

SAAMSKIE TEATRY: MIĘDZY LOKALNOŚCIĄ A OBCOŚCIĄ?

MARIA SIBIŃSKA

University of Gdańsk

ABSTRACT. Institutional theatres in Sapmi have a relatively brief history but they are based upon traditional cultural heritage (the yoik, the art of storytelling, shamanistic seances). At the same time they are open to impulses from other cultures and theatrical traditions (European and non-European) that contribute to the distinct features of Samic theatrical performance when it comes to texts, the aesthetics of performance, and acting traditions. The article outlines the Samic theatre landscape in general and then proceeds to focus on the multicultural aspects of "Ridn'oaivi ja nieguid oaidni", a performance by the Beavvváš Sami Teáhter. The article also calls attention to the problematic nature of the concept "cultural dialogue" in a situation when the borderlines between individual cultures are no longer obvious, and when it is no longer easy to identify the partners in a dialogue unequivocally.



PRESSto.

1. MIĘDZYKULTUROWOŚĆ Z KONIECZNOŚCI?

Międzykulturowość jest zjawiskiem stale obecnym w historii teatru. Pragnąc sięgnąć po przykład ze skandynawskiego obszaru kulturowego, wystarczy sobie uświadomić, jak silnie włoski teatr maski wpłynął na duńsko-norweski teatr początków XVIII wieku, i to zarówno w formie przefiltrowanej przez dramaturgię Molierowską, jak i w wariantach utrwalonych między innymi w *Le Théâtre Italien* oraz *Le Nouveau Théâtre Italien*.

Międzykulturowość teatru rodzi się z transferu z jednej kultury do drugiej między innymi takich elementów jak teksty, style gry, estetyka przedstawień, czy też konkretne rozwiązania artystyczne – przypomina niemiecka teatrologka Erika Fischer-Lichte, wskazując przy tym na szczególną sytuację w dwudziestowiecznym teatrze europejskim. O ile na przełomie XIX i XX wieku teatr zachodni otwierał się na formy zakorzenione w innych kulturach (głównie azjatyckich), traktując takie procesy jako remedium na własną

skostniałość, o tyle od końca lat sześćdziesiątych upadek dawnych potęg kolonialnych oraz rozwój technik komunikacyjnych stały się impulsem do wielo- i wielokierunkowych kontaktów międzykulturowych. Kontakty nabierały charakteru dialogu, któremu oprócz wspomnianych transferów, sprzyjały różnorodne formy współpracy między artystami pochodzącymi z różnych kręgów kulturowych, w tym umiędzynarodawianie teatralnych zespołów. Nie bez znaczenia dla wymiany impulsów stało się organizowanie licznych festiwali teatralnych oraz gościnnych występów, stwarzających widzom oraz artystom szansę na nowe doświadczenia (Fischer-Lichte, 2012:125-139).

Co prawda proces powstania saamskich scen nie wiązał się z upadkiem kolonialnych mocarstw, ale społeczne napięcia mające miejsce na północy Skandynawii, narastające poczucie wykluczania saamskiej mniejszości, sprzeciw lokalnych środowisk wobec polityki społeczno-kulturalnej władz centralnych miały w tym procesie niebagatelne znaczenie¹. Celem grup inicjujących powstawanie saamskich teatrów było tworzenie przestrzeni, które umożliwiłyby wybrzmiewanie słowa wypowiedzanego przez artystów z Sápmi w ich własnym języku i dotyczącego sedna ich świata. Procesowi towarzyszyło między innymi podchodzenie bez nadmiernego pietyzmu do zachodniej (skandynawskiej) tradycji teatralnej, zwracanie się ku formom umocowanym w kulturach innych niż zachodnioeuropejskie. Ponadto lokalne środowiska obeznane z wymogami sceny teatralnej, które istniały w Sápmi w chwili podejmowania inicjatyw utworzenia pierwszych zespołów teatralnych, skupiały niewielką liczbę osób. Zatem od samego początku stawiano na nawiązywanie współpracy ponad granicami narodowymi, etnicznymi i kulturowymi.

Nie zarzucając swego politycznego posłannictwa, w tym dbałości o rewitalizowanie kultury i języka, teatr saamski ma od samego początku charakter ponadnarodowy, a jego lokalność idzie w parze ze swoistą eksterytorialnością przedstawień. Niewielkie saamskojęzyczne społeczności nie tworzą podstaw

¹ Saamowie, których jest około 70.000 tysięcy, zamieszkują Norwegię, Finlandię i Szwecję, a także Rosję. Z tego około 25.000 osób posługuje się jednym z języków saamskich (dane opublikowane przez Nordisk Sprogkoordination, http://www.nordisk-sprakrad.no/nsr_situa.htm). Obecnie wciąż jeszcze istnieje dziewięć saamskich języków, choć część z nich może zniknąć z lingwistycznej mapy Europy w ciągu najbliższych kilku lat. Największa liczba skandynawskich Saamów posługuje się północnosaaamskim (około 90%), a wśród Saamów z Półwyspu Kolskiego najbardziej rozpowszechniony jest wariant *kildin*. Ponadto istnieją południowo-saamski, *lule*, *ter*, *enare*, *skolte*, *pite*, *ume*, *akala*. Jeszcze w latach 90. XX wieku skandynawscy językoznawcy raczej mówili o „głównych dialektach” saamskich niż o odrębnych językach (Nickel, 1990:7).

Użyta w artykule forma *Saam/saamski* (zamiast wciąż jeszcze funkcjonujących w polskim piśmiennictwie *Lapończyk/lapoński*), w której podwójna samogłoska stanowi ekwiwalencję samogłoski długiej, została wyprowadzona z używanej współcześnie w językach skandynawskich formy *same*. Ta z kolei stanowi przekształcenie północnosaaamskiego endoetnonimu *sápmi* (nazwa ludu), który pisany dużą literą oznacza nazwę krainy. Forma „Lapończyk” pada w tym artykule jedynie w ściśle określonym kontekście historycznym.

egzystencji dla profesjonalnego teatru. Taka sytuacja wymusza na instytucjonalnych teatrach saamskich żywot objazdowy, co daje każdej inscenizacji szansę na wielokrotne wchodzenie w reakcje z różnorodną publicznością, nierzadko poza obszarami tradycyjnie definiowanymi jako Sápmi.

Można zatem stwierdzić, że saamskie teatry, niejako z konieczności, obrały drogę otworzenia się na Innego i odrzuciły ideę „teatru narodowego”, kultywującego jednorodną tradycję kulturalną. Próby teoretyzacji teatru międzykulturowego dotyczą między innymi określenia strategii i celów twórców, opisu adaptacji obcych konwencji oraz identyfikowania obcych składników przedstawienia (Pavis, 2002:530-532). Przykład charakteryzowanego w dalszej części artykułu przedstawienia, przygotowanego przez Beaivváš Sámi Teáhter, pokazuje, jak trudne bywa identyfikowanie „obcości”, „inności”, „zapożyczenia” nawet w sytuacji kontaktu między kulturami od siebie odległymi w czasie i przestrzeni, co pozornie mogłoby sprzyjać wyostrzeniu granic.

