaismusiikin esittämisessä; joikuja ja muuta saamelaismusiikkia alettiin yhä enenevässä määrin säestää erilaisilla rummuilla ja muilla rytmisoittimilla. Rummun asema korostui jopa siinä määrin, että vielä nykyäänkin se mielletään helposti saamelaismusiikkiin olennaisena osana kuuluvana elementtinä. Kehärummun, djemben tai muun vastaavan rummun ääni ja rytmi tuntuvat sopivan joikujen esittämiseen, ja rummun ääni toimii tehokeinona joikatessa ja tuo myös eksoottisia miellelyhtymiä vanhasta samanistisesta uskonnosta ja saamelaisesta samaanista rumpuineen. (Hirvasvuopio 1997; Jouste 2006, 306-307; Ks. myös Jones-Bamman 1993, 372.)

Laulussa *Mearrasápmelažžii* (Merisaamelaisille) lauletaan:

²⁵ ks. Hirvasvuopio 1997

”Go eadni dadjá dutnje: Iihan sápmelaš maidige máhte. Maid áiggut don dainna sámevuodain? De ale don imaš, son lea guhká juo eallán. Muite don, maid son lea vásihan. Muite don, geat su leat oahpahan.”

”Kun äiti sanoo sinulle: Eihän saamelainen mitään osaa. Mitä aiot sinä sillä saamelaisuudella? Niin älä sinä ihmettele, hän on jo kauan elänyt. Muista, mitä hän on kokenut. Muista sinä, ketkä häntä ovat opettaneet.” (Jaskatvuoda manŋá (HRC 1001.)

Mari Boine painottaa tekstissään sitä, että kulttuurin häviämisestä ei voida syyttää ainoastaan vanhempia, jotka eivät esimerkiksi ole puhuneet äidinkieltään lapsilleen. On mietittävä syitä siihen, miksi he ovat näin tehneet.

Olle Edströmin (2003, 279–280) mukaan Mari Boinea voidaan pitää ensimmäisenä kansainvälisesti todella tunnettuna saamelaisena artistina. Edström kuvailee Boinen kehittäneen erityisen ”etnisen” laulutyylin, jossa on vaikutteita niin saamelaisesta kuin Pohjois-Amerikan ensimmäisten kansojen äänenkäyttökäytännöistä. Nuorille saamelaisille Mari Boinen tuotanto toimii esimerkkinä, ja siitä otetaan vaikutteita tämän päivän saamelaisartistien tekemässä musiikissa. Richard Jones-Bammanin (1993, 377) mukaan Mari Boinen nimestä oli 1990-luvulle tultaessa tullut saamelaisen modernin musiikin synonyymi.

Saamelaismusiikin toisen ajanjakson aiheena ovat sotienjälkeisen sukupolven saamelaiset, jotka ovat kasvaneet perinteeseen ja kokeneet modernisaation. Sotien jälkeen alettiin modernisoida saamelaiskulttuuria ja -musiikkia, saamelainen populaarimusiikki syntyi ja saamelaiset artistit toivat musiikkinsa kautta esille oman aikansa kulttuurillisia ilmiöitä sekä ajattelutapaa. Tarkastelen seuraavaksi sitä, miten saamelaiset elementit ilmenevät modernisaation aikana ja miten informanttini, Deatnogátte Nuorat -yhtyeen laulaja-lauluntekijä Tore Aslaksen, kuvailee musiikkinsa saamelaisia elementtejä.

3.4. Tore Aslaksen

Tore Sigmund Aslaksen on syntynyt vuonna 1958 ja asunut muutamia opiskeluvuotiaan lukuun ottamatta lapsuudestaan vuoteen 2007 saakka Norjan puolella Tenonlaaksoa, Tanan²⁶ kunnassa. Hänen kotitalonsa sijaitsee *Fanasgieddis* ’Venekentässä’. Hän kertoo tällä hetkellä asuvansa ja työskentelevänsä väliaikaisesti Oslossa mutta suunnittelevansa muuttoa takaisin

²⁶ Norjaksi Tenojoki on Tana elv, pohjoissaameksi *Deatnu*.

pohjoiseen viimeistään eläkeiässä. Aslaksenin vanhemmat ovat kotoisin samalta seudulta, missä hänen lapsuuskotinsa sijaitsee, ja hänellä on kolme sisarusta: kaksi sisarta ja yksi veli. Tore Aslaksen on sisarussarjan vanhin. Perinteisistä elinkeinoista kalastus – lohenpyynti – on ollut perheelle tärkeää. Poronhoitoon Aslaksenilla ei ole omien sanojensa mukaan varsinaista sidettä. Hän kertoo, etteivät hänen vanhempansa olleet poronomistajia eikä hän ole kasvanut poronhoitokulttuuriin.

Tore Aslaksenin isällä oli kuljetusalan yritys, ja poika tuli isänsä firmaan töihin 20-vuotiaana. Tätä ennen hän oli opiskellut autoasentajaksi, ja saatuaan 20-vuotiaana raskaan ajoneuvon kuljettamiseen oikeuttavan ajokortin hän toimi isänsä yrityksessä kuorma-autonkuljettajana vuoteen 1995 saakka, jolloin yrityksen toiminta lopetettiin. Tämän jälkeen Aslaksen jatkoi nuoruudessaan kesken jääneitä opintoja ja suoritti toisen asteen tutkinnon²⁷ sekä kuljetusalan jatko-opintoja. Hän myös opiskeli toimittajaksi Oslossa ja työskenteli neljä vuotta NRK Sámi Radion toimittajana. Kertomansa mukaan hän ei ole enää vuosiin työskennellyt muusikkona täysipäiväisesti, vaikka tekeekin keikkoja yhä harvakseltaan. Musiikin tekemistä hän ei ole unohtanut, vaan mainitsee kirjoittaneensa uusia kappaleita, jotka odottavat julkaisemista. Kotona tekemiään kappaleita hän on myös itse äänittänyt. Aslaksen kertoo soittavansa yhä kitaraa ja harkitsevansa uuden kosketinsoittimen ostamista myös Oslon kotiin. Tenojoen rannalla sijaitsevassa Venekentän kodissa, jossa hän usein viettää lomiaan, on kosketinsoitin.

3.4.1. Tore Aslaksen muusikkona

Aslaksen aloitti musiikin tekemisen ja musiikin parissa työskentelemisen 17-vuotiaana liittyessään Deatnogátte Nuorat – ryhmään. Tätä ennen hän oli soitellut ja laulellut omaksi huvikseen ja mainitsee ostaneensa ensimmäiseksi soittimekseen bongo-rummut 13–14 -vuotiaana. Myöhemmin hän hankki kosketinsoittimen, jota harjoitteli soittamaan. Tore Aslaksen ei ole varsinaisesti opiskellut musiikkia, hän kertoo olevansa itseoppinut muusikko. Aslaksen kertoo hakeneensa musiikkia opiskelemaan 17-vuotiaana, mutta koska ei päässyt haluamaansa kouluun silloin, myöhemmin hän ei enää hakenut musiikkikouluun. Kitaraa hän opetteli soittamaan aluksi Leif Wigeliuksen soittoa seuraamalla ja ostamansa kitarakirjan opastuksella hän harjoitteli kitarasointuja. Ohjausta musiikin tekemisessä sekä neuvoja Aslaksen mainitsee saaneensa useilta ammattimuusikoilta, joiden kanssa on työskennellyt. Perinteistä saamelaismusiikkia hän on kuullut lapsuudessaan kertomansa mukaan vain vähän.

²⁷ Saameksi *joatkaskuvla*, norjaksi *vidergående*.

”Onkel Ovllá”, sukulainen, joka asui Aslaksenin lapsuudessa aika ajoin hänen kotonaan, tapasi joikata ja laulaa talon lapsille. Nils-Aslak Valkeapään joikuja hän myös mainitsee kuunnelleensa tämän ensimmäisen levyn ilmestyttyä.

Deatnogátte Nuorat – ryhmään Tore Aslaksen tuli yhtyeestä eronneen Leif Wigeliuksen tilalle vuonna 1975. Deatnogátte Nuorat oli julkaissut ensimmäisen levynsä vuonna 1973. Aslaksen kertoo yhtyeen perustamisesta, että Leif Wigelius, Hartvig Hansen ja Ingvald Guttorm olivat saaneet Oslon saamelaisseuralta (Oslo Sameforening) pyynnön levyttää saamelaista musiikkia. Levy kustannettiin Norsk Kulturråd:ilta saadun apurahan turvin. Deatnogátte Nuorat ’Tenonrannan Nuoret’ –yhtye oli aiemmalta nimeltään Deatnogátte Gánddat ’Tenonrannan Pojat’. Kun Irene Pettersen liittyi yhtyeeseen ennen ensimmäisen levyn julkaisemista vuonna 1972, ryhmän nimeksi muutettiin Deatnogátte Nuorat. Perustajajäsenet Wigelius, Harvig ja Guttorm olivat aiemmin olleet mukana myös Holleloi-gánddat -nimisessä yhtyeessä, johon heidän lisäksi kuuluivat myös Jan Henriksen sekä Ottal Wigelius. (Puhelinkeskustelu 10.3.2008.)

Toinen levy, *Deatnogátte Nuorat Geatnogáttis* (JLP 101, 1976) sisältää 17 kappaletta, joista seitsemän on perinteisiä joikuja. Toisen levyn tekemiseen Aslaksen osallistui säveltämällä levyille kolme laulua ja sanoittamalla niistä kaksi. Hän myös soitti kitaraa levyllä ja lauloi soolona sekä muiden ryhmän jäsenten kanssa. Seuraava Deatnogátte Nuorat -yhtyeen levy, *Deatnogátte Nuorat 3* (JLP 909) ilmestyi vuonna 1979. Kolmannella levyllä 14 kappaleesta kuusi on perinteisiä joikuja. Tore Aslaksen kertoo säveltäneensä ja sanoittaneensa viisi laulua kyseiselle levyille. Hän myös osallistui kappaleiden sovittamiseen yhdessä Halvdan Nedrejordin kanssa. Näkemyksistään levyn kappaleiden sovitystyöstä hän kertoo näin:

”De...muhto dat lea varra veahá eará lágan... eará lágan vuohki maid mun bargin... maid lean bargan go maid earát barge dalle gasku 1970-logus. Mun ovttaláhkai... duon... jotken dan maid Deatnogátte Nuorat bidje dan vuosttas... vuosttas skerrui. Go mun háliidin lasihit čuojanasaid. Veahá eanet bidjat čuojanasaid go maid ledje dalle čiezalogiviđas. Ja dat mieđihedje duot earát geat ledje boarrásat, ahte diet lea ordnegis dat. 1979`s... dalle mun ledjen jo stuorra gánda... 20-jahkasaš... badjel 20 jagi boaris, de dalle mun árvalin vel viidáseabbot mannat, geavahišgoahtit velá eanet čuojanasaid ja olbmot liikojedje bures de...”

“Niin... mutta se on varmaan vähän erilainen... erilainen tapa miten minä olen tehnyt... mitä olen tehnyt kuin mitä muut tekivät silloin 1970-luvun puolivälissä. Minä

ikäänkuin... tuota.. jatkoin sitä mitä Deatnogátte Nuorat laittoivat siihen ensimmäiseen... ensimmäiseen levyyn. Kun minä halusin lisätä soittimia. Vähän enemmän ottaa soittimia [levylle mukaan] kuin mitä oli silloin 1975. Ja muut myöntivät nämä toiset, jotka olivat vanhempia, että se on kyllä ok se. Vuonna 1979... silloin minä olin jo iso poika... 20- vuotias.. yli 20 vuotta vanha, niin silloin minä ajattelin vielä laajemmalle mennä, alkaa käyttää vielä enemmän soittimia ja ihmiset tykkäsivät kovasti kyllä.” (Tore Aslaksen haast. 2008.)

Aslaksenin mukaan Deatnogátte Nuorat -yhtyeen kolmannella levyllä hän valitsi tietoisesti musiikin tyyliksi country-musiikin ja soittimiksi esimerkiksi banjon ja steel-kitaran musiikkityylin hengen mukaisesti. Jones-Bamman (1993, 287) kirjoittaa, että Norjassa country-tyylinen musiikki oli hyvin suosittua, maassa oli asukasluvuun suhteutettuna suurimpia country-yleisöjä Yhdysvaltain ulkopuolella²⁸. Deatnogátte Nuorat saavuttikin suuren suosion kotimaassaan, erityisesti Finnmarkin alueella. Tore Aslaksen kertoo, että yhtyeen toista ja erityisesti kolmatta levyä ostettiin paljon ja Norjassa Deatnogátte Nuorat tunnettiin maanlaajuisesti hyvin. Kokoonpanon kolmas levy, *Deatnogátte Nuorat 3*, pysyi myös Norsk Toppen –radiosoittolistalla monta viikkoa. (Tore Aslaksen haast. 2008.)

Tore Aslaksenin mielestä Deatnogátte Nuorat – yhtyeen suosioon vaikutti se, että musiikki oli helposti kuunneltavaa, kevyttä ja sellaista, että sitä oli helppo laulaa mukana. Hän myös nimeää mahdolliseksi suosion syyksi sen, että yhtyeessä oli useampi solisti ja useampi kappaleiden tekijä. Tämä toi Aslaksenin mukaan vaihtelua levyn sisältöön. Pilke silmäkulmassa ja naurahtaen hän myös toteaa:

“...hálidan, ahte olbmot galget guldalit, galgá leat somá go guldala mu musihka. Mun lean dan láhkai hálidan bargat. Ja mun lean.. mun ráhkadan daid sániid dan láhkai, ahte dat galget dan Sámi Radios hirbmat olu čuojahit. Nu ahte mun galggan dainna.. duon de.. Tono-ruđaid oažžut. Go lei nuorra gánda ja lei ruhtamiella.”

“...haluan, että ihmisten pitää kuunnella, pitää olla hauskaa kun kuuntelee minun musiikkiani. Minä olen sillä tavoin halunnut tehdä. Ja minä olen.. minä teen ne sanat sillä tavalla, että soittavat sitä hirveän paljon Sámi Radiossa. Niin että minä sillä...

²⁸ Deatnogátte Nuorat seurasi ruotsalaista ja norjalaista tanssi- ja nuorisomusiikin tyyliä kun taas esimerkiksi samaan aikaan musiikkia tehnyt suomensaamelainen Jaakko Gauriloffin musiikki sai vaikutteita suomalaisesta populaarimusiikista (Edström, Prost, Holmberg, Näkkäljärvi-Utsi 1995, 5).

tuota.. saan siitä paljon Tono [vrt. Suomessa Teosto]-rahoja. Kun oli nuori poika ja oli kova hinku saada rahaa.” (Tore Aslaksen haast. 2008.)

Deatnogátte Nuorat – yhtye keikkaili kolmannen levyn ilmestyttyä laajasti Norjassa. Ryhmä konsertoi myös Ruotsissa, Suomenkin puolella muutamia kertoja. Deatnogátte Nuorat piti myös koulukonsertteja Tromssan ja Nordlandin alueella, Pohjois- ja Keski-Norjassa. Tiivistä keikkailua jatkui vuoteen 1984 saakka jolloin yhtyeen jäsenet päättivät pitää taukoa ja keskittyä musiikin sijasta muihin töihin. Haastattelussa Aslaksen ei tarkemmin erittele mitkä syyt vaikuttivat bänditoiminnan lopettamiseen. Deatnogátte Nuorat piti kuitenkin keikkataukoa aina vuoteen 1992 saakka. Yhtyeen kokoelmalevy *The Best of – Buoremusat* (ICD011) ilmestyi 2001. Kokoelmalevyn ilmestymisen aikoihin yhtye alkoi jälleen keikkailla ja yleisön vastaanotto oli Aslaksenin mukaan oikein hyvä.

