

”Overtroen er stor blant viddenes folk”.

Om religion og koloniale relasjoner i samisk filmhistorie

Cato Christensen

Universitetet i Tromsø
cato.christensen@uit.no

Abstract

Movies like *Pathfinder* (1987) and *The Kautokeino Rebellion* (2008) has added significantly to increase awareness of the Sami, among Norwegians and Sami alike, and even internationally. They convey an insider perspective on Sami culture, identity, history and religion, in line with ongoing identity politics. However, filmic representations of the Sami are not a new phenomenon. They date back to the silent movie era during the first decades of the 1900s. For a long time, the Sami history of film has been a story of Norwegian majority society's view of "the other". This article is about how the colonial relation between the Sami and the Norwegian majority society is expressed through film, with particular emphasis on the significance of religion as an ethnic marker. The article argues that film discourse has reflected the shifting cultural and political climate with regard to Sami issues in Norway, both in terms of ideals of assimilation, emerging emphasis on cultural preservation and, eventually, cultural revitalization. As such, films give us insight into the symbolic repertoire at play in a changing ethnic relation.

Keywords:

- *Sami*
- *film*
- *religion*
- *colonialism*

Introduksjon

Filmer som *Veiviseren* (1987) og *Kautokeino-opprøret* (2008) har bidratt til større bevissthet om det samiske både blant nordmenn og samer, og til dels også internasjonalt. De formidler et samisk perspektiv på egen kultur, identitet, historie og religion, i tråd med pågående identitetspolitikk. Representasjon av samer i norsk film strek-

ker seg imidlertid helt tilbake til stumfilmens dager de første tiårene av 1900-tallet; den samiske filmhistorien var lenge en historie om det norske majoritetssamfunnets blick på samer som "de andre".

Denne artikkelen handler om hvordan den koloniale relasjonen mellom samer og majoritetssamfunnet kommer til uttrykk i de viktigste norske "samefilmene" gjennom

historien. Et særlig fokus rettes mot betydningen av religion som etnisk markør. Religion har en lang tradisjon som etnisk grensemarkør vis-à-vis det samiske i norsk mentalitetshistorie. Allerede fra de eldste kildene til kulturkontakt mellom nordmenn og samer trekkes samenes "trolldomsverk" og "vannhelligelse" fram som et grunnleggende kulturtrekk og som en bærende forskjell mellom de to etniske gruppene (*Historia Norwegiae*, ca. 1100-tallet). Også frem mot nyere tid, preget av en intensivert og tidvis aggressiv statspietistisk misjonspolitikk, har dikotomisering mellom kristne rettroende nordmenn på den ene siden, og hedenske, overtroiske og trolldomskyndige samer, på den andre, vært fremtredende. Religion har altså dannet grunnlag for svært seiglivede koloniale troper i den norske forståelsen av "det samiske". Hvordan slike troper kommer til uttrykk i filmhistorien er et undertematisert tema i forskningen.

For å forstå diskursen om "det samiske" over de siste vel 90 årene er det all grunn til å ta filmatiske fremstillinger på alvor. Ikke bare var flere av de eldre "samefilmene", i likhet med *Veiviseren* og *Kautokeino-opprøret*, publikumssuksesser med betydelig nedslag i offentlig diskurs. Filmdiskursen speiler også det svært vekslende kulturelle og politiske klimaet med hensyn til samiske spørsmål i denne perioden.¹ For å tydeliggjøre disse tendensene har jeg strukturert artikkelen med utgangspunkt i tre sentrale filmhistoriske faser, hvor filmdiskursens betydning for den allmenne meningsdannelsen om samer i Norge synes å ha vært særlig tydelig.² Den første av disse er mellomkrigstidens nasjonalromantiske bølge innenfor norsk filmproduksjon hvor samer figurerte blant annet i stumfilmene *Markens Grøde* (1921), *Viddenes Folk* (1928) og *Laila* (1929). Den andre er det vi

kan forstå som en "dokumentarisk" fase fra slutten 1950-tallet til 1970-tallet, hvor samer ble gjort til gjenstand for sympatiske opplysningsprosjekter rettet mot den norske befolkningen. Den kjente dokumentarfilmskaperen Per Høsts *Same Jakki* (1957) og *Same Ællin* (1971) bør regnes med her, i tillegg til filmserien *Ante* som ble vist på NRK høsten 1975 og som senere ble klippet til spillefilm (1977). Den siste fasen kan omtales som "postkolonial" og strekker seg over de siste tre tiårene. Med de ovenfornevnte *Veiviseren* (1987) og *Kautokeino-opprøret* (2008), begge regissert av Nils Gaup, som primeksempel er tendensen her at filmatiske representasjoner av samer iscenesettes av samer selv, med klar affinitet til det pågående samiske kulturelle og politiske revitaliseringsprosjektet.

Hver av disse fasene knytter an til ulike typer konstruksjoner av "det samiske" og av etniske grenser mellom samer og nordmenn, og de knytter ulikt an til religion som grensemarkør. I artikkelen legges det vekt på å vise hvordan filmene er forankret i koloniale diskurser om det samiske, men hvordan de også viser stor spennvidde med hensyn til hvorvidt "det samiske" tilkjennes kulturelt autonomi og annethet fra "det norske", på den ene siden, eller assimileres og innlemmes i "det norske", på den andre siden – med sistnevnte som en rekonstruksjon av samer som en versjon av "oss", gjerne med affinitet til et sivilisatorisk prosjekt. Religion, hevder jeg, er av avgjørende betydning i så måte, og fungerer i filmhistorien primært som markør for fundamentale kulturelle forskjeller mellom de to etniske gruppene. Dette omfatter også de "nye" revitaliserende samefilmene *Veiviseren* og *Kautokeino-opprøret*. Artikkelen filmhistoriske blikk har dermed også karakter av en retrospektiv kontekstualisering av disse nyere filmenes vektlegging av

religion (jf. Christensen 2010; Christensen og Kraft 2011), og generelt av det symbolske repertoaret som dagens samediskurs preges av, det være seg på film eller i offentligheten generelt.

Den nasjonalromantiske fasen: fra demonisering til romantisering

Inngangen til 1900-tallet var en brytningsperiode for det norske synet på samer. Kombinasjonen av oppblomstrende nasjonalisme, intensivert fornorskingspolitikk og raseideologi bidro antagelig til en viss grad av avmystifisering av samene. Karakteristikk av samer som hedenske, trolldomskyndige og med overnaturlig kontroll over naturkreftene nedtones gradvis, sett i forhold til det vi finner i eldre fortellermateriale. Den norske forståelsen av samer får nå et mer sivilisatorisk tilsnitt, med vekt på samers utviklings- og assimileringspotensiale. Som folkloristen Stein R. Mathisen uttrykker det: "Mens det demoniske ved samene i tidligere tider i hvert fall ble anerkjent som en kraft, om enn ond, så er det nye bildet av samene preget av en forståelse av det samiske som tilbakeliggende, uutviklet eller i verste fall degenerert" (2001:88). Samtidig ser man i denne perioden en tiltakende fascinasjon for samene, og da særlig knyttet til deres antatt frie liv i naturen. Det er i denne brytningsperioden at den norske iscenesettelsen av samer finner et nytt medium i det nye tekniske vidunderet film. I filmatiske representasjoner av samer disse første tiårene av norsk filmproduksjon er det nettopp ambivalensen mellom demonisering og romantisering som er fremtredende.

Samer på film dukket opp allerede i 1917, i stumfilmen *Unge Hjerter*, regissert av Peter Lykke-Seest (1868–1948) – den fremste pioneren i norsk films første tiår

(Iversen 1997). Filmen, et melodrama om et ungt par som på hver sin kant forelsker seg i noen andre, regnes nå som tapt. Vi vet dermed lite om hvilke representasjoner filmens samiske bifigurer tillegges, annet enn det som kan leses fra sensurkortet, hvor den da kjente norske skuespilleren Robert Sperati står oppført i rollen som "en lapp" (Braaten m.fl. 1995:78). Det er heller ikke veldig interessant i forhold til filmhistoriens betydning for den offentlige diskursen om samer i Norge. Filmproduksjonen bestod på denne tiden for det meste av enkle melodrama, uten mye vekt på manusarbeid og med til dels liten publikumsappell (Iversen 1997).

Dette endret seg betydelig på 1920-tallet, med det såkalte "nasjonale gjennombruddet" for norsk film. Vi fikk nå en kontinuerlig, profesjonell spillefilmproduksjon, men kanskje aller viktigst, en produksjon som i langt større grad appellerte til tidsånden og massene. Brorparten av filmproduksjonen tok nå utgangspunkt i velkjent nasjonal- og bonderomantisk litteratur, inspirert og modellert etter svenskenes vellykkede filmatiseringer av Bjørnstjerne Bjørnsons verk *Synnøve Solbakken* (John W. Brunius 1919) og *Et farlig frieri* (Rune Carlsten 1919). Interessant nok ble det i løpet av 1920-tallet produsert hele tre spillefilmer som i større eller mindre grad tematiserte det samiske, *Markens Grøde* (1921), *Viddenes Folk* (1928) og *Laila* (1929), og det av en samlet produksjon på vel 25 filmer. Også filmene om samer tok utgangspunkt i velkjent litteratur. De fikk mye medieoppmerksomhet, og vi kan nå for alvor snakke om at filmproduksjon fikk betydning for den offentlige diskursen om samer.

Markens Grøde (1921)

Den første av disse samefilmene var filma-

tiseringen av Knut Hamsuns storverk *Markens Grøde* (1917). Filmen kom ut i 1921, året etter at romanen ble tildelt nobelprisen i litteratur, og var regissert av dansken Gunnar Sommerfeldt – én av flere dansker som gjorde seg bemerket i norsk filmproduksjon på 1920-tallet. Filmen, som romanen, følger nybyggeren Isak (Amund Rydland) fra ankomsten i et ubebodd landskap til han er en velstående mann, gift med Inger (Karen Thalbitzer) og med voksne barn. Samer – eller ”lapper” som det heter i filmens mellomtekster – inngår som relativt marginale bifigurer, men med stor betydning for plottet. Det gjelder særlig figuren Os-Anders (Siljussen av Terna). Ved å bringe med seg en død hare til gårds blir han bærer av den ulykken som senere rammer når Inger, Isaks kone, føder et barn med hareskår, dreper det, og må sone.