2. ZJAWISKA PRE-TEATRALNE W SAAMSKIEJ KULTURZE

2.1. OPOWIEŚĆ

Teatr pojmowany jako instytucja artystyczna jest zjawiskiem stosunkowo nowym w saamskiej kulturze. Jednakowoż kilka zjawisk, kluczowych przy definiowaniu saamskiej tradycji kulturowej, ma niewątpliwy pre-teatralny wymiar. Doszukiwać się go z pewnością można w typowej dla kultury oralnej sytuacji, w której utalentowany opowiadacz w obecności grona słuchaczy wyczarowywał słowem prastary mit lub relację z dramatycznych wydarzeń, przekazując konieczną dla przetrwania plemienia wiedzę. Sztuka snucia kreślonych niejednokrotnie z epickim rozmachem opowieści – co było umiejętnością cenioną, zarówno w półkoczowniczych społecznościach saamskich hodowców reniferów, jak i wśród tych Saamów, którzy wiedli osiadły tryb życia, w osadach rozsianych wzdłuż północnonorweskich wybrzeży oraz wzdłuż rzek przecinających leśne obszary północnej Finlandii i Szwecji lub zamieszkujących Półwysep Kolski – mogła być bez wątpienia źródłem dramatycznych emocji, potęgowanych wspólnotowością przeżywania. Cecilia Persson, pochodząca ze szwedzkiej Sápmi performerka i badaczka teatru, podkreśla analogię między funkcją opowiadacza a rolą aktora w „zachodnim” teatrze (Persson, 1997:7). Postrzeganie występów opowiadaczy w kulturach oralnych jako swoistych przedstawień nie jest obce współczesnej teatrologii (Fischer-Lichte, 2012:26) i zgodne jest z traktowaniem przez wielu teatru jako tego, „co wydarza się między aktorem a widzem” (Suzuki, 2012:22).

W kulturach oralnych funkcją opowieści jest między innymi organizowanie, przechowywanie i przekazywanie wiedzy (Ong, 2011). Związek między wiedzą a opowiadaniem jest zależnością uświadomioną w kulturze saamskiej, co widać na przykładzie *Muittalus samid birra*, pierwszej książki o tematyce

świeckiej, napisanej w rodzimym języku przez Saama i traktującej o mieszkańcach Sápmi. Jej autor, Johan Turi (1854–1936), pochodzący ze szwedzko-norweskiego pogranicza myśliwy i hodowca reniferów, opowiadał w niej o życiu codziennym swojego ludu z początków XX wieku, a także o ich wierzeniach, obyczajach, legendach, podaniach. Przekazywaną wiedzę Turi postrzegał jako bogactwo, wytwarzane przez każdego członka społeczności w procesie polegającym na przyjmowaniu (słuchaniu) i oddawaniu (opowiadaniu) następnemu pokoleniu. Innymi słowy wiedza jest mieniem, które można posiadać, przekazywać, ale można też zagubić. Wiedza przekazywana przez Turiego w jego książce dotyczy „wszystkiego” i jest zawsze kontekstualizowana: żadna informacja nie jest odizolowana i ma znaczenie tylko w odpowiedniej konstelacji, jako część niekończącego się aktu opowiadania (Storfjell, 2011; Dubois, 2011).

W ten sposób teatr w relacji z saamskim widzem, jako spadkobierca opowiadacza, w sposób naturalny może przyjąć na siebie rolę tego, który scala pokawałkowaną wiedzę o człowieku i świecie w obraz, który, uwzględniając przeszłość, będzie przystawał do ponowoczesnej terażniejszości.

2.2. SZAMANIZM

Źródłem dramatycznych emocji mogły być również publiczne działania szamana, o czym świadczy zapis w pochodzącej z końca XII wieku kronice zatytułowanej *Historia Norvegia*. Kronikarz wspomina tam o dziwnym zajściu, którego świadkami są Norwegowie biorący udział w tak zwanym *finneferd*². W czasie uczty miejscowa kobieta pada na ziemię i przybysze sądzą, że nie żyje. Jednak, jak relacjonuje autor, obecni w czasie zajścia Lapończycy wyjaśniają, że na kobietę rzucono czary, *gand*. W świetle kronikarskiej relacji przywołany szaman przez długi czas tańczył i bębnił, po czym niespodziewanie przewróciwszy się z twarzą pociemniałą „niczym u Etiopczyka”, zmarł z pianą na ustach i z pękniętym brzuchem. Zwrócono się zatem do innego człowieka, biegłego w sztuce szamańskiej. Ten powtórzył czynności wykonane przez pierwszego, ale z pomyślnym skutkiem: kobieta ozdrowiała. Szaman wyjaśnił zebrany, co się stało z jego poprzednikiem: otóż ten podróżując w transie przybrał postać wieloryba. Nie zauważył jednak, że rzucone przez wroga *gand* tkwiły w morskim dnie, przybrawszy kształt zaostrego pała. Podróżujący w transie pierwszy szaman rozplątał sobie brzuch o zdradzieckie ostrze i zmarł (*A History of Norway*, 2001:6-7).

Nie stawiamy oczywiście znaku równości między przedstawieniem teatralnym, dążącym do wytworzenia znaczenia przy użyciu tekstu teatralnego a publicznymi działaniami szamanów, które – co zaznacza Eli Rozik w swej

² *Finneferd* – wyprawy organizowane przez wikińskich wielmożów, mających przywilej pobierania od Saamów (zwanych w średniowieczu Finami) podatków.

książce o źródłach teatru – nie były w swym zamierzeniu widowiskiem, a zebrani wokół szamana stanowili nie widownię, lecz wspólnotę religijnych przekonań (Rozik, 2011:162). Jak widzimy jednak na przykładzie *Historia Norwegia*, działanie szamana mogło funkcjonować symultanicznie: jako rytuał (w oczach współplemieńców) oraz ekscytujące widowisko (w oczach przybyszów).

W relacjach na temat szamańskich seansów można odnaleźć kilka powtarzających się elementów: uderzając rytmicznie młoteczką w bęben, śpiewając joik, a w niektórych przypadkach poruszając zgodnie z wybijanym rytmem („tańcząc”), szaman wprowadzał się w trans, podczas którego jego „wolna dusza” wyruszała w podróż³. Po oderwaniu się „wolnej duszy” ciało szamana, oczekując na jej powrót, nieruchomiało w pozycji leżącej. Co prawda saamski szaman, *noaidi*⁴, nie przywdziewał szczególnego stroju, który odróżniałby go od pozostałych członków społeczności⁵, obywatel się bez maski, a jego jedynym rekwizytem był bęben, ale seans, któremu towarzyszył charakterystyczny śpiew (*joik*), obecność współplemieńców, a nierzadko również i pomocnika szamana, wytwarzał pole dramatycznego napięcia. Częścią rytuału było również dzielenie się szamana z zebranymi współplemieńcami przeżyciami doznanymi podczas ekstatycznej podróży, co włączało do dramaturgii seansu element epicki.

