

Samisk scenkonst som gåva

Reflektioner kring Giron Sámi Teáhter och dess dekoloniala arbete

Dirk Gindt

Sedan mitten av 2010 har storsamhället i allt högre grad intresserat sig för samisk kultur. Denna utveckling kan spåras tillbaka till protesterna som utbröt under sensommaren 2013 mot planerna att bygga en ny järnmalmsgruva på samisk mark i Kallak/Gállok. Den samiska forskaren Moa Sandström (2020) argumenterar att dessa protester, som också uppmärksammades i riksmidia, ledde till att många samiska konstnärer på nytt använde sin konst för att markera ett aktivistiskt ställningstagande i en dekoloniseringsprocess.

År 2015 publicerade författaren och journalisten Maja Hagerman en uppmärksammas biografi över Herman Lundborg, grundaren av Statens institut för rasbiologi som var det första i sitt slag när det invigdes 1922 och som till och med forskare från Nazityskland imponerades över. Skallmätningar var också ett tema i Amanda Kernells uppmärksammas film *Sameblod* (2016) som fungerade som en ögonöppnare för många svenska biobesökare som först nu fick lära sig någonting om de rasbiologiska övergreppen som samerna utsattes för under 1900-talets första hälft. Filmen synliggör även den assimileringspolitik som utövades i de så kallade nomadskolorna, som drevs av Svenska kyrkan, där samiska barn skulle uppföstras till laglydiga, *svenska* medborgare och straffades hårt om de vågade tala sitt modersmål.

Inom loppet av fem år har tre samiska författare vunnit det prestigefyllda Augustpriset. Först ut var Ann-Helén Laestadius med ungdoms-

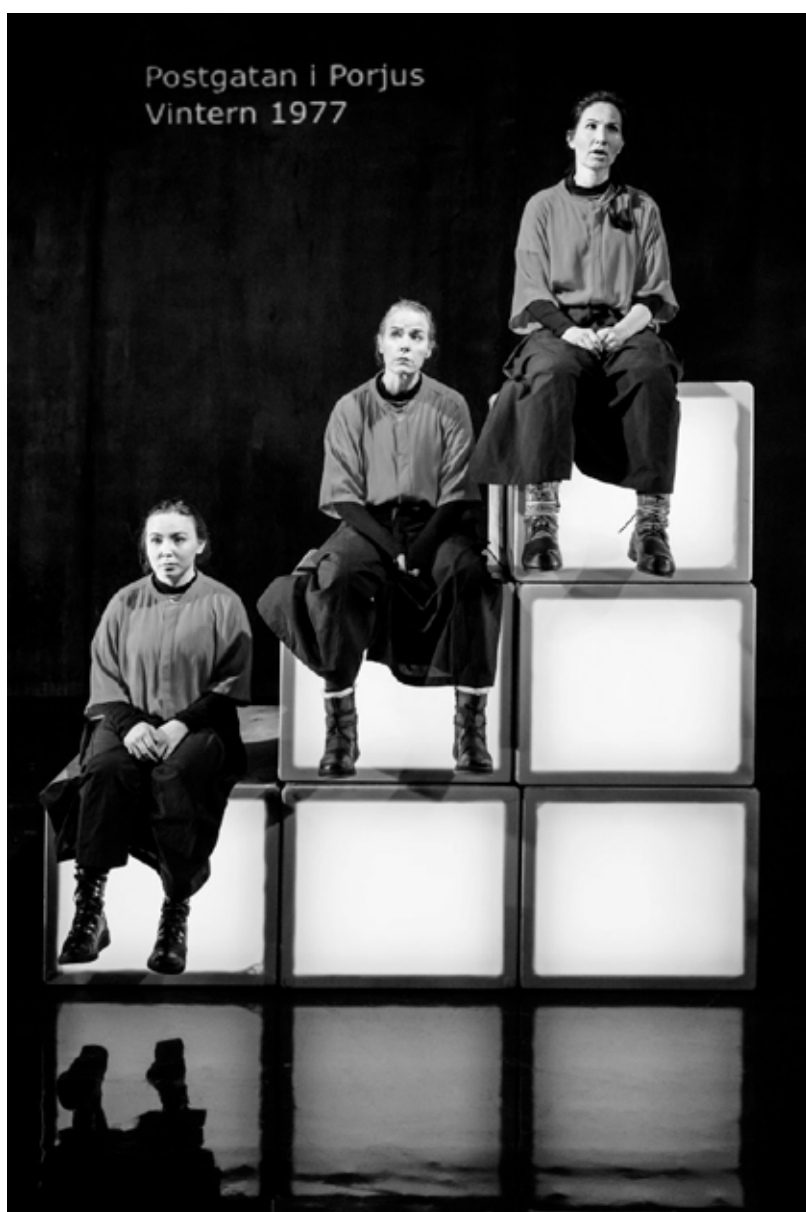


Foto: Sören Vilks © Giron Sami Teatrar & Riksteatern.

Lene Cecilia Sparrok, Nina Fex och Kristin Solberg i *Ædnan*.

boken *Tio över ett* (2016). Romanen handlar om tonårstjejen Agnes som är rädd för att hennes hemstad Kiruna/Giron ska rasa på grund av de nattliga sprängningarna i järnmalmshugget. Två år senare vann Linnea Axelsson Augustpriset för sitt versepos *Ædnan* (2018) som skildrar samernas historia från tvångsförflyttningarna och de rasbiologiska övergreppen i början av 1900-talet, till förlusten av språk och slutligen förlusten av rättigheter till mark och naturresurser när svenska och transnationella företag började dämja sjöar och älvar i jakt på elektricitet. Ytterligare två år senare vann journalisten Elin Anna Labba priset för fackboken *Herrarna satte oss hit* (2020), som även den skildrar tvångsförflyttningarna som skedde som en konsekvens av att Norge stängde sina gränser efter unionsupplösningen. 2021 nominerades även Mats Jonssons serieroman *När vi var samer* till samma pris.

Denna korta översikt av samtida samisk kultur gör inte rättvisa åt låtskrivaren och jojkaren Sofia Jannok eller syskonen Timimie Mäarak och Maxida Mäarak som på ett innovativt sätt kombinerar jojk, poesi och rapmusik, den politiska målaren Anders Sunna som 2022 är en av tre samiska konstnärer som omvandlar den nordiska paviljongen till en samisk paviljong på Biennalen i Venedig, eller *duodji* (sameslöjd) mästare som Britta Marakatt-Labba vars verk och utställningar kombinerar samiska traditioner med konstnärlig innovation och dekolonial politik.

Scenkonsten bör också lyftas fram som en viktig del av denna samiska kulturella våg, i synnerhet ensemblen Giron Sámi Teáhter, vars mandat är ”att producera professionell scenkonst med samisk kultur som grund och främja de samiska språken”.¹ Giron Sámi Teáhter är en turnerande teater med huvudsäte i Kiruna/Giron som under många decennier strävat efter att få status som officiell nationalscen för samisk scenkonst. Teatern har ett aktivt samarbete med samiska kulturinstitutioner. Dess uppsättningar, som tar upp samtida relevanta ämnen för det samiska samhället, har en tydlig förankring i frågor som rör demokrati och mänskliga rättigheter. I detta kapitel ger jag en kort översikt över teaterns framväxt för att sedan, med hjälp av utvalda exempel, analysera och illustrera Giron Sámi

1 www.samiteahter.org

Teåhters dekoloniala arbete. Samisk scenkonst är alltför rik och komplex för att avhandlas i kort format. Istället gör jag en djupdykning i uppsättningen *Ædnan* från 2020 för att visa på några dominerande drag och reflektera kring vad dekolonisering på scen innebär när samiska konstnärer och aktivister konfronterar majoritetssamhället med historiska övergrepp mot urfolk och deras långtgående konsekvenser. I kapitlet, som är en del av ett större forskningsprojekt,² argumenterar jag för att samisk scenkonst bör betraktas som en gåva. Hela projektet görs i samråd och kontinuerlig dialog med samiska scenkonstnärer. Det genomsyras av en dekolonial metodologi och följer Sametingets etiska riktlinjer och forskningspolitiska strategi (Sametinget 2021).