Samene er utsidegestalter i *Markens Grøde*.³ Filmens representasjoner følger gjennomgående en norsk, kolonial subjektposisjon, og samene er denne posisjonens kontrast. Sett i lys av tidsepokens generelle ambivalens med hensyn til den norske forståelsen av samer er *Markens Grøde* slik interessant. I motsetning til senere filmer er den blottet for romantiske fremstillinger. Samene tilkjennes ingen som helst plass i det siviliserings-, moderniserings-, og nasjonsbyggingsprosjektet filmen uttrykker, mest renskårent representert ved Isaks nybyggervirksomhet. Samene er prosessens utside, motsetning og trussel.

I *Markens Grøde* ser vi prototypen på en kolonial representasjon av samer. Som så ofte i vestlige representasjoner av ”de andre”, det være seg i litteraturen eller antropogihistorien (jf. Larsen 2009), er samene grunnleggende sett fremmede og fundamentalt uforståelige. Filmen spiller dessuten sterkt på koloniale troper om de primitives hedenskap og særegne religiø-

sitet. Forestillinger om samenes religiøsitet tematiseres imidlertid ikke eksplisitt. Filmens samer er ikke ”religiøse” i tradisjonell begrepsmessig forstand. Det er snarere snakk om at deres blotte eksistens åpner for destruktive krefter som er og virker i den ville og farlige naturen, ”der bare troll og ondt hold til” (fra mellomteksten). Samenes rolle er dermed nærmest allegorisk av karakter, som et symbol på det ultimate fremmede, det ultimate andre, det vi ikke kan vite noe om annet enn gjennom dets inngripen i ”våre” liv. Filmen følger langt på vei boken på dette punktet. Litteraturhistorikeren Kristin Jernsletten beskriver samene i Hamsuns roman som ”et spøkelsesaktig nærvær, noe som forstyrrer tekstens tid og rom” (2003:49). Det samme kan sies om samene i filmen. Deres sanne vesen manifesteres som trolldommens inngripen i nybyggernes liv, som en djevlsk hierofani, og det er slik nærliggende å tenke seg at nettopp forestillinger om samenes ugudelige og unaturlige kontroll over naturkrefte er konstituerende for den truende fremmedheten som blir filmens samer til del. *Markens Grøde* eksemplifiserer at forestillinger om samenes særegne religiøsitet og trolldomskyndighet har et fortsatt virke – som en tilgjengelig etnisk markør.

Filmens fremstilling av det samiske er åpenbart ikke sympatisk, men retrospektivt kan den også leses med en viss ambivalens. Til tross for tidens assimileringsidealer tilkjennes samene kulturelt autonomi og særpreg, om enn innrammet i kun negative konnotasjoner. Det er ikke et kolonialisert samefolk vi møter. De er heller ikke domestiserte, erobret eller konsumert av de ”norske” meningshorisonter og verdisett som filmen setter opp som ideal. Isak, kolonisatoren, er kun en erobrere av samenes land, ikke av deres mentalitet. *Markens Grøde* skiller seg på dette punktet fra senere

filmatiske representasjoner av det samiske. Mens filmer som *Viddenes Folk* og *Laila* artikulere en samiskhet uten "egne" kulturelle særtrekk, lar *Markens Grøde* "lapp vara lapp", for å parafasere datidens svenske samepolitikk, riktignok, kan man anta, i en fordreid og virkelighetsfjern variant.

Viddenes folk (1928)

Viddenes Folk (1928) og *Laila* (1929) er også eksempler på den nasjonalromantiske filmbølgen, men det overordnede nasjonalromantiske narrative utspilles på andre måter. Mens samene i *Markens Grøde* spiller rollen som "andre" i en bredere artikulering av et idealisert norsk bondeliv, åpner *Viddenes Folk* og *Laila* i langt større grad for en forståelse av det samiske som *inkludert* i det nasjonalromantiske idealet. Denne tilsynelatende positive (film)diskursive prosessen kan leses på flere måter. Til tross for økt menneskeligjøring av det samiske sammenliknet med *Markens Grøde*, er det mulig å forstå *Viddenes Folk* og *Laila* som uttrykk for en filmatisk assimileringssprosess, hvor samene i større grad absorberes av nasjonale idealer. De kan slik forstås som filmatiske manifestasjoner av fornorskningens ideal om å gjøre samene norske.

Fremstillingen er imidlertid ikke entydig. Et grunnpremiss for begge disse filmene er forståelsen av samer som noe eksotisk, og en fascinasjon for samer som naturmennesker. Det er sannsynlig at både *Viddenes Folk* og *Laila* fant mye av sin appell i at en slik romantisk tilnærming til samer hadde utbredelse blant publikum. Dette ser man kanskje tydeligst for *Viddenes Folk* (1928), noe vi blant annet kan lese av omtalen i filmtidsskriftet *Filmen og Vi* i september 1928:

Langt op til fjells blant snedekte topper, blanke fjellvann og brusende fosser er

'*Viddenes Folk*' blitt innspillet. Det er dennegang lappenes liv som må holde for. Den svenske filmskuespillerinne Mona Mårtenson er den mest bedårende lille lappejente, og Einar Tveito, en lapp som nok kan tende lappejentes hjerte i brand. Det er en film om kjærlighet, ondskap og edelhet i skjønn forening. Alt vevet inn med de vakreste naturscenerier. Holder filmen, hva billedene lover, kan den vel bli en av årets store film (*Filmen og Vi*, september 1928:19).

Viddenes Folk, regissert av Ragnar Westfelt, er et melodrama med ung kjærlighet, sjalusi, trekantdrama og drap som sentrale elementer. Handlingen er i sin helhet lagt til et angivelig samisk miljø. Her møter vi Lapp-Nils (Einar Tveito), som anklages for å ha tyvslaktet reinen til Borka (Tryggve Larssen) og dermed blir tvunget til å leve som fredløs. I mellomtiden har Lapp-Nils og Borkas vakre datter Nina (Mona Mårtenson) blitt forelsket i hverandre. Hun kurtiseres også av Mats (Tore Lindwall), som endatil oppsøker en trollkvinne (Snefrid Aukland) for å vinne hennes hjerte. Trekantdramaet ender med at den onde Mats avsløres som reinmorderen. Ingenting står nå i veien for Ninas og Lapp-Nils' kjærlighet. I filmens sluttscene drar de to av sted med en liten reinsdyrflokk for å søke lykken på nye beitemarker.

En sammenlikning mellom *Viddenes Folk* og *Markens Grøde* viser spennet i de koloniale identifikasjonsformene i datidens samediskurs. Mens *Markens Grøde* vektlegger det samiskes alteritet vis-à-vis det norske og publikum, møter vi i *Viddenes Folk* både heltemot, rettferdighet, samvittighet, sterke kvinneskikkelser og kjærlighet. Samene menneskeligjøres i langt større grad og innbyr til publikums identi-

fikasjon, endog i den grad at et samisk samfunn er bakteppe for en kjærlighetsfortelling – kanskje det filmtema som i størst grad appellerer til gjenkjennelseeffekter. Identifikasjonen med filmens samer underbygges også gjennom en rollebesetning bestående av flere av datidens høyt aktede og kjente skuespillere, som svenske Mona Mårtenson i rollen som Nina og den kjente teaterskuespilleren Tryggve Larsson som faren, Borka (Christopersen 1994:75–76).

Filmen gir langt fra en ”autentisk” fremstilling av samisk kultur. I retrospekt fremstår ”det samiske” nærmest kun som en påført rekvisitt til en filmfortelling av universell melodramatisk karakter – om ung kjærlighet og svik. Da filmen ble satt opp på Tromsø Internasjonale Filmfestival i 2002, fant arrangørene det endatil nødvendig å opplyse om dette i programmet: ”Filmen gir overhode ingen realistisk skildring av samenes gjøren og laden. Det samiske framstår snarere som kulisser” (TIFF 2002:80). Fra medieomtale i 1928 er det imidlertid ingenting som tyder på at filmens samtidige publikummere, som utvilsomt bestod overveiende av ikke-samer, var i stand til en slik bedømmelse. Til tross for å altså hente legitimering fra samtidens hug til det eksotiske kan filmen, som ble en middels publikumssuksess, slik også forstås som et bidrag til temning og oppheving av samisk kulturell egenart. *Viddenes Folk* kan dermed leses som uttrykk for en assimilativ diskurs, hvor ”de andre” rekonstrueres som en versjon av norske nasjonalromantiske idealer – samene gjøres til eksotiske (og muligens litt enklere) versjoner av et gjenkjennelig ”oss”.

Den demoniserte fremstillingen av samer er imidlertid ikke fullstendig fraværende i *Viddenes Folk*. Antagonisten Mats oppsøker, som nevnt, en trollkvinne og bruker magi for å vinne Ninas hjerte.

Mellomtekstene påpeker også at ”overtroen er stor blant viddenes folk”, og den nevnte trollkvinnen er stygg, skitten og med et olmt blikk. Fremstillingen av selve trolldomsprosessen er dessuten svært skremmende, med blodoffer og skumle visjoner som sentrale ingredienser. Til slutt dør også Mats som et direkte resultat av sin befatning med trolldom (han hallusinerer om dem han har forsmådd og drept, noe som medfører at han faller utfor et stup og dør). Religion og trolldom er altså stadig et kjerntrekk ved det samiske, og som i *Markens Grøde* dreier det seg om negative og potensielt skadelige elementer. Men der den trolldomstilbøyelige samer er den eneste personkarakteristikken som tilbys i *Markens Grøde*, er denne i *Viddenes Folk* kun én av flere, og dessuten i rollen som antagonist. Filmens helter, Nina og Lapp-Nils, gir seg aldri inn på en slik retning, selv om Nina motvillig godtar at Mats tapper blod av henne til bruk i trolldomsprosessen, i den tro at det skal renske Lapp-Nils. Filmen gjør det slik eksplisitt at det her er snakk om å åpne døren for noe farlig og ukontrollert. Slik inngår trolldom som en forskjellsmarkør mellom ”gode” og ”onde” samer, nærmest som en fallgrube for den domestiseringen og menneskeliggjøringen av ”de andre” som filmen i sin helhet representerer.