Aslaksen puhuu paljon siitä, miten kuuntelijat suhtautuivat yhtyeen musiikkiin. Hänellä ei ole ainoastaan hyviä kokemuksia esiintymisestä ja yleisöstä. Hänen mukaansa Deatnogátte Nuorat -ryhmän jäseniä syyteltiin usein “joikujen pilaamisesta” ja erityisesti suurissa saamelaiskylissä Karasjoella ja Kautokeinossa hän kertoo saamelaisen yleisön reaktion olleen suorastaan vihamielinen. Perinteisten joikujen yhdistäminen sähköisiin soittimiin oli uutta eivätkä kaikki suinkaan hyväksyneet sitä. Pohjois-Norjassa, Finnmarkissa puolestaan norjalainen (ei-saamelainen) yleisö ei arvostanut saameksi laulavaa ja saamenpuvuissa esiintynyttä ryhmää. Finnmarkin alueella konsertteihin kyllä riitti kuuntelijoita (pääasiassa saamelaisia, ei juurikaan norjalaisia), levyt möivät hyvin ja radiossa yhtyeen musiikki soi paljon, mutta jotkut perinteisen säestyksettömän joiun puolustajat suhtautuivat kokoonpanon musiikkiin sangen arvostelevasti.

“Na ovddeš áiggiid de... 1970-logus dalle lei... dat lei stuorra earru [dás ledjego konsearttaid guldaleaddjit dážat vai sápmelaččat] ankke mu mielas, iige dušše mu, munhan gal dieđán, mii láviimet hállat dan birra mo lei ja...go de Sámis go mannet lávdde ala... Kárášjogas, Guovdageainnus, dat lei, olu doppe čuojaheimmet.. dat lei... naa, gal dat lei olu earru. Ja doppe [Kárášjogas ja Guovdageainnus] lei ovtto juoidá, dii ehpet máhte duon, dii ehpet máhte dien... ja maŋŋá juhkan olbmot bohte... goas eai dorrot. Ja mángii nuge sáhtii gártat, ahte juhkan olbmot njulgesdaga huškut áigot. Ahte dii bilidehpet dien ja dien luođi. Ja seammá lei dalle jos mannet... nu mo Girkonjárgii, Čáhcesullui.. dieid gávpotbáikkiide rittus. Dat eai... dat gehčce badjel Ahte... nugo mii sáme gávttiin ja.. dat lei hui vearrás báikkit ledje diet. Dieno

njulgesdaga badjelgehčče. Ja eai dat gal...dat ledje dat sápmelaččat geat lávejedje boahit daidda konsearttaide”.

“Na entisinä aikoina niin.. 1970-luvulla silloin oli.. siinä [olivatko konserttien kuuntelijat norjalaisia vai saamelaisia] oli suuri ero ainakin minun mielestäni, eikä vain minun, minähän kyllä tiedän, meillä oli tapana puhua siitä miten oli ja... kun Saamenmaassa kun menevät lavalle... Karasjoella, Kautokeinossa, se oli, esiinnyimme paljon siellä.. se oli.. no, siinä kyllä oli suuri ero. Ja siellä [Karasjoella ja Kautokeinossa] oli aina jotain, te ette osaa sitä, te ette osaa tätä... ja jälkeenpäin juopuneet ihmiset tulivat... hyvä etteivät kimppuun käy. Ja monta kertaa niinkin saattoi käydä, että humalaiset ihmiset suoraan sanoen lyödä aikoivat. Että me pilaamme sen ja sen joiun. Ja sama oli silloin jos menimme... kuten Kirkkoniemeen, Vesisaareen.. niihin kaupunkeihin rannikolla. Ne eivät... ne ylenkatsoivat. Että... kun me saamenpuvuissa ja... ne olivat tosi pahoja paikkoja ne olivat. Sillä tavoin suorastaan halveksivat. Ja eivät ne kyllä... ne olivat saamelaisia, jotka tapasivat tulla niihin konsertteihin.”(Tore Aslaksen haast. 2008.)

Etelä-Norjassa ja yleensäkin saamelaisalueen ulkopuolella vastaanotto oli erilainen. Oslolaiset kyselivät tietämättömyyttään kummallisuuksia, mutta muuten Deatnogátte Nuorat oli suosittu ja yhtyeen musiikki kiinnosti pääkaupunkiseudunkin yleisöä.

“Ja máŋga... ja go de bohtet eret Finnmárkkus, vaikko Tromssas, de lei aibbas eará, doppe válde vuostá dego de gonagas ja dronnet de livčče boahán... Doppe lei buot.. dat šattai olu álkit. Dat jearahedje ja mađe máddeliidda... go deike Osloi go bohtet de... dážat ledje gal jallanláhkai. Ain jearahedje vaiko maid, leatgo mis seaibbit ja gos mii orrut ja buot diekkaraččaid... Muhto hirbmat somá lávii leat čuojahallat, joo-o.”

“Ja monessa.. ja kun sitten tulimme pois Finnmarkista, vaikka Tromssaan, se oli aivan erilaista, siellä vastaanottivat niin kuin kuningas ja kuningatar olisivat tulleet... Siellä oli kaikki... se oli paljon helpompaa. Ne kyselivät ja mitä etelämmäs.. kun tänne Osloon kun tulimme niin.. norjalaiset olivat aivan hulluina meihin. Yhä kyselivät vaikka mitä, onko meillä hännät ja missä me asumme ja sellaisia.. Mutta todella mukavaa oli esiintyä, joo-o.” (Tore Aslaksen, haast. 2008.)

Aslaksen mainitsee, että kokoonpanon aloittaessa keikkailun uudelleen 90-luvun alussa, arvostelijat olivat Saamenmaassakin vaienneet ja yhtyeen jäsenet eivät enää kuulleet moitteita keikoillaan.

Vuonna 1997 Tore Aslaksen ja Deatnogátte Nuorat – yhtyeen naissolisti Irene Pettersen tekivät yhteisen levyn nimeltä *Deatnogátte Irene ja Tore* (ICDD971). Levyn sisältämät kappaleet ovat hyvin samantapaisia kuin Deatnogátte Nuorat – yhtyeen aikana, tanssittavaa ja kevyttä saamenkielistä iskelmää. Levyn 12 kappaleesta viisi on perinteisistä joiuista muokattuja. Tore Aslaksenin sävellyksiä levyllä on kaksi ja sanoituksia kolme.

3.4.2. Saamelaisuus ja saamelaiset elementit Deatnogátte Nuorat - yhtyeen musiikissa

Tore Aslaksenilla on ollut aktiivinen rooli Deatnogátte Nuorat -yhtyeessä. Sävellys- ja sanoitustyön lisäksi hän on omien sanojensa mukaan toiminut kokoonpanossa eräänlaisena kapellimestarina, järjestänyt yhtyeelle keikkoja ja ollut mukana kappaleiden sovitustyössä. Hän vastaa haastattelussa tottuneesti saamelaisuudesta ja saamelaisista elementeistä esitettyihin kysymyksiin, joskin sanoo, että tällaisiin kysymyksiin on vaikea vastata. Kertomansa mukaan häntä on usein pyydetty haastatteluissa määrittelemään Deatnogátte Nuorat -yhtyeen “aitoutta” saamelaismusiikkina.

Aslaksenin mukaan saamelainen musiikki on ensisijaisesti saamelaisen tekemää musiikkia. Toiseksi musiikin saamelaisuuteen vaikuttavaksi asiaksi hän mainitsee lyriikoiden kielen: jos musiikissa on saamenkieliset sanat, se on saamelaista musiikkia. Aslaksen korostaa, että nykysaamelaisessa musiikissa on monia eri tyylejä, jokaisella laulajalla/joikaajalla on oma tyylinsä. Se, minkä vaikutteiden mukaan musiikki on sovitettu (etno, rock, country jne.) ei vaikuta musiikin saamelaisuuteen Tore Aslaksenin mukaan.

Tärkeintä Aslaksenin mielestä on, että saamelaiset itse määrittelevät, mikä on saamelaista musiikkia ja mikä ei. Haastattelussa hän lähes kiihtyy kertoessaan, kuinka oli keskustellut erään norjalaisen *musihkkahoavda* ‘musiikkijohtajan’ kanssa aiheesta saamelainen musiikki.

...”Inge mun hálit, ahte muhtun boahdá... musihkkačeahppi.. mii báice ii oba leatge sápmelaš ja son galgá dalle beassat dadjat duot lea sámemusiikka ja duot ii leat muhto duot lea... --- Ja dainna.. mun gal dadjen njulgestaga dan albmái, ahte mu mielas gal it galgga don álgit dáppe mearridit mii lea sámemusiikka ja mii ii leat sámemusiikka! Ammason dat lea goittotge nie, ahte sápmelažžat ieža fertejit diehtit

mii lea ja mii ii leat ja leago dat nu nōija dan álo nu mearriditge ahte go...gohan de beare lea musihkka mas ieš liiko.”

... “Enkä minä halua, että joku tulee... musiikkimestari... joka ei edes ole saamelainen ja hänen pitää sitten päästä sanomaan, että tämä on saamelaismusiikkia ja tuo ei ole, mutta tämä on... ---Ja sen kanssa, minä kyllä sanoin suoraan sille miehelle, että minun mielestäni sinä et kyllä saa alkaa täällä määräämään mikä on saamelaismusiikkia ja mikä ei ole saamelaismusiikkia! Eiköhän se kuitenkin ole niin, että saamelaisten itsensä pitää tietää mikä on ja mikä ei ole ja onko se nyt niin nuukaa edes sitä aina määritelläkään että kun.. kunhan on vain sellaista musiikkia, josta itse pitää. ” (Tore Aslaksen haast. 2008.)

Norjan ja Suomen rajajoki Teno on tärkeässä asemassa Deatnogátte Nuorat -yhtyeen sanoituksissa. Kokoonpanon nimi valittiin Tore Aslaksenin mukaan siksi, että ryhmän jäsenillä oli vahva suhde Tenojokeen ja he halusivat nimivalinnallaan kunnioittaa Tenoa ja Tenonlaaksoa, jokea ja aluetta, josta he olivat kotoisin.

”Deatnu lea Deatnu ja mii leat bajásšaddan doppe, de dat lea lunddolaš midjiide. Ja mii lea ráhkis iežamet mielas.”

“Teno on Teno ja me olemme varttuneet siellä, niin se on luonnollista meille. Ja se on rakas meidän mielestämme.” (Tore Aslaksen haast. 2008.)

Tenonjoen kuvaukset yhtyeen tuotannossa tuovat paikallista saamelaiskulttuuria mukaan musiikkiin. Kappaleissa voidaan kuvata esimerkiksi kalastusta Tenolla. Useassa kappaleessa Teno on vähintään mainintana ja kolme kappaletta *Vuoi min Deatnu*, *Deatnogáttis* ja *Deatnomohkki* kertovat suoraan Tenosta. Kappaleiden sanoituksissa Tenojokea kuvataan kauniiksi, rikkaaksi ja rakkaaksi ja toivotaan, että se pysyisi samanlaisena seuraavillekin sukupolville ja että tenonsaamelainen elämänmuoto jatkuisi. Paikallistuntemus auttaa sanojen ymmärtämisessä ja sanoituksissa mainitaan usein paikallisia ihmisiä ja tapahtumia tai paikkoja kuten tunturi, kylä, joki tai järvi.

Saamelaisena elementtinä yhtyeen musiikissa voidaan pitää perinteisten joikujen esittämistä moderniin tyyliin soitinsäestykselle sovitettuna tai perinteisesti säestyksettömänä esittäen. Deatnogátte Nuorat -ryhmän musiikki koostuu suurelta osin juuri perinteisistä

joiuista. Aslaksen kertoo, että myös lauluihin on haluttu saada mukaan joikumaisia vaikutteita.

Yhtyeen kappaleiden sanoituksissa on paljon viittauksia saamelaiseen kulttuuriin. Joikuteksteissä käsitellään saamelaisia aiheita, poronhoitoa ja muita perinteisiä elinkeinoja ja tapoja. Mainintoja on esimerkiksi ketunpyynnistä, yleensä metsästyksestä, porojen merkitsemisestä, hillojen poimimisesta, nuotiokahvien keittämisestä, veneen laskemisesta vesille. Poromiehistä joikataan, että heillä oli suuri porotokka eli kyseessä on ollut varakas poromies tai että joiun kohteella oli nopea suopunkikäsi ja tarkka silmä havaitsemaan oman poronsa muiden sarvipäiden joukosta. Viitteelliset joikutekstit ja laulujen sanoitukset aukeavat parhaiten kulttuurin sisällä kasvaneelle tai muuten saamelaiskulttuuria hyvin tuntevalle kuulijalle.

Aslaksenin mukaan saamelaisena elementtinä voidaan pitää myös saamenpuvussa esiintymistä. Deatnogátte Nuorat on esiintynyt aina perinteisissä tenolaisissa saamenpuvuissa. *Gáktin* kanssa käytettävä, kilisevillä hopeakoristeilla koristeltu saamenpuvun vyö on jopa mainittu yhtenä soittimena yhtyeen levynkansiteksteissä²⁹.

Deatnogátte Nuorat aloitti saamelaisen laulettuun musiikin nousun. Yhtye oli ensimmäinen saamenkielistä laulumusiikkia tekevä kokoonpano. Nils-Aslak Valkeapään ensimmäinen levy toimi myös 'Tenorannan Nuorten' innoittajana. Deatnogátte Nuorat – yhtyeen ensimmäisellä levyllä *Deadnugádde nuorat* (MAI 7402) on 19 kappaletta. Levy on julkaistu yhteistyössä Oslon saamelaisjärjestön kanssa järjestön 25-vuotisjuhlan kunniaksi 1973 Norjan Kulttuurirahaston (Norsk Kulturråd) tuen turvin.

Suurin osa ensimmäisen levyn kappaleista (17) on perinteisiä joikuja, joista valtaosa esitetään soitinsäestyksellä. Mukana on lisäksi kaksi laulua, *Goahtoeanan* ja *Boares muitu*. Levyn kappaleista monet ovat niin kutsuttuja joikuklassikoita,³⁰ laajasti tunnettuja perinteisiä joikuja. Tunnettavuutta on lisännyt se, että suullisen perinteen lisäksi monet eri saamelaisartistit ovat levyttäneet näitä joikuja. Eräs heistä oli Nils-Aslak Valkeapää, jonka ensilevyn 22 joiuista kuusi kappaletta on samoja kuin Deatnogátte Nuorat –yhtyeen ensimmäisellä levyllä. Näitä ovat *Guoktelogiovcci*, *Ovlláš-Ovllá*, *Ijguna gánda* sekä kolme muuta joikua.

Kappaleessa nimeltä *Guoktelogiovcci* 'Kaksikymmentähdeksän' joikataan vasta kahdenkymmenenyhdeksän norjalaisen tytön vastaavan yhtä saamelaistyttöä. *Deanu-Máijá*

²⁹ Esimerkiksi: "Svein Christiansen: Congat, saamenpuvun vyö ja muut rytmisoittimet" (JLP 909). Suomennos AH-L.