POSTKOLONIAL OCH DEKOLONIAL

Enkelt uttryckt betecknar begreppet postkolonial de politiska, ekonomiska och kulturella konsekvenserna som kolonialismen har lämnat efter sig (Loomba 2015). Många forskare menar att termen *post-kolonial* är missvisande då den antyder att kolonialismen är över, när många tidigare koloniserade länder och folk i själva verket lever under nya former av koloniala vålden, där inte minst de ekonomiska villkoren dikteras av transnationella och nyliberala organisationer som Världsbanken, den Internationella valutafonden, Världshandelsorganisationen eller G8. Teatervetarna Helen Gilbert och Joanne Tompkins betonar därför: "Inte en naiv teleologisk sekvens som ersätter kolonialismen, postkolonialismen är snarare ett engagemang i och bestridande av kolonialismens diskurser, maktstrukturer och sociala hierarkier" (1996, 2; min översättning).

Denna konflikt och strid med det koloniala arvet utkämpas inte minst av urfolk i till exempel Nordamerika, Australien och Nya Zeeland samt Sápmi där nybyggarkolonialismen (*settler colonialism*) gör sig påmind

2 Forskningsprojektet *Circumpolar Performance Cultures*, som finansieras av Vetenskapsrådet, studerar teaterkulturer i det arktiska området med fokus på Sápmi och norra Kanada.

dagligen. I dag används allt oftare begreppen av- eller dekolonisering för att betona att frigörelsen från koloniala maktstrukturer är en pågående process. Māoriforskaren Linda Tuhiwai Smith har formulerat en känd definition: ”Dekolonisering, som en gång förstods som den formella processen att överlämna regeringsformen, är nu erkänd som en långsiktig process som involverar den byråkratiska, kulturella, språkliga och psykologiska omdirigeringen av kolonialmakten” (2012, 101; min översättning). Denna process angår inte bara de människor som förtrycks av koloniala strukturer, utan även majoritetssamhället behöver engagera sig i denna frigörelsekamp. Smith skriver vidare: ”Dekolonisering är en process som angriper imperialism och kolonialism på flera nivåer. För forskare handlar en av dessa nivåer om att ha en mer kritisk förståelse för de underliggande antaganden, motiveringar och värderingar som ligger till grund för forskningssed” (ibid., 21).

En viktig aspekt av dekolonial politik, inte minst i ett nordiskt sammanhang, är att företrädare för majoritetssamhället behöver göra en insats, informera och utbilda sig, solidarisera sig med urfolkens kamp, respektera internationella konventioner och ta tag i en försoningsprocess som kartlägger de många historiska övergrepp som samerna har utsatts för. Även akademiska ämnen behöver rannsaka sig själva, fundera över vilken forskning som bedrivs, vilka kurser som erbjuds och vilken kurslitteratur som studenter förväntas behärska, samt hur rekryteringsprocesser går till. Kulturkritikern Sara Ahmed (2007) beskriver hur normativ vithet är kulturellt inskriven på en mängd olika sätt och reproducerar sig själv på såväl en vardaglig som en institutionell nivå. Därmed diskriminerar den hegemoniska vitheten mot människor med en icke-västerländsk bakgrund, till exempel på arbets- och bostadsmarknaden, men även inom akademien. Det handlar alltså inte bara om att förstå och lära sig om kolonialism som ett sätt att utöva makt över ett helt folk, utan även göra upp med konsekvenserna (och de egna privilegierna) – på ett politiskt, ekonomiskt och kulturellt plan där även utbildning och scenkonst ingår. Här kan universiteten och forskningen spela en viktig roll och bidra till ett mer rättvist samhälle. Den akade-

miska världen behöver helt enkelt ge plats åt urfolkens traditionella kunskaper, erkänna urfolkens rätt till självbestämmande och skapa en miljö där urfolksstudenter känner sig välkomna (Datta 2018, 2-3).

Jag är inte svensk och flyttade till Sverige som ung vuxen. Ändå kan jag inte avsäga mig något ansvar från konsekvenserna av den svenska nybyggarkolonialismen. Som teaterforskare vid ett statligt universitet har jag en skyldighet, inte minst mot mina studenter som ofta beklagar att de aldrig har fått lära sig någonting om samisk historia eller kultur under sin gymnasieutbildning. Jag har också ett ansvar mot min akademiska disciplin, teatervetenskap, som, med några få undantag, hittills har reproducerat samma amnesi i sin förståelse av "svensk" scenkonst eller teaterhistoria "i Sverige" där samiska konstnärers insatser har ignorerats. Allra mest har jag dock ett ansvar gentemot de samiska scenkonstnärer som jag skriver om. Jag försöker att göra rättvisa åt deras arbete genom att följa dekoloniala och urfolksteorier, i synnerhet Rauna Kuokkanens teorier om gåvans logik och potential.

SAMISK SCENKONST SOM EN GÅVA

Den samiska och feministiska urfolksforskaren Rauna Kuokkanen har länge kritiserat västerländska universitet för den "epistemiska orättvisa" som de bedriver gentemot urfolkens kunskap och studenter. För att motverka denna diskriminering föreslår Kuokkanen "ett nytt paradigm baserat på gåvans logik som den förstås i urfolkens tänkande. [...] Gåvans logik framhäver en ny relation – en som kännetecknas av ömsesidighet och av ett krav på ansvar gentemot den 'andra'" (2007: 2; min översättning). För Kuokkanen är gåvan nära knuten till urfolkens filosofier som framhäver samspelet mellan människa och natur och som betonar både kollektivets och individens ansvar att värna om samhället och miljön. Om västerländska lärosäten öppnar upp för urfolkens holistiska kunskap och skapar välkomnande miljöer för urfolksstudenter, kommer detta att leda till en betydande nyansering av det snäva västerländska sättet att se på lärande och kunskap. Och scenkonst, menar jag här!

Utifrån Kuokkanens resonemang föreslår jag att samisk scenkonst ska betraktas som en gåva, vilket även innebär att anamma de relationer och det ansvar som följer med det. Att ta emot denna gåva innebär att behandla den respektfullt, fortsätta att utbilda mig själv för att vara en god allierad, arbeta i nära dialog med samiska konstnärer och att också sprida denna gåva till mina icke-samiska kollegor och studenter, där de flesta aldrig har mött samisk historia och kultur som det svenska utbildningssystemet fortsätter att ignorera. Att ge och ta emot gåvan, som Kuokkanen framhåller, motiveras inte av kortsiktiga personliga intressen och gåvan är inte heller en vara i ett ekonomiskt utbyte. Istället öppnar gåvan upp för möjligheten till nya relationer som upprätthålls genom ömsesidighet och ansvarsskyldighet. Scenkonst spelar en viktig roll då den, mer än någon annan konstform, handlar om ömsesidiga relationer, respekt, förtroende, kommunikation samt affektiva och intellektuella utbyten.

SCENKONSTNÄRLIGA DIMENSIONER I DEKOLONISERINGSPROCESSEN

Svenska Sametinget hänvisar till internationell lagstiftning och FN:s Urfolksdeklaration om rättigheter (2007) för att försvara samernas rätt till självbestämmande. För samerna innebär självbestämmande bland annat: att de får värna om och främja sina språk, sina kulturella uttryckssätt och sina traditionella kunskaper; att de får bestämma hur deras markområden, vatten- och naturresurser används; och att Sápmi erkänns som ett transnationellt territorium som sträcker sig över flera nationsgränser från norra Norge, Sverige och Finland ända fram till Kolahalvön i Ryssland (Sametinget 2016). Rätten till självbestämmande handlar om politiska och ekonomiska processer, men det finns också språkliga, intellektuella och konstnärliga dimensioner i en dekoloniseringsprocess. Kolonialismen formar människors sätt att tänka, uppfattningar om världen och historien, konstförståelse och idéer om vilka språk som är viktigare än andra. Det är mot denna bakgrund som vi bör

förstå Giron Sámi Teáhters konstnärliga och politiska betydelse, samt teaterns mångåriga försök att bli officiellt erkänd som Sveriges nationalscen för samisk scenkonst. Sveriges grundlag erkänner sedan 2011 samerna som ett folk (Prop. 2009/10:80), vilket betyder att de borde ha samma rättigheter som svenskar, också på det kulturella planet. Scenkonsten är en viktig plattform i en fungerande demokrati då den kan ta upp och belysa aktuella samhällsfrågor och den samiska scenkonsten borde vara en självklar nationell angelägenhet. Som nationalscen skulle Giron Sámi Teáhter få större möjlighet att turnera och öka antalet produktioner, fortsätta främja de samiska språken och utbilda unga samiska scenkonstnärer. Teatern skulle dessutom nå ut med sina föreställningar till fler människor över hela Sverige och kunna föra flera uppföljande samtal med dem, vilket i sin tur skulle leda till större kunskap om samerna.