Laila (1929)

En mer entydig domestisering av det samiske finner vi året etter i *Laila* (George Schnéevoigt, 1929) – den desidert mest kjente samefilmen fra perioden. Filmen er basert på språkforskeren og forfatteren Jens Andreas Friis’ (1821–1896) kjente roman *Lajla* fra 1881 (opprinnelig utgitt under tittelen *Fra Finnmarken. Skildringer*). Romanen var svært populær. Den kom ut i en rekke opplag og var fram til etter andre

verdenskrig representert i folkeskolens lesebøker. Stumfilmversjonen fra 1929 er heller ikke den eneste gangen boken har blitt filmatisert. Den samme regissøren, George Schnéevoigt, kom i 1937 med en nyinnspilling, denne gangen som talefilm og med delvis ny rollebesetning. Og i 1958 kom enda en versjon, i farger, regissert av svensken Rolf Husberg. For et norsk publikum er det nok stumfilmversjonen som er mest kjent, og det er også denne som er mest tro mot romanens handling og karakterer.

I filmen er handlingen lagt til Karasjok-Kautokeino-området, sannsynligvis mot slutten av 1700-tallet, og utspiller seg i kontakten mellom fastboende norske handelsmenn og nomadiske reindriftssamer. Hovedpersonen Laila er datter av den norske handelsfamilien Lind i Karasjok, men blir som spedbarn mistet under flukt fra en ulveflokk. Hun blir funnet av Jåmpa som er tjenestegutt hos den rike reindriftssamen Aslak Lågje, brakt til sameleiren, og blir her tatt opp i familien som Lågje-ekteparets datter. Det er samene som lar henne døpe og gir henne navnet Laila. Nitten år fram i tid møter vi Laila som en glad og livlig ung samekvinne, uvitende om sitt etniske opphav. Aslak Lågje ser for seg ekteskap mellom Laila og fostersønnen Mellet, men Laila forelsker seg i den norske handelsmannen Anders Lind, uvitende om at han egentlig er hennes søskenbarn. Dette danner opptakten til en eksplisitt tematisering av etniske barrierer mellom samer og nordmenn (eller *darøer*, som de omtales i filmen). Alle er enige om at et forhold på tvers av den etniske barrieren er umulig, og Laila går etter hvert med på å gifte seg med Mellet. Jåmpa ser imidlertid hvor ulykkelig Laila er, og drar for å hente Anders. Etter en hasardiøs ferd rekker Anders fram til kirken akkurat i tide til å avverge giftemå-

let. Nå avsløres også Lailas sanne etnisitet, det unge paret gjenforenes og alt får en lykkelig slutt.

I likhet med *Viddenes Folk* er *Lailas* representasjon av samene av det romantiske slaget. Et sentralt premiss for fortellingen er samenes levesett i harmoni med naturen og særegne kompetanse om naturkreftene. I *Laila* kan man imidlertid også spore en enda større inklusjon av samene i et nasjonalromantisk ideal, en enda sterkere vektlegging av samenes potensial for domestisering. Det er i det hele tatt få trekk ved samene som skiller dem fra filmens nordmenn. Riktignok bor samene i lavvoer, til forskjell fra nordmennene som bor i hus. Og riktignok innbyr visse scener til å fortolke samene som noe enklere, mer ”barnlige”, enn nordmennene. Men hovedpersonen, Laila, som siden treårsalderen har blitt oppfostret som same, kan lese og skrive. Hun leser Bibelen, og i en scene mot slutten av filmen risser hun inn en beskjed til sin elskede (som tilsynelatende har sviktet henne) i en varde av tre: ”jeg var her du kom ikke. Laila”.

Det at Laila leser Bibelen er illustrerende for filmens behandling av religion. Det er ikke en særegen *samisk* religiøsitet som skildres i filmen, men en alminneliggjort kristendom. Religion fungerer ikke som markør for samisk annerledeshet, men snarere som den mentalitet som assimilerer samene, og det er nettopp på det religiøse planet at samenes likhet med nordmenn utbroderes tydeligst. Filmens samer er kristne, som nordmennene. De døver sine barn i kirken, gifter seg på ”norsk” vis i kirken, og feirer endatil jul på det man må anta skal være en sedvanlig ”norsk” måte; med ”julestas og leketøy” (Tekstkort 32 og 36,) og en grundig vask i stampen før julehøytiden. De synes dessuten å forholde seg til ”Gud” på et personlig plan, som en

skjebnemakt. For eksempel sier samene Aslak Lågje idet tjenestegutten Jåmpa bringer det forlatte barnet til teltleiren: ”Gud give vi kunne beholde barnet og gjøre det til vårt eget” (Tekstkort 27). Hva angår det religiøse er det altså lite i filmen som kan sies å vektlegge samenes annerledshet. I motsetning til *Markens Grode* og *Viddenes Folk* finnes ingen referanser til samer som særskilt trolldomskyndige eller mystiske på andre måter. Deres forhold til naturen er til en natur uten religiøse konnotasjoner. I den grad samene romantiseres som naturmennesker er det utelukkende i kraft av sekulære kompetanser og levesett.

Ikke desto mindre er dette en film som eksplisitt tematiserer etniske barrierer. Et sentralt element i fortellingen dreier seg om den sanne kjærlighetens evne til å overskride slike barrierer, men det er ikke før hovedpersonen Lailas egentlige norske etnisitet avsløres mot slutten av filmen at kjærligheten blir fullstendig fullbyrdet. Filmens løsning er altså trygt plassert innenfor et dikotomisk rammeverk – mellom ”oss” og ”de andre” (jf. Skarðhamar 2008). Filmene fremstiller imidlertid et godt liv som same, også for den etnisk norske hovedpersonen Laila. Og den etniske barrieren mellom samer og nordmenn fremstilles tross alt som et uønsket hinder for narrativets og kjærlighetens forløsning, snarere enn noe vi – som publikum – oppfordres til å applaudere og godta. Og, viktigst i denne sammenhengen, den etniske barrieren som skisseres, har ingenting med forestillinger om samenes særegne religiøsitet å gjøre.

Med sin bakgrunn i lappologen Friis' bok var *Laila* fundert som et overgripende sympatisk prosjekt overfor samene. Friis ser ut til å ha støttet utbredte ideer om samene som en laverestående rase, men var samtidig tydelig fascinert av samene, særlig rein-

driftssamene. Hans nedtegnelser var også basert på reiser i nordområdene og reell kjennskap til samene. Representasjonene kan dermed relateres til hans egne inntrykk, heller enn nasjonale stereotyper. I egne akademiske tekster fremmer han endatil radikale ideer, til dels på kant med utbredte fornorskningssidealer, om ”muligheter” for samefolkets overlevelse, om enn gjennom raseblanding med nordmenn (Kraft 2008). Også i filmen er det et samefolk med potensial for sivilisasjon som presenteres, og som dels også gestaltes i hovedpersonen, Laila. Forestillinger om en særegen samisk religiøsitet, som på denne tiden hadde en svært negativ valør, var muligens ikke velegnet i et slikt narrativ. Går man fram i tid, til de to andre filmversjonene av *Laila*, er forholdet det samme. Referanser til det religiøse og overnaturlige er så godt som fraværende som samisk etnisk markør.

Man skal være forsiktig med å trekke paralleller mellom tre enkeltstående filmer over en tiårsperiode på den ene siden, og på den andre siden, overgripende tendenser og endringer i det norske samfunnets perspektiv på samer. I dette tilfellet er det imidlertid mye som tyder på at det har noe for seg, ikke minst siden filmene var tydelig forankret i en nasjonsbyggingsideologi med bredt samfunnsmessig nedslag. Filmene anskueliggjør nettopp ambivalensen og brytningene som preget periodens syn på samer. Det være seg med hensyn til inklusjon eller eksklusjon i nasjonsbyggingsnarrativet, eller, viktigst i denne sammenhengen, med hensyn til demonisering, avmystifisering eller romantisering. Forestillinger om en særegen religiøsitet var i denne perioden fortsatt en fremtredende etnisk markør i den filmatiske iscenesettelsen av samer. Men, den var ikke alene, og sett kronologisk er tendensen en tiltakende åpning for

andre identifikasjoner, og en tiltakende menneskeliggjøring av samene. Fra et post-kolonialt perspektiv kan dette forstås som en tvetydig utvikling. Blant annet kan den romantiseringen av samer som *Laila og Viddenes Folk* uttrykker, også knyttes til en form for diskursiv domestiseringsprosess, hvor man i representasjoner av samer ser deres kulturelle autonomi i stadig større grad opphevet. Mens *Markens Grøde* kan forstås som et forsvar for en materiell kolonialisering av samenes land, viser *Laila og Viddenes Folk* assimilasjonsidealenes immaterielle fullbyrdelse: Samene bor på fjellet i lavvoer, men de er som "oss".

