

„Jamali neenetsite filmiseeria”

Sündmusfilm etnograafilise uurimisviisi ja virtuaalse väljana

LIIVO NIGLAS

Juba üle sajandi on pikaajaline kogukonnapõhine välitöö olnud etnograafilise uurimuse nurgakivi. Jagatud aegruum, meeleline kohalolu ja osalus igapäevaelus võimaldavad etnoloogil luua usaldusliku suhte uurimispartneritega ning suhestuda nende „elatud tegelikkusega” (ingl *lived reality*; Jackson, Piette 2015: 3). Viimasel ajal on aga tervisekriisid ja geopoliitilised pinged muutnud klassikalise välitöö mitmel pool, eriti Venemaal, äärmiselt raskeks või suisa võimatuks. Muutunud oludes tuleb otsida viise, kuidas minna uurimistööga metodoloogiliselt ja eetiliselt jätkusuutlikult edasi, katkestamata pikaajalisi suhteid põliselanikest koostööpartneritega. Just sellesse pingevälja asetub minu „Jamali neenetsite filmiseeria” (2024–2025), mis põhineb 1999. aasta kevadel jäädvustatud videomaterjalil.

Lääne-Siberi Arktikas asuval Jamali poolsaarel on rändkarjakasvatus jäänud vaatamata koloniseerimisele, repressioonidele ja kriisidele erakordselt elujõuliseks. Põhja-põdrakasvatus ei ole pelgalt majandusharu, vaid kogu sotsiaalse ja kultuurilise korralduse telg – see tagab toidu, nahad püstkodadeks ja rõivasteks, transpordi rännul, sotsiaalse kapitali ning toimiva läbikäimise jumalustega. Paljudes Venemaa piirkondades tabas seda eluviisi 1990. aastatel nõukogude majandussüsteemi lagunemise tagajärjel järsk allakäik (Klokov 2013), kuid Jamalil on pidevalt kasvanud nii põhja-põtrade kui ka nomaadsete majapidamiste hulk. See „Jamali paradoks” (Magomedov 2019) väljendab neenetsite suutlikkust jätkata rändkarjakasvatust isegi tingimustes, kus surve nende elukorraldusele pidevalt kasvab (Forbes jt 2009). Eelkõige ohustavad Jamali rändkarjakasvatust gaasitööstuse laienemine (Forbes jt 2009; Degteva, Nellemann 2013), süvenevad kliimamuutused (Bogdanova jt 2021; Terekhina jt 2024) ning alates Venemaa täiemahulisest sissetungist Ukrainasse ka mobilisatsioon, mis on toonud põlisrahvastele, sealhulgas neenetsitele, ebaproportsionaalselt suuri kaotusi (Vyushkova 2025; vt ka Szmyt, Dudeck 2024; Vallikivi 2026 (käesolevas numbris)).

Kui ma 1999. aastal Jamalil videokaameraga välitööd tegin, olid need muutused alles kujunemisjärgus. Jar-Sale põhja-põdrakasvatussovhoosi brigaadide igapäevaelu toimus siis veel suuresti samadel alustel kui eelmistel põlvkondadel: sõideti põhja-põtrade, elati püstkodades, rännati aastas ligi 1500 kilomeetrit põhja-lõuna suunal ning valmistati enamik tööriistu ja rõivaid ise. Mootorsaanid ja mobiilside olid piirkonnas küll olemas, kuid mitte veel sellisel määral, mis oleks kujundanud ümber töövõtted, suhtlusviisid ja info liikumise mustrid. Samuti polnud gaasitööstus laienenud sellesse poolsaare ossa, kus ma välitööd tegin. Tagantjärele vaadates kujunes 1999. aasta videomaterjal väärtuslikuks ajakapslikuks, mis jäädvustab rändkarja-

kasvatuse olukorda enne tundraelu järgnevatel kümnenditel üha tugevamalt mõjutama hakanud muutusi. Hiljuti valmis sellest üle üheksatunnine „Jamali neenetsite filmiseeria”, kus iga film keskendub ühele põhjapõdrakasvatajate argielu-sündmusele.

Artiklis käsitlen, kuidas selline audiovisuaalne arhiiv saab olla nii uurimisallikas kui ka representatsiooniviis. Analüüsin 1999. aasta videomaterjali salvestamist, filmide järeltootmist ja seda, kuidas valminud filmisari võimaldab metodoloogiliselt naasta omaaegsele uurimisväljale olukorras, kus füüsiline tagasipöördumine ei ole poliitiliselt ega moraalselt võimalik. Videokaamera ei olnud minu jaoks üksnes audiovisuaalne märkmik, vaid kehastunud kogemust (ingl *embodied experience*) ehk kehalist ja meelelist maailmas-olemist vahendav uurimisinstrument. Seetõttu võiksid need vaatlevas võtmes tehtud filmid võimaldada ligipääsu välitöö meelelisele ja emotsionaalsele tasandile, mis ei ole enam vahetult kättesaadav. Loodan, et „Jamali neenetsite filmiseeria” toimib nii ajaloolise dokumendina kui ka tulevikku suunatud vahendina, mis võimaldab jätkata antropoloogilist dialoogi uurijate ja uuritavate turvalisust ohtu seadmata ning annab kunagistele uurimispartneritele tagasi detailseid ja kogemuslähedased killud nende ligi 30 aasta tagusest maailmast.

Välitööd videokaameraga

Minu esmakohtumine Jamali tundra ja rändkarjakasvatajate maailmaga oli 1991. aasta jaanuaris. See kujunes ühtlasi mu esimeseks katseks kasutada välitöödel visuaalset lähenemist. Tollal teise kursuse üliõpilasena ei olnud mul selget metodoloogilist fookust. Olin tulnud talvisel koolivaheajal Jamalile koos sõbra Indrek Pargiga, et osa saada neenetsite „eksootilisest” eluviisist ja tegeleda etnograafiaga, mis nõukogudeaegse teadusdiskursuse tingimustes tähendas eelkõige ainelise kultuuri uurimist. Sattusime paariks nädalaks elama Jar-Sale sovhoosi 7. brigaadi, kus pildistasin peamiselt laagripaiga töövahendeid (vt Niglas, Park 2024). Kuigi ettevõtmine oli metodoloogiliselt lihtsakoeline, pani see aluse minu suhtele Jamali eluilmaga ja aitas teadvustada, et minu kui etnoloogi „nägemise viis” (ingl *way of seeing*, Grimshaw 2001) – arusaam uurimistöö eesmärkidest, tegelikkuse ja subjektiivsuse olemusest ning antropoloogilise teadmise piiridest – oli sügavalt visuaalne.

Magistriõpingute ajal, 1996. aasta suvel ja 1997. aasta talvel 7. brigaadis jätkatud välitöödel suhtusin uurimisse ja pildistamisse juba teadlikumalt. Ainelise kultuuri asemel huvitas mind, kuidas neenetsid tajuvad oma igapäevast elu ja ümbritsevat maailma. Tahtsin mõista, miks suur osa inimesi eelistab pärast pikki õpinguaastaid tulla tagasi tundrasse, mitte ei jää elama asulasse. Karjused kordasid sageli, et lisaks majanduslikele põhjustele on oluliseks tõukeks see, et nad tunnevad end koos põhjapõtradega rännates vabamalt, iseseisvamalt ja vähem ahistatuna. Ja seda mitte ainult sotsiaalses mõttes, vaid ka kehaliselt, mida iseloomustab hästi ühe karjuse lause: „Asulas on umbne, seal pole õhku.” Tajusin, et sellise suhtumise mõistmiseks ja edasiandmiseks on verbaalse väljenduse kõrval vaja keskenduda neenetsite argipäeva esteetilisemale ja kogemuslikule küljele. Proovisin tundraelu meelelist ja emotsionaalset

külge oma tekstides ja fotodel igakülselt kajastada (vt Niglas 2001), ent mõistsin, et ei suuda seda korralikult teha.

Nii tekkiski idee, et film võib olla sobivam meedium neenetsite maailma meelelisuse uurimiseks ja vahendamiseks. Erinevalt üldistusi ja intellektuaalset analüüsi pakkuvast akadeemilisest tekstist ja staatilist, detailset dokumentatsiooni võimaldavast fotost rõhutab film ajalis-kogemuslikku mõõdet, mis sobib paremini käitumisprotsesside ja nende kehalisuse uurimiseks, aidates ühtlasi avada uurija ja uuritavate vahelisi suhteid (vt Ruby 1975; Collier, Collier 1986; Edwards 2001).

1999. aasta alguses uue Jamali-retke jaoks Eesti Kultuurkapitali abil soetatud filmimistehnika – väike digitaalne videokaamera, üksinda töötamiseks kohandatud mikrofoni, päikesepaneel akude laadimiseks ja 15 tunniajalist MiniDV-kasseti – ei olnud pelgalt tehniline täiendus, vaid märk metodoloogilisest ja epistemoloogilisest pöördest minu uurimistöös. Kolmekuuline filmitöö sai võimalikuks tänu pikaajalisele suhtele Jar-Sale sovhoosi 7. brigaadiga, kellega olin varem koos rännanud ning kelle argitoimetusi tundsin. Neenetsid olid harjunud nii minu kohalolu kui ka uurimistegevusega, mis lõi filmimiseks vajaliku usaldusliku õhkkonna.