Urfolksforskarna Eve Tuck och K. Wayne Yang hävdar att nybyggarkolonialism är ett komplext fenomen. När marken tas ifrån urfolk undergräver detta brott samtidigt deras andliga och filosofiska relationer till landet. Nybyggarkolonialismen gör sig därmed skyldig till "djupgående epistemiskt, ontologiskt, kosmologiskt våld" (2012, 5; min översättning). För samerna innebär detta bland annat att de, för att försörja sig, tvingas söka anställning i samma statliga eller transnationella järnmalmgruvor, kraftverk eller skogsbolag som förstör deras mark och allvarligt skadar renskötseln. I uppsättningen *Ædnan*, som jag diskuterar mer ingående nedan, finns exempelvis karaktären Lise som representerar konsekvenserna av detta dubbla våld. Som barn fick hon gå i nomadskolan och som konsekvens talar hon inte längre sitt modersmål. Hon arbetar som lokalvårdare i ett elkraftverk som förstör samisk mark och påverkar infrastrukturen, fiskeriet och renskötseln. Litteraturvetaren Anne Heith poängterar att separationen från land och markområden – oavsett om orsakerna till denna separation är tvångsförflyttningar eller industriell exploatering – leder till att många samer förlorar sin kulturella identitet. Hon skriver: "Utifrån ett ontologiskt perspektiv där människor är kopplade till naturen och jorden,

vilka upplevs som förnimmande varelser, är upprepade tvångsförflyttningar en våldshandling” (2020, 67; min översättning). Samisk scenkonst, och i synnerhet Giron Sámi Teáhter, drar uppmärksamhet till dessa koloniala övergrepp, men bidrar också till en dekoloniseringsprocess genom att ställa samiska erfarenheter, samiska berättelser och (ofta) samiska språk i centrum för sina uppsättningar för att stärka den samiska identiteten och kulturen.

FRÅN DÁLVADIS TILL GIRON SÁMI TEÁHTER

Den moderna samiska teaterns ursprung finns i den fria gruppen Dálvadis, som betyder vinterbo på lulesamiska. Dálvadis spelade 1971 en nyskriven pjäs med titeln *Vi ska leva vidare* för att protestera mot dämningen av sjön Sijddojávrré i kommunen Jokkmokk/Jåhkåmåhkke. Dessa ingrepp i naturen dränker heliga platser och offerstenar (*siedi*) och har ofantliga konsekvenser för rennäringen vilket i sin tur påverkar hela den samiska kulturen. Dálvadis grundades och leddes av två kusiner: dramatikern och regissören Harriet Nordlund samt skådespelaren, konstnären och *duodji* artisten Maj Doris Rimpi. Från och med 1986 blev Åsa Simma konstnärlig ledare för Dálvadis. Det var alltså unga kvinnor som bar huvudansvaret för utvecklingen av samisk scenkonst, i alla fall i den svenska delen av Sápmi. Tillsammans utvecklade de en scenkonst med rötter i den samiska berättarkonsten, mytologin och religionen (som lutheranska missionärer hade slagit sönder under 1600- och 1700-talen) och inte minst jojken. Det fanns alltså en flerfaldig utmaning för dessa banbrytande konstnärer: att skapa scenkonst på samiska villkor och med specifikt samiska kulturuttryck och samtidigt använda scenkonsten som ett protestmedel mot den koloniala exploateringen av Sápmis naturresurser.

Muntliga berättelser intar en central plats i samisk dramaturgi, dels för att samerna historiskt sett är ett nomadfolk och dels för att lokala kunskaper förtrycktes av kolonialmakten, alltså den svenska staten och

svenska myndigheter. Skriftspråket infördes av lutheranska missionärer som ville att samerna skulle kunna läsa Bibeln. Och ett av de mest framstående exempel på den samiska performancerepertoaren är jojken, som redan i Dálvadis uppsättningar användes som en subversiv praktik för att etablera gemenskap, överföra kulturella minnen och bevara de samiska språken.³

En av Dálvadis största succéer var snöspelet *Dálveniego/Vinterdrömmar* som sattes upp utomhus utomhus, ibland i 30 graders kyla, på den frysta Talvatissjön/Dálvvadisjávrasi nära Jokkmokk/Jåhkåmåhkke. Med hjälp av snö och is byggde ensemblen ett fjällandskap på sjön. Ramhandlingen är inspirerad av Strindbergs *Ett Drömspel*: Gudadottern Máttaráhku Niejda stiger ner på jorden för att undersöka sitt folks levnadsvillkor och välmående. Hon inser snabbt att det traditionella samiska levnadssättet, inklusive renskötseln, hotas av koloniala och kapitaliska intrång av gruvindustrin, skogsavverkningar och elkraftverk samt hur de samiska språken riskerar försvinna när barnen assimileras in i det svenska majoritetssamhället. I uppsättningen förekommer även traditionella björnceremonier och fruktbarhetsritualer. Tolv tålkåtor (*lavvo*) hade byggts upp på den frysta sjön där både publiken och skådespelarna kunde värma sig med en kopp kaffe under pauserna och lyssna på en same som skötte elden och förmedlade information om samernas mytologi, förklarade sammanhang och berättade om kolonialiseringen och exploateringen av Sápmi (Persson 1997, 16-31). På grund av den innovativa spelplatsen och de rituella formerna som Dálvadis arbetade med fick uppsättningen stor uppmärksamhet även utanför Sápmi.

I början av 1990-talet blev de ekonomiska påfrestningarna för stora och Dálvadis upplöstes. År 1992 grundades föreningen Sámi Teáhter som 2009 fick sitt nuvarande namn Giron Sámi Teáhter. Teaterverksamheten präglades även fortsättningsvis av aktivt ställningstagande i aktuella frågor som berör det samiska samhället. Giron Sámi Teáhter firade en stor framgång år 2011 med pjäsen *What's up, Sápmi?* som

3 För studier om jojkens litterära och narrativa egenskaper, se Gaski 1999 och Stoor 2007.

var skriven av Erik Norberg och baserad på intervjuer med unga samer samt en doktorsavhandling i etnologi om unga samers identitetsarbete (Åhren 2006). Pjäsen tog upp utmaningar som unga samer som har växt upp i storstäderna och aldrig fått lära sig språket möter, den strukturella och vardagliga rasism som samerna utsätts för, samt det höga antalet suicid bland unga samer, inte minst manliga renskötare (se Stoor 2016). Under tre säsonger turnerade *What's up, Sápmi?* över hela Sápmi. Uppsättningen blev inbjuden till Grönland och gav ett gästspel på Dramaten som visades på SVT.

DET DEKOLONIALA ARBETET INTENSIFIERAS

2015 erbjöds Åsa Simma uppdraget som teaterchef för Giron Sámi Teáhter. Simma fick sin utbildning vid Tuukkaq Teatret i Danmark som drevs av grönländska inuiter och som var världens första teaterhögskola för urfolkens scenkonstnärer. Innan Simma blev teaterchef hade hon jobbat som dramatiker, regissör och skådespelare i Sápmi, Kanada och Grönland och som dramaturg vid det internationella samiska filminstitutet i Norge (Internšunála Sámi Filbmainstituhta). Under Simmas tid har teaterns strävan mot att bli en nationalscen och det dekoloniala arbetet intensifierats.

Redan med den första uppsättningen satte Simma sin prägel på teaterns repertoar och verksamhet. Inte bara handlade Kenneth Hæt-tas nyskrivna pjäs *Reaktor* om människors ansvarslösa jakt efter nya energikällor, utan den spelades även helt på samiska – en politisk markering vars betydelse ej ska underskattas.⁴ År 2017 rekryterade Simma den skoltsamiska regissören Pauliina Feodoroff, som också är en välkänd aktivist och politiker, för att sätta upp en av Giron Sámi Teáhters mest ambitiösa projekt hittills: *CO₂lonialNATION* (uttalas: Colonial Nation), som beskrevs som ”en teatral sanningskom-

4 Sammanlagt finns nio samiska språk varav det talas fem i den svenska delen av Sápmi: nordsamiska (som är störst), syd-, lule-, pite- och umesamiska.

mission” och byggde på intervjuer och livsberättelser med samer över hela Sápmi. Denna uppsättning hämtade inspiration från den kanadensiska sanningskommissionen som i flera år hade intervjuat människor från First Nations, Métis och Inuit befolkningen som hade överlevt de ökända internatskolorna (*residential school system*) som drevs av de kristna kyrkorna på uppdrag av regeringen mellan 1879 och 1996. I sanningskommissionens slutrapport blottlades det hur dessa barn på ett institutionaliserat sätt hade traumatiserats, missbrukats fysiskt och sexuellt, tvångsassimilerats och skambelagts för att tala sitt modersmål istället för engelska eller franska.⁵ I Sverige fattade regeringen under senhösten 2021 beslutet att genomföra en nationell sanningskommission för att kartlägga övergreppen mot det samiska folket, nästan fem år efter det att Giron Sámi Teáhter hade gestaltat sin egen sanningskommission på scen.