2.3. JOIK

Towarzyszący szamańskiemu transowi joik, jest szczególną formą słowno-muzycznej ekspresji o prastarych korzeniach, łączącą się z różnymi poziomami saamskiej rzeczywistości – społecznym, religijnym i artystycznym⁶. Jest sztuką improwizacji na kanwie przyjętego wzoru, stanowiącą inspirację dla współczesnych twórców różnych dyscyplin⁷. Choć joik funk-

³ Szamanistyczna wizja człowieka zakłada, że ten ma dwie dusze: „cielesną” oraz „swobodną”. Dusza „wolna”, „swobodna” może, w specyficznych okolicznościach, np. wywołanych transem, oderwać się od ciała. Natomiast „cielesna” dusza, jest z człowiekiem tak długo, jak ten pozostaje przy życiu, decydując o jego funkcjach fizjologicznych.

⁴ *Noaidi* – pisownia w wariacie północnosaaamskim.

⁵ Szaman ubierał się podobnie jak jego współplemieńcy, ale żyjący na przełomie XVII i XVIII wieku norweski misjonarz Isak Olsen, opisując saamski seans szamanistyczny, zauważył że uczestnicy mieli na sobie odświętne ubrania, co jego zdaniem świadczyło o tym, że traktowali oni wydarzenie jako coś podniosłego (Olsen [1715] 1910:43-46).

⁶ Słowo „joik” na oznaczenie charakterystycznego śpiewu Saamów, które z języków skandynawskich przechodzi do języka polskiego, wywodzi się od saamskiego czasownika *juoigat*, czyli „śpiewać joik”, „joikować”. Ten typ utworu, który jest „joikowany”, nazywa się odpowiednio w północnosaaamskim *luohiti*, a w języku południowych Saamów *vuolle* (Kjellström et al., 1988:89-91).

⁷ O inspirowaniu się joikiem przez przedstawicieli różnych dyscyplin artystycznych może świadczyć między innymi autocharakterystyka „Kompani Nomad”, saamskiego duetu performatywnego, mającego swą siedzibę Göteborgu, utrzymującego, iż ich przedstawienia łączące w sobie elementy rodzimej przedchrześcijańskiej kultury ze współczesnym tańcem i sztuką cyrkową, są próbą „zaszczepienia joiku w ciele” (<http://www.kompaninomad.se/on-location/>).

cjonuje często jako komentarz ulotnej chwili, to istnieją jednak joiki, które są w sposób zamierzony traktowane jako przywoływanie dawnej wiedzy, doświadczenia czy tradycji. Wówczas w tekstach takich pieśni znajdziemy informację, że „tak to kiedyś joikowano” (Kjellström et al., 1988:141-142).

Joik nie tyle opisuje świat, ile manipuluje dystansem czasoprzestrzennym między śpiewakiem a obiektem, sprawiając, iż to, co pozornie odległe w czasie i przestrzeni przybliża się na wyciągnięcie ręki. Nie joikuje się o czymś, lecz coś. Można joikować zjawiska natury, zwierzęta, przyjaciela, który wyjechał lub zmarłych rodziców. Joikowanie łączy się zatem ze sprawstwem. Zdaniem Waltera Onga taka sprawcza moc słowa jest czymś zasadniczym w kulturach oralnych. Wiary w magiczną, kreatywną moc wypowiedzianych słów łączy Ong z brzmieniem, z dynamicznością dźwięku, swoistą cielesnością mowy. W kulturach oralnych – a do takich do niedawna należała kultura Saamów – słowo mówione jest zdarzeniem, dzianiem się w czasie, nie tyle odpowiednikiem myśli, ile sposobem działania (Ong, 2011: 69-71).

Ów charakterystyczny śpiew jest też sposobem społecznego komunikowania. Każdy członek saamskiej społeczności ma własny joik, będący jego indywidualną „wizytówką”. Norweski lingwista, znawca saamskiej kultury, Nils Jernsletten, zaznaczał, że joik jest sposobem wyrażania zbiorowości. W dawnej kulturze Saamów twórca joiku pozostawał anonimowy. Owo poczucie wspólnego prawa do joików jest wciąż obecne. Przy tym

joik potwierdza tożsamość człowieka, gdyż tożsamość w saamskiej społeczności nie oznacza w pierwszym rzędzie podkreślenia własnej indywidualności. Oznacza doświadczanie przynależności do rodziny i wspólnoty. A wówczas ważnym jest, by członkowie wspólnoty dali wyraz tego, że dana osoba ma wśród nich swoje miejsce. Potwierdzeniem tego jest posiadanie przez człowieka swojego *luohiti*. (Jernsletten, 1978: 111)⁸

Muzykolog Ole Graff twierdzi, iż w każdym joiku, powiązany zawsze z rzeczywistym obiektem i tworzącym swoistą nazwę takiego obiektu, „tkwi cząstka świata”(Graff, 1991:108). Jednakowoż nawet bardzo wycwiczonemu uchu nie jest łatwo wychwycić różnicę między joikiem portretującym zwierzę a na przykład joikiem osoby. Ánde Somby, znakomity saamski joiker (a ponadto doktor nauk prawnych i pracownik Wydziału Prawa uniwersytetu w norweskim Tromsø) sugeruje, że przyczyny takiej płynności granic należy szukać w holistycznym pojmowaniu świata, dzięki któremu „ludzie, zwierzęta i krainy nie są przez saamski umysł postrzegane oddzielnie, tak jak to ma

⁸„Joiken bekrefter menneskets identitet. For identitet i et samisk samfunn er ikke først og fremst å betone ens egenindividualitet, men å oppleve tilhørigheten i slekten og samfunnet. Og da er det viktig at de andre i ens eget samfunngir til kjenne at en hører til blant dem. I et menneskes liv bekreftes dette ved det at en har en luotti.” Tłumaczenia cytatów z języka norweskiego wykonane przez autorkę artykułu.

miejsce w przypadku zachodnioeuropejskiego umysłu. Normy etyczne odnoszące do drugiego człowieka, dotyczą w dużym stopniu zwierząt i krain, czyli – że się tak wyrażę – naszych braci-zwierząt i braci-krain” (Somy, 1995:16).⁹ Słuchając joiku ma się, zdaniem Sombiego, wrażenie, że ten

nie ma początku ni końca i dlatego raczej jest cyrkularny niż linearny. Jednakże nawet krąg nie jest adekwatną graficzną reprezentacją struktury joiku, gdyż joikowi brak euklideskiej symetrii okręgu. Po prostu nie ma odpowiedzi na pytanie, gdzie joik się zaczyna, a gdzie kończy. W związku z tym zastanówmy się nad kwestią rozwoju: powszechnie przypuszcza, że rozwój związany jest z linearnym ruchem do przodu, ale czym dokładnie jest rozwój, jeśli poruszamy się w obrębie niesymetrycznego kręgu? (Somy, 1995:15-16)¹⁰.

Nelinearność joiku wynika też z wyrażanej w nim przestrzeni, związanej z fizycznym, cielesnym doświadczeniem wędrowki przez bezkresne krajobrazy, aż po horyzont. Wiąże się z przestrzenią przemierzaną przez pasterza lub myśliwego, ale również przez niesforne stado reniferów.