Filmimine kui välitööde tegemise viis kujunes minu jaoks välja järk-järgult. Esi-alku ei tundnud ma end selles kindlalt, sest olin varem teinud vaid lühikese kooli-filmi „Aga kitsed...?” (1998) ning mul polnud ühest ettekujutust filmitöö võimalikust väljundist. Soovisin luua nn festivalifilmi, mis avaks rändkarjakasvatuse olemust ja neenetsi maailma meelelist intensiivsust. Teisalt aga tahtsin võimalikult terviklikult, sündmuste sisemist loogikat järgides jäädvustada tundraelu tüüpsituatsioone: põtrade püüdmist, rännakuid, püstkoja püstitamist jms. Seetõttu püüdsin autori-positatsiooniga filmi tegemisega paralleelselt teha nn uurimisfilme. Peagi sain aru, et filmimisviis, mis sobis tegevuste detailseks dokumenteerimiseks, ei sobinud karjuste portreerimiseks ega meie omavaheliste suhete avamiseks. „Teadusliku” lähenemise pooldajate (Peterson 1975; Heider 1976) nõue hoida distantsti ja neutraalset positsiooni läks vastuollu sooviga olla inimestele lähedal ja nendega filmimise ajal suhelda.

Jõudsin arusaamale, et minu jaoks sobivaim audiovisuaalne uurimisvorm on etnograafiline dokumentaalfilm – žanr, mis seostub küll etnoloogiaga, kuid rõhutab autori-positatsiooni ja kinematograafilist lähenemist ning on mõeldud vaatamiseks suurelt ekraanilt (Crawford 1992: 74). Lootsin, et see subjektiivsem ja kogemuslähedasem žanr lubab mul samast materjalist kokku monteerida nii kunstilise dokumentaali kui ka etnograafilised uurimisfilmid.

Jamali filmides oli minu peamine eesmärk uurida kehastunud sotsiaalset kogemust – seda, kuidas inimesed keha, meelte ja materiaalse keskkonna kaudu tajuvad ja kogevad igapäevast tundraelu. Keha mõistan fenomenoloogiliselt kui eksistentsiaalset nullpunkti, millest lähtub inimese suhestumine maailmaga (Desjarlais, Throop 2011: 89). Film kui „olemuslikult fenomenoloogiline meedium” (Barbash, Taylor 1997: 74) sobis selle uurimissuunaga, sest võimaldas jälgida nii seda, mida inimesed teevad, kui ka seda, kuidas nad seda teevad.

Filmides tundsin sageli, et salvestatud kaader sisaldab jälgi nii filmitud inimeste kui ka minu enda keha aistingutest. Selline lähenemine on subjektiivne ja kehaline

viis tegelikkuse kogemiseks ja vahendamiseks, kus filmitegija toob vaatajani filmitavate meelelise ja emotsionaalse kogemuse, toetudes kaameratöös iseenda kehalisele reaktsioonile. David MacDougall (2006) tähistab seda nähtust mõistega „kehalised kujutised” (ingl *corporeal images*) – neile tuginemine on minu arvates kaameraga osalusvaatluse keskne meetod.

Samuti pani neenetsite rändav eluviis mind mõistma „kohta” protsessina, mida luuakse liikumise, mälu ja kehalise kohalolu kaudu (vt Casey 1996). Seetõttu filmisin nii palju kui võimalik liikumise pealt – kõndides sügavas lumes karja järel, juhtides voori uude laagripaika või sõites nartal karjavalvesse –, sest nagu näitavad Jo Lee ja Tim Ingold (2006), on kõndimine ja muu liikumine nii antropoloogilise uurimise kui ka argitoimingute alus.

Filmimisel oli väga oluline tundra tajukeskkond: põdrakarja lumekoorikul liikumise hää, püstkoda ehitava naise kehahoiakus peegelduv põdranahksete katete raskus, hälli seotud lapse viril nägu. Eesmärk oli luua audiovisuaalne ruum, mis lubaks vaatajal kujutluslikult „tunda” tegevuse rütmi, meeleolu ja muid nüansse. Teatud kaadrid, näiteks nartasõit tuisus, kus on näha vaid pekslevat lund ja kuulda veopõtrade rasket hingeldust, mõjusid mulle sünesteetilise kogemusena (vt MacDougall 1998: 50), kus nägemis- ja kuulmistaju põimuvad peaaegu füüsiliselt teiste kehaliste aistingutega – nagu kleepuksid lumeräitsakad näole, narta rapuks rütmiliselt istumise all või ninna tungiks märja põdranaha magus lõhn. Sellised episoodid ei ole üksnes kujutised, vaid sensoorsele etnograafiale (ingl *sensory ethnography*, Pink 2009) omased mitmekihilised kogemused, kus pilt, heli, liikumine ja filmija keha koonduvad üheks tajuväljaks.

Nii nagu pilt ja heli võivad vahendada eri aistinguid, võib kehaline käitumine peegeldada inimese meeleseisundit. Emotsioonide antropoloogias mõistetakse tundeid kui „kehastunud mõtteid” (ingl *embodied thoughts*, Howard 1999: 66), mis avalduvad žestides, näoilmetes ja kehahoiakus. 7. brigaadis filmides tuli see selgelt esile olukordades, kus administratiivne kontroll ja argine töö ristusid. Neil hetkedel, kui igapäevaselt karjusena tegutsev zootehnik hakkas koguma teistelt poegimistulemusi ja suhtlema raadiosaatja abil sovhoosi keskusega, muutusid tema miimika, hääletoon ja ruumikasutus märgatavalt, väljendades autoriteedi- ja võimutunnet. Püüdsin filmides tuua nähtavale ka emotsionaalse seisundi sotsiaalse ja ajalise tausta, sest nagu rõhutab Andrew Beatty (2010), saab emotsioone paremini mõista narratiivses kontekstis. Et aru saada, kui nauditav on karjustele teejoomise paus, peab olema näinud ka seda, kuidas nad vahetult enne seda suure pingutusega äsjasündinud vasikaid karjale järele ajavad.

Empaatiiline häälestumine oli osa filmimise strateegiast. Douglas Hollan ja C. Jason Throop (2008) osutavad, et empaatia ei tähenda teise kogemuse täielikku ülevõtmist, vaid kehalist häälestumist, nii et enese ja teise vaheline piir säilib. Filmides kogesin sageli olukordi, kus minu kehaline reaktsioon – väsimus, vaoshoitud elevus või pingestatud tähelepanu – kattus vähemalt osaliselt brigaadiliikmete kogemusega. Sellised spontaansed ühise kogemuse hetked, mida Thomas Csordas (2007) on kirjeldanud kui „tundlikkuse muundumist” (ingl *transmutation of sensibilities*), ei

muutnud mind neenetsi karjuseks, ent see tunnetus aitas mõista olukordade emotsionaalseid ja meelelisi varjundeid.

Minu peamiseks välitöömeetodiks kujunes vaatlev filmitegemine. Selle eesmärk ei ole teeselda kaamera nähtamatust, vaid jäädvustada „tavalist käitumist” nii, et kaamera kohalolu muudaks igapäevaelu võimalikult vähe (Young 1975: 67–68). Nagu osalusvaatluseski, asub filmitegija sündmuste keskel ja toetub teadmise loomisel omaenda kogemusele, et tekitada vaatajates empaatiat filmitavate vastu ja võimaldada neil end tegelastega samastada. Selleks kasutab vaatlev film kinematograafilist lähenemist, mis vahendab sündmust „tavalise osaleja” vaatepunktist – ühe liikuva kaamera kaudu, mis paikneb inimese kõrgusel ning järgib loomulikku liikumist ajas ja ruumis (Henley 2004: 105–106). MacDougall (1998: 203–204) nimetab seda „privilegeerimata kaamera stiiliks” (ingl *unprivileged camera style*), mis ei loo illusiooni kõikenägevast pilgust, vaid rõhutab filmitegija kehalist kohalolu.

Minu filmipraktikas tähendab vaatlev lähenemine vältimatult käe pealt filmimist, sest statiivi kasutamine muudaks kaameratöö kohmakaks ja vähendaks meelelist kontakti toimuvaga. Kõige täpsemalt töötasin siis, kui sain filmida liikumise pealt – kõndides koos peategelastega, liikudes tegevustes osalejate vahel, kohandades oma keha keskkonna ja inimeste rütmiga. Jean Rouch on võrrelnud filmiprotsessi džässmuusikute jämmimisega, kus lugu sünnib filmija ja filmitavate vastastikusel improvisatsioonis (Yakir, Rouch 1978: 11). Kõige intensiivsemalt avaldub kehaline mõõde neis transilaadsetes hetkedes, mil filmija ja filmitavate kehade liikumine on sünkroonis ning kaameratöö kulgeb intuiitiivselt, alateadlikul tasandil.

Vaatleva dokumentalistika keskne eeldus on, et filmitavad on aktiivsed koostööpartnerid. Nõustun Colin Youngi (1975: 68) väitega, et vaatlev film eeldab filmitavate mandaati, ning Peter Loizose (1993: 92) arusaamaga filmitavatest kui „algtootjatest” (ingl *primary producers*). Jamalis toetus see mandaat pikaajalisele usaldusele ja osalusvaatlusele: inimesed võtsid kaamera omaks ning kasutasid seda teadlikult eneseesitluse ja kommentaari vahendina. Kõige kõnekamad stseenid sündisid hetkedel, mil filmitavad ise juhtisid tähelepanu mõnele töövõttele või vestlusteemale.

Austus filmitavate vastu ilmneb ka vaatleva filmi kinematograafilises teostuses, mis on üldjuhul vaoshoitud ja tagasihoidlik. Selle kasinuse taga ei ole eesmärk saavutada mingit kättesaamatut objektiivsust, vaid soov hoida tähelepanu filmitavate endi meelelisel kogemusel ja suhtlusviisidel, jättes vaatajale ruumi neid ise avastada. Seda hoiakut kirjeldab MacDougall (1998: 156) mõistega „alandlikkus maailma ees” (ingl *stance of humility before the world*): filmitegija ei püüa tegelikkust kontrollida ega ümber jutustada, vaid läheneb sellele avatult ja uudishimulikult nagu uuele kogemusele. Kaamera, ja selle kaudu vaataja, asetub uuritava maailma sisse, mitte selle peale ega kõrvale.