³⁰ Tätä nimeä käyttää muun muassa Jorma Lehtola (2007, 306).

kertoo Tenon Maijasta, joka oli kolmen kunnan kaunein. *Ovlláš-Ovllán* henkilöjoiussa puolestaan kerrotaan humoristinen tarina, jossa joikattava kokeilee jos jonkinlaista elinkeinoa varastamisesta lähtien, eikä mikään oikein ota onnistuakseen. *Eatni mánná* -joiussa annetaan ohjeita, miten hyvää tyttöä tulee kohdella, ja *Golbma moarsi* -joiussa kehuskellaan kolmella morsiamella. *Inguna gánda* -joiku on perinteinen henkilöjoiku, *Inggá Biera luohiti*, Per Balton joiku. (Ivvár Niillas haast. 2008; ”Sámmol” haast. 2008). Deatnogátte Nuorat -yhtyeen ensilevyllä tämä joiku on muokattu siten, että sanat on muutettu ja sävel pysynyt samana alkuperäiseen joikuun verrattuna. Deatnogátte Nuorat -versiossa joikataan kuinka Vanha Pulmanki (*Boares Buolbmát*) -niminen kylä on jäänyt itkemään, kun kaikki saamelaisnuoret ovat muuttaneet seudulta pois.

Muita Deatnogátte Nuorat -kokoonpanon levyttämiä klassikkojoikuja ovat *Deanu Máijá*, *Elle-Máret*, *Golbma moarsi*, *Eatni mánná*, *Eatni nieida*, *Jođus* ja *Sámesiiddat*. *Sámesiiddat*-joiku on tunnettu myös niin kutsuttuna ”noidan joikuna”, joka saamelaisen Pedar Jalvin mukaan on suomennos vanhasta kansanrunosta *noaidi juoiggus*. (Pentikäinen 1995, 187–188). Informanttini Ivvár Niillasin mukaan tämä joiku on *váivves luohiti* ’ikävä, epämiellyttävä joiku’, eikä hän omien sanojensa mukaan joikaa sitä sen vuoksi ollenkaan. Hän myös kertoo joiun olevan todella vanha. (Ivvár Niillas haast. 2008.) *Sámesiiddat*-joiussa luetellaan Saamenmaan paikkakuntia Pulmangista Kautokeinoon ja kuvaillaan kunkin paikkakunnan ja siellä asuvien ihmisten ominaisuuksia vertauskuvin.

Edellä mainittuja klassikkojoikuja on myös julkaistu laulukirjoissa. Esimerkiksi ”Lapin lasten laulukirjassa” (1985) on seuraavat joiut: *Eatni mánná*, *Guoktelogiovcci*, *Jođus*, *Deanu Máijá*, *Elle-Máret*, *Golbma moarsi* ja *Inguna gánda*. Kirjasta löytyvä *Leammegáttis* on myös Deatnogátte Nuorat -yhtyeen ohjelmistossa, mutta he ovat levyttäneet sen eri nimellä.

Čuoja Čáppa Litna Jietna -kirja (1995) sisältää Deatnogátte Nuorat -ryhmän levyttämät joiut *Ovlláš-Ovllá*, *Guoktelogiovcci*, *Deanu Máijá*, *Biera-Mahka* ja *Ráhkis luohiti*, jossa on Mattis Heattan tekemät sanat. Myös muista saamenkielisistä laulukirjoista, joita edellä on esitelty, löytyy joikunuotinnoksia.

Myös muut saamelaisartistit ovat levyttäneet näitä samoja klassikkojoikuja. Esimerkiksi Angelin tytöt on levyttänyt joiun *Golbma moarsi* (uudet sanat, *Golbma irggi* ’Kolme sulhasta’) (MIPUCD 204) sekä joiun *Guoktelogiovcci*, jossa myös on uudelleen muokatut sanat. (MIPUCD 402).³¹ *Inguna gánda* löytyy Angeleiden levyltä *Mánnu* vuodelta

³¹ Kyseisellä levyllä on myös Deatnogátte Nuorat –kappale *Vuoi daid ruđaid*.

1999. (3984-25790-2) Norjansaamelainen *Intrique* on levyttänyt klassikkojoiuiksi edellä luokitellut *Deanu-Máijá*, *Eatni mánná* ja *Guoktelogiovcci* (LM0201).

4. Nykysaamelainen musiikki

4.1. Modernisaatio, muutos ja saamelainen taide

Jari Kupiaisen (1990, 33) mukaan länsimainen modernisaatio, urbanisoituminen, sodat, väestön pakkosiirrot sekä globaalit ympäristökatastrofit ovat vaikuttaneet perinteisten elämänmuotojen katoamiseen tai muuttumiseen. Perinteisten elämänmuotojen muuttuminen ja tuhoutuminen on synnyttänyt identiteettiä koskevia voimakkaita kysymyksiä niin yksilö- kuin yhteisötasolla. Tämä on osaltaan näkynyt nationalististen liikkeiden ja etnisen itsetietoisuuden korostumisena. Samaan aikaan moderni talous ja teknologia, kehitysapu, kansainvälisten järjestöjen kasvanut toiminta, matkustaminen, turismi, tiedonvälitys ja maailmanlaajuisten tietokoneverkostojen luominen ovat olleet yhdistämässä maailmaa. Ihmisten tietoisuus, tieto itsestä ja ympäröivästä todellisuudesta on viimeisten vuosikymmenten aikana ollut jatkuvassa nousussa.

Kupiaisen kuvaa taiteiden maailmassa tapahtunutta muutosta alkuperäiskansa- ja vähemmistönäkökulmasta artikkelissaan "Taide, antropologia ja postmoderni maailma"³². Hän kirjoittaa niin sanottujen etnisten taidemuotojen nousseen voimakkaasti esiin läntisessä taidemaailmassa ja tämä puolestaan on käynnistänyt laajoja muutosprosesseja perinteisissä ilmaisumuodoissa. Samalla nämä esiin nousseet ja nostetut uudet ilmaisumuodot ovat alkaneet muuttaa läntisiä taidevirtauksia ja ilmaisuja. Postmodernille ominaisesti traditiot sekottuvat keskenään ja lajityypit risteytyvät. Etnisen taidemaailman muutosprosesseille on Kupiaisen mukaan luonteenomaista se, että ne näyttävät läpäisevän niin paikalliset, kansalliset kuin kansainväliset tasot kaikilla taiteellisten ilmaisujen osa-alueilla. (Emt., 36-37.)

Naistaiteilijoiden määrän kasvu ja heidän asemansa vahvistuminen, mikä johtuu koulutustason noususta ja perinteisten yhteisömuotojen murtumisesta, on Kupiaisen mukaan yksi merkki muutoksesta. Toiseksi hän mainitsee tekniset innovaatiot, joiden vaikutus näkyy huomattavissa määrin juuri musiikissa. Tekniikan kehittyminen on vaikuttanut sekä musiikin tekemiseen että sen levittämiseen. Tekniset innovaatiot ovat aikaansaaneet laajoja ja

³² Kupiaisen ei käytä artikkelissaan termiä alkuperäiskansa saamelaisia kuvatessaan. Tämä johtuu ilmeisesti siitä, että 1990-luvun alussa, jolloin artikkeli on kirjoitettu, termin käyttäminen ei ollut vielä vakiintunut koskemaan myös saamelaisia.

perusteellisia muutoksia useimmilla taiteellisen ilmaisun alueella. Perinteiset materiaalit, raaka-aineet, värit ja instrumentit ovat korvautuneet uusilla tehdasvalmisteisilla. Lisäksi kokonaiset ilmaisumuodot ovat mahdollistuneet uusien laitteiden myötä, ja esimerkkinä tästä Kupiainen mainitsee videotaiteen sekä tietokonemusiikin. (Emt., 37.)

Perinteisten etnisten ilmaisumuotojen länsimaistuminen on Kupiaisen (1990, 38) mukaan tapahtunut useita rinnakkaisia reittejä pitkin. Länsimaistuminen tarkoittaa tässä perinteisen esteettisen hahmottamistavan syrjäytymistä länsimaisen estetiikan tieltä. Teknologian muutokset, läntisen taidemaailman saapuminen paikalliselle tasolle sekä kulttuuristen vaikutteiden ja joukkotiedotusvälineiden leviäminen yhdessä taiteilijoiden kansainvälistymisen kanssa ovat olleet länsimaistumiseen vaikuttavia seikkoja.

Alkuperäiskansoista puhuttaessa Kupiainen näkee tyypillisenä ilmiönä taiteellisten ilmaisujen käytön kulttuurisen ja etnisen identiteetin ylläpitäjänä ja vahvistajana. (Emt., 38–39) Aiemmin tässä työssä käsittelemäni saamelaisrenessanssi on tästä hyvä esimerkki, ja saamelaismusiikki ja muu taide on nähty vahvana kulttuurisena voimavarana sen aikana.

Kupiaisen (1990, 38–39) mukaan kulttuurisen entiteetin säilyttämisestä on tullut alkuperäiskansoille kautta maailman hyvin tärkeä asia. Kulttuuriset esteettiset ilmaisut ovat saaneet korostuneen aseman kulttuurisen identiteetin ilmaisijoina ja säilyttäjinä. Myös taloudelliset seikat ovat yksi osatekijä muutoksessa. Taiteenteon taloudellinen pohja on laventunut, ja taiteilijoiden asema muuttunut. Esiintymismatkat tuovat uutta näkökulmaa ja kollektiivisen taiteenteon traditio voi murtua, kun tilalle astuu läntisen taidemaailman luonteen mukaisesti yksittäistä luovaa subjektia korostava yksilötraditio. Veli-Pekka Lehtolan (1999, 23) mukaan on tärkeää miettiä, miten ulkopuolisten luomat mielikuvat vaikuttavat saamelaisten itsekuvaan. Erityisesti taiteen peruslähtökohtana voi olla kuluneiden mielikuvien ja luovan ilmaisun välinen ristiriita. Taitelijat, jotka yleensä ovat saaneet länsimaisen koulutuksen omine muotoineen ja merkityksineen, eivät välttämättä halua palata kaluttuun symboliikkaan.

Veli-Pekka Lehtola (1999, 23) kirjoittaa uuden saamelaisidentiteetin kehityksessä olleen monta vaihetta ja että esimerkiksi kirjallisuuden osalta ne vastaavat niitä lainalaisuuksia, joita koko maailman niin sanottu postkoloniaalinen kirjallisuus noudattelee. Ensimmäisen, niin sanotun jäljittelyn tai omaksumisen, vaihe on usein yhteydessä kolonialistiseen käytäntöön. Dominoivan kulttuurin kielellä omaksutaan kirjallisen kulttuurin muotoja, mutta uutta on saamelaisen elämänpiirin kuvaaminen kulttuurin sisältäpäin. Merkittävin askel on kirjoittamisen aloittaminen omalla kielellä jolloin myös uusi saamenkielentaitoinen yleisö astuu mukaan.

Toinen vaihe Lehtolan mukaan on radikaali saamelaiskansallinen vaihe, joka korostaa vastakohtaisuutta ja omia oikeuksia olla saamelainen. Kansa itse haluaa määritellä oman kuvansa. Halutessaan tehdä vastaiskun kolonialistista näkemystä vastaan radikaali ajattelu liikkuu omalla tavallaan sekin samalla vastakohtaistamisen tasolla. Tärkeää tässä kuitenkin on se, että räikeimpiä stereotypioita ja oman kulttuuripoliittisen toiminnan merkitystä korostetaan. Kolmannessa vaiheessa omat toimintatavat ja stragediat alkavat painottua, ja saamelaiskulttuurin itsetunnon selvä voimistuminen 1980-luvulla johti kirjallisuuden kohdalla siihen, että saamelaisten kirjajoiden ei enää tarvinnut korostamalla korostaa saamelaisuuden ja identiteetin ongelmia. Saamelaisuutta alettiin peilata syvemmältä kuin pelkästä vastakohta-asetelmasta ulkopuolisiin. (Emt. 23–24.) Edellä mainitut Lehtolan kuvailemat vaiheet ovat mieleissäni näkyvissä myös saamelaismusiikin modernisaatiossa.

Vuokko Hirvonen (1999, 128) kirjoittaa:

“Kirjallisuudella kuten muillakin taidelajeilla, jotka 1970-luvun alussa voimistuivat, on ollut tärkeä asema uudenlaisen, positiivisen saamelaisen identiteetin muodostumisessa. Kirjallisuuden avulla esimerkiksi saamelaiset naiskirjailijat ovat alkaneet rakentaa myönteistä saamelais- ja naisidentiteettiä sekä uudenlaista subjektiivuutta, kuten on tapahtunut monien muiden kolonisoitujen kansojen kirjallisuudessa. He ovat tuoneet teoksiinsa monia saamelaiskulttuurin aineksia, joista osa on enää kirjallisten dokumenttien avulla löydettävissä, osa puolestaan on edelleen elävää perinnettä. Suullisen perinteen kuten satujen, kertomusten, mytologian ja joikujen käyttö kirjoittamisessa on juuri se voimavara, joka tekee mahdolliseksi positiivisen identiteetin rakentumisen.”

4.2. Nykysaamelaisen musiikin monet kasvot

Tämän päivän saamelainen musikki pitää sisällään monia eri musiikinlajeja ja -tyylejä. Säestyksettömän joiun lisäksi löytyy saamenkielistä laulelmaa, iskelmää, tanssimusiikkia, rock-musiikkia, pop- ja discomusiikkia, hengellisiä lauluja, lastenlauluja, maailmanmusiikkia, räppiä ja heavyä. (Lehtola 2007, 340–354.)

Norjassa on eniten saamelaisia ja myös eniten saamelaisia artisteja. Ruotsin puolelta Saamenmaata taas tunnetaan vähemmän saamelaisia artisteja kuin Suomen puolelta vaikka määrällisesti ruotsinsaamelaisia on huomattavasti enemmän kuin suomensaamelaisia. Edellä mainittujen Mari Boinen sekä Deatnogátte Nuorat -ryhmän lisäksi Norjan puolen

saamelastahtiä ovat esimerkiksi Frode Fjellheim ja Transjoik, heavybändi Intrique, joikua ja rokkia yhdistävä Sanctuary, 1990-luvun alussa aloittanut Orbina sekä tanssimusiikkia esittävä Idja. Lähinnä perinteisistä joiuista koostuvaa ohjelmistoa yhtyeidensä kanssa esittävät esimerkiksi Johan Anders Baer, Johan Sara Jr., Inga Juuso, Ádjágas ja Ánde Somby & Vajás. Suomen saamelainen, mutta Norjan Kautokeinossa asuva Niko Valkeapää on saavuttanut menestystä voittamalla kahdesti sekä Sámi Grand Prix -kilpailun että Liet vähemmistökansojen laulukilpailun, joka on järjestetty Hollannissa. Saamenkielisiä lauluja esittäviä norjansaamelaisia artisteja ovat muun muassa Annmari Andersen, Marit Heatta Överli ja Elin Kåven. Räppäreistä tunnetuimpia ovat RolfFa ja Slincraze. (Lehtola 2007, 340–354).

Ruotsinsaamelaisen musiikin tunnetuimpia edustajia ovat Sofia Jannok, Johan Kitti, joikaaja Lars Ánde Kuhmunen, Simmon Marainen sekä saamenkielistä rokkia esittävä Mollet-yhtye. Sofia Jannok ja Johan Kitti ovat molemmat menestyneet Sámi Grand Prix -laulukilpailussa. (Emt., 350.)

Suomen puolen pohjoissaamelaisia artisteja ovat esimerkiksi joikaajat Wimme Saari, Ulla Pirttijärvi-Länsman, Petra Magga ja Niiles-Jouni Aikio. Lukuisia levyjä julkaissut Angelit-yhtye (sisarukset Ursula Länsman ja Tuuni Partti) tuli tunnetuksi jo 1990-luvun alussa ja jatkaa yhä esiintymistä. Vuotsolainen laulaja Tiina Aikio on esiintynyt sekä näyttelijänä että laulajana ja julkaissut kaksi omaa cd:tä. Vuotsosta on kotoisin myös Tangokuningas-kilpailuunkin osallistunut tanssimusiikin taitaja Eero Magga. Vilddas-yhtyeen ohjelmisto koostuu osin saamelaisesta perinteestä ammentavasta maailmanmusiikista ja saamenkielistä rokkia esittävä SomBy on tuoreimpia saamelaismusiikkiyhtyeitä Suomen puolella. Jiella-yhtye, sekä suomalais-norjalais-saamelainen Áigi modernisoivat joikuperinnettä ja esittävät saamenkielisiä lauluja länsimaisin vaikuttein. Klassisen musiikin puolella vaikuttaa klarinetisti Anna Näkkäljärvi. (Lehtola 2007, 340–354).