Förutom att förstärka teaterns dekoloniala repertoar, arbetar Simma även målmedvetet för att utbilda unga samiska skådespelare, dramaturger, pjäsförfattare, scenografer, regissörer och producenter. I en intervju förklarar hon sin utopiska syn på scenkonsten:

Jag vill gärna att samerna jobbar hos oss i stället för i gruvan. Jag tror att alla skulle må mycket bättre av det. Att vara i en samisk miljö. Med ett samiskt tänk. Och där vi pratar om de här sakerna som hela tiden pågår i oss som samer och som kanske ibland blir osynliga när vi inte har en samtalspartner. Jag vill få mitt folk hem och jag tror att teatern är ett jättebra hem. Alla behöver ju inte jobba på scen eller skriva manus, det finns så många funktioner i en teater. Det är ett öppet rum. Vi diskriminerar inte varandra. Du får ha vilken religion du vill, du får ha din konststillhörighet som du vill, det spelar oss ingen roll. På teatern är vi väldigt toleranta och det tror jag finns inte för samiska människor som jobbar i gruvan. Ett öppet rum där mycket är tillåtet. (Intervju, 14 maj 2021)

5 Samtliga dokument och rapporter av den kanadensiska Truth and Reconciliation Commission finns arkiverade vid University of Manitoba, <https://nctr.ca/>.

Simmas citat sammanfattar vad jag betraktar som den poetiska och politiska tanken som finns i Rauna Kuokkanens teorier om gåvans logik (2007). Kuokkanen opponerar sig bestämt mot den nyliberala kommodifieringen av människoliv. Dels återkommer hon gång på gång till betydelsen av respektfulla ömsesidiga relationer människor emellan, dels betonar hon människans beroende av miljön och vikten att behandla naturen med respekt. Därför menar hon att urfolkens traditionella kunskaper och livsfilosofier erbjuder ett ideologiskt alternativ till västerländska och kapitalistiska värderingar och jakten efter fler resurser och rikedomar, utan hänsyn till de fatala konsekvenser dessa för med sig. Villkoret för att införa dessa mentala och politiska förändringar är dock att storsamhället är berett att lyssna och lära. Mötet mellan det poetiska och politiska fångas av Simmas syn på teatern som ett öppet rum där förändringsmöjligheter kan gestaltas och utforskas på ett respektfullt sätt. Simma tror bestämt på teaterns utopiska möjlighet att fungera som ett alternativ till malmgruvor och det kapitaliska system som dessa representerar (se Persson et al. 2017).

TVÅNGSFÖRFLYTTNINGAR AV SAMER

Mitt huvudexempel i detta kapitel är Giron Sámi Teáhters uppsättning av *Ædnan* som gjordes i samarbete med Riksteatern. Uppsättningen hade premiär den 4 september 2020 på Orienteatern i Stockholm och turnerade därefter.⁶ *Ædnan* – vilket betyder land, mark eller jord (albertbonniersforlag.se/bocker/216794/aednan) – bygger på Linnea Axelssons tidigare nämnda bok och handlar om tvångsförflyttningarna som samerna i Karesuando/Gárasavvon området utsattes för i början av 1900-talet. I samband med turnén gav journalisten och författaren Elin Anna Labba offentliga föreläsningar baserade på hennes forskning om tvångsförflyttningar i boken *Herrarna satte oss hit*.

6 Jag såg föreställningen den 5 och 6 september 2020. Till min hjälp hade jag också en videoinspelning som Giron Sámi Teáhter delade med sig. Jag fick dessutom intervju teaterchefen Åsa Simma, skådespelaren Paul Ol Jonas Utsi, dramatikern Irena Kraus och regissören Malin Stenberg.

År 1905 lämnade Norge unionen med Sverige och blev en självständig nation. Tidens oheliga blandning av nationalism och socialdarwinism ledde till att staten försökte assimilera och förnorska de samer som bodde på norskt territorium och göra sig av med nomadiserande renskötare för att istället ge deras markområden till norska bönder. I och med renbeteskonventionen 1919 stängdes gränserna mellan de två länderna, vilket fick förödande konsekvenser för renskötande samer från svenska delen av Sápmi som inte längre fick vandra till sina sommarbetesställen vid Atlantkusten. Dokumentären *Tvångsförflyttningar – Bággjohtin* som visades på SVT2 i november 2019 belyser konsekvenserna för de renskötande samerna i trakterna kring Kare-suando/Gárasavvon. Mellan 150 till 200 renskötande familjer med cirka 30 000 renar förvägrades tillgång till sina betesmarker – låt vara sina hem, vänner och släktingar – vid atlantkusten under sommarperioden och tvångsförflyttades av svenska myndigheter. Denna tvångsflytt söderut ledde i sin tur till konflikter med samer som var bosatta där, och som nu skulle dela med sig av deras redan begränsade områden för renskötsel.

Elin Anna Labbas reportagebok *Herrarna satte oss hit* (2020) samlar vittnesmål från barn och barnbarn till samer som tvångsförflyttades efter det att renbeteskonventionen, som formulerades 1919, trädde i kraft 1923. Förutom detaljerade personliga berättelser om hur familjer och vänner splittrades när gränserna stängdes och smärtan som uppstod när människor fördrevs från de trakter som de betraktade som sina hem, innehåller boken även utdrag från torra lagtexter, kontrakt som samerna tvingades skriva på utan att nödvändigtvis förstå det svenska språket, skriftliga uppmaningar och hot från de svenska myndigheterna, samt tidningsklipp som misstänkliggjorde och förlöjlighade de samer som försökte motsätta sig en dislokation. Gång på gång återkommer berättelser om smärtan att behöva lämna de älskade fjällen och stränderna, om hot om böter eller tvångsslakt av renarna ifall folk inte lydde och om hur jojken tystnade på grund av sorgen. Labba berättar även om hur hon letade efter foton på sina egna släktingar som togs

av Rasbiologiska institutet. Dessa statliga arkiv talar sitt tydliga språk, men de fångar inte den sorg som samerna fick känna, inte minst kvinnorna som kom till en ny plats där de inte hade några sociala nätverk och tvingades lämna sina barn på nomadskolan: ”Det som inte finns i arkiven är paniken. Hur de nyinflyttade skolbarnen klöser, snorar och gråter och rymmer längs med stängslet i skogen och gömmer sig i träd. De[t] står inget om hur de skriker att de inte vill till internatskolan med det främmande språket” (Labba 2020, 160).

Vid samma period som dislokationen pågick, började den svenska staten bygga dammar och vattenkraftverk längs Luleälven/Julevädno som förändrade levnadsvillkoren för människorna i älvdalen och ledde till nya former av tvångsförflyttningar eftersom många hem nu skulle försvinna under vattenytan (Össbo 2014). Genom nomadskolereformen 1913 och renbeteslagen 1928 delades samerna in i renskötande samer och bofasta samer som inte hade renar utan istället försörjde sig på jordbruk eller fiskande. De senare betraktades inte som ”riktiga” samer av lagen och skulle därför assimileras av den svenska folkskolan till att bli svenskar. Denna uppdelning skapade en djup splittring rakt igenom det samiska samhället som påverkar samepolitiken än idag (Oscarsson 2016).

ÆDNAN PÅ SCEN

Tvångsförflyttningar, vattendämningar, assimileringssprocesser och språkförlusten är centrala teman i Linnea Axelssons *Ædnan* som är uppdelad i tre partier: Del 1 utspelar sig i början av 1900-talet och följer renskötarna Ber-Jóna och Ristin som föder två söner, Aslat som dör efter en tragisk olycka i fjällen och Nila som föds med en mental funktionsnedsättning. Representanter för staten vill sätta Nila på en anstalt, men modern Ristin vägrar. Del 2 äger till stor del rum på 1970-talet och genom att fokusera på karaktären Lise, ringar den in en generation samer som den svenska staten har försökt att assimilera i nomadskolorna där det var förbjudet att tala samiska. Del 3 sträcker sig från

det sena 1900-talet till nutiden. Lises dotter Sandra är en representant för unga samer som återupptäcker sitt språk och kulturella arv och som blir politiska aktivister och kämpar mot statens exploatering av samisk mark och för samernas jakt- och fiskerättigheter i sina områden. I denna del antyds också hur den pågående klimatförändringen påverkar renskötseln.