Filmisin põhjapõdrakasvatavate elu pikkade kaadritena, et võimalikult täpselt tabada sündmuste kulgu ja sisemist loogikat. Pikad kaadrid pole ainult täpsemad, vaid ka eetilisemad, sest lasevad sündmustel areneda filmitavate kontrolli all (Asch 1992: 199). Nagu osalusvaatlus, tugineb ka vaatlev film paratamatult juhusele ja improvisatsioonile, mida on parem tabada ja jäädvustada siis, kui filmida tegevusi võimalikult pikalt, ilma vahepealsete katkestusteta (Henley 2004: 106–107). Kuigi

mul oli ettekujutus teemadest, mida soovisin jälgida – rändamine, perekondlik tööjaotus, karja eest hoolitsemine, rituaalid –, mõjutasid tegelikku filmimist rohkem ootamatud sündmused, neenetsite koostöövalmidus ja ilmastik kui minu enda plaanid. Palju sõltus ka minu seisundist ja meeleolust: äge kurguvalu, magamata öö või käest lastud sündmuse algus võisid mu tükiks ajaks vaimsalt ja füüsiliselt rivist välja lüüa. Mõnikord said määravaks tehnilised probleemid: kriitilisel hetkel täis saanud kassett, ootamatult tühjenenud aku, katki läinud mikrofon.

Enamasti üritasin loobuda filmimata jäänud sündmuste taaslavastamisest ja võtta neid kui paratamatuid uurimislünki, nagu soovitab Paul Henley (2004: 106), kuid harvadel juhtudel filmisime mõne episoodi ka uuesti. Hea näide on vestlus, kus karjavalves olevad Mitja ja Volodja räägivad põhjapõtradest, raamatutest ja postiteenusest. Filmisin seda stseeni kaks korda, sest pärast esimest võtet avastasin, et olin unustanud mikrofoni sisse lülitada ja salvestanud kogu materjali ilma hääleta. Karjused pakkusid ise, et võivad vestlust korrata, ning tulemuseks oli nii sisuliselt kui ka performatiivselt „originaalitruu” sooritus, mis jõudis oma eheduses ka filmi „Brigaad” (2000).

Tavaliselt jäin aga pärast mahaamatud või ebaõnnestunud filmitud episoodi lihtsalt ootama, sest kogukonna ja inimese elus tõusevad olulised sündmused või teemad varem või hiljem uuesti esile – küsimus on filmija valmisolekus need järgmisel korral kinni püüda. Sageli otsustasin, et jätan mõne olulise sündmuse jäädvustamise hilisemaks, sest sain aru, et tol hetkel on filmimisest olulisem kaasategemine. Nii juhtus näiteks rändamisega uude laagripaika, mida filmisin korralikult alles välitööde lõpufaasis, kuigi see on põhjapõdrakasvatavate eluviisi keskne tegevus. Varem pidin rändamise ajal oma võõrustajaperet abistama püstkoja mahavõtmisel, nartavoori juhtimisel ja uue laagri püstitamisel. Alles siis, kui olin viimases hädas selgitanud, et ma pean rändamise ajal lõpuks ka filmida saama, anti mulle kiirete sõidupõtradega rakend, et saaksin kümnete nartavooridega kaasa liikudes valida sobivaid võttekohti.

„Jamali neenetsite filmiseeria”

Jamalil 1999. aastal filmitud materjalist valmis esmalt täispikk etnograafiline dokumentaalfilm „Brigaad”, kuid kavandatud uurimisfilmid, mis pidid dokumenteerima nii filmi mahtunud kui ka sealt välja jäänud kombeid, jäid eri põhjustel tegemata. „Brigaad” täitis küll eesmärgi tutvustada neenetsi rändkarjakasvatust laiale publikule – seda näidati nii Eesti Televisioonis kui ka rahvusvahelistel festivalidel –, ent ei avanud 7. brigaadi igapäevaelu kogemuslikku tasandit nii palju, kui materjal oleks võimaldanud.

Püüdsin uurimisfilme mitmel korral koos neenetsi koostööpartneritega ellu viia, kuid ajapuudus, logistilised takistused ning uued filmi- ja uurimisprojektid lükkasid plaani pidevalt edasi. Alles koroonapandeemia ajal, mil välitöid teha ei saanud, avanes võimalus materjali juurde tagasi pöörduda. Selleks ajaks oli mulle selge, et kõige otstarbekam on Jamali videomaterjalist teha sündmusfilmide sari. Erinevalt

festivalidele mõeldud narratiivsest dokumentaalist võimaldab see näidata jäädvustatud tegelikkust terviklikult ja detailirohkelt, säilitades sündmuste sisemise rütmi ja kulgemise.

See oli minu jaoks ka selgelt eetiline otsus: sündmusfilmide sari tagastab neenetsitele suurema osa nende kogemustest kui üks lineaarseks looks monteeritud film, sest see austab nende igapäevaelu ajalisi ja sotsiaalseid rütme, aidates vaatajal suhestuda tundraelu aeglase ja korduvate protsessidega nende loomulikumas tempos. Kui lasta sündmustel reaajas lahti rulluda, suureneb filmitegelaste autonoomia ning montaažiga seotud moonutused jäävad minimaalseks. Nõnda aitab peaaegu kogu materjali esitamine filmiseerias vältida väärtusliku teadmise väljajätmist, mis narratiivse dokumentaali puhul oleks paratamatu.

Et kokku panna nii sisuliselt kui ka kunstiliselt toimiv sari, mis kõnetaks vaataja tajusid, vajasin filmiprofessionaalide abi. Projektiga nõustusid liituma monteeri ja Marju Juhkum ja helirežissöör Mart Kessel-Otsa, kellega olime varem mitmeid filme teinud. 2021. aastal saadud Eesti Kultuurkapitali stipendium võimaldas alustada järelootmisega, ent enne montaaži tuli neenetsikeelne materjal tõlkida. Koroonapandeemia tõttu ei olnud võimalik Jamali partneritega kohtuda ja koos arvuti taga materjali vene keelde tõlkida, nagu olin teinud udmurdi palvusefilmide puhul („Udmurdi palvused” 2019). Seetõttu töötasin välja distantsilt toimiva lahenduse: tegin filmidest ajakoodiga toormontaažid, saatsin need failidena Jamalile ning palusin neenetsitel dialoogid vene keelde tõlkida ja mulle saata.

2022. aasta veebruaris alanud Venemaa täiemahuline sissetung Ukrainasse muutis otsesuhtluse poliitiliselt riskantseks. Kuigi materjal oli paarkümmend aastat vana ja poliitiliselt „süütu”, tajusid partnerid, et koostöö vaenuliku välisriigi kodanikuga võib tuua kaasa ebaseaduslikkusi. Edaspidi suhtlesime harva ja enamasti Venemaa metropolides elavate ühiste sõprade vahendusel, kes said välismaalastega suheldes tegutseda anonüümsemalt kui väikeses kogukonnas elavad põliselanikud. Tõlketöö ja montaaži hõlbustamiseks kasutasin uut tarkvaralahendust, mis võimaldas siduda subtiitrifailid otse montaažiprogrammi ajateljel olevate kaadritega. Saatsin sõprade vahendusel Jamalile koos filmidega tühjade subtiitridadega SRT-failid, kuhu neenetsid said kirjutada teksti ajakoodidega ridadele. Kui venekeelne tõlge tagasi saabus, sünkroniseerisin selle montaažis kaadritega nii, et iga muudatus ajateljel tõi kaasa vastavate subtiitrite nihkumise. See tööviis venitas küll tõlkeprotsessi, kuid tegi võimalikuks jätkata koostööd neenetsite turvalisust ohtu seadmata.

Sedamööda, kuidas valmisid esialgsete montaažiridade tõlked, liikus edasi ka muu järelootmine: pildi digitaalne puhastamine ja resolutsiooni tõstmine, värvitöötlus ning helimontaaž. See polnud pelgalt tehniline viimistlus, vaid osa püüest vahendada rändkarjakasvatavate eluviisi ja maailmataju võimalikult täpselt ja eetiliselt. Meie eesmärk oli pakkuda vaatajale peale teadmiste ka meelelist lähedust. 2024. aasta sügisel valmis esimesena „Küttepuude hankimine”, millele järgnesid aasta jooksul ülejäänud kuusteist vaatlevas võtmes tehtud filmi.

„Jamali neenetsite filmiseeria” on teadlik naasmine sündmus- või episoodfilmide metodoloogilise traditsiooni juurde, mis kujunes 1960.–1970. aastatel reaktsioonina

varasema etnograafilise filmi narratiivsele ülesehitusele, kus filmilugu esitati sageli didaktiliselt ja kõiketeadja positsioonilt. Selle lähenemise keskne põhimõte on jäädvustada kultuuriliselt olulised tegevused nende loomulikus ajalisuses ja sisemises rütmis, katkestamata sündmuse loogikat montaažiliste lühenduste või tõlgendavate kommentaaridega, lastes sündmusel ise kujundada filmi struktuuri ning võimaldades vaatajal kogeda olukorda osaleja, mitte välise jutustaja perspektiivist. Nõnda siseneb vaataja filmitavasse maailma olukorrapõhise, kehalise ja emotsionaalse kogemuse kaudu.

Selle lähenemise klassikalise vormi kujundas mitu suurprojekti, mis eri moel mõjutasid filmimeediumi suhet etnograafilise reaalsusega. John Marshalli 1950. aastatel Kalahari kõrbes jäädvustatud materjalist monteeritud lühifilmid ju/'hoansi ehk !kung-bušmanite kogukonnast („!Kung Series” 1961–1974) löid vormi, milles üks sündmus esitati minimaalselt monteeritud jadana, lubades igapäevaelu rütmidel filmi kujundada. Vaataja kutsuti osalema koos tegelastega ühes terviklikus sündmuses, mitte tarbima sellest välja valitud lõike, nagu oli tavaks narratiivsete filmide puhul (Asch jt 1973; Henley 2020: 138–142). Amazonase vihmametsas 1970. aastate alguses Timothy Aschi ja Napoleon Chagnoni üles võetud Yanomamö filmiseeria („Yanomamö Series”, 1968–1976) rakendas sama põhimõtet nii intiimsete igapäevaelustseenide kui ka keerukamate sotsiaalsete protsesside, sh poliitilise juhtimise uurimisel, jäädvustades mitmekihilise sündmuse nii, et säilis selle sisemine loogika (vt Asch 1975; Henley 2020: 142–149). Mõlemal juhul hoiduti vaatajale ühese tõlgenduse pealesurumisest, konteksti avati sissejuhatavate tekstide või selgitavate fotodega.