Joik problematyzuje napięcie między chwilą a trwaniem. W większości przypadków *vuelllluohiti* są indywidualnymi dokumentami danej chwili, zabarwionymi osobowością śpiewającego. Cecilia Persson nazywając joik „sztuką chwili” (Persson, 1997:11) podkreślając tym samym, iż treść oraz sposób wykonania joiku zależą od „tu i teraz” w znacznie większym stopniu niż to na przykład dzieje się w przypadku wykonania ballady. Natomiast Johan Turi charakteryzował joik jako „sztukę pamiętania”, akcentując jego funkcję kumulowania i przekazywania wiedzy (Turi, 2011:167). Właśnie w napięciu między chwilą a ciągłością tkwi siła joiku, do której może odwoływać się współczesny teatr Saamów.

3. SAAMSKIE INSTYTUCJE TEATRALNE

Choć postacie Saamów pojawiały się sporadycznie na skandynawskich scenach już od końca XVIII wieku¹¹, to z pierwszymi przedstawieniami przy-

⁹ „people, animals and land are not as distinct in the Saami mind as in the western European mind. Ethics that apply to fellow humans also apply to a great extent to animals and land, or fellow animals and fellow land, so to speak”

¹⁰ “has neither a beginning nor an end, and is therefore circular rather than linear. However, even a circle is not an adequate graphical description of the structure of a yoik, because a yoik lacks the Euclidean symmetry of a circle. Simply no answer to the question of where a yoik starts and ends. In view of this, let us consider development: it is commonly supposed that development has some forward linear direction, but what exactly is development if we move within an unsymmetrical circle?”

¹¹ Śpiewogra *Endres og Sigrids Brøllup* (1791, Ślub Endrego i Sigrid) jest najprawdopodobniej pierwszym skandynawskim utworem, wprowadzającym Saamów na teatralną scenę. Jej autor, Johan Nordahl Brun, pragnąc uczcić księcia Frederika i jego małżonkę Marie Sophie Frederikke, których uroczysty wjazd do stolicy królestwa Danii-Norwegii po ceremoniach weselnych miał miejsce 14 września 1790 roku, stworzył na motywach staroskandynawskich alegoryczną pochwałę unii duńsko-norweskiej. W krótkim epizodzie Brun powierza „Czterem Lapończykom”, wyposażonym w szamańskie bębny, misję wywrotzenia Endremu i jego ukochanej Sigrid pomyślnej przyszłości.

gotowanymi w jednym z saamskich języków i skierowanymi przede wszystkim do saamskiej publiczności, mamy do czynienia dopiero od lat siedemdziesiątych XX wieku. Zdaniem Cecilii Persson, krystalizujący się w latach siedemdziesiątych XX wieku saamski ruch teatralny wyrósł na styku dwóch płaszczyzn: były to z jednej strony wyobrażenia saamskich artystów na temat teatru jako sztuki i rozrywki (płaszczyzna zidentyfikowana przez Persson jako „zachodnia”), a z drugiej strony spuścizna doświadczeń historycznych i kulturowych saamskiego ludu, ulegająca po roku 1970 kodyfikowaniu, a zarazem obiektywizacji, towarzyszącym przekształcaniu dzieł tradycji ustnej w słowo pisane (Persson, 1997:5).

Grupy teatralne od samego początku miały charakter międzynarodowy. Do zespołów przystawali saamscy artyści ze Szwecji, Norwegii, Finlandii, a także twórcy o etnicznych korzeniach innych niż saamskie. Wnosili oni do teatralnego pejzażu Sápmi swoje doświadczenia zarówno artystyczne, jak i akademickie, zakotwiczone w różnych regionach kulturowych.

Obecnie na terenie Skandynawii funkcjonują dwa saamskie teatry instytucjonalne o znaczącej sile oddziaływania. Główna siedziba pierwszego z nich znajduje się w szwedzkiej Kirunie, a drugi ma swój stały adres w północno-norweskim Kautokeino¹². Z Kiruną związany jest Giron Sámi Teahter, powstały na fundamentach stworzonych przez pierwszą w historii saamską grupę teatralną o nazwie „Dálvadis”. Za początek działalności „Dálvadis” przyjmuje się przedstawienie z roku 1971, przygotowane przy okazji tradycyjnego jarmarku zimowego w Jokkmokk, a powstałe na kanwie tekstów saamskiego poety, Paulusa Utsi. Nosiło tytuł *Vi skall leva vidare* (Przetrwamy) i traktowało o konflikcie między rdzennymi mieszkańcami Sápmi a szwedzkimi władzami. Było pierwszym udokumentowanym saamskim przedstawieniem teatralnym, a większość osób zgromadzonych na widowni po raz pierwszy miała okazję być w teatrze. Inicjatorkami wydarzenia były artystka teatralna Harriet Nordlund oraz plastyczka Maj-Doris Rimpi, a na scenie dominował język saamski. Podczas premiery jeden ze starszych widzów poczuł się tak bardzo sprowokowany przedstawianymi na scenie wydarzeniami, że obsypał wyzwiskami aktorów wcielających się w role przedstawicieli władz (Lehtola, 2009:438). Zdaniem reżyserującej sztukę Harriet Nordlund, w pierwszym okresie istnienia saamskiego teatru nie było mowy o żadnym kontrakcie między widzem a publicznością, sankcjonującym sceniczną umowność. „Wszystko, co powiedzieliśmy, uważano za nasze słowa. Widownia reagowała na rozwój wydarzeń przekrzykując aktorów, lub wychodząc, oczywiście maszerując prosto przez scenę. Nigdy nie można było przewidzieć, jak skończy się przedstawienie” (Lehtola, 2009:439).

¹² Oprócz nich istnieją na terenie Sápmi grupy amatorskie i półamatorskie, w tym Rágoš z siedzibą w fińskim Outakoski, czy też Áarjelhsaemien Teatere (Teatr Południowo-saamski), zrzeszający miłośników teatru po obu stronach szwedzko-norweskiej granicy, mający za bazę zarówno szwedzkie Tärnaby, jak i norweskie Mo i Rana.

Grupa z Jokmokk po przekształceniach odrodziła się w roku 1991 jako Sámi Teáhter, który pod zmienioną w 2009 roku nazwą (Giron Sámi Teahter) dąży do wypracowania sobie miejsca obok innych szwedzkich scen instytucjonalnych, pod egidą tamtejszej Państwowej Rady Kultury (Statens Kulturråd).

Natomiast w Kautokeino swą siedzibę ma Beaivváš Sámi Teáhter (BST), którego założeniem stała się grupa Beaivváš. Grupa powstała na fali polityczno-kulturalnego ożywienia saamskich społeczności zamieszkujących Norwegię, które, wzburzone arbitralnymi decyzjami władz centralnych w kwestii budowy zapory i spiętrzenia wód Alty, przepływającej przez centralne rejony Sapmi, zapragnęły wywalczyć sobie prawo do zabierania głosu w kluczowych dla siebie kwestiach. Plonem artystycznego projektu, zainicjowanego przez politycznie radykalny zespół twórców, wśród których znaleźli się między innymi późniejszy reżyser teatralny i filmowy Nils Gaup, pisarz Ailo Gaup oraz muzyk rokowy Sverre Hjelseth, był musical *Våre vidder* (1981, Nasze wzgórze) (Eilertsen, 2005).