Suomen puolen pohjoissaamelaisten artistien lisäksi löytyy myös kolttaja inarinsaamelaisia muusikoita. Kolttasaamelaisia muusikoita ovat esimerkiksi veljekset Jaakko ja Leo Gauriloff sekä perinteisen *leu'ddin* taitaja Elias Moshnikoff. Tiina Sanila band esittää sevettijärveläisen Sanilan johdolla kolttasaamenkielistä rokkia. Yhtyeen sävellyksistä ja sanoituksista vastaa inarinsaamelainen Jussi Isokoski. Isokosken Tuupa Records levy-yhtiö on myös toisen tunnetun artistin, Mikkal Morottajan eli Amocin taustavoimissa. Amoc räppää äidinkielellään inarinsaameksi ja on esiintynyt ja levyttänyt myös suomenkielisten räppäjien kanssa. Inarinsaamelaisia laulajia ovat Aune Kuuva, Ilmari Mattus sekä sisarukset Heli ja Satu Aikio.

Saamelaismusiikkitapahtumia ja -festivaaleja on Ruotsissa (Jokkmokin markkinat), Norjassa (Kautokeinin pääsiäisjuhlat, Riddu Riddu, Márkomeanut) ja Suomessa (Ijahis Idja, Hetan Marianpäivät). Perinteisten saamelaistapahtumien, kuten Jokkmokin markkinoiden ja Hetan Marianpäivien, yhteydessä järjestetään usein saamelaisen musiikin konsertteja.. Saamelaismusiikkifestivaaleilla on myös omat internetsivunsa. Heikki Laitinen (2003, 277–278) mainitsee saamelaismusiikkifestivaaleista YK:n alkuperäiskansojen vuonna 1993 Karesuvannossa järjestetyn *Davvi Šuvvá* 'Pohjoinen suhisee' musiikkifestivaalin. Festivaali järjestettiin saamelaisrenessanssin yhtenä ilmentymänä ensimmäisen kerran vuonna 1979. *Davvi Šuvvá* –festivaalilla vuonna 1993 koin itse ensimmäisen kerran voimakkaasti alkuperäiskansojen tilanteen samankaltaisuuden ympäri maailmaa. Cree-laulaja Buffy Sainte-Marien festivaaleilla esittämä "Starwalker"-kappale oli kirjaimellisesti yksi oman etnisen heräämiseni tunnusmerkeistä. Yhä edelleen kappaletta kuunnellessani muistan sen suorastaan pakahduttavan ylpeyden- ja voimantunteen omista juurista ja omasta perinteestä Oivalsin, että saamelaiset ovat alkuperäiskansa alkuperäiskansojen joukossa. Heikki Laitinen (2003, 278) kirjoittaa:

“Näillä juhlilla [Davvi Šuvvá –festivaalilla vuonna 1993] laulu [Mari Boinen It šat duolmma mu 'Et enää polje minua'] ei ole etnoa, ei maailmanmusiikkia. Täällä se on vain musiikkia. Siinä on sanottu tärkein alkuperäiskansojen, niiden joukossa saamelaisten, parin viime vuosikymmenen kulttuurihistoriasta. Kansojen asema ja oikeudet ovat muuttuneet monella tavalla. Suomessakin saamelaiset ovat viime vuosien aikana saaneet monia itsestään selviä oikeuksia: äidinkielistä kouluopetusta, saamen kielilain, oman radiokanavan.

1980-luvulla syntyneet ja sitä nuoremmat saamelaiset ovat kasvaneet tilateeseen, jossa joiku ei ole ainoa saamelaisen musiikin laji. Tämän päivän saamelaisnuoret ovat kuulleet modernia saamelaismusiikkia pienestä pitäen. Nykyään lisäksi saamelaismusiikkiäänitteitä on helposti saatavilla, ja äänitteitä yleensäkin ostetaan enemmän kuin vaikkapa vielä 20 vuotta sitten. Lisäksi jokainen voi itse ladata internetistä musiikkia tietokoneelleen. Tekniikka on kehittynyt nopeasti 2000-luvulla tultaessa. YLE Sámi radio soittaa lähetyksissään saamenkielistä musiikkia ja saamelaismusiikkiäänitteitä myydään pohjoisessa monissa kaupoissa. Internetsivuilta, esimerkiksi My Spaceista, saa tietoa saamelaisesta musiikista ja artisteista. Myös tunnetut saamelaisartistit ovat nykynuorille arkipäivää, 1990-luvun alusta alkaen saamelaiset muusikot ovat tulleet tunnetuksi julkaisujensa ja esiintymisiensä kautta

laajalti Euroopassa ja muuallakin maailmassa. Kansainvälisestä ulottuvuudesta saamelaismusiikissa Heikki Laitinen (2003, 277) mainitsee esimerkkinä muun muassa Nils-Aslak Valkeapään esiintymisen Lillehammerin talviolympialaisten avajaisissa vuonna 1994 ja saamelaisen musiikin kuulumisen *Ofelaš*-elokuvassa, joka oli Oscar-ehdokkaana Hollywoodissa.

Saamelaismusiikista on siis tullut musiikki musiikkien joukossa. Perinteisen joiun äänitteet ovat yhä säestyksettömiä. Heikki Laitinen (2003, 277) kirjoittaa, että puhuttaessa estraditaiteesta, joiku elää säestyksettöminä sooloesityksinä esiintymislavoilla ja uusimmilla äänitteillä, mutta yhtä lailla sen taustalle tuntuu sopivan millainen soitinsäestys tahansa: folk, rock, country, jazzyhtye, sinfoniaorkesteri tai disco. Laitisen mukaan tämä kertoo siitä, että joiulla on monet kasvot eikä se ole muinaisuuden jäännös, vaan elävä ja tulevaisuuteen uskova musiikki. (Emt., 277.)

Jako perinteisten vokaalimusiikin ja modernin, säestetyin saamelaismusiikin välillä on selvä. Tämä näkyy esimerkiksi *Sámi Grand Prix* –laulukilpailussa, joka järjestetään vuosittain Kautokeinin pääsiäisjuhlien yhteydessä. Laulukilpailussa on oma sarjansa perinteiselle saamelaiselle vokaalimusiikille ja oma sarjansa modernille saamelaismusiikille. Vastaavanlainen jako säestyksettömän ja säestetyin musiikin välillä on tehty *Sámi Idols* –kilpailussa, joka järjestettiin ensimmäisen kerran vuonna 2003. Tällä tavoin on tiedostettu perinteisen saamelaisen ja länsimaalaisvaikutteisen musiikin ero. Jako korostaa sitä, että saamelainen perinnesäestetty musiikki, esimerkiksi pohjoissaamelainen joiku, koetaan lähtökohdiltaan erilaiseksi kuin säestetty musiikki – vaikka siinä olisikin joikumaisia elementtejä matkassa.

4.2.1. Angelit

Tenonsaamelaista joikuperinnettä Suomessa edustavat Ulla Pirttijärvi-Länsmanin sekä Jiella-yhtyeen lisäksi Angelit. Alunperin yhtye aloitti Riutulan koulun lauluryhmänä ja kokoonpanon nimi on muuttunut moneen otteeseen. Heikki Laitisen (2003, 287) mukaan vaikutteita ryhmän esiintymiseen antoivat pohjoisessa järjestetyt afrikkalaisen musiikin kurssit ja saamelaisteatterikurssi. Mari Boinen joululaululevyllä silloin Angelin Nuoret –nimellä esiintynyt yhtye oli mukana vuonna 1987.

Maanlaajuisesti ja kansainvälisesti tunnetuksi Angelit tulivat 1990-luvun alussa. Tällöin ryhmään kuului vielä yksi perustajajäsenistä, Ulla Pirttijärvi-Länsman, joka kuitenkin lopetti yhtyeen kanssa esiintymisen jo ensilevyn tekemisen jälkeen. Angelit olivat Värttinän perustaneen Sari Kaasisen löytö. 1990-luvun alussa Suomessa vallitsi eräänlainen

“etnobuumi”, jolloin kaikki etninen oli muotia. Esimerkiksi etnisiä ravintoloita alettiin perustaa Suomeen yhä enemmän, etnisyys näkyi vaatemuodissa ja Värttinä-yhtyeen vuosikymmenen alussa alkanut menestys toi myös suomalaiset kansanlaulut ja kansanmusiikin laajan yleisön tietoisuuteen. Tässä ilmapiirissä myös Angeleiden musiikki, perinteiset joit, alkoivat kiinnostaa yleisöä. (Pirttijärvi-Länsman haast. 2003; Laitinen 2003, 287.)

Angelit esiintyivät laajasti Pohjoismaissa, Euroopassa ja Euroopan ulkopuolellakin. Yhtye oli myös saamelais- ja kansanmusiikkifestivaalien pidettyjä vakioesiintyjä. (Laitinen 2003, 287.) Etenkin Suomen puolella Saamenmaata Angeleiden vaikutus tuntuu yhä kouluissa. Yhtyeen levyttämiä klassikkojoikkuja³³ ja yhtyeen omatekoisia joikkuja ja lauluja harjoitellaan koululuokissa ympäri Saamenmaata. Angeleiden menestys oli myös suuri asia itsetunnon kannalta Suomen saamelaisille. Huomattiin, että kansan omalla musiikilla voitiin menestyä ja samalla hankkia koko kansalle positiivista julkisuutta. Angeleiden menestyksen myötä saamelaisuus alkoi kiinnostaa laajemminkin. Tässä aukeni myös mahdollisuus levittää oikeaa ja ajantasalla olevaa tietoa saamelaisista.

Saamelaismusiikin modernia aikakautta tässä opinnäytetyössäni edustaa informanttini Eeva-Liisa Rasmus. Tarkastelen seuraavassa saamelaisten elementtien ilmenemistä *Jiella*-yhtyeen musiikissa osana saamelaismusiikin modernia ajanjaksoa ja tämän päivän saamelaisuutta.

4.3. Eeva-Liisa Rasmus

Eeva-Liisa Rasmus on kotoisin Utsjoen kirkonkylältä. Hän on syntynyt Rovaniemellä vuonna 1977 ja viettänyt lapsuutensa ja nuoruutensa Utsjoella. Hän kirjoitti ylioppilaaksi Utsjoen Saamelaislukiodista vuonna 1996. Rasmus on opiskellut luokanopettajaksi Lapin yliopistossa Rovaniemellä, ja hän on kasvatustieteiden maisteri. Eeva-Liisa Rasmuksen pro gradu – tutkielma vuodelta 2004 on nimeltään “Saamelaisen identiteetin merkitys Utsjoen nuorille. Kasvatusantropologinen tutkimus saamelaisten maailmankuvasta ja identiteetistä”. Valmistumisensa jälkeen hän on työskennellyt verkko-opetussuunnittelijana Saamelaisalueen koulutuskeskuksessa.

Eeva-Liisa Rasmuksen vanhemmat, molemmat isovanhemmat ja yksi sisar asuvat edelleen Utsjoella. Yhteensä perheessä on neljä lasta, joista Eeva-Liisa Rasmus on vanhin.

³³ Kuvattu aiemmin tässä tutkielmassa kappaleessa 3.

Perhe ei ole työskennellyt poronhoidon parissa. Rasmuksen omaan perheeseensä kuuluu yksi lapsi sekä avopuoliso. Perhe asuu Ivalossa.

4.3.1. Eeva-Liisa Rasmus muusikkona

Haastattelussa Rasmus kertoo kuulleensa saamelaista musiikkia lapsesta saakka. Pääasiassa hän on kuullut saamenkielisiä virsiä, mutta myös joikua. Hänen mielestään joikuperinne kuuluu saamelaisessa virrenveisuussa, ja esimerkkinä tästä hän mainitsee oman isoisänsä tavan laulaa virsiä. Saamelaismusiikkia hän kuuntelee paljon radiosta ja äänitteiltä.

Oman musiikillisen uransa hän on aloittanut 1990-luvun puolivälissä perheyhtyeessä, joka esitti hänen isänsä tekemiä lauluja. Alkuun kokoonpanon nimi oli *Niilo ja Nieiddat* 'Niilo ja Tytöt' kunnes nimi vaihtui 1990-luvun loppupuolella ja *Jiella*-yhtye perustettiin. Jiella on pohjoissaamea ja tarkoittaa tuulenhengeä tai tuulenvirettä. Jiellassa esiintyvät ensimmäisinä vuosina perheen isä Niilo Rasmus, Eeva-Liisa Rasmus sekä hänen sisarensa Jenna ja Mia Rasmus. Mia Rasmus ei ole enää yhtyeen jäsen, hän lopetti yhtyeen kanssa esiintymisen melko pian ensilevyn julkaisemisen jälkeen.

Rasmus on kertomansa mukaan ottanut jonkin verran laulutunteja, mutta pääasialliseksi laulunopettajakseen hän nimeää isänsä. Niilo Rasmus alkoi tehdä omia kappaleitaan 1990-luvulla ja perheen musikaaliset tyttäret puolestaan harjoitella ja esittää niitä. Eeva-Liisa Rasmus kertoo, että perheen isän kanssa tyttäret harjoittelivat laulamista siten, että isä soitti kosketinsoittimella kappaleitaan ja opetti tytöille millä tavoin hänen musiikkiaan tulkitaan.

Jiellassa Eeva-Liisa Rasmuksen rooli on solisti. Hän kertoo soolo-osuuksiensa Jiellassa lisääntyneen vuosi vuodelta ja laulavansa myös taustoja yhtyeen keikoilla ja levyillä. Hän on myös suunnitellut Jiella-yhtyeen nettisivuja. Jiellan musiikin säveltämisestä ja sanoittamisesta vastaa Niilo Rasmus. Suomessa ja Norjassa pidettyjen konserttien lisäksi Jiella-yhtye on keikkaillut Puolassa ja Espanjassa. Eeva-Liisa Rasmus esiintyy myös yksin esittäen Jiellan kappaleita.

Jiellan ensimmäinen levy *Gosnu* (SSCD2002-01) 'Jossain' julkaistiin vuonna 2002. Levyllä on kymmenen kappaletta, joista Eeva-Liisa Rasmus laulaa yhden soolona ja kolmessa muussa yhdessä sisartensa kanssa. Ensimmäisellä levyllä on mukana sisarusarjan toiseksi vanhin, Mia Rasmus, seuraavalla levyllä Eeva-Liisa ja Jenna Rasmus laulavat kahdestaan. Toinen levy *Eallinbálgát* (SSCD2006-01) 'Elämänpolut' ilmestyi vuonna 2006. Tällä levyllä Rasmus laulaa soolona kaksi kappaletta ja yhdessä Jenna Rasmuksen kanssa kuudessa

kappaleessa. Levyllä on yhteensä 12 laulua, joista kaksi perustuu perinteisiin joikuihin. Jiella-yhtyeen musiikkia on julkaistu myös *Sámi Grand Prix*-laulukilpailun cd:llä vuodelta 2002 (Rieban CD-2) sekä *Ima Ipmašat* –lastenlevyllä (DATCD-42).

Eeva-Liisa Rasmus sanoo, että tällä hetkellä myös nuorin sisko, Titta Rasmus, on liittynyt Jiellaan uudeksi laulajaksi. Kolmatta levyä suunnitellaan hänen mukaansa pikku hiljaa.