Sündmusfilmide sarja formaati kasutas ka Ian Dunlop oma „People of the Western Desert Series” (1966–1970) filmides. Erinevalt Marshallist ja Aschist oli Dunlop sunnitud mitmeid sündmusi laskma kultuurilise mälu säilitamise huvides „taaselustada”, sest Austraalia aborigeenide rändav eluviis oli selleks ajaks juba suuremalt jaolt lakanud (Deveson, Dunlop 2012: 23–26; Henley 2020: 122–129). Antropoloog Asen Balikci kureeritud „Netsilik Series” (1967) viis selle kultuurirekonstruktsiooni äärmusesse. Inuitide pere pandi kaamera ees järgima eluviisi, mida polnud praktiseeritud ligi 40 aastat, luues erakordselt detailse tehnoloogiliste protsesside arhiivi, mis on visuaalantropoloogia ajalukku jäänud nii saavutuse kui ka vastuoluna (Balikci 2009; vt ka Niglas 2021).

Nende kahe sarja juures on oluline ka see, et erinevalt Marshallist ja Aschist kasutati filmide tegemisel professionaalsete operaatorite abi. See tagas küll tehniliselt kvaliteetse ja esteetilise pildi, kuid sedavõrd vähem oli tunda filmi autori kohalolu ja sündmustest osavõttu.

Sündmusfilmiski ei puudu täielikult montaaži manipuleeriv roll. Isegi kui näeme ekraanil näiliselt terviklikku sündmust, ei sisalda film kogu jäädvustatud materjali. Asch demonstreeris seda oma filmiga „The Ax Fight” („Yanomamö Series”, 1975), kus esitatakse kahe sugulusgrupi konflikti esmalt töötlemata materjalina, seejärel antropoloogilise kommentaariga ja lõpuks analüütiliselt monteeritud versioonina. See paljastas „vaatleva sündmusfilmi” konstrueerituse ning tõi korraga nähtavale vaatlemise ja jutustamise, spontaansuse ja sekkumise epistemoloogilised pinged.

Vaatamata nendele vastuoludele suudab just sündmusfilm vahendada maailma aja loomuliku kulgemise ja kohalolu kaudu. See võimaldab vaatajal kogeda filmitud sündmuse pigem osaleja kui kõrvaltvaatajana.

Selles metoodilises raamistikus on eriline tähendus pikal kaadril kui vaatleva filmi epistemoloogilisel tuumal. Sündmusfilmile omane pikalt ja katkestamata tegevust jälgiv kaader ei ole pelgalt formaalne võttestandard, vaid vahend aegruumi loomiseks, kus filmitegija, filmitavad ja vaataja saavad päriselt kokku (Grimshaw, Ravetz 2009: 552). Selline hoiak eeldab, et filmilugu tuletatakse filmitud materjalist endast – mitte seetõttu, et filmitegija loobuks jutustamisest, vaid kuna jutustus peab kohanduma elatud kogemusega, mitte vastupidi. Vaatleva filmi montaaž lähtub põhimõttest, et „lugu on materjalis olemas” ning vajab vaid avamist. Seetõttu on oluline, et montaažis osaleks ka inimene, kes oli kaamera taga, sest professionaalne monteeriija ei pruugi märgata loomulikku narratiivi, mis kujunes filmitegija ja filmitavate vastastikuses suhtes (Grimshaw 2005: 22). Samuti võib monteeriija kalduda eemaldama aeglast või pealtnäha „tühje” löike, mis üldlevinud arusaama järgi teevad vaataja kärsituks, kuid etnograafilises mõttes kannavad just need näilised seisakud kultuurispetsiifilist elurütmi, mis lubab sündmusel endal oma kujunemise loogika avada (MacDougall 1998: 293–294).

„Pikk kaader” on seejuures suhteline mõiste. Olulisem kui kestus sekundites on selle funktsioon ja koht filmi struktuuris: kas kaader moodustab iseseisva tegevusliini või on osa pikemast stseenist; kas see näib „tühi” või on tihedalt täidetud liikumise ja tegevusega jne. Ajaliselt katkestamata kaadrid on olulised ka sellepärast, et annavad edasi igapäevase käitumise korduvust ning ebakindlust. Nagu suurplaan lubab süveneda emotsioonidesse ja intiimsetesse olukordadesse, võimaldavad pikad kaadrid kogeda sündmuse kestust ja ruumilist tervikut. Tavapärasest montaažis kiputakse juhuslikkust, mitmetähenduslikkust ja korduvust välja löikama kui „üleliigset”, ent just need omadused on etnograafilise mõistmise seisukohalt hädavajalikud (Henley 2004: 106–107).

Praktikas tähendab see, et montaaž ei alga mitte montaažilaua taga, vaid juba filmimise ajal. Iga otsus alustada või lõpetada salvestamist, liikuda lähemale või jääda kaugemale, lihtsalt vaadelda või sekkuda küsimusega on ühtaegu kinematograafiline ja analüütiline valik, mis määrab, millist kogemust on hiljem võimalik filmis esile tõsta. Sündmusepisoodi meetodit kasutades püüdsin montaažis hoida iga episoodi (näiteks laagri ülespaneku või karjaajamise) sisemist rütmi ja loogikat. Lühendasin küll mõnikord sündmuse tegelikku kestust, kuid vältisin ajaliselt segadust tekitavaid ümberpaigutusi ja montaaživõtteid, mis muudaksid olukorra dramaatilisemaks või tihedamaks, kui see tegelikult oli. Tahtsin vältida liiga suurt ebakõla filmi ja algse sündmuse kronoloogia vahel – nähtust, mida Henley (2006: 378–379) nimetab „etnograafilise filmi piinlikuks saladuseks”. „Jamali neenetsite filmiseeriat” monteeriides heitsime kõrvale vaid tehniliselt või sisuliselt ebaõnnestunud kaadrid. 15 tunnist mustast materjalist valmis 17 filmi, mis kestavad kokku üle üheksa tunni, kusjuures kaheksa salvestatud sündmus-episoodi ootab veel kokkumonteerimist. Nii läks iga filmi lõppmontaaži peaaegu kogu sündmusest salvestatud materjal, sageli täispikkuses kaadrid.

Montaaž ei ole seega üksnes tehniline protsess, vaid dialoog materjaliga. Kui väljal eelistan filmida üksi, olles ühtaegu uurija, kaameramees ja osaleja, siis montaažis töötan võimalusel koos kogenud professionaalidega. Kuigi tehnilise töö tegin monteerimisel ise, oli sisuliste otsuste juures hindamatu Marju Juhkumi panus. Nõustun Rouchiga (1975: 94–95), kelle arvates on montaaž dialoog subjektiivse autori ja „objektiivse” monteeri vahel – karm, kuid viljakas töö, millest sõltub filmi sisuline ja kunstiline iseloom.

Järeltootmise faasis oli keskne ka töö heliga, eriti kuna materjal oli salvestatud ilma professionaalse helioperaatorita ja mikrofoni murdus juba teisel päeval, mistõttu pidin seda käes hoidma. Seetõttu on paljudes kaadrites näha mikrofoni või käpiku karvu ning kuulda kaamera mootori või käe tekitatud müra. Helitöötlus ei muuda üksnes kõnet kuuldavamaks, vaid aitab taastada filmitud olukordade atmosfääri – tuule ulgumise, lumekrudina, koerte haukumise ja linnuhääled tundras – ning toetab filmi fenomenoloogilist mõõdet. Mart Kessel-Otsa puhastas filmide sünkroonheli tehnilisest mürast ning asendas realistlikuma kõlapildi saavutamiseks osaliselt eemaldatud naturaalse helimaastiku kihid mujalt filmitud materjalist või oma arhiivist pärinevate tuule-, lume- ja muude loodushelidega. Helimontaaž oli seda keerulisem, et sündmusfilmides olid paljud kaadrid täispikkuses ning „heli-sildade” loomiseks tuli kaadrite liitumiskohtadesse materjalist sobivaid helilõike kopeerida.

Nende narratiivsete ja montaažialaste otsuste eesmärk pole pakkuda valmis tõlgendust, vaid luua filmiruum, milles kohtuvad filmitavate kogemus, minu kui filmitegija kehastunud vaatlus ning vaataja meeleline ja intellektuaalne vastuvõtuvõime. Sellest põhimõttest on välja kasvanud „Jamali neenetsite filmiseeria” kui audiovisuaalne tervikteos. Seeria ei kujuta neenetsi põhjapõdrakasvatatajaid anonüümse kollektiivina, vaid inimestena, kelle mõtlemis- ja tegutsemisviisid avalduvad töös, rituaalides ja igapäevastes vestlustes. Peategelasteks said need, kellega mul välitöödel kujunes kõige tihedam läbikäimine: vaikne brigadir Aleksandr ehk Valera isa; heatahtlik Katka isa; käreda ütlemisega Valera ema; asjalik zootehnik Sergei; jutukas Volodja; filosoofiline Mitja; suursugune Ljona ema ning lapsed Kostja, Prokopi, Ljona, Natalia, Katka, Anton, Ruslan jt. Vaatajani peaksid nende iseloomujooned ja omavahelised suhted jõudma korduvate kokkupuudete kaudu: samad inimesed ilmuvad eri filmides eri rollides, kandes endaga kaasas eelnevates episoodides kujunenud tähendusi.