Ædnan på scen börjar med en historisk ljudupptagning av en kvinna som jojkar och slutar med samma jolk vid Sandras mormors begravning. Även under scenövergångarna hörs gamla jokinspelningar av samiska kvinnor i olika åldrar. Regissören Malin Stenberg förklarar hur givande samarbetet med kompositören och musikern Magnus Stinnerbom var. Tack vare honom hittade hon dessa inspelningar i ett arkiv och dessa hjälpte henne att konkretisera sin konstnärliga vision om att iscensätta *Ædnan* som ett körverk (Intervju, 18 maj 2021). Stinnerbom komponerade sedan egna melodier och lade även elektroniska rytmer över inspelningarna. Flera andra ljudeffekter bidrar till att skapa en atmosfär och antyda miljön där de olika scenerna utspelar sig. I Del 1 dras publiken in i vinterfjälllandskapet när vi hör ljudet av stövlar som trampar genom den djupa snön medan vinden susar. En enkel melodi av en speldosa ackompanjerar Lises minnen av sin barndom när hennes mor hålsar på henne på nomadskolan i Del 2. EDM-rytmer i del 3 signalerar att vi har kommit till nutiden och understryker samtidigt Sandras bestämdhet.

Scengolvet är naket förutom sex grå rektangulära lådor som till synes lätt kan flyttas av skådespelarna så att de bildar olika geometriska formationer. En sida av varje stenblock är öppen och på insidan finns lysrör som kan tändas eller släckas vid behov. Karaktärerna kan sitta på dem eller luta sig mot dem, de kan klättra upp och stå på dem eller till och med gömma sig bakom dem. För att inte hindra skådespelarnas rörelser är kostymerna enkla och stiliserade. I Del 1 ordnas lådorna så att de antyder stenklipporna vid den norska kusten dit renskötarfamiljen har vandrat under sommarbetsmånaderna. Några karaktärer klättrar upp på dem för att ta in havsutsikten och när Aslat dör, svävar hans ande nästan

som en örn över dem medan de andra karaktärerna sitter i mörkret på golvet och sörjer. I början av Del 2 anordnas blocken i trappstegsform. Lysrören på insidan tänds så att hela trappan lyser, vilket signalerar att vi nu befinner oss i staden Porjus/Bårjås som i början av 1900-talet byggdes runt ett elkraftverk som utvinner energi från Stora Luleälv/Stuor Julevädno. När Lise minns tiden på nomadskolan, fungerar blocken som ett gömställe där de rädda barnen söker skydd. Lådorna kan också antyda en renhage och i Del 3 arrangeras de i en rak linje som symboliserar tingsrätten där Girjas sameby stämmer svenska staten för jakt- och fiskerättigheter och som Sandra är djupt engagerad i.

De olika formationerna skapar rytm och variation i uppsättningen och bidrar till en dynamik som tillsammans med textens egen rytm suger in publiken i berättelsen. Skådespelaren och musikern Paul Ol Jona Utsi, som har varit verksam vid Giron Sámi Teáhter sedan 2013, förklarar:

Många gånger är vi inte i en roll, utan vi är ett mellanläge, vi är skådespelare men inte riktigt det heller. Och [regissören] fann en viss styrka att vi fick vara som vi var. Vi behövde inte lägga oss exakt och prata exakt likadant, så då blev det en egen rytm att försöka hitta, hugga efter varandra och komma med sina undermeningar och texter, det man har att säga. (Intervju, 23 oktober 2021)

Denna dynamik förstärks av en koreografi där abstrakta rytmiska rörelser som påminner om biomekaniken och dess hyllning av arbetarkulturen upprepas regelbundet. Och det är framför allt kvinnornas arbete som hyllas genom hela föreställningen vilket *Dagens Nyheter* berömde i sin recension. Teaterkritikern applåderade just rytmen i uppsättningen, arbetet med Axelssons poetiska text, den avskalade scenografin där "det regelbundna flyttandets dunkande bidrar till den rytmiska ljudbilden", samt den schematiserade koreografin som "har sin särskilda vokabulär för hårt arbetande kvinnor" och "understryker deras kraft och sorg i dansrörelserna" (Arvas 2020, 6).

ETT KÖRVERK SOM HYLLAR SAMISKA
KVINNORS ARBETE

Ædnan genomsyras av en hyllning till samiska kvinnors materiella och immateriella arbete samt deras bidrag till det samiska kulturarvet. I en byrålåda har Lise noggrant sparat alla mössor som hennes kvinnliga släktingar har sytt, alla samiska band hon har flätat och alla nålhus som hon har snickrat av renhorn (Axelsson 2018, 276-83). För nomadiserande renskötarfamiljer fyller dessa klädplagg och föremål inte bara har en dekorativ funktion, utan de har även ett konkret överlevnadsvärde i den påfrestande miljön (Guttorm 2017). Hos Lise, som växte upp i en nomadskola och sedan gifte sig med en svensk man, väcker dessa föremål en känsla av nostalgi och en saknad av ett liv som hon aldrig haft. Hon har själv ingen användning för dem, men hon *förvaltar* dem. För hennes dotter Sandra fungerar *duodji* (sameslöjden) som en konkret påminnelse om den samiska historien och kulturen som statens koloniala politik har försökt att förtrycka och förintä. Sandra tar på sig sin mormors mössa vid en protestaktion mot ett gruvföretag, där polisen sliter av henne huvudbonaden när de skingrar manifestationen. I slutet av berättelsen bestämmer Sandra sig för att även ta på sig den samiska kolten och omfamna sitt samiska arv och ursprung. Motståndet mot kolonialismen uttrycks med materiella plagg och föremål som samtliga har en lång tradition i den samiska kulturen.

De *duodji* föremål som Axelsson beskriver och de muntliga berättelser, vittnesmål och livshistorier av samer som minns tvångsförflyttningarna som *Ædnan* bygger på, precis som Elin Anna Labbas bok *Herrarna satte oss hit*, förmedlar betydelse, bär mening och traderar vidare samiska traditioner, kulturella minnen och erfarenheter till nya generationer. De berättar om ett kolonialt förtryck, men också om en vilja att överleva. Översatt till en teatervetenskaplig terminologi fungerar de som inofficiella källor vilka den amerikanska teatervetaren Diana Taylor (2003) kallar för "repertoaren". Taylor argumenterar för ett utvidgat performancebegrepp bortom en konventionell

eurocentrisk teaterförståelse. Den senare bygger ofta på en skriven dramatekst som kan sparas och dokumenteras i ett arkiv (och som, historiskt sett, ofta har skapats av en vit man). Taylor problematiserar traditionella urvalsprinciper för arkivsamlingar och historieskrivningen och hävdar att performance handlar om kroppsliga praktiker, exempelvis sång, dans, ritual, muntliga berättelser, men även kostym och mask. Dessa fungerar som en behållare av kulturella minnen, erfarenheter och identiteter och förs vidare från generation till generation. Även minnet av traumatiska upplevelser och motståndshandlingar kan föras vidare genom performancepraktiker. Taylor skiljer vidare mellan det hon kallar för arkivet och repertoaren. Arkivet är ”officiella” byggnader (bibliotek, muséer, universitet) eller numera digitala plattformar där kunskap (i form av böcker, konstverk, artefakter) kan sparas och dokumenteras. Repertoaren handlar mer om tysta kunskaper, kroppsliga praktiker, muntliga traditioner, visuella representationer och den ”inofficiella” kulturen som förmedlar betydelse.

Scenkonsten har möjlighet att gestalta dessa minnen och känslor så att de kan beröra en samtida publik både emotionellt och intellektuellt, vilket *Ædnan* demonstrerar gång på gång. Och det är här som scenkonstens styrka – och även teatervetenskapens skulle jag hävda – står att finna. I längden leder Taylors förståelse av performance till ett betydligt mer utvidgat teaterbegrepp som sträcker sig bortom eurocentriska idéer om gestaltningen av en dramatisk text som är skriven av en individuell författare och som därmed också öppnar för en bättre förståelse av postkolonial scenkonst, interkulturell dramaturgi och urfolkens performativa praktiker: ”[P]erformance och performancestudier tillåter oss [...] att ta repertoaren av kroppsliga praktiker på allvar som ett viktigt system för att inhämta och överföra kunskap” (Taylor, 2003, 26).