Den "dokumentariske" fasen: paternalisme og primitivisme

Same Jakki (1957)

Fra den første nyinnspillingen av *Laila* i 1937 må man hele 20 år fram i tid før samene igjen inntar en hovedrolle i landets kinosaler, denne gangen med den dokumentariske spillefilmen *Same Jakki* (1957), regissert av Per Høst. Filmen var del av en bredere bølge av dokumentarfilmer på 1950-tallet, som ikke minst Høst selv stod for, blant annet med sine filmer fra Sør-Amerika: *Jungelfolket* (1948), *Gjensyn med jungelfolket* (1950), *Equador* (1954) og *Galapagos* (1955). *Same Jakki* regnes som Høsts hovedverk, det som for alvor etablerte ham som "etterkrigstidens fremste og mest markante dokumentarfilmskaper" (Iversen 2001:88). Etter Thor Heyerdahls viden kjente og Oscar-vinnende *Kon-Tiki* (1950) var *Same Jakki* den filmen fra perioden som fikk mest oppmerksomhet, også internasjonalt, blant annet med gullpalmenominasjon ved filmfestivalen i Cannes (Diesen 1997). Filmen hadde premiere på Klingenberg i Oslo 21. mars 1957, akkom-

pagnert av filmskaperen selv, flere av samene fra filmen og et hvitt reinsdyr. Avisene meldte om et oppmøte på "hundrevis av mennesker [...] slik at biltrafikken et øyeblikk truet med å bryte sammen" (Ukjent avis, morgennummer 22.03. 1957).

Same Jakki var en tydelig motvekt til etterkrigstidens statlige samepolitiske linje. Som følge av økt kulturell enhetstenkning og omfattende moderniseringspress i gjenreisningen etter andre verdenskrig, hadde fornorskningsspresset overfor samene kun blitt forsterket. Samisk språk og kultur hadde slik, mot slutten av 1950-tallet, lav egenverdi, og ble snarere sett som begrensende i forhold til velferdsstatens fremmarsj (Bjørklund 2000b). I perioden så man imidlertid også en gryende kulturverntenkning rundt det samiske, og den spede begynnelsen på det som i ettertid er blitt kjent som samebevegelsen (Eidheim 1998). På mange måter var det nettopp kulturvernidealer som kom til uttrykk i Høsts dokumentar. Den hadde et sterkt tilsnitt av folkeopplysning på samefolkets vegne, og ikke minst en nokså kritisk politisk brodd, særlig knyttet til reindriftssamenes situasjon under press fra industrialisering og mekanisering. Intensjonen med filmen, ifølge programheftet, var å dokumentere og synliggjøre en kultur som "er i ferd med å forsvinne under presset fra maskinkulturen" (Programhefte 1957). Denne kulturen presenteres som et resultat av tradisjonskontinuitet gjennom generasjoner, eller som Høsts fortellerstemme uttrykte det: "ferdigheter som er summen av årtusener med erfaring". "I *Same Jakki*", skriver Høst videre i programheftet, "har jeg samlet et utvalg av det filmmaterialet mine medarbeidere og jeg selv tok under et årelangt opphold hos reinsamene. Det gjengir trekk fra dagliglivet hos to grupper av flyttsamer,

slik vi selv opplevde det i den tiden vi bodde hos dem og flyttet med dem” (Programhefte, *Same Jakki* 1957). Filmen bød på et rikt dokumentarisk materiale, hvor både reinflytt, merking av rein, samenes klær og utstyr, og dessuten det rike dyrelivet i deres omgivelser ble skildret med stor grundighet.

Ifølge filmviteren Gunnar Iversen tok Høsts dokumentar på seg å erstatte de ”etnosentriske og eksotiske lappemelodramaer” man tidligere hadde sett på film med ”en annerledes og mer ærlig skildring” (2001:90). Ikke desto mindre kan man også her skimte en underliggende romantisk primitivisme, noe som ble ytterligere understreket i presentasjonen ved filmfestivalen i Cannes: ”The aim throughout has been to present a picture of the Laplanders that is as true and natural as the life they lead” (Presentasjonshefte 1957). Avvisning av koloniale troper om de primitives hedenskap er heller ikke gjennomført eller entydig. Religion er ikke en sentral etnisk markør i *Same Jakki*, men en interessant scene peker i retning av religiøsitet som innslag i det avbildede samiske samfunnet. Det er en scene hvor de eldre samiske mennene, ifølge Høsts kommentatorstemme, ”forteller historier fra gamledager, om trollskap og underjordiske”. Det dreier seg om en kort sekvens som ikke tillegges videre vekt. Vi får ikke høre historiene, bare at de er der, tilsynelatende som ”historier” – knyttet til fortiden. Scenen bryter på mange måter med den overordnet romantisierende vinklingen filmen for øvrig har på samiske tradisjoner og gammel kunnskap. Vinklingen av disse historiene, som etter alt å dømme handler om tradisjonell samisk religionsutøvelse, er tross alt negativ og i en omtale som overveiende bekrefter den århundrelange samemisjonens betimelighet. Dette understrekes endatil av at ”troll-

skap” og troen på ”underjordiske” her fremstilles med et element av avstandstaken, assosiert med en forbigått, uønsket og (mer) primitiv fortid, og slik inngår i en tematisering av en positiv samisk kulturutvikling. Scenen harmonerer slik dårlig med Høsts avstandstaken fra etnosentrisme. Den indikerer snarere at ”samisk hedenskap” er en seiglivet kolonial trope, som ikke engang Høsts sympatiske presentasjon kunne unngå å preges av.

Referanser til samisk hedenskap er likevel et unntak i en produksjon som ellers bestreber seg på å snakke samenes sak. Heri finnes antagelig noe av forklaringen på hvorfor samisk religion ikke ble tematisert i større grad. Høsts prosjekt var dessuten å dokumentere ekte samers liv. Samene var på 1950-tallet stort sett kristne, og sannsynligvis fantes det ikke eksempler på eksotisk samisk religionsutøvelse – ekte mennesker lever som kjent sjelden opp til mytene om seg selv. Sist, men ikke minst, må filmen ses i sammenheng med en generell avmystifisering av samene, som vi så spirene til i den nasjonalromantiske filmbølgens representasjoner. Hverken for- og forskningsidealer eller kulturvernidealer vektla på dette tidspunktet religion som en sentral markør for ”samiskhet”. Samene var mot slutten av 1950-tallet i det hele tatt innrammet i en relativt strikt politisk diskurs, uten rom for det helt store representasjonsmangfoldet, uavhengig av om man talte i tråd med rådende assimileringsidealer, eller mot dem, slik Høsts film til dels gjorde. Samene var slik muligens mindre egnet som ”mytiske” objekter.

Same Jakki (1971)

Religion som identitetsmarkør er fullstendig fraværende i *Same Jakkis* oppfølger, *Same Ællin* fra 1971, regissert av Titus Vibe-Müller med Per Høst som produsent.

Filmen er på mange måter en modernisert versjon av *Same Jakki*, til dels basert på gjenbruk av filmmateriale. Formålet syntes langt på vei å være det samme. Det dreier seg om et sympatiserende opplysningsprosjekt overfor den norske offentligheten om samenes situasjon og kultur i møte med modernitet og industrialisering. Men der man i *Same Jakki* fikk et romantisk innblikk i et relativt sorgløst liv på vidda, med ”presset fra maskinkulturen” kun som et implisitt bakteppe, anlegger *Same Ællin* en langt mer sosialrealistisk tone, blant annet med bilder fra demonstrasjoner mot oppdemmingen av Masi-dalen sommeren 1970, dokumentasjon av reindriftsnæringens mekanisering, intervju med samer bosatt i Oslo og innslag fra turismenæringen knyttet til salg av samiske suvenirer. *Arbeiderbladet* omtalte den som ”en bitter, indignert skildring av den minoritet vi gode nordmenn så skammelig har diskriminert i mange år” (*Arbeiderbladet* 24.06.71). *Dagbladet* beskrev den slik:

Det har neppe vært Per Høsts mening å ta opp samenes politiske og samfunnsmessige problemer, men som den ekte beundrer og kjenner han er av samiske forhold kan han likevel ikke dy seg for å uttrykke harme over forslaget om Masi-regulering og over den servile turist-fjesk som fører til at for eksempel fisket i viktige elver blir ødelagt for dem som har årgammel hevd på fiskingen som en viktig del av livsgrunnlaget (*Dagbladet* 03.09.1971).

Filmen ble en middels publikums- og kritikersuksess. Den nådde ikke helt opp til sin forgjenger med hensyn til seertall, men skulle likevel slå an tonen for den politiseringen av dokumentarfilm man så utover 1970-tallet, og som fortsatt er rådende

(Iversen 2001). Av de to mediesitatene ovenfor ser vi også at den henvendte seg til et ganske så endret syn på det samiske enn sin forgjenger, noe som utvilsomt hang sammen med et sterkere innslag av samiske aktører i det offentlige ordskiftet. Samiske stemmer bidro også direkte i mediedebatten om filmen. Reaksjonen var ikke udelt positiv. Blant annet ble filmen kritisert av daværende formann i Norsk seksjon av Nordisk Sameråd, Nils Jernsletten, som mente den romaniserte samenes situasjon (*Dagbladet* 10.09.1971). Filmen var ikke sitt opplysningsideal bevisst, kan vi lese av kritikken. Den ble påstått å gi et forenklet og ”usant” bilde av samenes situasjon, og å romantisere snarere enn å adressere de reelle problemene den samiske befolkningen stod overfor. I svar til Jernsletten fire dager senere framstår filmskaperen Høst fremfor alt overrasket over kritikken, og ydmyk over at filmen ikke har kunnet yte samene rettferdighet som politisk innspill (*Dagbladet* 14.09.1971).

Meningsutvekslingen i *Dagbladet* disse septemberdagene i 1971 viser hvordan samisk medvirkning i den offentlige diskursen fordret en helt annen bevissthet om samisk identitet fra bare tiår tidligere. I diskursen om ”det samiske” var ikke lengre det norske utenfraperspektivets hegemoni like selvskrevet. I det hele tatt tok *Same Ællin* del i et åpnere og mer multivokalt mediefelt enn de overnevnte filmene, hvor også den koloniale diskursen i langt større grad ble utfordret og samer selv talte tilbake. Selv om eksotisme til en viss grad fortsatt var representert, var filmen åpenbart sensitivert for samisk selvidentifikasjon. Samer kunne ikke like ufortrødent som tidligere iscenesettes som ”andre”, og koloniale troper om de primitives hedenskap og trolldomskyndighet hadde ingen selvskreven plass.