Sari koosneb 17 filmist kestusega 7–69 minutit. Kõik filmid põhinevad Jar-Sale sovhoosi 7. brigaadi igapäevaelul ja toetuvad sündmusfilmi põhimõtetele: iga osa keskendub ühele konkreetsele tegevusele või olukorrale, mille sisemine rütm ja kulg kujundavad filmi struktuuri. Filmid koonduvad tsükliliseks tervikuks, mis järgib rändava eluviisi kordusi, töö ja puhkuse vaheldumist ning tundraelu muutuvat tempot. Seeria ei ole pelk tüüpsituatsioonide jada, vaid „tihe” audiovisuaalne kirjeldus, mis võimaldab jälgida, kuidas samad inimesed liiguvad läbi erinevate tegevuste, kohanevad muutuvate rütmidega ning korraldavad oma suhteid nii brigaadikaaslaste, loomade ja maastikuga kui ka administratiivsete struktuuride ja üleloomulike jõududega.

Rutiinseid igapäevategevusi kujutavad filmid ei täida pelgalt protsessikirjelduse funktsiooni, vaid avavad rändkarjakasvatajate kogukondliku elukorralduse ja keskkonnaga suhestumise põhimõtteid (nt filmides „Sõidupõtrade valimine”, „Küttepuude hankimine”, „Hoiunartade juures”), tuues esile tööjaotuse, kehastunud teadmised ja liikumisel põhineva ruumitunnetuse. Liikumine muutub narratiivseks teljeks, mille kaudu „koht” tekib kehastunud kogemusena (nt „Rännak uude laagripaika”, „Karjavalves”, „Puhkepaus künkal”, „Karja oodates”). Poegimisperioodi ja karja eest hoolitsemise stseenid näitavad rändkarjakasvatajate moraalselt maailma, kus hool ja elu paratamatus põimuvad igapäevaseks toimimisloogikaks (nt „Vasikate ajamine”, „Katka isaga karjavalves”), mis väljendub hoolitsuses, eetilistes kaalutlustes ja sovhoosikorra survet märkivates majanduslikes valikutes. Rituaalsed situatsioonid („Nabarituaal”, „Katka isa vereohver”, „Liha”) omakorda osutavad, et neenetsi maailmas ei ole selget piiri praktiliste ja sakraalsete tegevuste vahel: emotsionaalsed, üleloomulikud ja tööga seotud tasandid paiknevad samas ajalis-ruumilises mõõtmes. Püstkoja sees filmitud episoodid („Lõuna püstkojas”, „Laagripaigas”) avavad igapäevaelu intiimse rütmi, milles avaldub meeleline koosolu koduses keskkonnas. Väliste jõudude mõju avaneb samuti situatsioonipõhiselt – tööstuslike varemete, ebastabiilse side ja distantsilt toimuva administratiivse kontrolli kujul (nt „Puurtorn”, „Raadioside”, „Koosolek”) –, näidates, kuidas tundraelu on põimunud poliitilis-majandusliku survega, mis võib vormida otsuseid ja suhteid ka siis, kui see ei ole ekraanil nähtav. Filmiseeria jäädvustab Jamali neenetsite elu vahetult enne suuremaid tehnoloogilisi ja majanduslikke muutusi, võimaldades näha kogukonna igapäeva mitte eraldiseisvate stseenidena, vaid ajas ja ruumis kulgeva elukorraldusena.

Filmiseeria kui uurimisväli

Võimatus naasta Venemaa välitööladele on sundinud mind neenetsite uurimist põhimõtteliselt ümber mõtestama. Kui varem tuginesin osalusvaatlusele, siis nüüd rajaneb töö digitaalsel arhiivil ja vahendatud suhtluskanalitel.

Koroonapandeemia ajal sai etnoloogias tavaks lähenemine, mida Magdalena Górska (2020) nimetab „antropoloogiaks kodust” (ingl *anthropology from home*) – geograafiliselt piiratud, kuid digitaalselt jätkuv uurimistöö. Pärast 2022. aastat katkes lääne uurijate ligipääs Venemaale peaaegu täielikult, tekitades „fenomenoloogilise vaakumi” (Limonier 2023: 4) – olukorra, kus välitöö kogemuslik mõõde kaob ja uurimist saab jätkata üksnes interneti kaudu. Ehkki virtuaalne osalusvaatlus laiendab juurdepääsu uurimisväljale, ei saa videosuhtlus ega sotsiaalmeediauuringud asendada vahetut kohalolu, milleta muutub meeleline ja emotsionaalne kihistus paratamatult varjatuks. Ent selline vahendatud töörežiim on praegu peaaegu ainus viis jätkata Venemaa põlisrahvaste uurimist ja vältida koostöösuhete hääbumist.

Videomaterjali juurde naasmine on seega pragmaatiline viis jätkata teadustööd ja lisada koos Jamali neenetsitega varem jäädvustatule uusi tõlgenduskihte. Catherine Russell (1999) käsitleb filmimaterjali kihilise tekstina, mis kannab varasemate

kavatsuste ja tõlgenduste järgi, kuid jääb alati avatuks uutele lugemisviisidele. Elizabeth Edwards ja Janice Hart (2004) rõhutavad, et visuaalne arhiiv ei ole staatiline hoiuruum, vaid teisev mitmehäälne keskkond, kus materjalid omandavad uusi tähendusi iga kord, kui neid ümber paigutatakse või uude kasutuskonteksti asetatakse. Arhiivi identiteet kujuneb „tähenduste kuhjumise” kaudu, sest üksteise peale ladestuvad infotasandid moodustavad objekti biograafia: iga foto- või filmikaadri tähendus muutub ja rikastub vastavalt tõlgenduskihtidele, mida arhivaarid, uurijad ja kogukonnad aja jooksul loovad.

Faye Ginsburg (2011, 2016) laiendab seda mõttekäiku, kirjeldades mängufilme, kogukondlikke salvestisi ja varasemat, sageli koloniaalajastust pärit filmimaterjali kui elavaid dokumente, mis toetavad põlvkondadevahelist dialoogi ja kultuuri edasikandumist. Nende väärtus ei seisne pelgalt mineviku säilitamises, vaid tulevikku suunatud kasutuses, kus iga uus vaataja ja seletus loob materjalile uue tõlgenduskihi. Sarnane loogika ilmneb Steven Feldi helidokumentide käsitluses (vt Feld, Brenneis 2004): salvestis ei ole ajaliselt fikseeritud objekt, vaid dialoogiline protsess, mis avaneb kommentaaride, reaktsioonide ja korduskuulamise kaudu. Kohalike arvamused ja ühiselt läbi arutatud valikud moodustavad osa etnograafilisest tähendusest, hoides arhiivi avatuna ja tõlgenduse pidevas liikumises.

Ka minu 1999. aasta Jamali ülevõtteid võib käsitada mitmekihilise allikana, mis talletab nii toonase uurija pilgu kui ka filmitavate eneserepresentatsiooni, jäädes samal ajal avatuks tulevastele tõlgendustele. Jamali videomaterjal koosneb aja jooksul ladestunud kihtidest: algsed kaadrid, nende kasutamine filmis „Brigaad”, hilisemad montaaživalikud Jamali filmiseeria tegemisel, neenetsi partnerite venekeelsed tõlked ning nende põhjal tehtud eesti- ja ingliskeelsed subtiitrid jne.

Selline kihtidest koosnev audiovisuaalne arhiiv on olemuselt muutlik, pidevalt avanev ja uute tõlgenduste suhtes vastuvõtlik ning selleks, et materjal muutuks tulevikus veelgi elavamaks ja mitmehäälsamaks, plaanin filmidele lisada uusi kihte. See hõlmab geograafiliste, ajalooliste, majanduslike ja kultuuriliste olude avamist antropoloogide jt ekspertide kommentaaride kaudu. Kavas on lisada ka mu enda välitöömärkmeid, mis avavad filmimise konteksti ja kogemuslikke lähtekohti. Kuid kõige enam täiendaksid filmiseeriat neenetsite endi kommentaarid ja mälestused. Juhul kui filmitegelased ise ei saa osaleda, võiksid seda rolli täita teised põhjapõdrakasvatusega tuttavad neenetsid, kellel on sarnased oskused ja kogemused.

Jamali filmiseeria võiks seega olla ühtaegu refleksiivne tagasisaade konkreetsele välitöösituatsioonile ja potentsiaalne ressurss nii tulevastele uurijatele kui ka kogukonnale endale, kelle vajadused ja tõlgendused võivad erineda minu või teiste ekspertide omadest. Filmiseeria tõeline väärtus ei seisne üksnes jäädvustustes, vaid võimalustes, mida selline avatud ja mitmehäälsena kujundatud arhiiv pakub nii teadus- ja õppetöös kui ka kogukonna eneseesitluses ja kultuuri järjepidevuse hoidmisel. Kõigi nende kasutusviiside puhul on keskne jätkuv koostöö neenetsitega, mis tagab sarja eetilise ja avatuse.

Paraku tõstatab kunagise välitöömaterjali uuskasutus paratamatult küsimuse, mida tähendab „jätkuv koostöö” uurimispartneritega olukorras, kus poliitilised

tingimused välistavad nendega avaliku kontakti. Ehkki suhtluses uurimispartneritega eeldatakse teadliku nõusoleku korduvat kinnitamist ja läbipaistvat dialoogi, võib autoritaarses režiimis isegi virtuaalne läbikäimine olla riskantne, sest suhtluse jälgimine on sellistes oludes üks levinumaid digiohte (Baaen 2018). Sedasorti haavatavus ilmnes filmimaterjali tõlkimise protsessis ja saadab paratamatult ka edasist koostööd neenetsitega.