4.3.2. Saamelaisuus ja saamelaiset elementit Jiella-yhtyeen musiikissa

Saamelaisen musiikin Eeva-Liisa Rasmus määrittelee siten, että se on saamelaisten tekemää musiikkia. Saamelainen musiikki esitetään saameksi ja siinä voi olla vaikutteita joiusta. Myös se, miten kuulijat kokevat musiikin on tärkeä seikka. Mieltääkö musiikkia kuunteleva yleisön sen saamelaiseksi.

Jiella-yhtyeen musiikin saamelaisia elementtejä on Eeva-Liisa Rasmuksen mielestä saamen kielen käyttäminen lauluteksteissä. Lisäksi sanoitusten aihepiirit kuvastavat hänen mukaansa saamelaisuutta. Tärkeää on myös se, millä tavoin kappaleissa kulloinkin kyseessä olevaa asiaa kuvataan eli kuinka asioista kerrotaan. Rasmuksen mukaan eräissä Jiellan kappaleissa on lisäksi käytetty joikuosioita ja muutamat kappaleet ovat perinteisiä joikuja. Myös yhtyeen kappaleiden sanoitukset voivat pohjata perinteisiin saamelaisiin aiheisiin esimerkiksi kansantaruihin. *Eallinbálgát*-levyn kappale *Gufihhtar* ‘maahinen’ kuvaa saamelaisia taruhahmoja, maahisia sekä niihin liittyviä uskomuksia. Juha Pentikäisen (1995, 251-254) mukaan saamelaisessa perinteessä maahiset kuvataan ulkonäöltään ihmisen kaltaisiksi, mutta usein ihmisiä pienemmiksi olennoiksi, jotka asuvat maanalaisessa maailmassa. Maahisilla on hallussaan suuria rikkauksia ja ne pyrkivät vaihtamaan saamelaisten lapsia omiin lapsiinsa. Pentikäinen (emt., 252) lainaa Johan Turia, jonka mukaan saamelaiset ovat myös oppineet joikutaidon maahisilta.

Gufihhtar-kappaleen Eeva-Liisa Rasmus ottaa esimerkiksi siitä, miten eri tavoin saamelainen ja suomalainen yleisö ymmärtää Jiellan musiikkia.

... “mutta monta kertaa huomaa sen, että keikkojen jälkeen ja sähköpostissa ja niin edelleen tulee aika paljon kysymyksiä sellasilta ihmisiltä, jotka eivät ymmärrä noita sanoituksia, että mitä ne niinku tarkoittaa ja mistä aiheesta joku tietty kappale on. Ja kyllä me on se tietenki huomioitu tuolla www-sivuillakin nytte, että tällä hetkellä vähän päivitellään niitä ja niin niin.. on pyritty saamaan ne suomennokset niistä

kappaleista sinne www-sivuille, mutta se on aika kinkkistä välillä se suomentaminen että... että.. ku se.. no, esimerkiksi jos mietitään Gufihtar-kappaletta, niin siinä ei hirveän paljon sanoja ole. Että sitten kun me käännetään ne muutama sana, niin suomeksi, niin ei se välttämättä kerro ihmiselle hirveän paljon jos se, se niin... jos sillä ei ole sitä kulttuurintuntemusta niinku pohjalla. Ett tietysti siellä voi jonkuverran selitellä asioita, niinku että.. että tämä laulu liittyy siihen ja siihen aiheeseen...” (Eeva-Liisa Rasmus haast. 2008.)

Ero saamelaiselle yleisölle esiintymisessä verrattuna suomalaiselle kuulijoille esiintymiseen on Rasmuksen mukaan ainakin siinä, että saamelaisessa yleisössä on usein tuttuja kuulijoita. Saamen kieltä taitavat kuulijat ja saamelainen yleisö myös usein ymmärtävät laulutekstien sisällön sekä niiden sisältämän viitekehysten.

Musiikillisesti Jiellan kappaleet ovat hyvin länsimaiselta kuulostavaa tanssittavaa pop- ja discomusiikkia. Pääosassa on sisarusten laulu, Niilo Rasmus laulaa monissa kappaleissa taustoja. Pääsoittimena on kosketinsoitin, jota Niilo Rasmus käyttää myös lauluja säveltäessään. Ensimmäisellä levyllä kosketinsoittimen lisäksi on käytetty kitaraa muutamissa kappaleissa. Toisella levyllä kosketinsoittimen ja kitaran lisäksi soittimena on käytetty muitakin kielisoittimia sekä munniharppua.

Jiella-yhtyeen laulutekstien aiheita ovat kuvaukset Saamenmaan luonnosta ja sen kauneudesta. Useissa kappaleissa on kuvauksia luonnosta. Esimerkiksi kappale *Luonddu giella* 'Luonnon kieli' kertoo siitä, miten ihmiset ovat kohdelleet huonosti luontoa ja erkaantuneet siitä. Maa kuvataan ”suruissaan valittavana” ja ”hädissään huutavana”. Jäkäläpeite maasta on hävinnyt (merkitsee sitä, että poroille ei löydy enää ruokaa), linnunlaulu kaikkoo ja sen sijaan tulee ihmisten kuhina. Ihmisten silmät ovat kuitenkin avautuneet ja ”esivanhempien viisautta etsiskellään”. *Luonddu giella* -kappaleen välisosassa on myös kesäinen äänimaisema linnunlauluineen ja ukkosen jyrähdyksineen. *Čákčamodji* 'Syyshymy' -laulussa kuvataan kesän muuttumista syksyksi ja talven tulemistä. Laulussa *Sámi álbmot* 'Saamen kansa' kerrotaan, että ankarista ja vaativista olosuhteista huolimatta pohjoisen luonto on kaunista. Saamelaiset ovat oppineet elämään karun luonnon kanssa. Kokonaisuudessaan *Sámi álbmot* -kappale kertoo siitä, miten neljän eri valtion alueilla asuvat saamelaiset ovat valtakuntien rajoista huolimatta yhtä ja samaa kansaa. On aihetta olla ylpeä kansastaan, kielestään ja kulttuuristaan siitakin huolimatta, että saamelaiset eivät aina ole olleet hyväksytyjä.

Myös Tenojokea on kuvattu Jiella-yhtyeen kappaleissa – ja myös kirjaimellisesti

kuvattu kummankin levyn takakannessa. Yksi laulu *Gollejohka* 'Kultajoki' kertoo Tenosta. Jo nimi kertoo miten merkityksellinen joki laulun tekijälle on. Kullan, Lapistakin kaivettavan arvometallin, kanssa sanalla ei ole tässä yhteydessä mitään tekemistä. Pohjoissaamenkielessä kuvataan jotain arvokasta ja tärkeää, rakasta asiaa etuliitteellä kulta. Esimerkiksi saamen kielestä on puhuttu nimellä *Gollegiella* 'kultakieli' kun on haluttu korostaa kielen tärkeää asemaa. Tenojoki mainitaan lisäksi laulussa *Láhppon áigi* 'Kadonnut aika' sekä kahdessa joiussa, *Olát* ja *Olát Ánde*.

Kuten Deatnogátte Nuorat -yhtyeenkin kappaleissa, myös Jiellan musiikissa Tenojoen mainitseminen ja kuvaileminen tuo paikallisperinnettä, saamelaisia elementtejä, mukaan lauluteksteihin. Eeva-Liisa Rasmus kuvaa Tenon merkitystä itselleen sekä alueen saamelaisille:

”Aika paljonhan se merkitsee kun..no ei nyt ihan siinä Tenon rannalla, mutta kuitenkin siinä lähistöllä niin on suurimman osan elämästä viettänyt niin... kait se on osa sielunmaisemaa. ---- Ja.. tavallaan kuitenkin tietää sen, että onhan se esimerkiksi minun esi-isiä pitänyt hengissä se Teno. Että jos niillä ei ois sitä kalaa ollu niin ei ne olis ollu hengissä, että...Kyllä se ainakin välillisesti jotain merkitsee.

Ja kyllähän se on semmonen, että.. että se... ne maisemat on semmosia, joista ei voi olla pitämättä. Että jos mie mietin, mikä on minun mielestä kaikista ihanin maisema, niin kesäyö Tenojoenrannassa kun aurinko paistaa ja sillä tavalla, eihän sitä mikään voita. Ja ku kaipaa talvella kaamoksen keskellä niin sitä mieltii, että ooo.. viime kesänä juhannuksena keskellä yötä paisto siellä Tenojoenvarressa aurinko ja oli niin kaunista. Että miten se luonto voiki olla niin hellä vaikka tähän aikaan vuodesta se onki kaikkea muuta.” (Eeva-Liisa Rasmus haast. 2008.)

Jiellan levyttämiä perinteisiä joikuja on kaksi kappaletta. Ne ovat *Gosnu*-levyllä oleva *Olát Ánde* ja *Eallinbálgát*-levyltä löytyvä *Olát*. Kyseiset joiut ovat Rasmusen isoisän ja isän tekemiä ja ne esitetään levyillä taustamusiikin kanssa, siis ei säestyksettöminä. Molemmissa henkilöjoiuissa mainitaan Tenojoki. *Olát Ánde* lähti Ala-Tenolle morsianta etsimään ja *Olát* katseli miten naapurin tytöt kirmailivat hiekalla kesäisen Tenon rannalla kuuman auringon paahtaessa kasvoja.

Kappaleessa *Láhppon áigi* 'Kadonnut aika' kuvaillaan miten Tenonvarren kylien vanha elämänmuoto on kadonnut. Veneenveisto- ja muut käsityöpaikat ovat hävinneet, ennen

kylässä asuneet ihmiset ovat lähteneet, polut umpeutuneet.

Jiellan levyjen sanoituksista Eeva-Liisa Rasmus kertoo, että ensimmäisellä levyllä käsiteltiin paljon saamelaisuutta. Hänen mukaansa teksteissä kuvailtiin millaista on olla saamelainen, millaisia saamelaiset ovat ja minkälaisista oloista he tulevat. Laulutekstien aiheina oli myös saamelaisen maailman kuvausta sekä pohdintaa siitä, miten se on muuttunut nykypäivään tultaessa. Toisella levyllä sanoitusten aiheet olivat muuttuneet hieman yleismaailmallisemmiksi Rasmuksen mukaan. Muutoksen syyksi hän mainitsee myös sen, että tällä levyllä sanoituksista vastasi Niilo Rasmuksen lisäksi runoilija Inger-Mari Aikio-Arianaick.

Ivvár Niillasiin ja Deatnogátte Nuorat -yhtyeen tuotantoon verrattuna Jiella-yhtyeen musiikissa on se ero, että yhtään joikuun pohjautuvaa kappaletta ei esitetä perinteiseen tapaan säestyksettömänä. Jiellan musiikki on selkeästi laulumusiikkia, saamenkielistä iskelmää. Joikumaisia elementtejä Jiellan musiikissa on, mutta joikuperinteeseen he tekevät selvän eron Ivvár Niillasiin ja Deatnogátte Nuorat -yhtyeeseen verrattuna. Yhtäläisyyksiäkin löytyy: kaikkien informanttien tuotanto on kokonaan pohjoissaamenkielistä ja sanoituksissa käsitellään myös saamelaisuutta ja saamelaiskulttuurille ominaisia asioita. Laulutekstit voivat olla hyvinkin viitteellisiä.

Jokaisen haastattelemani artistin mielestä heidän julkaisemansa musiikki on nimenomaan saamelaista musiikkia, jota kulttuurin sisällä olevat ymmärtävät kulttuurin ulkopuolisia kuulijoita paremmin. Yhteistä haastattelemilleni artistien julkaisemalle musiikille on myös se, että pohjoissaamelaista musiikkiperinnettä on käytetty musiikin pohjana. Musiikkityylinä on joko perinteinen joiku (Ivvár Niillas) tai perinteisistä joiuista muokattuja modernisoituja versioita (Deatnogátte Nuorat ja Jiella). Modernisoitu joiku voidaan esittää laulullisemmin kuin perinteinen joiku, sitä säestetään soittimin, rytmikkaa voidaan muokata länsimaisempaan suuntaan ja myös esittämiskonteksti on muuttunut ja saanut uusia ilmenemismuotoja. Tenonsaamelaisen joiun perinteinen esittämisympäristö on vaihtunut Tenonrannan veneenveistopaikoilta tai poroaidalta esiintymislavoille ja äänitysstudioon.

Informanttieni julkaisemassa musiikissa saamelaiset elementit ilmenevät hieman eri tavoin. Saamelaisrenessanssin aikakautena vahvat sanoitukset nousivat yhdeksi saamelaisen modernin musiikin tunnusmerkeistä. Kantaottavat sanoitukset olivat uutta saamelaismusiikissa. Perinteisessä joiussa asioita käsitellään peitetympin, viitteellisesti, eikä kaikkea suinkaan sanota suoraan. Saamelaisten etnisen revitalisaation aikaa kuvaa hyvin Mari Boinen ensilevyn nimi *Jaskatvuoda manjǵá* 'Hiljaisuuden jälkeen'. Kyseisen levyn lyriikat ovat uhmakkaita ja saamelaisille oikeutta vaativia.

Sanoitukset ovat nousseet saamelaismusiikkia määrittäväksi elementiksi 1970-luvulta lähtien. Informanttini Tore Aslaksen ja Eeva-Liisa Rasmus määrittelevät julkaisemansa musiikin yhdeksi saamelaiseksi elementiksi sanoitukset, joissa kuvataan saamelaista elämää tai saamelaisuutta. Ivvár Niillas, jonka mukaan saamelaista musiikkia on ainoastaan perinteinen joiku, ei ajattele sanoituksia erillään julkaisemastaan musiikista. *Dajahusat* 'joikutekstit' eivät ole saamelaisen musiikin tärkein osa, joikumelodia sen sijaan on. Laulettua saamelaista musiikkia Ivvár Niillas ei omien sanojensa mukaan pidä juurikaan arvossa virsiä lukuunottamatta.

5. Päätelmät

Tenonsaamelaiset informanttini Ivvár Niillas, Tore Aslaksen sekä Eeva-Liisa Rasmus ovat eri ikäisiä, eri sukupolvien edustajia. He edustavat myös saamelaismusiikin eri aikakausia. Nämä aikakaudet ovat tässä tutkimuksessa 1) perinteisen säestyksettömän joiun aika, 2) 1960-luvun lopulta alkanut ajanjakso, jonka ilmentymiä ovat saamelaisten etninen revitalisaatio sekä saamelaisen populaarimusiikin synty, ja 3) modernin, nykypäivän saamelaismusiikin ajanjakso. Informanttieni näkemyksiin saamelaisesta musiikista ovat vaikuttaneet heidän ikänsä, kokemuksensa sekä taustansa. Nämä seikat, sekä myös haastateltavien lähtökohdat musiikin tekemiseen, ovat kaikki erilaisia keskenään.

Haastattelujen perusteella informanttini mieltävät julkaisemansa musiikin nimenomaan saamelaiseksi musiikiksi ja jokaisella heistä on selkeä näkemys siitä, mitä saamelainen musiikki on. Saamelaismusiikkia määritellessään informanttini nimesivät tärkeimmäksi seikaksi sen, että saamelainen musiikki on saamelaisten tekemää musiikkia. Informanttini Sámmolin mukaan oleellista on se, että saamelainen muusikko on tarkoittanut tekemänsä musiikin saamelaiseksi musiikiksi. Ivvár Niillasin mielestä ainoa oikeaa saamelaista musiikkia on perinteinen joiku. Tore Aslaksenille sekä Eeva-Liisa Rasmukselle joiku taas on osa saamelaista musiikkia, ei sen ainoa tai tärkein ilmenemismuoto.