Działający od roku 1985 Beaivváš Sámi Teáhter (BST) jest, podobnie jak teatr w Kirunie, finansowany z budżetu państwa. Od samego początku językiem scenicznym w BST jest północno-saamski, podczas gdy dla twórców w Kirunie język szwedzki jest w pełni akceptowanym medium. Nie zmienia to faktu, iż przedstawienia teatru z Kautokeino mają podwójnego adresata: publiczność znającą język oraz widzów, dla których północno-saamski stanowi barierę¹³. Wymusza to na teatrze ciągłe udoskonalanie innych niż czysto werbalne środków wyrazu; muzyka, taniec, stylizowany gest, joik, niebanalna scenografia, a zwłaszcza wysmakowane kostiumy, które stały się rozpoznawalnym „znakiem firmowym” BST, umożliwiają emocjonalne zaangażowanie widzom nie rozumiejącym języka saamskiego. (Magga, 2011). Niewerbalny wymiar przedstawień przygotowywanych przez zespół z Kautokeino odgrywa istotniejszą rolę przy otwieraniu się teatru na szerszy krąg odbiorców niż sięganie po dość konwencjonalne rozwiązanie jakim jest udostępnienia przekładu w postaci wyświetlanego tekstu.

Owa komunikacyjna dualność wynika z podwójnego polityczno-kulturowego celu, jaki teatr stawia przed sobą; pragnie on bowiem stanowić zarówno dynamiczny, wyczulony na wstrząsy współczesnego świata punkt odniesienia dla Saamów, poddających refleksji swą tożsamość, jak i wpływać na obraz saamskiej kultury funkcjonujący u innych narodów, głównie Skandy-nawów (Lehtola, 2011).

¹³ W tej grupie mogą być przede wszystkim nie-Saamowie. Mogą się jednak w niej znaleźć również ci Saamowie, którzy nie znają języka ojczystego lub posługują się innym wariantem saamskiego niż sceniczny. Problemy związane z językową różnorodnością Sápmi ilustruje sytuacja wspomnianego wcześniej Dálvadis z Jokmokk, czyli z miejscowości, gdzie najbardziej rozpowszechnionym wariantem saamskiego jest *lule*. Jednakże zarówno dla większości członków grupy, jak i dla saamskiej publiczności poza Jokmokk ten wariant saamskiego był nacechowany obcością.

Ze sceną w Kautokeino na przestrzeni lat współpracowało wielu twórców znaczących dla rozwoju teatru w Skandynawii, twórców pochodzących z różnych krajów i środowisk, którzy wnieśli do zespołu odmienne tradycje i wrażliwości artystyczne. BST kierowali między innymi wspomniana wcześniej absolwentka sztokholmskiej Statens scenskola Harriet Nordlund, oraz urodzony w Ludwigshafen am Rhein, lecz związany z norweskim życiem teatralnym reżyser i aktor Alex Scherpf. Szczególny wpływ na rozwój sceny w Kautokeino wywarł reżyser i wieloletni dyrektor artystyczny teatru (w okresach 1991-1996, oraz 2007-2015) Haukur Gunnarsson, Islandczyk po studiach teatrologicznych w Wielkiej Brytanii i Japonii, znawca języka japońskiego i kultury Wschodu. Dał się poznać jako reżyser brawurowo łączący rozpoznawalną przez saamską publiczność sztukę snucia tradycyjnych opowieści oraz joiku z estetyką teatru *nō*, a przygotowana przez niego inscenizacja *Narukami* z 1991, japońskiego dramatu wykorzystującego indyjską legendę, okazała się symptomatyczna dla kierunku, który obrał kierowany przez niego teatr.

4. ŚNIĄCY I SZRONOWŁOSY: MIĘDZY SÁPMI A JAPONIĄ

Jedną z najciekawszych propozycji Beivváš Sámi Teáhter z ostatniego dziesięciolecia, okazał się spektakl *Ridn'oaivi ja nieguid oaidni* (Śniący i Szronowłósy), stanowiący kwintesencję kulturowego dialogu, prowadzonego na saamskich scenach i będącego źródłem ich witalności.

Ridn'oaivi ja nieguid oaidni powstał w oparciu o poetycki tekst Nilsa-Aslaka Valkeapää (1943-2001), saamskiego poety wyróżnionego w 1991 roku nagrodą literacką Rady Nordyckiej, a także kompozytora, muzyka, plastyka, a ponadto – a może przede wszystkim – utalentowanego joikera. Valkeapää gościł często w Kraju Kwitnącej Wiśni z występami stanowiącymi połączenie poetyckiego słowa z joikiem. Kontakty z japońską kulturą zainspirowały go do napisania *Ridn'oaivi ja nieguid oaidni*, jedyne go tekstu, który stworzył z myślą o teatrze. Była to opowiedziana w konwencji sennego widzenia historia spotkania młodego pasterza reniferów z tajemniczym Szronowłosym, dzięki któremu młodzieniec doświadcza swoistego wtajemniczenia.

Sama tkanka poetycka *Ridn'oaivi ja nieguid oaidni* została po raz pierwszy zaprezentowana przez autora publicznie w roku 1995, na festiwalu w Sapporo. Przedstawienie przybrało formę autorskiego koncertu poetyckiego, a poecie oprócz saamskich joikerów, towarzyszyło dwóch japońskich aktorów. Pełnowymiarowa inscenizacja na podstawie utworu Nilsa-Aslaka Valkeapää została przygotowana dopiero po śmierci poety. Premierowe przedstawienie odbyło się w Kautokeino 2 marca 2007 roku. Spektakl o Śniącym i Szronowłosym znalazł się dwukrotnie w repertuarze BST – raz w latach 2007-2009, a następnie w roku 2013. Zespół teatralny z Kautokeino gościł z nim nie tylko

na scenach skandynawskich, ale również w tak odległych miejscach jak Islandia, Grenlandia, Indie, Japonia, Bangladesz czy Nepal. W roku 2008 przedstawienie można było zobaczyć też w murach gdańskiego kościoła św. Jana¹⁴.

Sztuka Nilsa Aslaka Valkeapää nosi podtytuł *Joigan nō*, zdradzając zamysł autora, jakim było połączenie tradycyjnego teatru japońskiego z joikiem. Teatr *nō* wywodzi się z obrzędów związanych z uprawą roli, odprawianych w czasie lokalnych świąt. Japoński twórca teatralny, Tadashi Suzuki, charakteryzuje go jako przebywanie z bóstwami i duchami zmarłych, których istnienie mieści się w granicy ludzkiego odczuwania. W jego lirycznej odmianie, w tak zwanym *mugennō*, historia ma wymiar ponadnaturalny i budowana jest wokół spotkania między bóstwem (zjawą, duchem) a wędrowcem i przedstawiana jest często jako sen wędrownego mnicha (Suzuki, 2012:29) Czas w przypadku *mugennō*, podobnie jak w opowieściach niesionych przez joik, biegnie nielinearnie, a różne ramy czasowe mogą się na siebie nakładać, poddając się rytmowi wspomnień i sennych marzeń. Wspólne dla obu sposobów ekspresji są również motyw wspominania tych, którzy odeszli oraz motyw wędrowki (Schuler, 2008). Widać zatem, że świat japońskich dramatów ma wiele punktów stykowych ze światem kreowanym dźwiękami joików i nawet tak pobieżna charakterystyka sygnalizuje trudność z wytyczaniem ostrych granic między rodzimością a elementami ją „japonizującymi”.