Ante (1975/1977)

Fra Høsts to samedokumentarer kan vi trekke forbindelser til Arvid Skauges TV-filmserie *Ante* fra 1975, etter et manus av forfatteren Tor Edvin Dahl. *Ante* skriver seg inn i en vidt forskjellig sjanger, barnefilmen, men stadig med en sosialrealistisk ramme og et politisert folkeopplysningsaspekt. Som *Aftenposten* skriver i retrospekt i 2009: "TV-serien av Tor Edvin Dahl er for mange nordmenn den første klare bevisstgjøringen av storsamfunnets fornorskning av samene" (*Aftenposten* 19.04.2009). Filmserien ble vist på NRK i seks deler vinteren 1975 og ble senere klippet ned til spillefilm (1977). Filmserien følger ett år i den 10 år gamle samegutten Antes (Sverre Porsanger) liv, hans drøm om å bli reineier i en tid med økende industrialisering og stor usikkerhet i næringen, og hans brutale erfaringer med fornorskning og uvitenhet om samisk kultur. Produksjonen favnet bredt om samenes situasjon og utfordringer, og var gjennomgående kritisk til den norske samepolitikken.

I lys av filmhistorien er *Ante* interessant. Først med *Veiviseren* et tiår senere, får vi den første samiske spillefilmen, men *Ante* var heller ikke en ensartet utsideperspeksjon av det samiske. Både i manusarbeid og produksjon hadde *Ante* omfattende konsulenthjelp fra samer, blant annet med personregi av den samiske skuespilleren og instruktøren Nils Utsi.

Produksjonen tok også i bruk samisk dialogspråk, og manusforfatterens uttalte intensjon var "å lage en skildring innenfra" som motsats til tidligere produksjoner utenfraperspektiv på det samiske (VG 04.01.1975). Filmserien gikk dermed et skritt videre fra Høsts dokumentarer hva angår tilstrebing av et samisk perspektiv. Inklusjon av samer i produksjonsprosessen var også i tråd med en utvilsomt større

allmenn bevissthet om samenes situasjon fra bare noen år tidligere, og dessuten, kan man tenke seg, økende sensitivitet for samisk medvirkning i den offentlige debatten. Filmserien bidro i seg selv til dette. Særlig dens skildring av Antes møte med et skolevesen fullstendig uvitende om samisk kultur skapte debatter i media, og målbar både norske og samiske stemmer.

I *Ante* er den tilbakeskuende primitivismen fra eksempelvis Høsts produksjoner dempet, til fordel for drøftinger av den samtidige samiske kulturens levedyktighet og utfordringer. Det hviler like fullt et visst primitivistisk preg over *Antes* representasjon av det samiske. Fokus er fortsatt rettet mot den samiske kulturens naturnærhet og kompetanse om naturkreftene. Og fortsatt, selv om *Ante* ikke like eksplisitt som Høsts produksjoner, indikerer den samiske kulturens fundament som førmoderne, blir samisk kultur tegnet som en direkte motsats til industrialisering og modernisering. Når Antes far (Nils Utsi) ser seg nødt til å forlate reindriften til fordel for gruvestarbeid, formidles eksempelvis dette som et tap av hans identitet og lykke. Likeledes er Antes møte med internatskolen tøff, ikke bare på grunn av intoleranse og uforstand fra lærerne, men også fordi den "norske" virkeligheten frarøver ham hans genuine "jeg", knyttet til et liv med reindriften og natur. Antes kamp for å fortsette i reindriften tegnes slik også som en kamp for å fastholde en objektivt sett mer autentisk levemåte – en kamp for et ekte og meningsfullt liv, ikke bare som same, men som menneske.

Det finnes ingen referanser til religion som markør for de kulturelle forskjellene som presenteres i *Ante*. Kun en scene antyder religiøs tilhørighet: en scene hvor Antes familie kommer ut av en kirke i forbindelse med et besøk på påskemarked i Kauto-

keino. Av scenen forstår vi at samene er kristne, som nordmennene. Religion fungerer slik som markør for kulturell likhet heller enn forskjeller. Om noe bidrar scenen til å normalisere det samiske, og understøtte filmserien som en systemkritikk på vegne av en samisk befolkning som er nordmenns like, også på det religiøse planet. I forhold til samtidens fortsatte fornorskningdiskurs er *Ante* slik ambivalent. Mens rammefortellingen tar et oppgjør med fornorskningspolitikken og retter et kritisk søkelys på den norske stats angrep på samisk kulturelt autonomi, er det tydelig at serien fortsatt målbærer en assimilativ diskurs, hvor det handlet om samenes kulturelle likhet med nordmenn og innordning i det norske storsamfunnet.

Den "postkoloniale" fasen: primitivisme og spiritualisering

Veiviseren (1987)

Etter å ha vært innlemmet i en filmdiskurs mer eller mindre på utenforståendes premisser i 70 år, kom i 1987 den første spillefilmen skrevet og regissert av en same: Nils Gaups actionfylte debutfilm *Veiviseren*. Handling er lagt til et mytisk førkolonialt og førkristent samisk nomadesamfunn, og er en adaptasjon av samisk fortellermateriale om en ung gutt som redder samefolket fra morderiske røvere – tsjudene. Filmen ble skutt vinterstid på Finnmarksvidda, den hadde nordsamisk som sitt primære dialogspråk og flere av rollene var besatt av samiske amatørskuespillere. Filmen fikk mye oppmerksomhet. Den ble en av de største kommersielle suksessene i norsk films historie, med relativt betydelig distribusjon, også internasjonalt. Og den ble nominert til Oscar, noe som ikke hadde skjedd en norsk film siden Arne Skouens

Ni liv i 1959 (Holst 1999) – forøvrig også en film med samiske bifigurer.⁴

Veiviseren var utvilsomt et produkt av sin tid, og av en betydelig dreining i den norske samediskursen fra både Høsts prosjekter og *Ante*. Mellom *Veiviseren* og *Ante* ligger ikke minst den såkalte Altaaksjonen (1979–1981), en milepæl i nyere samisk historie og et vendepunkt i forholdet mellom den norske stat og den samiske minoriteten. Hendelsen innledet en omfattende reformering av den norske stats fornorskningpolitikk ovenfor samene, en begynnende institusjonalisering av samisk politisk innflytelse, og – ikke minst – en intensivering av den kulturelle revitaliseringsprosessen som hadde blitt initiert noen tiår før (Eidheim 1998). Altaaksjonen aksentuerte dessuten en forståelse av samer som et "urfolk", i et internasjonalt folkerettslig perspektiv (ibid). *Veiviseren* kan på mange måter ses som et filmatisk uttrykk for en ny samisk selvforståelse som vokste frem gjennom disse prosessene. Den representerer en tydelig perspektivendring i forhold til den tidligere filmhistoriens representasjon av det samiske, og ikke minst et brudd med paternalistiske utenfraskildringer. I tillegg flyttet den fokus fra de samtidige realpolitiske utfordringer i samiske samfunn – som Høsts dokumentarer og *Ante* vektla – til en mytisk fortid, og en dramatisering av den samiske kulturens opprinnelse og verdigrunnlag. Filmen kan sies å være et uttrykk for en konseptuell forståelse av samene som på dette tidspunktet hadde blitt fremtredende i den samiske identitetspolitiske bevegelsen, nemlig, som antropologen Harald Eidheim formulerer det, "the newly formed concept of their history as a people who had established their homeland on the tundra, the coasts and the woodlands in the north long before the Nordic people arrived at the

scene” (1998:42). Filmen knyttet slik an til en mer fundamental identitetskonstruerende prosess, en forsøksvis artikulering av selve essensen i samisk kultur, dens egenart og grunnleggende forankring.

Filmens tematisering av kulturelle forskjeller mellom samer og de grusomme tsjudene kan forstås både som en allegorisk systemkritikk av det norske majoritetssamfunnets ”kolonialisering” av sameland og som en artikulering av essensielle kulturforskjeller mellom samer og nordmenn. I lys av den tidligere filmhistorien representerte *Veiviseren* en reversering av den koloniale portrettering av samer som ”de andre”, slik vi blant annet så i *Markens Grøde* (1921). Hvor *Markens Grøde* plasserte subjektposisjonen i det norske nybygger- og bygdelivet med samene som utsidegestalt og kontrast, finner vi i *Veiviseren* en motsatt konstellasjon. Her er det filmens samiske befolkning som – gjennom innblikk, kameraføring og perspektiv (jf. Tønnesen 1992) – inkarnerer handlingens subjektposisjon og sentrale identifikasjon, mens de invaderende tsjudene er posisjonert som ”de andre”. Tsjudene ligner samene i *Markens Grøde*. Det er i begge tilfellene snakk om ultimate andre, et folk tilsynelatende uten stedstilhørighet og som i sin fremmedhet kun er skremmende og uforståelige. Tsjudene snakker ikke engang et reelt språk, bare en sammensetning av lyder konstruert for å virke skremmende.

Veiviserens fremstilling av en samisk kultur som er særpreget og klart atskilt fra andre, understøttes av det vi kan kalle en instrumentalisering av samisk kulturelt inventar, hvor visse elementer fungerer som identitetssignaliserende emblemer og markører for essensielt kulturelt særpreg (jf. Larsen 2009). Den viktigste identitetsmarkøren i filmen, ved siden av samisk språk, er religion. Filmen portretterer en førkris-

ten samisk fortid der hele tilværelsen er religiøst forankret. Og det er den religiøse forankringen som utgjør det mest fundamentale skillet mellom samene og de onde tsjudene. Fremstillingen preges så vel av refortolkning av religiøse elementer fra etnografiske kilder som tilpasning til ”moderne” idealer om naturvern og holisme (Christensen 2010). *Veiviseren* etablerte slik et legitimt symbolsk rom for revitaliserende holdninger overfor samisk førkristen religion. Sett i lys av så vel filmhistorien som århundrer med misjons- og assimilasjonspolitik var det ingen selvfølge. Folkloristen Thomas DuBois har påpekt at filmens flørtning med ”sjamanisme” lett kunne falt negativt ut for mottakelsen, særlig i samiske miljøer (2000). 1980-tallet var preget av samisk kulturell oppblomstring og gryende stolthet for samisk kultur, men den religiøse fortiden var for mange samer fortsatt et sensitivt tema. Særlig innenfor læstadianske miljøer har det vært vanlig å forbinde den samiske førkristne religionen med heden-skap og avguderi.⁵ *Veiviserens* vektlegging av religion kan slik forstås som en bevisst ytring i den kulturelle revitaliseringen, myntet både på å synliggjøre samisk kultur utad, overfor ikke-samer, og på rensking av den religiøse fortiden innad i samiske miljøer.