Här vill jag återkoppla till Rauna Kuokkanens tankar om urfolkens kunskaper och traditioner som en gåva (2007). En uppsättning som *Ædnan* synliggör den dekoloniala potential som finns i *duodji* föremål, muntliga berättelser och jojken. Genom att gestalta och förmedla den inherenta kunskap som den samiska repertoaren innehåller,

erbjuder teatern en gåva som kontrasterar mot den snäva svenska (teater)historieskrivningen som ignorerar det koloniala arvet. Därmed ges också möjlighet till nya, fördjupade dialoger som i längden kan leda till en mer respektfull relation och kompensationsåtgärder till det samiska folket.

SPRÅKETS BETYDELSE

Ædnan på scen framstår som ett dekolonialt konstverk och markerar ett politiskt ställningstagande från Giron Sámi Teáhters sida. I sin bearbetning av boken kondenserade dramatikern Irena Kraus och regissören Malin Stenberg det lyriska epos som sträcker sig över 750 sidor till en föreställning på cirka åttio minuter med endast sex skådespelare som spelade alla karaktärer: Per Burell, Nina Fex, Vincent Grahl, Kristin Solberg, Lene Cecilia Sparrok och Paul Ol Jona Utsi. Större delen av texten bygger naturligtvis på Axelssons bok, även om vissa partier har förkortats eller strukits.

Ett avgörande drag i den sceniska bearbetningen är att Kraus och Stenberg konsekvent valde att lyfta fram "det kvinnliga perspektivet", något de berättar för mig i en intervju (18 maj 2021). Stenberg förklarar vidare att hela uppsättningen planerades som "ett körverk" där samspelet mellan text, kropp, röst, scenografi, koreografi, kostym och musik skapar en holistisk berättelse om samernas historia från 1900-talets början till samtid. Resultatet är att olika stämmor fyller i bitar som så småningom sammanfogas till en berättelse om ett historiskt trauma som det än idag ofta hålls tyst om i skolundervisningen och den politiska diskursen. Även om det är tre individuella kvinnors levnadsöden som står i centrum, betonas den kollektiva erfarenheten. Nästan all text riktas direkt till publiken. Effekten blir en komplex kör där olika röster i skilda tonlägen ekar, förtydligar, kommenterar eller fortsätter berättelsen. Resultatet beskrevs av *Svenska Dagbladet* som en "kollektiv berättarteater även om kvinnorna bär enskilda roller" (Ring 2020).

Precis som i Axelssons epos är språket centralt i den sceniska gestaltningen. Betydande delar av uppsättningen är på svenska, men nordsamiska används flitigt och i en scen förekommer även lulesamiska. Den svenska översättningen av dessa verser projiceras på scenväggen med hjälp av en textmaskin. Det är framför allt i naturbeskrivningarna och i de känslomässigt överväldigande scenerna som samiskan tar över. Sorgen över att mista både sina söner – Aslat dör efter en olycka i fjällen och Nila tas in på en anstalt – kan Ristin endast uttrycka på samiska.

I en scen mot slutet skalas betydelsen av språket ännu tydligare fram. Till ackompanjemanget av en begravningsmelodi förklarar Ristin, Lise och Sandra – på svenska – vad förlusten av modersmålet innebär för ett folks identitet, men betonar också hur unga samer nu ämnar återerövra det. Medan de talar, projiceras en nordsamisk översättning av verserna på scenväggen där ord efter ord tar form, som om en osynlig hand skrev på en skoltavla:

Det svenska / språket växte / längs tankarna / Samiskan sov / sen länge
i kroppen / av skam / under lydnaden (Axelsson 2018, 337)

Hur läker ett språk / Man får väl börja / någonstans / Leta sig fram
bokstav / för bokstav / ord efter ord / ända till rötterna / Någon gång /
växer en annan / röst fram / Men det blir / en annan / Inte samma / för
den rösten / blev inte / Den som kallas / modersmålet (ibid., 601-602).

Teaterchefen Åsa Simma ser främjandet av de samiska språken som en av sina uppgifter: "Jag har uppdraget att utveckla det samiska språket, precis som Dramaten har uppdraget att utveckla det svenska språket. Så jag måste ibland bli en riktig språkpolis." Simma lägger till hur väl Stenberg och Kraus lyckades med utmaningen att föra in samiskan i scenversionen av *Ædnan* och lyfter fram just denna scen som ett exempel:

Det är en intressant konstnärlig utmaning, utan att förstöra berättelsen.
Men där ger jag stor *credit* till Malin, hon lyckades verkligen med det

utan att det blev konstigt och påklistrat. Och en av kostymörerna, som jobbat länge i svensk teater och opera, sade att det var första gången hon hade sett en föreställning där hon upplevde ett språk som är så vackert. Malin lyckades verkligen med det konstnärliga. Och den här scenen när de talar om språket och samtidigt skriver på svarta tavlan, den är så smärtsam, den scenen gör så ont. Musiken gör också mycket förstås och förhöjer det. (Intervju, 14 maj 2021)

Kraus och Stenberg förklarar hur detta grepp även är tänkt att ge åskådaren en möjlighet att andas i en uppsättning som är väldigt textdriven. Båda kände stor respekt inför Axelssons bok, vilket också framgår i deras bearbetning, men förstod samtidigt att det behövdes några radikala grepp för att få den att fungera på scen. Kraus tänker att hon, i efterhand, kanske skulle ha gjort ännu större strykningar:

När jag läser om dramatiseringen, så kan jag känna att boken, som är så rik och komplex, samtidigt är så extremt mättad med berättelser. Det gäller även dramatiseringen. Den famnar över ett så stort kapitel att jag kunde tänka – nu när jag läste om [manuset] inför det här samtalet – att vi kanske skulle ha gjort ett ännu snävare urval. Absolut inte ändra själva grundstommen, men jag gick på något sätt in och strök lite grann med ögonen när jag läste om dramatiseringen. För det finns så många spår i den och det behövs också lämnas plats för ”luft”, andning, som ju också är det som är teater. (Intervju, 18 maj 2021)

Även Stenberg lyfter fram skillnaden mellan ett litterärt verk och en text som gestaltas på scen. Enligt henne var det framför allt de koreografiska inslagen som hjälpte till att skapa en visuellt och konstnärligt intressant uppsättning. Hon betonar även hur viktigt den ovan beskrivna scenen var:

När man gör sceniska situationer, kan man ju skapa situationer när det plötsligt blir tyst. Och så blir det rörelse och musik. Men jag fick verk-

ligen gå in och bestämma att här behövs en koreografi, vi måste andas lite. Och det hjälpte du också till med, Irena, under repetitionsarbetet. Framför allt den sista tiden när du sa att ”där kan du lägga in en koreografi och där och där”. För att ibland behöver man bara som publik att aahhh... Alltså det blir så överväldigande. Det var också därför som jag valde till slut att skriva en del av en scen på projen [projektorn] på nordsamiska, för att jag kände att det var en nyckelscen. Den måste verkligen in i kroppen på publiken. Och då valde jag att göra den med musik och koreografi i stället för talad text, för då hade publiken lyssnat så länge. Det var det här klassiska katarsisstället, när det nästan var slut, i alla fall två-tredjedelar in i föreställningen. Det var en väldigt viktig scen som också handlade om just det samiska språket och om hur det är att bli berövad ett språk eller skammad ner på grund av ett språk eller en etnicitet eller en identitet. (Intervju, 18 maj 2021)

Hur väl dessa konstnärliga val fungerade bekräftades inte minst efter premiären, när Sameradion och SVT Sápmi var på plats för att fånga in spontana publikreaktioner. Dåvarande ordförande i Stockholms Sameförening Nik Mäarak sammanfattade sina intryck: ”Gripande. Stark. Och att få höra samiskan på scen är ju fantastiskt” (citerad i Tjäder 2020). Den samiska författaren Annica Wennström höll med och lyfte även hon fram betydelsen av språket: ”Det är viktigt för oss i den samiska gemenskapen, men det är också en otroligt viktig föreställning för alla som är historielösa i Sverige idag. Och att de också får höra samiskan integrerad i en föreställning som de kan följa med i och känna med och får lära sig om smärta och kärlek, längtan och konflikter” (ibid.).