Na powiązanie między saamską a japońską tradycją wskazywali sami twórcy spektaklu, akcentując osobiste związki Nilsa-Aslaka Valkeapää z Krajem Kwitnącej Wiśni. Również media podkreślały zgodne z zamysłem poety współbrzmienie saamskiej tradycji z japońską estetyką. Z recenzji opublikowanej tuż po premierze w „*Ságat*”, norweskojęzycznej saamskiej gazecie (6.3.2007), wynikało między innymi, że „[k]ostiumy funkcjonują perfekcyjnie, stanowiąc połączenie saamskich z japońskimi. Taniec i ruch sceniczny nigdy nie są wymuszone, raczej świetnie podkreślają połączenie się saamskich i japońskich form wyrazu” (Kristensen 2007).¹⁵ Również później zwracano uwagę na japońskie elementy przedstawienia wykreowanego przez BST, np. o „saamsko-japońskim współbrzmieniu” donosiło *Åbo Underrättelser (Samiskt och japanskt i samklang*, 10.09.2013). Natomiast według norweskiej krytyczki teatralnej, Idy Lou Larsen „[w] reżyserii Islandczyka Haukura Gunnarssona, elementy saamskiej i japońskiej kultury stają się mityczną rzeczywistością, w której wszyscy potrafimy się odnaleźć” (Larsen, 2013).

¹⁴ Otwarte przedstawienie teatru z Kautokeino w ramach XXVII międzynarodowej konferencji IASS organizowała Katedra Skandynawistyki UG we współpracy z Nadbałtyckim Centrum Kultury.

¹⁵ „Kostymer fungerer perfekt, i en blanding mellom koster og japansk klesdrakt. Dansetrinnene og bevegelsen på scenen blir aldri påtatt, i stedet understreker det koblingen mellom et japansk og et samisk uttrykk på en utmerket måte.”

O ile gest i ruch sceniczny były zainspirowane głównie konwencją teatru *nō*, o tyle kanwa słowna inscenizacji, czyli poetyckie obrazy, które wyszły spod pióra Nilsa-Aslaka Valkeapää, odnosiły się do świata saamskich mitów, a odwołanie do joiku jest wiodącym motywem poetyckiego tekstu Valkeapää. Z drugiej jednak strony, jak już wspomnieliśmy, przestrzeń w saamskim joiku ma cechy nieomalże cielesne. Owa fizyczność pojmowania przestrzeni jest elementem wspólnym z czasoprzestrzennością charakteryzującą dramaturgię teatru *nō*. Zwrócił na to uwagę amerykański teatrolog, David Schuler, wskazując na podobieństwa między joikiem a dramaturgią klasycznego teatru japońskiego – zwłaszcza na aspekt interakcji między czasem a miejscem/przestrzenią, czyli tak zwanym konceptem *Ma* (Schuler, 2008). Możemy zatem stwierdzić, że sięgnięcie po konwencje teatru japońskiego w celu scenicznego wizualizowania świata kreowanego saamskim joikiem, jest czymś więcej niż tylko egzotyzującym chwytem inscenizacyjnym.

5. RYTM JOIKU. RYTM NATURY. RYTM PRZEDSTAWIENIA

Na inscenizację z roku 2013 złożyło się trzydzieści osiem epizodów: joiki, sekwencje pantomimiczno-taneczne, a także dwadzieścia jeden fragmentów poetyckich, różnej długości, przybierających formę szczególnego, pełnego poetyckich obrazów, dialogu między Śniącym a Szronowłosym. Dialog uzupełniały wypowiedzi Chóru. Joiki stanowiły sposób ekspresji przypisany zarówno Chórowi, jak i obu protagonistom. Kilukrotnie były wykonane wspólnie, przez wszystkie postacie obecne na scenie. Swoistym „uteatralnieniem”, a także „japonizacją” joików było pogłębienie ich brzmienia tłem instrumentalnym, choć w tradycji saamskiej joiki śpiewa się w zasadzie bez akompaniamentu.

Z poetycko-pantomimiczno-muzycznych obrazów wyłania się fragmentaryczna opowieść o pasterzu, wędrującym ze stadem reniferów. Jego wędrownia ma charakter wspomnianego już „niesymetrycznego koła”, czyli joiku: „Gdy zatrzymuję się, to tak jakbym wędrował./ Jakbym był w domu, gdy wędruję”, powiada chłopak (str. 2)¹⁶. To, co Somby określa mianem „niesymetrycznego koła”, jest przez Ullę Ryum, duńską pisarkę i teatrolożkę, wizualizowane za pomocą modelu spiralnego, przedstawionego przez nią metaforycznie jako kręgi na wodzie. Opowieść postępująca

¹⁶ Tekst stanowiący kanwę przedstawienia *Ridn'oaivi ja nieguid oaidni* autorstwa Nilsa-Aslaka Valkeapää, omawiany jest na podstawie norweskiego tłumaczenia, istniejącego w formie manuskryptu, udostępnionego przez BST. W nawiasach podawane są numery stron manuskryptu (tłumaczenie z norweskiego na język polski wykonane przez autorkę niniejszego artykułu).

ruchem spiralnym, umożliwia harmonijne połączenie różnych impulsów – tego, co człowiek słyszy, doświadcza, czuje i rozumie¹⁷.

Rytm joiku w tekście *Ridn'oaivi ja nieguid oaidni* jest nieliniowym rytmem wiatru marszczącego tafłę wody, rytmem pulsującego serca, kołysania, oddechu. Wszystkie te zjawiska konotują życiodajny ruch, nie dający się sprowadzić do prostego wzoru:

Jeszcze wciąż słyszę, jak strumień życia wybrzmiewa w joiku,
 czas poza czasem kołysz mnie wciąż jeszcze,
 wiatr marszczący wodę.
 Joik to oddech tundry.
 A jeśli przyłgniesz uchem do ziemi
 usłyszysz bicie matczynego serca.
 Jest to czas,
 czas, który nie jest czasem.
 Sen, będący życiem, życie będące snem,
 który jest życiem,
 snem w życiu. (str. 4)¹⁸

Muzyczne łączniki (inspirowane motywami melodycznymi zarówno japońskimi, jak i saamskimi), łączące sekwencje poetyckie z tanecznymi, nadają inscenizacji kształt swoistego, wybrzmiewającego przez około sześćdziesiąt minut, joiku – o spiralnym, lub, innymi słowy, „niesymetrycznie kolistym”, rytmie¹⁹. Owemu specyficznemu rytmowi wyraźnie podporządkowany jest tekst poetycki. Opiera się on między innymi na powtórzeniach, dzięki którym kolejne wersy zazębiają się, pozwalając obrazom rozwijać się nie tylko linearnie, ale również spiralnie.