Filmens iscenesettelse av religion som den sentrale samiske kulturmarkøren, kan samtidig forstås som en rekapitulering av en sterk kolonial stereotypi, nemlig ideen om ”de andres” særegne religiøsitet som konstituerende for deres annethet. Vi må tross alt helt tilbake til *Markens Grødes* (1921) entydige demonisering av samene for å finne en tilsvarende spiritualisert skildring av ”det samiske”. *Veiviserens* vektlegging av religion kan slik forstås som en adaptasjon av koloniale troper om samenes

trolldomskyndighet og magi, bare snudd på hodet. Det dreier seg da ikke om iscenesettelse av demonisk fremmedhet, men om et bidrag til å konsolidere bildet av samisk kultur som verdifullt og bevaringsverdig. Tilsvarende kan *Veiviseren* sies å videreføre primitiviseringen av samene fra tidligere filmer. Med en handling lagt til et førmoderne samfunn og med vektlegging av samenes harmoni med naturen er det lite som skiller denne representasjonen fra tidligere romantiserende samefilmer, eksempelvis Høsts produksjoner. *Veiviseren* plasserer seg dermed godt innenfor ”myten” om samer som ”de andre” og som ”noble savages”. Det dreier seg altså om en tvetydig samisk emansipasjon, med eksempler både på opposisjon mot og reproduksjon av den koloniale diskursen.

Kautokeino-opprøret (2008)

Det samme kan sies om den foreløpig siste samiske storfilmen, *Kautokeino-opprøret* (2008), også denne i regi av Nils Gaup. Etter en rekke produksjoner uten samisk profil i årene etter *Veiviseren* vender Gaup her tilbake til et samisk miljø. Filmen er basert på virkelige hendelser. Den fortolker det såkalte Kautokeino-opprøret i 1852, en hendelse i Kautokeino kirkested hvor rein-driftssamer tilhørende en religiøs vekkelse inspirert av læstadianisme drepte den lokale lensmannen og handelsmannen. De antatte lederne av opprøret ble i etterkant halshugget, og deres etterkommere har i samiske lokalsamfunn vært omtalt som ”morder-slektene”, helt frem til våre dager. Også flere akademiske skildringer av hendelsen og dets opptakt har vært svært negative på de involverte samenes vegne, gjerne med fokus på ”religiøs fanatisme” som den sentrale beveggrunnen for deres handlinger (Graff 2009). Filmens tolkning av hendelsene er en tydelig motvekt til slike perspek-

tiver. Den presenterer samenes handlinger som en desperat reaksjon på grusom undertrykkelse fra den norske statsmakten og kirken. På tilsvarende måte som sin forgjenger, *Veiviseren*, kan dermed også denne filmen betraktes som et forsøk på å renvaske den samiske fortiden, og som et ledd i samisk identitetskonstruksjon.

Det at et såpass sensitivt aspekt ved den samiske historien ble festet på film vitner også om en kulturell revitaliseringsprosess som på mange måter har vært vellykket, og som på dette tidspunktet hadde konsolidert samisk kultur og identitet som autonome størrelser vis-à-vis det norske storsamfunnet. Det er en svært eksplisitt kritikk mot storsamfunnets behandling av samer som presenteres i denne filmen. Samenes kulturelle motsatser er ikke bare identitetsløse fremmede, som tsjudene i *Veiviseren*, men reelle og navngitte representanter for det norske statsapparatet og kirken – om enn avdøde. Filmen er slik langt krassere enn den indirekte og allegoriske systemkritikken som Gaups første samiske film eksponerte. Resepsjonen av *Kautokeino-opprøret* understreket også aktualiteten av et slikt perspektiv. Filmen ble både i samiske og norske media hyllet som ”viktig” og for å sette et betimelig fokus på ”et dystert kapittel av norgeshistorien” (*Dagbladet* 17.01. 2008). Den var også en av de mest sette filmene i 2008.

I likhet med *Veiviseren* rettet *Kautokeino-opprøret* et sterkt fokus mot religion. Ved siden av at det altså dreier seg om en historisk hendelse hvor religion spilte en sentral rolle, tilskrives religion en mer grunnleggende rolle i filmens artikulering av etniske grenser: Filmens tematisering av en dempet, naturnær og kollektivistisk læstadiansk bevegelse er bærende for karakteristikken av samer, mens nordmenn i hovedsak karikeres med referanse til en

korrupt og undertrykkende statskirkekris-tendom. Jeg har i en tidligere publikasjon argumentert for at filmens tematisering av etniske grensedragninger må forstås i lys av den kollektive identitetsdannelsen som har funnet sted i de siste tiårenes internasjonale urfolksbevegelse (Christensen og Kraft 2011). Filmens plot er strukturert etter internasjonale urfolksdiskursers vektlegging av grunnleggende motsetninger mellom ”urfolk” – forstått som kollektive bærere av eldgammel holistisk visdom – på den ene siden, og ”Vestens” dualistiske verdensbilder og religioner, på den andre. Slike forestillinger står sentralt både i FN-resolusjoner og internasjonal lovgivning, og de er synlige i en samisk kontekst i eksempelvis mediedebatter og politiske forvaltningssaker (Kraft 2004, 2006, 2009, 2010).

I et filmhistorisk lys er det imidlertid tydelig at motivvalg også i denne filmen er til dels i tråd med koloniale stereotypier om samer. *Kautokeino-opprøret* bidrar på mange måter til en ytterligere kontemplasjon over den samme primitiviseringen og spiritualiseringen av det samiske som man så i *Veiviseren*. Og lik sin forgjenger eksemplifiserer den at ”postkoloniale” samiske selvrepresentasjoner på film ikke bare forholder seg til koloniale troper om samenes særegne religion og primitive livsførsel som et grunnlag for avstandstaken, men også som ressurser.

Avslutning

Samer har vært representert på film i fra filmmediets spede introduksjon i Norge og fram til i dag. Og filmer har tidvis, gjennom denne perioden, vært av sentral betydning for den allmenne oppfatningen av ”det samiske” – hva samisk kultur og identitet er, og hvordan relasjonen mellom det samiske og det norske kan forstås. Når jeg i denne artikkelen har drøftet de vik-

tigste ”samefilmene” gjennom historien er det nettopp slående at nær alle av dem enten direkte eller indirekte tematiserer kulturelle forskjeller mellom storsamfunnet og samene.

Filmhistorien åpner for et komplekst og varierende bilde av denne relasjonen, med kronologiske utviklingstrekk som går i ulike retninger og med vekslende representasjoner av samenes kulturelle egenart. På den ene siden finnes en utvikling bort fra det demoniserte bildet av samer, representert ved *Markens Grode*, i retning mer romantiserte fremstillinger – en utvikling, så å si, fra ”the savage” til ”the noble savage”. Samtlige av de diskuterte samefilmene etter *Markens Grode* er eksempler på dette, og da med samenes forhold til naturen som gjennomgående tema. Tonen slås an av 1920-tallets melodrama *Viddenes Folk* og *Laila*, hvor det samiske innlemmes i det nasjonalromantiske prosjektet. Romantisering og primitivistisk nostalgi er også representert i Per Høsts dokumentarer og *Ante*, om enn ikke som et hovedanliggende. Og det er representert i de ”postkoloniale” samefilmene *Veiviseren* og *Kautokeino-opprøret*. I kraft av sine posisjoner som insider-fortellinger, kan disse to siste filmene sies å gjenopprette den romantisierende primitivismens gangbarhet i samiske sammenhenger. De gir legitimitet til ”the noble savage”, som en gyldig og autentisk tankefigur.

På den andre siden kan man snakke om en ambivalent prosess knyttet til diskursive forhandlinger om samisk kulturelt autonomi. Når *Viddenes Folk* og *Laila* lar samene inngå i en nasjonalromantisk utopi, kan dette samtidig forstås som en synkronisering av samisk kultur med norske idealer og verdier. Disse filmene åpner slik for en delvis utvisking av samisk kulturell egenart, en filmatisk domestisering og assimilering av

samer, i tråd med datidens intensive forneringspolitikk. I den grad samene er kulturelt annerledes enn nordmennene i disse filmene, er det kun på et materielt plan, knyttet til forskjeller i næringsvei og bostedsforhold. Filmene indikerer ikke dyptgripende kulturforskjeller i verdensbilde og meningssystem. Riktignok spiller både *Viddenes folk* og *Laila* på eksotisering av samenes forhold til naturen, men her stopper langt på vei deres annerledeshet. Samenes verdisett og verdensbilde er i bunn og grunn ikke annet enn hva tidens skildring av norsk bygdeliv kunne fremvise (Christophersen 1994). Heller ikke i Høsts opplysningsprosjekter og *Ante* består kulturforskjellene mellom samer og nordmenn av særlig annet enn materialitet, det at samene har reindrift som næringsvei, lever et liv på vidda og snakker et annet språk.