Ivvár Niillas on perinteenkantaja, joka – toisin kuin nuoremmat informanttini – on kasvanut joikuperinteeseen lapsesta saakka. Joikaaminen on hänelle ainoa oikeaa saamelaista musiikkia. Joikaamista ei ole hänelle erikseen opetettu, vaan hän on omaksunut joikuja muun muassa porotöitä tehdessään, perinteisen tavan mukaan käytännön kautta. Ivvár Niillasille musiikin saamelaisuus ei ilmene laulutekstien kautta. Joiku on hänelle koko hänen elämäntapaansa kiinteästi kuuluva osa, tärkeä ja jokapäiväinen asia. Ánde-Mihkkal Gaupin termein kuvattuna Ivvár Niillasin *musihkalaš gákti* 'musiikillinen saamenpuku' on kuin

vuosisatainen perinne käsityö, esimerkiksi poron koipinahoista valmistetut *nuvttogat* 'nutukkaat'³⁴, joiden mallin arvioidaan pysyneen mittaamattoman kauan samankaltaisena. Ivvár Niillasin julkaisemassa musiikissa saamelaiset elementit ilmenevät perinteisimmässä muodossaan. Hänen julkaisemansa musiikki, säestyksetön joiku, toimii vertailukohtana nuorempien informanttien määrittellessä modernia saamelaista musiikkia. Perinteinen joiku on pohjoissaamelaisen musiikin perusta ja lähtökohta.

Ivvár Niillas ja hänen ikäpolvensa ovat kokeneet elämänsä aikana vahvasti niin kutsutun norjalaistamispolitiikan seurauksia. Saamelaista kulttuuria ja musiikkia ei ole pidetty arvossa. Niin valtaväestö kuin saamelaiset itsekin ovat väheksyneet esimerkiksi joikaamista. Myös uskonnon paine on ollut suuri, syntisenä pidetty joiku on tuomittu eikä sitä ole myöskään opetettu kouluissa. Joiun pitäminen syntinä elää saamelaisten keskuudessa edelleen. Ivvár Niillasin lisäksi sekä Tore Aslaksen että Eeva-Liisa Rasmus ovat kuulleet väitteitä joiun synnillisyydestä, ja myönsivät sen vaikuttaneen joikutaidon heikkenemiseen. Kukaan edellämmainituista informanteista ei pidä joikaamista syntinä.

Tore Aslaksen on saamelaisrenessanssin ja saamelaisen musiikin murroskauden ensimmäisiä airueita. Deatnogátte Nuorat -yhtye modernisoi joikuja Nils-Aslak Valkeapään esimerkkiä seuraten. Näin he ovat raivanneet tietä tulevalle saamelaismusikkosukupolvelle. Tore Aslaksenilla ei ole samanlaista vahvaa sidettä joikukulttuuriin kuin Ivvár Niillasilla. Erona edellisen sukupolven edustajaan joiku on Tore Aslaksenille selkeästi musiikkia, musiikillista ilmaisua, ei kiinteä osa jokapäiväistä elämää ja työntekoa. Tore Aslaksenin ja Deatnogátte Nuorat -yhtyeen musiikissa joiku ei ole saamelaisen musiikin ainoa määritelmä, vaan myös muita piirteitä huomioidaan musiikin saamelaisuutta ja saamelaisia elementtejä määriteltäessä. Näistä tärkeimpinä esille nousevat vahvat ja kantaaottavat sanoitukset.

Tore Aslaksenin sukupolvi on Ivvár Niillasin aikalaisten tapaan kokenut norjalaistamispolitiikan vaikutuksia. Aslaksenin ikäluokasta puhuttaessa hänen ikäisensä saamelaiset ovat "norjalaistettujen" vanhempien lapsia. Norjalaistamisella tarkoitetaan tässä yhteydessä väheksyvää suhtautumista saamelaiskulttuuriin sekä sen tarkoituksellista alasajoa.³⁵ Tore Aslaksenin vanhemmat olivat kasvaneet aikana, jolloin joikua ei pidetty hyväksyttävänä eikä hänellä myöskään ollut mahdollisuutta opetella joikua koulussa.

³⁴ Talvella käytettävät jalkineet.

³⁵ Norjalaistamis-termin sijaan voitaisiin puhua "suomalaistamisesta" tai "ruotsalaistamisesta", sillä samankaltainen – joskaan ei niin voimakas ja järjestelmällinen – saamelaiskulttuurin väheksyminen on ollut vallalla myös muissa Pohjoismaissa Norjan lisäksi. Kuitenkin juuri norjalaistamisesta on mielekästä puhua tässä yhteydessä koska sekä Ivvár Niillas että Tore Aslaksen ovat norjansaamelaisia, ja koska nimenomaan Norjassa käsitteellä on vakiintunut käyttötapansa. Suomalaistamis- tai ruotsalaistamispolitiikasta ei näillä nimillä tutkimuskirjallisuudessa puhuta.

Saamelaisrenessanssin aikakauden lapsena Aslaksenin suhtautuminen joikuun on kuitenkin uhmakas – uhmakas sekä “omia” että “vieraita” kohtaan. Deatnogátte Nuorat uudisti joikuperinnettä ja modernisoi joikuja perinteistä näkemystä uhmaten ja siitä huolimatta, että he kohtasivat vastustusta saamelaisten keskuudessa. Valtaväestöä kohtaan tietynlainen uhma puolestaan ilmeni yhtyeen kappaleiden sanoituksissa. Ensimmäisestä levystä lähtien yhtye sanoitti perinteisiä joikuja uudelleen ottaen kantaa vallitseviin epäkohtiin. Seuraavilla levyillä kantaottavat sanoitukset saivat yhä suuremman roolin yhtyeen tuotannossa. Tore Aslaksen ja hänen ikäpolvensa kapinoivat norjalaistamispolitiikkaa ja saamelaisten alistettua asemaa vastaan. Uusi aikakausi, ajattelutapa ja esimerkiksi verkostoituminen muiden alkuperäiskansojen kanssa tukivat saamelaistaiteilijoiden pyrkimyksiä muuttaa maailmaa taiteen avulla. Avoin vastarinta, symbolinen sodankäynti taiteen keinoin sekä osaltaan Altan kiistan aiheuttama saamelaistaiteilijoiden havahtuminen ovat saamelaisrenessanssin aikakauden tunnusomaisia piirteitä.

Tore Aslaksenin *musihkalaš gákti* 'musiikillista saamenpukua' voidaan verrata perinnekäsityöhön, johon on liitetty moderneja piirteitä. Tämä *musihkalaš gákti* on kuten *čázet* 'sisnakenkä', kesällä käytettävä poronahkainen jalkine, joita nykyään voi ostaa myös tehdasvalmisteisena muovipohjaisena kenkänä. Modernisoidustakin sisnakengästä tunnistaa heti perinteisen mallin, kenkää paikoillaan pitelevät paulat ovat perinteisen mallin mukaan tehdyt ja kiinnitetyt, mutta uutta on kestävä muovipohja sekä koneella parkittu materiaali. Deatnogátte Nuorat -yhtyeen musiikissa saamelaiset elementit pohjaavat vahvasti perinteiseen joikuun. Suurin osa kokoonpanon esittämästä musiikista on modernisoituja joikuja, jotka esitetään soitinsäestyksellä.

Jiella-yhtye edustaa tässä opinnäytetyössäni saamelaismusiikin modernia aikakautta. Saamelaisrenessanssin aikaan musiikkia tehnyt sukupolvi on raivannut tietä nykypäivän modernia saamelaismusiikkia tekeville artisteille. Kolmannen aikakauden edustajat ovat erilaisessa lähtötilanteessa perinteenkantajiin ja murroskauden muusikoihin verrattuna. Ajat ovat muuttuneet: saamelaiskulttuurista on tullut hyväksytympää kuin aiemmin, saamen kielellä on lain suojaama asema ja kouluopetusta järjestetään saamen kielellä. Moderniin aikakauteen kuuluu musiikkityyliennakkoluuloton yhdisteleminen ja uuden kokeileminen. Saamelaisten taiteilijoiden ei enää tarvitse korostaa saamelaisuutta taiteessaan, joten taiteen tekeminen on tavallaan vapaampaa kuin edellisten sukupolvien aikana. Informanttini Eeva-Liisa Rasmuksen ikäluokka on voinut ostaa joiku- ja muita saamelaismusiikkilevyjä kaupoista, ladata musiikkia internetistä ja vieraila saamelaismusiikin festivaaleilla. Nykyajan tekniikka on tuttua ja käytössä myös musiikintekemisessä. Jiella-yhtyeen musiikin taustat

tulevat valtaosin syntetisaattorista. Edellisiin sukupolviin ja aikakausiin verrattuna modernin ajanjakson haasteena on säilyttää saamelaisen musiikin perinteiset elementit tulevillekin sukupolville.

Eeva-Liisa Rasmuksen ja Jiellan *musihkalaš gákti* on kuin saamelaisen kuvataiteilijan Outi Pieskin teos *Gollegákti* ‘Kultasaamenpuku’. Pieskin teos on perinteisen mallin mukaan ommeltu tenolainen naisen saamenpuku, jonka materiaalina on käytetty pääasiassa kahvipakettien pakkausmateriaalia. Jiella-yhtyeen musiikki on modernia, laulettua, länsimaisvaikutteista, nykypäivän saamelaismusiikkia. Senkin yhtenä elementtinä voidaan pitää perinteistä joikua, mutta Eeva-Liisa Rasmuksen sukupolvelle joiku on isovanhempien musiikkia. Se on tärkeä, mutta etäinen osa saamelaista kulttuuria. Joiun asema yhtenä saamelaisuuden tunnusmerkkinä on tiedossa, mutta nykypolven elämää joiku ei välttämättä enää kosketa. Joiku on musiikkia musiikkien joukossa. Kuten *Gollegákti*, Jiellan ‘musiikillinen saamenpuku’ modernisoi perinnettä osin ehkä hätkähdyttävästikin ja uusin keinoin, mutta juuret ovat kuitenkin perinteessä – vaikka ensinäkemältä ja -kuulemalta sitä ei välttämättä huomaisikaan. Saamelaisen kulttuurin tunteminen, paikallistuntemus sekä kulttuurillisten koodien tunnistaminen auttavat myös *Gollegákti*n sekä Jiellan musiikin hahmottamisessa nimenomaan saamelaiseksi taiteeksi.

Eeva-Liisa Rasmus edustaa uutta koulutettua saamelaissukupolvea. Hän on kasvatustieteiden maisteri, joka on tutkinut kotikylänsä saamelaisnuorten identiteettiä. Alkuperäiskansoihin kuuluvat omaa kulttuuriaan tutkivat tutkijat ovat parin viime vuosikymmenen aikana tuoneet alkuperäiskansojen tutkimukseen kulttuurin sisäisiä näkemyksiä. Tällaiset tutkijat joutuvat pohtimaan omaa positiotaan tutkijana. Kulttuurin sisällä olevalla tutkijalla voi olla hyvät mahdollisuudet sekä vahva tietämys oman kulttuurinsa tutkimiseen. Alkuperäiskansojen tutkimuksessa on koettu erityisen tärkeäksi dekolonisaatio sekä demystifointi, kolonisaation aiheuttamien jälkien “parantaminen” sekä oikean tiedon jakaminen aiempien mystifioitujen ja romantisoitujen näkemysten sijaan. Myös esimerkiksi kulttuuriantropologian sekä etnomusikologian alojen tutkimuksen lähtökohtia on emistinen, kulttuuria sisältäpäin ymmärtävä tutkimusote. Alkuperäiskansojen tutkimuksessa korostetaan myös sitä, ettei tutkimuksia tehtäisi vain yliopistoja varten, vaan että tietoa palautettaisiin kentälle yhteisön hyödyksi.

Saamelaisten musiikkiperinteiden säilymisen ehdoton edellytys on, että esimerkiksi pohjoissaamelainen joiku säilyttää tulevaisuudessakin ne piirteensä, jotka siihen perinteisesti katsotaan kuuluvan. Tällä tarkoitan sitä, että vaikka perinnettä uudistetaan, se säilyy silti vahvana ja elinvoimaisena eikä menetä määrittäviä piirteitään. Hyvä esimerkki perinteen

säilyttämisestä ja toisaalta edelleen kehittämisestä, näiden sopusointuisesta suhteesta, on saamelaisen musiikin jako perinteiseen ja moderniin esimerkiksi saamelaisissa laulukilpailuissa. Jokainen kulttuuri muuttuu ja uudistuu, eikä saamelainen kulttuurikaan pysy ikuisesti samanlaisena. Myös musiikki elää ja saa uusia vaikutteita. Näin erityisesti nykypäivänä, jolloin esimerkiksi media, nopeat tietoliikenneyhteydet ja kulttuurien yhdenmukaistuminen vaikuttavat ihmisten elämään kautta maailman.

Joiun oppimisen ja joiun esittämisen konteksti on vuosien saatossa osin muuttunut. Modernisaation ilmentymänä pohjoissaamelainen musiikki pitää sisällään paljon muutakin kuin joikua, mutta siitä huolimatta myös *árbevirolaš luohi* 'perinteinen joiku' elää edelleen. Joiku on myös tärkeä pohjoissaamelaisen kulttuurin tunnus. Nykyisin tarvitaan ratkaisuja perinteisten musiikkityylien elvyttämiseen. Vaikka paikka paikoin pohjoissaamelainen joiku elää vahvana ja elinvoimaisena, joiltakin paikkakunnilta se on jo kadonnut. Huoli perinteisten saamelaisten vokaalimusiikkilajien säilymisestä on suuri. Iäkkäät perinteenkantajat tai nuoremman sukupolven edustajat, jotka tulevat vahvan joikuperinteen alueilta, voivat toimia opettajina ja näin siirtää perinnettä eteenpäin. Pätevien saamelaisten musiikinopettajien puuttuessa ratkaisu on "Learning from the Elders" -menetelmä, joka sopii alkuperäiskansojen perinnemusiikinopetukseen. Kaikki perinteenkantajat eivät kuitenkaan halua ryhtyä opettajiksi. Tähän voi olla syynä joiun henkilökohtaisuus. Opetusmateriaalin valintaan on myös kiinnitettävä huomiota. Mitä tahansa joikuja ei voida opettaa ilman lupaa, etenkin jos joiun kohde, omistaja, on elossa. Joikujen ja muiden saamelaisten vokaalimusiikkilajien käyttämisessä opetusmateriaalina pitää olla tarkkana, koska saamelaisille perinteisessä saamelaismusiikissa on kyse paljon muustakin kuin vain musiikki-ilmaisusta.

Arkistojoiut tarjoavat mahdollisuuden vanhojen joikujen opetteluun ja sitä kautta perinteen elvyttämiseen. Monet nykypäivän saamelaisartistit ovat hankkineet materiaalia arkistoista ja arkistojoiikujen mahdollisuudet opetuksessa on myös huomattu. Yhteispohjoismainen Joikuarkistoprojekti on lisännyt tietoisuutta arkistojen kätköissä olevista joiuista. Alkuperäiskansatutkimuksessa tärkeäksi koettu ajatus alkuperäiskansojen keskuudesta kerättyjen tietojen palauttamisesta kentälle on Joikuarkistoprojektin toiminnan lähtökohtia.