Zainscenizowana przez BST opowieść, poddająca się rytmowi joiku i operująca obrazami ze świata saamskich wyobrażeń, podporządkowuje się logice

¹⁷ Ryum sięga po model spirali, mówiąc o anty-arystotelesowskich rozwiązaniach stosowanych przy okazji przekazywania opowieści na deskach scenicznych (lub przy pomocy mediów wizualnych). Spiralny rytm opowieści krąży wokół głównego problemu lub zasadniczego pytania, nie przedstawiając jednego, odrębnego rozwiązania, wskazując za to różne możliwe drogi mogące do rozwiązania doprowadzić. Momentem inicjującym ruch spiralny może być sytuacja swoistego przymusu, wyzwania czy konieczności rozwiązania jakiegoś problemu. Ow moment inicjujący daje się, zdaniem Ryum, porównać do wrzucenia kamienia do wody: w momencie gdy kamień przecina wodną tafłę, powstają kręgi stopniowo oddalające się od centrum, lecz wciąż z nim powiązane (Ryum, 1987).

¹⁸ „Enno, høyrer eg, spelar livsens straum i joiken./ den tidlause tid voggar meg enno./ vinden som kruser vatnet./ Joik, det er/ desse viddene som andar./ Og legg du øyret ned mot marka./ høyrer du at mor sitt hjarte slår./ Dette er den tida,/tida som/ ikkje er noka tid./ Draumen som er eit liv, livet som er ein draum/ som er eit liv/ draumen i livet.”

¹⁹ Bezpośredni punkt wyjścia dla niniejszych refleksji stanowi przedstawienie z 07.06.2013, które odbyło się w Kautokeino, na macierzystej scenie BST. Przy pisaniu tego artykułu korzystano z nagrania dokonanego na użytek archiwum teatralnego.

sennego marzenia. W jej początkowych sekwencjach młodzieniec znajduje miejsce na postój, rozpala ognisko, zapada w sen, co przenosi wydarzenia w inną przestrzeń. We śnie pojawia się przy nim tajemniczy Szronowłosey, który zachęca Śniącego, by ten otworzył się na moc i mądrość natury. Młody człowiek nie rozumie tego wezwania, więc przybysz oddala się. Po obudzeniu pasterz zdaje sobie sprawę, że nie otwierając się na wiedzę, o której wspominał tajemniczy gość, nie wykorzystał danej mu szansy. Prosi więc nieznanego, by powrócił.

Tożsamość Szronowłosego jest początkowo owiana tajemnicą. Najpierw pasterzowi wydaje się, że rozpoznaje w nim postać z mitycznych opowieści. Przybysz udziela jednak odpowiedzi ambiwalentnej, sugerując, że równie dobrze może być gościem z krainy zmarłych, wysłannikiem pokoleń, które odeszły. Jednak kluczowym momentem, jest chwila, w której młodzieniec pojmuje, że Szronowłosey jest częścią jego samego:

Nie sądz, mój młody bracie, że coś ci ujawniłem.
 Śni ci się, że śniesz,
 twój świat jest w twojej głowie, twoich myślach.
 Ty sam
 przypieczętowujesz swój los, swoje życie
 widzisz to, co widzisz, wierzysz w to, w co wierzysz.

Nie sądz, mój młody bracie, że coś ci ujawniłem.
 Jestem tobą,
 twoimi łękami, twoimi pragnieniami,
 snem wędrującym w twoim śnie,
 o oszronionych włosach, ściętych szronem myślach.
 Może jestem tobą, gdy się zestarzejesz,
 może ty mną, gdy byłem młodym
 może jestem, może mnie nie ma. (str.10)²⁰

Stopniowe odsłanianie tożsamości tajemniczego przybysza, odkrywa tajemnicę ludzkiego życia, rozpiętego między chwilą a odwiecznym powtarzaniem. Wraz z odkrywaniem tajemnicy Szronowłosego, objawiona zostaje też tajemnica wiedzy, którą niosą dawne opowieści – istnieje ona w człowieku na zawsze i od zawsze. Jest człowiekowi uświadamiana instynktownie, w sposób apelujący bardziej do jego zmysłów niż do intelektu: „Przyłóż ucho ziemi./ Czy wyczuwasz, jak ci przekazuje moc/ przekazuje wiedzę,/ wiedzę bez słów./

²⁰ „Du må ikkje tru, vesle bror, at eg har sagt deg noko./ Du drøymer at du drøymer./ verda di er/ inne i ditt eige hovud, tankane dine./ Du sjølv/ lagar din lagnad, livet / du ser det du ser, trur det du trur./ Du må ikkje tru, vesle bror, at eg har sagt deg noko./ Eg er jo deg sjølv./ dine redsler og dine ønske./ ein draum vandrande i draumen din./ rima hår og frosne tankar./ Eg kan vera deg som gammal./ eller du meg som yngling./ eller eg er, elller eg er ikkje.”

nie istnieją słowa nazywające najgłębsze uczucia,/ nie istnieją,/ lecz usłyszysz je,/ jeśli się otworzysz,/ by się w nie wsłuchać” (str. 4-5)²¹.

Wsluchując się w słowa przybysza, a także śpiewane przez Chór joiki, młodzieniec dostrzega istotę wiedzy, do której przyjęcia zachęcał go Szronowłosy. Pojmuje, że jedynie współdziałając z Naturą i pamiętając, że człowiek jest tylko małą częścią wszechświata, może przetrwać i uratować Ziemię przed zagładą. Szronowłosy sprowadza na pasterza sen, pozostawia przy nim podróżny kij i oddala się pod postacią sowy. Znalazłszy po przebudzeniu kostur Szronowłosego, pasterz domyśla się, że to, co mu się przydarzyło, nie było zwykłym snem, a wiedza, której źródła doświadczył dzięki spotkaniu ze Szronowłosym, da mu siłę do dalszej wędrówki.

6. ZAKOŃCZENIE

Na przykładzie inscenizacji przygotowanej przez teatr w Kautokeino widać, jak niekiedy trudno ustalać jest uczestników „dialogu kulturowego” i identyfikować to, co „obce” w interakcji ze „swojskim”. Granice między obcością a swojskością są rozedrgane, a kontury tych zjawisk zacierają się.

Oczywiście nie wszystkie projekty saamskich instytucji teatralnych są równie udane, co opowieść o Szronowłosym. Mają jednak w sobie potencjał, którego *Ridn'oaivi ja nieguid oaidni* jest dowodem. Twórcy z Kautokeino uwypuklili ponadczasowy i ponadkulturowy wymiar lokalnego mitu, stawiając pytania o możliwość przetrwania rodzaju ludzkiego i uratowanie zagrożonej ekologicznym kataklizmem Ziemi. Chcąc jednak szukać przyczyny powodzenia inscenizacji *Ridn'oaivi ja nieguid oaidni*, na pierwszym miejscu wymienić należy nie tyle ponadczasowość tematyki czy przekonujący aspekt wizualno-muzyczny (wysmakowane kostiumy i scenografia, wpadające w ucho melodyjne joiki, dopracowany gest), ile estetyczną integralność przedsięwzięcia, którego „japońskość” nie była wynikiem fascynacji twórców egzotyką. Wejście w dialog z tradycją teatru japońskiego było logicznym wynikiem próby scenicznego osadzenia tak specyficznego środka ekspresji jakim jest joik.