Autoritaarsetes riikides kipub välitöö tõmbama võimude ja eriti salateenistuste tähelepanu, muutes isegi tavapäraseid akadeemilised ja ühiskondlikud tegevused riskantseks (vt Gentile 2013). Sellistes oludes muutub klassikaline suhtluspõhine välitöömetoodika paratamatult võimatuks ning asendub „varjatud etnograafiaga” – fragmentaarse ja kaudse koostöövormiga, kus suhtlus toimub usaldusisikute vahendusel ja kogukonnaliikmete panus tuleb jätta anonüümseks. Varjatus on seega vajalik uuritavate kaitsmiseks, mitte uurimistöö eesmärkide või meetodite peitmiseks. Turvalised kokkupuutepunktid saavad tekkida vaid neutraalsel territooriumil, kus poliitiline risk on madalam, kuigi ka nn kolmandates riikides võib koostöö sattuda salateenistuste tähelepanu alla.

Uurimispartnerid on eriti ohtlikus olukorras pärast naasmist autoritaarsesse riiki, kus nad võivad sattuda surve alla. Seetõttu tuleb koostööd tehes vältida mis tahes suhtlust, mida võiks tõlgendada poliitilise akti või luuretegevusena. Paraku on väga keeruline vältida „koloniaalse teadmisoome loogikat” (Morris 2022: 6) meenutavat olukorda, kus uurimispartnerite panus ja haavatavus jäävad sageli varju, kuigi just nemad on kõige suuremas ohus.

Teisalt on eetilisel keeruline ka koostööst loobuda, sest vastutustundetu oleks katkestada ühistöö, mis loob väärtuslikku kultuurilist teadmist nii kogukonnale endale kui ka laiemale üldsusele. Uurimissuhet tuleks jätkata isegi siis, kui see muutub killustatuks, aeglaseks ja ressursimahukaks. Sõjaoludes tuleb proovida teha koostööd nii, et see oleks turvaline (Leete 2024).

Takistatud juurdepääs uurimisväljale tähendab, et kehalist kohalolu eeldavad meetodid on kättesaamatud. Videoarhiiv võimaldab aga audiovisuaalsetel salvestistel põhinevat vahendatud kohalolu. Et filmimaterjali saab peatada, tagasi kerida, aeglustada ja analüüsida, on see justkui „osalusvaatluse labor”, mis võimaldab uurida kultuurikogemusi viisil, mis välitingimustes poleks võimalik.

Pedagoogilises kirjanduses rõhutatakse, et audiovisuaalne materjal võib toimida välitöö detailse simulatsioonina. Asch kasutas oma Yanomamö filmiseeriat antropoloogia õpetamiseks ülikoolis (vt Asch 1975). Lauraine Leblanc (1998) näitas, et mängufilmide korduv vaatamine loob kogemusvälja, mis aitab tudengitel kultuurilisi mustreid paremini märgata. Frode Storaas (2007) kasutas õppetöös lühikesi lõike, mida sai peatada ja korduvalt vaadata, et tuua nähtavale stseenide detaile ja analüüsida kaameratööd. Sama põhimõte oli aluseks projektile (Marks jt 2006), kus Londoni turuplatsidel, tänavatel, kohvikutes ja linnatranspordis filmitud lühistseenid võeti mitmeetapilise analüüsi lähteandmestikuks, et näidata, kuidas korduvvaatlus avab argiolukordade tähenduskihte.

Tänapäevane tehnoloogia laiendab seda metodoloogiat paikvaatlusega, mis jäädvustab kogu ümbritseva ruumi 360 kraadi ulatuses. See võimaldab inimesel

virtuaalreaalsuse seadmes või ekraanil liigutada vaadet igas suunas. Näiteks on täisruumiliselt jäädvustatud ühe Tansaania linna turg (vt Rafiq jt 2024), nii et vaataja saab ise navigeerida ja kogeda välitöö kulgu, mitmehäälsust ja kehalisust.

„Jamali neenetsite filmiseeria” eesmärk on sarnane: võimaldada uurijal või tudengil füüsilise kohaloluta osa saada neenetsi põhjapõdrakasvataja argitoimetustest. Filmi võime kutsuda vaatajas esile kehaline kogemus on aga otseselt seotud selle tehnilise teostusega. Kuna audiovisuaalse teose tajumine sõltub nii pildi kui ka heli kvaliteedist, siis tuleb nendega järeltootmise faasis vaeva näha. Tänapäeval on selleks mitmeid tõhusaid tehnilisi lahendusi, kuid tekib küsimus, kuidas seda teha nii, et materjali ajalooline tõepära ei kannataks. Jamali filmide originaalkaadrid on salvestatud 1990. aastate lõpu SD-kaameraga, mille madal resolutsioon, nõrk valgustundlikkus ja varase digitehnoloogia andmetihendus tekitasid terve rea pildimoonutusi: teralisuse, hämaras tekkinud detailikao, pehme fookuse jms. Tänapäevastel ekraanidel muutuvad need moonutused eriti nähtavaks ja vajavad töötlemist, sest vältida tuleks olukorda, kus pildi kehv kvaliteet takistab vaatajal ekraanil toimuvaga kogemuslikult suhestuda. Sama kehtib heli kohta. Kaameralt lahti murdunud mikrofoni salvestatud materjal sisaldas tuulemüra, kaameramootori surinat ja teisi helidefekte. Ka need tuli eemaldada, et taastada inimhääle normaalne kõla ja keskkonnahelide tõetruudus.

Minu eesmärk ei olnud luua „ilusamat” ega detailsemat pilti, vaid saavutada videomaterjali loomulikkus ja kogemuslik tajutavus ilma uut informatsiooni lisamata. Seetõttu rakendasin digitaalse taastamise ja tehisintellekti (TI) võimalusi äärmiselt ettevaatlikult. TI-põhine pilditötluse algoritm võib küll parandada pildi teravust ja piirjoonte selgust, kuid see võib lisada ka visuaalseid elemente, mis ei pärine originaalist. Digitaalse restaureerimise eetika rõhutab, et eesmärk on säilitada originaali esteetiline ja materiaalne omapära (Enticknap 2013; Fossati 2018). SD-video teralisus, müra ja muud visuaalsed iseärasused ei ole pelgalt pildi defektid, vaid osa filmikujutisest, mis annab edasi nii filmi valmistamise tehnilisi tingimusi kui ka ajalist konteksti. Nagu märgib Laura Marks (2000: 162–180), on film ja video võimelised looma „haptilisi” ehk n-ö kombatavaid kujutisi, sest vaataja kasutab kujutlusvõimes mälule tuginedes ka kompimismeelt. Seega pole filmikujutise kehv kvaliteet mitte puudus, vaid emotsionaalse kohalolu allikas, mis vahendab kontakti minevikus toimunud sündmusega.

Just seetõttu piirdus minu tehniline sekkumine vaatamiskõlblikkuse parandamisega viisil, mis säilitas materjali dokumentaalse autentsuse. Esiteks tegin lahti-põimimise (ingl *deinterlacing*), mis teisendab varajasest teletehnoloogiast tulenevad vahelduvad poolkaadrid sujuvaks videopildiks. Teiseks kahekordistasin pildi resolutsiooni, mis suurendas pikslite arvu ja täpsustas kontuure, kuid ei lisanud elemente, mida originaalis ei olnud. Näiteks kaugemal olevad väiksemad näod jäid sama uduseks kui algses SD-materjalis. Tehniliselt oleks tulevikus võimalik kasutada algoritme, mis tuvastavad suurest plaanist näo ja „täidavad” sama näo detailid ka teistes kaadrites (vt Cizek 2025), kuid selline sekkumine läheks vastuollu materjali indeksiaalse loomusega – selle otsese seosega jäädvustatud tegelikkusega. See tõstataks terve rea epistemoloogilisi, juriidilisi ja eetilisi küsimusi, see oleks sisuline sekkumine aja-

loolisse materjali. Teisalt võib oskusliku töö korral selline tehnoloogiline sekkumine tuua filmides talletunud inimliku kogemuse vaatajale veelgi lähemale.

Lisaks tegin üksikutes kaadrites mõõduka värvikorrekttsiooni, et parandada lumises keskkonnas valesti seadistatud valge tasakaalu, mis moonutab tegelikku värvigammat ja häiris adekvaatset etnograafilist kogemust. Ning lõpuks lisasin kerge digitaalse teralisuse, et taastada TI-töötlustes kaduma läinud SD-videole iseloomulik karedus, värelus ja pehmus. See ei olnud üksnes esteetiline valik, vaid katse hoida alles filmimise ajaloolist konteksti, mis oleks muidu töötluste käigus kaduma läinud. Digitaalse restaureerimise eesmärk oli suurendada iga filmi vaatamiskõlblikkust nii, et säiliks selle ajalooline iseloom ja paraneks võimalus vahendada vaatajale algse sündmuse kehalist kogemust.

Loodetavasti kujuneb selle töö tulemusena „Jamali neenetsite filmiseeriast” uurimisväli, kus kohtuvad katkestatud välitöö kogemus, arhiivi teisenev olemus ja virtuaalse osalusvaatluse võimalused. Filmiseeria pole lõpp-produkt, vaid pidevalt arenev uurimisväli, kuhu lisanduvad uued tõlgendused, tehnilised töötlusted ja kogukonna enda hääled. See on ühtaegu teadmiste allikas ning eetiline vastutus – vahend, mis lubab tagantjärele mõtestada välitöökogemust ning hoida koostöösuhteid neenetsi partneritega.

Kokkuvõte

Jamali neenetsite 1999. aasta välitöömaterjali ümbertöötamine sündmusfilmide sarjaks on üks võimalik vastus olukorrale, kus klassikaline kogukonnapõhine välitöö on paljudes paikades katkenud või muutunud poliitiliselt ohtlikuks. Osalusvaatlus ei kao küll kuhugi, kuid vahetu kogemus asendub üha sagedamini vahendatud töörežiimidega, mis nõuavad etnograafilise teadmise ümbermõtestamist. „Jamali neenetsite filmiseeria” potentsiaal meelelise kogemuse ja „kohalolu” võimaldamisel näitab, et audiovisuaalne arhiiv võib korrastatuna toimida osalusvaatluse pikendusena, lubades uurijatel, tudengitel ja kogukonnaliikmetel osa saada kindlas ajas ja ruumis toimuvatest sotsiaalsetest sündmustest, mis ei ole enam füüsiliselt kättesaadavad.