Tämä opinnäytetyö on tietämäni mukaan ensimmäinen saamelaisen etnomusikologin saamelaisesta musiikista tekemä akateeminen tutkimus. Paineet sen kirjoittamiseen ovat olleet suuret. Lähtöoletuksena on tuntunut olevan, että etnisen taustani vuoksi kirjoitan tällaisen työn tällaisesta aiheesta "vasemmalla kädellä". Joiusta ja saamelaisesta musiikista on lisäksi kirjoitettu niin paljon – kuinka pystyisin enää löytämään siitä uutta sanottavaa? Tutkimuksen

aihe on ollut kiinnostava, haastava, henkilökohtaisesti tärkeä ja merkityksellinen. Kuten joiku ei ole vain musiikkia, tämä opinnäytetyö ei ole kirjoittajalleen pelkkä opinnäytetyö. Olen problematisoinut suuresti sitä, kuinka pystyn kirjoittamaan jostain itselleni näin tärkeästä asiasta objektiivisesti. Sorrunko ylisanoihin, syyttelyyn tai puolusteluun? Jelena Porsangerin sekä Linda Tuhiwai-Smihtin kirjoista oli suuri apu määritellesäni tutkijapositioniani. Myös keskustelut muiden saamelaisien, omaa kulttuuriaan tutkivien tutkijoiden kanssa olivat suureksi hyödyksi.

Saamelaiset musiikkityylit ovat saamelaisen kulttuurin peruspilareita. Pohjoissaamelaisille joiku on perinnekäsityön, saamen kielen ja perinteisten elinkeinojen ohella yksi tärkeimpiä saamelaisuuden tunnuksia. Informanttieni haastatteluista käy ilmi ylpeys omasta kulttuurista ja omasta musiikista, “meidän omasta musiikistamme, jonka me saamme itse määritellä ja joka kuuluu meille.” *Musihkalaš gákti*, ’musiikillinen saamenpuku’ on jokaisella kolmea eri aikakautta edustavalla informantillani erilainen, mutta silti selkeästi saamelaiseksi tunnistettava: tenonsaamelaisesta perinteestä ammentava, oma, rikas ja rakas.

*”Luohti lea eanet go musihkka
Luđiiguin olbmot diehtalit gaskaneaset
Luohti lea gulahallanvuohki maiddái luonddogáhppalagaiguin*

*Luohti buktá doavvu
duddjo buori
dahká eallima eallin, Máreha Lásse Márjjá sániiguin*

*Luohti lea eallima čikja
Luođit leat leamaš ja dat leat ain.” MajLis Skaltje*

“Joiku on enemmän kuin musiikkia
Joikujen välityksellä ihmiset vaihtavat ajatuksia keskenään
Joiku on kanssakäymisen tapa myös luontokappaleiden kanssa

Joiku tuo toivoa
luo hyvää
tekee elämän eläväksi, Maaritin Lassin Marjan sanoin

Joiku on elämän koru
Joiut ovat olleet ja ne ovat yhä.” Suom. AH-L

6. Kiitokset

Giitosat

Háldidan earenomážit giitit Marko Jouste dán oahppočájánasa bagadallamis. Su buorit rávvagat, munno ságastallamat, su viiddis dieđut ja sámiid musihka ja kultuvrra áddejupmi ledje hui stuorra veahkkin munnje. Juha Guttorm, Vuokko Hirvonen, Kati Eriksen, Pigga Lauhamaa, Marko Niemelä, Tuija Alariesto, Marja-Riitta Lukkari ja Anni Ahlakorpi; giitu ságastallamiin, veahkis ja doarjagis. Hanneliina Kojo dárkkistii suomagielat ja Veikko Holmberg sámegielat čállima, giitu dies. Veikko giittán maid jorgalanveahkis.

Giitosat YLE Sámi Radio hovdii Juhani Nousuniemii, jietnateknihkkár Erkki Gauriloffii ja doaimmaheaddji Niilo Vuomajokii veahkis ja lobis geavahit Ohcejoga studio telefonjearahallama dahkamii. Ustiban Liisa Valle ja Liisa ja Arto Ahlakorpi, olu giitu go leiddet nu dávjá mánnábiigán. Liisa Ahlakorpi ja Hilka Rasmusa háldidan giitit maiddá veahkis ja hirbmat buori bálvalusas Ohcejoga girjerájus. Giittus eatnat buot mu informánttaide.

Giittán liekkusvuodain doarjagis maiddá iežan bearraša, Niila ja Mihkku; giitu Niila go leat diktán mu čállit ja smiehtadit ja orrut guovtte ilmmi gaskkas dán oahppočájánasa dihte. Ja ráhkis eadni ja áhčči, Anneli ja Heikki, giitu go leahppi álo mu dorjon, jáhkán munnje ja veahkehan juohke láchkai!

Giittus maiddá Suoma Kulturráhtarádjosa Lappi ruhtarádjosii veahkkeruđa ovddas.

Oamastan dán pro gradu –barggu iežan áddjá-rohki, Hirvas-Niillasa (20.1.1895 – 4.11.1984) muitun.

- Du biiggáš muitá ain du luđiid.-

Ohcejogas miessemánu 2008

Hirvas-Niillasa Heikka Annukka

Kiitokset

Haluan erityisesti kiittää Marko Joustetta tämän opinnäytetyön ohjaamisesta. Hänen hyvät neuvonsa, keskustelumme ja hänen laaja tietämyksensä sekä saamelaisen musiikin ja kulttuurin ymmärtäminen olivat erittäin suurena apuna minulle. Juha Guttorm, Vuokko Hirvonen, Kati Eriksen, Pigga Lauhamaa, Marko Niemelä, Tuija Alariesto, Marja-Riitta Lukkari ja Anni Ahlakorpi; kiitos keskusteluista, avusta ja tuesta. Hanneliina Kojo tarkisti suomenkielisen ja Veikko Holmberg saamenkielisen kieliasun, kiitos siitä. Veikkoa kiitän myös käänösavusta.

Kiitokset YLE Sámi Radion johtajalle Juhani Nousuniemelle, ääniteknikko Erkki Gauriloffille sekä toimittaja Niilo Vuomajoelle avusta sekä luvasta käyttää Utsjoen studion tiloja puhelinhaastattelun tekemiseen. Ystävänä Liisa Valle sekä Liisa ja Arto Ahlakorpi, paljon kiitoksia siitä, että olitte niin useasti lapsenvahteina. Liisa Ahlakorpea sekä Hilka Rasmusta haluan myös kiittää avusta ja loistavasta palvelusta Utsjoen kirjastossa. Suuret kiitokset kaikille informanteilleni.

Kiitän lämpimästi tuesta myös perhettäni, Niilaa ja Mihkkua; kiitos Niila kun olet antanut minun kirjoittaa ja pohdiskella ja olla omissa maailmoissani tämän opinnäytetyön vuoksi. Ja rakkaat äiti ja isä, Anneli ja Heikki, kiitos kun olette aina olleet tukenani, uskoneet minuun ja auttaneet kaikin tavoin!

Kiitos myös Suomen Kulttuurirahaston Lapin rahastolle apurahasta.

Omistan tämän pro gradu –työni ukkini Niila Hirvasvuopion (20.1.1895 – 4.11.1984) muistolle.

- Sinun pikku piikasi muistaa yhä sinun joikusi. -

Utsjoella toukokuussa 2008

Annukka Hirvasvuopio-Laiti

Lähteet

Kirjallisuus

AIKIO, Ánte (2000) ”Suomalais-saamelaisesta kantakielestä nykyiseksi saamenkieliksi”. – *Siiddastallan*, 42-48. (Toim.) Pennanen, Jukka ja Näkkäljärvi, Klemetti. Kustannus Pohjoinen: Jyväskylä.

AIKIO-PUOSKARI, Ulla (2005) *Sámegeiela ja –kultuvrra ealáskahttin Soađegili Vuohčus*. Painamaton.

AIKIO-PUOSKARI, Ulla (2001) *Saamen kielen ja saamenkielinen opetus Pohjoismaissa. Tutkimus saamelaisten kielellisistä ihmisoikeuksista Pohjoismaiden kouluissa*. *Juridica Lapponica* 25. Lapin yliopisto, Pohjoisen ympäristö ja vähemmistöoikeuden instituutti: Rovaniemi.

BALTO – JOHANSEN – SOLBAKKEN (1991) *Lávlagat ja luodit*. (Toim.) Davvi Girji o.s: Kárášjohka.

DONNER – KURKELA - LAHTINEN (1981) *Suomen etnisten vähemmistöjen musiikki*. (Toim.) Kirjastopalvelu: Lappeenranta.

EDSTRÖM – PROST – HOLMBERG – NÄKKÄLÄJÄRVI-UTSI (1995) *Čuoja čáppa litna jietna. Sámi šuoŋat*. (Toim.) Davvi Girji o.s: Kárášjohka.

EDSTRÖM, Olle (2003) “From Jojk to Rock&Jojk: Some remarks on the Process of Change and of the Socially Constructed Meaning of Sami Music”. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungariae* 44/1-2, 269-289. (Toim.) József Ujfalussy: Budapest.

EDSTRÖM, Karl-Olof (Olle) (1978) *Den samiska musikkulturen – en översikt*. *Skrifter från musikvetenskapliga institutionen nr. 1*: Göteborg.

ERIKSEN, Kati (2007) *Iešmearrideapmi hástá suverenitehta. Sággastallan álgoálbmogiid iešmearrideamis Ovtastuvvan Našuvnnaid álgoálbmotjulggaštusbargojoavkkus*. Pro gradu. Lapin yliopisto. Kansainväliset suhteet. Painamaton.

ERIKSEN LINDI, Gudrun (2000) *Luohtemáilmmis*. Gába 1/2000: Alta.

FJELLHEIM, Frode (2005) *Juoigama vuodul*. Frode Fjellheim/Vuelie: Trondheim.

FJELLHEIM, Frode (2003) *Joik for kor*. Frode Fjellheim/Vuelie: Trondheim.

GAUP, Ánte Mihkkal (1995) “Olbmo musihkalaš gákti – luohtebidjama birra”. *Essayčoakkáldat 2: Cafe Boddu*, 73-92. (Toim.) Harald Gaski ja John. T. Solbakk. Davvi Girji o.s: Vaasa.

GAUP-WESTERLUND, Stina (1977) *Lávllagirji. Leatgo oaidnán Márjjáža?* Sameskolkansliet :Luleå.

HEATTA, Issát Sámmol (2000) *Lávllu juoigga čáli. Vuodđoskuvlla gaskadási fágáidgaskasaš fáddágirji*. Davvi Girji o.s: Vaasa.

HENRIKSEN – SCHEININ - ÅHRÉN (2005) *Yhteis pohjoismainen saamelais sopimus. Suomalais-norjalais-ruotsalais-saamelaisen asiantuntijatyöryhmän 27. lokakuuta 2005 luovuttama luonnos*. Liite 3: Saamelaisten itsemääräämisoikeus, 263-319.

HIRVASVUOPIO-LAITI, Annukka (2007a) ”Arkistoaineiston mahdollisuudet saamelaisessa musiikinopetuksessa”. *Kohtaaminen - Gávnnadeapmi. Seminaarikirja suomalaisten äänitearkistojen saamelaisaineistosta, keräyksestä ja käytöstä*, 124-129. (Toim.) Jouste, Marko. Sámi museum – Saamelaismuseosäätiö & Yhteis pohjoismainen joikuarkistoprojekti: Inari.

HIRVASVUOPIO-LAITI, Annukka (2007b) *Saamelaismusiikin opetuksen kehittämishankkeen loppuraportti*. Saamelaiskäräjät. Painamaton.

HIRVASVUOPIO-LAITI, Annukka (2007c) *Saamelaismusiikkikeskushankkeen loppuraportti*. Saamelaiskäräjät. Painamaton.

HIRVASVUOPIO, Annukka (1997) *Jaskatvuoda manjá ja Gula gula – Iskelmästä kohti joikua. Mari Boine Persenin musiikkityylin muutos suhteessa etniseen revitalisaatioon. Vertailukohteenä kaksi ensimmäistä levyä*. Etnomusikologian proseminarityö. Tampereen yliopisto. Kansanperinteen laitos. Painamaton.

HIRVONEN, Vuokko (2000) ”Saamelaista itsetutkiskelua kirjallisuuden keinoin”. *Beaivvi mánát. Saamelaisten juuret ja nykyaika*, 123-130. (Toim.) Seurujärvi-Kari, Irja. Tietolipas 164. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Vammala.

HIRVONEN, Vuokko (1999) *Sámeeatnama jienat. Sápmelaš nissona bálggis girječállin*. DAT: Vaasa.

HIRVONEN, Vuokko (1991) *Gumppe luodis Áillohažžii. Luodi šládjateorehtalaš guorahallan ja Valkeapäá divttat njálmmalaš tradišuvnna joatkin*. Pro Gradu. Oulu universitehtta Suoma- ja sámegiella instituhtta. Painamaton.

ISAKSON, Pekka (2001) *Kumma kuvajainen. Rasismi rotututkimuksessa, rotuteorioiden saamelaiset ja suomalainen fyysinen antropologia*. Kustannus Puntsi: Jyväskylä.

JAKOBSEN, Verena (vuosilukua ei mainita tutkimuksessa) *Modern Samisk Musik*. Musikhögsskolan vid Göteborgs Universitetet / Musikvetenskapliga avdelningen. Painamaton.

JONES-BAMMAN, Richard (1993) *As Long We Continue to Joik, We'll Remember Who We Are. Negotiating Identity and the Performance of Culture: The Saami Joik*. A Bell & Howell Company: Michigan.

JOUSTE, Marko (2008) *Suomen kolttasaamelaisten musiikkiperinne*. Pelimanni. Kansanmusiikin aikakauslehti. 1/2008: Kokemäki.

JOUSTE, Marko (2007) *Kohtaaminen - Gávnnadeapmi. Seminaarikirja suomalaisten äänitearkistojen saamelaisaineistosta, keräyksestä ja käytöstä*. (Toim.) Sámi museum – Saamelaismuseosäätiö & Yhteispuhjoismainen joikuarkistoprojekti: Inari.

JOUSTE, Marko (2006) ”Suomen saamelaisten musiikkiperinteet”. *Suomen musiikin historia – Kansanmusiikki*. (toim.) Asplund – Hoppu – Laitinen – Leisiö – Saha – Westerholm. WSOY: Helsinki.

JOUSTE, Marko (2001a) ”Saamelaiskuvauksen teemoja suomalaisessa joikututkimuksessa”. *Musiikin suunta 1/2001*, 6-27. SES: Helsinki.

JOUSTE, Marko (2001b) ”Porosaamelaisjoiun säveljärjestelmän piirteitä”. (Toim.) Niemi, Jarkko. *Etnomusikologian vuosikirja 13*, 142-160: Helsinki.

JUUSO, Inga (1999) ”Joikaaminen on minulle lääketä”. *Ei alkua, ei loppua. Saamelaisten puheenvuoro*. (Toim.) Helander, Elina ja Kailo, Kaarina. Like-kustannus: Helsinki.

JÄRVINEN, Minna-Riikka (1999) *Maailma äänessä. Tutkimus pohjoissaamelaisesta joikuperinteestä*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Toimituksia 762. Suomalaisen kirjallisuuden seura: Helsinki.

KANTOLA, Tuula (1984) *Talvadaksen joikuperinne. Etnomusikologinen perustutkimus tenonsaamelaisten musiikista*. Turun yliopiston kulttuurien tutkimuksen laitos. Folkloristiikan tutkimuksia II: Turku.

KESKITALO, Alf Isak (1974/1994) *Research as an Inter-Ethnic Relation*. Paper delivered at the Seventh Meeting of Nordic Ethnographers Held at Tromsø Museum in Tromsø, Norway 29 August 1974. Republished at the Occasion of the Twentieth Anniversary of the Sámi Instituhtta and the Second International Circumpolar Workshop ”Skábmadiggi” Guovdageaidnu/Kautokeino, 14 December 1994. Arctic Centre University on Lapland Rovaniemi. Sámi Instituhtta Guovdageaidnu Sápmi Norway: Rovaniemi.