Spotkanie kultury saamskiej z japońską w *Ridn'oaivi ja nieguid oaidni* ujawniło raczej to, co wspólne, niż wyostrzyło granice między tym, co swojskie, a tym, co obce. Widz-uczestnik przedstawienia nie był świadkiem postmodernistycznej zabawy z konwencjami, lecz ożywczej próby poszerzania przez saamski teatr swych granic estetycznych, bez jednoczesnej utraty silnego zakotwiczenia w tradycji i lokalności. Takie rozwiązanie daje teatrowi moż-

²¹ „Legg øyret nærare mot marka,/ kjenn kor jorda sender krefter til deg,/ sender kunnskap,/ kunnskap utan ord./ For dei djupaste kjensler finst ingen ord,/ ingen namn. / Du høyrrer det vel/ om du opnar deg/ for å høyre.”

liwość pozostania ważnym punktem odniesienia dla saamskich społeczności, bez wikłania się w polityczną dosłowność. Pozostaje mieć nadzieję, że saamskie sceny będą podążały tą ścieżką.

BIBLIOGRAFIA

- A *History of Norway and the passion and miracles of the Blessed Óláfr*. (2001). London: Viking Society for Northern Research. www.vsnrwebpublications.org.uk/Text%20Series/Historia%20Passio.pdf (3.02.2015)
- Dubois, T. (2011). "The Same Nature as the Reindeer". Turi's Portrayal of Sami Knowledge. *Scandinavian Studies nr 4*, 519–544.
- Eilertsen, H. (2005). *Polare scener*. Stamsund: Orkana.
- Fischer-Lichte, E. (2012). *Teatr i teatrolgia. Podstawowe pytania*. Wrocław: Instytut imienia Jerzego Grotowskiego.
- Graff, O. (1991). Samisk joik – viddas egen musikk? *Norsk musikktidsskrift nr 3*, 106–114.
- Jernsletten, N. (1978). Om joik og kommunikasjon. W: A. Nesheim &, S. Hals, (red.), *Kultur på karrig jord. Festskrift til Asbjørn Nesheim* (s. 109-122). Oslo: Norsk folkemuseum.
- Kjellström, R. (et al.) (1988). *Om joik*. Hedemora: Gidlunds Bokförlag.
- Kristensen, N. M.. (2007). Gjennomført fra Beaivváš. *Ságat*, nr 6.3.2007, 13.
- Larsen, I. L. (2013). *Tverrkulturell samisk poesikonsert*. <http://idalou.no/pub/idalou/kritikker/?aid=2645/> (12.01.2015)
- Lehtola, V.-P. (2009). Staging Sami Identities. The roles of Modern Sami Theatre in a Multicultural Context – The Case of Beaivváš Sami Teáhter. W: K. Andersson (red.), *L'Image du Sápmi, Humanistica Oerebroensia. Artes et linguae nr. 15*, (s. 437-458). Örebro: Örebro University.
- Lehtola, V.-P. (2011). Beaivváš Sámi National Theatre – As an Heir of Storytellers. W: V.-P. Lehtola, S.-M. Magga (red.,) *Beaivváš. Beaivváš Sámi Našunálateáhter. Berit Marit Hætta. Teáhterbiktasat/teatteripuvustuksia/theatre costumes*. Inari: Siida.
- Magga, S.-M. (2011). Theatre Costumes – Art of Illusion and Invention. W: V.-P. Lehtola, S.-M. Magga (red.,) *Beaivváš. Beaivváš Sámi Našunálateáhter. Berit Marit Hætta. Teáhterbiktasat/teatteripuvustuksia/theatre costumes*. Inari: Siida.
- Nickel, K. P. (1990). *Samisk grammatikk*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Olsen, I. (1910). *Om lappernes vildfarelser og overtro*. Trondhjem: Det Kongelige norske videnskabers selskab.
- Ong, W. J. (2011). *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Ridn'oaivi ja nieguid oaidni /The Frost-haired and the Dream-seer*. (2007). Program teatralny. Kautokeino: BST.
- Pavis, P. (2002). *Słownik terminów teatralnych*. Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich.
- Persson, C. (1997). *Stegat mellan gammalt och nytt. En analys av två av Dálvadisteaterns föreställningar*. Umeå: Svenska samernas riksförbund.
- Rozik, E. (2011). *Korzenie teatru*. Warszawa: PWN.
- Ryum, U. (1987). Om det ikke-aristoteliske fortælle teknik. W: U. Ryum. *Kvindesprog–udtryk og det sete* (s. 1-26). Roskilde: Institut for Uddannelsesforskning, Kommunikationsforskning og Videnskabsteori, Roskilde Universitetscenter <http://rudar.ruc.dk/handle/1800/279/> (20.01.2015)
- Samiskt och japanskt i samklang*. (2013). Åbo Underrättelser. <http://www.abounderrattelser.fi/news/2013/09/samiskt-och-japanskt-i-samklang.html/>(12.01.2015)

- Schuler, D. (2008). The Ma of Joik: Manipulation of Time and Place in Nils-Aslak Valkeapää's "The Frost-Haired and the Dream-Seer". (referat wygłoszony w czasie XXVII konferencji IASS, Gdańsk)
- Somby, Á. (1995). Joik and the theory of knowledge. W: M. Haavelsrud (red.), *Kunnskap og utvikling* (s. 14-16). Tromsø: Universitetet i Tromsø.
- Storfjell, T. (2011). From Mountaintops to Writing. Traditional Knowledge and Colonial Forms in Turi's Hybrid Text. *Scandinavian Studies nr 4*, 573 – 580.
- Suzuki, T. (2012). *Czym jest teatr?* Wrocław: Instytut imienia Jerzego Grotowskiego
- Turi, J. (2011). *Min bok om samer*. Karasjok: Čálliid Lágáduš.
- Valkeapää, N.-A. (1984). Klinga vackra lena stämman. *Café Existens nr 22/23*, 132–150.

INNE ŹRÓDŁA

- Gunnarsson, H. (2014). Nieopublikowana rozmowa przeprowadzona z Haukurem Gunnarssonem, Kautokeino, wrzesień 2014. *Ridn'oaivi ja nieguid oaidni /TheFrost-haired and the Dream-seer* reż. Haukur J. Gunnarsson. (2013). Video. Kautokeino: BST. (udostępnione przez BST).
- Valkeapää, Nils-Aslak. (2007). Den rimhåra og draumesjåaren. Nieopublikowany tekst przedstawienia (udostępniony przez BST).

Maria Sibińska

Uniwersytet Gdański
Katedra Skandynawistyki
ul. Wita Stwosza 55
80-955 Gdańsk
Poland

films@univ.gda.pl