Siiski ei saa ükski arhiiv asendada elavat suhtlust kogukonnaga. Pigem kujutlen Jamali filmiseeriat tulevikku suunatud platvormina, kuhu saavad ajapikku lades tuda uued tõlgendused, kommentaarid ja mälestused – nii uurijate kui ka neenetsite omad. Filmiseeria pole suletud kultuuridokument, vaid dünaamiline uurimisväli, mille funktsioonid võivad ajas muutuda. See võib toimida korraga kultuurilise mälu kandja, õppe- ja uurimismaterjali, kogukondliku eneserepresentatsiooni ning uurimissuhete hoidmise vahendina. Selle arhiivi tuleviku tuumana näen kolme omavahel läbipõimunud tasandit: minevikus filmitud kehastunud kogemust, selle olevikus toimuvat tehnilist ja metodoloogilist vahendamist ning tulevikus lisanduvaid teadmiste kihte. Selline audiovisuaalne uurimisväli eeldab pidevalt ümberhinnatavat eetilist raamistikku, mis seab esikohale uurimispartnerite turvalisuse, ning avatud hoiakut, mis lubab arhiivil kasvada koos uute kasutajate ja kasutusviisidega. „Jamali

neenetsite filmiseeria” on seega enam kui lihtsalt valmis uurimistulemus – see on teisev dialoogiruum, mis jääb lahti ka siis, kui geopoliitilised olud hoiavad välitööde aegruumi ajutiselt suletuna.

Artikli valmimist on toetanud Eesti Teadusagentuuri uurimisprojekt „Soome-ugri rahvad Venemaal: etnilisuse ja religioossuse vastasmõjude analüüs” (PRG1584).

AUDIOVISUAALSED MATERJALID

Aga kitsed...? 1998. Rež Liivo Niglas. Ateliers Varan. 26 min.

Brigaad 2000. Rež Liivo Niglas. MP DOC. 57 min.

Jamali neenetsite filmiseeria 2024–2025. Rež Liivo Niglas. MP DOC. 17 osa, 543 min.

Hoiunartade juures. 39 min.

Karja oodates. 14 min.

Karjavalves. 69 min.

Katka isa vereohver. 47 min.

Katka isaga karjavalves. 36 min.

Koosolek. 21 min.

Küttepuude hankimine. 30 min.

Laagripaigas. 7 min.

Liha. 24 min.

Lõuna püstkojas. 15 min.

Nabarituaal. 14 min.

Puhkepaus künkal. 44 min.

Puurturn. 13 min.

Raadioside. 16 min.

Rännak uude laagripaika. 70 min.

Sõidupõtrade valimine. 54 min.

Vasikate ajamine. 30 min.

!Kung Series 1961–1974. Rež John Marshall. Documentary Educational Resources. 18 osa, 246 min.

Netsilik Series 1967. Rež Quentin Brown, Asen Balikci. Documentary Educational Resources. 21 osa, 630 min.

People of the Western Desert Series 1966–1970. Rež Ian Dunlop. Film Australia. 19 osa, 308 min.

Udmurdi palvused 2019. Rež Liivo Niglas. MP DOC. 4 osa, 136 min.

Yanomamö Series 1968–1976. Rež Timothy Asch, Napoleon Chagnon. Documentary Educational Resources. 49 osa, 650 min.

The Ax Fight 1975. 30 min.

KIRJANDUS

- Asch, Timothy 1975.** Using film in teaching anthropology: One pedagogical approach. – *Principles of Visual Anthropology*. (World Anthropology.) Toim Paul Hockings. The Hague: Mouton, lk 385–420.
- Asch, Timothy 1992.** The ethics of ethnographic film-making. – *Film as Ethnography*. Toim Peter Ian Crawford, David Turton. Manchester: Manchester University Press, lk 196–204.
- Asch, Timothy; Marshall, John; Spier, Peter 1973.** Ethnographic film: Structure and function. – *Annual Review of Anthropology*, kd 2, lk 179–187.
<https://doi.org/10.1146/annurev.an.02.100173.001143>
- Baalen, Sebastian van 2018.** ‘Google wants to know your location’: The ethical challenges of fieldwork in the digital age. – *Research Ethics*, kd 14, nr 4, lk 1–17.
<https://doi.org/10.1177/1747016117750312>
- Balikci, Asen 2009.** The Netsilik film series. – *Visual Anthropology*, kd 22, nr 5, lk 384–392.
<https://doi.org/10.1080/08949460903187196>
- Barbash, Ilisa; Taylor, Lucien 1997.** *Cross-Cultural Filmmaking: A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*. Berkeley: University of California Press.
- Beatty, Andrew 2010.** How did it feel for you? Emotion, narrative, and the limits of ethnography. – *American Anthropologist*, kd 112, nr 3, lk 430–443.
<https://doi.org/10.1111/j.1548-1433.2010.01250.x>
- Bogdanova, Elena; Andronov, Sergei; Soromotin, Andrei; Detter, Gennady; Sizov, Oleg; Hossain, Kamrul; Raheem, Dele; Lobanov, Andrey 2021.** The impact of climate change on the food (in)security of the Siberian Indigenous peoples in the Arctic: Environmental and health risks. – *Sustainability*, kd 13, nr 5, artikkel 2561.
<https://doi.org/10.3390/su13052561>
- Casey, Edward S. 1996.** How to get from space to place in a fairly short stretch of time: Phenomenological prolegomena. – *Senses of Place*. (School of American Research Advanced Seminar Series.) Toim Steven Feld, Keith H. Basso. Santa Fe: School of American Research Press, lk 13–52.
- Cizek, Katerina 2025.** Detail versus fidelity: CEO of AI video footage enhancer Topaz Labs advises “against forensic and medical uses”. – *International Documentary Association* 6. VIII. <https://www.documentary.org/online-feature/detail-versus-fidelity-ceo-ai-video-footage-enhancer-topaz-labs-strongly-advises>
- Collier, John Jr.; Collier, Malcolm 1986.** *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Crawford, Peter Ian 1992.** Film as discourse: The invention of anthropological realities. – *Film as Ethnography*. Toim P. I. Crawford, David Turton. Manchester: Manchester University Press, lk 66–82.
- Csordas, Thomas 2007.** Transmutation of sensibilities: Empathy, intuition, revelation. – *The Shadow Side of Fieldwork: Exploring the Blurred Borders between Ethnography and Life*. Toim Athena McLean, Annette Leibling. Carlton, Victoria: Blackwell, lk 106–116.

- Degteva, Anna; Nellesmann, Christian 2013.** Nenets migration in the landscape: Impacts of industrial development in the Yamal Peninsula, Russia. – *Pastoralism: Research, Policy and Practice*, kd 3, artikkel 15. <https://doi.org/10.1186/2041-7136-3-15>
- Desjarlais, Robert; Throop, C. Jason 2011.** Phenomenological approaches in anthropology. – *Annual Review of Anthropology*, kd 40, lk 87–102. <https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-092010-153345>
- Deveson, Philippa; Dunlop, Ian 2012.** The ethnographic filmmaking of Ian Dunlop in a decade of change. – *Humanities Research*, kd 18, nr 1, lk 21–36. <https://doi.org/10.22459/hr.xviii.01.2012.02>
- Edwards, Elizabeth 2001.** *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums. (Materializing Culture.)* Oxford: Berg.
- Edwards, Elizabeth; Hart, Janice 2004.** Mixed box: The cultural biography of a box of photographs. – *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*. Toim E. Edwards, Janice Hart. London: Routledge, lk 47–76.
- Enticknap, Leo 2013.** *Film Restoration: The Culture and Science of Audiovisual Heritage.* London: Palgrave Macmillan.
- Feld, Steven; Brenneis, Donald 2004.** Doing anthropology in sound. – *American Ethnologist*, kd 31, nr 4, lk 461–474. <https://doi.org/10.1525/ae.2004.31.4.461>
- Forbes, Bruce C.; Stammler, Florian; Kumpula, Timo; Meschtyb, Nina; Pajunen, Anu; Kaarlejärvi, Elina 2009.** High resilience in the Yamal-Nenets social–ecological system, West Siberian Arctic, Russia. – *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, kd 106, nr 52, lk 22041–22048. <https://doi.org/10.1073/pnas.0908286106>
- Fossati, Giovanna 2018.** *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition. (Framing Film.)* Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Gentile, Michael 2013.** Meeting the ‘organs’: The tacit dilemma of field research in authoritarian states. – *Area*, kd 45, nr 4, lk 426–432. <https://doi.org/10.1111/area.12030>
- Ginsburg, Faye 2011.** Native intelligence: A short history of debates on indigenous media and ethnographic film. – *Made to Be Seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology*. Toim Marcus Banks, Jay Ruby. Chicago: University of Chicago Press, lk 234–255.
- Ginsburg, Faye 2016.** Indigenous media from U-matic to YouTube: Media sovereignty in the digital age. – *Sociologia & Antropologia*, kd 6, nr 3, lk 581–599. <https://doi.org/10.1590/2238-38752016V632>
- Góral ska, Magdalena 2020.** Anthropology from home: Advice on digital ethnography for the pandemic times. – *Anthropology in Action*, kd 27, nr 1, lk 46–52. <https://doi.org/10.3167/aia.2020.270105>
- Grimshaw, Anna 2001.** *The Ethnographer’s Eye: Ways of Seeing in Anthropology.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Grimshaw, Anna 2005.** Eyeing the field: New horizons for visual anthropology. – *Visualizing Anthropology*. Toim A. Grimshaw, Amanda Ravetz. Bristol: Intellect Books, lk 17–30.
- Grimshaw, Anna; Ravetz, Amanda 2009.** Rethinking observational cinema. – *Journal of the Royal Anthropological Institute*, kd 15, nr 3, lk 538–556. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9655.2009.01573.x>
- Heider, Karl G. 1976.** *Ethnographic Film.* Austin: University of Texas Press.