Som teaterhändelse illustrerar *Ædnan* relationen mellan scenkonst, språk och dekolonisering. Genom att nordsamiska, lulesamiska och svenska talas på scen, blir det en integrerad teaterföreställning som fungerar som en viktig påminnelse om att Sverige inte är ett homogent land och att det finns flera minoritetsspråk. Och med tanke på att samerna är ett folk enligt grundlagen, borde det vara en självklarhet att få höra de samiska språken på en teaterscen.

Skådespelaren Paul Ol Jona Utsi lägger till ytterligare en dimension som understryker vikten av att spela teater på samiska:

Någonting händer och det har jag också märkt när jag pluggade på musikhögskolan. När jag byter språk och sjunger, har flera sångpedagoger sagt att det märks att något händer. Att hela språket blir längre bak, närmare jojken, för mig i alla fall, och jag går ned några tonsteg och har ett annat tempo, en annan rytm. Och det börjar också märkas i ens kroppsspråk. [...] Det är som att ta på sig en kostym, om vi pratar teater. Det har vi märkt – mina samiska kollegor och jag – i flera olika pjäser. När vi *switchar* över till samiska, då händer någonting. Vi ser ju det, till och med har vi haft regissörer som har sett att nu händer det saker, i kroppen, i hur vi formulerar oss. [...] Så att det är inte bara politiskt intressant att vi ska ha samiska, så att säga, men det händer också någonting på scenen. Vi blir bättre på att representera samer, hur vi är, hur vi skrattar, hur vi rör oss, jargongen och så vidare, så fort vi byter språk. Det där har jag märkt på många plan, inom musik, jag ville bara nämna det. Också som skådespelare har jag märkt att det är stor skillnad att byta till ens modersmål, det händer saker. (Intervju, 23 oktober 2021)

Utsi tillägger att detta inte enbart gäller hans egen upplevelse som skådespelare, utan att det även kan avläsas i publikens reaktioner: ”Och det märker jag hela tiden när jag är ute och spelar. Det är helt annat fokus och närvaro när vi är på ställen där det finns samer som förstår samiska.”

MEDIAL UPPMÄRKSAMHET

Uppsättningen fick stor medial uppmärksamhet. Sameradion och SVT Sápmi rapporterade flitigt och representanter för storstadspressen fanns på plats när *Ædnan* hade premiär. *Svenska Dagbladets* recension framstod visserligen mer som en entusiastisk sammanfattning av Axelsson bok (som också hade vunnit SvD:s litteraturpris 2018) än en beskriv-

ning och bedömning av en teaterhändelse. Kritikern berömde ändå skådespelarnas ”mycket fina insatser” och regissören, koreografen och scenografens bidrag som gjorde ett ”starkt och vackert” intryck (Ring 2020, 4). Även *Aftonbladets* recensent prisade skådespelarnas insatser samt deras arbete med Axelssons rika språk, men var föga övertygad om den stiliserade gestaltningen på scen och beklagade uppsättningens ”ensartade formspråk” som till synes förblev oförändrat genom hela kvällen: ”Mycket kamp, lite poesi. Stiliserat och instängt” (Björck 2020, 2). *Dagens Nyheter* däremot var lyrisk i sin recension och hyllade det rytmiska arbetet med språk, rörelse och ljud för att konstatera att ”*Ædnan* är tung och drabbande, men så vackert gjord att den lämnar en med en porlande och sjungande känsla i kroppen” (Arvas 2020, 6). Även *Expressen* skildrade rytmen som uppstod när de rektangulära blocken flyttades runt på scengolvet och tolkade dessa rörelser som en materialisering av den ständigt pågående dragkampen om vem som äger och har rätten till samisk mark. Regissörens och skådespelarnas kollektiva arbete med texten ”komprimerade[de] den samiska historien till en intensiv sorgesång” och helhetsintrycket blev enligt recensenten en vemodig, dynamisk och intensiv föreställning. Dock avslutade *Expressen* sin ytterst positiva recension med ett anmärkningsvärt stycke:

Men det är framför allt till den sammanbitna Lene Cecilia Sparroks Sandra som ögonen dras (stjärnan i Amanda Kernells ”Sameblod”). Ibland spricker hon upp i ett kort leende – en solglimt i en molnspringa. Annars är det sorgen, separationerna och den sammanbitna smärtan som dominerar. Det här är ett bra sätt att läsa ”*Ædnan*”. Men det dystra hade behövt något att kontrastera emot. Kanske en liten gnutt humor. För att man ska kunna ta till sig svärtan. (Brodrej 2020, 7)

Jag kan inte låta bli att fråga mig varför en teaterföreställning som berättar om konsekventa övergrepp mot ett urfolk, skallmätningar, tvångsförflyttningar, assimileringsprocesser, språk- och identitetsförlust, samt intrång på och ekonomisk exploatering av samisk mark

av svenska elkraftsbolag och trans/nationella gruvbolag ska försöka behaga publiken med humorns vapen. Är majoritetssamhället så skört att en konfrontation med Sveriges koloniala projekt behöver blandas med lite skratt? Och är det fortfarande så att en kvinnlig skådespelare som Sparrok behöver insinuera sig hos publiken med ett leende istället för att vara arg, något som pionjärregissören Suzanne Osten har kritiserat hårt i sitt feministiska arbete (se Rosenberg 2004)? Jag tolkar snarare *Expressens* recension som ett uttryck för den kulturella chock som stora delar av Sverige ställs inför när samerna berättar sin historia på egna villkor. Bra teater ska skaka den borgerliga publiken, skrev den franske teatermänniskan Antonin Artaud, som liknande en bra teaterupplevelse vid ett kirurgiskt ingrepp eller ett besök hos tandläkaren (1980 [1926]: 17). Detta, tror jag, gäller inte minst dekolonial scenkonst som ska göra ont och som ska vara obehaglig för att väcka publiken ur dess borgerliga självgodhet och okunskap.

AVSLUTANDE REFLEKTIONER

Jag är inte immun mot teaterföreställningens affektiva kraft. I motsats till Amanda Kernells film *Sameblod* eller konstnären Katarina Pirak Sikkus fotografier får publiken aldrig se några mätinstrument i *Ædnan*, utan de rasbiologiska undersökningarna antyds genom ljudet av ett ”sylvasst pennskrap” (Axelsson 2018, 148) när reseläkaren flitigt antecknar sina observationer. Ljudet med vilket regissören Stenberg undermålar denna scen är mycket subtilt, men för mig personligen blir det ändå den känslomässigt starkaste upplevelsen. Jag känner hur jag mår illa när Ristin beskriver hur hon utsätts för de svenska vetenskapsmännens äcklade blickar – ”Med kungligt bläck / tecknades / det rasdjuret” (ibid., 148) – eller när lille Nila fotograferas för att hans bild så småningom ska reproduceras i en ”vetenskaplig” avhandling med undertexten ”sinnessvag man” (ibid., 196).

Återigen påminns jag om min forskarposition som icke-same och mitt ansvar som universitetslärare. Samisk scenkonst är en inbjudan att lyfta blickarna mot den rika kulturella och dekoloniala verksamhet

som bedrivs av urfolkskonstnärer. Genom att spela teater på samiska villkor och med en stark förankring i de samiska språken och det samiska samhället erbjuder Giron Sámi Teáhter en utvidgad förståelse av scenkonstbegreppet som lämnar utrymme för urfolkens perspektiv och kunskaper. Under de senaste femtio åren har samiska scenkonstnärer arbetat fram en komplex och formmässigt nyskapande teaterform som förnyar traditionella kulturella uttryck som länge har förtryckts av kolonisatörerna.

Som jag nämnt tidigare, betyder *Ædnan* land, mark eller jord. Både som litterärt och scenkonstnärligt verk visar *Ædnan* på samernas spirituella och respektfulla relation till naturen och fjällandskapet. Även detta är en viktig dimension när vi betraktar samisk scenkonst som en gåva. Den förmedlar en livsfilosofi där samklängen med naturen är drivande, vilket är viktigare än någonsin om vi tänker på hur den västerländska kapitalismen har exploaterat jorden till den grad att naturkatastrofer och klimatförändringar utgör ett allvarligt hot mot mänskligheten. Giron Sámi Teáhters verksamhet framstår som en inbjudan till att lyssna på det samiska folkets kunskaper, erfarenheter och värderingar för att motverka den epistemiska okunskap som genomsyrar samhället, inklusive scenkonsten och universiteten. Den representerar också ett exempel på den sociala sprängkraft som finns i dekolonialt kulturarbete och en inbjudan till teatervetare att etablera en ny och respektfull relation till samiska scenkonstnärer.