KOIVUNEN, Hannele (1997) *Hiljainen tieto*. Otava: Helsinki.

KUPIAINEN, Jari (1990) *Taide, antropologia ja postmoderni maailma*, 33-44. *Suomen Antropologi*, 3/1990. 15. vuosikerta. Suomen Antropologinen Seura: Helsinki.

KURKELA - LEISIÖ - MOISALA (2003) ”Etnomusikologia”. *Johdatus musiikintutkimukseen*. (Toim.) Eerola – Louhivuori – Moisala. Suomen musiikkiteollinen seura: Vaasa.

LAITINEN, Heikki (1981) ”Saamelaisten musiikki”. *Kansanmusiikki*, 179-198. (Toim.) Anneli Asplund ja Matti Hako. Suomalaisen kirjallisuuden seura: Vaasa.

LAUNIS, Armas (2004) *Tunturisävelmiä etsimässä Lapissa 1904 ja 1905*. SKS:n toimituksia 991. (Toim.) Järvinen, Minna-Riikka. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Tampere.

LEHTOLA, Jorma (2007) *Laulujen Lappi. Tarinoita haavemaasta*. Kustannus-Puntsi: Jyväskylä.

LEHTOLA, Veli-Pekka (1999) ”Aito lappalainen ei syö haarukalla ja veitsellä. Stereotypiat ja saamelainen kulttuurintutkimus”. *Pohjoiset identiteetit ja mentaliteetit. Outamailta tunturiin Osa 1*, 15-32. (Toim.) Tuominen, Tuulentie, Lehtola, Autti. Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnan julkaisuja C. Katsauksia ja puheenvuoroja 16. Kustannus-Puntsi: Jyväskylä.

LEHTOLA, Veli-Pekka (1997) *Saamelaiset - Historia, yhteiskunta, taide*. Kustannus-Puntsi: Jyväskylä.

LEHTOLA, Veli-Pekka (1994): *Saamelainen evakko. Rauhan kansa sodan jaloissa*. City-Sámit: Vaasa.

LEHTOLA, Veli-Pekka (1990) *Davvebiegga*. Kirjoituksia saamelaiskulttuurista. Omakustanne: Kemijärvi.

LEISIÖ, Timo (1978) *Saamelaisten vanhakantainen musiikkikulttuuri*. Kansanmusiikki 2/1978: Alajärvi.

LUKKARI, Pekka (1963) *Lavlagak II*. Suomalaisen kirjallisuuden kirjapaino: Helsinki.

Meassu čuojaldahttimat (2001) Kirkon keskusrahasto: Helsset.

MOISALA, Pirkko (1991) *Kansanmusiikin tutkimus. Metodologian opas*, 105-138. (Toim.) VAPK-Kustannus: Helsinki.

NIEMI – LAPSUI (2002) *Network of Songs. Individual songs of the Ob´Gulf Nenets: Music and local history as sung by Maria Maksimovna Lapsui*. SUST: Helsinki.

NÄKKÄLÄJÄRVI, Anna (2006) *Saamelaisten musiikkiperinteiden opetuksen toimintaidea*. Saamelaiskäräjät. Painamaton.

NÄKKÄLÄJÄRVI, Anna (2004) *Pikkusanat Jussan Antin joiussa. Rakenneanalyttinen tutkimus pohjoissaamelaisesta joiusta*. Opinnäytetyö. Pirkanmaan Ammattikorkeakoulu, Tampere. Musiikin koulutusohjelma. Musiikkipedagogin suuntautumisvaihtoehto. Painamaton.

NÄKKÄLÄJÄRVI – PENNANEN (2000) ”Poronhoito perustuu pohjoisen luonnon vuotuiskiertoon”. *Siiddastallan*, 76-80. (Toim.) Pennanen, Jukka ja Näkkäläjärv, Klemetti. Kustannus Pohjoinen: Jyväskylä.

Paliskuntain yhdistys (1990) *Paliskuntain yhdistyksen säännöt. Poronhoitolaki ja asetus*. Paliskuntain yhdistys: Rovaniemi.

PEKKILÄ, Erkki (1984) ”Historiallinen katsaus analyysimetodiikan kehitykseen etnomusikologiassa”. *Musiikki 1984/3-4*, 129-187. Suomen musiikkitieteellinen seura: Helsinki.

PENNANEN, Jukka (2000) ”Selviytymisen ehdot varhaisimpina aikoina”. *Siiddastallan*, 56-58. (Toim.) Pennanen, Jukka ja Näkkäljärvi, Klemetti. Kustannus Pohjoinen: Jyväskylä.

PENNANEN, Jukka (2000) ”Poronhoidosta muodostuu merkittävin kulttuurinen tekijä sirkumpolaarisella alueella”. *Siiddastallan*, 74-76. (Toim.) Pennanen, Jukka ja Näkkäljärvi, Klemetti. Kustannus Pohjoinen: Jyväskylä.

PIRTTIJÄRVI-LÄNSMAN, Ulla ja JOUSTE, Marko (2008) *Dološ ja dáláš jienat. Árbevirolaš sámemusihka oahppogirji. Giehtačálus. / Entiset ja nykyiset äänet. Saamelaisen perinнемusiikin oppikirja*. Käsikirjoitus. Painamaton.

PIRTTIJÄRVI-LÄNSMAN, Ulla (2007) ”Arkistonauhat joikuopetuksessa”. *Kohtaaminen - Gávnnadeapmi. Seminaarikirja suomalaisten äänitearkistojen saamelaisaineistosta, keräyksestä ja käytöstä*, 120-123. (Toim.) Jouste, Marko. Sámi museum – Saamelaismuseosäätiö & Yhteis pohjoismainen joikuarkistoprojekti: Inari.

PIRTTIJÄRVI, Ulla (1996) *Honkoj dohkká*. DAT: Uddevalla.

PORSANGER, Jelena (2007) *Bassejoga čáhci. Gáldut nuortasámiid eamioskkoldaga birra álgoálbmotmetodologijaid olis*. Davvi Girji o.s: Vaasa.

PÄÄKKÖNEN, Erkki (1999) ”Etnisyys ja saamelainen yhteisö”. *Pohjoiset identiteetit ja mentaliteetit. Outamailta tunturiin Osa 1*, 33-44. (Toim.) Tuominen, Tuulentie, Lehtola, Autti. Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnan julkaisuja C. Katsauksia ja puheenvuoroja 16. Kustannus Puntsi: Jyväskylä.

PÄÄKKÖNEN, Erkki (1995) *Saamelaisuus sirkumpolaarisena etnisyytenä*. Oulun yliopisto. Pohjoismainen Saamelaisinstituutti: Oulu.

RASMUS, Eeva-Liisa (2004) *Saamelaisen identiteetin merkitys Utsjoen nuorille. Kasvatusantropologinen tutkimus saamelaisten maailmankuvasta ja identiteetistä*. Pro gradu. Lapin yliopisto. Luokanopettajakoulutus. Painamaton.

Saamelaiskulttuurikeskuksen arkkitehtuurikilpailun ohjelma 3.4.2008. Senaatti-kiinteistöt ja Saamelaiskäräjät. Löydettävissä myös osoitteesta: www.samediggi.fi/kilpailu

Saamelaiset Suomessa esite (2008) Saamelaiskäräjät.

Saamelaiskulttuurikeskuksen esite (2007) Saamelaiskäräjät.

SAASTAMOINEN, Ilpo (2000) ”Saamelaismusiikki maailmankartalla”. *Beaivvi mánát. Saamelaisten juuret ja nykyaika*, 65-82. (Toim.) Seurujärvi-Kari, Irja. Tietolipas 164. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Vammala.

Sámi oahpahusráđđi ja Girko- ja oahpahusdepartementa (1982) *Lávllagirji. Samisk sangbok*. Sámi oahpahusráđđi ja Girko- ja oahpahusdepartementa: Oslo.

Sálbmagirji (1993) Dohkkehuvvon Suoma evángelaš-luteralaš girku girkolaš čoaikkimis 10.11.1993. Kustannus-osakeyhtiö Kotimaa: Jyväskylä.

SAMMALLAHTI, Pekka (1989) *Sámi-Suoma sátnegirji. Saamelais-suomalainen sanakirja*. Dekstor ky, Jorgaleaddji oy, Pekka Sammallahti: Vaasa.

SCHÖN, Donald A. (1983) *The Reflective Practitioner. How Professionals Think in Action*. Library of Congress Cataloging in Publications Data. Bacis Book, Inc. USA.

SKALTJE, Maj-Lis (2005) *Luondu Juoiggaha*. (Toim.) DAT: Uddevalla.

STORDAHL, Vigdis (1994) "Identity and Sáminess Expressing World View and Nation". *Majority – Minority Relations. The case of the Sámi in Scandinavia. Report*. Guovdageaidnu, Norway 2.-4. July 1993. Dieđut NO. 1. The World Commission on Culture and Development: Kautokeino.

TEKONIEMI – YLITALO – YLI-TEPSA (1985) *Lapinlasten laulukirja*. (Toim.) Lapin lääninhallitus, Lapin maakuntaliitto: Rovaniemi.

TUHIWAI SMITH, Linda (1999) *Decolonizing Methodologies. Research and Indigenous Peoples*. University of Otago Press: Dunedin.

TURI, Johan 1910 (1979): *Kertomus saamelaisista*. Suom. Samuli Aikio. WSOY: Helsinki.

TURI, Johan 1910 (1987): *Muitalus sámiid birra*. (Toim.) Samuli Aikio ja Mikael Svonni. Sámi Girjjit: Johkamohkki.

UTSI GAUP, Elisabeth (1997) *Suga suga su*. DAT: Uddevalla.

VUOLAB, Kerttu (1979) *Golbma skihparačča*. Kerttu Vuolab ja Kouluhallitus: Helsinki.

WERSLAND, Elin Margrethe ja ROGNLI Gjert (2006) *Joik I den gamle samiske religionen. Yoik in the Old Sami Religion*. (Toim.) Forlaget Vett & Viten: Norge.

ÅHRÉN, Mattis (2007) "Oikeudellinen muistio. Joikuarkistoprojektissa ehdotettujen toimenpiteiden mahdolliset oikeudelliset seuraamukset". (Suom.) Nuorgam, Pia. *Kohtaaminen - Gávnnadeapmi. Seminaarikirja suomalaisten äänitearkistojen saamelaisaineistosta, keräyksestä ja käytöstä*, 142-189. (Toim.) Jouste, Marko. Sámi museum – Saamelaismuseosäätiö & Yhteispohjoismainen joikuarkistoprojekti: Inari

Äänitteet

Ivvár Niillas (Nils Porsanger):

1998 **Deh** (AmmaCD-01)

2002 **Deh2** (Hommat CD-02)

Deatnogátte Nuorat:

1973 **Deadnugádde nuorat** (MAI 7402)
 1976 **Deanugáddis** (JLP 101)
 1979 **Deadnugádde nuorat 3** (JLP 909)
 2001 **The Best of – Buoremusat** (ICD011)

Jiella:

2002 **Gosnu** (SSCD 2002-01)
 2006 **Eallinbálgát** (SSCD2006-01)

Muut äänitteet:

Aññel Nieiddat 1993: **Giitu** (MIPUCD 204)

Aññel Nieiddat 1995: **Skeakit** (MIPU CD 402)

Angelit 1999: **Mánnu** (Innovator Series 3984-25790-2)

Boine Mari 1985: **Jaskatvuoda maññá** (HCRMC 1001)

Boine Mari 1988: **Gula gula** (ILP 891)

Boine Mari 1993: **Goaskinviellja** (MBCD 62)

Boine Mari 1994: **Leahkastin** (MBCD 94)

Boine Mari 2006: **Idjagiedas** (LEAN 2006)

Fjellheim Frode 2004: **Aejlies gaaltije - The Sacred Source, an Arctic Mass** (vuod 801)

Intrique 2002: **Heavy joik** (LM0201)

Irene Pettersen ja Tore Aslaksen 1997: **Deatnogátte Irene ja Tore** (ICDD971)

Eri esittäjiä 2007: **Ima ipmašat** (DATCD-42)

Eri esittäjiä 2005: **Juoigama suopmanat – Northern voices Yoik languages** (DATCD38: 1-2)

Eri esittäjiä 2002: **Dál bassi vuoññas átnut mii** (ESE-1)

Eri esittäjiä 2002: **Sámi Grand Prix 2002** (Rieban CD-02)

Paus, Ole – Boiné, Mari – Bremnes, Kari 1991: **Salmer på veien hjem** (FXCD 105)

Sámi Jienat 2006: **Sálmnat Sámis** (Rieban CD-007)

Valkeapää, Nils-Aslak 1968: **Joikuja** (OT-LP50)

Valkeapää, Nils-Aslak 1972: **Juoigamat** (SFLP 8531)

Wimme 1997: **Gierran** (ZENCD 2055)

Wimme 2007: **Gapmu** (ZENCD 2079)

Haastattelut

(nauhoitettu)

AIKA	KETÄ HAASTATELTU	PAIKKA
2008		
31.1.2008	”Sámmol”	Utsjoki.
1.2.2008	Nils Porsanger	Horbma, Norja. Haastateltavan kotona.
1.2.2008	Tore Aslaksen	Utsjoki. YLE Sámi Radion studio Puhelinhaastattelu Osloon.
6.2.2008	Eeva-Liisa Rasmus	Ivalo. Haastateltavan kotona.
2003		
27.5.2003	Janne Aikio	Utsjoki. Utsjoen seurakuntatalo.
3.6.2003	Ulla Pirttijärvi-Länsman	Utsjoki. Haastateltavan kotona.
1995		
12.11.1995	Elsa Magga ja Inkeri Pokka	Sodankylä. Hannuksenkartanon vanhainkoti.

Muut haastattelut

25.1.2008	Jorma Lehtola	Puhelinkeskustelu
10.3.2008	Tore Aslaksen	Puhelinkeskustelu
29.4.2008	Arto Seppänen	Puhelinkeskustelu

Luennot

Ánte-Mihkkal Gaup, 20.5.2006, Ijahis Idja – alkuperäiskansojen musiikkitapahtuman musiikkiseminaari. Inari, Siida-museon auditorio.

Wimme Saari, 29.3.2007, Saamelaismusiikin opetuksen kehittämishankkeen järjestämä opettajien ja päiväkotityöntekijöiden saamelaismusiikin koulutuspäivä. Inari, Riutula.

Lähteinä käytetyt internetsivut

(Tarkistettu 5.5.2008)

www.samediggi.fi Suomen Saamelaiskäräjät

www.samediggi.fi/saamelaiskulttuurikeskus

http://www.regjeringen.no/Upload/AID/temadokumenter/sami/sami_samskonvensjonen_finsk_H-2183%20F.pdf Yhteispuhjoismainen saamelaispimimus

www.samijienat.com Sámi Jienat –kuoro

<http://www.vuelie.no/juoigama.htm> Juoigama vuodul

www.ijahisidja.fi Ijahis Idja – alkuperäiskansojen musiikkitapahtuma

<http://www.riddu.no/index.php?language=se&cat=21023> Riddu Riddu – musiikkifestivaali

www.jiella.com Jiella-yhtye

<http://jojk.ajtte.com/fi> Yhteispuhjoismainen joikuarkistoprojekti

<http://www.jokkmokksmarknad.com/extdefault.aspx?epslanguage=SV> Jokkmokin markkinat

<http://www.markomeannu.no/> Márkomeanut-festivaali

http://web.mac.com/kautokeino/P%C3%A5skefestivalen/P%C3%A5sken_2008/P%C3%A5sken_2008.html Kautokeinin pääsiäisjuhlat

http://www.laplandfinland.com/?showmodul=7&preview=1&interface=off&languageid=3&deptid=16133&event_id=3467 Hetan Marianpäivät