- Henley, Paul 2004.** Putting film to work: Observational cinema as practical ethnography. – *Working Images: Visual Research and Representation in Ethnography*. Toim Ana Isabel Alfonso, Laszlo Kurti, Sarah Pink. London: Routledge, lk 101–119.
- Henley, Paul 2006.** Narratives: The guilty secret of ethnographic film-making? – *Reflecting Visual Ethnography: Using the Camera in Anthropological Research*. (CNWS Publications 145.) Toim Metje Postma, Peter Ian Crawford. Højbjerg–Leiden: Intervention Press / CNWS, lk 376–401.
- Henley, Paul 2020.** *Beyond Observation: A History of Authorship in Ethnographic Film*. (Anthropology, Creative Practice and Ethnography.) Manchester: Manchester University Press.
- Hollan, Douglas; Throop, C. Jason 2008.** Whatever happened to empathy? Introduction. – *Ethos*, kd 36, nr 4, lk 385–401. <https://doi.org/10.1111/j.1548-1352.2008.00023.x>
- Howard, June 1999.** What is sentimentality? – *American Literary History*, kd 11, nr 1, lk 63–81. <https://doi.org/10.1093/alh/11.1.63>
- Jackson, Michael; Piette, Albert 2015.** Introduction: Anthropology and the existential turn. – *What Is Existential Anthropology?* Toim M. Jackson, A. Piette. New York: Berghahn Books, lk 1–29.
- Klokov, Konstantin B. 2013.** Changes in reindeer population numbers in Russia: An effect of the political context or of climate? – *Rangifer*, kd 32, nr 1, lk 19–33. <https://doi.org/10.7557/2.32.1.2234>
- Leblanc, Lauraine 1998.** Observing reel life: Using feature films to teach ethnographic methods. – *Teaching Sociology*, kd 26, nr 1, lk 62–68. <https://doi.org/10.2307/1318681>
- Lee, Jo; Ingold, Tim 2006.** Fieldwork on foot: Perceiving, routing, socializing. – *Locating the Field: Space, Place and Context in Anthropology*. (ASA Monographs 42.) Toim Simon Coleman, Peter Collins. Oxford: Berg, lk 67–86.
- Leete, Art 2024.** A hybrid resolution to Arctic research during the war: Seeking a miracle. – *A Fractured North – Journeys on Hold*. Toim Erich Kasten, Igor Krupnik, Gail Fondahl. Fürstenberg–Havel: Kulturstiftung Sibirien, lk 35–50.
- Limonier, Kevin 2023.** What open source investigations (OSINT) can bring to Russian studies. – *Russian Analytical Digest*, nr 293, lk 4–5. <https://doi.org/10.3929/ethz-b-000600973>
- Loizos, Peter 1993.** *Innovation in ethnographic film: From innocence to self-consciousness, 1955–85*. Manchester: Manchester University Press.
- MacDougall, David 1998.** *Transcultural Cinema*. Toim Lucien Taylor. Princeton: Princeton University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1mjqvbp>
- MacDougall, David 2006.** *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton: Princeton University Press.
- Magomedov, Arbakhhan 2019.** How indigenous peoples of Russian Arctic defend their interests: The social, economic, and political foundations of Indigenous resistance. – *Anthropology & Archeology of Eurasia*, kd 58, nr 4, lk 215–245. <https://doi.org/10.1080/10611959.2020.1811560>
- Marks, Laura U. 2000.** *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press.

- Marks, Pia; Bond, Stephen; Stern, Pamela 2006.** A transferable multimedia tool for blended learning in introductory anthropology: Results from Canada and the UK. – London School of Economics Research Online. <https://eprints.lse.ac.uk/4566/>
- Morris, Jeremy 2022.** Political ethnography and Russian studies in a time of conflict. – *Post-Soviet Affairs*, kd 39, nr 1–2, lk 1–9. <https://doi.org/10.1080/1060586X.2022.2151275>
- Niglas, Liivo 2001.** Jamali neenetsite eluviis ja maailmapilt. – Art Leete, L. Niglas, Anzori Barkalaja, Põhjapõder arktilises kultuuris. Tartu: Eesti Rahva Muuseum, lk 26–78.
- Niglas, Liivo 2021.** I'm a recorder: Interview with Asen Balikci. – *Journal of Ethnology and Folkloristics*, kd 15, nr 2, lk 240–256. <https://doi.org/10.2478/jef-2021-0026>
- Niglas, Liivo; Park, Indrek 2024.** Etnograafiatudengitena Kaug-Põhjas. – Nabakirjad 2 ehk teadusrännakud Arktikasse ja Antarktikasse. Toim Edgar Karofeld, Katrin Savomägi. Tallinn: Eesti Meremuuseum, lk 128–139.
- Peterson, Alexei Y. 1975.** Some methods of ethnographic filming. – *Principles of Visual Anthropology*. (World Anthropology.) Toim Paul Hockings. The Hague: Mouton, lk 185–189.
- Pink, Sarah 2009.** *Doing Sensory Ethnography*. London: Sage.
- Rafiq, Mohamed Yunus; Hargis, Jace; Wheatley, Hannah 2024.** The use of immersive and interactive films to amplify traditional pedagogy and ethnography. – *Global and Lokal Distance Education (GLOKALde)*, kd 10, nr 1, lk 74–90.
- Rouch, Jean 1975.** The camera and man. – *Principles of Visual Anthropology*. (World Anthropology.) Toim Paul Hockings. The Hague: Mouton, lk 83–102.
- Ruby, Jay 1975.** Is an ethnographic film a filmic ethnography? – *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, kd 2, nr 2, lk 104–111.
- Russell, Catherine 1999.** Archival apocalypse: Found footage as ethnography. – C. Russell, *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Durham: Duke University Press, lk 238–272. <https://doi.org/10.1215/9780822396680>
- Szmyt, Zbigniew; Dudeck, Stephan 2024.** Introduction: War and state among ethnic minorities in Russia. – *Ethnologia Polona*, kd 45, lk 5–17. <https://doi.org/10.23858/ethp.2024.45.3957>
- Storaas, Frode 2007.** *Multimedia and the Teaching of Cultural Variations*. Bergen: University of Bergen, Department of Social Anthropology / University Museum of Bergen.
- Terekhina, Alexandra; Volkovitskiy, Alexander; Stammer, Florian; Mertens, Karl; Ivanov, Valeriy Y.; Orekhov, Pavel; Wren, Colin D.; Tian, Boqi; Shen, Xin; Ivanova, Aytalina; Liu, Desheng; Ziker, John P. 2024.** Adaptive strategies of Indigenous Nenets reindeer herders for climate change in Yamal. – *Sibirica*, kd 23, nr 3, lk 95–128. <https://doi.org/10.3167/sib.2024.230304>
- Vallikivi, Laur 2026.** Vastuolulised sõjad ja kestev kolonisatsioon neenetsi tundras. – *Keel ja Kirjandus*, nr 1–2, lk 145–165. <https://doi.org/10.54013/kk818a9>
- Vyushkova, Marina 2025.** The Arctic Indigenous peoples and Russia's war in Ukraine. – LSE Conflict Research Programme. <https://blogs.lse.ac.uk/crp/2025/08/01/the-arctic-indigenous-peoples-and-russias-war-in-ukraine/>
- Yakir, Dan; Rouch, Jean 1978.** Ciné-transe: The vision of Jean Rouch: An interview. – *Film Quarterly*, kd 31, nr 3, lk 2–11. <https://doi.org/10.2307/1211721>

Young, Colin 1975. *Observational cinema. – Principles of Visual Anthropology*. (World Anthropology.). Toim Paul Hockings. The Hague: Mouton, lk 65–80.

Liivo Niglas (sünd 1970), PhD, Tartu Ülikooli kultuuriteaduste instituudi etnoloogia osakonna teadur (Ülikooli 16, 51005 Tartu), liivo.niglas@ut.ee

***Yamal Nenets Film Series*: Event-film as ethnographic research practice and a virtual field**

Keywords: ethnography, ethnographic film, Finno-Ugric peoples

This article analyzes the *Yamal Nenets Film Series* (2024–2025), a nine-hour sequence of observational event-films edited from video footage recorded among Nenets reindeer herders on the Yamal Peninsula in 1999. In a context where pandemics and Russia's war in Ukraine have rendered classical long-term fieldwork in Yamal politically and ethically untenable, the article asks how such historical audiovisual material can function simultaneously as an ethnographic source, a representational form, and a method of “returning” to a now-inaccessible field.

The article conceptualizes filming as a mode of embodied participant observation, in which handheld camera work, long takes, and synchronous sound attend to movement, gesture, and the sensory textures of tundra life. It then examines the re-editing of the footage into event-centred films that preserve the internal rhythm of everyday activities, alongside the technical and ethical implications of digital restoration. A third focus is remote post-production and translation under authoritarian conditions, where collaboration with Nenets partners must balance co-authorship with their protection from surveillance and political risk.

Situating the project within debates on observational cinema, archival ethnography, and “anthropology from home”, the article argues that the film series constitutes an open, processual archive rather than a closed documentary record. The archive remains receptive to new informational layers – such as Indigenous commentaries, researchers' field notes, expert contextualization, and future reinterpretations – which accumulate over time and transform the meaning of the footage. As such, the series enables a form of virtual participant observation and pedagogical fieldwork simulation, while foregrounding the ethical demands of reflexive and security-aware collaboration with Indigenous research partners.

Liivo Niglas (b. 1970), PhD, University of Tartu, Institute of Cultural Research, Research Fellow in Ethnology (Ülikooli 16, 51005 Tartu), liivo.niglas@ut.ee