Avslutningsvis vill jag återkoppla till majoritetssamhällets förnyade intresse för samisk konst och kultur. Paul Ol Jona Utsi anser att det är skillnad mellan att vara politiker som sätter sig in i sakfrågor och att vara konstnär som tar upp politiska frågor i sin konst:

Jag har varit väldigt personligt engagerad i politik, kommer ifrån en politiskt engagerad familj och med politik menar jag att du sitter i politiska ungdomsföreningar och så vidare, politiskt vald, partiarbete... Så jag har en ganska seriös syn på vilken uppoffring det innebär att jobba med politik. Det är mycket jobb och det handlar om att vara insatt i sakfrågor. (Intervju 23 oktober 2021)

Utsi förklarar vidare att även scenkonstnärer, musiker och filmmakare spelar en viktig roll för den samiska dekoloniseringsprocessen och pekar ut Girjasrättegången och protesterna mot Gállokgruvan som två samhällsaktuella frågor där samiska konstnärers engagemang ledde till att de koloniala konflikterna lyftes i storsamhällets medvetande och fick utrymme på kultur- och debattsidorna:

Ju fler artister som nämner det i sin respektive konst – konstnärer, musiker och teaterpjäser – ju mer börjar det synas i kulturnyheter. Och det är jätteviktigt för att bilda en opinion. Så att framför allt är vi opinionsbildare, kan man väl säga. När vi gör saker inom konst och teater, bidrar vi till den sammanlagda vågen av att uppmärksamma vissa saker, vissa rättegångar, vissa sakfrågor. (Intervju 23 oktober 2021)

Det är kanske just här som en av den samiska scenkonstens viktigaste gåvor ligger – att fungera som ett opinionsbildande inlägg i en pågående debatt och dekoloniseringsprocess. Utan att för den skull förminska eller förneka den höga konstnärliga nivån eller själva underhållningsvärdet, är samisk konst – och inte minst samisk scenkonst – ett forum där samernas egna röster och berättelser får stå i centrum för att gestalta och förmedla konsekvenserna av koloniseringen och den industriella exploateringen av Sápmi. Och här får vi inte underskatta scenkonstens potential att påverka sin publik, både intellektuellt och emotionellt, och så ett frö till social förändring.

Dirk Gindt är professor i teatervetenskap vid Stockholms universitet. **Tack:** Forskningen för detta kapitel har bedrivits med beviljade medel från Vetenskapsrådet, diarienummer 2019-02744. Ett varmt tack till Åsa Simma, Dritëro Kasapi, Irena Kraus, Malin Stenberg och Paul Ol Jona Utsi som jag fick intervju till detta kapitel och till hela Giron Sámi Teáhter för ett generöst mottagande. Tack också till Rebecca Brinch och Tiina Rosenberg.

KÄLLFÖRTECKNING

- Ahmed, Sara, "A Phenomenology of Whiteness", *Feminist Theory* 8.2 (2007): 149-168.
- Artaud, Antonin, "Le Théâtre Alfred Jarry", *Cŕuvres complètes II*, Paris: Gallimard, 1980.
- Arvas, Maina, "'Ædnan' är vacker, rytmisk och tungt drabbande", *Dagens Nyheter*, 5 september 2020, s. 6.
- Axelsson, Linnéa, *Ædnan: Epos*, Stockholm: Bonniers, 2018.
- Björck, Amelie, "Samernas förlust mot Sverige", *Aftonbladet*, 5 september 2020, s. 2.
- Brodrej, Gunilla, "Lika glest här som i Jokkmokks kommun", *Expressen*, 5 september 2020, s. 7.
- Datta, Ranjan, "Decolonizing both Researcher and Research and its Effectiveness in Indigenous Research", *Research Ethics* 14.2 (2018): 1-24.
- Gaski, Harald, "The Secretive Text: Yoik Lyrics as Literature and Tradition", *Nordlit*. 3.3. (1999): 3-27.
- Gilbert, Helen och Joanne Tompkins, *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics*, London: Routledge, 1996.
- Guttorm, Gunvor, "The Power of Natural Materials and Environments in Contemporary *Duodji*", i Svein Aamold, Elin Kristine Haugdal och Ulla Angkær Jørgensen (red.), *Sámi Art and Aesthetics: Contemporary Perspectives*, Aarhus: Aarhus University Press, 2017, s. 163-177.
- Hagerman, Maja, *Käraste Herman: rasbiologen Herman Lundborgs gåta*, Stockholm: Norstedt, 2015.
- Heith, Anne, *Experienced Geographies and Alternative Realities: Representing Sápmi and Meänmaa*, Göteborg: Makadam, 2020.
- Jonsson, Mats, *När vi var samer*, Stockholm: Galago, 2021.
- Kuokkanen, Rauna Johanna, *Reshaping the University: Responsibility, Indigenous Epistemes, and the Logic of the Gift*, Vancouver: UBC Press, 2007.
- Labba, Elin Anna, *Herrarna satte oss hit: om tvångsförflyttningarna i Sverige*, Stockholm: Norstedts, 2020.
- Laestadius, Ann-Helén, *Tio över ett*, Stockholm: Rabén & Sjögren, 2016.
- Loomba, Ania, *Colonialism/Postcolonialism*, 3:e uppl., London & New York: Routledge, 2015.
- Oscarsson, Erik-Oscar, "Rastänkande och särskiljande av samer", i Kaisa Huuva och Ellacarin Blind (red.), "När jag var åtta år lämnade jag mitt hem och jag har ännu inte kommit tillbaka": *Minnesbilder från samernas skoltid*, Stockholm: Verbum, 2016, s. 79-91.
- Persson, Cecilia, *Steget mellan gammalt och nytt: en analys av två av Dálvadis-teaterns föreställningar*, Umeå: Svenska Samernas Riksförbund, 1997.

- Persson, Sofia, David Harnesk och Mine Islar, "What local people? Examining the Gállok mining conflict and the rights of the Sámi population in terms of justice and power", *Geoforum* 86 (2017): 20-29.
- Ring, Lars, "Ædnan: Rytmskt epos om samisk identitet", *Svenska Dagbladet*, 5 september 2020, s. 4.
- Rosenberg, Tiina, *Besvärliga människor: kommunikation till varje pris!: teater-samtal med Suzanne Osten*, Stockholm: Atlas, 2004.
- Sametinget/Sámediggi, "Samiskt självbestämmande", 3 mars 2016, www.same-tinget.se/samiskt_sjלבbestammande (hämtat 24 oktober 2020).
- Sametinget/Sámediggi, "Forskningspolitisk strategi", 2021, <https://www.same-tinget.se/156606> (hämtat 23 mars 2021).
- Sandström, Moa, *Dekoloniseringskonst: Artivism i 2010-talets Sápmi*, diss., Umeå: Umeå universitet, 2020.
- Smith, Linda Tuhiwai, *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*, 2:a uppl., London: Zed, 2012 [1999].
- Stoor, Krister, *Juoiganmuitalusat - jojkberättelser: en studie av jolkens narrativa egenskaper*, diss., Umeå: Umeå universitet, 2007.
- Stoor, Petter, "Kunskapssammanställning om samers psykosociala ohälsa", Kiruna: Sametinget, 2016, https://www.sametinget.se/rapport_psykosocial_ohalsa (hämtat 25 maj 2020).
- Taylor, Diana, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham: Duke University Press, 2003.
- Tjäder, Johanna, "Rörd publik efter Ædnan-premiären", Sameradion & SVT Sápmi, 4 september 2020, <https://sverigesradio.se/artikel/7546134> (hämtat 20 juli 2021).
- Tuck, Eve och K. Wayne Yang, "Decolonization Is not a Metaphor", *Decolonization: Indigeneity, Education & Society* 1.1 (2012): 1-40.
- Åhren, Christina, *Är jag en riktig same?: en etnologisk studie av unga samers identitetsarbete*, diss., Umeå: Umeå universitet, 2006.
- Össbo, Åsa, *Nya vatten, dunkla speglingar: industriell kolonialism genom svensk vattenkraftutbyggnad i renkötselområdet 1910-1968*, diss., Umeå: Umeå universitet, 2014.

Otryckt material

- Intervju med Åsa Simma, 14 maj 2021.
- Intervju med Irena Kraus och Malin Stenberg, 18 maj 2021.
- Intervju med Paul Ol Jona Utsi, 23 oktober 2021.