Det er først med *Veiviseren* at samisk kulturell annethet igjen uttrykkes som ”noe mer” enn bare næringsvei, lokalitet, klær og språk. Samenes næringsvei er stadig reindrift, men den overordnede og essensielle kulturelle forskjellen knyttes til åndelige verdier og verdensbilder, til religion. Det samme ser vi i *Kautokeino-opprøret*, kanskje i enda sterkere grad. Med disse filmene er vi altså vitne til en religiøs vending i den filmatiske iscenesettelsen av ”det samiske”. Og som jeg har vært inne på i artikkelen, kan denne vendingen forstås både i lys av den kulturelle og politiske revitaliseringsprosessen filmene tar del i, og i forhold til bredere internasjonale urfolksdiskurser, hvor kontrasteringen mellom urfolk og den moderne, industrielle vesten står sentralt, og hvor etniske grensdragninger nettopp struktureres av dikotomisering mellom materielle versus spirituelle verdier (jf. Kuper 2003).

Ikke desto mindre kan vi også snakke om filmene som rekapitulasjoner av koloni-

ale troper om samenes trolldom og hedenske religionsutøvelse. Som nevnt må vi helt tilbake til *Markens Grøde* (1921), med dens demonisering av samene, for å finne en tilsvarende essensialistisk fremstilling av etniske grenser. Forskjellene mellom denne ultimate, koloniale utenfraskildringen og Gaups innenfraskildringer er langt på vei kun et spørsmål om perspektiv, og med det hvilken valør ”det samiske” tilskrives – negativ eller positiv, godt eller ondt. Både *Markens Grøde* og Gaups filmer tar del i en tilsvarende inderliggjøring av samisk kulturell annethet, og de gjør det med tilsvarende referanse til religion. *Veiviseren* og *Kautokeino-opprøret* illustrerer slik et tilsynelatende ufravikelig dilemma og paradoks ved den post- eller antikoloniale diskurs de tar sikte på å artikulere. Filmene er eksempler på at ”de andre” hevder sin rett til å tale tilbake til tidligere tiders koloniale innramming av seg selv, men mottalen finner sted i et minefelt, hvor man tidvis, og muligens uunngåelig, ender opp med å bekrefte de tankefigurer og troper man ønsker å distansere seg fra. Filmene er dermed eksempler på en mer allmenn tendens til at koloniseringens identitetsdiktat følger med, også når folkegrupper som har vært utsatt for denne kolonialiseringen har ambisjoner om selvbeskrivelse på egne premisser og i egne kategorier (jf. Larsen 2009).

Ideen om religion som samisk etnisk markør, er i den sammenheng talende for hvor seiglivet koloniale troper kan være. Historisk har denne ideen vært brukt for å misjonere, assimilere og undertrykke samer. Til tross for, eller kanskje nettopp på grunn av dette synes den også å fungere som en kulturell ressurs for senmoderne samers søken etter egen identitet og kultur. Den religiøse samens lever altså fortsatt i beste velgående, i alle fall på film.

Noter

1. Det finnes ingen "offisiell" eller uttømmende oversikt over filmer som rommer representasjoner av samer. Basert på delvise oversikter presentert av Christophersen (1994) og Mecsei (2007), supplert med egne søk i filmdatabasen Internet Movie Database (imdb.com) og den store filmografien i oversiktsverket *Filmen i Norge. Norske Kinofilmer gjennom 100 år* (Braaten m.fl. 1995), kan man stille opp følgende oversikt: *Unge hjertter* (1917, Peter Lykke-Seest); *Markens grøde* (1921, Gunnar Sommerfeldt); *Viddenes Folk* (1928, Ragnar Westfelt); *Laila* (1929, George Schnéevoigt); *Laila* (1937, George Schnéevoigt); *Trysil-Knut* (1942, Rasmus Breistein); *Jørund smed – dit vindarna bär* (1948, Åke Ohlberg); *Same Jakki* (1957, Per Høst); *Ni liv* (1959, Arne Skouen); *Operasjon sjøsprøyt* (1964, Knut Bohwim); *Same Ællin* (1971, Titus Vibe-Müller); *Ante* (1977, Arvid Skauge); *Det andre skiftet* (1978, Lasse Glomm); *La elva leve!* (1980, Bredo Greve) *Veiviseren/Ofelas* (1987, Nils Gaup); *Landstrykere* (1989, Ola Solum); *Stol på ministeren* (1997, Paul-Anders Simma); *Detektor* (2000, Pål Jackman); *Svidd neger* (2003, Erik Smith Meyer); *Bázo* (2003, Lars Góran Petterson); *Slipp Jimmy fri* (2006, Christopher Nielsen); *Kill Buljo: The Movie* (2007, Tommy Wirkola); *Kautokeino-opprøret* (2008, Nils Gaup); *Nord* (2009, Rune Denstad Langlo); *Jernanger* (2009, Pål Jackman); *En ganske snill mann* (2010, Hans Petter Moland).
2. Artikkelen inntar en sosialkonstruktivistisk tilnærming til spørsmål om samisk kultur og etnisk identitet (jf. Hall 1996). Den vektlegger å forstå hvordan "det samiske" forhandles om og gis mening gjennom diskursive praksiser og uttrykksformer, herunder film. De filmene som drøftes i artikkelen, antas slik å ha vært både stemmer i og produkter av de diskursene som har konstituert "det samiske" i de tidsperiodene det her er snakk om. Foruten filmene i seg selv omfatter artikkelens empiriske materiale medieomtale, programhefter og forskjellig annet materiale relatert til utgivelsene. For de eldre filmene har empirifanget vært prisgitt nasjonalbibliotekets filmarkiv. I forhold til medieomtale av de nyere filmene har det digitale mediearkivet ATEKST vært benyttet (www.retriever-info.com).
3. Samene var ikke de eneste, eller de mest brukte referansene for denne posisjonen. Ifølge medieviteren Birgit Semb Christophersen (1994) var det særlig fantene, vikarierende benevnt som tatere, splinter, farker eller sigøynere, som utgjorde de fremste "andre" i den nasjonalromantiske filmdiskursen, blant andre marginale figurer, som rallare, landsbytufter, huldre, spøkoner, eskimoer og "bastarder" (Christophersen 1994).

4. Oscar-nominasjonen gav *Veiviseren* en betydelig formativ rolle i fremveksten av såkalt "urfolksfilm" som et internasjonalt fenomen, og som et aspekt ved flere urfolksgrupperingers revitaliseringsprosjekter, verden over (jf. Ginsburg 1991, 2002, Wood 2008, Dowell 2006).
5. Læstadianismen er en luthersk vekkellesbevegelse med utspring i den svenske presten Lars Levi Læstadius (1800–1861). Vekkelisen oppstod i Nord-Sverige på midten av 1800-tallet og spredte seg raskt til Norge, ikke minst til de samiske kjerneområdene i Nord-Norge. Det antas å være omtrent 18000 læstadianere i Norge i dag, hvorav mange er samer (Kristiansen 2005). I forskningen fremstilles ofte (men ikke uten kritikere) læstadianismen og dens nedslag blant samer som en politisk reaksjon på modernisering og fornorskning, som en kulturkonserverende bevegelse (jf. Bjørklund 1985, Drivenes og Niemi 2000). Ikke desto mindre har mange læstadianere vært, og er til dels fortsatt, svært kritiske til samisk førkristen religion (Kraft 2009, DuBois 2000).

Litteratur

- Aftenposten* 19.04.2009: "Fra Ante til Blacksheeps", Jan Gunnar Furuly.
- Arbeiderbladet* 24.06.1971. "'Same Ællin' gir slappe inntrykk", Bjørn Granum.
- Bjørklund, Ivar 1985. *Fjordfolket i Kvænangen*. Oslo, Universitetsforlaget.
- Bjørklund, Ivar 2000a. "Samebevegelsen". I: *Sápmi – en nasjon blir til*. [Online] Tromsø Museum. URL: sapmi.uit.no [Nedlastet 29.09.2011]
- Bjørklund, Ivar 2000b. "Fornorskning". I: *Sápmi – en nasjon blir til*. [Online] Tromsø Museum. URL: sapmi.uit.no [Nedlastet 29.09.2011]
- Braaten, Lars Thomas, Jan Erik Holst og Jan H. Kortner (red.) 1995. *Filmen i Norge. Norske kinofilmer gjennom 100 år*. Oslo, Ad Notam Gyldendal.
- Christensen, Cato 2010. "Religion i *Veiviseren*: En analyse av samisk religiøs revitalisering". I: *DIN: Tidsskrift for religion og kultur*, nr. 1–2, s. 6–33.
- Christensen, Cato og Siv Ellen Kraft 2011. "Religion i *Kautokeino-opprøret*: En

- analyse av samisk urfolksspiritualitet". I: *Nytt Norsk Tidsskrift*, nr. 1, s. 18–27.
- Christophersen, Birgit Semb 1994. *Sosialitetens pris. Om framstillinger av samer og fanter i norske spillefilmer fra mellomkrigstiden*. Hovedfagsoppgave i medier og kommunikasjon, Universitetet i Oslo.
- Dagbladet* 03.09.1971: "Dokumentarfilm av sikker klasse", A.A.
- Dagbladet* 10.09.1971: "Samer mot samefilm", Mentz Tor Amundsen.
- Dagbladet* 14.09.1971: "Same Ællin fullstendig ubrukkelig som politisk innlegg", Per Høst.
- Dagbladet* 17.01.2008: "Solide saker", Eirik Alver.
- Diesen, Jan Anders 1997. "Kon-Tiki og Same Jakki. Helafstens dokumentarfilm på kino i femtiåra". I: Iversen, Gunnar og Ove Solum (red.). *Nærbilder. Artikler om norsk filmhistorie*. Oslo, Universitetsforlaget, s. 88–104.
- Dowell, Kristin 2006. "Indigenous Media Gone Global: Strengthening Indigenous Identity On- and Offscreen at the First Nations/First Features Film Showcase". I: *American Anthropologist*, vol. 108, nr. 2, s. 376–384.
- Drivenes, Einar-Arne og Einar Niemi 2000. "Også av denne verden? Etnisitet, geografi og læstadianisme mellom tradisjon og modernitet". I: Norderval, Øyvind og Sigmund Nessel (red.). *Vekkelse og vitenskap. Lars Levi Læstadius 200 år*. Tromsø, Ravnetrykk 23, s. 157–187.
- DuBois, Thomas A. 2000. "Folklore, Boundaries and Audience in The Pathfinder". I: Pentikäinen, Juha (red.). *Sami Folkloristics*. Åbo, Nordic Network of Folklore, s. 255–274.
- Eidheim, Harald 1998. "Ethno-Political Development among the Sami after World War II. The Invention of Selfhood". I: Gaski, Harald (red.). *Sami Culture in a New Era: the Norwegian Sami Experience*. Karasjok, Davvi Girji, s. 29–61.
- Filmen og Vi*, september 1928. "Vidnes folk".
- Friis, Jens Andreas 1881. *Fra Finnmarken. Skildringer*. Kristiania, Alb. Cammermeyer.
- Ginsburg, Faye D. 1991. "Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village?". I: *Cultural Anthropology*, vol. 6, nr. 1, s. 92–112.
- Ginsburg, Faye D. 2002. "Screen Memories: Resignifying the Traditional in Indigenous Media". I: Ginsburg, Faye D., Lila Abu-Lughod og Brian Larkin (red.). *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Ewing, University of California Press, s. 39–57.
- Graff, Ola 2009. "Fra skurker til helter". I: *Ottar – Populærvitenskapelig tidsskrift fra Tromsø Museum*, nr. 1, s. 46–55
- Hall, Stuart 1996. "Introduction. Who Needs 'Identity'?", I: Hall, Stuart og Paul du Gay (red.). *Questions of Cultural Identity*. London, Sage Publications, s. 1–17.
- Hamsun, Knut 1917. *Markens Grøde*. Kristiania. Gyldendal.
- Historia Norwegia*, ca. 1100-tallet. (Ukjent forfatter). Gjengitt i Kristiansen, Roald. E. 1999. 'Finnene' fra *Historia Norwegia* [slutten av 1100-tallet]. [Online] URL: <http://www.love.is/roald/histnorvegia.htm> [Nedlastet 30.04.2012]
- Holst, Jan Erik 1999. "Norsk spillefilms historie i kortversjon". I: Nistad, Einar og Ida Meyn (red.). *Drømmen om de levende bilder: artikkelsamling i anledning åpningen av Filmmuseet*. Oslo, Norsk filminstitutt, s. 62–74.
- Iversen Gunnar 1997. "Den første pionertiden. Norsk filmproduksjon 1911–

- 1919". I: Iversen, Gunnar og Ove Solum (red.). *Nærbilder. Artikler om norsk filmhistorie*. Oslo, Universitetsforlaget.
- Iversen, Gunnar 2001. "Fra reportasje til sosialpoesi. Hundre års norsk dokumentarfilmhistorie". I: Brinch, Sara og Gunnar Iversen. *Virkelighetsbilder. Norsk dokumentarfilm gjennom hundre år*. Oslo, Universitetsforlaget, s. 43–140.
- Jernsletten, Kristin 2003. "Det samiske i Markens Grøde. Erfaringer formidlet og fornektet i teksten", i *Nordlit*, nr. 13, s. 41–57.
- Larsen, Tord 2009: *Den globale Samtalen: Om dialogens muligheter*. Oslo, Scandinavian Academic Press.
- Kraft, Siv Ellen 2004. "Et hellig fjell blir til – Om samer, OL og arktisk magi". I: *Nytt Norsk Tidsskrift*, nr. 3+4, s. 237–249.
- Kraft, Siv Ellen 2006. "Åndenes land: Om Statsbygg, de underjordiske og spøkelser i Nord-Norge". I: *DIN: Tidsskrift for religion og kultur*, nr. 2+3.
- Kraft, S. E. 2008: "Introduksjon til Jens Andreas Friis: En sommer i Finmarken, Russisk Lapland og Nordkarelen". I: Eriksen, Anne, Anders Johansen, Siv Ellen Kraft & Erling Sandmo (red.). *Kulturanalyse. En teksthistorie*. Oslo, Pax Forlag, s. 412–414.
- Kraft, Siv Ellen 2009. "Sami indigenous spirituality: Religion and nation-building in Norwegian Sápmi". I: *Temenos: Nordic Journal of Comparative Religion*, nr. 45(2), s. 179–206.
- Kraft, Siv Ellen 2010. "The making of a sacred mountain: Meanings of nature and sacredness in Sápmi and northern Norway". I: *Religion*, vol. 40, nr. 1, s. 53–61.
- Kristiansen, Roald 2005. *Samisk religion og læstadianisme*. Bergen, Fagbokforlaget.
- Kuper, Adam 2003. "The Return of the Native". I: *Current Anthropology*, nr. 44(3), s. 389–395 og 400–401.
- Mathisen, Stein R. 2001. "Den naturlige sammen: Narrative konstruksjoner av 'de andre' i norsk tradisjon". I: Ytrehus, Line Alice (red.). *Forestillinger om "den andre". Images of Otherness*. Kristiansand, Høyskoleforlaget, s. 84–99.
- Mecsei, Monica Kim 2007. *Selvframstilling av det samiske. En undersøkelse av tre transnasjonale fortellinger i nyere norsk spillefilm*. Prosjektbeskrivelse, NTNU.
- Minde, Henry 2003. "The Challenge of Indigenism: The Struggle for Sami Land Rights and Self-Government in Norway 1960–1990". I: Jentoft, Svein, Henry Minde og Ragnar Nilsen (red.). *Indigenous Peoples: Resource Management and Global Rights*. Delft, Eburon Academic Publishers, s. 75–104.
- Presentasjonshefte, 1957. *Au 10ème anniversaire du festival international du film Cannes 1957*. Nasjonalbiblioteket, mappe "Same Jakki 1957".
- Programhefte, 1957. *Per Høst's praktfulle filmverk Same Jakki*. Oslo, Kinografen film. Nasjonalbiblioteket, mappe "Same Jakki 1957"
- Skarðhamar, Anne-Kari 2008. "Changes in Film Representations of Sami Culture and Identity". I: *Nordlit*, nr. 23, s. 293–303.
- Tekstliste til stumfilmen Laila, (udatert). Nasjonalbiblioteket, mappe "Laila 1929" *Tromsø Internasjonale Filmfestival (TIFF)*, 2002. Program.
- Tønnesen, Elise Seip 1992: *Mening i medier. Medietekster i norskundervisningen*. Oslo, Cappelen.
- Ukjent avis, morgenummer 22.03.1957. "Hvit rein og farvegledede samer". Nasjonalbiblioteket, mappe "Same Jakki 1957"
- VG 04.01.1975. "Og samisk virkelighet", Hilde Askeland.

- Wood, Houston 2008. *Native Features: Indigenous Films from Around the World*. New York, London, Continuum.
- Filmer**
- Ante* 1975, Arvid Skauge. Norge, Centerfilm AS.
- Ante* 1977. Arvid Skauge. Norge, Centerfilm AS.
- Bázo* 2003. Lars Göran Petterson. Norge, Sverige, Filbmagoahti AS.
- Det andre skiftet* 1978. Lasse Glomm. Norge, Marcusfilm AS.
- Detektor* 2000. Pål Jackman. Norge, Christiania Film.
- En ganske snill mann* 2010. Hans Petter Moland. Norge, Paradox Produksjon.
- Equador* 1954. Per Høst. Norge, Per Høst Film AS.
- Et farlig frieri* 1919. Rune Carlsten. Sverige, Filmindustri AB Skandia.
- Galapagos* 1955. Thor Heyerdahl og Per Høst. Norge, Per Høst Film AS.
- Gjensyn med jungelfolket* 1950. Per Høst. Norge, Per Høst Film AS.
- Jernanger* 2009. Pål Jackman. Norge, Kong Film.
- Jungelfolket* 1948. Per Høst. Norge, Per Haust Film AS.
- Jørund smed – dit vindarna bär* 1948. Åke Ohlberg. Norge og Sverige, Sveafilm.
- Kautokeino-opprøret* 2008. Nils Gaup. Norge, Sverige og Danmark, Borealis Production.
- Kill Buljo: The Movie* 2007. Tommy Wirkola. Norge, Yellow Bastard Production.
- Kon-Tiki* 1950. Thor Heyerdahl og Olle Nordemar. Norge, Artfilm.
- La elva leve!* 1980. Bredo Greve. Norge, AS Fortfilm og AS Filmgruppe 1.
- Laila* 1929. George Schnéevoigt. Norge, Lunde-Film.
- Laila* 1937. George Schnéevoigt. Sverige og Danmark, Nordisk Film.
- Laila* 1958. Rolf Husberg. Sverige og Vest-Tyskland, Rhombus Film.
- Landstrykere* 1989. Ola Solum. Norge, Norsk Film AS.
- Markens Grøde* 1921. Gunnar Sommerfeldt. Norge, Nørrøna Film.
- Ni liv* 1959. Arne Skouen. Norge, AS Nordsjøfilm.
- Nord* 2009. Rune Denstad Langlo. Norge, Motlys.
- Operasjon sjøsprøyt* 1964. Knut Bohwim. Norge, Teamfilm AS.
- Same Jakki* 1957. Per Høst. Norge, Per Høst Film AS.
- Same Ællin* 1971. Titus Vibe-Müller. Norge, Per Høst Film AS.
- Slipp Jimmy fri* 2006. Christopher Nielsen. Norge, Storm Studio.
- Stol på ministeren* 1997. Paul-Anders Simma. Norge, Sverige og Finland, Kinotuotanto.
- Svidd neger* 2003. Erik Smith Meyer. Norge, Barentsfilmm AS.
- Synnøve Solbakken* 1919. John W. Brunius. Sverige, Skandia.
- Trysil-Knut* 1942. Rasmus Breistein. Norge, Triangelfilm.
- Unge hjerter* 1917. Peter Lykke-Seest. Norge, Christiania Film Co. AS.
- Veiviseren [Ofelas]* 1987. Nils Gaup. Norge, Filmkameratene AS.
- Viddenes Folk* 1928. Ragnar Westfelt. Norge, Lunde-Film.